

Анаит Цицикян
АРМЯНСКОЕ
СМЫЧКОВОЕ ИСКУССТВО

Издательство "Мугни"

THE
ARMENIAN BOWING ART

by Professor Anahit Tsitsikian

"Moughni" Publishers

ЕРЕВАН • 2011 • YEREVAN

ԱՆԱՀԻՏ
ՇԻՇԻԿՅԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԱՂԵՂՆԱՅԻՆ
ԱՐԿԵՍՏ

«ՄՈՒՂՆԻ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՏԴ 787.1/4 (479.25)
ԳՄԴ 85.315.3 (2Հ)
Յ 642

Ֆիցիկյան Ա.

Յ 642 Հայկական աղեղնային արվեստ / Անահիտ Ֆիցիկյան.— Եր. «Մուղնի»
հրատարակչություն, 2011թ.— 308 էջ

Ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող աշխատությունը Անահիտ Ֆիցիկյանի՝ 1977թ. լույս տեսած, «Հայկական աղեղնային արվեստը» գրքի երրորդ լրացված հրատարակությունն է: Երկրորդը բնօրինակի լեզվով՝ ռուսերենով լույս է տեսել 2004թ.:

Թեև գիրքը ռուսերեն է գրվել, հեղինակը ցանկացել է իր աշխատանքը լույս ընծայել, նախ հայերեն, թեև ծնվել ու մեծացել է Ռուսաստանում, սակայն հոգով իսկական հայուհի էր ու մեծ հայրենասեր: Միևնույն ժամանակ, երազում էր տեսնել իր «երախայրիքը» բնօրինակով: Այնուհետև լույս տեսավ ռուսերեն տարբերակը:

Երկու հրատարակությունների արդյունքում պարզ դարձավ, որ գիրքը մեծ հետաքրքրության արժանացավ և նույնիսկ ուսումնական ձեռնարկ է դարձել:

Այսօր արդեն ընթերցողի դատին ենք հանձնում գրքի երրորդ տարբերակը, որոշակի լրացումներով: Դրանում տեղ է գտել երաժիշտների՝ կատարողական դպրոցի ազգային ավանդույթներ կրողների մի ամբողջ պատկերասրահ:

ՀՏԴ 787.1/4 (479.25)
ԳՄԴ 85.315.3 (2Հ)

ISBN 978-99941-33-66-6

© «Մուղնի» հրատարակչություն

© Նունե Շամախյան

Բովանդակություն

7 Կազմող - խմբագրի կողմից
9 Գրքի մասին
13 Հեղինակի կողմից

Մաս I

Գլուխ I

19 **Հայկական աղեղնային արվեստի ակունքները և մի քանի ընդհանուր հարցեր**

Գլուխ II

51 **Կայացման ուղիները**
57 Ժողովրդական կատարողները
61 Գրիգոր Սինանյան
67 Ահարոն Մարյան
69 Հարություն և Անտոն Սինանյաններ
77 Միրան Տարենտեյան

Գլուխ III

83 **XIX - XX դդ. սահմանագծին**

83 **1. Արևմտահայկական ճյուղը**
85 Գիսակ Վրոյր
92 Դավիթ Դավթյան
105 Տիրան Ալեքսանյան
118 Հայկ Կյուտենյան
126 Բարսեղ Կանաչյան
136 Պղյանների ընտանիքը
137 Արա Բոյաջյան
139 Գևորգ Սինանյան

146 **2. Արևելահայկական ճյուղը**

148 Սաշա Օգանեզաշվիլի
157 Հովհաննես Նալբանդյան
171 Հակոբ Նազարյան
172 Միքայել Քրյան
176 Ավետիս Քանչիկյան
179 Դավիթ Սողոմոնյան
181 Սահակ Խորոզյան
183 Կոնստանտին Սարաջև
188 Իվան Դալամյան
194 Վերջաբանի փոխարեն

Մաս II

Հոդվածներ

201 Ջութակահար Մանուկ Բարիքյանը
Երևանում (Մանուկ Բարիքյան)
207 Ջութակահարը, արտիստը,
վարպետը (Ավետ Գաբրիելյան)
216 Քառյակային արվեստի պոետը
(Սարգիս Ասլամազյան)
219 Խոսք Կոմիտասի անվան քառյակի
մասին
224 Հիասքանչ կերպարի
քանդակագործը
(Ասատուր Գրիգորյան)
228 Զխամրող մեղեդիների աշխարհը
(Արտեմի Այվազյան)
237 Ջութակի վարպետության դպրոցը
(Կարպ Դոմբաև)
242 Կենսախինդ արվեստ
(Գուրգեն Ադամյան)
246 Հայաստանի Կամերային
անսամբլը (Զարեհ Սահակյանց)
249 Ջութակը խոսեցնելու արվեստը
(Ժան Տեր-Մերկերյան)
254 Ոգեշունչ աղեղների անսամբլը
258 Անկեղծ ու ճշմարիտ արվեստ
(Վիկտոր Խաչատրյան)
263 Մեծ ճանապարհի սկիզբը
(Ռուբեն Ահարոնյան)
267 Թավջութակահարի հաջողությունը
(Վահրամ Սարաջյան)
270 «Der Armenische Mozart» կամ ասք
պատանի երաժշտի մասին
(Սերգեյ Խաչատրյան)

Հավելված

277 Անահիտ Ֆիցիկյանի առավել
նշանակալի աշխատությունների՝
հոդվածների, զեկույցների և
ռադիոհաղորդումների ցանկ
293 Անվանացանկ
301 Օգտագործված գրականության
ցանկ
305 Pezome
306 Summary

Կազմող - խմբագրի կողմից

Ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող աշխատությունը Անահիտ Ցիցիկյանի՝ 1977թ. լույս տեսած, «Հայկական աղեղնային արվեստը» գրքի երրորդ լրացված հրատարակությունն է: Երկրորդը բնօրինակի լեզվով՝ ռուսերենով լույս է տեսել 2004թ.:

Հայկական ԽՍՀ վաստակավոր արտիստուհի Անահիտ Միքայելի Ցիցիկյանի անունը քաջ հայտնի է երաժշտասերներին: Երկար տարիներ նա ելույթներ է ունեցել հայրենական և արտասահմանյան բեմերում, մինչ դեռ գիտական գործունեությունը նույնպես կարևոր տեղ էր զբաղեցնում նրա կյանքում: Լինելով բազմակողմանի և ստեղծագործող անհատականություն՝ նա ամբողջապես նվիրվել է ինչպես հայկական երաժշտության տարածմանը, այնպես էլ նրա պատմության ուսումնասիրմանը: Երկար ու ձիգ տարիներ Անահիտ Ցիցիկյանը սիրով և ջանադրությամբ տեղեկություններ է հավաքել անցյալի երաժիշտների մասին. փաստաթղթեր, նամակներ, լուսանկարներ, նոտաներ, որոնք մինչև օրս էլ պահվում են նրա անձնական արխիվում: Մեծ ջանքեր են ներդրվել նաև հայկական նվագարանների ծագման և զարգացման հետազոտման գործում:¹

Երկու հրատարակությունների արդյունքում պարզ դարձավ, որ գիրքը մեծ հետաքրքրության արժանացավ և նույնիսկ ուսումնական ձեռնարկ է դարձել:

Այսօր արդեն ընթերցողի դատին ենք հանձնում գրքի երրորդ տարբերակը, որոշակի լրացումներով: Դրանում տեղ է գտել երաժիշտների՝ կատարողական դպրոցի ազգային ավանդույթներ կրողների մի ամբողջ պատկերասրահ:

Հեղինակը նախատեսում էր հայ երաժիշտների ցանկը համալրել նոր անուններով. հրատարակության էր պատրաստվում աշխատության II մասը՝ նվիրված XX դարի հայազգի ականավոր երաժիշտներին՝ կատարողներ (Ավետ Գաբրիելյան, Արտեմի Այվազյան...), ջութակի դպրոցներ (Կարպ Դոմբան, Հրաչյա Բողդանյան...), ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին, մշակույթի օջախներին (Երևանի պետական կոնսերվատորիա, Երաժշտական թատրոն...):

Այստեղ նախատեսվում էր ընդգրկել նաև հայկական և ռուսական արվեստի

1. Այս ոլորտում ավելի ուշ որոնումների արդյունքներն ընդհանրացվել են հրատարակման պատրաստվող «Հայկական լեռնաշխարհի երաժշտական գործիքները՝ հնագիտական նոր հայտնագործությունների լույսի ներքո» մենագրությունում:

փոխադարձ կապը. Մոսկվայում և Լենինգրադում աշխատող սովետահայ ականավոր ուսուցիչների (Մարգիս Ասլամազյան, Միքայել Տերյան, Ասատուր Գրիգորյան...), ինչպես նաև արտասահմանում ապրող և աշխատող հայազգի կատարողների անունները (Մանուկ Բարիքյան, Հմայակ Դուրգարյան...): Մենագրության գլուխներից մեկը Անահիտ Ցիցիկյանը նախատեսում էր նվիրել իր ժամանակակիցներին (Հակոբ Վարդանյան, Զարեհ Սահակյանց, Մեդեա Աբրահամյան, Վիլի Մոկացյան և այլք)՝ անտարակույս, արժանի, դրվելու մյուս դիմանկարների կողքին: Սակայն նրանք միշտ նրա կողքին էին, և թվում էր, թե դեռ կհասցնի գրել «երիտասարդների» մասին: Շատ ծրագրեր ուներ Անահիտ Ցիցիկյանը, որոնք մնացին անկատար...

Հաշվի առնելով հեղինակի ցանկությունը, նպատակահարմար գտանք հավելել այս հրատարակությունը 2-րդ մասով, որն ընդգրկում է տարբեր տարիներին նրա գրած հոդվածները (ինչպես անտիպ, այնպես էլ պարբերական մամուլում հրապարակված):

Նյութի ընտրությունն ամենևին էլ չի նշանակում, թե II մասում ներկայացված են այդ ժամանակաշրջանի առավել նշանակալի գործիչները: Այստեղ պարզապես այն երաժիշտներն են, որոնց մասին հասցրել է գրել Անահիտ Ցիցիկյանը. կյանքից վերցված հիշարժան մանրապատումներ են, հետաքրքրական դրվագներ XX դարի հայկական աղեղնային արվեստի ընդհանուր խճանկարից:

Այս հրատարակության հոդվածները մի փոքր տարբերվում են ռուսերեն տարբերակից: Դա պայմանավորված է նրանով, որ ժամանակին դրանց մի մասը տպագրվել է ռուսալեզու, մյուս մասը՝ հայալեզու մամուլում: Ձգտելով հնարավորինս քիչ փոփոխել բնօրինակը՝ գրքում ներառել ենք հոդվածներ հայալեզու պարբերականներից:

Գրքի լիարժեքությունը ապահովելու համար կազմվել է անվանացանկ, զգալիորեն լրացվել են հեղինակի աշխատությունների և օգտագործած գրականության ցանկերը:

Վերջում կուզենայինք ասել, որ հեղինակի բոլոր մտահղացումները չէ, որ հաջողվել է իրականացնել, բայց չէ՞ որ դա մի կյանքի խնդիր չէ: Բայց այն, ինչ արվել է, խիստ կարևոր է. ի հայտ են բերվել հայկական աղեղնային արվեստի պատմության ամբողջական պատկերը, նրա զարգացման հիմնական միտումները: Ըստ էության, սա յուրատեսակ «տարրերի աղյուսակ» է, որում հետազոտողների հաջորդ սերունդները կարողեն ավելացնել պակասող օղակները:

Նունե Շամախյան

Գրքի մասին

...Ա. Ցիցիկյանի՝ հայ աղեղնային մշակույթին նվիրված հետազոտությանն ինձ բախտ վիճակվեց ծանոթանալ որպես պաշտոնական ընդդիմախոս, երբ այն ներկայացվել էր որպես ատենախոսություն: Այն ժամանակ արդեն ես կարծիք էի հայտնել, որ այս արժեքավոր հետազոտության նշանակությունը դուրս է գալիս գուտ հայկական երաժշտագիտության սահմաններից և անտարակույս ցանկալի է նրա ամբողջական հրապարակումը:

Անահիտ Ցիցիկյանի «Հայկական աղեղնային արվեստը» մենագրության արդիականությունը պայմանավորված է հայկական երաժշտարվեստի՝ մինչև այժմ մասնագիտորեն գրեթե չհետազոտված ասպարեզի լուսաբանմամբ: Գիրքը նոր էջ է բացում աղեղնային գործիքների արվեստի պատմության մեջ և լրացնում մեր երկրի երաժշտական մշակույթի պատմությունը: Աշխատությունը լրացուցիչ տվյալներ է ներդնում եվրոպական աղեղնային գործիքների նախապատմության ու վաղ պատմության մեջ՝ երաժշտության այդ բնագավառը համալրելով հայկական հին մշակույթին առնչվող նյութերով: Այդ տեսակետից հատկապես հետաքրքիր է գրքում նկարագրված աղեղնային գործիքը, որը պատկերված է Դվինի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված, X-XI դարին վերագրվող անոթի վրա:

Գրքի հաջորդ գլուխներում ուսումնասիրվում է հայկական պրոֆեսիոնալ աղեղնային արվեստի զարգացումը: Եվ այստեղ հեղինակն առանձնացնում է երկու ճյուղ. արևմտահայկական, որը բնույթով հարում է եվրոպական աղեղնային դպրոցին, և արևելահայկական, որն օրգանապես կապված է ռուսական երաժշտական մշակույթի հետ:

Թեև Անահիտ Ցիցիկյանն իր ուսումնասիրությունը հասցնում է մինչև XX դարի սկիզբը՝ լուսաբանելով նախորդող ժամանակաշրջանների հայկական աղեղնային արվեստի բնագավառում պրոֆեսիոնալիզմի զարգացումը, նա մատնանշում է նաև այն նախադրյալները, որոնք մեծապես նպաստել են աղեղնային գործիքների խորհրդային մշակույթի ծաղկմանը մեր օրերում:

Չէ որ սոցիալական բարենպաստ պայմաններին, որ ստեղծել էր խորհրդային պետությունը սոցիալիստական բազմազգ մշակույթի զարգացման համար, մեր ժողովուրդների երաժշտական փոխադարձ կապե-

րին զուգընթաց՝ Խորհրդային Հայաստանի աղեղնային արվեստի բարգավաճման գործում էական դեր են խաղացել նախորդ ժամանակաշրջանում կուտակված և այս գրքում լուսաբանված պրոֆեսիոնալ ավանդույթները:

Լ.Ս. Գինգբուրգ

*Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր,
արվեստագիտության դոկտոր*



Ցիցիկյանի աշխատանքը նվիրված է Հայաստանի աղեղնային արվեստի բազմադարյա պատմության հետազոտությանը: Ինքը՝ թեման, բավական արդիական է տեսական և գործնական առումով, հատկապես հաշվի առնելով նրա անմշակ լինելու հանգամանքը արդի գրականության մեջ: Այս աշխատանքի կարևորությունն այն է, որ ԽՍՀՄ ժողովուրդների ազգային աղեղնային մշակույթների հարցերի մանրագնին մշակումը հնարավորություն կտա վերստեղծել խորհրդային աղեղնային արվեստի կայացման և զարգացման պատկերն ամբողջությամբ:

Ա. Ցիցիկյանի ուսումնասիրությունը լրացնում է այս բնագավառի լուրջ բացթողումները: Հեղինակը հետաքրքիր, հիմնականում սակավ հայտնի, երբեմն էլ առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ մտցված նյութ է հավաքել, մանրամասն ուսումնասիրել հայկական աղեղնային գործիքների զարգացման ինքնատիպ ճանապարհը և կատարողական արվեստի ձևավորումը միջնադարից մինչև XX դարի սկիզբը: Գրքում առաջին անգամ լուսաբանվել է եվրոպական երկրներում հանդես եկած հայ փայլուն ջութակահարների, նվագախմբեր ղեկավարած երաժիշտների, բազում երիտասարդ տաղանդներ կրթած մանկավարժների գործունեությունը:

Ա. Ցիցիկյանի աշխատությունն, անկասկած, մեծ ավանդ է աղեղնային արվեստի պատմության մեջ:

Ա.Ա. Նիկոլան

*Պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր,
Մոսկվայի պետական կոնսերվատորիայի
կատարողական արվեստի պատմության և
տեսության ամբիոնի վարիչ*



Խորհրդային Միությունում գործիքագիտությամբ ներկայումս զբաղվում են սակավաթիվ մասնագետներ: Այդ առումով Անահիտ Ցիցիկյանի «Հայկական աղեղնային արվեստը» աշխատությունը բացառիկ արժեք ունի: Բերված են բազում լրացուցիչ տեղեկություններ աղեղնային գործիքագիտության, ինչպես նաև հայկական կատարողական արվեստի զարգացման ուղիների վերաբերյալ, բացահայտված են նրանց արգասավոր կապերը եվրոպական և ռուսական երաժշտական մշակույթների հետ: Այդ իսկ պատճառով, աշխատության նշանակությունը դուրս է գալիս զուտ հայկական երաժշտագիտության սահմաններից: Այս ասպարեզում հեղինակի դրսևորած գիտակցությունն ու պրպտող միտքը նպաստել են երաժշտագիտական մի արժեքավոր մենագրության ստեղծմանը, որի կարևորությունը դժվար է գերազնահատել: Չափազանց կարևորում եմ այս գրքի հրատարակությունը:

Է.Մ. Միրզոյան

Պրոֆեսոր, ԽՍՀՄ Ժողովրդական արտիստ



Անահիտ Միքայելի Ցիցիկյանի կատարած աշխատանքն արժանի է բարձր գնահատականի և ամենադրվատական վերաբերմունքի: Գործիքի հանգամանակի նկարագրությունը, որը զգալի պատմական զարգացում է ապրել, ամբողջական պատկերացում է տալիս նրա կառուցվածքի մասին:

Ա.Մ. Ցիցիկյանի եզրահանգումները a braccio-ի, այսինքն՝ գործիքը ուսին պահելու ձևի մասին, միանգամայն ճիշտ են և հատկապես արժեքավոր են նրանով, որ հերքում են վաղուց գոյություն ունեցող կարծիքը, թե իբր արևելյան ժողովուրդները երբեք ուսին չեն պահել աղեղնային գործիքները:

Ա.Մ. Ցիցիկյանի դատողությունները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ժամանակակից երաժշտագետների համար և առավել ևս արժեքավոր են նրանով, որ հաստատում են Հայաստանում հնագույն և բարձրարժեք երաժշտական մշակույթի առկայության մասին:

Կ.Գ. Մոստրաս

*Արվեստի վաստակավոր գործիչ,
Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր*



...Մենք հետաքրքրությամբ ծանոթացա Ա. Ցիցիկյանի «Հայ աղեղնային արվեստի պատմություն» աշխատությանը: Ուսումնասիրության թեման լուսաբանում է աղեղնային արվեստի միանգամայն անհայտ բնագավառը, և դա հարկ է ընդգծել առաջին հերթին: Այս աշխատանքը վկայում է Անահիտ Ցիցիկյանի կատարած մեծ և խորագին աշխատանքի, նյութը գիտականորեն ընդհանրացնելու, որպես հետազոտող նրա ինքնուրույն մտածողության կարողության մասին:

Ի.Մ. Յամպոլսկի

*Պրոֆեսոր, «Советская энциклопедия»,
«Музыкальная энциклопедия»
հրատարակչությունների գիտական խմբագիր*



Ա. Ցիցիկյանի «Հայկական աղեղնային արվեստը» աշխատությունն առաջին արժեքավոր հետազոտությունն է այս բնագավառում: Ավելի քան 20 տարի նա հավաքել և մշակել է փաստեր, տեղեկություններ և նյութեր, որոնց հիման վրա կառուցել է Հայաստանի աղեղնային արվեստի պատմական զարգացման հայեցակարգը:

Շարադրված նյութերը ոչ միայն թույլ են տալիս եզրակացնել, որ ժամանակի ընթացքում կատարելագործված այդ գործիքները գոյություն են ունեցել դեռ վաղուց, այլև կարող են էական ճշգրտումներ մտցնել աղեղնային գործիքների զարգացման և տարածման հարցերում առհասարակ:

Ղ.Մ. Սարյան

Պրոֆեսոր, Հայկ. ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ

Հեղինակի կողմից

Աղեղնային արվեստը հայ ժողովրդի երաժշտական մշակույթի նշանակալի և հետաքրքրական բնագավառներից է: Չափազանց լայնածավալ է նրա պատմությունը և ընդգրկում է մի քանի հարյուրամյակների պատմական ժամանակաշրջան՝ կատարողների, կոմպոզիտորների, գործիչների բազմաթիվ անուններով: Հայաստանում վաղուց ի վեր հայտնի են և լայն տարածում ունեն լարային, մասնավորապես աղեղնային գործիքները, իսկ գործիքային արվեստը շոշափելի դեր է խաղացել ազգային մշակույթի զարգացման գործում: Ներկա աշխատանքն այդ ասպարեզում նյութերի հավաքման, համակարգման և ուսումնասիրման առաջին փորձն է:

Նման ծավալուն աշխատանք ձեռնարկելով՝ ստիպված եղանք գիտակցաբար սահմանափակվել որոշակի բաժիններով՝ XIX դարի և XX դարասկզբի աղեղնային արվեստի աղբյուրների, ջութակի պրոֆեսիոնալ մշակույթի և կատարողական արվեստի կայացման գործընթացի ուսումնասիրությամբ: Յուրաքանչյուր հատվածի ուսումնասիրությունն իր դժվարություններն ունի: Այսպես, աղեղնային մշակույթի զարգացման՝ մեզնից դարերով բաժանված վաղ փուլի ուսումնասիրության բարդությունը նյութի համարյա իսպառ բացակայությունն էր: Եթե եվրոպական արվեստում պահպանվել են սակավաթիվ հուշարձաններ, որոնցով կարելի է դատել աղեղնային գործիքների ձևերի, տեսակների ու դրանց գոյության մասին, ապա այդ առումով շատ ավելի աղքատիկ տեղեկություններ ունենք Արևելքի մշակույթի մասին:

Առավել տխուր է պատկերը Հայաստանում աղեղնային արվեստի՝ ամենին չուսումնասիրված բնագավառի դեպքում:

Աղբյուրագիտական որոնողական աշխատանքները Հայաստանի շրջաններում, պետական և անձնական արխիվներում, հին ձեռագրերի գրապահոցներում թույլ տվեցին փշուր-փշուր տեղեկություններ, փաստեր, տվյալներ հավաքել և ուրվագծել հայկական աղեղնային արվեստի զարգացման, թերևս, ոչ լիակատար պատկերը: Օգտագործվել են Հայաստանի և այլ երկրների հարակից գիտությունների՝ հնագիտական, ազգագրական, արվեստաբանական նյութեր, կերպարվեստի, մանրանկարչության, ճարտարապետության նմուշներ:

Հայտնաբերված և ստորև նկարագրված աղեղնային հին գործիքների

(դրանցից մեկի պատկերն աշխարհում ամենահներից մեկն է) նկարները կասկածներ առաջացրին ջութակին նախորդած գործիքների զարգացման ու տարածման ընթացքի՝ գործիքագիտության մեջ արմատացած մի քանի տեսակետների նկատմամբ: Հնարավոր է, որ Հայաստանում հայտնաբերված տվյալները թույլ տան այլ կերպ նայել աղեղնային գործիքադարանի զարգացման ուղիներին:

Հին պատմություն ունի նաև կատարողական արվեստը Հայաստանում: Հավաքված փաստերը թույլ են տալիս խոսել աղեղնային գործիքներ նվագողների կատարողական արվեստի մասին, որի լայն տարածումը վերագրվում է այն դարաշրջանին, որը պրոֆեսոր Վ. Չալոյանն² անվանել է Հայկական վերածննդի առաջին փուլ: Մարդկային անհատականության, նրա հոգեկան ապրումների նկատմամբ աճած հետաքրքրությունը, պոեզիայի, գրականության, արվեստի բոլոր ճյուղերի ծաղկումը հանգեցրին նաև երաժշտական մշակույթի, մասնավորապես աղեղնային մշակույթի զարգացմանը: Հենց աղեղը դարձավ այն նոր, ուժեղ ու նուրբ արտահայտչամիջոցը, որը, բացահայտելով գործիքային կանտիլենային հնարավորությունները, հնչողության հեռանկարները, օգնեց լիակատար կերպով երևան հանել մարդու հուզական ներաշխարհը, նրա հոգու և սրտի հարստությունը: Կատարողների ավանդույթներն ու հնարները դարեր շարունակ կազմավորվեցին, զարգացում ապրեցին, բարդացան և ժամանակի ընթացքում նախադրյալներ ստեղծեցին երաժշտական աղեղնային պրոֆեսիոնալ մշակույթի զարգացման համար:

Ժամանակագրական առումով մեզ ավելի մոտ շրջանի՝ XIX - XX դարակգրի կատարողական արվեստի ուսումնասիրությունը պակաս բարդ չէր, թեև այստեղ այլ կարգի դժվարություններ կային: Հայ կատարողների գործունեությունը բոլորովին լուսաբանված չէր, հայտնի չէին նույնիսկ նրանց անունները, և իհարկե մեզ չեն հասել անցյալի այդ երաժիշտների կատարումների ձայնագրությունները: Ի սկզբանե մեր տրամադրության տակ լոկ աղքատիկ, ցաքուցրիվ արխիվային տվյալներ էին, հատուկենտ տողեր տեղական և արտասահմանյան հին թերթերից, ամսագրերից և նամակներից: Այդ տեղեկությունների օգնությամբ հաջողվեց գտնել ու մոռացությունից փրկել մի շարք հայ կատարողների անուններ: Ժամանակի ընթացքում աշխատանքը հարստանում էր նոր փաստերով, մանրամաս-

2. Չալոյան Վ.Գ. (1905-1981): Փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, Հայկ. ԽՍՀ ԳԱ թղթակից անդամ, միջնադարյան մշակույթի և փիլիսոփայության հետազոտող:

նություններով: Պակասող օղակները լրացվում էին խորհրդային և արտասահմանյան մի շարք երաժիշտների հետ նամակագրության, ԽՍՀՄ-ում և դրա սահմաններից դուրս անձնական հանդիպումների միջոցով ստացված տեղեկություններով. Անտոն և Գևորգ Մինանյաններ (Փարիզ, Նյու Յորք), Բարսեղ Կանաչյան (Բաղդադ), Գիսակ Վրույր (Լոս Անջելես), Միհրան Տաբենտելյան (Փարիզ), Մանուկ Բարիքյան (Օքսֆորդ), Ավետիս Մեսումենց (Փարիզ), Ժյուլ Լեմեր (Փարիզ), Ժոզեֆ Սիգետի (Շվեյցարիա) և ուրիշներ: Աստիճանաբար հայ երաժիշտ կատարողների՝ պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակի հասած գործունեությունը բացահայտվում էր իր ողջ նշանակությամբ: Կատարողականը զուգորդելով ստեղծագործական բազմակողմանի գործունեության հետ՝ նրանք լուրջ ավանդ են ներդրել հայկական, ինչու չէ, նաև համաշխարհային երաժշտական մշակույթի ասպարեզում:

Հրատարակելով այս համեստ աշխատությունը՝ հեղինակը երևույթների ընդգրկման լիակատարության հավակնություն չունի, քանի որ սա, ինչպես արդեն նշել ենք, թեմայի ուսումնասիրման սոսկ անդրանիկ փորձն է, առաջին փուլը: Ոչ բոլոր անուններն են հիշատակված: Շատ բան մնացել է սևագիր վիճակում՝ հետագա լրացումների նյութը ամբողջական դարձնելու համար: Այդուհանդերձ, ձեռնարկելով հայկական երաժշտական մշակույթի կարևոր բնագավառներից մեկի հետազոտումը՝ հեղինակն անհրաժեշտ է համարել ոչ միայն լուսաբանել հավաքած նյութը, այլև այդ նյութի հիման վրա՝ նշագծել հայկական աղեղնային գործիքների զարգացման ուղիներն ու խնդիրների շրջանակը: Հետագա ուսումնասիրությունները հնարավորություն կտան լրացնել այդ պատկերը նոր տվյալներով, ավելի ավարտուն ներկայացնել կատարողների ստեղծագործական դիմանկարները, ճշտել կենսագրական փաստերը, ի հայտ բերել նոր անուններ:

Գրքում օգտագործված են հեղինակի ատենախոսական աշխատանքը («Հայկական աղեղնային արվեստի պատմությունից»), առանձին հոդվածներ և այլ նյութեր, որոնք երեք տասնամյակ շարունակ հեղինակը հավաքել ու հրապարակել է տեղական, միութենական և արտասահմանյան մամուլում, որոնք հնչել են ռադիո և հեռուստատեսային հաղորդումներում: Այդ նյութերը՝ աղեղնային արվեստի պատմությանն ու տեսությանը նվիրված դասախոսություններ են, որոնք տողերիս հեղինակը կարդում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում: Որպես այդ ամենի արդյունք՝ մոռացությունից փրկված շատ երաժիշտների անուններ հայտնի են դարձել ու սկսել հիշատակվել նաև ուրիշ հեղինակների հրապարակումներում:

Գրքի կատարողական արվեստը լուսաբանող բաժնի վրա աշխատելու օրերին մամուլում ներկայացվեց XX դարի հայ ականավոր երաժիշտների (արտասահմանյան և խորհրդային) արվեստը. Ավետ Գաբրիելյան, Մանուկ Բարիքյան, Արտեմի Այվազյան և այլք: Սակայն գրքում նրանք բավականաչափ մանրամասն չեն ներկայացված: Նրանց ստեղծագործական դիմանկարները տեղ կգտնեն մեկ այլ՝ կատարողական արվեստի զարգացման և արդի փուլի խորհրդային շրջանի վերաբերյալ առանձին բաժնում:

Անցյալի հայ երաժիշտներին, կատարողներին գտնելու, նրանց մասին պատմելու, նրանց արվեստը, ճակատագիրը ներկայացնելու միտքը վաղուց էր հղացել հեղինակին: Այն ժամանակ այս խնդիրը, երիտասարդ լինելու պատճառով, դյուրին թվաց: Սակայն իրականացումը նույնքան դժվար եղավ, որքան բնության երևույթները, նրա հարափոփոխ տրամադրությունները, նրա տարերային թափը, հավերժական գեղեցկությունը նկարագրելու համար արտահայտչամիջոցներ, բառեր, գույներ ու երանգներ գտնելը:

Որոշումների ու ջանքերի երկար տարիներ պահանջվեցին պատմելու սոսկ մի քանի երաժիշտների մասին, որոնց կատարածի վեհությունն ու ազնվությունը սքանչելի կոթողի նման հառնում են ի փառս արվեստի և հայկական մշակույթի:

Հեղինակն իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում գիտական գրադարանների և արխիվային գրապահոցների ղեկավարներին ու աշխատակիցներին, գիտնականներին, երաժիշտներին, որոնց արժեքավոր խորհուրդները օգտակար եղան աշխատանքի ընթացքում: Անհրաժեշտ է հիշատակել բազմավաստակ գիտնականներ Լ. Դուռնովայի, Ք. Քուշնարյանի և Ն. Թեյմուրազյանի, անվանի երաժիշտներ Ժ. Սիգետիի, Ժ. Ռելյուլարի, Ժ. Լեմերի անունները, ինչպես նաև արվեստագիտության դոկտորներ՝ Լ. Գինգբուրգին, Մ. Մուրադյանին, Լ. Ռաաբենին, Գ. Տիգրանովին, արվեստագիտության թեկնածուներ՝ Ի. Յամպոլսկուն, Ն. Թահմիզյանին, Ա. Մեսումենցին, Մ. Բարիքյանին, Հ. և Գ. Սինանյաններին:

1977

Մաս I





Գլուխ I

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՂԵՂՆԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ՄԻ ՔԱՆԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՀԱՐՅԵՐ

Հայ երաժշտական գործիքային մշակույթը հարուստ է և բազմազան: Արվեստի հուշարձանները տեղեկություններ են պահպանում Հայաստանի երաժշտական գործիքների մասին, որոնց ակունքները գնում են դեպի հազարամյակների խորքը: Վաղ ժամանակներից երկրում զարգացել է տարբեր գործիքներ նվագելու մշակույթը: Աղեղնայինների մասին առավել վաղ տեղեկություններ մենք գտնում ենք արդեն X դարի հուշարձաններում:

Այդ շրջանում տնտեսական և մշակութային կյանքը հզոր վերելք էր ապրում, ինչն ուղեկցվում էր քաղաքների և խոշոր ֆեոդալական հողատիրությունների բուռն աճով: Նման վերելքը հիմնականում պայմանավորված էր Արևելքի և Արևմուտքի երկրներն իրար կապող համաշխարհային առևտրային ուղիների Հայաստանով անցնելու փաստով: Հայաստանի մշակութային կյանքի և հասարակական մտքի զարգացման աստիճանն այն ժամանակ այնքան բարձր էր, որ ժամանակակից որոշ գիտնականների առիթ տվեց խոսելու X դարում Հայաստանում սաղմնավորված և հետագայում Կովկասի, Առաջավոր Ասիայի այլ ժողովուրդների մեջ տարածված ինքնատիպ Վերածննդի մասին³: Տեղի ունեցող գործընթացները նպատակ էին հետապնդում վերածնել հայ ժողովրդի մշակույթը, որի զարգացումը խաթարվել էր արաբների ներխուժմամբ:

3. Քուշնարյով Բ. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, 1958, էջ 119:.

Մշակութային զարգացումը X - XI դարերում վերաբերում էր արվեստի բոլոր բնագավառներին. ճարտարապետությանը, որն ասես իր ձեռքն էր վերցրել հայ ճարտարապետության գեղարվեստական զարգացման և մինչև արաբական արշավանքն ունեցած լավագույն ավանդությունների ընդհատված թելը,⁴ գեղանկարչությանը, որտեղ մանրանկարների մեջ վառ արտահայտվեցին միջնադարի անապատական խստության հաղթահարման և իրապաշտական պատկերման ձգտման միտումները,⁵ պոեզիային, ուր Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ արթնանում է հետաքրքրությունը մարդկային անձի, նրա հոգեկան ապրումների նկատմամբ:

Համանման երևույթներ նկատվում են նաև երաժշտարվեստում: Այդ շրջանում Հայաստանում, անցյալի դպրոցների օրինակով հիմնված նրա գիտական կենտրոններում,⁶ այլ գիտությունների կողքին՝ փիլիսոփայություն, տրամաբանություն, քերականություն, բնագիտություն, նաև երաժշտություն էր դասավանդվում: Երաժշտությունը պարտադիր առարկա էր նաև բարձրագույն դպրոցներում՝ այսպես կոչված *վարդապետարաններում*: Երաժշտագիտության բնագավառում զարգանում է մի ամբողջ շարք հիմնախնդիրների ուսումնասիրությունը. «Բացի *մանրուսումից*, ձայնի տեսությունից և անընդմեջ բարեշրջվող խազագրությունից... մշակվել էր երաժշտական հնչյունի, նրա ֆիզիկական բնույթի, այն պայմանների խնդիրը, որոնցում հնչյունը ձեռք է բերում արտահայտչականության հատկանիշներ, մարդու հոգևոր աշխարհի հետ արվեստի հարաբերվելու փաստը, երաժշտարվեստի՝ տեսակների բաժանման և պոեզիայի հետ այդ արվեստի, քերականության կապի պարագան և այլ հիմնախնդիրներ»:⁷ Երաժշտական-գեղագիտական միտքն արտացոլում էր խիստ զարգացած մշակույթի նվաճումները, իսկ նոտագրության համակարգի առկայությունն այդքան վաղ շրջանում առաջադեմ կատարողական պրակտիկայի արդյունքն էր:

Բարձր զարգացման էր հասել գործիքային երաժշտությունը: Այն սերտորեն կապված էր ժողովրդական բանաստեղծ-երգասացների,

4. *Յակոբսոն Ս.* Очерк истории зодчества Армении V-XV веков. Մոսկվա-Լենինգրադ, 1950, էջ 67-68:

5. *Սվիրին Ս.* Миниатюра Древней Армении. Մոսկվա-Լենինգրադ, 1939, էջ 31-35:

6. *Չալոյան Վ.* Основные вехи развития философской мысли в Армении. Երևան, 1950, էջ 125-126:

7. *Քուշնարյով Բ.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Լենինգրադ, 1958, էջ 219:

այսպես կոչված՝ *գուսանների* արվեստի հետ: Հարկ է նշել նրանց կատարողականության համադրական բնույթը, որը միավորում էր բառը, երգեցողությունը, ժեստը, դիմախաղը և գործիքով նվագակցությունը:

Միևնույն ժամանակ, նրանց ստեղծագործության գործիքային մասը, չնայած մեկ մարդու կողմից տեքստը և երաժշտությունը ստեղծելու՝ Արևելքին բնորոշ ավանդույթին, երբեմն առանձնանում էր բանաստեղծական արվեստից և ինքնուրույն նշանակություն ձեռք բերում: Ավելին, դրա մակարդակն այնքան բարձր էր, որ իր հերթին ազդում էր վոկալ երաժշտության ստեղծագործությունների վրա, որում վառ էին արտահայտվում գործիքային արվեստի կատարողականության գծերը: Դա են հաստատում «գուսանական երգերի և տաղային մոնոդիաների ծավալուն չափերը, ինտոնացիոն բարդ կառուցվածքը, տարբեր, երբեմն միմյանցից հեռու, լադային հիմքերի զուգորդման սկզբունքի հիման վրա, ընդարձակ ձայնածավալը, որը որոշ դեպքերում անցնում է երկու օկտավի սահմանը և, վերջապես, հենքի կառուցվածքային յուրահատկությունը՝ հազեցած հատկապես գործիքային ծագում ունեցող հնչազարդերով և մեղիզմներով»:⁸ Ընդ որում՝ գուսանների պահպանված ժառանգության վերլուծությունը փաստորեն ցույց է տալիս, թե տեխնիկական ինչ բարձր վարպետության էին հասել նրանք:

Դիտարկվող ժամանակաշրջանում և հաջորդող դարերում տարբեր գործիքներ նվագողների թիվը խիստ աճում է և հանգեցնում մեծ քաղաքներում նրանց միավորմանը ինքնատիպ միություններում՝ համաքարություններում: Լայն կիրառություն ունեն կատարողական արվեստի, նվագի հնարքների և տեխնիկայի ուսուցումը: Հնագույն ձեռագրերից մեկում տեղեկություններ կան, որ այդ դարաշրջանի Հայաստանում գործում էին պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ, որոնք վճարովի ուսուցանում էին նաև կին գուսաններին:⁹

Երաժշտարվեստին կանանց հաղորդակից դարձնելու ավանդույթը պատահական չէ, այն դարերի խորքից է գալիս: Դեռ հեթանոսության վաղնջական ժամանակներում Հայաստանի երաժիշտ կատարողների մեջ կային նաև կանայք, ինչի մասին վկայում են պատմիչները և նյութական մշակույթի հուշարձանները:

Կին երաժիշտների պատկերներ բազմիցս հանդիպում են միջնա-

8. *Քուշնարյով Բ.*, նշվ. աշխատ. էջ 214:

9. Մատենադարան, ձեռագիր № 2595, էջ 244բ:

դարյան հայ մշակույթի հուշարձաններում: Պահպանված տեղեկությունների համաձայն՝ նրանք հոյակապ երաժիշտ կատարողներ և երգիչներ էին, որոնք իրենք էին հորինում երաժշտությունը և ոգեշնչված կատարում:¹⁰

Հին Հայաստանում կին գուսաններին *վարձակ* էին ասում: Մովսես Խորենացին հիշատակում է առավել հայտնի վարձակներից մեկին՝ Նազենիկին:¹¹ Հայաստանի հնագույն մայրաքաղաքներից Արտաշատի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված վինահարուհիների արձանիկները, որոնք նվագում են այժմ էլ տարածված գործիքներ՝ վին, սազ ու քնար, հաստատում են դա: Մասնագետների կարծիքով՝ գտնված արձանիկները վերագրվում են մ.թ.ա. II - I դդ.:¹²

Ստեփանոս Սյունեցին (VIII դար) հիշատակում է հիանալի կին երաժիշտ-կատարող և երգահան Սահականդուխտին, որն ապրել է Գառնիի կիրճի մոտ, և որը փառաբանված կատարող է եղել և շատերին սովորեցրել է երաժշտության բարձր արվեստը:¹³

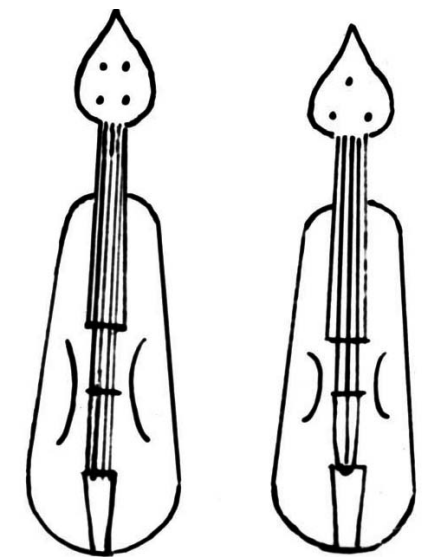
Հայաստանի գործիքային մշակույթը բնութագրվում էր լարային գործիքների տեսակների հարուստ բազմազանությամբ, որոնց մեջ էին նաև աղեղնայինները: Հայտնի է, որ VIII - IX դդ. սահմանագծին Եվրոպայում տարածում են ստանում *ֆիդելի* և արաբական *ռեբաբի* տիպի գործիքները: Վաղուց ի վեր աղեղնային գործիքներ էին նվագում Իրանում, Հնդկաստանում, արաբական երկրներում: Արևելքի երկրների հետ տարածքային, տնտեսական և մշակութային առումներով սերտորեն կապված Հայաստանում աղեղով ձայն հնչեցնելու միջոցը նույնպես լավ հայտնի էր, և նրա գործիքադարանում աղեղնային գործիքներ կային:

Աղեղի ծագման ու տարածման խնդրին անդրադառնալով՝ հիշեցնենք, որ այն մինչև օրս վերջնական լուծում չի ստացել: Հետազոտողները տարբեր վարկածներ են առաջ քաշում, որոնցից արդի գործիքագիտության մեջ ուշադրություն են գրավում երկուսը: Դրանցից մեկի համաձայն՝ աղեղի թափանցումն ու տարածումը տեղի է ունեցել հյուսիսից հարավ ուղղությամբ: Այս կարծիքին է ֆրանսիացի գործիքագետ Ֆ. Գարնոն: Վկայակոչելով եպիսկոպոս Վենանս Ֆորտունայի (Venance

Fortunat) բանաստեղծական ուղերձը սուրբ Ռոդրիգեսին (570թ.)՝ նա նշում է, որ գաղիացիներն արդեն VI դարում գիտեին աղեղով ձայն արտաբերելու եղանակը, և որ «առավել հավանական է՝ աղեղը հյուսիսից հարավ է տեղափոխվել»:¹⁴

Երկրորդ տեսության կողմնակիցները՝ Կուրտ Ջաքսը և այլք, կարծում են, որ աղեղնային գործիքները ներթափանցել են «հարավային ճանապարհով», այսինքն՝ ոչ թե հյուսիսային, այլ հարավսլավոնական և արևելյան ժողովուրդներից: Այստեղ նկատի են առնվում *ֆիդելի* և *ռեբաբի* տիպի գործիքները, այսինքն՝ այն աղեղնային գործիքները, որոնք կանխորոշել են ջութակի ի հայտ գալը և նրա նախնիներն են հանդիսացել: Իսկ այդ գործիքները կամ դրանց տարատեսակները հայտնի էին Հայաստանում և լայն տարածում ունեին զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանում: Ավելին, Կուրտ Կ. Ջաքսի և պրոֆեսոր Բ. Ստրովեի աշխատությունները հավաստում են, որ հենց X դարից են ի հայտ գալիս *ֆիդելի* տարատեսակները, որոնք ընդհանուր շատ գծեր ունեն արևելյան ժողովրդական աղեղնային մի շարք գործիքների հետ: Այս առնչությամբ կուզենայինք նշել Հայաստանում տարածված *քեմանին*:¹⁵

Քեմանին, հավանաբար, իր անվանումն ստացել է պարսկական *քեման* բառից, որ նշանակում է աղեղ: Այս գործիքի տարատեսակներից մեկը, արևելյանից բացի, նաև Արևմուտքի գործիքներին հատուկ գծեր ունի. հարթ, տախտականման, ուղղահայաց ականջներով գլխիկ, ձայնադարձման՝ փակագծերի ձև ունեցող, ռեզոնանսային անցքեր, այսինքն՝ արևմտաեվրոպական *ֆիդելին* բնորոշ գծեր: Ըստ գործիքագիտության վերջին տվյալների՝ նման գործիքն արաբներն անվանել են *հունական ջութակ*: Այն տարածված էր X դարում, և նրա ու *քեմանի* միջև տարբերություններ չեն հայտնաբերվել: *Քեմանի* մյուս տեսակները ավելի ուշ շրջա-



ա) հունական ջութակ բ) քեմանի

14. Ստրովե Բ.Ս. Процесс формирования виол и скрипок. Մոսկվա, 1959, էջ 157-158:

15. «Զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտները լարային կամիթային գործիքների հետ մեկտեղ օգտագործում էին նաև աղեղնային գործիքներ՝ ջութակ և քեմանի»: Տե՛ս *Քուշնարյով Ք.*, Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки. Լենինգրադ, 1958, էջ 216:

10. Մովսես Խորենացի Հայոց պատմություն, Թիֆլիս, 1913, էջ 112:

11. Գրիգորյան Շ.Բ. Հին հայկական գուսանական երգեր, Երևան, 1971, էջ 23:

12. Տեր-Մարտիրոսով Ֆ.Բ. Արտաշատի թրձակավը, Հայկ. ԽՍՀ ԳԱ «Հասարակական գիտությունների լրաբեր», Երևան, 1973, № 4, էջ 88-89:

13. Ստեփանոս Օրբելյան Պատմութիւն տանն Սիսական, Մոսկուա, 1861, էջ 101:

նի Հայաստանում կարելի է համարել արդեն վառ արտահայտված ջութակները:

Միևնույն ժամանակ, ըստ երևույթին, հենց այս գործիքից են ճյուղավորվել և զարգացել աղեղնային այլ գործիքներ, մասնավորապես՝ ռեզոնանսային լարերով գործիքները, որոնք պահպանել են իրենց նախնական անվանումը: Գարեգին Լևոնյանն այս առիթով գրում է. «Քեմանին արդեն տիպիկ եվրոպական գործիք է՝ *ջութակի* նման, դրա հին տարատեսակը»... Այնուհետև, սակայն, Գ. Լևոնյանը գրում է քեմանիի մեկ այլ տարատեսակի՝ աղեղնային գործիքի մասին, բայց որը նոր որակներ էր ձեռք բերել. «Քեմանին»,- գրում է նա,- ժամանակակից ջութակից տարբերվում է մեծությամբ (չափերով հիշեցնում է փոքրիկ թավջութակ), 4 լարի փոխարեն 12-ն ունի, որոնցից վերին 6-ը տեղադրված են լարառիչին (կոթին) նվագակոթին (գրիֆին), իսկ մյուս 6 մետաղական, ռեզոնանսային լարերը ներքևում են, աղեղն ուղիղ է, պարզ կառուցվածքով»:¹⁶ Ռեզոնանսային լարերի սկզբունքը, որը տարածում գտավ Հայաստանում, հայտնի էր արաբների և Միջին Ասիայի ժողովուրդների մոտ, Հնդկաստանում: Դրա էությունն այն էր, որ վերին, սովորաբար՝ ջղալարերը լարվում էին կամ կոթի (գրիֆի) տակի մետաղական լարերի հետ ներդաշն (ունիսոն), կամ էլ դրանցից մի օկտավ բարձր: Նման համադրությունը հանգեցնում էր հիասքանչ հնչյունային ներգործության: Ռեզոնանսային լարերով գործիքները տարվեցին նաև Եվրոպա, իսկ Հայաստանը, որը գտնվում էր Արևելքի և Արևմուտքի մայրուղիների խաչմերուկում, բնականաբար կարող էր նպաստել դրանց տարածմանը:

Հետաքրքրություն է առաջացնում *հունական ջութակին* մոտ գործիքի նկարագրությունը Ն. Ա. Պրիվալովի պատմագագագրական հետազոտությունում: Հեղինակն այն անվանում է «արևելյան ձևերից արևմտյանի անցումային գործիք» և ընդգծում է, որ նվագելիս *այն արդեն ուսին էին դնում* (ընդգծումը մերն է- *Ա.Յ.*): «Այս գործիքը,- շարունակում է հեղինակը,- կոչվում է *հունական ջութակ* և հանդիպում է Սև ծովի մերձափնյակում և Կովկասում: Իհարկե, այս տարատեսակն այստեղ պետք է հազվադեպ համարել: Ավելի հաճախ այն ավելի մոտ էր պարսկա-արաբական *քյամանչային*, որից էլ հավանաբար առաջացել է»:¹⁷

16. Լևոնյան Գ. (1872-1947): Արվեստագետ, պրոֆեսոր, աշուղ Զիվանու որդին: Երկեր, Երևան, 1963, էջ 227:

17. Պրիվալով Ն. Историко-этнографическое исследование древнерусских народных музыкальных инструментов в связи со смычковыми инструментами дру-

Մյուս գործիքներից հարկ է հիշատակել *քյամանչան* և *ռեբաբը*: *Քյամանչայի* (կամ *քյամանչեի*) մասին տեղեկություններ ենք գտնում Գևորգ Դպիրի պարսկական բառարանում, որը հայերեն հրատարակվել է 1826թ.: *Քյամանչա* ասելով հեղինակը նկատի ունի *ջութակի* տիպի գործիքը, ընդ որում՝ մատնանշում է, որ այն մոտ է արաբական *ռեբաբին*: Բացի այդ, *քյամանչա* տերմինը նշանակում էր նաև *գործիքի աղեղ*, պարզապես՝ աղեղ: Որ երկու գործիքն էլ գոյություն են ունեցել Հայաստանում, այդ մասին վկայում է Ք. Քուշնարյովը: Նա վկայակոչում է նաև XII դարի պարսիկ բանաստեղծ Նիզամուն և կարծում է, որ դիտարկվող բարդ գործիքն այդ դարաշրջանում ոչ միայն հայերի, այլև Միջին Արևելքի և Անդրկովկասի մշակութային այլ ժողովուրդների սեփականությունն էր:¹⁸

Ռեբաբի գոյությունը Հայաստանում միանգամայն հավանական է նաև այլ պատճառներով: Աղեղնային այս գործիքը, ինչպես հայտնի է, արաբական ծագում ունի: Արաբները մեկ անգամ չէ, որ ներխուժել են Հայաստան և VII դարում երկար ժամանակով հիմնավորվել այստեղ: Բացի այդ, *ռեբաբն* ընդհանրապես լայնորեն տարածված էր Արևելքում, իսկ VIII դարից Իսպանիայի միջոցով՝ նաև Եվրոպայում: Այս իմաստով հազիվ թե Արևելքի և Արևմուտքի քարավանային ճանապարհները միացնող Հայաստանը կարողանար բացառություն կազմել:

Ուշագրավ է, որ Հայաստանում տարածում է գտել ևս մեկ աղեղնային գործիք, որի մասին առայսօր չի հիշատակվել հայկական երաժշտագիտական աշխատություններում: Դրա մասին տեղեկություններ կան X դարի մի ձեռագրում:¹⁹ Խոսքը *ռուդի* մասին է, գործիք, որը, հավանաբար, նույնպես լայն տարածում ուներ, քանի որ հայտնի էր Պարսկաստանում և Միջին Ասիայում:

Պարսկական Նաֆիսիի բառարանում *ռուդ* բառը թարգմանվում է և՛ որպես *աղեղ-լար*, և՛ որպես *աղեղնավոր-լարային գործիք*: Միջինասիացի միջնադարյան մի հեղինակի աշխատության համաձայն՝ *ռուդը* հայտնի էր դեռ Ալեքսանդր Մակեդոնացու դարաշրջանում, բայց այն ժամանակ, պետք է ենթադրել, կամիթային գործիք է եղել: Ավելի ուշ միջ-

гих стран. «Записки Русского Археологического общества». Սանկտ-Պետերբուրգ, 1903, հ. 5, էջ 10:

18. Քուշնարյով Ք. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Լենինգրադ, 1958, էջ 216:

19. ՀԽՍՀ ԳԱ «Հասարակական գիտությունների տեղեկագիր», № 5, 1952, էջ 83:

նադարյան շրջանի վկայություններով՝ գործիքն ունեցել է գրիֆ, քառա-
ջիղ (աղիից պատրաստված) աղեղներ, և նվագում էին աղեղով:²⁰

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում *ջութակի* մասին գրավոր
վաղ հիշատակումներից մեկը, որը գտնում ենք Գրիգոր Նարեկացու
մոտ:²¹ Քանի որ այս պարագայում խոսքը X դարի մասին է, ապա, հա-
վանաբար, նկատի է առնված ոչ թե *ջութակը* (ինչպես այն հասկացվում
է արդի հայերեն *ջութակ* բառով), այլ ինչ-որ մի ուրիշ գործիք, հավանա-
կան է՝ դրա նախատիպերից, ավելի շուտ՝ *ֆիդելի* տարատեսակներից
մեկը: Գ. Նարեկացուն հիշատակելը պատահական չէ: Եթե վերլուծենք
Գ. Նարեկացու ստեղծած բանաստեղծական կերպարների պատմական
նախադրյալները, ապա կարող ենք տեսնել, որ հարստագույն գանձա-
րանը, որից շոայլորեն օգտվել է միջնադարի բանաստեղծը, ժողովրդա-
կան ստեղծագործությունն էր, «գյուղական և քաղաքային ստորին խավի
պոեզիան, գուսանների պոեզիան, որը Գ. Նարեկացու ժամանակներում
արդեն հսկայական փորձ էր կուտակել նեղ մասնագիտական վարպե-
տության բնագավառում»:²²

Պրոֆեսոր Բ. Քուշնարյովն ուղղակի նշում է, որ, հավանաբար, այս-
տեղից՝ «գուսանական պրակտիկայից են գալիս Գ. Նարեկացու կողմից
լայնորեն կիրառվող տաղերի ձևը, բանաստեղծական համեմատու-
թյունների և զուգահեռների ճոխությունը և հնչյունների այն ներդաշնա-
կությունը, որն, ըստ Վ. Բրյուսովի, սիրով կատարելագործում էր Գ. Նա-
րեկացին շատ ավելի վաղ, քան այն զարթոնք կապրեր պարսկական և
արաբական քնարերգությունում»:²³ Բանաստեղծն անգամ *հայրեն* կոչ-
վող տաղաչափական հատուկ ձևն է օգտագործել, իսկ այդ ձևը, ինչպես
հայտնի է, ստեղծվել և լայնորեն կիրառվել է գուսանների կողմից: Ըստ
երևույթին, *ջութակ* անվանվող գործիքը Գ. Նարեկացին տեսել է գուսան-
ների կատարողական պրակտիկայում և դրանով իսկ վերարտադրել իր
ժամանակի երաժշտական կենցաղին բնորոշ գծերը:

Կանգ առնենք, սակայն, X դարավերջի XI դարասկզբի հին աղեղ-
նային գործիքի վրա, որը հայտնաբերվել է Հայաստանի տարածքում և

20. *Մեմլոնով Ա.Ա.* Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али (XVII в.).
Տաշքենդ, 1946:

21. Գրիգոր Նարեկացի Մատյան ողբերգության, Պոլիս, 1850, էջ 616:

22. Բրյուսով Վ. Поэзия Армении, էջ 38:

23. Նույն տեղում, էջ 125-128:

հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Նրա պատմությունն այս-
պիսին է:

Պատմության պետական թանգարանը և Հայկական ԽՍՀ Գիտու-
թյունների ակադեմիայի Հնագիտության ինստիտուտը²⁴ բազում տարի-
ներ պեղումներ են կատարել Երևանից ոչ հեռու գտնվող Դվինի բլրում:
Դվինի բլուր անվանումն ինքնին կապված է երբեմնի Դվին քաղաքի
գոյության հետ: Մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակից որպես ոչ մեծ բնակավայր
հայտնի Դվինը ժամանակի ընթացքում վերածվեց Հայաստանի խոշոր
կենտրոններից մեկի, իսկ միջին դարերում դարձավ նրա վեհաշուք մայ-
րաքաղաքը:

Դվինի բլրի պեղումներն օգնեցին գիտնականներին լույս սփռել
Դվինի IV - X դդ. բարգավաճման դարաշրջանի ամենաբիչ հայտնի շր-
ջանի վրա և ի հայտ բերել այն կարևոր դերը, որը խաղացել է այս քաղա-
քը Հայաստանի տնտեսական, քաղաքական և մշակութային կյանքում:
Պեղումների արդյունքում հայտնաբերվեցին գիտության համար կար-
ևոր նշանակություն ունեցող մի շարք արժեքավոր գտածոներ:

1953թ. Դվինի միջնաբերդի պեղումների ժամանակ հայտնաբերվե-
ցին կավե ու ապակե ամանեղե-
նի կտորներ և տարբեր գույնի ու
որակի բազմազան ամաններից,
սկահակներից, կանթեղներից,
սրվակներից ու շատ այլ իրե-
րից բաղկացած բացառիկ ար-
ժեք ներկայացնող հավաքածու
կազմվեց: Գտնված առարկանե-
րի մեջ հատուկ ուշադրության էր
արժանի ապակյա մյուս իրերից
իր գեղեցկությամբ տարբերվող
մի անոթ:²⁵ Հնագետ Հ. Ջանփո-
լադյանը, ուսումնասիրելով այն,
նշել է, որ կատարման տեխնի-



Անոթ Դվինից, X-XI դդ.

24. 1950-ական թթ. Հայկ. ԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հնագիտության
բաժանմունք:

25. Անոթի մանրամասն նկարագրությունը տե՛ս հնագետ Հ. Ջանփոլադյանի
«Դվինի ապակյա անոթը» աշխատության մեջ (Հայկ. ԽՍՀ ԳԱ Նյութական մշակույ-
թի պատմության ինստիտուտի համառոտ տեղեկագիր, Երևան, թող. 60, 1955թ.):

կայով անոթը հիշեցնում է բյուզանդական ծագման երկու սկահակ. մեկը պահվում է Վենետիկի սբ Մարկոսի գանձարանում, մյուսը գտնվել է Կորնթոսում XI - XII դդ. միջնադարյան ապակեգործական արհեստանոցի պեղումների ժամանակ:

Դվինի անոթը պատրաստված էր կապտամանուշակագույն ապակուց, ոսկեզօծ էր և պատված գունավոր ջնարակով: Ձևով այն փոքր-ինչ տափակեցված գունդ էր հիշեցնում՝ 6,5սմ բարձրությամբ և 8,5սմ տրամագծով: Սկահակի նախնազարդերի նրբությունը, վայելչագեղությունը և ճոխությունը վկայում են այն մասին, որ այն պերճանքի առարկա է եղել: Դրանում, հավանաբար, թանկարժեք անուշահոտություններ են պահել:

Անոթի վրա գտնվող չորս մեդալիոններից մեկի վրա պատկերված է մի երաժիշտ, որն աղեղնավոր լարային գործիք է նվագում: Նա ծալապատիկ նստած է գորգին կամ խսիրին: Դիմագծերը խոշոր են՝ մեծ քիթ, մեծ աչքեր: Բերանը բաց է, աչքերը՝ փակ: Շուրթերի փայլքն այնպիսի տպավորություն է ստեղծում, ասես նա ոչ միայն նվագում է, այլև, ինքն իրեն նվագակցելով, երգում:

Գործիքը, որը ձեռքերում պահել է երաժիշտը, բավական մեծ է և չափսերով համապատասխանում է ավտին: Սակայն դրա արտաքին տեսքն ընդհանուր առմամբ վկայում է այն մասին, որ մեր առջև *ֆիդելի* տարատեսակ է կամ ջութակի միջնադարյան նախատիպը: Գործիքի իրանը կիթառաձև է, դրա հստակ երևացող վզիկը կարճ է և ավարտվում է թեթևակի հետ ճկված, լայնակի փայտիկներ ունեցող գլխիկով: Գործիքը նվագում են ուսին պահած, ուշադրություն է գրավում այսպես կոչված *գոտկատեղը* կամ իրանի *պրկումը*: Գործիքի այդ մասը հատուկ հետաքրքրություն է առաջացնում, քանի որ վկայում է, որ գործիքն իր ժամանակի համար կատարյալ էր: Ինչպես գրում է պրոֆեսոր Բ.Ա. Սորուվեն, «գոտկատեղի առկայությունը հնարավոր դարձրեց յուրաքանչյուր լարից առանձին հնչարտաբերում ստանալ: Ինչպես հայտնի է, գոտկատեղը մտցվել էր հենց այն նպատակով, որ աղեղը գործի ֆիդելի ծայրային լարերում»:²⁶

Աղեղը կորացած ձող ունի, որի ծայրերը միացած են մագափնջով: Աղեղը կամ կիսաղեղը միջին դարերում բնորոշ էր ինչպես եվրոպական, այնպես էլ արևելյան երկրներին: Արևելքում, Ասիայում, ինչպես նաև Աֆրիկայում աղեղի այս տեսակը հանդիպում է նաև մեր օրերում:

26. Սորուվեն Բ.Ա. Процесс формирования виол и скрипок. Մոսկվա, 1959, էջ 41:

Շտրիխների տեխնիկայի զարգացմամբ աղեղաձողն սկսեցին աստիճանաբար ուղղել, ընդ որում՝ կարծիք կա, որ Արևմուտքում այդ գործընթացն ավելի լարված էր ընթանում, քան Արևելքում, որտեղ նրբագծերի (շտրիխների)՝ արևելյան երաժշտությանը բնորոշ հանդարտ բնույթը թույլ էր տալիս դրանք կատարել նետաձև աղեղով: Սակայն այստեղ ևս աղեղաձողի ուղղման միտումը, անկասկած, առկա է, ինչի մասին է վկայում թեկուզև քյամանչայի ուղիղ աղեղը:

Հետաքրքիր է, որ Հայաստանում, դատելով առկա պատկերներից, նետաձև աղեղի կողքին շատ վաղ ժամանակներից հանդիպում են նաև ուղիղ ձողով աղեղներ: Միջնադարյան աղեղները տարբերվում են երկարությամբ: *Ռեբեկի* տիպի ժողովրդական գործիքներ եվրոպական երկրներում նվագում էին ավելի կարճ աղեղով, քան *ֆիդելի* և *վիոլայի* աղեղներն էին: Աղեղը, որը տեսնում ենք Դվինի անոթի վրա՝ երաժշտի ձեռքին, բավական երկար է, ինչը համապատասխանում է նրա ֆիդելի տեսակին: Լարերի սակավությունը, իրանը և երկար աղեղը թույլ են տալիս պնդել, որ երաժիշտներն արդեն այդ պատմական ժամանակաշրջանում զարգացնում էին մենանվագային կանտիլենայի հնարքները: Այս հանգամանքը կասկածի տակ է դնում բավական տարածված այն կարծիքը, թե՛ *լայն նրբագիծը*, *երգեցիկ աղեղը* միայն ջութակային արվեստի սեփականությունն էին և, իբր, զարգացման նախորդող փուլեր չեն ունեցել:

Ուշադրություն դարձնենք նաև հետևյալին: Որոշակի փոխկապակցություն գոյություն ունի աջ և ձախ ձեռքերի պահվածքի, այսինքն՝ աղեղը պահելու և գործիքի ընդհանուր դիրքի միջև: Եվրոպական աղեղնային արվեստում աստիճանաբար հաստատվեց աղեղը պահելու այն եղանակը, երբ կատարողի ձեռքն աղեղնափայտի վրա է դրվում վերևից: Ի տարբերություն սրա՝ արևելյան կատարողական պրակտիկայում տարածում գտավ և առայսօր պահպանվեց աղեղը պահելու այլ ձև, որի դեպքում նվագողի ձեռքը գտնվում է կոթունի կողքին կամ ներքևում: Ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ եղանակները պայմանավորված էին եվրոպական և արևելյան աղեղնային արվեստի շտրիխային տեխնիկայի բնույթով: Աղեղը կողքից բռնելու եղանակը համապատասխանում էր հանդարտ շտրիխներին, որոնք տարածված էին Արևելքի ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Ուստի, Արևելքում և, մասնավորապես, Հայաստանում շատ վաղ է ի հայտ եկել աղեղի մագն աջ ձեռքի մատների (հիմնականում բթամատի) օգնությամբ ձգելու ինքնատիպ հնա-

րը: Ժողովրդական երաժշտության կատարման պրակտիկայում նման եղանակը հանդիպում է նաև այսօր: Մատներով էր կարգավորվում նաև աղեղնափայտի ձգման աստիճանը:

Եվրոպական ստեղծագործական պրակտիկայում, որում զարգանում էին շտրիխների այնպիսի ձևեր, ինչպիսիք են *մարտելեն*, *սոտիեն*, *սպիկատոն*, աղեղը կողքից պահելու եղանակը չէր արդարացնում, հատկապես գործիքներն ուսին՝ *a braccio* նվագելիս: Այնինչ աղեղնային արվեստի զարգացման վաղ փուլերում աղեղը պահելու երկու ձևերն էլ կիրառվում էին նույնիսկ Եվրոպայում: Այս առումով հետաքրքիր է Բոշերվիլ քաղաքի սբ Գեորգ աբբայության հարթաքանդակը (Նորմանդիա, XI դար):

Հարթաքանդակին պատկերված կատարողների մեջ երկու երաժիշտ *ֆիդել* են նվագում, ընդ որում՝ մեկը *ֆիդել* պահել է *a gamba* (հենելով ոտքին) դիրքում և, դրան համապատասխան, աղեղը պահել է կողքից, իսկ մյուսը գործիքը դրել է ուսին և աղեղն արդեն պահում է աղեղնափայտի վերնից: Հարկ է նշել, որ հետագայում եվրոպական արվեստում աղեղը կողքից պահելու եղանակն աստիճանաբար դուրս մղվեց՝ պահպանվելով միայն կոնտրաբաս նվագելիս: Գործիքն ուսին՝ *a braccio* պահելու եղանակի համադրությունը ընդհանրապես որպես բացառություն էր կիրառվում:²⁷ Հենց նման եզակի դեպքի ենք հանդիպում Դվինի անոթի պատկերում:

Եթե հաշվի առնենք, որ Դվինի անոթը մասնագետների կողմից թվագրվում է X դարի վերջին և XI դարասկզբին, ապա գործիքի այս պատկերը կարելի է ամենավաղ պատկերներից մեկը համարել համաշխարհային արվեստում:

Ըստ էության, մեզ են հասել ընդամենը մի քանի²⁸ պատկեր, որոնք վերաբերում են մոտավորապես նույն ժամանակաշրջանին. մեր արդեն հիշատակած նորմանդական տաճարի հարթաքանդակը (XI դար) և Կի-նի Սբ Սոֆիայի տաճարի որմնանկարը (XI դար): Վերջինը մեզ համար պակաս հետաքրքրական է, որովհետև գործիքը, որ տեսնում ենք այնտեղ, բյուզանդական ոճի է և ձևով խիստ տարբերվում է Հայաստանում գտնվածից:

Առավել էական է գուգահեռը Դվինի անոթի և նորմանդական հար-

27. *Ստրուվե Բ.Ս.* Процесс формирования виол и скрипок. Մոսկվա, 1959, էջ 253:
28. Եթե չհաշվենք IX դարի Ուտրեխտյան սաղմոսագրքում եղած բավական պարզունակ և ուղղահայաց դիրքով բռնած գործիքի պատկերումը:

թաքանդակի միջև, որոնք ձևերի ապշեցուցիչ ընդհանրություն ունեն: Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի վրա պատկերված է *կիթառանման ֆիդել*, այսինքն՝ աղեղնային գործիքի այն տեսակը, որն առավել տարածվածն էր եվրոպական երկրներում և համարվում էր նրա «դասական» տարատեսակը: Այստեղից կարելի է ուղղակի հետևություն անել, որ XI դարում *կիթառանման ֆիդելի* տեսակը տարածում էր գտել ամենուր՝ սկսած Նորմանդիայից և վերջացրած Առաջավոր Ասիայի որոշ երկրներով: Հազիվ թե միմյանցից այդքան հեռու երկրների նկարիչները կարող էին ինչ-որ պատահական և իրենց կենցաղին ոչ բնորոշ բան պատկերել:

Անոթին պատկերված գործիքը հետաքրքրական է նաև նրանով, որ որոշ հատկանիշներ այն մերձեցնում են եվրոպական *ֆիդելի* տեսակին և, միաժամանակ, ունի գծեր, որոնք բնորոշ չեն նշյալ գործիքի տարատեսակին:

Ինչպես նշում է պրոֆեսոր Բ. Ստրուվեն, «*ֆիդելի* տիպի գործիքները տարբեր երկրներում և տարբեր անվանումներով ի հայտ են եկել մոտավորապես VIII դարից: XI - XII դարերում արդեն *ֆիդելի* կառուցվածքը զգալի փոփոխությունների ենթարկվեց. իրանը դառնում է ավելի տափակ՝ ընդունելով *կիթառի* ձև: Սակայն հենց տափակ գլխիկն է՝ ուղիղ, այսինքն՝ դրան ուղղահայաց փայտիկներով՝ ականջներով, *ֆիդելի* բոլոր տեսակների հաստատուն, «կայուն» հատկանիշն է»:²⁹

Իրանի ձևով Դվինի անոթին պատկերված գործիքը, տիպիկ *եվրոպական ֆիդել* է, բայց ուղղահայաց փայտիկներով տախտակե գլխիկն այստեղ չկա: Դվինի անոթին պատկերված գործիքի գլխիկն արևելյան գործիքների համար սովորական, փոքր-ինչ հետ ճկված, լայնակի փայտիկներով տուփի ձև ունի, որը ոչ Եվրոպայում, ոչ Բյուզանդիայում առայսօր երբևէ չի հանդիպել: Ուստի, այս գործիքը, ավելի շուտ, պետք է որակվի որպես արևելյան, եվրոպական աղեղնային մշակույթին անծանոթ տեսակ:

Դվինյան պատկերի վրա այլ հատկանիշներ էլ կան, որոնք վկայում են մի կողմից՝ արևելյան, մյուս կողմից՝ արևմտյան մշակույթների ինչ-որ տարրերի մասին: Այսպես, օրինակ, արևելյան մշակույթին անհայտ էր գործիքն ուսին պահելու եղանակը: Նվագելու այս ձևը բնորոշ էր արևմտյան Բյուզանդիայի ժողովուրդներին: Պրոֆեսոր Բ. Ստրուվեն իր «Վիոլաների և ջութակների ձևավորման ընթացքը» աշխատություն-

29. *Ստրուվե Բ.Ս.* Процесс формирования виол и скрипок. Մոսկվա, 1959, էջ 39:

նում նշում է արևմտաեվրոպական կատարողական արվեստում հենց *a braccio* դիրքի մեծ տարածման մասին՝ ի հակադրություն Արևելքի բոլոր գործիքների, որոնք պահվում էին *a gamba* դիրքով:

Եվրոպական ժողովուրդների աղեղնային արվեստում գործիքն ուսին պահելու եղանակի ի հայտ գալը պայմանավորված էր հենց կատարողական արվեստի պրակտիկայով: Եվրոպայում թափառական երաժիշտները հաճախ ստիպված էին կանգնած նվագել, ուստի ավելի



Բոշերվիլ քաղաքի սր Գեորգ արքայության հարթաքանդակը (Նորմանդիա, XI դ.)



Կիևի Սբ Սոֆիայի տաճարի որմնանկարը (XI դ.)

հարմար էր գործիքն ուսին պահել: Տոնավաճառային նույն փայտաշեն բեմահարթակներին կանգնած լինելը կարևոր էր՝ ավելի տեսանելի լինելու իմաստով: Բացի այդ, ժողովրդական կատարողները հաճախ երաժշտական գործունեությունը զուգակցում էին դերասանականի հետ: Պարեղանակ նվագող ֆիդելահար-վիոլահարն ինքն էլ ակտիվորեն պարում էր՝ ունկնդիրներ «գրավելով»:³⁰

Իսկ գործիքը պահելու արևելյան եղանակն ամբողջությամբ սահմանափակվում էր *a gamba* ձևով, անգամ ամենափոքր գործիքների պարագայում: Արևելյան ժողովուրդների մեջ տարածված գործիքի *a gamba* դիրքը պայմանավորված էր նաև նվագելու պրակտիկայով: Երաժիշտներն այստեղ միշտ նստած էին նվագում՝ գործիքը հենելով ծնկին: «Պատմականորեն գործիքը պահելու *a gamba* ձևը ամենահինն է,- գրում էր Բ. Ստրուվեն: - *A gamba* ձևի տարածվածության հիմնական պատճառն այն է, որ

այն առավել բնականն է աղեղնային գործիք նվագելիս: Գործիքը ծնկանը կամ հատակին հենելը կատարողին ազատում է գործիքն օդում պահելու համար անհրաժեշտ ուժեր ծախսելուց: Գործիքի իրանի մերձությունը նվագողի մարմնին նպաստավոր պայման է ստեղծում աջ ձեռքի շարժումների ոչ մեծ տարուբերումների համար: Չի կարելի հաշվի չառնել նաև մարդու հենց նստելու՝ Արևելքին բնորոշ ձևի հսկայական ազդեցությունը՝ գորգին, ծալապատիկ կամ ոչ մեծ բարձրության վրա»:³¹

Արևելյան ժողովուրդների՝ գործիքն ուսին պահելու հնարավոր տարբերակը ժխտում է նաև Ի. Յամպոլսկին: Մատնանշելով Կիևի սբ Սոֆիայի տաճարի որմնանկարի երաժշտին, որը գործիքը պահում է *a braccio* ձևով, նա գրում է. «... վերջինը բացառում է որմնանկարի փոխառման հնարավորությունն արևելյան ժողովուրդների երաժշտական պրակտիկայից, որոնց մոտ երբեք չի կիրառվել գործիքն ուսին պահելու ձևը»:³² Սակայն Դվինի անոթի վրայի պատկերը կասկածի տակ է դնում Արևելքում և Արևմուտքում ֆիդելի տիպի գործիքների օգտագործման դիրքերի միջև կտրուկ սահմանազատման՝ մինչ օրս արմատացած կարծիքը: Ըստ երևույթին, որոշ երկրներում կարող էին ծագել միջանկյալ կամ անցումային տարբերակներ:

Այս բոլոր տվյալները օգնում են հանգել այն մտքին, որ Դվինի գործիքի նմանը կարող էր ծագել Արևելքի հետ սերտորեն կապված եվրոպական երկրում, կամ արևմտյան մշակույթին կամ շաղկապված արևելյան երկրում:

Այսպիսով, Դվինի գործիքը, լրացնելով մեր պատկերացումները հին ժամանակների գործիքադարանի մասին և համաշխարհային արվեստում աղեղնային գործիքի ամենավաղ պատկերումներից մեկը լինելով, թույլ է տալիս նորովի լուսաբանել ջութակի նախատիպ գործիքների նախնական զարգացման և տարածման հարցը: Այս պատկերի առկայությունը Դվինում X - XI դդ. կարող է նաև Հայաստանի պատմության հետաքրքիր էջերից մեկի՝ մշակույթի և արվեստի ծաղկման ժամանակաշրջանի պատկերավոր ապացույցը ծառայել: Այդ դարաշրջանը Վ. Չալոյանը, ոչ առանց հիմնավորման, արդարացիորեն անվանել է «Հայկական վերածննդի առաջին փուլ»:³³

31. Ստրուվեն Բ.Ս., նշվ. աշխ. էջ 185:

32. Յամպոլսկի Ի.Մ. Русское скрипичное искусство. Մոսկվա-Լենինգրադ, 1951, էջ 10:

33. Չալոյան Վ.Կ. Армянский Ренессанс, Մոսկվա, 1963, էջ 53:

30. Ստրուվեն Բ.Ս. Процесс формирования виол и скрипок. Մոսկվա, 1959, էջ 39:

Գերմանացի գիտնական Վ. Բահմանի³⁴ գրքում աղեղնային գործիքների մասին հետաքրքիր տվյալներ, ինչպես նաև բյուզանդական պատկերազարդումներ են բերվում, որոնք վերաբերում են մեր դիտարկած ժամանակաշրջանին: Այդ տվյալների հիման վրա Վ. Բահմանը կարծում է, որ հնչյունի արտաբերման՝ Ասիայում սաղմնավորված աղեղնային եղանակը եվրոպական երաժշտական պրակտիկա է թափանցել երկու ճանապարհով, ընդ որում՝ դրանցից մեկն արդեն Բյուզանդիայի միջոցով, այն էլ միայն X դարում, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ աղեղնային գործիքները Հայաստանում արդեն տարածում ու զարգացման իրենց նախապատմությունն ունեին:

Թեմայի հետագա ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ Դվինի գտածոն պատահական չէր: Նման գործիքներ, և դրանք նույն դիրքով բռնելու դեպքեր, քանիցս հանդիպել են X - XII դդ. հայկական կատա-



րողական պրակտիկայում: Որպես վերնասվածի հաստատում կարող է ծառայել 1961թ. Հայկ. ԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտական արշավախմբի գտած խաչքարը Կոլաթաղ (Ղարաբաղ) գյուղում, *Կոշիկ-Անապատ* եկեղեցու մոտ: Խաչքարի վրա պատկերված է մարդ՝ ձեռքին աղեղնային գործիք:

Պատմական ժամանակաշրջանը, որին վերագրվում է սույն պատկերը, բնութագրվում է առաջադեմ միտումների ուժեղացմամբ, որոնք բուռն ծաղկում ապրեցին սելջուկյան արշավանքներին նախորդած ժամանակաշրջանում:

Հայաստանը վերստին վերադառնում է ակտիվ կյանքին, մասնակցում տարանցիկ առևտրին, որի կենարար երակներն անցնում են Արևելքի և Արևմուտքի շատ երկրներ կապող նրա քաղաքների միջով: Վերածնվում է խոշոր արհեստագործական արտադրությունը, ծաղկում են գիտությունը, արվեստը, որոնցում հե-

տագա զարգացում են ստանում հումանիստական և ռեալիստական միտումները: Աշխարհիկ հայացքների տարածումը հատկանշական է Հայաստանի այդ շրջանի մշակույթի համար: Մտորումները մարդու ճակատագրի մասին, հետաքրքրությունը նրա ներաշխարհի, ապրումների նկատմամբ. ահա թե ինչն է վերստին կարևորվում փիլիսոփաների և բանաստեղծների, ճարտարապետների և նկարիչների ստեղծագործություններում: Ի հայտ են գալիս գրական նոր ժանրեր, ծաղկում են ապրում աշխարհիկ պոեզիան, XIII դ. մանրանկարչությունը (հռչակավոր Թորոս Ռոսլինի գլուխգործոցները) և այլն: Այս ժամանակաշրջանը պրոֆ. Վ.Կ. Չալոյանն անվանում է «Հայկական վերածննդի երկրորդ փուլ»:

Երաժշտարվեստում շարունակում է ակտիվորեն զարգանալ գուսանների ստեղծագործական արվեստը: Ոճական նոր գծերով հարստացած՝ այն մտնում է զարգացման նոր փուլ, որը նույնպես բնութագրվում է առաջադեմ ռեալիստական գծերով:³⁵

Վերադառնանք, սակայն, խաչքարի վրա պատկերված գործիքին: Կարելի է ենթադրել, որ դա ֆիդելանման ջութակի միջնադարյան նախնիներից մեկն է: Դրա վերին դեկան տափակ է: Հստակ երևում է գործիքի վզիկը, որն ավարտվում է ճկված գլխիկով, դյուրաջարդ փայտե տուփով, ինչը հավաստում է, որ գործիքը շատ ավելի ջութականման է, քան ֆիդելանման, որին պատկանում է այդ ժամանակ Եվրոպայում տարածված գործիքների մեծամասնությունը:

Տեղափոխելիս խաչքարի վրայի պատկերը վնասվել է, ուստի թույլ են տալիս ինձ վկայակոչել ՀԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտական արշավախմբի անդամներ, պատմ. գիտությունների դոկտոր Ս.Գ. Բարխուդարյանին և պատմ. գիտ. թեկնածու Ա.Ա. Մանուչարյանին³⁶ և խաչքարը գտնելու ժամանակ նրանց արած նկարները: Նրանց վկայությամբ, գործիքի աղեղն ուղիղ էր (փաստը բավական հետաքրքիր է պատմական այդ ժամանակաշրջանի համար, քանի որ եվրոպական աղեղները, որպես կանոն, աղեղնաձև կորություն ունեին): Հատկանշական է գործիքն ու-

35. Ք. Քուշնարյովը վկայակոչում է հնագույն ձեռագրերում պահպանված տաղերի բանաստեղծական տեքստերը՝ հատկապես ընդգծելով տաղերգուների համարձակ ձեռքմեկնումը ժողովրդական-գուսանական ստեղծագործության կերպարներին և պոեմներին:

36. ՀԽՍՀ ԳԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ազգագրական արշավախումբ՝ պատմ. գիտ. դոկտ. Ս.Գ. Բարխուդարյանի ղեկավարությամբ, 1961թ.:

34. *Fuhrman V.* Die Anfänge des Streichinstrumenten spiels. Լայպցիգ, 1964:

սին՝ *a braccio* պահելու դիրքը, թեև դրա հետ մեկտեղ երաժիշտը նստած է՝ ոտքերը արևելյան ձևով ծալած: Այստեղ մենք կրկին բախվում ենք Արևելքին և Արևմուտքին բնորոշ գծերի համադրման նման դեպքի: Այն, ինչ մեզ անսովոր էր թվում Դվինի պատկերում, կրկնված է խաչքարի պատկերի վրա: Հազիվ թե համընկնումը պատահական լիներ: Կարելի է նշել գծերի ապշեցուցիչ ընդհանրությունը գործիքների այդ երկու պատկերների միջև. երկուսն էլ աղեղնային են, ֆիդելանման, պահվում են ուսին: Թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում երաժիշտները նվագում են ոչ թե կանգնած, այլ նստած: Միմյանց նման այս պատկերները, սակայն, տար-



Մոկաց ավետարան, XVI-րդ դ.: Մատենադարան, ձեռ. 5783

բական ժանրերի ու ձևերի բովանդակության բազմազանության և հարստության արդյունքն էին, բուռն ծաղկում ապրած քնարերգության օրինաչափ դրսևորումը: Աղեղնային գործիքները գեղարվեստագեղագիտական բնույթի նոր պահանջների և մարդու անձի, նրա զգացումների ու ապրումների հանդեպ արթնացած հետաքրքրության ուղղակի

բերվում են հայտնի մյուս պատկերներից: Ահա թե ինչու է ծնվում Հայաստանում աղեղնային գործիքների՝ ջութակի նախատիպերի զարգացման ինքնատիպ, հնարավոր է՝ նաև ինքնուրույն գծի մասին միտքը:

Եվս մի նկատառում. եթե աղեղնային գործիքները Հայաստանում տարածված էին արդեն X - XIII դդ., դրանք չէին կարող միանգամից ստեղծվել, առանց զարգացման որոշակի նախապատմության. այդ իսկ պատճառով դրանց առաջացումը հարկ է վերագրել անհամեմատ ավելի վաղ շրջանի:

Լարային գործիքների ծավալումը և աղեղնային գործիքների տարածումն այդ ժամանակաշրջանում հայկական մշակույթի ծաղկման, երաժշտաբանաստեղ-

արդյունքն էին: Դարաշրջանի պահանջները բավարարող «զենք-միջոց» լինելով՝ աղեղը խթանում էր գործիքների նոր արտահայտչաձևերի, մեղեդային և հնչերանգային որակների առաջացումը: Այն հնարավորություն էր տալիս գտնել ուժեղ և նուրբ արտահայտչաձև՝ գործիքային կանտիլենա՝ կարճ վիպերգ, որը դարձավ մարդկային սրտի հուզական հարստության արտացոլումն իր բոլոր դրսևորումներով: Նման աղեղը Հայաստանում հարմարեցված էր կանտիլենայի և լեզատոյի ու դետաշեի տիպի սահուն շտրիխների կատարման համար: Գուցե այդ պատճառով Արևելքում և, մասնավորապես, Հայաստանում շատ վաղ, ավելի վաղ, քան Եվրոպայում, եկան կատարելագործման այն մտքին, ինչը աղեղի մագի ժապավենաձև շերտավորումն է, որն այնքան անհրաժեշտ է լիակատար հնչողություն ապահովելու համար: Աղեղի մագի ժապավենաձև շերտավորումը զգալի առավելություններ էր տալիս որակյալ ձայն ստանալու համար: Ժամանակի հետ գործիքն ավելի հարմար նվագելու որոնումները հանգեցրին աղեղի զարգացման ողջ ընթացքին՝ աղեղնափայտի աստիճանական ուղղմանը և, ի վերջո՝ քյամանչայի ուղիղ աղեղին: Սրա բազմաթիվ վկայությունները առկա են հին հայկական ձեռագրերի մանրանկարներում:

Միջնադարի երաժիշտ կատարողը հաճախ նաև այն գործիքը պատրաստող վարպետն էր, որը նվագում էր:³⁷ Գործիքը պատրաստելու համար նա օգտագործում էր տարատեսակ փայտանյութ, հաճախ նաև փայտի բազմաթիվ կտորներ: Նման գործիքն ապշեցնում



Երաժիշտների անսամբլ, XVII-րդ դ.: Մատենադարան, ձեռ. 5472

37. Խանգաղյան Է. Երաժշտական գործիքներ. Պատմական թանգարանի աշխատություններ, Երևան, 1952, հ. 5, էջ 87:

է աշխատանքի մանրակրկիտությամբ, հարդարման նրբությամբ ու ճաշակով:

Էական գործոն պետք է համարել նաև երաժիշտների օգտագործած լարերը: Դրանք արտադրվում էին Հայաստանում հին ժամանակներից ի վեր, և այս բնագավառում հարուստ փորձ էր կուտակվել: Պահպանված փաստաթղթերը թույլ են տալիս հաստատել, որ հայ երաժիշտներն իրենց գործիքների համար օգտագործում էին տարբեր նյութերից պատրաստված լարեր՝ պղնձե, արծաթե, մետաքսե, վուշե և այլն,³⁸ ընդ որում՝ լարերի ընտրությունը կախված էր այն նյութից, որից պատրաստվում էր գործիքը: Այսպես, թթենուց պատրաստված գործիքը մետաքսե լարեր էր պահանջում: Համընդհանուր կարծիք կար, թե թթենու և մետաքսի միջև ներդաշնակություն կա, իսկ նման գործիքից ծնված հնչյուններն առանձնահատուկ հմայք ունեն:

Լարերի մասին տվյալներ կան միջնադարյան հայ գիտնականների աշխատություններում: Դրանց մասին հիշատակել են Գրիգոր Նարեկացին, Փավստոս Բուզանդը, Հովհաննես Երզնկացին, Ներսես Լամբրոնացին, Հակոբ Դրիմեցին: Վուշե, ջլե և արծաթե լարերի մասին տեղեկություններ է պարունակում նաև XIX դարի *Հայկազյան բառարանը*.³⁹

Հայերենում *լար* բառը փոխվում է՝ կապված այն բանի հետ, թե ինչ նյութից է պատրաստված. *լարը* վուշից կամ արծաթից պատրաստվածն է, *աղին* լարն է՝ պատրաստված աղիներից, այսինքն՝ աղիից կամ ջղից:

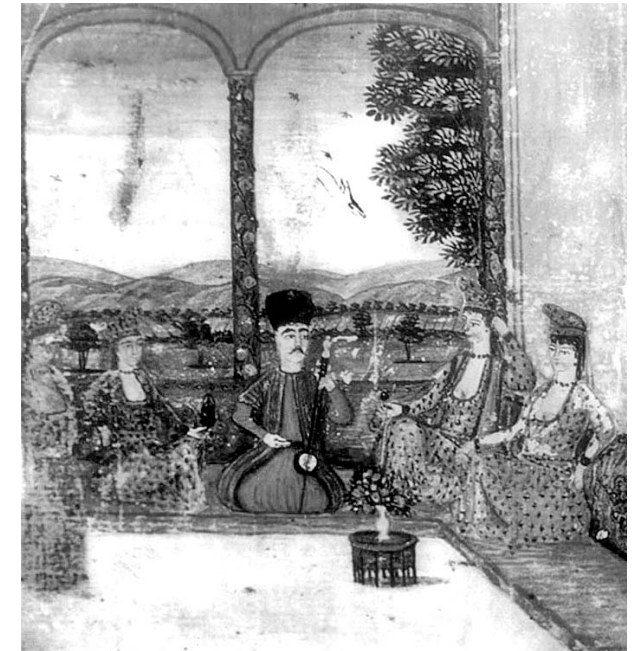
Լարերի արտադրության մասին առավել վաղ տեղեկությունները վերագրվում են Տիգրան Մեծի թագավորության (մ.թ.ա. II - I դդ.) ժամանակաշրջանին: Այն ժամանակ արտադրությունը կենտրոնացած էր Կապուտան լճի շրջանում (այժմ՝ Ուրմիա, գտնվում է Իրանի տարածքում): Կապուտանը աղի լիճ է: Այստեղ աղ էր արդյունահանվում և այստեղ էլ արտադրվում էին լարերը: Ջղե լարերի պատրաստման գործընթացն ընթանում էր հետևյալ կերպ. կենդանիների աղիներից կտրվում էին 1,5-2 մետր երկարության ժապավեններ և լայնակի ձգվում լճի աղի ջրով լցված փոսի վրայով: Առվափոսում ջրի գոլորշիանալուց հետո ժապավենները հանվում էին, լվացվում աղբյուրի գուլալ ջրով, չորացվում էին արևի տակ և մշակվում: Լարերի արտադրության այս գործընթա-

38. Հունական քնարը, կիթառը (և այլ գործիքներ) ջղե լարեր են ունեցել, քանի որ մետաղյա լարերն անհայտ էին հույներին: Տե՛ս *Նաուման Է. Иллюстрированная всеобщая история музыки*, հ. I, Սանկտ-Պետերբուրգ, 1897, էջ 138:

39. Հայկազյան բառարան, Վենետիկ, 1836-37, հ. 1, էջ 880; հ. 2, էջ 696:

ցը մանրամասն նկարագրված է Հ. Խաչատրյանի «Տիգրան Մեծ» պատմավեպում:⁴⁰

Տեղեկություններ են պահպանվել Հայաստանում X դարում լարերի արտադրության մասին: Պատմական այդ ժամանակաշրջանում Հայաստանի տնտեսական կյանքում կարևոր տեղ են զբաղեցրել արհեստները, որոնց համար հիմք է հանդիսացել բրդի, կաշվի, հարուստ օգտակար հանածոների և դրանց մշակման ավանդույթների առկայությունը: Արհեստագործությունը հիմնականում կենտրոնացված էր քաղաքներում, որոնք ակտիվորեն մասնակցում էին միջազգային առևտրին: Սակայն երկրի տնտեսությունում գլխավոր տեղը, այնուամենայնիվ, զբաղեցնում էր գյուղատնտեսությունը: Արտահանվում էին երկրում արտադրվող գյուղատնտեսական տարբեր ապրանքներ: Ընդ որում՝ գյուղատնտեսական և արհեստագործական ապրանքների՝ ցորենի, մետաքսի, բրդի, գորգերի, անտառանյութի, բուսաներկերի, բրուտագործական իրերի, հագուստի, պղնձի և այլնի կողքին Հայաստանից նաև լարեր էին արտահանվում: Լարերի արտադրությունը և դրանց արտահանումը կազմակերպված էին մերձծովյա Մուկան⁴¹ քաղաքի մերձակայքի երկու ոչ մեծ քաղաքներում: Հայկական լարերի արտահանման մասին տեղեկություններ կան հայ գիտնականների՝ Փ. Բուզանդի, Հովհ. Երզնկացու, Գ. Մագիստրոսի, Ն. Լամբրոնացու, Հ. Դրիմեցու աշխատություններում, ինչպես նաև օտար աղբյուրներում, օրինակ՝ արաբ գիտնական Իբն-ալ-Ասիրի մոտ (X դար):⁴²



Նաղաշ Դովմաթան, XVIII-րդ դ.: Մատենադարան, ձեռ. 4426

40. Անհրաժեշտ տեղեկությունները գրողը փոխ է առել Վենետիկում հայերեն հրատարակվող «Բազմավեպ» հանդեսից, բայց վեպը հրատարակելիս այդ նկարագրությունը հանվել է և պահպանվել է միայն ձեռագրում: Վենետիկ, 1836-37, հ. 1, էջ 880; հ. 2, էջ 696:

41. *Փափագյան Հ. Տնտեսական հարաբերությունները Հայաստանի, Ադրբեջանի և Վրաստանի միջև X դարում, ՀԽՍՀ ԳԱ տեղեկագիր*, 1952, № 5, էջ 78:

42. Նույն տեղում, էջ 78:

Ջոն լարերի մասին հիշատակում է նաև X դարի բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացին: Այն պարբերությունում, որտեղ նա գրում է ջութակի մասին, խոսվում է նաև դրա վրա քաշված լարերի մասին: Դրանք ջղե են կամ էլ, ինչպես տեքստում է ասվում, պատրաստված են աղիներից:

Լարերի արտադրությունը բուն Հայաստանում զարմանք չի հարուցում, եթե նկատի ունենանք աղեղնային գործիքների բազմազանությունը երկրում: Ընդ որում՝ ըստ Հակոբ Դրիմեցու տեղեկությունների՝ դրանցից մի քանիսի լարերի թիվը հասնում էր 40-ի (սոլոխր), 70-ի (գանոն) և նույնիսկ 100-ի (օրգանոն)⁴³: Ինչպես վերը նշվեց, Հայաստանում նվագում էին նաև ռեզոնանսային լարեր ունեցող գործիքներ: Դրանց առկայությունը հաստատվում է բազմաթիվ պատկերներով, որոնց կարելի է հանդիպել հին հայկական ձեռագրերում: Երբեմն պատկերի հնությունը և անբավարար հատկությունը թույլ չեն տալիս բացարձակ ստույգ որոշել գործիքի մասերը, այնուամենայնիվ, դատելով լայն գրիֆից, երկարացված գլխիկից և բազմաթիվ ականջներից, կարելի է պնդել ռեզոնանսային լարերի առատության մասին:

Չնայած երաժշտական գործիքադարանի մեծ բազմազանությանը, միջնադարյան գիտնականները և երաժիշտները միակարծիք էին այն հարցում, որ, այնուամենայնիվ, ամենահարմար գործիքը պետք էր համարել քառալարը: Չորս լարն ամենից շատ էր համապատասխանում բնությանը, ավելի ճիշտ՝ նրա չորս տարերքներին:⁴⁴ Այսպես, Եզնիկ Կողբացին (V դար) կարծում էր, որ չկա արվեստ բնությունից դուրս: Ուստի, ճիշտ այնպես, ինչպես բնության մեջ, արվեստում պետք է առկա լինեն չորս տարերք. կրակը, օդը, հողը և ջուրը: Ըստ գիտնականների, երաժիշտների, փիլիսոփաների դատողությունների՝ բազում դարերի ընթացքում քառալար գործիքը հանդիպել է որպես միանգամայն կայուն և տարածված տարատեսակ: Հետագա ժամանակաշրջաններում չորս լարերը դարձան քեմանիի, ինչպես նաև ջութակի ընտանիքի բոլոր ներկայացուցիչների բնութագրական հատկանիշներից մեկը: Այդ նույն պատճառով Հովհաննես Երզնկացին քառալար քնարը համարում էր լավագույն գործիքը, որն ի վիճակի է ցույց տալ արվեստի ուժը:

Երաժշտարվեստի և երաժշտական գեղագիտության հարցերին մեծ ուշադրություն են նվիրել միջնադարի շատ գիտնականներ և մտա-

ծողներ: Դեռ V - VI դդ. հայ փիլիսոփայական մտքի վաղ շրջանի ներկայացուցիչներից մեկը՝ Դավիթ Անհաղթն իր «Սահմանք իմաստասիրության» աշխատությունում գրում էր, որ «երաժշտությունը մեծ ներգործուն ուժ ունի, քանի որ տարբեր հոգեվիճակներ է ստեղծում, նրան տրամադրություն հաղորդում»: Նա իր խոսքերը հաստատում էր Հին աշխարհում բավական տարածված մի օրինակով՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացու մասին լեգենդով, որի տրամադրությունը, լսած երաժշտության բնույթից կախված, փոխվում էր: «Մի խնջույքի ժամանակ,- պատմում է Անհաղթը,- երաժշտի հնչեցրած ռազմատենչ մեղեդին լսելով՝ Ալեքսանդրն անմիջապես սպառազինվում է և դուրս գալիս: Իսկ երբ երաժիշտը սկսում է ուրախ մեղեդի նվագել, նա կրկին վերադառնում է խնջույքավորների մոտ»:⁴⁵

V դարի պատմիչ Եղիշեն նույնպես խոսել է երաժշտի բարձր և տպավորիչ արվեստի մասին: Քնարահարին, որն իր նվագով կենդանացնում էր գործիքը, նա համեմատում է Աստծո հետ, որը մարդկային մարմնին շունչ է ներարկում:

Հովհաննես Երզնկացին իր «Քերականության մեկնություն»-ում գրում է. «Երաժշտությունն, անմարմնական լինելով, հոգեհարազատ է և մեծ ազդեցություն ունի մարդու հոգու վրա: Հենց դրա համար էլ առաջին իմաստունները հայտնագործեցին երաժշտական գործիքները, քանի որ երաժշտությունը հոգին զվարճացնողն է»:⁴⁶

Երաժշտական հիմնախնդիրներին, կատարողական վարպետության գեղագիտությանը մեծ ուշադրություն են հատկացրել նաև հետագա հարյուրամյակների շատ գիտնականներ՝ Առաքել Սյունեցին (XIV - XV դդ.) իր «Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստասիրության» վերլուծությունը» աշխատությունում, Հակոբ Դրիմեցին (XV դ.) և այլք:

Գործիքային երաժշտության հուզական ազդեցության մասին նշել են հնագույն շատ գիտնականներ՝ ընդգծելով, որ երբեմն այդ ազդեցությունն այնքան ուժեղ է լինում, որ վերածվում է տարբեր տկարություններ դարմանող միջոցի: Տեղեկություններ են պահպանվել ոչ միայն գործիքների, այլև նույնիսկ առանձին լարերի մասին, որոնք օգտագործվել են այս կամ այն հիվանդությունը բուժելիս: Իր «Քերականության մեկնություն» հանրահայտ աշխատությունում Հովհաննես Երզնկացին ուղ-

43. Музыкальная эстетика стран Востока, Մոսկվա, 1967, էջ 371:

44. Չորս թիվը Հին աշխարհում սրբազան էր համարվում հին եգիպտացիների, պյութագորցիների և այլոց մոտ:

45. Музыкальная эстетика стран Востока, Մոսկվա, 1967, էջ 363:

46. Նույն տեղում:

դակիորեն նշում է յուրաքանչյուր լարի նշանակությունը: «Գործիքների տեսակները բազմաթիվ են: Կան շատ և քիչ լարեր ունեցող գործիքներ, կան փողային գործիքներ և այլն: Բայց քառալար քնարն ավելի շատ ու բոլորից լավ է ցուցադրում արվեստի ուժը, քանի որ պատրաստված է մարդու բնույթին համապատասխան և ասես համընկնում է մարդու մեջ կենտրոնացված բնության չորս տարերքներին: Այդ լարերից առաջինը կոչվում է *զիլ* (զրնգուն) կամ *սուր* (բարձր), երկրորդը կոչվում է *տուգա* (ավելի ճիշտ՝ դուգա, այսինքն՝ պարսկերեն՝ երկրորդ), երրորդը՝ *սեգյա* (պարսկերեն՝ երրորդ), իսկ չորրորդը՝ *բամբ*:

- I. *Սուր* - ջերմ է ու խոնավ, ինչպես արյունը
- II. *Պուգա* – ջերմ է ու չոր, ինչպես դեղին մաղձը
- III. *Սեգյա* – սառն է ու չոր, ինչպես սև մաղձը
- IV. *Բամբ* կամ *ծանր* – սառն է ու թաց, ինչպես ֆլեգման, լորձը:

Հիվանդության դեպքում գործիքային երաժշտությունից հարկ է օգտվել հետևյալ կերպ: Նախևառաջ հարկավոր է իմանալ, որ արյան հակառակը ֆլեգման է. այստեղից էլ, երբ հիվանդն, ասենք, արնահոսում է, նրա համար հարկավոր է նվազել չորրորդ (*բամբ-ծանր*) լարով: Դա շատ օգտակար է, քանի որ իր բնույթով սառն է ու խոնավ, ինչպես ֆլեգման: Իսկ ֆլեգմատիկի համար հարկավոր է նվազել առաջին՝ *սուր* կամ *զիլ* լարով, որը ջերմ է և խոնավ, ինչպես արյունը: Երբ հիվանդը տառապում է դեղին մաղձի առատությունից, որը ջերմ է ու չոր, հարկավոր է նվազել չորրորդ լարով, որը սառն է և խոնավ:

Բնության տարերքների նման՝ զիլը ջերմ է ու խոնավ, ինչպես օդը, երկրորդը՝ դուգան, ջերմ է ու չոր, ինչպես կրակը, երրորդը՝ սեգյան, սառն է ու չոր, ինչպես հողը, չորրորդը՝ բամբը, սառն է ու թաց, ինչպես ջուրը:

Իսկ եթե միաժամանակ նվազեն և՛ *զիլ*, և՛ *բամբ* լարերով կամ, այլ կերպ՝ *սուրով* և *ծանրով*, կստացվի ըստ հնչերանգի միջին, չոր և զով հնչյուն: Այդ հնչողությունն իմաստունները բնական են անվանում: Եվ նա, ով տիրապետում է երաժշտարվեստին, կարող է օգնել հիվանդին իր երգեցողությամբ ու նվագով: Իսկ եթե հիվանդն է երաժշտություն լավ հասկանում, նա էլ ավելի մեծ օգուտ կստանա»:⁴⁷

47. Музыкальная эстетика стран Востока, Унսկվա, 1967, էջ 364, 365:



Հայ ժողովուրդը, որ ճարտարապետության, գեղանկարչության հիասքանչ հուշարձաններ է կերտել, թատրոնի հնագույն ավանդույթներ ունի, մեզ է հասցրել իր ինքնատիպությամբ, մեղեդային հարստությամբ, նրբությամբ, բազմազանությամբ առանձնացող երաժշտական մշակույթ: Այդ մշակույթի զարգացման գործում քիչ նշանակություն չի ունեցել ժողովրդի մեջ հասունացած և իր ավանդույթներն ստեղծած կատարողական արվեստը: Այն երաժշտությունը հարստացրել է բազմազան արտահայտչամիջոցներով, որոնք շատ բանով նպաստել են ազգային ձևերի մշակմանը՝ իրենց անանց ողջ հմայքով հանդերձ:

Երաժշտական մշակույթի անբաժանելի մասը հանդիսանալով՝ ժողովրդական կատարողական արվեստը բավական հին է իր արմատներով: Ժողովրդական երգիչները, ասացողները, գուսանները և աշուղները դարեդար փոխանցել և մեզ են հասցրել հայ երգի գեղեցկությունը: Եվ այդ մեղեդիներում ու ասքերում արտացոլվել են դրանք ստեղծող ժողովրդի ոգին, նրա պատմությունը, մտքերը, հույսերն ու սպասումները:

Այդ կատարողներից շատերն իսկական վիրտուոզներ էին, իսկ նրանց ստեղծագործությունը՝ վառ, տպավորիչ: Դարերի ընթացքում նրանց գործիքային հնարները փոխանցվել են սերնդեսերունդ. արդյունքում՝ ստեղծվում էին մի ամբողջ շարք կատարողական դպրոցներ՝ Էրզրումիներ, Կարսիներ, Ալեքսանդրապոլիներ, որոնցից յուրաքանչյուրն աչքի էր ընկնում ինքնատիպությամբ և արտահայտչամիջոցների հարստությամբ: Նրանց ծավալուն վիրտուոզ իմպրովիզացիաներն ապշեցնում էին անկաշկանդությամբ, փայլով, ոգեշնչվածությամբ, կենսական պայծառությամբ: Գործիքային արվեստում էլ, ոչ պակաս ուժով, քան վոկալ արվեստում, արտացոլվում էր ժողովրդի երաժշտական տաղանդը: Կենդանի, պատկերավոր, գունեղ հայերենը, անկասկած, իր ազդեցությունն էր թողնում ֆոլկլորային մեղեդիների ինտոնացիոն կառուցվածքի վրա: Հայկական ժողովրդական երաժշտության վոկալ մեղեդայնությունն իր հերթին հարստացրել է գործիքային արվեստը:

Վոկալ և գործիքային երաժշտությունը սերտորեն միահյուսվել են, և նրանց բազմադարյա միությունը միանգամայն շոշափելի արդյունքներ է տվել գործիքային «խոսքի» բուն կառուցվածքում: Աղեղնային գործիքների մեղեդային էությունը համապատասխանում էր հայկական երգի

բնույթին, որը հինավուրց ու բարձր կազմակերպված միաձայնության (մոնոդիայի) նմուշ է հանդիսանում:

Աղեղնային գործիքներ նվագելը լայն տարածում ստացավ միջին դարերում, երբ զարգացած էին նաև մենակատարման մշակույթը և համայնային բազմազան ձևերը, երբ գոյություն ունեին «թափառական երաժիշտների մի ամբողջ բանակ, որոնք իրենց դեգերումներով ընդգրկել են ողջ Առաջավոր Արևելքի տարածքը»:⁴⁸

Նշենք նաև, որ այն ժամանակաշրջանում, երբ Իտալիայում նոր հնչողություն ունեցող գործիքներ պատրաստող հիանալի վարպետների մի ամբողջ համաստեղություն էր հայտնվել, հայ վարպետներին նույնպես, որոնք այդ ընթացքում բազմադարյա փորձ էին կուտակել, շատ բան էր հայտնի գործիքների պատրաստման գաղտնիքների մասին: Փայտի ընտրության և օգտագործման հարցերում նրանք դիմում էին եղննու, թխկենու, լիբանանյան մայրու և տեղական լավագույն ծառատեսակներին: Ինչ վերաբերում է լաքերին, օրինակ՝ հայտնի է, որ հայերը ոչ միայն իրենք էին օգտագործում հոտավետ խեժերի որոշակի բաղադրություններ՝ իրենց գործիքները լաքապատելու համար, այլև դրանք Իտալիա էին արտահանում: Այնտեղ դեղագործները, հայ վաճառականներից ստանալով այդ բաղադրությունները, չհրապարակելով իրենց բացահայտած գաղտնիքները՝ փոխանցում էին ջութակագործներին, որոնք իրենց հերթին լրամշակում էին թանկարժեք խեժերը՝ դրանց տալով արդեն իրենց նախընտրած երանգը, գույնը, արդյունավետությունը: Հոդվածում, որը մեզ տրամադրում է այս փաստերը, հիշատակվել են իտալական լավագույն վարպետների անունները՝ Ա. Ամատի, Ա. Ստրադիվարիուս, որոնք օգտագործել են նշյալ բուրավետ բաղադրությունները:⁴⁹

Գործիքային երաժշտությունը Հայաստանում բնակչության բոլոր խավերի կյանքի անբաժան մասն էր: Երաժիշտը, որը շոյում էր բարձրաստիճան անձանց լսողությունը, միևնույն ժամանակ նաև ցանկալի հյուր էր հասարակ մարդկանց համար: Նրա դերը անգնահատելի էր և՛ քաղաքային, և՛ գեղջկական կենցաղում: Երաժշտության տարածվածության և երաժշտի հատուկ նշանակության մասին է վկայում այն փաստը, որ կյանքի ընթացքում երաժշտությամբ զբաղված մարդու մասնագիտությունն ընդգծվում էր նույնիսկ նրա մահից հետո. «Երե-

48. Շավերդյան Ա. Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков, Մոսկվա, 1959, էջ 38:

49. Ալիք. – Թեհրան 1971. – 04 ապր.:

միա երաժիշտ»՝ կարդում ենք Արթիկի շրջանի Հառիճ գյուղի XII - XIII դդ. տապանաքարերից մեկին:

Կենցաղում երաժշտության տարածվածության մասին պերճախոս վկայություն են տալիս նաև միջնադարյան աշխատությունները: Այսպես, դրանցից մեկում երաժշտությունը բաժանվում էր երկու տեսակի՝ «աստվածայինի», որը երգվում էր տաճարներում, և «մարդկայինի», որը հնչում էր խնջույքներում և ուրախ տոնախմբություններում: Իսկ ամենագլխավորն այն էր, որ գիտական աշխատության հեղինակ Հովհաննես Երզնկացին վերջինը համարում էր «անհրաժեշտ հասարակության համար»:⁵⁰

Ինչպես հիշատակեցինք, երաժշտությանը մոզական հատկություններ էին վերագրվում, ինչը հայ երաժշտական գեղագիտությունը մոտեցնում էր արևելյանին:

Սկսած XIII դարից՝ մշակույթի և արվեստի զարգացումը Հայաստանում քանիցս արգելակվում է նվաճողների ներխուժումներով: Սակայն գործիքային երաժշտությունը հենց այն բնագավառն էր, որին քիչ թե շատ խնայեց ընդհանուր ճակատագիրը: Նման եզրահանգման կարելի է գալ գիտնականների վկայությունների հիման վրա: Այսպես, XV դարի մեծ գիտնական Հակոբ Ղրիմեցին իր աշխատությունում գրում էր բարձր զարգացած գործիքային երաժշտության մասին: Նա ուշադրություն է հատկացրել նաև կատարողական արվեստին՝ այն համեմատելով զորավարի արվեստի հետ: «Նա աներևակայելի արագությամբ այնպես է համադրում ներդաշնակող բարձր ու ցածր, զրնգուն ու բասային և այլ լարերի զանազան հնչյունները, որ տպավորություն է ստեղծվում, թե մի լարն է ծնում տարբեր քաղցր հնչյուններ, բազմազան որակների և գույների զարմանալի հնչողություններ: Եվ այդժամ հարկադրված ես զարմանալ այն հրաշքով, որ արարում է երաժշտի մատների արվեստի ազդեցության ուժը, որ համակում ու գերում է ունկնդիրների գիտակցությունը: Եվ եթե նույնիսկ ունկնդիրը բարձրաստիճան անձ է, նա ևս գերվում է հնչողության քաղցրությամբ, ասես ինքնամոռացության մեջ է և չի կարող կտրվել երաժշտական գործիքների դյուրիչ նվագից»:⁵¹ Այս տեքստի հիման վրա մենք կարող ենք եզրակացություն անել, որը մեզ թույլ կտա խոսել ոչ միայն գործիքային երաժշտության մեծ տարածվա-

50. Հովհաննես Երզնկացի Քերականութեան մեկնութիւն, Մատենադարան, ձեռագիր № 2329, էջ 70բ-74բ:

51. Музыкальная эстетика стран Востока, Մոսկվա, 1967, էջ 372.:

ծության, այլն այն մասին, որ կատարողի ուշադրությունն արդեն այն ժամանակ սևեղծվում էր հնչյունների ներդաշնակ համադրման և դրանց բազմազան երանգավորման վրա:

Ժողովրդական կատարողների օգտագործած աղեղնային-լարային գործիքների մեջ հայ երաժշտական մշակույթի համար վաղուց ի վեր տարածված և բնորոշ էին *ջութակը*, *քեմանին* և դրանց արևելյան տարատեսակները: Սակայն կան բոլոր հիմքերը ենթադրելու, որ Հայաստան էին թափանցել նաև եվրոպական աղեղնային գործիքներ, իսկ *ջութակ* տերմինից սկսեցին օգտվել նաև եվրոպական տեսակի ջութակահման գործիքներն անվանելու համար:

Արևելյան և արևմտյան երաժշտական մշակույթի հետ Հայաստանի կապերի մասին հարցը սկզբունքորեն կարևոր նշանակություն ունի: Հայկական արվեստի բազմադարյա զարգացումն ընթանում էր հիմնականում արևելյան մշակույթների շրջանակներում, սակայն XIII դարից կրկին կտրուկ շրջադարձ նկատվեց արևմտյան մշակույթին մերձենալու ուղղությամբ՝ պահպանելով հանդերձ ազգային ինքնատիպությունն ու առանձնահատկությունը: Այլ խոսքով՝ հայկական արվեստն իր զարգացման ճանապարհին հաղթահարել է որոշակի տարրեր, որոնք անջրպետում էին այն համընդհանուր, համամարդկային նշանակություն ունեցող եվրոպական մշակույթից: Հարկ է նշել, որ արևմտյան մշակույթին մերձեցման միտումները առկա էին նաև ավելի վաղ: Բացի այդ, արևմտյան կողմնորոշմանն ու զարգացմանը մեծապես նպաստել է քրիստոնեական կրոնը: Հիշեցնենք հելլենիստական ազդեցությունների մասին, որոնք արտացոլվել են հին մշակույթում և արվեստում: Այս մասին մատնանշում էր նաև Կոմիտասը, որը գրում էր այն սուրբ բարեփոխիչների մասին, որոնք, վերադառնալով հելլենական երկրներից, աշխատում էին ոչ թե օտար լեզվի, այլ մայրենիի վերափոխման վրա: Բայց դա նրանք անում էին իրենց ազգային ինքնության պայմաններում, սահմաններում և ազգային շահերից ելնելով: Նրանք փոխ էին առնում այն, ինչը մոտ էր իրենց կենսական հոգսերին ու ձգտումներին, արտաքին և ներքին պայքարի պայմաններին և համապատասխանաբար յուրացնում էին ներառվածը՝ ակտիվորեն հաղթահարելով, վերիմաստավորելով և կերպափոխելով ամեն օտարը: Ուստի, հելլենիզմի մասին կարելի է խոսել հետևյալ իմաստով, որ այն ոչ թե բովանդակություն էր, այլ ընդամենը այն ձևը, որով որոշակի փուլում զարգացել է հայ ժողովրդի պատմական մշակույթը:

Միննույն ժամանակ, XVII - XVIII դդ. նշանավորում են ժողովրդական կատարողական մշակույթի զարգացման այնպիսի փուլ, որի զագաթնակետը հանդիսացավ Սայաթ-Նովայի և աշուղների մի ամբողջ սերնդի արվեստը, որոնք զարգացրին նրա ավանդները՝ Շամչի Մելքոն, Քիչիկ-Նովա, Ալվան-Օղլան, Սայադ-Օղլան, Շամչի Բալե, Քեշիշ-Նովասի և այլք: Այս առումով չի կարելի ուշադրությունից դուրս թողնել XVIII դարի առաջին կեսի հայտնի երաժիշտ-կատարող Հարութինին, որին Տամբուրիստ էին կոչում և որը զարգացրել է արևելյան գործիքային երաժշտության ավանդները: Նրա անձի մեջ միավորվել են անգուգական կատարողի, մանկավարժի և գիտնականի հատկանիշները: Նա Նադիր շահի պալատական երաժիշտն էր, որ իր փայլուն նվագով և իմպրովիզացիաներով շահել էր պարսից տիրակալի սիրտը: Կոստանդնուպոլսում Հարութինը մեծ հաջողություն ուներ ոչ միայն որպես վիրտուոզ, այլև գնահատվում էր որպես բարձր զարգացած երաժիշտ, որը տիրապետում էր բազմաթիվ արևելյան լեզուների, խոր գիտելիքներ ուներ իրանական, թուրանական, հնդկական, սինդ-հական վարպետների երաժշտական աշխատությունների մասին: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Հարութինի «Ձեռնարկ արևելյան երաժշտության» աշխատությունը, որն ընդհանրացնում է նրա կատարողական և մանկավարժական փորձը, կուտակած գիտելիքները պրոֆեսիոնալ վարպետության բնագավառում: Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից. դրանցից մեկում տրված է պատմական վերլուծություն, երաժշտարվեստի և գործիքների՝ (պարզագույն փողային նվագարաններից մինչև զարգացած լարային գործիքներ) ծագման և զարգացման գործընթացը, մյուսը տեսությունն է, երաժշտին անհրաժեշտ գիտելիքների ինքնատիպ հանրագումար:

«Ձեռնարկ արևելյան երաժշտության» գիրքը հրապարակում հայտնվեց այն ժամանակ, երբ ստեղծագործական միտքը Թուրքիայում «նկատելի լճացում» էր ապրում, և այն զգալի ներդրում ունեցավ Մերձավոր Արևելքում լավագույն երաժշտական ավանդույթների զարգացման գործում: Եվ, հնարավոր է, հենց նրան է Գ. Լևոնյանը համարում թուրք-հայկական աշուղական դպրոցի գլխավորն ու հիմնադիրը:

Տամբուրիստ Հարութինը, անշուշտ, XVII - XVIII դդ. բնորոշ հայ երաժիշտ-կատարողներից է: Արևելյան գործիքային արվեստի նման (ավելի կամ պակաս մասշտաբի) ներկայացուցիչ-երաժիշտները շատ չէին նաև Մերձավոր Արևելքի այլ մշակութային կենտրոններում՝ Կոստանդնու-

պոլսում, Սպահանում, Թիֆլիսում: Նրանց արվեստը նույնքան վառ էր ու գունեղ, որքան խայտաբղետ ու բազմալեզու էին բազմացեղ արևելյան քաղաքները: Վիրտուոզ երաժիշտները, աշուղները, սազանդարները, որոնք յուրացրել և շարունակում էին միջնադարյան գուսանների, հայ աշխարհիկ վարպետների վոկալ-գործիքային կատարողական արվեստի ավանդույթները, իրենց հերթին հարստացրին երաժշտարվեստը համաարևելյան բանաստեղծական և գործիքային ժանրերով, ձևերով: Ընդ որում՝ նրանք կարողացել են պահպանել ազգային ինքնատիպությունն ու կոլորիտը: Կոստանդնուպոլսյան ուղղության հայ կատարողների ազգային առանձնահատկության և խառնվածքի մասին է գրել ֆրանսիացի հետազոտող, երաժշտագետ, Գեղարվեստի ակադեմիայի անդամ Ա. Գաստուեն (1873-1943):

XVIII դ. հայ երաժիշտները հռչակվում էին պարսկական, ինչպես նաև վրացական, թուրքական վոկալ և գործիքային երաժշտության խորիմացությամբ՝ դրա հետ մեկտեղ չկորցնելով ազգային ինքնատիպությունը:



Աշուղ Ջիվանի (Սերոբ Լևոնյան)

Նրանց կատարողական բարձր արվեստի և ստեղծագործական բազմակողմանիության մասին վկայություններ մենք գտնում ենք տարբեր աղբյուրներում, հայկական, վրացական գրականությունում: Արդյունքում՝ կատարողական արվեստի զարգացման ողջ ընթացքը, էվոլյուցիայի ողջ գործընթացը հանգեցրին այն բանին, որ պարսկահայկական, թուրքահայկական, վրացահայկական բազմազան ուղղություններից ստեղծվում է հայկական ազգային դպրոցը՝ հայ գրական լեզվի կողմնորոշմամբ: Այս գործընթացը մեծապես խթանվում էր հայ անվանի աշուղ Ջիվանու (իսկական անունը՝ Սերոբ Լևոնյան- խմբ.) արվեստով: Ջիվա-

նին ազգային կատարողական արվեստի զարգացման նոր հեռանկար բացեց, որը XIX դարասկզբից իսկապես զարգացման նոր փուլ է մտնում՝ ազգային ոճի, մեկնաբանման մեթոդների և ինտոնացիոն ձևերի այլ իմաստավորմամբ:

Նոր հատկանիշներ է բացահայտում երաժիշտների այն համաստեղությունը, որն իր կատարողական արվեստում մարմնավորում է ազգային և արևելյան դասական գործիքադարանի լավագույն գծերը: Այսպիսով, նրանք ոչ միայն յուրացնում էին նախորդ սերունդների ձեռքբերումները, այլև պարարտ հող էին նախապատրաստում պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի հետագա էվոլյուցիայի համար:

Բնութագրելով XVIII դարի հայկական մշակույթը՝ կարելի է ասել, որ հենց այդ դարաշրջանում է հոգեպես նախապատրաստվել եվրոպական երաժշտական հետ ազգային արվեստի ապագա համադրման հնարավորությունը: Թեև Սայաթ-Նովան և Ժամանակի մյուս նշանավոր աշուղները հիմնականում հենվում էին արևելյան գործիքային արվեստի ավանդույթների վրա և հանդիսանում էին արևելյան իմաստնության կրողները, նրանց կողքին, հատկապես լուսավորյալ հոգևորականության շրջանում, հասունանում է մի մշակույթ, որը միավորում էր Արևելքի և Արևմուտքի փիլիսոփայությունը, և ի հայտ են գալիս համակողմանի ուսյալ մարդիկ: Նման մարդկանց չէր կարող մոտ չլինել հայկական մշակույթը համամարդկային մշակույթին մերձեցնելու գաղափարը: Պատահական չէ, որ XVIII դ. երկրորդ կեսին գրվում են Գրիգոր Գապասակալյանի (1740-1808թթ.) աշխատությունները երաժշտության մասին՝ «Լվագարանը» (1794թ.) և «Գիրք երաժշտական»-ը (1803թ.), որոնք, անշուշտ, վկայում են դրանց հեղինակի բարձր կրթվածության մասին:

Երաժիշտ-տեսաբան, կոմպոզիտոր Համբարձում Լիմոնճյանի (1768-1839թթ.) հայտնի էր նաև Պապա կամ Բաբա Համբարձում անունով ջանքերով կատարվում են հայ նոտագրության առաջին փորձերը: Ստեղծվում է, այսպես կոչված, «նոր հայկական նոտագրական համակարգը», որը հարմարեցված էր հայ մոնոդիկ երաժշտության առանձնահատկություններին: Ընդ որում՝ ապշեցնում է Լիմոնճյանի՝ ոչ միայն հայ, այլև հունական և արևմտյան եկեղեցական երաժշտության հոյակապ իմացությունը: Նրան լավ հայտնի էին եվրոպական երաժշտական մշակույթի ձեռքբերումները:

Այսպիսով, եթե աշուղների գործիքային արվեստն ասես «նյութական

բազա» է ծառայել պրոֆեսիոնալ աղեղնային արվեստի համար, ապա XVIII դ. լուսավորյալ գործիչների բազմակողմանիությունը նախապատրաստել և նախանշել է դրա հետագա հոգևոր հարստացման ուղիները:

Այն մասին, թե ինչ արդյունքների է հասել այդ համադրումը, վկայում էին եվրոպական հետազոտողները, որոնք նշում էին հայերի բարձր զարգացած կատարողական մշակույթը և որոնք գրում էին, որ «հայերը եվրոպական երաժշտական կյանքում առանձնանում էին և՛ իրենց կատարողներով, և՛ իրենց կոմպոզիտորներով»:

Գլուխ II

ԿԱՅԱՑՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ



Հայաստանի և հայկական մշակույթի պատմության նոր փուլի սկիզբը դրվեց XIX դարում, երբ 1828թ. Արևելահայաստանի զգալի մասն ազատագրվեց պարսկական լծից և միացավ Ռուսաստանին: Բաժանված Հայաստանի մասերից յուրաքանչյուրը ձեռք բերեց իր պատմական ճակատագիրը: Արևելահայաստանը կապվեց այն պետությունների հետ, որոնք արդեն եվրոպական տիպի ձևավորված երաժշտական մշակույթ ունեին: Եվ այստեղ հայկական ազգային արվեստի՝ եվրոպական ձևերին հարելը բնական էր:

Արևելյան Հայաստանը մինչև 1917թ. Ռուսաստանի ծայրագավառն էր, որտեղ երաժշտական մշակույթը թույլ էր զարգացած: Հայ մտավորականության զգալի մասն ապրում էր Հայաստանից դուրս, խոշոր քաղաքներում, որոնցից մի քանիսում՝ Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Թիֆլիսում, Բաքվում, Ռոստովում և այլուր, ինքնատիպ գաղութներ, ազգային-լուսավորչական օջախներ էին կազմավորվում, որոնք ձգտում էին շփվել եվրոպական մտքի և մշակույթի նվաճումներին ու եռանդագին յուրացնում էին այն ազգային-դեմոկրատական գաղափարները, որոնք բնորոշ էին ռուս մտավորականությանը:

Ճիշտ է՝ ցարական Ռուսաստանին, նրա միապետական ռեժիմին բնորոշ էր փոքր ժողովուրդների ինքնատիպությունը ճնշելու ձգտումը, բայցևայնպես, հասարակական պայմանները, Թուրքիայի համեմատ, այստեղ բոլորովին այլ էին: Հայերից շատերն այստեղ բարձր կրթություն էին ստանում և դառնում ռուսական մշակույթի ակտիվ գործիչներ: XIX դ. ընթացքում նրանց մեջ ի հայտ եկան մեծ թվով նկարիչներ, դերասաններ, երաժիշտներ: Այսպիսով, Ռուսաստանն օրգանապես եվրոպական մշակույթի ուղեծիրն էր ներառում հայ մտավորականությանը: Թեև այդ

գործընթացը նաև բացասական կողմ ուներ. եվրոպականացած հայերը երբեմն կտրվում էին ազգային ժողովրդական հողից:

Միանգամայն այլ էր հայ արվեստի ճակատագիրն Արևմտահայաստանում: Նրա զարգացման ուղիների հիմնախնդիրներին քանիցս անդրադարձել են հետազոտողները, բայց աղեղնային արվեստի բնագավառը դեռ չի դարձել հատուկ ուսումնասիրման առարկա, այնինչ հայ ազգային մշակույթի էվոլյուցիան ընդհանուր առմամբ հասկանալու համար այս թեման բավականաչափ կարևոր է և հատկանշական:

Տարանջատված հայ ժողովուրդը եղել և մնում էր միասնական ժողովուրդ: Միասնական իր հոգեբանությամբ, քանզի նույնիսկ այդքան տարբեր պայմաններում նա կարողացավ պահպանել իր ազգային ինքնությունը: Հայաստանից դուրս ապրող հայը շարունակում էր հայ մնալ: Նա խոսում էր մայրենի լեզվով, սրբորեն պահում ազգային ավանդույթները և դարավոր սովորույթները:

Ի տարբերություն արևելահայերի, արևմտահայերը ստիպված էին ապրել մի պետությունում, որը գրեթե մինչև XIX դարավերջը խիստ հակադրվում էր եվրոպական մշակույթին: Բացի այդ, թուրքական կայսրության՝ արևելյան բռնակալության այդ միջնաբերդի, քաղաքական իշխանությունը ևս ամբողջ ուժով ընդդիմանում էր եվրոպական ազդեցության, այդ թվում և մշակութային, տարածմանը: Այն մասին, որ Թուրքիայում ընդհանրապես չէին հասկանում և մոլեռանդորեն չէին ընդունում եվրոպական երաժշտությունը, վկայում են բազմաթիվ պատմական փաստեր: Այսպես, թուրք պատմաբան-երաժշտագետներից մեկը՝ Մ. Ռահիբը, բերում է հետևյալ հետաքրքրական օրինակը. «Ֆրանցիսկ I-ը, ցանկանալով բավականություն պատճառել իր բարեկամ Սուլեյմանին, այն ժամանակվա ամենահայտնի արտիստներից կազմված մի նվագախումբ է ուղարկում նրան: Սուլեյմանը նրանց համար ճոխ ընդունելություն է կազմակերպում: Նվագախումբը բազմաթիվ համերգներ է տալիս սուլթանի, նրա վեզիրների, պալատականների և երաժշտության սիրահարների համար: Սուլթանը նույնիսկ հրաման է արձակում, որ իր երաժիշտները ֆրանսիական ոճով երաժշտություն հորինեն»:⁵⁰ Սակայն Բուրդելոյի (1743թ.) «Երաժշտության պատմությունում» բերված է հատված Կոստանդնուպոլսում ֆրանսիական դեսպանի հուշերից, որում ասվում է, որ Սուլեյմանը, երկյուղելով, թե արևմտյան երաժշտությամբ հրապուրվելը կարող է անկարգություններ առաջ բերել երկրում, ֆրանսիացիներին ճոխ նվերներով ուղարկում է Ֆրան-

սիա, հրաման արձակելով նախապես կոտրել նրանց գործիքները»:⁵¹ Արևմտաեվրոպական երաժշտության հանդեպ նման վերաբերմունքը երկար շարունակվեց:

Սակայն եվրոպական մշակույթին մերձենալու միտումներ նկատվում էին նաև այստեղ, ընդ որում՝ հայերն այս առումով համարյա թե վճռորոշ դեր են խաղացել: Հենց նրանք են XIX դարում դառնում երկրում եվրոպական տիպի առաջին նվագախմբերի, երաժշտական և դրամատիկական թատրոնների կազմակերպիչները, եվրոպական երաժշտական ստեղծագործությունների ակտիվ քարոզիչները: Ընդհանրապես նրանց լուսավորչական դերը Թուրքիայում բացառիկ մեծ էր: Այսպիսով, հայ մտավորականության ճակատագիրը (և հասարակական գործառույթները) Ռուսաստանում և Թուրքիայում միանգամայն տարբեր էր: Եթե Արևելահայաստանում հայ մտավորականությունը դարձավ ռուս մտավորականության մի մասը՝ կիսելով և սնվելով նրա առաջադեմ, ազատասիրական գաղափարներով, նրա փիլիսոփայությամբ և գեղագիտությամբ, ապա Արևմտահայաստանում՝ ստիպված էր դեպի լուսավորություն գնալ գրեթե միայնակ, խիստ թշնամական հասարակության միջավայրում: Փաստորեն, նույն ճակատագրին էր արժանացել նաև Թուրքիայում ապրող հույն մտավորականությունը: Ճիշտ է՝ թուրքական պաշտոնական քաղաքականության մեջ ժամանակ առ ժամանակ նկատվում էին եվրոպական մշակույթին առնչվելու մտադրություններ: Այսպես, 1881թ. Կոստանդնուպոլիս հրավիրվեց երաժիշտ Ժոզեֆ (Ջոզեպե) Դոնիցետին՝ հայտնի կոմպոզիտոր Գաետանո Դոնիցետիի եղբայրը: Նրա այստեղ գտնվելը համընկավ երաժշտական դպրոցի բացմանը, որտեղ սկսեց երաժշտություն ուսանել թուրքական բարձր արիստոկրատիան:

Աբդուլ Մեջիդի օրոք (1839-1861թթ.) արքունիքում երկու նվագախումբ էր ձևավորվել՝ արական և իգական: Իգական փոքր գործիքային անսամբլ ուներ յուրաքանչյուր պալատական կին: Կար նաև պալատական երաժշտական թատրոն, որտեղ 50-ական թթ. նույնիսկ իտալական օպերաներ էին բեմադրվում: Բայց այս փաստերը երաժշտության բարելավման մասին չեն վկայում: Աբդուլ Մեջիդի՝ Թուրքիայի առավել լուսավորյալ տիրակալի օրոք երաժշտական մշակույթի իսկական վիճակի մասին կարելի է դատել հայտնի ջութակահար Անրի Վյետանի նկարագրություններով, որը Թուրքիա է այցելել 1848թ.: Ընդունված լինելով թուրքական հասարակության բարձր շրջանակներում՝ նա ծանոթացել

էր այն լավագույնին, ինչ կար մայրաքաղաքի երաժշտական կյանքում: Վյետանի կենսագրությունում, որը գրի է առել Թեոդոր Ռադուն, երաժշտական մշակույթի օջախ համարվող երաժշտական դպրոցի մասին ասված է հետևյալը. «Այդ դպրոցում մոտ 60 երիտասարդ թուրք էր ուսանում, որոնց դասավանդում էին ադեղնային գործիքներ, պարեր և այլն: Ոչ մեծ համերգ տրվեց ի պատիվ եկվոր արտիստների, որը հյուրերին հնարավորություն տվեց համոզվել դասավանդման խղճուկ միջակայության և տարրական ուսումնական հիմունքների լիակատար տգիտության մեջ: Երգիչները մի հատված կատարեցին «Սումնամբուլայից» մի այնպիսի ձևով, որը կարող էր զվարճացնել ամենամոայլ մարդուն անգամ: Անհնար էր գաղափարն էլ ավելի մեծ գրոտեսկի վերածել,- ասել է Վյետանը,- դա ծիծաղելի էր, անասելի զվարճալի»:⁵²

Հատկանշական է, որ Վյետանի հայտնի ստեղծագործությունը՝ «Ֆանտազիա-կապրիսը», իր իսկ կատարմամբ սուլթանի վրա ոչ մի տպավորություն չգործեց: Զգայական-քնարական բնույթի պիեսները նորին գերազանցության ճաշակով չէին:

Բայցևայնպես, Վյետանը կարողացավ գերել սուլթանին Շ. Բերիոյի խրոխտ «Տրեմոլո կապրիսով», որի բզզացող ազդեցությունը շոյեց տիրակալի և նրա պալատականների լսողությունը: Նրանց ընկալունակությունն ավելի շատ հարմարեցված էր զուտ մեխանիկական գրգիռների, այլ ոչ թե քնարականության (ընդ որում՝ ոչ այնքան բարդ, սալոնային թեթև մակարդակից ոչ բարձր) հանդեպ:

Այս պայմաններում անհավանականորեն դժվար էր զարգացնել մշակույթի այնպիսի տեսակներ, որոնք հակասում էին սովորական արևելյան տեսակներին: Բայց չէ՞ որ Աբդուլ Մեջիդի դարաշրջանը համարվում է Թուրքիայում եվրոպական երաժշտության առավել ծաղկուն ժամանակաշրջանը:

Իսկապես եվրոպական կրթության և մշակույթի ձգտող մարդիկ ստիպված էին հաղթահարել երկրում տիրող թշնամանքի, անհասկացողության պատնեշը: Ընդ որում՝ չի կարելի չհիշել երկրի քաղաքական ռեժիմի մասին, որը դաժանաբար ճնշում էր կայսրությունում բնակվող ժողովուրդների ազգային ինքնությունությունը: Հիշենք թուրքական բռնապետության հալածանքների դեմ հայերի 1862 և 1894թթ. ապստամբությունները: Այդ ընդվզումներն ավարտվեցին հայ բնակչության դաժանագույն կոտորածով, որի հետևանքով զոհվեցին հարյուր հազարավոր անմեղ մարդիկ, որոնց թվում կային նաև երաժիշտներ: Քաջ հայտնի է

տաղանդավոր երաժիշտ և գիտնական Եդիս Տնտեյանի բանտարկության և ողբերգական մահվան փաստը, որը մեղադրվել էր ազգային-ազատագրական գաղափարների տարածման համար: Հիշենք մեկ այլ պատմական փաստ, երբ ջութակահար Հարություն Սինանյանը ստիպված էր գնել և ոչնչացնել իր նոր հրատարակած ստեղծագործությունների 1600 օրինակները՝ իրեն և նոտավաճառին բանտարկությունից և Թուրքիայի մայրաքաղաքում մոլեգնող ռեակցիոն սանձարձակությունից փրկելու համար: Եվ վերջապես, չի կարելի չհիշել, որ նվագախմբային շատ հայ երաժիշտների զոհվելն էր, որ պատճառ դարձավ Կոստանդնուպոլսի առաջին հայկական սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմավորման:

Ի հեճուկս հասարակական-քաղաքական այս պայմանների, հայկական երաժշտական մշակույթը Թուրքիայում XIX դ. ընթացքում զարգացման մեծ ճանապարհ անցավ. նոր հայկական երաժշտության առաջին ծիլերից (որոնք ոչ միայն չէին կորցրել, այլև թարմացրել էին դարավոր ավանդույթները) մինչև XIX դ. կեսը զարգացում ստացած հայ երաժշտագիտությունը և հրապարակախոսությունը, պրոֆեսիոնալ երաժշտական կատարողական արվեստը (ընդ որում՝ լուսավորչական բնույթի): Հարկ է նշել, որ երաժիշտներն այդ շրջանում, որպես կանոն, բազմակողմանի զարգացած գործիչներ էին, որոնք համատեղում էին կատարողի, կոմպոզիտորի, մանկավարժի, քննադատի գործառույթները:

XIX դարակեսը նշանավորվում է թատերական, գրական և երաժշտական-հասարակական կյանքի բարգավաճմամբ: Ի հայտ եկան երաժշտական ընկերակցություններ, ուր ներգրավվում էին արվեստի և մշակույթի հայ գործիչները: Նրանք բացառապես օգտակար լուսավորչական գործունեություն էին ծավալում: Ստեղծվում և տարածվում էին ազգային երգարաններ, ինչպես, օրինակ, Ե. Տնտեյանի «Նվագ հայկական»-ը, երաժշտության տեսության ուսումնական ձեռնարկներ՝ 1878թ. լույս տեսած (Ն. Թաշչյանի խմբագրությամբ) դասագիրքը, առաջին երաժշտական ավանսախները, օրինակ՝ «Քնար արևելյան»-ը 1858թ.՝ Արիստակես Հովհաննիսյանի և Գաբրիել Երանյանի խմբագրությամբ, «Քնար հայկական»-ը, որը 1861թ. հրատարակեցին Գ. Երանյանը և Ն. Թաշչյանը, իսկ 1862թ.՝ Տ. Չուխաջյանը և Կ. Ֆոսկինին: Հրատարակվում էին ոչ միայն հայկական և թուրքական ժողովրդական-կենցաղային երգեր, այլև եվրոպական երաժշտության նմուշներ: Ժամանակի հովերն արտացոլվում էին նաև կատարողական արվեստում: Գոյություն ունե-

ցող գործիքային անսամբլները և, մասնավորապես, «Քնար հայկական» ընկերությանը կից սիմֆոնիկ նվագախումբը կատարում էին ազգային երգեր և պարեր, թատերական ներկայացումների համար գրված երաժշտություն և եվրոպական ստեղծագործություններ:

Հայերը մեծ դեր են խաղացել նաև Մերձավոր Արևելքի խոշոր կենտրոններից մեկի՝ Կոստանդնուպոլսի թատերական և մշակութային կյանքի աշխուժացման գործում: Հայ դերասանները՝ ռեժիսոր և դերասան Հեքիմյանի գլխավորությամբ, հիմնել են դրամատիկական թատրոն, մասնակցել թուրքերենով երաժշտական ներկայացումների առաջին բեմադրություններին: Երաժշտության թուրք պատմաբանների վկայությամբ՝ արևմտաեվրոպական երաժշտական մշակույթի հանդեպ առավել վաղ հետաքրքրությունը ցուցաբերում են հենց հայերը:

Թուրք հետազոտող Մահմուդ Ռահիբի հոդվածում կարմիր թելի պես գնում է այն միտքը, որ Թուրքիայում երաժշտության եվրոպական ձևերը ներթափանցել են հիմնականում հայերի միջոցով: Նա, մասնավորապես, գրում է, որ երբ XIX դ. Թուրքիան սկսում է արևմտաեվրոպական երաժշտություն ներմուծել, ուղեցույց անձինք կամ հրավիրյալ օտարերկրացիներն էին, կամ տեղի հայերը: Այդ ժամանակներում որպես Թուրքիայում ստեղծված արժանի ստեղծագործություններ նա նշում է Տիգրան Չուխաջյանի «Լեբլեբիջի» օպերետը և «Արշակ II» օպերան:⁵³

Մասնավորապես արևմտահայկական աղեղնային արվեստի զարգացման հարցերին անցնելով՝ նշենք, որ Թուրքիայում մեզ հայտնի ջութակահարների առաջին համերգային ելույթները տեղի են ունեցել XIX դարի կեսին: Սակայն այդ ելույթները միայնացից տարբերվում են և՛ իրենց բնույթով, և՛ ուղղվածությամբ, քանի որ արևմտահայկական աղեղնային արվեստում ակնհայտորեն ուրվագծվում է երկու հիմնական գիծ:

Առաջին գիծը որոշում են կատարողականության ժողովրդական ձևերը՝ կապված երգի, պարի ինտոնացիոն միջավայրի և արևելյան դասական կատարողականությանը բնորոշ գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ողջ բազմազանության հետ: Այս գծին բնորոշ էր ժողովրդական կատարողական արվեստի ավանդույթների պահպանման միտումը, ընդ որում՝ դրա լավագույն ներկայացուցիչները բարձր վարպետություն էին ցուցաբերում:

Ժողովրդական կատարողները

Մեպուհ

Առաջին ուղղությանն է պատկանում ջութակահար Մեպուհը (ծնվել է մոտ 1830թ.): Նա հաճախ հանդես էր գալիս սուլթան Շահ Ագիզի պալատում և հռչակված էր իր ժողովրդական ոճի իմպրովիզացիաներով: Նա աշուղական լավագույն ավանդույթների կրողն էր: Մեպուհը կույր երաժիշտ էր: Սուլթանի սիրելին հաճախ էր նվագում նրա համար՝ կատարելով նրա պատվիրած արևելյան մեղեդիներն ու սեփական իմպրովիզացիաները: Նրան անգուգական ջութակահար, մեծ վարպետ էին համարում: Ըստ մեզ հասած տեղեկությունների՝ Մեպուհի նվագը գերում էր ունկնդիրներին՝ հիացական հույզեր առաջացնելով: Պատահական չէ, որ այս երաժշտի աղեղը ժամանակակիցներն անվանում էին «քաղցրածոր»: Նա ասես տիրապետում էր ջութակի օգնությամբ մարդկանց վրա ազդելու միայն իրեն հայտնի «գաղտնիքին», ջութակ, որի լարերն այնպես էին երգում, որ լսարանը համակ ուշադրություն էր դառնում:

Նիկողոս Խուդավերդի

Կույր Մեպուհի արժանի մրցակիցն էր ջութակահար Նիկողոս Խուդավերդին (կյանքի և մահվան տարեթվերը հայտնի չեն): Ն. Խուդավերդին, մեծ ժողովրդականություն վայելելով բնակչության լայն զանգվածների շրջանում, հանդես էր գալիս նաև արտոնյալ դասի առջև: Եվ քանի որ արքունիքում և պալատներում մուտք ունեին միայն լավագույն կատարողները, ապա, պետք է ենթադրել՝ Նիկողոսը բավական աչքի ընկնող ջութակահար էր: Համենայնդեպս, նա հաջողությամբ մրցակցում էր կույր Մեպուհի հետ: Ավելին, նրան լսած Մեպուհը, որն այդ ժամանակ արդեն հռչակ ունեցող ջութակահար էր, խոստովանել է, որ Նիկողոսը վարպետությամբ իրեն չի զիջում:⁵⁴

Թադևոս Քեմանի

Արևելյան դասական կատարողականության ներկայացուցիչ մյուս հայտնի ջութակահարը, որը գործունեություն է ծավալել XIX դ. երկրորդ կեսին, Քեմանի մականվամբ Թադևոսն էր (1858-1913թթ.): «Հայկական

նոտագրության պատմությունում» նշվում է. «Թեև այն ժամանակ հայտնի էր կույր Սեպուհը, արևելյան երաժշտության մասնագետները գտնում են, որ Թադևոսն իր ճկուն մատներով և նրբերանգներին տիրապետելու բացառիկ կարողությամբ գերազանցել է ծեր վարպետին»:⁵⁵

Թադևոսը սերում էր երաժշտական միջավայրից: Նրա հայրը՝ Մանուկ աղան, եկեղեցական երաժիշտ էր: Տղան նրանից է ստացել առաջին դասերը և առաջին պատկերացումները երաժշտության մասին: Իսկ ջութակ նվագելու պրոֆեսիոնալ հմտությունները ձեռք է բերել հորեղբոր՝ Մովսես Փափազյանի շնորհիվ: Թադևոսի ձիրքն ի հայտ եկավ վաղ մանկության տարիներին: Վկայություններ են պահպանվել այն մասին, թե ինչ վարպետությամբ էր նա փոքրիկ ջութակներ պատրաստում, դրանց վրա առաձգական քուղեր ձգում և նվագում՝ փորձելով ընդօրինակել իր լսած երաժիշտների նվագը: Ավելի ուշ, ուսումնառության տարիներին, նա մոռանում էր բոլոր պարապմունքների մասին՝ ամբողջովին նվիրվելով ջութակին, նվագելուն: Նրա՝ իբրև երաժշտի, ձևավորման վրա ազդեցություն են ունեցել նաև հայ ժողովրդական վիրտուոզ կատարողները, որոնց հնարները նա հաջողությամբ օգտագործում էր: Եվ սա կանխորոշել է նրա՝ ժողովրդական ստեղծագործությանը մոտ կատարողականության ոճը:

Թադևոսի վարպետության և ժողովրդականության մասին է վկայում նրա մականունը՝ *Քեմանի*: Թադևոս Քեմանու նվագը շատ բարձր էին գնահատում նրա ժամանակակիցները: Հայ անվանի գրող Հակոբ Պարոնյանն ասում էր, որ անհնար էր ավելի լավ ու ավելի նուրբ հաղորդել մարդկային զգացողությունների և ապրումների բազմազանությունը, քան դա ջութակով անում էր Թադևոսը: Նրա ճկուն մատները գործիքի վրա հրաշքներ էին գործում: Թադևոս Քեմանու կատարողական արվեստին «Թասֆիրի Էֆքեար» ամսագրում հիացական հոդված է նվիրել թուրք երաժշտագետ-մեկնաբան Ահմեթ Ռասիմ-բեյը:

Թադևոսը հայտնի էր նաև որպես արևելյան ոճի երաժշտության հորինող: Նա հեղինակ է բավական տարածված ստեղծագործությունների, որոնք հսկայական հաջողություն էին վայելում հանրության մեջ: Դրանցում ապրում էր ժողովրդական ստեղծագործության, ժողովրդական իմպրովիզացիաների ոգին: Եվ թեև Թադևոսի ստեղծածը երգահանի երևակայության և հարուստ հնարամտության արդյունք է, շատ բան՝ ի հաճույս ժողովրդի, գրվել է հայկական կամ արաբական սիրված մեղեդիների, թուրքական *բեշրեֆների*, *սեմահների*, *շարքըների* ոճով:

Չնայած լայն ճանաչմանը, Թադևոս Քեմանին կյանքի վերջին տարիներն անցկացրեց աղքատության մեջ: Բոլորի կողմից մոռացված՝ նա մահացավ Գատրգյուղում, անմխիթար պայմաններում: Նրա պահարանի դարակներում, հագուստի գրպաններում մահազդի տպագրման համար անգամ անհրաժեշտ գումարը չգտնվեց:

«Աննման»⁵² Թադևոսի վարպետությանն այն տարիներին չհաջողվեց հասնել նրա ժամանակակիցներից և ոչ մեկին: Ահա թե ինչու նրա մահը մեծ կորուստ համարվեց: Բոլորն էին հասկանում, որ չկա մեկը, որ փոխարինի մահացած վարպետին: «Նա հայ տաղանդավոր երաժիշտներից մեկն էր, որի տեղը թափուր մնաց»:⁵⁶

Ռեթևոս

Եվ, վերջապես, հիշենք ևս մեկ ջութակահարի անուն՝ Ռեթևոսին: Ցավոք, մեր տրամադրության տակ միայն մի հոդված կա, որտեղ ասվում է, որ նա լուրջ, համեստ և աշխատասեր երաժիշտ էր, որը լավ ջութակ էր նվագում: Կյանքի մեծ մասը նա նվիրել է մանկավարժությանը:⁵⁷ Կոստանդնուպոլսյան թերթի հոդվածը ներկայացնում է նաև Ռեթևոսի սերն իր աշակերտուհու հանդեպ, որի ամուսնությունը ցնցել է երաժշտին: Նա ծանր հիվանդացել է և մահացել:

Սեպուհի, Խուդավերդիի, Թադևոսի, Ռեթևոսի և արևելյան դասական կատարողականության ներկայացուցիչ մյուս ջութակահարների նվագացանկը հիմքում ֆոկլորային էր: Նրանք նվագում էին գերազանցապես ժողովրդական ոճի, ժողովրդական իմպրովիզացիաների բնույթի երաժշտություն: Սակայն XIX դարակեսին էլ ավելի մեծ ուշադրություն էին գրավում այլ ուղղության ջութակահարներ, ինչպիսին, օրինակ, Ք. Քուշնարյանն է:

52. Բյուզանդիոն. – Կոստանդնուպոլիս, 1913. – № 4999. – էջ 2:



Երկրորդ ուղղության ակունքների մոտ կանգնած ջութակահարներն ըստ էության քիչ էին տարբերվում աշուղական տեսակի կատարողներից: Նրանք նույն ժողովրդական երաժիշտներն էին, որոնք հիմնականում շարունակում էին ազգային արվեստի ավանդույթները: Տարբերությունը միայն այն էր, որ նրանք համատեղում էին ժողովրդական ոճը եվրոպականի հետ, թեև սկզբում սահմանափակվում էին համեմատաբար պարզունակ ժանրային-կենցաղային տեսակի երաժշտությամբ: Եվրոպական երաժշտությունը նրանց գործունեության մեջ ներկայանում էր կենցաղային երգերի, պարերի, թեթև ռոմանսների և այլնի ձևով: Սակայն նրանց հետաքրքրությունների ոլորտն աստիճանաբար ընդլայնվում էր, նրանք զգալիորեն ավելի շատ էին դիմում եվրոպական երաժշտաձևերին: Ուսյալ հայերի շրջանում տարածում էին ստանում կամերային՝ ջութակի, թավջութակի, երաժշտության տարբեր ձևերը: Եվրոպական երաժշտությանը դիմելը ցույց էր տալիս ոչ միայն բնական հետաքրքրությունը երաժշտական մշակույթի համամարդկային ձեռքբերումների, նրա կատարյալ նմուշների հանդեպ, այլև նշանակում էր ինքնուրույն ստեղծագործական զարգացման և նոր արտահայտչաձևերի, նոր ուղիների որոնում, ինչն արդյունքում հանգեցրեց խոշոր գործիքային ձևերի առաջացմանը՝ *ֆանտազիաներ*, *սոնատներ*, *կոնցերտշոյուկներ*, որ ստեղծում էին հարյուրամյակի երկրորդ կեսի հայ հեղինակները:

Գրիգոր Սինանյան (1839-1914)

Կատարողական մշակույթի հետ սերտորեն կապված կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը, բնականաբար, չէր կարող չարտացոլել նրա զարգացման մակարդակը, որն այդ ժամանակ հասել էր զգալի բարձունքների: Այդ երաժիշտների միջավայրից է սերել նշանավոր հայ ջութակահար Գրիգոր Սինանյանը, որի անվան հետ են կապված հայկական առաջին գործիքային անսամբլի կազմակերպումը և եվրոպական տեսակի պրոֆեսիոնալ երաժշտական մանկավարժության զարգացումը:



Գրիգոր Սինանյանը ծնվել է Կոստանդնուպոլսում: Վաղ հասակում որք մնալով և զրկված լինելով գոյատևելու անհրաժեշտ պայմաններից՝ տասնամյա տղան հարկադրված էր աշխատանքի անցնել: Երաժշտության, նվագելու մասին երազել անգամ չէր կարող: Այն ամենն, ինչ ուներ, սեփական ձայնն էր և հայկական երգի հանդեպ վիթխարի սերը: Նա շատ մեղեդիներ էր լսել ու երգել, իսկ ջութակ նվագելու վաղեմի երազանքը հաջողվեց իրականացնել միայն 16-17 տարեկանում, ընդ որում՝ ջութակ նվագել սկսել է, ինչպես շատերը, հարազատ մեղեդիներ նվագելով:

Գրիգոր Սինանյանն ինքնուս էր, եթե չհաշվենք այն, որ երկու տարի երաժշտական գրագիտություն և հայկական մեղեդիներ էր սովորել քահանա տեր Կարապետի մոտ: Ինչ վերաբերում է ջութակին, ապա, հավանաբար, այն ջութակահար երաժիշտները, ժողովրդական վարպետ կատարողները, հանպատրաստից ստեղծագործողները, որոնց լսել էր նա, շատ բան էին հուշել նրան կատարողական հնարների իմաստով:

Ապրելով Կոստանդնուպոլսում և շփվելով հայկական միջավայրի հետ, նա չէր կարող չտեսնել նրանց բեղուն գործունեությունը, չէր

կարող չհասկանալ, որ հենց նրանք են մշակույթի, մասնավորապես՝ Կոստանդնուպոլսի երաժշտական կյանքի առաջավոր և առաջադեմ միտումների կրողը: Այս հանգամանքն իր դերն է խաղացել՝ դրական ազդեցություն գործելով Գրիգոր-մարդու և երաժշտի ձևավորման վրա: Վերաինաստավորելով լսածն ու տեսածը, ամբարելով ամենայն լավագույնը՝ նա հակվեց դեպի արևմտյան մշակույթը՝ ջանքերն ուղղելով եվրոպական տեսակի գործիքային երաժշտության զարգացմանը:

Գր. Սինանյանի գործունեությունը ծավալվել է XIX հարյուրամյակի 60-ական թվականներին, հենց այն ժամանակաշրջանում, երբ հայ լուսավորյալ երաժիշտների թիվն անշեղորեն աճում էր, հիմնականում՝ Կոստանդնուպոլսում: Մի կողմից՝ դա բերում էր երաժիշտների ընկերակցությունների ստեղծման, ինչպիսին օրինակ, Գ. Երանյանի և Տ. Չուխաջյանի նախաձեռնությամբ ստեղծված «Քնար» միությունն էր, որը նպաստում էր առաջադեմ միտումների զարգացմանը Կոստանդնուպոլսի երաժշտական կյանքում (համերգների, դասախոսությունների, երաժշտական թատրոնի կազմակերպում, ամսագրի հրատարակում), մյուս կողմից՝ պրոֆեսիոնալ անսամբլների զարգացման հնարավորություն:

Անսամբլային կատարողականությունը հնուց անտի զարգացած էր Հայաստանում, բայց դա գերազանցապես աշուղական տեսակի կատարողականությունն էր: Իսկ այստեղ մենք գործ ունենք անսամբլի այն տեսակի հետ, որը փոխառել էր նվագելու եվրոպական ձևերը: Այդպիսի համույթներից մեկն էլ գլխավորում էր Գրիգոր Սինանյանը:

Սկզբում դա երաժիշտների ոչ մեծ խումբ էր, որը կազմեց այն նվագախմբի միջուկը, որի մեջ էին Գրիգոր Սինանյանը՝ առաջին ջութակ, Իթարեկյանը՝ երկրորդ ջութակ, Վիգեն Ճարյանը՝ կոնտրաբաս, Տիգրան Գարանֆիլյանը՝ ֆլեյտա, Օգսեն Գույումջյանը՝ կլարնետ, ինչպես նաև Մկրտիչ Քրիստոստոյանը և Գրիգոր Սանդալյանը: Ավելի ուշ նվագախումբը համալրվեց նոր երաժիշտներով՝ կազմավորելով 15 հոգուց բաղկացած կոլեկտիվ: Նրա նվագացանկը գերազանցապես կազմված էր իտալական օպերաների, ֆրանսիական օպերետների հատվածներից, հայկական, թուրքական և հունական պարեղանակների և երգերի նվագախմբային փոխադրումներից: Հետագայում, երբ նվագախմբի կազմն աճեց՝ հասնելով 40-ի, նրա ծրագրերում ավելի մեծ տեղ հատկացվեցին խոշոր ստեղծագործություններին, եվրոպական դասական լավագույն գործերին:

Գ. Սինանյանի նվագախումբը, համաձայն այն տարիների մամուլի



Գրիգոր Սինանյանի նվագախումբը, Կոստանդնուպոլիս

վկայության, համարվում էր «առաջին» նվագախումբը: «Չենք սխալվի,- գրում է Ա. Տիրատուրյանը,- եթե ասենք, որ Գրիգոր Սինանյանն առաջինն էր, որը կազմակերպեց առաջին հայկական նվագախումբը»:⁵³ Սակայն սրանից չի հետևում, թե նա միակն էր: Դրա ստեղծման պահին հայերի մեջ բավական տարածված էին կամերային երաժշտության ցանազան ձևեր, ինչպես արևելյան, այնպես էլ եվրոպական գործիքային անսամբլների մշակույթի զարգացման փորձ էր կուտակված, գործում էին նաև պրոֆեսիոնալ նվագախմբեր:

Դրանցից մեկը Կարապետ Փափագյանի նվագախումբն էր: Ժամանակի առումով այն նույնիսկ առաջ էր ընկել Սինանյանի նվագախմբից՝ համարվ ձեռք բերելով արդեն XIX դ. կեսին: Սակայն դա զուտ թատերական նվագախումբ էր: Աշխատելով Արամյանի հայտնի թատրոնի հետ՝ Կ. Փափագյանի անսամբլը նվագացանկային և կատարողական համապատասխան ուղղվա-

53. Թեոդիկ Ամենուն տարեցույց. – Վենետիկ, 1922. – էջ 171, 173:

ծություն ուներ: Նրա խնդիրն էր ավելի տպավորիչ դարձնել այն, ինչ տեղի էր ունենում բեմում, երաժշտությամբ լրացնել թատերական գործողությունը, որոշակի տրամադրություն ստեղծել դահլիճում: Այս նպատակին էր ծառայեցվում ամեն ինչ՝ երաժշտության տևողությունն ու ընտրությունը, դրանց բնույթը, ձևը: Նվագախմբի առկայությունը շոշափելիորեն հարստացնում և բարձրացնում էր Արամյանի թատրոնի ներկայացումների նշանակությունը՝ դրանց հաղորդելով մեծ կշիռ, ծավալ, փայլ:

Այս նվագախմբի ղեկավար և դիրիժոր Կ. Փափազյանը ժամանակի նշանավոր երաժիշտներից էր, որը հիանալի գիտեր արևելյան և եվրոպական երաժշտությունը: Դիրիժորի, կոմպոզիտորի նրա ջանքերը և ողջ գործունեությունն ուղղված էին թատրոնին ծառայելուն, որի հետ ճակատագիրը նրան կապել էր 20 տարի (1846-1866թթ.): Գուցե դրա համար էին նրան համարում առաջին կոմպոզիտորը, որը ստեղծագործական շփման մեջ էր մտել թատրոնի հետ և այդքան նկատելի դեր էր խաղացել նրա զարգացման գործում: Ինչ վերաբերում է նրա կոմպոզիտորական գործունեությանը, ապա Կ. Փափազյանի մասին մեր տրամադրության տակ եղած սուղ տեղեկություններից հայտնի է, որ նա գրել է ոչ մեծ ժանրային պիեսներ, քայլերգեր և գերազանցապես՝ երաժշտություն ներկայացումների համար:

Կ. Փափազյանի ղեկավարած թատերական նվագախմբի կատարողական մակարդակը բավական բարձր էր, նրա մասին դրվատական հոդվածներ են հրապարակվել Թուրքիայում, ինչպես նաև Թիֆլիսում, 1849թ. թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ: Այն մասին, թե ինչպես է գնահատվել Կ. Փափազյանի դիրիժորի և կազմակերպչի վաստակը, կարելի է դատել ոչ միայն արձագանքներից, այլև այն փաստից, որ նա հրավիրվել էր Թիֆլիս՝ այստեղ տեղի երաժիշտներից նվագախումբ ստեղծելու և գլխավորելու համար:

Արամյանի թատրոնում պրոֆեսիոնալ նվագախմբի առկայությունը, չնայած նրա յուրահատուկ ուղղվածությանը, դրական դեր է խաղացել և՛ թատերական արվեստի զարգացման, և՛ պրոֆեսիոնալ կատարողական մշակույթի հաստատման գործում:⁵⁷

Ինչ վերաբերում է Գ. Սինանյանի նվագախմբին, ավելի արդար կլինե՞ր այն ոչ թե պարզապես *առաջինն* անվանել, այլ, նկատի ունենալով նրա մշտական ելույթները, կատարողականության մասշտաբը, նվագացանկի ընդգրկումը և, վերջապես, նրա լայն լուսավորչական գործունեությունը, համարել *հայկական առաջին մեծ սիմֆոնիկ նվագախումբը*: Այս կոլեկտիվը մեծ ճանաչում ձեռք բերեց ողջ Մերձավոր Արևելքում, հատկապես այն ժամանակաշրջանում, երբ դիրիժորի փայտիկը և նվագախմբի ղեկավարությունն անցան Գրիգորի որդուն՝ խորագիտակ երա-

ժիշտ, բազմակողմանի ստեղծագործական հետաքրքրություններ ունեցող Հարություն Սինանյանին:

Առանձնապես հարկ է նշել Գրիգոր Սինանյանի մանկավարժական գործունեության մասին,⁵⁸ որին նա նվիրել է կյանքի գրեթե 50 տարին՝ կրթելով երաժիշտների՝ նրա մասնավոր երաժշտական դպրոցում ուսանող ջութակահարների մի մեծաթիվ համաստեղություն: Դա Կոստանդնուպոլսի եվրոպական տեսակի առաջին պրոֆեսիոնալ երաժշտական դպրոցներից էր, որտեղ սովորում էին նվագել դաշնամուր, լարային և փողային գործիքներ, դասավանդվում էին երաժշտական գրագիտության հիմունքները: Դպրոցը բազմակողմանի երաժշտական կրթություն էր տալիս իր բոլոր սաներին, որոնցից յուրաքանչյուրն իր ավանդը ներդրեց հայ երաժշտարվեստի զարգացման գործում: Օգնության և խորհրդի համար Գրիգոր Սինանյանին էին դիմում ոչ միայն ջութակահարները, այլև այլ մասնագիտության երաժիշտները, որոնք մշտապես արժանանում էին նրա ուշադիր, սրտակից վերաբերմունքին, ստանում նրա խորհուրդները:

Գրիգոր Սինանյանը վախճանվեց 1914թ. Կոստանդնուպոլսում: Համերգային ելույթներով, մանկավարժական գործունեությամբ, ինչպես նաև Կոստանդնուպոլսում ժողովրդականություն նվաճած նվագախմբի ստեղծմամբ, որը փոքր դեր չի խաղացել աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ երաժշտության հաստատման գործում, նա զգալի ավանդ ներդրեց XIX դ. Թուրքիայի գործիքային մշակույթի զարգացման գործում: Կարելի է ասել՝ Գրիգոր Սինանյանը հայ ջութակային արվեստի ծաղկման սկզբնավորողն է, արվեստ, որի ներկայացուցիչները XIX դ. վերջին – XX դարակզբին եվրոպական համբավ և ճանաչում ձեռք բերեցին:

Պատկերացում կազմելու համար, թե ինչպես է ծավալվել այդ ջութակահարների գործունեությունն Արևմտահայաստանում և Կոստանդնուպոլսում, անհրաժեշտ է հիշեցնել նրանց շրջապատող իրադրության մասին: Եթե Աբդուլ Մեջիդը արևմտյան արվեստները քիչ թե շատ հովանավորող տիրակալ էր, ապա նրան փոխարինած Աբդուլ Ազիզը, հենց թուրք պատմաբանների վկայությամբ, որոշեց պահպանել միայն թուրքական երաժշտությունը. «Թատրոնի փոխարեն նա թողեց միայն կոպիտ ներկայացումները, որոնք կրում էին «Օրթա օյունու» («միջակ խաղ»-իմբ.) անվանումը, և հայտնի չէ՝ արդյոք սոսկ դժբախտ պատահարի՞ արդյունքում այրվեց արքունիքի թատրոնը: Մի այլ թատրոն՝ Բերայում, մոխրի վերածվեց 1870թ. սարսափելի հրդեհի ժամանակ: Իսկ Գեղիկ

փաշայի թատրոնը պարզապես ավերվեց՝ սուլթանի զայրույթը չգրգռելու ահից»:⁵⁹ Աբդուլ Համիդի օրոք իրավիճակն էլ ավելի վատթարացավ և, ինչպես նշում է Մահմուդ Ռահիբը, «անհրաժեշտ էր վերից վար ամեն ինչ վերստեղծել»: Աբդուլ Համիդը «հրաման արձակեց ամեն ինչ կենտրոնացնել պալատում, որի սահմաններից դուրս եղածը դատապարտված էր մահվան»: Եվ իրոք, այդ ժամանակաշրջանում հետապնդվում էր այն ամեն առաջավորն ու առաջադեմը, որը հասցրել էր ստեղծվել Թուրքիայում, առավել ևս՝ այն, ինչը «եվրոպական վարակ» էր կրում:

Ահարոն Մարյան (1872-?)

Չնայած XIX դ. վերջին Թուրքիայում ստեղծված ծանր իրադրությանը, այստեղ ձևավորվեց տաղանդավոր հայ երաժիշտների մի ամբողջ համաստեղություն: Նրանց մեջ նշենք ջութակահար և ալտահար Հարություն Գարայանին (ծնվ. 1864թ.), որն աշխատում էր Կոստանդնուպոլսի սիմֆոնիկ նվագախմբում, ինչպես նաև ջութակահար Ահարոն Մարյանին: Վերջինը երևելի կատարող էր, մանկավարժ, և որ գլխավորն է՝ տաղանդավոր կոմպոզիտոր էր: Նա սովորել է Կոստանդնուպոլսում ապրող օտարերկրացիների մոտ՝ մասնագիտությունը՝ Պրասենի, հարմոնիան՝ Ռատելլայնի մոտ:

Մինչև Ա. Մարյանը, ջութակահարների կոմպոզիտորական նկրտումները սահմանափակվում էին միայն կենցաղային պարերով և ռոմանսներով: Ա. Մարյանն առաջին ջութակահար-կոմպոզիտորներից էր, որը փորձեց ստեղծել խոշոր՝ սոնատի ձևի ստեղծագործություններ: Իհարկե, նրա մոտ էլ գերակշռում էին քայլերգերի, պոլոնեզների, էլեգիաների տիպի զանազան պիեսները: Նրա «Օտոմանյան քայլերգը» նույնիսկ արժանացել է ոսկե մեդալի՝ թուրքական կառավարության արվեստի շքանշանի:⁵⁴ Բայց դրանց կողքին նա ստեղծում է նաև սոնատներ: Ա. Մարյանի ստեղծագործությունը դուրս է գալիս «տեղական նշանակության» շրջանակներից և ուշադրության արժանանում արտասահմանում: Նեապոլում անցկացված մրցույթում նա պարգևատրվում է ոսկե մեդալով այն պիեսների համար, որոնք հետագայում գնում է Ֆլորենցիայի երաժշտական ընկերությունը: Պարգևի է արժանանում նաև նրա սոնատը, ինչը վկայում է դրա գեղարվեստական արժանիքների մասին: Կարևոր է նշել այն, որ Ա. Մարյանը դիմում էր նաև հայկական մեղեդիներին: Օգտագործելով ֆոլկլորային նյութը, ազգային ինտոնացիաները և ռիթմերը՝ նա ստեղծում է «Անտառին մեջ», «Երգ», «Ողբերգ», «Անցորդ», «Չայն տուր», «Կույր պապիկ», «Երգեր ու վերքեր», «Սուգ Մայր Հայաստանի» երգաշարը: Դաշնամուրի համար գրված այս ստեղծագործությունները մտան «Հայկական երգարան» ժողովածուի մեջ և հրատարակվեցին Զարգարյան եղբայրների կողմից:⁵⁵ Այդ երգերը

54. *Թեոդիկ* Ամենուն տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1910. – էջ 222:

55. Նույն տեղում:

Ա. Մարլյանը գրել է եվրոպական ոճով: Չնայած բավական պարզունակ լինելուն, դրանք հետաքրքիր են որպես ազգային ստեղծագործության նմուշներ: Այս երգերը հիմնականում քնարական էին և արտահայտում էին վշտի, թախծի տրամադրություններ: Յուրաքանչյուր երիտասարդ մշակույթ սկսում է նմանատիպ երաժշտությունից՝ հիմք ունենալով ֆոլկլորային ինտոնացիաները:

Ա. Մարլյանը հանդես է գալիս նաև որպես մենակատար ջութակահար: Սակայն նրա գործունեության այս կողմի մասին պահպանվել են հակասական տեղեկություններ: Արձագանքներից մեկում մենք գտնում ենք նրա կատարման, դրա ինտոնացիոն կողմի և նույնիսկ նվագողի արտաքին տեսքի խիստ քննադատություն: Մեկ այլ կարծիքում՝ նույն ելույթն ընկալվել է որպես արտիստի հաջողություն և նրա հասցեին ուղղված քննադատությունը համարվել է անտեղի և վերագրվել է անձնական հաշիվներ մաքրելուն:⁵⁶

56. Մարլյան Ահարոնի համերգը: Արևելյան մամուլ. – Իզմիր, 1907. – № 15. – էջ 371-374:

Հարություն Սինանյան (1872-1938) և Անտոն Սինանյան (1875-1960)

XIX դարավերջին Կոստանդնուպոլսի երաժշտական աշխարհում ի հայտ է գալիս արևմտահայ տաղանդավոր ջութակահարներից մեկը՝ Հարություն Սինանյանը, խոր, բազմակողմանի մի արվեստագետ: Հայ հայտնի կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաջյանի աշակերտն ու հետևորդը հմտորեն համադրում էր ջութակահարի, դաշնակահարի, դիրիժորի, մանկավարժի և կոմպոզիտորի ձիրքերը:

Հարություն Սինանյանը ծնվել է Կոստանդնուպոլսում:⁵⁷ Ջութակ նվագել սովորել է հորից՝ Գրիգորից, երբ դեռ 9 տարեկան էր: Այնուհետև նրա ուսուցիչներն են դարձել Տ. Չուխաջյանը, Պրասենը և Ռատելկյանը: Հորից ժառանգելով երաժշտական տաղանդը՝ Հարությունը մանկուց դրսևորել է բացառիկ երաժշտական օժտվածություն: Ընտանիքում տիրող մթնոլորտը նպաստել է տղայի



Հարություն Սինանյան

բազմազան կարողությունների բացահայտմանը: Ընտանեկան երաժշտական հավաքույթները, մանուկ հասակից համերգներում հանդես գալը կանխորոշել են նրա ճակատագիրը: Արդեն 12 տարեկանում նա այնքան հաջող էր կատարում արևմտաեվրոպական դասականների⁵⁸ ստեղծագործությունները, որ իմանալով օժտյալ տղայի մասին՝ Աբդուլ Համիդը նրան հրավիրում է հանդես գալ պալատում՝ եզակի դեպք այդ ժամանակաշրջանում Թուրքիայում ապրող հայերի համար: Պատանեկան հասակում ի հայտ է գալիս նաև նրա կոմպոզիտորական ձիրքը:

57. Ընդարձակ տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1927. – էջ 249-250:

58. Բազմավեպ. – Վենետիկ, 1904. – փետրվ. – էջ 72:

Ստեղծագործելու անհաղթահարելի հակումը պատանու մեջ առաջ է բերում տեսական գիտելիքների կատարելագործման բնական ձգտում և կանխորոշում նրա հետագա ուղին որպես կատարող և կոմպոզիտոր: Ուստի, նրա գեղագիտական-գեղարվեստական հայացքների ձևավորումը տեղի է ունենում Սինանյան-կատարողի և Սինանյան-կոմպոզիտորի սերտ միասնությամբ: Այս առումով Հարություն Սինանյանի գործունեությունն ասես կատարողական գործունեությունը կոմպոզիտորականի հետ համադրող հայ երաժիշտների ավանդույթների շարունակությունն էր:

Հ. Սինանյանի կյանքում մեծ դեր է խաղացել շփումը հայ կոմպոզիտոր Տ. Չուխաջյանի հետ, պարապմունքները նրա մոտ: Իր հերթին, Տ. Չուխաջյանը շատ է սիրել ու գնահատել տաղանդավոր պատանուն:⁵⁹ Իր մանկավարժի նման՝ Հ. Սինանյանը նույնպես ստեղծագործական ջանքերն ուղղում էր եվրոպական երաժշտական մշակույթի փորձն օգտագործելու և նրա միջոցով հայ ազգային արվեստը հարստացնելու խնդիրներին: Հ. Սինանյանին համարում էին Տ. Չուխաջյանի⁶⁰ հետևորդը, սակայն, ի տարբերություն Տ. Չուխաջյանի, նրա հակումների հիմնական ոլորտը գործիքային երաժշտությունն էր:

Ազգային ոճի ստեղծման որոնումներում այդ ժամանակաշրջանի հայ շատ կոմպոզիտորներ, օգտագործելով եվրոպական երաժշտական մշակույթի ավանդույթները, ստեղծում էին գործեր, որոնցում արևելյան մոտիվները համադրվում էին շարադրանքի արևմտաեվրոպական ձևի հետ: Նման կոմպոզիտորների թվին էր պատկանում նաև Հարություն Սինանյանը:

Նվագախմբային գործերի ստեղծումը համընկավ «Հայկական նվագախմբի» գործունեությանը, որը տասնվեց տարեկանից գլխավորում էր Հարությունը: Իհարկե, դեռևս Գրիգոր Սինանյանի ստեղծած անսամբլի կազմը թարմացվել և համալրվել էր: Ինքը՝ Գրիգորը, առաջին ջութակների կոնցերտմայստերի և դիրիժորի տեղը զիջելով որդուն, դարձավ երկրորդ ջութակների խմբի առաջատարը: Լուսավորչական բարձր առաքելություն իրականացնող պրոֆեսիոնալ կոլեկտիվը ճանաչում ձեռք բերեց որպես «Սինանյանի նվագախումբ» կամ «Հայկական նվագախումբ»: Եվ իսկապես, այստեղ ստեղծագործական ընկերության

59. Բազմավեպ. – Վենետիկ, 1904. – փետրվ. – էջ 73:

60. Նույն տեղում, էջ 72-77:

մեջ միավորվեցին հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ: Ինչպես ասվեց, դա Կոստանդնուպոլսի առաջին խոշոր սիմֆոնիկ նվագախումբն էր: Նրա ծրագրերը ներառում էին Լ. Վ. Բեթհովենի, Վ. Ա. Մոցարտի, Շ. Գունդի, Ջ. Վերդիի, Ջ. Ռոսինիի, Վ. Բելինիի, Տ. Չուխաջյանի ստեղծագործությունները և գրավում էին կոստանդնուպոլսյան հանրության լայն շրջանակներին:

Մեծ է նվագախմբի գործունեության մեջ Հ. Սինանյանի վաստակը: Մենք կոնկրետ տվյալներ չունենք նրա դիրիժորության բնույթի մասին, բայց շատ հատկանշական է, որ նա կատարում էր եվրոպական դասական երաժշտության խոշոր երկեր: Նրա՝ որպես դիրիժորի որոշիչ գիծը մշտական ձգտումն էր՝ քարոզել ազգային երաժշտությունը: Տիգրան Չուխաջյանի՝ «այդ հայ Վերդիի» շատ ստեղծագործություններ⁶¹ հանձին Հ. Սինանյանի նուրբ մեկնաբանում գտան:

Անկասկած, Հարություն Սինանյանը շատ պատրաստված երաժիշտ էր և խորագիտակ դիրիժոր: Նրա եղբայրը՝ Անտոնը, պատմում էր, որ Հարությունն առանց դժվարության կարդում էր պարտիտուրները, կարող էր հանպատրաստից՝ կատարել ստեղծագործությունը՝ այն մեկնաբանելով դարաշրջանի ոգուն համապատասխան՝ պահպանելով գույների, նրբերանգների ուրույն ներկայակեր: Եվ նվագախումբը հնազանդորեն հետևում էր նրան՝ արձագանքելով անգամ նրա ձեռքերի թեթևակի շարժումներին (Ա. Ցիցիկյանի նամակագրությունից՝ *խմբ.*):

Տեղի և օտարերկրյա երաժիշտները, հայկական մամուլը և այնպիսի թերթեր, ինչպիսիք են «Մոնիտորը», «Գևանտ Հերալդը», գրում էին նվագախմբի ելույթների հսկայական հաջողության մասին և հատկապես ընդգծում էին առաջին ջութակ և դիրիժոր Հարություն Սինանյանի դերը:⁶² Նա Կոստանդնուպոլսի սիմֆոնիկ նվագախմբի անփոփոխ ղեկավարն էր և հազվադեպ էր որևէ մեկին տալիս դիրիժորական փայտիկը: Բացառություն էին կազմում նրա եղբայր՝ Անտոնը և Տ. Չուխաջյանը:

Հարությունի կրտսեր եղբայրը՝ Անտոն Սինանյանը, երևելի ջութակահար էր Կոստանդնուպոլսում:⁶³ Երաժշտական կրթությունն ստացել էր Փարիզի «L'Ecole Classique de Musique» (*Դասական երաժշ-*

61. Չուխաջյան Տ. «Արշակ II-րդ» օպերայի նախերգանքը կոմպոզիտորի մահից հետո Հ. Սինանյանը փոխադրեց դաշնամուրի համար գրված ստեղծագործության, որպեսզի ստացված գումարով հուշարձան կանգնեցնի հանգուցյալ ուսուցչին և բարեկամին: Տե՛ս Բազմավեպ. – Վենետիկ, 1904. – փետրվար. – էջ 74:

62. Բազմավեպ. – Վենետիկ, 1904. – փետրվ. – էջ 73:

63. Նույն տեղում, էջ 74:



Հարություն Սինանյանի համերգային ապոգրերը, 1925թ.

ողջ Մերձավոր Արևելքում: Նրա գործունեությունը աշխույժ հետաքրքրություն առաջացրեց: Մկսվեցին հյուրախաղերի հրավերները: Կովկասի առաջադեմ գործիչներն ու երաժիշտները, ինչպես արդեն նշել ենք, նվագախմբին առաջարկեցին փոխադրվել Թիֆլիս՝ լավագույն պայմաններում շարունակելու համար բեղուն աշխատանքը:⁶⁴ Մնում է միայն ավստսալ, որ այդ ուղևորությունը չհաջողվեց իրականացնել: Այդ ընթացքում Թուրքիայում այնպիսի քաղաքական իրադարձություններ ծավալվեցին, որոնք ճակատագրական եղան նվագախմբի գործունեության և գոյության համար: Նվագախմբի անդամների, այդ թվում և Հ. Սինանյանի փեսայի՝ Օնիկի վախճանը 1896թ. հանգեցրին այն բանին, որ սիմֆոնիկը հարկադրված դադարեցրեց գործունեությունը: Նվագախումբը թուրքական իրականության պայմաններում այլևս չէր վերականգնվելու: Հ. Սինանյանի՝ ջութակահարի, դաշնակահարի, կոմպոզիտորի և երաժշտական գործչի հետագա գործունեությանը կարելի է հետևել լոկ մամուլի էջերում:

Նվագախմբի կազմալուծումից հետո Հարությունը որոշ ժամանակ ելույթ էր ունենում որպես մենակատար ջութակահար, ընդ որում՝ հիմ-

տության դպրոցում): Տեղեկություններ կան, որ դպրոցի՝ նրա ավարտական տարում 30 սաների մեջ լավագույնը Անտոնն էր: «Նա լիովին արդարացրեց իր վրա դրված հույսերը», - գրում էր «Բազմավեպ» հանդեսի մեկնաբանը: Պատահական չէ, որ Անտոնը Հարությունի մերձավորագույն օգնականն էր, նրա հետ էր կիսում աշխատանքային առօրյան նվագախմբում, հանդես գալիս համատեղ մենահամերգներում, դիրիժորություն անում, դասավանդում:

«Հայկական նվագախմբի» հռչակը լայնորեն տարածվեց

նականում Թուրքիայի սահմաններից դուրս: 1903թ. Ֆրանսիայում նրա ստեղծագործությունների կատարումը դրական արձագանք է գտնում մամուլում: 1905թ. Հարություն և Անտոն Սինանյանները հյուրախաղերի են մեկնում Եգիպտոս, որտեղ ջերմ ընդունելության են արժանանում:⁶⁵ Հաջորդ տարի նրանք կրկին ելույթ են ունենում Կոստանդնուպոլսի «Օդեոն» թատրոնում:⁶⁶ Միաժամանակ հրապարակվում են Հարություն Սինանյանի երաժշտական քննադատական հոդվածները,⁶⁷ նոր ստեղծագործությունները,⁶⁸ նա հաճախ հանդես է գալիս մենակատարումներով և բարեգործական համերգներով՝ հոգուտ հիվանդանոցների, ծերանոցների, զբաղվում է հասարակական գործերով: Հ. Սինանյանը Կոստանդնուպոլսի «Արվեստի հայկական տան» հիմնադիրներից էր, որի նպատակը հայկական արվեստի գործիչներին միավորելն ու հայկական մշակույթը զարգացնելն էր:

Անկախ ամեն ինչից՝ Հ. Սինանյանի կատարողական գործունեությունը զարգացում է ստանում նաև հետագա տարիներին: 1923թ. Կոստանդնուպոլսի «Ժողովուրդի ձայն» թերթը գրում է նրա լոնդոնյան, մանչեսթրյան ելույթների մասին:⁶⁹ Եվ վերջապես, Հ. Սինանյանին գնահատում են նաև Թուրքիայում: 1926թ. նա ընտրվում է Կոստանդնուպոլսի երաժշտական խորհրդի պատվավոր անդամ: Թե որքան բարձր էր այս երաժշտի պրոֆեսիոնալիզմը, ցույց է տալիս հետաքրքիր մի դրվագ նրա կյանքից, որը պատմել է Հարությունի զարմիկը՝ Անտոն Սինանյանի որդի Գևորգը:

Երբ հայտնի ջութակահար Մ. Պիաստրոյին, որը համերգներով Կոստանդնուպոլիս էր եկել, նվագակցող էր պետք, որպես քաղաքի լավագույն երաժիշտ նրան ներկայացրին Սինանյանին: Գալով համերգին՝ Մ. Պիաստրոն հանկարծ նկատեց, որ նոտաները հյուրանոցում է մոռացել: Այդ ժամանակ Հարությունը, որը հիանալի գիտեր ջութակի նվագացանկը, համաձայնեց նվագել առանց նոտաների: Փայլուն նվագակցելով ողջ համերգը՝ անգիր, նա ոչ միայն լիիրավ կիսեց հռչակավոր ջութակահարի հաջողությունը, այլև հիացրեց վերջինին:⁷⁰

65. Արևելք. - Կոստանդնուպոլիս, 1905. - № 5804. - էջ 3:

66. Ծաղիկ. - Կոստանդնուպոլիս, 1906. - № 636. - էջ 6:

67. Բյուզանդիոն. - Կոստանդնուպոլիս, 1906. - № 3031. - էջ 1:

68. Մասիս. - Կոստանդնուպոլիս, 1907. - № 9. - էջ 179:

69. Ժողովրդի ձայն. - Կոստանդնուպոլիս, 1923. - էջ 266:

70. Գևորգ Սինանյանի նամակից՝ գրված տողերիս հեղինակին 1961թ. դեկտեմբերի 17-ին:

64. Բազմավեպ. - Վենետիկ, 1904. - փետրվ. - էջ 73:

Հ. Մինանյանը բեղուն կոմպոզիտոր էր, ավելի քան 70 երկերի հեղինակ: Ցավոք, նրա ժառանգությունից շատ բան չի պահպանվել, սակայն հայտնի է, որ նրա երկերում գերակշռում էին երաժշտական մանրանվագները՝ մագուրկաներ, պոկաներ, սալոնային պիեսներ, վալսեր, քայլերգեր և այլն՝ գրված ջութակի, դաշնամուրի, մանդոլինի, ձայնի, նվագախմբի համար: Հ. Մինանյանի պիեսների զգալի մասը գրված է հայկական ֆոլկլորային նյութի հիման վրա. «Ծիծեռնակ», «Գարուն», «Դպրոցասեր», «Արաքսի արտասուքը», «Բամփ Որոտան», «Մեսրոպի քայլերգը», «Եղբայր եմք մեք», «Արիք Հայկազունք» և այլն:

Ինչպես վերը նշվեց, Հարություն Մինանյանին բնորոշ էր արևելյան՝ «օրիենտալ» ոճի համադրումը եվրոպականին, գլխավորապես՝ իտալականին: Ակնհայտ է, որ այս ավանդույթը գալիս է Տիգրան Զուխաջյանից: Թիֆլիսի «Մշակ» թերթը, ընդգծելով այդ ավանդույթը, գրում է, որ Հ. Մինանյանի հորինվածքներում «արևելյան ոճը համադրվում է եվրոպականի հետ»:⁷¹ Համանման արտահայտությունների հանդիպում ենք «Ծաղկեփունջ»-ի և այլ թերթերի էջերում: Քննադատ Տիրացույանը Հ. Մինանյանին անվանում է «միակ կոմպոզիտորը (ըստ երևույթին՝ Տ. Զուխաջյանից հետո- *իսկ*), որը, լավ իմանալով արևելյան երաժշտության ճոխությունը, կարողանում է շատ ավելի հաճելի դարձնել՝ հանդերձավորելով արևմտաեվրոպական հագուստով»:⁷² Այս ոճը բնորոշ է նաև ակնհայտորեն հայկական թեմատիկայով ստեղծագործություններին, ինչպիսին են, օրինակ, «Մխիթարի քայլերգը» ջութակի և դաշնամուրի համար՝ նվիրված Մխիթար Սեբաստացուն, և «Միրաքյանի քայլերգը»: Հարկ է նշել, որ Հ. Մինանյանն իր պիեսներում անդրադառնում է ոչ միայն հայկական, այլև թուրքական, արաբական, իսպանական ֆոլկլորին: Ուշագրավ են նաև նրա վիրտուոզ-կոնցերտային ստեղծագործությունները, ընդ որում՝ հատկապես հետաքրքիր են արևելյան ոճի գործերը, ինչպիսին է, օրինակ, «Մեծ ֆանտազիան ջութակի համար»: Կոնցերտային-վիրտուոզ ոճի զարգացման նման փորձերն ուղենշում էին ապագա ծավալուն կոնցերտային և ազգային ձևերը:

Հարությունի կյանքում նշանակալի իրադարձություն էր հանդիպումը Կոմիտասի հետ, որը նրան հայկական երաժշտության զարգացման այլ հեռանկարներ մատնանշեց, որոնց մասին Հ. Մինանյանը

նույնիսկ պատկերացում չուներ: Եթե մինչ այդ նա հայկական մեղեդուն եվրոպական ձև էր տալիս, ներդաշնակում եվրոպական լադով, ապա այժմ, Կոմիտասի շնորհիվ, տեսավ նրա նախաստեղծ, անկրկնելի հմայքը, պարզությունն ու անադարտությունը: Տպավորված այն ամենով, ինչ արել էր հայ երաժշտության համար Կոմիտասը, Հ. Մինանյանը, որն այն ժամանակ արդեն հայտնի և ականավոր վարպետ էր, իր համար երջանկություն ու պատիվ համարեց սովորել Կոմիտասի մոտ: Կոմիտասն իր հերթին գնահատում էր Հ. Մինանյան մարդուն, երաժշտին և հայրենասերին: Հ. Մինանյանի՝ Կոմիտասին հուզիչ ընծայականով նվիրաբերված ստեղծագործությունները՝ «Ազգային երգերը» և «Մեսրոպյան քայլերգը», արժանացան վարպետի հավանությանը, նրա ջերմ արձագանքին: Ընդ որում՝ մատնանշելով «Մեսրոպյան քայլերգը», Կոմիտասը ընդգծում էր, որ դրանում Հ. Մինանյանն իրեն դրսևորել է որպես շատ ավելի հայ, քան մինչ այդ էր՝ հավանաբար նկատի ունենալով երաժշտական արտահայտության հենց բուն ոճը:

Հ. Մինանյանը հայտնի էր նաև որպես լուրջ մանկավարժ: Նրա ոչ բոլոր աշակերտների անուններն են մեզ հայտնի, բայց, դատելով այն բանից, թե հայ մտավորականությունը որքան ծարավի էր գիտելիքների, մշակույթի, երաժշտական կրթության, նրանք պետք է որ քիչ չլինեին: Բավական է նշել այն, որ Հ. Մինանյանը հրավերներ էր ստանում դասավանդելու ուսումնական շատ հաստատություններում՝ Բերբերյան, Հինդլյան, Փեչկյան, Միրիջանյան:⁷³ Եվ ամենուր այս մարդը, երաժիշտն ու մանկավարժը վառ օրինակ, չափանիշ էր բոլոր աշակերտների համար: Նրա սաների մեջ կարելի է հանդիպել մենակատար երաժիշտների, կոմպոզիտորների, զանազան ուղղությունների տեսաբանների, վերջապես, պարզապես պատրաստված պրոֆեսիոնալների: Տանք Վահրամ Մուհենտեյանի, Նահապետ Ալալեմջյանի, Միհրան Տարենտելյանի անունները: Հարություն Մինանյանի առավել օժտյալ աշակերտների թվին կարելի է դասել Գևորգ Մինանյանին՝ երաժիշտների հայտնի գերդաստանի երրորդ սերնդի ներկայացուցչին: Երբ Գևորգն ընդամենը 15 տարեկան էր, նրան արդեն համեմատում էին հայտնի ջութակահար Դավիթ Դավթյանի հետ: Նրան մենք կանդրադառնանք հաջորդ գլխում:

Բացի պրակտիկ մանկավարժական գործունեությունից, Հ. Մինանյանն իրենից հետո թողել է հայ աղեղնային կատարողական արվեստի

71. Մշակ. – Թիֆլիս, 1904. – № 137. – էջ 1:

72. Գեղունի. – Վենետիկ, 1904. – էջ 72:

73. Ընդարձակ տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1927. – էջ 249-250:

մասին անդրանիկ տեսական մոտեցումները, լուրջ, ընդհանրացնող բնույթ ունեցող հոդվածները:⁷⁴ Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցը» տարեգրքում հրապարակված այդ նյութերը մեզ համար հետաքրքիր են նաև այն տեսակետից, որ դրանցում Հ. Մինանյանը ներկայացնում է իր դիտարկումները, մտքերը, իր երկարամյա մանկավարժական աշխատանքի փորձը: Նա մտորում է տարրական կրթության հիմնախնդրի շուրջ, սանին կրթելու գործում մանկավարժի ունեցած մեծ դերի մասին: Միայն է այն կարծիքը, գրում է նա, թե սկզբում կարելի է սովորել միջակ մանկավարժի մոտ: Ավելի լավ է շաբաթը մեկ դաս ստանալ լավ մանկավարժի, քան բազում դասեր՝ վատ մանկավարժի մոտ: Հ. Մինանյանին հետաքրքրում են նաև ջութակահարի ձեռքերի դիրքի հարցերը, հնչարտաբերման եղանակները, աշխատանքը ձախ ձեռքի տեխնիկայի վրա և այլն: Հաշվի առնելով ջութակի կատարողական վարպետության մակարդակը՝ նա պայքարում է նվագի որակի համար, խորհուրդ է տալիս ավելի շատ լսել երաժշտություն, սովորել լավագույն նմուշների օրինակով: Մեր առջև պատկերանում է մանկավարժ-դաստիարակի, այլ ոչ թե մանկավարժ-արհեստագործի կերպարը, որը սահմանափակվում է տեխնիկական վարժանքի նեղ շրջանակներում:

Հետաքրքիր է, որ իր հոդվածներում Հ. Մինանյանն ուշադրություն է դարձնում ոչ միայն ջութակ, այլև դաշնամուր նվագելու մեթոդիկային:⁷⁵ Աշակերտները տարբեր են լինում, գրում էր նա, ինչպես ընդունակություններով, այնպես էլ զարգացմամբ: Բայց նրանցից յուրաքանչյուրին մանկավարժը պետք է համապատասխան անհատական մոտեցում ցուցաբերի: Պարզ և լավ միտք, որը վկայում է այն մասին, որ Հ. Մինանյանին հետաքրքրում էր նաև երաժշտական մանկավարժության հոգեբանական կողմը:

Հարություն Մինանյանը գնահատում էր աշխատասեր աշակերտներին: Նա կարծում էր, որ իսկական վարպետությունն առանց աշխատանքի անհասանելի է: Նա իր սաներին կոչ էր անում ամենօրյա անխոնջ աշխատանքի և իր օրինակով հաստատում էր դա: Արվեստագետ կոչվելուն արժանանալու համար, ասում էր նա, հարկավոր է անմնացորդ նվիրվել սիրած գործին: Զութակին տիրապետելու համար հարկավոր է աշխատասիրություն, համբերություն և մեծ նվիրում:

74. Թեոդիկ Ամենուն տարեցույց. – Վենետիկ, 1922. – էջ 174-175:

75. Թեոդիկ Ամենուն տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1908. – էջ 345-350:

Միհրան Տաբենտեյան (1889-1980)

Ա. Մինանյանի սաների թվում հարկ է հատկապես նշել Միհրան Տաբենտեյանի անունը. երևելի ջութակահար, կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, երաժշտագիտական երկերի հմուտ թարգմանիչ:

Մ. Տաբենտեյանին են պատկանում Փարիզի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ալբեր Լավինյակի «Երաժշտական դաստիարակություն», «Երաժշտությունը և երաժիշտները», «Ոտնակի դպրոցը», «Երաժշտական թելադրությունների տեսական և գործնական լիակատար դասընթաց», «Հարմոնիայի 15 դասերը», «Սոլֆեջիո մանուգարիս» և այլ աշխատությունների հայերեն թարգմանությունները: Բնութագրական է, որ հենց Հ. Մինանյանն է հուշել Մ. Տաբենտեյանին այս աշխատությունները հայերեն թարգմանելու միտքը՝ Ժնևից ուղարկելով Ա. Լավինյակի գիրքը:

Մ. Տաբենտեյանին են պատկանում նաև ինքնուրույն ուսումնասիրություններ, ինչպիսին է, օրինակ, «Ժամանակի, շրջապատի և միջավայրի ազդեցությունը երաժշտական զարգացման վրա» և այլն:⁷⁶ Նա շատ բաներում հետևել է իր ուսուցչի՝ Հ. Մինանյանի օրինակին: Այս մասին վկայում են նրա երաժշտական հետաքրքրությունների բազմազանությունը, ստեղծագործական ուղղվածությունը և արտահայտչառճը: Մ. Տաբենտեյանի ստեղծագործությունների մեծամասնությունում (սոնատ, ֆուգա, ոչ մեծ կոնցերտ, էտյուդ-կապրիս, զանազան մանրանվագներ դաշնամուրի, ջութակի, նվագախմբի համար), նույնիսկ ակնհայտորեն հայկական թեմատիկայով ստեղծագործություններում՝ («Հայկական օրոր», «Հայուն սրինգ», «Գետակի մրմունջներ», «Հարսանյաց օր» և այլն),



76. Թեոդիկ Ամենուն տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1923. – էջ 251-254:

երևում է եվրոպական ոճի ազդեցությունը: Նույն միտումը կարելի է նկատել Ջութակի համար կոնցերտինոյում, Ֆանտազիայում և Պարում, Հայկական երգում, Մենուետում, Գավոտում և ջութակի համար գրված այլ պիեսներում: Հետագայում ևս, արդեն եվրոպական միջավայրում, նրա տաղանդը շարունակում է զարգանալ նույն ավանդույթներով: Նա շատ բան է վերցրել այնպիսի երաժիշտներից, ինչպիսիք են Անրի Մարտոն, Գարտմանը՝ ջութակի և կոմպոզիտորական ֆրանսիական դպրոցի ներկայացուցիչներից: Չի կարելի հաշվի չառնել նաև այն հանգամանքը, որ Մ. Տաբենտեյանը կյանքի մեծ մասն անց է կացրել Փարիզում, որտեղ կատարելագործվել է, ելույթներ ունեցել, նվագել լավագույն նվագախմբերում, երաժշտություն գրել, դասավանդել «L'Ecole Classique de Musique» (Դասական երաժշտական դպրոցում): Եվ հազիվ թե նման պայմաններում հայ երաժիշտներից հնարավոր լիներ պահանջել ստեղծել սեփական ազգային ոճ և արտահայտչաձևեր: Սակայն Մ. Տաբենտեյանի ձգտումը՝ պահպանել կապերը ազգային հողի հետ, ակներև է, որը գերազանցապես արտահայտվում էր հարազատ մեղեդիների միջոցով: Դրանք սիրով մշակված գործիքային փոխադրումներ կամ հիմնականում ծրագրային բնույթի օրիգինալ երաժշտական մանրապատումներ էին, որոնք հեռավոր Հայրենիքի բույրն էին տարածում:

Տողերիս հեղինակին հղած նամակում Մ. Տաբենտեյանը գրում էր, թե որքան օգտակար բան է տվել նրան ֆրանսիական դպրոցն աղեղին տիրապետելու տեխնիկայի, աջ ձեռքի դրվածքի և ջութակ նվագելու լավագույն հմտություններ ձեռք բերելու գործում: Մինևնույն ժամանակ, անսահման խորն էին նրա զգացումները Կոմիտասի՝ կոմպոզիտորի, մարդու հանդեպ, որի առջև խոնարհվում էր ողջ կյանքում: Մ. Տաբենտեյանին հաջողվեց տեսնել Կոմիտասին միայն մեկ անգամ՝ 1913թ. Փարիզում: Կոմիտասը եկել էր այն համերգին, որտեղ Տաբենտեյանը Մինանյանի հետ միասին կատարում էր Գոլտերմանի՝ ջութակի և ալտի սոնատը: Անկեղծորեն ուրախացած հայ երաժիշտների հաջողությամբ՝ Կոմիտասը սրտանց շնորհավորեց նրանց:

Միհրան Տաբենտեյանը ողջ կյանքն ապրել է Հայաստանից հեռու: Ծնվել է Կոստանդնուպոլսում, որտեղ էլ ավարտել է լիցեյը: Երաժշտություն սովորել է հայերի մոտ. սկզբում ջութակահար Ահարոնյանի, այնուհետև՝ մանեստրո Մինանյանի մոտ: Նա ստացել է նաև իրավաբանական կրթություն, այնուհետև ընդմիջտ հաստատվել Եվրոպայում, բայց



Միհրան Տաբենտեյանի քառյակը

հոգով մնացել է իր ժողովրդի զավակը, մտովի ապրել Հայրենիքով, նրա ճակատագրով, ուրախացել նրա հաջողություններով:

«Երբ պետք է լինում դատել ինչ-որ ժողովրդի մասին, հարկ է անդրադառնալ նրա երաժշտությանը,- ասում էր 80-ամյա Մ. Տաբենտեյանը տողերիս հեղինակին:- Արվեստի բոլոր տեսակներից այն առավել նուրբ ոլորտն է, որում ի հայտ են գալիս ժողովրդի հոգին, նրա բնույթի սահմանները, ճաշակի նրբությունը, մարդկային զգացումների, արարքների, մտքերի գեղեցկությունը: Ես անսահման բերկրանք ու բավականություն եմ զգում՝ տեսնելով Հայաստանի փառապանծ ձեռքբերումները, որոնցում բարձր արվեստը նրա մշակույթի չափանիշն է»:⁷⁷

Պատկառելի երաժիշտն իր բեղուն գործունեության համար արժանացել է Ֆրանսիայի բարձրագույն պարգևներից մեկին՝ Արվեստի շքանշանին: Նույնիսկ տարեց՝ նա չէր դադարում անխոնջ աշխատել և կատարելության ձգտել, շարունակում էր դասավանդել, ստեղծագործել, որոնել, գտնել, և երաժշտության, ջութակի հանդեպ սրբազան սիրո

77. Ա. Ցիցիկյանի և Մ. Տաբենտեյանի հանդիպումը տեղի ունեցավ Փարիզում 1969թ. հունվարին: Ա. Ցիցիկյանի արխիվում պահվում են նյութեր Մ. Տաբենտեյանի մասին, ինչպես նաև նրա նամակները (խմբ.):

կրակը երբեք չմարեց նրա հոգում: Նման ստեղծագործական խանդավառությունը վկայում էր այն մասին, որ նա ողջ կյանքի միջով անց է կացրել պատանեկան զգացումների թարմությունն ու, հիրավի, արվեստին ինքնամոռաց նվիրումը: Երաժշտի, մարդու իր շատ հատկանիշներով Մ. Տարենտելյանը պարտական է իր ուսուցչին՝ Հ. Մինանյանին, որի հանդեպ մինչև կյանքի վերջը խոր ակնածանքի և երախտագիտության զգացումներ էր պահպանել: Հ. Մինանյանի մասին նա խոսում էր իբրև հիանալի երաժշտի, նուրբ լսողության, գեղարվեստական ճաշակի, հիրավի լայն իմացության տեր մարդու:



Այն տարիների մամուլից կարող ենք դատել ոչ միայն Կոստանդնուպոլսի երաժշտական գործունեության ծաղկման, երաժիշտների ելույթների մասին: Իգդիրում, օրինակ, բեղուն գործունեություն էր ծավալել ջութակահար, մանկավարժ Վաղինակ Հովսեփյանը: Նա սովորեցնում էր ջութակ նվագել, ինչպես նաև երաժշտական գրագիտություն: Նրան է պատկանում երգչախումբ ստեղծելու, ղեկավարելու և համատեղ ելույթների նախաձեռնությունը: Վաղինակ Հովսեփյանը ելույթ էր ունենում նաև որպես մենակատար ջութակահար: «Մշակ»⁷⁸ թերթում հրապարակված նյութերից մենք իմանում ենք նրա հաջող ելույթների մասին: Համերգների ծրագրերն անհայտ են, սակայն հիշատակում կա արևելյան մոտիվներով նրա փայլուն կատարումների մասին:

Վերակերտելով այդ ժամանակաշրջանի երաժշտական գործունեության զարգացման ընդհանուր պատկերը՝ չի կարելի չնշել, որ բացի ջութակ նվագելու բարձր մակարդակից, հատուկ էին նաև կուտակված փորձի, գիտելիքների ընդհանրացումը, մեկնաբանման, մանկավարժության, մեթոդիկայի հարցերին անդրադառնալը...

Այսօրինակ աշխատանքների թվին պետք է դասել նաև ջութակահար Կարապետ Ալեքսանյանի «Երաժշտական ստեղծագործությունները», որն առնչվում է մանկավարժությանն ու կատարողական արվեստին: Աշխատությունում Կ. Ալեքսանյանն անդրադառնում է Ռ. Շումանի

78. Մշակ. – Թիֆլիս, 1911. – № 11. – էջ 3; № 42. – էջ 3:

ստեղծագործությանը, նրա ճակատագրին ու գործերի վերլուծությանը: Հետաքրքրություն են ներկայացնում աշակերտներին ուղղված 68 կանոններն ու պատգամները, որոնցում բացահայտվում են երաժիշտմանկավարժի գեղագիտական դիրքորոշումները: «Պատգամները» պարունակում են պարապմունքներին, երաժշտության հանդեպ վերաբերմունքին, գեղարվեստական արտահայտչականությանը, կատարման պատկերավորությանն առնչվող խորհուրդներ: Էականը միայն նոտաներ ճիշտ ու հստակ արտաբերելը չէ. դա ինքնին հասկանալի պայման է: Գլխավորը կերպարը զգալն է ու տրամադրությունը, գույները, միտքը փոխանցելը: Երաժշտությունը պետք է զգալ ոչ միայն մատներում, ասում էր Կ. Ալեքսանյանը, այլև սրտում և գլխում: Կատարման գործընթացն ինքը ըստ Կ. Ալեքսանյանի՝ լիակատար ինքնանվիրումի, կերպարի, զգացումների մեջ լիովին խորասուզվելու գործընթաց է, որը բացառում է հանդիսասրահի, ունկնդիրների և այն ամենի մասին մտքերը, ինչը դուրս է երաժշտության ոլորտից: Նվագելիս պետք է մտածել ոչ միայն գլխավոր պարտիայի մասին, այլև ուշադիր լսել նվագակցությունը, հարմոնիան, բոլոր ձայներն ու ենթաձայները: Միայն այդպես կարելի կլինի արարել միասնական ամբողջություն, զարգացման միասնական գիծ, միասնական միտք:

Աշխատելով ստեղծագործության վրա՝ ըստ Կ. Ալեքսանյանի, խիստ օգտակար է որոշ վարժություններ կատարել մտովի, առանց գործիքի: Հաճախ հենց նման որոնումների պահերին է գալիս ճիշտ լուծումը: Երաժշտությամբ զբաղվելիս պետք է նախևառաջ ուսումնասիրել հիմնական օրենքները և կանոնները: Չարժե բարդ ստեղծագործություններ ընտրել և մի կերպ նվագել: Ավելի ճիշտ է ընտրել հեշտ ստեղծագործություն, որը կհամապատասխանի կատարողի հնարավորությունների մակարդակին, և լավ նվագել այն:

Նա առաջարկում է ուսումնասիրել հին վարպետների ստեղծագործությունները, սովորել նրանցից, բայց միևնույն ժամանակ աչալուրջ հետևել նոր հովերին: Կ. Ալեքսանյանը մի քանի օտար լեզվի էր տիրապետում, ուսումնասիրել էր եվրոպական երաժիշտների ֆրանսիական կատարողական դպրոցի և երաժշտագիտական մտքի ներկայացուցիչների աշխատանքները, և նրա արտահայտություններում երևում է բազմազգիտակ մարդը: Ավելի հաճախ նա անդրադառնում էր Փարիզի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ա. Լավինյակի աշխատանքներին՝

դրանցում գտնելով իր դատողությունների, փորձի և պրակտիկայի թելադրած եզրահանգումների հաստատումը:

Այսպիսով, Հ. Սինանյանի, Մ. Տարենտելյանի, Կ. Ալեքսանյանի արտահայտած մտքերը, պատգամները, հետազոտությունները ներկայացնում են կատարողական արվեստի, վարպետության, երաժշտական գիտելիքների հիմնախնդիրների լուծման ակտիվ փորձի եթե ոչ լրիվ, ապա միանգամայն հասկանալի պատկերը: Ինչպես նաև, յուրաքանչյուրը յուրովի, իր ավանդն է ներդնում Ե. Տնտեսյանի, Գ. Կորգանովի, Ա. Մսրյանի, Կոմիտասի աշխատանքներով նշանավորված հայ երաժշտագիտական մտքի զարգացման գործում:

Գլուխ III

XIX-XX ԴԴ. ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻՆ



1. Արևմտահայկական ճյուղը

XIX դ. վերջի – XX դ. սկզբի հայկական աղեղնային կատարողական արվեստը նշանավորվում է տաղանդների մի ամբողջ համաստեղությամբ, որը կրթություն էր ստացել Թուրքիայի սահմաններից դուրս: Արևելյան բռնապետության հեղձուկ միջավայրից դուրս պրծնելով՝ երիտասարդ տաղանդները ձգտում էին դեպի Եվրոպա և դառնում հայտնի երաժշտական դպրոցների սաներ: Այսպես, Բրյուսելում, Սեզար Թոմսոնի մոտ կատարելագործվեցին Գիսակ Վրույրը, Դավիթ Դավթյանը, Հայկ Կյուտենյանը: Ընդ որում՝ վերջին երկուսը աշակերտեցին նաև Օտակար Շևչիկին՝ Պրահայում: Մյունխենում սովորեց Նաթան Բեկ-Ամիրխանյանը, Փարիզում՝ Արա Բոյաջյանը, ուր նաև՝ Էդվարդ Նադոյի մոտ, ուսումնառվար տեղ Գևորգ Սինանյանը, Դրեզդենում, Ֆրից Գրյուցմահերի մոտ՝ թավջութակահար Տիրան Ալեքսանյանը և այլք: Իհարկե, այս ցանկը հեռու է ամբողջական լինելուց: Ընդօրինակելով այն լավագույնը, որ կարող էր տալ Եվրոպան, այս երաժիշտներն ազատորեն մրցակցում էին եվրոպական երկրների նշանավոր ներկայացուցիչների հետ, եղան դեպքեր, երբ առաջին տեղեր գրավեցին մի ջազ գային պատասխանատու մրցույթներում: Նրանք հիմնականում ստեղծագործական մեծ տոչորումների տեր երաժիշտներ էին, որոնք հիացմունքով ու քնարականությամբ էին վերաբերում արվեստին: Նրանց բարձրագույն իդեալը ռոմանտիկական էր: Այստեղից էլ նրանց նվագի որակը՝ վսեմ քնարականություն, զգացումների թեժ տարերք, որոնք արտահայտվում էին բուռն վիրտուոզ կատարողականությամբ, կրքոտ հուզականությամբ: Նրանք նաև համակված էին խոր հայրենասիրությամբ, որի ցավագին

դրսնորման պատճառը իրենց ժողովրդի պատմական ճակատագիրն էր: Նրանց նվագացանկում հնչում էին հայկական ժողովրդական երգեր, իսկ սեփական կոմպոզիտորական փորձերում նրանք մշտապես դիմում էին ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաներին: Եթե մինչև այդ ժամանակները հայ կատարողների հայտնվելը Եվրոպայում պատահական, հազվադեպ երևույթ էր, ապա արդեն XIX դ. վերջից նրանց ելույթները սովորական են դառնում:

Գիսակ Վրույր (1884-1973)

Եվրոպական կրթություն ստացած ջութակահարների մեջ իր ուրույն տեղն ուներ Գիսակ Վրույրը: Նրա կյանքի մանրամասների մասին սկզբում մեզ քիչ բան էր հայտնի: Դրանք հիմնականում մի քանի ոչ մեծ հոդվածներում պարունակվող կցկտուր տեղեկություններն էին 1911-1914թթ. Թիֆլիսում նրա գտնվելու ժամանակաշրջանի մասին: Դրանցից կարելի էր իմանալ, որ մինչև Թիֆլիս գալը, 1911թ. Գ. Վրույրը եղել է Սեզար Թոմսոնի աշակերտը Բրյուսելի կոնսերվատորիայում, որ այստեղ նրան հիացմունքով են ընդունել, և որ այդ տարիներին տաղանդավոր ջութակահարը եռանդուն համերգային գործունեություն է ծավալել:

Դատելով նվագացանկից, որը հազեցած էր Ն. Պազանինիի, Հ. Էոնստի, Ա. Վյետանի, Պ. Սարասատի բարդագույն ստեղծագործություններով, նա իսկական վիրտուոզ էր: Այս մասին վկայում են թերթերի արձագանքները, որոնք նշում են Գ. Վրույրի տառացիորեն *թոմսոնյան տեխնիկայի*⁷⁹ մասին: Թիֆլիսում Գ. Վրույրը շատ համերգներ է տալիս՝



79. Տարագ. – Թիֆլիս, 1911. – № 11. – էջ 145:

հանդես գալով մենակատարումներով և նվագախմբի ուղեկցությամբ,⁸⁰ մշտապես գտնվելով քաղաքի երաժշտական կյանքի կենտրոնում: Նրա անունը հնչում էր Ֆ. Լիստին, Վ. Ֆ. Կոմիսարժնևսկայային⁸¹ նվիրված համերգներում, բազմաթիվ բարեգործական երեկոյթներում,⁸² Հայկական երաժշտական ընկերության համերգներում, ուր նա հանդես էր գալիս Ալ. Սպենդիարովի, Աֆրիկյանի, Քալանթարյանի և այլոց հետ միասին:⁸³ Նրա նվագն աչքի էր ընկնում քնարական ջերմությամբ, քանզի առաջին իսկ արձագանքներից մեկում ասվում էր, որ «նա տիրապետեց ոչ միայն ջութակ նվագելու վարպետությանը, այլև կարողացավ բացահայտել նրա հոգին»:⁸⁴ Մեկ այլ արձագանքում ընդգծվում էր, որ «նրա նվագը գերեց արտահայտչականության ուժով, գեղագիտական հաճույք պատճառեց»:⁸⁵

Մեզ են հասել նրա այն տարիների համերգների ծրագրերը, որոնցից մեկում նա կատարել է Հ. Էռնստի «Հունգարական մեղեդիները», Անրի Վյետանի IV կոնցերտը և Արկանջելո Կորելլի «La Folia»-ն՝ Սեզար Թոմսոնի վիրտուոզ մշակմամբ: Այս կոնցերտը Գ. Վրույրի կատարմամբ Թիֆլիսում հնչում էր առաջին անգամ: Հաջորդ՝ 1912թ., Գիսակ Վրույրը նվագեց Մաքս Բրուկսի կոնցերտը նվագախմբի հետ՝ Մատվեյ Պրեսմանի ղեկավարությամբ: Մամուլի կարծիքով՝ դա փայլուն ելույթ էր, որն ավարտվեց Գ. Վրույրի սեփական ստեղծագործությունների և Կամիլ Սեն-Սանսի «Ալժիրյան պոլիտի» կատարմամբ:

Այդուհանդերձ, Գ. Վրույրի նվագացանկը փոքր-ինչ միակողմանի էր և վկայում էր ավելի շուտ այն ստեղծագործությունները կատարելու նրա ձգտման մասին, որոնք թույլ կտային ցուցադրել վիրտուոզ տեխնիկա: Յ.Ս. Բախի, վիեննական մեծ դասականների ստեղծագործություններն այն տարիների համերգների մեզ հայտնի ոչ մի ծրագրում չեն հիշատակվում:

Գ. Վրույրը ֆրանս-բելգիական դպրոցի, դեռ ավելին՝ նրա վիրտուոզ ռոմանտիկական թևի տիպիկ ներկայացուցիչն էր: Այս ուղղվածությունն, անշուշտ, տարբերվում էր նվագացանկային այն միտումներից, որոնք այդ դարաշրջանում գերակշռում էին ռուսական ջութակային արվես-

տում, որի ուշադրության կենտրոնում էին Յ.Ս. Բախի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Յ. Բրամսի, Պ. Ի. Չայկովսկու գործերը: Վառ օրինակ կարող են ծառայել Լ. Առերի դպրոցը և, մասնավորապես, նրա հանրահայտ հայ ներկայացուցիչ՝ Հովհաննես Նալբանդյանի գործունեությունը (Նալբանդյանի մասին՝ տե՛ս ստորև- խմբ.):

Մենք թեև վիրտուոզությունը նշեցինք որպես Գ. Վրույրի վարպետության գերիշխող գիծ, սակայն չի կարելի չնշել, որ նա նաև տիրապետում էր գեղարվեստական հուզականության: Նա աչքի էր ընկնում կատարելագործման ձգտմամբ, իսկ այն իրադրությունը, որը շրջապատում էր նրան Թիֆլիսում, որտեղ աշխատում էին ռուս, վրացի, հայ բազմաթիվ անվանի երաժիշտներ, անկասկած, բարենպաստ ազդեցություն էր թողնում նրա վրա՝ ստիպելով իր առջև դնել էլ ավելի բարդ գեղարվեստական խնդիրներ:

Նրա ջանքերի արդյունքները չուշացան: «Թիֆլիսում գտնվելու երկու տարիների ընթացքում, կարդում ենք հոդվածներից մեկում, Գ. Վրույրը հսկայական հաջողություններ ունեցավ: Այս ջութակահարը կատարյալ տեխնիկա ունի: Այժմ դրան ավելացել են նաև կամքը, եռանդը: Նվագը դարձել է ավելի հղկված, նուրբ»:⁸⁶ Վրույրը բացառիկ հաջողություն էր վայելում: Վերլուծականները վկայում են այն մասին, որ նրա նվագը բուռն օվացիաների էր արժանանում: «Իզուր չէին Թոմսոնի ջանքերը, որը կրթել է արժանի սանի»:⁸⁷ Թիֆլիսից բացի Գ. Վրույրը համերգներ էր տալիս նաև Անդրկովկասի այլ քաղաքներում, մասնավորապես, Բաթումում, Ալեքսանդրապոլում՝⁸⁸ ամենուր արժանանալով ջերմ ընդունելության:

Նրա մասին մեզ հասած վերջին տեղեկությունները վերաբերում էին 1914 թվականին:⁸⁹ Թե ինչպես է դասավորվել նրա ճակատագիրը 1914-ից հետո, ինչու է կորել նրա հետքը՝ անհայտ է: Այս հարցերի պատասխանների որոնումներում տողերիս հեղինակը մտահոգացել է ոչ մեծ հոդվածով հրապարակել Գ. Վրույրի մասին այն սակավաթիվ տվյալները, որոնք հայտնի էին: Մենք հույս ունեինք նաև, որ, չնայած իրադարձությունների վաղեմությանը (ավելի քան կես դար), հնարավոր

80. Հորիզոն. – Թիֆլիս, 1912. – № 32. – էջ 4

81. Տարագ. – Թիֆլիս, 1911. – № 11. – էջ 145:

82. Հորիզոն. – Թիֆլիս, 1913. – № 85. – էջ 4:

83. Մշակ. – Թիֆլիս, 1913. – № 81. – էջ 3:

84. Հորիզոն. – Թիֆլիս, 1911. – № 270. – էջ 4:

85. Մշակ. – Թիֆլիս, 1911. – № 269. – էջ 4:

86. Տարագ. – Թիֆլիս, 1913. – № 3. – էջ 56:

87. Մշակ. – Թիֆլիս, 1913. – № 54. – էջ 3

88. Հորիզոն. – Թիֆլիս, 1912. – № 75. – էջ 4; Սուրհանդակ. – Թիֆլիս, 1912. – № 473. – էջ 5; Մշակ. – Թիֆլիս, 1912. – № 102. – էջ 3:

89. Տարեգիրք. – Կոստանդնուպոլիս, 1914. – էջ 269-270:

է, որ ինչ-որ մեկը, ով հիշում է Գիսակ Վրույրին կամ լսել է նրա նվագը, արձագանքի մեր հոգվածին: Արդյունքը գերազանցեց բոլոր սպասելիքները:⁹⁰ Պատասխանը հենց Գ. Վրույրի նամակներն էին: Դրանցից մեզ հայտնի դարձավ, որ նա ծնվել է 1884թ.: Նրա հայրը՝ Եղիան, դեռ մանուկ հասակում եկել է Կոստանդնուպոլիս Արմութան գյուղից, ինքնուրույն գրագիտություն, զանազան գիտելիքներ է ձեռք բերել, տիրապետել հայերենին, ֆրանսերենին, թուրքերենին, նյութական բարեկեցություն ապահովել (սեփական տպագրատուն է բացել) և ամուսնացել է Նունյա Էմերջյանի հետ: Նրանց ամուսնությունից ծնվել են երկու որդիները՝ Նորայրը և Գիսակը: Եղիա Վրույրը ջանացել է զավակներին լավագույն կրթություն տալ: Նա երագել է, որ երեխաներն ինքնուրույն դառնան, գիտելիքներ կուտակեն և որքան հնարավոր է շուտ լքեն երկիրը (Թուրքիան- *խմբ.*). նա ասես կանխատեսում էր գալիք արյունահեղությունները: Գիսակ Վրույրին գերմանական դպրոց են տալիս: Նա միաժամանակ սովորում է ջութակ նվագել: Նա ջանասիրաբար երաժշտություն է պարապում՝ հակառակ հոր ցանկության, որը չէր ուզում որդուն պրոֆեսիոնալ ջութակահար տեսնել: Նրա կարծիքով՝ երաժշտությունը կարող էր միայն հաճելի լրացումը լինել ընդհանուր կրթության, այն դեպքում, երբ տղան այլ կերպ էր մտածում, և արդեն ոչինչ չէր կարող ստիպել նրան ետ կանգնել նախանշված ուղուց: Երաժշտությունը նրա կոչումն էր:

1903թ. Գ. Վրույրը հրաժեշտ է տալիս հարազատներին ու ընտանիքին և ուղևորվում է Բելգիա՝ գիտելիքներ ու աշխատանք որոնելու: Նրա համար մեծ դժվարությունների, բարդ հոգեկան ապրումների մի ժամանակաշրջան սկսվեց, որը նրան հաջողվեց հաղթահարել ուժերի, կամքի, նյարդերի գերազույն լարումով, շնորհիվ երաժշտության հանդեպ ունեցած վիթխարի սիրո: Այս դժվար տրված հաղթանակի մեջ մեծ դեր է խաղացել նրա մանկավարժ Մեզար Թոմսոնը՝ հիանալի մի մարդ, ականավոր ջութակահար, արվեստագետ: Նա ասես Գիսակին նոր ուժ ներշնչեց, նրա առջև լուսավոր և ամենահուսալատ հեռանկարները բացեց, իսկ շփումը Թոմսոնի հետ սնունդ էր տալիս խորհրդածությունների, մտորումների համար, նպաստում էր երաժշտական գիտելիքների շերտերի մեջ խորանալուն:

90. Տե՛ս *Ցիցիկյան Ս.* «Հայկական ջութակային արվեստի ակունքների մոտ», Սովետական արվեստ. – Երևան, 1957. – № 10; «Նամակները մեզ կօգնեն», Հայրենիքի ձայն. – Երևան, 1968. – № 41; «Զութակահար Գ. Վրույրը», Հայրենիքի ձայն. – Երևան, 1968. – № 21::

Ս. Թոմսոնի դասաբանում՝ Գ. Վրույրը զարգացնում էր ազատ, վիրտուոզ տեխնիկան, որն աչքի էր ընկնում ամբողջակաունությամբ, հղկվածությամբ և բելգիական դպրոցին բնորոշ «հստակությամբ»: Այն տարիների մամուլից քաղված տվյալներից կարելի է եզրակացնել, որ Թոմսոնն այնքան է գնահատել իր սանին, որ նրան Բրյուսելի կոնսերվատորիայի պրոֆեսորի կոչման համար է պատրաստել:⁹¹

Տարիներ շարունակ Գ. Վրույրը համերգային գործունեությունը համատեղում էր Ս. Թոմսոնի ասիստենտի և Բրյուսելի կոնսերվատորիայի պրոֆեսորի պարտականությունների հետ, իսկ 1911թ., ինչպես արդեն ասվեց, տեղափոխվեց Թիֆլիս: Նրա կյանքի թիֆլիսյան շրժանի մասին մենք արդեն խոսել ենք, իսկ այն մասին, թե ինչպես է դասավորվել երաժշտի հետագա ճակատագիրը, մեզ հայտնի դարձավ Գ. Վրույրի և այն մարդկանց նամակներից, որոնք գիտեին նրան և սիրահոժար տեղեկացրին այն ամենը, ինչ հայտնի էր իրենց:⁹²

Ինչպես պարզվեց, 1914թ. Գ. Վրույրը Թիֆլիսից մեկնում է Եվրոպա, որտեղ բելգիական Օստենդ քաղաքում պետք է տեղի ունենային նրա համերգները սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ: Աշնանը նա պետք է վերադառնար Թիֆլիս, սակայն համաշխարհային պատերազմը խառնեց բոլոր խաղաթղթերը, և հետդարձի ճանապարհին Թիֆլիսի փոխարեն Վրույրը հայտնվում է Հոլանդիայում, ուր մնում է մինչև 1923թ.: Այնտեղից Գ. Վրույրն անցնում է Ամերիկա՝ Կալիֆոռնիա, որտեղ ապրում ու աշխատում է մինչև կյանքի վերջին օրերը:

Լոս Անջելես գալուն պես «*Metro-Goldwyn-Mayer*» հայտնի կինոընկերությունը նրան հրավիրում է աշխատելու որպես առաջատար ջութակահար: Չնայած ընկերության առաջարկած լավ պայմաններին՝ աշխատանքը նրա սրտով չէր: Նա ավելի հաճախ էր մտորում սեփական մանկավարժական ստուդիա ստեղծելու խնդրի շուրջ: Դեռ Բրյուսելի կոնսերվատորիայում աշխատելու և Ս. Թոմսոնի դասաբանում ասիստենտ լինելու տարիներին Գիսակն անկրկնելի մանկավարժական ունակություններ էր դրսևորել: Այժմ, տարիներ անց, դրանց ավելացել էին համերգների մասնակցած ջութակահարի գործնական փորձը, էլ ավել-

91. Տարագ. – Թիֆլիս, 1911. – № 11. – էջ 145:

92. Նամակներ Գ. Վրույրից (ԱՄՆ) 1968թ. հունիսի 12-ի և այլ նամակներ, Օ. Զաքարյանից (ԱՄՆ)՝ 1968թ. հուլիսի 8-ին, Ա. Շիրազյանից՝ 1968թ. սեպտեմբերի 4-ին, Զ. Մեմբերյանից (Ֆրանսիա)՝ 1968թ. օգոստոսի 2-ին և այլն (տե՛ս Ս. Ցիցիկյանի անձնական արխիվը):



Գիսակ Վրույրն իր ստուդիայում: Լոս Անջելես, 1971թ.

լի խոր գիտելիքները: Մանկավարժությունը հրապուրում էր նրան, իսկ ժամանակի ընթացքում այն դարձավ նրա գործունեության գերիշխող կողմը: Նրան հաջողվեց իրականացնել իր մտահղացումը և դպրոց-ստուդիա ստեղծել, որը գոյության կեսդարյա ժամանակաընթացքում լայն ճանաչում և բարի համբավ ձեռք բերեց:

Քրտնաջան աշխատանքի հազարավոր ժամեր են հատկացվել երիտասարդ երաժիշտների դաստիարակման գործին: Ի դեպ, Գ. Վրույրը կարողացավ ստեղծել ոչ թե պարզապես իր ստուդիան, ջութակի իր դասարանը, այլ, որ գլխավորն է, աշակերտների հետ պարապմունքների իր մեթոդիկան՝ հիմնված ֆրանկո-բելգիական դպրոցի հենքի վրա և՛ ի լրումն, ջութակի ժամանակակից դպրոցների նվաճումները: Պատահական չէ, որ մեր ստացած նամակներում հիշատակվում են *Վրույրյան դպրոց, Վրույրյան մեթոդիկա* տերմինները:

Վրույրը գրել է «Scale book» և «Indispensable scales and arpeggios for violin» ուսումնական ձեռնարկները, որոնք օգտակար վարժանքներ են առաջարկում ջութակահարի մատների, նրա հիշողությանը, գրիֆին, դիրքերին, կենս և զույգ նոտաների տեխնիկային անկաշկանդ տիրապետելու համար: Դրանք հրապարակվել են «*Boston Music*» հրատարակչու-

թյունում, 100.000 տպաքանակով: Դասավանդման կեսդարյա ընթացքում Գ. Վրույրը հարյուրավոր աշակերտներ է աճեցրել, որոնց մեջ կան նաև առաջնակարգ ջութակահարներ:

Գ. Վրույրի հետաքրքրությունների շրջանակը չէր սահմանափակվում մանկավարժությամբ, կատարումներով: Հիշենք թեկուզև Գ. Վրույրի կազմակերպած համերգները, որոնցում նա հանդես էր գալիս միաժամանակ որպես ջութակահար, դիրիժոր, երգչախմբի ղեկավար: Այդ համերգներից մեկը տրվել է 1926թ. մարտին, Gamut Club-ում, ի նպաստ ծանր հիվանդ Կոմիտասի բուժման: Մեկ այլ համերգ տրվեց նույն թվականի նոյեմբերին՝ հօգուտ երկրաշարժից տուժած Լենինականի և այլն:

Գ. Վրույրի նախաձեռնությամբ և նրա անմիջական մասնակցությամբ Լոս Անջելեսում ստեղծվեց «*Կոմիտաս երգչախումբ*», որը գործունեություն է ծավալել 1926-1932թթ.: Ու թեև նրա ելույթները նվիրված էին հիմնականում Կոմիտասի ստեղծագործությանը, երգչախմբի գոյությունն իսկ իր լուսավորչական դերն է խաղացել Հայրենիքից հեռու գտնվող հայ գաղութի կյանքում:

Գիսակ Վրույրը նաև տաղանդավոր նկարիչ էր, որի նկարները բազմիցս արժանացել են ոսկե մեդալների լուսանջելեայան ամենամյա ցուցահանդեսներում: Նրա 40 հիասքանչ կտավները ուղարկվել են Հայաստան, տողերիս հեղինակին՝ Հայաստանի պետական պատկերասրահին փոխանցելու համար:⁹³

93. Ա. Ցիցիկյանի արխիվի մեջ պահպանվում են նյութեր նաև Գիսակ Վրույրի մասին (*խմբ.*):

CONCERT

⌘

For the Benefit of
KOMITAS WARDAPET

Under the Leadership of
K. VROUYR, Violinist

Assisted by
MRS. E. FERRAHIAN, Piano
With Participation of
SERAFIN PLA, Baritone
L. HUTINET, Trombone
CHOIR, ORCHESTRA, etc.

⌘

Sunday, March 7, 1926
At 8 P.M.

GAMUT CLUB
Los Angeles, California

Ի նպաստ Կոմիտասի բարեգործական համերգի պղպղիկը: ԱՄՆ, 1926թ.



Դավիթ Դավթյան
(1880-1911)

Բրյուսելի կոնսերվատորիայում Թոմասոնի մոտ Գ. Վրույրի հետ միաժամանակ սովորում էր նաև մեկ այլ հայ ջութակահար՝ Դավիթ Դավթյանը։ Ստեղծագործական առումով շատ բան էր կապում Դ. Դավթյանին և Գ. Վրույրին. ինչպես Գ. Վրույրը, Դ. Դավթյանը նույնպես աչքի էր ընկնում ջութակին տիրապետելու փայլուն վարպետությամբ, վիրտուոզ պլանի ստեղծագործությունների հոյակապ կատարմամբ։

Բրյուսելում եղած տարիները նրա մեջ սերմանեցին ֆրանսիական արվեստի նկատմամբ սեր, բնորոշ

գծեր մտցրին նրա կատարման ոճում, որն աչքի էր ընկնում ֆրանս-բելգիական դպրոցին հատուկ նրբագեղությամբ։ Պատահական չէ, որ առանձնանում էին Կ. Սեն-Սանսի, Ա. Վյետանի, Հ. Վենյավսկու, Պ. Մարասատեի ստեղծագործությունների նրա կատարումները։ Սակայն Դ. Դավթյանը նաև այլ կարգի երաժշտություն էր նվագում։ Նրա նվագացանկը ներառում էր նաև Յ.Ս. Բախի և Լ. Բեթհովենի դասական երկերը, Ռ. Շումանի, Է. Գրիգի ռոմանտիկական ստեղծագործությունները։

Դ. Դավթյանի ստեղծագործական կերպարին բնորոշ էին ռոմանտիկան, արտահայտչականության պոետականությունը։ Վսեմ, ռոմանտիկ իդեալը նրա արվեստի հիմնական հավատամքն էր։ Ոգեշնչում էր համակում այն ամենին, ինչին ձեռնամուխ էր լինում նա։ Ցանկացած ամենավիրտուոզ ստեղծագործություն նա վեհացնում և ազնվացնում էր՝ այն մեկնաբանելով որպես պոեմ մարդկային զգացումների, ապրումների մասին։

Այսպիսին է տպավորվել նրա կերպարը բոլոր նրանց հիշողություններում, ովքեր լսել են նրան։ «Արտիստի հոգին սովորաբար ի հայտ է գալիս նրա նվագում, - ասվում է բավական բնորոշ կարծիքներից մե-

կում։- Լսելով Դ. Դավթյանին՝ կարելի է ասել, որ նրա հոգին բանաստեղծի, ռոմանտիկի, երագողի հոգի է»⁹⁴։ Եվ միաժամանակ, որքա՛ն մեծ էր այն ժամանակվա համար նրա ստեղծագործական դիպացունը, որքա՛ն լայն՝ նրա գործունեության թափը. համերգներ Բրյուսելում, Փարիզում, Լոնդոնում, 1-ին մրցանակ միջազգային մրցությունում, պրոֆեսորություն Բրյուսելի կոնսերվատորիայում։

Բայց չէ՞ որ Դ. Դավթյանը տխուր ու ծանր մանկություն է ունեցել։ Նա ծնվել է 1880թ. Տրապիզոնում։ Մանուկ էր, երբ ճաշակեց առաջին դառնությունը՝ հոր կորուստը։ Որպես մանկական տարիների ծանր հուշ, որ ողջ կյանքում դաջված մնաց հիշողության մեջ, թուրքերի իրականացրած հայերի կոտորածն էր։ Հիշողության մեջ մնացին հայերի՝ սպիտակ խաչերով նշված տները, նկուղում փակված մնալը և, վերջապես, ընտանիքի հրաշքով փրկվելը և Տրապիզոնից Բաթում տեղափոխվելը։

Երեխայի երաժշտական ունակություններն ու բացառիկ լսողությունը շատ վաղ ի հայտ եկան, բայց ամենաապշեցուցիչը արտասովոր ձգտումն էր ջութակի հանդեպ, որից անհնար էր կտրել տղային։ Ո՛չ մանկական խաղերը, ո՛չ չարաճճիությունները, ոչինչ չէր հրապուրում նրան։ Նա կարող էր, աշխարհում ամեն ինչ մոռանալով, ժամերով ջութակ նվագել։ Նրա առաջին ուսուցիչը եղել է Տիգրան Կյուրեղյանը, որը դասավանդում էր Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, որտեղ էլ սկզբում ուսանելու էր ուղարկվել տաղանդավոր տղան։ Հավանաբար, նա լավ ուսուցիչ ուներ, քանի որ հետագայում, երբ տեղափոխվեց Կոստանդնուպոլիս, ստիպված չեղան կրկին սովորեցնել կամ փոխել ձեռքերի դրվածքը։ 1897թ. Դ. Դավթյանը որոշում է փոխադրվել Եվրոպա, Բրյուսել, որտեղ երաժշտական կյանքի եռացող կաթսայում բախվում և վերաձուլվում էին գեղարվեստական տարբեր հոսանքներ։

XIX դ. վերջին XX դ. սկզբին Բրյուսելն արդեն ձեռք էր բերել Եվրոպայի երաժշտարվեստի ամենակարևոր կենտրոններից մեկի համբավը։ Այստեղ էին դաստիարակվում կատարողական և կոմպոզիտորական կադրերը, որոնց ստեղծագործությունն իր ողջ կառուցվածքով կապված էր ազգային ավանդույթների հետ, միևնույն ժամանակ, ստեղծվում էին ոգով ու ոճով նորարարական գործեր։ Բրյուսելը, Փարիզի, Բեռլինի, Պրահայի նման, հրապուրում էր նկարիչներին, գրողներին,

94. Տե՛ս Դ. Դավթյան ֆոնդ, Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, փ. 55, 59, 60։

երաժիշտներին: Այնտեղ անցկացվող միջազգային մրցույթներին մասնակցում էին դարաշրջանի լավագույն երաժշտական ուժերը: Դ. Դավթյանը դիմում է Բրյուսելի կոնսերվատորիայի առաջատար պրոֆեսոր Սեզար Թոմսոնին: Առաջին իսկ կատարումից հետո հայ ջութակահարը գրավում է մանստրոյի ուշադրությունը, որը նրան փայլուն ապագա է գուշակում: Հետագա տարիները հաստատում են այդ կանխատեսումը. 1900թ. Դ. Դավթյանն առաջին մրցանակով ավարտում է Բրյուսելի կոնսերվատորիան:

Բայցևայնպես, չնայած ճանաչմանն ու Բելգիայում արտիստական կարիերայի բացված հեռանկարներին, Դ. Դավթյանը գնում է Պրահա՝ կատարելագործվելու ջութակի չեխական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչ Օտակար Շևչիկի մոտ: Ջարմանալի չէ, որ Չեխիայի մայրաքաղաքը գրավել էր Դավթյանի ուշադրությունը. այն ժամանակ ջութակի մշակույթը Չեխիայում շատ բարձր մակարդակի վրա էր գտնվում: Ինչ վերաբերում է Օ. Շևչիկին, Դ. Դավթյանն այս մանկավարժի մոտ, ամենայն հավանականությամբ, ցանկանում էր հասնել տեխնիկական կատարելության, քանի որ Օ. Շևչիկն աչքի էր ընկնում հենց կատարողական արվեստի տեխնիկական խնդիրների հանդեպ բժախնդիր ուշադրությամբ: Որպես մանկավարժ նա այդ շրջանում փառքի գազաթնակետին էր գտնվում: Հնարավոր է նաև այն, որ Դ. Դավթյանին հետաքրքրում էր Օ. Շևչիկի՝ այդ դարաշրջանի համար նոր համակարգը՝ դասվանդման մեթոդը, որին ցանկանում էր ծանոթանալ նա: Օ. Շևչիկն իր հերթին հիացած էր Դ. Դավթյանի վիրտուոզ օժտվածությամբ՝ նշելով նրա մատների հմտությունն ու ճկունությունը, գրիֆին ազատ տիրապետելը: Ինչպես և Թոմսոնը, Շևչիկը նույնպես հայ ջութակահարի համար ստեղծագործական մեծ հաջողություններ է գուշակում:⁹⁵

Այդուհանդերձ, Դ. Դավթյանի իդեալը Ս. Թոմսոնն էր: Իր արվեստում նա հաջողությամբ զուգորդում էր Օ. Շևչիկի և Ս. Թոմսոնի դպրոցների առանձին տարրերը, գերակշռությունը, սակայն, տալով Ս. Թոմսոնին: Այս համադրությունը զգալիորեն խթանում էր Դ. Դավթյանի կատարողական այն հատկանիշների զարգացմանը, որոնք օրգանապես մոտ էին սեփական արտիստական անհատականությանը:

Օ. Շևչիկի մեթոդի հետ ծանոթությունը Դ. Դավթյանն ինքնատիպ

95. Մշակ. – Թիֆլիս, 1904. – № 162, էջ 3; տե՛ս նաև Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. 59, էջ 12:

ձևով շարունակեց Յան Կուբելիկի՝ չեխ հռչակավոր մանկավարժի լավագույն աշակերտի մոտ պարապմունքների ընթացքում, երբ գտնվում էր Հունգարիայում: Բայց Յ. Կուբելիկի դասերով ևս չի ավարտվում Դ. Դավթյանի ուսումնառությունը: Հետագայում նա դասեր է առնում իսպանացի վարպետ-ջութակահար Պաբլո Սարասատեի, իսկ միջազգային մրցույթից առաջ՝ Էժեն Իզաիի մոտ: Եվ այս բոլոր հռչակավոր ջութակահարները, ծանոթանալով Դ. Դավթյանի կատարողական արվեստին, դրվատանքով են խոսել նրա նվագի մասին:⁹⁶

Հատկանշական է, որ Դ. Դավթյանը, տարբեր մանկավարժական համակարգերին ծանոթանալու ինքնատիպ «շրջան» անցնելով, վերստին վերադառնում է ֆրանս-բելգիական դպրոցին: Եվ եթե Ս. Թոմսոնից նա «քաղել» էր վիրտուոզության, բելգիացի ջութակահարներին հատուկ կատարողական վարպետություն, ապա Է. Իզաիի մոտ նա ասես հասավ բելգիական դպրոցի բուն «հոգուն», քանզի Է. Իզաիի՝ ջութակի այդ մեծ վարպետի, արվեստը նրա հոգևոր գազաթն էր:

Այս մանկավարժների մոտ ուսանելու ընթացքում, 1902թ., Դ. Դավթյանը գալիս է Կովկաս: Նախատեսվում էին նրա համերգները Բաթումում,⁹⁷ Բաքվում⁹⁸ և այլ քաղաքներում: Առաջին ելույթները նրա համար հեշտ չէին: Նա խոստովանում էր, որ շատ է մտահոգվում, թե ինչպես կընդունեն իր արվեստը հայրենակիցները: «Եթե իմ նվագը չընդունենին Եվրոպայում,- գրում էր նա մասնավոր նամակում,- ես այնպես չէի վշտանա, ինչպես եթե դա պատահեր Կովկասում»:⁹⁹

«Ջարմանալի բան է,- հետագայում հիշում էր Ա. Գասպարյանը,- այդ ճանաչված արտիստը, որը հիմնալի գնահատականի էր արժանացել Եվրոպայում, ելույթներ ունեցել ընտրյալ հանրության առջև, երկչոտությամբ էր բեմ դուրս գալիս Կովկասում»:

1904թ. Դավիթ Դավթյանը մասնակցեց Բրյուսելում անցկացված միջազգային պատասխանատու մի մրցույթի: La Grand Harmony երաժշտական միության 2000 հանդիսատեսի համար նախատեսված դահլիճը լեփ-լեցուն էր: Ըստ մրցույթի պայմանների՝ պետք էր կատարել Ջ. Տարտինիի d-moll կոնցերտը և 18 այլ պիեսներ, այդ թվում Ա. Կորե-

96. Մշակ. – Թիֆլիս, 1909. – № 227. – էջ 3: Տե՛ս նաև Դ. Դավթյանի արխիվը:

97. Մշակ. – Թիֆլիս, 1902. – № 25. – էջ 2:

98. Մշակ. – Թիֆլիս, 1902. – № 99. – էջ 3:

99. Տե՛ս Ա. Գասպարյանին ուղղված նամակը, Գրականության և արվեստի թանգարան, Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. 60, էջ 10:

լի, Լ. Բեթհովենի, Ն. Պագանինիի, Հ. Վենյավսկու և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները:

Դ. Դավթյանի ելույթը հիմնական հաղթական էր: Ունկնդիրների ծափողջույնները օվացիայի վերածվեցին, իսկ ժյուրին Դավիթ Դավթյանին միաձայն շնորհեց առաջին և մրցույթի միակ՝ «Prix d'Excellence» մրցանակը: Դ. Դավթյանի անունն անմիջապես հայտնի դարձավ: Երիտասարդ հայ արտիստի հաջողության մասին գրեցին բելգիական և ֆրանսիական բոլոր թերթերը: Նրան նվիրված հոդվածներում ու վերլուծականներում նշվում էր նրա տաղանդի, վարպետության, գեղարվեստական ճաշակի, կատարվող ստեղծագործությունների ոճի նուրբ զգացողության, տեխնիկայի նրբագեղության ու կատարելության մասին: Միջազգային մրցույթում տարած հաղթանակը նրան դասեց եվրոպական լավագույն ջութակահարների շարքը: Մրցույթից անմիջապես հետո 24-ամյա երաժիշտը հրավիրվում է աշխատելու Բրյուսելի կոնսերվատորիայում՝ պրոֆեսորի պաշտոնում:

Այս ժամանակվանից էլ ծավալվում է նրա իսկական համերգային գործունեությունը: Նա շարունակում է ելույթներ ունենալ Բրյուսելում, փայլուն բեմել է ունենում Փարիզում, Լոնդոնում, Մանչեսթրում, Ամստերդամում, Օստենդում: «Հռչակավոր վիրտուոզի» համերգները մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում: Նրա հաջողությունը նշում են հայտնի թերթերը. «Times, Daily news, Daily telegraph, Le Figaro, Matin, Le soir, La reforme, Petit ble, La chronique, L'echo de Paris, H'umanite, Le journal»¹⁰⁰ և այլն:

1906թ. Դ. Դավթյանը Ռուսաստանում է և Կովկասում: Նա նվագում է Դոնի Ռոստովում, Կրասնոդարում, Արմավիրում, Թիֆլիսում, Բաքվում, Էրիվանում, Էջմիածնում, Ալեքսանդրապոլում, Բորժոմում, Բաթումում, Աբաթումանում, Մանգլիսում, Սուրամում և այլուր: Ա. Գասպարյանի վկայությամբ,¹⁰¹ տեղական և այլ թերթեր (*Кавказское слово, Тифлисский листок, Баку, Бакинские известия, Մշակ, Հորիզոն, Սուրհանդակ, Սախակո զագերի, Ցնորիս փուրցելի, Չվենի քվանի, Закавказская речь, Закавказье*) արձագանքում էին ջութակահարի բոլոր ելույթներին: Այս շրջագայությունից հետո Դավիթ Դավթյանը որոշում է վերջնականապես հիմնավորվել Կովկասում:

100. Տե՛ս Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. 61-62:

101. Նույն տեղում:

1908թ. *Թիֆլիսի Ներսիսյան* վարժարանի տնօրինությունը ցանկություն է հայտնում նրան տեսնել իր մանկավարժների թվում: Դ. Դավթյանն ընդունում է հրավերը, սակայն մեկ տարի աշխատելուց հետո թողնում է դպրոցը: Նրա կարծիքով՝ ստեղծագործական միջավայրն այստեղ լավագույններից չէր, և նրա՝ եվրոպական մասշտաբի երաժշտի համար դպրոցի շրջանակները խիստ նեղ էին: Բացի այդ, Դ. Դավթյանի գիտելիքները նույնպես հավուր պատշաճի չէին օգտագործվում. բնականաբար, թվում էր, թե նա պետք է ղեկավարեր ջութակի դասարանը, որը կարող էր հետագայում վարպետության իսկական դպրոց դառնալ, սակայն փոխարենը նրան հանձնարարվեց դասավանդել պակաս հրապուրիչ երաժշտական առարկաներ: Դ. Դավթյանը հրաժեշտ է տալիս դպրոցին և վերստին նվիրվում համերգային գործունեությանը: Այդ նույն թվականին նա երգիչ Ամիրջանի հետ համերգային շրջագայության է մեկնում Կարս, իսկ մի փոքր ավելի ուշ նրանք հանդես են գալիս Թիֆլիսում, Քութաիսում, Բաքվում¹⁰² և այլ քաղաքներում:

1909թ. Դ. Դավթյանը հյուրախաղեր է ձեռնարկում Թուրքիայում ու Եգիպտոսում: Նրա համերգները իրադարձություն էին դառնում այն երկրների երաժշտական կյանքում, որտեղ դրանք տեղի էին ունենում, իսկ նրա նվագի կենսական հմայքը, ստեղծագործական խառնվածքի անկեղծությունը ցնցող ներգործություն էին ունենում ունկնդրի վրա, գերում նրան: Արտիստը հիացած ունկնդիրներին շոայլորեն նվիրում էր իր տաղանդի շնորհները: Նրա մասին գրում էին որպես վիթխարի վարպետության տեր ջութակահարի,¹⁰³ *ջութակի հրաշագործ* էին անվանում: Սակայն հաղթարշավը Թուրքիայում գլխապտույտ չառաջացրեց, և ընդունելությունների, դրվատական կարծիքների, երկրպագուների մշտական շրջապատման արտաքին փայլի միջից նա տեսնում է այն նույն իրադրությունը, ինչ և մանուկ հասակում՝ հավերժական ողբերգական ամպերն իր ժողովրդի գլխավերևում:

Թուրքիայում Դ. Դավթյանի հիշողության մեջ կրկին հառնեցին մանկական տարիների ահավոր պատկերները, և հայ ժողովրդի ճակատագրի մասին տխուր մտքերը կրկին ու կրկին այրեցին նրա սիրտը: Այդ ճակատագիրը նաև իրենն էր, դաժան՝ նաև իր նկատմամբ: Բազմաթիվ փորձություններ էին բաժին ընկել նրան՝ գրկանքների, հոգեկան ծանր

102. Գեղարվեստ. – Թիֆլիս, 1908. – № 2, էջ 134:

103. Մշակ. – Թիֆլիս, 1908. – № 211. – էջ 3; 1909. – № 223. – էջ 3; 1909. – № 227; 1909. – № 224. – էջ 4:

ապրումների օրեր: Այս տրամադրություններն արտացոլում են գտել նրա նամակներում. նա գրում էր. «Ժամանակն անցնում է, և երբ մարդ էտ է նայում, վշտանում է: Ես նորից աշուղ եմ, բայց սիրտս խանձված է, հոգիս՝ բզկտված: Ես երգ եմ երգում, բայց վերքերս դարմանող չկա...»:

Թուրքիայում նրա ելույթների հաջողությունը վիթխարի էր: Իզմիրում նրա տաղանդով զմայլված երկրպագուներից մեկը՝ հայտնի մեկենաս Կոստանդը, հրապարակավ, համերգի ժամանակ, նրան նվիրեց Ա. Գվարներինի ջութակը: Այս փաստի մասին եզրափակական թերթը գրել է. «Այսօր երեկոյան մենք հնարավորություն կունենանք Եզրափակում անաշխան անգամ լսել վիրտուոզ ջութակահարի, որը Եվրոպայում, Ռուսաստանում, Կոստանդնուպոլսում և Իզմիրում ստիպել է իր մասին այդքան փայլուն խոսել, որտեղ նրան նվիրաբերել են Ա. Գվարներիի պատրաստած ջութակը»:¹⁰⁴ Կովկաս վերադառնալով՝ համեմատելով Ռուսաստանում և Թուրքիայում տիրող մթնոլորտը, նա գրում է. «Տարբերությունը հսկայական է, և հարկավոր է ապրել և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ՝ իսկապես դա զգալու համար»:¹⁰⁵

Կովկասում Դ. Դավթյանը հանդես է գալիս նաև որպես երաժշտական քննադատ: Դեռ Եվրոպայում (Բելգիայում) գտնվելիս՝ նա իր հոդվածներն ուղարկում էր կովկասյան թերթերին:¹⁰⁶ Իսկ այժմ նա սխտեմատիկաբար արձագանքում է արվեստի հետաքրքիր իրադարձություններին՝ գրառումներ, գրախոսականներ գետեղելով *Մշակ*,¹⁰⁷ *Թեաթրի դա ցխովրեբա* թերթերում: Նա աշխույժ արձագանքում էր մշակույթի բնագավառի լավագույն նախաձեռնություններին, մասնակցում բազմաթիվ բարեգործական համերգների:¹⁰⁸

Դ. Դավթյանը անասելի սրությամբ էր ընկալում իր ժողովրդի հաջո-

104. Արևմտաեվրոպական մամուլը հայկական երաժշտության մասին, Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. 55:

105. Նույն տեղում, փ. 61, էջ 4:

106. Նույն տեղում: Նամակներ, № 19, 04.07.1910:

107. Դ. Դավթյանը նկարագրում է Մոնե թատրոնում կայացած սիմֆոնիկ համերգը՝ Մոտլի ղեկավարությամբ, ծրագրում՝ Բեթհովենի, Վագների ստեղծագործությունները, որոնք հանգամանալի վերլուծության է ենթարկել: Տե՛ս Մշակ. – Թիֆլիս, 1904. – № 4. – էջ 3:

108. Տե՛ս, օրինակ, դաշնակահար Նիկոլանի մասնակցությամբ քառյակի ելույթի մասին գրախոսականը: Մշակ. – Թիֆլիս, 1909. – № 231. – էջ 3: գրախոսականը Նիկոլանի և Յամպոլսկու ղեկավարությամբ սիմֆոնիկ համերգի մասին, որին մասնակցել են ջութակահար Վիլշաուն և թավջութակահար Օովյանովը: Դավթյանի ֆոնդ, փ. 53:

ղություններն ու դժբախտությունները, ցավում այն հայերի ճակատագրի համար, ովքեր ապրում էին Արևմտահայաստանի ծանր պայմաններում, և երագում էր նրանց ազատագրության մասին: «Կգա՞ արդյոք այն օրը, երբ իմ հայրենի հայկական հողի վրա ձեռքս կառնեմ ջութակն ու կնվագեմ Վանի, Մշո, Կարինի բնակիչների համար»:¹⁰⁹

Դ. Դավթյանը սիրում էր արվեստը, որը հայ ժողովուրդը խնամքով բերել-հասցրել էր դարերի միջով և ակնդետ հետևում էր նրա նվաճումներին: Նա Մ. Եկմալյանին հիանալի երաժիշտ-արվեստագետ էր համարում, շատ էր սիրում երգահանին և հաճախ կրկնում էր, որ «եթե նման տաղանդը հայտնվեր Եվրոպայում, նրան կաստվածացնեին»:¹¹⁰ «Ի՞նչ պետք է անել, ինչպե՞ս օգնել» գրում էր նա ընկերոջը՝ վշտանալով հայերի ճակատագրի համար:– Հարկավոր է անել ամեն հնարավոր բան, որպեսզի մեր տաղանդավոր հայ արտիստները ստվերում չմնան, այլ իրենց արվեստը հասցնեն մարդկանց, դարձնեն բոլորի սեփականությունը»:

Կովկասում Դ. Դավթյանը ստեղծագործական կապեր էր պահպանում շատ երաժիշտների, մշակույթի գործիչների հետ¹¹¹: Նրանց մեջ էին Կոմիտասը, Ռոմանոս Մելիքյանը, հայտնի բարիտոն Ամիրջանը, կոմպոզիտոր Ն. Տիգրանյանը, Նավասարդյանը, Մամվելյանը, դաշնակահար Լ.Վ. Նիկոլանը, Գրոսմանը և այլք: Նրանցից ոմանց՝ Բ. Ամիրջանի, Լ.Վ. Նիկոլանի, Նավասարդյանի, Մամվելյանի, Անդրոնիկովայի հետ Դ. Դավթյանը հանդես է եկել Ռուսաստանի, Կովկասի, Արևմտահայաստանի, Թուրքիայի քաղաքներում՝ հաստատելով «վիրտուոզ ջութակահարի» և նուրբ արվեստագետ-մեկնաբանի իր հոչակը: Դ. Դավթյանը հատկապես բարձր է գնահատել Կոմիտասին, Կարա-Մուրզային: «Ահա թե ովքեր են շատ բան արել հայ ժողովրդի համար»,– ասում էր նա:¹¹²

Դ. Դավթյանի գեղագիտական ճաշակի մասին մենք կարող ենք դատել ոչ միայն հիմնվելով նրա ժամանակակիցների կարծիքների վրա, այլև ըստ նրա նվագացանկի, ինչը բնորոշ էր XIX դ. վերջին – XX դ. սկզբին համերգներով հանդես եկող ջութակահարի համար: Որպես կանոն, նա համերգներում ներառում էր ջութակի դասական ստեղծագործություններ: Դրանք Յ.Ա. Բախի սոնատներն էին, պարտիտները կամ դրանց

109. Մշակ. – Թիֆլիս, 1908. – № 42, էջ 3; № 211, էջ 3:

110. Տե՛ս Ա. Գասպարյանի հուշերը: Դավթյանի ֆոնդ, փ. № 59, էջ 14:

111. Նույն տեղում, էջ 13:

112. Մշակ. – Թիֆլիս, 1909. – № 42. – էջ 3; № 223. – էջ 3; № 224. – էջ 3:



Խմբակային լուսանկար Կոմիտասի հետ:
Կենտրոնում նստած են Կոմիտասը և երգիչ Բ. Ամիրջանը, ներքևում՝ Դ. Դավթյան, 1910թ.

առանձին մասերը, Լ.Վ. Բեթհովենի սոնատները, նրա ռոմանսները: Հաճախ էր Դ. Դավթյանը երեկոն բացում Ն. Պազանինիի, Հ. Վենյավսկու կամ Պ. Սարասատի վիրտուոզ ստեղծագործություններով: Նա իսկական փայլով էր կատարում Ն. Պազանինիի «Մովսես» վարիացիաները, Ա. Բացինիի «Վիուկների պարը», Պ. Սարասատի «Գնչուական մեղեդիները» և իսպանական պարերը, Կ. Սեն-Սանսի «Ռոնդո կապրիչիոզոն» և «Գնչուական պարը», Հ. Էռնստի «Հունգարական մեղեդիները», Հ. Վենյավսկու «Հուշեր Մոսկվայի մասին» և ուրիշ շատ հանրահայտ ստեղծագործություններ:

Նրա ուշադրությունից դուրս չէր մնում նաև ջութակի մանրանվագը, որը սիրով ներառում էր իր ծրագրերում կամ կատարում ունկնդիրների խնդրանքով: Այդ ստեղծագործությունների թվում էին Ֆ. Շոպենի նոկտյուրնը, Հ. Վենյավսկու մագուրկաները, Ռ. Շումանի «Մանկական անուրջները», Դրոլայի «Մերենադը», Ի. Պադերնակու «Մենուետը», Դ. Ալարի «Կանցոնետան», Է. Գրիգի «Մենավոր ճամփորդը» և այլն:

Դ. Դավթյանը սիրում էր նվագել իտալացի ջութակահար կոմպոզիտորներ Ա. Կորելլիի, Ջ. Տարտինիի երաժշտությունը, որոնց համար ջութակ նվագելու արվեստի հիմքում ընկած էր *bel canto*-ն՝ երգելու արվեստը: Հայկական ջութակային երաժշտությունից Դ. Դավթյանը սովորաբար կատարում էր Ն. Տիգրանյանի «Շահնազը», ինչպես նաև իր «Հուշերն» ու «Լեզենդը»: Երբեմն հնչում էին նաև այլ ստեղծագործություններ՝ «Կիլիկիո արցունքները», «Հայու հոգին», «Նեի ողբը», «Նեի հոգին» «Քաղցր հուշեր»: Դ. Դավթյանի ստեղծագործությունները, որոնց անվանումներն արդեն բավական խոստուն են, գրվել են սովորական սալոնային երաժշտության ժանրում, որը տարածված էր այն ժամանակներում: Սակայն, մամուլի, ինչպես նաև այն անձանց վկայությամբ, որոնք լսել էին այդ գործերը Դ. Դավթյանի մեկնաբանությամբ, դրանք աներկբա արժանիքներ ունեին ազգային թեմատիկայի և այն ազդեցության շնորհիվ, որ թողնում էին ունկնդրի վրա՝ հուզելով նրան, երբեմն արցունքներ կորզելով աչքերից:¹¹³ «Հայուն հոգին» վշտալի մեղեդու մեջ, օրինակ, որն ամենից հաճախ էր կատարում Դ. Դավթյանը, ասես ամփոփված էին հայ ժողովրդի հոգին, նրա ճակատագիրը, նրա տառապանքները,՝ գրում էր գրախոսներից մեկը: Հայտնի է նաև «Սգո քայլերգը», որը Դ. Դավթյանը գրել է միլիոնատեր Ա. Մանթաշովի պատվերով:

113. Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. № 61, էջ 2:

Քայլերգը կատարվել է միայն մեկ անգամ՝ Դարյա Մանթաշովայի մահվան կապակցությամբ: Անավարտ է մնացել նրա «Les larmes ciliciennes» («Կիլիկիայի արցունքները») ստեղծագործությունը:

Բնութագրելով Դ. Դավթյանի կատարողական արվեստը՝ չի կարելի չառանձնացնել նրա ստեղծագործության զգայական հուզականությունը: Նրա ջութակը զարմանալի արտահայտչականությամբ, սրտառու ջերմությամբ էր երգում, և, Պ. Սարասատեի կարծիքով, հենց անկեղծությունն ու գերող անմիջականությունն էին առանձնացնում Դ. Դավթյանին նրա ստեղծագործությունները կատարող մյուս բոլոր, անգամ հայտնի վիրտուոզ երաժիշտներից:¹¹⁴

Ինչպես արդեն հիշատակվեց, Դ. Դավթյանի նվագը համակված էր ռոմանտիկ հուզականությամբ: Նա զարմանալի ձիրք ուներ՝ ջութակի օգնությամբ հասնել «մարդու սրտին», թափանցել հոգու խորքը, կլանել ունկնդրին: Միննույն ժամանակ, նրա նվագը հեռու էր քաղցրածոր զգայականությունից: Գեղարվեստական զգացականությունը և ճաշակը չղավաճանեցին նրան: «Գեղեցկություն ու սրբություն էր վիրտուոզ Դ. Դավթյանի համերգը», - գրում էր իզմիրյան թերթի երաժշտական քննադատ Ս. Պարթևյանը, որը ջութակահարի ելույթը համարում էր բացառիկ, վսեմ մի սրբազնագործություն: Դ. Դավթյանին անվանում էին «ջութակի հոգի», «ջութակի կախարդ»: Իրականում ջութակահարի «կախարդանքը» ստեղծվում էր նրա տաղանդի գրավիչ կողմերից մեկի շնորհիվ, որն արտահայտվում էր կոլորիտի, դարձվածքի նուրբ զգացողությամբ: «Նրա ճկուն մատները, մոգական աղեղը փոխանցում էին չափազանց նուրբ երանգները և տրամադրությունները»: Ինչ էլ որ նվագեր՝ Լ. Բեթհովենի սոնատը, թե Ն. Պագանինիի կոնցերտը, Կ. Սեն-Սանսի «Ռոնդո կապրիչիոզոն», թե Ն. Տիգրանյանի «Շահնազը», նրա մեկնաբանությունը մշտապես աչքի էր ընկնում գեղարվեստական բարձր ճաշակով, երանգների հարուստ ներկայակոչով և գործիքի այնպիսի կատարյալ տիրապետմամբ, որ ունկնդիրները մոռանում էին կատարվող գործերի տեխնիկական դժվարությունների մասին՝ լիովին տրվելով նրա նվագի թեժ զգացմունքայնությանը, տրամադրությունների և երանգների նուրբ ելնեցումներին: «Նա ավելին է, քան վիրտուոզը», - գրում էին թերթերը:¹¹⁵ Նրա ստեղծած երաժշտական կերպարներն այնքան վառ

114. Դաշինք. - Իզմիր, 1910. - № 242. - էջ 1; Բյուզանդիոն. - Կոստանդնուպոլիս, 1910. - № 4125. - էջ 1; Ազատամարտ. - Կոստանդնուպոլիս, 1910. - № 256. - էջ 3:

115. Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. № 59, էջ 12:

էին և կենսահաստատ, որ անթառամ մնացին ժամանակակիցների հիշողության մեջ:

Կյանքի վերջին երկու տարիներին Դ. Դավթյանը կրկին համերգային ուղևորության է մեկնում Եգիպտոս, Թուրքիա:¹¹⁶ Նրան և գործընկերուհուն՝ պարուհի, դերասանուհի Արմենուհի Օհանյանին, հատկացվում էին Եգիպտոսի մայրաքաղաքի լավագույն դահլիճները: Նրանց ելույթների հաջողությունը վիթխարի էր: Հաղթանակի տպավորության տակ Դավթյանն ընկերոջն ուղղված նամակում գրում է. «թող բոլորն իմանան, որ հայերն ունեն իրենց թոմսոններն ու սառա բեռնարները»:¹¹⁷

Թուրքիայում նա կրկին ելույթներ է ունենում Կոստանդնուպոլսում, Սասունում, Տրապիզոնում, Իզմիրում:¹¹⁸ Իսկ առջևում սպասում էին հյուրախաղերն Ամերիկայում, Ավստրալիայում, Եվրոպայում:¹¹⁹ Նամակներից մեկում նա նույնիսկ հիշատակում է մեկամյա ուղևորության մասին Անգլիայում, Ամերիկայում և 40 հազար ֆունտ ստեռլինգի պայմանագրի մասին: Բայց այդ ծրագրերին, ավա՛ղ, վիճակված չէր իրականանալ: Մահը կտրեց նրա կյանքի թելը ստեղծագործական ծաղկման շրջանում:

Դա տեղի ունեցավ 1911թ. ապրիլի 11-ին, Մարզվանում (Թուրքիա), երբ Դ. Դավթյանն ընդամենը 31 տարեկան էր: Այդ երեկո նա համերգ էր տալիս, ընդ որում՝ առանձնակի ոգևորությամբ էր նվագում, ասես զգում էր, որ դա իր «կարապի երգն» է: Դ. Դավթյանին չէին թողնում հեռանալ բեմից, և նա նվագում էր, նվագում, նվագում... Հնչում էին եվրոպական դասական ստեղծագործություններ, հայկական մեղեդիներ, նաև իր գործերը: Երեկոն ավարտվեց Պագանինիի «Մոլսես» ադորքով: «Շատ ջութակահարների եմ լսել,- ասաց Անատոլիայի քոլեջի՝ բեմ բարձրացած ռեկտորը,- բայց նման բան առաջին անգամ եմ լսում: Դու քո ժողովրդի հպարտությունն ես»:¹²⁰

Առավոտյան Դ. Դավթյանն այլևս չկար:

Արտիստի անժամանակ վախճանին հուզումնալից արձագանքեցին մամուլը, ողջ երաժշտական աշխարհը: Կովկասի, Թուրքիայի, Եգիպտոսի

116. Առավոտ. - Կոստանդնուպոլիս, 1910. - № 176. - էջ 3:

117. Մշակ. - Թիֆլիս, 1911. - № 44. - էջ 3-4:

118. Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. № 26, 14.02.1911 նամակը:

119. Ազատամարտ. - Կոստանդնուպոլիս, 1910. - № 256. - էջ 3; № 266. - էջ 3; № 278. - էջ 3; Բյուզանդիոն. - Կոստանդնուպոլիս, 1910. - № 4125. - էջ 1; Մշակ. - Թիֆլիս, 1910. - № 46. - էջ 4; Դաշինք. - Զմյուռնիա, 1910. - № 242. - էջ 1:

120. Դ. Դավթյանի ֆոնդ, փ. № 30, 19.04.1911 նամակը:

սի, Մերձավոր Արևելքի շատ քաղաքներում, ուր հայկական եկեղեցիներ կային, ինչպես նաև Բրյուսելում, Բոստոնում և Եվրոպայի ու Ամերիկայի այլ քաղաքներում պատարագ մատուցվեց նրա հոգու հանգստության համար: Դ. Դավթյանի սգո թափորը Մարգվանից ուղևորվեց Մասոն, որի պանթեոնում էլ ամփոփվեց նրա դին: Հոգեհանգստին հսկայական բազմություն էր հավաքվել: Տասը ջութակահարներ երգեհոնի նվագակցությամբ կատարում էին Ֆ. Մենդելսոնի «Սգո քայլերգը» և սգո այլ մեղեդիներ: «Մահն անգոր է մեռցնել անմահը»,¹²¹ գրում էին մշակույթի գործիչները: Դ. Դավթյանի վաղաժամ մահից ցնցված և, հավանաբար, նրա նվագի հսկայական տպավորության տակ՝ Բանաստեղծ Ավետիք Իսահակյանը գրեց. «Իսկական տաղանդ, երկնային հարմոնիա, խոր Բանաստեղծական տրամադրություն, քնքուշ քնարական հոգի և գերագանց, կատարյալ տեխնիկա... և այս բոլորը հիմա չկա... Բախտավոր է նա, ով չի լսել նրա նվագը, որովհետև նրան մի անգամ լսողը հիմա կզգար խորին կսկիծ, անմխիթար դատարկություն: Երբ նվագում էր նա, ամբողջությամբ հանձնվում էիք նրա ջութակի հնչյուններին, վերանում իրականությունից: Կախարդական լագուր մշուշով պարուրում էր ձեր հոգին և թոցնում դյութական հնչյունների թներով դեպի մի հեռավոր աշխարհ, մի գերաշխարհ... և ձեզ թվում էր՝ սավառնում եք մրրկածեծ օվկիանոսների վրա, ադամանդե աստղերի մեջ, ձեր ոտքերի տակ անծայրածիր անտառների լռությունն է դողանջում, ոսկեղեն դաշտերն են ծփում: Մերթ լսում եք վիրավոր-մենավոր աստղերի հառաչանքը, մերթ լուսնի գունատ շողերի լացը...

Նա չէր նվագում, նա արբեցնում էր ձեզ հրեղեն, երկնային գինով: Նա չէր նվագում, նա չքնադ, հրաշագեղ երագ - հեքիաթ էր հյուսում...

Նա ինքը մի երագ էր և երագի պես էլ չքացավ: Անմոռանալի, անդառնալի կորուստ...»¹²²

Դ. Դավթյանի կյանքի վերջին էջը համակված էր սքանչելի պարուհու հանդեպ ռոմանտիկ սիրո պատմությամբ: Ճակատագրական էր այդ պատմության վերջաբանը, որը հանգեցրեց արագ ու ողբալի հանգուցալուծման: Այդպես ավարտվեց նրա փայլուն ուղին: Այդպես, ստեղծագործական հաջողությունների, փառքի փայլի և ճանաչման վառ էջին կտրվեց այս ականավոր հայ ջութակահարի կենսագրությունը:

121. Մշակ. - Թիֆլիս, 1911. - № 99. - էջ 2:

122. Մշակ. - Թիֆլիս, 1911. - № 96. - էջ 2; Գեղարվեստ. - Թիֆլիս, 1911. - № 4. - էջ 218:

Տիրան Ալեքսանյան (1881-1954)

XIX դ. աղեղնային արվեստի համար բնորոշ էր ոչ միայն ջութակի, այլև թավջութակի ստեղծագործական վերելքը: Եվ թեև սկզբում վերջինն այն առաջատար դիրքը չէր զբաղեցնում, ինչ ջութակը, ժամանակի ընթացքում բավական լայն տարածում ստացավ, շնորհիվ ջութակի արվեստի խթանիչ ազդեցության:

Պրոֆեսիոնալ կատարողականության զարգացմանը նախորդել էր թավջութակի օգտագործումը ընտանեկան տարբեր անսամբլների սիրողական երաժիշտների կողմից:

Ընդ որում՝ հարկ է նշել, որ սկզբում այդ անսամբլները չէին կարող աչքի ընկնել բարձր գեղարվեստական կամ պրոֆեսիոնալ մակարդակով, բայցևայնպես, նաև դրանք են որոշակի դեր խաղում անսամբլային և թավջութակի ստեղծագործության զարգացման գործում: Երաժշտական գործունեության այս ձևերը կարևոր նախադրյալներ էին ստեղծում թավջութակի պրոֆեսիոնալիզմի հետագա զարգացման համար: Միևնույն ժամանակ, յուրացվում էին համաշխարհային դասական արվեստի նվաճումները, դրվում էր ազգային հատկանիշների և ավանդույթների զարգացման հիմքը, ձևավորվում էին թավջութակ նվագող կադրերը:

XIX դ. ընթացքում թավջութակը տարածում ստացավ նաև հայ երաժշտական գործունեության մեջ ինչպես նվագախմբային, անսամբլային, այնպես էլ որպես մենակատարային գործիք:

Եվրոպական երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ իր ավանդը ներդրած ամենափայլուն թավջութակահարներից էր Տիրան Ալեքսանյանը:

Տ. Ալեքսանյանը հայ աղեղնային արվեստի տաղանդավոր ներկայացուցիչներից էր, որը գործել է Արևմտյան Հայաստանում, փայլել աշխարհի համերգային շատ բեմահարթակներում:

Ընտանիքը, որտեղ մեծացել է Տիրանը, բացառիկ երաժշտական



էր, թէն հայրը մասնագիտությամբ իրավաբան էր: Նվագում էին շատ և տարբեր գործիքներ, նվագում էին նաև անսամբլով: Երաժշտությունը հնչում էր ընտանեկան բոլոր հավաքություններում, երեկոյթներում: Մերը թավջութակի հանդեպ Տիրանը ժառանգել էր հորեղբորից՝ հոյակապ մի թավջութակահար, որի երկացանկում թավջութակի և կամերային դասական երաժշտության լավագույն նմուշներն էին:¹²³

Երաժշտական նախնական կրթությունը Տիրանը ստացել է Կոստանդնուպոլսում, այնուհետև շարունակել Դրեզդենում, որտեղ 1896-1901թթ. սովորել է եվրոպացի հայտնի թավջութակահար Ֆրեդերիկ Գրյուցմահերի մոտ: Փայլուն ավարտում է Դրեզդենի կոնսերվատորիան, որին հաջորդում է համերգային ակտիվ գործունեությունը, որը նրան եվրոպական ճանաչում է բերում: Տ. Ալեքսանյանի նվագն արդեն այն տարիներին աչքի էր ընկնում հասուն արվեստագետի վարպետությամբ, ոճի ազնվությամբ՝ լի երաժշտության արտահայտչական ուժով: Գործիքի տիրապետման բացառիկ ազատությունը, վիրտուոզ տեխնիկան, թավջութակի գեղեցիկ թավշաձայնը նա օգտագործում էր որպես արտահայտչականության հզոր միջոց՝ այն լրացնելով ասելիքի անկեղծությամբ, մտքի խորությամբ, երաժշտական լեզվի քնարականությամբ:

1901-ից Տ. Ալեքսանյանը հիմնվում է Փարիզում, ուր այն ժամանակ ձգտում էին հավաքվել աշխարհի լավագույն երաժիշտները: Այդ քաղաքը չափանիշ էր ցանկացած տաղանդի համար: Դա եվրոպական մշակույթի կենտրոնն էր, որը, ինչպես մագնիս, դեպի իրեն էր ձգում արվեստի մարդկանց՝ նկարիչների, բանաստեղծների, երաժիշտների:

Այդ շրջանի ֆրանսիական թավջութակային դպրոցն արդեն ձևավորված ավանդույթներ ուներ և ներկայացված էր մի շարք տաղանդավոր երաժիշտներով՝ Օ. Ֆրանկ, Պ. Ա. Շնիյար, Լ. Ժ. Ժակար, Ֆ. Բատանյոն, Ժ. Դելսար, Է. Քրիստիանի և այլք, որոնք զարգացնում էին այդ դպրոցի առաջադեմ գծերը՝ դեմոկրատականություն, գունեղ վիրտուոզություն, ասելիքի քնարականություն:¹²⁴

Ալեքսանյանի ժամանումը Փարիզ և նրա ելույթներն այստեղ աննկատ չմնացին: Նուրբ ճաշակ, երաժշտականություն, բարձրակարգ

123. Տ. Ալեքսանյանը զվարճալի դրվագ էր հիշում ընտանիքի պատմությունից, երբ մի անգամ, ընտանեկան հավաքություն, հորեղբոր հետ նվագելիս Ա. Բունդերտի կվինտետը, անսամբլում նրա գործընկերը կատակով կես տոն բարձր սկսեց նվագել: Բացարձակ չշփոթվելով՝ հորեղբայրը «որսաց» մեղեդին և լուրջ դեմքով շարունակեց նվագել նոր տոնայնությամբ:

124. Գինգրուրգ Լ.Ս. Морис Марешаль, Մոսկվա, 1972:



Տ. Ալեքսանյանը և Պ. Կապալը աշակերտների հետ:
"L'Ecole Normal de Musique", Փարիզ, 1925թ.

պրոֆեսիոնալիզմ. ահա թե ինչն անմիջապես նկատեց ֆրանսիական մամուլը: Վիրտուոզ թավջութակահարը հանդես էր գալիս նաև որպես նուրբ երաժիշտ, որի համար երաժշտությունը վսեմ արվեստ էր, մարդկային զգացումների և ապրումների արտահայտման ճկուն ու կատարյալ միջոց: Երաժշտի ոչ պակաս փայլուն հատկանիշներ դրսևորեց Տ. Ալեքսանյանն իր մանկավարժական գործունեությունում՝ «L'Ecole Normal de Musique»-ում, ուր հրավիրվել էր որպես թավջութակի և կամերային երաժշտության պրոֆեսոր: Նա աշակերտների առջև առաջին հերթին բացում էր երաժշտության գեղեցկության գաղտնարանները, թավջութակի արտահայտչական հնարքների հարստությունը:

Ահա թե ինչպես է գնահատել Տ. Ալեքսանյանի գործունեությունն իր հոդվածում ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Ժան Յուրեն. «Երբ Տ. Ալեքսանյանը եկավ Փարիզ, բազմաթիվ համերգներ տվեց և զբաղվեց դասավանդմամբ, առանց ջանք թափելու՝ Ֆրանսիայի մայրաքաղաքի երաժշտական աշխարհում համբավ ձեռք բերեց: Ընդ որում՝ բոլորին անմիջապես պարզ դարձավ այդ երաժշտի կերտվածքը՝ զուսպ, ամեն տեսակ անճշտության, կեղծ հնարքների հանդեպ անհանդուրժող, որոնց հաճախ են

դիմում վիրտուոզները՝ ջանալով ուշադրություն հրավիրել իրենց վրա... Նա վարպետ էր, որը խորապես գիտեր իր գործիքի էությունը: Նա չէր վազում հաջողության հետևից, սիրում էր կատարել հին վարպետների և ժամանակակիցների գործեր՝ ջանալով ընտրել առավել հետաքրքիրները, նշանակալիները, որոնց ինքնատիպությունը նա փորձում էր բացահայտել լիովին: Նա քննում, վերլուծում, մանրակրկիտ ուսումնասիրում էր այդ ստեղծագործությունները, հետո միայն կատարում էր ամենայն պատասխանատվությամբ, մտովի ավարտուն ու կատարյալ: Նա գիտեր, որ կատարման արվեստը սինթետիկ արվեստ է, որը խոր մտորումներ և նախնական վերլուծություն է պահանջում: Վարպետների ստեղծագործությունները նա կատարում էր զգուշավոր, ակնածանքով, մի ինչ-որ նվիրականությամբ՝ դրանց գեղեցկությունն ամբողջովին բացահայտելու համար՝ ջանք չգործադրելով փայլել անբասիր տեխնիկայով կամ գործիքի հարուստ ու բազմազան հնչողությամբ, ինչը կարժանացնի ունկնդրի ծափահարություններին և հաջողություն կապահովի:

Լինելով ամեն տեսակ կեղծի և անբնականության թշնամին՝ Ս. Ալեքսանյանն ասում էր ռիթմիկ անփութությունը, նրբերանգների անհստակությունը, զգացմունքների դրսևորման չորությունը ճիշտ այնպես, ինչպես ասում էր անտեղի ոգևորությունը, չափից ավելի *rubato*-ն, սեթ-նեթանքն ու անճաշակությունը: Նա պատկանում էր այն հազվադեպ երաժիշտների թվին, որոնք հասկանում էին իրենց կատարած երաժշտությունը, զգում էին և գիտեին, թե ինչ նշանակություն ունեն առանձին բնորոշ մանրամասները, շեշտադրությունը, դարձվածքը: Գործիքային տեխնիկայի հիմնալի վարպետը նախևառաջ երաժշտություն էր սովորեցնում, և երաժշտական հոտառությունից զուրկ շատ վիրտուոզներ կարող էին նախանձել նրա բացառիկ երաժշտականությանը»:

Ժան Յուրեն անկեղծ բերկրանքով է խոսում Տիրան Ալեքսանյանի մասին, քանի որ, «հարկավոր է հանդիսատեսին ցույց տալ իսկական արտիստին, այլապես ունկնդիրը կարող է երբեմն նախընտրությունը տալ աղեղի կամ կլավիրի անհաջող ծաղրածուներին», ընդգծում է նա:

Ս. Ալեքսանյանը հանդես էր գալիս Ֆրանսիայի մայրաքաղաքի խստապահանջ հասարակության առջև կամերային երեկոների ծրագրերով, նվագախմբի հետ կոնցերտներով՝ կյանք տալով թավջութակային գրականության լավագույն էջերին: Նրան ծափահարել են՝ «La Salle Pleyel», «La salle de la Gavotte», «La salle Berlioz» սրահներում, նա հսկայական խանդավառություն է առաջացրել՝ կատարելով Յ. Հայդ-

նի, Լ. Բոկերինիի, Ռ. Շումանի, Կ. Սեն-Սանսի, Գոլտերմանի, Է. Լալոյի կոնցերտները: Դրան զուգահեռ, մենահամերգների ժամանակ նրա կատարմամբ հնչել են Յ.Ս. Բախի, Գ. Հենդելի, Պ. Լոկատելիի, Վալենտինիի, Ժ. Բրևալի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Յ. Բրամսի անմահ երկերը, որոնք հանձին Ս. Ալեքսանյանի գտել են իրենց խոր և խոհուն մեկնաբանին: Նրա ստեղծագործական գործունեության մեջ մեծ տեղ է զբաղեցրել կամերային երաժշտության կատարումը, որի հանդեպ սերն ի հայտ է եկել դեռ մանուկ տարիներից: Նա շատ ժամանակ էր տրամադրում սոնատային անսամբլներ, դուետներ, տրիոներ, կվարտետներ, կվինտետներ նվագելուն: Ս. Ալեքսանյանը Ջորջե Էնեսկուի, Ալբերտո Կազելայի հետ միասին հայտնի եռյակի անդամ էր:

Ս. Ալեքսանյանը նվագել է նաև Կլոդ Դեբյուսիի հետ, համագործակցել նրա թավջութակի սոնատի աշխատանքներին: «Ես նվագել եմ Կ. Դեբյուսիի թավջութակի սոնատը դեռ ձեռագիր վիճակում, հեղինակի հետ միասին, - հիշում էր Ս. Ալեքսանյանը: - Մի քանի տեղեր մատնանշելով՝ ասացի, որ դրանք խիստ դժվար են կատարման համար: Կ. Դեբյուսին պատասխանեց՝ ոչինչ, կստացվի, տեխնիկան կփոխվի: Եվ իսկապես, 10 տարի անց այդ տեղերն ինձ արդեն միանգամայն պարզ էին թվում»:

Հայտնի է, որ միշտ չէ, որ լավ մենակատարը նաև լավ կամերային կատարող է լինում: Դրա համար պահանջվում է, որ երաժիշտն ունենա առանձնակի նուրբ հատկանիշներ՝ դյուրագագություն, գործընկերոջը լսելու կարողություն, անսամբլային պարտիաներում գլխավորն ու երկրորդականը տարբերելու ունակություն: Ս. Ալեքսանյանն այն երաժիշտներից էր, որոնք հավատարիմ են իրենց գեղարվեստական հայացքներին, լրջորեն և խորապես մտածված են վերաբերում կատարվող գործին: Նրան բնորոշ է ոչ միայն պարտիան ճշգրիտ կարդալու, այլև ամբողջ տեքստն ընդգրկելու ունակությունը՝ հաշվի առնելով երկի ֆակտուրան, հիմնական և աջակից ձայներն ու ենթաձայները, զժերն ու զուգորդումները: Տեքստի օժանդակ տարրերի իմաստավորման, հարմոնիկ և մեղեդային հիմքերի միասնության միջոցով էր նա գնում դեպի կատարվող գործի հարստության և արտահայտչականության բացահայտումը: «Ես հաստատում եմ, - ասում էր Ս. Ալեքսանյանը, - ես պնդում եմ, և թախանձագին խնդրում եմ ինձ հավատալ՝ երբեք չես կարող քո պարտիան կատարել առանց մյուսներին լսելու»: Ս. Ալեքսանյանի՝ կամերային նուրբ կատարողի միտքը ենթարկված էր մեկ նպատակի՝ երկի ներքին էության բացահայտմանը:

Տիրան Ալեքսանյանը հաճախ սոնատային անսամբլներ էր կազմում հիանալի երաժիշտների հետ՝ Ալֆրեդ Կորտո, Ջորջե Էնեսկու։ Ջ. Էնեսկուի հետ նա հանդես է եկել նաև նվագախմբի հետ կրկնակ կոնցերտներում։ Երբեմն դերերը փոխվում էին. դիրիժորական վահանակի մոտ կանգնում էր Տ. Ալեքսանյանը, Ջ. Էնեսկուն մենակատար էր։ Թեև Տ. Ալեքսանյանի երկացանկում զգալի տեղ էին զբաղեցնում թավջութակի դասական ստեղծագործությունները, սակայն նա աշխույժ հետաքրքրվում էր ֆրանսիական, եվրոպական երաժշտության նորություններով, հանդես էր գալիս որպես ավագ սերնդի՝ ռոմանտիզմին հարող ֆրանսիացի կոմպոզիտորների (Կ. Մեն-Սանս, Գ. Ֆորե, Է. Լալո) և ֆրանսիական նոր կոմպոզիտորական դպրոցի ներկայացուցիչների (Կ. Դեբյուսի, Մ. Ռավել, Պ. Դյուկա, Դ. Միյո, Ֆ. Պուլենկ) ստեղծագործությունների ակտիվ քարոզիչ։ Տ. Ալեքսանյանը կատարում էր նաև ֆրանսիական հեղինակների պիեսների իր փոխադրումները։

Տ. Ալեքսանյանը հաճախ հանդես էր գալիս որպես նոր ստեղծագործությունների առաջին մեկնաբան։ Այսպես, կոմպոզիտոր Պոլ Մարտինի երաժշտական վերլուծականը Փարիզի «Gavot» դահլիճում Տ. Ալեքսանյանի տված համերգի արձագանքն է Ջ. Էնեսկուի նոր երկի՝ «Կոնցերտային սիմֆոնիայի», ինչպես նաև Ռ. Շումանի կոնցերտի և Յ. Բրամսի ջութակի և թավջութակի համար կրկնակ կոնցերտի (Ջորջե Էնեսկուի հետ միասին) ալեքսանյանական կատարման։

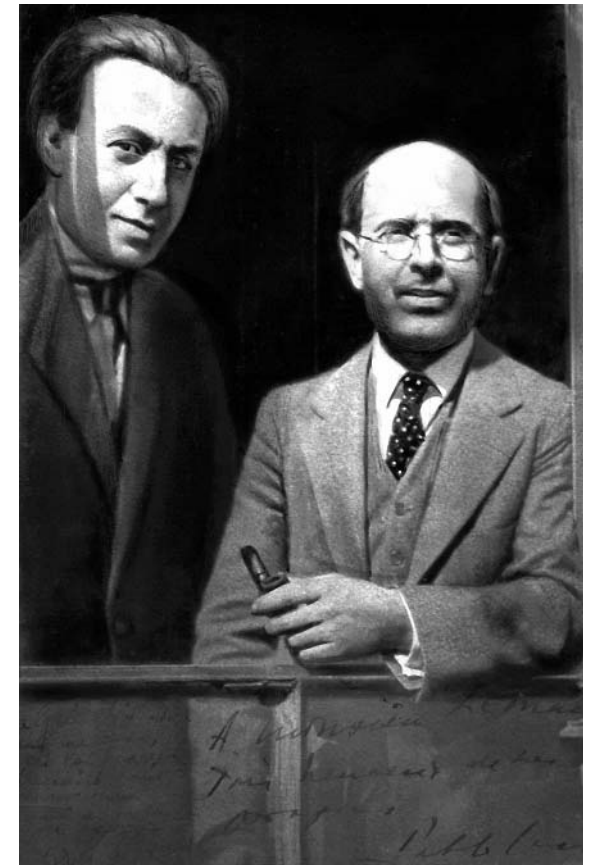
Անգամ փայլուն, վիրտուոզ խառնվածքի տեղ կատարողներին միշտ չէ, որ հասանելի է շումանյան անուրջների աշխարհը։ Տ. Ալեքսանյանը երաժիշտ-հոգեբան էր, կարողանում էր նրբորեն և ազնվորեն փոխանցել կերպարների ներաշխարհը, հարափոփոխ հոգեվիճակների դինամիկան՝ կատարմանը հաղորդելով ներքին հուզական լարվածության, բարձր տրամադրության, արտիստական ոգեշնչման բնույթ։ Մեծագույն, փայլուն հաջողության առիավատյան էր հիշյալ վերլուծականը. «Կրկին ու կրկին անսահման շնորհակալություն Տիրան Ալեքսանյանին, որը ոչ միայն ներկայացավ որպես ամենամեծերի շարքը դասված հիանալի թավջութակահար, այլև՝ հուրախություն և ի հիացմունք ներկաների, մեր ունկնդրությանը ներկայացրեց Ջ. Էնեսկուին և նրա նոր ստեղծագործությունը, որին, ըստ համընդհանուր կարծիքի, փայլուն ապագա է սպասվում»։ Պոլ Մարտինի նշած այդ հիշարժան օրվանից Ջ. Էնեսկուի «Կոնցերտային սիմֆոնիան» կյանքի ուղեգիր ստացավ, իսկ Տ. Ալեքսանյանը դարձավ դրա լավագույն մեկնաբանը։

Տ. Ալեքսանյանի կատարողական և մանկավարժական կյանքում մեծ դեր է ունեցել շփումը հանրահայտ երաժիշտ Պաբլո Կազալսի հետ, որն սկսվել է Տ. Ալեքսանյանի՝ Փարիզ տեղափոխվելուց շատ չանցած։ Պաբլո Կազալսը բարձր էր գնահատում Տ. Ալեքսանյան-երաժիշտին։ Երբ Կազալսը Բարսելոնում նվագախումբ հիմնեց, որի հետ հանդես էին գալիս աշխարհի լավագույն կատարողները, հրավիրյալների մեջ բազմիցս եղել է նաև Տիրան Ալեքսանյանը։ Սա վկայում է այն մասին, որ հայ թավջութակահարի ակնհայտ արժանիքները գնահատվում են երաժշտական այնպիսի հեղինակության կողմից, ինչպիսին էր Պաբլո Կազալսը։

Տ. Ալեքսանյանի համար թանկ էր Պ. Կազալսի կարծիքն ինչպես իր կատարողական վարպետության, այնպես էլ «L'Ecole Normale de Musique»-ում իր դասավանդման մասին, որտեղ իսպանացի երաժիշտը խորհրդական էր և որի խորհուրդները իրեն ուղեցույց էին, իսկ մտահղացումներին՝ իրագործման կանաչ ճանապարհ։ Նրանք գրեթե հասակակիցներ էին և արվեստում դավանում էին միևնույն սկզբունքներին՝ պայքարում էին հանուն ճշմարտության, անկեղծության, երաժշտական բարձր արվեստի։ Նրանց ընկերական և ստեղծագործական հարաբերությունները միշտ ջերմ են եղել և այդպիսին մնացին ողջ կյանքի ընթացքում։ Ինչպես և Պ. Կազալսը, Տիրան Ալեքսանյանը նույնպես սիրում էր իր համերգային ծրագրերում ներառել Յ. Բախի երկերը և դրանք կատարում էր անթերի, կատարյալ։

Այն ժամանակ, Պ. Կազալսից բացի, շատ քիչ թավջութակահարներ էին (ընդ որում՝ խիստ հազվադեպ) հանդգնում հանդես գալ Յ. Բախի սյուիտների մենանվագով։

Յ.Ս. Բախի երկերի խորագնին ուսումնասիրման և բեմում կա-



Տիրան Ալեքսանյանը Պաբլո Կազալսի հետ։ Փարիզ, 1925թ.

տարման փորձի արդյունք էր Տ. Ալեքսանյանի նշանակալից աշխատությունը՝ թավջութակի համար Յ.Ս. Բախի մենանվագ- պոլիտոների խմբագրումը:¹²⁵ Ինչպես նախաբանում գրում է Տ. Ալեքսանյանը, այս աշխատության ի հայտ գալու գործում մեծ դեր է խաղացել բարեկամությունը հիանալի երաժիշտ, Յ.Ս. Բախի ստեղծագործության նուրբ գիտակ, «L'Ecole Normale de Musique»-ի պրոֆեսոր, կոմպոզիտոր Լորան Սեյեի հետ: Հենց նա էր հուշել նշյալ աշխատության գաղափարը: Խմբագրելով Յ.Ս. Բախի պոլիտոները՝ Տ. Ալեքսանյանը չի սահմանափակվել դրանցում թաքնված պոլիֆոնիան բացահայտելու խնդրով: Յուրաքանչյուր մանրամասն, շեշտ, նրբերանգ, ապլիկատուրային հնարք մտածված էր ոճի, երաժշտական կերպարի, մտքի, ձայնագիտության դիրքերից: Յ.Ս. Բախի պոլիտոները հրապարակվեցին Փարիզում և անմիջապես հռչակ ու տարածում գտան ողջ Եվրոպայում, Ամերիկայում:

Տ. Ալեքսանյանը բազմագիտակ երաժիշտ էր՝ հետաքրքրությունների և գիտելիքների լայն շրջանակով: Արվեստի տարբեր ժանրերում և բնագավառներում ունեցած հիանալի քաջատեղյակությունն օգնում էր կատարողականության զարգացմանը, սնում երևակայությունը, կերպարներ, համեմատություններ ծնում: Հարուստ էին նրա ներկայանակը, զգացումների հուզական գամման: Նա նրբորեն զգում էր հնչյունային երանգների, գունային գամմայի նրբերանգների, տոների հմայքը:

«Ես աշխատում էի թավջութակով վերարտադրել մի ինչ-որ հիասքանչ բան, որը հնչում էր ականջներումս՝ ֆլեյտայի կախարդական հնչողությունը: (...) Այդ նոտան քնքուշ է ու թափանցիկ՝ նման վաղորդյան արշալույսին»:

Մի անգամ, Ջորջե Էնեսկուի օկտետի փորձի ժամանակ Տ. Ալեքսանյանը խնդրում է դարձվածքը նվագել այնպես եթերային և թեթև, «ինչպես շնչում ես քնի մեջ»: Նա կարողանում էր ընտրել անհրաժեշտ համեմատությունները, ասոցիացիաները, զուգահեռները, միշտ գտնում էր մտահղացածը մարմնավորելու համապատասխան տոները, տրամադրությունները: Եվ թավջութակը համահունչ էր նրան: Նա նվագում էր Տեստորեի գործիքով՝ երբեմն փոխարինելով Ռուջիերիով, ինչպես կոմպոզիտոր Ժան Յուրեին նվիրված համերգին:

Եվրոպական հռչակ ձեռք բերած Տ. Ալեքսանյան-թավջութակա-

125. J.S. Bach. 6 Suits pour Violoncelle seul. Interpretation Musicale et instrumentale. Mathot հրատ., Փարիզ:

հարը դեռևս կատարողական տաղանդի ծաղկման շրջանում մանկավարժական գործունեություն էր ծավալել: Դրան, անշուշտ, նպաստում էին Տ. Ալեքսանյան-մենակատարի հեղինակությունը, նրա հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունը: Տ. Ալեքսանյանի մանկավարժական աշխատանքում դրսևորվեց իր մասնագիտությամբ տարված երաժշտի ողջ խառնվածքը՝ լի գեղարվեստական հարուստ փորձով, վարպետությունը երիտասարդ թավջութակահարներին փոխանցելու ջերմ ձգտմամբ:

1936-ից Տ. Ալեքսանյանն ապրել է Ամերիկայում, բայց որտեղ էլ որ դասավանդել է՝ Ֆրանսիայի «L'Ecole Normale de Musique»-ում, Նյու Յորքի Մանհեթենյան երաժշտական հաստատությունում, Ֆիլադելֆիայում, թե Բալթիմորում, պարապմունքների գործընթացը միշտ եղել է գրավիչ, աչքի ընկել մարդկային դյուրագգացությամբ, բարյացակամությամբ, սրամտությամբ: Տ. Ալեքսանյանը՝ հավասարապես ուշադիր յուրաքանչյուր սանի նկատմամբ, աշխատում էր նրանց մեջ զարգացնել անհատական գծեր, ընդ որում՝ ետ չկանգնելով դպրոցի հիմնական սկզբունքներից: Նա այդ անում էր սիրով, համբերատարությամբ ու հմտորեն: Դասերի ժամանակ նրա ամեն մի խոսքը, անկախ հարցի տեխնիկական թե երաժշտական կողմից, աչքի էր ընկնում պատկերավորությամբ, պարզությամբ և մտքի հղկվածությամբ: Երաժշտությունը միշտ սրբազան ոլորտ էր իր համար: Նա չէր հանդուրժում անտեղի կատակներն այն ամենի վերաբերյալ, ինչը սուրբ ու թանկ էր իրեն: Աշակերտին, որն աշխատում էր Կ. Սեն-Մանսի Կոնցերտի վրա և որը մի անգամ փորձեց սրամտել՝ *Մեն-Մանսի* փոխարեն *սան-սենս* ասելով (ֆրանսերեն նշանակում է «անիմաստ»), Տ. Ալեքսանյանը խիստ նկատողություն արեց՝ ասելով, որ «երբ մի բան կարգին չեն իմանում, իրավունք չունեն ոչ դատել, ոչ կատակել դրա շուրջ»:

Նվագելիս ինքնամոռաց ոգևորված՝ նա լիովին գտնվում էր երաժշտական կերպարի իշխանության ներքո՝ Տ. Ալեքսանյանը սովորեցնում էր իր աշակերտներին. «Հարկավոր է հմայված լինել երաժշտությամբ, տոնայնությամբ, տրամադրությամբ»: Տ. Ալեքսանյանը կատարելիս անփութություն կամ անտարբերություն չէր հանդուրժում: «Ինքս ինձ արգելում եմ չսիրել այն, ինչ նվագում եմ»: Եվ խորհուրդ էր տալիս ստեղծագործությունը սովորել այնքան ժամանակ, մինչև այն կդառնար երկրորդ էությունդ. նվագելիս ոչ թե մտածել, այլ բնական ու պարզ, ամբողջությամբ տրվել զգացումներիդ:

S. Ալեքսանյանը չի պատկերացնում մի երաժշտի, որը չկարողանա խորասուզվել երաժշտական կերպարների աշխարհը, և անմնացորդ իր ուժերը չներդնել երաժշտության մեջ: «Տաղանդը,- ասում էր նա,- նախ- և առաջ հսկայական սերն է մի ինչ-որ բանի հանդեպ»: Նա ինքն ամբող- ջովին կլանված էր արվեստով և անկեղծ էր զգացմունքներն ի ցույց դնելիս, հեռու՝ ամեն տեսակ կեցվածք ընդունելուց կամ հանդիսատե- սին սիրաշահելուց: Ամեն ինչ մաքուր սրտից էր բխում: Թավջութակի տեխնիկան հնագանդեցված էր գեղագիտական մտադրություններին: Հենց դրա համար S. Ալեքսանյանը՝ վիթխարի վիրտուոզ հնարավորու- թյունների տեր այս մարդը, ոչինչ չէր անում էֆեկտի համար: Նրա ար- վեստում ոչինչ ընդգծված և ցուցադրական չէր, տեխնիկայի բոլոր տար- րերը ծառայում էին չափից ավելի վառ արտահայտված կերպարների ստեղծմանը: Սակայն նվագի ազատությունն անհրաժեշտ է, և դրան հասնելու համար հարկավոր են համբերություն, հետևողական ու մշ- տական աշխատանք:

Ոչ մի օր, ոչ մի ժամ նա չթուլացրեց էլ ավելի մեծ վարպետության հասնելուն ուղղված ջանքերը: Թավջութակը ջութակի հետ համեմատե- լով՝ նա կատակով ասում էր. «Թավջութակը ջութակի համեմատ այն է, ինչ հովազը՝ կատվի: Շատ ավելի վտանգավոր է»:

Բոլոր ուժերը տրամադրել առաջադրված գեղարվեստական խն- դիրներն իրականացնելուն՝ չի նշանակում, թե հարկ է նաև ֆիզիկական ուժեր գործադրել նվագելիս: Ընդհակառակը, S. Ալեքսանյանն անկաշ- կանդ, ազատ, չլարված նվագի կողմնակից էր: Դիտողություններից մե- կը, որը պահպանվել էր նրա ուսանողների հիշողության մեջ, հստակ ձևակերպում է նրա միտքը. «Դուք չափից ավելի ուժ եք գործադրում նվագելիս: Դա նման է այն բանին, որ եթե, ասենք, ավտոբուսով երթ- նեկելու համար, որի փոխադրավարը 60 սանտիմ է, վերցնեիք 60.000 ֆրանկ, ինչը կբավականացներ ընդարձակ հողակտոր գնելուն»:

Եվ այնուամենայնիվ, տեխնիկական խնդիրները երբեք չեն վա- րագուրել գլխավորը՝ երաժշտական, գեղարվեստական խնդիրները: Պ. Կազալսի նման՝ S. Ալեքսանյանը կարող էր ասել, որ իր համար ևս միայն մի տեխնիկա գոյություն ունի՝ այն, ինչն ի սպաս է դրվում երաժշ- տությանը: S. Ալեքսանյանը հատուկ նշանակություն էր տալիս մեղե- դու արտահայտչականությանն ու քանդակային ռելյեֆայնությանը, նրա հնչյունային գունավորմանն ու երգեցիկությանը, նրա լայնահուն շարժմանը, ճկունությանը: Այստեղ ևս նա անպաճույճ ու պատկերա-

վոր համեմատություն էր գտնում: «Կանտիլենա սոլոն մեն-մի հատիկ ավտոմեքենա է հոյակապ ճանապարհին, առավոտյան ժամը 9-ին (երբ երջանիկ պատահականությամբ մյուս ավտոմեքենավարները դեռ չեն արթնացել): Իսկ ահա կոնտրապունկտը երթևեկությունն է Փարիզի փո- ղոցներում: Հարկավոր է, որ բոլոր վարորդները գործեն հարևանի գոր- ծողությունները հաշվի առնելով»:

Դարձվածքի, առանձին նրբերանգի, շտրիխի վրա մանրագին աշ- խատանքը չպետք է աշակերտի պատկերացման մեջ ջնջի ընդհանուրի պատկերը. «Շեշտերը, առանձին դարձվածքները չպետք է ազդեն երաժշ- տական ողջ մտքի հիմնական գծի վրա, ինչպես բարձրագագաթները չեն փոխում մեր պատկերացումը երկրի գնդաձևության մասին»:

S. Ալեքսանյանի բազմաթիվ աշակերտների, որոնք իրենց մանկա- վարժի մասին ջերմ հուշեր են պահպանել, խոր ակնածանք և անկեղծ կապվածություն տաժել նրա հանդեպ, կարելի է հանդիպել Եվրոպայի, Ամերիկայի, Աֆրիկայի շատ քաղաքներում և երկրներում, Ավստրա- լիայում: Հոյակապ դպրոց անցնելով՝ S. Ալեքսանյանի սաներն իրենց ճակատագիրը տարբեր կերպ դասավորեցին: Շատերը դարձան Փարի- զի, Ստոկհոլմի, Ջագրեթի, Բեռնի, Նյու Յորքի նվագախմբերի մենակա- տարներ, մյուսները համերգները համատեղեցին մանկավարժության հետ, ոմանք նույնիսկ երաժշտական ուսումնական հաստատություն- ներ ղեկավարեցին Եվրոպայում: Եվ չնայած իրենց ընտրած տարբեր ուղիներին՝ նրանցից յուրաքանչյուրն արվեստին ծառայեց հավատով ու նվիրվածությամբ, իր մանկավարժի օրինակով: Թվարկենք նրանցից ընդամենը մի քանիսի անունները. Անտոնիո Յանիգրո, Մորիս Էյզեն- բերգ, Ժյուլ Լեմեր, Ժան Ռեկյուլար, Թոնի Գլոս, Ռիխարդ Շոյուրցենե- գեր, Էմանուել Ֆուրմե, Հանս Անդրե, Անրի Օնեգեր, Գունզիկեր, որին անցավ S. Ալեքսանյանի թավջութակը, Գոլդշտեյն, Ա.Բ. Դյակով, Աբդել Ռահման, Գվենդոլին Պրոկտեր, Պեգգի Սամսոն, Աննա Դրիտել, Ռուր լամբերտ և այլք՝ տարբեր ազգությունների և դավանանքի երաժիշտ- ներ: Շատ թավջութակահարներ էին ջանում հայտնվել S. Ալեքսանյա- նի դասարանում: Երբ 1925թ. հոկտեմբերին նրա դասարան ընդունվե- ցին 5 շվեյցարացիներ, S. Ալեքսանյանը կատակով առաջարկեց նրանց «6 շվեյցարացի» անվանել՝ «6 Suisse», նվագելու համար Յ.Ս. Բախի «6 սյուիտները»՝ «6 Suite» (Suisse-Suite բառերի բառախաղն է):

Ժան Ռեկյուլարի՝ S. Ալեքսանյանի աշակերտի խոսքերով, Ռաֆայել Կուբելիկը՝ հայտնի ջութակահար Յան Կուբելիկի որդին, թավջութա-

կահարներին խորհուրդ էր տալիս ցանկացած կոնսերվատորիա ավարտելուց հետո անպայման 2-3 տարի էլ սովորել համաշխարհային հռչակվայելող մանկավարժի՝ Տիրան Ալեքսանյանի մոտ: Պարլո Կազալսը պարոն Մոնժոյի (Փարիզի «L'Ecole Normale de Musique»-ի հիմնադրի) հետ գրույցում նշել է, որ թավջութակի ավելի լավ մանկավարժ, քան Տիրան Ալեքսանյանն է, հազիվ թե կարելի լինի գտնել և ցանկանալ:

Տ. Ալեքսանյանի մասին բոլոր տեղեկությունները չէ, որ հասել են մեզ, բոլոր հիշողությունները չէ, որ մեկտեղված են, սակայն եղածն էլ բավական է՝ վերականգնելու և պատկերացնելու համար երաժիշտ-ստեղծագործողի, հիասքանչ մանկավարժի, մեթոդիստի, մտածողի կերպարը: Նրա մանկավարժական միտքը մարմնավորում էր երաժշտական կատարողական արվեստի առաջադեմ ուղղությունը, թավջութակային ստեղծագործության նվաճումները, որոնք ընդհանրացված են հիմնարար՝ «Թավջութակի դպրոց»¹²⁶ աշխատության մեջ, որը մատչելի է և հավասարաչափ անհրաժեշտ ինչպես սկսնակ, այնպես էլ համերգներով հանդես եկող երաժիշտների համար: Էջ առ էջ ծանոթանալով Տ. Ալեքսանյանի այդ աշխատությանը՝ Պարլո Կազալսը գրեց գրքի առաջաբանը, որտեղ լիովին պաշտպանեց աշխատանքի մեթոդական սկզբունքները, որոնք, նրա կարծիքով, համապատասխանում էին ամենաբարձր պահանջներին: Պ. Կազալսը գրում էր, որ Տ. Ալեքսանյանի աշխատանքը *եզակի է և մեծագույն փաստագրական արժեք* ներկայացնող հետազոտություն է:

Տ. Ալեքսանյանի երաժշտական գործունեությունը տարեցտարի ավելի մեծ թափ է ձեռք բերում: Մենահամերգներից, կամերային, մանկավարժական գործունեությունից բացի, նա հանդես է գալիս նաև որպես կոմպոզիտոր և դաշնամուրի, ալտի, թավջութակի, կվարտետի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված տարբեր ստեղծագործությունների հեղինակ: Նա խմբագրում է դասական ստեղծագործություններ թավջութակի համար, երգեր է գրում ֆրանսիացի հեղինակների խոսքերով, պատարագ-մենանվագ թավջութակի համար: Ոչ մեծ ծավալի կոնցերտային պիեսների մեջ կարելի է հանդիպել նաև հայկական մանրանվագների, որոնց հիմքում ընկած են Կոմիտասի մեղեդիները: Հայկական թեմատիկայով պիեսներից են՝ «Կանչե, կոունկ», «Օրոր»,

126. Traite théoretique et pratique du Violonselle. Preface de Pablo Casals. Mathot հրատ., Փարիզ, 1910-1914:

«Ալագյազ», «Հով արեք», «Խորհուրդ խորին»: Փարիզի Mathot հրատարակչությունը լույս ընծայեց «Հայկական փոքրիկ պիեսները»,¹²⁷ ուր տեղ գտավ Տ. Ալեքսանյանի ստեղծած մանրանվագների մի մասը:

Տ. Ալեքսանյանի տաղանդի տարբեր կողմերի մասին խոսելիս՝ չի կարելի չհիշատակել նրա գործունեության ևս մեկ, շատ կարևոր ոլորտի՝ դիրիժորության մասին: Առաջին քայլերը կատարեց Փարիզում, երբ դեկավարել սկսեց «L'Ecole Normale de Musique»-ի նվագախումբը: Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Տ. Ալեքսանյանը սիմֆոնիկ նվագախումբ է կազմակերպում, որը ելույթներ է ունենում դասական երաժշտության տարբեր ծրագրերով, ռոմանտիկների և ժամանակակից հեղինակների երկերով: Որպես մենակատարներ այս նվագախմբի հետ հանդես էին գալիս Ալֆրեդ Կորտոն, Ջորջ Էնեսկուն, Վանդա Լանդովսկան, Լազար Լևին և նշանավոր այլ երաժիշտներ: Նվագախմբի հետ աշխատանքում, ինչպես և Տ. Ալեքսանյանի գործունեության այլ ոլորտներում, առաջին պլան էր մղվում նախևառաջ երաժիշտը: Դիրիժորի արվեստում նա տեսնում էր ոչ թե լավ «կարգավարի», որը ցույց էր տալիս տեմպը, նվագախմբի այս կամ այն ձայնի ճշգրիտ մուտքը, այլ, ավելի շուտ, կախարդի վարպետությունը, որը գունեղ երաժշտական կտավներ է ստեղծում, որոնցում ամեն ինչ ապրում է, շնչում, սրտակից գրուցում:

Ըստ երաժիշտների հուշերի, երբ մի անգամ փորձի ժամանակ նվագախումբն այնքան էլ ճկուն չի գտնվել փորձվող դրվագում, Տ. Ալեքսանյանը բացականչել է. «Օ, իմ փոխարեն այստեղ Մեն-Դենիի անկյունի ոստիկանը կսազեր»: Տ. Ալեքսանյանը պայքարում էր երաժշտության համար այս բառի ամենաբարձր և վսեմ իմաստով: Դրա համար էլ, նրա դիրիժորական տեխնիկան, ժեստերը միշտ ենթարկված են եղել երկի ներքին էությանը, պայմանավորվել երաժշտության բնույթով: Նա մեծ վարպետությամբ, իսկական հափշտակվածությամբ ունկնդիրներին հաղորդակից էր դարձնում իր գեղարվեստական իդեալին՝ գեղեցիկին:

Տ. Ալեքսանյանի բազմաբնույթ արվեստի ներգործության ուժն այն էր, որ հիմնվում էր ոչ միայն խոր գիտելիքների, հոյակապ կատարողական վարպետության, այլև այն ամենի վրա, ինչը համակված էր մեծ մարդկայնությամբ և հոգեկան ջերմությամբ:

127. Petit Pieces Armeniennes. Mathot հրատ., Փարիզ:



Հայկ Կյուտենյան (1886-1972)

XIX-XX դդ. սահմանագծին հայ ջութակահարների մեջ խոշոր դեմք էր նշանավոր կատարող և տաղանդավոր կոմպոզիտոր Հայկ Կյուտենյանը, որի անունը պատահաբար չէր, հայտնվել Grove-ի համաշխարհային հոչակ ունեցող «Երաժշտական հանրագիտարանում»:

Պատանության տարիներին Հ. Կյուտենյանը բազմակողմանի երաժշտական կրթություն է ստացել, սովորել Բյուսելում, Բեռլինում, Պրահայում, Փարիզում, եղել երաժշտական արվեստի ժամանակակից հոսանքների հորձանուտում, ընդ որում՝ նրան հատկապես

մոտ էր ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների արվեստը:

Իմպրեսիոնիզմի, առաջին հերթին՝ Կ. Դեբյուսիի, ինչպես նաև Գ. Ֆորեի, Վենսան Դենդիի (որի խորհուրդներից օգտվում էր Հ. Կյուտենյանը) ազդեցությունը վառ արտացոլում է գտել նրա ստեղծագործություններում, որոնք հրատարակվել են խոշոր հրատարակչությունների՝ «Schott Music»-ի, «Breitkopf und Hertel»-ի կողմից («Էլեգիա», 1904թ., «Հայկական օրորոցային» և «Հայկական մեղեդի», 1927թ.):¹²⁸ Հավանաբար, դրանց աշխարհայացքի լույսի տակ էլ զգալիորեն ընկալվել է նաև ռուսական, մասնավորապես Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի երաժշտությունը: Համեմայնդեպս, հենց այդ կոմպոզիտորների ազդեցությունն է նշվում նրա ստեղծագործության մասին կարծիքներում: Հ. Կյուտենյանը հիանում էր Կոմիտասով և երկրպագում նրան:

Հ. Կյուտենյանը շատ ժամանակ է տրամադրել արևելյան ժողովուրդների ֆոլկլորի ուսումնասիրությանը, ընդ որում՝ ֆոլկլորային մեղեդիները մշակելիս նա իր ժամանակակիցների մեծ մասից անհամեմատ

ավելի հեռուն գնաց: Սովորաբար այդ մեղեդիներն այն ժամանակներում ներդաշնակում էին մաժոր-մինորային համակարգի միջոցներով: Հ. Կյուտենյանը փորձեց ներթափանցել արևելյան երաժշտության լադային հիմքի մեջ: Այդ մասին գրված է նաև Grove-ի հանրագիտարանում: Հ. Կյուտենյանի ստեղծագործությունների մեջ կան ժողովրդական երգերի ու պարերի մշակումներ, ինչպես նաև հոգևոր, բանաստեղծական և փիլիսոփայական ստեղծագործություններ:

Նրա ստեղծագործությունը աչքի էր ընկնում ժանրային բազմազանությամբ. գրել է ջութակի, ալտի, ձայնի, դաշնամուրի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Հ. Կյուտենյանը անդրադարձել է նաև հայրենի հայկական ազգային և այլ ժողովուրդների մեղեդիներին: Զութակի շատ պիեսներ բեմահարթակում հաջողությամբ կատարել է ինքն անձամբ («Հայկական մեղեդի», «Ալբանական պար», «Բուլղարական մոտիվներ», «Արևելյան երեք պար» և այլն):

Նա ունի նաև ջութակի համար գրված այնպիսի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են «Օմար Խայամը», «Մֆինքսը վերջալույսին», «Աշուղը», «Անցնող քարավանը», «Հովիվը», «Իսլամական գերեզմանատանը», ինչպես նաև «Դերվիշների պարը»՝ երկու դաշնամուրի համար, «Հրաժեշտ անապատում»-ը փողային գործիքների համար և այլն: Նույնիսկ դրանց անվանումները վկայում են, որ կոմպոզիտորը հակված է կերպարային պատկերավորման, բնութագրական-առանձնահատուկ ձայներանգների վերարտադրման, բնանկարային գեղանկարչության: «Հ. Կյուտենյանի երաժշտությունը նրանով է հիասքանչ,- կարդում ենք արձագանքներից մեկում,- որ կերպարները վառ են, հասկանալի, ինչ պատկեր էլ (երաժշտական) որ նեկայացնի կոմպոզիտորը»: Այս ամենի հետևում կրկին երևում է իմպրեսիոնիստական ազդեցությունը:

Հ. Կյուտենյանը գրել է նաև խոշոր կտավի ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ մեծ մասամբ ծրագրային սիմֆոնիաներ: Հնչերանգային գունագեղությունը բնորոշում էր նաև Հ. Կյուտենյան-ջութակահարի կատարողական ոճը: Նրա նվագի մասին արձագանքներում նշվում էին կատարման նրբությունն ու գունեղությունը: Նման կարծիքի էր նաև արևմտաեվրոպական մամուլը: Որպես ջութակահար՝ նա ֆրանս-բելգիական դպրոցի վառ ներկայացուցիչն էր: Բյուսելյան «La libre critique» («Ազատ քննադատություն») շաբաթաթերթը նրան անվանեց Ս. Թոմսոնի հավատարիմ հետևորդը: Նա նվագում էր Ն. Պագանինիի, Հ. Էռնստի, Ս. Թոմսոնի վիրտուոզ ստեղծագործությունները, ինչպես նաև Գ. Հեն-

128. Թեոդիկ Ամենուն տարեցույց. - Փարիզ, 1927. - էջ 449:

դելի սոնատները, Յ.Ս. Բախի սոնատները, պարտիտները և կոնցերտները:

Հայկ Կյուտենյանը ծնվել է Կեսարիայում (Թուրքիա) 1886թ.: Հայրը՝ Սարգիս Կյուտենյանը, միջոցներ չէր խնայում զավակների՝ երեք դստեր և հատկապես որդու դաստիարակության համար: Առաջնորդվելով նրանց համակողմանի կրթություն տալու ցանկությամբ՝ նա ընտանիքը տեղափոխում է Կոստանդնուպոլիս: Սկզբում Հայկը սովորում է Մխիթարյանների մոտ,¹²⁹ այնուհետև՝ Եսայան վարժարանում և Թագավորական լիցեյում: Պարապմունքների առաջին իսկ օրվանից տղան ցուցաբերում է աշխույժ, պրպտող միտք և հիանալի առաջադիմություն բոլոր առարկաներից:

Թե ում մոտ է սկսել Հ. Կյուտենյանը երաժշտական կրթություն ստանալ՝ հայտնի չէ: Հնարավոր է՝ Եսայան վարժարանում, որտեղ աշակերտներին, հումանիտար գիտելիքներից և օտար լեզուներից բացի, դասավանդում էին նաև երաժշտական առարկաներ: Նա իր վրա ուշադրություն հրավիրեց իր տաղանդով և, ինչպես նշում էր «Մասիս» թերթը, ջութակ նվագել սովորելու երկու տարում ապշեցուցիչ հաջողություններ ունեցավ: Սակայն Հ. Կյուտենյանը ստիպված էր լրջորեն մտածել հետագա ուսման խնդրի շուրջ, քանի որ Թուրքիայում ոչ միայն սովորելը, այլև ապրելն էր ավելի ու ավելի դժվար դառնում: Լիցեյն ավարտելուց հետո նա տեղափոխվում է Եվրոպա: Հ. Կյուտենյանի կյանքի այս ժամանակաշրջանի մասին տեղեկությունները շատ սուղ են: Միայն 1904թ. «Մասիս» թերթում նշված է, որ նա, ապրելով Գերմանիայում, լարված պարապում է և ուժերը փորձում բեմահարթակում:¹³⁰ Նույն թերթը տեղեկացնում է, որ 1904թ. նա մենահամերգ է տալիս Կոստանդնուպոլսում, «Union Francaise» դահլիճում: «Երաժշտության սիրահարները երկու ժամ շարունակ ըմբոշխնեցին՝ ունկնդրելով հիանալի ջութակահարին», որի հաջողություններին հետևել էին հետաքրքրությամբ: Նվագակցում էր դաշնակահար Ժորժ Ուկնատյանը, որը սովորում էր Իտալիայում: Թերթը նաև տեղեկացնում է, որ Հ. Կյուտենյանը մտադիր էր վերադառնալ Եվրոպա՝ կատարելագործվելու:

Վերստին հայտնվելով եվրոպական երաժշտական կյանքի ծիրում՝

129. Մխիթարյան հոգևոր միաբանությունը, որ 1701թ. հիմնադրել է Մխիթար Սեբաստացին Վենետիկի մոտ գտնվող Սուրբ Ղազար կղզում, գոյություն ունի նաև այսօր: Մխիթարյանները գիտական և լուսավորչական մեծ դեր են ունեցել (*խմբ.*):

130. Մասիս. – Կոստանդնուպոլիս, 1904. – էջ 784:

Հ. Կյուտենյանն աշխատում է անհագ կլանել այն ամենը, ինչը հնարավոր էր: Ուսանելիս նա, ասես, համադրում էր ժամանակակից ջութակի եվրոպական ուսուցման լավագույն կողմերը: Նա դասեր է առել Սեզար Թոմսոնից և Մաթիե Կրիկբումից Բրյուսելում, հաճախել Բեռլինի կոնսերվատորիայի պրոֆեսորների դասերին, կատարելագործվել Օ. Շնչիկի մոտ Պրահայում, կոմպոզիցիայի գծով՝ Վ. Նովակի¹³¹ մոտ: Նրան, ըստ երևույթին, հետաքրքրել են բոլոր դպրոցները, և նա աշխատում էր իմանալ դրանցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները: Ընդ որում՝ արդեն այդ շրջանում ի հայտ են գալիս նրա իմպրովիզացիոն տաղանդն ու կոմպոզիցիայի հակումը, որը հետագայում դարձավ նրա զգացումների ու տրամադրությունների արտահայտման կարևոր, եթե չասենք՝ գլխավոր ոլորտը: 1905թ. Հ. Կյուտենյանն ուղևորվում է համերգային շրջագայության: Փայլուն են անցնում նրա ելույթները Բրյուսելում, Փարիզում, Լոնդոնում, Մանչեսթրում, Պրահայում, Կոստանդնուպոլսում, Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում: Հ. Կյուտենյանը դառնում է նշանակալի դեմք երաժշտաշխարհում, Եվրոպայում հայտնի վիրտուոզ ջութակահար, որի նվագն աչքի էր ընկնում վառ արտահայտչականությամբ և տեխնիկայի կատարելությամբ: Հ. Կյուտենյանի ելույթները բացահայտեցին նաև նրա կատարողական կերպարի այլ հատկանիշները, որոնք վկայում էին նվագարանի հնչման ջերմության և գունագեղության, աղեղի ճկունության և արտիստիկ խառնվածքի մասին:

1908թ. Հ. Կյուտենյանը եղավ նաև Կովկասում: Թիֆլիսում ընդամենը մեկ համերգ ունեցավ: Ծրագրում ներառված էին Գ. Հենդելի սոնատները, Յ.Ս. Բախի կոնցերտը, Ն. Պադանինիի «Մովսեսը», Ժ. Ֆ. Ռամոյի Գավոտը, դ'Ամբրոզիոյի Կանցոնետան և Հ. Կյուտենյանի «Ալբանական պարը»:¹³² Քննադատները նշում էին գործիքին տիրապետելու նրա անբռնազրոսությունը, վստահ նվագը, գեղեցիկ ձայներանգը, բայց միաժամանակ՝ նաև ոչ բավարար հուզականությունը, զգացումների բուռն արտահայտման բացակայությունը, մի բան, որը միանգամայն այլ էր եվրոպական մամուլի արձագանքներից, որոնցում ընդգծվում էր Հայկ Կյուտենյանի նվագի հատկապես ջերմ հուզականությունը:

Նման տարակարծությունն առիթ է տալիս մտածելու, որ Հ. Կյուտենյանը չէր պատկանում այն «հարթ ու հավասար» վիրտուոզ կատա-

131. Լույս. – Կոստանդնուպոլիս, 1905. – էջ 167-168:

132. Մշակ. – Թիֆլիս, 1908. – № 72-74:

րողների թվին, որոնց մոտ միշտ ամեն ինչ ճիշտ է: Տաղանդավոր երաժշտի համար կատարողականությունը ստեղծագործական գործընթաց է, կենդանի և դինամիկ, ենթարկված թե՛ վառ թռիչքների, թե՛, հնարավոր է, անհաջողությունների՝ բարձր գեղարվեստական պահանջների տեսակետից: Գործընթաց, որը չի կարող միշտ նույնը լինել, ինչպես հարափոփոխ կրակը: Պատահական չէին ականավոր թավջութակահար Պաբլո Կազալսի խոսքերը. «Ցանկացած ստեղծագործության իմ մեկնաբանությունը տևում է այնքան ժամանակ, որքան կատարումն ինքը»:¹³³ Հենց այս կարգի կատարող էր Հ. Կյուտենյանը, երաժիշտ-ստեղծագործող, որի համար ստեղծագործական ոգեշնչման պահը վերջին տեղում չէր:

Դատելով թերթերի արձագանքներից՝ նա երկար չի մնացել Թիֆլիսում, քանի որ արդեն 1909թ. համերգներ էր տալիս Կոստանդնուպոլսում:¹³⁴ Առաջին աշխարհամարտին նախորդած տարիներին Հ. Կյուտենյանը հանդես է եկել բազմաթիվ համերգներով: Նրա կատարումներին ամենաբարձր գնահատականն են տվել Եվրոպայում: Առանձնապես հաջող էին նրա ելույթները Փարիզում և Ֆրանսիայի այլ քաղաքներում: Այն մասին, թե ինչ մեծ հեղինակություն ուներ Հ. Կյուտենյանը, վկայում է այն փաստը, որ նրան հրավիրել են Ամերիկա՝ պրոֆեսոր Էժեն Իզաիին փոխարինելու:¹³⁵ Պետք է իմանալ, թե ով էր Էժեն Իզաին ջութակի աշխարհում՝ հասկանալու համար, թե ինչ մեծ պատիվ էր դա: Այդ հրավերը, որը Հ. Կյուտենյանին դարձնում էր համաշխարհային հռչակ վայելող ջութակահարի հետնորդը, հաջորդեց անմիջապես Ֆրանսիայում նրա ելույթներին, և նրա ունեցած մեծ հաջողության արդյունքն էր:

Ամերիկայում գտնվելու շրջանը ստեղծագործական առումով հագեցած էր և բեղուն: Հ. Կյուտենյանը դասավանդում էր, համերգներ տալիս, ստեղծագործում: Այդ ժամանակին է վերաբերում նաև ջութակահարի անձնական կյանքում տեղի ունեցած փոփոխությունը, որը քիչ դեր չի խաղացել նրա հետագա ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Հ. Կյուտենյանն ամուսնանում է իր սանուհու՝ Կատարինա Լոուի հետ: Շնորհալի երաժիշտը Հայկ Կյուտենյանի համար դառնում է լավ ընկեր և մշտական գործընկեր-նվագակցող: Համատեղ նրանք համերգային շրջագայության են մեկնում Ամերիկա և Անգլիա:

1924թ. հայտնի դիրիժոր Հենրի Վուդը նրանց հրավիրում է Անգ-

133. *Կոռեդոր* Ն.Մ. Беседы с Пабло Казальсом, Լենինգրադ, 1960:

134. Ժամանակ. – Կոստանդնուպոլիս, 1901. – № 102. – էջ 1:

135. *Թեոդիկ* Ամենուն տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1922. – էջ 168-169:

լիա՝ համերգների: Իսկական հաղթահանդես կարելի է անվանել նրանց ելույթներն այդ երկրում: Անգլիական մամուլը՝ «Times-ը, Manchester Gardien»-ը և մյուսները, դրվատանքի արժանացրին այդ համերգները, որոնց հաջողությունը, հիրավի, վիթխարի էր: Այնքան բարձր էին կատարման մակարդակը և երաժիշտների վարպետությունը, որ նրանց «փայլուն» բառով բնութագրելը, մամուլի կարծիքով, նշանակում է՝ ոչ բավարար, ոչ լիարժեք գնահատական տալ:¹³⁶

1926թ. Հ. Կյուտենյանը տիկնոջ հետ Ֆրանսիայում էր: Այստեղ հետաքրքրությունը նրա՝ Փարիզում արդեն հայտնի տաղանդավոր ջութակահարի հանդեպ, աճել էր, մասնավորապես որ անցած ժամանակաշրջանը նշանավորվել էր մի շարք նոր ստեղծագործական նվաճումներով: Ինչ խոսք, Հ. Կյուտենյանին ևս հաճելի էր կրկին նվագել Փարիզում: Ֆրանսիական արվեստի հետ նրան շատ բան էր կապում. ջութակի և կոմպոզիտորական դպրոցը, արտիստական նշանակալի ուղենիշերը, բարեկամական և ստեղծագործական կապերը ֆրանսիական երաժշտաշխարհի հետ: Այս անգամ Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում Հայկ Կյուտենյանը ջութակի մի քանի երեկո անցկացրեց: «Արագած» ամսագրից, ինչպես նաև Թեոդիկի փարիզյան տարեցույցից¹³⁷ տեղեկանում ենք, որ *Revue Musicale*-ի ֆրանսիացի հայտնի երաժշտական քննադատ Անրի Պրյունյերը բացառապես ջերմ է խոսել Հ. Կյուտենյանի ստեղծագործության, նրա՝ վիրտուոզի «վառ, փայլատակող» տաղանդի մասին: «Նման հիանալի ջութակահարը, - գրում էր Ա. Պրյունյերը, - կարող էր բավարարվել փայլուն համերգային գործունեությամբ: Բայց Հ. Կյուտենյանը նաև տաղանդավոր, ինքնատիպ կոմպոզիտոր է: Հանձին նրա մենք տեսնում ենք մի երաժշտի, որն իր առջև բարդ խնդիրներ է դնում, վեհ նպատակներ, որոնք իրականացնել ի գործ են միայն մեծ արվեստագետները: Հ. Կյուտենյանի համար կյանքի հիմնական իմաստն արվեստին, նրա բարձր իդեալներին անմնացորդ ծառայելն է: Եվ այդ սուրբ նպատակին պետք է ենթարկեցվի ամեն ինչ՝ ստեղծագործողի ուժերը, անձնական շահերը, օժտվածությունը, կյանքը: Միայն այդ ժամանակ, արվեստագետի չափի զգացողության և համարձակության առկայության պայմաններում է կարելի փոխանցել արվեստի վեհությունն ու գեղեցկությունը: Այսպիսին է Հ. Կյուտենյանի ստեղծագործական հավատամքը»:

136. *Թեոդիկ* Ամենուն տարեցույց. – Փարիզ, 1927. – էջ 448:

137. Արագած. – Փարիզ, 1926. – 15 մայիսի. – էջ 12; 01 ապր. – էջ 12; *Թեոդիկ* Ամենուն տարեցույց. – Փարիզ, 1927. – էջ 448:

Նշենք նաև Հ. Կյուտենյանի ստեղծագործական դիմանկարի ևս մեկ հետաքրքրական գիծ: Մենք արդեն հիշատակել ենք ֆոլկլորով նրա բուն հրապուրվածության մասին: Եվ, նրա էությունը ճանաչելու համար, Հ. Կյուտենյանը բառացիորեն «երաժշտական ուխտավոր» է դառնում: Նա շրջում է Արևելքի և Արևմուտքի Բալկանների երկրներում՝ ժողովելով բուլղարների, ալբանների, հունգարների, արաբների, պարսիկների, թուրքերի ժողովրդական մեղեդիները՝ յուրացնելով յուրաքանչյուր լեզվի, նրա հնչողության գեղեցկությունն ու ներդաշնակությունը, գտնելով, որ «ժողովրդի ոգին» ճանաչելով միայն կարելի է դատել նրա երգերի մասին:

Հետաքրքրությունը ժողովրդական ստեղծագործության հանդեպ, դրա մանրակրկիտ ուսումնասիրությունն իրենց հետքը թողեցին Հ. Կյուտենյանի ոճի և երաժշտական լեզվի ձևավորման վրա: Հենց ժողովրդական երաժշտության հետ կապի շնորհիվ էր նրա ստեղծագործական անհատականության զարգացումը տարբերվում նրա եվրոպական ժամանակակիցների մեծամասնության զարգացումից:

Սակայն Կյուտենյանի արվեստն այս առումով մեծապես մոտ է հունգար մեծագույն ֆոլկլորիստ Բելա Բարտոկի արվեստին: Նրանք գրեթե հասակակիցներ էին և մոտավորապես միևնույն ժամանակ հանգեցին արվեստում կատարված այն շրջադարձին, որը կանխորոշեց նրանց ձերբագատումն իր դարն ապրած արևմտյան ռոմանտիկայի մթնոլորտից: Երկուսի համար էլ ժողովրդական մեղեդին գեղարվեստական կատարելության օրինակ էր, և հենց նրանից էին սովորում երաժշտական մտքի արտահայտման լակոնիզմին, որը դեն էր նետում այն ամենն, ինչ էական չէր և ավելորդ էր:

Հիշենք, որ այդ շրջանում գեղջկական ժողովրդական մեղեդիների կողմնորոշումը որոշիչ էր նաև հայ երաժշտության մեծ դասականի՝ Կոմիտասի համար: Սակայն զուգահեռ Հ. Կյուտենյանի և Բ. Բարտոկի միջև ավելի համոզիչ է թվում: Իր ինքնակենսագրականում Բ. Բարտոկը գրում էր, որ հենց ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրումն է նրան հնարավորություն տվել ձերբագատվել մաժորային և մինորային կառույցների գերակշռությունից:¹³⁸ Այդ ճանապարհով էր գնում նաև Հ. Կյուտենյանը, ինչը ձևավորեց նրա յուրատեսակ, հմայքով լի լեզուն:

138. Барток и народная музыка. «Ой қենбі սեմіе» ամսագիր. – Բուդապեշտ, 1950. – № 4:

Գրովի հանրագիտարանն (Grove's Dictionary of Music and Musicians) ուղղակի նշում է, որ «նրա ստեղծագործությունները ուշադրություն են սևեռում իրենց արտասովոր և հմայիչ լեզվով, որը նա զարգացրել է օրթոդոքսալ մաժորից և մինորից ոչ օրդինար լադերի անցնելու, ջութակն այնպիսի ինտերվալների լարելու ուղիով, որոնք թույլ կտային նվագել զույգ նոտաներն ու ակորդները արևելյան տարբեր ոճերի բնույթին համապատասխան»:¹³⁹

Տարիների հետ Հ. Կյուտենյանն ընդլայնում է իր հետաքրքրությունների շրջանակը և իր սիրած ոչ մեծ լիրիկական կամ վիրտուոզ բնույթի պիեսի ժանրից անցնում խոշոր չափի ստեղծագործությունների: Մեծ նվագախմբի համար գրված սիմֆոնիկ կտավները նրա կոմպոզիտորական փորձի, վարպետության արդյունքն էին և նրա ստեղծագործության պսակը: Սիմֆոնիաների անվանումներն իսկ՝ «Նոստալգիա», «Ռեքվիեմ», «Հիշատակ», «Գերեզմանի վրա» և այլն, արտահայտում են խոր փիլիսոփայական մտորումների, մարդկային վշտի տրամադրություն, որոնցով տոգորված են այդ գործերը: Հավանաբար, հարազատ եզերքից կտրված արվեստագետի ողբերգությունը հատուկ սրությամբ է արտահայտվել սիմֆոնիաների ստեղծման ժամանակ: Եվ արդյո՞ք դրա համար չէ, որ նրա՝ հավերժական պանդուխտ-երաժշտի (նրա, ում տաղանդը ծառայել է այլ երկրների արվեստին) խոստովանանքում մոռալ գույներն են գերակշռում: Բայց բնական անկեղծությամբ համակված արվեստագետի համար այն արտացոլում էր հայ ամենատաղանդավոր երաժիշտներից մեկի կյանքի վերջին տարիները մթագնած տարակույսի, ցավի, ընկճվածության հոգեվիճակը:

Փարիզում ունեցած համերգներով սպառվում են Հայկ Կյուտենյանի մասին կենսագրական տեղեկությունները: Հայտնի է միայն, որ վերջին տարիներին նա ապրել է Ամերիկայում:

139. Grove's Dictionary of Music and Musicians», Լոնդոն, 1952, էջ 836:



Բարսեղ Կանաչյան (կենտրոնում): Վառնա, 1900թ.

դրսնորումներով: Քայլ քայլի հետևից նա տիրապետում էր կոմպոզիտորական վարպետությանը՝ ստեղծելով տարբեր ժանրերի երկեր, այդ թվում և օպերաներ: Բայց, թերևս, ամենից շատ նրան հրապուրում էին մարդկային ձայնի հրաշալի հատկանիշները, նրա տարբեր հնչերանգների զուգակցումները, հնչողության ջերմությունն ու թրթռոցը: Հիշեցնենք, որ Բ. Կանաչյանի՝ երաժշտությամբ տարվելը սկսվեց ջութակից, որը, Ն. Չեռնիշևսկու արտահայտությամբ, «բոլոր գործիքներից ավելի շատ էր մոտ մարդկային ձայնին»: Դրա համար էլ զարմանալի չէր, որ նրա ստեղծագործությունների մեծամասնության (ավելի քան 50 անուն) մեջ լավագույնները կարելի է համարել նրանք, որոնցում հնչում է ձայնը: Իսկական մարգարիտներ են նրա երգչախմբային ստեղծագործությունները: Դրանցում Բ. Կանաչյանը լայնորեն օգտագործում է հայկական և արաբական (լիբանանյան, սիրիական) ֆոլկլորը և դրա հիման վրա մեծ վարպետությամբ ստեղծում ինչպես մեծ, ծավալուն կտավներ, այնպես էլ կոլորիտային փոքր խմբերգեր: Դրանց թվում են «Հոյ նարը», «Շուշուն», «Դալիլուն», «Օրորոցայինը», «Ալա դալ ունան», «Նարո ջանը»,

«Դաբակ-դաբակը», «Գորանին», «Նանորը» և էլի շատ գործեր: Բ. Կանաչյանի անդրադարձը հայկական մեղեդուն, ժողովրդական երգի ինտոնացիաներին հատկապես արժեքավոր էր շրջապատող իրականության պայմաններում: Հայրենիքից կտրված լինելով՝ հայերը երգի մեջ հոգևոր աջակցություն էին գտնում և երգի մեջ էին պահպանում իրենց երաժշտության ազգային առանձնահատկությունները:

Բ. Կանաչյանին դեպի ժողովրդի սիրտը երաժշտության միջոցով գնալու ուղին ցույց էր տվել Կոմիտասը: Հենց Կոմիտասն էր, որ երիտասարդ, այն ժամանակ դեռ սկսնակ (որը սկզբում գրում էր արևմտաեվրոպական հեղինակների ոճով) կոմպոզիտորի համար բացահայտեց հայկական երաժշտության հմայքը, սովորեցրեց սիրել և գնահատել հայ երգը: Բ. Կանաչյանը սերտորեն շփվում էր Կոմիտասի հետ, սովորում էր նրա մոտ, և նրա կենսագրության այդ էջերը հատկապես հետաքրքիր են: Տոդերիս հեղինակին իր ուսուցչի մասին արած անմոռանալի պատմությունները՝ ջերմությամբ ու սիրով լեցուն, վերակենդանացրին ինձ համար Կոմիտասի՝ ոչ միայն ոգեշունչ ստեղծագործողի, այլև Կոմիտաս-մարդու կերպարն իր բոլոր ուրախություններով ու տխրություններով: Յուրաքանչյուր մանրամասն ասես նորովի էր լույս սփռում նրա կյանքի, առօրյայի, մարդկանց հետ նրա փոխհարաբերությունների, աշակերտների հետ պարապմունքների վրա: Էլ ավելի մտերմիկ և ընկալելի էր դառնում այդ մարդու՝ մեծ ու հասարակ, նուրբ, զգացմունքային, բարի մարդու բնավորության էությունը:

«Իմ երաժշտական մտածողության մեջ» պատմում էր Բ. Կանաչյանը՝ շեշտակի բեկում կատարվեց 1912թ. Կոստանդնուպոլսում: Այն ժամանակ ես երաժշտություն էի դասավանդում ջութակի, դաշնամուրի դասարանում և միաժամանակ «Մասիս» երգչախմբի ղեկավարն էի: Ինչպես հիմա հիշում եմ Կոմիտասի առաջիկա էլույթի շուրջ ստեղծված իրարանցումը: Համերգի հրավեր ստանալով՝ ես, որ այն ժամանակ դեռ Կոմիտասին չգիտեի, չէի սպասում, որ վարդապետից կլսեմ մի ինչ-որ առանձնահատուկ, հետաքրքիր բան: Առավել անսպասելի և ուժգին էր տպավորությունս, երբ համերգի երկու բաժիններում մեկը մյուսի հետևից հնչեցին Կոմիտասի երգ-գոհարները 200 մարդուց բաղկացած երգչախմբի կատարմամբ: Ինչպիսի՜ գեղեցկությամբ ու հմայքով էր պարուրված ամեն մի երգը, ամեն մի տողը, դարձվածքը, նոտան: Որքա՜ն զգացմունք, հոգի էր ներդրված դրանց կատարման մեջ, ի՜նչ վարպետություն: Համերգն արտակարգ, հաղթական հաջողություն ու-

նեցավ: Հուզված ու ցնցված, համերգից հետո նետվեցի Կոմիտասի մոտ ու ասացի. «Մի՞թե այդ բոլորը դուք եք ստեղծել: Դուք հանճարեղ եք»: «Այ դու խլե՞գ,- քնքշությամբ կատակեց Կոմիտասը՝ զգացված ասածիս անմիջականությունից:- Կասկածո՞ւմ էիր: Իմացիր, այսպիսին է մեր հայկական մեղեդու, երգի բնույթը, սիրիի հայոց երգը, այն սքանչելի է»:

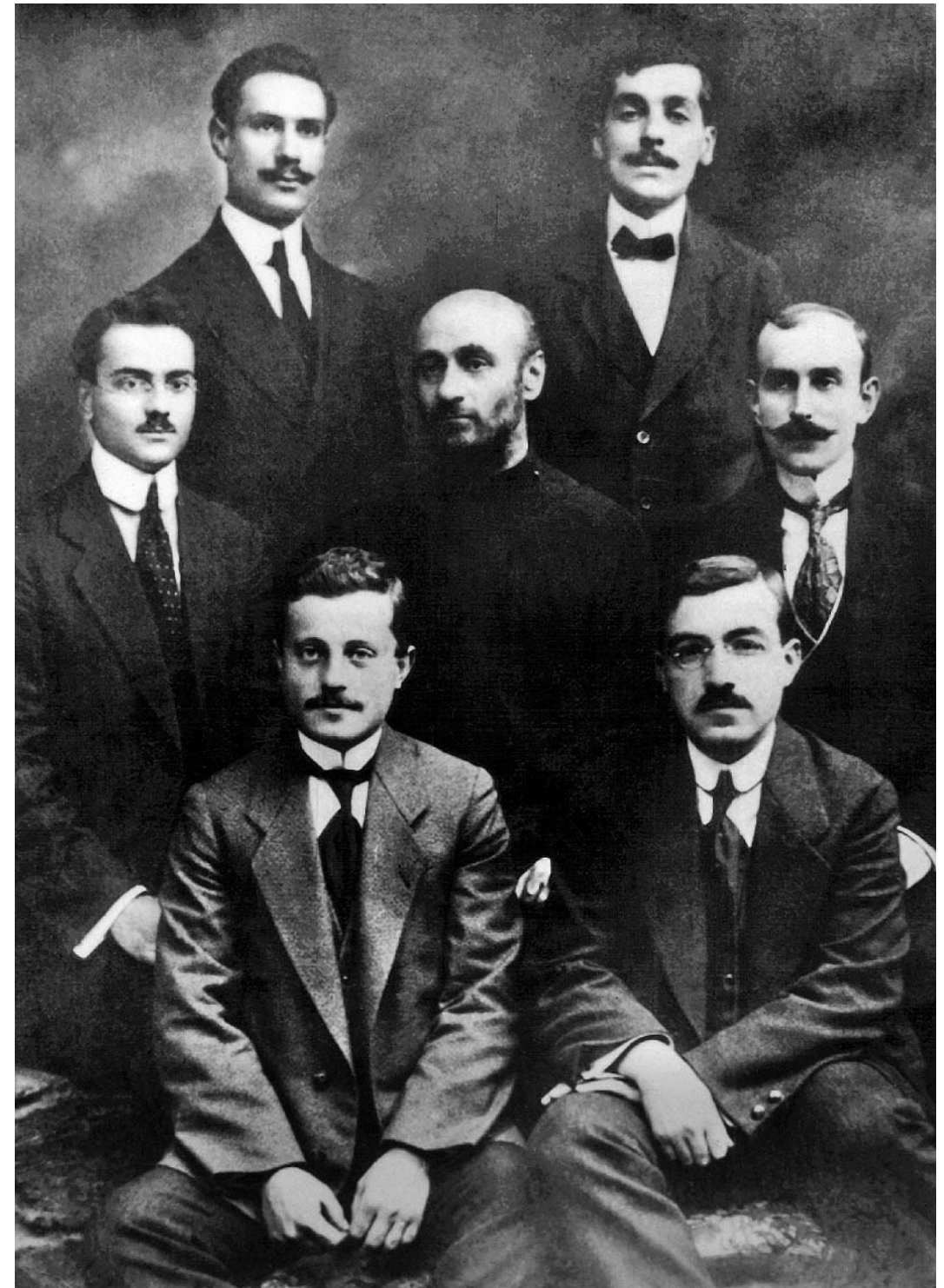
Այդ ժամանակվանից Բ. Կանաչյանի կյանքն այլ իմաստ ձեռք բերեց, այլ ուղղվածություն: Նրա առջև շատ նոր հորիզոններ բացվեցին, շատ բան հասկացավ և ընկալեց: Ուսուցչի խոսքերը խոր հետք թողեցին նրա հոգում: Այդ ժամանակը նշանավորվում է որպես Բ. Կանաչյանի գործունեության առավել արդյունավետ շրջան, երբ նրա ստեղծած երկերն ազգային երանգ ստացան, համակվեցին զգացումների ու կերպարների այլ ներդաշնակությամբ, ձեռք բերեցին կատարելության հատկանիշներ: Դրանք ասես նախաբանի էին սպասում. «Ահա այն կենդանի և անթառամ հայկական մեղեդին, որն ավանդել է սիրել, գնահատել և պահպանել Մեծն Կոմիտասը»:

Երբ մի անգամ Կոմիտասին ասացին, որ նրա աշակերտ Բարսեղը սկսել է հրաշալի երաժշտություն գրել, նա պատասխանեց. «Դա բնական է, նա մեծ տաղանդ ունի»: Տեսնելով, թե այդ խոսքերը լսելով ինչպես է շփոթվում ու կարմրում Բ. Կանաչյանը, Կոմիտասն անսպասելի ավարտում է բառախաղով. «Կանաչյանն (և Կոմիտասը շեշտը դրեց «կանաչ» բառի վրա) արդեն հասել ու կարմրել է, ինչպես տեսնում եք»:

Իր լավագույն, հիմնականում երգչախմբային ստեղծագործությունները Բ. Կանաչյանը միշտ ներառում էր այն համերգների ծրագրերում, որոնցով հանդես էր գալիս: Եվ ամենուրեք՝ Լիբանանում, Եգիպտոսում, Ֆրանսիայում, Սիրիայում, Իրաքում, Թուրքիայում, Բուլղարիայում, Ռումինիայում, Հունաստանում և այլուր, նրան մշտապես ուղեկցում էր հաջողությունը: Բեյրութում նա հանդես էր գալիս «Գուսան» երգչախմբի հետ, որի հիմնադիրն ու անփոփոխ ղեկավարն էր քառորդ դար:

Ուշագրավ են մամուլի և արվեստի առանձին գործիչների կարծիքները Բարսեղ Կանաչյանի մասին, ըստ որոնց նա համարվում էր ամենավառ կոմպոզիտորներից մեկը (մեծ ուսուցչից հետո) երգչախմբային արվեստում:

Մարտիկից, 1955թ. փետրվարի 25-ի նամակում, Կոմիտասի աշակերտ Վարդան Սարգսյանը Բ. Կանաչյանին գրում է. «Եթե միայն հնարավոր լիներ ապրել և աշխատել Հայրենիքում, կասկած չէր լինի, որ դու կարժանանայիր ամենաբարձր պարգևների, որովհետև քո արվեստն



Կոմիտասը Կոստանդնուպոլիսի իր աշակերտների հետ: Վերևում՝ Վ. Սրվանձոյան, Բ. Կանաչյան, մեջտեղում՝ Վ. Սարգսյան, Կոմիտաս, Ա. Ապառյան, ներքևում՝ Զ. Սեմերճյան, Մ. Թումաճյան: 1914թ.

խակապես արժանի է ամենաբարձր խրախուսանքի: Երգչախմբային երաժշտության մեջ դու հավասարը չունես: Դու ոչ միայն կրկնեցիր մեծ Կոմիտասին, այլև, գնալով նրա հարթած ուղիով, դու քոնը, նորը ներդրեցիր, հարստացրիր մեր արվեստը»:

Բ. Կանաչյան-կոմպոզիտորի տաղանդը համալրվում է նրա՝ դիրիժորի, խոհուն և նուրբ մեկնաբանի արժանիքներով: Խմբավարության հակումը նկատվում էր նրա ինքնուրույն կյանքի առաջին իսկ քայլերից, Կոստանդնուպոլիս գալու և դասավանդելու պահից, ուր եկել էր Ռոմմի-նիայի ակադեմիան ավարտելուց հետո: Այստեղ՝ Կոստանդնուպոլսում, նա ստեղծում և ղեկավարում է հայերից կազմված ոչ մեծ նվագախմբեր: Սակայն Կոմիտասի հետ հանդիպումից հետո Բ. Կանաչյանը հրաժեշտ է տալիս գործիքային նվագախմբերին և ամբողջովին նվիրվում երգչախմբային արվեստին: Արդեն 1914-1918թթ. նրա գործունեության այս տեսակը լայն թափ է ստանում: Նա երգչախմբային կոլեկտիվներ է ստեղծում Հալեպում, Ադանայում, Կոստանդնուպոլսում, իսկ ելույթներից հավաքված միջոցները հաճախ ուղարկում է հայ փախստականների օգնության հիմնադրամին: Այսպիսով, այդ երգչախմբերի համերգները ոչ միայն լուսավորչական, այլև հայրենասիրական մեծ նշանակություն ունեին: Եվ սա էր ֆիզիկական ու հոգեկան բոլոր ուժերը երաժշտությանը նվիրաբերած Բ. Կանաչյանի աներկբա երախտիքը: Երաժշտության մեջ էր նա տեսնում իր կյանքի իմաստը, և, որ կարևոր է, սերը դեպի երաժշտությունը: Բուռն հափշտակվածությունն ու նվիրվածությունը սիրած գործին երբեք չեն լքել նրան:

Թերթերը նշում էին նրա խիստ հստակ, երբեմն նույնիսկ զուսպ ժեստի մասին, որը հսկայական դինամիկ լարվածության և ազդեցության ուժի էր հասնում: Հուզական արտահայտության անմիջականությունը, անկեղծությունը, զգացմունքների ու բանականության ներդաշնակությունը նրա գեղարվեստական կատարումներին կենսական ուժ և ճշմարտացիություն էին հաղորդում:

Բեյրութի «Ազդակ» թերթը 1943թ. այդպես էլ գրել է, որ Բ. Կանաչյանի երաժշտության հմայքը նրա ներդաշնակության մեջ է: Որպես խմբավար նրա յուրաքանչյուր շարժումը նպատակաուղղված է, ոչ մի ավելորդ ժեստ: Թվում էր՝ արտահայտչամիջոցների զսպվածությունն ու սակավությունը կարող էր հանգեցնել չորության, բայց ոչ. զուսպ ժեստը ոգևորություն էր ծնում և մեկ ամբողջություն դարձնում իրեն ու երգչախումբը: Բավական էր ձեռքերի, դեմքի, հոնքերի աննշան շարժումը,



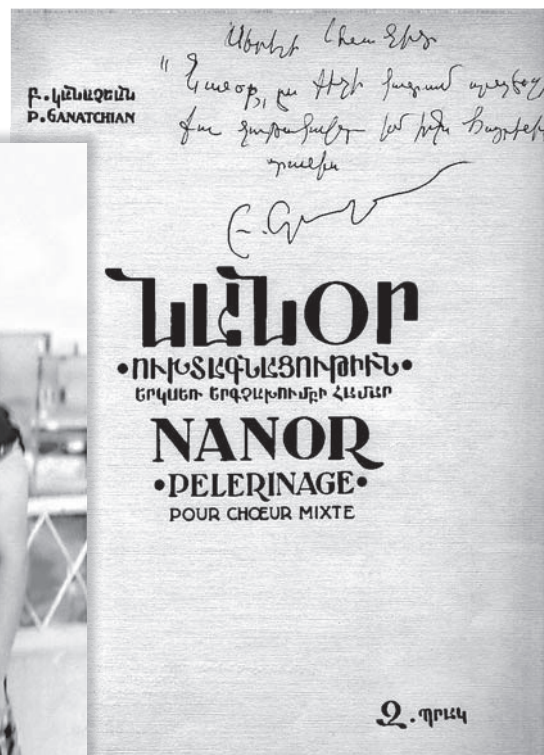
Բարսեղ Կանաչյանն իր «Գուսան» երգչախմբի հետ: Բեյրութ, 1946թ.

և երգչախումբն ակնթարթորեն զգում էր տրամադրությունների փոփոխությունը: Եվ անգամ այն ժամանակ, երբ Բ. Կանաչյանը ախտահարվեց սարսափելի հիվանդությամբ, երկար ժամանակ չէր հանձնվում: Այդ անհավասար պայքարում հենց երաժշտությունն էր նրան ուժ տալիս և ոգևորում: Սակայն օրեցօր ավելի դժվարությամբ էր տեսնում մարդկանց, քայլում, երաժշտություն հորինում: Հազիվ տարբերելով առարկաները՝ նա, այնուամենայնիվ, բեմ էր դուրս գալիս, մթագնած աչքերով կանգնում էր երգչախմբի առջև, և նրա փայտիկի շարժումները կրկին ու կրկին երաժշտություն էր ծնում:

«Հարկ չկա խոսել բոլորիս քաջ հայտնի Բ. Կանաչյանի տաղանդի մասին: Դա կրկնություն կլինի, - գրում էին թերթերը մի համերգից հետո, - կարևորն այլ բան է: Այդքան տարի գրկված լինելով լույսից, տեսողությունից՝ նա կարողացավ դիմակայել ճակատագրի վերահաս հարվածներին և գերեց մեզ իր վարպետության հանճարեղությամբ: Դատապարտված լինելով ապրել խավարում՝ նա մարդկանց նվիրեց իր երաժշտության, ոգու և մտքի լույսը»:



Բարսեղ Կանաչյան և Անահիտ Յիցիկյան:
Բաղդադ, 1963թ.



Բարսեղ Կանաչյան. այսօր նա քաջ հայտնի է Հայաստանում, նրա երաժշտությունը սիրում ու կատարում են: Բայց քչերը գիտեն, որ Հայաստանը նրա մասին իմացավ Ա. Յիցիկյանից:

Նրա անունը ջութակահարուհու ու շաղիկները գրավեց դեռ 1950-ական թթ., երբ նա սկսեց ուսումնասիրել հայկական մոռացված երաժիշտների

պատմությունը: Մի քանի տարի անց, 1963թ., լինելով Բաղդադում, Անահիտը պատահաբար, երաժշտական խանութում ծանոթ անուն է լսում: Որքան մեծ էր նրա զարմանքը, երբ պարզվեց, որ Բ. Կանաչյանը ողջ է և հենց Բաղդադում է գտնվում: Այստեղ էլ տեղի է ունենում նրանց հանդիպումը: Նա արդեն տարեց մարդ էր, փառքի դափնիները վաղուց հետևում էին մնացել:

Նրա մասին ավելի քան երկու տասնյակ հոդվածներ են գրվել տեղի և մոսկովյան մամուլում:¹⁴⁰ Սակայն այն ժամանակ դա հեշտ գործ չէր, քանի որ

140. Տե՛ս «Կոմիտասի աշակերտը» (այլ կերպ անվանվում էր «Սիրիի հայկական երգը», Սովետական արվեստ. – Երևան, 1964. – № 4), «Նա Կոմիտաս էր երգում» (Սովետական արվեստ. – Երևան, 1969 – № 10), «Հանդիպումներ Բաղդադում»

Բ. Կանաչյանը ՀՅԴ կուսակցության անդամ էր: Ի՞նչ ճակատամարտերի է ստիպված եղել դիմակայել Ա. Յիցիկյանը Կոմկուսի Կենտկոմում, ուր նրան կանչում էին՝ նախատելու «դաշնակցական արվեստ» քարոզելու համար: Մեփական կարիերան վտանգելով՝ Ա. Յիցիկյանը փորձում էր ապացուցել, որ կուսակցական պատկանելությունը ոչ մի կերպ չի նվազեցնում Բ. Կանաչյանի ավանդը հայ երաժշտության պատմության մեջ, որ նա Կոմիտասի՝ այն ժամանակ միակ կենդանի աշակերտն է, մեր մշակույթի զարդը, որ արժանի է ընդունվել և մոռացված չլինել Հայրենիքում:

Բ. Կանաչյանի և Ա. Յիցիկյանի հանդիպումը հուզիչ էր և անմոռանալի մնաց երկուսի հիշողության մեջ. ջութակահարուհին նվագում էր ծեր վարպետի համար, իսկ նա լալիս էր և պատմում անցյալի, իր Մեծ Ուսուցչի մասին: Հրաժեշտին՝ նա Անահիտին նվիրեց Կոմիտասի մի քանի հազվագյուտ լուսանկարներն ու նոտաներ՝ ջերմ ընծայագրով. «Նանորս» քիզի կուտամ, որպեսզի քու ջութակովդ իմ Հին Հայրենիք տանիս»:

Խմբագրի կողմից

(Հայաստանի աշխատավորուհի. – Երևան, 1969. – № 1), «Կոմիտասի պատգամներով» (Սովետական Հայաստան. – Երևան, 1965. – № 2), «Բարսեղ Կանաչյան» (Հայրենիքի ձայն. – Երևան, 1966. – № 10), «Երաժշտության լույսը» (Գրական թերթ. – Երևան, 1968. – 09 փետրվ.) հոդվածները:

ՊՂՂՅԱՆՆԵՐԻ ԸՆՏԱՆԻՔԸ

Պատմելով արևմտահայ ջութակահարների մասին՝ չի կարելի չանդրադառնալ Պղղյանների երաժշտական ընտանիքին, որը բնակություն էր հաստատել Ռուսիայում: Խիստ սակավ, բայց և միանգամայն հետաքրքիր են նրանց մասին եղած տեղեկությունները: Երեք եղբայրն էլ երաժիշտ էին: Նրանք համակողմանի կրթություն էին ստացել, տիրապետում էին օտար լեզուների և, որ ամենագլխավորն է, այնքան վառ էին դրսևորվել երաժշտական անդաստանում, որ իրենց վրա էին սևեռել եվրոպական մամուլի ուշադրությունը:

Պրոֆեսիոնալ ջութակահարներ լինելով, եղբայրները նաև այլ գործիքներ էին նվագում: «Բազմավեպ» ամսագրի¹⁴¹ հոդվածից մեզ հայտնի է, որ Պղղյան եղբայրներից մեկը վաղ է մահացել, իսկ մյուս երկուսից՝ Հովհաննեսից և Արտաշեսից, որպես ջութակահար ավելի տաղանդավոր էր Հովհաննեսը: Հեղինակը շատ բարձր է գնահատում նրա վիրտուոզ հնարավորությունները: Նա այսպիսի ուշագրավ դեպք է նկարագրում. հանրաձանոթ եվրոպացի մի երաժիշտ, մրցություն Հ. Պղղյանից պարտություն կրելով, վայր է դնում գործիքն ու ասում, որ այն պետք է կրակի տալ, քանի որ Հովհաննես Պղղյանի փայլուն կատարումից հետո դրա կարիքն այլևս չունի:

Հովհաննես Պղղյանը սովորել է Փարիզում, որտեղ, ջութակից բացի, կատարելագործել է նաև կոմպոզիցիայի վարպետությունը: Նա աշակերտել է XIX դ. երկրորդ կեսի ֆրանսիացի մեծ վարպետ, կոմպոզիտոր և ջութակահար Էդուարդ Լալոյին:

Կոմպոզիցիայով զբաղվել է նաև Արտաշեսը: Նրա որոշ ստեղծագործություններ՝ Berceuse-ը («Օրորոցային») և Pres de toi-ն («Քո կողքին»), ըստ նույն հոդվածի, լույս են տեսել Ռուսիայում:

141. Բազմավեպ. – Վենետիկ, 1913. – № 2. – էջ 83-84:

ԱՐԱ ԲՈՅԱՋՅԱՆ (1896-1920)

Երկար կյանք չի ունեցել ջութակահար-կոմպոզիտոր Արա Բոյաջյանը (Պոյաջյան): Նա ծնվել է Կոստանդնուպոլսում, 1896թ., հայտնի մաթեմատիկոս Արիստակես Պոյաջյանի ընտանիքում: Արայի մայրը՝ Զարուհին, դաշնակահարուհի էր, և դա վճռորոշ եղավ որդու երաժշտական ճակատագրի ձևավորման գործում:

Զութակ նվագել սկսել է ինը տարեկանից, տեղի մանկավարժ Պրասենի մոտ: Արագ հաջողության հասնելով՝ դեռ վաղ տարիքից դրսևորվեց հակումը կոմպոզիցիայի նկատմամբ: Արան հաջողությունների է հասնում նաև գրական անդաստանում: Համենայնդեպս, այդպես են վկայում այն սակավ տեղեկությունները, որոնք պահպանել են այն տարիների մամուլում:¹⁴²

Ա. Բոյաջյանը մեկնում է Գերմանիա՝ կատարելագործվելու: 1919թ. հունիսին, Գերմանիայից վերադառնալով, Կոստանդնուպոլսում տեղի է ունենում նրա առաջին մենահամերգը: Երեք ամիս անց Արա Բոյաջյանը կրկին նվագում է Կոստանդնուպոլսի Union Francais դահլիճում: Այս անգամ նա հանդես է գալիս որպես իր ստեղծագործությունները կատարող-կոմպոզիտոր: Համերգին մասնակցում էին նաև թավջութակահար Ժան Պալանը և ջութակահարի մայրը՝ դաշնակահարուհի Զարուհի Պոյաջյանը՝ կատարելով նրա դաշնամուրի տրիոն:¹⁴³ 1916-1920թթ. հայկական խրոնիկան հիացմունքով էր արտահայտվում Ա. Բոյաջյանի՝ որպես տաղանդավոր ջութակահարի մասին, որի երկացանկում էին Վ. Մոցարտի սոնատները, Պ. Սարասատեի «Բսպանական



142. Թեոդիկ Ամենուն տարեցույց. – Կոստանդնուպոլիս, 1920. – էջ 110:

143. Նույն տեղում, էջ 281-282:

պարերը», Ն. Պազանինիի Կապրիսները, Ռ. Շումանի ստեղծագործությունները և այլն:

Հաջող բեմելից հետո Ա. Բոյաջյանը, չնայած լուրջ հիվանդության ախտանշաններին, ուղևորվում է Փարիզ, հայտնի ջութակահար Յան Կուբելիկի մոտ: Լարված պարապմունքները վեր էին պատանու՝ առանց այդ էլ հիվանդությունից քայքայված օրգանիզմի հնարավորություններից: Արդեն լուրջ հիվանդ՝ նա վերադառնում է Փարիզից և 24 տարեկան հասակում կնքում մահկանացուն 1920թ. հոկտեմբերին:

Արա Բոյաջյանի ստեղծագործություններից պահպանվել է վերը հիշատակված դաշնամուրի տրիոն, ինչպես նաև Լայպցիգում հրատարակված «Serenade-chant du soir»-ը («Մերենադ – Գիշերերգ»), Կոստանդնուպոլսում հրատարակված «Plainte des deportes armeniens et grecs»-ը («Հայ և հույն գաղթականների ողբը») և «Abendlied»-ը («Երեկոյան երգ»):

Գևորգ Սինանյան (1906-?)

Եվ կրկին՝ Սինանյանների, բայց արդեն Գևորգի՝ այս հայտնի երաժշտական գերդաստանի երրորդ սերնդի ներկայացուցչի մասին:

Ժամանակագրական առումով նա առավել մոտ է մեզ, ինչն, իհարկե, իր հետքն է թողել և՛ նրա կատարման ոճի, և՛ նվագացանկի վրա: Արտասովոր տեխնիկայի տիրապետելով՝ նա, սակայն, չէր սահմանափակվում զուտ վիրտուոզ պլանի ջութակային գրականությամբ, այլ լուրջ ուշադրություն էր հատկացնում նաև XVII դ. իտալացի կոմպոզիտորների երկերին և մինչդասական ու դասական շրջանների ջութակի երաժշտության գլուխգործոցներին: Նա կատարում էր ինչպես ռոմանտիկների, իմպրեսիոնիստների, այնպես էլ ժամանակակից եվրոպական, ամերիկյան, ռուս հեղինակների երկերը: Եվ հետաքրքիր է, որ իր կատարողական գործունեության մեջ Գ. Սինանյանը մեծ տեղ էր հատկացնում նաև ժամանակակից հայկական ջութակային երաժշտությանը՝ դրանով իսկ հարստացնելով իր համերգային ծրագրերը:

Գևորգ Սինանյանը ծնվել է 1906թ. Կոստանդնուպոլսում: Նրա առաջին խաղալիքը, որը պապն էր նվիրել, երբ դեռ խոսել էլ չգիտեր, փոքրիկ ջութակն էր: Այսպես, գրեթե օրորոցից ջութակը նրան ուղեկցում էր ողջ կյանքում: Գևորգը ջութակ նվագել սկսել է 7 տարեկանից, սկզբում հոր՝ Անտոնի, այնուհետև՝ հորեղբոր՝ Հարությունի մոտ: 15 տարեկանում նա առաջին անգամ, որպես ջութակահար, հանդես է գալիս Կոստանդնուպոլսում, Union Francais-ում:¹⁴⁴ Երեկոյի ծրագրում տեղ էին գտել Կ. Մեն-Սանսի Երրորդ կոնցերտը, Զ. Տարտինիի «Դիվական դալլայները», Զ. Նովաչեկի «Պերպետուում մոբիլեն», դ'Ամբրոզիոյի «Մերենադը»,



144. Բազմավեպ. – Վենետիկ, 1922. – էջ 375:

Կարբուկայի «Պոլոնեզը», ինչպես նաև Ք. Սինդինգի հնգամաս Կոնցերտը (օր. 92) երկու ջութակի և դաշնամուրի համար (վերջինը կատարվում էր հոր՝ Անտոնի հետ միասին, նվագակցում էր Հարություն Սինանյանը)։ Նշանավոր երաժիշտները, մամուլը բարձր գնահատական տվեցին պատանի Գևորգի ելույթին. «Երիտասարդ տաղանդ...», «նոր Պագանինի...», «հայ վիրտուոզ...». այսպես անվանեցին նրան Ժամանակի թերթերը։ Թվում էր՝ նրա ապագան ճաճանչափայլ էր լինելու, և նա կարողանալու էր գերազանցել նույնիսկ հանրահայտ Դավիթ Դավթյանին։ Ֆրանսիական «Musique et instruments» թերթը, նշելով Գևորգի տաղանդի, նրա ակնառու տեխնիկական կարողությունների մասին, ընդգծում էր, որ կատարողական այդպիսի արագ աճին, անշուշտ, մեծապես նպաստել է երաժշտական այն մթնոլորտը, որը թևածում էր երաժիշտների այդ հրաշալի ընտանիքում։



Գևորգ Սինանյան։ 1920թ.։

Երաժշտական կրթություն էր տվել դուստրերը դաշնակահարուհիներ էին, երկու որդիները՝ Հարությունը և Անտոնը, ջութակահարներ, երրորդը՝ Հովսեփը, թավջութակահար էր։ Տարբեր գործիքներ էին նվագում նաև նրանց հարազատներից շատերը։ Նրանք տարբեր ձիրքեր ունեին, բայց բոլորն էլ ուսյալ երաժիշտներ էին։ Դաշնակահարուհի էր նաև Գևորգի մայրը, որը դարձավ նրա առաջին նվագակցողը։ Այնուհետև նրան փոխարինեց հորեղբայրը՝ Հարությունը։ Այնպես որ՝ արդեն մանուկ հասակից, Գևորգը ոչ միայն վարժված էր երաժշտություն և երաժշտական վարժանքներ լսելուն, այլև դրանք ասես նրա առօրյայի անբաժանելի մասն էին դարձել։ Եվ ինքն էլ ընտանեկան երաժշտական երեկոներին հաճախ հարազատների

հետ միասին կատարում էր անսամբլային երաժշտություն՝ սոնատներ, քառյակներ։

Հատկապես կուզենայի ընդգծել, որ Սինանյան ընտանիքի անդամներից կազմված կվարտետը հեռու էր գուտ ընտանեկան կոչվելուց։ Այն ավելի շուտ կարելի է կոչել Թուրքիայում գործող առաջին պրոֆեսիոնալ աղետնային քառյակ, որը երաժշտական բաց երեկոներ էր կազմակերպում։ Եթե նույնիսկ XIX դ. երկրորդ կեսին կոստանդնուպոլսյան անսամբլներն աչքի էին ընկնում մեծ մասամբ այս կամ այն կատարողի մասնակցությամբ և հաճախ պատահական բնույթ էին կրում, ապա այստեղ մենք տեսնում ենք արդեն կայուն, կազմակերպված կոլեկտիվ, որն իսկապես տարված էր կվարտետային երաժշտության ժանրով։ Եվ ամենագլխավորը՝ դա արդեն մի քառյակ էր, որը համերգային բեմեր էր նվաճել։

Կվարտետի ծրագրերը չէին սահմանափակվում ժողովրդական-երգային կամ ֆոլկլորային նյութի մշակումներով։ Նրանք կատարում էին նաև եվրոպական քառյակային դասական երաժշտության լավագույն նմուշները՝ Է. Գրիգի, Կ. Սեն-Սանսի և այլոց գործերը։

Սինանյանների կվարտետի գոյությունը պատահական երևույթ չէր։ Այն նախապատրաստվում և սերտորեն կապված էր հայերի մեջ երաժշտական կրթվածության տարածման, անսամբլային կատարումների հանդեպ հակվածության, կատարողների թվի աճի հետ։ Անսամբլային կատարման մշակույթը Սինանյանները զարգացրին իրենց ընտանիքի երեք սերնդով՝ ներգրավելով նաև այլ երաժիշտների։ Հիշենք, որ հենց ոչ մեծ անսամբլից վերաճեց Սինանյանների սիմֆոնիկ նվագախումբը։ XIX դ. երկրորդ կեսին արդեն մշտական կոլեկտիվի առկայության փաստն իսկ նշանակում էր անսամբլային կատարման մշակույթի աճ, քանի որ աշխատանքը կոլեկտիվում էապես փոխում էր անսամբլի կա-

RÉCITAL DE VIOLON
donné par
Georges SINANIAN
Le 27 Septembre 1951, à 21 h., au PARIS, à Epinay-sur-Seine
avec le concours de
Jean-René MEUNIER, Pianiste

PROGRAMME

1. Folies d'Espagne	A. CORELLI (1653-1713)
(Cadence de Georges SINANIAN)	
2. Concerto en mi mineur op. 64	F. B. MENDELSSOHN
Allegro molto appassionato Andante Allegretto non troppo Allegro molto vivace	
ENTR'ACTE 15 MINUTES	
3. Chaconne pour violon seul	J. S. BACH
4. a) Arioso	HAENDEL
b) Le Coucou	DAQUIN-MANÉN
c) Variations sur un thème de Corelli	TARTINI-KREISLER
d) Improvisation (de Baal Schem)	E. BLOCH
e) Gaitarma (Danse du Caucase)*	SPENDARIAN
f) Lamento	MÉLIKIAN
g) Valse, op. 70	G. SINANIAN
h) Danses populaires roumaines	BARTOK-SZEKELY

(*) Transcription pour violon et piano par Georges SINANIAN

PIANO ERARD
Pendant le Concert, les portes de la salle seront fermées

Գևորգ Սինանյանի համերգի ապագիրը։ Փարիզ, 1951թ.

տարման բնույթը, փոխկապակցվածությունը, ռիթմիկ կազմակերպվածությունը, հղկում էր կատարողական վարպետությունը: Սակայն անցումը կամերային երաժշտության հրապարակային և, մասնավորապես, կվարտետային համերգներին, թուրքական իրականության պայմաններում հաջողվեց իրականացնել ավելի ուշ՝ միայն XX դ. առաջին քառորդում: Եվ դրանում, անշուշտ, հսկայական դեր է պատկանում Սինանյաններին:

Ուշագրավ է նաև մեկ այլ փաստ. Սինանյաններն առանց նոտաների էին նվագում, ինչն այն ժամանակ բացառիկ երևույթ էր: Կվարտետի ելույթների հաջողության մասին, որի առաջին ջութակը Գևորգն էր, մանրամասն պատմվում է Խ. Ներսեսի «Գևորգ Սինանյան»¹⁴⁵ գրքում: Հեղինակը գրում է, որ դժվար է նշել այդքան բարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակ ունեցող երաժիշտների անուններ, ինչպիսին էր Սինանյան ընտանիքն իր երեք սերունդներով, որը զարգացրել էր կատարողական ավանդույթները, անձնուրաց ծառայել արվեստի բարձր իդեալներին: Մինչդեռ, չնայած կվարտետի ելույթների հաջողությանը, Խ. Ներսեսը դառնությամբ նկարագրում է այն ժամանակվա Կոստանդնուպոլսի բարդ իրադրությունը, որը խանգարում էր նրա զարգացմանն ու զրկում հեռանկարից: Այս առնչությամբ նա կամենում է, որ ապագայում Գևորգը՝ անսամբլի ամենաերիտասարդ մասնակիցը, հայտնվի այլ պայմաններում, որտեղ ըստ արժանվույն կգնահատվեն նրա ձիրքն ու աշխատանքը:

Գ. Սինանյանը մեկնում է Փարիզ և ընդունվում կոնսերվատորիա, պրոֆեսոր Էդվարդ Նադոյի դասարան: Նրա ստեղծագործական ճակատագրում մեծ դեր են խաղացել նաև կոնսերվատորիայի այլ ուսուցիչներ՝ Լին Թալուելը՝ Էդվարդ Նադոյի ասիստենտը, Մորիս Էյոն, Ժյուլիեն Մարկուն, Մորիս Վյոն և այլք:¹⁴⁶

1928թ. Գ. Սինանյանն արժանանում է Փարիզի Ազգային կոնսերվատորիայի առաջին մրցանակին, որից հետո համերգներով հանդես է գալիս Եվրոպայի և Ամերիկայի խոշոր քաղաքներում: Նրա կատարումների արձագանքները զետեղվում են մամուլի էջերում: Այսպես, ավստրիական «Das kleine Volksblatt» թերթը գրում է, որ «Գ. Սինանյանը տիրապետում է արտակարգ տեխնիկայի և երաժշտական նուրբ զգա-



Սինանյան ընտանիքի քառյակը (Յովսեփ, Անտոն, Գևորգ՝ Անտոնի որդին, Յարոթյուն): 1922թ.

ցողության»: «Գ. Սինանյանի նվագը, գրում է «Philadelphia Bulletin»-ը, հազեցած է ջերմությամբ և արտակարգ տեխնիկայի արդյունք է»: «Այդ նվագը հրաշալի հնչողություն ունի, իսկ կատարումը լի է հմայքով», նշում էր «Worcester Evening Post» թերթը:

Գ. Սինանյանի երկացանկն ընդգրկում էր տարբեր դարաշրջանների, տարբեր ոճերի երկեր: Որպես կանոն, դրանում ներառվում էին անցյալի իտալական ջութակահարների ստեղծագործությունները՝ Զ. Վիտալի, Ա. Կորելլի, Զ. Տարտինի, Ա. Վիվալդի, որոնցից, ըստ մամուլի կարծիքների, առանձնահատուկ փայլով կատարվում էին Զ. Տարտինիի «Դիվական դայլայները», իսկ Ա. Կորելլի «La Folia»-ն, ըստ Boston Globe-ի, «գերում էր հնչյունային հատկանիշներով, ճշգրիտ ռիթմի և դարձվածքի զգացողությամբ»: Համերգների սկզբին Գ. Սինանյանը հաճախ նվագում էր Յ.Ս. Բախի և Գ. Հենդելի «Չակոնան» և սոնատները: Ծրագրում միշտ տեղ էր հատկացվում ռոմանտիկներին, ընդ որում՝ ամենից հաճախ՝ Ֆ. Մենդելսոնին, Ռ. Շումանին, Հ. Վենյավսկուն: Հավանաբար, այդ հեղինակների վիրտուոզ փայլը և ռոմանտիկ հուզականությունը հոգեհարազատ էին կատարողին: Բոստոնի «Christian Science Monitor» թերթի երաժշտական մեկնաբանը ուշադրություն է դարձնում Հ. Վենյավսկու «Հիշողություններ Մոսկվայի մասին» երկի, «Le Figaro»-ն՝ Ռ. Շումանի սոնատի երաժշտական ճաշակի և վառ մեկնաբանման,

145. Խ. Ներսես, «Գևորգ Սինանյան», Վենետիկ, 1923:

146. Տե՛ս Գ. Սինանյանի նամակը Նյու Յորքից տոդերիս հեղինակին (27.10.1960):

«Chicago Music news»-ը՝ Ֆ. Մենդելսոնի Կոնցերտի կատարման հնչյունի մեծ գեղեցկության և տեխնիկական ազատության վրա: Համերգների ավարտին հաճախ հնչում էին Մ. Ռավելի «Գնչուհին», Բ. Բարտոկի «Ռումինական պարերը», երբեմն հայկական գունեղ, ռիթմիկ պարերը՝ գրված կամ մշակված հենց կատարողի կողմից: Հարստացնելով երկացանկը՝ Գ. Սինանյանն անդրադառնում էր տարբեր հեղինակների, Ֆ. Կրայսլերի, Բ. Գոդարի ջութակի համար գրված հիասքանչ մարգարիտներին, Է. Բլոխի հրեական տրամադրություններին, Լ. Աուերի մի շարք մշակումներին: Մեծ թվով պիեսներ նա կատարում էր սեփական փոխադրումներով: Այսպես, նրա մեկնաբանմամբ հնչում էին Կ. Դեբյուսիի ակվարելները, Ֆ. Շոպենի բանաստեղծական էջերը, ռուս կոմպոզիտորների՝ Ա. Կ. Լյադովի, Ս. Ռախմանինովի, Ա. Սկրյաբինի, Ս. Պրոկոֆևի, ամերիկյան և եվրոպական հեղինակների՝ Ջ. Գերշվինի, Ջ. Քերնի, Չ. Գրիֆսի, Ֆ. Մոմպուի, Ռ. Ուիթնիի և այլոց՝ ջութակի համար փոխադրված երաժշտությունը:

Գ. Սինանյանը նրբորեն էր զգում կատարվող երկի բնութագրական առանձնահատկությունները, կարողանում էր գտնել «այն հավասարակշռությունը ստեղծագործության և իր սեփական գիտակցության միջև», որի նշանակության մասին խոսել է Յ. Մենուհինը:¹⁴⁷ Համենայնդեպս, ֆրանսիական մամուլը նշում էր. «Ինչ էլ որ նվագում է Գ. Սինանյանը, դասական, ռոմանտիկ կամ ժամանակակից երաժշտություն, նրա մեկնաբանությունն արժեքավոր է հազվագյուտ մի հատկանիշով՝ վիրտուոզության և խորաթափանցության գուգակցմամբ» (Անդրե Ֆիժան, «Le Journal»): Հոյակապ երաժշտի հատկանիշներից բացի, կարևոր է նշել Գ. Սինանյանի խոր հայրենասիրությունը. որտեղ էլ որ նա նվագեր՝ Փարիզի Gavot դահլիճում, Բեյրութի West Hall-ում, Թեհրանում, թե Նյու Յորքում, ամենուրեք հանդես էր գալիս որպես հայկական երաժշտության փայլուն քարոզիչ: Բավական է մի հայացք նետել նրա համերգային ծրագրերին՝ գնահատելու համար ելույթների քարոզչական նշանակությունը: Նրա աղեղի տակ կենդանություն էին առնում Կոմիտասի, Ալ. Սպենդիարովի երաժշտական անմահ կերպարները, տրոփում էր Ն. Տիգրանյանի, Ա. Խաչատրյանի, Հ. Ստեփանյանի հայկական պարային ռիթմերի կենսախինդ զարկերակը, հնչում էին Գ. Սյունու,

Ռ. Մելիքյանի, Ս. Բարխուդարյանի, Կ. Զաքարյանի և այլոց ստեղծագործությունները:

Գ. Սինանյանը հանդես էր գալիս նաև որպես կոմպոզիտոր, ընդ որում՝ բավական բեղուն: Ստեղծագործելու հակումը դեռ մանկուց խրախուսվում էր նրա երաժշտական ընտանիքի կողմից: Դաստիարակված լինելով սինանյանական ավանդույթների ոգով (երաժշտական կրթության բազմակողմանիության իմաստով)՝ Գ. Սինանյանը սիրով ժամանակ էր տրամադրում ոչ միայն ջութակին, այլև դաշնամուրի, ալտի, անսամբլում նվագելու, տեսական առարկաներ ուսումնասիրելու պարապմունքներին: Փարիզի կոնսերվատորիայում սովորելու տարիներին ալտ նվագելու նրա արվեստը, ինչպես նաև տեսական առարկաների գերազանց իմացությունը գնահատվեցին խրախուսման բարձր աստիճանով՝ կոնսերվատորիայի Առաջին մրցանակով: Ձեռք բերած փորձը և գիտելիքները դրական դեր խաղացին հետագայում կոմպոզիտորական գործունեության ընթացքում:

Գ. Սինանյանը շատ երկեր է ստեղծել ջութակի համար՝ էտյուդներ, վարիացիաներ, ֆանտազիաներ, անսամբլային պիեսներ երկու և երեք ջութակի համար, ջութակի ալտի կամ թավջութակի համար: Բայց ամենահետաքրքիրն այն է, որ նա գրել է նաև խոշոր կտավի ստեղծագործություններ՝ կոնցերտներ ջութակի համար, կոնցերտոյուկ դաշնամուրի համար և այլն: Կամերային-գործիքային ժանրում Գ. Սինանյանը գրել է սոնատներ սոլո ջութակի, ալտի համար, ինչպես նաև ջութակի և դաշնամուրի սոնատներ և կվարտետներ լարային կազմի համար: Ի դեպ, կոնցերտային պիեսի ձևը Գ. Սինանյանն օգտագործում է նաև այնպիսի գործիքի համար, ինչպիսին է կոնտրաբասը («Կոնցերտային ալեգրո»): Ինչ վերաբերում է ալտի համար մյուս ստեղծագործություններին, ապա եթե հաշվի առնենք նրա էտյուդները, մի շարք պիեսներ, հինգմասանի սյուիտը ջութակի և ալտի համար, ապա կարելի է ասել, որ նա էական ավանդ է ներդրել ալտի միանգամայն ոչ հարուստ գրականության մեջ:

Եզրափակելով Գևորգ Սինանյանի ստեղծագործական դիմանկարը՝ նշենք, որ նա իր ընտանիքի ավանդույթների արժանավոր ժառանգորդն էր: Ապրելով Հայրենիքից հեռու՝ նա կարողացավ ողջ կյանքի ընթացքում պահպանել սերը հայկական մեղեդու հանդեպ, դառնալ նրա քարոզիչը շատ երկրներում:

147. Советская музыка. – Мոսկվա, 1956. – № 1. – էջ 93-95:

2. Արևելահայկական ճյուղը

Խտարբերություն արևմտահայերի, որոնց կողմնորոշումը հիմնականում դեպի եվրոպական երկրների մշակույթն էր, արևելահայերի ստեղծագործությունը զարգանում էր ռուսական արվեստի գեղարվեստական գլխավոր ուղղությունների հունով:

«XIX-XX դդ. սահմանագծին հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը ձեռք է բերում կայացած, ամուր, ուրույն ազգային արվեստի դիմագիծ՝ հենվելով հարստագույն ժողովրդական ավանդույթների վրա և ինքնուրույնաբար, ստեղծագործաբար օգտագործելով համաշխարհային երաժշտական մշակույթի փորձը,- այդ դարաշրջանի մասին գրում է Ա. Շահվերդյանը.- ...Հետևելով հայ առաջադեմ գրականությանը՝ երաժշտությունը ձեռք է բերում կարևոր դեր ժողովրդի հոգևոր կյանքում: Հայ երաժշտարվեստը գաղափարական մեծ բովանդակություն ունի, մշակում է իր վառ, ուրույն ազգային լեզուն, հարուստ և նորարարությամբ աչքի ընկնող ձևը, բարձրանալով մինչև պրոֆեսիոնալ մեծ վարպետության աստիճան»:¹⁴⁸

XX դարասկզբից հայ երաժշտությունն իր էական ավանդն է ներդնում այն ժամանակվա Ռուսաստանի բազմազգ մշակույթում: Հայ երաժիշտների թվում ի հայտ են գալիս մեծ կատարողներ, մանկավարժներ, երաժշտագետներ, որոնց գործունեությունը զարգանում է լայն մասշտաբներով՝ համառուսական (որոշ դեպքերում՝ նաև համաշխարհային) համբավ ստանալով: Որպես օրինակ կարող է ծառայել Ալ. Սպենդիարովի սիմֆոնիկ և կամերային ստեղծագործությունը և, էլ ավելի մեծ չափով, Կոմիտասի գիտաազգագրական և ստեղծագործական ակնառու գործունեությունը: Ալ. Սպենդիարովի և Կոմիտասի ստեղծագործությունը դասական արվեստի, հայ նոր երաժշտության նվաճած գագաթներն են, նրա արժեքավոր ներդրումը համամարդկային գեղարվեստական մշակույթում: Եռանդագին զարգացում է ապրում գործիքային երաժշտությունը: Անկասկած, մեծ էր նրա դերը զանգվածների երաժշտական կենցաղում, եթե հաշվի առնենք այն մեծ ազդեցությունը, որ թողնում էր

գործիքային երաժշտությունը պրոֆեսիոնալ երաժշտության ինտոնացիոն հենքի ու ժանրի վրա:

Պրոֆեսիոնալ երաժիշտների արվեստը շարունակում և հարստացնում է դարեր շարունակ ժողովրդի ներսում զարգացող գործիքային ավանդույթները: Իր հերթին՝ զգալի առաջընթաց է դրսևորում ժողովրդական կատարողական արվեստը՝ ընկալելով այն լավագույնը, որը կարող էր տալ եվրոպական մշակույթը ունիվերսալ հնարների և արտահայտչամիջոցների շնորհիվ: Ուշագրավ է այն փաստը, որ արևելյան կերտվածքի տեր կատարողները նույնպես օգտագործում էին այդ փորձը և իրենց զինանոց էին վերցնում համաեվրոպական մշակույթի նվաճումները: Նրանց վարպետությունը հաճախ չէր զիջում համաշխարհային ճանաչում ունեցող երաժիշտների մակարդակին:

148. Շավերդյան Ա. Очерки по истории армянской музыки XIX-XXвв., Մոսկվա, 1959. – էջ 68:



**Մաշա Օգանեզազվիլի
(1889-1932)**

Մաշա Օգանեզազվիլու արվեստը վերն ասածներին լավագույն օրինակն է։ Նրան համարում էին «Արևելքի լավագույն երաժիշտը»։ Երաժշտագետ Վ. Վինոգրադովը, որ լսել էր այս հիանալի երաժշտին, անհամեմատ ավելի լայն ու մաշտաբային դիրքերից է դիտում նրա արվեստը. «Ս. Օգանեզազվիլու նվագը, ելնելով թողած տպավորությունից, իր կշռադատվածությամբ, նրբությամբ, անշուշտ, հավասարագոր է համաշխարհային համբավ ունեցող ջութակահարների արվեստին»¹⁴⁹

Մաշա Օգանեզազվիլին զարմանալի, բազմակողմանի տաղանդ

էր։ Նա նույն փայլով նվագում էր գրեթե բոլոր արևելյան նվագարանները՝ կսմիթային, ադեղնային, ինչպես նաև ջութակ։ Նախապատվությունը, սակայն, տալիս էր քյամանչային։ Ընդ որում՝ դյուրում էր իր նվագով, որ գործիքն էլ որ նվագելիս լիներ։ Եվ դրանցից յուրաքանչյուրը հնչում էր նույնքան կախարդական ու ռոմանտիկ, որքան ինքը՝ պոեզիան, որն, ի դեպ, նույնպես գրում էր։ Նուրբ երաժիշտը տիրապետում էր նրբերանգների այնպիսի հարուստ գամմայի, որ գույները և արտահայտչամիջոցները համեմատում էին Կ. Դեբյուսիի, Ա. Սկրյաբինի ներկայակալի երանգների բազմազանության, նրանց զգացումների և կերպարների աշխարհի հետ։ Այսպես, օրինակ, հայտնի երաժշտագետ Բ. Ասաֆևը գրում է. «Ս. Օգանեզազվիլու քյամանչայի նվագն իր խոր արտիստականությամբ, երբ կարելի է ասել՝ կատարողը գուրգուրում և փայփայում է յուրաքանչյուր դողանջը, հիշողության մեջ արթնացնում է հնչյունի եվրոպական այնպիսի նուրբ ու մեծ արվեստագետների կերպարները,

ինչպիսիք Կ. Դեբյուսին և Ա. Սկրյաբինն են։ Ես համեմատում եմ ոչ թե ստեղծագործության և վերարտադրության անձնական առանձնահատկությունները, այլ նրանց պարուրող արտիստականության և նրբին ձայնազգացողության մթնոլորտը»։

Մաշա Օգանեզազվիլին (Ալեքսանդր Արշակի Օհանյան) ծնվել է 1889թ. Թիֆլիսում։ Նրա հայրը՝ ոչ հարուստ մի հայ, երաժիշտ էր և ապրուստ էր հայթայթում նաղարա նվագելով։ Որդուն՝ Մաշային մանկուց սովորեցնում է նվագել թառ, նաղարա։ Այնպես որ՝ սկզբում հորն օգնելով, այնուհետև՝ ինքնուրույն նվագելով, 10 տարեկանում նա Խեչոյի անսամբլի հետ արդեն շրջում է մերձակա գյուղերում ու քաղաքներում։ Իսկ 13 տարեկանում արժանանում է Վրաստանի լավագույն կատարողներից (քյամանչահարներից) մեկի համբավին։ Ս. Օգանեզազվիլին ուսումը շարունակելու համար մեկնում է Բաքու՝ տաղանդավոր երաժիշտ Հովհաննես Հովհաննիսյանի մոտ, որն իրեն գերազանցած աշակերտին է տալիս և՛ վարպետություն, և՛ իր ազգանունը՝ Հովհաննիսյան-Օգանեզազվիլի, և՛ գործիքը։ Ըստ ժամանակակիցների պատմածների, Հ. Հովհաննիսյանը կտակել էր գործիքը թաղել իր հետ, սակայն Մաշայի ծագող կատարողական աստղը ստիպեց նրան փոխել կտակը. հրաշալի գործիքը փոխանցվեց արժանի ու հավատարիմ աշակերտին։ Այլ ուղի ունեցավ Մաշա Օգանեզազվիլու ստեղծագործական կյանքը. թեև շատ սաներ ունեցավ, բայց, ցավոք, չգտնվեց մեկը, որը կկարողանար բարձրանալ նրա վարպետության մակարդակին։

Զարմանալիորեն հարուստ էր Ս. Օգանեզազվիլու ներաշխարհը։ Նա միաժամանակ և՛ մեծ արվեստագետ էր, և՛ բանաստեղծ ու իմաստուն։ Նրա գրչին են պատկանում երաժշտական և գրական ուսումնասիրություններ, հոդվածներ՝ գրառումներ «Վագրենավորի» և Հայ հնագույն գրչության, Իրանական երաժշտության տեսության և Արևելյան նվագարաններ նվագելու ուսուցման կանոնների մասին։ Տիրապետելով շատ լեզուների՝ հայերենի, վրացերենի, ռուսերենի, թուրքերենի, պարսկերենի, արաբերենի, քրդերենի, նա հեշտությամբ թարգմանում էր Մայաթ-Նովային, պահպանելով նրա բանաստեղծական տողի արժեքն ու երաժշտականությունը։ Նա ինքը, Մայաթ-Նովայի նման, ի մի էր բերել այն ամեն գեղեցիկը, ինչը կարող էին տալ Արևելքի պոեզիան, երաժշտությունը և իմաստությունը։

Մաշա Օգանեզազվիլին ոչ միայն իր ժամանակի ամենանշանավոր վիրտուոզ կատարողներից էր, այլև հայտնի էր որպես արևելյան

149. Վինոգրադով Վ. Ս. Гаджибеков и азербайджанская музыка, Մոսկվա, 1938:



Սաշա Օգանեզազվիլին (նստած աջից՝ թառով):
1905-1910թթ.

ները խիստ տարածված էին արևելյան ժողովուրդների մեջ: Հայ կատարողները ստեղծագործաբար էին վերիմաստավորում երաժշտական այդ ձևը. ինչպես գրում է Ա. Շահվերդյանը, «մուղամը ստացավ ուրույն ազգային երանգ՝ հարստանալով ակտիվորեն ներթափանցող ժողովրդաերգային և պարային տարրերով»:¹⁵⁰ Սաշա Օգանեզազվիլին չէր սահմանափակվում անգուգական կատարողի դափնիներով: Ժամանակակիցների վկայություններով,¹⁵¹ նա ավելի առաջ գնաց և երաժիշտների մեջ առաջիններից մեկն էր, որ սկսեց գրի առնել արևելյան մեղեդիները եվրոպական նոտագրությամբ: Այսպես, 1911թ. նա փոխադրեց և հրապարակեց «Զարգյահ» մուղամը, իսկ 1926թ. «Դան Ուլդուգու» ամսագրի էջերում հայտնվեց ժողովրդական երգերի մի ամբողջ շարք. «Թիրմե

երաժշտության գիտակ, հետազոտող, բանահավաք, կոմպոզիտոր, դիրիժոր, երաժշտագետ, մանկավարժ, հասարակական գործիչ: Նրա երկացանկը, արևելյան կերտվածքի կատարողների մեծամասնության երկացանկի նման, կազմված էր մեղեդիներից և պարեղանակներից, ժանրային և կենցաղային փոքր պիեսներից: Սակայն այդ նվագացանկը ներառում էր նաև լայնածավալ ստեղծագործություններ, որոնց թվում զգալի տեղ էին գրավում մուղամները: Ինչպես արդեն նշել ենք, հայ կատարողները հաճախ էին դիմում մուղամների: Ինտոնացիոն-թեմատիկ կազմով ինքնատիպ ու բարդ այս ստեղծագործությունները այս ստեղծագործությունները



Անտոն Մախլանի նվագախումբը: Կենտրոնում՝ Ս. Օգանեզազվիլին (քյամանչայով): 1920-1926թթ.

շալ», «Մարալըմ ինջի», «Ռուստամ», «Նաբի»... Այս ամենը նոր խոսք էր երաժշտության մեջ:

Ս. Օգանեզազվիլին ընդլայնեց նաև արևելյան որոշ նվագարանների հնչողության սահմանները: Զուրթակ, քեմանի նվագելով՝ նա ըմբռնեց չորս լարի առավելությունը և չորրորդ լար մտցրեց քյամանչայի համար (երեքի փոխարեն)՝ դրանով իսկ ավելացնելով գործիքի հնչողության դիապազոնը, հարստացնելով հնչերանգները, տեխնիկական հնարավորությունները և գունեղությունը: Պատահական չէ, որ Ս. Օգանեզազվիլու նվագն աչքի էր ընկնում գույների հարստագույն ելևէջներով և հարափոփոխ տրամադրություններով, այնքան նուրբ զգայականությամբ, որ ունկնդիրներին թվում էր, թե նրա գործիքն ասես ոչ թե հնչում, այլ երգում էր, խոսում ամբողջ սրտով: Ահա թե ինչպես է նրա մասին արտահայտվել հայտնի երաժիշտ Լևոն Գարախանովը. «Պատկերացնելու համար, թե ինչպես է նվագում Սաշա Օգանեզազվիլին, անհրաժեշտ էր լսել նրան: Պատմելն անհնար է»:

«Պետք է լսել» հոդվածում Հովհաննես Թումանյանը գրում է. «Էն ժամանակ, երբ Արևելքից ենք խոսում, մեր առջև հայտնվում է Ս. Օգանեզազվիլին իր մելամաղձոտ քյամանչով, արևելյան մաքուր ու հարազատ երաժշտությունով, եթերային նվագով, և մի վեհ ու վսեմ ներդաշնակու-

150. Շավերդյան Ա. Очерки по истории армянской музыки XIX-XXвв., Մոսկվա, 1959. – էջ 76:

151. Շուշինսկի Ֆ. Свечение таланта, Литературный Азербайджан. – Բաքու, 1969. – № 7:

թյամբ իրար են խառնվում, իրար լրացնում և իրար բաց անում Հաֆիզն ու Ռաստը, Մահուրին ու Օմար Խայամը... Գերազանցորեն շքեղ ու շռայլ մի հոգեկան վայելք ամեն մի արևելցու համար: ...Եվ ունկնդիրների հմայում է մեծ ու երիտասարդ վարպետը՝ Սաշա Օգանեզաշվիլին»:¹⁵²

Իր կարճատև կյանքի ընթացքում Ս. Օգանեզաշվիլին հասցրեց շատ բան անել: 21 տարեկանում նա արդեն գրել էր «Ֆարհադ և Շիրին» օպերան (Նիզամու «Խոսրով և Շիրին» պոեմի մոտիվներով): Բեմականացումն իրականացվեց Բաքվում, 1912թ.: Ս. Օգանեզաշվիլու հակումն արևելյան էպոսի կատարողականության և կոմպոզիցիայի, պարսկական երաժշտության հանդեպ օրինաչափ էր և բնական: «Հայերի և վրացիների ձգտումը դեպի պարսկական արվեստ, պայմանավորված է այն բանով, որ պարսկական գեղարվեստական ավանդույթներն իրենց արմատներով ձգվում են դեպի հեռավոր դարաշրջանների՝ Իրանի և Կովկասի համար ընդհանուր մշակութային շերտերը»- գրում է Ն. Յա. Մառը:¹⁵³ Սակայն Ս. Օգանեզաշվիլին պարզապես երաժշտությամբ չէր հետաքրքրվում: Նա ինքն էր կատարում այն, գիտեր դրա սկզբունքները, կառուցվածքը, ըմբռնել էր նրա գեղեցկությունը: Եվ իր վերաբերմունքն այդ արվեստի հանդեպ նա արտահայտում էր այն դասախոսություններում, որոնք կարդում էր ինչպես Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներում, այնպես էլ արտասահմանում (Գերմանիայում)՝ մեծ հետաքրքրություն առաջացնելով դրանց նկատմամբ: Ավելին, ընկալելով արևելյան և եվրոպական մշակույթների և, մասնավորապես, օպերային արվեստի արժանիքները՝ նա պայքարում էր դրանց մերձեցման, փոխհարստացման համար, այդ խնդրին նվիրում դասախոսություններ, հոդվածներ:

1918-ից Ս. Օգանեզաշվիլին դասավանդում է Արևելյան երաժշտության ստուդիայում, այնուհետև, շնորհիվ նրա ջանքերի, 1920թ. Բաքվում ստեղծվում է Արևելյան կոնսերվատորիան: Նա դառնում է հաստատության ռեկտորը, ինչպես նաև գլխավորում է կոնսերվատորիային կից ժողովրդական գործիքների նվագախումբը: Նրա բուռն, եռանդուն ելույթները դրսևորվում է նաև Թիֆլիսում, որի ստուդիայում դասավանդում է հայկական երաժշտություն, հանդես գալիս որպես Թիֆլիսի թուրքական ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի դիրիժոր:

152. *Թումանյան Հովհ. Избранные произведения*, Մոսկվա, հ. 2, էջ 254:

153. *Մառ Ն.Յ. Գումրեցու գրքի նախաբան* «Н.Ф. Тигранов и музыка Востока», Լենինգրադ, 1927, էջ X:

Այս ամենին զուգընթաց բուռն ու եռանդուն զարգանում էր նրա կատարողական գործունեությունը: Դեռ 1912թ. Վարշավայի «Սպորտոեկորդ» ձայնագրման ֆիրմայում նա իրականացրեց արևելյան երաժշտության ամենավաղ ձայնագրություններից մեկը: Նրա կատարողական արվեստն արժանացել է ամենաբարձր գովասանքի: Ս. Օգանեզաշվիլին հասկանում էր, որ երաժշտական արվեստի մարգարիտները նախառաջ թաքնված են ժողովրդական երաժշտության մեջ: Դա մի գանձարան էր, որից նա օգտվում էր շռայլորեն:

Զիմանալով ինչ է հոգնությունը՝ նա շրջեց Հայաստանով, Վրաստանով, Ադրբեջանի հայկական գյուղերով և, ամենայն ուշադրությամբ լսելով սրտամոտ մեղեդիները, ընտրեց և գրի առավ ավելի քան 150 երգ: Դրանք հայկական, քրդական, ինչպես նաև ադրբեջանական մեղեդիներ էին:

1926թ. Ս. Օգանեզաշվիլուն հրավիրեցին Երևան՝ գլխավորելու կոնսերվատորիայի արևելյան ֆակուլտետը, ինչպես նաև ղեկավարելու ժողովրդական գործիքների նվագախումբը: Այստեղ նա կրկին հավաքում և գրի է առնում հայկական ժողովրդական և քաղաքային մեղեդիները:

Հաջորդ տարին նշանավորվեց նրանով, որ նա ստացավ պրոֆեսորի կոչում և մեկնեց Գերմանիա Ե. Բրաուդոյի հետ: Նա համերգներով հանդես եկավ գերմանական խոշոր շատ քաղաքներում, դասախոսություններ կարդաց հայկական և արևելյան երաժշտության վերաբերյալ: Միջազգային երաժշտական ասոցիացիան նրան շնորհում է դափնեկրի կոչում: Վերադառնալով տուն՝ նա վերստին ընկղմվում է ինտենսիվ ստեղծագործական գործունեության մեջ, համերգներ տալիս, դասավանդում (Թիֆլիսի Ն. Նարիմանովի անվան տեխնիկումում, Ախունդովի անվան դպրոցում), հրապարակում հոդվածներ և հետազոտություններ կովկասյան երաժշտության պատմության, նվագելու ուսուցման մեթոդիկայի վերաբերյալ:

Միշտ և ամենուր, որտեղ էլ որ տեղի են ունեցել նրա համերգները՝ Լեհաստանում թե Գերմանիայում, Մոսկվայում թե Լենինգրադում, Անդրկովկասի քաղաքներում, նա իր հավասարը չի ունեցել: Նրան ճանաչող հայտնի երաժիշտներն ու երաժշտագետները՝ Մ. Բալդիստով-Իվանովը, Գ. Խուբովը, Ե. Բրաուդոն, Զ. Փալիաշվիլին, Ի. Վայնկոպը և շատ ուրիշներ, նրա մասին հիացական կարծիքներ են հայտնել: Ս. Օգանեզաշվիլին՝ ջերմ սրտի, նուրբ հոգու, արտասովոր խելքի տեր երաժիշտը, ողջ կյանքում հանդես է գալիս որպես երաժշտության կրքոտ քա-

րոզիչ: Իմանալով յուրաքանչյուր գործիքի առանձնահատկությունն ու հնարավորությունները՝ նա գտնում էր հատուկ ձայներանգներ ու գույներ՝ արտահայտելու համար զգացումներն ու մտքերը, երաժշտական խոսքի անկեղծությամբ, հուզականությամբ գրավելու համար սրտերը: Ահա թե ինչու նրա արվեստն անմահ մնաց:

Ս. Օգանեզաշվիլին մահացել է երիտասարդ տարիքում՝ 43 տարեկանում, ուժերի ու վարպետության ծաղկման շրջանում: Քրոջը՝ Նինային, գրած վերջին նամակում նա գրում էր. «Հեռանում եմ այս աշխարհից, սակայն հայացքս մնում է ոսկե լարերի վրա»: Այսպես, նրա գործիքը որք՝ որպես սուրբ մասունք մնաց սերունդներին: Ո՞վ կհամարձակվի դիպչել նրա քնքուշ լարերին: Ո՞ւմ կուղարկի ներկա դարը՝ նրան փոխարինելու: Ո՞ր է նա, ով կշարունակի արևելյան երաժիշտների փառավոր կատարողական ավանդույթները:



XIX դ. երկրորդ կեսին սերտ շփումները Ռուսաստանի առաջավոր մշակույթի հետ, Պետերբուրգում, Մոսկվայում տաղանդավոր հայերի ուսուցանումը սովորական երևույթ են դառնում: Շփումներն այնպիսի ականավոր գործիչների հետ, ինչպիսիք են Ն. Ռինսկի-Կորսակովը, Ա. Գլազունովը, Ա. Լյադովը, Ա. Ռուբինշտեյնը, Ա. Արենսկին, Պ. Չայկովսկին, Ս. Տանենը, հնարավորություն են տալիս պարուրվել նրանց ոգեշունչ ստեղծագործության ոգով և զգալ ռուսական երաժշտական մշակույթի հիմքում ընկած բարձր գեղագիտական սկզբունքների խոր ազդեցությունը: Ուստի, բնութագրելով այդ շրջանը՝ կարելի է խոսել ոչ միայն հայ երաժիշտների ազգային կադրերի՝ կոմպոզիտորների, երաժշտագետների, երգիչների, դիրիժորների, կատարողների ձևավորման մասին: Արժե նշել նաև մշակույթների այն սերտ փոխկապվածության մասին, երբ հայերն ակտիվորեն մասնակցում էին Ռուսաստանի խոշոր քաղաքների երաժշտական, համերգային, հասարակական կյանքին՝ նոր, թարմ գույներ ավելացնելով, աջակցելով երաժշտական-լուսավորչական զարգացմանը: Նրանց շնորհիվ նաև աշխույժ հետաքրքրություն էր առաջանում հայկական երաժշտության հանդեպ: Շատ ռուս կոմպոզիտորներ՝ Ս. Մուսորգսկի, Ս. Բալակիրև, Յ. Կյուի, Ս. Բալուխտով-Իվանով, Ն. Կլենովսկի, Ա. Կորեչենկո, Գ. Կազաչենկո և այլք, ան-

դրադառնում էին հայկական թեմատիկային, մեղեդիներին, ռիթմերին, օգտագործում էին դրանք կամ փոխառում էին ստեղծագործություններում: Ի հայտ եկան վոկալ և գործիքային մանրանվագները, որոնց հիմքում ընկած էին «Կոունկ», «Ջեյթունցիներ», «Ծիծեռնակ» կամ «Արի, իմ սոխակ» երգերի մեղեդիները: Ստեղծվում էին նաև երաժշտական մեծ կտավներ, ինչպես, օրինակ, Ս. Բալուխտով-Իվանովի «Հայկական ռապսոդիան ժողովրդական թեմաներով սիմֆոնիկ նվագախմբի համար»՝ հրատարակված Յուրգենսոնի կողմից և նվիրված Գենարի Կորգանովի հիշատակին, Ա. Կորեչենկոյի հիմնասանի «Հայկական պոլիտո» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ հրատարակված Բեսելի կողմից, Գ. Կազաչենկոյի «Հայկական պոլիտո» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Ա. Կորեչենկոյի հայկական երգերի շարքը երգչախմբի և նվագախմբի համար, Ս. Բալուխտով-Իվանովի «Կովկասյան էսքիզները», որի մասերից մեկում հնչում է «Ջեյթունցիների քայլերգի» թեման և այլն:

Վերադառնանք, սակայն, հայ երաժիշտներին: Թեև քչերը կարող էին այն ժամանակ Պետերբուրգ, Մոսկվա մեկնել, այնուամենայնիվ, նրանք բոլորն էլ ձգտում էին հասնել արվեստի բարձունքներին: Հաջողությամբ ավարտելով կրթությունը երաժշտական մշակույթի առաջատար կենտրոններում՝ նրանք դուրս էին գալիս ճանաչման և բարձր պրոֆեսիոնալ վարպետության ճանապարհ: Կ. Ալիխանով, Ա. Կորգանով, Ս. Եկմալյան, Ալ. Սպենդիարով, Ռ. Մելիքյան, Ս. Բարխուդարյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, ինչպես նաև այլ կատարողներ, որոնք զարդարում էին եվրոպական շատ մայրաքաղաքների բեմերը: Նրանց մեջ էին Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի սան, երգիչ Բեզլար Ամիրջանը, որը հանդես էր գալիս գլխավոր դերերով Մեծ թատրոնում: Նաև մի շարք այլ երգիչներ, որոնք մեծ հաջողություն էին վայելում՝ Ա. Կարատով, Ս. Գենջյան, Ս. Ակիմովա, Ն. Շահլամյան, Ա. Շահմուրադյան, Ն. Ղուկասյան: Մոսկվայի երաժշտական կյանքում նոր երաժշտության զարգացման գործում հսկայական դեր կատարեց ջութակահար և ականավոր դիրիժոր Կ. Սարաջևը: Իսկ Ռուսաստանի լավագույն նվագախմբերից մեկը՝ Պավլովյանը, ղեկավարում էր ջութակահար-կոնցերտմայստեր Ս. Քրյանը:

Պետերբուրգի Մարիինյան Ակադեմիական թատրոնում հաջողությամբ հանդես էր գալիս դիրիժոր Ա. Ալանովը, փայլուն ելույթ էր ունենում այդ թատրոնի մեներգչուհի Նադեժդա Պապայանը: Ոմանք հիանալի մանկավարժի համբավ ունեին՝ Ե. Տերյան-Կորգանովան, որը ռուս

հայտնի երգչուհի Կ.Դ. Դերժինսկայայի մանկավարժն էր, Ս. Ակիմովան, Օ. Քալանթարովան։ Վերջինս, Պետերբուրգ-Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր լինելով, նաև հայտնի էր որպես բացառիկ համերգներով հանդես եկող հիանալի դաշնակահարուհի։ Կատարողական արվեստում փայլուն հաջողությունների էր հասել նաև տաղանդավոր դաշնակահար և կոմպոզիտոր Գ. Կորգանովը։

Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի սան էր նաև ջութակահար Զ. Աթայանը (1887-1911թթ.)։ Սակավաթիվ տեղեկություններից հայտնի է, որ նա այնքան էլ շատ համերգներ չի ունեցել, սակայն մամուլի հիացական արձագանքները վկայում են նրա տաղանդավոր լինելու մասին։ Չարջոռում կայացած համերգներից մեկի ժամանակ նա կատարել է Վ. Մոցարտի, Ֆ. Շոպենի, Պ. Չայկովսկու ստեղծագործությունները, «Կոունկ», «Չայն տուր» հայկական երգերը, այնուհետև՝ պարսկական «բայաթիներ»։ Հիացած ունկնդիրները նրան դիմավորել են ծափողջույններով։¹⁵⁴ Ցավոք, ջութակահարի նրա կարիերան շատ վաղ է ընդհատվում. նա մահացել է 24 տարեկանում, պալարախտից։¹⁵⁵

154. Մշակ. – Թիֆլիս, 1910. – № 255:

155. Русская музыкальная газета. – Մոսկվա, 1913. – № 15, 16.:

Հովհաննես Նալբանդյան (1871-1942)

Ջութակի հայկական արվեստի մինչ-հեղափոխական շրջանի պատմության մեջ հատկանշական է Հովհաննես Նալբանդյանի ճակատագիրը։ Նա Լ. Առերի աշակերտն էր և համբավ է ձեռք բերել Ռուսաստանում և արտասահմանում որպես կատարող և մանկավարժ. նա Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր էր։

Հովհաննես (Իվան) Նալբանդյանը ծնվել է Միմֆերոպոլում, երաժշտական ընտանիքում։ Ինը տարեկանում նրան ուղարկում են սովորելու հայ կաթոլիկ դպրոցում։ Սակայն նա այդ դպրոց հաճախում էր դժկամությամբ և վատ էր սովորում։ Նրան միայն երաժշտությունն էր գերում։ Մայրը դաշնամուր էր նվագում, հայրը՝ ֆլեյտա։ Երաժշտական միջավայրը նպաստել էր, և տղան մանկուց արտասովոր երաժշտական տվյալներ էր ցուցաբերել։ Բոլոր առարկաներից ամենից շատ նա երգչախմբային պարապմունքներն էր սիրում։ Նրա մանկական հիշողությունների մեջ հատկապես պահպանվել են այն օրերը, երբ եկեղեցում, երգեհոնի նվագակցությամբ, լսում էր երգչախմբային երգեցողություն։ «Մքանչելի, պայծառ կիրակի օրերը, - գրել է նա այդ օրերի մասին, - զանգերի ուրախ դողանքը, ծաղիկներով պատած եկեղեցին, խնկի բույրը, երգեհոնի հնչյունները և երգեցողությունը՝ այդ ամենն ինձ խիստ բերկրալի տրամադրություն էր հաղորդում, որն ամբողջ օրը թևածում էր իմ հոգում»։¹⁵⁶

Հ. Նալբանդյանի առաջին ուսուցիչներն էին ջութակահարներ Մալյանը և Ֆլերկովսկին։ Շատ կարճ ժամանակում տղան հասցնում է այն-



156. Նալբանդյան Հովհ. Ինքնակենսագրություն, Երևան, Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Նալբանդյանի ֆոնդ, № 1:

քան առաջ գնալ, որ հաջողությամբ հանդես է գալիս բարեգործական համերգներում, մասնակցում է երաժշտական երեկոներին, հյուրախաղերի մեկնում Սիմֆերոպոլ, Թեոդոսիա, Սևաստոպոլ: Հայտնի թավջութակահար Ա. Վերծբիլովիչը, որը համերգներով ելել էր Ղրիմ, լսելով տաղանդավոր ջութակահարին, նկատել է նրա արտասովոր ունակությունները և խորհուրդ տվել սովորելու գնալ Պետերբուրգ: 1886թ., հետևելով Ա. Վերծբիլովիչի խորհրդին՝ Հ. Նալբանդյանը մեկնում է Պետերբուրգ՝ ունենալով ջութակ նվագելու ընդամենը վեցամյա նախնական պատրաստություն: Կարո՞ղ էր այն ժամանակ Ա. Վերծբիլովիչը ենթադրել, որ տարիներ հետո այդ պատանյակը, որի ճակատագրում կենսական մասնակցություն էր ունեցել, կդառնա անվանի ջութակահար և իր գործընկերն անսամբլում:

Սկզբում Հ. Նալբանդյանն ընդունվում է Ն. Գալկինի, իսկ մի փոքր ավելի ուշ՝ հենց պրոֆեսոր Լ. Աուերի դասարանը: Իսկ Լ. Աուերի մոտ ընկնելը նշանակում էր հայտնվել XIX - XX դդ. սահմանագծի երաժշտական կրթության ոլորտի ամենապայծառ դեմքերից մեկի մոտ: Նրա առաջադեմ մեթոդն իր մեջ էր ներառել այն լավագույնը, ինչ կարող էին տալ արևմտաեվրոպական և ռուսական կատարողական արվեստն ու մանկավարժությունը: Լ. Աուերը խստապահանջ էր սաներին ընտրելիս: Նրա համար բավական չէր միայն սանի երաժշտական տաղանդը: Նա բարձր պահանջներ էր ներկայացնում նաև ընդհանուր երաժշտական կրթվածության նկատմամբ և հետաքրքրվում էր, թե ինչ երաժշտություն է նվագել, որն է հաճույքով ունկնդրել, նվագե՞լ է, արդյոք, նվագախմբերում և այլն:

Լ. Աուերը սովորաբար գովասանքներ չէր շռայլում: Այդուհանդերձ, Հ. Նալբանդյանի մասին, այն օրից շատ չանցած, երբ վերջինս ընդունվեց նրա դասարան, նա գրում է. «Շատ տաղանդավոր է, խոստումնալից»: Եվ, իսկապես, երիտասարդ ջութակահարն ապշեցուցիչ հաջողությունների է հասնում: Մամուլի առաջին իսկ արձագանքները նրա ելույթների մասին տեղեկացնում են. «Հ. Նալբանդյանն Լ. Աուերի փայլուն աշակերտներից է, ներկա պահին մեր կոնսերվատորիայի երիտասարդ ջութակահարներից առավել նշանավորներից մեկը. նրա տաղանդը զգալիորեն հասունացել է և, նա գերազանց ապագա ունի»:¹⁵⁷

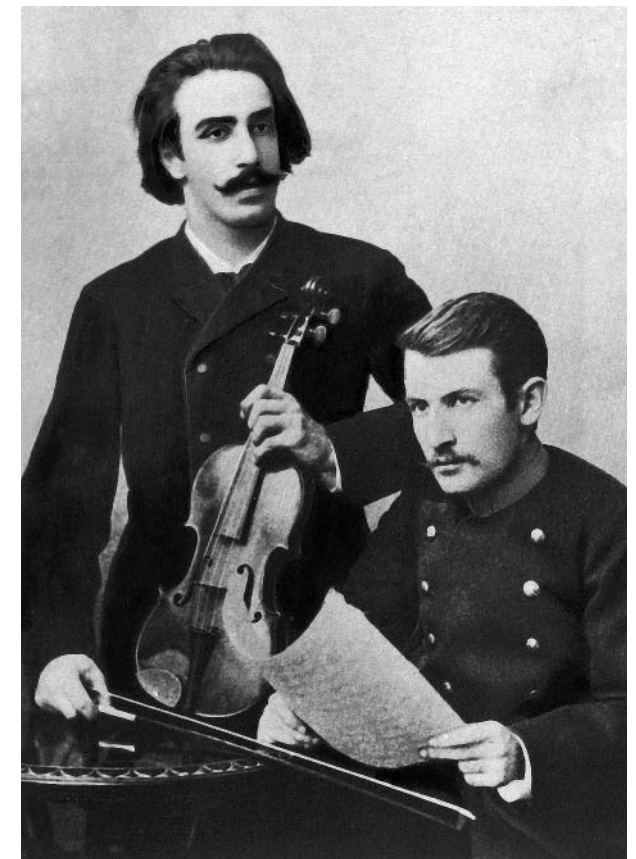
Հ. Նալբանդյանը Լ. Աուերի սիրելի աշակերտն էր, իսկ ավելի ուշ՝

նաև նրա օգնականը: Նրան բարեկամաբար էին ընդունում նաև Լ. Աուերի տանը: «Հաճախ, համարյա աննկատ,- հիշում է Հ. Նալբանդյանը,- ինձ հաջողվում էր խնդրել նրան ջութակ նվագել, և ահա, լսելով նրան հանգիստ նստած խաղաղ աշխատասենյակում, ես շատ, անչափ շատ բան սովորեցի այդ մեծ ջութակահար արվեստագետից»:¹⁵⁸

Ջերմ ու մտերմիկ էր Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի երիտասարդ երաժիշտ, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարովի ու Նալբանդյանի բարեկամական կապը: Նրանք միասին ժամանակ էին տրամադրում երաժշտությանը: Ալ. Սպենդիարովը միշտ պատրաստակամորեն նստում էր դաշնամուրի առջև և նվագակցում Հ. Նալբանդյանին: Ալ. Սպենդիարովն ինքն էլ ժամանակին հրապուրվել էր ջութակով և վատ չէր նվագում: Իրենց համատեղ արվեստը նրանք բեմ բարձրացրին՝ հանդես գալով Սիմֆերոպոլում, Եվպատորիայում: Ալ. Սպենդիարովը Հ. Նալբանդյանին է նվիրել ռոմանս ջութակի և դաշնամուրի համար, իսկ ավելի ուշ՝ նաև «Կանցոնետա»:

Հ. Նալբանդյանը ջերմ հարաբերություններ ուներ նաև նկարիչ Գ. Բաշինջադյանի, երգիչ Ն. Շահլամյանի, կոմպոզիտորներ Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի հետ: Վերջինս Հովհաննեսի համար հաճախ էր հատվածներ նվագում Պատարագից, որի վրա այն ժամանակ աշխատում էր:

Հ. Նալբանդյանը շփվում էր նաև ռուս ստեղծագործ մտավորականության ներկայացուցիչների հետ, մասնավորապես՝ այնպիսի մեծ բանաստեղծների, ինչպիսիք Ա. Մայկովն էր, Յա. Պոլոնսկին: Ուրբաթ օրերին



Հովհաննես Նալբանդյանը Ալեքսանդր Սպենդիարովի հետ: Սանկտ Պետերբուրգ, 1890-ական թթ.:

158. Նալբանդյան Հովհ. Ինքնակենսագրություն, Երևան, Զարեհի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Նալբանդյանի ֆոնդ, № 1:

157. Петербургский листок. – Սանկտ-Պետերբուրգ, 1897. – № 32:

Պոլոնսկիների տանը կազմակերպվում էին գրական-երաժշտական մեծ երեկոներ. հավաքվում էին հայտնի գրողներ, նկարիչներ, դերասաններ, այստեղ հաճախ հանդես էր գալիս նաև Հ. Նալբանդյանը:

90-ական թթ. սկսած՝ Հ. Նալբանդյանը համերգներով հանդես է գալիս մայրաքաղաքի խոշոր դահլիճներում, ունենում մենահամերգներ, հյուրախաղերի մեկնում Կովկաս: Նա նաև մշտապես մասնակցում է Պետերբուրգի Հայկական ընկերության կազմակերպած երաժշտական հավաքույթներին: Յուրաքանչյուր կատարողի համար համերգային գործունեության բացառիկ օգտակարության մասին Հ. Նալբանդյանը հետագայում գրում է. «Շատ տարիների փորձից հետո եկա այն եզրակացության, որ բեմը մեծ ուսուցիչ է: Մարդ իր տանը երբեք չի նկատի այն թերությունները, որոնք հուզված պահին ի հայտ են գալիս բեմի վրա»:

Իսկական համերգի էր վերածվում նաև Լ. Աուերի դասարանում անցկացված յուրաքանչյուր դասը: Երիտասարդ Հովհաննեսի նվագի մասին դրվատանքով է խոսել նաև Պ. Չայկովսկին: Հ. Նալբանդյանի հիշողություններով՝ 1892թ. աշնանն էր, երբ պրոֆեսոր Լ. Աուերը հեղինակի ներկայությամբ առաջին անգամ կատարեց Պ. Չայկովսկու ջութակի կոնցերտը: Համերգից և դրան հաջորդած ընթրիքից հետո Հ. Նալբանդյանը, Պ. Չայկովսկու խնդրանքով, նվագեց «Ղրիմյան մոտիվներից» մեկն իր մշակմամբ: Մեծ կոմպոզիտորը նշեց նրա ջութակի հաճելի հնչողությունը և կատարման հուզականությունը:

Մամուլը նույնպես մշտապես արձագանքում էր Հ. Նալբանդյանի ելույթներին: 90-ականների թերթերում բազմաթիվ կարծիքներ են պահպանվել հայ ջութակահարի մասին: «Հ. Նալբանդյանի կատարումը չի ապշեցնում իր փայլով ու վիրտուոզությամբ, բայց կրում է նրբագեղ ճաշակի, անկեղծ ոգեշնչման և գեղարվեստական նուրբ դրվագման կնիքը: Ա. Վյետանի, Յ. Բրամսի, Ֆ. Մենդելսոնի, Հ. Վենյավսկու և Ա. Ռուբինշտեյնի ստեղծագործություններից կազմված բազմազան նվագացանկի մեջ Հ. Նալբանդյանն իրեն դրսևորեց որպես իր պրոֆեսորի արժանի աշակերտը»:¹⁵⁹ Բերենք նաև մի քանի երաժշտական մեկնաբանների կարծիքներ. «Նրա նվագը մեզ ցնցում է ոչ միայն հիանալի տեխնիկայով, այլև արտասովոր հոգեթովությամբ. նրա աղեղը և՛ երգում է, և՛ արտասվում, և՛ խնդում»:¹⁶⁰

159. Новое обозрение. – Թիֆլիս, 1893. – № 3244:

160. Петербургский листок. – Մանկտ-Պետերբուրգ, 1898. – № 45:

«Հ. Նալբանդյանի նվագի մեջ սրբազան կրակ կա, առանց որի չի կարելի պատկերացնել իսկական երաժիշտ արվեստագետին»:
«Ջութակահար Հ. Նալբանդյանը՝ Լ. Աուերի ամենատաղանդավոր աշակերտներից մեկը, ունկնդիրներին ապշեցրեց գերազանց տեխնիկայով և հյութեղ հնչերանգներով»:¹⁶¹

Հ. Նալբանդյանի կատարողական արվեստը չափազանց արտիստական էր: Համերգային մթնոլորտը նրա վրա ոգեշնչող ազդեցություն էր գործում: Երբ բեմ էր դուրս գալիս, նրա ողջ կերպարի մեջ զգացվում էր դուրս հորդող զգայականություն, հուզականություն, պոռթկում: Նա ջերմ սրտի տեր երաժիշտ էր:

Հաջող ելույթները ոգևորում էին Հ. Նալբանդյանին, և նա ավելի ակտիվորեն էր տրվում ստեղծագործությանը: Ա. Ռուբինշտեյնի Ջութակի կոնցերտը (G-dur) նա կատարեց կոմպոզիտորի ծննդյան օրվան նվիրված ավանդական երեկոյին, որը մշտապես նշում էր կոնսերվատորիան: Այդ շրջանի մեկ այլ խոշոր աշխատանք. Պ. Չայկովսկու Կոնցերտի նախապատրաստությունն էր, կոնսերվատորիան ավարտելու կապակցությամբ: Այս փաստին հարկ է առանձնակի ուշադրություն հատկացնել: Բանն այն է, որ 90-ական թթ. Աուերը, որը սկզբում չէր ընդունում այդ կոնցերտը, գրեթե ոչ մեկի հնարավորություն չէր տալիս կատարել այն: Ինքը՝ Լ. Աուերը, Պ. Չայկովսկու կենդանության օրոք միայն մեկ անգամ է կատարել կոնցերտը և ռուս մեծ կոմպոզիտորի վախճանվելուց հետո միայն ներառեց իր նվագացանկում: Այնպես որ՝ Հ. Նալբանդյանն առաջինն էր նրա աշակերտներից, որին նա թույլ տվեց նվագել այդ կոնցերտը:

1894թ., կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո, Հ. Նալբանդյանն սկսում է աշխատել Պավլովյան նվագախմբում, որն այն ժամանակ լավագույններից մեկն էր համարվում: Իրեն հատուկ խանդավառությամբ նա ջերմորեն գործի է անցնում և հաջողությամբ հանդես գալիս որպես կոնցերտմայստեր և մենակատար: Մակայն, համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում բազմաթիվ ծրագրերով հանդես գալով, (Ֆ. Մենդելսոնի, Պ. Չայկովսկու ջութակի կոնցերտները նվագախմբի հետ), Հ. Նալբանդյանը հեռացավ այդ կոլեկտիվից: Նույն թվականի աշնանը կայսերական թատրոնների տնօրինությունը, հենց իր՝ Լ. Աուերի անմիջական

161. Մեկնաբանությունների ժողովածու, Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Նալբանդյանի ֆոնդ, № 1:

օժանդակությամբ, Հ. Նալբանդյանին մեկ տարով ուղարկում է արտասահման՝ կատարելագործվելու: Լ. Աուերն իր սանին երաշխավորազրեք տվեց՝ հասցեագրված «ջութակահարների պատրիարք» Յ. Բոահիմին և նշանավոր կոմպոզիտոր Պ. Սարասատեին:

«Լ. Աուերը Բոահիմի ամենանշանավոր աշակերտն է,- այն ժամանակ գրում էր Հ. Նալբանդյանը:- Ականավոր երաժիշտ-արվեստագետ լինելով՝ նա միշտ հուզում էր ինձ ուսուցչի նկատմամբ խորին հարգանք ու հիացմունք տածելով, թեև նրանք հին բարեկամներ էին ու միմյանց հետ «դու»-ով էին խոսում»:¹⁶² Յ. Բոահիմը, Լ. Աուերի խոսքերով, արվեստում նոր հորիզոններ բացեց իր համար: Ուստի, Լ. Աուերը մեծ հաճույքով նրա մոտ կատարելագործվելու էր ուղարկում իր աշակերտներին: «Այն ժամանակ Յ. Բոահիմի դասարանը,- հիշում է Հ. Նալբանդյանը,- չափազանց հետաքրքիր էր, քանի որ բաղկացած էր տարբեր երկրների երիտասարդ արտիստներից: Շաբաթական չորս անգամ, ժամը 10-ից 2-ը, ես ներկա էի նրա դասարանում: Ճիշտն ասած, նա դասեր չէր տալիս, այլ լսելով արդեն պատրաստի կոնցերտը՝ դիտողություններ էր անում, ապա իր «Ստրադիվարիուսով» նվագում հանձնարարված կոնցերտը: 67-ամյա այդ երաժիշտը դասարանում ցուցադրում էր տարբեր ոճերի ամենաբազմազան կոնցերտներ, և ինչպե՞ս էր նվագում: Այն ամենը, ինչ լսել եմ մեծ Յ. Բոահիմի կատարմամբ, մինչև այժմ կենդանի է հիշողությանս մեջ»: Միևնույն ժամանակ, Հ. Նալբանդյանը համոզվեց, որ Յ. Բոահիմի բոլոր աշակերտները ձեռքերի տարբեր դրվածք ունեն, և կատարման ձևի մեջ ոչ մի ընդհանուր բան չկար»: Եվ իսկապես, միմյանցից տարբեր, բայց ի՛նչ հիանալի երաժիշտներ դուրս եկան Յ. Բոահիմի դասարանից. Լ. Աուեր, Ե. Գուբայ, Վ. Բուրմեստեր, Բ. Գուբերման, Կ. Գրիգորովիչ, Տ. Նաշե, Է. Կոտեկ և շատ ուրիշներ:

Երբ Լ. Աուերը համերգներով եկավ Բեռլին, Հ. Նալբանդյանը հանդիպեց նրա հետ և տպավորությունները կիսեց Յ. Բոահիմի և նրա դպրոցի մասին: Լ. Աուերը գոհ էր արդյունքներից և ասաց. «Այ, հենց դրա համար էլ դուք պետք է գալիք այստեղ, որպեսզի լսեիք Յ. Բոահիմին, նրա բազմաթիվ կատարումները դասարանում, նրա կվարտետները... այդ ամենը հարստացնում է ձեր հասկացությունը, ճաշակը, ձեր ապա-

162. Հովհ. Նալբանդյանի հուշերից: Ձեռագիրը պահվում է Գ.Ս. Մերերյակովի անձնական արխիվում, Պետերբուրգում:

զա զարգացման համար վիթխարի հորիզոններ է բացում, իսկ զամմաներն ու վարժությունները կարող եք տանն էլ պարապել»:¹⁶³

Հ. Նալբանդյանը նվագեց Յ. Բոահիմի համար, և նրա կատարողական հատկանիշները շատ բարձր գնահատվեցին մեծ ուսուցչի կողմից: «Ես լսեցի Հ. Նալբանդյանի նվագը,- գրել է նա,- և գտա, որ նա ունի վիրտուոզ ջութակահարի հիանալի հատկություններ, որոնք փայլուն ապագա են խոստանում նրան: Նա հիմա արդեն շատ լավ է նվագում»:

Պետերբուրգից մեկնելիս Հ. Նալբանդյանը Լ. Աուերից մի այլ երաշխավորական նամակ է տանում՝ ուղղված Պ. Սարասատեին, հակիրճ հասցեով. «Եվրոպա, Պ. Սարասատեին»: Նա լավ մտապահեց Լ. Աուերի խորհուրդը՝ օգտվել Պ. Սարասատեին լսելու ցանկացած առիթից՝ դա «ջութակի կատարողական արվեստի բացառիկ երևույթներից է», և եթե հնարավորություն ընձեռվի՝ նաև նվագել նրա համար:

Բսպանացի նշանավոր ջութակահարին Հ. Նալբանդյանը հանդիպեց Լոնդոնում: Պ. Սարասատեն նրա վրա վիթխարի տպավորություն թողեց: «Հնչյունի զարմանալի, ոչ երկրային գեղեցկություն, այնպիսի շնորհագեղություն, նրբություն և տեխնիկական կատարելություն, ասես ես ոչ թե ջութակ էի լսում, որը լավ գիտեմ, այլ ինձ անձանոթ բոլորովին նոր գործիք»:

Երբ Պ. Սարասատեն լսեց Հ. Նալբանդյանի նվագը, որը կատարեց Ա. Վյետանի 4-րդ կոնցերտը, «Գնչուական մեղեդիները» և իր «Մալագունյան», այսպիսի կարծիք գրեց. «Ես հաճույք ունեցա լսել Լեոպոլդ Աուերի ականավոր աշակերտ պրն Նալբանդյանին, որը օժտված է վիրտուոզ ջութակահարի հիանալի տաղանդով»:

Արտասահմանում գտնվելը, արևմտաեվրոպական մշակույթի հետ ծանոթությունը, սերտ շփումը նրա ականավոր ներկայացուցիչների հետ, Ի. Պադերնսկու, Ա. Նիկիշի, Հ. Ռիխթերի համերգներին հաճախելը մեծ օգուտ բերեցին Հ. Նալբանդյանին, զգալիորեն հարստացրին նրա հոգևոր աշխարհը:

1895թ., վերադառնալով Պետերբուրգ՝ նա կոնսերվատորիայում ստանձնում է Լ. Աուերի ասիստենտի պաշտոնը, 1903-ից ինքնուրույն աշխատանքի է անցնում իրեն հատկացված դասարանում, իսկ 1908թ. դառնում է պրոֆեսոր:

163. Յ. Բոահիմի մասին հուշերից: Ձեռագիրը պահվում է մասնավոր արխիվում, Պետերբուրգում:

Որպես Լ. Աուերի ասիստենտ Հ. Նալբանդյանը պատրաստում է հետազայում հոչակավոր շատ ջութակահարների: Նրա մոտ նախապատրաստական դասընթաց են անցել Յաշա Հեյֆեցը, Եֆրեմ Յիմբալիստը, Միխայիլ Պիաստրոն, Միշա Էլմանը, Քերլին Փարլոուն, Իոսիֆ Ահրոնը և շատ ուրիշներ: Նրա աշակերտների մեջ էին նաև Սրայյան եղբայրները, Ի. Լուկաշնսկին, Ե. Խայտը, Յա. Մագազինները... բոլորին չես թվարկի:

Մենակատար ջութակահարի նվագացանկից բացի, Հ. Նալբանդյանը հսկայական նշանակություն էր տալիս անսամբլում և, մասնավորապես, քառյակում նվագելուն, կարծելով, որ իսկական պրոֆեսիոնալիզմը և կատարողական վարպետությունն անիմաստ են առանց այն հմտությունների, որոնք մշակվում են անսամբլային կատարման ընթացքում, ընդ որում՝ քառյակի կազմում նվագելը գնահատվում էր նույն խստությամբ, ինչ և մասնագիտությունը: Հետևելով իր մանկավարժի՝ Լ. Աուերի ավանդույթներին՝ Հ. Նալբանդյանը հաճախ դիմում էր կվարտետային գրականության օրինակներին՝ ցույց տալու և մշակելու համար ջութակի այս կամ այն հնարքը: Հ. Նալբանդյանի ստեղծագործական կենսագրության շատ էջեր նվիրված են եղել կամերային կատարումներին: Բեթհովենյան կվարտետների առնական ու կամային կերպարների հերոսականությունը կամ ռուսական՝ Պ. Չայկովսկու, Ա. Գլազունովի, Ս. Տանենի կվարտետների հոգեթով քնարականությունը, հանձին նրա, գտնում էին իրենց նուրբ մեկնաբանին: Տպավորիչ էին նաև Ա. Սկրյաբինի «Թեմա վարիացիաներով»-ի, Ա. Լյադովի «Սկերցո»-ի, Պ. Չայկովսկու «Հիշողություններ Ֆլորենցիայի մասին» սեքստետի կատարումները: Կվարտետում նվագելը հեշտ հրապուրանք չէր: Երկար տարիներ լինելով առաջին ջութակ երեք փոխվող կազմերում՝ Հ. Նալբանդյանն ասես յուրացրել և շարունակում էր քառյակային կատարման զարգացման ավանդույթները: Նրա կատարած կվարտետային երկերն աչքի էին ընկնում խորիմաստությամբ և մեկնաբանման խստությամբ, դինամիկ և հնչյունային համամասնությունների զգացողությամբ, դարձվածքների ավարտունությամբ, գեղարվեստական խորությամբ ու մեկնաբանության բնականությամբ:

Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց՝ Հ. Նալբանդյանը շարունակում էր եռանդուն համերգային գործունեությունը: Եվ, թերևս, նրա ստեղծագործական կյանքի այդ շրջանը դարձավ առավել բեղունը: Պատկերացնելու համար

նրա գործունեության թափն ու հագեցածությունը, բավական է բերել տեղեկություններ նրա որոշ ծրագրերի մասին, որոնք կատարել է նվագախմբի հետ. Ջ. Վիոտիի, Վ.Ա. Մոցարտի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Յու. Կոնյուսի, Ս. Լյապունովի և այլոց ջութակի կոնցերտները: Եվ ի՞նչ արվեստով էր նա դրանք նվագում, ի՞նչ բացառիկ բնականությամբ ու վարպետությամբ: Խանդավառ ապրումներ բեմի վրա, մեծ լարվածության հասած արտիստիզմ, հուզական մեկնաբանություն, անկեղծություն, խորշանք շինծու և արհեստական ամեն ինչի նկատմամբ. այս հատկանիշները հատկապես վառ են դրսևորվել խոշոր կոնցերտային ժանրի դեպքում: Հ. Նալբանդյանի կյանքում Պ. Չայկովսկու կոնցերտի կատարումից հետո նշանակալի մեկ այլ իրադարձություն էր 1907թ. ձմռանը Ա. Գլազունովի կոնցերտով հանդես գալը իր՝ հեղինակի մասնակցությամբ: Լ. Աուերի հայտնի կատարումից հետո այս երկի նոր մեկնաբանության առաջին փորձն էր:

Հարկ է նշել նաև Ս. Լյապունովի՝ Նալբանդյանին նվիրված կոնցերտի առաջին կատարումը: Այս երկը խմբագրել է Հ. Նալբանդյանը, նա ինքն էլ գրել է կադենցիան:

Նվագախմբի հետ ելույթներին զուգընթաց՝ Հ. Նալբանդյանն ամենամյա կամերային համերգներ է տալիս, որոնցում հնչում են Յ. Բախի (մենանվագ և դաշնամուրի հետ), Ջ. Տարտինիի, Գ. Հենդելի, Լ. Բեթհովենի, Յ. Բրամսի սոնատները, ինչպես նաև Մաքս Ռեգերի, Լ. Նիկոլանի, Է. Նապրավնիկի... սոնատները: Նա էր, որ բեմ բարձրացրեց Հ. Վենյավսկու «Ֆաուստ» ֆանտազիան և Յա. Վիտոլի ֆանտազիան լատիշական թեմաներով (նվիրված Նալբանդյանին), Պ. Չայկովսկու, Յ. Կյուրիի, Ալ. Սպենդիարովի, Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործությունները, սեփական պիեսները՝ «Արևելյան կապրիս», Էտյուդ, քայլերգ և այլն:

Հ. Նալբանդյանը սիրում էր ջութակի հայկական մանրանվագներ կատարել հատկապես այն երեկոներին, երբ հավաքվում էին իր հայրենակիցները: Օտարության մեջ ապրող հայերը հարազատ մեղեդիների միջոցով ջանում էին պահպանել կապը Հայրենիքի հետ, և անշեջ՝ ազգային ոգին: Հ. Նալբանդյանը կանոնավորապես համերգներ էր տալիս հոգուտ հայ ուսանողների, երկրաշարժից տուժած հայերի հիմնադրամի, գաղթականների, որբերի... Հ. Նալբանդյանը միշտ ջանում էր լինել Կովկասում: Վերջապես նրան հաջողվեց իրականացնել համերգային նման ուղևորություն, և նա հաջողությամբ հանդես եկավ Թիֆլիսում, Բաքվում, Երևանում, Ալեքսանդրապոլում: Համերգները մշտապես հի-

ացմունքով էին ընդունվում՝ ամեն անգամ ստեղծագործելու նոր ազդակ հաղորդելով, գորեղացնելով նրա կատարողական արվեստի հուզական լիցքը:

Այս ջութակահարի արվեստն ասես չգիտեր ինչ է հանգիստը: Ավարտելով մենակատարի իր ծրագիրը՝ աշխատում էր կամերայինի վրա, մի ստեղծագործություն նվագելուց անմիջապես հետո հղկում էր նորը, հեռանալով մի քաղաքից՝ անմիջապես մեկ այլ քաղաքում էր ձգտում հայտնվել: Փոխվում էին լսարանները, դահլիճները, քաղաքները, ծրագրերը... Նրա կատարումը մեծապես կախված էր տրամադրությունից: Երբեմն այն ավելի շատ անբռնագրոս իմպրովիզացիայի տպավորություն էր թողնում, քան նախապես մտածված, պատրաստված և վարժված նյութի: Ջութակահարը, նախնառաջ, ձգտում էր մտքերի, զգացմունքների կենդանի արտահայտման, վառ ու հուզական կատարման:

1911 և 1914թթ. Հ. Նալբանդյանը մեկնում է Եվրոպա՝ Գերմանիա: Նա մի շարք համերգներ է տալիս Բեռլինում, Քյոլնում, Դյուսելդորֆում, Բոննում, Քոբլենցում, Մայնի Ֆրանկֆուրտում: Բեռլինի Թագավորական ակադեմիայի պրոֆեսոր, հայտնի ջութակահար Անրի Մարտոն, որի հետ Նալբանդյանը մտերմանում է Բեռլինում, ի նշան առանձնահատուկ վերաբերմունքի նրան է նվիրում իր հենց նոր հրատարակված էտյուդների տետրը:

Աստիճանաբար էլ ավելի է ընդլայնվում հյուրախաղերի աշխարհագրությունը. Մոսկվա, Կիև, Օդեսա, Խարկով, Ռիգա, Ռևել, Հելսինգֆորս, Կովկաս... Հ. Նալբանդյանի համերգները նրան զգալի ժողովրդականություն են ապահովում, տարածում մենակատարի նրա հռչակը:

Ինչպես արդեն հիշատակվել է, Հ. Նալբանդյանը մեծ հետաքրքրություն էր ցուցաբերում կամերային երաժշտության հանդեպ և, սոնատներից բացի, կատարում էր նաև տրիոներ, կվինտետներ, սեքստետներ, օկտետներ: Դա ընդգրկումն էր գեղարվեստական տարբեր ոճերի, ազգային դպրոցների երաժշտության, անցյալի և արդի հեղինակների երկերի: Հայտնի է Ա. Ռուբինշտեյնի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Արենսկու տրիոների նրա ոգեշունչ մեկնաբանությունը հիանալի երաժիշտներ Ա. Վերժբիլովիչի և Մ. Տերմինսկայայի հետ միասին: Բայց ավելի հաճախ նա նվագում էր Ի. Վենգերովայի, Մ. և Ի. Միկլաշնասկիների, Ն. Պոգոնյակովսկայայի, Ս. Մայկապարի հետ:

Միբելով անսամբլային նվագը, նա, իր հերթին, կրթում էր հիանալի կամերային երաժիշտների, որոնք սկզբում սովորում էին նրա մոտ, իսկ

հետագայում նվագում նաև նրա հետ: Նրանց թվում էին Ի. Լուկաշնսկին, Ի. Գամովեցկայան, Ա. Ռիվկինը, Ն. Կրանցը և շատ ուրիշներ: Նրանցից երկուսը՝ Ի. Լուկաշնսկին և Ա. Ռիվկինը, ընդգրկվեցին Ա. Գլազունովի անվան կվարտետի կազմում, Ն. Կրանցը ղեկավարեց Լենինգրադի կոնսերվատորիայի կվարտետը (Ն. Կրանց, Վ. Լազարև, Ն. Բալաբանյան, Դ. Շաֆրան):

Ռուսական երաժշտական մշակույթի շատ գործիչների հետ (Ա. Գլազունով, Ա. Լյադով, Ա. Արենսկի, Է. Նապրավնիկ, Ա. Օսովսկի) Նալբանդյանը սերտ բարեկամական և ստեղծագործական հարաբերություններ ուներ, ելույթներ էր ունենում նրանցից ոմանց հետ, կատարում նրանց ստեղծագործությունները:

Հատկապես կուզենայինք կանգ առնել Հ. Նալբանդյանի մանկավարժական գործունեության վրա: Այս բնագավառում նա հետևում էր ռուսական կատարողական դպրոցի լավագույն ավանդույթներին: Երաժշտի ձևավորման գործում Հ. Նալբանդյանը հսկայական նշանակություն էր տալիս ոչ միայն բարձր պրոֆեսիոնալ վարպետության ձեռքբերմանը, այլև, ինչպես և Լ. Աուերը՝ գիտելիքներին և մտածողության խորությանը: Աշակերտի հետ աշխատելով ստեղծագործության վրա՝ նա աշխատանքը բաժանում էր առանձին հատվածների, օղակների, մշակելով մանրամասները՝ զուգահեռաբար աշակերտին կողմնորոշում էր նաև դեպի ստեղծագործության ընդհանուր մտահղացումը, նրա մասերի հետևողականությունն ու փոխկապվածությունը, ջանալով ստեղծել մտքի և երաժշտական կերպարի միասնություն: Միևնույն ժամանակ, Հ. Նալբանդյանն աշխատում էր զարգացնել երիտասարդ երաժիշտների հուզակերպարային պատկերացումների ոլորտը, երաժշտության մեջ տարբեր ոճերը և ուղղություններն ըմբռնելու կարողությունը: Այն տարիներին նա գրում է մեթոդական աշխատանքներ՝ «Վարժություններ խորացած ջութակահարների համար», «Կրկնակ նոտաներով էտյուդներ», խմբագրում է այլ աշխատություններ, զեկուցումներ, դասախոսություններ կարդում, որոնցում շոշափում է ջութակային գրականության, կատարողական արվեստի, դասավանդման մեթոդաբանության հիմնախնդիրները, պատմում Յ. Բոաիմի, Պ. Մարասատեի և ջութակի արվեստի այլ վարպետների մասին:

Տարիներ շարունակ Հ. Նալբանդյանն ամենամյա դասարանական երեկոներ էր կազմակերպում, որոնք ունկնդիրների լայն լսարան էին հավաքում: Ինչպես նվագելիս, այնպես էլ մանկավարժական գործընթա-

ցում Հ. Նալբանդյանը նախևառաջ պահանջում էր ցուցադրել ջութակի արտահայտչական հնարավորությունները, իսկ տեխնիկապես բարդ ստեղծագործություններում՝ կատարման բնականությունն ու ազատությունը: Ուսուցչի հեղինակությունը, որին ոչ միայն հարգում, այլև սիրում էին, միշտ բարձունքում էր: Դասարանում տիրում էր ստեղծագործական, բարյացակամ ու անբռնազբոս մթնոլորտ: Դասերը հետաքրքիր էին անցնում, գրավիչ, հատկապես երբ Հ. Նալբանդյանն ինքն էր վերցնում ջութակը և նվագում՝ մանկավարժական գործընթացը հարստացնելով արտիստականությամբ, խանդավառությամբ, էներգիայով:

Խորհրդային ժամանակաշրջանում Հ. Նալբանդյանը շարունակում է ելույթները և մանկավարժական գործունեությունը: Սովորական ստեղծագործական գործունեությունից բացի, նա ջանք չէր խնայում ունկնդիրների լայն զանգվածների շրջանում երաժշտություն քարոզելու համար, լուսավորչական մեծ աշխատանք էր տանում, նվագում էր բանվոր-ծառայողների, Բալթիկայի նավաստիների համար:

Ի տարբերություն որոշ երաժիշտների (որոնց թվում էր և Լ. Աուերը), որոնք չէին ընդունում հեղափոխական վերափոխումները երկրում, Հ. Նալբանդյանն ակտիվորեն մասնակցում է երաժշտական նոր կյանքի կերտմանը՝ դրան նվիրելով ողջ ուժերը, փորձն ու տաղանդը:

1926թ. Հ. Նալբանդյանին շնորհում են հանրապետության վաստակավոր արտիստի կոչում, ի պատասխան որի՝ նրա մի շարք նոր ելույթներն էին, համերգային նոր ծրագրերը:

Հ. Նալբանդյանին երբեք չի լքել կրկին Հայաստան գալու երազանքը, հատկապես երբ իր Հայրենիքը ինքնուրույնություն ձեռք բերեց, սկսեց կառուցել նոր կյանք և նրա առջև բացվեցին գիտությունը, մշակույթը, արվեստը զարգացնելու լայն հնարավորություններ: Ի վերջո, 1928թ. Հայաստան այցելելու առիթ է ներկայանում: Հ. Նալբանդյանը համերգներով հանդես է գալիս Երևանում, Լենինականում, Էջմիածնում: Նա աշխուժացնում է ջութակային գրականության վիրտուոզ էջերը՝ Պ. Սարասատե, Հ. Վենյավսկի, նվագում է Յ.Ս. Բախ, Ի. Բրամս, Ա. Գլազունով, Ն. Ռիմսկի-Կորսակով, Ալ. Սպենդիարով, ծանոթանում է Հայաստանի երաժշտական կյանքին, կոնսերվատորիային: Նա անասելիորեն ուրախ էր Երևանում ստեղծված երաժշտական օջախի համար: Ծանոթանում է ուսումնական գործընթացի դրվածքին, շփվում մանկավարժների հետ, նվագում նրանց համար, դասեր լսում: Մասնավորապես, նրան շատ դուր եկան ջութակահար Դ. Սողոմոնյանի դասերը, և

Հ. Նալբանդյանը նրա մասին՝ որպես մանկավարժի ամենադրվատական կարծիքի էր: Հ. Նալբանդյանի մադթանքները բարյացակամ էին, միաժամանակ՝ քննադատական: Նրա դիտողություններն ընդունվեցին իբրև Հայաստանի կոնսերվատորիան և մշակույթը պատշաճ բարձրության վրա տեսնելու անկեղծ ցանկություն:

Երկրի երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ խոշոր իրադարձություն էին երիտասարդ երաժիշտների համամիութենական մրցույթները: Որպես ժյուրիի անդամ Հ. Նալբանդյանը մասնակցում է այդ մրցույթներին 1932, 1935, 1937 թվականներին: Նրա հեղինակավոր դատողությունները միշտ խորիմաստ էին, սկզբունքային և օբյեկտիվ, զգացվում էր կատարողի և մանկավարժի հսկայական փորձը:

Մրցույթների միջև ընկած ժամանակաշրջանում Հ. Նալբանդյանը հրապուրվեց Լենինգրադում «Առանձնապես տաղանդավոր երեխաների խումբ» ստեղծելու գաղափարով, որն իրականացրեց 1933թ.¹⁶⁴ Հետագայում, այս խմբի հիմքով, կոնսերվատորիային կից ստեղծվում է «Կենտրոնական երաժշտական տասնամյա դպրոցը» (ԿԵԴ): 1937թ. Հ. Նալբանդյանին շնորհվում է արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում: Չնայած պատկառելի տարիքին՝ ստեղծագործական առումով առաջվա պես ակտիվ էր, լի էներգիայով: Դասարանում շարունակում էր ջերմորեն պաշտպանել կատարման անկեղծ և հուզական ոճը, խոսել ձայնի մշակույթի, գեղարվեստական մեկնաբանման հիմնախնդիրների մասին: Հայրենական մեծ պատերազմի սկսվելուն պես Հ. Նալբանդյանը էվակուացվում է Տաշքենդ, որտեղ էլ մահանում է 1942թ.:

Հովհաննես Նալբանդյանը ջերմ խառնվածքի և հզոր տաղանդի տեր արվեստագետ էր: Նրան հրապուրում էր վառ հույզերի, կոնցերտային մեծ պլանի երաժշտությունը: Ն. Պազանինիի «Մովսեսը», Հ. Էոնստի «Հունգարական մեղեդիները», Պ. Սարասատեի փայլուն «Իսպանական պարերը», իսկ մյուս կողմից՝ Պ. Չայկովսկու ստեղծագործությունների ոգեշունչ քնարականությունը, հանձին նրա, փայլուն մեկնաբանի գտան: Իր տաղանդի գեղարվեստական ուժը Հովհ. Նալբանդյանն իսկապես ծավալեց ջութակի խոշոր կտավներում՝ Լ. Շպորի, Մ. Բրուխի, Ֆ. Մենդելսոնի, Հ. Վենյավսկու, Շ. Բերիոյի, Ա. Վյետանի, Լ. Բեթհովենի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Գլազունովի և այլոց կոնցերտներում: Հոյակապ էր

164. Փոքրիկ Անահիտ Ցիցիկյանը յոթ տարեկան էր, երբ նրան լսեց Հովհ. Նալբանդյանը և ընդունեց այդ խումբը (հսմբ.):

կատարում ջութակի մանրանվագները, վիրտուոզ պիեսները՝ հափշտակվածությամբ, ոգեշունչ: Դրանցում ի հայտ էին գալիս նրան հատուկ արտիստականության և հախուռն էքսպրեսիայի գծերը, մեղմ, ջերմ հնչերանգի և ռոմանտիկ հուզականության, վիրտուոզության և կատարման խորության համադրությունը: Ժամանակակիցների կարծիքների համաձայն՝ նա տեխնիկայով չէ, որ ապշեցնում էր, այլ հմայում էր երաժշտությամբ՝ լիարժեքորեն բացահայտելով նրա հոգևոր հարստությունն ու էությունը:

Հովհ. Նալբանդյանը գրեթե մինչև կյանքի վերջին օրերը չբաժանվեց բեմից: Նա խորապես յուրացրել էր աուերյան դպրոցի սկզբունքները, որը հետագայում ստացավ «ռուսական» անվանումը: Իզուր չէ, որ հենց նա էր Լ. Աուերի մերձավորագույն օգնականը երկար տարիներ: Սակայն, լավագույնս ընդունելով աուերյան ավանդույթները՝ նա իր կատարողական արվեստում և մանկավարժության մեջ մարմնավորեց մեր իրականության կարևոր և հատկանշական գծերը, դարձավ բարձր պրոֆեսիոնալիզմի չափանիշ: Հովհ. Նալբանդյանի պատմական նշանակությունն այն է, որ նա եղավ ջութակի աուերյան և խորհրդային դպրոցների միջև կապող օղակներից մեկը:

Հակոբ Նազարյան (1872-1932)

Հովհաննես Նալբանդյանի հետքերով հայ ջութակահարների մի ամբողջ շարք մեկնում է սովորելու Պետերբուրգի հռչակավոր կոնսերվատորիայում: Նրանցից էր Հակոբ Նազարյանը (Յակով Նազարով): Առաջին անգամ մենահամերգով նա հանդես է եկել Եկատերինոդարում, երբ դեռ 12 տարեկան էր: «Այս տղան, - գրել է «Մշակը», - կատարյալ արտիստ է, լավ տեխնիկայով և նուրբ մեկնաբանությամբ: Ծրագրում տեղ գտած Պագանինիի ստեղծագործությունները վկայում են փոքրիկ ջութակահարի վիրտուոզ հնարավորությունների մասին: Նա հիացրել է անցյալ տարի Եկատերինոդար այցելած նշանավոր պրոֆեսոր Լ. Աուերին»:¹⁶⁵

1896թ. Հակոբ Նազարյանն ընդունվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիա: Նա սովորում է աուերյան դպրոցի նշանավոր մանկավարժ Ն. Գալկինի, իսկ կոմպոզիցիայի գծով՝ Ա. Լյադովի մոտ: Ուսումնառությունն ավարտում է Մոսկվայում, Լ. Աուերի աշակերտի՝ Ա. Կոլակովսկու մոտ:

Եկատերինոդարում էլ, որտեղ Հ. Նազարյանը սովորում էր և տվեց առաջին մենահամերգը, նա մնաց աշխատելու որպես մանկավարժ: Այս բնագավառում կուտակած փորձը Հ. Նազարյանը ներկայացրեց երկու մասից բաղկացած մեթոդական ժողովածուում: Առաջինում տեղ գտան պիեսներ սկսնակների, երկրորդում՝ ավելի խորացածների համար: 1915թ. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խորհուրդն այդ պիեսները երաշխավորեց որպես օգտակար ուղեցույց սովորողների համար: Նրա հորինած պիեսները հրատարակում էին խոշոր հրատարակիչներ Պ. Յուրգենսոնը, Իոհանսոնը, կատարվում էին այնպիսի ջութակահարների համերգների ժամանակ, ինչպիսին էին Լ. Աուերի աշակերտներ Մ. Գամովեցկայան, Հովհ. Նալբանդյանը, ինչպես նաև մենակատար և անսամբլիստ Կ. Գրիգորովիչը՝ Մեկլենբուրգի հերցոգի հանրահայտ կվարտետի ղեկավարը, և այլք:

Հաջողությամբ էր զարգանում Հ. Նազարյանի մանկավարժական գործունեությունը, որի մասին դրվատանքով են արտահայտվել Լ. Աուերը և Հովհ. Նալբանդյանը: Հ. Նազարյանի սաներից, անշուշտ, հարկ է առանձնացնել նրա զարմիկին՝ վիրտուոզ ջութակահար Միքայել Քրյանին:

165. Մշակ. - Թիֆլիս, 1905. - № 71:



Միքայել Քրլյան (1892-1965)

Միքայել Դավթի Քրլյանը նշանավոր ջութակահար-կատարող էր, երաժշտական գործիչ և մանկավարժ։ Ծնվել է 1892թ. օգոստոսի 4-ին, Եկատերինոդարում (այժմ՝ Կրասնոդար), մանրավաճառ Դավիթ Քրլյանի և Եվա Նազարովայի¹⁶⁶ բազմազավակ ընտանիքում (10 երեխա)։ Միքայելը մանուկ հասակից սիրում էր երաժշտությունը, հատկապես մեծ էր սերը ջութակի հանդեպ։

Երաժշտության առաջին ուսուցիչը մորեղբայրն էր՝ ջութակահար-կոմպոզիտոր Հակոբ

Նազարյանը։ Արտասովոր երաժշտական ունակություններ ունենալով՝ նա արդեն 10 տարեկանում համերգային բեմահարթակ է դուրս գալիս, և շուտով նրա մասին խոսում են որպես վառ ձիրքի տեր երաժշտի։ Պատանի ջութակահարը ելույթ էր ունենում մորեղբոր հեղինակային համերգներին, տեղի երաժիշտների հետ հյուրախաղերի էր մեկնում Արմավիր, Մայկոպ և այլ քաղաքներ։ Նրա նվագացանկում ընդգրկված էին Ջ. Տարտինիի, Ջ. Վիոտիի, Շ. Բերիոյի, Ժ. Ռոդերի, Ա. Վյետանի, Հ. Վեյմարսկու և այլոց սոնատները։

1904թ., 12 տարեկանում, Միքայելը մորեղբոր հետ հյուրախաղերի է մեկնում Թիֆլիս։ Համերգներն այնքան հաջող են անցնում, որ նույնիսկ

166. Նրանց ընտանիքում կային գիտնականներ և շատ երաժիշտներ. եղբայրներից մեկը՝ Սեմյոն Դավթի Քրլյանը (1898-1978), կենսաֆիզիկոս էր, ՌԽՖՍՀ վաստակավոր գյուտարար։ Նրա հայտնագործությունները (կենսադաշտի լուսանկարը բարձր հաճախականության հոսանքների օգնությամբ) գիտության մեջ մտավ «Քրլյանի էֆեկտ» անունով։ Քույրը՝ Մարիամը (1890-1977), երգչուհի էր, ամբողջ կյանքում աշխատել է Լենինգրադի ակադեմիական կապելլայում։ Մյուս քույրը՝ Աննան, թավջութակահարուհի էր, աշխատել է Ուկրաինայի մի քանի երաժշտական թատրոններում։ Դուստրը՝ Մայան, դաշնակահարուհի էր, ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիան (Ա. Շաղկեսի դասարանը)։ Վերջին տարիներին աշխատել է Մ. Իպոլիտով-Իվանովի անվան երաժշտական ուսումնարանում (խմբ.)։

բացիկ է տպագրվում «վունդերկինդի» լուսանկարով։ Նույն թվականին Հ. Նազարյանը զարմիկին ներկայացնում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Լեոպոլդ Աուերին, որը հյուրախաղերով գտնվում էր Եկատերինոդարում։ Լսելով տղային՝ պրոֆեսորը գովասանքով է արտահայտվում նրա մասին և խորհուրդ է տալիս շարունակել երաժշտական կրթությունը։

1906թ. Միքայելին ուղարկում են Պետերբուրգ, որտեղ ընդունվում է կոնսերվատորիա՝ պրոֆեսոր Է. Կրյուգերի՝ Լ. Աուերի աշակերտի դասարանը։ Ամռան ամիսներին պատանին վերադառնում էր Եկատերինոդար, բայց անգամ հանգստի ժամանակ համերգներ էր տալիս Կուրանի քաղաքներում։

Մ. Քրլյանի կյանքում անմոռաց էր 1911թ. ապրիլի 29-ը, երբ քննություն էր հանձնում պրոֆեսոր Է. Կրյուգերի դասարանում։ Այդ օրը նա կատարում էր Ա. Գլազունովի կոնցերտը, իսկ ունկնդիրների մեջ էր ստեղծագործության հեղինակը։ Ա. Գլազունովը շնորհակալություն հայտնեց պատանի ջութակահարին և լուսանկարվեց Է. Կրյուգերի դասարանի աշակերտների հետ։



Միքայել Քրլյանը մորեղբոր՝ Հ. Նազարյանի դասարանում։ Եկատերինոդար, 1897թ.

Կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո Մ. Քրլյանը, Առաջին աշխարհամարտի ժամանակ, զորակոչվում է գործող բանակ, այնուհետև ուղարկվում Պավլովյան գնդի պահեստային գումարտակ: Այստեղ՝ Պետրոգրադում, նրան վստահեցին Պավլովյան սիմֆոնիկ նվագախմբի՝ Ռուսաստանի այն ժամանակվա լավագույն նվագախմբերից մեկի կոնցերտմայստերի պաշտոնը:

1917թ. Մ. Քրլյանը վերադառնում է Եկատերինոդար, որտեղ սկսում է դասավանդել երաժշտական ուսումնարանում: 1920 թվականից նա միաժամանակ ժողկրթության Կուբանի-Սևծովյան մարզային բաժնի արվեստների քաղբաժնի երաժշտական բաժանմունքի հրահանգիչն էր: Իսկ երբ բացվեց Կուբանի պետական կոնսերվատորիան, Մ. Քրլյանը դարձավ գեղխորհրդի քարտուղարը և ընդգրկվեց կոնսերվատորիայի նախագահության կազմում: Ավելի ուշ կոնսերվատորիան վերափոխվեց Երաժշտական ինստիտուտի, իսկ Մ. Քրլյանը նշանակվեց ռեկտորի տեղակալ:

1923թ. գարնանը Մ. Քրլյանը որպես մենակատար հանդես է գալիս ԽՍՀՄ Մեծ թատրոնի համերգային բրիգադի հետ (երգչուհիներ Վ. Բարսուկա, Ն. Օբուխովա, տավղահար Կ. Էրդելի, բալետմայստեր Ա. Մեսերեր և այլ արտիստներ), որը հյուրախաղերի էր մեկնել Սոչի:

«Սոչիում ինձ հետ ծանոթացավ Հայաստանի Կոմկուսի Կենտկոմի մի անդամ,- իր հուշերում գրում է Մ. Քրլյանը:- Նա տեղեկացրեց, որ Երևանում կոնսերվատորիա է բացվելու, հորդորեց ինձ՝ որպես հայի, գնալ Հայաստան՝ մասնակցելու հանրապետության երաժշտական կյանքին և կոնսերվատորիայի կառուցմանը: Կրասնոդար վերադառնալով՝ ինձ հանձնեցին Երևանի կոնսերվատորիայի հիմնադիր-ռեկտոր Ռոմանոս Մելիքյանի նամակը՝ Երևան հրավիրելու նույն առաջարկով»: Բայց Մ. Քրլյանին վիճակված չէր ընդունել առաջարկը, քանի որ 1923-1924թթ. Երաժշտական ինստիտուտը և Երաժշտական դպրոցը միավորվեցին որպես Կուբանի երաժշտական տեխնիկում, և Մ. Քրլյանը նշանակվեց տնօրեն:

Ուսումնարանում աշխատելու ժամանակ Մ. Քրլյանը տրիոների, կվարտետների անդամ էր, իսկ ուսումնարանի աշակերտներից կազմակերպում է գործիքային անսամբլ: 1925թ. Մ. Քրլյանն ամուսնանում է իր աշակերտուհու՝ դաշնակահարուհի Օլգա Սոկոլովսկայայի հետ, որը հետագայում սկսում է նվագել Մ. Քրլյանի ղեկավարած անսամբլում:

Մ. Քրլյանը կրթել է տաղանդավոր շատ երաժիշտների, նրանց մեջ

ամենահայտնին դիրիժոր և կոմպոզիտոր, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Յուրի Սիլանտևն է: Նրանց թվում են նաև ջութակահարներ Վյաչեսլավ Սոսիկան, որն աշխատում էր Քիշնևում, Վլադիմիր Գուլոյանը՝ Կրասնոդարի երաժշտական ուսումնարանի մանկավարժ, Իգոր Սկրոբովը, որն աշխատում էր Ռիգայի կամերային նվագախմբում և շատ ուրիշներ:

Անգամ արդեն թոշակառու՝ Մ. Քրլյանը շարունակում էր աջակցել Կրասնոդարի երաժշտական ուսումնարանին, եռանդուն հասարակական գործունեություն էր վարում: Կրասնոդարում, որտեղ վախճանվել է Մ. Քրլյանը, տեղադրված է նրա հարթաքանդակը:

Ավետիս Քանգիկյան (ծննդյան և մահվան թվերը՝ անհայտ են)

Ռուսաստանում ապրող հայերի մեջ կային նաև այլ երաժիշտներ: Նրանք նվագում էին, դասավանդում, ղեկավարում գործիքային կոլեկտիվներ, դասական գործերի կողքին պրոպագանդում նաև հայկական երաժշտությունը: Թեև նրանցից ոմանք լայն ճանաչում չստացան, բայց-նայնպես, հարկ է նշել այն արժեքավոր ավանդը, որ նրանք ներդրեցին ազգային երաժշտական մշակույթում: Թերթերի ժլատ տողերը, որոնք հիմք ենք ընդունում, ակնհայտորեն անբավարար են լրիվ պատկերացնելու համար նրանց գործունեության թափը: Եվ, այնուամենայնիվ, պարբերական մամուլի էջերում տեղ գտած որոշ անուններ գրավեցին մեր ուշադրությունը: Նրանցից մեկը Ավետիս Քանգիկյանն էր:

Հայտնի է, որ մինչև Մոսկվա գալը Ա. Քանգիկյանը 25 տարվա ընթացքում ղեկավարել է գավառական թատրոնների նվագախմբերը, հանդես եկել որպես ջութակահար և դիրիժոր:

Առաջին երկու համերգները Մոսկվայում 1889թ.¹⁶⁷ իրենց վրա հրավիրեցին հասարակայնության ուշադրությունը: Դրանք, ինչպես տեղեկացնում է «Մշակ» թերթը, *վիթխարի հաջողություն* ունեցան: Տաղանդավոր ջութակահարին լսելու էին եկել Լազարյան ճեմարանի ղեկավարությունը (այդ թվում՝ «Ռուսկիե վեդոմոստի» թերթի խմբագիրը), դերասանական և թատերական աշխարհի ներկայացուցիչները (Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն և այլք): Ա. Քանգիկյանի ջութակը գերել էր ունկնդիրներին: Նրա նվագի, կատարողական բարձր վարպետության տպավորության տակ Լազարյան ճեմարանի տնօրենը Ավետիս Քանգիկյանին հրավիրեց դասավանդել իր ուսումնական հաստատությունում և ընտրության հարցում չսխալվեց: Հայ ջութակահարի տաղանդը չէր սահմանափակվում գործիքային ոլորտի և դիրիժորության շրջանակներում: Նա լայն պլանի բազմահմուտ երաժիշտ էր, եվրոպական արվեստի և իր ժողովրդի հարուստ ազգային ժառանգության գիտակ: Նա լավ գիտեր հայ եկեղեցական երաժշտությունը, ժողովրդական մեղեդիները և այդ գիտելիքները փոխանցում էր աշակերտներին: Լազարյան ճեմարանում, ջութակից բացի, նաև երգեցողություն էր դասավանդում, ստեղծել էր իր ներդաշնակությամբ գերող մի երգչախումբ և հանդես էր

գալիս նրա հետ: Երգչախմբի երկացանկում տեղ էին գտել հոգևոր երգեր, հայկական ժողովրդական, վրացական, արաբական երգեր:



Պահպանվել են տվյալներ նաև հայ այլ երաժիշտների ելույթների մասին: Ինչպես տեղեկացնում են թերթերը՝ Բաքվում նվագում էր ջութակահար Ս. Աբովյանը, Թիֆլիսում 1887 և 1890թթ. Ազգային ժողովի համերգային դահլիճում ելույթներ էին ունենում ջութակահար Գրիգոր Նահապետյանը և երգիչ Բեգլար Ամիրջանը:¹⁶⁸

1901թ. մի համերգում ելույթ են ունեցել ջութակահար Ակիմովը և երգչուհի Ս. Բաբայանը:¹⁶⁹ Մեզ են հասել նաև տեղեկություններ հայ թավջութակահարների մասին: Մուշեղ Հակոբյանը փայլում էր որպես մենակատար և նվագախմբի դիրիժոր:

Հայտնի է, որ Թիֆլիսում հայկական մեծ համայնք կար, որը կարևոր դեր էր խաղում քաղաքի կյանքում և ճակատագրում: Թիֆլիսին առանձնահատուկ կոլորիտ էր հաղորդում սազանդարների գունեղ արվեստը: Միննույն ժամանակ, քաղաքի խայտաբղետ կյանքում արևելյան ոճի երաժիշտների ստեղծագործության կողքին առկա էին նաև օպերային և համերգային ներկայացումներ, սիմֆոնիկ երաժշտության երեկոներ: Դեռ XIX դարում այստեղ էին հրավիրվում արևմտահայ դիրիժորներ Կ. Փափագյանը, Հ. Սինանյանը:

Թիֆլիսից բացի հայկական անսամբլներ կային նաև այլ քաղաքներում: «Հորիզոն» թերթը հիշատակում է մի նվագախմբի ելույթների մասին, որը գործում էր XX դ. սկզբին, Բաթումում, Գ. Միրզոյանի ղեկավարությամբ: Նրա հետ համատեղ ելույթ էր ունենում քառաձայն երգչախումբը՝ Կ. Ադամյանի ղեկավարությամբ: Ծրագրում ընդգրկված էին Կոմիտասի «Իմ չինարի յար»-ը, «Լուսնակը ցուլաց, գնաց»-ը, «Մշակ բանվոր»-ը և այլն:¹⁷⁰

Ինչպես տեսնում ենք, տարբեր քաղաքներում ելույթ ունեցող երաժիշտների մասին տեղեկությունները բավական ցաքուցիր են, բայց ընդհանուր առմամբ ներկայացնում են հայերի մեծ ձգտումը՝ էլ ավելի

167. Մշակ. – Թիֆլիս, 1889. – № 18. – էջ 2:

168. Մշակ. – Թիֆլիս, 1887. – № 18, Արձագանք. – Թիֆլիս, 1890. – № 26. – էջ 3:

169. Արևիկ. – Կոստանդնուպոլիս, 1901. – № 4813. – էջ 1:

170. Հորիզոն. – Թիֆլիս, 1911. – № 91:

բացահայտելու հոգևոր հարստություններն ու հնարավորությունները երաժշտության, կատարողական արվեստի, բարձր պրոֆեսիոնալ մշակույթի ոլորտում:

Երաժշտության զարգացման գործում զգալի դեր են խաղացել մշակույթի այնպիսի օջախներ, ինչպիսիք են Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը, Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը, Թիֆլիսի Ներսիսյան վարժարանը, ինչպես նաև տարբեր ընկերություններ, որոնք իրենց առջև ժողովրդին երաժշտական ոլորտում լուսավորելու առաքելությունն ունեին: Ջանքերն ուղղվում էին երաժշտական կրթության և դաստիարակչական աշխատանքի, հրատարակչական գործի, համերգային կյանքի ընդլայնմանը: Սակայն, ինչպես տեսնում ենք, ստեղծված պատմական պայմաններից ելնելով՝ այդ ջանքերը հաճախ կենտրոնանում էին Հայաստանից դուրս: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ Հայրենիքում պոտենցիալ մեծ հնարավորություններ իրագործելու նախադրյալներ չկային: Հայերը սփռված էին Անդրկովկասի, Ռուսաստանի մեծ քաղաքներում (Թիֆլիս, Բաքու, Ռոստով, Օդեսա, Եկատերինոդար, Պետերբուրգ, Մոսկվա և այլն), որտեղ կառուցում էին դպրոցներ, տաճարներ, ճարտարապետական շինություններ, և որտեղ աշխատում էին, ակտիվորեն մասնակցում առևտրային, հասարակական, մշակութային կյանքին: Մեծ քաղաքները երաժիշտներին գրավում էին նաև նրանով, որ այստեղ հյուրախաղերի էին գալիս հայտնի արտիստներ:

Պարբերական մամուլի տեղեկություններից մեզ հայտնի է Անդրկովկասի, Ռուսաստանի այլ քաղաքներում հայ երաժիշտների հաջողությունների մասին: Այսպես, 1900թ. «Մշակ» թերթը տեղեկացնում էր Ղզլար քաղաքում Դ. Սողոմոնյանի ելույթի մասին: Այս ջութակահարի կյանքն ու ստեղծագործությունը հետագայում սերտորեն կապվեց Հայաստանի, երիտասարդ խորհրդային մշակույթի կերտման հետ, որին նա ամենագործուն մասնակցությունն է ունեցել:

Դավիթ Սողոմոնյան (1885-1935)

Դավիթ Սողոմոնյանը ծնվել է 1885թ. Ղզլար քաղաքում: Կրթությունն ստացել է Նոր Նախիջևանի հայկական սեմինարիայում և Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանում (Չաբանի դասարանում): Ավելի ուշ, մեկ տարի Դ. Սողոմոնյանը կատարելագործվում է Պետերբուրգում՝ Հովհ. Նալբանդյանի (որն այդ ժամանակ արդեն դասարան ուներ) և Ռոստովում՝ Ի. Զելիխմանի մոտ, որը տարբեր ժամանակաշրջաններում կրթել էր հայ շատ ջութակահարների՝ Ա. Գաբրիելյան, Լ. Օհանջանյան, Մ. Հովհաննիսյան: Դ. Սողոմոնյանը սովորել է նաև Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանի հայտնի այլ մանկավարժների մոտ՝ Մ. Գնեսին, Ռ. Գլիեր, Վ. Զոլտարյով, որոնք զգալի ազդեցություն են ունեցել հայ երաժշտի ճակատագրի, նրա գիտելիքների խորության և հետաքրքրությունների վրա: Ուստի, այն ժամանակ, երբ 1907թ. Դ. Սողոմոնյանը հաջողությամբ ավարտեց Ռոստովի ուսումնարանը, բավականաչափ պատրաստված էր ինքնուրույն աշխատանքի համար: Նրա գործունեությունը ծավալվեց միանգամից մի քանի ուղղությամբ: Եվ թեև նրա կյանքի ուղին երկար չէր՝ ընդամենը 50 տարի, սակայն խիստ հազեցած էր, բեղուն՝ կատարողական արվեստի, մանկավարժության, հասարակական գործունեության բնագավառներում: Որպես մենակատար ջութակահար նա հանդես է եկել Ռոստովում, Նախիջևանում, Ղզլարում, Կիսլովոդսկում, Երևանում: Նա նվագում էր նաև կվարտետներում: Հիշենք նրա սոնատային դուետը կնոջ՝ դաշնակահարուհի Ե. Խոսրովյանի հետ, որը Երևանի կոնսերվատորիայի դաշնամուրի դասարանի առաջատար մանկավարժներից էր: Գրեթե ողջ կյանքի ընթացքում Դ. Սողոմոնյանը նվագել է տարբեր կվարտետներում (հիմնականում հայկական) և մեկընդմեջ կատարել առաջին, երկրորդ ջութակի և նույնիսկ ալտի պարտիաները: Այսպես,



Ռոստոմի հայկական կվարտետում նա կատարում էր ալտի պարտիան: 1922թ. Հայաստանում կազմակերպված անսամբլում նա նվագում էր երկրորդ ջութակի պարտիան՝ կվարտետը ղեկավարող Ավետ Գաբրիելյանի կողքին: Մյուս մասնակիցներն էին Ա. Կոտլյարենսկին (ալտ) և Վ. Ավետիքյանը (թավջութակ): Երբ Ա. Գաբրիելյանը մեկնեց Մոսկվա, Դ. Սողոմոնյանը զբաղեցրեց առաջին ջութակի տեղը, Խ. Հովհաննիսյանը երկրորդ ջութակն էր, Ա. Կոտլյարենսկին՝ ալտ, Ա. Այվազյանը՝ թավջութակ: Մասնակիցների կազմը փոխվում էր նաև հետագայում, սակայն կարևոր է նշել, որ այդ շրջանում, երբ հայկական երիտասարդ հանրապետությունում դեռ նոր էին ձևավորվում երաժշտական ուժերը, իսկ քառյակի ժանրը բավականաչափ տարածում չուներ, կվարտետային երաժշտության քարոզչությունը չափազանց էական նշանակություն ուներ:

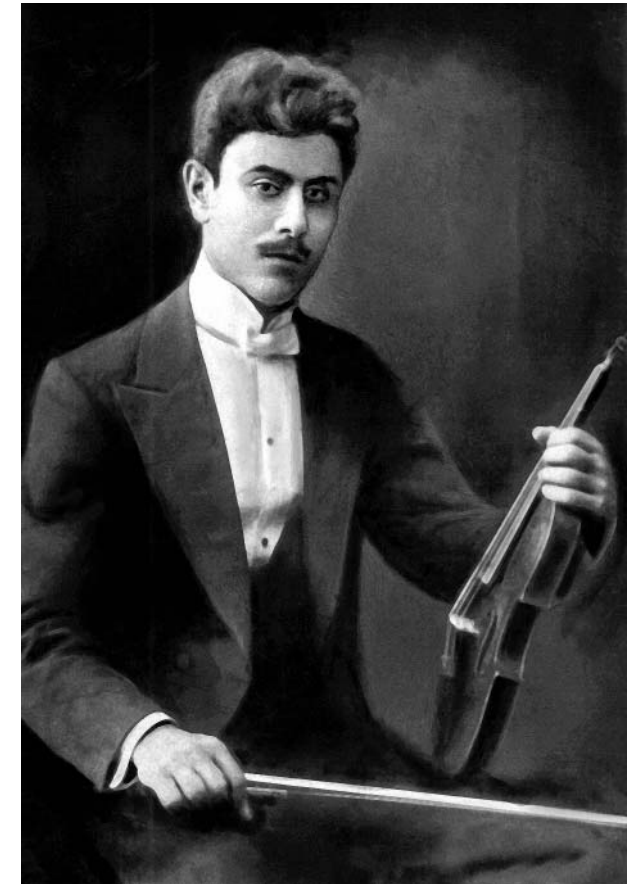
Անգնահատելի է Դ. Սողոմոնյան-մանկավարժի ավանդը Հայաստանում (ուր 1921թ. հրավիրվել էր Ռոմանոս Մելիքյանի՝ իր մեծ բարեկամի ու դպրոցական ընկերոջ կողմից) պրոֆեսիոնալ գիտելիքների, կատարողական հմտությունների տարածման գործում: Մանկավարժությունը նրա կոչումն էր: Այստեղ դրսևորվել են նրա և՛ երաժշտի տաղանդը, և՛ դաստիարակի նուրբ հոտառությունը, որն ապահովում էր սաների սերն իր հանդեպ: Ջութակ դասավանդելով՝ նա ջանում էր բազմակողմանիորեն զարգացնել աշակերտին, նրա մեջ սերմանել լավագույն երաժշտական գեղարվեստական կերպարների ճաշակ: Ընդ որում՝ աշակերտներին անպայման առաջարկում էր հայկական ստեղծագործություններ կատարել: Նա ինքն էլ լավ գիտեր հայկական հոգևոր երաժշտությունը, ժողովրդական մեղեդիները և նպաստում էր դրանց տարածմանը: Հաճախ ինքն էր մշակում ու փոխադրում դրանք ջութակի, երգչախմբի, քառյակի, նվագախմբի կատարման համար: Հայտնի են նաև հայկական թեմաներով նրա սեփական ստեղծագործությունները, ինչպես, օրինակ, «Արևելյան սյուիտը» լարային քառյակի համար: Փոխադրումներից հիշենք նրա երգերը երգչախմբի համար՝ «Արագիլ», «Տուր ձեռքդ, եղբայր» և այլն, ինչպես նաև Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործությունները՝ «Ես բլբուլ եմ», «Սև կաքավիկ»՝ մշակված նվագախմբի համար: Նշենք, որ երիտասարդ հայկական հանրապետությունում Դ. Սողոմոնյանը, թերևս, առաջին դիրիժորներից էր, որը դաստիարակել է երիտասարդ նվագախմբային դիրիժոր-երաժիշտներին ինչպես արևմտավրոպական, այնպես էլ ազգային կոմպոզիտորների (Ալ. Սպենդիարով, Ռ. Մելիքյան) ստեղծագործությունների հիման վրա:

Սահակ Խորոզյան (1890-1944)

Հարկ է հիշատակել նաև Սահակ Արտեմնիչ (Հարությունի) Խորոզյանին՝ հայ ականավոր երաժիշտներից մեկին: Նա Եփրեմ Ցիմբալիստի հետ սովորել է Ռոստոմի երաժշտական ուսումնարանում: Նրանց ունկնդրած ժամանակակիցները պնդում էին, որ երկուսն էլ այնքան լավ են նվագել, որ դժվար էր նախապատվությունը որևէ մեկին տալ: Սակայն երաժիշտների ճակատագրերը տարբեր կերպ են դասավորվել. Ցիմբալիստը մեկնել է Լենինգրադ՝ Լ. Աուերի, իսկ Ս. Խորոզյանը՝ Մոսկվա, Ի. Գրիմալիի մոտ, որտեղ էլ ավարտել է կոնսերվատորիան մեծ արժաթե մեդալով:

Նրա ելույթների ու համերգների պահպանված ծրագրերը վկայում են գերազանցապես վիրտուոզ-ռոմանտիկ բնույթի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից կազմված բավական ընդարձակ նվագացանկի մասին, ինչը համապատասխանում էր այն ժամանակվա նվագացանկային միտումների ոճին: Դրանք էին Ա. Վյետանի «Բալլադը» և «Պոլոնեզը», «Ֆանտազիա-ապասիոնատը», Շ. Դանկլայի «Ռոնդոն» և «Մագուրկան», Շ. Բերիոյի «Արիան վարիացիաներով», Հ. Վենյավսկու մագուրկաները, Ժ. Սենթեղի «Ֆանտազիա էլեգանտը», Լ. Շպորի, Շ. Բերիոյի, Ֆ. Մենդելսոնի, Հ. Վենյավսկու կոնցերտները: Նա նախընտրում էր բեմ բարձրացնել փայլուն վիրտուոզ պիեսներ, հազվադեպ, բայց այնուամենայնիվ նվագում էր Յ. Ս. Բախի և Լ. Վ. Բեթհովենի երկերը:

Ս. Խորոզյանը հիմնալի գիտեր ջութակի գրականությունը, բացառիկ լսողություն և հիշողություն ուներ: Նրան լավ ճանաչող երաժիշտների պատմածով՝ գրեթե չկար որևէ ստեղծագործություն, որը չիմանար Ս. Խորոզյանը: Նա անգիր էր նվագում դրանք, առանց որևէ սխալի:



Ս. Խորոզյանի ձիրքը դեռ պատանեկան տարիներին էին «աստվածատուր» անվանում: Մի անգամ նրան լսելով՝ Մարիետա Շահինյանը ոգեշունչ բանաստեղծական տողեր է նվիրել նրա տաղանդին:

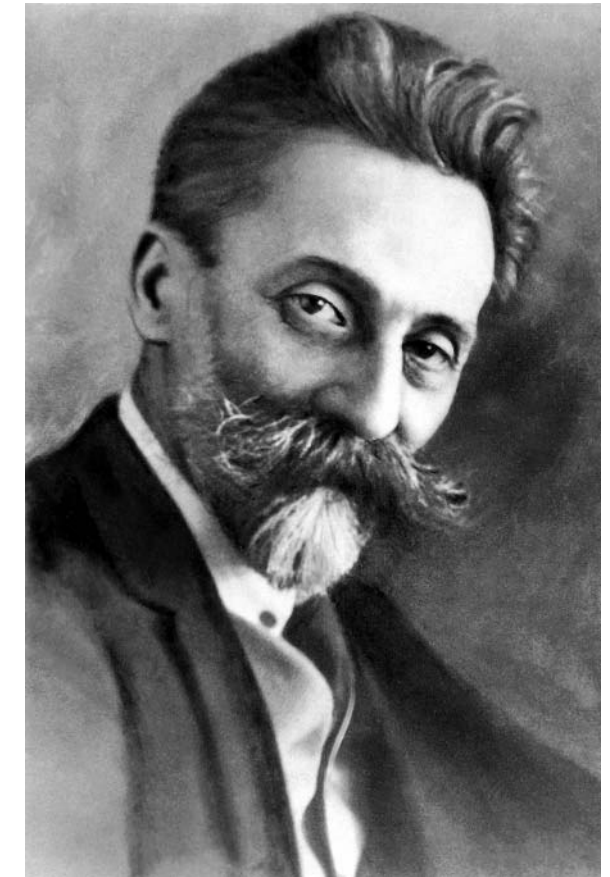
Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնի ստեղծման օրից Ս. Խորոզյանը հրավիրվել է որպես նվագախմբի գլխավոր կոնցերտմայստեր, որտեղ էլ ինքնամոռաց ու նվիրված աշխատել է մինչև կյանքի վերջը:

Կոնստանտին Սարաջև (1877-1954)

Ի. Գրժիմալիի դասարանում, Ս. Խորոզյանից առաջ սովորել է նաև Կոնստանտին Սողոմոնի Սարաջևը (Սարաջյան)՝ հախուռն, բազմակողմանի, խորագիտակ մի երաժիշտ: Թեև Կ. Սարաջևը հետագայում գերադասեց դիրիժորությունը, այնուամենայնիվ մենք չենք կարող չանդրադառնալ կամերային երաժշտի բեղմնավոր գործունեությանը, մենակատար ջութակահարի, մանկավարժի լուսավորական աշխատանքին:

1898թ. մեղալով ավարտելով Մոսկվայի կոնսերվատորիան՝ Կ. Սարաջևը մինչև 1900թ. մնաց այնտեղ՝ Ի. Գրժիմալիի մոտ: Այնուհետև նրան խորհուրդ տվեցին մեկնել Պրահա՝ կատարելագործվելու Օտակար Շնչիկի մոտ: Արդեն այդ շրջանում ի հայտ եկավ Կ. Սարաջևի հետաքրքրությունների լայն շրջանակը: Նա հանդես է գալիս ինքնուրույն համերգներով, որոնց ծրագրերում ընդգրկվում էին Ա. Վիվալդիի, Ն. Պագանինիի, Պ. Սարասատեի, Պ. Չայկովսկու (ի դեպ, նա նվագում էր նրա՝ այն ժամանակ դեռ բոլորովին նոր ջութակի կոնցերտը) ստեղծագործությունները: Նա միաժամանակ դասավանդում էր Մոսկվայի սինոդի ուսումնարանում, իսկ ավելի ուշ՝ Ժողովրդական կոնսերվատորիայում, որի գոյությունը զգալի դեր է ունեցել լայն զանգվածների մեջ երաժշտական գիտելիքների տարածման գործում:

Կ. Սարաջևը նաև կամերային-գործիքային ժանրի ջերմ քարոզիչ էր: Դեռ Ի. Գրժիմալիի դասարանում, հավասարապես տիրապետելով ջութակին և ալտին, նա նվագել է Վ. Մոցարտի, Յ. Հայդնի, Լ. Բեթհովենի, Ֆ. Շուբերտի, Ա. Բորոդինի հսկայական թվով անսամբլներ՝ դուետներ, տրիոներ, կվարտետներ, կվինտետներ, ընդ որում՝ նվագացանկը չէր սահմանափակվում դասական գլուխգործոցների շրջանակով:



Սարաջև-կատարողի ամենաարժեքավոր հատկանիշն այն էր, որ նրա ստեղծագործական դեմքը բնորոշվում էր դեպի նոր երաժշտությունը, նոր արտահայտչաձևերը, դեպի հնչողությամբ թարմ ստեղծագործությունները ձգտումով: Ուստի, նրա թե՛ մենակատարի, թե՛ անսամբլային ծրագրերը մշտապես համալրվում էին արևմտաեվրոպական և ռուսական երաժշտության նոր ստեղծագործություններով, որոնց մեկնաբանման մեջ նա ներդրում էր իր ողջ հախուռն խառնվածքը:

Կ. Սարաջևի անունը հաճախակի հայտնվում է մայրաքաղաքի կամերային երեկոների ծրագրերում: Այդ շրջանում Ռուսաստանի երաժշտական կյանքը առավել արդյունավետ էր: Չնայած ճգնաժամային երևույթներին, որոնք նկատվում էին կոմպոզիտորական, կատարողական արվեստում և համերգային կյանքում, Ռուսական երաժշտական ընկերության (ՌԵԸ) և Կամերային երաժշտության ընկերության հանրային նշանակությունը չնվազեց, բայց ավելի ակադեմիական դարձավ: Հին կոլեկտիվները՝ Լ. Աուերի, Ի. Գրժիմալիի կվարտետները սպառել էին իրենց, դադարել էին հետևել նորույթներին, պարզապես շատ բան չհասկանալով այն ամենից, ինչ կատարվում էր արդի երաժշտական կյանքում՝ պարփակվել էին դասական երկացանկի շրջանակում:¹⁷¹ Մյուս կողմից՝ ի հայտ էին գալիս խմբակներ, որոնք տարածում էին նորագույն ստեղծագործությունները: Այս պարագայում մեծ դեր ունեցավ 1901թ. ստեղծված «Ժամանակակից երաժշտության երեկոների» գործունեությունը: 1909թ. նման «երեկոների» կազմակերպիչներից մեկը Մոսկվայում Կ. Սարաջևն էր (Վ. Դերժանովսկու և Ե. Կոպուսովայի հետ միասին): Այդ «երեկոների» նշանակությունը վիթխարի էր, քանի որ դրանք երևան էին բերում երաժշտության արդի միտումները, պրոպագանդում ռուսական և արտասահմանյան կոմպոզիտորների՝ գեղարվեստորեն արժեքավոր նորույթները: Խորհրդային երաժշտագիտության մեջ «Ժամանակակից երաժշտության երեկոները» երկար ժամանակ դիտարկում էին գերազանցապես որպես մոդեռնիզմի կենտրոն՝ «նորագույն» երաժշտություն քարոզելու իրենց հստակ արտահայտված միտումների պատճառով: Իսկապես, հենց «երեկոներն» առաջինը Մոսկվային ծանոթացրին Կ. Դերյուսիի, Մ. Ռավելի, Պ. Դյուկայի, Ա. Շյոբերգի, Ի. Ստրավինսկու, Ս. Պրոկոֆևի և Ն. Մյասկովսկու շատ ստեղծագործություններ:

171. *Ռաբրեն Լ.Ն.* Инструментальный ансамбль в русской музыке, Մոսկվա, 1961. – էջ 333-334:

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
1923-24 АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГОД. ЧЕТВЕРТЫЙ ЦИКЛ КОНЦЕРТОВ.

ВОЛЬШОЙ ЗАЛ
В ПЯТНИЦУ 11-го АПРЕЛЯ
ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ
СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ
ОРКЕСТРА УЧАЩИХСЯ М. Г. К.

(СТАРШАЯ ГРУППА)
ПОД УПРАВЛЕНИЕМ ПРОФЕССОРА
К. С. САРАДЖЕВА
ПРИ УЧАСТИИ ПРОФЕССОРА
К. Н. ИГУМНОВА

ХОРА УЧАЩИХСЯ М. Г. К.

ПРОГРАММА:

1. Бородин	Симфония № 2	2. Мусоргский	Вальс
3. Рахманинов	Концерт № 2	4. Прокофьев	Концерт

Начало в 8 час. вечера.

Цены общедоступные.

Организаторы: Комитет по делам искусств, Центральный комитет, Ленинградский комитет, Комитет по делам искусств.

Սարաջևի համերգների երկու ապագրերը՝
Մոսկվա, 1924թ., և Վիեննա, 1926թ.

Großer Musikvereins-Saal

Montag 1. März 1926 halb 8 Uhr

Österr. Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit Rußland

SINFONIE-KONZERT

Dirigent:
Prof. Constantin Saradjew (Moskau)

Mitwirkend:
Der Philharmonische Chor
Das Wiener Sinfonie-Orchester

Neue russische Musik

PROGRAMM:

Nicolai Miskowsky . . . VI. Sinfonie op. 23.
Poco largamente . . . All. ro. ferreo.
Presto tempestoso.
Andante Appassionato.
Allegro vivace. (Erstaußführung in Wien.)

Vorher:
Puchmanoff . . . Konzert C-moll.
Moderato.
Allegro sostenuto.
Allegro scherzando.
Klavier: Ella Kugel.

Klavier: Bösendorfer.
Karten an der Musikvereinskasse.

Strick & Steiner, Wien

րին: Բայց նշված կոմպոզիտորների կողքին «Երեկոների» ծրագրերում բավականաչափ ներկայացված էին նաև Ս. Ռախմանինովը, Ս. Տանենը, Ա. Արենսկին, «բելյանականները», որոնք XX դ. սկզբին երաժշտական արվեստի միանգամայն այլ հոսանքներ էին ներկայացնում: Այնպես որ՝ ավելի ճիշտ է խոսել ոչ թե «Երեկոների» «մոդեռնիզմի», այլ լայն լուսավորչական նշանակության մասին: Ընդ որում՝ Կ. Սարաջևը ոչ միայն դրանց ոգեշնչողն ու կազմակերպիչն էր, այլև մշտական մասնակիցը: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ մինչև այդ ստեղծագործությունների պաշտոնական հայտարարումը հաճախ ինքն էր դառնում առաջին կատարողը: Այսպես, Ս. Տանենի Տրիոյի կատարման մասին երաժշտական քննադատ Ն. Կաշկինը «Ռուսկոյե սլովո» թերթում գրում էր. «Երեք կատարողներն էլ, այդ թվում և Տրիոյի հեղինակը, արժանի են շատ մեծ դրվատանքի՝ ոգեշնչման միասնության և գերազանց անսամբլի համար: Նոր ստեղծագործությունը հսկայական և միանգամայն արժանի հաջողություն ունեցավ լեվի-լեցուն դահլիճի ունկնդիրների համար»:¹⁷²

172. Русское слово. – Մոսկվա, 1908. – 19 հունվ. – № 16:

Ս. Տանենի հետ ստեղծագործական համագործակցությունը հանգեցրեց այն բանին, որ նրանք գրեցին կվարտետ հատուկ անսամբլի համար, որում Կ. Սարաջեն առաջին ջութակ էր նվագում: Տանենյան քառյակը ներառվեց այն ծրագրում, որը կազմված էր երիտասարդ կոմպոզիտի պատրաստած քառյակային ութ երեկոներից,¹⁷³ կոմպոզիտ, որը բարձր արտիստական մակարդակով կատարում էր Կ. Դեբյուսիի, Ս. Ռավելի, Ֆ. Շմիդտի, Ս. Պրոկոֆևի, Ն. Մյասկովսկու երաժշտությունը: «Լարային քառյակի անդամները, գրում էր Ն. Կաշկինը, հավանաբար, շատ են աշխատել՝ հասնելու համար այն կատարելությանը, որը բացահայտվեց Ս. Ռավելի կվարտետում և Շմիդտի կվինտետում»:¹⁷⁴

Հսկայական է Կոնստանտին Սարաջեն-դիրիժորի դերը Ռուսաստանի և Հայաստանի երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում: Հոյակապ դպրոց անցնելով հայտնի դիրիժոր Արթուր Նիկիշի մոտ՝ անսպառ եռանդով, գիտելիքներով ու նուրբ ճաշակով օժտված Կ. Սարաջեն անդրանիկ կատարողը դարձավ և կյանքի ուղեգիր տվեց Ս. Պրոկոֆևի, Ն. Մյասկովսկու, Դ. Շոստակովիչի, Վ. Շերալինի, ինչպես նաև Հ. Ստեփանյանի, Ա. Հարությունյանի, Ա. Բաբաջանյանի, Է. Միրզոյանի և հայ շատ այլ կոմպոզիտորների բազմաթիվ սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների: Կ. Սարաջենը վիթխարի ավանդ է ներդրել Հայաստանի սիմֆոնիկ մշակույթի զարգացման գործում: Պատահական չէ, որ նրա գործունեությունն արժանացել է տեղի և արտասահմանյան մամուլի, ինչպես նաև մշակույթի բազմաթիվ ականավոր գործիչների ամենադրվատական արձագանքներին: Նա բազմիցս արժանացել է պատվավոր կոչումների, պարգևատրվել շքանշաններով: Կ. Սարաջենը սերտորեն կապված էր ազգային արվեստին, սիրում էր հայկական երաժշտությունը, հպարտանում էր իր ժողովրդի դարավոր ավանդույթներով: Մոսկվայում Հայկական ընկերության երեկոներին նա մշտապես մասնակցել է և՛ որպես կատարող, և՛ որպես կոմպոզիտոր-երգահան: Այստեղ առաջին անգամ հնչեցին «Հոյ Նազան», «Լորիկ» և այլ երգերի նրա մշակումները: Հայկական ֆոլկլորային նյութի վրա նա գրել է նաև մի շարք ստեղծագործություններ՝ վարիացիաներ ջութակի համար, լարային կվարտետ, դաշնամուրային տրիո, որոնք, ցավոք, այսօր անհետացել են:

1935թ. Հայաստան տեղափոխվելուց հետո Կ. Սարաջենը դարձավ

173. *Սարաջեն Կ.Ս.* Сборник статей и воспоминаний. Կազմող և գլխ. խմբ. Գ.Գ. Տիգրանով, Մոսկվա, 1962, էջ 14:

174. Русское слово. – Մոսկվա, 1909. – 18 հունվ. – № 14:

հանրապետության երաժշտական մշակույթի առաջատար գործիչներից մեկը, Երևանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնի գլխավոր դիրիժորը, Երևանի պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսորն ու ռեկտորը: Եվ իր եռանդուն գործունեության յուրաքանչյուր ասպարեզում նա ներդրեց այն օգտակարն ու գեղեցիկը, որն ստացել էր Ա. Նիկիշից և Ի. Գրժիմալից, Օ. Շնիկից և Ս. Տանենից, Վ. Սաֆոնովից և Մ. Բալիտով-Իվանովից, ինչն ամբարել էր Ս. Ռախմանինովի, Կ. Իգումնովի, Ա. Գոլդեկովից, Ն. Մյասկովսկու, Ս. Պրոկոֆևի հետ շփումներից ու ստեղծագործական ջերմ բարեկամությունից: Իր գիտելիքներն ու փորձը՝ լրացված անսպառ էներգիայով ու տաղանդով, նա ի սպաս է դրել երաժշտությանն ու ստեղծագործելուն, երաժշտական թատրոնին և կոնսերվատորիային ծառայելուն, որին թողել է իր հարուստ գրադարանը: Նրա աշխատանքի տարիներին կոնսերվատորիան նորացվեց, դարձավ իսկական երաժշտական մշակութային օջախ, երիտասարդ տաղանդների դարբնոց, բարձր վարպետության դպրոց:



Իվան Ղալամյան (1903-1984)

Մոսկվայի ջութակի դպրոցի սան էր նաև Իվան Ղալամյանը։ Առաջին անգամ նրա մասին լսեցի մեր ընդհանուր մանկավարժ, պրոֆեսոր Կ. Մոստրասից, որի մոտ սովորում էր նա դեռևս 20-ական թվականներին։ Կ. Մոստրասի դասարանում սովորում էին շատ հայ ջութակահարներ։ Ի. Ղալամյանը նրանցից առաջինն էր, տողերիս հեղինակը՝ վերջինը։ Կ. Մոստրասը սակավախոս էր, բայց Ի. Ղալամյանի մասին խոսում էր հատուկ ջերմությամբ։

Իվան Ղալամյանը ծնվել է 1903թ. Թավրիզում (Իրան)։ Շուտով Ղալամյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Մոսկվա, որտեղ երաժշտական ձիրք ունեցող տղան սկսում է ջութակ նվագել սովորել։ Ի. Ղալամյան ջութակահարի ձևավորման գործում մեծ դեր է խաղացել այն հանգամանքը, որ նա հայտնվել է Կ. Մոստրասի՝ Մոսկվայի ջութակի դասարանների երեք (Լ. Ցեյտլինի և Ա. Յամպոլսկու հետ) առաջատար մանկավարժներից մեկի դասարանում։ Նա բազմազգիտակ, զգայուն մանկավարժ էր, հիանալի երաժիշտ, որն աշակերտների հետ իր աշխատանքում հասնում էր նրանց տեխնիկական և երաժշտական ունակությունների համակողմանի և ներդաշնակ ձևավորմանը, զարգացնում էր նրանց ճաշակը, գեղարվեստական ճիշտ արտահայտչականության, ազնիվ պարզության և կատարման հստակության ձգտումը։

Կ. Մոստրասի խոսքերով՝ Իվան Ղալամյանն իր դասարանում սովորելու շրջանում արագ ու նկատելի հաջողությունների է հասնում։ Նրա ելույթներում ուշադրություն էին գրավում երաժշտականությունը, մեկնաբանման կշռադատվածությունն ու խորությունը։ Հաջողությամբ ավարտելով Մոսկվայի ֆիլհարմոնիկ ընկերության ուսումնարանը՝ Ի. Ղալամյանն ընդունվում է Մեծ թատրոնի նվագախումբ, առաջին ջութակների խումբ։

1924թ. Ի. Ղալամյանը տեղափոխվում է Ֆրանսիա, որտեղ շարունակում է երաժշտական կրթությունը L'Ecole Classique de Musique-ում, սկզբում՝ Էդվարդ Նադոյի, այնուհետև՝ Լյուսիեն Կապելի մոտ։ Փարիզում Ի. Ղալամյանն ամբարում է այն լավագույնը, ինչ կարող էր տալ ֆրանսիական մշակույթը, մանավանդ որ նրա հիմնական գծերը՝ քնարական ոգեշնչվածությունը, նրբագեղությունը, հստակությունը հոգեհարազատ էին Ի. Ղալամյանի ստեղծագործական էությանը։ Ֆրանսիական դպրոցն այն ժամանակ գերիշխող դիրք ուներ Եվրոպայում, ջութակի մյուս հանրահայտ դպրոցների շարքում ֆրանսիականին էր տրվում նախապատվությունը։ Ի. Ղալամյանի մանկավարժը՝ Լյուսիեն Կապելն, որն այդ ժամանակ արդեն եվրոպական հռչակ էր վայելում, այդ դպրոցի տիպիկ ներկայացուցիչն էր։ Ֆրանսիայում Իվան Ղալամյանն ավարտեց կրթությունը և անցավ ակտիվ մանկավարժական գործունեության։

1939թ. Ի. Ղալամյանը տեղափոխվում է Միացյալ Նահանգներ, որտեղ պայմանները բեղուն աշխատանքի համար առավել նպաստավոր էին։ Անուն, որն արդեն բավական հայտնի էր Եվրոպայում, նպաստում էր, որ նրա դասարան ձգտեն ընկնել բազմաթիվ աշակերտներ։ 1944թ. նա հրավիրվում է Նյու Յորքի Juilliard School կոնսերվատորիա՝ իբրև պրոֆեսոր, զուգահեռաբար դասավանդում էր Ֆիլադելֆիայի «Curtis Institute of Music»-ում։ Նրա սաները հաջողությամբ հանդես էին գալիս բազմաթիվ մրցույթներում։ Այսպես, օրինակ, Լենտորիտի անվան Միջազգային մրցույթում Ի. Ղալամյանի ներկայացրած բոլոր հինգ ջութակահարներն էլ անցան եզրափակիչ և դարձան մրցույթի հաղթողներ։ 1957թ. Ի. Ղալամյանն արժանացավ արվեստագիտության դոկտորի պատվավոր կոչման։ Նա եղել է հեղինակավոր մրցույթների ժյուրիի մշտական անդամ, և իր գործընկեր-բարեկամներ Ժ. Սիգետիի, Յ. Մենուխինի, Դ. Օյստրախի և համաշխարհային այլ մեծությունների հետ որոշում է երիտասարդ տաղանդների ճակատագիրը։

Ո՞րն է Իվան Ղալամյան-ջութակահարի, մանկավարժի, դաստիարակի հանրաճանաչության գաղտնիքը։ Այս հարցի պատասխանը, հավանաբար, պետք է փնտրել նրա ստեղծած մանկավարժական համակարգի առանձնահատկության մեջ։ Հիշեցնենք, որ Ի. Ղալամյանի երաժշտական կրթության մեջ ասես միավորվել են ռուսական և ֆրանսիական դպրոցների ձեռքբերումները, այսինքն՝ ջութակի համաշխարհային մշակույթի լավագույն նվաճումները։ Մեփական փորձով և դիտարկումներով հարստացնելով ձեռք բերած գիտելիքները՝ նա ավելի է

գարգացնում դրանք, ստեղծում իր մեթոդը, ջութակի իր՝ դալամյանական դպրոցը: Դրա հիմնական սկզբունքները շարադրված են 1962թ. հրատարակված և նրա բազմամյա դիտարկումները, գիտելիքները, փորձն ընդհանրացնող («Ջութակ նվագելու և դասավանդելու հիմունքները») «Principles of violin playing and Teaching» աշխատությունում:

Ի դեպ, Ի. Ղալամյանի մեթոդի մասին խոսել իբրև անսասան ու անառարկելի մի ինչ-որ բանի՝ չի կարելի: Նա իր մանկավարժական աշխատանքը կառուցում էր աշակերտի ունակությունների, նրա բնատուր երաժշտական տվյալների, կատարողական ձիրքի բնույթի, խառնվածքի, ինտելեկտուալ գարգացման, մտածողության համակողմանի ուսումնասիրության հիման վրա: Նա սովորողի բոլոր առանձնահատկությունները հաշվի առնելով էր կիրառում այս կամ այն մեթոդը՝ աշակերտի անհատական գծերը բացահայտելու համար: Ուստի, ջութակահարի դաստիարակման Ի. Ղալամյանի համակարգը քարացած չէ, այլ ճկուն է, շարժուն:

Հայտնի է, որ Ի. Ղալամյանը խստապահանջ էր ջութակահարի տեխնիկական պատրաստության հարցում: Սա, իհարկե, ճիշտ է, սակայն տեխնիկան նա ընկալում էր որպես գործիքին պրոֆեսիոնալ տիրապետելու բարձր աստիճան, որպես ազատության անհրաժեշտ վիճակ, որի օգնությամբ կարելի է կերտել ցանկացած երաժշտական կերպար, մտքեր և զգացմունքներ արտահայտել: Իսկ գլխավորը երաժշտությունն է, ստեղծագործության գեղարվեստական կերպարը: Տեխնիկան կոչված է ծառայելու երաժշտությանը և պետք է ենթարկված լինի կատարման գեղարվեստական կողմին. այսպիսին էր նրա ստեղծագործական հավատամքը: Այստեղից էլ՝ Ի. Ղալամյանի հատուկ բժախնդրությունը դարձվածավորման, երաժշտական յուրաքանչյուր մտքի, նոտայի հղկման աշխատանքում: Այսօրինակ աշխատանքի գործընթացը, որպես կանոն, դժվար է, բայց գրավիչ, միևնույն ժամանակ այն ողջ լիարժեքությամբ բացահայտում էր Ի. Ղալամյանի մանկավարժական հնարավորությունները, նրա՝ որպես խոր երաժիշտ-արվեստագետի արժանիքները: Հենց դարձվածավորման արվեստին է նա ենթարկեցնում բնորոշ մանրամասների, ապլիկատուրայի և այլնի ընտրությունը: Պատահում էր, որ նա դիտավորյալ բարդացնում էր նոր ստեղծագործության վրա տարվող աշխատանքը և, հաճախ հավելում. «Հիմա լաց եղիր, հետո կնվագես»: Անցումների, էպիզոդի, դարձվածքի բարելավման նպատակներով հուշում էր անհրաժեշտ հնարքը և աշակերտին ծանրաբեռնում

հնարավոր տարբերակներով, տարբեր վարժություններով, տեխնիկական համակցումներով: «Դժվարություններ հաղթահարելը – ահա թե ինչն է տանում դեպի առաջընթաց, բացահայտում աշակերտի հնարավորությունները»:

Ի. Ղալամյանը պատկանում էր այն հազվադեպ մանկավարժների թվին, որոնք սիրում են ուսուցանել և աշակերտին ջութակ նվագելու առաջին քայլերից տանել մինչև լիակատար արտիստական հասունություն: Երբ տաղանդը ակնհայտ էր, Ի. Ղալամյանը հղկում էր նաև բեմում արտիստի պահվածքի հետ կապված բոլոր մանրուքները: Նա մեծ զգուշությամբ էր վերաբերում, այսպես կոչված, *վունդերկինդներին*՝ գերապատվություն տալով պարզապես երաժշտական ունակություն ունեցող երեխաներին: Վունդերկինդի նվագը կարող է ցնցել ունկնդրի երևակայությունը; Բայց որքա՞ն հեռու է դա իսկական արվեստից, նրա վսեմ կոչումից: Ի. Ղալամյանը վստահ էր, որ գլխավոր նպատակը փառքը չէ, այլ երաժշտությանը, նրա բարձր իդեալներին ծառայելը: Միևնույն ժամանակ, չի կարելի չնշել այն հատուկ, հոգսաշատ, սիրով ու գուրգուրանքով լի վերաբերմունքը, որ ուներ Ի. Ղալամյանն իր սաների հանդեպ:

Նա մեղմ ու հանգիստ, խիստ զսպվածությամբ լի մոտեցում ուներ թե՛ փոքրահասակ, թե՛ ավագ սաների նկատմամբ: Ընդ որում՝ ամենադժվար դեպքերում անգամ նա համբերատար էր՝ արդյունքի հասնելու համար: Այսպես, օրինակ, տաղանդավոր աշակերտին՝ Կյունկ Վան Շանին բեմի, հրապարակային ելույթների նկատմամբ ունեցած վախից Ի. Ղալամյանը կարողացավ ձերբազատել ոչ միայն կատարողի հոգեբանությունը լավ հասկանալու, այլև հիմնականում անսահման համբերության, բարության և համոզելու ուժի շնորհիվ: Յուրաքանչյուր երաժշտի համար կարևոր այս խնդիրը լուծելու գործում նա կարողացավ օգնել նաև Առնոլդ Շոտենհարդտին, Յանկ-Յուկ-Կիմին և այլոց:

Բարձրահասակ, նիհարավուն, խոժոռ ու սևեռուն հայացքով Ի. Ղալամյանը կարող էր շատ խիստ մարդ թվալ: Դասարանում նա չափազանց պահանջկոտ էր, զուսպ ու խիստ: Դիտողությունները ցածրաձայն էր անում՝ ձայնը երբեք չբարձրացնելով: Երբեմն բավական էր բարձրացներ հոնքը, և աշակերտը կանգ էր առնում. «Ուշադրություն դարձրու ձայնին և ուղիղ կանգնիր», - ասում էր Ի. Ղալամյանը: Ձայնի որակը, աղեղի շփումը լարի հետ նրա գլխավոր հոգսերից էր, հիմնական ու մշտական պահանջը:

Բայց լինում էր և այնպես, որ որքան մեղմ էր հնչում Ի. Ղալամյանի խոսքը, այնքան այն դառն էր դասին անպատրաստ աշակերտի համար: Եվ, Աստված մի արասցե, եթե հանկարծ հնչեր «հեռացիր» բառը, որն արդեն շշուկով էր ասվում: Դա ամենասարսափելի, ամենադաժան պատիժն էր Ի. Ղալամյանի դասարանում: Թեև Ի. Ղալամյանի աշխատասենյակը հաճախ անվանում էին «տանջասենյակ», իսկ իրեն՝ «Իվան Ահեղ»,¹⁷⁵ բոլորը գիտեին, որ նա բարի է: Նրա դասերին սպասում էին սրտի երանավետ թրթիռով: Եվ որ ամենազլխավորն է՝ այստեղ միշտ տիրում էր բարձր տրամադրության և բարյացակամության մթնոլորտ, գեղեցիկի հետ առնչվելու և արվեստին ծառայելու սրբազան գործին հաղորդակցվելու զգացողություն: Պատերից նայում էին անցյալի նշանավոր երաժիշտների դիմանկարները, և թվում էր, թե նրանք քաջալերում են երիտասարդ կատարողներին: «Ահա թե ումից և ում օրինակով է պետք սովորել», - մատնանշելով Յ.Ս. Բախին, Ն. Պագանինիին, հին դարոցների ջութակահարներին՝ Ռ. Կրեյցերին, Պ. Ռոդերին, Պ. Գավինյեին, Հ. Էռնստին, Հ. Վեյնպլսկուն՝ ասում էր Ի. Ղալամյանը: Անցյալի լավագույն ստեղծագործությունները հիմք են մեզ համար, հիանալի դպրոց:

Երբ աշակերտին չէր հաջողվում կատարել պիեսից մի որևէ դրվագ, Ի. Ղալամյանը ցույց էր տալիս, թե ինչպես պետք է նվագել: Նա ձեռքն էր վերցնում իր ջութակը (Անդրեա Ամատիի պատրաստածը, 1680թ.), և լիահնչյուն, հյութեղ ձայնը ողողում էր սենյակը: Դրվագը նվագելով՝ Ի. Ղալամյանը կանգ էր առնում, հարցնում՝ ամեն ինչ էր հասկանալի, և դասը շարունակվում էր: Պարապմունքների ավարտին նա հիշեցնում էր. «Զպետք է սահմանվածից շատ պարապել. չորս լրիվ արդյունավետ ժամը միանգամայն բավական է»: Ի դեպ, ինքը՝ Իվան Ղալամյանը, չէր հետևում այդ կանոնին և աշխատում էր շաբաթվա 7 օրերին, օրը 10 ժամ: Նա նույնիսկ ամռանը թույլ չէր տալիս իրեն հանգստանալ, արձակուրդ ասվածը չէր ընդունում: Երբեմն շատ վաղ էր արթնանում՝ առավոտյան ժամը 4.30-ին, որ հասցնի ինքն էլ պարապել:

Անսահման ծանրաբեռնվածություն և ինչպիսի՜ ինքնամոռացություն: Դրանք էլ, կարծում եմ, նրա մանկավարժական գործունեության հաջողության գրավականն էին: Երբեմն նրա դասարանում մոտ հարյուր աշակերտ էր հաշվվում, որոնց հետ պարապում էր շաբաթը մեկ անգամից մինչև ամիսը մեկ անգամ: Նրան շատերն էին դիմում օգնու-

175. Թայմս. - Նյու Յորք, 1968. - 06 դեկտ.; Զարթոնք. - Բեյրութ, 1969. - 11 հունվ.:

թյան, կամ իմաստուն խորհրդի համար նրա «մոտ էին անցնում» նաև հին սաները: Դա լավ ավանդույթ էր դարձել: Իսկ ընդհանրապես շատ դժվար էր հայտնվել Ի. Ղալամյանի դասարանում: Նա, ում բախտ էր վիճակվում սովորել նրա մոտ, ստեղծագործական և հոգևոր առումներով ընդմիջտ կապվում էր Ի. Ղալամյանի՝ ջութակի մանկավարժության նահապետի հետ: Ամերիկյան թերթերի տեղեկություններով՝ նա դաստիարակել է Ամերիկայի լավագույն երիտասարդ ջութակահարների մի ամբողջ համաստեղություն՝ Իցհակ Փերլման, Յանկ-Յուկ-Կիմ, Ժայմե Լարեդո, Փոլ Ժուխովսկի, Ջեմս Օլիվեր, Փասուել, Ժիրայր Քանթարջյան, Կոչյան եղբայրներ և այլք: Նրա ձեռքի տակով են անցել նաև հրաշալի կամերային երաժիշտներ՝ Ա. Գվարներիի անվան կվարտետի ջութակահար Առնոլդ Շտեյնհարդտը, Նյու Յորքի Ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի կոնցերտմայստեր Դևիդ Նեդիենը և ուրիշներ:

«Աշխարհի ամենաբեղմնավոր և ամենալավ մանկավարժը», - Իվան Ղալամյանի մասին ասել է մեծն Իսահակ Ստեռնը:

Սույն հրատարակման խմբագիրը Ղալամյան-մանկավարժին տրված բացառիկ գնահատականի հետաքրքիր փաստ գտավ Ա. Ցիցիկյանի արխիվում: Հայ երիտասարդ ջութակահար Հարություն Բեդելյանը՝ Մանուկ Բարիքյանի մորեղբոր որդին, 1966թ. դարձել է Գլազգոյում անցկացված «BBC Competition» երաժշտական մրցույթի հաղթող: Ժյուրիի նախագահն էր Յեհուդի Մենուհինը: Պարզևր հանձնելիս նա խորհուրդ է տվել տաղանդավոր ջութակահարին վերադառնալ կատարելագործել ԱՄՆ-ում՝ ժամանակի լավագույն մանկավարժ Իվան Ղալամյանի մոտ, և ինքն էլ օգնել է իրագործել այդ գաղափարը (տե՛ս «Housharar» ամսագիրը, 1968թ. ապրիլ, Նյու Յորք, էջ 9):

Եվ այսպես, ջութակի հայկական արվեստի երկու ճյուղերը՝ արևմտահայկականը և արևելահայկականը, զարգացել են XIX դ. ընթացքում՝ շաղկապվելով համաշխարհային խոշոր դպրոցների հետ: Դրանցից յուրաքանչյուրը տվել է փայլուն կատարողների, որոնք երբեմն մրցակցել են եվրոպական անվանի երաժիշտների հետ: Բայց, չնայած առաջնակարգ երաժիշտների, մանկավարժների, կատարողների մեծ թվին՝ XIX դարում ջութակի հայկական ազգային դպրոց հասկանալի պատճառներով չստեղծվեց: Քանի որ ոչ Արևելյան և ոչ, առավել ևս, Արևմտյան Հայաստանում հնարավոր չէր ձևավորել մշակույթի ազգային հաստատություններ: Դրա համար նախևառաջ քաղաքական նախադրյալներ չկային: Վերջին հաշվով, Արևելյան Հայաստանը, այնուամենայնիվ, «ռուսական պրովինցիա»՝ ծայրագավառ էր մնում, Ռուսական կայսրության մաս, ճիշտ այնպես, ինչպես Արևմտյան Հայաստանը մասն էր Օսմանյան կայսրության: Ե՛վ այնտեղ, և՛ այստեղ ոչ ոք թույլ չէր տա կառուցել «պետություն պետության մեջ»: Ուստի, հայերը հարկադրված էին իրենց տաղանդներին նվիրաբերել այլ երկրների արվեստին: Մեծ մասն իր կյանքն անցկացրեց դեգերումների մեջ, բայց ամենուր մշտապես ջանաց պահպանել կապն ազգայինի հետ: Եվ այդ կապն իրականացվում էր գերազանցապես հայրենի մեղեդիների միջոցով: Սիրով պահպանելով և մշակելով այդ մեղեդիները՝ երաժիշտները դրանք կատարում էին օտարության մեջ՝ հիշեցնելով Հայրենիքի, իրենց ժողովրդի մասին:

Եվ այնուամենայնիվ, եթե տաղանդավոր հայերը XIX դ. չհասնեին երաժշտական բարձր պրոֆեսիոնալիզմի՝ հարստացված եվրոպական երաժշտության նվաճումներով, ապա հազիվ թե ազգային երաժշտական մշակույթի ստեղծումը Խորհրդային Հայաստանում կարողանար իրականացվել այդքան սրընթացորեն: Սկզբից նեթ այն կառուցում էին արդեն հմուտ ձեռքերը: Մենք մեկ անգամ չէ, որ ընդգծել ենք, որ հայկական կատարողական արվեստը XIX դ. ընթանում էր համապարփակ եվրոպական դպրոցների հետ դարավոր ազգային ավանդույթների միավորման ճանապարհով: Եվրոպական և հայկական արվեստների նվաճումների այդ համադրությունն էլ փորձել ենք դիտարկել սույն գրքում:

Այդ համադրությունը բնութագրական է դառնում խորհրդային դարաշրջանի հայկական արվեստի համար, բայց էական ճշգրտմամբ. եվրոպական տարրերը հիմնականում արդեն օժանդակ դեր են կատարում նրանում՝ վերածվելով արտահայտչականության միջոցի, որոնցից օգտվում են ազգային կերպարներ կերտելու համար:

Խորհրդային Հայաստանում ազգային մշակութային հաստատությունների ստեղծմամբ հայկական հողի վրա կազմավորվեցին ազգային կատարողական և մանկավարժական դպրոցները՝ երաժշտական կրթության առաջադեմ համակարգով պայմանավորված: 1921թ. ստեղծված Երաժշտական ստուդիան, իսկ 1923-ին՝ Երևանի պետական կոնսերվատորիան, կադրերի իսկական դարբնոց էին, որ հանրապետությունում ստեղծված երաժշտական այլ ուսումնական հաստատությունների հետ միասին նպաստեցին պրոֆեսիոնալ ստեղծագործական - կատարողական արվեստի, նոր կոմպոզիտորական դպրոցի կազմավորմանն ու բարգավաճմանը: Այդ գործընթացում արգասաբեր էր նաև Թբիլիսիի, Բաքվի, Ռոստովի, Մոսկվայի, Լենինգրադի հայկական երաժշտական մշակութային օջախների դերը, ինչպես նաև Մոսկվայի և Լենինգրադի կոնսերվատորիաների աջակցությունը, որոնք դաստիարակել են բարձրակարգ շատ երաժիշտների: Նրանց մեծ մասը միահյուսվեց ազգային մշակույթը կերտողների ընդհանուր հոսքին, համալրեց և հարստացրեց նոր կյանք կառուցողների կազմը բուն Հայաստանում, որի արվեստն արտացոլում էր դարի առաջավոր գաղափարները, նրա պոեզիան, գեղեցկությունը, լավագույն մարդկային իդեալները: Եվ միևնույն ժամանակ նրա իսկական գեղեցկությունը և ուժը դրսևորվեցին նախևառաջ ազգային բնավորության, ոճի, ոգու մեջ:

Հայկական կատարողական դպրոցը, զարգացնելով գործիքային երաժշտության անցյալի փառահեղ ավանդույթները և իրագործելով աճի միտված հեռանկարները, շատ արագ փայլեց վառ ներկայացուցիչների անուններով: Նրանք աչքի էին ընկնում ոչ միայն տաղանդով, այլև այն առանձնահատկություններով, որոնք միշտ բնորոշ են եղել հայ կատարողական արվեստին՝ բարձր պրոֆեսիոնալիզմ, կատարողական միջոցների հարստություն, քնարականության նուրբ ոգեշնչվածություն և, գլխավորը, կերպարների ազգային էություն:

Ջութակահար-մենակատարների համամիութենական մրցույթը Լենինգրադում (1935թ.) համընդհանուր ուշադրություն հրավիրեց վիթխարի հմայքի, զարմանալի նուրբ երաժշտական ներկայակալի, հոգեթով

արծաթահնչյուն ձայնի տեր երաժշտի՝ Ավետ Գաբրիելյանի հանդեպ: Փայլուն ջութակահար, մենակատար, որը հանդես էր գալիս այնպիսի ծրագրերով, որոնք կազմված էին համաշխարհային և հայ երաժշտության լավագույն նմուշներից, հիանալի մանկավարժ, անսամբլիստ, աշխարհի նշանավոր կվարտետներից մեկի առաջին ջութակ, որի գործունեությունն անփոփոխ գլխավորել է 50 տարվա ընթացքում. այսպիսին է նա՝ աղեղի արվեստագետը, հայ մեղեդու երգիչը: Նա երգում էր իր ժողովրդի փառավոր մեղեդիները և երգն այսօրվա՝ ոգեշունչ ու լուսավոր, խթանելով կոմպոզիտորներին՝ ստեղծել իր կատարողական ոճին, դարաշրջանի մշակութային-գեղագիտական մակարդակին, ժամանակի ոգուն համապատասխան նոր կտավներ:

Կոմիտասի անվան քառյակը՝ կազմված հիանալի հայ երաժիշտներից՝ Ա. Գաբրիելյանի գլխավորությամբ, առաջին իսկ կվարտետային մրցույթներին նույնպես իր վրա գամեց սևեռուն ուշադրություն իր ինքնատիպության, անկրկնելի հմայքի շնորհիվ: Քառյակի թավջութակահար Սարգիս Ասլամազյանը՝ նուրբ ճաշակի տեր և եվրոպական ու հայկական մշակույթի բնագավառում բազմազիտակ երաժիշտը, ստեղծեց կվարտետային արվեստի ազգային այնպիսի մարգարիտներ, որ հայկական ժողովրդական մեղեդիները, Կոմիտասի ստեղծագործությունները (քառյակի կատարողական վարպետության հետ մեկտեղ), թևածելով համաշխարհային բեմերում, փայլատակեցին հիրավի աստվածային գեղեցկության բոլոր կողմերով:

Թավջութակահարների առաջին համամիութենական մրցույթում (Մոսկվա, 1933թ.) իր նվագով ու արտիստականությամբ ժյուրիին գերեց Արտեմի Այվազյանը: Հետագա տարիներին նրան հաջողվեց համատեղել համերգային փայլուն գործունեությունը ոչ պակաս փայլուն կոմպոզիտորական ստեղծագործության հետ: Նրա կատարողական ոճին բնորոշ էին գործիքի վարպետ տիրապետումը, մտածողության պատկերավորությունը և անասելի գեղեցիկ ձայնը, որը տառացիորեն գերում էր ունկնդրին: Ստեղծելով իր երկերը՝ նախնառաջ ինքն էր կատարում դրանք՝ տանելով դեպի գույների, անուրջների, կախարդական փոխակերպումների աշխարհը՝ ներշնչված հայկական ազգային կերպարներով, արտահայտված ռիթմերով, ինտոնացիաներով, մեղեդիներով: Ազգային հիմքը մշտապես եղել է նրա ստեղծագործությունների (գործիքային, կամերային, սիմֆոնիկ երաժշտության, օպերաների ու օպերետի

և հատկապես երգերի) գլխավոր առանցքը, որոնցով սիրում և ճանաչում էին Հայաստանը:

Մենք այստեղ հիշատակեցինք միայն այն հայ արվեստագետներին, որոնք խորհրդային երաժշտական մշակույթի վաղ «աստղերն» էին: Նրանց հետևեց տաղանդների մի աստղաբույյ, որն արտացոլեց կատարողական մշակույթի հիրավի սրընթաց աճը, նրա լայն տարածումը: Զարթոնքի և մշտական զարգացման մեջ գտնվող կատարողական մշակույթը դժվար էր պատկերացնել կոմպոզիտորների ստեղծագործությունից կտրված: Կատարողների՝ մենակատարների, համակազմ կատարողների, կամերային և սիմֆոնիկ կոլեկտիվների գեղեցիկ ու մարդկային, վառ ու հուզական արվեստը չէր կարող չոգեշնչել կոմպոզիտորներին՝ ստեղծել նոր կյանքի հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունն ու հոգևոր հարստությունն արտահայտող երաժշտական կտավներ:

Կոմպոզիտորական նոր դպրոցի ստեղծագործությունները՝ ներշնչված աղեղի վարպետներով, լայն զարգացում ստացան ձևերի, ձևազրեքի, ոճերի բազմազանության իմաստով: Սակայն, չնայած արտահայտչաձևերի տարբերությանը, հայ բոլոր երաժիշտներին միավորում էին ազգային կերպարները, հիմքը, կոլորիտը:

Գործիքային ժանրը, հատկապես խոշոր համերգային ձևերում, բարձրացավ մինչև լայն սիմֆոնիկ ընդհանրացումների մակարդակի: Կոնցերտային պլանի ստեղծագործությունների գագաթներից մեկը, որում առավել վառ բացահայտվեցին և դրսևորվեցին նոր ձևերի հարստագույն հնարավորությունները, դարձավ Ա. Խաչատրյանի ջութակի կոնցերտը: Հայկական գործիքային երաժշտության բնագավառը հարստացավ նաև այնպիսի հեղինակների բազմաթիվ ստեղծագործություններով, որոնց գործերը ամենալայն տարածումն ստացան. Ս. Ասլամազյան, Ա. Այվազյան, Հ. Ստեփանյան, Գ. Եղիազարյան, Ա. Բաբաջանյան, Կ. Խաչատրյան, Ա. Հարությունյան, Է. Միրզոյան, Ղ. Մարյան, Է. Հովհաննիսյան, Գ. Հախինյան, Է. Բադդասարյան, Է. Հարությունյան, Գ. Հովունց, Գ. Զթյան և շատ ուրիշներ: Իր հերթին, երաժշտական մշակույթի մակարդակն օգնեց վեր հանել և աճեցնել ազգային նոր մտավորականությանը, որին հասանելի ու մոտ դարձան գործիքային և սիմֆոնիկ երաժշտության բարդ ձևերը: Եվ այդ ամենը՝ հինգ տասնամյակում: Հայ ազգային կատարողական դպրոցը՝ իրեն բնորոշ բարձր պրոֆեսիոնալիզմով և հույզերի առանձնահատուկ ջերմությամբ, գույ-

ների հյուսիսարևելյան, մտքի խորությամբ ու արտահայտությունների քնարականությամբ, ինչով մշտապես աչքի է ընկել հայկական արվեստն իր ցանկացած դրսևորման մեջ, դարերի ընթացքում այդ բնագավառի կուտակված փորձի, գիտելիքների առհավատյան էր, դրանց փայլուն, գազաթնային արդյունքը:

Եվ այսպես, բազմադարյան պատմությունն ու խորհրդային ժամանակաշրջանի հինգ տասնամյակն ասես երկու թվականություն լինեն հայ ժողովրդի համար: Երբեմնի վիթխարի պետությունը՝ երկիր Նաիրի-Հայաստանը, որն այնքան արշավանքների էր ենթարկվել, և այսօրվա Հայաստանի փոքրիկ պատահիկը՝ իր վերագաթնոնքով ու վերածնված մշակույթով: Եվ եթե անցյալում վերքերը երգեր էին ծնում, ապա հիմա երգերը բուժել են այդ վերքերը՝ գույների լուսավոր ներդաշնակության մեջ արտացոլելով իրենց ժողովրդի քնարական աշխարհն ու գործողությունները՝ իբրև աշխատանքի, տաղանդի, մարդկային ոգու վեհության օրհներգ:

1977



Մաս II

Հողվածներ

Զուրակահար Մանուկ Բարիքյանը Երևանում

Կյանքում լինում են անմոռաց օրեր և իրադարձություններ, որոնց յուրաքանչյուր պահը խոր հետք է թողնում մարդու սրտում... Հայտնի ջութակահար Մանուկ Բարիքյանի կյանքում այդպիսի իրադարձություն էր առաջին այցը Հայաստան: Նա՝ Կիլիկիայում ծնված այդ հայորդին, Հայրենիքի մասին միայն ավագ սերնդի պատմածներից գիտեր:

Հայաստանը տեսնելու նվիրական երազանքը նրան մանկուց ներարկել էին հայրն ու մորեղբայրը՝ Մանուկ Բարիքյանի ջութակի դասատու Վահան Բեդեյանը, որին նա պարտական է իր ուսումնառության առաջին քայլերի և անդրանիկ հաջողությունների համար:

Երաժշտական մեծ շնորհով օժտված Մ. Բարիքյանն իր կրթությունն ստացել է ջութակային արվեստի լավագույն ավանդների ոգով: Անգլիայում, «Trinity college of Music»-ում ուսումնառության տարիները, հունգարացի Լուի Պեչկաիին աշակերտելը, Լոնդոնի սիմֆոնիկ նվագախմբում կոնցերտմայստերի և մենակատարի գործունեությունը հաստատեցին ու կատարելագործեցին նրա արվեստը: Նա մշակեց մի մեծ նվագացանկ, որի մեջ մտնում են ջութակի դասականներ՝ Յ.Ս. Բախի, Վ.Ա. Մոցարտի բոլոր կոնցերտները, Լ.Վ. Բեթհովենի, Յ. Բրամսի, Ֆ. Մենդելսոնի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Գլազունովի, Բ. Բրուկի, Բ. Բարտոկի, Ա. Բերգի, Ի. Ստրավինսկու, Պ. Հինդեմիտի, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի, Ա. Խաչատրյանի և այլոց կոնցերտները:

Շուրջ 30 տարի Մ. Բարիքյանն ապրել է Անգլիայում: Այդ ժամանակաընթացքում նա ստեղծագործական սերտ շփման մեջ է եղել և բազմաթիվ համերգներ տվել ժամանակակից ականավոր դիրիժորներ ու երաժիշտներ Ա. Տոսկանինիի, Լ. Ստոկովսկու, Հ. Ֆոն-Կարայանի, Օ. Կլեմպերերի, Վ. Ֆուրտվենգլերի, Գ. Կանտելիի, Թ. Բիչեմի, Ռ. Կուբելիկի և շատ ուրիշների հետ: Այդ շփումը ոչ միայն ստեղծագործական բերկրանք էր պարգևում, այլև հղկում էր նրա գեղարվեստական ճաշակը, կատարելագործում կատարողական վարպետությունը և օգնում



Մանուկ Մանուկյանին - և ինչպես էր
 անցնում ժամանակը :
 16-11-61
 Մանուկ Մանուկյանին

երաժշտության մեջ ընտրելու իր ուղին, իր ինքնատիպ արտահայտչական ոճը:

Եվ այդ հատկանիշը ինքնատիպության մի առանձին գրավչություն է տալիս նրա արվեստին: Յուրաքանչյուր, նույնիսկ բազմիցս կատարված և շատ ծանոթ ստեղծագործության մեջ Մ. Բարիքյանը գտնում է իր կատարողական նրբերանգները, գույները, որոնցով տարբերվում է մյուս մենակատարներից: Արտահայտման այդ անհատական ոճը, ստեղծագործական միջոցների և հնարքների յուրահատկությունը մեկ անգամ ևս հաստատում են, որ բոլոր տաղանդները տարբեր են, և անտաղանդներն են, որ նման են իրար: Մ. Բարիքյանի տաղանդը նրա ոճի ինքնատիպության մեջ է. դա է նրա ուժը: Եվ հենց դրա շնորհիվ է, որ նրա արվեստը լայն ճանաչում է գտել բազմաթիվ երկրներում՝ Անգլիայում և Կանադայում, Ֆրանսիայում ու Գերմանիայում, Իտալիայում ու Շվեյցարիայում, Հոլանդիայում ու Շվեդիայում, Հունաստանում ու Նորվեգիայում, Դանիայում ու Բելգիայում, Ավստրիայում ու Պորտուգալիայում:

Մ. Բարիքյանի կատարումն աչքի է ընկնում մարդկային զգացումների ջերմությամբ ու անկեղծությամբ: Նորը և արտահայտչական թարմ միջոցները միշտ գրավել են Մ. Բարիքյանին, նրան կապել ժամանակակից երաժշտության հետ, հանգեցրել կատարողի և երգահանի ստեղծագործական մեծ բարեկամությանը:

Պատահական չէ, որ Մ. Բարիքյանի անունը կապում են ժամանակակից երգահանների՝ Բ. Բրիտենի, Ա. Ռոուստոֆնի, Ու. Ուոլտոնի, Տի Մասգրեյվի, Ի. Համիլտոնի, Ա. Գեորի, Մ. Սայբերի և մյուսների հետ: Մ. Բարիքյանը սիրով է կատարում նրանց ստեղծագործությունները, լայնորեն պրոպագանդում, իսկ հաճախ էլ հանդիսանում դրանց առաջին մեկնաբանը: Տի Մասգրեյվի և Ա. Ռոուստոֆնի երկու սոնատին, որոնց առաջին կատարողը Բարիքյանն էր, մենք ծանոթացանք նրա անցյալ համերգների ժամանակ: Եթե դրանք ընկնեին ուրիշ կատարողի ձեռք, գուցե այլ ճակատագիր ունենային, քանի որ, ինչպես հայտնի է, յուրաքանչյուր ստեղծագործության առաջին կատարումը մեծապես որոշում է նրա հետագա ճակատագիրը: Մ. Բարիքյանի մեկնաբանությամբ այդ սոնատները հնչեցին երգահանի ոճի, նրա գեղարվեստական համոզմունքների լիակատար ըմբռնմամբ, անսամբլի հիանալի զգացողությամբ, ստեղծագործական միասնական շնչով: Տի Մասգրեյվի սոնատը, որ գրված է դողեկաֆոնային երաժշտության ոճով, նվիրված է



Մանուկ Բարիքյանը Յերբերտ ֆոն Կարայանի հետ: Լոնդոն, 1954թ.

Մ. Բարիքյանին, և վերջինս այն կատարել է Չելտոնհեմայան փառատոնում:

Մ. Բարիքյանի անցյալ և այս համերգները մեզ կրկին համոզեցին, որ նա շատ հետաքրքիր երաժիշտ է, բարձր մշակույթի արվեստագետ: Դ. Շոստակովիչի և Ա. Խաչատրյանի կոնցերտները Մ. Բարիքյանը կատարեց յուրովի, գրավիչ, մի շարք հետաքրքիր հնարքների ուղեկցու-



Մանուկ Բարիքյան, Անահիտ Ցիցիկյան և Ժուլետ Սիգետի: Մոսկվա, 1971թ.

թյամբ: Եվ որ գլխավորն է՝ նրանք շնչում էին քնարականությամբ, բանաստեղծական թարմությամբ ու նորարարությամբ:

Սակայն, քնարականությամբ հանդերձ, Մ. Բարիքյանի կատարողական ոճը ակադեմիական է, խիստ: Ինչպես անցյալ, այնպես էլ այս համերգների ծրագրում Մ. Բարիքյանը մտցրել է Յ.Ս. Բախի սոնատներն ու պարտիտները: Պետք է նշել, որ Մ. Բարիքյանը Յ.Ս. Բախի բացառիկ մեկնաբան է: Պահպանելով կոմպոզիցիոն կուռ ձևերը, նա Յ.Ս. Բախի անմահ ստեղծագործություններին հաղորդում է զարմանալի մարդկայնություն, կաշառող ջերմություն:

Անմոռաց ու բերկրալից, լուսավոր ու տպավորիչ էր Վ.Ա. Մոցարտի կոնցերտի ու սոնատի կատարումը նախորդ այցելության և ադաջիոյի ու ռոնդոյի կատարումն այս համերգի ժամանակ: Երևանի երաժշտասեր հասարակության կարծիքը, հասարակություն, որը Մ. Բարիքյանին երկար ժամանակ չէր թողնում հեռանալ բեմահարթակից և փոթորկալից ծափահարություններով հրավիրում էր կրկին ու կրկին կատարել այս կամ այն ստեղծագործությունը, համընկնում է արտասահմանյան բազմաթիվ թերթերի կարծիքին, որոնք հատուկ ուշադրություն են դարձնում մոցարտյան գլուխգործոցների կատարմանը: Դրանցում Մ. Բարի-

քյանն աչքի է ընկնում, ինչպես ավստրիական մամուլն էր նշում, «ջերմ հնչերանգով և տեխնիկական կատարելությամբ»: Այդ կարծիքին են նաև «The Times», «Daily Telegraph», «Manchester Guardian», «Nouvelles d'Alsace», «Express» և այլ թերթեր:

Մանուկ Բարիքյանի ստեղծագործական դիմանկարը թերի կլինի, եթե չնշենք նրա դիրիժորական գործունեությունը, որով վերջին տասը տարիներին փայլում է Անգլիայի համերգային բեմահարթակներում:

Երաժշտի նրա ստեղծագործական կերպարը լրացնում է նաև մանկավարժական աշխատանքը: Նա Լոնդոնի երաժշտական թագավորական ակադեմիայի պրոֆեսոր է:

Մ. Բարիքյանը կյանքում շատ բան է տեսել ու զգացել: Հայաստանում գտնվելու օրերին դրանց գումարվեցին բազմաթիվ նոր տպավորություններ՝ հայկական բնության գեղատեսիլ անկյուններից, Սևանա բանաստեղծական լճից, Զվարթնոցի սուրբ մասունքներից, ճարտարապետական կառույցներով գերող նոր Երևանից և, վերջապես, Հայաստանի մարդկանցից, իսկ Երևանի երաժշտասեր հասարակության հիշողության մեջ միշտ թարմ կմնան Մանուկ Բարիքյանի համերգներից, նրա կատարողական բարձր վարպետությունից, հայ ժողովրդի տաղանդավոր զավակից ստացած տպավորությունները:

*Ըստ «Հայրենիքի ձայն» (№ 12, 1965թ.),
ռադիոհաղորդման (17.01.1969թ.),
«Коммунист» (№ 280, 1965թ.)
և այլ անտիպ նյութերի*

Ավետ Գաբրիելյան
(1899-1983)

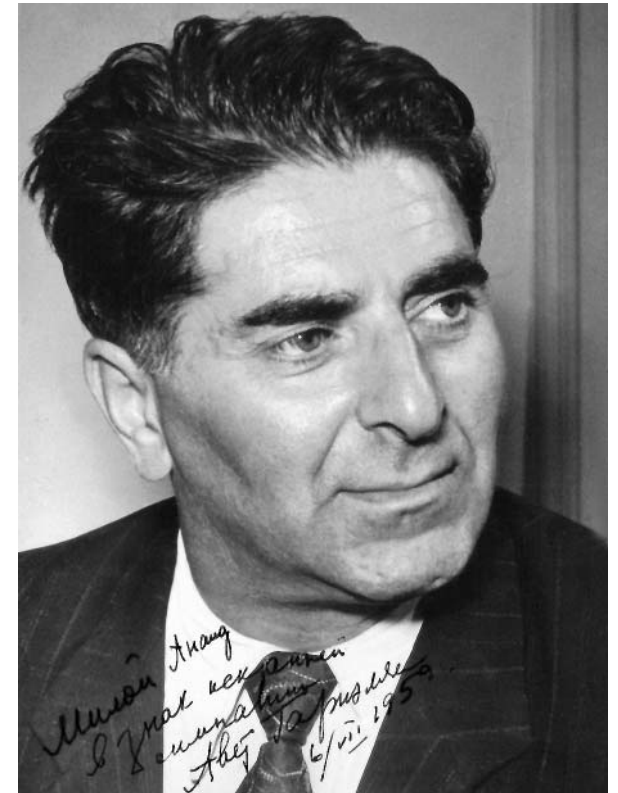
Զութակահարը, արտիստը, վարպետը

«Եվ ես հավերժ սիրելին կլինեմ ժողովրդի, քանզի իմ քնարով բարի զգացումներ արթնացրի»: Պուշկինի այս բառերով եմ ուզում սկսել խոսքս Ավետ Գաբրիելյանի ստեղծագործության, նրա երաժշտության, նրա ջութակի մասին:

Մեծ արվեստագետներին կարելի է համեմատել բնության տարերքի հետ, որը բացահայտում է խորհրդավոր գաղտնիքներ՝ թաքնված սովորական թվացող երևույթների մեջ: Սովետական կատարողական արվեստում այդպիսի զարմանալի և ինքնատիպ երևույթ է ջութակահար Ավետ Գաբրիելյանի կյանքն ու արվեստը: Մենակատարի, քառյակի անդամի, մանկավարժի վառ, ստեղծագործական ավյունով լի գործունեությունը ստեղծում է մի ամբողջություն, որը ծնում է բարձրարժեք երաժշտի իրական կերպարը:

Զութակահարի փայլուն տաղանդը բացահայտող մտերմիկ քնարականության և իմպրովիզացիայի թեթևության մեջ անորսալի են և՛ հաղթահարված դժվարությունները, և՛ այն հսկայական աշխատանքը, որ տևել է մի ողջ կյանք: Ամեն ինչ տարրալուծվում է ստեղծագործական նուրբ վարպետության մեջ: Ամեն ինչ լի է ոգեշնչումով և միաժամանակ պարզ է, պարզ՝ ինչպես երգը, բնական՝ ինչպես բնությունը: Ահա թե ինչու, երբ նվագում է Ա. Գաբրիելյանը՝ դյուրեւով իր կախարդական հնչերանգով, տոնայնության և տրամադրության հորդումով, զգացմունքների թրթիռով, թվում է, թե հենց բնությունից է նա փոխառել գույները, արևից՝ ջերմությունը, երկնքից՝ անսահմանությունը...

Աշխարհին բարի աչքերով նայելը, գեղեցիկով զարմանալու ու



հրճվելու ունակությունը բոլորին չէ, որ տրված է: Բայց Ա. Գաբրիելյանը կարողացավ այդ հատկությունները կրել ամբողջ կյանքի ընթացքում: Բանաստեղծ Սաադիի նման նա կարող էր ասել. «Ամեն օր նայում եմ աշխարհին ու ամեն օր զարմանում. կարծես առաջին անգամ եմ տեսնում: Աշխարհը հին է և հավերժ նոր: Նոր, ինչ-որ անասելի թովչանքով, նման միայն ինքն իրեն»:

Ավետ Գաբրիելյանի արվեստն արմատներով կապված է հայ գործիքային ավանդույթների, ինչպես նաև ջութակի եվրոպական և ռուսական դպրոցների հետ: Չնայած, նրա վրա չէր կարող իր ներգործությունը չունենալ ընտանիքի երաժշտական ընդհանուր մթնոլորտը: Ահա թե ինչ էր պատմում Ա. Գաբրիելյանն իր վաղ պատանության այդ տարիների մասին.

«Մեր տանը, Նոր Նախիջևանում, (այժմ Դոնի Ռոստովի Պրուլետարական շրջան) միշտ երաժշտություն էր հնչում: Պապս սիրողական ձևով, ծերունավարի, ջութակը կրծքին սեղմած, նվագում էր ֆոլկլորային իր նվագացանկի մոտիվներից և ինձ էլ մասնակից էր դարձնում մեր ունիսունին: Յոթ տարեկանում ես շատից-քչից մանդոլին էի նվագում ու կարողանում էի նաև փոքրիկ ջութակս ճնկճնկացնել: Մորաքույրս հաճելի լիրիկական սոպրանոյով, սրտահույզ երգեր և նույնիսկ օպերային արիաներ էր երգում՝ կիթառով ձայնակցելով ինքն իրեն: 1907-ին մորեղբայրս՝ Ս. Խորոզյանը, ավարտելով Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանը, պատրաստվում էր ընդունվել Մոսկվայի կոնսերվատորիան (ի դեպ, հիանալի ջութակահար, որ Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Բ. Գրժիմալիի դասարանն ավարտեց արժաթե մեդալով - Ա.Յ.): Տնային նվագաժողովունից, երգեցողությունից, ջութակի պարապմունքներից բացի, մեր տանը հնչում էր նաև կամերային երաժշտություն:

1913-ին, միջին պատրաստվածությամբ, ընդունվեցի Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանը, տնօրեն Բ. Գրժիմալիի աշակերտ Ն. Ավլերինոյի դասարանը: Հաջողությունները, սակայն, կարող էին շատ ավելի նշանակալի լինել, եթե տնտեսական նկատառումներով ինձ միաժամանակ աշխատանքի չտեղավորեին կինոթատրոնում, ուր ես նվագում էի քառյակի անսամբլում: Աշակերտական կվարտետը, ուր ես առաջին ջութակ էի, անասելի հրապուրում էր ինձ՝ մի տեսակ հիշողությանս մեջ վերականգնելով ընտանեկան կվարտետային երեկոների մանկական տպավորությունները: Այժմ, երբ ես էլ սկսեցի նվագել կվարտետում, այդ ժանրի հանդեպ իմ սերը կրկնապատկվեց: Երկու ջութա-



Ավետ Գաբրիելյան և Անահիտ Ցիցիկյան: Երևան, 1960թ.

կի, ալտի և թավջութակի ներդաշնակ զուգորդումից ծնվող հրաշալի հնչողությունը համակել էր ինձ ամբողջապես, և շաբաթական մեկ դասը ծիծաղելիորեն անբավարար էր թվում: Դասընկերներիս առաջարկով կրկնապատկեցինք պարապմունքները, որը շուտով ցանկալի արդյունք տվեց: Մեր կվարտետի վրա խթանիչ և դաստիարակչական մեծ ազդեցություն ունեցան ուսուցչական կվարտետի ելույթները (այստեղ ալտի պարտիան կատարում էր Ն. Ավերինոն): Այդ ժանրին վերջնականապես նվիրվելու որոշմանս համար վճռական դեր խաղաց հերցոգ Մեկլենբուրգսկու անվան կվարտետը՝ համաշխարհային հռչակ վայելող մի անսամբլ, որ Ռոստով էր եկել երկու համերգով: Ինձ վրա շատ մեծ տպավորություն թողեց նաև Ա. Ստրադիվարիուսի անվան կվարտետը:

1920-ից մեր կվարտետը, մարգային պետական երկրորդ կվարտետի կարգավիճակ ստանալով, սկսեց գործել ժողկրթության սիստեմում մինչև 1922 թվականը: Նույն տարին ավարտելով Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանը, ես մորս ու Դավիթ Սողոմոնյանի հետ, Ռոմանոս Մելիքյանի հրավերով, եկա Հայաստան:

Այսպես է ամփոփվում Ավետ Գաբրիելյանի կենսագրության առաջին փուլը, որն անձամբ ներկայացրեց: Մինչև մեր հաջորդ հանդիպումը տարիներ անցան: Անհամբեր էի, ուզում էի լսել նրա հիշողությունների շարունակությունը. ինձ համար շատ կարևոր էր, թե նա ինչ կպատմեր Երևանում երաժշտական կրթօջախի՝ Ստուդիայի մասին, որը հետագայում Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի հիմքը դարձավ: Հեռավոր այն տարիների Հայաստանի երաժշտական մշակույթի վիճակի շուրջ մեր խաղաղ գրույցների պահին, նախկին նվիրյալներից, ցավոք, ոչ մեկն այլևս չկար: Ուստի Ա. Գաբրիելյանի ամեն մի խոսքն այդ շրջանի մասին հատուկ կշիռ ու արժեք էր ստանում:

«Կայունացնելով իմ ուսուցողական ռեժիմը և զուգակցելով սեփական նվագացանկի վրա աշխատելու բնույթին, ես եռանդով պատրաստվում էի մենահամերգի: Ինձ նվագակցելու էր դաշնակահարուհի Արուս Բաբայանը՝ խիստ երաժշտական ու զգայուն մի անսամբլիստ: Պարապմունքներից հետո, երեկոները, մանկավարժներս հաճախ հավաքվում էինք ծանոթանալու հազվադեպ կատարվող գործիքային, վոկալ գրականությանը, և այդ ընթացքում ավելի ու ավելի էր մեծանում իմ հակումը ջութակի և դաշնամուրի սոնատների հանդեպ: Եվ այդպես որոշեցինք հենց առաջին համերգի ծրագրի մեջ մտցնել Յ.Ս. Բախի սի



Ավետ Գաբրիելյանը և Անահիտ Ցիցիկյանը: Մոսկվա, 1982թ.

մինոր հոյակապ սոնատը, որ հետագայում էլ բազմիցս զարդարեց մենահամերգներիս ծրագրերը:

1923-ի մարտին Երևանում կայացավ իմ մենահամերգը՝ Արուս Բաբայանի մասնակցությամբ: Ծրագրում՝ Յ.Ս. Բախ՝ Սոնատ, Ա. Վյետան՝ Զորքորդ կոնցերտ, Էդ. Գրիգ՝ Սոնատ, Ն. Պագանինի № 6 և № 24 կապրիսները, Ֆ. Կրայսլեր՝ վեց մանրանվագ: Համերգասրահից եկած երկտողը խնդրում էր կատարել (որ մեզ շատ ուրախացրեց) Պ. Չայկովսկու կոնցերտը:

1923-ի մայիսին Թիֆլիսից հրավիրվեցին մի խումբ երաժիշտներ՝ Երևանում անցկացնելու Հայաստանի պատմության մեջ առաջին սիմֆոնիկ երաժշտաշրջանը: Հրավիրվածների թվում էին Արտեմի Այվազյանը, Միքայել Թումանյանն ու ալտիստ Ա. Կոտլյարենսկին (հետագայում Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի ալտերի խմբի կոնցերտմայստեր): Երեքն էլ, երաժշտաշրջանն ավարտելուց հետո, մնացին աշխատելու Երևանում: Դա առիթ եղավ հրաշալի մտահղացման՝ նրանց հետ կվարտետ կազմել: Առաջարկս ընդունեցին սիրով, և աշնանը սկսեցինք փորձերը: Այսպիսով, մանկավարժական ու մենակատարային գործունեությունս համալրվեց, հարստացավ իմ նախասի-

րած ժանրով: Կվարտետը գոյությունը պահպանեց մինչև 1924-ի աշուն, այդ ընթացքում տալով երկու համերգ, պրոպագանդելով ռուսական, արևմտաեվրոպական ստեղծագործությունները:

1924-ի օգոստոսի վերջին ժողկոմ Ա. Մոսվյանի գործուղումով ես մորս հետ մեկնեցի Մոսկվա և հաստատվեցի Հայաստանի մշակույթի տանը...»

Այն ժամանակ Ավետ Գաբրիելյանը կարծում էր, թե Հայաստանից բաժանվում է մի կարճ ժամանակով, թե Մոսկվայում կմնա ուսումնառության տարիներին միայն և էլի ետ կգա: Այնինչ, նա Մոսկվայում մնաց առմիշտ: Մնաց երկրի մշակութային կենտրոնում՝ ապրելով երաժշտական գործունեության կյանքով, անցնելով ջութակի պատկառելի դպրոց, ունենալով ստեղծագործական հետաքրքիր կապեր մայրաքաղաքի ականավոր երաժիշտների հետ: Եվ հենց այստեղ Ա. Գաբրիելյանը ճանաչում ստացավ ու կանգնեց երկրի լավագույն երաժիշտ կատարողների շարքում:

Հայաստան գալու հնարավորություն էր ունենում դեպքից դեպք՝ հյուրախաղերի, համերգների առիթով: Սակայն նա երբեք չկորցրեց սերտ կապը հայ երաժշտական մշակույթի և նրա գործիչների հետ: Ավելին, եռանդով ու սիրով պրոպագանդում էր հայ կոմպոզիտորների՝ Ա. Խաչատրյանի, Հ. Ստեփանյանի, Գ. Եղիազարյանի, Ա. Հարությունյանի և ուրիշների ստեղծագործությունները:

«Մոսկվայում հանդիպելով մեր հայրենակցին՝ Լևոն Օհանջանյանին, որ Կ. Մոստրասի աշակերտն էր, և իմանալով, որ նրա ընկերները՝ Մ. Տերյանն ու Ս. Ասլամազյանը աշխատում են «Աբա» կինոթատրոնում, ես առաջարկեցի հայկական կվարտետ ստեղծել: Նա համաձայնեց: Մյուս օրը նույն առաջարկն արեցի նրա ընկերներին: Այդ ժամանակ Մ. Տերյանն աշխատում էր Ռ. Գլիերի անվան կվարտետում, ուստի բնական էր նրա հապաղումը: Սակայն, հետաքրքրված իմ առաջարկով, երկուսն էլ համաձայնություն տվին, ինչպես ինձ թվաց, մի պայմանով, որ այդ հարցի վերջնական լուծումը կտան առաջին իսկ փորձի ժամանակ: Փորձը տեղի ունեցավ Մշակույթի տանը: Մ. Տերյանին այդ ընթացքում արդեն ակներևաբար անհանգստացնում էր երկու անսամբլում աշխատելու հեռանկարը, և մեծ լարվածությամբ, բազում դադարներով ու կրկնություններով փորձի ավարտին նա, ըստ երևույթին, եկավ այն համոզման, որ այդ խնդիրը իրատեսական չէ: Հաջորդ փորձերին, զգալով իմ ծրագրի լրջությունն ու նպատակի ազնվությունը, նրանք կտրուկ

փոխեցին իրենց վերաբերմունքը կվարտետի հանդեպ, իսկ Մ. Տերյանը, հրաժարվելով նախորդ աշխատանքից, լիովին նվիրվեց մեր կվարտետին:

Կոնսերվատորիայում մենք Ե. Գուզիկովի կվարտետային դասարանում էինք. նա ողջունեց մեր նախաձեռնությունը, և հետագայում վստահում էր մեզ առաջադրած երկերի մեր մեկնաբանությանը: Ամենօրյա աշխատանքը սկսում էր իր շոշափելի արդյունքը տալ, և մեր նվագաջանկն աճում էր քանակապես ու որակապես: Կոնսերվատորիայի ղեկավարությունը խրախուսում էր, և դրա արդյունքը մեզ շնորհված «Մոսկվայի կոնսերվատորիայի առաջատարներ» կոչումն էր: 1927-ին Մշակույթի տան վարչության նախաձեռնությամբ մեր կվարտետը համերգային շրջագայության մեկնեց Անդրկովկաս և Հյուսիսային Կովկաս:

Քառյակի հետագա աշխատանքի համար նոր ազդակ եղավ մի հանգամանք. հետաքրքրված մեր անսամբլի գործունեությամբ ու հաջողություններով, ականավոր դաշնակահար Կ. Իգումնովն առաջարկեց մեզ իր հետ հանդես գալ բաց համերգում: Փոքր դահլիճում տեղի ունեցած այդ համերգն ուներ հետևյալ ծրագիրը՝ Ի. Բրամս՝ Կվինտետ, Ս. Տենեն՝ Առաջին կվարտետ, Պ. Չայկովսկի՝ Երկրորդ կվարտետ, որը վճռական նշանակություն ունեցավ անսամբլի ճակատագրում: Կվարտետն արագորեն հասնում էր մեծ հաջողությունների: 1936-ին Քառյակն արժանացավ առաջին մրցանակի՝ խորհրդային կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների լավագույն կատարման համար, 1938-ին, լաբային քառյակների համամիութենական մրցույթում՝ դարձյալ առաջին մրցանակի: Եվ ստեղծագործական նվաճումների ու հաղթանակների շարքով նշանավորվեց Կոմիտասի անվան կվարտետի հետագա ուղին, փառավոր մի ընթացք, որ պսակվեց երկրի խոշոր քաղաքներում նրա ձեռք բերած արտակարգ հաջողություններով և, վերջապես, համաշխարհային ճանաչմամբ...»

«Մա մեկն է այն հրաշալի կվարտետներից, որ մեզ վիճակվել է լսել» (Անգլիա): «Լաբային կվարտետներից և ոչ մեկը չի կարող նույնիսկ մոտ կանգնել Կոմիտասի կվարտետին» (Ավստրիա): «Նրանց նվագը հոյակապ է» (Ճապոնիա): «Կոմիտասի անվան կվարտետը հայ երաժշտական մշակույթի զարդն է» (Ա. Խաչատրյան)... Այսպես են արձագանքել աշխարհն ու մարդիկ այս անսամբլի ելույթներին:

Մտովի ընդգրկելով նրա ողջ կենսագրությունը, կարելի է համար-

ձակորեն ասել, որ կվարտետի գործունեությունը վիթխարի ներդրում է խորհրդային և համաշխարհային մշակույթի գանձարանում:

Քառյակի մոտ մեկդարյա կյանքը սոսկ ստեղծագործական երկար ճանապարհի չէ, այն մի ամբողջ դարաշրջան է, որում արտացոլվել են ժամանակի ոճն ու զարկերակը: Քառյակի ստեղծած երաժշտական կերպարները մնացել են անանց հմայքով ու գեղեցկությամբ լի՝ անկախ այն բանից՝ երաժշտությունը ռուսական է, արևմտաեվրոպական, թե հայկական, ելույթ են ունեցել մենակ, թե հայտնի երաժիշտների՝ Կ. Իգումնովի, Ս. Ռիխտերի, Է. Գիլելսի, Հ. Նեյգհաուզի, Ս. Կոզլուպովայի, Ն. Դորլիակի, Վ. Մերժանովի, Պ. Ռոմանովսկու, Ն. Պերելմանի հետ, նվագել են հայրենի երկրում, թե Անգլիայում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում, Ճապոնիայում և այլուր:

Մտովի ընդգրկելով քառյակի ողջ կենսագրությունը, կարելի է համարձակ ասել, որ նրա գործունեությունը հսկայական ավանդ է ոչ միայն խորհրդահայ, այլև համաշխարհային հոգևոր մշակույթի գանձարանում: Մեծածավալ հրաշալի համերգային ելույթները պսակել են անսամբլի նվաճումները դասականների, ռոմանտիկների, իմպրեսիոնիստների, խորհրդային հեղինակների քառյակային ընտիր ստեղծագործությունների հիասքանչ թագով: Այդ համերգաշարերում յուրաքանչյուր երեկո ուներ իր նշանակությունը, ժամանակի ու դարաշրջանի ուրույն գույները: Եվ, այնուամենայնիվ, որքան էլ բարձր խոսքեր ասվեն ամբողջ քառյակի հասցեին, դրանք նախ և առաջ վերագրվում են նրա առաջին ջութակահարին՝ Ավետ Գաբրիելյանին, որը միշտ եղել է քառյակի զարդն ու ոգին: Հենց առաջին ջութակն է, որ իր ետևից տանում է քառյակի անդամներին և հաղորդում այն հատուկ երանգը, գունաշխարհը, որով ընդգծվում է քառյակի դիմագիծը: Ավետ Գաբրիելյանի ջութակը միշտ հնչել է զարմանահրաշ: Ջութակը նրա համար ասես եղել է կենդանի էակ, որի հետ նա անցել է իր կյանքի ուղին, աշխատել, կիսել ստեղծագործական ուրախությունները, հաջողությունները, դափնիները... Ինքնատիպ ու անհասանելի է Ա. Գաբրիելյանի տաղանդը: Ուղիղ 50 տարի առաջ նրա անունը ոսկե տառերով գրվեց Մոսկվայի կոնսերվատորիան փայլուն ավարտածների մարմարյա տախտակին: Այժմ վերանայելով նրա ստեղծագործական ուղին, պարզ է դառնում, որ այդ անունը ընդմիշտ կշողա եկող սերունդների համար որպես երաժշտական կատարողական արվեստին անմնացորդ նվիրումի պայծառ օրինակ:

Ուշագրավ է նաև Ա. Գաբրիելյանի մանկավարժական գործունեությունը, որ սկսվել է դեռևս Երևանի ստուդիա-կոնսերվատորիայի հիմնադրման տարիներից և շարունակվել Մոսկվայում: Նրա դասարանում սովորել են ջութակահարներ, որոնց այժմ կարելի է հանդիպել Մոսկվայում, Երևանում, Կիևում, Մինսկում... Նրանց մեջ կան բազմաթիվ մրցանակաբաշխությունների դափնեկիրներ, տարբեր ձիրքի և հակումների տեր երաժիշտներ՝ մենակատարներ, նվագախմբի անդամներ, բայց բոլորն էլ հիանալի պրոֆեսիոնալներ: Նրանք թանկ են Ա. Գաբրիելյան - մանկավարժ-պրոֆեսորի համար, բայց, հավանաբար, ամենաթանկը նրա իսկական զավակը՝ հայկական նոր քառյակն է: Այն կարծես ծնվեց Կոմիտասի անվան քառյակից, ինչպես մատղաշ ճյուղն է ծլում մայր բնից: Այդ երիտասարդ կոլեկտիվին փոխանցվեցին և՛ վետերան կոմիտասականների կախարդական գործիքները, և՛ Կոմիտասի սուրբ անունը: Իսկ Ա. Գաբրիելյանը դարձավ նրա ղեկավարը՝ տալով իր գիտելիքները, սիրտը, հոգին:

Անվերջ նվաճումներ արվեստում՝ սա էր Ավետ Գաբրիելյանի հավատամքը: Այս է ականավոր երաժշտի պատգամը նրանց, ովքեր անկեղծորեն և ազնվորեն ուզում են ծառայել Գեղեցիկն արարելու վսեմ գործին: Իսկ իր սեփական արվեստը՝ բանաստեղծական գեղեցկությամբ պսակված արվեստը, միշտ կմնա որպես գեղարվեստական և բարոյական կատարելության բարձր չափանիշ:

Ա. Գաբրիելյանի՝ XX դարի իսկական տրուբադուրի բարձր կատարողական արվեստը հեքիաթային փյունիկի նման միշտ վերածնվելով ու վեր հառնելով կմնա երիտասարդ ու հրաշալի, ինչպես ինքը՝ կյանքը, երաժշտությունը, արվեստը:

*Ըստ «Հայրենիքի ձայն», (№ 13(765), 1980թ.) և
«Սովետական արվեստ» (№ 11, 1984թ.) թերթերի նյութերի*

Քառյակային արվեստի պոետը

Լուսավոր ու բազմակողմանի է թավջութակահար Սարգիս (Սերգեյ) Ջաքարի Ասլամազյանի ստեղծագործական ուղին, որը նշանավորել է գրեթե մի ողջ դարաշրջան երաժշտական արվեստում: Դարի գեղարվեստական ուղղությունների խայտաբղետությունն ու բարդությունը չխանգարեցին Ս. Ասլամազյանին գտնել մարդկային անկեղծության և արտահայտվելու ջերմության ճշմարիտ այն միակ ուղին, որը միշտ բնորոշ է իսկական արվեստագետներին: Նրա կատարողական արվեստը երբեք սրընթաց չի եղել, բայց զարմացրել է անսպասելի թռիչքներով: Այդ արվեստը հիանալի էր, քանզի մշտապես լույս էր բերում մարդկանց՝ անմար հրով ջերմացնելով նրանց սրտերը, հոգևոր մեծ բերկրանք պարգևելով: Իսկ կամերային անսամբլն այն ոլորտն էր, որտեղ դրսևորվեց այս զարմանալի երաժշտի ողջ էությունը. նուրբ



Սարգիս Ասլամազյան և Ավետ Գաբրիելյան

ճաշակը, ազնվությունը, գեղարվեստական խառնվածքի նրբագացությունը: Այս հատկանիշներն ի հայտ եկան պատանեկան տարիներին՝ ընտանիքում, հետագայում անսամբլում՝ անվանի դաշնակահար Կոստանտին Իգումնովի հետ, սակայն հատկապես վառ դրսևորվեցին քառյակում նվագելիս:

1924թ., երբ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ուսանող էր, Սարգիս Ասլամազյանն Ավետ Գաբրիելյանի հետ միասին դարձավ հայկական քառյակի ստեղծման նախաձեռնողը, որը հետագայում կոչվեց Կոմիտասի անունով: Նրա կազմի մեջ մտան նաև Լևոն Օհանջանյանը և Միքայել Տերյանը: Երկար տարիներ նա իր գործընկերների հետ ուս ուսի հետաքրքիր ստեղծագործական ուղի անցավ՝ հասնելով փառքի փայլուն բարձունքների և համաշխարհային ճանաչման:

...«Քառյակի բոլոր չորս անդամների նվագը հիասքանչ է...»:

«Կոմիտասի անվան քառյակը գրավեց նվագի հիասքանչությունը...»: Նման միահամուռ կարծիք արտահայտեց արտասահմանյան մամուլը հայկական քառյակի ելույթների մասին, որում «կատարողներից յուրաքանչյուրն ինքնատիպ վիրտուոզ էր»:

Քառյակի պատմության մեջ հատուկ, անկրկնելի դեր է պատկանում Ս. Ասլամազյանին: Ասես Հայաստանի գեղեցկությունից քաղելով երկնքի ու արևի, լեռների ու ծաղիկների ամենավառ ու քնքուշ տոները՝ ստեղծեց քառյակային արվեստի չխամրող մարգարիտներ՝ մշակելով ժողովրդական մեղեդիների և Կոմիտասի երգերի մի ամբողջ շարք: Իր գործունեության այս ոլորտում նա շոայլորեն ներդրեց և՛ հոգին, և՛ ազգային զարդանախշերի պոեզիան: Հայկական մանրանվագներ ստեղծելով՝ նա ասես նկարում էր գույներով, այդ կախարդական աշխարհ հրավիրելով հնչյուններն ու զգացմունքները: Որքա՛ն հմայք, անսպառ երևակայություն, գեղեցիկ հորինվածք, նրբերանգների հարստություն, գունախառն, բազմազան վրձնահարվածներ կան այդ աշխարհում: Ահա թե ինչու դրանք միշտ դյուրում են, հուզում և հիացնում:

Քառյակը փառաբանեց մեծն Կոմիտասի անունը, նրա մեղեդիները՝ Ս. Ասլամազյանի գեղարվեստական հանգուցալուծումներով ու մեկնաբանությամբ և հայ երաժիշտների փայլուն կատարմամբ սփռելով աշխարհի բեմահարթակներում ու գրավելով ունկնդիրների սրտերն իրենց անզուգական գեղեցկությամբ: Այսպես, Ս. Ասլամազյանի՝ առաջին հայացքից համեստ, բայց արտահայտիչ կոմպոզիտորական ջանքերը հատուկ իմաստ և նշանակություն ստացան: Նրա ստեղծագործական հե-

տաքրքրությունների շրջանակը, սակայն, հայկական թեմատիկայով չէր սահմանափակվում: Նա նոր ծնունդ տվեց այնպիսի երկերի, որոնց հիմքում հայտնի ռուսական մեղեդիներ էին և արևմտաեվրոպական հեղինակների ստեղծագործություններ: Ըստ էության, դրանք, ինչպես և հայկական մանրանվագները, ինքնուրույն ստեղծագործություններ էին, որոնք աչքի էին ընկնում նրբաճաշակությամբ, ձևերի դասական ավարտունությամբ և հարստացրել են կվարտետային գրականությունը: Քառյակում նվագելու առանձնահատկության իմացությունը և մեծ փորձը Ս. Ասլամազյանին թույլ տվեցին առավելագույնս օգտագործել տարբեր հնչյունային էֆեկտները՝ ի հայտ բերելով քառյակի ձայներից յուրաքանչյուրի հնչերանգի գունեղությունը: Կենդանի էակների նման, որոնք ի վիճակի են շարժվել, շնչել, փոփոխվել, Ս. Ասլամազյանի՝ քառյակի համար գրած ստեղծագործություններում գործիքները զրուցում են ու վիճում, հեռանում են իրարից ու կրկին միաձուլվում միասնական ներդաշնության մեջ: Պատահական չէ, որ խորհրդային մեծ կոմպոզիտոր Ն. Մյասկովսկին նշում էր, որ Ս. Ասլամազյանի երկերը պետք է դառնան յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի սեղանի գիրքը:

Եվ վերջապես, Ս. Ասլամազյանի գործունեության ևս մի կողմը՝ մանկավարժությունը: Նա 40 տարի եղել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, վարպետորեն զուգակցել կատարողական արվեստն ու մանկավարժությունը, աճեցրել և աճեցնում է¹⁷⁶ երիտասարդ երաժիշտների: Նա վայելում է բոլոր նրանց մեծ հարգանքը, ում հետ շփվում է: Նրա օրինակը միշտ եղել է երաժշտի, մարդու, ստեղծագործ անհատի չափանիշ անգամ նրանց համար, ովքեր նրա մոտ չեն ուսանել: Թող որ ժամանակն անդարձ առաջ պլանա, բայց նրա ստեղծագործության պոեզիան չի խամրի երբեք:

*Ըստ ռադիոհաղորդման (30.01.1962թ.), և
«Коммунист» (23.02.1977թ.) թերթի նյութերի*

176. Հոդվածը գրվել է Ս. Ասլամազյանի կենդանության օրոք, նրա 80-ամյակի առիթով (խմբ.):

Խոսք Կոմիտասի անվան քառյակի մասին

Եթե մեր ժամանակի արվեստը ներկայացնենք որպես լայն ձգված լեռնաշղթա, որի լեռնագագաթները, միմյանց հետ մրցակցելով իրենց գեղեցկությամբ, գեղարվեստական զարգացման վեհաքանչ համայնապատկեր են ստեղծում, ապա այդ համայնապատկերին երաժշտարվեստի ամենափայլուն գագաթներից մեկն, անշուշտ, Կոմիտասի անվան քառյակի՝ երկրի լավագույն և հնագույն կոլեկտիվներից մեկի կատարողական վարպետությունն է:

Կոմիտասի անվան քառյակ, Հայկական քառյակ: Անունը միայն բավական է՝ մեր պատկերացումներում միավորելու համար բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, արտահայտչամիջոցների շոյալ գամման, բանաստեղծականությունն ու ոգեշնչումը... Յուրաքանչյուր համերգի ժամանակ քառյակն ունկնդրին պարզևել է հիասքանչ երաժշտական կերպարների, տրամադրությունների, զգացմունքների՝ երկրային գեղեցկության գունեղ մի աշխարհ: Աղեղով, ասես վրձնով, քառյակն ստեղծում է հուզիչ երաժշտական կտավներ, մանրանվագներ, մեծապատկեր կտավներ՝ չխամրող, հմայքով լի ստեղծագործություններ, լինեն դրանք հայկական, ռուսական, թե արևմտաեվրոպական երաժշտության նմուշներ: Իսկ ունկնդիրներն առնչվում են արդի կյանքի իմաստին, ռիթմին կամ էլ անցած դարաշրջանների մեղեդիների հուզաթրթիռ ու կենդանի շնչառությամբ:

Չափազանց հետաքրքիր և բազմազան է կվարտետային երկացանկը՝ գործիքային երաժշտության ամենահարուստ ոլորտներից մեկը: Այն հարուստ է ոճական և ինտոնացիոն առումով և կատարողներին երաժշտական մտածողությունն ընդլայնելու և գեղարվեստական ճաշակը հարստացնելու լայն հնարավորություններ է ընձեռում: Եթե հայ հեղինակների՝ Կոմիտասի, Ս. Ասլամազյանի, Ա. Այվազյանի, Ա. Բաբաջանյանի, Է. Միրզոյանի, Ղ. Սարյանի, Կ. Օրբելյանի, Է. Հովհաննիսյանի, Է. Բաղդասարյանի, Ջ. Տեր-Թադևոսյանի ստեղծագործությունները կենդանություն էին տալիս գույների առատությանն ու պոռթկումին, Արևելքի պոեզիայի քնքուշ լիրիկային ու իմաստուն մտքին, ապա Յ. Հայդնի, Վ.Ա. Մոցարտի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Ֆ. Շուբերտի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Բորոդինի, Ա. Գլազունովի, Է. Գրիգի, Կ. Դերյուսիի, Մ. Ռավելի,

Դ. Շոստակովիչի, Ռ. Գլիերի կվարտետներում հառնում էին եվրոպական երաժշտական մշակույթի կերպարները:

Վարտետի ժանրը միշտ եղել է այնպիսի երաժիշտ կատարողների ուշադրության կենտրոնում, ինչպիսիք էին Յ. Յոաիմը և Ա. Վյետանը, Հ. Վենյավսկին և Լ. Աուերը, Ֆ. Լաուրը և Կ. Դավիդովը... Քառյակի հանդեպ անտարբեր չէին նաև հայ երաժիշտները, որոնք անսամբլային հնագույն ավանդույթներ ունեին: Հիշենք թեկուզ Գր. Մինասյանի քառյակը, որն ասես միավորում էր XIX և XX դդ. լավագույն ավանդույթները:

Այս ուղղությամբ զարգանալու ուղին բռնելով՝ 1924թ. պրոֆեսոր Ե. Գուզիկովի դասարանում ստեղծվեց Մոսկվայի կոնսերվատորիայի սաների քառյակը, որը 1932-ից կրում է մեծ Կոմիտասի անունը: Քառյակի կազմում էին Ավետ Գաբրիելյանը, Սարգիս (Մերգել) Ասլամազյանը, Միքայել Տերյանը և Լևոն Օհանջանյանը:

Հատկանշական է, որ քառյակն ստեղծվեց Մոսկվայում, որտեղ



Մոսկվայի կոնսերվատորիայի հավակնորդների քառյակը: Դաշնամուրի մոտ է Կ. Իգումնովը: Մոսկվա, 1927թ.

Московский Армянский Музыкальный Коллектив при Д. К. С. А.
извещает Вас, что во вторник, 11-го января 1927 г.
в Малом Зале Московск. Государств. Консерватории состоится
— К О Н Ц Е Р Т —
квартета выдвигенцев Моск. Госуд. Консерватории
в составе: ГАБРИЭЛЯН А., ОГАНДЖАНИЯ Л., ТЭРИАН М. и АСЛАМАЗЯН С.
 при участии профес. Московской **ИГУМНОВА К. Н.**
 Государственной Консерватории
НАЧАЛО В 8 ЧАС. **ПОДРОБНОСТИ В АФИШАХ.**
 Билеты продаются в Петровской нассе (Петровна, 5), а в день концерта при входе в Малый Зал (улица Герцена, д. 13).
Устроитель РОСФИЛ

Նույն համերգի ասպագիրը: Մոսկվա, 1927թ.

երաժշտական բարձր մշակույթ և քառյակի՝ վաղուց արդեն ձևավորված ավանդույթներ կային:

Քառյակի առաջին ելույթն իսկ գրավեց երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը: «Ես չեմ կասկածում,- գրում էր կոմպոզիտոր Մ. Իպոլիտով-Իվանովը,- որ այս երիտասարդ քառյակը շուտով առաջին տեղերից մեկը կգրավի»: «Հայկական քառյակը,- կանխատեսում էր նշանավոր դաշնակահար Կ. Իգումնովը համատեղ ելույթից հետո,- մեծ արժեք է ներկայացնում և նրա գեղարվեստական ձեռքբերումները պետք է խիստ բարձր գնահատել: Այս հոյակապ անսամբլին հոյակապ ապագա է սպասում»: Անվանի երաժիշտների կանխատեսումը ճիշտ դուրս եկավ, և քառյակի յուրաքանչյուր ելույթը դրա հավաստումն էր:

Բազմամյա գործունեության ընթացքում Կոմիտասի անվան քառյակի կազմը քանիցս փոխվել է: Տարբեր տարիների քառյակում նվագել են հոյակապ երաժիշտներ Գրիգոր Սարաբյանը, Նիկիտա Բալաբանյանը, Ռաֆայել Դավթյանը, Գերոնտի Թալալյանը, Արմեն Գեորգիյանը... Սակայն երբեք Կոմիտասի քառյակը չի փոխել իր արտահայտչաձևը, ոճը, ուղղվածությունը, և սա նրա առաջին ջութակի՝ զարմանալի հմայքի տեր երաժիշտ, մեծ վարպետ Ավետ Գաբրիելյանի վաստակն է: Նա միշտ եղել է քառյակի անփոփոխ ղեկավարը:

Կոլեկտիվի ճակատագրում հսկայական նշանակություն է ունեցել Սարգիս Ասլամազյանը: Հայկական մեղեդիների, երգերի, ռուսական և



Կոմիտասի անվան քառյակի նոր կազմը: 1980թ.

արևմտաեվրոպական ստեղծագործությունների նրա մշակումները հատուկ տեղ են գրավել երկացանկում:

Կոմիտասի անվան քառյակի գործունեությունն առանձնապես ծավալվեց հետպատերազմյան շրջանում: Այդ ժամանակ նրա անդամներն արժանացան ժողովրդական արտիստի կոչման: Նրանք դարձան պետական մրցանակների դափնեկիրներ: Նրանց արվեստը ճանաչում է գտնում Խորհրդային Միության սահմաններից դուրս: Նրանք ելույթներ են ունենում Ավստրիայում, Գերմանիայում, Լեհաստանում, Չեխոսլովակիայում, Անգլիայում, Ռումինիայում, ԱՄՆ-ում, Ֆրանսիայում և Ճապոնիայում: Արտասահմանյան հյուրախաղերը նրանց համաշխարհային ճանաչման սկիզբը նախանշեցին: Կոմիտասի անվան քառյակի համերգներն անցնում էին լեփլեցուն դահլիճներում, թերթերը նրա ելույթները համարում էին մշակութային կյանքի նշանավոր երևույթ:

Քառյակի կենսագրության մեջ նոր էջ բացեց երաժիշտների երիտասարդ սերունդը: Հին սերնդի «ընդերքում ծնված» նոր կազմը սնունդ էր առնում նրա կենարար ակունքներից, ընձյուղվում նրա ստեղծագործական էությունից: Տարիներ շարունակ աշխատելով և շփվելով անսամբլային արվեստի վետերանների՝ լուսավոր երաժիշտներ Ա. Գաբրիելյանի, Ս. Ասլամազյանի, Գ. Թալալյանի հետ՝ տաղանդավոր ջութակահար Էդուարդ Թադևոսյանը կուտակում էր քառյակային վարպետության լավագույն հմտությունները:

Է. Թադևոսյանը, գլխավորելով երիտասարդների քառյակը, ամեն ինչ անում էր Կոմիտասի անվան քառյակի ոճն ու ոգին, նրա նկարագիրը, խոսուն և գունեղ արտահայտչաձևերը պահպանելու համար: Հատկանշական է, որ կազմը զարմանալիորեն սահուն և աննկատ փոխվեց որպես դեռևս XX դ. առաջին քառորդում ստեղծված քառյակի գործու-

նեության բնական շարունակություն: Նրա պատմությունը շարունակվում է նաև մեր օրերում. ժամանակային մեծ տարածություն անցնելով՝ քառյակը կա, գործում է և գտնվում է արարման ու փառքի գագաթնակետին: Ինչպես և առաջ, մեր առջև բարձրարվեստ անսամբլ է՝ թարմացված և վերածնված:

Նոր կազմում ընդգրկված են Էդուարդ Թադևոսյանը, Հակոբ Մեքինյանը, Յակով Պապյանը և Ֆելիքս Սիմոնյանը: Չորսն էլ տարբեր մրցույթների դափնեկիրներ են: Կատարողներից յուրաքանչյուրը վառ անհատականություն է, որպես մենակատար հանդես է գալիս երկրում և արտասահմանում: Քառյակի համերգների ժամանակ հաճախ, ծրագրից դուրս, կարելի է լսել ջութակի, ալտի կամ թավջութակի մենակատարումներ: «Կոմիտասցիների» առավել արժեքավոր պրոֆեսիոնալ հատկություններից մեկն այն է, որ կատարողները միասնական անսամբլային մտածողություն ունեն, ներդաշնակություն, երբ միաձուլված են մենակատարների և անսամբլիստների ամպլուաները: Համատեղ նվագելու առանձնահատուկ շնորհով, փոխադարձ բարյացակամությամբ և ճկունությամբ օժտված երաժիշտները ոչ միայն գերազանց կատարում են իրենց պարտիաները, այլև նրբորեն զգում ու լսում են գործընկերոջը՝ աջակցելով նրան իրենց արտահայտչամիջոցներով՝ այդպիսով միահյուսելով գեղարվեստական մեկ միասնական հենք միասնական երաժշտական կտավ ստեղծելու համար:

Հիրավի, մեծ իմաստ է ամբարում Կոմիտասի քառյակ հասկացությունը: Ոգեշնչում և կամք, ոգու թռիչք, բարձր պրոֆեսիոնալիզմ: Փոխվում էին քաղաքներ, երկրներ, իսկ քառյակը նվագում ու նվագում էր, և երաժիշտների մատների տակ կյանք էր առնում հիասքանչ, տպավորիչ, հարուստ, գունեղ երաժշտությունը: Այսպիսին է Կոմիտասի քառյակի ընթացքը. լայն, սրընթաց, ակտիվ ու կենսաթափանց՝ սահմանելով քառյակի ճակատագիրն ու դարաշրջանի մշակութային ուղենիշերը:

Ըստ ռադիոհաղորդման (17.11.1974թ.) և

«Комсомолец» (23.11.1978թ.),

«Коммунист» (04.06.1982թ., 20.11.1984թ.)

թերթերի նյութերի



Ասատուր Գրիգորյան
(1914-1977)

Հիասքանչ կերպարի քանդակագործը

Եթե թերթելու լինենք Հայաստանի կատարողական արվեստի պատմության էջերը, կարելի է թվարկել տաղանդավոր երաժիշտների անունների մի ամբողջ շարք, ում արվեստը ուրախության, լուսավոր շատ պահեր է պարգևել: Սակայն արժե՞ արդյոք հիշեցնել, որ երաժշտությունը ծանր ու տքնաջան, ամենօրյա, ամենժամյա աշխատանք է, և որ մանկավարժը, որը երբեմն մնում է ստվերում, հսկայական դեր է խաղում

կատարողի ձևավորման և գեղարվեստական զարգացման գործում:

Մանկավարժի աշխատանքը, որի ձեռքերում է երիտասարդ տաղանդի ճակատագիրը, չափազանց բարդ է, բայց հենց մանկավարժն է երաժշտի հիասքանչ կերպարի կերտողը, նա է, որ գործադրում է բոլոր ջանքերը իր սանին հնարավորինս կատարյալ դարձնելու համար: Շատ մանկավարժների անուններ հայ ընթերցողներին ծանոթ են ու մտերիմ, բայց այսօր ես ուզում եմ հիշել այն հայ մանկավարժներին, որոնք մեր տեսադաշտից դուրս են մնացել միայն այն պատճառով, որ ապրել և աշխատել են Հայաստանի սահմաններից դուրս: Խոսքը բավական հայտնի երաժիշտների մասին է, որոնք իրենց գործունեությունը ծավալել են տարբեր քաղաքներում և մշակութային կենտրոններում:

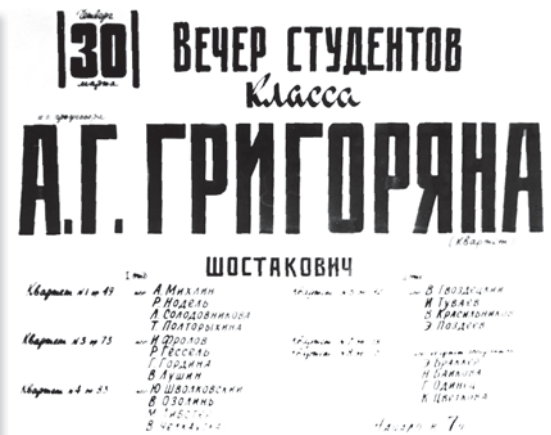
Եթե անցնելու լինեք Մոսկվայի կոնսերվատորիայի միջանցքներով, ապա, հուրախություն մեզ, կտեսնեք հայկական շատ ազգանուններ: Այստեղ, մասնավորապես, երկար տարիներ աշխատել են այնպիսի նշանավոր երաժիշտներ, ինչպիսիք են Սերգեյ Ասլամազյանը,

Ավետ Գաբրիելյանը, Միքայել Տերյանը... Առավել արժանիների թվում է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, ջութակահար Ասատուր Գրիգորյանը, որով կարող է հպարտանալ ինչպես Հայաստանը, այնպես էլ մոսկովյան կոնսերվատորիան¹⁷⁷:

Մանկավարժական աշխատանքը Ա.Գրիգորյանն սկսել է 1946թ., Մոսկվայի կոնսերվատորիան և ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո, որտեղ նրա ուսուցիչներն են եղել Ի.Յամպոլսկին, Մ.Պոլյակինը, Կ. Մոստրասը: Քառյակի դասարանի ուսուցիչ դառնալով՝ Ա.Գրիգորյանը հանդես է գալիս որպես իսկական անսամբլիստ, հիմնալի կազմակերպիչ, աշխատասեր և համբերատար ուսուցիչ, որը կարողանում է համառորեն և նպատակապես իրականացնել իր առջև դրված խնդիրները: Տարեցտարի, հաշվետու երեկոներին, քննություններին, բաց համերգներին միշտ էլ փայլել են նրա ուսանողները: Ահա թե ինչ է գրել պրոֆեսոր Լև Գինգբուրգը Ա. Գրիգորյանի դասարանի կվարտետային երեկոներից մեկի մասին (ուսանողները նվագում էին Դ. Շոստակովիչի № 1, 3, 4, 5, 7 և 8 կվարտետները). «Երիտասարդ կատարողների առջև դրված բարդ խնդիրը նրանք հաջողությամբ կատարեցին: Ունկնդիրներն իսկական հաճույք ստացան՝ լսելով ժամանակակից կվարտետային լավագույն ստեղծագործություններից՝ երիտասարդ երաժիշտների պրոֆեսիոնալ կատարմամբ: Սրանում կա և՛ կատարողների, և՛ կվարտետի դասարանի ղեկավար Ասատուր Գրիգորյանի վաստակը: Լսարանին գրավեցին մասնակիցների թարմ, անմիջական և, միևնույն ժամանակ, լուրջ վերաբերմունքը կատարվող գործերի նկատմամբ, անսամբլային բարձր արվեստը, կատարվող երաժշտության ոճի ընկալումը, ինտոնացիայի մաքրությունը և շտրիխի միասնությունը»:

Ամենօրյա տքնաջան աշխատանքը, տարաոճ երկերի խոհուն ուսումնասիրությունը, լավագույն հնչողության համար նրբագույն նրբերանգներ ընտրելու կարողությունը հանգեցրին հիրավի փայլուն ցուցանիշների: 1957թ. ամռանը Մոսկվայում տեղի ունեցած դեմոկրատական երիտասարդության VI միջազգային փառատոնում Մոսկվայի կոնսերվատորիայի՝ պրոֆեսոր Ասատուր Գրիգորյանի ղեկավարած ասպիրանտուհիների քառյակը նվաճեց առաջին տեղը և ոսկե մեդալը:

177. 1937-ին ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիան, 1945-ից պրոֆեսոր Կ. Մոստրասի ասիստենտն էր, 1956-ից՝ ամբիոնի դոցենտ, 1958-1965թթ.՝ ֆակուլտետի ղեկան, 1963-ից՝ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, 1932-1940թթ.՝ Ալ. Մպենդիարովի անվան քառյակի արտիստ:



Ա. Գրիգորյանի և նրա քառյակային դասարանի համրգի աֆիշները: 1950-ական թթ. վերջ:

1959թ. Բուդապեշտում, Յ. Հայդնի անվան միջազգային մրցույթում քառյակի նորացված կազմը գրավեց առաջին տեղը և արժանացավ գլխավոր մրցանակին:

Ա. Գրիգորյանի դասարանի մեկ այլ՝ սոնատի անսամբլը՝ Օ. Ստուպակովա - Ս. Մնիսկովսկի կազմով, 1958թ. Բուխարեստում արժանացավ Ջորջե Էնեսկուի անվան միջազգային մրցույթի մրցանակին:

Արգասավոր մանկավարժական աշխատանքին զուգընթաց՝ Ասատուր Գրիգորյանն ինքն էլ մշտապես հանդես էր գալիս համերգներով՝ նվագելով պատասխանատու սոլո-ծրագրեր, կազմակերպելով սոնատի երեկոներ դաշնակահարներ Վ. Նեչանի, Գ. Գինգբուրգի, երգեհոնահար Լ. Ռոյզմանի և այլոց հետ: Այս ելույթներին մամուլն արձագանքում էր՝ նշելով նրա լավագույն կատարողական հմտությունները, կատարվող երկի կենդանի ոգու նուրբ մեկնաբանությունը, ոճի անբասիր զգացողությունն ու անսամբլում նվագելու վարպետությունը:

Որտեղ էլ որ հանդես էր գալիս Ասատուր Գրիգորյանը, ջութակի երաժշտության երեկոյում (Violin Abend), թե սոնատի երեկոյում, ինչ էլ որ նվագեր, նրա կատարած երկերը համապատասխանում էին այն պայմաններին, որն առաջադրում էր մեծն Կ. Ստանիսլավսկին. «Արվեստը կարգուկանոն է պահանջում, ճշգրտություն և ավարտունություն»:

Բայց կա նաև Ա. Գրիգորյանի ստեղծագործական գործունեության մի կողմ ևս, որը չհիշատակել չի կարելի՝ գիտական կողմը: Երկարամյա մանկավարժական աշխատանքի արդյունքը դարձան նրա «Ջութակի նախնական դպրոց», «Գամմաներ և արպեջիո», մեթոդական աշխատանքները և «Պատանի ջութակահարի գրադարան» եռահատորը: Հեղինակի բազմամյա փորձն ընդհանրացնող այս ձեռնարկները կարևոր և անհրաժեշտ դասագրքեր էին ջութակահարների շատ սերունդների համար և կայուն տեղ ունեն տարրական և միջնակարգ երաժշտական հաստատությունների մանկավարժական պրակտիկայում, ինչպես Խորհրդային Միությունում, այնպես էլ արտասահմանում: (Դրանք հրատարակվել են նաև Բուլղարիայում, Հունգարիայում, Չեխոսլովակիայում, ՉԺՀ-ում):

Ասատուր Գրիգորյանը Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր է, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան ունի: 1958-ից նվագախմբային ֆակուլտետի դեկանն է և իրեն դրսևորել է որպես տաղանդավոր ղեկավար և իմաստուն կազմակերպիչ:

Հաճելի է նշել առհասարակ հայ երաժշտական մշակույթի վերելքի մասին, քանզի Հայաստանն ունի ոչ միայն երաժշտական ուսումնական հաստատությունների մի ամբողջ ցանց, կոնսերվատորիա, ասպիրանտուրա, այլև վառ տաղանդներ, որոնք բարձր են պահում հայ արվեստի պատիվը նրա սահմաններից դուրս:

Հստ ուղիոհաղորդման (29.01.1962թ.) նյութերի

Արտեմի Այվալյան
(1902-1975)

Զխամրող մեղեդիների աշխարհը



Ասք Հայաստանի մասին, պոեմ լեռների ու հովիտների արևաշող երկրի մասին. այսպես կարելի է անվանել անվանի երաժիշտ Արտեմի Այվալյանի ստեղծագործությունը, իսկ նրան՝ երգիչ, որի մեղեդիներում բոցկլտում և առկայծում են հայրենի եզերքի կոլորիտը, հայ ժողովրդի երգերի ջերմ ու հոգեթով ինտոնացիաները: Հանրապետության ժողովրդական ար-

տիստ, կոմպոզիտոր, թավջութակահար, մանկավարժ, Հայաստանում էստրադային ժանրի և օպերետի հիմնադիր, շոայլ, բազմակողմ օժտվածության տեր, տաղանդավոր Արտեմի Այվալյանը պայծառ, անմոռանալի էջ է գրել երաժշտարվեստի տարեգրությունում:

Առաջին հայացքից այսօրինակ բազմազանությունը կարող է զարմանք հարուցել: Նրանում միահյուսվել են դասական խիստ ձևերի երաժշտությունը և էստրադային՝ հումորային և խաղացկուն կատակային ժանրի հրավառությունը: Բնեռայնությունն ապշեցուցիչ է: Սակայն եզակի ձիրքի շնորհիվ այս եզրերը միավորվել են մի առանցքի շուրջ, որտեղ գլխավոր նպատակը երաժշտությանը, արվեստին, գեղեցիկին ծառայելն է:

Իր արվեստում նա մարմնավորել է հայ ազգային ավանդույթները և ռուսական մշակույթի նվաճումները: Ուստի, Ա. Այվալյանի կերպարն, առհասարակ, ներկայանում է որպես մի ստեղծագործողի կերպար, որի արվեստը խորհրդային մշակույթի անբաժանելի մասն է, նրա զարգացման և ծաղկման գեղեցիկ դրսևորումներից մեկը:

Ա. Այվալյանն առաջին հերթին հայտնի է որպես կոմպոզիտոր, սակայն նրա կատարողական արվեստը, ինչից սկսվել է նրա ստեղծագործական ուղին, քիչ դեր չի խաղացել նրա՝ իբրև արվեստագետի ձևավորման գործում: Բնույթով մենաձայն աղեղնային գործիքին՝ թավջութակին տիրապետելը, չէր կարող չանդրադառնալ մեղեդու՝ որպես հիմնական արտահայտչամիջոցի նկատմամբ Ա. Այվալյանի վերաբերմունքի վրա: Այն նպաստել է Ա. Այվալյան-կոմպոզիտորի մեղեդային մտածողության բյուրեղացմանը: Բավական է լսել նվագախմբի համար գրած նրա պոլիտները, գործիքային ստեղծագործությունները, էլ չենք խոսում արդեն երգերի կամ օպերային ստեղծագործությունների մասին, և կհամոզվես, որ երգեցիկ ու հոգեթով, ճկուն ու հուզական մեղեդին պարուրում է նրա ողջ արվեստը: Անգամ գործիքավորման մեջ երևում են երաժշտի ճաշակը, փորձառությունը: Եվ ընդհանրապես, կատարողական և կոմպոզիտորական արվեստի համադրության հիման վրա է միայն հնարավոր հասնել հմայքով, իսկական վարպետության փայլով լի ստեղծագործությունների, որոնք մտել են հայ երաժշտական ժառանգության գանձարանը: Առավել արտահայտչականության ձգտելով՝ Ա. Այվալյանը գնում էր ասելիքի ճշմարտացիության և անկեղծության ճանապարհով, իսկ կոմպոզիտորական և կատարողական տեխնիկայի առումով միայն մի միջոց էր տեսնում՝ բացահայտել ստեղծագործության իմաստը: Ա. Այվալյանի ոճի կայացման էական գործոն է հանդիսացել կապը ազգային երաժշտության հենքի՝ այդ անսպառ աղբյուրի հետ, որտեղից վերցրել է իր ժողովրդի հուզական հարստությունը: Այսպիսին է Ա. Այվալյան արվեստագետի հիմնական հավատամքը, նրա արվեստն ընկալելու բանալին:

Արտեմի Մերգելի (Հարություն Սարգսի) Այվալյանը ծնվել է 1902թ. հունիսի 26-ին, Ռուսական կայսրության նահանգային քաղաքներից մեկում՝ Բաքվում, որը հայկական մշակույթի կենտրոն էր հանդիսանում, իրավաբանի, գրական և երաժշտական քննադատի, Ռուսական երաժշտական ընկերության լիազոր ներկայացուցչի ընտանիքում: Նրանց տան հաճախակի հյուրերն են եղել մեծ դերասաններ, երաժիշտներ, որոնք հյուրախաղերով գտնվելիս են եղել Բաքվում: Մերգել Ռախմանինով, Ֆեոդոր Շալյապին, Հովհաննես Նալբանդյան, Վանդա Լանդովսկա, «Մեկլենբուրգյան քառյակ» և այլն: Ապագա երաժշտի մայրը մասնագիտությամբ դաշնակահարուհի էր և ընտանիքում կարողացել էր ստեղծել այնպիսի մթնոլորտ, որը նպաստում էր երեխայի երաժշ-

տական զարգացմանը: Նա վաղ հասակից սկսել է դաշնամուր նվագել, այնուհետև՝ թավջութակ: Ուսուցիչներն անմիջապես ուշադրություն դարձրին տղայի վառ արտահայտված արտիստական անհատականության, հարուստ ստեղծագործական երևակայության, հույզերի և ինտելեկտի վրա: Բաքվում նա ավարտեց երաժշտական ուսումնարանի Վ. Դոբրոխոտովի դասարանը, այնուհետև Թիֆլիսում՝ կոնսերվատորիան (Կ. Մենյար-Բելոռուչևի դասարանը):

Առաջին իսկ ելույթները նրան մեծ հաջողություն բերեցին Բաքվում, Թիֆլիսում, Երևանում, ուր գալիս է ուսումնառությունից հետո: Շուտով նրան առաջարկում են ստեղծել և ղեկավարել թավջութակի դասարան Երևանի կոնսերվատորիայում: Մի քանի տարի Ա. Այվազյանն ապրում է Հայաստանում, դասավանդում, շփվում է ազգային մշակույթի երևելիների հետ. Ալեքսանդր Սպենդիարով, Ռոմանոս Մելիքյան, Արշակ Ադամյան, Հայկանուշ Դանիելյան... Հանդես է գալիս նաև մենահամերգներով և նվագախմբի հետ, որը ղեկավարում էր Ալ. Սպենդիարովը:

Վարպետությունը կատարելագործելու ձգտումը Ա. Այվազյանին տանում է Մոսկվա, որտեղ մեկ տարում փայլուն ավարտում է կոնսերվատորիան, Մեմյոն Կոզլուպովի՝ թավջութակի խորհրդային դպրոցի հիմնադիրներից մեկի, դասարանը: Այստեղ՝ Մոսկվայում, նա լայն համերգային գործունեություն է ծավալում՝ շարունակելով զարգացնել աղեղնային արվեստի ավանդույթները և իր ստեղծագործությամբ մարմնավորելով արդի կատարողական արվեստի լավագույն գծերը: Թավջութակահարների առաջին համամիութենական մրցույթի (1933թ.) դափնեկիրը չափանիշ է դառնում խորհրդային և հատկապես հայ երաժիշտների մի ամբողջ սերնդի համար: Նրա ելույթները մշտապես վերածվում էին երաժշտական տոնակատարության, իսկ արտիստական էությունը գերում էր անմիջապես, բեմահարթակին հայտնվելու առաջին պահից իսկ: Նրա կերպարը գերում էր ունկնդրին: Միայն լսելը բավական չէր, նրան պետք էր տեսնել բեմում նվագելիս՝ իր ողջ առնական գեղեցկությամբ, որն այդքան ներդաշնակորեն միահյուսվում էր նրա ոգեշունչ, վարպետ կատարմանը: Աղեղի կամային և ճկուն թափը ծնում էր հուզաթրթիռ և հրայրքոտ երաժշտություն, նրա գործիքի դյութիչ, բացառիկ գեղեցիկ և թավշյա, խոր ու հզոր ձայնը զարմացնում և հրապուրում էր միաժամանակ: Անվանի շատ երաժիշտների վկայությամբ՝ նա գեղեցկությամբ ու հմայքով օժտված բացառիկ հնչերանգի էր տիրապետում:

Ա. Այվազյանն արտասովոր հաջողություն ուներ: Նա թավջութակի

բանաստեղծ էր, նա չէր նվագում, այլ ապրում էր երաժշտությամբ, շնչում յուրաքանչյուր նոտայով, ֆրագով՝ ունկնդրին տանելով հնչյունների, գույների, կախարդական կերպավորումների հիասքանչ աշխարհը: Նա ստեղծում էր հեքիաթի հրաշալի մի աշխարհ, որտեղ ինքն էր տերն ու տիրակալը, մոգն ու հրաշագործը... Նա նվագում էր՝ ամբողջովին տրվելով զգացմունքներին: Նրա կատարումը՝ մերթ քմահաճ ու փոփոխական, մերթ հնչյունի լայն տարածմամբ, հորդացող իմպրովիզացիայի տպավորություն էր ստեղծում: Արտիստի աստվածային ոգեշնչումը փոխանցվում էր հանդիսականին, և ունկնդիրը, զգացումների հորձանքին տրված, տեղափոխվում էր անուրջների, հնչյունների ծիածանափայլ գույների, ջերմ, հուզաթրթիռ զգացմունքների գեղեցիկ հեռուները: Ամեն ինչ միաձուլվում էր երաժշտության մեջ ընկղմվելու, նրա վարպետության ազատության բերկրանքի մեջ: Եվ, թվում էր, այդ վարպետությունն էլ չկա, կա միայն հնչյունների անեզր ծովը...

«Ա. Այվազյանը պարզապես կատարող չէ, այլ արտիստ՝ բառիս լայն իմաստով», «Ա.Այվազյանն առաջնակարգ արվեստագետ է»... -հայ անվանի թավջութակահարի մասին այսպես էին գրում Մոսկվայում:

Հատկապես կուզենայի նշել, որ Ա. Այվազյանը հայկական ստեղծագործությունների՝ Մայաթ-Նովայի մեղեդիների, Կոմիտասի (հատկապես «Կռունկի»), Ալ. Սպենդիարովի պիեսների՝ «Օրորոցայինի», «Բակարուլայի», «Ղայթարմայի», «Բմ սիրելի»-ի, Ա. Խաչատրյանի Պոեմի և այլ ստեղծագործությունների, անգուզական մեկնաբանն էր: «Մեծ հուզմունքով էի նվագում Արամ Խաչատրյանի ջութակի պոեմը, որ փոխադրել էի թավջութակի համար: Ախր, շատ լավն էր այդ երաժշտությունը», - գրում է Ա. Այվազյանն իր հուշերում:

Կատարողական հաջողությունների գագաթնակետին են վերաբերում նաև Ա. Այվազյան-կոմպոզիտորի առաջին հաջողությունները: Սկզբում նա ստեղծում է գործիքային մանրանվագ, որը մեծ վարպետությամբ և վիրտուոզ փայլով կատարում է հենց ինքը տարբեր մրցույթներում և համերգներում: Ասես կատակով ստեղծված այս գործերն անմիջապես ուշադրություն են գրավում: Դրանք հիանալի գովազդած հեղինակից հետո կատարվում են Մոսկվայում, Լենինգրադում, Կիևում, Կովկասում, երկրի շատ այլ քաղաքներում, իսկ Մոսկվայում դրանք հրատարակվում են արդեն 30-ական թթ. սկզբին և քանիցս վերահրատարակվում: Հայաստանում ևս «Հայաստան» հրատարակչությունը թողարկում է Ա. Այվազյանի թավջութակի պիեսների ընտրանին:

Ա. Այվազյանը նաև մեծ «կտավներ» է ստեղծում՝ սոնատներ, կոնցերտներ: Դրանք ազգային երանգավորում ունենին և, միևնույն ժամանակ, առանձնապես էին ընդգծում գործիքի բնույթը: Դրանցում լայնորեն կիրառվել են թավջութակի կանտիլենան և գործիքի առավել արտահայտիչ ռեգիստրները՝ միևնույն ժամանակ մենակատարից պահանջելով գործիքի փայլուն տեխնիկական տիրապետում և վիրտուոզություն: Ա. Այվազյանի թավջութակի կոնցերտները, անշուշտ, արժեքավոր ներդրում են ժանրի և գործիքի կատարողական մշակույթի մեջ: Սակայն Ա. Այվազյանը լայն մտահորիզոնի տեր երաժիշտ էր, նրա գործունեության մեջ զգալի տեղ էր գրավում նաև կամերային երաժշտությունը: Հետաքրքրությունն անսամբլային կատարման հանդեպ ի հայտ էր եկել պատանի հասակում, երբ լսում էր կամերային բազմազան երաժշտություն և ինքն էլ փորձում էր ուժերն այս ժանրում: Մանուկ հասակում նվագել է մոր և քրոջ՝ տաղանդավոր դաշնակահարուհի Մարիաննայի հետ: Ա. Այվազյանի բախտը բերել է, և հետագայում հետաքրքիր անսամբլներ է ստեղծել անվանի գործընկերների հետ, որոնց թվում քիչ չեն հայտնի դաշնակահարները: Ընդ որում, համատեղ ստեղծագործական գործընթացում նրանց անհատական հատկանիշները, որպես կանոն, ենթարկվում էին անսամբլի ընդհանուր նպատակներին: Ա. Այվազյանը հոյակապ սոնատային անսամբլներ է ձևավորել խորհրդային ականավոր երաժիշտներ Յու. Բրյուշկովի, Մ. Գրինբերգի, Յա. Ֆլիերի, Ս. Ռազումովսկայայի, Լ. Պոլոնսկայայի հետ: Ա. Այվազյանի հետ համագործակցության մասին հիացական կարծիք է հայտնել Էդոն Պետրին, որն Ա. Այվազյանի հետ նվագել է Խորհրդային Միության իր հյուրախաղերից մեկում: Հատկապես ջերմ է արտահայտվել Յա. Ֆլիերը Ա. Այվազյանի հետ համատեղ ելույթի մասին. «Ինձ գրավում էր ոչ միայն նրա՝ թավջութակահարի տաղանդը, երաժշտական գրականության լայն իմացությունը, այլև նրա կոմպոզիտորական ձիրքը: Նա բնատուր անսամբլիստ է, զարմանալի երաժշտական տակտի և գեղարվեստական ճկունության տեր, որը կարողանում է հոյակապ կարդալ երաժշտական տեքստը և «օդում որսալ» առավել էականն ու նշանակալի կատարվող ստեղծագործության մեջ: Նրա տաղանդը երևում է նաև այն բանում, որ նրան ամեն ինչ բացառապես հեշտ ու բնական է տրվում: Մեր համատեղ ստեղծագործական շփումը իսկական բերկրանք պատճառեց: Հեշտ էր նրա հետ աշխատելը: Եվ ոչ միայն որպես երաժշտի, այլ նաև մարդու, որը հոգևոր լավատեսության, անսպառ հումորի հսկայական պաշար ունի»:

Չեմ կարող չխոսել Ի. Կոզլովսկի - Ա. Այվազյան փայլուն անսամբլի մասին: Դրա ստեղծման շրջանում Ա. Այվազյանն ակտիվորեն հանդես էր գալիս որպես մենակատար, այդ թվում և Մոսկվայի ֆիլհարմոնիայի մենակատարների հետ, որը նրան հրավիրել էր մասնակցելու համահավաք համերգներին: «Ազդագրերում,- հիշում էր Ա. Այվազյանը,- իմ ազգանունը երևում էր այնքան նշանավոր անունների կողքին, որ և՛ ուրախանում էի, և՛, երբեմն, անհարմար զգում»:

Ի. Կոզլովսկու հետ հանդիպումը տեղի ունեցավ կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում: Ահա թե ինչ է պատմում այդ մասին ինքը՝ Արտեմի Այվազյանը. «Մի անգամ, ավարտելով ելույթս, ետնաբեմում հանդիպեցի մի երիտասարդի, որն արտաքինապես խոհուն ու փոքր-ինչ հոգնատանջ տեսք ուներ: Նա կանգնեցրեց ինձ:

- Ես այստեղից լսում էի ձեզ: Ասացեք, չէի՞ք համաձայնի նվագակցել ինձ Մ. Գլինկայի «Կասկած»-ում,- ասաց նա: «Նվագակցելն» իմ պարտականությունների մեջ չէր մտնում, բայց ես համաձայնեցի: Ես միշտ անսամբլի սուր զգացողություն եմ ունեցել, և բնականաբար մեր չնախապատրաստված ելույթը հաջող անցավ: Իմ գործընկերը հիացած էր: Այդ օրվանից սկսած ֆիլհարմոնիան ինձ հանգիստ չթողեց: Երգիչն ինձնից բացի որևէ մեկի չէր ընդունում... Իսկ այդ երգիչը Մեծ թատրոնի դերասան Իվան Մեյնոնովիչ Կոզլովսկին էր»: Առաջիկա համերգներին ռուսական քաղաքներում՝ Տուլա, Տվեր, Կազան և այլն, Ի. Կոզլովսկու հետ մեկնում էր նաև Ա. Այվազյանը, բայց ոչ թե «նվագակցելու», այլ նրա հետ հավասար կիսելու համերգային հաջողությունները: Տարիների հետ ժանրով հրապուրանքը վերածվեց անհրաժեշտության, և նա նվագեց ոչ միայն սոնատի, այլև այլ անսամբլներում՝ տրիոներում, կվարտետներում:

Ա. Այվազյանը մեծ նշանակություն էր տալիս քառյակային կատարողական հմտություններին: Մանուկ հասակում լսած Մեկլեմբուրգյան քառյակի ելույթները անջնջելի հետք են թողել նրա հոգում, և այդ ժամանակվանից սկսած՝ Ա. Այվազյանի համար քառյակը դարձավ կամերային երաժշտության սիրված տեսակներից մեկը: Նա նվագել է շատերի հետ և դեռ երիտասարդ տարիներից ծանոթ էր Յ. Հայդնի, Վ.Ա. Մոցարտի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Ֆ. Շոբերտի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Բորոդինի, Է. Գրիգի, Բ. Սմետանայի, Ա. Դվորժակի կվարտետներին: Դրանց տպավորության տակ Ա. Այվազյանն ստեղծել է երկու կվարտետային պիես:

Ա. Այվազյանը եռուն ու բազմատեսակ մշակութային կյանքի հորձանուտում էր, շոայլորեն իր ավանդն էր ներդնում դրա զարգացման

մեջ: Գործունեության այս շրջանը՝ հազեցած համերգներով, շրջագայություններով, կարելի է նրա կատարողական ճակատագրի գագաթնակետը համարել: Նա շատ էր շրջագայում երկրի տարբեր քաղաքներում՝ մի խմբով, որի կազմում էին նշանավոր այնպիսի երաժիշտներ, ինչպիսիք են Դ. Օյստրախը, Պ. Սերեբրյակովը, Յու. Բրյուշկովը, Կոմիտասի անվան քառյակը: Ստեղծագործական կյանքի միայն այս փուլը բավական էր, որ Արտեմի Այվազյան անունը հանրահայտ դառնար, իսկ նրա ստեղծագործությունն իր արժանի տեղն ունենար հայ արվեստի պատմությունում:

Ճակատագիրը, սակայն, միանգամայն անսպասելիորեն փոխեց նրա գործունեության հունը և տարավ այլ ոլորտ, այլ տարերք, որն ամբողջովին կլանեց նրան: Ակամա մտածում ես՝ պոտենցիալ ինչ հսկայական ուժի, ինչ էներգիայի, հնարավորությունների տեր էր այս մարդը, որ, ի վերջո, հասնելով բաղձալի բարձունքին, թողներ այն և նոր վերելք սկսեր՝ ավելի բարձր ու կորընթաց: Որպեսզի արվեստում պարզ ու համոզիչ մի կյանք ապրելով՝ որոնումներդ տանեն կյանքի մի այլ ոլորտ, որպեսզի կյանքի վեպի մի գլուխը գրելով՝ վերջակետ դնես և էջը շրջելով՝ նորն սկսես... Անսպասելի՞ էր այս շրջադարձը, թե՞, գուցե, շարունակությունն էր՝ կապված արվեստագետի էության հետ: Այո, հավանաբար այդպես էլ կա:

1936թ. հայրենասիրական զգացումներն Ա. Այվազյանին Երևան վերադարձրին, որտեղ նոր մշակութային կյանք էր կայանում: Նա կրկին վերադառնում է մանկավարժական գործունեությանը՝ զուգահեռաբար շարունակելով ստեղծագործել: Այս անգամ նա դիմում է օպերային ժանրին: Նրա «Թափառնիկոս» օպերան բեմ բարձրացավ 1938թ. Երևանում, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, դիրիժոր Մ. Թավրիգյանի, արտիստներ Հ. Դանիելյանի, Պ. Լիսիցյանի մասնակցությամբ: Ներկայացումը բավական երկար մնաց բեմահարթակում և մեծ հաջողություն ունեցավ: Եվ այնուամենայնիվ, ուժերը երաժշտարվեստի այլ ոլորտներում փորձելու բուռն ձգտումը ստիպեց Ա. Այվազյանին դիմել Հայաստանում նոր ժանրերի՝ էստրադային և օպերետին:

Նրա «Ատամնաբույժն արևելյան», «Երջանիկ օր», «Քաջ Նազար», «Մեր աստղերի տակ», «Աշուղ Մուրադ» և այլ գործեր լայն ճանաչում ստացան և, ըստ էության, նշանավորեցին նոր ժանրի՝ հայկական օպերետի ծնունդը: Դրանք ներկայացվեցին Երևանում, Մոսկվայում, Կի-

ևում, Բաքվում, Թբիլիսիում, Խարկովում, Օրջոնիկիձեում, ինչպես նաև արտասահմանում՝ Ամերիկայում, Մերձավոր Արևելքում:

Ա. Այվազյանին մեծ ժողովրդականություն բերեցին նրա՝ անսահման քնարականությամբ, հմայքով, վառ ազգային կոլորիտով հազեցած երգերը՝ «Հայաստան», «Հայրենիք», «Ջան, Երևան», «Կարինե», «Քարավան» և շատ ուրիշներ: Դրանք երգում են նաև այսօր, իսկ «Մոր սիրտը», «Ինչու է աղմկում գետը», «Պոեմ Հայաստանի մասին» և այլ ֆիլմերի համար գրած երաժշտությունը բազմիցս արժանացել է համամիութենական և հանրապետական մրցանակների: Ա. Այվազյանը երաժշտություն է գրել նաև «Ձյունե թագուհին» կինոնկարի համար, որը Վենետիկում արժանացել է միջազգային առաջին մրցանակի:

Ա. Այվազյանի խոսքը, միտքը, երաժշտությունը և հոգին միշտ Հայաստանի հետ են եղել:

*Այնտեղ Հրազդանն է կարկաչում՝ և տուն է ինձ կարծես կանչում:
Ահա գալիս եմ կարոտած՝ իմ Հայրենիք, քո գիրկը բաց:*

Եվ երբ ճանապարհները քարավանը տանում են հեռու-հեռավոր երկրներ, նա կրկին մտքով վերադառնում է Հայրենիք.

*Բացվիր իմ դեմ, Հայրենիք իմ լուսե,
Թող ցնծության արտասուքն իմ հոսե,
Քայլի՛ր թեթև, ի՛մ քարավան,
Դեպի արև, դե՛պ Հայաստան:*

Այս երգն արձագանք գտավ յուրաքանչյուր հայի հոգում, բայց ամենահետաքրքիրն այն էր, որ այն սիրեցին ու երգում էին ոչ միայն հայերը, այլև տարբեր ազգերի մարդիկ, ողջ Խորհրդային Միությունը:

Երբեմն մտածում ես այն մասին, թե ինչպես ստացվեց, որ Ա. Այվազյանը՝ հայտնի կոմպոզիտորն ու դասական լուրջ ոճի կատարողը, հանկարծ միևնույն, գուցե ավելի մեծ հաջողությամբ դրսևորվեց նոր, այսպես կոչված, թեթև, էստրադային ժանրում: Իրականում ամեն ինչ որոշեց պատահականությունը: Երբ Անաստաս Միկոյանը Երևան էր եկել և հատվածներ լսել Ա. Այվազյանի «Թափառնիկոս» կոմիկական օպերայից, զարմացել էր, որ օպերան չի բեմադրվել: «Հայ ժողովրդի պատմությունը, հատկապես վերջին հարյուր տարվա պատմությունը,



Ա. Այվազյանն իր էստրադային ջազ նվագախմբի հետ: Թեհրան, 1941թ.

Ետ է վարժեցրել ժպտալուց,- ասել էր նա:- Այժմ Ա. Այվազյանը կոմիկական օպերա է գրել, ուրեմն ինչո՞ւ չի բեմականացվում,- հարցրել է նա մշակույթի նախարարին:- Հայաստանում ինչ-որ ուրախ բան էլ պետք է ստեղծել: Լավ կլիներ, որ ջազ էլ ստեղծվեր»: Այսպես տրվեց գաղափարը, իսկ Ա. Այվազյանը փայլուն իրականացրեց այն ինչպես օպերետի, այնպես էլ ջազի ոլորտում:

Ա. Այվազյանի երաժշտությունը բացառիկ հաջողություն էր վայելում: Ինչպես և, ի դեպ, 1938թ. նրա ստեղծած և տասնյակ տարիներ (մինչև 1956թ.) ղեկավարած էստրադային նվագախումբը: Նվագախումբը համերգներով հանդես է եկել երկրի բոլոր մեծ քաղաքներում և արտասահմանում: Հայկական նվագախումբն այն տարիներին երկրում գոյություն ունեցող երեք (Լեոնիդ Ուսոյսովի և Էդդի Ռոզների) ջազային կոլեկտիվներից մեկն էր և մեծ դեր է ունեցել խորհրդային էստրադային արվեստի զարգացման գործում, և դրանում, անկասկած, մեծ է Արտեմի Այվազյանի վաստակը:

Մեծ տաղանդի ու ձիրքի տեր երաժիշտը ողջ կյանքի ընթացքում սեր տվեց մարդկանց՝ նրանց պարգևելով բերկրանքի ու ոգեշնչման ակնթարթներ: Եվ դրանում հսկայական է Այվազյան-արվեստագետի նշանակությունը:

Ըստ «Коммунист» (02.11.1975թ.),

«Ежегодник-1977»-ի (Մոսկվա),

«Комсомолец» (10.03.1981թ.),

«Коммунист» (30.12.1992թ.) թերթերի և այլ նյութերի

Կարպ Դոմբան
(1910-2000)

Ջութակի վարպետության դպրոցը

Ինչով կարող է հաղորդակից դառնալ իսկական արվեստագետը, եթե ոչ այն ամենով, ինչն ամենանվիրականն է՝ իր աշխատանքի արդյունքով: Ստեղծագործելու կարողությունը մեծ շնորհ է, որով բնությունն օժտում է մարդուն, բայց միայն այն աշխատանքը կարող է հաջողություն բերել, որի մեջ հոգի, ժամանակ, ամբողջ կյանքդ ես դնում: Նման հաջողություն բերեց հայտնի մանկավարժ, արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Կարպ (Կարապետ) Սամվելի Դոմբանի երկարամյա և արգասավոր գործունեությունը:

Նրա 40-ամյա մանկավարժական գործունեությանը նվիրված համերգը ոչ միայն արդյունքների ինքնատիպ ամփոփում էր, ոչ միայն բազմամյա աշխատանքի փառապսակ, այլև նշանակալի իրադարձություն ջութակի հայ մշակույթի մեջ: Օգտվելով Ավետիք Բասահյանի բանաս-



Կարպ Դոմբանն իր աշակերտների հետ (կանգնած են՝ Լ. Մամիկոնյան, ժ. Տեր-Մերկերյան, Ռ. Ախմեդով, Զ. Սահակյան, նստած են՝ Զ. Վարդանյան, Կ. Դոմբան, Ա. Ցիցիկյան): 1961թ.

ստեղծական տողից՝ ստեղծագործական ջանքերի այս գագաթնակետը կարելի է բնորոշել որպես վեհ ձգտումների, նվիրական երազանքների և թանկ խոհերի մարմնավորում:

Հատկանշական է, որ համերգը տարբերվում էր սովորական հոբելյանական երեկոներից. չկային ողջույնի և բազմաբառ այլ ելույթներ: Միայն երաժշտագետ Ա. Սարյանը հանդես եկավ հակիրճ, ջերմ խոսքով, որին հաջորդեց խստառձ համերգային ծրագիրը: Մասնակցեցին կոնսերվատորիայի ուսանողներ Գ. Շահբազյանը, Ի. Պողոսովան, Լ. Խառատյանը, Թ. Պետրոսյանը և Պ. Չայկովսկու անվան դպրոցի աշակերտ Վ. Բոյաջյանը: Կատարվեցին Վ.Ա. Մոցարտի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Պ. Չայկովսկու, Ս. Պրոկոֆևի, Ն. Պագանինիի ստեղծագործությունները՝ Դ. Խանջյանի ղեկավարությամբ նվագախմբի հետ: Նրանք բոլորն էլ արժանի են գովեստի, բայց ամենահուզականը ծրագրի եզրափակիչ մասն էր, երբ բեմ դուրս եկան Կ. Դոմբասի տարբեր տարիների սաները: Բեմահարթակով մեկ կիսաշրջանաձև շղթա կազմվեց, որը բազմաթիվ ջութակներով, ասես մեկ ջութակ, մեկ միասնական շնչով, միասնական պոթելումով փառաբանեց իր ուսուցչին: Ջութակների նվագը, միախառնված նվագախմբի հզոր հնչյունային հոսքին, ասես էլ ավելի հեռուն պտտելով երաժշտության պարույրը, հաղթական օրհներգն էր՝ ձոն արվեստին, հոգևոր գեղեցկությանը: Իրենց ելույթը նրանք ավարտեցին Է. Միրզոյանի «Perpetuum mobile» պիեսով: Դա տպավորիչ էր: Այս վիրտուոզ ստեղծագործությունն ավելի քան հաջող արտահայտեց ստեղծագործական երեկոյի տրամադրությունը:

40-ամյա մանկավարժական գործունեության ընթացքում¹⁷⁸ Կ. Դոմբասը երաժիշտների փայլուն կոհորտա է աճեցրել, որոնք աչքի են ընկնում հատուկ ձիրքով, օգնել է նրանց ստեղծագործական ուղի դուրս գալ, մտնել կյանքի պայքարի մեջ և սովորեցրել է հավատարմորեն ծառայել գեղեցիկին: Կ. Դոմբասի աշակերտների թվում շատ են հիրավի

178. ՀԽՍՀ վաստակավոր արտիստ, պրոֆեսոր, լարային գործիքների ամբիոնի վարիչ Կ. Դոմբասն ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիան, Բ. Միբորի դասաբանը: Մինչև կոնսերվատորիա ընդունվելը մեկ տարի սովորել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայում (Բ. Ջելիխմանի դասաբան): Աշխատել է ԽՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբում: 1940-ից դասավանդել է Երևանի կոնսերվատորիայում, 1963-70թթ. համաստեղությամբ աշխատել է Բաքվի կոնսերվատորիայում: Մեթոդական ձեռնարկների և ջութակի ու դաշնամուրի համար գրված պիեսների մշակումների հեղինակ է (Հայկական հանրագիտարանի համար Ա. Ցիցիկյանի գրած հոդվածից):

պատրաստված և բարձր զարգացածության տեր երաժիշտները, մանկավարժները, անսամբլիստները և, վերջապես, հիանալի մենակատարները, որոնք հաջողությամբ հանդես են եկել երկրի տարբեր քաղաքներում և արտասահմանում: Մոսկվա, Փարիզ, Բեռլին, Մոնրեալ, Նյու Յորք, Կոլմբո, Սինգապուր, Կահիրե, Բուենոս Այրես. ահա նրա սաների ելույթների աշխարհագրությունը, որոնք մեծ ճանաչում բերեցին նրա մանկավարժական սկզբունքներին, վարպետության նրա դպրոցին: Նրա դպրոցի կարևոր արժեքներից են միասնական ուղղվածությունը, հենց միասնական՝ դոմբասյան դպրոցի սկզբունքն իր բարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակով, կատարման արվեստով, գործիքի ազնիվ հնչողությամբ: Այստեղ կենտրոնանում և իրենց արտահայտությունն էին գտնում ազգային բնորոշ գծերը, յուրօրինակությունը, հյութեղ հուզական երանգները, բանաստեղծական ոգեշնչումը, վեհ քնարականությունը: Կ. Դոմբասը զգացմունքի, ինտելեկտի, ոգեշնչման մեջ էր տեսնում երաժիշտ կատարողի իդեալը: Եվ այս ուղղությամբ էլ տանում էր իր աշակերտներին, որոնց միշտ կարելի է ճանաչել զուտ «դոմբասյան»՝ համակողմանի և ներդաշնակ դաստիարակության ոճով:

Եթե հայացք նետենք այս փառապանծ մանկավարժի բազմամյա գործունեությանը, այն մեզ կներկայանա հիասքանչ խճանկարով, որտեղ բոցկլտում և նվագում է յուրաքանչյուր բյուրեղիկ, յուրաքանչյուր մասնիկ: Բայց եթե մի փոքր հեռանանք, կտեսնեք, որ այդ խճանկարի ուժը և կոթողայնությունը երևում են հեռվից, երբ մասերը միաձուլվում են ամբողջության, լույսի ու ստվերի, գույնի ու երանգների, ընդհանուր վեհ ներդաշնակության հնչեղ բույլի մեջ: Եվ, թերևս, Դոմբասի դպրոցն ուժեղ և գեղեցիկ է նրանով, որ ներկայացված լինելով տարբեր տաղանդներով, տարբեր ձեռագրերով, խառնվածքներով, կատարման ոճերով՝ ձուլված է մանկավարժի կողմից մտածված միասնական համակարգով:

Ինչպե՞ս է ստեղծվել այդ դպրոցը: Իհարկե, ոչ միանգամից և ոչ պատահաբար: Ինչ խոսք, նա սնվել է հայ փայլուն կատարողական արվեստի փառավոր ավանդույթներով: Սակայն անցյալի հոգևոր արժեքներն արժանի են հիացմունքի, բայց դրանք չեն կարող դառնալ արդի ազգային մշակույթի դրոշմ: Ժառանգությունն ընդամենը փուլ է, հիմք հետագա զարգացման համար: Ուստի, զարգացնելով ազգային ավանդույթները և դրանք արդիական պրակտիկայով համալրելով՝ ջութակի հայկական դպրոցն (Լ. Աուերի դպրոցի և ջութակի խորհրդային մանկավարժու-

թյան հսկաների լավագույն նվաճումներով) արժանավոր տեղ գրավեց արդիականության առաջավոր դպրոցների շարքում:

Դեռևս Կ. Դոմբաևի մանկավարժական գործունեության սկզբում նրա որոշ սաների ելույթները Մոսկվայում, Լենինգրադում և այլ քաղաքներում գրավեցին երկրի երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը, նրանց մասին նշվեց 1948թ. Մոսկվայում հրատարակված «Երիտասարդ երաժիշտներ» գրքում: Այստեղ, խորհրդային երիտասարդ լավագույն կատարողների մեջ, Լ. Կոզանի, Ի. Բեզոռոդնու, Գ. Կոզլուպովայի կողքին նշված էին նաև Կ. Դոմբաևի առաջին սաների անունները: Պրոֆեսորներ Լ. Ցեյտլինը, Ի. Յամպոլսկին, Կ. Մոստրասն արդեն այն ժամանակ խոսում էին ջութակի հայկական մշակույթի բացառիկ հաջողությունների մասին:

«Միրելի Կարպ Սավելիչ,- գրում էր հայտնի գիտնական, երաժշտագետ Ք. Քուշնարյովը Լենինգրադից,- այսօր Լենինգրադի «Պրավդայում» կարդացի հարցազրույցը Պրահայի փառատոնի նախագահ,, պարոն Կ. Սադլոյի հետ, որտեղ նա բարձր է գնահատում Երևանի երաժշտական մշակույթը՝ մեկ շարքում դասելով Լենինգրադի և Մոսկվայի մշակույթի հետ: Հրճվում եմ, քանզի այս պարագայում Հայաստանը պարտական է Ձեզ, ուրախանում եմ Ձեզ համար և ջերմորեն շնորհավորում եմ Ձեզ»: Դա բարձր, բայց և պարտավորեցնող գնահատական էր: *Դոմբաևյան* դպրոցի հաջողություններն ամրապնդվեցին նաև հետագայում, նրա սաների յուրաքանչյուր ելույթում, ինչպես նաև համամիութենական և միջազգային մրցույթներում: Նշանավոր այնպիսի երաժիշտներ, ինչպիսիք են Ժ. Սիգետին, Յ. Մենուհինը, Ա. Շերինգը, Կ. Սադլոն, ինչպես և Ժյուրիի մյուս անդամները, հատուկ նշում էին Կ. Դոմբաևի աշակերտների կատարումները:

Կ. Դոմբաևի սաների մեջ ավագը լինելու իրավունքով թույլ կտամ ինձ նրա սաների անունից անկեղծ երախտագիտություն հայտնել մեր ուսուցչին և ուրախությամբ նշել մեր կրտսեր գործընկերների՝ հիանալի երաժիշտների անունները՝ Ջ. Սահակյանց, Հ. Վարդանյան, Ժ. Տեր-Մերկերյան, Լ. Մամիկոնյան, Ռ. Ահմեդով, Վ. Չարչոլյան: Կ. Դոմբաևի սաների ցուցակը տարեցտարի ավելանում է նոր անուններով՝ Ռ. Ահարոնյան, Հ. Դուրգարյան, Հ. Մեքինյան, Վ. Խաչատրյան, Կ. Բադդասարյան, Վ. Բոյաջյան... Նրանց շարքում պետք է ավելացնել նաև Բաքվի ջութակահարներին, որտեղ Կ. Դոմբաևը դասավանդել է ութ տարի: Այս, թվում է, սովորական փաստը կարևոր մանրամասն է պարունա-

կում. հենց Կ. Դոմբաևի ջանքերի շնորհիվ Բաքվի կոնսերվատորիան ունեցավ առաջին դափնեկիր ջութակահարներին՝ Ջ. Յակուբով, Լ. Պերշին, Ն. Միրզա-զադե:

Բավական է հիշել, որ դոմբաևյան դպրոցի լավագույն կատարողներն այսօր գլխավորում են Հայաստանի լավագույն ստեղծագործական կոլեկտիվները: Եվ այսպես, Լ. Մամիկոնյան՝ Հայֆիլհարմոնիայի քառյակի առաջին ջութակ, Կ. Բադդասարյան՝ Հայաստանի կամերային անսամբլի ղեկավար, Վ. Չարչոլյան՝ Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և Բալետի թատրոնի նվագախմբի կոնցերտմայստեր, Վ. Խաչատրյան՝ Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության նվագախմբի կոնցերտմայստեր և այլն: Կ. Դոմբաևի սաներն առաջատար դիրքեր են զբաղեցնում նաև մանկավարժության ոլորտում. Պ. Հայկազյանն, օրինակ, Սայաթ-Նովայի անվան դպրոցի ուսուցիչ-տնօրենն է: Ավագ սերնդի մյուս սաները երկար տարիներ աշխատում են Երևանի կոնսերվատորիայում, իրենց պրոֆեսորի հետ կողք կողքի:

Դժվար է հիշել Կ. Դոմբաևի բոլոր աշակերտներին, նրանք շատ են: Եվ, հավանաբար, այնքան էլ էական չէ, թե քանիսն են նրանք և որ ոլորտում են իրենց դրսևորում՝ որպես մենակատար, թե մանկավարժության կամ անսամբլային կատարման մեջ: Կարևորն այն է, որ նրանցից յուրաքանչյուրը բարեխղճորեն աշխատում է արվեստի անդաստանում: Եվ որտեղ էլ նրանք աշխատեն, ելույթ ունենան, ամենուր և միշտ բարձր են պահում ջութակի *դոմբաևյան* դպրոցի, դրանով իսկ՝ հայ կատարողական արվեստի պատիվը: Կ. Դոմբաևի սաներից շատերը միջազգային մրցույթների դափնեկիր են, ունեն վաստակավոր և ժողովրդական արտիստի, մշակույթի և արվեստի գործչի կոչում: Բայց սա չէ գլխավորը: Նրանց համար ամենաթանկը երաժշտությունն է, հնչյունների հրաշք աշխարհը, գեղեցիկի աշխարհը, որի հմայքը բացահայտել է Վարպետը: Վարպետ, որն անմնացորդ ծառայել է երաժշտությանը, նրան նվիրել անխոնջ ստեղծագործական այրման և տիտանական աշխատանքի տարիները, ում առջև ուզում ես խոնարհել գլուխդ:

Ըստ ռադիոհաղորդման (16.05.1976թ.) և «Коммунист» (25.06.1976թ.) թերթի նյութերի



Գուրգեն Աղամյան
(1911-1987)

Կենսախինդ արվեստ

Գուրգեն Աղամյանը այն արվեստագետներից է, որոնք գերում են իրենց արվեստի ճշմարտացիությամբ ու անկեղծությամբ, հմայքով ու զգացմունքայնությամբ։ Ամենուրեք, ուր էլ ելույթ ունենա նա, լինի դա Արկտիկայում թե Կամչատկայում, Հայաստանի շրջաններում թե Վլադիվոստոկում, նրա ելույթներն արժանանում են ունկնդիրների ջերմ ընդունելությանը։ Գ. Աղամյանը ընդհանուր գնահատանքի է արժանանում

շնորհիվ համերգային մեծ փորձառության, կատարողական վարպետության, իր նվագի ճրայրքոտ հուզականության։ Իբրև երաժիշտ կատարող երեսուներեքամյա ուղի է անցել նա։

Համերգներում շատ հաճախ Գուրգեն Աղամյանը կատարում է իր սեփական ստեղծագործությունները։ Այդ դեպքում թավջութակահար Գ. Աղամյանի հաջողությունը հավասարապես պատկանում է նաև կոմպոզիտոր Գ. Աղամյանին, և դա պատահական չէ։ Նրա ստեղծագործությունները, հիքավի, կարելի է որակել իբրև թավջութակի համար ստեղծված հմայիչ մինիատյուրներ։ Այդպիսին են կենսախինդ ու լուսավոր «Գարնանայինը», «Համերգային էտյուդը», «Պատանեկան քայլերգը», «Արտաշատի պարը», նաև թախծոտ, երբեմն դրամատիկ «Էլեգիական պոեմը», կամ քնարականությամբ տոգորված «Կանցոնետը», «Քնարականը» և այլն։

Այս և այլ ստեղծագործությունների կարևոր արժանիքը նրանց լայնաշունչ ու ծավալուն մեղեդին է, որ հանդիսանում է Գ. Աղամյանի բո-

լոր ստեղծագործությունների գլխավոր հատկանիշը՝ անկախ արտահայտած տրամադրությունից։ Ի դեպ, մեղեդու ազգային գունավորումը երկին հաղորդում է առանձնահատուկ բույր ու հմայք։ Այդ ստեղծագործությունների կատարման մեջ հեղինակը ներդնում է իր ողջ ներքինը. զգացմունքների բովանդակ հարստությունը, նվագում է հափշտակությամբ ու ոգեշնչված։

Թավջութակային արվեստի նշանավոր ներկայացուցիչներ Ս. Կոզլուպովը, Լ. Գինգբուրգը, Ս. Ասլամազյանը, Ս. Կոուշնիցկին, Ս. Շիրինսկին և ուրիշներ բարձր են գնահատել Գ. Աղամյանի ստեղծագործությունները։ Նրա երկերի վառ գունեղությունը, որ ստեղծված է թավջութակի տեխնիկական և մեղեդային հնարավորությունների քաջիմացությամբ, գրավում է կատարողների ուշադրությունը, և նրանք հաճույքով են դրանք ընդգրկում իրենց նվագացանկում։

Գ. Աղամյանի ստեղծագործական կերպարը չի սահմանափակվում միայն ինքնուրույն երկերի ստեղծումով և դրանց կատարմամբ։ Նա պատկանում է այն խստապահանջ արվեստագետների թվին, որոնք շարունակ կատարելագործում են իրենց կատարողական արվեստը, հաճախ փոփոխելով ու հարստացնելով համերգային ծրագիրը։ Նրա նվագացանկում տեղ են գրավում դասական և ժամանակակից հեղինակների գործերը. ինչպես Յ.Ս. Բախի պուրիտները, Յ. Հայդնի, Ա. Դվորժակի, Է. Լալոյի կոնցերտները, Էդ. Գրիգի, Յ. Բրամսի, Ս. Ռախմանի-



Ալ. Սպենդիարովի անվան քառյակը (Յ. Բորդանյան, Ա. Գրիգորյան, Ա. Ակատյան, Գ. Աղամյան)։ 1935թ.

նովի, Դ. Շոստակովիչի սոնատները և վերջապես հայ երգահանների՝ Կոմիտասի, Ալ. Սպենդիարյանի, Ալ. Հարությունյանի, Հ. Ստեփանյանի, Կ. Զաքարյանի ստեղծագործությունները:

Գ. Ադամյանը հաճախ մասնակից է դառնում սովետահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական երկունքին՝ ցուցաբերելով գործուն մասնակցություն մանրակրկիտ ու բարդ այն աշխատանքին, երբ ծնունդ է առնում երաժշտական նոր երկը: Խմբագրելիս նա չափազանց զգուշորեն է վերաբերում բնագրին, աշխատում է հնարավորինս չխաթարել հեղինակի ոճը: Հաշվի առնելով գործիքի յուրահատկությունները՝ հաճախ բարեփոխում է թավջութակի նվագամասը, հարստացնելով այն այդ գործիքին հատուկ արտահայտչամիջոցներով՝ *flagioletto*, *pizzicato*, *sul ponticello* և այլն:

Կոմպոզիտորի և կատարողի սերտ համագործակցության վերջին փուլն է երկի առաջին կատարումը բեմի վրա, ստեղծագործության ճակատագրի, այսպես ասած, փորձարկումը: Եվ ահա այստեղ Գ. Ադամյանը իբրև առաջին կատարող իր ոգեշունչ նվագով կյանք է տալիս նոր ստեղծագործությանը, նրա ամեն մի հնչյունին ու դարձվածքին՝ վստահորեն տանելով դեպի ունկնդիրների սիրտը: Իրենց ստեղծագործությունները երախտագիտությամբ Գ. Ադամյանին են նվիրել կոմպոզիտորներ Ա. Ավետիսյանը, Վ. Դովժենկոն, Ռ. Խոզակը:

Բազմազան են Գ. Ադամյանի ստեղծագործական որոնումներն ու հետազոտությունները: Համերգային լայն գործունեությանը զուգընթաց նա մանկավարժական բեղուն աշխատանք է կատարում Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում՝ ղեկավարելով լարային քառյակի և կամերային անսամբլի դասարանները: Հավատարիմ իր անհանգիստ բնույթին՝ նա այստեղ ևս գործում է անձնվիրաբար: Այլ կերպ հնարավոր չէ պատկերացնել: Չէ՞ որ ինքը նույն կոնսերվատորիայի շրջանավարտ է: Այստեղից է նա մեկնել Մոսկվա՝ կատարելագործվելու պրոֆեսորներ Ս. Կոզլուպովի, Ե. Գուզիկովի մոտ:

Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո Գ. Ադամյանը վերադառնում է Երևան՝ գիտելիքներով ու փորձով հարստացած, խորհրդային թավջութակային դպրոցի լավագույն կողմերը յուրացրած: Իր մանկավարժական գործունեության 25 տարիների ընթացքում նա պատրաստել է մոտ 180 շրջանավարտ: Այդ շնորհակալ աշխատանքում նա ներդրել է իր եռանդը, ջանքերը, փորձը: Եվ այժմ

նրա նախկին սաներից շատերը դարձել են հասուն մասնագետներ ու իրենց հերթին փորձ ու գիտելիք են փոխանցում հաջորդ սերնդին:

Գ. Ադամյանի նկարագրի կարևոր մի գիծն է կրքոտ մասնակցությունը հասարակական կյանքին: Նրան կարելի է տեսնել մերթ զորամասերում, մերթ ուսանողների համար տրվող շեֆական համերգներում, մերթ՝ խաղաղության օգտին երեկոներ կազմակերպողների հետ:

Թավջութակը մշտապես թնի տակ, զարմանք պատճառելով իր կենսուրախությամբ ու սիրով դեպի իր գործը, իր արվեստը, Գ. Ադամյանը երաժշտությանն է նվիրաբերում կյանքի ամենալավ պահերը, ամենանվիրական խոհերը: Եվ սիրած արվեստն իր հերթին բերում է նրան բերլրանքի սքանչելի վայրկյաններ, մղում ստեղծագործական ոգևորության ու նոր հաղթանակների:

*Ըստ «Սովետական Հայաստան». (№ 7, 1964թ.)
Թերթի նյութերի*



Զարեհ Սահակյան
(1933-1986)

Հայաստանի Կամերային անսամբլը

Եթե մտովի տեղափոխվենք Հայաստան, Երևան, անցնենք փողոցներով, լայնահուն պողոտաներով և կանգ առնենք Պետական ֆիլհարմոնիայի շենքի մոտ, մեր աչքերի առջև անսամբլ-

ման կհայտնվի մի ազդագիր, որը մեզ կտեղեկացնի Հայաստանի կամերային անսամբլի մի հիանալի կոլեկտիվի ելույթի մասին, որն իրավամբ կարող է դրվել լավագույնների շարքում:

Մշտապես մեծ է հետաքրքրությունը Կամերային անսամբլի ելույթների նկատմամբ: Նրա յուրաքանչյուր համերգ ընդարձակ լսարան է գրավում, քանզի աչքի է ընկնում պրոֆեսիոնալ, կատարողական բարձր մակարդակով:

Հայաստանում նման կոլեկտիվի ի հայտ գալը պատահական չէ: Հին հայկական ձեռագրերը մեզ տեղեկություններ են հաղորդում, ինչպես նաև պատկերում շատ հարյուրամյակներ առաջ գոյություն ունեցած տարատեսակ անսամբլների՝ (աղեղնային, փողային, խառը): Մեր օրերում, երբ Հայաստանն արվեստի բոլոր տեսակների լայն զարգացման հնարավորություն է ստացել, վերածնվեց նաև կատարողական մշակույթը: Ուստի, Կամերային անսամբլի ծնունդը օրինաչափ երևույթ է մեր ժամանակի համար:

1964թ. երիտասարդ խանդավառների ջանքերով ստեղծված երաժշտական այս խումբն արագ ճանաչում ձեռք բերեց, սկզբում՝ Հայաստանում, հետո՝ նաև նրա սահմաններից դուրս:

Կոլեկտիվի կայացման և վերելքի գործում մեծ դեր է խաղացել այն հանգամանքը, որ Կամերային անսամբլի կազմակերպիչը, ղեկավարն ու ոգեշնչողը Զարեհ Սահակյանն է՝ լայն մտահորիզոնի տեր, իսկական պրոֆեսիոնալ մի երաժիշտ: Ե՛վ որպես կոնցերտմայստեր աշխա-

տանքի մեծ փորձը սիմֆոնիկ նվագախմբում, և՛ Մոսկվայում անցած հիանալի դպրոցը, որտեղ գրեթե չորս տարի Զարեհ Հայկովիչն աշխատել է Ռուդոլֆ Բարշայի հանրահայտ կամերային նվագախմբում, հաջողության գրավականը դարձան: Այս ամենն, անշուշտ, անդրադարձել է նրա ստեղծագործական կերպարի վրա և նրա աճի ու հաջողության ինքնատիպ երաշխիք հանդիսացել:

Հաջողությունը, որ երկար սպասել չտվեց, ուղեկցում է կոլեկտիվին տառացիորեն առաջին իսկ ելույթներից: Առաջին վերլուծականներում արդեն նշվում էր, որ Հայաստանի կամերային անսամբլը շատ լավ կազմակերպված երաժշտական օրգանիզմ է, որը միավորում է իրենց գործի իսկական վարպետների, որոնց բնորոշ է վիրտուոզ փայլը, հստակ կատարողական վարպետությունը՝ և, միևնույն ժամանակ, հնչողության ազնվական փափկությունը:

Տարեցտարի ընդլայնվում և հարստանում է Կամերային անսամբլի երկացանկը: Նրանում հին վարպետների գործերը համադրվում են ժամանակակից հեղինակների ստեղծագործությունների հետ: Կուզենայի նշել Կամերային անսամբլի կատարողական գործունեության հատկանշական մի կողմի մասին, այն է՝ երաժիշտները դիմում են Կոմիտասի ստեղծագործություններին, հին հայկական մեղեդիներին, մասնավորապես՝ միջնադարյան հոգևոր երաժշտությանը՝ հայ երաժշտարվեստի գոհարներին: Իրենց վեհությամբ և պարզությամբ, զուսպ իմաստնությամբ և անկեղծ զգացմունքայնությամբ դրանք գերում են ունկնդրին: Եվ պետք է արժանին մատուցել Զարեհ Սահակյանցին, որը խնամքով և ճաշակով վերաբերվելով հեղինակային տեքստին՝ ճիշտ է մշակել այդ երաժշտությունը և վերարտադրել իր կամերային անսամբլի համար:

Երիտասարդ երաժիշտներին գերում է ոչ միայն Ա. Կորելիի և Ջ. Պերգոլեզիի, Յ.Ս. Բախի և Գ. Հենդելի, Հ. Պյոստելի և Ա. Վիվալդիի հնագույն երաժշտությունը, այլև ժամանակակից երաժշտությունը, նրա հյութեղ ներկայանկը, հստակ, աշխույժ ռիթմերի բաբախը: Եվ մենք տեսնում ենք, թե ինչպես է նրանց երկացանկը համալրվում այլ, թարմ հնչողությամբ ստեղծագործություններով:

Իսկ կոլեկտիվի ակտիվ համերգային գործունեությունն, իր հերթին, խթանում է ժամանակակից կոմպոզիտորների (որոնք գրում են հատուկ Հայաստանի կամերային անսամբլի համար) նոր ստեղծագործությունների ծնունդը: Նշենք միայն մի քանի հեղինակ. Է. Խաղագորտյան, Յ. Բեքարյան, Է. Հովհաննիսյան, Ա. Հարությունյան:

Կամերային անսամբլի ժողովրդականությունն աստիճանաբար աճում է: Համերգային ուղևորությունները մեր երկրի քաղաքներ և նրա սահմաններից դուրս հաջորդում են միմյանց: Փոխվում են համերգասրահները, և մամուլի արձագանքը անսամբլի հասցեին մնում է անփոփոխ. «...Հիացած ենք անսամբլի զգլխիչ հնչողությամբ, նրանց հիասքանչ աղեղնային մշակույթով...», «...Հետաքրքիր ծրագիր, վարպետ կատարում», «Հայաստանի կամերային անսամբլը արվեստի, ինտելեկտի և ոգեշունչ վարպետության ներկայացուցիչն է», «...Գրավում է անսամբլի մասնակիցների երիտասարդ ավյունը, համարձակությունը, որոնցով նրանք ձեռնամուխ են լինում բարդագույն ստեղծագործություններին»:

Այսպես, տարալեզու թերթերի էջերը թերթելիս տեսնում ենք, թե ինչպես են մեկնաբանները ու պարզապես ունկնդիրներն ամփոփում իրենց տպավորություններն այս տաղանդաշատ հայկական անսամբլի ելույթներից: Իսկապես նրա ստեղծագործությանը բնորոշ են արտահայտչամիջոցների հարուստ գամման և երաժշտական ներկայակերպ: Հայաստանի կամերային անսամբլին հաջողվում է հիանալի ստեղծագործական համագործակցության ընդհանուր պատկեր ստեղծել, և այն հնչում է որպես մի մեծ գործիք՝ հսկայական հնարավորությունների և հմայքի գործիքը:

Ըստ Մոսկվայի ռադիոյի հաղորդման (27.05.1971թ.) նյութերի

Զութակը խոսեցնելու արվեստը

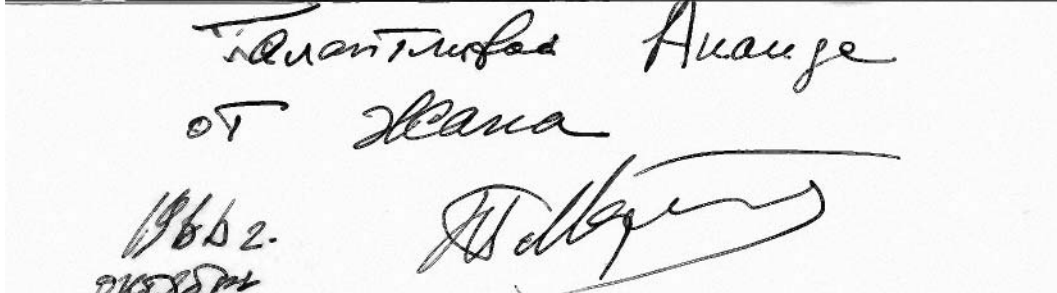
Երկար տարիներ մեր երաժշտական հասարակայնությունը ուշադիր հետևում էր Ֆրանսիայից հայրենիք վերադարձած պատանի ջութակահարի հաջողություններին ու ստեղծագործական աճին:

Զութակահարի պատանեկության այդ տարիներից արդեն շատ ժամանակ է անցել...

Ֆրանսիա: Ժանի սրտին մոտիկ քաղաք՝ Մարսել: Այստեղ է նա ծնվել, այստեղից են նրա մանկական հուշերը: Կարծես շատ հեռավոր անցյալում են մնացել այդ հուշերը, ինչպես հեռու է մնացել նաև ծննդավայրը: Բայց կան մանկական տպավորություններ, որոնք մինչև օրս էլ նրա հիշողության մեջ մնում են վառ ու կենդանի: Այդպիսի անմոռանալի, անջնջելի տպավորություն է ստացել մանուկ Ժանը հայտնի ջութակահար Ժակ Տիբոյի համերգից: Ինչպիսի կախարդական գործիք էր դարձել ջութակը նրա ձեռքին: Ժանի ականջներում այդ գործիքի ձայնը հնչում էր արծաթյա զանգուլակների չնաշխարհիկ գեղեցկությամբ, իսկ ջութակահարը հեքիաթային կախարդ էր թվում նրան: Ժանն ակնապիշ նայում էր, թե ինչպե՞ս էր աղեղի տակից հոսում լայնաշունչ, լիահունչ ձայնը և գործիքը հրաշալի ուժ էր ստանում, թե ինչպե՞ս մարգարիտների նման թափվում էին պասաժները, ինչպիսի՞ թափանցիկ քնքշությամբ երգում էր ջութակը: Ցնծության ու հուզականության գերագույն պահեր էին դրանք փոքրիկ Ժանի համար...

Այն ժամանակ Ժանը չէր էլ կարող ենթադրել, որ կանցնեն տարիներ և ինքը, որպես խորհրդային երիտասարդ տաղանդավոր ջութակահար, ամենաբարձր պարգևի կարժանանա ֆրանսիացի աշխարհահռչակ ջութակահարի անունը կրող մրցանակաբաշխությանը:

Ժան Տեր-Մերկերյանը տասը տարեկան էր, երբ ծնողների հետ եկավ Հայաստան: Նա հետը բերեց իր ջութակը, որի վրա հնչեցնում էր Ա. Վիվալդիի, Ն. Պագանինիի, Ֆ. Մենդելսոնի կոնցերտները: Խնամքով պահպանեց նաև ամենապայծառ հույսերը Մարգարիտ Լոնգի, որը հատուկ ուշադրություն էր դարձրել փոքրիկ ջութակահարին:



Հետո՝ ուսումնառության, տքնաջան ու համառ աշխատանքի երկար տարիներ: Տարիներ, որոնք պետք է արդարացնեն այդ հույսերը: Եվ ահա Ժանը նորից մեկնում է Ֆրանսիա՝ մասնակցելու Մարգարիտ Լոնգի և Ժակ Տիբոյի անվան մրցանակաբաշխությանը:

Եվ հույսերն արդարացան: Ոչ միայն Ֆրանսիան, այլև ամբողջ Եվրոպան ծափահարեց նրան:

Այժմ արդեն Ֆրանսիայից մեկնելիս Ժանը իր հետ տանում էր ավելին, քան մի փոքր ջութակն ու պայծառ հույսերը: Նա տանում էր մրցանակաբաշխության առաջին մեծ մրցանակը:

Նույն տարվա հոկտեմբերին Ժան Տեր-Մերկերյանը նորից ոտք

դրեց Ֆրանսիա: Այս անգամ՝ հատուկ հրավերով: Շոինդով բացեց նոր համերգաշրջանը Փարիզում: Կրկին այցելեց Մարսել՝ իր ծննդավայրը, իբրև հաղթական ջութակահար:

Համերգներ տվեց նաև Նիցցայում: Եվ ամենուրեք՝ ցնցող հաջողություն: Մամուլը լայնորեն արձագանքեց նրա համերգներին: Գնահատեցին նրա կատարման բարձր մակարդակը, որով նա նվագում էր ջութակի լավագույն ստեղծագործությունները՝ Յ.Ս. Բախ, Ի. Բրամս, Է. Շոպեն, Մ. Ռավել, Ս. Պրոկոֆև, Ա. Խաչատրյան:

Ժանը հուզումով այցելեց Մարսել, ուր բազմաթիվ բարեկամներ սպասում էին նրան: Հիշողության մեջ կենդանացան հեռավոր մանկության օրերը: Ջութակի առաջին դասերը՝ Գաբրիել Ռեյի ղեկավարությամբ: Պարապմունքները հոր հետ մի համեստ ու ջանասեր ջութակահարի, որի ճակատագիրը նման է միլիոնավոր ուրիշ հայ տարագիրների ճակատագրին: Իր կյանքում առաջին ելույթը նվագախմբի հետ՝ Անդրեյ Օդոլիի ղեկավարությամբ, մայիսյան մի երեկո: Հիշում էր...

Բայց ծանոթներն ու բարեկամները, որոնք ողջունել էին փարիզյան մրցանակաբաշխության դափնեկրին, հարցեր ու հարցեր էին տալիս: Ինչպե՞ս շարունակեց ուսումը Հայաստանում, հայրենադարձվելուց հետո ինչպե՞ս զարգացան իր ընդունակությունները:

...Նոյեմբերյան մի օր նա՝ մանուկ Ժանը, իր երաժշտական նոր կյանքն սկսեց Երևանի Չայկովսկու անվան երաժշտական տասնամյա դպրոցում: Հայաստան գալու առաջին իսկ պահից նա սկսեց ուսումնառությունը պրոֆեսոր Կ. Դոմբասի ջութակի դասարանում: Մանկավարժական մեծ փորձի և գեղարվեստական նուրբ ճաշակի տեր դասատուն ջութակահարի լավագույն հասկություններ մշակեց իր աշակերտի մեջ: Եվ դա շուտով իր արդյունքը տվեց: Դեռ Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի երկրորդ կուրսի ուսանող՝ նա առաջին անգամ միջազգային ճանաչում գտավ Պրահայի մրցանակաբաշխությունում: Այն ժամանակ էլ արդեն նրա կատարմանը բնորոշ էր տեխնիկական ազատությունը, ջութակի ազնվաշունչ հնչողությունը, կատարվող երկի ճշմարիտ ու անկեղծ մատուցումը:

Առաջին հաղթանակը այլամերժ ինքնավստահություն չառաջացրեց Ժանի հոգում: Ընդհակառակը, թե տվեց նրա ապագա թոփաքին, ինչպես վկայեցին հետագա հաջողությունները, նրա համար ստեղծագործական յուրօրինակ մի տրամալին եղավ: Հենց այդ առաջին հաղթանակից նա թափ առավ, հասնելու համար փարիզյան իր փայլուն «վերջնակետին»:

Իսկ փոքր դադարից հետո մի նոր դափնի էլ նվաճեց Բրյուսելի մրցանակաբաշխությունում:

Ժ. Տեր-Մերկերյանը շարունակեց աշխատել: Նկատելիորեն ընդլայնվեց նրա երկացանկը, ուր ներառվեցին խորհրդային հեղինակների ստեղծագործությունները և հայկական նոր երկեր:

Խորհրդային ականավոր ջութակահար Դ. Օյստրախին աշակերտելը վարպետության մեծ դպրոց եղավ Ժ. Տեր-Մերկերյանի համար: Ապրելով մոսկովյան համերգային եռուն կյանքի մթնոլորտում, հետևելով իր պրոֆեսորի ստեղծագործական հրայրքով շիկացած դասերին, երիտասարդ ջութակահարը հղկեց ու կատարելագործեց իր արվեստը:

Ժ. Տեր-Մերկերյանը սկսեց իր համերգային հաղթարշավը երիտասարդական անխոնջ թափով: Շրջագայեց Ռումինիայում, Հունգարիայում, Մերձբալթյան երկրներում, Հեռավոր Արևելքում:

Երևանում տված իր համերգները նշանակալից իրադարձություն եղան մեր երաժշտական կյանքում: Իզուր չէ, որ բազմաթիվ երաժշտասերներ սպասում էին Ժանին և հույս ունեին կատարման նոր որակ տեսնել: Ակնբախ էր նրա ստեղծագործական մեծ վերելքը:

Ի՞նչն է Ժ. Տեր-Մերկերյանի հաջողության գաղտնիքը:

Ունենալով բնատուր մեծ շնորհք, նա համառ ու քրտնաջան աշխատել է միշտ, ամեն օր, ամեն ժամ՝ ձգտելով կատարելության: Մրցանակաբաշխություններին մասնակցելով, հաճախակի շրջագայելով, ունկնդիրների հետ մշտապես շփվելով, նա ամրապնդեց իր նվաճումները, վարպետացավ և մեր առջև կանգնեց որպես ստեղծագործական լայն դիապազոնի տեր ջութակահար: Ժ. Տեր-Մերկերյանի նվագած երկերը հիշելիս, չգիտես ո՞ր մեկն առանձնացնես, այնքա՛ն լավ էր կատարում, այնպես էր քանդակում երաժշտական յուրաքանչյուր կերպարը: Վիրտուոզային ամեն տեսակի դժվարությունները կարծես տարրալուծվում էին ջութակահարի արտիստականության ու ներշնչման մեջ, և ունկնդիրը ենթարկվում էր երաժշտության անմիջական ու տիրական հմայքին:

Ազնիվ և խստաշունչ է հնչյունային գույների, դինամիկական և նրբագծային միջոցների նրա ներկայանակը, իսկ կատարման ինտոնացիոն կողմն անբասիր է: Կատարողական սքանչելի «ձուլվածքի» այդ բոլոր տարրերը, որոնք բնորոշում են երաժշտի ստեղծագործական դեմքը, ջութակահարին հնարավորություն են տալիս առավել լիարժեք բացահայտելու կատարվող երկերի բուն իմաստը, վերակենդանացնե-

լու դարաշրջանի ոգին, որը ծնունդ է տվել համաշխարհային արվեստի այս կամ այն նշանավոր ստեղծագործությանը: Եվ հատկապես թանկ է այն, որ գործիքին վարպետորեն տիրապետելը ոչ թե ինքնանպատակ «վարպետություն» է դառնում, այլ ավելի է ընդգծում Ժ. Տեր-Մերկերյանի տաղանդի ինքնատիպությունը, նրա կատարման անհատական ոճը:

Պատահական չէ, որ ժամանակակից նշանավոր ջութակահար Հենրիկ Շերինգը, 1961-ին Մոսկվայում համերգներ տալու ժամանակ, ասել է. «Ես հաճույքով ելույթներ եմ ունենում Մոսկվայում ոչ միայն այն պատճառով, որ Մոսկվան Ռուսաստանի մայրաքաղաքն է, այլ որովհետև դա համաշխարհային ճանաչում գտած դպրոցի հայրենիքն է: Այդ դպրոցը դաստիարակել է երաժիշտների երեք սերունդ՝ Յա. Հեյֆեցին, Մ. Էլմանին, Դ. Օյստրախին, Լ. Կոզանին, Ն. Բելլինային, Ժ. Տեր-Մերկերյանին, որոնք շարունակում են զարմացնել աշխարհն իրենց արվեստով: Դա մի դպրոց էր, որը ոչ թե ճնշում է ստեղծագործական անհատականությամբ, այլ օգնում է նրա ծաղկմանը»:

Երբ տեսնում եք, թե Ժ. Տեր-Մերկերյանը ինչպիսի թեթևությամբ ու պարզությամբ է բացահայտում բախյան մեղեդիի դեկլամացիոն գիծն ու պոլիֆոնիկ «շոշափելի» կառուցվածքը, ինչպիսի վարպետությամբ ու երբեմն էլ արվեստագետի քմահաճ անսանձ ուժով է շաղախում պայծառ գույները կամ որսում հազիվ նկատելի երանգներ ու տրամադրություններ, տեխնիկական ինչպիսի ազատությամբ է վերակենդանացնում անցյալի վիրտուոզ-ջութակահարներ Ն. Պազանինիի, Պ. Մարասատեի ստեղծագործությունները, հիշում եք Հ. Բերլիոզի խոսքերը. «Ջութակը կարող է արտահայտել բացահայտ հակադիր երանգներ: Ջութակը ունի ուժ, թեթևություն և քնքշություն, արտահայտում է մոայլ և ուրախ տրամադրություն, միտք ու կիրք: Միայն թե պետք է կարողանալ այնպես անել, որ ջութակը խոսի»: Ջութակը խոսեցնելու այդ կարողությունն էլ հենց Ժ. Տեր-Մերկերյանի վարպետության էությունն է:

Ըստ «Սովետական Արվեստ» (№ 9, 1964թ.)

թերթի նյութերի

Ոգեշունչ աղեղների անսամբլը

Ամեն անգամ, երբ լսում ես Հայաստանի ջութակահարների հոչակավոր անսամբլի ելույթները, որը կես դար շարունակ մարդկանց ոգեշունչ արվեստ է նվիրում, չես դադարում զարմանալ այս ճկուն ու կայացած կոլեկտիվի վարպետությամբ: Քսանհինգ ջութակ, մեկ գործիքի նման քսանհինգ աղեղների միասնական ու լայն ժեստով բացահայտում են զարմանալի գեղեցկությամբ երաժշտական պատկերներ՝ մերթ տանելով հեքիաթային կերպափոխումների կախարդական աշխարհը, մերթ հրավիրելով առնչվել անցած դարաշրջանների երաժշտական գլուխգործոցներին, մերթ հմայելով մերօրյա ստեղծագործությունների արագացած զարկերակով...

Լսելով ջութակների լիահունչ երգը՝ ակամա համեմատություն է առաջանում հսկա ջութակահարի նվագի հետ, որը հնչյուններ է «կորզում» հրաշալի ուժի և հզորության գործիքից: Կատարողական ի՛նչ վարպետություն, արտահայտչամիջոցների և կատարման հնարքների ի՛նչ ներդաշնակություն, գեղարվեստական ճաշակի, երաժշտական խոսքի ի՛նչ արտահայտչականություն: Անսամբլ չէ, այլ, հիրավի, մեկ



Ջութակահարների անսամբլը: Ղեկավար՝ Գևորգ Աճեմյան: 1967թ.

նուրբ ու զգայուն գործիք, որը կարող է փոխանցել մարդկային զգացմունքների և ապրումների հարուստ գամման:

Պատահական չէ, որ տաղանդաշատ այս կոլեկտիվի ելույթը նշում են որպես իրադարձություն այն քաղաքների երաժշտական կյանքում, որտեղ նրանք հանդես են եկել համերգներով: Մերձբալթիկայից մինչև Սախալին, ծայր հարավից մինչև հյուսիսային լայնություններ ջութակահարները համերգներ են ունեցել, և ամենուրեք նրանց ընդունել են հիացմունքով:

«Հիացմունքով լսեցի ձեր ելույթը, գրում էր Դմիտրի Շոստակովիչը,՝ դա հզոր է, տաղանդավոր: Շնորհավորում եմ»: Վերլուծականները, հոդվածները, դրանցում ամբարված բարի կարծիքները, մարդկանց զգացումները վկայում են ջութակահարների հոչակավոր անսամբլի լայն ճանաչման մասին: Իսկ հանրապետության Գերագույն խորհրդի պատվոգրերը և Լենինյան կոմերիտմիության դափնեկրի կոչումը (1971թ.) ամրապնդեցին այն հաջողությունն ու առանց այդ էլ պատվավոր տեղը, որը գրավում էր անսամբլը երկրի լավագույն կատարողական կոլեկտիվների շարքում:

Հաջողությունն ուղեկցել է անսամբլին համերգային գործունեության առաջին քայլերից: Իսկ այն սկսվել է շատ տարիներ առաջ, Երևանի Պ. Չայկովսկու անվան կենտրոնական երաժշտական տասնամյա դպրոցում: Պետք էր տեսնել միայն, թե իր բնականությամբ և պարզությամբ ինչ հուզիչ տեսարան էր ներկայացնում փոքրիկների անսամբլը, որը վստահ բեմ էր դուրս գալիս, համերաշխորեն թափահարում աղեղները և ջերմեռանդ կատարելով ստեղծագործությունը՝ հեռանում ծափահարությունների տարափի ներքո: Ժամանակն անցնում էր, զրոյվում էին տարիները... Երեխաները մեծացան, ավարտեցին երաժշտական կրթօջախը: Շատերը դարձան մրցույթների դափնեկիր, սակայն անսամբլում հանդես գալը նրանց համար չէր կորցնում նախկին հմայքը, ընդհակառակը, ավելի ցանկալի էր դառնում: Նրանք վարպետություն էին ձեռք բերել, առկա էր համատեղ նվագելու բազմամյա փորձը, կյանքը նոր երանգներ էր ավելացրել կատարողական միջոցների ներկայանալով: Եվ, գլխավորը՝ միշտ և ամենուր նրանց կողքին էր անփոփոխ ղեկավարը, բարեկամն ու ուսուցիչը՝ Հայկական ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Գևորգ Աճեմյանը:¹⁷⁹ Նա պրոֆեսիոնալ ջութակահար էր, արտասովոր

179. Ծնվել է 1923թ. Բաքվում, մահացել 1998թ. Երևանում:

տաղանդի տեր երաժիշտ և անսահման սիրում էր իր գործը: Նա կարողացավ ստեղծել եզակի մի անսամբլ, որն ընդօրինակման աղբյուր դարձավ: Այսպես, Էստոնիայում ջութակահարների անսամբլի հյուրախաղերը առիթ հանդիսացան, որ հայտնի դիրիժոր Գուստավ Էոնեսաքսը մամուլում հանդես գա. «Հայաստանի ժողովուրդը ոչ միայն տաղանդավոր է և եռանդուն, այլև իմաստուն. նա կարողանում է մտածել վաղվա օրվա մասին՝ օժտված պատանի երաժիշտներ աճեցնելով: Հայաստանի ջութակահարների անսամբլը դարձել է այն չափանիշը, որով Էստոնիայում ստեղծվեցին նման կոլեկտիվներ»:

Փորձառու ղեկավար և մանկավարժ Գևորգ Աճեմյանի ձեռքի տակ երեխաների երաժշտական ունակությունները դարձան ենթարկվող, փափուկ «կավ», որից համարձակորեն կոփվում էին վառ, գունեղ գեղարվեստաերաժշտական կերպարներ, ստեղծվում էին դյուրիշ երաժշտական պյուժեներ: Տարիների հետ երկերի ընտրությունը դարձավ ավելի խիստ, շատ ավելի բարդացան ծրագրերը, երկացանկում ավելի քան 150 անվանում կար: Ընդգրկված էին խոշոր կտավի կոնցերտներ ու մանրանվագներ, հոգեպարար երաժշտական քնարերգական էջեր և փայլուն վիրտուոզ պիեսներ, հին վարպետների գործեր, ռուսական և արտասահմանյան դասական ստեղծագործություններ: Ծրագրերում նշանակալի տեղ են զբաղեցնում ժամանակակից հեղինակների գործերը՝ Ա. Խաչատրյան, Դ. Շոստակովիչ, Տ. Խրեննիկով, Ա. Էշպայ, Կ. Կարան, Ա. Բաբաջանյան, Ա. Հարությունյան, Ս. Ջրբաշյան, Ռ. Դավթյան, Մ. Վարդազարյան և այլք: Միշտ չէ, որ անսամբլի կատարած գործերը գրված են եղել ջութակահարների անսամբլի համար: Եվ այստեղ է, որ Գ. Աճեմյանը դրսևորվում է որպես գեղարվեստական մշակման վարպետ՝ օժտված նուրբ ճաշակով, զանազան հնչյունային էֆեկտներ օգտագործելու, հնչերանգները համադրելու, հաջող ներդաշնակություն ստեղծելու կարողությամբ: Եվ այնքան հաճախ է հենց հղկված մշակման շնորհիվ ջութակահարների անսամբլը վերածվում իսկական նվագախմբի, որը գերում է զգացմունքների և տրամադրությունների ելևէջներով, թավջառ հնչողությամբ, երաժշտական հենքի ճկուն և շարժուն հյուսվածքով:

Մեծ մտահոգումները ծնվում են սրտով: Գ. Աճեմյանի՝ ջութակահարների մանկական անսամբլ ստեղծելու, աճեցնելու և ճանաչման գազաթնակետին հասցնելու փայլուն գաղափարն իրական մարմնացում ստացավ: Անսամբլը մտավ երկրի լավագույն ստեղծագործական կո-

լեկտիվների շարքը, նրա գործունեությունը հասարակական մեծ ճանաչում ստացավ:

Եվ եթե համեմատելու լինենք կոթողային գեղանկարչության հետ, ապա կատարողական արվեստում կոթողայնությունը, հավանաբար, հենց այսպիսի նվագն է: Վեհաշուք ճարտարապետական կոթողի նման՝ ջութակահարների անսամբլն ունի իր ոճը, ստեղծագործական ձեռագիրը, որն արտահայտվում է զուսպ և վերամբարձ ոճով, էքսպրեսիվ հնչողությամբ:

Թվում է՝ այս կատարելաոճը նոր չէ, այն գոյություն է ունեցել XVII-XVIII դդ.: Հիշենք ֆրանսիացի կոմպոզիտոր և ջութակահար Ժան Բատիստ Լյուլիին և նրա «Թագավորի 24 ջութակները» անսամբլը: Սակայն այդ ոճը երկար ժամանակ մոռացված էր՝ XX դարում կրկին վերածնվելու համար: Բավական էական տարբերություն է նաև այն, որ մեր օրերում սրտի հրով բռնկված գաղափարը զարգացում է ստացել և վերաճել վիրտուոզի մոտահղացման, որի հեղինակն է Գ. Աճեմյանը: Դրա իրագործման համար 50-ական թթ. կեսերին ստեղծված հիմնական կազմին ավելացվեց երաժիշտների նոր, պատանի սերունդ, նոր ուժ՝ քառակի մեծացած ջութակահարների անսամբլ, որը երաժշտական ստեղծագործության ինքնատիպ կոթող է հանդիսանում: Ի՞նչ վեհ պատկեր կներկայացնի տոնական բեմահարթակը, որը կգարդարեն հարյուր ջութակահարներ, հարյուր երիտասարդ տաղանդներ: Հարյուր աղեղների թափահարում, և երաժշտության հոգեպարար հնչյունները օրհներգի պես կսավառնեն դահլիճում՝ փառաբանելով դարաշրջանը, գեղեցկությունը, արվեստը:

Ըստ «Советская культура» (12.09.1980թ.) և «Комсомолец» (18.09.1980թ.) թերթերի նյութերի



Վիկտոր Խաչատրյան
(1946)

Անկեղծ ու ճշմարիտ արվեստ

Վերջին տարիներին կազմակերպված երաժշտական բազմաթիվ մրցույթները բացահայտել են շնորհալի շատ երիտասարդների: Միմյանցից խիստ տարբեր, սակայն միաբանված խորհրդային կատարողական դպրոցի ավանդույթների ոգով, նրանք ամեն ելույթի հետ կրկին հաստատում են մանկավարժական ներուժի

և անխոնջ տքնանքի ակնհայտ հաջողությունը, վկայում են ազգային երաժշտական մշակույթի անխափան զարգացումը: Մակայն արդյո՞ք իբրև երաժիշտ-կատարողի՝ մրցույթներին մասնակցությունն է, որ հանդիսանում է նրա միակ գեղարվեստական նպատակը և ձգտումների վերջնագիծը: Ըստ ոմանց՝ այո՛, չէ՞ որ հատկապես մրցույթներն են կատարողի առջև բացում լայն հորիզոններ: Որոշ չափով, անշուշտ, այդպես է, սակայն, ըստ էության, իրականում ամեն ինչ շատ ավելի բարդ է: Հաճախ կարելի է հանդիպել մրցույթին հաղթած մի երաժշտի, որը, սակայն, տարիների ընթացքում կորցրել է ստեղծագործական եռանդը, նահանջել ինքնաբավարարվածության և անդորրության գիրկը: Եվ հակառակը, լինում են երաժիշտներ, որոնք գնահատված չեն, կոչումներ չունեն, սակայն իրականում հաճախ գերազանցում են շատ ու շատ դափնեկիրների: Նման երաժիշտների համար ամենավեհն ու բարձրը հենց ինքը՝ երաժշտությունն է, որին նվիրվում են ամբողջովին ու անմնացորդ: Հետևաբար, սխալ է դատել երաժշտի մասին՝ ելնելով սոսկ նրա ունեցած այլազան կոչումներից, մրցանակներից ու դափնիներից: Իրականում իսկական ստեղծագործողի ճանապարհը, աներկբայորեն,

ձևավորվում է մասնագիտական խոր գիտելիքների, անխոնջ աշխատասիրության, մշտական գեղագիտական փնտրտուքների, խիզախ ու ինքնաստիպ նորամուծությունների շնորհիվ: Եվ, վերջնականորեն, այդ ամենն ի հայտ է գալիս և հաստատվում երաժշտի նախընտրած երկացանկով և համերգային բեմերով:

Արդ, խոսքս վերաբերում է հենց այդպիսի երիտասարդ մի կատարողի, ում կյանքն անմնացորդ նվիրված է երաժշտությանը և, նրա արվեստն, անկասկած, արժանի է ուսումնասիրության:

Զուրակահար Վիկտոր Խաչատրյան: Այդ բացառիկ տաղանդավոր ջութակահարի մասին հնարավոր չէ խոսել, ընդգրկելով երաժշտական միայն մի բնագավառ: Նրա մոտ ներդաշնակորեն համատեղվում են պրոֆեսիոնալ բազում բարձր հատկանիշներ՝ ջութակին տիրապետելու մենակատարի փայլուն ձիրք և արտիստականություն, պահի ներշնչանքով՝ երաժշտական իմպրովիզացիայի ունակություն ու ստեղծագործական մոտեցման դրսևորում, առաջատարի անուրանալի հատկանիշներ, և, ի վերջո, մանկավարժական անգնահատելի տվյալներ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան ավարտելուց անմիջապես հետո Վիկտոր Խաչատրյանը հանդես եկավ մեծ համերգաշարով և ֆոնդային ձայնագրություններով՝ ակնհայտորեն դրսևորելով նորարար մեկնաբանի, ինքնաստիպ ոճ ունեցողի, ժամանակակից երաժշտության փայլուն ու խոր գիտակի վարպետություն: Անկաշկանդ տիրապետելով գործիքային տեխնիկային՝ նա վիրտուոզությունը դիտում է որպես ստեղծագործության երաժշտության իմաստի ու գաղափարի արտահայտչամիջոց: Նրա համար, «տեխնիկան որպես այդպիսին» գոյություն չունի, այլ հմտորեն ծառայում է որպես գեղարվեստական ասելիքն ու արժեքները բարձրագույնս ի հայտ բերելու միջոց: Այդ է պատճառը, որ նրա կատարած ֆոնդային ձայնագրությունները ոչ միայն սոսկ նվագարանին փայլուն տիրապետելու նմուշներ են, այլև ունկնդրի առջև բացում են անցյալի երաժշտական գոհարների մեջ թաքնված բանաստեղծական շունչն ու հմայքը: Այս առումով հատկապես արժեքավոր են դասական երաժշտության գոհարների՝ հեղինակային բնագրով կատարված Ն. Պազանինիի «Կոնցերտը», «Կապրիսները», «Վիուկների պարը», «Պալպիտին», «Մովսես» ֆանտազիան, նաև Հ. Էոնստի, Հ. Վենյավսկու, Է. Շոսոնի, Պ. Չայկովսկու ստեղծագործությունները:

Ժամանակակից երաժշտության շտեմարանում Վիկտոր Խաչատ-

րյանը նախապատվությունը տալիս է հատկապես հայկական դպրոցի ներկայացուցիչներին. Է. Հովհաննիսյան, Վ. Սակկիլարի, Է. Արիստակեսյան, Ե. Երկանյան, Ռ. Սարգսյան, հաճախ հանդիսանալով նրանց երկերի անդրանիկ կատարողը: Երևան բերելով ջութակի հոգեթով մեղեդայնությունը, նրա լավագույն «երգային» հնարավորությունները, Վ. Խաչատրյանը ասես թափանցում է երաժշտության պոեզիայի գաղտնածալքերի մեջ, կարդալով տողերի արանքում թաքնված «անտեսանելի, բայց բանաստեղծական հոգուն հասանելի գրերը»:

Վիկտոր Խաչատրյանի՝ որպես երաժշտի կազմավորման ժամանակաշրջանում ցուցաբերած ձգտումը դեպի ինքնատիպ մտածողություն և անհատականության վառ դրսևորումը ընկալվում էին որպես անընդունելի հանդգնություն: Այդ հանգամանքը ոչ միայն նյարդայնացնող էր, այլև պատնեշում էր երիտասարդ կատարողի ինքնահաստատման ճանապարհը, հասկացված չլինելու և այլ պատճառներով ստեղծում արգելքներ: Եղան պահեր, երբ խաղատախտակին լիել-չլինելու հարցն էր դրված: Սակայն, վերջապես, ճակատագիրը ժպտաց Վիկտոր Խաչատրյանին: Սկզբում նրան առաջադրեցին Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կոնցերտայստերի պատվաբեր պաշտոնում: Դրան հետևեցին հաջողությամբ պսակված մի շարք մենահամերգներ, ֆոնդային ձայնագրություններ, որը այժմ երջանիկ հնարավորություն է ընձեռում ձայնասփյուռով հաճախակի ունկնդրելու Վիկտոր Խաչատրյանի փայլուն կատարմամբ Վ.Ա. Մոցարտի Կոնցերտը ջութակի և նվագախմբի համար, Լ.Վ. Բեթհովենի «Ռոմանսը», Պ. Չայկովսկու «Մեղամաղձոտ սերենադը», Զ. Սեն Սանսի «Հավանեզը», նաև համաշխարհային և արդի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ: Եվ վերջերս մենք կրկին ականատեսը եղանք նրա փայլուն մենահամերգին Կամերային տան դահլիճում: Պ. Լոկատելիի, Օ. Ֆրանկի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Պ. Չայկովսկու, Կ. Սեն-Սանսի և Պ. Սարասատեի ստեղծագործությունները ի դեմս Վիկտոր Խաչատրյանի գտան նուրբ ու խոր մեկնաբան-կատարողի: Որքա՛ն գունեղ, լույս ու ստվերի փոփոխական տրամադրություններով էր համակված նրա նվագը: Եվ այդ ամենն արտահայտված էր հնչյունների երգային, հոգեպարար, մտախոհ տրամադրությամբ: *Անկեղծ, ճշմարիտ արվեստ*, - այս է Վիկտոր Խաչատրյանի կատարողական արվեստի իրական բանաձև-բնորոշումը:

Յուրաքանչյուր տաղանդավոր ստեղծագործող իր խորքում ունի

մինչև վերջ չբացահայտված ու թաքնված ձիրքեր: Վիկտոր Խաչատրյանը նույնպես, որպես վառ անհատականություն, այժմ հաջողությամբ փորձում է իր ուժերը երաժշտության մի քանի այլ ոլորտներում, այդ թվում՝ որպես դիրիժոր և կամերային նվագախմբի ղեկավար: Վ. Խաչատրյանը հաջողությամբ դրսևորել է իրեն նաև անսամբլային կատարողական բնագավառում: Հիշենք նրա ուշագրավ ելույթները երգչուհի Արաքս Դավթյանի, դաշնակահարներ Հ. Փափագյանի, Ռ. Այվազյանի հետ:

Վիկտոր Խաչատրյան երաժիշտ կատարողի ընդհանուր, ամփոփ նկարագիրը թերի կմնար, եթե ըստ արժանվույն չգնահատեի նաև նրա ներդրումը որպես մենակատար կոնցերտայստեր Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության պետական կոմիտեի սիմֆոնիկ նվագախմբում, որտեղ լիարժեքորեն ի հայտ եկավ Վիկտոր Խաչատրյան առաջատար ուժի, առաջնորդ երաժիշտ կատարողի բոլոր հատկությունները:

Նա վարպետորեն իր ետևից է տանում նվագախումբը, որի մասնագիտական շատ ու շատ հատկություններ շտկվում և կատարելագործվում են հենց նրա՝ կոնցերտայստեր Վիկտոր Խաչատրյանի շնորհիվ: Արդյունքը՝ հնչերանգային մաքրություն, անսամբլային առավել նուրբ և միաժամանակ վառ ներդաշնակություն, նվագախմբային բարդագույն արվեստի բաղկացուցիչ որակների համակցում:

Իսկ որքան ակնհայտ է Վիկտոր Խաչատրյանի ներդրումն այդ սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարողացանկը հարստացնելու, մեծ հաջողությամբ պսակված հյուրախաղերի, ֆոնդային նորանոր ձայնագրությունների (այդ թվում՝ Մոսկվայում) գործում:

Եվ թեև Վիկտոր Խաչատրյանը բազմակողմանի օժտվածության երաժիշտ է, անվիճելի է, նախևառաջ, նրա բնածին ջութակահար-մենակատար լինելու փաստը: Նրա թե՛ մենահամերգները, թե՛ բոլոր ելույթները սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ վկայում են նրա պրոֆեսիոնալ, բարձրամակարդակ վարպետության մասին: Նրա նուրբ ու խոր երաժշտականությունը, ճաշակը, նվագի նրբագեղությունը, հիանալի հնչողությունը, ջութակի թովիչ, թավշե հնչերանգը իր վրա են բևեռում բոլորի ուշադրությունը: Միաժամանակ՝ նա օժտված է փայլուն տեխնիկայով, որի շնորհիվ առանց դժվարության հաղթահարում է բարդագույն վիրտուոզ ստեղծագործությունները: Նրա կատարումները գրավիչ են, գերող, նրանք ասես հրավիրում են ունկնդրին մասնակցել այդ հմայիչ

ստեղծագործական ընթացքին, ստիպում են խորհել, հուզվել, ընկղմվել բեմում կատարվող արարչագործության մթնոլորտում:

«Առանց հուզմունքի և ներշնչանքի արվեստը արհեստ է», - ասել է ռուսական ջութակի դպրոցի նահապետ Լեոպոլդ Աուերը: Իրապես, իսկական արտիստը նշմարվում է առաջին իսկ հնչյունից, երաժշտական առաջին իսկ պարբերությունից, քանզի իր արվեստի գործությամբ ստիպում է ունկնդրին մոռանալ ամեն ինչի մասին՝ երաժշտությունից բացի: Լսելով Վիկտոր Խաչատրյանի կատարմամբ Պ. Մարասատեի «Բասկյան կապրիչիոն», կամ Օ. Ֆրանկի «Մոնատը», Իգաիի «Բալլադը», կամ Մ. Ռավելի «Գնչուհին», նաև նրբագեղ ու վառվռուն մանրանվագներն ու հռչակավոր մեծահամբավ ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Վ.Ա. Մոցարտի, Լ.Վ. Բեթհովենի, Յ. Բրամսի, Ա. Խաչատրյանի կոնցերտները, երբեք չես սկսում այն մտքի վրա, թե ի՞նչ միջոցներով է նա հասնում մեկնաբանության նման ազատության ու յուրօրինակության: Ամեն ինչ այնքա՛ն պարզ ու դյուրին է թվում: Սակայն հենց այդ պարզության մեջ է ամփոփված վարպետության ու տաղանդի գաղտնիքը:

Ավարտելով խոսքս Վիկտոր Խաչատրյանի մասին՝ պատեհ է նկատել, որ նա տակավին շատ երիտասարդ է, բայց ինչպես համոզվում ենք, արդեն գրավում է բավականին պատասխանատու և պատվաբեր տեղ հայ կատարողական արվեստի անդաստանում: Եվ նրա առաջընթացը, նրա հաջողությունը ազգային կատարողական դպրոցի սոսկ հերթական առաջընթացը չէ: Դա նաև Վիկտոր Խաչատրյանի ոգու հաղթանակն է, կամքի, վարպետության հաղթանակը, ուր իշխում ու կառավարում են գույները, զգացմունքները, ներշնչանքը:

Ըստ «Комсомолец» (03.07.1980թ.) թերթի նյութերի

Ռուբեն Վհարոնյան
(1947)

Մեծ ճանապարհի սկիզբը

Բնությունը հազվագյուտ ձիրքով է օժտել երիտասարդ երաժշտին՝ ստեղծագործել հենց բեմում, ներշնչանքի պահին: Արտիստները այդ հատկությունը սովորաբար ձեռք են բերում ավելի ուշ՝ փորձով, վարպետությամբ: Իսկ մեր առջև կանգնած երաժիշտը տակավին պատանի էր, ու համակ երաժշտություն էր դարձել, հափշտակվել նվագով:

Ինքն էլ հիմա երևի չի հիշում, թե երբ ծնվեց այն անմեկնելի զգացմունքը, որի կոչով նվիրվեց երաժշտությանը, որ հզոր ալիքի նման ներխուժեց իր հոգու, երևակայության մեջ, բացեց հրաշալի մի աշխարհ, զարմանալի կախարդական աշխարհ... Շատ դժվար էր թողնել այդ հեքիաթային միջավայրը և տարվել ջութակով, ժամերով նվագել ձանձրալի թվացող վարժություններ ու գամմաներ: Փոխարենը լավ կլիներ վազել ծովափ, ափերին փշրվող ալիքներին ընդառաջ, որոնց աղմուկի մեջ լսվում էին ծանոթ ինտոնացիաներ ու ռիթմեր:

Մանկության տպավորությունները՝ Ռիգայի բնության (որտեղ ծնվել է Ռուբենը), ծովի պատկերները, անսահման լիրիկա ու ջերմություն են սերմանել նրա հոգում և տպավորվել տղայի ոչ միայն գիտակցության մեջ, այլև հետագայում արտացոլվել նրա երաժշտական տրամադրությունների ու զգացմունքների մեջ:

Պատահական չէր, որ Ռիգայի երաժշտական դպրոցի դասատու Աբրամիսը անմիջապես նկատեց տղայի հազվագյուտ ընդունակությունները և օգնեց նրա շնորհքի լավագույն կողմերը զարգացնելուն: Դասատուի հոգատարությունը և ուշադրությունը ապարդյուն չանցան:



Ռուբեն Ահարոնյանի յուրաքանչյուր ելույթը ցուցադրում էր ջութակահարի արվեստի աճը, դրանով էլ արդարացնում դասատուի ջանքերը ու ստեղծագործական աշխատանքի բերկրանք բերում նրան:

Երբեք չի մոռացվի այն օրը, երբ Ռուբենը՝ հինգերորդ դասարանի աշակերտ, նվագախմբի հետ կատարեց Դ. Կաբալևսկու ջութակի կոնցերտը: Դա առաջին «մարտական մկրտությունն» էր: Հեղինակը, որ ներկա էր համերգին, ջերմորեն շնորհավորեց փոքրիկ ջութակահարին:

Մանկության անմոռաց իրադարձություն դարձավ Լեոնիդ Կոզանի Ռիգա գալը: Ռուբենի հոգում նրա համերգը զգացմունքների փոթորիկ առաջացրեց: Մեծ տաղանդը նրան հիացմունք պատճառեց, իսկ ջութակի ստեղծագործական հնարավորությունները՝ զարմանք: Լ. Կոզանի արվեստը այն չափանիշն էր, որին ձգտում էին խորհրդային շատ ջութակահարներ:

Այդ օրվանից Ռուբենը հասկացավ, որ միայն տաղանդ ունենալը քիչ է, շնորհքը բազմակողմանիորեն հղկելու և իսկական վարպետության հասնելու համար հսկայական աշխատանք է հարկավոր:

Վիրտուոզ ստեղծագործությունները, որտեղ օգտագործված է ջութակի արվեստի ողջ զինանոցը՝ Ն. Պազանինիի, Հ. Վենյավսկու, Պ. Սարասատեի, Ա. Բացինիի երկերը, արդեն այն ժամանակ գրավեցին Ռուբենի ուշադրությունը: Մակայն վիրտուոզ ինչ գործ էլ կատարեր ջութակահարը, մնում էր լիրիկական, պատանեկան ջերմությամբ և անկեղծությամբ համակված:

Ռուբեն Ահարոնյանի կյանքում մեծ դեր խաղաց Հայաստան փոխադրվելը: Այստեղ էր, որ լիովին դրսևորվեց տղայի շնորհքը: Պրոֆեսոր Կ. Դոմբանի դասարանում նա նկատելիորեն աճեց ու միանգամից գրավեց երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը: Առաջին իսկ մրցանակաբաշխությանը (իսկ դա 1965-ին էր՝ Անդրկովկասյան մրցանակաբաշխություն), Ռուբեն Ահարոնյանը փայլուն հաղթանակ տարավ, գրավելով առաջին տեղը:

Երբ լսում էիր Յ. Բրամսի Ջութակի կոնցերտը Ռ. Ահարոնյանի կատարմամբ, նույնիսկ դեռ երաժշտական դպրոցում սովորելու տարիներին, հափշտակվում էիր հյուրեղ հնչողությամբ ու մտածելակերպի հստակությամբ: Յ. Բրամսի կոնցերտը հատուկ փայլով հնչեց 1965-ին, Մոսկվայում՝ երաժիշտ կատարողների համամիութենական մրցանակաբաշխության երրորդ տուրին և Ռ. Ահարոնյանին բերեց դափնեպսակ՝ երկրորդ մրցանակ:

Հետաքրքիր է մի փաստ: Նույն մրցանակաբաշխության առաջին տուրին, երբ բոլոր ուժեղ հավակնորդները արդեն նվազել էին, և ունկնդիրները վերջին երկու մասնակիցներից առանձնապես սպասելիք չունենալով, սկսել էին կամաց-կամաց ցրվել, բեմ դուրս եկավ Ռուբեն Ահարոնյանը: Պատանու համեստ արտաքինը դեռ ոչինչ չէր խոստանում, սակայն Յ.Ս. Բախի «Չակոնայի» հենց առաջին վեհ ակկորդները բավական եղան, որ բոլորը զգաստանային: «Չակոնան» ավարտվեց ծափահարությունների տարափով: Առաջին իսկ տուրից Ռ. Ահարոնյանը դարձավ բոլորի սիրելին, իսկ հետո նաև՝ մրցանակաբաշխության հաղթողներից մեկը:

Հետաքրքիր է, որ արտասահմանյան բազմաթիվ երաժիշտների կարծիքով՝ Յ.Ս. Բախի «Չակոնայի» Ռ. Ահարոնյանի կատարումը լավագույնը ճանաչվեց:

Հոլանդական հայտնի քննադատ Լեո Վրոմանսը «Կոմսոմոլսկայա պրավդայի» հատուկ թղթակցին ասաց. «Յ.Ս. Բախի «Չակոնան» Ռ. Ահարոնյանից լավ ոչ ոք չնվագեց»:

Ի միջի այլոց, մրցանակաբաշխության ծրագրով նախատեսված բոլոր ստեղծագործություններն էլ Ռ. Ահարոնյանը կատարում էր բարձր վարպետությամբ և գեղարվեստական նուրբ մշակվածությամբ: Մի կողմից քնքուշ լիրիկա և թեթև ու ազատ տեխնիկա, մյուս կողմից՝ կատարման մասշտաբայնություն: Այդպես հնչեցին Պ. Չայկովսկու, Յ. Բրամսի, Ս. Պրոկոֆևի կոնցերտները: Արտիստական փայլով կատարվեցին Պ. Չայկովսկու «Վալս սկերցոն», Ն. Պազանինիի «Nel cor piu, non mi sento»-ն: Վերջինը ջութակի գրականության դժվարագույն ստեղծագործություններից մեկը, կատարվեց այնքան անբասիր, որ դահլիճը որոտաց ծափերից: «Ռ. Ահարոնյանի ձիրքը իսկապես անսահման է,- գրել է «Սովետսկայա կուլտուրա» թերթը այս տարվա հունիսի 16-ին,- նրա համար դժվարություններ չկան, չկան ջութակի արվեստի անհաղթահարելի խոչընդոտներ»:

Պ. Չայկովսկու անվան երրորդ մրցանակաբաշխությանը, որտեղ հանդիպեցին առավելագույն տաղանդավոր երիտասարդ երաժիշտներ, Ռուբեն Ահարոնյանը գրավեց վեցերորդ տեղը: Մրցանակ շահելու ակնկալությամբ ելել էին ԱՄՆ-ի, Ֆրանսիայի, Մեծ Բրիտանիայի, Ավստրալիայի, Մեքսիկայի, Կանադայի, Պորտուգալիայի, Ռումինիայի, Բուլղարիայի, Լիբանանի, Նոր Զելանդիայի և այլ երկրների պատվիրակներ:

Դա երիտասարդ տաղանդների իսկական շքահանդես էր, որտեղ ամենաերիտասարդներից մեկը՝ 18-ամյա Ռուբեն Ահարոնյանն էր:

Դեռ վաղ է ջութակահարի ավարտուն ստեղծագործական դիմանկարի մասին խոսել: Ռուբենը նոր է միայն ոտք դրել իսկական ստեղծագործության և վարպետության ուղին: Բայց արդեն բոլորիս համար էլ պարզ է, որ նրան ստեղծագործական լուսավոր ճանապարհ է սպասում և նրա արվեստը դեռ շատ հաջողություններ ու հաղթանակներ կբերի թե՛ իրեն և թե՛ հայկական աղեղնային մշակույթին:

Ըստ «Սովետական Արվեստ» (№ 12, 1966թ.) թերթի նյութերի

Վահրամ Սարաջյան
(1948)

Թավջութակահարի հաջողությունը

Ընկուն ավարտվեց թավջութակահարների միջազգային մրցույթը, որտեղ թավջութակի խորհրդային դպրոցը ներկայացնում էր հայ տաղանդավոր երաժիշտ Վահրամ Սարաջյանը: Մրցույթի արդյունքները բացառիկ էին. Վ. Սարաջյանը փայլուն հաղթանակի հասավ՝ հետևում թողնելով մրցույթին մասնակցող տարբեր երկրների երաժիշտներին:



Ի՞նչը կանխորոշեց նրա հաղթանակը: Այս հարցին պատասխանելով՝ չի կարելի չհիշել թավջութակի կատարողական արվեստի փայլուն ավանդույթները հայ աղեղնային արվեստում, որը դեռ անցյալ դարում գերազանց վարպետներ է տվել: Խորհրդային տարիներին այդ ավանդույթներն առավել զարգանալու հնարավորություն ստացան, և արդեն առաջին համառոտական մրցույթում դափնեկիր դարձավ ականավոր

թավջութակահար Արտեմի Այվազյանը: Նրան հաջորդեց մենակատարների, կամերային կատարողների շղթան, որն, իրավամբ, զարդարում է խորհրդային թավջութակային արվեստը:

Վահրամ Սարաջյանի հաղթանակի մեջ կարելի է տեսնել և՛ ավանդույթների շարունակությունը, և՛ դրանց հաստատումը: Վ. Սարաջյանը դարձավ ամենապատասխանատու միջազգային մրցույթներից մեկի դափնեկիրը, որտեղ խորհրդային թավջութակահարները մինչ այդ մրցանակների չէին արժանացել: Դա միայն վարպետության, տաղանդի, արտիստականության փորձություն չէր, այլ նաև կամքի, տոկունության, նյարդերի: Երիտասարդ խորհրդային երաժշտի սրընթաց հաջողությունները բոլորին չէ, որ ուրախացնում էին, անգամ նրա ելույթները տապալելու փորձեր եղան: Բավական էր մի խոսք՝ ի պատասխան նվագելու ընթացքում վարագույրի հետևից լաված հանդուգն արտահայտության, ըստ մրցույթի պայմանների՝ մասնակիցն անխուսափելիորեն դուրս կմնար պայքարից: Նման պահերի նրա նյարդերը լարվում էին, իսկ լարերը, ի հեճուկս ամեն ինչի, այնպիսի ուժով էին երգում, որ նվագին ավելի մեծ կրակ ու փայլ էին հաղորդում: Իրենց պարզությամբ և կատարելությամբ վեհասքանչ Յ.Ս. Բախին, Էջ առ Էջ, հաջորդեցին Պ. Լոկատելիի, Ա. Դվորժակի, Պ. Չայկովսկու, Ջոսեֆ-Մեյերի երկերը, որոնք մրցույթի պարտադիր ծրագրում էին: Այսպես, ստեղծագործությունից ստեղծագործություն, մի փուլից մյուսը, քայլ առ քայլ՝ հաստատուն քայլքով դեպի հաղթանակ էր գնում Վ. Սարաջյանը:

Նրա վառ ու մեծ ընդգրկումի տաղանդը կասկած չէր հարուցում, և ժյուրին միաձայն և ըստ արժանվույն գնահատեց նրա վարպետությունը: Ժյուրիի անդամ Անտոնիո Յանիգրոն, ինքն էլ հայ երաժշտի՝ համաշխարհային հռչակի տեր թավջութակահար Տիրան Ալեքսանյանի սանը լինելով, չէր կարող չնշել հայ երաժիշտ կատարողների լավագույն հատկանիշների ժառանգականությունը՝ ոգեշունչ արարում, հուզական երանգների նրբություն, հնչյունային ներկայանակի հյութեղություն:

Իհարկե, ամեն ինչ այնքան էլ հեշտ չի ձեռք բերվում, ինչպես թվում է: Կատարողի լավագույն հատկանիշները, որոնք այդքան բարձր գնահատվեցին, դաստիարակվել են մանկուց, և այստեղ մենք չենք կարող չնշել երաժշտական դպրոցի դասատու, վաստակավոր մանկավարժ, Երևանի կոնսերվատորիայի դոցենտ Ա. Չաուշյանի քրտնաջան ու ազնիվ աշխատանքը, որը հոգում էր Վահրամի մասին՝ սովորեցնելով նրան

նվագել թավջութակ և սիրել այդ հիանալի գործիքը: Ա. Չաուշյանը իսկական երաժիշտ պատրաստեց:

Ի՞նչ արժե հնչյունների լեզվի գրավոր նշանները ճիշտ կարդալու ունակությունը: Հասկանալ երաժշտական խոսքի իմաստը, բացահայտել երաժշտական պոեզիայի գաղտնիքը, «սովորել կարդալ տողամիջում թաքնված, բայց պոետիկ զգացման առումով հասկանալի գրերը» - ահա որն է մեկնաբանի մեծ արվեստը:

Ա. Չաուշյանի ղեկավարությամբ Վ. Սարաջյանի առաջին հաջողությունները գնահատանքի արժանացան 1965թ. Անդրկովկասի (մրցանակ) և համամիութենական (պատվավոր դիպլոմ) մրցույթներում, իսկ հետո արդեն մեկը մյուսին հաջորդեցին պատվավոր դիպլոմը համամիութենական մրցույթում (1969թ.), Չայկովսկու մրցույթի մրցանակը (1970թ.), ոսկե մեդալը Բուլղարիայի միջազգային փառատոնում և, վերջապես, Ժնևի մրցույթը:

Վ. Սարաջյանի ճակատագրում մեծ դերակատարում է ունեցել ուսումը Մոսկվայում, որտեղ կատարելագործվելու հնարավորություն է ունեցել արդի մեծագույն երաժիշտներից մեկի՝ Մստիսլավ Ռոստրոպովիչի մոտ: Թավջութակի հռչակավոր վարպետը արվեստագետի հմուտ ձեռքով եզրափակող շտրիխներ ավելացրեց հայ երաժշտի կատարողական կերպարին: Նրա նվագն ավելի ընդգրկուն դարձավ, թափն ընդարձակվեց, միտքը դարձավ ավելի խորունկ: Անկեղծ ասած, անհնար էր չգայթակղվել Մ. Ռոստրոպովիչի տաղանդով, որի դերն ու նշանակությունն այնքան մեծ է խորհրդային թավջութակային արվեստի զարգացման գործում: Իզուր էր 100 տարի առաջ Պ. Չայկովսկին երկյուղում թավջութակի ճակատագրի համար իր երաժշտագիտական հոդվածներից մեկում: Այժմ կարելի է խոսել ոչ միայն թավջութակի նվագի բարգավաճման, այլև, ինչպես Դանիիլ Շաֆրանն է ասել՝ «նրա տեխնիկայի տիեզերական թռիչքի» մասին: Այս խոսքերը հաստատվում են յուրաքանչյուր մրցույթում, յուրաքանչյուր համերգում, ուր ներկայացված են բազմաթիվ տաղանդավոր անուններ, որոնց թվին է պատկանում նաև Վահրամ Սարաջյանը:¹⁸⁰

Ըստ «Коммунист» (27.12.1975թ.) թերթի նյութերի

180. Ներկայումս ապրում է ԱՄՆ-ում, շարունակում է համերգներ տալ, Հյուսթոնի համալսարանի պրոֆեսոր է, իտալական Ալպերում Schlern Միջազգային մրցույթփառատոնի գեղարվեստական ղեկավարն ու կազմակերպիչն է:



*Մերգեյ Խաչատրյան
(1985)*

**«Der Armenische
Mozart»
կամ ասք պատանի
երաժշտի մասին**

Երբ Վլադիմիր Խաչատրյանի և Իրինա Հովհաննիսյանի երջանիկ ընտանիքում ծնվեցին երկու զավակներ՝ դուստրը՝ Լուսինեն, և մի քանի տարի անց որդին՝ Մերգեյը, որոշվեց, որ նրանք կշարունակեն ծնողների գործը։ Լուսինեն սկսեց դաշնամուրի դասերի հաճախել Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցում (դասատու՝ Հասմիկ Անճարակյան)։ Հինգ տարի անց հայրը բռնեց տղայի ձեռքը և տարավ նույն դպրոցը՝ ջութակի դժվարին արվեստին հաղորդակից դարձնելու համար (դասատու՝ Պյոտր Հայկազյան)։ Չնայած երեխաներն անմիջապես աչքի ընկան բացառիկ ունակություններով, կյանքը մի նոր արահետ մտավ միայն այն ժամանակ, երբ հայրը աշխատանքի անցավ Գերմանիայում՝ իր հետ տանելով ընտանիքը։ Այսպես երեխաները հայտնվեցին մի երկրում, որը ճանաչված է անգուգական երաժիշտներով, երաժշտական ավանդույթներով։

Գերմանիայում մանուկներն անմիջապես արժանացան յուրահատուկ ուշադրության, և հենց այդ պահից էլ սկսվեցին անսպասելի փոփոխությունները։ Լուսինեն արդեն բավական հմուտ էր նվագում և հաճախ մասնակցում համերգների։ Իսկ ութամյա Մերգեյն այնքան տպավորիչ էր նվագում Ա. Վիվալդիի a-moll կոնցերտը, որ առաջին հրապարակային ելույթը չուշացավ։ Դա 1993 թվականի ամռանն էր Էշբորն քաղաքում։ Իսկ արդեն 1994թ. փետրվարին մասնակցեց համագեր-

մանական «Jugend Musiziert» երիտասարդական մրցույթին և արժանացավ առաջին մրցանակի։

Երեխաներին անմիջապես հրավիրեցին Ֆրանկֆուրտ՝ մենահամերգի, այնուհետև Վիսբադեն՝ մասնակցելու Ծննդյան տոներին նվիրված համերգներին, այս անգամ՝ Կարլ Վիտցելի ղեկավարած կամերային նվագախմբի հետ։ Շքեղ ապարանքներով ու ամառանոցներով հարուստ այդ քաղաքում փոքրիկ Մերգեյը կատարեց Բախի a-moll կոնցերտը, Մենդելսոնի կոնցերտի առաջին մասը, ինչպես նաև սոլո ծրագիր։ Նա միանգամից գերեց իր բարդ ծրագրով, օժտվածությամբ, նյութի պրոֆեսիոնալ մեկնաբանությամբ և զարմանալի երաժշտականությամբ։ Այնպիսի տպավորություն էր, ասես ծնվել է գործիքը ձեռքին՝ այնքան դյուրին և թեթև էր ստացվում ամեն ինչ։ Հավանաբար, այդ էր պատճառը, որ հասակակիցները կոչեցին նրան Armenische Mozart (Հայկական Մոցարտ)։ Ինը տարեկանում Մերգեյն ընդունվում է Վյուրթսբուրգ քաղաքի կոնսերվատորիան, պրոֆեսոր Գր. Ժիսլինի դասարանը։ Առաջընթացը բոլոր սպասումները գերազանցեց։ Մի տարում նա հաղթահարեց բազում բարդ ստեղծագործություններ։ Օրինակ՝ Ֆ. Մենդելսոնի կոնցերտը նա կատարեց սկզբում նվագախմբի, այնուհետև քրոջ՝ Լուսինեի դաշնամուրային նվագակցությամբ։ Ինչպե՞ս էին նվագում այդ երեխաները։ Թվում էր՝ մեր առջև հասուն երաժիշտներ են, մինչդեռ երաժշտությունը կատարվում էր միայն մանուկներին հատուկ անկեղծությամբ և ջերմությամբ՝ անտարբեր չթողնելով ոչ մեկի։ Իսկ երբ այս ելույթին անմիջապես հաջորդեց Բախի երեք կոնցերտների՝ a-moll, E-dur և d-moll (երկու ջութակի համար) կատարումը Վիսբադենում, հաջողությունը հասավ գագաթնակետին։ Այն առավել հատկանշական էր ոչ միայն շնորհիվ Յ. Բախի հանդեպ տածած ակնածանքի, այլև այն պատճառով, որ բեմի վրա են երկու պատանի ջութակահար Հայաստանից՝ Մերգեյ Խաչատրյանը և «Մերենադ» կամերային նվագախմբի դիրիժոր Էդվարդ Թովիշյանը։ Համերգն այնպիսի բուռն հաջողություն ունեցավ, որ հետագայում այն կրկնեցին Գերմանիայի այլ քաղաքներում։

Օժտված պատանին դեռ մանուկ հասակից գիտակցեց, որ ամբողջ էությամբ կապված է երաժշտության հետ, այն իր կյանքն է, իր ճակատագիրը։ Իսկ դա նշանակում է՝ պետք է նվաճել նոր հորիզոններ, կատարելագործել տեխնիկան, ընդլայնել նվագացանկը։ Նրա խորհրդականները ծնողներն էին և հատկապես հայրը՝ հմուտ դաշնակահար-մանկավարժը։



Ս. Խաչատրյանը մանստրո Յեհուդի Մենուխինի ներկայությամբ տեղի ունեցած ելույթից հետո: Գերմանիա, 1998թ.

Նոր մրցույթների և փառատոների ալիքը կլանում է Սերգեյին իրադարձությունների հորձանուտի մեջ. նա իր ողջ եռանդը, ժամանակը և ուժերն անսահմանորեն նվիրաբերում է այդ գործին: Մեկը մյուսին հաջորդում են «Jugend Musiziert»-ը (Գերմանիա)՝ I մրցանակ, Kloster Chontale (Կլոստեր Շոնտալե) միջազգային մրցույթը (Գերմանիա)՝ պատվավոր դիպլոմ, Կամերային երաժշտության մրցույթը Բադ Դյուրհայմում (Գերմանիա)՝ քրոջ հետ միասին I մրցանակ և հատուկ մրցանակ՝ առավելագույն միավորների համար, Զուրթակահարների Միջազգային մրցույթ Կրակովում (Լեհաստան)՝ IV մրցանակ, Միջազգային մրցույթ Հռոմում (Իտալիա)՝ II մրցանակ:

1996 հոկտեմբերին Սերգեյն ընդունվում է Կառլսրուե քաղաքի կոնսերվատորիան՝ պրոֆեսոր Ի. Ռիսինի դասարանը, որտեղ շարունա-

կում է ուսանել մինչև օրս: Սերգեյի համար սկսվում է երաժշտական ծանոթությունների, կապերի, ինչպես նաև Շլոմո Մինսոցի (Իսրայել) վարպետության դպրոցում ուսանելու հետաքրքիր ժամանակաշրջանը:

Այս մրցույթներին զուգընթաց՝ Սերգեյը մեծ հաջողությամբ մասնակցում է Գերմանիայի Ռադիոյի և հեռուստատեսության համերգներին, մասնակցում Ժան Տեր-Մերկերյանի (Ֆրանսիա) վարպետության դասընթացներին և մենահամերգներով հանդես գալիս Մարինյան քաղաքում՝ կատարելով Մաքս Բրուխի g-moll կոնցերտը: Ելույթները Ֆրանսիայում նա ավարտում է Անթիբ քաղաքում, նվագախմբի հետ կատարելով Պ. Չայկովսկու D-dur կոնցերտը:

Նույն թվականին Սերգեյը հրավեր է ստանում Էկվադորի սիմֆոնիկ նվագախմբից: Այստեղ քույր ու եղբայր հերթով կատարեցին Ֆ. Շոպենի և Պ. Չայկովսկու կոնցերտները: Իսկ երբ ի պատասխան դահլիճի «բիս»-ին և օվազիային Սերգեյը կատարեց Էդվարդ Միրզոյանի Perpetuum Mobile ստեղծագործությունը, հաջողությունն ապշեցուցիչ էր: Հաջողություն՝ հաջողության հետևից, հաղթանակ՝ հաղթանակի հետևից: Տաղանդավոր պատանին մասնակցեց Վլադիմիր Սպիվակովի X միջազգային մրցույթին Կոլմար քաղաքում (Ֆրանսիա): Այստեղ նա կատարեց Մ. Ռավելի «Գնչուհին»՝ ռիթմերի և գույների երփներանգով, որին փոխարինելու եկավ Կ. Սեն-Սանսի Rondo Capriccioso-ը՝ ելևէջների նրբագեղ ժանյակով և վիրտուոզ տեխնիկայով, որը ջութակահարից գերագույն վարպետություն է պահանջում: Այս ստեղծագործությունների կատարումը ցանկացած հասուն ջութակահարի համար բարձր ստեղծագործական նվաճում է: Այնինչ մեր պատանի երաժիշտը ընդամենը 13 տարեկան է: Մի՞թե սա հեքիաթ չէ:

Տաղանդի և տքնաջան աշխատանքի դիմաց ճակատագիրը նրան շոյալ անակնկալ մատուցեց. նա հանդիպեց մեր ժամանակների մեծագույն ջութակահար Յեհուդի Մենուխինի հետ՝ արժանանալով նրա գովեստին ու օրհնանքին: Հատուկ Մաեստրոյի համար Սերգեյը կատարեց Բելա Բարտոկի՝ Յ. Մենուխինին նվիրված, սուր սոնատը, որն էլ ջութակի մեծագույն հանճարի և պատանի հրաշամանուկի հանդիպման դափնեպսակը դարձավ:

Հստ «Голос Армении» (10.10.1988թ.)

թերթի նյութերի

Այսօր Սերգեյը ակտիվորեն համերգներ է տալիս: Կրայսլերի (Վիեննա, Ավստրիա, 2000), Շպորի (Ֆրայբուրգ, Գերմանիա, 2001), Սիբելիուսի (Հելսինկի, Ֆինլանդիա, 2002), Գրինգոլդի (ԱՄՆ, Բնդիանոպոլիս, 2002) անվան և այլ միջազգային կոնկուրսների դափներիր է: Վերջին տարիներին հյուրախաղերով հանդես է եկել Ամերիկայում, Անգլիայում, Հայաստանում, Բելգիայում, Հոլանդիայում, Իսրայելում, Իռլանդիայում, Իսպանիայում, Իտալիայում, Կիպրոսում, Ռուսաստանում, Ֆինլանդիայում, Ֆրանսիայում, Շվեյցարիայում, Էկվադորում, Ճապոնիայում և այլուր: Նա ապրում է Գերմանիայում, շարունակում է սովորել պրոֆեսոր Բ. Ռիսնի մոտ և նվագում է XVIII դարի իտալացի վարպետ Գվադանինիի պատրաստած ջութակով:

Անահիտ Յիցիկյանի վերջին հոդվածն է: Գրվելու պահին արդեն ծանր հիվանդ էր, սակայն Սերգեյ Խաչատրյանի տաղանդը գնահատեց և արձագանքեց անմիջապես: Կանխորոշելով նրան մեծ ապագա, պատգամեց շարունակել անցյալի մեծ կատարողների փառահեղ ավանդույթները և բարձր պահել հայ աղեղնային արվեստի դրոշմը:



Հավելված

Անահիտ Ֆիցիկյանի առավել նշանակալի
աշխատությունների՝ հոդվածների, զեկույցների և
ռադիոհաղորդումների ցանկ

1956

1. Выдающийся армянский скрипач [Դ. Դավթյանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1956. — № 99. — 26 ապր. — էջ 2, նկ.:
2. Концерт американского скрипача [Ի. Ստեռնի համերգի մասին]
Коммунист. — Եր., 1956. — № 122. — 25 մայիսի. — էջ 3

1957

3. Концерты квартета имени Комитаса
Коммунист. — Եր., 1957. — № 40. — 16 փետրվ., — էջ 4:
4. Гений скрипки [Ն. Պազանինիի մասին]
Коммунист. — Եր., 1957. — № 255. — 27 հոկտ. — էջ 3, նկ.:
5. Московский камерный оркестр
Коммунист. — Եր., 1957. — № 256. — 29 հոկտ. — էջ 4, նկ.:
6. Հայկական ջութակային կուլտուրայի ակունքներում
Սովետական արվեստ. — Եր. 1957. — № 10. — հոկտ. — էջ 49–54, նկ.:
7. Концерт Жерара Фреми [Անանյան կեղծանունով]
Коммунист. — Եր., 1957. — № 305. — 29 դեկտ. — էջ 4, նկ.:
8. Талантливый армянский музыкант [Յ. Սինանյանի մասին]. — ձեռագիր

1958

9. Два концерта [Երևանում Մ. Յաշվիլու հյուրախաղերի մասին]
Коммунист. — Եր., 1958. — № 15. — 18 հունվ. — էջ 4, նկ.:
10. Концерт Игоря Безродного [Ի. Բեզրոդնու երևանյան համերգի մասին]
Коммунист. — Եր., 1958. — № 34. — 09 փետրվ. — էջ 3, նկ.:
11. Авет Габриэлян
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1958. — 09 փետրվ.:
12. Վրաց ջութակահարի երեկոյին [Երևանում Մ. Յաշվիլու հյուրախաղերի մասին]
Սովետական արվեստ. — Եր., 1958. — № 2. — փետրվ. — էջ 78, նկ.:
13. Концерт с участием В. Пикайзена
Коммунист. — Եր., 1958. — № 82. — 06 ապր. — էջ 3:
14. Пабло Сарасате (50 лет смерти)
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1958. — 21 սեպտ.:
15. Концерты Леонида Когана [Լ. Կոգանի երևանյան համերգների մասին]
Коммунист. — Եր., 1958. — № 233. — 03 հոկտ. — էջ 2:
16. Забытые имена
Коммунист. — Եր., 1958. — № 292. — 14 դեկտ. — էջ 3, նկ.:
17. Концерты скрипачей [Յ. Վարդանյան, Օ. Պարխունյան, Յ. Սլոբոդկին]
Коммунист. — Եր., 1958. — № 305. — 30 դեկտ. — էջ 3:

1959

18. Выдающийся скрипач: К 60-летию со дня рождения А. Габриеляна *Коммунист.* — *Ер., 1959. — № 111. — 13 մայիսի. — էջ 3, նկ.:*
19. Հնչյունների վարպետը [ջութակահար Ա. Գաբրիելյանի մասին] *Սովետական արվեստ.* — *Եր., 1959. — № 6. — հունիսի. — էջ 23, նկ.:*
20. Մի հոդվածի հետքերով [Գ. Սինանյանի մասին] *Սովետական արվեստ.* — *Եր., 1959. — № 9. — սեպտ.* — էջ 54–55:
21. Наши гости [Դ. Պետկովի և Վ. Պիկայզենի մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1959. — № 254. — 27 հոկտ.* — էջ 4, նկ.:
22. Одаренный скрипач [Բ. Գոլոշտեյնի մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1959. — № 261. — 04 նոյեմբ.* — էջ 4:

1960

23. Редкое изображение скрипки [Դվինի անոթի մասին] *Известия Академии Наук Арм. ССР.* — *Եր., 1960. — № 2. — էջ 79–80:*
24. Ярко, впечатляюще [Ի. Պոլիտկովսկու մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1960. — № 34. — 10 փետրվ.* — էջ 4:
25. Инструмент на вазе из раскопок Двина *ՀԽՍՀ Գիտությունների Ակադեմիա.* — *Եր., 1960. — 04 մարտի:*
26. Ценная находка [Դվինի անոթի մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1960. — № 92. — 17 ապր.* — էջ 4:
27. История одной находки [Ն. Պազանինիի IV կոնցերտի մասին] *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1960. — 28 մայիսի:*
28. Музыкант X века *Советская культура.* — *Մոսկվա, 1960. — № 81. — 09 հուլ.* — էջ 4:
29. Мастерство [Ռ. Ֆայնի մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1960. — № 274. — 19 նոյեմբ.* — էջ 4:

1961

30. Հնագույն երաժշտական գործիքի պատկերը *Սովետական Հայաստան.* — *Եր., 1961. — № 1. — հունվ.* — էջ 35–36, նկ.:
31. Выдающийся скрипач [Դ. Օյստրախի մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1961. — № 100. — 28 ապր.* — էջ 4, նկ.:
32. Концерт [Руджиеро] Риччи *Коммунист.* — *Ер., 1961. — № 104. — 05 մայիսի.* — էջ 4, նկ.:
33. Հմայիչ արվեստ [Ս. Բարիքյանի մասին] *Սովետական Հայաստան.* — *Եր., 1961. — № 8. — օգոստ.* — էջ 34, նկ.:
34. Միջազգային մրցույթի հաղթողը [Ժ. Տեր-Մերկերյանի մասին] *Սովետական Հայաստան.* — *Եր., 1961. — № 8. — օգոստ.* — էջ 21, նկ.:
35. Первый очаг музыкальной культуры в Армении (К 40-летию Ереванской музыкальной студии) *Коммунист.* — *Ер., 1961. — № 294. — 23 դեկտ.* — էջ 4:

1962

36. Концерт-поэма [Է. Հարությունյանի Կոնցերտ-պոեմի մասին] *Համամիութենական ռադիո.* — *Մոսկվա, 1962. — 06 հունվ.:*
37. Жан Тер-Меркерын *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար.* — *Եր., 1962. — 15 հունվ.:*

38. Профессор Московской консерватории — скрипач Асатур Григорян *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1962. — 29 հունվ.:*
39. Педагоги Московской консерватории [Ս. Ասլամազյան և Ա. Գաբրիելյան] *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1962. — 30 հունվ.:*
40. Вечер квартетной музыки *Коммунист.* — *Ер., 1962. — № 45. — 22 փետրվ.* — էջ 3, նկ.:
41. Հետաքրքիր հայտնագործություն [Դվինի պեղումների ժամանակ գտնված անոթի մասին] *Պիոներ.* — *Եր., 1962. — № 3. — մարտ.* — էջ 28–29:
42. Ռադիոհաղորդում [Ժ. Տեր-Մերկերյանի, Լ. Ալոյանի, Ս. Աբրահամյանի, Յ. Հայրապետյանի մասին] *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1962. — 23 մարտի:*
43. Կոնցերտ-պոեմ ջութակի համար [Է. Հարությունյանի ստեղծագործության մասին] *Սովետական արվեստ.* — *Եր., 1962. — № 6. — հունիսի.* — էջ 58:
44. 100 лет Ленинградской консерватории *Համամիութենական ռադիո.* — *Լենինգրադ, 1962. — 20 օգոստ.:*
45. Ленинградской консерватории — 100 лет *Коммунист.* — *Ер., 1962 — № 222. — 20 սեպտ.* — էջ 2:

1964

46. Концерт скрипачей виртуозов [ԽՍՀՄ Մեծ թատրոնը Երևանում] *Коммунист.* — *Ер., 1964. — № 2. — 03 հունվ.* — էջ 4:
47. Բարսեղ Կանաչյան *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում արտասահմանի համար.* — *Եր., 1964. — 23 փետրվ.:*
48. Հայկական աղեղնավոր լարային գործիքների պատմությունից *Սովետական արվեստ.* — *Եր., 1964. — № 2. — փետրվ.* — էջ 48–52, նկ.:
49. «... Սիրիր հայ երգը, սիրի՛ր» [Բ. Կանաչյանի մասին] *Սովետական արվեստ.* — *Եր., 1964. — № 4. — ապր.* — էջ 56–58, նկ.:
50. Տաղանդաւոր երգահան Բարսեղ Կանաչեանը *Յառաջ.* — *Բեյրութ, 1964. — № 22. — 31 մայիսի.* — էջ 4–5, նկ.:
51. Вечер виолончельной музыки [Լ. Գրիգորյանի մասին] *Коммунист.* — *Ер., 1964. — № 135. — 09 հունիսի.* — էջ 3:
52. Ученик великого Комитаса [Բ. Կանաչյանի մասին] *Коммунист.* — *Մոսկվա, 1964. — № 141. — 16 հունիսի.* — էջ 3:
53. Կենսախինդ արվեստ [թավջութակահար Գ. Աղամյանի մասին] *Սովետական Հայաստան.* — *Եր., 1964. — № 7. — հուլ.* — էջ 26–27, նկ.:
54. Ученик Комитаса [Բ. Կանաչյանի մասին] *Советская музыка.* — *Մոսկվա, 1964. — № 7. — հուլ.* — էջ 52:
55. Ջութակը խոսեցնելու արվեստը [Ժան Տեր-Մերկերյանի մասին] *Սովետական արվեստ.* — *Եր., 1964. — № 9. — սեպտ.* — էջ 23–26, նկ.:

1965

56. The Art and Culture of Armenia [ղասախոսություն, համերգ] *ԽՍՀՄ դեսպանատուն.* — *Կոլոմբո, 1965. — 13 հունվ.:*
57. Կոմիտասյան ավանդներով [Բ. Կանաչյանի մասին] *Սովետական Հայաստան.* — *Եր., 1965. — № 2. — փետրվ.* — էջ 20–21, նկ.:
58. Լուտոսի երկրում [Յելլոն այցելության մասին] *Հայաստանի հեռուստատեսություն.* — *Եր., 1965. — 09 սեպտ.:*

59. Необыкновенный талант [Գ. Գասպարյանի մասին] *Коммунист.* — Եր., 1965. — № 240. — 10 հոկտ. — էջ 3:
60. Художник большой культуры [ջութակահար Մ. Բարիքյանի մասին] *Коммунист.* — Եր., 1965. — № 280. — 27 նոյեմբ. — էջ 4:
61. Ջութակահար Մանուկ Բարիքյանը Երևանում *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1965. — № 20. — 12 դեկտ. — էջ 4–5:
62. Медея Абрамян *Համամիութենական ռադիո.* — Սոսկվա, 1965. — 28 նոյեմբ.

1966

63. Древние истоки армянской смычковой культуры *Լրաբեր հաս. գիտ.* — Եր., 1966. — № 1. — հունվ. — էջ 37–48, նկ.:
64. Рубен Агаронян *Հայաստանի ռադիո.* — Եր., 1966. — 14 հունվ.:
65. Բարսեղ Կանաչյան *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1966. — № 10. — 06 մարտի. — էջ 4–5, նկ.:
66. Ժան Տեր-Մերկերյան *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1966. — № 46. — 13 նոյեմբ. — էջ 5, նկ.:
67. Մեծ ճանապարհի սկիզբը [Ռ. Ահարոնյանի մասին] *Սովետական արվեստ.* — Եր., 1966. — № 12. — դեկտ. — էջ 27–28, նկ.:
68. Скрипичный концерт Арама Хачатуряна *Հայաստանի ռադիո.* — Եր., 1966. — 20 դեկտ.:

1967

69. Մեծ ջութակահարը [Դ. Դավթյանի մասին] *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1967. — № 23. — 04 հունիսի. — էջ 4–5, նկ.:
70. Բարսեղ Կանաչեան *Բազին.* — Բեյրութ, 1967. — № 8. — օգոստ. — էջ 72–73:
71. Фестиваль музыки и дружбы [Գորկի քաղաքում տեղի ունեցած փառատոնի մասին] *Коммунист.* — Եր., 1967. — № 183. — 06 օգոստ. — էջ 4:
72. Рубен Агаронян — скрипач-виртуоз *Советская музыка.* — Սոսկվա, 1967. — № 9. — սեպտ.:
73. Լոտոսի երկրում [Յելլոնի մասին] *Սովետական Հայաստան.* — Եր., 1967. — № 09. — սեպտ. — էջ 33, նկ.:
74. Հռչակավոր երաժիշտը [Հ. Կյուտենյանը] *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1967. — № 44. — 25 հոկտ. — էջ 6, նկ.:

1968

75. Երաժշտության լույսը [Բ. Կանաչյանի մասին] *Գրական թերթ.* — Եր., 1968. — № 6. — 09 փետրվ. — էջ 2, նկ.:
76. Մանրանվագի վարպետը [Գ. Ադամյանի մասին] *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1968. — № 9. — 28 փետրվ. — էջ 7, նկ.:
77. Ջութակահար [Գիսակ] Վրոյր *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1968. — № 21. — 22 մայիսի. — էջ 7, նկ.:
78. Играет Жан Тер-Меркерын *Огни Алатая.* — Ալմա-Աթա, 1968. — № 123. — 27 հունիսի. — էջ 3:

79. Искусство правдивое, искреннее [Ս. Գալստյանի մասին] *Казахстанская правда.* — Ալմա-Աթա, 1968. — № 149. — 27 հունիսի. — էջ 4, նկ.:
80. Հայկ Գյուտենյան *Սովետական արվեստ.* — Եր., 1968. — № 7. — հուլ. — էջ 47–50, նկ.:
81. Նշանաւոր հայ ջութակահար Գիսակ Վրոյր *Զարթոնք.* — Բեյրութ, 1968. — № 258. — 01 օգոստ. — էջ 67, նկ.:
82. Жан Тер-Меркерын и камерный оркестр *Ուլյանովսկի հեռուստատեսություն.* — Ուլյանովսկ, 1968. — 16 սեպտ.:
83. Яркий цветок из большого букета [Ուլյանովսկի դեկադայի մասին] *Ульяновская правда.* — Ուլյանովսկ, 1968. — № 219. — 18 սեպտ. — էջ 3:
84. Որոնումն ավարտվեց, պատմությունը շարունակվում է [Գ. Վրոյրի մասին] *Սովետական արվեստ.* — Եր., 1968. — № 9. — սեպտ. — էջ 56–58, նկ.:
85. Արվեստ, որը մենք սիրեցինք [տպավորություններ Ղազախստանում անցկացրած տասնօրյակի մասին] *Երեկոյան Երևան.* — Եր., 1968. — № 231. — 01 հոկտ. — էջ 4:
86. Сказ о Казахстане *Коммунист.* — Եր., 1968. — № 234. — 05 հոկտ. — էջ 3, նկ.:
87. Հիմն բարեկամության [ղազախական արվեստի մասին] *Սովետական Հայաստան.* — Եր., 1968. — № 235. — 06 հոկտ. — էջ 3, նկ.:
88. Նամակները մեզ կօգնեն ... [ջութակահար Գ. Վրոյրի մասին] *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1968. — № 41. — 09 հոկտ. — էջ 7:
89. Ջութակահար Գևորգ Սինանյան *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1968. — № 46. — 13 նոյեմբ. — էջ:
90. Անմոռանալի օրեր: Մի էջ՝ Ուլյանովսկում անցկացված հայկական արվեստի ու գրականության օրերից *Հայաստանի աշխատավորուհի.* — Եր., 1968. — № 12. — դեկտ. — էջ 3, նկ.:

1969

91. Հանդիպումներ Բաղդադում, հանդիպումներ Հայաստանում *Հայաստանի աշխատավորուհի.* — Եր., 1969. — № 1. — հունվ. — էջ 12–14, նկ.:
92. Манук Барикян в Ереване *Հայաստանի ռադիո.* — Եր., 1969. — 17 հունվ.:
93. Հայկական աղեղնային արուեստի հնագույն աղբիւրները *Աշխարհ.* — Փարիզ, 1969. — № 504. — 12 փետրվ. — էջ 2, նկ.:
94. Песня “Эребуни-Ереван” [Ֆրանսիայում նշվող Երևանի 2750-ամյա հոբելյանի մասին] *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար.* — Եր., 1969. — 16 փետրվ.:
95. Հարություն Սինանյան *Հայրենիքի ձայն.* — Եր., 1969. — № 8. — 19 փետրվ. — էջ 4. — նկ.:
96. Հնչում է երգը հայոց [փարիզյան հյուրախաղերի մասին] *Պղնձի համար.* — Ղափան, 1969. — № 34. — 20 մարտի. — էջ 4:
97. Հարութիւն Սինանեան *Պայքար.* — Պոստոն, 1969. — № 89, Vol. XLVII. — 19 ապր. — էջ 2:
98. Праздник Эребуни во Франции *Литературная Армения.* — Եր., 1969. — № 6. — հունիսի. — էջ 88–91:
99. Гурген Адамян *Култура.* — Սոլդովա, 1969. — № 26. — 21 հունիսի (մոլդովերեն):

100. Հանդիպումներ արվեստի մարդկանց հետ [Ֆրանսիայում Ռ. Յոֆմանի, Մ. Տարենտյանի, Ա. Մետունենցի հետ ունեցած հանդիպումների մասին] *Սովետական արվեստ*. – Եր., 1969. – № 9. – սեպտ. – էջ 62–63, նկ.:
101. Նա Կոմիտաս էր երգում [Բ. Կանաչյանի մասին] *Սովետական արվեստ*. – Եր., 1969. – № 10. – հոկտ. – էջ 46–47:
- 1970**
102. Органная месса Баха [Գ. Գրոդերգի համերգի մասին] *Коммунист*. – Եր., 1970. – № 28. – 04 փետրվ. – էջ 4, նկ.:
103. Հանդիպումներ Ֆրանսիայում [Ա. Զորեքչյանի, Յ. Զյուրքչյանի մասին] *Հայրենիքի ծայն*. – Եր., 1970. – № 10. – 11 մարտի. – էջ 6–7, նկ.:
104. Դարի, ժամանակի հետ: Փառատունը քայլում է Հայաստանով [Երաժշտության ու բարեկամության փառատոնի մասին] *Սովետական Հայաստան*. – Եր., 1970. – № 61. – 14 մարտի. – էջ 4:
105. In the land of the Lotus *Soviet Woman*. – Սոսկվա, 1970. – № 5. – մայիս. – էջ 26–27, նկ.:
106. Встречи в Париже [Ա. Մետունենցի և այլոց մասին] *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1970. – 26 հուլ.:
107. Հայկական լուրք երկնքի ներքո [Հայաստանում ադրբեջանական մշակույթի տասնօրյակի մասին] *Երեկոյան Երևան*. – Եր., 1970. – № 218. – 17 սեպտ. – էջ 2:
108. Հեքիաթ մեծահասակների համար [«Սի կաթիլ մեղր» օպերային ներկայացման մասին] *Սովետական Հայաստան*. – Եր., 1970. – № 10. – հոկտ. – էջ 33, նկ.:
109. Հայ կատարողական արվեստի պատմութիւնից *Սեւան*. – Բուենոս Այրես, 1970. – № 443. – 30 հոկտ. – էջ 1: № 444. – 07 հոկտ. – էջ 2, նկ.:
110. Призвание [Գ. Աբաջյանի մասին] / [Ա. Անանյան կեղծանունով] *Коммунист*. – Եր., 1970. – № 290. – 13 դեկտ. – էջ 4:
111. Армения празднует свое 50-летие *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1970. – 20 դեկտ.:
112. Հանդիպումներ [Մերձավոր Արևելքում] *Հայրենիքի ծայն*. – Եր., 1970. – № 51. – 23 դեկտ. – էջ 6, 8, նկ.:

1971

113. Գիսակ Վրոյր *Սովետական Հայաստան*. – Եր., 1971. – № 26. – 31 հունվ. – էջ 4, նկ.:
114. Камерный оркестр Заре Саакянца *Համամիութենական ռադիո*. – Սոսկվա, 1971. – 27 մայիսի:
115. Впечатления участника концертов *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1971. – 06 հունիսի:
116. Հայկական աղեղնային արվեստը [Դ. Ալեքսանյանի մասին] *Սովետական արվեստ*. – Եր., 1971. – № 7. – հուլ. – էջ 33–35:

1972

117. Жан Тер-Меркерыан. *Радиостанция «Маяк»*. – Սոսկվա, 1972. – 26 հունվ.:
118. Музыканты Ближнего Востока *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1972. – 15 մարտի:
119. Ժավգուֆակի վարպետը [Դ. Ալեքսանյանի մասին] *Սովետական արվեստ*. – Եր., 1972. – № 5. – էջ 56–59, նկ.:
120. Новые произведения армянских композиторов *Համամիութենական ռադիո*. – Սոսկվա, 1972. – 23 հուլ.:
121. Անմոռաց հանդիպումներ [Մերձավոր Արևելքի երկրներում] *Սովետական Հայաստան*. – Եր., 1972. – № 8. – օգոստ. – էջ 37–38, նկ.:
122. Совершенное искусство [Դ. Օյստրախի մասին] *Коммунист*. – Եր., 1972. – № 214. – 12 սեպտ. – էջ 4, նկ.:
123. 50-летию посвящается *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1972. – 24 դեկտ.:
124. Նվիրված մեծ հորեյանին [Սոսկվայում անցկացված հայկական մշակույթի օրերի մասին] *Հայրենիքի ծայն*. – Եր., 1972. – № 52. – 26 դեկտ. – էջ 8:

1973

125. Скрипач Давид Давтян *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1973. – 14 հունվ.:
126. Mes rencontres en France *La femme sovietique*. – Սոսկվա, 1973. – № 2. – փետրվ. – էջ 23:
127. Наши новые записи [Մ. Մավիսակալյանի Սոնատի մասին] *Հայաստանի ռադիո*. – Եր., 1973. – 05 ապր.:
128. Неделя армянской музыки в Раздане *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում Եվրոպայի համար*. – Եր., 1973. – 06 ապր.:
129. Պագանինին հնչեց ողջ գեղեցկությամբ [Ժ. Տեր-Մերկերյանի մասին] *Երեկոյան Երևան*. – Եր., 1973. – № 124. – 29 մայիսի. – էջ 3:
130. Арам Хачатурян [Արամ Խաչատրյանի 70-ամյակին] *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար*. – Եր., 1973. – 04 հունիսի:
131. Արամ Խաչատրյան [70-ամյակին] *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում արտասահմանի համար*. – Եր., 1973. – 10 հունիսի:
132. Солнечное творчество [Ա. Խաչատրյանի մասին] *Коммунист*. – Եր., 1973. – № 131. – 06 հունիսի. – էջ 3:
133. Избранные произведения армянских композиторов для скрипки и оркестра *Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում Սոսկվայի համար*. – Եր., 1973. – 25 հունիսի:
134. Великий зодчий мира музыки [Ա. Խաչատրյանի մասին] *Литературная Армения*. – Եր., 1973. – № 7. – հուլ. – էջ 96–97:
135. Искусство построения инструментов в Армении *Հայաստանի ռադիո*. – Եր., 1973. – 27 հուլ.:
136. Играет и рассказывает Анаит Цицикян *Հայաստանի հեռուստատեսություն*. – Եր., 1973. – 24 օգոստ.:

137. Школа мастерства: К 50-летию Ереванской консерватории
Коммунист. — Եր., 1973. — № 267. — 14 նոյեմբ. — էջ 3:
138. Концерт Ростроповича
Коммунист. — Եր., 1973. — № 298. — 21 դեկտ. — էջ 4:
139. Մեծ տաղանդի հզոր ուժը (Արամ Խաչատրյան—70)
Ավանգարդ. — Եր., 1973. — № 153. — 26 դեկտ. — էջ 3, նկ.:

1974

140. Искусство квартета [Հայֆիլհարմոնիայի քառյակի մասին]
Коммунист. — Եր., 1974. — № 9. — 11 հունվ. — էջ 4:
141. Итальянское искусство и скрипичная музыка XVIII века [դասախոսություն-համերգ]
Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն. — Եր., 1974. — 26 ապր.:
142. Ժան Տեր-Մերկերյան
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում ԱՄՆ-ի համար. — Եր., 1974. — 13 մայիսի:
143. Армянская музыка на V Съезде Композитор СССР
Հայաստանի հեռուստատեսություն. — Եր., 1974. — 16 մայիսի:
144. Կոմիտասի աշակերտը [Բ. Կանաչյանի մասին]
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում ԱՄՆ-ի համար. — Եր., 1974. — 21 մայիսի:
145. Итальянское скрипичное искусство XVIII века
Հայաստանի հեռուստատեսություն. — Եր., 1974. — 01 հունիսի:
146. Размышления после V Съезда Композиторов
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար. — Եր., 1974. — 22 հունիսի:
147. Скрипач Яша Хейфец
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 28 հունիսի:
148. Армянский молодой квартет [Լ. Մամիկոնյանի քառյակի մասին]
Համամիութենական ռադիո. — Մոսկվա, 1974. — 11 հուլ.:
149. Камерный оркестр Баршая
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 16 հուլ.:
150. Հայկական ֆիլհարմոնիայի քառյակը [Լ. Մամիկոնյանի մասին]
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում արտասահմանի համար. — Եր., 1974. — 18 հուլ.:
151. О Гисаке Вруйре, его картинах и скрипичной деятельности
Հայաստանի հեռուստատեսություն. — Եր., 1974. — 01 սեպտ.:
152. Дни армянской музыки в Зангезуре
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 05 հոկտ.:
153. Ансамбль скрипачей Большого театра [3. Ռենետովիչի անսամբլի մասին]
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 07 հոկտ.:
154. Վադիլեն Բալյան
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում արտասահմանի համար. — Եր., 1974. — 15 հոկտ.:
155. Леонид Коган [50-ամյակին]
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 05 նոյեմբ.:
156. Волшебный мир музыки [Կոմիտասի անվան քառյակի մասին]
Коммунист. — Եր., 1974. — № 273. — 23 նոյեմբ. — էջ 4, նկ.:
157. Памяти Давида Ойстраха
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 08 դեկտ.:
158. Великий скрипач Йегуди Менухин
Հայաստանի ռադիո. — Եր., 1974. — 12 դեկտ.:

1975

159. Поет Ваган Миракян
Коммунист. — Եր., 1975. — № 80. — 05 ապր. — էջ 4:
160. Мастерство музыканта [Ս. Թեմուրյանցի մասին]
Коммунист. — Եր., 1975. — № 110. — 11 մայիսի. — էջ 4:
161. Վահան Միրաքյան
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում ԱՄՆ-ի համար. — Եր., 1975. — 20 մայիսի:
162. Навстречу закавказской весне
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար. — Եր., 1975. — 25 մայիսի:
163. Мир его неувядаемых мелодий. Штрихи к портрету [Ա. Այվազյանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1975. — № 258. — 02 նոյեմբ. — էջ 3, նկ.:
164. Вечер симфонической музыки [Լ. Աստվածատրյանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1975. — № 269. — 15 նոյեմբ. — էջ 4:
165. Навстречу закавказской весне
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար. — Եր., 1975. — 25 մայիսի:
166. Գեղունի Զթյան: Սովետահայ կոմպոզիտորների դիմանկարներ
Սովետական Հայաստան. — Եր., 1975. — № 11. — նոյեմբ. — էջ 27–28, նկ.:
167. Успех виолончелиста [Վ. Սարաջյանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1975. — № 301. — 27 դեկտ. — էջ 4, նկ. (Արվեստի օրագիր):
168. Жан Тер-Меркерын
«Музыка республик Закавказья» հոդվածների ժողովածու. — Թբիլիսի, «Յելովներա» հրատ., 1975. — էջ 226–229:

1976

169. Древняя и современная музыка Армении [զեկույց, համերգ]
Երաժշտական արվեստի Մ.Ի. Գլինկայի անվան պետական կենտրոնական թանգարան. — Մոսկվա, 1976. — 05 փետրվ.:
170. Школа скрипичного мастерства [Կ. Դոմբակի մասին]
Հայաստանի ռադիո: Հաղորդում երեք հանրապետությունների համար. — Եր., 1976. — 04 հունիսի:
171. О IV пленуме композиторов
Համամիութենական ռադիո: Հոդարդում արտասահմանի համար. — Մոսկվա, 1976. — 04 հունիսի:
172. Признание [Կ. Դոմբակի մասին]
Коммунист. — Եր., 1976. — № 147. — 25 հունիսի. — էջ 4:
173. Забытые имена. Портреты выдающихся армянских исполнителей
Գիտական խորհրդի նիստ. — Երաժշտական արվեստի Մ.Ի. Գլինկայի անվան պետական կենտրոնական թանգարան. — Մոսկվա, 1976. — 16 դեկտ.:
174. Древние истоки армянской смычковой культуры
«Երաժշտական կատարողական արվեստ» ժողովածուի մեջ. — Մոսկվա, «Музыка» հրատ., 1976. — թող. 9. — էջ 176:

1977

175. Удивительный музыкант [Կոմիտասի անվան քառյակի և Ս. Ասլամազյանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1977. — № 45. — 23 փետրվ. — էջ 4:

176. Давно бы [ազգային երաժշտական գործիքների մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1977. — № 147. — 23 հունիսի. — էջ 4:*
177. Символ прекрасного [հիշողություններ Լենինգրադի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1977. — № 278. — 27 նոյեմբ. — էջ 3, նկ.:*
178. Слово, посвященное Артемию Айвазяну *Ա. Սպենդիարյանի տուն-թանգարան.* — *Եր., 1977. — 09 հոկտ.:*
179. 75 лет со дня рождения А. Айвазяна «Ежегодник памятных музыкальных дат и событий» *ժողովածու.* — *Սոսկվա:* «Музыка» *հրատ., 1977. — էջ 112–114:*

1978

180. Призвание [թավջութակահար Ա. Զառուշյանի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1978. — № 9. — 11 հունվ. — էջ 4:*
181. Музыка и талант. Мнение специалиста *Коммунист.* — *Եր., 1978. — № 55. — 05 մարտի. — էջ 3:*
182. Четыре вдохновенных смычка [Կոմիտասի անվան քառյակի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1978. — № 85. — 11 ապր. — էջ 4:*
183. Рубенс нашей музыки [Ա. Խաչատրյանի մասին] *Комсомолец.* — *Եր., 1978. — № 55. — 06 մայիսի. — էջ 3:*
184. Песня не прощается с тобой [Ա. Այվազյանի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1978. — № 141. — 17 հունիսի. — էջ 4, նկ.:*
185. Творческая зрелость [դաշնակահարուհի Ս. Դադյանի մասին] *Комсомолец.* — *Եր., 1978. — № 77. — 01 հուլ. — էջ 4, նկ.:*
186. Musical Instruments from the Early Sources *International Celebration “MusicArmenia’78”. — Oliver Thompson Lecture Theatre. — Լոնդոն, 1978. — 13 օգոստ.:*
187. Прекрасно, впечатляюще [Լ. Կոզանի և Ս. Ալումյանի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1978. — № 238. — 08 հոկտ. — էջ 3:*
188. Преемственность традиций [Կոմիտասի անվան քառյակի մասին] *Комсомолец.* — *Եր., 1978. — № 138. — 23 նոյեմբ. — էջ 4, նկ.:*

1979

189. Наша музыка в Лондоне *Коммунист.* — *Եր., 1979. — № 8. — 10 հունվ. — էջ 4:*
190. Радость творчества [դաշնակահարուհի Վ. Օհանյանի մասին] *Комсомолец.* — *Եր., 1979. — № 7. — 16 հունվ. — էջ 4, նկ.:*
191. Music Armenia’78 [Լոնդոնի «Հայ երաժշտության ինստիտուտ»-ի կազմակերպած հայկական երաժշտության փառատոն-գիտաժողովի մասին] *Գարուն.* — *Եր., 1978. — № 4. — ապր. — էջ 27–31:*
192. The Oringins of Armenian Music Art and the Evolution of Bow Instruments *Երաժշտագետների համամիութենական խորհրդակցություն «Современное состояние, актуальные проблемы и перспективы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки».* — *Խամզայի անվան Արվեստի ինստիտուտ.* — *Տաշքենդ, 1979. — 27 ապր.:*
193. Саша Оганезашвили — 90 *Հայաստանի արվեստի գործիչների տուն.* — *Եր., 1979. — 25 մայիսի:*
194. Сонатный дуэт [Ս. Դադյանի և Ա. Բերբերյանի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1979. — № 144. — 23 հունիսի. — էջ 4:*

1980

195. Иоаннес Налбандян — продолжатель традиций русской скрипичной школы *Համամիութենական կոնֆերանս «Традиции русского классического и советского искусства игры на струнных инструментах».* — *Գնեսինների անվան արվեստի ինստիտուտ.* — *Սոսկվա, 1980. — 04 մարտի:*
196. Ջութակահարը, արտիստը, վարպետը [Ա. Գաբրիելյանի մասին] *Հայրենիքի ձայն.* — *Եր., 1980. — № 163. — 26 մարտի. — էջ 4:*
197. Искусство искреннее и волнующее [Վ. Խաչատրյանի մասին] *Комсомолец.* — *Եր., 1980. — № 80. — 03 հուլ. — էջ 4:*
198. Яркая рампа сезона. Заметки с фестиваля, посвященного И.С. Баху *Коммунист.* — *Եր., 1980. — № 156. — 04 հոկ. — էջ 4:*
199. Чудесные скрипки [Գ. Աճեմյանի ջութակահարների անսամբլի մասին] *Советская культура.* — *Սոսկվա, 1980. — № 74. — 12 սեպտ. — էջ 4:*
200. К вопросу развития и распространения смычковых инструментов в Средневековой Армении *Էթնոերաժշտագիտական համամիութենական գիտաժողով. — Հայաստանի կոմպոզիտորների տուն. — Դիլիջան, 1980. — 24–29 հոկտ.:*

1981

201. Вдохновенная лира. К 60-летию Арно Бабаджаняна *Коммунист.* — *Եր., 1981. — № 24. — 28 հունվ. — էջ 3, նկ.:*
202. Ченнсахируթյամբ առեցուն [Ա. Բաբաջանյանի մասին] *Հայրենիքի ձայն.* — *Եր., 1981. — № 7. — 11 փետրվ. — էջ 4–5, նկ.:*
203. Памяти Давида Ойстраха *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1981. — 13 փետրվ.:*
204. Йегуди Менухин *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1981. — փետրվ.:*
205. Яша Хейфец *Հայաստանի ռադիո.* — *Եր., 1981. — փետրվ.:*
206. Древнее изображение смычкового инструмента *ՀԽՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի պատմա-բանասիրական հանդես.* — *Եր., 1981. — № 3. — մարտի. — էջ 224–242:*
207. Высокое мастерство музыканта [Ֆ. Սիմոնյանի մասին] *Комсомолец.* — *Եր., 1981. — № 30. — 10 մարտի. — էջ 4, նկ.:*
208. Древнее изображение инструмента из раскопок Двина (кеманча) *Համամիութենական գիտական հանդիպում. — Թատրոնի, երաժշտության և կինոարվեստի Լենինգրադի պետական ինստիտուտ. — Լենինգրադ, 1981. — 22 մայիսի:*
209. Армянские музыкальные инструменты *Գիտական հանդիպում. — Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պատմության ամբիոն. — Լենինգրադ, 1981. — 25 մայիսի:*

1982

210. Единство устремлений [Կոմիտասի անվան քառյակի մասին] *Коммунист.* — *Եր., 1982. — № 129. — 04 հունիսի. — էջ 4, նկ.:*
211. Выразительница лучших традиций [Տ. Սազանդարյանի մասին] *Советская музыка.* — *Սոսկվա, 1982. — № 12. — դեկտ. — էջ 116–118, նկ.:*

1983

212. Гармония контрастов [Վ. և Ս. Սարաջյան եղբայրների մասին]
Коммунист. — Եր., 1983. — № 46. — 25 փետրվ. — էջ 4:
213. Высокая культура исполнения [Վ. Սպիվակովի մասին]
Коммунист. — Եր., 1983. — № 78. — 03 ապր. — էջ 4 (*Սեր հյուրերը*):
214. Historical Development of Armenian Music Culture
II Միջազգային երաժշտագիտական սիմպոզիում «Traditions of the Musical Culture of the Near East and the Middle East and Contemporaneity». — *Արվեստի և մշակույթի պատմության Ուզբեկստանի խՍՀ պետական թանգարան.* — Սամարղանդ, 1983. — 09 հոկտ.:
215. Музыка мира и дружбы. В Самарканде закончил работу II Международный симпозиум музыковедов
Советская культура. — *Սոսկվա,* 1983. — № 126. — 20 հոկտ. — էջ 2:
216. Ժողովրդի վեհությունն ամբարած [Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան՝ 60 տարեկան]
Երեկոյան Երևան. — Եր., 1983. — № 265. — 18 նոյեմբ. — էջ 3:
217. Ритуальный музыкальный инструмент на рельефе архитектурного памятника XII века / А. Цицикян и др.
«Հասարակական գիտությունների լրաբեր» ժողովածու. — Եր.: *ՀԽՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի հրատ.,* 1983. — էջ 87–88, նկ.:
218. 75 лет Георгия Тигранова
«Ежегодник» ժողովածու. — *Սոսկվա: «Музыка» հրատ.,* 1983. — էջ 54–56:
219. История инструментального искусства Армении
«Актуальные проблемы изучения музыкальных культур Азии и Африки» ժողովածու. — *Տաշքենդ: «Фан» հրատ.,* 1983. — էջ 133–135:

1984

220. Сокровищница музыки. Путешествие в глубь веков [Սամարղանդի կոնֆերանսի մասին]
Коммунист. — Եր., 1984. — № 3. — 04 հունվ. — էջ 4:
221. Երաժշտական աշխարհի մեծ ճարտարապետը [Ա. Խաչատրյանը]
Հայրենիքի ծայն. — Եր., 1984. — № 4. — 25 հունվ. — էջ 6, նկ.:
Լրաբեր. — *Լոս Անջելես,* 1984. — № 22. — 03 մարտի. — էջ 4, նկ.:
222. Բարեկամության երաժշտությունը [Սամարղանդում կայացած միջազգային երաժշտական գիտաժողովի և լարային գործիքների ծագման մասին]
Հայրենիքի ծայն. — Եր., 1984. — № 19. — 09 մայիսի. — էջ 4, 8, նկ.:
223. Armenian Lute Instruments and Their Mesopotamian Roots
Ասորագետների XXXI միջազգային հանդիպում. — *Էրմիտաժ.* — *Լենինգրադ,* 1984. — 09–15 հուլ.:
224. Дуэт для скрипки [Է. Սարգսյանի և Ս. Կոստանյանի մասին]
Комсомолец. — Եր., 1984. — № 110. — 11 սեպտ. — էջ 4, նկ.:
225. Лютневые инструменты в Армении и корни их происхождения (զեկույց № 1); Древнейшая музыкальная нотация II тысячелетия (զեկույց № 2)
Конференция по вопросам история и теория монодической музыки. — *ԵՊԿ-ի լարային գործիքների ամբիոն.* — Եր., 1984. — 01–02 նոյեմբ.:
226. Ավետ Գաբրիելյանը
Սովետական արվեստ. — Եր., 1984. — № 11. — նոյեմբ. — էջ 37–43, նկ.:
227. Жива традиция. К 60-летию квартета имени Комитаса
Коммунист. — Եր. 1984. — № 267. — 20 նոյեմբ. — էջ 4, նկ.:

1985

228. Musical Instruments in the Monuments of Armenian Culture
Հայկական արվեստի IV միջազգային սիմպոզիում. — *ՀԽՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի արվեստների ինստիտուտ.* — Եր., 1985. — 11–17 սեպտ.:
229. Звуки из безмолвия [հուրիական սեպագրի մասին]
Коммунист. — Եր., 1985. — № 219. — 22 սեպտ. — էջ 3, նկ.:
230. Татевик Сазандарян [Տ. Սազանդարյանի 70-ամյակին]
«Ежегодник 86» ժողովածու. — *Սոսկվա: «Музыка» հրատ.,* 1985. — էջ 116–118:
231. Крупнейшие связи [Յ.Ս. Բախի տուն-թանգարանի տնօրեն՝ Ի. Դոմիցլաֆի Երևան այցելության մասին]
Коммунист. — Եր., 1985. — № 300. — 31 դեկտ. — էջ 4:
232. Древние истоки армянской скрипичной культуры
«IV Международный симпозиум армянского искусства. Тезисы конференции» ժողովածու. — Եր.: *ՀԽՍՀ Գիտությունների Ակադեմիա,* 1985. — էջ 296–297:

1986

233. Звуки из безмолвия [հուրիական սեպագրի մասին]
Музыкальная жизнь. — *Սոսկվա,* 1986. — № 4. — փետրվ. — էջ 20–21, նկ.:
234. Лютневые инструменты в аспекте генетического рассмотрения проблемы
Всесоюзная конференция по проблеме генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. — *Դիլիջան,* 1986. — հոկտ.:
235. Հնչյուններ լուսության խորքից [հուրիական սեպագրի մասին]
Սովետական արվեստ. — Եր., 1986. — № 11. — նոյեմբ. — էջ 40–42, նկ.:
236. Истоки музыки [Դիլիջանում կայացած կոնֆերանսի մասին]
Коммунист. — Եր., 1986. — № 296. — 26 դեկտ. — էջ 4:
237. Щедрый талант [Տ. Սազանդարյանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1986. — № 243. — 19 հոկտ. — էջ 3, նկ.:
238. Из истории смычковых инструментов в Армении (Кеманча)
«Традиции и современность. Вопросы армянской музыки» ժողովածու. — Եր.: *ՀԽՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի հրատարակչություն,* 1986. — էջ 95–118, նկ.:

1987

239. Музыкальные инструменты в памятниках Армении
Գիտական հանդիպում «Armenia» հատորի հրատարակման կապակցությամբ. — *Veb Deutscher Verlag für musik.* — *Լայպցիգ,* 1987. — 19–25 հունվ.:
240. Проблемы обучения скрипача и произведения итальянских композиторов в репертуаре музыкальных школ
VI Научно-практическая конференция “Роль детских музыкальных школ в интернациональном и патриотическом воспитании учащихся”. — Եր., 1987. — մարտ:
241. Near East and the Musical Instruments of Ancient Armenia. Discussion of a new brache in Armenia “Music Archaeology”
III International Musicological Symposium “Living traditions of Peoples of Near East and Middle East in Modern Musical Culture”. — Սամարղանդ, 1987. — 03 հոկտ.:
242. Առաջինը երկրում [Դիլիջանում կայացած կոնֆերանսի մասին]
Գիտություն և տեխնիկա. — Եր., 1987. — № 11. — նոյեմբ. — էջ 45–48:
243. Дом музыки [Ա. Սպենդիարովի անվան թանգարանի մասին]
Коммунист. — Եր., 1987. — № 298. — 29 դեկտ. — էջ 4:
244. Преемственность традиций инструментальной культуры в Армении
«Традиции музыкальных культур народов ближнего, среднего Востока и

современность» ժողովածու. – Մոսկվա: «Советский композитор» հրատ., 1987. – էջ 187–192:

245. Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина (к проблеме органологической интерпретации исторического источника)
«Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка» ժողովածու. – Մոսկվա: «Советский композитор» հրատ., 1987. – Մաս 1. – էջ 164–188, նկ.:

1988

246. Чувства, краски, вдохновение [ջութակահար Վ. Խաչատրյանի մասին]
Коммунист. – Եր., 1988. – № 60. – 12 մարտի. – էջ 4, նկ.:
247. Առաջինը երկրում [Դիլիջանում կայացած կոնֆերանսի մասին]
Սովետական արվեստ. – Եր., 1988. – № 8. – օգոստ. – էջ 53–54, նկ.:

1989

248. Բրոնզե թասերը Կարմիր բլուրից
Գիտություն և տեխնիկա. – Եր., 1989. – № 1. – հունվ. – էջ 29–32, նկ.:
249. ... и вновь камерный. О создании нового ансамбля [Վ. Խաչատրյանի անսամբլի մասին]
Коммунист. – Եր., 1989. – № 243 – 30 սեպտ. – էջ 4:
250. Bronze Bowls of the Karmir Blur Excavation
RIDIM/RCMI Newsletter. – Նյու Յորք, 1989. – № 2, Vol. 14. – էջ 2–4, նկ.:

1991

251. The Earliest Armenian Representations of Bowed Instruments
RIDIM/RCMI Newsletter. – Նյու Յորք, 1991. – № 2, Vol. 16. – էջ 2–3, նկ.:

1992

252. Bowed Instruments from the Dvin Excavations
NAASR (National Association for Armenian Studies and Research). – Բոսթոն, 1992. – 16 հուլ.:
253. Под звуки лютни
Республика Армения. – Եր., 1992. – № 213. – 27 նոյեմբ. – էջ 4:
254. “Солнечные мелодии” Артемия Айвазяна
Республика Армения. – Եր., 1992. – № 234. – 30 դեկտ. – էջ 4:

1996

255. Диран [Алексамян]
Элитарная газета. – Եր., 1996. – № 253. – 21 դեկտ. – էջ 10–11, նկ.:
256. Бронзовые чаши из Кармир Блура
«Памятники культуры. Новые открытия» ժողովածու. – Ежегодник 1994. – Մոսկվա: «Наука» հրատ., 1996. – էջ 144–147:

1998

257. Волшебный кларнет маэстро Флджяна
Голос Армении. – Եր., 1998. – № 31. – 28 մարտի. – էջ 4, նկ.:
258. Коммагена
Голос Армении. – Եր., 1998. – № 64. – 13 հունիսի. – էջ 4, նկ.:
259. Armenische Mozart, или сказка о юном музыканте [Սերգեյ Խաչատրյանի մասին]
Голос Армении. – Եր., 1998. – № 114. – 10 հոկտ. – էջ 4, նկ.:

Հայկական համառոտ հանրագիտարանում տպագրվել են նաև Ա.Յիցիկյանի հոդվածները՝

Աբրահամյան Սեդեա, Դտ. I. – Եր., 1990. – էջ 24, նկ.:

Բոյաջյան Արա, Դտ. I. – Եր., 1990. – էջ 559, նկ.:

Դավթյան Դավիթ, Դտ. II. – Եր., 1995. – էջ 8, նկ.:

Դոմբաեվ Կարպ, Դտ. II. – Եր., 1995. – էջ 57–58, նկ.:

Ղալամյան Իվան, Դտ. II. – Եր., 1995. – էջ 573, նկ.:

Կյուտենյան Հայկ, Դտ. II. – Եր., 1995. – էջ 706, նկ.:

Նալբանդյան Հովհաննես, Դտ. III. – Եր., 1999. – էջ 834–835, նկ.:

Գիսակ Վրոյր, Դտ. IV. – Եր., 2003. – էջ 672, նկ.:

Ով ով է. Հայեր կենսագրական հանրագիտարանում տպագրվել են հոդվածներ՝

Արրտեմի Այվազյան, Դտ. I. – Եր., 2005. – էջ 89, նկ.:

Մանուկ Բարիքյան, Դտ. I. – Եր., 2005. – էջ 214:

Ա

Աբովյան Ա. 177
Աբրահամյան Մեդեա 8, 291
Աբրամիս 263
Ադամյան Արշակ 230
Ադամյան Գուրգեն 242-245
Ադամյան Կ. 177
Ազատյան Ասատուր 243
Ազիզ Աբդուլ Մեջիդ 65
Աթայան Զարմայր 156
Ալալեմջյան Նահապետ 75
Ալար Դելֆեն 101
Ալեքսանյան Կարապետ 80-82
Ալեքսանյան Տիրան 106-117, 268
Ալիխանով Կ. 155
Ալվան-Օդլան 47
Ակիմով 177
Ակիմովա Սոֆիա 155, 156
Ահարոնյան Ռուբեն 78, 240, 263-266
Ահմեդով Ռաուֆ 240
Ահրոն Իոսիֆ 164
Աճեմյան Գևորգ 255-257
Ամատի Անդրեա 44, 192
Ամիրջան Բեգլար 97, 99, 100, 155, 177
Այվազյան Արտեմի 5, 7, 16, 180, 196, 197, 211, 219, 228-236, 268
Այվազյան Ռուբեն 261
Անդրե Զանս 115
Անճարակյան Զասմիկ 270
Աուեր Լեոպոլդ 87, 144, 157-168, 170, 171, 173, 181, 184, 220, 239, 262
Ապանյան Ա. 131
Ասաֆև Բորիս 148
Ասլամազյան Սարգիս 5, 8, 197, 212, 216-219, 220, 221, 222, 243
Ասլանով Ալեքսանդր 155
Ավետիսյան Աիդա 244
Ավետիքյան Վիկտոր 180
Ավյերինո Ն. 208, 210
Արենսկի Անտոն 154, 166, 167, 185
Արիստակեսյան Էմին 260
Աֆրիկյան 86

Բ

Բաբայան Արուս 210, 211
Բաբայան Մարգարիտ 177

Բաբաջանյան Առնո 186, 197, 219, 256
Բալաբանյան Նիկիտա 167, 221
Բալակիր Միլի 154
Բախ Յոհան Սեբաստիան 86, 87, 92, 99, 109, 111, 112, 115, 120, 121, 143, 165, 168, 181, 192, 201, 205, 210, 211, 243, 247, 250, 265, 268, 271
Բահման Վերներ 34
Բաղդասարյան Էդվարդ 197, 219
Բաղդասարյան Կոնստանտին 240, 241
Բաշինջաղյան Գրիգոր 159
Բատանշոն Ֆ. 106
Բարիքյան Մանուկ 5, 8, 15, 16, 193, 201, 203-206, 291
Բարխուդարյան Սերգեյ 35
Բարխուդարյան Սեդրակ 145, 155
Բարշայ Ռուդոլֆ 247
Բարսովա Վալերիա 174
Բարտոկ Բելա 124, 144, 201, 273
Բացինի Անտոնիո 101, 264
Բեդեյան Զարություն 193
Բեզռոդնի Իգոր 240
Բեթհովեն Լյուդվիգ Վան 71, 87, 92, 96, 101, 102, 109, 165, 169, 181, 183, 201, 219, 233, 238, 260, 262
Բելինի Վինչենցո 71
Բեկ-Ամիրխանյան Նաթան 83, 126, 127
Բեյլինա Ն. 252
Բերգ Ալբան 201
Բերիո Շարլ 54, 169, 172, 181
Բերլիոզ Զեկտոր 253
Բեքարյան Յուլիա 247
Բիչենեմ Յոնաս 201
Բլոխ Էրնստ 144
Բողդանյան Զրաչյա 7, 144, 243
Բոկերինի Լուիջի 109
Բոյաջյան (Պոյաջյան) Արա 137, 138
Բոյաջյան Վարդկես 238, 240
Բորոդին Ալեքսանդր 183, 219, 233
Բրամս Յոհաննես 87, 109, 110, 160, 165, 168, 201, 213, 243, 250, 262, 264, 265
Բրաուդո Եվգենի 153
Բրեալ Ժան Բատիստ 109
Բրիտեն Բենջամին 203
Բրյուշկով Յուրի 232, 234
Բրյուսով Վ. 26

Բրուկս Մաքս 86, 169, 273
Բրուկ Բարրի 201
Բուզունի Ֆեռուչո 127
Բույուկ ժորժ 127
Բունգերտ Ավգուստ 106
Բուրդելլո 52

Գ

Գաբրիելյան Ավետ 5, 7, 16, 179, 180, 196, 207-212, 214-217, 220-222, 225
Գալկին Նիկոլայ 158, 171
Գամովեցկայա Ի. 167
Գամովեցկայա Մ. 171
Գապասակայան Գրիգոր 49
Գասպարյան Ա. 95, 96
Գաստուև Ամադեյ 48
Գավինյե Պյեռ 192
Գարանֆիլյան Տիգրան 62
Գարտման Ֆոմա 78
Գենջյան Մագդալինա 155
Գեորգիյան Արմեն 221
Գեոր Ալեքսանդր 203
Գերշվին Ջորջ 144
Գիլելս Էմիլ 214
Գինգբուրգ Գրիգորի 226
Գինգբուրգ Լև 10, 16, 106, 225, 243
Գիսակ Վրույր 15, 83, 85-92
Գլազունով Ալեքսանդր 154, 164, 165-169, 173, 201, 219
Գլիներ Ռեյնգոլդ 179, 212, 220
Գլոս Թոնի 115
Գնեսին Միխայիլ 179
Գոդար Բենջամին 144
Գուլդենվեյզեր Ալեքսանդր 187
Գուլշտեյն Բորիս 115
Գուլտերման 78, 109
Գվարների Անդրեա 98, 193
Գրժիմալի Իվան 181, 183, 184, 187, 208
Գրիգ Էդվարդ 92, 101, 141, 211, 219, 233, 243
Գրիգոր Նարեկացի 20, 26, 38, 40
Գրիգորյան Ասատուր 5, 8, 224-227, 243
Գրիգորյան Շ.Ի. 22
Գրիգոր Մագիստրոս 39
Գրիգոր Նարեկացի 26, 300
Գրինբերգ Մարիա 232
Գրիֆա Ջարլզ 144
Գրյուցմահեր Ֆրից 83
Գրոսման 99
Գուգիկով Եվգենի 213, 220, 244
Գուդյան Վլադիմիր 175
Գույումջյան Օգսեն 62

Գունգիկեր 115
Գունո Շարլ 71
Գևորգ Դավիթ 25

Դ

Դ'Ամբրոզիո 121, 139
Դանիելյան Հայկանուշ 230, 234
Դանկլա Շարլ 181
Դավթյան Արաքս 261
Դավթյան Դավիթ 75, 83, 92-99, 101-104, 140
Դավթյան Ռաֆայել 221, 256
Դավիդով Կարլ 220
Դավիթ Անհադթ 41
Դեբյուսի Կլոդ 109, 110, 118, 144, 148, 149, 184, 186, 219
Դելսար ժ. 106
Դերժանովսկի Վլադիմիր 184
Դերժինսկայա Կսենիա 156
Դ'Էնդի Վենսան 118
Դյակով Աբրահամ 115
Դյուկա Պոլ 110, 184
Դոբրոխոտով Վ. 230
Դոմբալ Կարպ 5, 7, 237-241, 251, 264
Դոնիցետի Գաետանո 53
Դոնիցետին ժոզեֆ (Ջուզեպե) 53
Դովժենկո Վալերիան 244
Դորլիակ Նինա 214
Դվորժակ Անտոնին 233, 243, 268
Դրիտել Աննա 115
Դրտլա 107
Դուռնովա Լիդիա 16
Դուրգարյան Հմայակ 8, 240

Ե

Եկմալյան Մակար 99, 155, 159
Եղիազարյան Գրիգոր 197, 212
Եղիշե 41
Երանյան Գաբրիել 55, 62
Երեմիա Երաժիշտ 44
Երզնկացի Հովհաննես 38, 39, 40, 41, 45
Երկանյան Երվանդ 260

Զ

Ջաքարյան Կարո 145, 244
Ջաքս Կուրտ 23
Ջելիսման Ի. 179
Ջուլտարյով Վասիլի 179

Է

Էլման Միշա 164, 252

Էյգենբերգ Մորիս 115
Էյո Մորիս 142
Էնեսկու Ջորջե 109, 110, 112, 117, 226
Էշպայ Անդրեյ 256
Էռնեստ Գուստավ 256
Էռնստ Հենրիխ 85, 86, 101, 119, 169, 192, 259
Էրդելի Կլարա 174

Թ

Թադևոս Քեմանի 57, 58, 59
Թադևոսյան Էդուարդ 222, 223
Թալալյան Գերոնտի 221, 222
Թահմիզյան Նիկողոս 16
Թաշչյան Նիկոլայ 55
Թավրիզյան Միքայել 234
Թեյմուրազյան Նիկոլայ 16
Թեոդիկ (Լաբինեյան Թեոդոս) 63, 67, 76, 77, 118, 122, 123, 137, 300
Թոմսոն Սեզար 83, 85, 86, 88, 89, 94, 119, 121
Թուման Միքայել 211
Թումանյան Մ. 131
Թումանյան Հովհ. 152

Ժ

Ժակար Լ. ժ. 106
Ժիսլին Գր. 271
Ժովսովսկի Փոլ 193

Ի

Իբն-ալ-Ասիրա 39
Իգումնով Կոստանտին 187, 213, 214, 217, 220, 221
Իգաի Էմեն 95, 122, 262
Իթարեկյան 62
Իոահիմ Հոգեֆ 162, 163, 167
Յանկ-Յուկ-Կիմ 191, 193
Իպոլիտով-Իվանով Մ. 153-155, 187, 221
Իսահակյան Ավետիք 104, 237

Լ

Լազարև Վ. 167
Լալո Էդվարդ 109, 110, 136, 243
Լամբերտ Ռուֆ 115
Լամբրոնացի Ներսես 38, 39
Լանդովսկա Վանդա 117, 229
Լաուբ Ֆերնինանդ 220
Լավինյակ Ալբեր 77, 81
Լարեդո ժայմե 193
Լեմեր ժյուլ 15, 16, 115

Լը Նորմանդ Ռընե 127
Լիմոնեյան Համբարձում 49
Լիսիցյան Պավել 234
Լիստ Ֆերենց 86
Լյադով Անատոլի 144, 154, 164, 167, 171
Լյապունով Սերգեյ 165
Լյուի ժան Բատիստ 257
Լոկատելի Պյետրո 109, 260, 268
Լոու Կատարինա 122
Լուկաշևսկի Իլյա 164, 167
Լևին Լազար 117
Լևոնյան Գարեգին 24, 47
Լևոնյան Սերոբ (աշուղ Ջիվանի) 48

Խ

Խաղագորտյան Էդվարդ 247
Խայամ Օմար 119, 152
Խայտ Ե. 164
Խանգադյան Է. 37
Խանջյան Դավիթ 238
Խաչատրյան Արամ 144, 197, 201, 204, 212, 213, 231, 250, 256, 262
Խաչատրյան Կարեն 197
Խաչատրյան Սերգեյ 270, 271, 274
Խաչատրյան Վիկտոր 240, 241, 258-262
Խաչատրյան Վլադիմիր 270
Խառատյան Լևոն 238
Խ. Ներսես 142
Խոզակ Ռաֆայիլ 244
Խոսրովյան Ե. 179
Խորոզյան Սահակ 181-183, 208
Խրեննիկով Տիխոն 256
Խուբով Գեորգի 153
Խուրավերդի Նիկողոս 57, 59

Կ

Կազալս Պաբլո 107, 111, 116, 122
Կազաչենկո Գրիգորի 154, 155
Կազելա Ալբերտո 109
Կանաչյան Բարսեղ 15, 126-135
Կանտելի Գվիդո 201
Կաշկին Ն. 185, 186
Կարան Կարա 256
Կարա-Մուրզա Քրիստափոր 99, 159
Կարատով Ա. 155
Կարբուկա 140
Կ. Դոմբալ 238, 239, 240
Կլեմպերեր Օ. 201
Կլեմովսկի Ն. 154
Կյուի Յեզար 154, 165
Կյուտենյան Հայկ 83, 118-125

Կյուտենյան Սարգիս 120
 Կնուշևիցկի Սվյատոսլավ 243
 Կոզան Լեոնիդ 240, 252, 264
 Կոզլովսկի Իվան 233
 Կոզլովսկի Գալինա 240
 Կոզլովսկի Սեմյոն 214, 230, 243, 244
 Կողբացի Եզնիկ 40
 Կոմիսարժևսկայա Վերա 86
 Կոմիտաս 91, 95, 99-101, 110, 116-118, 124, 127, 129-132, 135, 143, 144, 146, 154, 155, 177, 196, 210, 213, 215, 217, 219, 220-223, 231, 234, 244, 247, 251, 259
 Կոնյուս Յուլիուս 165
 Կոպոսովա Ե. 184
 Կոջյան եղբայրներ 193
 Կոռեդոր Լ.Մ. 122
 Կոտլարսկի Անդրեյ 180, 211
 Կորզանով Ա. 155
 Կորզանով Գենարի 82, 155, 156
 Կորելի Արկանջելո 15, 46, 75
 Կորեշչենկո Ա. 75, 78
 Կորտո Ալֆրեդ 78, 82
 Կուբելիկ Յան 95, 115, 138
 Կուբելիկ Ռաֆայել 115, 201
 Կրայսլեր Ֆրից 144, 211
 Կրանց Լ. 167
 Կրեյցեր Ռոդոլֆ 192
 Կրիկբում Մաթիե 121

Ղ

Ղախինյան Գրիգոր 197
 Ղակոբ Դրիմեցի 38-41, 45
 Ղակոբյան Մուշեղ 177
 Ղամիդ Աբդուլ 66, 69
 Ղամիտուն Իեյն 203
 Ղայդն Յոզեֆ 108, 183, 219, 226, 233, 243
 Ղայկազյան Պյոտր 241, 270
 Ղարությունյան Ալեքսանդր 186, 197, 212, 244, 247, 256
 Ղարությունյան Էրիկ 197
 Ղաֆիզ 152
 Ղեյֆեց Յաշա 164, 252
 Ղենդեղ Գեորգ 109, 120, 121, 143, 165, 247
 Ղինդեմիտ Պաուլ 201
 Ղովհաննես Երզնկացի 45
 Ղովհաննիսյան Արիստակես 55
 Ղովհաննիսյան Էդգար 197, 219, 247, 260
 Ղովհաննիսյան Իրինա 270
 Ղովհաննիսյան Ղովհաննես 149
 Ղովհաննիսյան Մ. 179
 Ղովունց Գագիկ 197

Ղ

Ղալամյան Իվան 188-193
 Ղուկասյան Լ. 155
 ճարյան Վիգեն 62

Մազագիններ Յակով 164
 Մալյան 157
 Մահուրի 152
 Մամիկոնյան Լևոն 237, 240, 241
 Մայկապար Սամուիլ 166
 Մանթաշովա Դարյա 102
 Մանթաշով Ալեքսանդր 101
 Մանուչարյան Ալեքսանդր 35
 Մառ Լիկոդայուս 152
 Մասգրեյվ Տի 203
 Մարգարիտ Լոնգ 250
 Մարտին Պոլ 110
 Մարտո Անրի 78, 166
 Մելիքյան Ռոմանոս 99, 145, 155, 174, 180, 210, 230
 Մեծբեկյան Զ. 89
 Մենդելսոն Ֆելիքս 104, 144, 160, 161, 169, 181, 201, 250, 271
 Մենյար-Բելոռուչև Կ. 230
 Մենուին Յեհուդի 144, 189, 193, 240, 272, 273
 Մեջիդ Աբդուլ 53, 54, 65
 Մեսերեր Ասաֆ 174
 Մեսումենց Ավետիս 15, 16
 Մերժանով Վիկտոր 214
 Մեքինյան Ղակոբ 223, 240
 Միկլաշևսկի Ի. 166
 Միկլաշևսկի Մ. 166
 Միկոյան Անաստաս 235
 Միյո Դարիուս 110
 Մինտցի Շլոմո 273
 Միրզա-զադե Լ. 241
 Միրզոյան Գուրգեն 177
 Միրզոյան Էդվարդ 11, 186, 197, 219, 238, 273
 Մխիթար Սեբաստացի 120
 Մյասկովսկի Լիկոլայ 184, 186, 187, 218
 Մոկաչյան Վիլի 8
 Մոմպու Ֆեդերիկ 144
 Մոստրաս Կոնստանտին 11, 88, 212, 225, 240
 Մովսես Խորենացի 22, 301
 Մոցարտ Վոլֆգանգ Ամադեուս 71, 137, 156, 165, 183, 201, 205, 219, 233, 238, 260, 262
 Մարյան Ահարոն 67, 68, 82

Մուհենտեսյան Վահրամ 75
 Մուսորգսկի Մոդեստ 154
 Մուրադյան Մաթևոս 16

Յ
 Յակոբսոն Ա. 20
 Յակոբով Զ. 241
 Յամպոլսկի Իգորիլ 12, 16, 33, 188, 225, 240
 Յամպոլսկի Ի.Ս. 33
 Յանիգոր Անտոնիո 115, 268
 Յոահիմ Յոզեֆ 220
 Յուրգենսոն 155
 Յուրգենսոն Պ. 171
 Յուրե Ժան 107, 108, 112

Ն

Նադո Էդվարդ 83, 142, 189
 Նազարով Յակով (Նազարյան Ղակոբ) 171-173
 Նալբանդյան Ղովհ. 157, 159
 Նալբանդյան Ղովհաննես 87, 157-171, 179, 229
 Նիկիշ Արթուր 187
 Նահապետյան Գրիգոր 177
 Նապրավնիկ Էդվարդ 165, 167
 Նաուման Էմանուիլ 38
 Նեդին Դևիդ 193
 Նեյգհաուզ Ղենրի 214
 Նեչան Վասիլի 226
 Նիկիշ Արթուր 163, 186
 Նիկոլան Ա.Ա. 10
 Նիկոլան Լեոնիդ 99, 165
 Նովակ Վիտեզլավ 121
 Նովաչենկ Ջոենկո 139

Շ

Շահբազյան Գայանե 238
 Շահինյան Մարիետա 182
 Շահլամյան Ներսես 155, 159
 Շահմուրադյան Արմենակ 155
 Շամչի Բալե 47
 Շամչի Մելքոն 47
 Շավերոյան Ա. 44, 146, 150
 Շաֆրան Դանիլ 167, 269
 Շեբալին Վիսառիոն 186
 Շյոնբերգ Արնոլդ 184
 Շերինգ Արնոլդ 240
 Շերինգ Ղենրիկ 252
 Շևիյար Պյեր 106
 Շևչիկ Օտակար 83, 94, 121, 183, 187
 Շիրազյան Ա. 89

Շիրինսկի Սերգեյ 243
 Շմիդտ Ֆլորան 186
 Շոպեն Ֆրիդերիկ 101, 144, 156, 273
 Շոսոն Էրնստ 250, 259
 Շոտակովիչ Դմիտրի 186, 201, 204, 220, 225, 244, 255, 256
 Շուբերտ Ֆրանց 183, 219, 233
 Շուման Ռոբերտ 80, 92, 101, 109, 110, 138, 143
 Շուշինսկի Ֆ. 150
 Շպոր Լյուդվիգ 169, 181
 Շտեյնհարդտ Առնոլդ 191, 193
 Շոյուրցենբերգ Ռիխարդ 115

Ջ

Ջաբան 179
 Ջալոյան Վազգեն 14, 20, 33
 Ջայկովսկի Պյոտր 87, 154, 156, 160, 161, 164-166, 169, 183, 201, 211, 219, 233, 238, 255, 259, 260, 265, 268, 269, 273
 Ջաուշյան Ալեքսանդր 268, 269
 Ջարջոլյան Վիլեն 240, 241
 Ջթյան Գեդուկ 197
 Ջուխաջյան Տիգրան 55, 56, 62, 69-71, 74

Պ

Պազանինի Նիկոլո 85, 96, 101-103, 119, 121, 138, 169, 171, 183, 192, 211, 238, 250, 253, 259, 264, 265
 Պադերսկի Իգնացի 101, 163
 Պալան Ժան 137
 Պապայան Նադեժդա 155
 Պապյան Յակով 223
 Պարթևյան Ա. 102
 Պետրի Էդոն 232
 Պետրոսյան Թամարա 238
 Պերգոլեզի Ջովանի 247
 Պերելման Նաթան 214
 Պերշին Լ. 241
 Պիաստրո Միխայիլ 73, 164
 Պլոյան Արտաշես 136
 Պլոյան Ղովհաննես 136
 Պյոտրեն Ղենրի 247
 Պոզդնյակովսկայա Ն. 166
 Պոլոնսկայա Լ. 232
 Պոլոնսկի Յակով 159
 Պոռոսովա Իրինա 238
 Պոյաջյան Արա 83
 Պոյաջյան Արիստակես 137
 Պոյաջյան Զարուհի 137
 Պուլենկ Ֆրանսիս 110

Պրեսման Մատվեյ 86
Պրիվալով Ն.Ա. 24
Պրյունյեր Անրի 123
Պրոկոֆև Սերգեյ 144, 184, 186, 187, 201, 238, 250, 265
Պրոկտեր Գվենդոլին 115

Ջ

Ջանփոլադյան Հրիփսիմե 27
Ջիվանի (Լևոնյան Սերոբ) 48
Ջոսթ-Մեյեր 268
Ջրբաշյան Ստեփան 256

Ռ

Ռաաբեն Լև 16, 184
Ռադու Թեոդոր 54
Ռագունովսկայա Ա. 232
Ռախմանինով Սերգեյ 144, 185, 187, 229, 243
Ռահիր Մահմուդ 52, 56, 66
Ռահման Աբդել 115
Ռամո Ժան Ֆիլիպ 121
Ռաստ 152
Ռավել Մորիս 110, 144, 184, 186, 219, 250, 262, 273
Ռեգեր Մաքս 165
Ռեթևոս 59
Ռեկյուլար Ժան 115
Ռեյ Գաբրիել 250
Ռիխթեր Հանս 163
Ռիխտեր Սվյատոսլավ 214
Ռիմսկի-Կորսակով Նիկոլայ 118, 154, 168
Ռիսին Ի. 272
Ռիվկին Ա. 167
Ռոդե Պիեր 172, 1192
Ռոզեներ Էդդի 236
Ռոմանոս Մելիքյան 230
Ռոմանովսկի Պյոտր 214
Ռոյզման Լեոնիդ 226
Ռոուստորն Ալան 203
Ռոսինի Ջոակկինո 71
Ռոստրոպովիչ Մատիսլավ 269
Ռուբինշտեյն Արթուր 154, 160, 161, 166

Ս

Սադլո Կ. 240
Սակկիլարի Վ. 260
Սահակյանց Ջարեհ 5, 8, 237, 240, 246, 247
Սամսոն Պեգգի 115
Սայադ-Օդլան 47
Սայաթ-Նովա 47, 49, 149, 231, 241, 270

Սանդալջյան Գրիգոր 62
Սարաբյան Գրիգոր 221
Սարաջև Կոնստանտին 155, 183-186
Սարաջյան Վահրամ 267, 268, 269
Սարասատե Պաբլո 85, 92, 95, 101, 102, 137, 162, 163, 167-169, 183, 253, 260, 262, 264
Սարգսյան Ռուբեն 260
Սարգսյան Վարդան 131
Սարյան Արաքսի 238
Սարյան Ղազարոս 12, 197, 219
Սաֆինով Վասիլի 187
Սեբաստացի Մխիթար 74
Սեմերեյան Հ. 131
Սեմյոնով Ա.Ա. 26
Սայբեր Մատիաշ 203
Սեյե Լորան 112
Սենժեյե Ժան Բատիստ 181
Սեն-Սանս Կամիլ 86, 92, 101, 102, 109, 110, 113, 139, 141, 260, 273
Սեպուհ 57, 58, 59
Սերբերյակով Պավել 234
Սիգետի Ժոզեֆ 15, 16, 189, 205, 240
Սիլանտև Յուրի 175
Սիմոնյան Ֆելիքս 223
Սինանյան Անտոն 15, 69, 71, 73, 77, 143
Սինանյան Գևորգ 139, 140-145, 166, 220
Սինանյան Գրիգոր 61, 62-65, 70, 143, 144
Սինանյան Հարություն 55, 65, 69, 70-77, 80, 82, 140, 177
Սմետանա Բեդերժիկ 233
Սյունեցի Առաքել 22, 41
Սյունեցի Ստեփանոս 22
Սյունի Գրիգոր 144
Սնիտկովսկի Սեմյոն 226
Սոկոլովսկայա Օլգա 174
Սողոմոնյան Դավիթ 168, 178-180, 210
Սոսիկա Վյաչեսլավ 175
Սպենդիարով (Սպենդիարյան) Ալեքսանդր 144, 146, 155, 159, 165, 168, 180, 211, 230, 231, 241, 243, 244
Սպիվակով Վլադիմիր 273
Սվիրին Ա. 20
Ստանիսլավսկի Կոնստանտին 226
Ստեռն Իսահակ 193
Ստեփանյան Հարո 144, 186, 197, 212, 244
Ստոկովսկի Լեոպոլդ 201
Ստոպակովա Օլգա 226
Ստրադիվարիուս Անտոնիո 44, 210
Ստրավինսկի Իգոր 184, 201
Ստրովեն Բորիս 23, 28, 31-33
Սրվանձտյան Վ. 131

Վ

Վալենտինի 109
Վայնկոպ Ի. 153
Վարդազարյան Մարտին 256
Վարդանյան Հակոբ 8, 237, 240
Վենգերովա Իզաբելլա 166
Վենյավսկի Հենրիկ 92, 96, 101, 143, 160, 165, 168, 169, 172, 181, 192, 220, 259, 264
Վերդի Ջուզեպպե 71
Վերժիլովիչ Ալեքսանդր 158, 166
Վիլելուս Ա. 127
Վինոգրադով Վ. 148
Վիոտի Ջովաննի 165, 172
Վիվալդի Անտոնիո 143, 183, 247, 250, 270
Վիտոլ Յազեփա 165
Վիտցել Կարլ 271
Վյետան Անրի 53, 54, 85, 86, 92, 160, 163, 169, 172, 181, 211, 220
Վուդ Հենրի 122

Տ

Տանեն Սերգեյ 154, 164, 185-187
Տարենտեյան Միհրան 15, 75, 77-80, 82
Տարտինի Ջուզեպե 95, 101, 139, 143, 165, 172
Տեր-Թադևոսյան Ջոն 219
Տեր-Ղևոնդյան Անուշավան 155
Տեր-Մարտիրոսով Ֆ.Ի. 22
Տեր-Մերկերյան Ժ. 237, 240
Տեր-Մերկերյան Ժան 249, 250-253, 273
Տերմինսկայա Մոնիկա 166
Տերյան-Կորզանովա Էլենա 145
Տերյան Միքայել 8, 212, 213, 217, 220, 225
Տիգրան Մեծ 38
Տիգրանյան Արմեն 165
Տիգրանյան Նիկողայոս 99, 101, 102, 144
Տիգրանով Գեորգի 16, 186
Տիրատուրյան Ա. 63
Տիրացույան 74
Տնտեսյան Եղիա 55, 82
Տոսկանինի Արթուր 201

Յ

Յեյտլին Լև 188, 240
Յիմբալիստ Եֆրեմ 164, 181

Ու

Ուիթնի Ռոբերտ 144
Ուկնատյան Ժորժ 120
Ուոլտոն Ուիլիամ 203
Ուտյոսով Լեոնիդ 236

Փ

Փալիաշվիլի Ջաքարի 153
Փասուել 193
Փարլուու Քեթլին 164
Փավստոս Բուզանդ 38, 39
Փափազյան Հարություն 39, 261
Փափազյան Կարապետ 63, 64, 177
Փափազյան Մովսես 58
Փերլման Իցհակ 193

Ք

Քալանթարյան 86
Քալանթարովա Օլգա 156
Քանթարջյան Ժիրայր 193
Քանջիկյան Ավետիս 176
Քեշիշ-Նովասի 47
Քերն Ջերոմ 144
Քիչիկ-Նովա 47
Քրիստիանի Է. 106
Քրիստոստուրյան Սկրտիչ 62
Քրյան Միքայել 155, 171-175
Քուշնարյով (Քուշնարյան) Քրիստոփոր 16, 19, 20, 21, 23, 25, 35

Օ

Օբոխովա Նադեժդա 174
Օգանեզաշվիլի Սաշա (Օհանյան Ալեքսանդր) 149-154
Օդոլի Անդրեյ 250
Օլիվեր Ջեմս 193
Օհանյան Արմենուհի 103, 144, 148, 149, 164
Օհանջանյան Լևոն 179, 212, 217, 220
Օյստրախ Դավիդ 189, 234, 251, 252
Օնեգեր Անրի 115
Օսովսկի Ալեքսանդր 167
Օրբելյան Կոնստանտին 219
Օրբելյան Ստեփանոս 22

Ֆ

Ֆիժան Անդրե 144
Ֆլերկովսկի 157
Ֆլիեր Յակով 232
Ֆոն-Կարայան Հերբերտ 201
Ֆոսկինի Կ. 55
Ֆորե Գաբրիել 110, 118
Ֆորտունա Վենանս 22
Ֆուրմե Էմանուել 115
Ֆուրտվենգլեր Վիլհելմ 201
Ֆրանկ Օ. 106, 260, 262

Ձեռագիր աղբյուրներ

Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ձեռագրեր՝
№№ 11, 184, 206, 225, 272, 346, 349, 350, 1114, 1115, 2173, 2329, 2595, 2627, 2660, 2663,
2804, 3794, 3884, 4299, 4426, 4725, 5472, 5511, 5783, 6230, 6288, 6325, 6776, 6826,
7650, 7677, 3599.

Պարբերական մամուլ

Бакинский голос — Баку, 1913	Բանբեր Երևանի մատենադարանի N 3, Եր., 1956
Гражданин — С-Пб, 1892	Բյուզանդիոն — Կ.Պոլիս, 1906-1913
Литературный Азербайджан — Баку, 1969	Գեղարվեստ — Թիֆլիս, 1908-1911
Новое обозрение — С-Пб, 1893	Գեղունի — Վենետիկ, 1904
Петербургские ведомости — С-Пб, 1893	Դաշինք — Զմյուռնիա, 1910
Петербургский листок — С-Пб, 1897-1898	Զարթոնք — Բեյրութ, 1969
Русская музыкальная газета — С-Пб, 1913	Ընդարձակ տարեցույց — Կ.Պոլիս, 1927
Русское слово — М., 1908-1909	Թեոդիկ — Ամենուն տարեցույց, Կ.Պոլիս, 1904-1923, Փարիզ, 1927-1929
Советская музыка — М., 1933-1976	Ժամանակ — Կ.Պոլիս, 1909
Тифлисский листок — Тифлис, 1911	Ժողովրդի ձայն — Կ.Պոլիս, 1923
Таймс - Нью-Йорк, 1968	Լրաբեր հասարակական գիտությունների — Ա, Երևան, 1973
Ազատամարտ - Կ.Պոլիս, 1910.	Լույս — Կ.Պոլիս, 1905-1911
Ալիք — Թեհրան, 1971	Ծաղկեփունջ — Կ.Պոլիս, 1904
Անահիտ — Փարիզ, 1904	Հորիզոն — Թիֆլիս, 1911-1913
Առավոտ - Կ.Պոլիս, 1910	Մասիս — Կ.Պոլիս, 1893-1907
Արագած — ՆյուՅորք, 1911	Մշակ — Թիֆլիս, 1887-1913
Արագած — Փարիզ, 1926	Սուրհանդակ — Թիֆլիս, 1912
Արձագանք — Թիֆլիս, 1890	Տարազ — Թիֆլիս, 1904-1913
Արևելյան մամուլ - Զմյուռնիա, 1907	Տարեգիրք — Կ.Պոլիս, 1914
Արևելք — Կ.Պոլիս, 1901-1905	
Արևիկ — Կ.Պոլիս, 1901	
Բազմավեպ — Վենետիկ, 1899-1923	

Տպագիր աղբյուրներ

Հայերեն

1. Գրիգոր Նարեկացի. Մատյան ողբերգության. — Եր., 1948
2. Գևորգյան Ա. Արհեստները և կենցաղը հայկական մանրանկարներում.— Եր., 1973
3. Դավիթ Անյաղթ. Սահմանք իմաստութեան.— Վենետիկ, 1933
4. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.— Եր., 1985

5. Թումանյան Յ. Երկերի ժողովածու, հ. IV - V Եր., 1951, — Եր., 1955
6. Լևոնյան . Երկեր.— Եր., 1963
7. Կոմիտաս. Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ.— Եր., 1941
8. Հակոբյան Վ. Մանր ժամանակագրություններ, հ. Բ.— Եր., 1959
9. Հակոբյան Վ. Կանոնագիրք հայոց, հ. Բ.— Եր., 1971
10. Հայկազեան բառարան.— հ. I,II, Վենետիկ, 1837
11. Հիսարյան Ա. Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց.— Կ.Պոլիս, 1914
12. Հայկական մանրանկարչություն. Ալբոմ.— Եր., 1967
13. Մովսես Խորենացի. Պատմութիւն հայոց.— Թիֆլիս, 1913
14. Ներսէս Շնորհալի — Ընդհանրական թուղթ, Երուսաղէմ, 1861
15. Ներսէս Խ. Գևորգ Սինանեան.— Վենետիկ, 1923
16. Ստեփանյան Գ. Ակնարկներ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հատոր I.— Եր., 1962
17. Ստեփանոս Օրբելեան. Պատմութիւն տանն Սիսական.— Մոսկովա, 1861
18. Տարեգիրք .— Կ.Պոլիս, 1914
19. Փավստոս Բյուզանդ. Պատմություն Հայոց. — Վենետիկ, 1914

Ուսանողներ

1. Ադամյան Ա. Эстетические воззрения средневековой Армении.— Ер., 1955
2. Адонц Н. Дионисий фракийский и армянские толкователи.— Петроград, 1915
3. Арутин Тамбурист. Руководство по восточной музыке (под ред. Тагмизяна Н.).— Ер., 1968
4. Беляев Е. Музыкальные инструменты Узбекистана.— М., 1933
5. Браудо Е. Основы материальной культуры в музыке.— М., 1924
6. Брюсов В. Поэзия Армении.
7. Брюсов В. Летопись исторических судеб армянского народа.— Ер., 1940
8. Виноградов В. Гаджибеков и азербайджанская музыка.— М., 1938
9. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии.— М., 1980
10. Гинзбург Л. История виолончельного искусства, т. I-II.— М., 1950, 1957
11. Гинзбург Л. Морис Марешаль.— М., 1972.
12. Гоян Г. 2000 лет армянского театра, т I-II. — М., 1952
13. Григор Нарекаци. Книга скорбных песнопений.— (переиздание) М., 1988
14. Григорян Ш. Древнеармянские гусанские песни.— Ер., 1971
15. Грубер Р. История музыкальной культуры. т I. — М., 1941
16. Грубер Р. Всеобщая история музыки. — М., 1960
17. Гюмреци. Н.Тигранов и музыка Востока. — Л., 1927
18. Декоративное искусство средневековой Армении (под ред.Б.Аракеляна).— Л., 1971
19. Джанполадян Р. Стекланный сосуд из Двина. Краткие сообщения института истории материальной культуры АН СССР, вып.60.— М., 1955
20. Дурново Л. Краткая история древнеармянской живописи. — Ер., 1957
21. Еремян С. Основные черты общественного строя Армении.— Ер., 1948
22. Зиновьев А. Исторический очерк Лазаревского института.— М., 1863
23. Иоаннисян А. Россия и армянское освободительное движение в 80-х годах XVIII столетия.— Ер., 1947

24. История армянского народа (под.ред. Аракелян Б.и Иоаннисян А.), ч.I.— Ер., 1951
25. Каталог рукописей Матенадарана им.Маштоца.— Ер., 1970
26. Кафадарян К. Город Двин и его раскопки.— Ер., 1952
27. Корредор Х. Беседы с П.Казальсом.— Л., 1960
28. Кочарян А. Армянская народная музыка. — М.-Л., 1939
29. Кушнарев Х. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки.— Л., 1958
30. Манандян Я. Краткий обзор истории древней Армении. — М.-Л., 1943
31. Манандян Я. О торговле и городах Армении, в связи с мировой торговлей древних времен (V до н.э.- XV в.н.э).— Ер., 1954
32. Мовсес Хоренаци. История Армении. — Ер., 1990,
33. Михель. Краткая энциклопедия смычковых инструментов.— М., 1894
34. Музыкальная эстетика стран Востока (под ред.Шестакова В.).— М., 1967
35. Нерсисян М. Из истории русско-армянских отношений.— Ер., 1956
36. Ованисян А. История армянской музыки. Музей Литературы и искусства.— Ер., 1939
37. Оганесян Л. История медицины в Армении. т. I-II.— Ер., 1946
38. Орбели И. Памятники эпохи Руставели. — Л., 1938
39. Памятники эпохи Руставели.— Л., 1938
40. Пиотровский Б. История и культура Урарту.— Ер., 1944
41. Пиотровский Б. Искусство Урарту.— Л., 1962
42. Привалов Н. Историко-этнографическое исследование древнерусских народных инструментов в связи со смычковыми инструментами других стран, т.V.— С-Пб., 1903
43. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке.— М., 1961
44. Сараджев К. Статьи, воспоминания (Сост. и ред. Г. Тигранов).— М., 1962
45. Свирин А. Миниатюра древней Армении.— М.-Л., 1939
46. Семенов А. Среднеазиатский трактат по музыке (XVII век).— Ташкент, 1946
47. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок.— М., 1959
48. Тагмизян Н. Теория музыки древней Армении.— Ер., 1977
49. Техническая энциклопедия. Музыкальные инструменты (смычковые). т.13.— М., 1931
50. Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. т. I-III.— Ер., 1956-1976
51. Тревер К. Памятники греко-бактрийского искусства.— М.-Л., 1940
52. Тревер К. Очерки по истории культуры древней Армении,— М.-Л., 1953
53. Финдейзен Н. Очерк по истории музыки в России, т.I. — М.-Л., 1928
54. Чалоян В. Армянский ренессанс. — М., 1963
55. Чалоян В. История армянской философии.— Ер., 1959
56. Чалоян В. Основные вехи развития философской мысли в Армении. — Ер., 1950
57. Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура,— Ер., 1956
58. Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX-XX вв.— М., 1959
59. Якобсон А. Очерк истории зодчества Армении V-XVII вв.— М.-Л., 1950
60. Якубовский А. Кавказ и Иран в эпоху Руставели.— Л., 1938
61. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство.— М.-Л., 1951

Օտար լեզուներով

1. A Survey of Persian Art. Oxford University Press.— London, New York, 1938
2. Alxanian D. Traité theoretique du Violoncelle. Preface de Pablo Casals.— Paris, 1914
3. Bachman W. Die Anfänge des Streichenstrumenten spels.— Leipzig, 1964
4. Christo M. Macri. L'organisation de l'économie urbaine dans la Byzance sous la dinastie de Macedoine.— Paris, 1925
5. Paul Collaer et Albert van der Linden. Atlas historique de la musique. Elsevier.— Paris, 1960
6. Curt Sachs. Die Musikinstrumente Indies und Indonesiers.— Berlin, 1915
7. Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde.— Leipzig, 1920
8. Curt Sachs. Geist und Werden der Musikinstrumente.— Berlin, 1929
9. Curt Sachs. The History of Musical Instruments.— New York, 1940
10. Curt Sachs. The Rise of Music in the Ancient World. East and West.— New York, 1943
11. Galamian J. Principles of Violin Playing and Teaching. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.— N.J., 1962
12. Grove. A Dictionary of Music and Musicians.— London, 1952
13. Dalton Ormond Maddck. Byzantine Art and Archeology. Oxford. The Clarendon Press.— 1911
14. Grillet I. Les ancetres du violon.— Paris, 1901
15. Heron-Allen Edward. The ancestry of the violin, Printed by Mitchell & Hughes. London, 1882
16. Kuhlmann R. Geschichte der Bogeninstrumente.— 1882
17. Lachmann R. Musique de l'Orient. Breslau.— 1929
18. Monuments Francais inedits pour servir a l'histoire des arts et ou sont representés les costumes civils et militaires, les instruments de musique, les meubles de toutes especes et les décorations interieures des maisons. Vol. I.— Paris, 1806
19. Haweis, H. K., George Redway. Old violins. Longmans, Green and company.— New York, 1898
20. Pope, Arthur Upham. A survey of Persian art from prehistoric times to the present. Oxford University Press.— London, New York, 1938
21. Pierard L. Le violon, son histoire et son origine.— Paris, 1902
22. Rice, David Talbot. The Great palace of the Byzantine emperors. University Press.— Edinburgh, 1958
23. Rosenthal Ethel. The Story of Indian Music and its Instruments; a study of the present & a record of the past.— London, 1929
24. Salvador-Daniel F. The Music and Musical Instruments of the Arabe.— London, 1915
25. Theodor Radoux I. Vieutemps, sa vie, ses oeuvres.— Liege, 1891
26. Vidal A. Les instruments a archet. Vol I-II.— Paris, 1876-1877

Анаит Цицикян “АРМЯНСКОЕ СМЫЧКОВОЕ ИСКУССТВО”

РЕЗЮМЕ КНИГИ

Эта книга является результатом многолетних исследований известной армянской скрипачки и ученого Анаит Цицикян. Она содержит два ценных достижения в области музыкального искусства. Автор представляет удивительное открытие международного значения: наиболее раннее в мировой практике изображение скрипки и целую галерею армянских скрипачей. Таким образом, заложив основу целой истории армянского смычкового исполнительского искусства.

В первой части описано развитие смычкового инструментария в Армении. Автор основывался на материалах, найденных в архивах, манускриптах и археологических находках. Наиболее интересным является изображение смычкового инструмента на вазе X века, найденной во время раскопок Двина - древней столицы Армении. Эта археологическая находка не только уникальное произведение искусства, но также памятник национальной культуры, проливший новый свет на историю смычковых инструментов. Она является важным свидетельством древних истоков смычковых инструментов в Армении. Как самая ранняя иллюстрация среди скудных реликтов инструментальной культуры, это изображение дает нам уникальное свидетельство скрипки на шесть веков ранее, чем скрипки в Италии. Это расширяет круг наших знаний о ее истоках и той роли, какую она играла в жизни наших предков.

В этой книге также представлено исследование армянского исполнительского искусства с ранних времен и до XX века. Его история показана через многочисленные портреты армянских музыкантов. Некоторые из этих имен были освещены впервые, другие подняты из забвения. Эти музыканты сыграли важную роль не только для истории Армении, но и для исполнительского искусства Европы и Ближнего Востока.

Вторая часть книги была добавлена к предыдущему изданию после смерти автора. Она содержит пятнадцать статей профессора А. Цицикян, относящиеся к той же тематике, но написанные значительно позже и опубликованные в прессе. Книга иллюстрирована большим числом редких фотографий (некоторым более 100 лет!), а также имеет приложение включающее библиографию, именной указатель и список работ Анаит Цицикян.

В заключении можно сказать, что книга написана ясным популярным языком доступным как для специалистов, так и для любителей.

“THE ARMENIAN BOWING ART”

by Professor Anahit Tsitsikian

SUMMARY

This book is a result of many years research of a famous violist and scholar Professor Anahit Tsitsikian. It contains two valuable achievements in the field of music art. The author presents an amazing discovery of worldwide significance: the first violin depiction in the world and whole gallery of Armenian violinists. Thus, starting the foundation for a complete history of Armenian bow performing art.

The first part of the book describes the development of bow instruments in Armenia. The author based her research upon materials found in archives, manuscripts and archaeological discoveries. The most exciting is the image of a bow instrument, which was a 10th century vase, discovered during the excavations in Dvin, the old capital of Armenia. This archaeological finding is not only an exquisite piece of handicraft, but also a remarkable monument of national culture, which shed new light on the history of bow instruments. It serves as important evidence of the ancient origins of bowed instruments in Armenia. As the earliest illustration known among the scanty relicts of instrumental culture, the picture gives us a unique representation of the violin six centuries earlier than violins in Italy. It widens the scope of our knowledge on their origin and the role they played in the lives of our ancestors.

This book also contains a survey of Armenian performing art from early times into the XX century. Its history is shown through many portraits of Armenian musicians. Some of these names were brought to light for the first time, while others were recovered after being forgotten or lost. These musicians played an important role not only in the history of Armenian, but also in European and Near Eastern performing art.

The second part was added to the latest edition of the book after the author was deceased. It contains fifteen articles by Professor Tsitsikian related to the same topic, but written much later and published in different periodicals. The book is illustrated by a large number of rare photos (some are more than 100 years old), and has an appendix which includes a bibliography, name index and a list of Professor Tsitsikian's works.

In conclusion, we can say that this book is written in such a way that the scholar and layman will find it interesting and informative.

ԱՆԱՀԻՏ ՇԻՇԻԿՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՂԵՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏ



Կազմող-խմբագիր՝ Նունե Համախյան
Խմբագիր-սրբագրիչ՝ Սվետլանա Վարդանյան

«Մուղնի» հրատարակչություն



Տնօրեն՝ Ռուզան Պետրոսյան
0023, Երևան, Արշակունյաց պող. 2ա, 12-րդ հարկ
Հեռ.՝ 565514 • Էլ. փոստ՝ moughni@gmail.com

Զևավորումը՝ Վարդան Դավաթյանի
Տպագրված է «Գասպրինտ» տպագրատանը

Երևան • 2011