

АНАИТ ЦИЦИКЯН

АРМЯНСКОЕ СМЫЧКОВОЕ ИСКУССТВО







Անաիտ Ծիցիկյան

АРМЯНСКОЕ СМЫЧКОВОЕ ИСКУССТВО



Երևան 2004

111459

УДК 787.1/4 (479.25)
ББК 85.315.3 (2Ар)
Ц 756

Цицикян А.

Ц. 756

Армянское смычковое искусство. - Ер.: Эдит Принт, 2004

Книга А.Цицикян "Армянское смычковое искусство" посвящена проблемам возникновения и становления армянского смычкового искусства, в частности вопросам древнего инструментария и истории исполнительства. Первая часть является фундаментальным исследованием, охватывающим период истории до начала XX века. Вторая часть представляет собой подборку статей автора, опубликованных в периодической печати. Данное издание иллюстрировано редкими фотографиями, некоторым из которых более 100 лет.

Книга имеет высокую научную значимость, а живой и увлекательный язык делает ее доступной не только для музыкантов-профессионалов, но и для любителей музыки.

Ц $\frac{4905000000}{789(01)-2004}$ 2004

ББК 85.315.3 (2Ар)

ISBN 99941-36-37-2

© Издательство ЕДИТ ПРИНТ

Anahit Tsitsikian

**ARMENIAN
BOWING ART**



Yerevan 2004

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора-составителя	7
О книге: проф. Л. Гинзбург, Эд. Мирзоян, И. Ямпольский, А. Николаев, Л. Сарьян, К. Мострас	9
От автора	12

Часть I

Глава 1. Истоки армянской смычковой культуры	17
--	----

Глава 2. Пути становления	43
---------------------------------	----

Народные исполнители	48
Григор Синанян	51
Агарон Мсрлян	55
Антон и Арутюн Синаняны	57
Мигран Тарентелян	63

Глава 3. На рубеже XIX-XX веков	68
---------------------------------------	----

Западноармянская ветвь	68
------------------------------	----

Гисак Вруйр	69
Давид Давтян	74
Диран Алексян	84
Айк Кютенян	95
Барсег Каначян	101
Семья Плглянов	109
Ара Поаджян	109
Геворг Синанян	111

Восточноармянская ветвь	117
-------------------------------	-----

Саша Оганезашвили	118
Ованнес Налбандян	125
Акоп Назарян	136
Михаил Кирлиан	137
Аветис Канджикян	140
Давид Согомонян	142

Саак Хорозян	144
Константин Сараджев	145
Иван Галамян	149
Послесловие автора	154

Часть II

Статьи разных лет

"Художник большой культуры". (Манук Парикян)	159
"Первая скрипка". (Авет Габриэлян)	164
"Поэт квартетного творчества". (Саркис Асламазян)	170
"Слово о Квартете им.Комитаса".	172
"Ваятель прекрасного образа". (Асатур Григорян)	177
"Мир его неувядаемых мелодий". (Артемий Айвазян)	180
"Школа скрипичного мастерства". (Карп Домбаев)	188
"Мастер миниатюры". (Гурген Адамян)	192
"Камерный ансамбль Армении". (Зарэ Саакянц)	195
"Покоряющее искусство скрипача". (Жан Тер-Меркерян)	197
"Ансамбля вдохновенные смычки". (Ансамбль скрипачей Радио и ТВ Армении)	202
"Высокое мастерство музыканта". (Феликс Симонян)	205
"Искусство искреннее и правдивое". (Виктор Хачатрян)	209
"Рубен Агаронян - скрипач-виртуоз". (Рубен Агаронян)	212
"Успех виолончелиста". (Ваграм Сараджеян)	215
"Armenische Mozart, или Сказ о юном музыканте". (Сергей Хачатрян)	217

Приложение

Список наиболее значительных работ А.Цицикян	222
Указатель имен	237
Указатель использованной и цитируемой литературы	246
Summary	253

От редактора второго издания

Предлагаемая вниманию читателя работа является вторым дополненным изданием книги А.Цицкян "Армянское смычковое искусство" ("Հայկական փղնձախիթի արվեստը"), вышедшей в 1977 году на армянском языке.

Имя заслуженной артистки Армянской ССР, скрипачки Анаит Михайловны Цицкян хорошо известно любителям музыки. Долгие годы она выступала на отечественных и зарубежных сценах. Между тем важное место в ее жизни занимала и научная деятельность. Многогранная творческая личность, она посвятила свою жизнь как пропаганде армянской музыки, так и исследованию ее истории. На протяжении долгих лет А.Цицкян с любовью и энтузиазмом собирала сведения о музыкантах - документы, письма, фотографии, ноты, которые и поныне хранятся в ее личном архиве. Много труда было вложено в исследование происхождения и развития армянского инструментария.

Хотя книга писалась по-русски, автор пожелал выпустить свой труд сперва на армянском языке, ибо несмотря на то, что она родилась и выросла в России, душой была истинной армянкой и большим патриотом. В то же время мечтала когда-нибудь увидеть свое "детище" в оригинале.

Мы взяли на себя смелость осуществить мечту автора и подготовили к изданию русский вариант книги. В нее вошла целая галерея портретов музыкантов - носителей национальных традиций исполнительской школы.

Автор планировала дополнить эту цепочку новыми именами - готовился к изданию II том, посвященный развитию армянской музыкальной культуры XX века: отдельным исполнителям (Авет Габриэлян, Артемий Айвазян...), скрипичным школам (Карп Домбаев, Грачьева Богданян...), произведениям современных композиторов, очагам культуры (Ереванская консерватория, Музыкальный театр...), взаимосвязям армянского искусства с российским, крупнейшим советским педагогом-армяном, работавшим в Москве и Ленинграде (Саркис Асламазян, Микаэл Тэриан, Асатур Григорян...), а также некоторым ярким представителям исполнительского искусства, творившим за рубежом (Манук Парикян, Амаяк Дургарян...). В планы А.Цицкян входило создание глав и о своих современниках (Акоп Вартамян, Зарз Саакянц, Медея Абрамян, Вилли Мокацян и др.), несомненно заслуживающих быть поставленными в ряд с остальными портретами. Однако все они были рядом с Анаит Михайловной, и она была уверена, что напишет о "молодых" позднее. Многие так и остались в планах...

Со своей стороны, мы сочли целесообразным добавить в настоящее издание вторую часть, состоящую из статей автора (как неопубликованных, так и печатавшихся в периодической печати разных лет). Следует оговориться, что выбор материала вовсе не означает, что здесь представлены имена наиболее значительных музыкантов этого периода. Это лица, о творчестве которых А.Цицкян успела написать, всего лишь картинку, выхваченные из жизни, примечательные детали общей мозаики армянского смычкового искусства XX века.

При работе над вторым изданием нами были сделаны уточнения: внесены определенные коррективы в свете новых научных исследований (например, дата хачкара из Карабаха: не 1245, а 1194 год), добавлены фотографии. Некоторые из них публикуются впервые и являются уникальными документами конца XIX - начала XX века.

Для полноты информации в книгу включен указатель имен, значительно дополнены списки трудов автора и использованной литературы.

В заключение хотелось бы сказать, что не все задуманное автору удалось осуществить, но ведь это задача не одной жизни. Однако и то, что было сделано, исключительно важно - выявлены основные тенденции развития армянского смычкового искусства, по существу, впервые изложена целостная картина истории исполнительства - некая "таблица элементов", куда последующие поколения исследователей могут вписать недостающие звенья.

Нунэ Шамахан

* Результаты более поздних изысканий в этой области обобщены в монографии "Музыкальные инструменты Армянского нагорья в свете новых археологических открытий", готовящейся к изданию.

О книге:

“...С исследованием А.Цицикян, посвященным армянской смычковой культуре, мне довелось ознакомиться в качестве официального оппонента, когда оно было представлено в виде диссертации. Уже тогда мною было высказано мнение, что значение этого ценного исследования выходит за пределы только армянского музыкознания и что весьма желательной является его полная публикация.

Актуальность книги А.Цицикян “Армянское смычковое искусство” обусловлена тем, что она освещает такую область армянской музыкальной культуры, которая до сих пор специально почти не разрабатывалась. Книга раскрывает новые страницы истории смычкового искусства и пополняет историю музыкальной культуры нашей страны. Она также вносит дополнительные данные в предысторию и раннюю историю смычковых инструментов Европы, дополняя эту область музыкальной науки материалами, связанными с древней армянской культурой. В этом отношении чрезвычайный интерес представляет описываемый в книге смычковый инструмент, изображенный на вазе XI века, обнаруженной при раскопках в древней столице Армении – Двине.

Далее в книге рассматривается развитие армянского профессионального смычкового искусства. И здесь автор различает две ветви: западноармянскую, тяготевшую к европейским скрипичным школам, и восточноармянскую, в своем развитии органично связанную с русской музыкальной культурой.

Хотя Цицикян доводит свое исследование до начала XX века, она, освещая развитие профессионализма в области армянского смычкового искусства предшествующих периодов, показывает предпосылки, в большей мере способствовавшие расцвету советской смычковой культуры в наше время. Ведь наряду с благоприятными социальными условиями, созданными советским государством для развития многонациональной социалистической культуры, наряду с музыкальными взаимосвязями наших народов, в расцвете смычкового искусства Советской Армении существенную роль сыграли профессиональные традиции, накопленные в предыдущий период и освещенные в этой книге.”

Гинзбург Л.С.
Профессор Московской консерватории,
Доктор искусствоведения

"Проблемой инструментоведения в Советском Союзе занимаются считанные специалисты. В этом смысле работа А.М.Цицикян "Армянское смычковое искусство" имеет исключительную ценность. Эта работа вносит много дополнительных сведений о развитии смычкового инструментария, а также прослеживаются пути развития армянского исполнительства, его плодотворные связи с европейскими школами и русской музыкальной культурой. А потому значение труда выходит за пределы сугубо армянского музыковедения.

Проявленная автором эрудиция в данной области науки, исследовательская пытливость помогли ей создать ценный музыковедческий труд, важность которого трудно переоценить. Считаю крайне желательным публикацию этой книги."

Мирзоян Э.М.

Профессор, Народный артист СССР
Председатель Союза композиторов Армении

"...Я с большим интересом ознакомился с работой А.Цицикян "История армянского смычкового искусства". Тема эта освещает совершенно неизвестную область смычкового искусства, и это следует подчеркнуть в первую очередь. Труд этот свидетельствует о большой и углубленной работе, проделанной Анаит Цицикян, ее способности к научному обобщению материала, самостоятельному мышлению как исследователя".

Ямпольский И.М.

Профессор, научный редактор изд-ва "Советская
энциклопедия" и "Музыкальная энциклопедия".

"...Работа А.Цицикян посвящена исследованиям многовековой истории национального смычкового искусства Армении. Сама тема представляется весьма актуальной в теоретическом и практическом отношении, в особенности учитывая ее неразработанность в современной литературе. Важность данной работы заключается и в том, что только детальная разработка вопросов национальных смычковых культур народов СССР даст возможность воссоздать полную картину становления и развития советского смычкового искусства в целом.

Данная работа восполняет серьезный пробел в этой области. Автором собран интересный, в основном малоизвестный, а порой и впервые введенный в научный оборот материал, детально прослежен своеобразный путь развития армянского смычкового

инструментария и формирование исполнительской культуры от средневековья до начала XX века. В работе впервые освещена деятельность замечательных армянских скрипачей, концертирующих в странах Европы, музыкантов, возглавлявших оркестры, педагогов, воспитавших множество молодых дарований.

Работа А.Цицикян является несомненным вкладом в историю смычкового искусства"

Николаев А.А.

Профессор, Доктор искусствоведения,
Зав. кафедрой истории и теории исполнительского
искусства Московской гос.консерватории

"...Работа А.Цицикян "История армянского смычкового искусства" является первым ценным исследованием в этой области. Более 20 лет она собирала и обрабатывала факты, сведения и материалы, на основе которых построила концепцию исторического развития смычкового искусства в Армении.

Изложенные материалы не только позволяют сделать вывод о раннем бытовании совершенных для своего времени типов инструментов, но и могут внести существенную поправку в вопросы развития и распространения смычкового инструментария в целом".

Сарьян Л.М.

Профессор, Народный артист Арм.ССР,
Ректор Ереванской гос.консерватории

... Работа выполненная Анаит Михайловной Цицикян заслуживает признания и самого положительного отношени. Ее подробное описание инструмента, пережившего значительную историческую эволюцию, дает полное представление о его структуре.

Выводы А.М.Цицикян о приемах а brassio, то есть плечевого держания инструмента, совершенно правильные и они особенно ценны тем, что опровергают давно сложившееся утверждение, будто у восточных народов никогда не применялось плечевое держание смычковых инструментов. Выводы А.М.Цицикян представляют большой интерес для современного музыковеда и тем более ценны, что они подтверждают наличие древней и высокой музыкальной культуры Армении.

Мострас К.Г.

Заслуженный деятель искусств
Профессор Московской консерватории

От автора

Смычковое искусство представляет собой одну из важных и интересных областей музыкальной культуры армянского народа. Его история чрезвычайно обширна и охватывает исторический период во много столетий, множество имен исполнителей, композиторов, музыкальных деятелей. В Армении издавна были известны и распространены струнные инструменты, а инструментальное искусство всегда играло заметную роль в развитии национальной культуры. Предлагаемая работа представляет собой первый опыт сбора, изучения и систематизации материалов в этой области.

Приступая к этой обширной теме, пришлось сознательно ограничить себя задачами исследования определенных разделов – истоков смычкового искусства, процесса становления профессиональной скрипичной культуры и исполнительства XIX и начала XX веков. Изучение каждого из этих разделов имело свои трудности. Так, сложность исследования раннего этапа развития смычковой культуры, отдаленного от нас веками, связана с почти полным отсутствием материала. Если в европейском искусстве сохранились немногие памятники, по которым можно судить о типах и видах смычковых инструментов и их бытовании, то значительно более скудными сведениями в этом отношении мы располагаем о культуре Востока. Еще хуже обстоит дело со смычковым искусством Армении, областью и вовсе неизученной.

Источниковедческая и поисковая работа в районах Армении, государственных и личных архивах, библиотеках, хранилищах древних рукописей позволила по крупицам собрать сведения, факты, данные и составить, правда еще далеко не полную картину развития армянского смычкового искусства. Автором были также использованы материалы смежных наук – археологии, этнографии, искусствознания, произведения живописи, миниатюры, архитектуры Армении и других стран.

В свете найденных и описанных в работе изображений древних смычковых инструментов (одно из них относится к числу ранних мировых изображений) возникли сомнения в отношении некоторых из укоренившихся в инструментоведении взглядов на процесс развития и распространения инструментов – предшественников скрипки. Возможно, обнаруженные в Армении данные позволят по-иному взглянуть на пути развития смычкового инструментария.

Древнюю историю имеет и исполнительская культура Армении. Собранные факты позволяют говорить об исполнительстве на смычковых инструментах, широкое развитие которого относится к той ранней эпохе, которую профессор В.К. Чалоян назвал первым этапом армянского Возрождения. Повышенный интерес к человеческой личности, ее душевным переживаниям, расцвет поэзии, литературы, всех видов искусств повлек за собой

Чалоян В.К. (1905-1981). Доктор философских наук, Член корреспондент АН Арм.ССР, исследователь средневековой культуры и философии (ред.).

развитие и музыкальной культуры, в частности смычковой. Именно смычок оказался тем сильным и тонким выразительным средством, который помог найти музыкальную кантилену, способную раскрыть эмоциональное богатство человеческого сердца во всех его проявлениях. Веками складывались, развивались и со временем усложнялись исполнительские традиции, создающие предпосылки для развития профессиональной смычковой культуры.

Исследование более близкого к нам по времени периода исполнительства XIX и начала XX столетий оказалось не менее сложным, хотя трудности здесь были иного порядка. Деятельность армянских исполнителей совершенно не была изучена, не были известны даже их имена. За давностью времени до нас, конечно же, не дошли и записи исполнений этих музыкантов прошлого. Поэтому вначале в распоряжении исследователя оказались лишь скудные, к тому же разрозненные архивные данные, отдельные строки старых местных и зарубежных газет, журналов, эпистолярная литература. С помощью этих сведений удалось найти и вернуть из забвения целый ряд имен армянских исполнителей. Со временем работа обогащалась новыми фактами, деталями. Недостающие звенья дополнялись сведениями, полученными в переписке, в личных встречах в Советском Союзе и за его пределами (имеются в виду корреспонденции и личные творческие контакты с такими музыкантами как Антон и Гевор Синанян (Париж, Нью-Йорк), Барсег Канабян (Багдад), Гисак Вруйр (Лос-Анжелес), Мигран Тарентелян (Париж), Манук Парикян (Оксфорд), Аветис Месумени (Париж), Жюль Лемер (Париж), Йозеф Сигети (Швейцария) и др. Постепенно деятельность армянских музыкантов-исполнителей, достигших высокого профессионального уровня, раскрывалась во всей значимости. Сочетая исполнительство с разносторонней творческой деятельностью, они внесли большой вклад в армянскую, порой и в мировую музыкальную культуру.

Публикуя свой скромный труд, автор не претендует на полноту охвата явлений, ибо это, как упоминалось, лишь первый этап исследования темы. Далеко не все имена названы. Многое осталось в набросках для последующего дополнения, развития. Тем не менее, обращаясь к одной из важных областей армянской музыкальной культуры, автор нашел необходимым осветить собранные материалы и, опираясь на них, наметить пути и проблематику развития армянского смычкового искусства. Дальнейшие изыскания позволят дополнить эту картину новыми данными, дописать творческие портреты исполнителей, уточнить биографические факты, указать на новые имена.

В книге использованы разделы диссертации, отдельные работы и статьи автора, которые на протяжении более трех десятилетий собирались и публиковались в прессе - местной, центральной, зарубежной, звучали в передачах радио, телевидения. Они включены были также в курс лекций по истории и теории смычкового искусства, которые автор этих строк вела в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. В итоге имена

многих из числа "забытых" музыкантов стали известны и использованы в ряде публикаций других авторов.

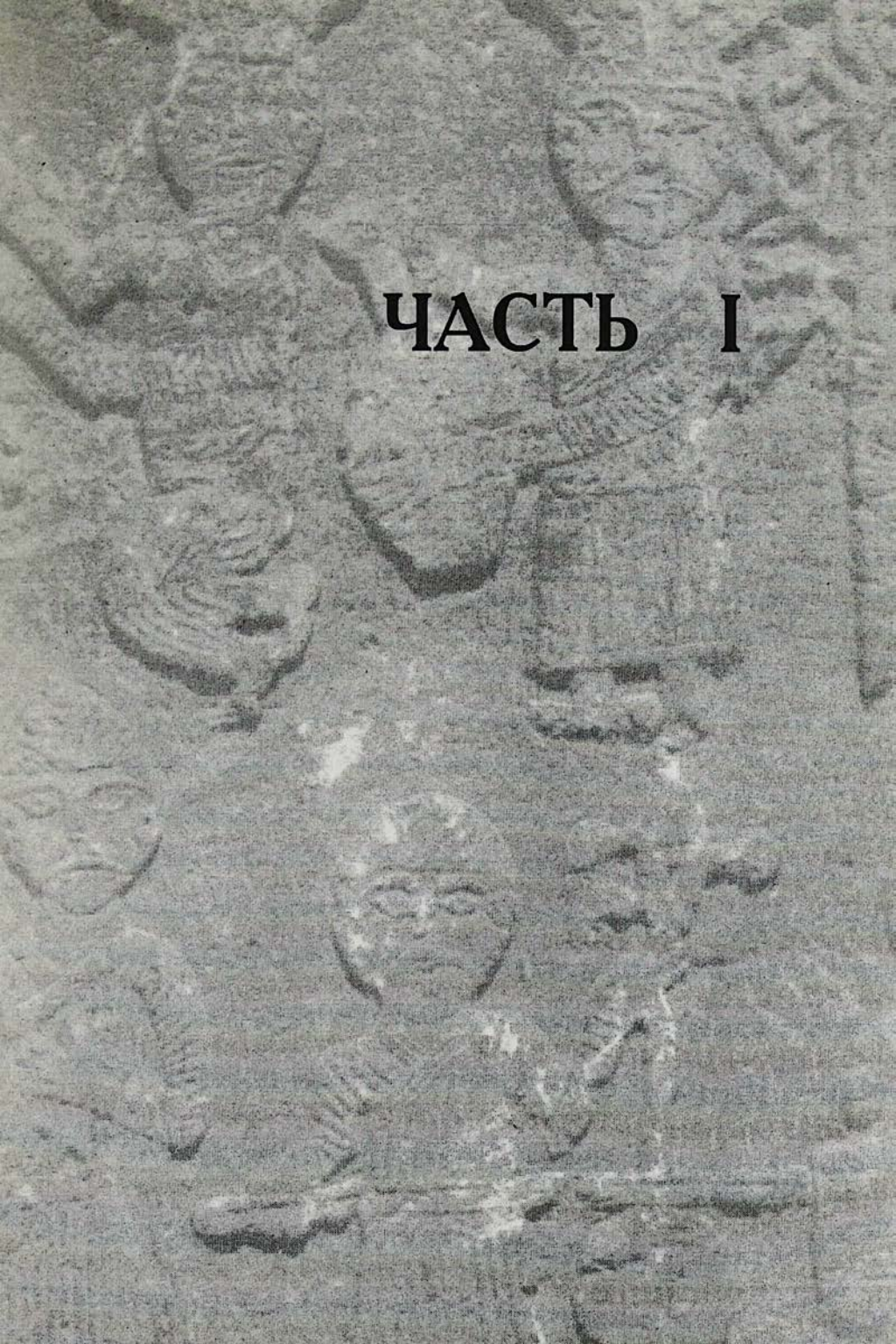
В процессе работы над разделом исполнительского творчества в печати освещалось также творчество выдающихся музыкантов-армян XX века зарубежных и советских – Аветта Габриэляна, Манука Парикяна, Артёмия Айвазяна и других. Однако в книге они освещены недостаточно подробно. Их творческие портреты войдут в другой, отдельный раздел о советском периоде развития и современном этапе исполнительства.

Мысль найти армянских исполнителей музыкантов прошлого, рассказать о том, что волновало их, как сложились их судьбы и творчество, у автора этих строк возникала давно. И тогда, в те далекие годы, задача эта, по-молодости лет, казалась легкой. Однако осуществить ее оказалось так же трудно, как найти слова, тона и краски, чтобы выразить впечатление от явлений природы, переливов ее настроений, стихийной мощи, непреходящей красоты.

Понадобились долгие годы поисков и усилий, чтобы рассказать пока только о некоторых музыкантах, о величии и благородстве их труда, который, подобно прекрасному духовному обелиску, вознесся во славу искусства и армянской культуры.

Автор приносит глубокую благодарность руководителям и сотрудникам научных библиотек и архивных хранилищ, ученым, музыкантам, чьи ценные советы принесли неоценимую пользу в процессе работы – Х.Кушнареву, Н.Теймуразяну, Л.Дурново, М.Мурадяну, И.Ямпольскому, А. и Г.Синанянам, А.Месуменцу, М.Парикяну, европейским музыкантам – Й.Сигети, Ж. Лемёру, Ж.Рекюлару.

1977

The background of the page is a detailed, monochromatic illustration. It depicts a group of people, likely from a historical or cultural context, dressed in traditional clothing. The figures are arranged in a group, with some standing and others possibly seated or in a lower position. The style of the illustration is reminiscent of a woodcut or a detailed engraving, with fine lines and shading. The overall tone is sepia or aged, contributing to a historical feel. The text 'ЧАСТЬ I' is superimposed over the upper-middle part of this illustration.

ЧАСТЬ I

Истоки армянской смычковой культуры и некоторые общие вопросы



Инструментальная культура Армении очень богата и разнообразна. Памятники искусства хранят сведения о музыкальном инструментарии Армении, истоки которого уходят в седую старину тысячелетий. С давних времен культивировалась в стране игра на различных инструментах. Наиболее ранние сведения о смычковых мы находим уже в памятниках X века.

В этот период происходил мощный подъем экономической и культурной жизни, сопровождавшийся бурным ростом городов и крупных феодальных землевладений. Такой подъем во многом был обусловлен прохождением через Армению мировых торговых путей, соединявших страны Востока и Запада. Уровень культурной жизни и развития общественной мысли Армении в то время был настолько высок, что дал повод некоторым современным ученым высказать мысль о своеобразном Возрождении, зародившемся в Армении в X веке и позже распространившемся на другие народы Кавказа, Передней Азии¹. Смысл происходивших процессов заключался в стремлении армянского народа возродить свою культуру, развитие которой было нарушено вторжением арабов.

Культурное развитие в X-XI веках коснулось всех областей искусства: архитектуры, как бы подхватившей прерванную нить художественного развития армянского зодчества и лучших его традиций до арабского нашествия²; живописи, где в миниатюрах ярко проявились тенденции преодоления аскетической суровости средневековья и стремления к реалистичности изображения³; поэзии, - где в творчестве Григора Нарекаци пробуждается интерес к человеческой личности, ее душевным переживаниям.

¹ Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. - Л-д, 1958, с.119

² Якобсон А. Очерк истории зодчества Армении V-XVII вв. - М.-Л., 1950, с.67-68.

³ Свирин А. Миниатюра древней Армении. - М.-Л., 1939, с.31-35.



⁴ Чалоян В. Основные вехи развития философской мысли в Армении. - Ер., 1950, с.125-126.

⁵ Кушнарев. Х. Указ.соч., с.219

Аналогичные явления наблюдаются и в музыкальном искусстве. В этот период в Армении, в ее научных центрах, организованных по образцу школ древности⁴, среди других наук – философии, логики, грамматики, естествознания – преподавалась и музыка. Обязательным предметом она являлась и в высших школах, так называемых *вартапетаранах*. В области музыкальной науки получает развитие изучение целого ряда проблем... "Помимо *манрусума*, теории гласов и теории непрестанно эволюционирующего хазового (невменного) письма,... разрабатывалась проблема музыкального звука, его физической природы, условий, при которых звук обретает свойства выразительности, проблема отношения искусства к духовному миру человека, проблема подразделения музыкального искусства на роды и связи этого искусства с поэзией, грамматикой и прочие проблемы"⁵. Музыкально-эстетическая мысль отражала достижения высокоразвитой культуры, а наличие системы нотописи в столь раннюю пору явилось результатом развитой исполнительской практики.

Высокого развития достигла инструментальная музыка. Она была тесно связана с искусством народных поэтов-певцов, так называемых *гусанов*. Следует отметить синтетический характер их исполнительства, объединявшего слово, пение, жест, мимическую игру и сопровождение на инструменте.

В то же время инструментальная сторона их творчества, несмотря на характерную для Востока традицию создания текста и музыки одним лицом, подчас отделялась от искусства поэзии и приобретала самостоятельное значение. Более того, уровень ее был настолько высок, что в свою очередь влиял на произведения вокальной музыки, в которой ярко проявились черты инструментализма. Это подтверждают "развернутые масштабы гусанских песен и таговых монодий: их сложный интонационный строй, основывающийся на принципе сочетания различных, подчас отдаленных друг от друга ладовых начал, их обширные диапазоны, выходящие в отдельных случаях за пределы двух октав, и, наконец, особенности фактуры, богатой орнаментальными и мелизматическими фигурами, явно инструментального происхождения"⁶. При этом анализ сохранившегося наследия гусанов убедительно показывает, какого высокого технического мастерства они достигали.

В рассматриваемый период и последующие века число исполнителей на различных инструментах очень разрослось и привело к тому, что в больших городах они объединялись в своеобразные союзы, цехи,

⁶ Там же с.214

амкарства. Широко практиковалось обучение исполнительскому искусству, приемам и технике игры. В одной из древних рукописей содержатся сведения о том, что в Армении той эпохи существовали музыканты-профессионалы, которые за плату обучали музыке также женщин-гусанов⁷.

⁷ Рукопись N 2595, с. 244б.
- Матенадаран. Ер.

Традиция приобщения женщин к музыкальному искусству не случайна, она идет из глубины веков. Еще в далекие времена языкачества среди музыкантов-исполнителей Армении были и женщины, о чем свидетельствуют историки и памятники материальной культуры.

Изображения женщин-музыкантов неоднократно встречаются и в памятниках средневековой армянской культуры. По сохранившимся сведениям, это были великолепные музыканты-инструменталисты и певцы, сами создававшие музыку и вдохновенно исполнявшие ее⁸.

В древней Армении женщины-гусаны назывались *варцак*. Мовсес Хоренаци упоминает одну из наиболее известных – *варцак Назиник*⁹. Обнаруженные при раскопках Арташата – древней столицы Армении, статуэтки лютнисток, играющих на распространенных и поныне инструментах – лютне, сазе и кнаре, – подтверждают это. По мнению специалистов, найденные статуэтки можно датировать II-I вв. до н.э.¹⁰

⁸ Мовсес Хоренаци. История Армении. - Ер., 1990, с. 112.

⁹ Григорян Ш.И. Древнеармянские гусанские песни. - Ер., 1971, с. 23

¹⁰ Тер-Мартirosов Ф.И. Терракоты из Арташата. - Вестник обществ. наук АН Арм. ССР. Ер., 1973. N4, с. 88-89

Степанос Сюнеци (VIII век) сообщает о замечательной женщине-музыканте и композиторе по имени Саакандухт, жившей близ Гарнийского ущелья, которая сама была прославленным исполнителем и многих обучала высокому музыкальному искусству¹¹.

¹¹ Степанос Орбелян. История дома Сисакан. - М., 1861, с. 101

Инструментальная культура Армении характеризовалась большим разнообразием видов струнных инструментов, среди которых имелись и смычковые. Известно, что на рубеже VIII-IX веков в Европе получают распространение инструменты типа *фиделя* и *арабского ребаба*. Смычковыми инструментами издавна пользовались в Иране, Индии, в арабских странах. В Армении, тесно связанной территориально, экономически и культурно со странами Востока, принцип извлечения звука смычком был также хорошо известен, а смычковые инструменты входили в состав его инструментария.

Касаясь проблемы происхождения и распространения смычка, напомним, что она до сих пор окончательно не разрешена. Исследователями выдвинуты различные гипотезы, из которых в современном инструментоведении привлекают внимание две. Согласно одной из них, проникновение и распространение смычка происходило с севера на юг. Это мнение разделяет французский инструментовед Ф. Гарно.

¹² Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок.- М., 1959, с.157-158.

¹³ "Наряду со струнными щипковыми у армян-профессионалов эпохи развитого феодализма были в употреблении и смычковые инструменты *джутак* и *кемани*". См.: Х.Кушнарев. Указ. соч., с.216.

¹⁴ Левонян Г. (1872-1947) искусствовед, профессор, сын ашуга Дживани. Сочинения.- Ер., 1963, с. 227.

Ссылаясь на поэтическое воззвание к святой Радегонде (570 г.) епископа Венанса Фортуната (Venance Fortunat), он указывает, что галлам уже в VI веке был известен способ извлечения звука смычком и что "наиболее вероятный путь иммиграции смычка - с севера на юг"¹².

Сторонники второй теории – Курт Закс и другие - считают, что проникновение смычковых инструментов шло "южным путем", то есть не от северных, а от южнославянских и восточных народов. Здесь имеются в виду инструменты типа *фиделя* и *ребаба*, то есть те смычковые инструменты, которые предвосхитили появление скрипки и явились ее предками. А эти инструменты или их разновидности были известны в Армении и получили широкое распространение в эпоху развитого феодализма. Более того, работы Курта Закса и профессора Б.А. Струве указывают, что именно с X века появляются инструменты – разновидности *фиделя*, имеющие много общих черт с рядом восточных народных смычковых инструментов. В связи с этим хотелось бы указать на распространенный в Армении инструмент *кемани*¹³.

Кемани, по-видимому, получил свое наименование от персидского слова *кеман*, означавшего смычок. Одна из разновидностей этого инструмента содержит, помимо восточных, еще и черты, присущие инструментам Запада: плоскую досчатообразную с перпендикулярными колками головку, резонансные отверстия в форме скобок, то есть типичные черты западноевропейского *фиделя*. Последние данные инструментоведения указывают на то, что подобный инструмент арабы именовали *греческой скрипкой*. Он был распространен в X веке и разницы между ним и *кемани* не обнаруживается. Другие разновидности *кемани* в Армении позднейшего времени можно считать уже ярко выраженными скрипками.

В то же время, по-видимому, именно от этого инструмента получили ответвления и развитие и другие смычковые инструменты, в частности с резонансными струнами, сохранившие первоначальное свое название. По этому поводу Гарегин Левонян пишет: "*Кемани* уже типичный европейский инструмент, подстать *джутаку*, скрипке, старая их разновидность" ... Однако далее Левонян пишет о другой разновидности *кемани*, инструменте смычковом, но приобретшем новые качества: "*Кемани*, – пишет он, – от современной скрипки отличается величиной (приближаясь к маленькой виолончели), вместо 4-х струн имеет 12, из коих 6 верхних струн расположены на грифе, а 6 металлических, резонансных - снизу; смычок прямой, простого устройства"¹⁴. Принцип

резонансных струн, получивший распространение в Армении, был известен у арабов и у народов Средней Азии, в Индии. Суть его заключалась в том, что верхние, обычно жильные струны, настраивались либо в унисон, либо на октаву выше металлических, расположенных под грифом. Такое сочетание приводило к великолепным звуковым эффектам. Инструменты с резонансными струнами были занесены и в Европу, а Армения, расположенная на стыке магистральных путей Востока и Запада, вполне могла способствовать их распространению.

Вызывает интерес описание инструмента, близкого к *греческой скрипке*, в историко-этнографическом исследовании Н.А.Привалова. Автор называет его "инструментом переходным от восточных форм к западноевропейским" и подчеркивает, что при игре его уже начали поднимать на плечо (подчеркнуто нами-А.Ц). "Этот инструмент, - продолжает автор, - называется *греческой скрипкой* и встречается на побережье Черного моря и на Кавказе. Правда, эту разновидность здесь надо считать редкой. Чаще она была близка к первобытному персидско-арабскому *кеманче*, от которого очевидно и произошла"¹⁵.

Из других инструментов следует упомянуть *кеманчу* и *ребаб*. Сведения о *кеманче* (или *кяманче*) находим в персидском словаре Геворка Дпира, опубликованном на армянском языке в 1826 г. Под *кеманчой* автор подразумевает инструмент типа *джутака*, причем указывает, что он близок к арабскому *ребабу*. Кроме того, термин *кеманча* обозначал также *лук инструмента* – другими словами, смычок. Бытование обоих инструментов в Армении подтверждает Х.С.Кушнарев. Он ссылается также на персидского поэта XII века Низами и считает, что рассматриваемый сложный инструментарий был в данную эпоху достоянием не только армян, но и других культурных народов Среднего Востока и Закавказья¹⁶.

Наличие *ребаба* в Армении вполне вероятно и по другим причинам. Этот смычковый инструмент, как известно, имел арабское происхождение. Арабы не раз вторгались в Армению и в VII веке осели в ней на длительное время. Кроме этого, *ребаб* вообще имел широкую сферу распространения на Востоке, а с VIII века через Испанию и в Европе. Армения, соединявшая караванные пути Востока и Запада, вряд ли могла в этом смысле составить исключение.

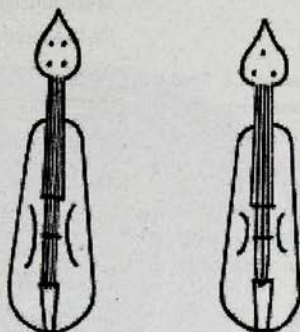


Рис. 1 а) греческая скрипка, б) кемани

¹⁵ Привалов Н. Историко-этнографическое исследование древнерусских народных музыкальных инструментов в связи со смычковыми инструментами других стран. В кн.: "Записки Русского Археологического общества". - С.-Пб., 1903, т.5, с.10

¹⁶ Кушнарев Х. Указ.соч. с.216

¹⁷ "Известия общественных наук" АН Арм. ССР №5.- Ер., 1952, с.83.

Внимание привлекает еще один струнный инструмент, получивший распространение в Армении, о котором до сих пор не упоминалось в армянских музыковедческих трудах. Сведения о нем содержатся в рукописи X века¹⁷. Речь идет о *руде* - инструменте, по-видимому, также имевшем широкую сферу распространения, так как известен он был в Персии и Средней Азии.

Персидский словарь Нафиси переводит слово *руд* и как *струна* и как *струнный инструмент*. По свидетельству автора средневекового среднеазиатского трактата, *руд* был известен еще в эпоху Александра Македонского, но тогда, надо полагать, был щипковым инструментом. По сведениям более позднего средневекового периода, инструмент имел гриф, четыре жильные (кишечные) струны и играли на нем смычком¹⁸.

¹⁸ Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али (XVII в.)-Ташкент, 1946.

¹⁹ Григор Нарекаци. Книга скорбных песнопений. Ер., 1985, с.616

Большой интерес представляет одно из ранних письменных упоминаний о *джутаке*, которое мы находим у Григора Нарекаци¹⁹. Поскольку в данном случае речь идет о X веке, то очевидно имелась ввиду не *скрипка*, (как это понимается под современным армянским словом *джутак*), а некий иной инструмент, вероятно один из ее прототипов, скорее всего разновидность *фиделя*. Упоминание Г.Нарекаци не случайно. Если проанализировать исторические предпосылки поэтических образов, созданных Нарекаци, то можно увидеть, что богатейшим кладезем, из которого черпал щедрой рукой поэт средневековья, являлось народное творчество, "поэзия сельских и городских низов, поэзия гусанов, накопившая ко времени Нарекаци огромный опыт в области узкопрофессионального мастерства"²⁰.

²⁰ Брюсов В. Поэзия Армении. с.38

Профессор Х.С.Кушнарев прямо указывает, что, вероятно, отсюда, "от гусанской практики шла широко применяемая Нарекаци форма песен-тагов, пышность поэтических сравнений и параллелей и та звукопись, которая, по словам В.Брюсова, любовно культивировалась Нарекаци еще задолго до того, как она расцвела в лирике персидской и арабской"²¹. Даже особая форма стихосложения, известная под названием *айрен*, была использована поэтом, а эта форма, как известно, создавалась и широко применялась гусанами. По-видимому, и инструмент, именуемый *джутак*, Нарекаци встретил в той же практике гусанского исполнительства и воспроизвел тем самым типические черты современного ему народного музыкального быта.

²¹ Там же, с.125-126

Остановимся однако на древнем смычковом инструменте конца X - нач. XI века, обнаруженном на территории Армении и представляющем особый интерес. История его такова.

Государственный исторический музей и Институт археологии²² Академии наук Армянской ССР на протяжении многих лет производили раскопки Двинского холма, расположенного неподалеку от Еревана. Само название *Двинский холм* связано с существовавшим некогда городом Двином. Известный с III тысячелетия до нашей эры как небольшое поселение, Двин с течением времени превратился в один из наиболее крупных центров Армении, а в средние века стал ее величественной столицей.

Раскопки Двинского холма помогли ученым осветить наименее известный период истории Двина эпохи его расцвета в IV-X вв. и выявить ту важную роль, которую играл этот город в экономической, политической и культурной жизни Армении. Был сделан ряд ценных находок, имеющих важное значение для науки.

При раскопках двинской цитадели в 1953 году были обнаружены обломки глиняной и стеклянной посуды. Вазы, бокалы, светильники, флаконы и многое другое, разнообразные по цвету и качеству, составили коллекцию исключительной ценности. Среди найденных предметов особое внимание привлек сосуд, отличавшийся своей красотой от других стеклянных изделий.²³ Исследуя его, археолог Р. Джанполадян указала, что по технике исполнения он напоминает две вазы византийского происхождения: одну, хранящуюся в сокровищнице собора св.Марка в Венеции, другую, найденную при раскопках средневековой стекольной мастерской XI-XII веков в Коринфе.

Двинская ваза была выполнена из стекла сапфирно-фиолетового цвета и покрыта узорами из золота и цветной эмали. Формой она напоминает несколько приплюснутый шар, высотой 6,5 см, диаметром 8,5 см. Тонкость, изящество и богатство украшений на вазе говорят о ее принадлежности к предметам роскоши. В ней, по-видимому, хранили дорогостоящие благовония.

²² В 1950-е годы сектор археологии при Академии Наук Арм.ССР



Рис. 2 Сосуд из Двина. X-XI вв.

²³ Подробное описание сосуда см. в работе Р.Джанполадяна "Стеклянный сосуд из Двина". - В кн: "Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН Арм ССР". Вып.60, Ер., 1955.

На одном из четырех медальонов, расположенных на сосуде, изображен музыкант, играющий на смычковом инструменте. Он сидит на коврике или подстилке, поджав под себя ноги. Черты лица крупные — большой нос, большие глаза. У него приоткрыт рот, глаза закрыты. Блик на его губах создает впечатление, что он не только играет, но и, аккомпанируя себе, поет.

Иструмент, который держит в руках музыкант, довольно-таки большой и по величине соответствует альту. Однако его внешний вид в целом свидетельствует о том, что перед нами разновидность *фиделя* или средневековый предшественник скрипки. Корпус гитарообразной формы, ясно видимая шейка инструмента коротка и завершается слегка отогнутой назад головкой с поперечными колками. Инструмент держится плечевым способом. Обращает внимание так называемая *талиа* или *перетяжка* на корпусе инструмента. Эта деталь вызывает особый интерес, так как говорит об инструменте, совершенном для того времени. Как пишет профессор Б.А. Струве, "наличие талии сделало возможным звукоизвлечение на каждой струне отдельно. Как известно, "талиа" и была введена для того, чтобы обеспечить ведение смычка на крайних струнах фиделя"²⁴.

²⁴ Струве Б.А. Указ.соч., с.41.

Смычок имеет изогнутую в виде лука трость, концы которой соединяются пучком волос. Смычки подобной лукообразной или полулукообразной формы в средние века были типичны как для европейских, так и восточных стран. На Востоке, в Азии, а также Африке такой тип смычка встречается и поныне.

С развитием техники штрихов трость смычка начали постепенно выпрямлять, причем считается, что на Западе этот процесс шел интенсивнее, чем на Востоке, где лежачий характер штрихов, присущих восточной музыке, позволял осуществлять их смычком лукообразной формы. Однако и здесь тенденция к выпрямлению трости, несомненно, имела, о чем свидетельствует хотя бы прямой смычок кеманчи.

Интересно, что в Армении, судя по имеющимся изображениям, наряду с лукообразным очень рано стали встречаться смычки с прямой тростью. Средневековые смычки дифференцируются по длине. На народных инструментах типа *ребек* в европейских странах играли более коротким смычком, чем на *фиделях* и *виолах*. Смычок, который мы видим в руках музыканта на двинском сосуде, довольно длинен, что соответствует его фидельному типу. Малое количество струн, талиа и длинный смычок позволяют утверждать, что музыканты уже в тот

исторический период развивали приемы сольной кантилены. Это обстоятельство ставит под сомнение довольно распространенное мнение, согласно которому *широкий штрих, певучий смычок* явился лишь достоянием скрипичного искусства и якобы не имел предшествовавших стадий развития.

Обратим внимание еще и на следующее. Есть определенная взаимосвязь между постановочными приемами правой и левой рук, то есть между держанием смычка и общим положением инструмента. В европейском смычковом искусстве постепенно утвердился способ держания смычка, при котором рука исполнителя накладывается на трость смычка сверху. В отличие от этого в восточной исполнительской практике получила распространение и сохранилась до сих пор другая форма держания смычка, при которой рука играющего находится сбоку или снизу колодки. Как первый, так и второй способы были обусловлены характером штриховой техники европейского и восточного смычкового искусств. Боковой способ держания смычка соответствовал лежащим, тремолирующим штрихам, распространенным в музыке народов Востока. Поэтому на Востоке, и в частности в Армении, очень рано появился своеобразный прием натяжения волоса смычка с помощью пальцев правой руки (в основном большого). В практике народного музыкального исполнительства такой способ встречается и поныне. Пальцами же регулировалась и степень натяжения трости.

В европейской творческой практике, развившей такие виды штрихов, как *мартле, сотийе, спиккато*, боковой способ держания был неудобен, особенно при игре на инструментах в положении держания на плече - *a braccio*. Однако на ранних стадиях развития смычкового искусства обе формы держания смычка применялись даже и в Европе. Интересен в этом отношении барельеф аббатства св.Георга в городе Бошервилле (Нормандия, XI век).



Рис. 3 Барельеф аббатства св.Георга. Нормандия. XI век.

Среди исполнителей, изображенных на барельефе, два музыканта играют на *фиделях*, причем один держит *фидель* в позиции *a gamba* (опирая на ногу) и, соответственно этому, смычок держит боковым способом, а другой приложил инструмент к плечу и держит смычок уже сверху трости. Надо отметить, что впоследствии в европейском искусстве боковой способ держания смычка постепенно был вытеснен, сохранившись только при игре на контрабасе. В сочетании с плечевым способом держания инструмента *a braccio* он вообще применялся как исключение²⁵. Именно с таким редким случаем мы сталкиваемся на рисунке двинской чаши.

²⁵ Струве Б.А., Указ.соч., с.253

Если учесть, что двинский сосуд датируется специалистами концом X—началом XI веков, то данное изображение инструмента можно считать одним из наиболее ранних в мировом искусстве.

²⁶ Если не считать инструмента еще более раннего в Утрехтском псалтыре IX века—весьма примитивного и держащегося вертикально.

По существу, до нас дошли всего несколько²⁶ изображений, относящихся примерно к тому же времени: уже упоминавшийся нами барельеф Нормандского собора (XI век) и фреска Софийского собора в Киеве (XI век). Последняя представляет для нас меньший интерес, потому что инструмент, который мы видим на ней, византийского стиля и формой своей резко отличается от найденного в Армении.



Рис. 4 Фреска Софийского собора. Киев. XI в.

Гораздо существеннее параллель между инструментами двинского сосуда и нормандского барельефа, имеющими поразительную общность форм. И на том и на другом изображен *гитарообразный фидель*, то есть тот тип смычкового инструмента, который являлся наиболее распространенным в европейских странах и считался его "классической" разновидностью. Отсюда можно сделать прямой вывод, что в XI веке тип *гитарообразного фиделя* получил повсеместное распространение, начиная от Нормандии и кончая некоторыми странами Передней Азии. Вряд ли можно допустить, что художники

столь далеко отстоящих друг от друга стран могли изобразить нечто случайное и не типичное для окружающего их быта.

Инструмент, изображенный на вазе, любопытен еще и тем, что некоторые признаки роднят его с типом европейского фиделя и в то же время у него есть черты, не свойственные для разновидности названного инструмента.

Как указывает профессор Струве, "инструменты типа фиделя появились в разных странах и под разными наименованиями примерно с VIII века. К XI-XII векам конструкция фиделя подверглась значительным изменениям: корпус становится более плоским, принимая гитарообразную форму. Однако именно дощатая (плоская) головка с прямыми, то есть перпендикулярными к ней колками является самым стойким, "стабильным" признаком всех видов фиделя".²⁷

²⁷ Струве Б.А. Указ. соч., с.39

По форме своего корпуса инструмент на двинском сосуде - это типичный *европейский фидель*, но дощатая головка с перпендикулярными колками здесь отсутствует. На двинском инструменте головка имеет обычную для восточных инструментов форму несколько отогнутой назад колковой коробки с поперечными колками, которая ни в Европе, ни в Византии до сих пор никогда не встречалась. Поэтому данный инструмент, скорее всего, должен классифицироваться как восточный тип, незнакомый европейской смычковой культуре.

Есть в двинском изображении и другие признаки, свидетельствующие, с одной стороны, о каких-то элементах восточной, а с другой - западной культур. Так, например, плечевого способа держания инструмента восточная культура не знала. Такая форма игры была типична для западных народов и Византии. Профессор Струве в своем труде "Процесс формирования виол и скрипок" прямо указывает на большое распространение в западноевропейском исполнительском искусстве именно формы держания *a braccío* в противоположность всем инструментам Востока, держащимся в положении *a gambà*.

Появление плечевого способа держания инструмента в смычковом искусстве европейских народов вызывалось самой практикой исполнительства. В Европе странствующим музыкантам часто приходилось играть стоя, а потому и инструмент им было удобнее держать у плеча. На подмостках тех же ярмарочных балаганов важно было именно стоять, чтобы быть хорошо видимым окружающим. Кроме того, народные исполнители зачастую совмещали музыкальную деятельность с актерской. Фидлер-виелист, играя плясовую песенку, сплошь и рядом

²⁸ Струве Б.А. Указ.соч., с.39

сам активно подтанцовывал, "завлекая" слушателей²⁸.

Наоборот, восточный способ держания ограничился целиком формой а *gamba*, даже в случае самых маленьких инструментов. Распространение у восточных народов формы держания а *gamba* было обусловлено также практикой музицирования. Музыканты здесь всегда играли сидя, упирая инструмент в колено. "Исторически форма держания а *gamba* является самой старой, - писал Б.Струве. - Основная причина распространенности формы а *gamba* заключается в том, что она наиболее естественна при игре на смычковом инструменте. Упор инструмента в колени или пол (землю) освобождает исполнителя от затраты сил, требуемых для держания его на весу. Близость корпуса инструмента к телу играющего создает благоприятные условия для небольших размахов движений правой руки. Нельзя не учесть также огромного влияния типа самой посадки человека, присущей Востоку, - на коврике, скрестив ноги, либо на небольшом возвышении"²⁹.

²⁹ Там же, с.185

Возможность применения плечевого способа держания инструмента у восточных народов отвергает и И.М. Ямпольский. Указывая на музыканта с фрески Софийского собора в Киеве, держащего инструмент а *braccio*, он пишет: "...последнее исключает возможность заимствования фрески из музыкальной практики восточных народов, у которых никогда не применялось плечевое держание инструмента"³⁰. Однако изображение на двинском сосуде ставит под сомнение укоренившееся до сих пор мнение резкого разграничения способов держания инструментов фидельного типа на Востоке и Западе. По-видимому, в некоторых странах могли возникать промежуточные или переходные варианты.

³⁰ Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. - М.-Л., 1951, с.10

Все эти данные приводят нас к мысли о том, что инструмент, подобный двинскому, мог возникнуть в стране европейской, тесно связанной с Востоком, либо в стране восточной, тесно связанной с западной культурой.

Таким образом, двинский инструмент, дополняя наши представления об инструментарии древности и являясь одним из самых ранних из имеющихся в мировом искусстве изображений смычкового инструмента, может позволить по-новому осветить вопрос первоначального развития и распространения инструментов - прототипов скрипки. Наличие данного изображения в Двине в X-XI веках может служить также иллюстрацией к одной из интересных страниц истории Армении - периода расцвета культуры и искусства. Эту эпоху В.К.Чалоян не без основания назвал "первым этапом армянского Возрождения"³¹.

³¹ Чалоян В.К. Армянский ренессанс. - М., 1963, с.53

В книге немецкого ученого В.Бахмана³² приводятся любопытные данные, а также византийские изображения смычковых инструментов, относящихся к рассматриваемому нами периоду. На основании этих данных В.Бахман считает, что смычковый способ звукоизвлечения, зародившись в Азии, проник в европейскую музыкальную практику двумя путями, причем один из них был через Византию и было это только в X веке, то есть тогда, когда смычковые инструменты в Армении уже имели распространение и свою предысторию развития.

Дальнейшее изучение этой темы показало, что находка в Двине оказалась не случайной. Подобные инструменты при том же способе держания встречались неоднократно в практике армянского исполнительства X-XIII вв. Подтверждением вышесказанного может служить хачкар (крест-камень), найденный научной экспедицией Института археологии и этнографии Академии наук Арм. ССР в 1961 г. в селении Колатак (Карабах), возле церкви *Кошик-Анапат*. На хачкаре изображен человек со смычковым инструментом в руках.

Исторический период, к которому относится данное изображение, характеризуется усилением прогрессивных тенденций, ярко расцветших в период, предшествовавший

³² Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels.- Leipzig, 1964.

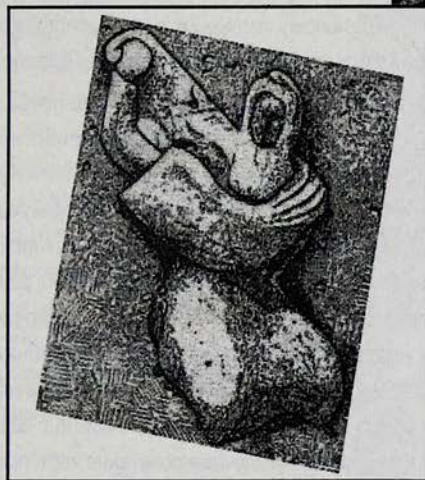


Рис. 5 Армянский хачкар. Карабах. 1194г.
(Схематический рисунок выполнен историком А.Манучаряном)

сельджукскому нашествию. Армения вновь возвращается к активной жизни, принимает участие в транзитной торговле, живительные артерии которой проходят через ее города, связывая многие страны Востока и Запада. Возрождается крупное ремесленное производство, процветают наука, искусство, в которых получают дальнейшее развитие гуманистические и реалистические тенденции. Распространение светского мировоззрения характерно для культуры Армении этого периода. Раздумья о судьбе человека, интерес к его внутреннему миру, переживаниям – вот что вновь отличает творения философов и поэтов, архитекторов и живописцев. Появляются новые жанры в литературе, расцветают светская поэзия, живописная миниатюра XIII века (шедевры прославленного художника Тороса Рослина) и т.д. Этот период проф. В.К.Чалоян называет "вторым этапом армянского Ренессанса".

В музыкальном искусстве продолжает активно развиваться творчество гусанов. Обогащенное новыми стилистическими чертами, оно вступает в новую фазу своего развития, также характеризующую прогрессивными реалистическими чертами.³³

Вернемся, однако, к инструменту, изображенному на хачкаре. Можно предположить, что это один из средневековых предков скрипки фидельного типа. Его верхняя дека плоская. Отчетливо видна шейка инструмента, завершающаяся колковой коробкой с закругленной головкой, что указывает на большую степень приближения инструмента к скрипичному, а не фидельному типу, к которому относится большинство инструментов, распространенных в то время в Европе.

При перевозке изображение на памятнике было повреждено, поэтому позволю сослаться на свидетельства членов научной экспедиции Института археологии и этнографии АН Арм.ССР, кандидатов исторических наук С.Г. Бархударяна и А.А. Манучаряна³⁴ и сделанные ими зарисовки в момент обнаружения памятника. По их свидетельству, смычок инструмента был прямым – факт довольно любопытный для данного исторического периода, так как европейские смычки имели, как правило, лукообразный изгиб. Примечательна европейская плечевая поза держания инструмента – *a braccio*, хотя при этом музыкант сидит, поджав ноги на восточный лад. Здесь мы вновь сталкиваемся с аналогичным случаем сочетания черт, присущих Востоку и Западу. То, что казалось нам необычным в двинском изображении, повторено в изображении на хачкаре. Совпадение вряд ли могло быть случайным. Можно отметить поразительную общность

³³ Кушнерев ссылается на словесно-поэтические тексты тагов, сохранившиеся в старинных рукописных сборниках, особо подчеркивая решительное обращение авторов тагов к образам и сюжетам народно-гусанского творчества.

³⁴ Научная этнографическая экспедиция Института археологии и этнографии АН Арм. ССР во главе с канд. ист. наук С.Г.Бархударяном. 1961г.

черт между этими двумя изображениями инструментов: оба они смычковые, фидельного типа, держатся на плече. И в том, и в другом случае музыканты играют не стоя, а сидя. Сходные между собой эти изображения, однако отличаются от других известных изображений. Вот почему возникает мысль о своеобразной, а возможно и самостоятельной линии развития в Армении смычковых инструментов, прототипов скрипки.

И еще одна мысль: если смычковые инструменты были распространены в Армении уже в X-XIII вв, они, разумеется, не могли возникнуть сразу, без определенной предыстории развития, а потому, их появление следует отнести к гораздо более раннему периоду.

Разрастание струнного инструментария и распространение смычковых инструментов в эту эпоху было следствием расцвета армянской культуры, многообразия и богатства содержания музыкально-поэтических жанров и форм, закономерным проявлением пышно расцветшей лирики. Смычковые инструменты явились прямым результатом новых требований художественно-эстетического порядка и пробудившегося интереса к человеческой личности, ее чувствам и переживаниям. Явившись "орудием", отвечающим требованиям эпохи, смычок стимулировал появление новых форм выражения, обогащение мелодических и тембровых качеств инструментов. Он дал возможность найти сильное и тонкое выразительное средство — инструментальную кантилену, ставшую отражением эмоционального богатства человеческого сердца во всех его проявлениях. Такой смычок в Армении был приспособлен к исполнению кантилены и лежащих



Рис. 6 Мокское Евангелие, XVI в.
Матенадаран. (Рук. 5783)



Рис. 7 Ансамбль музыкантов. XVII в.
Матенадаран. (Рук. 5472)

³⁵ Ханзаян Э. Музыкальные инструменты. В кн.: "Труды Историч. музея". т.V - Ер., 1952, с.87.

³⁶ Греческую лиру, китару (и др. инструменты) снабжали кишечными струнами, так как металлические грекам были неизвестны. См.: Науман. Иллюстрированная всеобщая история музыки. т.I - СПб., 1897, с.138.

³⁷ Новый словарь древнеармянского языка ("Հայկազիբ րիվի-րիվ"). т.I, II - Венеция. 1836-37.

штрихов типа *легато* и *деташе*. Вероятно поэтому на Востоке и, в частности, в Армении очень рано, намного ранее, нежели в Европе, пришли к мысли о таком усовершенствовании, как лентообразное расплывание волоса смычка, столь необходимое для обеспечения полноты звучания. Лентообразное расплывание волоса смычка давало значительные преимущества в извлечении более качественного звука. Со временем поиски большего удобства игры на инструменте привели весь ход развития смычка к постепенному выпрямлению трости и в итоге к прямому смычку кяманчи. Многочисленные подтверждения тому мы находим в миниатюрах древнеармянских рукописей.

Музыкант-исполнитель средневековья являлся часто и мастером инструмента, на котором играл³⁵. Для изготовления он использовал разнообразные древесные материалы, собирая его, подчас, из многих кусочков дерева. Такой инструмент поражал тщательностью работы, тонкостью отделки и вкуса.

Существенным фактором следует считать и используемые музыкантами струны. Их производство велось в Армении с давних времен и успело накопить богатый опыт в этой области. Сохранившиеся документы позволяют установить, что армянские музыканты использовали на своих инструментах различные по материалу изготовления струны – медные, серебряные, шелковые, льняные и др.³⁶, при этом выбор струн зависел от материала, из которого изготовлялся инструмент. Так, выточенный из тутового дерева, он требовал шелковых струн. Общепринятым было мнение, что между тутовым деревом и шелком существует гармония, а звуки подобного инструмента обладают особым очарованием.

Данные о струнах содержатся в трудах многих средневековых армянских ученых. О них упоминали Григор Нарекаци, Фавстос Бюзанд, Ованес Ерзнкаци, Нерсес Ламбронаци, Акоп Кримеци. О льняных, жильных и серебряных струнах содержит сведения и армянский *Айказян словарь* XIX века³⁷.

В армянском языке слово *струна* меняется в зависимости от материала изготовления: *лар* – это струна из льна или серебра, *аги* – струна, сделанная из кишок, то есть кишечная или жильная.

Наиболее ранние из имеющихся сведений о производстве струн относятся к периоду царствования Тиграна Великого (II-I вв. до н.э.). Тогда производство было сконцентрировано в районе озера Капутан (ныне называемое Урмия и находящееся на территории Ирана). Озеро Капутан было соленым. Здесь была организована добыча соли, здесь же производились струны. Процесс изготовления жильных струн сводился к следующему: из кишок животных вырезались ленты длиной 1,5-2 метра и протягивались поперек траншеи заполненной соленой водой из озера. После испарения воды в траншее, ленты снимались, промывались в чистой родниковой воде, сушились на солнце и обрабатывались. Этот процесс производства струн был подробно описан в историческом романе А.Хачатряна "Тигран Великий"³⁸.

Сохранились сведения о производстве струн в Армении в X веке. В этот исторический период важное место в экономической жизни Армении занимали ремесла, основой для которых служило наличие шерсти, кожи, богатых полезных ископаемых и традиций их обработки. Ремесленное производство было сосредоточено главным образом в городах, принимавших активное участие в международной торговле. Однако главное место в экономике страны все же принадлежало сельскому хозяйству. Производимые в стране различные сельскохозяйственные товары становились предметом вывоза. При этом наряду с сельскохозяйственными и ремесленными изделиями — зерном, шелком, шерстью, коврами, лесоматериалами, растительными красками, гончарными изделиями, одеждой, медом и т.д. из Армении вывозили и струны. Производство струн и их экспорт были налажены в двух небольших городах, расположенных в районе приморского города Мукан³⁹. О вывозе армянских струн сообщается в трудах армянских ученых — Ф.Бюзанда, Ов.Ерзнкаци, Г.Магистроса, Н.Ламбронати, А.Кримици, а также в иностранных источниках, например, у арабского ученого Ибн-аль-Асира (X век)⁴⁰.

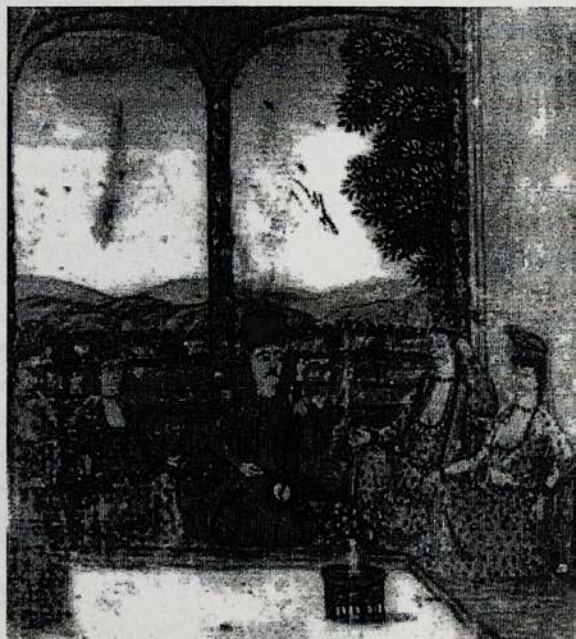
О жильных струнах упоминает и поэт

*Рис. 8 Нагаш Овантан. XVIII в.
Матенадаран. (Рук. 4426)*

³⁸ Необходимые сведения были заимствованы писателем из издававшегося на арм. языке в Венеции журнала "Базмавет", но при издании романа это описание было изъято и сохранилось лишь в рукописи.

³⁹ Папазян А. Экономические отношения между Арменией, Азербайджаном и Грузией в X веке. Известия АН Арм ССР-Ереван, 1952, №5. с.78.

⁴⁰ Там же, с.78.



X века Григор Нарекаци. В абзаце, где он пишет о скрипке, говорится и о струнах, на ней натянутых. Они жильные или, как в тексте сказано, "из кишок приспособленные".

Производство струн в самой Армении не вызывает удивления, если учесть многообразие струнных инструментов в стране. Причем, по сведениям Акопа Кримици, число струн на некоторых из них доходило до 40 (солтир), 70 (ганон) и даже 100 (органон)⁴¹. Как упоминалось выше, играли в Армении и на инструментах с резонансными струнами. Их наличие подтверждается многими изображениями, которые можно встретить в древнеармянских рукописях. Иногда ветхость и недостаточная четкость рисунка не позволяют абсолютно точно определить детали инструмента, но тем не менее, судя по широкому грифу, удлиненной головке и многочисленным колкам, можно утверждать об обилии резонансных струн.

Несмотря на большое разнообразие музыкального инструментария, мнения средневековых ученых и музыкантов единодушно сходились на том, что все же наиболее удобным инструментом следовало считать четырехструнный. Четыре струны более всего соответствовали природе, естеству, а точнее - четырем ее стихиям⁴². Так, Езник Кохбацци (V век) считал, что нет искусства вне природы. Поэтому, подобно тому как в природе, в нем должны наличествовать четыре стихии: огонь, воздух, земля, вода. Судя по высказываниям ученых, музыкантов, философов, на протяжении многих веков четырехструнный инструмент встречался как весьма стойкая и распространенная разновидность. В последующие периоды четыре струны стали одним из характерных признаков кемани, а также всех представителей скрипичного семейства. По той же причине Ованес Ерзнкаци находил *четырёхструнную лиру* наилучшим инструментом, способным показать силу искусства.

Вопросам музыкального искусства и музыкальной эстетики уделяли внимание многие средневековые ученые, мыслители. Еще в V-VI вв. один из ранних представителей армянской философской мысли Давид Анахт (*Непобедимый*) в своем труде "Определения философии" писал, что "музыка обладает большой силой воздействия, ибо повергает душу в различные состояния, придает ей настроение". Он подкреплял свои слова примером, весьма распространенным в Древнем мире, — легендой об Александре Македонском, у которого в зависимости от характера прослушиваемой музыки менялось настроение. "Будучи на пиршестве, — рассказывает Анахт, — и услышав военную мелодию,

⁴¹ Музыкальная эстетика стран Востока. — М., 1967, с.371.

⁴² Число "4" считалось священным в Древнем мире у египтян, пифагорейцев и др.

которую сыграл музыкант, Александр тотчас же вооружился и вышел. А когда музыкант начал играть увеселительную мелодию, он вновь вернулся к пировавшим"⁴³.

⁴³ Музыкальная эстетика стран Востока. с.363.

Историк V века Егише тоже говорил о высоком и впечатляющем искусстве музыканта. Исполнителя на *кнаре*, оживлявшего своей игрой инструмент, он сравнивал с богом, который вдохнул в человеческое тело душу.

Ованес Ерзнкаци в "Толковании грамматики" пишет: "Музыка, будучи бестелесной, имеет родство с душой и сильно воздействует на нее. Именно поэтому первые мудрецы и изобрели музыкальные инструменты, ибо музыка – увеселительница души"⁴⁴.

⁴⁴ Там же, с.363.

Музыкальным проблемам, эстетике исполнительского мастерства уделяли внимание и многие ученые последующих столетий – Аракел Сюнеци (XIV-XVв.) в своем труде "Анализ Определений философии Давида Анахта", Акоп Кримеци (XVв.) и другие.

Силу эмоционального воздействие инструментальной музыки отмечали многие ученые древности, подчеркивая, что она бывает настолько сильной, что превращается подчас в средство, исцеляющее от различного рода недугов. Сохранились сведения не только об инструментах, но даже об отдельных струнах, используемых при лечении того или иного заболевания. В своем известном труде "Толкование грамматики" Ованес Ерзнкаци прямо указывает назначение каждой струны. "Виды инструментов многочисленны. Есть инструменты с большим или меньшим количеством струн, есть инструменты духовые и т.д. Но четырехструнная лира больше и лучше всех показывает силу искусства, ибо она сделана соответственно человеческой природе и соответствуют как бы четырем стихиям природы, сконцентрированным в человеке. Первая из этих струн называется *зил* (звонящая) или *сур* (высокая), вторая называется *туга* (вернее *дуга*, то есть по-персидски *вторая*), третья – *сеся* (третья по-персидски), а четвертая – бамб.

I. *Сур* – теплая и влажная, как кровь

II. *Дуга* – теплая и сухая, как желтая желчь.

III. *Сеся* – холодная и сухая, как черная желчь.

IV. *Бамб*, или *тяжелая* - холодная и влажная, как флегма, слизь.

В случае болезни инструментальной музыкой надо пользоваться следующим образом. Прежде всего надо знать, что обратное крови – это флегма; отсюда, когда, скажем, больной страдает обилием крови,

ему надо играть на четвертой (бамб-тяжелый) струне. Это очень полезно, так как она по природе своей холодна и влажна, как флегма. А флегматику надобно играть на первой струне – сур, или зил, которая тепла и влажна, как кровь. Когда больной страдает обилием желтой желчи, которая теплая и сухая, надо играть на четвертой струне, которая холодна и влажна.

Подобно стихиям природы зил – теплая и сухая, как огонь; вторая – дуга – теплая и влажная, как воздух; третья – сегя – холодная и сухая, как земля; четвертая – бамб – холодна и влажна, как вода.

А если одновременно играть на зиле и бамбе или иными словами на сур и тяжелой, получится звук средний по тембру, сухой и прохладный. Это звучание называется мудрецами естественным. И тот, кто владеет искусством музыкальным, сможет помочь больному своим пением и игрой. А в случае если больной хорошо понимает музыку, то он от этого получит еще больше пользы⁴⁵.

⁴⁵ Музыкальная эстетика стран Востока. с.364-365.

Армянский народ, создавший изумительные памятники зодчества, живописи, имеющий древнейшие традиции театра, донес до нас музыкальную культуру, отличающуюся самобытностью, мелодическим богатством, тонкостью, разнообразием. Немалое значение в ее развитии сыграло исполнительское искусство, вызревавшее в народе и создавшее свои традиции. Оно обогатило музыку многообразными выразительными средствами, во многом способствовавшими выработке национальных форм во всем их непреходящем очаровании.

Являясь неотъемлемой частью музыкальной культуры, народное исполнительское искусство своими корнями уходит в глубокую древность. Из века в век народные певцы, сказатели, гусаны и ашуги несли нам красоту армянской песни. И в этих напевах и сказаниях отражались душа создавшего их народа, его история, мысли, надежды и чаяния.

Многие из этих исполнителей были подлинными виртуозами, а их творчество – ярким, впечатляющим. На протяжении веков их инструментальные приемы переходили из поколения в поколение; в итоге создавались целые исполнительские школы – Эрзрумская, Карсская, Александропольская, каждая отличавшиеся своеобразием

и богатством выразительных средств. Развернутые виртуозные импровизации поражали свободой, блеском, одухотворенностью, жизненной яркостью. В инструментальном искусстве с неменьшей силой, чем в вокальном, отразился и музыкальный талант народа. Живой, образный, красочный армянский язык, несомненно, оказал влияние на интонационный строй фольклорных мелодий. В свою очередь вокальный мелос армянской народной музыки обогатил инструментальное искусство. Вокальная и инструментальная музыка оказались тесно спаянными, и их многовековой союз дал весьма ощутимые результаты в самом строе инструментальной "речи". Мелодическая природа смычковых инструментов отвечала характеру армянской песни, являющейся образцом древней и высокоорганизованной монодии.

Игра на смычковых инструментах получила широкое распространение в средние века, когда была развита и культура сольного исполнительства и многообразные виды ансамблей, когда имелась "целая армия бродячих музыкантов, в своих странствиях охватывающих территорию всего Переднего Востока"⁴⁶.

Укажем также на то, что в период, когда в Италии стала выдвигаться плеяда замечательных мастеров, изготовлявших инструменты с новым звучанием, армянским мастерам, накопившим к тому времени многовековой опыт, также многое было известно о секретах изготовления инструментов. В вопросах выбора и использования дерева они обращались к лучшим сортам ели, клена, ливанского кедра и местным породам деревьев. Что касается лаков, например, известно, что армяне не только сами использовали определенные составы ароматических смол для покрытия своих инструментов, но и экспортировали их в Италию. Там аптекари, получавшие составы от армянских купцов, не раскрывая своих секретов, передавали их в руки скрипичных мастеров, которые в свою очередь дорабатывали драгоценные смолы, придавая им уже свой тон, цвет, интенсивность. В статье, указавшей нам на эти факты, упоминались имена лучших итальянских мастеров – А.Амати, А.Страдивари, использовавших упомянутые ароматические составы⁴⁷.

Инструментальная музыка в Армении была неотъемлемой частью жизни всех слоев населения. Музыкант, услаждающий слух высокопоставленных особ, являлся в то же время желанным гостем и у простолюдина. Его роль была высока и в городском и в сельском быту. О распространенности музыки и особом значении музыканта говорит тот факт, что

⁴⁶ Шавердян А. *Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков*. - М., 1959, с.38.

⁴⁷ "Алик". - Тегеран, 4-5 апреля, 1971.

профессия усопшего, занимавшегося музыкой при жизни, подчеркивалась даже после смерти: "Иеремия-музыкант" - читаем мы на одном из надгробий XII-XIII вв. в селе Арич Артикского р-на.

О распространенности музыки в быту красноречиво свидетельствуют и трактаты средних веков. Так, в одном из них музыка разделялась на два рода — "божественную", которая пелась в храмах, и "человеческую", звучащую во время пиршеств и веселых праздников. Самое же главное — автор ученого трактата Ованес Ерзнкаци последнюю считал "необходимой для общества"⁴⁸.

Как упоминалось, музыке приписывались магические свойства, что сближало армянскую музыкальную эстетику с восточной.

Начиная с XIII века развитие культуры и искусства в Армении во многом тормозилось неоднократными вторжениями завоевателей. Однако инструментальная музыка была как раз той областью, которой не коснулась общая участь. К такому выводу можно прийти на основании свидетельств ученых. Так, Акоп Кримеци — крупнейший ученый XV века, писал в своем трактате о высокоразвитой инструментальной музыке. Он уделил внимание также исполнительскому искусству, сравнивая его с искусством полководца. "С неимоверной быстротой сочетает он разнообразные звуки гармонирующих между собой струн — высоких и низких, звенящих и басовых и других так, что создается впечатление, что это одна струна рождает разные сладкие звуки, удивительные звучания разнообразных качеств и красок. И тогда приходится удивляться чудесам, творимым силой воздействия искусства пальцев музыканта, захватывающего и овладевающего сознанием слушателей. И даже если слушатель - высокопоставленное лицо, он бывает пленен сладостью звучания, он точно в самозабвении и не может уйти от пленительной игры на музыкальных инструментах"⁴⁹. На основании этого текста мы можем сделать вывод, позволяющий говорить не только о большой популярности инструментальной музыки, но и о том, что внимание исполнителя уже тогда обращалось на гармоническое сочетание звуков и их разнообразную окраску.

Среди смычково-струнных инструментов, использованных народными исполнителями, для армянской музыкальной культуры издавна были популярны и характерны *джутак*, *кемани* и их восточные разновидности. Однако есть все основания предполагать, что в Армению проникали и европейские смычковые инструменты, а термином *джутак* стали пользоваться и для обозначения скрипичных инструментов европейского типа.

⁴⁸ Ованес Ерзнкаци. Толкование грамматики. - Матенадаран, с. 706-746 (на древнеармянском яз.)

⁴⁹ Музыкальная эстетика стран Востока. с.372.

Вопрос о связях Армении с восточной и западной музыкальными культурами имеет принципиально важное значение. Вековое развитие армянского искусства протекало в основном в рамках восточных культур, однако с XVIII века вновь наметился резкий поворот в сторону сближения с западной культурой при сохранении своей национальной самобытности и характерности. Другими словами, армянское искусство в своем развитии преодолевало те элементы, которые отторгали ее от культуры европейской, имеющей универсальное общечеловеческое значение. Следует отметить, что тенденции сближения с западной культурой существовали и ранее. Кроме того, появлению и развитию западной ориентации во многом способствовала христианская религия. Напомним об эллинистических влияниях, отраженных в культуре и искусстве древности. На это указывал и Комитас, писавший о тех священных реформаторах, которые, возвращаясь из эллинских стран, работали не над чужим языком, а над преобразованием родного. Но делали они это в условиях, границах и интересах своей национальной самобытности. Они перенимали то, что было близко нуждам и стремлениям их жизни, условиям внешней и внутренней борьбы и соответственно усваивали чужое, активно преодолевая, переосмысливая и преобразовывая в нем все чуждое. Поэтому говорить об эллинизме можно лишь в том смысле, что он явился не содержанием, а лишь той формой, в которой на определенном этапе развивалась историческая культура армянского народа.

В то же время XVII-XVIII века знаменуют такой этап развития народно-исполнительской культуры, кульминацией которой явилось искусство Саят-Новы и целого поколения ашугов, развивавших его традиции – Шамчи-Мелко, Кичик-Нова, Алван-Оглан, Саяд-Оглан, Шамчи-Бале, Кешиш-Новаси и других. В этой связи нельзя также обойти вниманием деятельность известного музыканта-исполнителя первой половины XVIII века, развивавшего традиции восточного инструментализма – Арутина, прозванного Тамбуристом. В его лице соединились черты непревзойденного исполнителя, педагога и ученого. Он занимал должность музыканта при дворе Надир-шаха, покоряя блистательной игрой и импровизациями сердце персидского владыки. В Константинополе Арутин пользовался не только огромным успехом как виртуоз, но и ценился как высокоэрудированный музыкант, владевший многими восточными языками, обширными знаниями музыкальных трудов иранских, туранских, индийских, синдских мастеров. Большой интерес представляет труд Арутина "Руководство по восточной музыке", обобщивший его исполнительский и педагогический опыт, накопленные

знания в области профессионального мастерства. Труд состоит из двух частей: в одной из них дан исторический обзор, процесс возникновения и развития музыкального искусства, инструментов – от простейших духовых до струнных развитого типа, в другой изложена теория – своеобразный свод необходимых музыканту знаний.

Появление "Руководства по восточной музыке" в период, когда творческая мысль в Турции переживала "заметный застой", внесло значительный вклад в развитие лучших музыкальных традиций на Ближнем Востоке. И, возможно именно его Г. Левонян считает главой и основоположником турецко-армянской ашугской школы.

Арутин Тамбурист безусловно является одним из ярких армянских музыкантов-исполнителей, типичных для XVII-XVIII веков. Подобных музыкантов - представителей восточного инструментализма большего или меньшего масштаба, было немало и в других культурных центрах Ближнего Востока - в Константинополе, Исфагане, Тифлисе. Искусство их было столь же ярко и красочно, сколь пестры и многоязычны были многоплеменные восточные города. Музыканты-виртуозы, ашуги, сазандары – подхватившие и продолжившие традиции средневековых гусанов, армянских светских мастеров вокально-инструментального исполнительского искусства, в свою очередь обогатили музыкальное искусство общевосточными поэтическими и инструментальными жанрами, формами. При этом сумели сохранить национальную самобытность и колорит. О национальной характерности и темпераменте армянских исполнителей константинопольского русла писал французский исследователь, музыковед, член Академии изящных искусств А. Гастуэ (1873-1943).

Армяне-музыканты в XVIII веке славились тонким знанием персидской вокальной и инструментальной музыки, а также грузинской, турецкой, не теряя при этом национальной самобытности. Свидетельства об их исполнительстве и многогранности творчества мы находим в различных источниках, в армянской, грузинской литературе. В итоге весь ход развития, весь процесс эволюции исполнительского творчества привел к тому, что из разнообразных направлений персидско-армянского, турецко-армянского, грузинско-армянского создается национальная армянская школа с ориентацией на армянский литературный язык. Во многом стимулировало этот процесс искусство выдающегося армянского ашуга Дживани (настоящее имя Сероб Левонян - ред.), открывшего новую перспективу развития национального исполнительского иску-

ства, которое с начала XIX века действительно вступает в новую стадию развития с иным осмыслением национального стиля, методов интерпретации и манеры интонирования.

Новые качества обнаруживаются в плеяде музыкантов, воплотивших в своем исполнительском творчестве лучшие черты национального и восточного классического инструментализма. Таким образом, они не только осваивали достижения предыдущих поколений, но и готовили благодатную почву для дальнейшей эволюции профессионального исполнительского искусства.

Характеризуя армянскую культуру XVIII веков, можно говорить, что именно в эту эпоху была духовно подготовлена возможность будущего синтеза национального искусства с европейскими музыкальными формами. Пусть Саят-Нова и другие виднейшие ашуги того времени еще целиком опираются на привычную сферу восточного инструментализма и являются носителями восточной мудрости, но наряду с ними, особенно в среде просвещенного духовенства, вызревает культура, объединяющая философию Востока и философию Запада, формируются люди универсальной образованности. Таким людям идея приобщения армянской культуры к культуре общечеловеческой не могла не быть близкой. Не случайно во второй половине XVIII века появляются трактаты о музыке "Нвагаран" (1794 г.) и "Гирк еражштакан" (1803 г.) Григора Гапасакаляна (1740-1808), свидетельствующие о безусловно высокой образованности их автора.

Усилиями музыканта и ученого А. Лимонджяна (1769-1839) осуществляются первые опыты армянского нотного письма. Создается так называемая "новоармянская нотная система", приспособленная к особенностям армянской монодической музыки. Причем поражает его великолепное знание не только армянской церковной музыки, но греческой и западной. Ему хорошо были известны достижения европейской музыкальной культуры.

Таким образом, если инструментализм ашугов послужил как бы "материальной базой"



Рис. 9 Ашуг Дживани

профессионального смычкового искусства, то многогранность просвещенных деятелей XVIII века подготовила и наметила пути его дальнейшего духовного обогащения.

О том, каких результатов достиг этот синтез, свидетельствовали многие европейские исследователи, отмечавшие высокоразвитую исполнительскую культуру армян и прямо писавшие, что "армяне в европейской музыкальной жизни выделялись и своими исполнителями и своими композиторами".

Глава II

Пути становления



Начало нового этапа в истории Армении и армянской культуры относится к XIX веку, когда в 1828 году значительная часть Восточной Армении была освобождена от персидского ига и присоединена к России. Каждая из частей разделенной Армении обрела свою историческую судьбу. Восточная Армения оказалась связанной с государством, имевшим уже сложившуюся музыкальную культуру европейского типа. И здесь произошло естественное смыкание армянского национального искусства с европейскими формами.

Восточная Армения до 1917 года представляла собой окраинную провинцию России. Внутри нее музыкальная культура была развита слабо. Значительная часть армянской интеллигенции жила вне Армении, в крупных городах, образуя в некоторых из них – Москве, Петербурге, Тифлисе, Баку, Ростове и др. своеобразные колонии, национально просветительские очаги, которые стремились приобщиться к достижениям европейской мысли и культуры и интенсивно вбирали в себя те национально-демократические идеи, которые были характерны для русской интеллигенции.

Правда, и для царской России, ее монархического режима было характерно стремление подавлять самобытность малых народов, но все же общественные условия здесь были совершенно иные, чем в Турции. Многие из армян достигали высокой образованности и становились активными деятелями российской культуры. В течение XIX века среди них появилось большое количество художников, актеров, музыкантов. Таким образом, Россия органически вовлекла армянскую интеллигенцию в орбиту европейской культуры. Впрочем, в этом процессе имела и отрицательная сторона – европеизированные армяне подчас отрывались от национальной народной почвы.

Совершенно иными оказались судьбы армянского искусства в Западной Армении. К проблемам путей ее развития не раз обращались исследователи, однако область смычкового искусства еще не становилась объектом специального изучения, а между тем, для

понимания эволюции армянской национальной культуры в целом эта тема является в достаточной степени важной и показательной.

Разделенный армянский народ был и оставался народом единым. Единым по своей психологии, ибо даже в столь разных условиях он сумел сохранить свою национальную идентичность. Армянин, живший вне Армении, продолжал оставаться армянином. Он говорил на родном языке, свято хранил национальные традиции и вековые обычаи.

В отличие от восточных, западные армяне вынуждены были жить в условиях государства, почти до конца XIX века резко противостоящего европейской культуре. К тому же и политическая власть турецкой империи – этого форпоста восточной деспотии – всеми силами противилась распространению европейского влияния, в том числе и культурного. О полном непонимании и фанатичном неприятии европейской музыки в Турции свидетельствует множество исторических фактов. Так, один из турецких историков-музыковедов М.Рагиб приводит следующий любопытный пример: "Франциск I, желая доставить удовольствие своему другу Солиману, послал ему оркестр, состоявший из самых известных артистов того времени. Солиман устроил им пышный прием. Оркестр дал большое количество концертов в присутствии султана и его визирей, сановников сераля и любителей музыки. Султан даже отдал приказ своим музыкантам сочинять музыку во французском стиле"⁵⁰. Однако в "Истории музыки" Бурделло (1743г.) приведен отрывок из мемуаров французского посла в Константинополе, где говорится, что Солиман, опасаясь, что увлечение западной музыкой может вызвать беспорядки в стране, осыпав французов подарками, отослал их обратно во Францию, приказав предварительно сломать их инструменты"⁵¹. Подобное отношение к западноевропейской музыке продолжалось еще длительное время.

Однако тенденции сближения с европейской культурой наблюдались и здесь, причем армяне сыграли в этом отношении едва ли не решающую роль. В XIX веке именно они стали организаторами в стране первых оркестров европейского типа, музыкальных и драматических театров, активными пропагандистами сочинений европейской музыки – вообще их просветительская роль в Турции была исключительно велика. Таким образом судьба (и общественные функции) армянской интеллигенции в России и Турции была весьма различна. Если в Восточной Армении она стала частью российской интеллигенции, во многом разделяя и питаясь ее передовыми освободительными идеями, ее философией и эстетикой, то в Западной Армении она вынуждена была идти к просвещению почти в одиночестве, в окружении крайне

⁵⁰ Рагиб М. Западно-европейская музыка в Турции. - "Советская музыка", М., 1933, №6.

⁵¹ Там же.

враждебного общества. Фактически эту судьбу разделила и греческая интеллигенция, жившая в Турции. Правда, в официальной турецкой политике временами просматривались намерения приобщиться к европейской культуре. Так, в 1881 году в Константинополь был приглашен музыкант Жозеф (Джузеппе) Доницетти, брат известного композитора Гаэтано Доницетти. Его пребывание здесь совпало с открытием музыкальной школы, где стала обучаться музыке высшая турецкая аристократия.

В царствование Абдул Меджида (1839-1861) в серале сформировалось два оркестра — мужской и женский. Маленькие женские инструментальные ансамбли имелись у каждой принцессы серала. Был у них и дворцовый музыкальный театр, где в 50-е годы ставились даже итальянские оперы. Но эти факты не свидетельствуют о каком-то музыкальном благополучии. О действительном состоянии музыкальной культуры при Абдул Меджиде, правителе наиболее просвещенном, можно судить по описаниям известного скрипача Анри Вьетана, посетившего Турцию в 1848 году. Принятый в высших кругах турецкого общества, он познакомился с лучшим, что было в музыкальной жизни столицы. О музыкальной школе, считавшейся очагом музыкальной культуры, в биографии Вьетана, написанной Теодором Раду, сказано следующее: "Эта школа включала около 60 молодых турков, которым преподавали смычковые инструменты, танцы и др. Был дан небольшой концерт в честь приезжих артистов, которые смогли убедиться таким образом в жалкой посредственности преподавания и полном невежестве в знании элементарных учебных основ. Певцы исполнили один акт из "Сомнамбулы" в манере, которая могла бы развеселить самые мрачные лица. Невозможно было превратить идею в большой гротеск, — сказал Вьетан, — это было утомительно, это было невыразимо!"⁵².

Характерно, что исполнение самим Вьетаном его известного сочинения "Фантазия-каприс" не произвело на султана абсолютно никакого впечатления. Пьесы чувствительно-лирического характера оказалось не по вкусу его величеству.

Впрочем, Вьетан смог покорить султана бравурным "Тремоло каприсом" Ш.Берио, жужжащий эффект которого усладил слух властелина и его придворных. Их восприятие оказалось более приспособленным к чисто механическим раздражениям, чем к лирике, причем даже не столь уж сложной, не поднимающейся над уровнем легкой салонности.

В этих условиях развивать формы культуры, которые противоречили бы привычным восточным видам, было невероятно трудно. А ведь

⁵² Radoux J.Theodore. "Vieux temps, sa vie, ses ouvre". - Liege, 1891, p.74-75.

эпоха Абдул Меджида считается временем наибольшего расцвета европейской музыки в Турции.

Сквозь стену враждебности, непонимания, которые царили в стране, приходилось пробиваться и людям, по-настоящему стремившимся к европейской образованности и культуре. При этом нельзя не вспомнить о царившем в стране политическом режиме, жестоко подавлявшем национальную самобытность народов, населяющих империю. Вспомним о восстаниях армян, не выдержавших гнета турецкой тирании в 1862 и 1894 годах. Выступления эти закончились жесточайшей резней армянского населения, вследствие которой погибли сотни тысяч ни в чем не повинных людей, среди которых были и музыканты. Широко известен факт заточения и трагической смерти талантливого музыканта и ученого Егиа Тнтесяна, обвиненного в распространении национально-освободительных идей. Вспомним другой исторический факт, когда скрипачу Арутюну Синаняну пришлось скупить и уничтожить 1600 экземпляров своего только что изданного произведения, чтобы уберечь себя и продавца нот от ареста и реакционного разгула, бушевавшего в столице Турции. И, наконец, нельзя не вспомнить, что гибель многих оркестрантов-армян послужила причиной распада первого константинопольского армянского симфонического оркестра.

Вопреки этим общественно-политическим условиям, армянская музыкальная культура прошла в Турции в течение XIX века большой путь развития: от первых ростков новой армянской музыки, не только не утратившей, но и в известной мере обновившей вековые традиции, до получивших в середине XIX века развитие армянской музыкальной науки и публицистики, профессионального музыкального исполнительства, причем просветительского характера. Надо отметить, что музыканты в этот период были, как правило, разносторонними деятелями, совмещавшими функции исполнителя, композитора, педагога, критика.

Середина XIX века знаменует расцвет театральной, литературной и музыкально-общественной жизни. Появились музыкальные содружества, куда входили армянские деятели искусства и культуры. Ими велась исключительно полезная просветительская деятельность. Создавались и распространялись национальные песенники, как например "Нваг айкакан" ("Армянская мелодия") Е.Тнтесяна; учебники по теории музыки - учебник под ред. Н.Ташчяна, 1878г.; первые музыкальные альманахи, например "Кнар аревелян" ("Восточная лира"), 1858 г. под редакцией Аристакеся Ованисяна и Габриэля Ераняна, "Кнар айкакан" ("Армянская лира"), которую в 1861 г. издали Г.Еранян и Н.Ташчян, а в 1862 г. Т.Чухаджян и К.Фоскини. Публиковались не только армянские и турецкие народно-бытовые песни, но и образцы европейской

музыки. Веяния времени находили отражение и в исполнительстве. Существовавшие инструментальные ансамбли, и в частности симфонический оркестр при обществе "Кнар айкакан", исполняли национальные песни и танцы, музыку к театральным постановкам и европейские произведения.

Большую роль сыграли армяне в активизации театральной и культурной жизни одного из крупнейших центров Ближнего Востока – Константинополя. Армянские актеры во главе с режиссером и актером Экимьяном основали драматический театр, участвовали в первых постановках музыкальных театров на турецком языке. По свидетельству турецких историков музыки, наиболее ранний интерес к западноевропейской музыкальной культуре в Константинополе обнаруживается именно среди армян.

Через всю статью турецкого исследователя Махмуда Рагиба проходит мысль, что в Турции проникновение европейских форм музыки в значительной степени шло через армян. Он, в частности, пишет, что, когда в XIX веке Турция стала импортировать западноевропейскую музыку, то ее проводниками были либо приглашенные иностранцы, либо местные армяне. В качестве достойных произведений, созданных в ту пору в Турции, он называет оперетту "Леблебджи" и оперу "Аршак II" Тиграна Чухаджяна⁵³.

⁵³ Рагиб Махмуд. Указ. соч., с.140.

Переходя непосредственно к вопросам развития западноармянского смычкового искусства, отметим, что первые из известных нам концертных выступлений скрипачей в Турции приходятся на середину XIX века. Однако друг от друга эти выступления отличаются и по характеру и по своей направленности, ибо в западноармянском смычковом искусстве явственно вырисовываются две основные линии.

Первую линию определяют народные формы исполнительства, связанные с интонационной средой песни, танца и всем многообразием средств художественного выражения, свойственного классическому восточному инструментализму. Этой линии была свойственна тенденция сохранения традиций народного исполнительства, причем лучшие представители ее демонстрировали высокое мастерство.

Народные исполнители

Сепух

К первому направлению принадлежал скрипач Сепух (родился около 1830г.). Он часто выступал при дворе султана Шах Азиза и славился своими импровизациями в народном стиле. Это был носитель лучших ашугских традиций. Сепух был слепым музыкантом. Фаворит султана, он часто усаждал его слух игрой на инструменте, исполняя заказанные им восточные мелодии и собственные импровизации. Его считали несравненным скрипачом, большим мастером. По дошедшим до нас сведениям, его игра завораживала слушателей, вызывая их восторженные эмоции. Не случайно смычок этого музыканта современники называли "сладкозвучным". Он словно владел ему одному известным "секретом" воздействия на людей с помощью скрипки, струны которой пели так, что держали аудиторию в состоянии напряженного внимания.

Никогос Худаверди

Достойным конкурентом слепого Сепуха был скрипач Никогос Худаверди (даты жизни не известны). Популярный среди широких масс населения, Н. Худаверди выступал и перед привилегированной знатью. А так как во дворцы и палаты допускались лишь лучшие из исполнителей, то, надо полагать, Никогос был скрипачом весьма заметным. Во всяком случае он успешно конкурировал со слепым Сепухом. Более того, слышавший его Сепух, уже прославленный к тому времени скрипач, сам признал, что Никогос не уступал ему в мастерстве⁵⁴.

Тадевос Кемани

Другим известным скрипачом, представителем восточного классического инструментализма, деятельность которого приходится на вторую половину XIX века, был Тадевос по прозвищу *Кемани* (1858-1913). В "Истории армянской нотописи" отмечается: "Хотя в то время был известен слепой Сепух, специалисты восточной музыки находили, что Тадевос своими гибкими пальцами и умением владеть тончайшими красками, нюансами превзошел старого мастера"⁵⁵.

⁵⁴ Гисарлян Аристакоес. История армянской нотописи и биографии национальных музыкантов. - Константинополь, 1914, с.172-175.

⁵⁵ Там же, с.173.

Тадевос происходил из музыкальной среды. Отец его, Манук-ага был церковным музыкантом. От него мальчик получил первые уроки и первое представление о музыке. Профессиональные же навыки игры на скрипке ему преподавал его дядя, Мовсес Папазян. Призвание Тадевоса обнаружилось в раннем детстве. Сохранились свидетельства о том, как ловко он мастерил маленькие скрипки, натягивал на них эластичные шнуры и играл, пытаясь подражать игре услышанных им музыкантов. Позднее, в годы учебы, он забывал обо всех занятиях, всецело уделяя время скрипке, музицированию. На его формирование оказали влияние и народные армянские виртуозы-инструменталисты, приемы которых он использовал в своем исполнительстве. Это определило стиль его исполнительства, близкий к народному творчеству.

О мастерстве и популярности Тадевоса в народе свидетельствует его прозвище - *Кемани*. Игра Тадевоса Кемани оценивалась современниками необычайно высоко. Известный армянский писатель Акоп Паронян говорил, что невозможно было лучше и тоньше передать разнообразные человеческие чувства и переживания, чем это делал на скрипке Тадевос. Его ловкие пальцы творили на инструменте чудеса. Искусству игры Тадевоса Кемани посвятил восторженную статью в журнале "Тасвири Эфкеар" турецкий исследователь Ахмет Расим бей.

Тадевос был известен также и как создатель музыки восточного склада. Он был автором весьма популярных сочинений, пользовавшихся огромным успехом у публики. В них жил дух народного творчества, народных импровизаций. И хотя все созданное Тадевосом - плод фантазии и богатой выдумки композитора, многое в угоду вкусам публики было написано в стиле излюбленных армянских или арабских мелодий, турецких *бешрефов*, *семаи*, *шарки*.

Несмотря на широкую известность, последние годы жизни Тадевос Кемани бедствовал. Забытый всеми, он умер почти в полной нищете в Гатипохе. После него в ящиках его шкафа, в карманах платья не нашлось даже суммы, необходимой для траурного объявления в газете.

Мастерства "несравненного"⁵⁶ Тадевоса в те годы не удалось достичь ни одному из его современников. Вот почему смерть его была воспринята как большая утрата. Все понимали, что некому заменить ушедшего мастера. "Это был один из тех талантливых армянских музыкантов, потеря которого невозместима"⁵⁷.

⁵⁶ "Бюзандион".- Константинополь, 1913, N 4999, с.2.

⁵⁷ Гисарлян Аристакес. Указ. соч., с.172-174.

Ретевос

⁵⁸ "Масис". - Константинополь, 1893.

И, наконец, упомянем имя еще одного скрипача – Ретевоса. К сожалению, в нашем распоряжении имеется лишь одна статья, где сказано, что это был серьезный, скромный и трудолюбивый музыкант, хорошо игравший на скрипке. Большую часть жизни он посвятил педагогике⁵⁸. Статья в константинопольской газете содержит также поэтическое описание любви Ретевоса к своей ученице, замужество которой потрясло музыканта. Он тяжело заболел и быстро угас.

Репертуар Сепуха, Худаверди, Тадевоса, Ретевоса и других скрипачей – представителей восточного классического инструментализма – в своей основе был фольклорным. Они играли преимущественно музыку в народном стиле, в характере народных импровизаций. Однако в середине XIX века все большее внимание привлекали выступления скрипачей и другого плана, таких, как например, Кушнарян.

Скрипачи, стоявшие у истоков второго направления, по существу, мало чем отличались от исполнителей ашугского типа. Это были те же народные музыканты, которые в основном продолжали традиции национального искусства. Различие заключалось лишь в том, что они совмещали народный стиль с европейским, хотя на первых порах ограничивались музыкой сравнительно примитивного жанрово-бытового типа. Европейская музыка в их практике представляла в виде бытовых песен, танцев, легких романсов и т.д. Однако сфера их интересов постепенно расширялась, обращение к европейским музыкальным формам заметно усиливалось. В среде образованных армян получили распространение различные формы камерного музицирования – скрипичного, виолончельного. В обращении к европейской музыке сказывались не только естественный интерес к общечеловеческим достижениям музыкальной культуры, ее совершенным образцам, но и поиск новых путей для самостоятельного творческого развития и новых форм выражения, приведших в итоге к появлению крупных инструментальных форм: *фантазий, сонат, концертштюков*, созданных армянскими авторами во II половине столетия.

Григор Синанян

(1839-1914)

Композиторское творчество, тесно связанное с культурой исполнительства, естественно, не могло не отразить уровня ее развития, достигшего к тому времени значительных высот. Из среды этих музыкантов вышел видный армянский скрипач Григор Синанян, с именем которого связана организация первого крупного армянского инструментального ансамбля и развитие профессиональной музыкальной педагогики европейского типа.

Григор Синанян, родился в Константинополе. Рано оставшись сиротой без средств к существованию, десятилетним мальчиком он вынужден был устроиться на работу. О музыке, игре на инструменте не приходилось и мечтать. Все, чем он располагал, был собственный голос и огромная любовь к армянской песне. Много мелодий он слушал и пел, а осуществить давнее желание научиться играть на скрипке ему удалось лишь в 16-17 лет, причем музицировать на скрипке он, подобно многим другим скрипачам, начал с родных мелодий.

Григор Синанян был самоучкой, если не считать двух лет обучения музыкальной грамоте и армянским мелодиям у священника Карапета. Что касается скрипки, то, видимо, слышанные им музыканты-скрипачи, народные виртуозы, импровизаторы многое подсказали ему в смысле инструментальных приемов.

Живя в Константинополе и вращаясь в среде армян, он не мог не видеть их плодотворной деятельности, не мог не понимать, что именно они являются носителями передовых и прогрессивных тенденций в культурной и, в частности, музыкальной жизни Константинополя. Это обстоятельство сыграло свою роль, оказав положительное влияние на формирование Григора - человека и музыканта. Переосмыслив все слышанное и виденное, вобрав все лучшее, он потянулся к западной культуре, направив свои усилия на развитие инструментальной музыки европейского типа.



Рис. 10 Григор Синанян

Деятельность Гр. Синяняна разворачивается в 60-е годы XIX столетия, как раз в тот период, когда количество просвещенных музыкантов среди армян неуклонно росло, главным образом в Константинополе. С одной стороны, это приводило к появлению содружеств музыкантов, каковым, например, было созданное по инициативе Г.Ераняна и Т.Чухаджяна общество "Кнар" ("Лира"), способствовавшее развитию прогрессивных тенденций в музыкальной жизни Константинополя (организация концертов, лекций, музыкального театра, издание журнала). С другой стороны — открывается возможность развития профессиональных ансамблей.

Ансамблевое исполнительство было издавна развито в Армении, но это было исполнительство преимущественно ашугского типа. Здесь же мы имеем в виду тот вид ансамбля, который перенял европейские формы музицирования. Один из таких ансамблей возглавил Григор Синянян.

Рис. 11 Оркестр Григора Синяняна, Константинополь.



Поначалу это была небольшая группа музыкантов, составившая ядро оркестра, в состав которого входили: Григор Синанян - первая скрипка, Итарекян - вторая, Виген Чарян - контрабас, Тигран Гаранфилян - флейта, Огсен Гуомджян - кларнет, а также Мкртич Кристосян и Григор Сандадджян. Позднее оркестр пополнился новыми музыкантами, образовав коллектив в 15 человек. Репертуар его преимущественно состоял из фрагментов итальянских опер, французских оперетт, оркестровых переложений армянских, турецких и греческих танцевальных и песенных мелодий. Позднее, когда оркестр разросся до 40 человек, в его программах больше места отводилось крупным сочинениям, лучшим творениям европейской классики.

Оркестр Синаняна, согласно свидетельству прессы тех лет, считался "первым" оркестром. "Не ошибемся, - пишет А.Тиратурян, - если скажем, что Григор Синанян был первым армянином, который организовал первый армянский оркестр"⁵⁹. Однако из этого не следует, что он был единственным. К моменту его создания среди армян были достаточно распространены различные формы камерного музицирования, накоплен опыт в развитии культуры инструментальных ансамблей как восточной, так и европейской, существовали и профессиональные оркестры.

Одним из них был оркестр Карапета Папазяна. По времени он даже опередил Синаняновский, приобрел известность уже к середине XIX века. Однако это был сугубо театральный оркестр. Обслуживая известный театр Арамяна, ансамбль К.Папазяна соответственно имел свою специфику - репертуарную и исполнительскую. Его задачей было усилить впечатление от происходящего на сцене, дополнить театральное действие музыкой, создать определенное настроение в зале. Этой цели было подчинено все - продолжительность и подбор музыкальных отрывков, их характер, форма. Наличие оркестра ощутимо обогатило и подняло значение представлений театра Арамяна, придав им большую весомость, емкость, блеск.

К. Папазян - руководитель и дирижер этого оркестра, был видный по тому времени музыкант, превосходно знавший восточную и европейскую музыку. Его усилия дирижера, композитора, вся его деятельность были направлены на служение театру, с которым его связывала судьба в течение 20 лет (1846-1866). Возможно, поэтому его считали первым композитором, вошедшим в творческий контакт с театром и сыгравшим столь заметную роль в его развитии. Что касается его композиторского творчества, то из весьма скудных сведений о К. Папазяне, которыми мы располагаем, известно, что он писал небольшие жанровые пьесы, марши и преимущественно музыку к спектаклям.

Исполнительский уровень руководимого К. Папазяном театрального оркестра был достаточно высок, о нем были опубликованы лестные статьи в Турции, а также в Тифлисе во время гастрольных выступлений театра в 1849 году. О том, как были оценены заслуги К.Папазяна - дирижера и организатора, можно судить не только по отзывам, но и по тому факту, что он был приглашен в Тифлис, чтобы создать и возглавить здесь оркестр из местных музыкантов.

Наличие в театре Арамяна профессионального оркестра, несмотря на специфическую его направленность, сыграло положительную роль и в развитии театрального искусства и в утверждении профессиональной исполнительской культуры⁶⁰.

⁵⁹ Теодик "Аменун тар-цуйц".- Константинополь, 1922, с.171, 173.

⁶⁰ Степанян Г. Очерки истории западноармянского театра. т.1. - Ереван, 1962, с.86.

Что касается оркестра Синаняна, справедливее было бы назвать его не просто *первым*, а, с учетом его постоянных выступлений, масштаба исполнительства, охвата репертуара и, наконец, его широкой просветительской деятельности *первым крупным армянским симфоническим оркестром*. Этот коллектив приобрел большую известность на всем Ближнем Востоке, особенно в период, когда дирижерская палочка и руководство перешло к сыну Григора - музыканту-эрудиту, человеку разносторонних творческих интересов - Арутюну Синаняну.

Особо должна быть отмечена педагогическая деятельность Григора Синаняна⁶¹. Ей он посвятил почти 50 лет жизни, воспитав многочисленную плеяду музыкантов - скрипачей, учившихся в его частной музыкальной школе. Это была одна из первых профессиональных музыкальных школ Константинополя по типу европейских, где обучали игре на фортепиано, струнных и духовых инструментах, преподавали основы музыкальной грамоты. Разностороннее музыкальное образование дал он и всем своим детям, каждый из которых вложил свою лепту в развитие армянского музыкального искусства. К Григору Синаняну за помощью и советом обращались не только скрипачи, но и музыканты других профилей, которые неизменно находили у него внимательное, чуткое отношение, совет.

Умер Григор Синанян в 1914 году в Константинополе. Своими концертными выступлениями, педагогической деятельностью, а также созданием завоевавшего популярность в Константинополе оркестра, сыгравшего немалую роль в утверждении светской профессиональной музыки, он внес ощутимый вклад в развитие инструментальной культуры Турции XIX века. Можно сказать, что Григор Синанян положил начало расцвету армянского скрипичного искусства, представители которого к концу XIX - нач. XX века завоевали европейскую известность и признание.

Для того чтобы составить представление о том, как разворачивалась деятельность этих скрипачей в Западной Армении и в Константинополе, необходимо напомнить об окружавшей их обстановке. Если Абдул Меджид был властелином, в известной степени покровительствовавшим

⁶¹ Теодик. "Аменун тар-цуйц". - Венеция, 1922, с. 171-173.

западным искусствам, то сменивший его Абдул Азиз, по свидетельству самих турецких историков, решил сохранить лишь турецкую музыку: "Вместо театра он оставил только грубые представления, носившие названия "Орта Оюну" ("средненькая игра" - ред.)... и неизвестно, только ли вследствие несчастного случая сгорел театр сераля. Другой театр, в Пере был обращен в пепел во время ужасного пожара 1870 года. А театр Гедик-паши был просто разрушен из опасений навлечь гнев султана"⁶². В эпоху Абдул Гамида ситуация еще более ухудшилась и, как замечает Махмуд Рагиб, "оказалось необходимым воссоздать все снизу доверху". Абдул Гамид "издал приказ сосредоточить все в серале; за его пределами все было обречено смерти!". И действительно, в этот период преследовалось все то передовое и прогрессивное, что успело возникнуть в Турции, а тем более то, что несло в себе "европейскую заразу".

⁶² Рагиб Махмуд . Указ. соч., с.141

Агарон Мсрлян

(1872-?)

Несмотря на тяжелую обстановку, сложившуюся в Турции к концу XIX века, здесь сформировалась целая плеяда талантливых армянских музыкантов. Среди них назовем скрипача и альтиста Арутюна Гараяна (род. в 1864 г.), работавшего в константинопольском симфоническом оркестре, а также скрипача Агарона Мсрляна. Последний был заметным исполнителем, педагогом, а главное, талантливым композитором. Учился он у иностранцев, проживавших в Константинополе, по специальности - у Прасена, по гармонии - у Ратеклайна.

До А. Мсрляна композиторские опыты скрипачей ограничивались лишь формами бытовых танцев и романсов. А. Мсрлян - один из первых скрипачей-композиторов, пытавшихся создать произведения крупной сонатной формы. Конечно, и у него преобладают различные пьесы типа маршей, полонезов, элегий. Его "Отоманский марш" даже был удостоен золотой медали - ордена искусства турецкого правительства⁶³. Но

⁶³ Теодик. "Амёнуи тарэ-цуйц". - Константинополь, 1910, с.222.

наряду с ними он создает и сонаты. Его творчество вышло за рамки "местного значения" и было замечено за рубежом. На конкурсе в Неаполе он был награжден золотой медалью за создание пьес, в дальнейшем купленных флорентийским музыкальным обществом. Награду получила и его соната, что свидетельствует о ее художественных достоинствах. Важно отметить и обращение А. Мсрляна к армянским напевам. Используя фольклорный материал, национальные интонации и ритмы, он создает цикл песен - "Անտառի մեջ" ("В лесу"), "Երգ" ("Песня"), "Ողբերգ" ("Песня скорби"), "Անցորդ" ("Путник"), "Ձայն տղեր" ("Отзовись"), "Շուր լիակ" ("Слепой старец"), "Երգեր ու վերքեր" ("Песни и раны"), "Անգ Կայր Դայնալիկ" ("Плач матери-Армении") и др. Написанные в сопровождении фортепиано, они вошли в сборник "Այկական երգեր" ("Армянский песенник") и были изданы братьями Заргарянами⁶⁴. Эти сочинения были написаны А. Мсрляном в европейском стиле. Они еще довольно элементарны, но все же интересны как образцы национального творчества. Песни эти были в основном лирическими и выражали настроения грусти, печали. Каждая молодая культура начинала с подобного рода музыки, основанной на обращении к фольклорным интонациям.

А. Мсрлян выступает и как солист-скрипач. Однако об этой стороне его деятельности сохранились разноречивые сведения. В одном отзыве мы находим резкую критику его игры, интонационной стороны исполнения и даже внешнего вида концертанта. В другом то же выступление было воспринято как удача артиста. Критика в его адрес сочтена несостоятельной, приписываемой сведению личных счетов⁶⁵.

⁶⁴ Теодик. "Ամեն տաղաւոր". - Константинополь, 1910, с.222.

⁶⁵ Концерт Агарона Мсрляна. - "Արեւելյան մամուլ", Измир, 1907, №15, с.371-374.

Арутюн Синанян (1872-1938)

и Антон Синанян (1875-1960-е гг.)

В конце XIX века на музыкальной арене Константинополя появляется один из талантливых западноармянских скрипачей – Арутюн Синанян. Это был глубокий, многогранный художник. Ученик и последователь известного армянского композитора Тиграна Чухаджяна А. Синанян органично сочетал дарование скрипача, пианиста, дирижера, педагога и композитора.

Арутюн Синанян родился в Константинополе⁶⁶. Учиться игре на скрипке он начал у отца, Григора, когда ему было 9 лет. Затем его педагогами были Т. Чухаджян, Прасен и Ратеклайн. Унаследовав музыкальный талант от отца, Арутюн с детства обнаружил исключительную музыкальную одаренность. Обстановка, окружавшая мальчика в семье, способствовала выявлению его разносторонних способностей. Домашние музыкальные собрания, выступления в концертах с детских лет определили его судьбу. Уже в 12 лет он настолько успешно исполняет произведения западноевропейской классики⁶⁷, что узнавший о даровитом мальчике Абдул Гамид приглашает его выступить во дворце – случай исключительный для армян, живших в Турции, в этот период. В юношеском возрасте выявляется и его композиторское дарование.

Непреодолимое влечение к творчеству вызвало в юноше естественное стремление к совершенствованию теоретических познаний и определило его дальнейший путь как исполнителя и композитора. Поэтому формирование его эстетически-художественных взглядов происходит в тесном единении Синаняна-исполнителя и Синаняна-композитора. В этом отношении творчество Арутюна Синаняна является как бы продолжением традиций армянских музыкантов, сочетавших, как правило, исполнительскую деятельность с композиторской.

Большую роль в жизни Ар. Синаняна сыграло общение с выдающимся армянским композитором Т. Чухаджяном, занятия у него. В свою очередь Т. Чухаджян очень любил и ценил талантливого юношу⁶⁸. Подобно своему педагогу, Ар. Синанян направлял творческие усилия



Рис. 12 Арутюн Синанян

⁶⁶ "Эндарцак тарегуйц". - Константинополь, 1927, с.249-250.

⁶⁷ "Базмавеп". - Венеция, 1904, февраль, с.72.

⁶⁸ Там же, с.73.

⁶⁹ "Базмавеп", февр.
1904, с. 72-77.

на использование опыта европейской музыкальной культуры и приобщение его к задачам обогащения армянского национального искусства. Синаняна считали последователем Чухаджяна⁶⁹, однако, в отличие от Чухаджяна, основной сферой его устремлений была инструментальная музыка.

В поисках создания национального стиля многие армянские композиторы этого периода, используя традиции европейской музыкальной культуры, создавали произведения, в которых ориентальные мотивы сочетались с западноевропейской манерой изложения. К таким композиторам относился и Арутюн Синанян.

Создание оркестровых произведений совпало с существованием "Армянского оркестра", которым с шестнадцатилетнего возраста руководил Арутюн. Конечно, состав организованного еще Григором Синаняном ансамбля обновлялся и разрастался. Сам Григор, уступив место концертмейстера первых скрипок и дирижера сыну, стал ведущим группы вторых скрипок. Профессиональный коллектив, выполнявший высокую просветительскую миссию, получил известность как "Оркестр Синаняна", или "Армянский оркестр". И действительно, в творческом содружестве здесь объединились музыканты-профессионалы из числа армян. Как было сказано, это был первый крупный симфонический оркестр Константинополя. Его программы включали произведения Л.Бетховена, В.Моцарта, Ш.Гуно, Дж.Верди, Дж.Россини, В.Беллини, Т.Чухаджяна и привлекали широкие слои константинопольской публики.

Многое из того, что делал оркестр, - заслуга Ар.Синаняна-дирижера. Мы не имеем конкретных данных о характере его дирижирования, но очень показательное исполнение им крупных произведений европейской музыкальной классики. Отличительной чертой его как дирижера было также постоянное стремление пропагандировать национальную музыку. Многие произведения Тиграна Чухаджяна⁷⁰ - этого "армянского Верди", нашли в нем чуткого истолкователя.

Несомненно, Арутюн Синанян был весьма подготовленным музыкантом и эрудированным дирижером. Его брат Антон рассказывал, что Арутюн свободно и легко читал партитуры, мог с листа исполнить произведение, интерпретируя его согласно стилю эпохи, подбирая соответствующую палитру красок, нюансов. И оркестр послушно следовал за ним, повинаясь малейшим движениям рук. (из переписки с А.Цицикян - ред.)

⁷⁰ После смерти композитора А.Синанян из увертюры к опере Т. Чухаджяна "Аршак II" сделал транскрипцию для фортепиано, чтобы на вырученные деньги установить памятник покойному учителю и другу. (См.: Там же с.74)

Местные и иностранные музыканты, армянская пресса и такие газеты, как "Монитор", "Гевант Геральд" писали об огромном успехе выступлений оркестра и особо подчеркивали роль первого скрипача и дирижера Арутюна Синаняна⁷¹. Он был бессменным руководителем константинопольского симфонического коллектива и редко передавал кому-либо дирижерскую палочку. Исключение составили Т.Чухаджян и его брат Антон.

Антон Синанян, младший брат Арутюна, был весьма заметным скрипачом в Константинополе⁷². Завершил он свое музыкальное образование в парижской *Классической музыкальной школе* ("Ecole classique de Musique"). Имеются сведения, что в год окончания среди 30 его питомцев, наилучшим оказался Антон. "Он полностью оправдал возложенные на него надежды," – писал критик из журнала "Базмавел". Антон не случайно оказался ближайшим помощником Арутюна, делил с ним трудовые будни в оркестре, выступал в совместных сольных концертах, дирижировал, преподавал.

Слава об "Армянском оркестре" широко распространилась на всем Ближнем Востоке. К его деятельности стали проявлять живейший интерес, приглашать на гастроли. Передовые деятели и музыканты Кавказа, как уже упоминалось, предложили оркестру перебраться в Тифлис, чтобы в лучших условиях продолжать плодотворную работу⁷³. Остается только сожалеть, что осуществить это поездку не удалось. В Турции к тому времени разыгрались политические события, оказавшиеся роковыми для деятельности и существования оркестра. Гибель оркестрантов, в числе которых был и зять Синаняна-Оник, привела в 1896 году к вынужденному прекращению деятельности симфонического оркестра, которому в условиях турецкой действительности не суждено было возродиться вновь. Дальнейшую деятельность Ар.Синаняна – скрипача, пианиста, композитора и музыкального деятеля – можно проследить по прессе.

После распада оркестра Арутюн выступал некоторое время как скрипач-солист, причем в основном за пределами Турции. В 1903 году во Франции исполнение его сочинений находит положительный отклик в прессе. В 1905 году Арутюн и Антон Синаняны гастролруют в Египте, где встречают теплый прием⁷⁴. В следующем году они вновь выступают в театре "Одеон" в Константинополе⁷⁵. Одновременно появляются и музыкально-критические статьи⁷⁶ Арутюна Синаняна, издаются его новые сочинения⁷⁷, при этом он много выступает в сольных и благотворительных концертах в пользу больниц, приютов, занимается

⁷¹ "Базмавел". - 1904, февраль, с.73.

⁷² Там же, с.74.

⁷³ Там же, с.73.

⁷⁴ "Аревелк". - Константинополь, 1905, N 5804, с.3.

⁷⁵ "Цагик". - Константинополь, 1906, N 636, с.6.

⁷⁶ "Бюзандеон". - Константинополь, 1906, N 3031, с.1.

⁷⁷ "Масис". - Константинополь, 1907, N 9, с.179.

общественными делами. Ар.Синанян явился одним из основателей "Армянского дома искусств" в Константинополе, целью которого было объединение деятелей армянского искусства и развитие армянской культуры.

Несмотря ни на что, исполнительская деятельность Ар.Синаняна получает развитие и в последующие годы. В 1923 году константинопольская газета "Жоговурди дзайн" ("Глас народа") писала о его выступлениях в Лондоне, Манчестере⁷⁸. Наконец, Ар.Синанян был отмечен и в Турции. В 1926 году он избирается почетным членом Константинопольского музыкального совета. О том, насколько высокопрофессионален был этот музыкант, позволяет судить любопытный эпизод из его жизни, рассказанный племянником Арутюна, сыном Антона Синаняна Геворком.

⁷⁸ "Жоговурди дзайн". - Константинополь, 1923, с.266.

⁷⁹ Из письма Геворка Синаняна автору этих строк, 17 дек. 1961.

Когда известному скрипачу М.Пиастро, приехавшему с концертами в Константинополь, потребовался аккомпаниатор, в качестве

лучшего музыканта в городе ему был представлен Синанян. Явившись на концерт, М.Пиастро обнаружил, что забыл ноты в гостинице. Тогда Арутон, великолепно знавший скрипичный репертуар, согласился играть без нот. Блестяще проаккомпанировав весь концерт наизусть, он не только в полной мере разделил успех, но и вызвал восхищение прославленного скрипача⁷⁹.

Плодовитый композитор Ар.Синанян - автор более, чем 70 сочинений. К сожалению, многое из его наследия не сохранилось,



Рис. 13 Концертные афиши Арутюна Синаняна (ок. 1925)

однако известно, что в его творчестве преобладали произведения малой формы – мазурки, польки, салонные пьесы, вальсы, марши и другие, написанные для скрипки, фортепиано, мандолины, голоса, оркестра. Значительное количество пьес создано Синяняном на армянском фольклорном материале: "Цицернак" ("Ласточка"), "Вах инч ануш" ("Сколько сладостно"), "Дпроцасер" ("Школьник"), "Майр Аракси" ("Мать Аракс"), "Бамп Воротан" ("Греми, Воротан"), "Марш Месропа", "И бьюр дзайниц" ("Голоса природы"), "Айрик Айказунк" ("Армяне, вперед") и другие.

Как было отмечено выше, для Арутюна Синяняна было характерно стремление к сочетанию восточного - "ориентального" стиля с европейским, главным образом, итальянским. Очевидно, что это традиция, идущая от Тиграна Чухаджяна. Тифлисская газета "Мшак", подчеркивая эту тенденцию, пишет, что в сочинениях Синяняна "сочетается восточный стиль с европейским"⁸⁰. Аналогичные высказывания мы встречаем на страницах "Цахкепунджа" и других газет. Критик Тирацуня называет Синяняна "единственным композитором (по-видимому, после Чухаджяна. - ред.), который хорошо зная красоту восточной музыки, умеет сделать ее особенно приятной, приодев ее в западноевропейский наряд"⁸¹. Этот стиль характерен и для произведений с явно армянской тематикой, как например, "Միմիմիմիմի միմիմիմի" ("Марш Мхитара") для скрипки и ф-но, посвященный Мхитару Себастици, и "Միմիմիմիմի միմիմիմի" ("Марш Миракяна"). В пьесах Синяняна следует отметить его обращение к фольклору не только армянскому, но и турецкому, арабскому, испанскому. Привлекают также внимание его произведения виртуозно-концертного плана, причем особенно интересны восточного склада, такие как например, "Большая фантазия для скрипки". Такого рода попытки развития концертно-виртуозного стиля намечали пути к будущим крупным концертным и национальным формам.

Значительным событием в жизни Арутюна стала встреча с Комитасом, указавшим ему иные перспективы развития армянской музыки, иные пути, о которых Ар.Синянян и не подозревал. Если раньше он придавал армянской мелодии европейскую форму, гармонизовал ее на европейский лад, то теперь, благодаря Комитасу, увидел ее первозданную, неповторимую прелесть, простоту и безыскусность. Под сильным впечатлением всего того, что сделал Комитас для армянской музыки, Синянян, известный и почитаемый к тому времени мэтр, почел для себя за счастье учиться у Комитаса. В свою очередь Комитас

⁸⁰ "Мшак".- Тифлис, 1904, N137, с.1.

⁸¹ "Гезуни".- Венеция, 1904, с.72.

ценил в Синаняне человека, музыканта и патриота. Произведения Синаняна – “Սգալիմ երգեր” (“Национальные песни”) и “Մերկայիմ րալի երգ” (“Марш Месропа”), преподнесенные Комитасу с трогательным посвящением, заслужили одобрение мастера, его теплый отзыв. При этом, указывая на “Месропян кайлерг”, Комитас отметил, что в нем Ар.Синанян проявил себя как армянин в гораздо большей степени, чем прежде, видимо имея в виду самый стиль музыкального выражения.

Синанян был известен как серьезный педагог. Имена далеко не всех его учеников нам известны, но, судя по тому, как жадно тянулась армянская интеллигенция к знаниям, культуре, музыкальному образованию, их должно было быть немало. Достаточно указать на то, что Синанян получал приглашения преподавать во многие учебные заведения – Берберян, Хиндлян, Печкян, Мириджанян⁸². И везде этот человек, музыкант и педагог служил ярким примером, эталоном для всех учеников. Среди его воспитанников можно встретить музыкантов солирующих исполнителей, композиторов, теоретиков различных направлений, наконец, просто подготовленных профессионалов. Назовем Ваграма Мугентесяна, Нагапета Алалемджяна, Миграна Тарентеляна. К числу наиболее одаренных учеников Арутюна Синаняна можно отнести Геворка Синаняна – представителя третьего поколения известной семьи музыкантов. Когда Геворку было всего 15 лет, его уже сравнивали с известным скрипачом Давидом Давтяном. К нему мы обратимся в следующей главе.

Помимо практической педагогической деятельности, Ар.Синанян оставил после себя первые в армянском смычковом исполнительстве методические статьи серьезного обобщающего характера⁸³. Эти материалы, опубликованные в ежегоднике Теодика “Аменун тареуцуйц”, представляют для нас интерес еще и потому, что в них Синанян поделился наблюдениями, мыслями, опытом своей долголетней педагогической работы. Он задумывается над проблемой начального обучения, о большой роли педагога в воспитании ученика. Ошибочно мнение, пишет он, что вначале можно поучиться у посредственного педагога. Лучше получить один урок в неделю у хорошего педагога, чем много уроков у плохого. Синаняна интересуют также вопросы постановки рук скрипача, способы звукоизвлечения, работа над техникой левой руки и др. Учитывая уровень скрипичного исполнительства того времени, он ратует за качество игры, рекомендует больше слушать музыку, учиться на лучших ее образцах. Перед нами вырисовывается образ педагога-воспитателя, а не педагога-ремесленника, ограничивающегося узкими рамками технического тренажа.

⁸² “Эндарцак тареуцуйц”.- Константинополь, 1927, с. 249-250.

⁸³ Теодик. “Аменун тареуцуйц”.- Константинополь, 1922, с.174-175.

Любопытно, что в своих статьях Синанян останавливает внимание на методике игры не только на скрипке, но также и на рояле⁸⁴. Ученики бывают разные, писал он, как по способностям, так и по развитию. Но к каждому из них со стороны педагога должен быть соответствующий индивидуальный подход. Простая и хорошая мысль, свидетельствующая о том, что Синаняна интересовала и психологическая сторона музыкальной педагогики.

Арутюн Синанян ценил трудолюбивых учеников. Он считал, что подлинное мастерство без труда недостижимо. К труду, не прекращающемуся ни на один день, призывал он своих учеников и своим примером подтверждал эти слова. Чтобы иметь право называться художником, говорил он ученикам, надо всецело и безраздельно отдать всю жизнь своему делу. Чтобы играть на скрипке, нужен большой труд, терпение и большое сердце.

⁸⁴ Теодик. "Аменун таре-цуйц". - Константинополь, 1908, с.345-350.

Мигран Тарентелян

(1889-?)

Из числа учеников А. Синаняна следует особо отметить Миграна Тарентеляна – видного скрипача, композитора, музыковеда, искусного переводчика музыковедческих работ.

М.Тарентеляну принадлежит ряд переводов на армянский язык трудов профессора Парижской консерватории Альбера Лавиньяка "Музыкальное воспитание", "Музыка и музыканты", "Школа педали", "Полный теоретический и практический курс музыкальных диктантов", "15 уроков по гармонии", "Сольфеджио манузарис" и другие. Характерно, что именно А.Синанян подсказал М.Тарентеляну мысль перевести эти труды на армянский язык, прислав из Женевы книгу А.Лавиньяка.

М.Тарентеляну принадлежат также самостоятельные исследования, как например "Влияние времени, окружения и среды на музыкальное развитие" и другие⁸⁵. Он во многом следовал примеру своего учителя А.Синаняна. Об этом говорит разнообразие его музыкальных интересов, творческая направленность и стиль выска-



Рис. 14 Мигран Тарентелян

⁸⁵ Теодик. "Аменун таре-цуйц". - Константинополь, 1923, с. 251-254.

звания. В большинстве созданных М. Тарентеляном произведений – сонате, фуге, небольшом концерте, этюде-капризе, различных миниатюрах для фортепиано, скрипки, оркестра, даже в сочинениях с явно армянской тематикой – “Айкакан озор” (“Армянская колыбельная”), “Айун сринг” (“Армянская свирель”), “Гетаки мрумунджнер” (“Журчание речки”), “Арсаньяц ор” (“Свадебный день”) и др. – сказалось влияние европейского стиля. Ту же тенденцию можно отметить в Концертино для скрипки, в Фантазии и Танце, Армянской песне, Менуэте, Гавоте и др. скрипичных пьесах. И в дальнейшем, уже в европейском окружении, его дарование продолжало развиваться в тех же традициях. Он многое воспринял у таких музыкантов, как Анри Марто, Гартман, у представителей французской скрипичной и композиторской школы. Нельзя не учесть и того обстоятельства, что большую часть жизни М. Тарентелян провел в Париже, где совершенствовался, выступал, играл в лучших оркестрах, писал музыку, преподавал в Классической музыкальной школе (“Ecole Classique de Musique”). Да и трудно было в этих условиях требовать от армянских музыкантов создания собственного национального стиля и форм выражения. Однако у М. Тарентеляна очевидно стремление сохранить связи с национальной почвой. Оно проявляло себя

Рис. 15 Квартет Тарентеляна



преимущественно через родные мелодии. Любовно обработанные в виде инструментальных транскрипций или оригинальных музыкальных зарисовок большей частью программного характера, они несут с собой аромат далекой Родины.

В письме к автору этих строк М. Тарентелян писал о том, как много полезного в технике ведения смычка, в постановке правой руки и приобретении лучших навыков скрипичной игры дала ему французская школа. В то же время безмерно глубоки были его чувства к Комитасу — композитору, человеку, которому поклонялся всю жизнь. Увидеть его М. Тарентеляну довелось всего лишь один раз в 1913 году в Париже. Комитас пришел на концерт, в котором Тарентелян вместе с Синаняном исполняли сонату Гольтермана для скрипки и альты. Искренне обрадованный успехом армянских музыкантов, Комитас сердечно поздравил их.

Мигран Тарентелян все свою жизнь прожил вдали от Армении. Родился в Константинополе, где и окончил лицей. Музыка обучался у армян: вначале у скрипача Агароняна, затем у маэстро Синаняна. Он получил также юридическое образование, затем навсегда переселился в Европу, но душою Тарентелян оставался сыном своего народа, жил мыслью о Родине, ее судьбе, радовался ее успехам.

"Когда приходится судить о каком-либо народе, следует обратиться к его музыке, — говорил 80-летний М. Тарентелян автору этих строк. — Из всех видов искусств, это наиболее тонкая сфера, в которой выявляется душа народа, грани его характера, утонченность вкуса, красота человеческих чувств, поступков, мыслей. Я испытываю безграничную радость и удовлетворение, видя славные достижения Армении, где высокое искусство является мерилom ее культуры"⁸⁶.

Почтенный музыкант за свою плодотворную деятельность был отмечен одной из высших наград Франции — Орденом искусств. Даже в преклонные годы он был неутомим в труде и своем стремлении к совершенству, продолжал преподавать, творить, искать, находить, и священный огонь любви к музыке, скрипке ни на минуту не угасал в его душе. Такое творческое горение говорило о том, что он сумел пронести через всю жизнь свежесть юношеских чувств и подлинную увлеченность искусством. Многими своими качествами музыканта, человека М. Тарентелян обязан своему учителю А. Синаняну, к которому до конца жизни сохранил чувство глубокого почтения и благоговения. О А. Синаняне он говорил как о великолепном музыканте, обладателе тонкого слуха, художественного вкуса, поистине широчайших познаний.

⁸⁶ Встреча А.Цицикян и М. Тарентеляна состоялась в Париже в январе 1969г. В архиве А. Цицикян хранятся материалы о Тарентеляне, а также его письма. (ред.)

"Мшак". - Тифлис, 1911,
N 11, с.3.; N 42, с.3.

По прессе тех лет мы можем судить о развитии музыкального творчества, выступлениях музыкантов не только в Константинополе. В Игдире, например, развил плодотворную деятельность скрипач, педагог Вагинак Овсепян. Он учил игре на скрипке, музыкальной грамоте. Ему принадлежит инициатива создания хора, руководство им и совместные выступления. Вагинак Овсепян выступал и как скрипач-солист. Из материалов, опубликованных в газете "Мшак"⁸⁷, мы узнаем о его успешных выступлениях. Программы концертов неизвестны, однако имеется упоминание о его блистательном исполнении восточных мотивов.

Воссоздавая общую картину развития музыкального творчества этого периода, нельзя не отметить, что помимо высокого уровня скрипичного исполнительства, ему были свойственны обобщение накопленного опыта, знаний, обращение к вопросам интерпретации, педагогики, методики...

К подобным трудам должна быть причислена также работа скрипача Карапета Алексаняна "Музыкальные произведения", касающаяся вопросов педагогики и исполнительства. В нем К. Алексанян обращается к творчеству Шумана, его судьбе, анализу творчества. Интерес представляют 68 канонов и наставлений ученикам, где раскрываются эстетические позиции музыканта-педагога. "Наставления" содержат советы, касающиеся занятий, отношения к музыке, художественной выразительности, образности исполнения. Суть состоит не только в правильности и точности сыгранных нот - это само собой разумеющееся условие. Главное - в умении прочувствовать и передать образ, настроение, краски, мысль. Музыка должна быть не только в пальцах, говорил К. Алексанян, но в сердце и в голове. Сам процесс исполнения представляется К. Алексаняну как процесс полной отдачи, полного погружения в мир образа, чувства, исключающего мысли о зале, сидящих в нем людях, всего того, что вне сферы музыки. Играть, следует думать не только о главной партии, но чутко прислушиваться и к аккомпанементу, гармонии, ко всем голосам и подголоскам. Только так может быть создано единое целое, единая линия развития, единая мысль.

Работая над произведением, по мнению К. Алексаняна, очень полезно проделывать некоторые упражнения мысленно, без инструмен-

та. Часто именно в моменты таких раздумий, поисков, приходит верное решение. Обращаясь к музыке, следует с самого начала изучить и основные законы и правила. Не стоит браться за сложные произведения и играть их кое-как. Лучше взять сочинение полегче, соответствующее уровню возможностей исполнителя и играть их хорошо.

Он призывает изучать произведения старых мастеров, учиться у них, но при этом зорко следить за новыми веяниями. К. Алексанян владел несколькими иностранными языками, изучал труды европейских музыкантов – французской исполнительской школы и музыковедческой мысли, и в его высказываниях видна известная эрудиция. Чаще всего он обращался к работам профессора парижской консерватории А. Лавиньяка, находя подтверждение своим мыслям, выводам, подсказанным опытом и практикой.

Таким образом, высказанные А. Синяняном, М.Тарентеляном, К. Алексаняном мысли, наставления, исследования рисуют если и не полную, то очень показательную картину весьма активной попытки решения проблем исполнительства, мастерства, музыкальных знаний. А также вносят, каждый по-своему, определенную лепту в развитие армянской музыковедческой мысли, отмеченной работами Е. Тнтесяна, Г. Корганова, А. Мсрляна, Комитаса...



На рубеже XIX-XX веков

1. Западноармянская ветвь

Армянское смычковое исполнительство конца XIX - нач. XX столетия отмечено появлением плеяды интересных дарований, получивших образование за пределами Турции. Вырываясь из душной атмосферы страны восточного деспотизма, молодые таланты устремлялись в Европу и становились воспитанниками ее крупнейших музыкальных школ. Так, в Брюсселе у Сезара Томсона совершенствовались Гисак Вруйр, Давид Давтян, Айк Кютенян. Причем последние двое занимались также у О.Шевчика в Праге. В Мюнхене учился Натан Бек-Амирханян, в Париже - Ара Пояджян, там же у Эдварда Надо завершил образование Геворк Синанян, в Дрездене у Ф.Грюцмахера - виолончелист Диран Алексанян и т.д. Конечно, этот перечень далеко не полон. Воспринимая лучшее, что могла дать Европа, эти музыканты свободно конкурировали с видными представителями европейских стран, а в некоторых случаях выходили на первые места в ответственных международных состязаниях. В большинстве своем это были музыканты большого творческого горения, с восторженным и поэтическим отношением к искусству. Высшим идеалом для них был идеал романтический. Отсюда и качество их игры - возвышенный лиризм, горячая стихия чувств, находившие выражение в бурном виртуозном инструментализме, страстной взволнованности. Кроме того, всех их отличал глубокий патриотизм, болезненно обостренный в силу исторической судьбы своего народа. В их репертуаре звучали народные армянские песни, а в собственных композиторских опытах они постоянно обращались к интонациям народной музыки. Если до того времени появление армянских исполнителей в Европе носило случайный, эпизодический характер, то уже с конца XIX века их выступления становятся нормой.

Гисак Вруйр

(1884-1973)

В ряду скрипачей, получивших европейское образование, видное место принадлежит Гисаку Вруйру. О подробностях его жизни нам сперва мало что было известно. В основном это были отрывочные сведения, содержащиеся в нескольких небольших статьях периода его пребывания в Тифлисе в 1911-1914 гг. Из них можно было узнать, что до приезда в Тифлис в 1911 году Г. Вруйр был учеником Сезара Томсона в Брюссельской консерватории, что приняли его здесь восторженно и что Г. Вруйр в эти годы развернул интенсивную концертную деятельность.

Судя по репертуару, насыщенному труднейшими произведениями Н. Паганини, Г. Эрнста, А. Вьетана, П. Сарасате, это был истинный виртуоз. Об этом свидетельствуют отзывы в газетах, отмечавшие у Вруйра буквально *томсоновскую технику*⁸⁸. В Тифлисе Вруйр много концертировал, выступая с сольными концертами и в сопровождении оркестра⁸⁹, неизменно находился в центре музыкальной жизни города. Его имя фигурировало в концертах, посвященных Ф. Листу, В. Ф. Комиссаржевской⁹⁰, в многочисленных благотворительных вечерах⁹¹, на концертах Армянского музыкального общества, где он выступал совместно со А. Спендиаровым, Африкьяном, Калантаряном и т.д.⁹². Его игра, отличалась большой лирической теплотой, ибо в одном из первых же отзывов говорилось, что "он овладел не только мастерством игры на скрипке, но и сумел раскрыть ее душу"⁹³. В другом отзыве подчеркивалось, что "его игра пленила силой выражения, доставила эстетическое наслаждение"⁹⁴.

До нас дошли программы его концертов тех лет, в одном из которых он исполнял "Венгерские напевы" Г. Эрнста, IV концерт А. Вьетана и "La folia" А. Корелли в виртуозной обработке Сезара Томсона. Этот концерт в исполнении Вруйра прозвучал в Тифлисе

⁸⁸ "Тараз". - Тифлис, 1911, N11, с.145.

⁸⁹ "Оризон". - Тифлис, 1912, N32, с.4.

⁹⁰ "Тараз". Тифлис, 1911, N11, с.145.

⁹¹ "Оризон". - 1913, N85, с.4.

⁹² "Мшак". - Тифлис, 1913, N81, с.3.

⁹³ "Оризон". - 1911, N270, с.4.

⁹⁴ "Мшак". - 1911, N269, с.4.

Рис. 16 Гисак Вруйр. Тифлис. 1914г.



впервые. В следующем, 1912 году, Гисак Вруйр играл концерт М.Бруха с оркестром под управлением Пресмана. По мнению прессы, это было блестящее выступление, завершившееся исполнением собственных сочинений Г.Вруйра и Алжирской сюиты К.Сен-Санса.

И все таки репертуар Г.Вруйра был несколько односторонним и свидетельствовал скорее о его стремлении исполнять произведения, позволяющие продемонстрировать виртуозную технику исполнителя. Произведения И.С.Баха, великих венских классиков, ни в одной из известных нам программ концертов тех лет не упоминаются.

Г.Вруйр был типичным представителем франко-бельгийской школы, причем ее виртуозно-романтического крыла. Эта направленность, безусловно, отличалась от тех репертуарных тенденций, которые в ту эпоху доминировали в русском скрипичном искусстве, в центре внимания которого находились творения И.С.Баха, Л.Бетховена, И.Брамса, П.И.Чайковского. Ярким примером может служить ауэровская школа и, в частности, творчество ее знаменитого армянского представителя Ованнеса Налбандяна. (см. о Налбандяне с. 125 - ред.)

Однако, хотя мы и указали на виртуозность, как преобладающую черту в мастерстве Вруйра, нельзя не отметить, что он также обладал художественной чуткостью. Его отличало стремление к совершенствованию, а обстановка, окружавшая его в Тифлисе, где работали многие крупные русские, грузинские, армянские музыканты, несомненно, благотворно влияла на него, заставляя ставить перед собой все более сложные художественные задачи.

Результаты его усилий не замедлили сказаться. "За два года пребывания в Тифлисе, - читаем мы в одной из статей, - Г.Вруйр сделал огромные успехи. У этого скрипача законченная техника. Теперь к ней прибавились воля, энергия. Игра стала более отшлифованной, утонченной"⁸⁶. Успехом Вруйр пользовался исключительным. Рецензии говорят о том, что игра его вызывала восторженные овалции. "Не напрасны были труды Томсона, воспитавшего достойного ученика"⁸⁶. Помимо Тифлиса, Вруйр концертировал и в других городах Закавказья, в частности в Батуми, Александрополе⁸⁷, повсюду встречая такой же теплый прием.

Последние дошедшие до нас сведения о нем относились к 1914 году⁸⁸. Как сложилась его судьба после 1914 года, почему затерялся его след, оставалось неизвестным. В поисках ответа на эти вопросы автору этих строк пришла мысль опубликовать в небольшой статье те немногие данные о Г.Вруйре, которые были известны. Мы рассчитывали и на то, что, несмотря на давность событий (более полувека), возможно,

⁸⁶ "Тараз". - 1913, N3, с.56.

⁸⁷ "Мшак". - 1913, N54, с.3.

⁸⁸ "Оризон". - 1912, N75, с.4;

"Сурандак". - 1912, N473, с.5;

"Мшак". - 1912, N102, с.3.

⁸⁹ "Таревизир". - Константинополь, 1914, с.269-270.

на нашу статью откликнется кто-либо из тех, кто помнит Гисака Вруйра или слышал его игру. Результат превзошел все ожидания⁹⁹. Ответом явились письма самого Вруйра. Из них нам стало известно, что родился он в 1884 году. Его отец, Егия, еще ребенком приехал в Константинополь из деревни Армутан, самостоятельно овладел грамотой, различными знаниями, армянским, французским, турецким языками, обрел материальное благополучие (открыл свою типографию) и женился на девушке по имени Нуныа Эмерджян. От этого брака родились два сына – Норайр и Гисак. Егия Вруйр старался дать детям наилучшее образования. Он мечтал, чтобы дети стали самостоятельными, набрались знаний и как можно скорее покинули страну (Турцию – *ред.*) – он словно предвидел грядущие кровавые события. Гисака Вруйра определили в немецкую школу. Одновременно он учится игре на скрипке. В своих занятиях музыкой Гисак усердствует вопреки желанию отца, хотевшего видеть сына профессиональным скрипачом. По его мнению, музыка могла быть лишь приятным дополнением к общему образованию, тогда как сын думал иначе, и уже ничто не могло заставить его свернуть с намеченного пути. Музыка оказалась его призванием.

В 1903 году Г. Вруйр расстается с родными и домом и отправляется в Бельгию в поисках знаний и работы. Для него наступает полоса больших трудностей, сложных душевных переживаний, которую ему удается преодолеть колоссальным напряжением сил, воли, нервов, благодаря огромной любви к музыке. В этой нелегко давшейся победе большую роль сыграл его педагог Сезар Томсон – прекрасный человек, выдающийся скрипач, художник. Он словно вдохнул в Гисака новые силы, открыл перед ним светлые и самые радужные перспективы, а их общение с Томсоном давало пищу для размышлений, раздумий, способствовало еще большему углублению в пласты музыкальных познаний.

В классе Томсона Вруйр развил свободную, виртуозную технику, отличающуюся законченностью, отточенностью и характерной для бельгийской школы "отчетливостью". По данным, почерпнутым из прессы тех лет, можно сделать вывод, что Томсон настолько высоко ценил своего воспитанника, что готовил его на место профессора Брюссельской консерватории¹⁰⁰.

В течение нескольких лет Вруйр совмещал концертную деятельность с обязанностями ассистента Томсона и профессора Брюссельской консерватории, а в 1911 году, как уже было сказано, переехал в Тифлис. О его жизни в Тифлисе мы уже говорили, а о том, как сложилась его дальнейшая судьба, нам стало известно из писем Г. Вруйра и людей,

⁹⁹ См.: А.Цицкян. "У истоков армянской скрипичной культуры" - "Советакан Арест", Ер., 1957; N10; "Письма нам помогут". - "Айреники дзайн", Ер., 1968, N41; "Скрипач Вруйр" - "Айреники дзайн", Ер., 1968, N21.

¹⁰⁰ "Тарас", - 1911, N11, с.145

¹⁰¹ См. письма: Г.Вруйра (США) от 12.VI.1968 и др.; О.Закарян (США) от 8.VII. 1968; А.Ширазяна (США) от 04.IX.1968; З.Медзбекяна (Франция) от 2.VIII.1968. (см.: личный архив А.Цицкян).

знавших его и любезно сообщивших о нем все, что им было известно¹⁰¹.

Как оказалось, в 1914 году Г.Вруйр выехал из Тифлиса в Европу, где в бельгийском городе Остенде должны были состояться его выступления с симфоническим оркестром. Осенью он должен был возвратиться в Тифлис, однако мировая война смешала все карты и на обратном пути вместо Тифлиса Вруйр попадает в Голландию, где остается до 1923 года. Оттуда Вруйр переехал в Америку — Калифорнию, где жил и трудился до последних своих дней.

По приезде в Лос-Анжелес известная кинофирма *Метро Голдвин Мейер* пригласила его на место ведущего скрипача. Несмотря на хорошие условия, предложенные фирмой, работа пришлась ему не по душе. Он все чаще стал задумываться над проблемой создания собственной

педагогической студии. Еще в годы пребывания в Брюссельской консерватории и ассистирования в классе Томсона Гисак проявлял незаурядные педагогические способности. Теперь, по прошествии ряда лет, к ним прибавились практический опыт скрипача-концертанта, еще более глубокие знания. Педагогика увлекала его, а со временем стала доминирующей стороной его деятельности. Ему удалось осуществить свой замысел и создать школу-студию, которая за полувековой период существования получила широкую известность и добрую славу.

Тысячи часов кропотливого труда были отданы делу воспитания молодых музыкантов. При этом Г.Вруйр сумел создать не просто свою студию, свой скрипичный класс, но главное, свой метод занятия с учениками, основанный на базе франко-бельгийской школы и дополненный достижениями современных скрипичных школ. Не случайно в полученных нами письмах упоминаются *вруйровская школа, вруйровский метод*.

Вруйром написаны учебные пособия "Scale book" и "Indispensable scales and Arpeggios for violin", представляющие собой полезные упражнения для пальцев скрипача, его памяти, свободного владения гри-

CONCERT

For the Benefit of
КОМИТАС WARDAPET
Under the Leadership of
K. VROUYR, Violinist
Assisted by
MRS. E. FERRARIAN, 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

Рис. 17 Афиша благотворительного концерта в пользу большого Комитаса. США. 1926 г.

фом, позициями, техникой одинарных и двойных нот. Они были опубликованы в издательстве Boston Music тиражом в 100.000 экземпляров. За полвека преподавания Г. Вруйр выпестовал сотни учеников, среди которых были и первоклассные скрипачи.

Круг интересов Г. Вруйра не ограничивался педагогикой, исполнительством. Вспомним хотя бы организованные Вруйром концерты, где он выступал одновременно как скрипач, дирижер, руководитель хора. Один из таких концертов был дан в марте 1926 года в Gamut Club в пользу тяжело больного Комитаса. Другой концерт состоялся в ноябре того же года в помощь Леникану, пострадавшему от землетрясения и т.д.

По инициативе Вруйра и при его непосредственном участии в Лос-Анджелесе был создан *Комитас-хор*, деятельность которого приходится на 1926-1932 годы. И хотя его выступления были посвящены в основном творчеству Комитаса, само существование хора сыграло свою просветительскую роль в жизни далекой от Родины армянской колонии.

Гисак Вруйр оказался также даровитым художником, чьи картины неоднократно отмечались золотыми медалями на ежегодных выставках в Лос-Анджелесе. 40 его работ — прекрасных картин, были присланы в Армению, автору этих строк для передачи Государственной картинной галереи Армении¹⁰².

¹⁰² Среди материалов А. Цицикян хранится и богатый архив Гисака Вруйра (ред.).

Рис. 18 Гисак Вруйр в своей студии. Лос-Анджелес. 1971 г.
(подпись под фотографией: "Любимой скрипачке Анаит в знак восхищения и уважения")





Рис. 19 Давид Давтян (около 1905г.)

Давид Давтян

(1880-1911)

В Брюссельской консерватории у Томсона одновременно с Г. Вруйром учился и другой армянский скрипач - Давид Давтян. Многие связывало Давтяна и Вруйра в творческом отношении: Д. Давтян также, как и Вруйр, отличался блестящим мастерством владения скрипкой, великолепно исполнял произведения виртуозного плана.

Годы прибывания в Брюсселе привили ему любовь к французскому искусству, внесли характерные черты в стиль его игры, отличавшийся типичной для представителей франко-бельгийской школы элегантностью. Не случайно выделялось его исполнение произведений К.Сен-Санса, А.Вьетана, Г.Венявского, П.Сарасате. Однако Д. Давтян исполнял музыку и иного плана. Его репер-

туар включал и классические произведения И.С.Баха и Л.Бетховена, романтические сочинения Р. Шумана, Э.Грига.

Для творческого облика Давтяна была характерна романтика, поэтичность выражения. Возвышенный, романтический идеал был основным кредо его искусства. Одухотворенность пронизывала все, к чему бы он ни прикасался. Любое, самое виртуозное произведение он возвышал и облагораживал, интерпретируя его как поэму о человеческих чувствах, переживаниях.

Таким запечатлелся его образ в памяти всех, кто его слышал. "Душа артиста обычно проявляется в его игре, - говорится в одном из отзывов, притом чрезвычайно типичном. — Слушая Давтяна, можно сказать, что его душа —это душа поэта, романтика, мечтателя"¹⁰³. И, каким огромным в то же время был его творческий диапазон, каким широким был размах его деятельности: концерты в Брюсселе, Париже, Лондоне, I премия на Международном конкурсе, профессура в Брюссельской консерватории!

¹⁰³ См.: Фонд Д.Давтяна. - Музей литературы и искусства им. Чаренца, док. 55, 59, 60.

А ведь детство Давтяна было тяжелым и безрадостным. Родился он в 1880 году в Трапезунде. Маленьким мальчиком познал первое горе – потерю отца. Тяжелым воспоминанием детских лет, врезавшимся в память на всю жизнь, была резня армян турками. Запомнились дома армян, расчерченные белыми крестами, пребывание в подвале и, наконец, спасение чудом уцелевшей семьи, переезд из Трапезунда в Батум.

Музыкальные способности и абсолютный слух обнаружилились у ребенка очень рано, но самым поразительным была необыкновенная тяга к скрипке, от которой мальчика невозможно было оторвать. Ни детские игры, ни шалости, ничто не увлекало его. Он был способен, забыв все на свете, заниматься на скрипке часами. Первым его педагогом был Тигран Кюрегян, преподававший в венецианской Мурад-Рафаэляновской школе, куда был вначале направлен одаренный мальчик. Видимо, у него был хороший педагог, так как впоследствии, когда Д. Давтян переехал в Константинополь, ему не пришлось переучиваться или менять постановку рук. В 1897 году он решает выехать в Европу, в Брюссель, где в бурлящем котле музыкальной жизни сталкивались и переплавлялись различные художественные течения.

В конце XIX-начале XX веков Брюссель уже обрел славу одного из важнейших в Европе центров музыкального искусства. Здесь воспитывались кадры исполнителей и композиторов, творчество которых всем своим строем было связано с национальными традициями, в то же время создавались новаторские по духу и языку произведения. Брюссель, подобно Парижу, Берлину, Праге, привлекал художников, писателей, музыкантов. В проходящих в нем международных конкурсах принимали участие лучшие музыкальные силы эпохи. Д. Давтян обратился к ведущему профессору Брюссельской консерватории Сезару Томсону. При первом же прослушивании армянский скрипач обратил на себя внимание маэстро, который предсказал ему блестящее будущее. Последующие годы подтвердили этот прогноз: в 1900 году Д. Давтян окончил Брюссельскую консерваторию с первой премией.

И все же, несмотря на признание и открывшиеся перспективы артистической карьеры в Бельгии, Д. Давтян отправляется совершенствоваться в Прагу к выдающемуся представителю чешской скрипичной школы Отакару Шевичу. Неудивительно, что столица Чехии привлекла внимание Давтяна: в то время чешская скрипичная культура находилась на очень высоком уровне. Что касается Шевича, то к этому педагогу

Давтяна, по всей вероятности, потянуло желание технического совершенства, ибо Шевчик отличался именно скрупулезным вниманием к техническим проблемам исполнительства. Как педагог он находился в тот период в апогее славы. Возможно также и то, что Д. Давтяна интересовала новая для той эпохи система Шевчика, с которой он хотел познакомиться. В свою очередь Шевчик был восхищен виртуозным дарованием Д. Давтяна, отмечая ловкость и гибкость пальцев, свободное владение грифом. Шевчик так же, как и Томсон, пророчил армянскому скрипачу большие творческие успехи¹⁰⁴.

И все же художественным идеалом для Д. Давтяна оставался Томсон. Во всяком случае, в своем искусстве Д. Давтян объединил отдельные элементы школ Шевчика и Томсона, при доминирующем значении последней. Этот синтез в значительной степени стимулировал развитие определенных исполнительских черт в игре Д. Давтяна, органически близких его собственной артистической индивидуальности.

Знакомство с методом Шевчика Д. Давтян в период пребывания в Венгрии своеобразно продолжил занятиями у Яна Кубелика - лучшего ученика прославленного чешского педагога. Но и уроками Кубелика не завершилось обучение Д. Давтяна. Далее были уроки у испанского мастера – скрипача Пабло Сарасате, а перед международным конкурсом – у Эжена Изаи. И все эти знаменитые скрипачи, знакомясь с исполнительским искусством Давтяна, самым лестным образом отзывались о его игре¹⁰⁵.

Примечательно, что Д. Давтян, пройдя своеобразный "круг" ознакомления с разными педагогическими системами, вновь возвращается в лоно франко-бельгийской школы. И если у Томсона он почерпнул мастерство, виртуозность, характерный для бельгийских скрипачей инструментализм, то у Изаи он как бы постиг самую "душу" бельгийской школы, ибо искусство Изаи – этого великого художника скрипки – являлось ее духовной вершиной.

В промежутке между занятиями у этих педагогов, в 1902 году, Д. Давтян приезжает на Кавказ. Здесь намечались его концерты в Батуме¹⁰⁶, Баку¹⁰⁷ и других городах. Первые выступления дались ему нелегко. Он признавался, что очень волновался, как воспримут его искусство соотечественники. "Если бы мою игру не приняли в Европе, – писал он в частном письме, – я бы не был так огорчен, как если бы это случилось на Кавказе"¹⁰⁸.

"Удивительное дело, – вспоминал впоследствии А.Гаспарян, –

¹⁰⁴ "Мшак". – 1904, N162, с.3; см. также: Музей литературы и искусства им. Чаренца, фонд Д.Давтяна, док. 59, с.12.

¹⁰⁵ "Мшак". - 1909, N227, с.3. См. также архив, Д.Давтяна.

¹⁰⁶ "Мшак". - 1902, N25, с.2.

¹⁰⁷ "Мшак". - 1902, N99, с.3.

¹⁰⁸ См. письмо А.Гаспаряну.- Музей литературы и искусства, Фонд Д. Давтяна, док. 60, с.10.

этот признанный артист, получивший прекрасные отзывы в Европе, выступавший перед избранной публикой, стеснялся выходить играть на Кавказе".

В 1904 году Давид Давтян принял участие в серьезнейшем Международном конкурсе в Брюсселе. Зал музыкального общества La Grand Harmonie, вмещающий до 2000 человек, был переполнен. По условиям конкурса нужно было исполнить концерт Дж. Тартини d-moll и 18 других пьес, в число которых входили произведения А. Корелли, Л. Бетховена, Н. Паганини, Г. Венявского и других композиторов.

Выступление Давтяна прошло поистине триумфально. Слушатели устроили армянскому скрипачу овацию, а жюри единогласно присудило Давиду Давтяну первую и единственную премию конкурса – "Prix d'Excellence". Имя Давтяна сразу стало известным. Об успехе молодого артиста писали все бельгийские и французские газеты. В статьях и рецензиях, посвященных ему, отмечался талант, мастерство, художественный вкус, тонкое ощущение стиля исполняемых произведений, изящество и законченность техники. Победа на международном конкурсе поставила его в ряд лучших европейских скрипачей. Сразу же после конкурса 24-летний музыкант приглашается на должность профессора Брюссельской консерватории.

С этой поры разворачивается по-настоящему и его концертная деятельность. Он продолжает выступать в Брюсселе, блистательно дебютирует в Париже, Лондоне, Манчестере, Амстердаме, Остенде. Концерты "прославленного виртуоза" вызывают большой интерес. Его успех отмечают крупнейшие газеты: *Times, Daily news, Daily telegraph, Le Figaro, Matin, Le soir, La reforme, Petit ble, La chronique, L'echo de Paris, L'humanite, Le journal*¹⁰⁹ и др.

¹⁰⁹ См.: Фонд Д. Давтяна, док. 61-62.

В 1906 году Д. Давтян в России и на Кавказе. Он играет в Ростове-на-Дону, Краснодаре, Армавире, Тифлисе, Баку, Эривани, Эчмиадзине, Александрополе, Боржоме, Батуме, Абастумане, Манглисе, Сурами и т.д. По свидетельству А. Гаспаряна¹¹⁰, рецензенты местных газет – *Кавказское слово, Тифлисский листок, Баку, Бакинские известия, Мшак, Оризон, Сурандак, Сахалко газети, Цюбис пурцели, Чевени квани, Закавказская речь, Закавказье* и другие – откликались на все выступления скрипача. После этого турне Давид Давтян принимает решение окончательно обосноваться на Кавказе.

¹¹⁰ Там же.

В 1908 году, дирекция тифлисской школы *Нерсисян* пожелала видеть его в числе своих педагогов¹¹¹. Д. Давтян принял приглашение,

¹¹¹ "Гехарвест". – Тифлис, 1908, N2, с. 134.

однако через год работы оставил школу. Творческая обстановка здесь, по его мнению, оставляла желать лучшего и для него, музыканта европейского масштаба, рамки школы оказались слишком тесными. К тому же и знания Давтяна не были использованы должным образом – вместо естественного, казалось бы, руководства скрипичным классом, могущим стать в дальнейшем подлинной школой мастерства, ему было поручено преподавание малоувлекательных для него музыкальных предметов. Д. Давтян расстается со школой и вновь целиком отдается концертной деятельности. В том же году он уезжает с певцом Амирджаном на концерты в Карс, а несколько позднее они выступают в Тифлисе Кутаиси, Баку¹¹² и других городах.

В 1909 году Д. Давтян предпринимает гастрольную поездку в Турцию и Египту. Его концерты становятся событием музыкальной жизни где бы они ни проходили, а жизненное обаяние его игры, искренность творческой натуры неизменно оказывали сильное воздействие на слушателя, покоряли его. Артист щедро отдавал восторженным слушателям дары своего таланта. О нем писали как о скрипаче огромного мастерства¹¹³, называли *чародеем скрипки*. Однако триумф в Турции не вскружил голову музыканту, и сквозь мишуру приемов, лестных отзывов, постоянного окружения почитателей он видит все ту же обстановку, что и в детстве – вечные трагические тучи над головой своего народа.

В Турции в памяти Давтяна не могли не всплыть страшные картины детских лет, и безрадостные думы о судьбе армянского народа вновь и вновь обжигали его сердце. Эта судьба была и его судьбой: жестока была она и к нему самому. Много суровых испытаний выпало на его долю – дней лишений, тяжелых душевных переживаний. Отражение этих настроений нашло место в его письмах, где он писал: "Время проходит, и, когда человек оглядывается назад, делается грустно. Я вновь ашуг, но сердце опалено, душа истерзана. Я песню пою, но раны мне никто не перевяжет..."

Успех его выступлений в Турции был грандиозным. В Измире один из восторженных его почитателей, известный меценат Костанд публично, на концерте, преподнес ему скрипку А.Гварнери. Об этом факте писала египетская газета: "Сегодня вечером мы будем иметь возможность услышать в первый раз в Египте скрипача-виртуоза, который заставил так блистательно заговорить о себе в Европе, России, Константинополе и в Измире, где ему преподнесли ценную скрипку

¹¹² "Мшак". - 1908, N211, с.3; 1909, N223, с.3; 1909, N227; 1909, N224, с.4.

¹¹³ Западноевропейская пресса об армянской музыке. - Фонд Д.Давтяна, док. 55.

работы А.Гварнери¹¹⁴. По возвращении на Кавказ, сравнивая атмосферу России и Турции, он пишет: "Разница колоссальная, и нужно пожить там и тут, чтобы по-настоящему ощутить это"¹¹⁵.

На Кавказе Д. Давтян проявляет себя и как музыкальный критик. Еще находясь в Европе (Бельгии), посылал он свои статьи в кавказские газеты¹¹⁶. Теперь же он регулярно откликается на интересные события в искусстве, помещая заметки, рецензии в газеты *Мшак*¹¹⁷, *Театри да цховреба*. Он живо реагировал на лучшие начинания в области культуры, с готовностью участвовал в многочисленных благотворительных концертах¹¹⁸.

Невыразимо остро воспринимал Д.Давтян успехи и невзгоды своего народа, болел за судьбы тех армян, которые жили в тяжелых условиях Западной Армении и мечтали об их освобождении. "Придет ли день, когда на своей родной армянской земле я возьму скрипку и сыграю жителям Вана, Муша, Карина?".¹¹⁹

Д. Давтян любил искусство, которое бережно пронес через века армянский народ, зорко следил за его достижениями. Он считал М.Екмяляна замечательным музыкантом, художником, очень любил его и часто повторял, что "если бы такое дарование оказалось в Европе, его бы обожествляли"¹²⁰. "Что нужно сделать, как помочь? — писал он другу, переживая за судьбы армян. - Надо сделать все возможное, чтобы наши талантливые армянские артисты не оставались в тени, а несли свое искусство людям, делали его достоянием всех".

На Кавказе Д. Давтян поддерживал творческие контакты со многими музыкантами, деятелями культуры¹²¹. Среди них Комитас, Романос Меликян, известный певец-баритон Амирджан, композитор Н.Тигранян, Навасардян, Самвелян, пианист Л.В.Николаев, Гроссман и другие. С некоторыми из них - Амирджаном, Л.В.Николаевым, Навасардяном, Самвеляном, Андрониковой — Д. Давтян выступал в городах России, Кавказа, Западной Армении, Турции, закрепляя за собой славу "скрипача-виртуоза" и тонкого художника-интерпретатора. Особенно высоко ценил Д. Давтян Комитаса, Кара-Мурзу. "Вот кто многое сделал для армянского народа", - говорил он¹²².

Судить об эстетическом вкусе Давтяна мы можем не только на основании отзывов его современников, но и по его репертуару, характерному для скрипача-концертанта конца XIX - нач. XX века. Как правило, он включал в свои концерты классические скрипичные произведения. Это были сонаты, партиты И.С. Баха или их отдельные

¹¹⁴ Там же, док. N61, с.4.

¹¹⁵ Там же. Письма, N19, 4.VII.1910

¹¹⁶ Давтян описывает симфонический концерт в Театре Монз под управлением Моттля. В программе произведения Бетховена, Вагнера, которые подвергнуты подробному анализу. См. "Мшак", 1904, N4, с.3

¹¹⁷ См. например, рецензию на выступление квартета с участием пианиста Николаева. - "Мшак". - 1909, N231, с.3; рецензию на симфонический концерт под управлением Николаева и Ямпольского с участием скрипача Вильшау и виолончелиста Цоянова. - Фонд Давтяна, док. N53.

¹¹⁸ "Мшак". - 1908, N42, с.3; N211, с.3.

¹¹⁹ См.: воспоминания А.Гаспаряна; Фонд Давтяна. - док. N59, с.14.

¹²⁰ Там же, с.13.

¹²¹ "Мшак". - 1909, N42, с.3; N223, с.3; N224, с.3.

¹²² Фонд Давтяна, док. N61, с.2.



части, сонаты Л.Бетховена, его романсы. Нередко Д. Давтян открывал вечер виртуозными произведениями Н.Паганини, Г.Венявского либо Сарасате. С подлинным блеском он исполнял вариации "Моисей" Паганини, "Пляску ведьм" А.Баццини, "Цыганские напевы" и испанские танцы П.Сарасате, "Рондо каприччиозо" и "Цыганский танец" К.Сен-Санса, "Венгерские напевы" Г.Эрнста, "Воспоминания о Москве" Г.Венявского и многие другие популярные произведения.

Не обходил вниманием он и скрипичную миниатюру, которую охотно включал в программы или исполнял по просьбе слушателей. В числе этих произведений были ноктюрны Ф.Шопена, мазурки Г.Венявского, "Детские грезы" Шумана, "Серенада" Дртли, "Менуэт" И.Падеревского, "Канцонетта" Д.Алара, "Одинокий путник" Грига и др.

Любил играть Д. Давтян музыку итальянских композиторов-скрипачей А.Корелли, Дж.Тартини, для которых в основе искусства игры на скрипке лежало *bel canto* -искусство пения. Из армянской скрипичной музыки Д. Давтян обычно исполнял "Шахназ" Тиграняна, а также свои "Воспоминания" и "Легенду". Иногда звучали и другие его сочинения: "Слезы Киликии", "Душа армянина", "Скорбь Неи", "Душа Неи", "Сладкие воспоминания". Произведения Д. Давтяна, названия которых уже достаточно показательны, были написаны в жанре обычной салонной музыки, распространенной в те времена. Однако, по свидетельству прессы, а также лиц, слышавших их в интерпретации самого Д. Давтяна, они обладали несомненными достоинствами, заключавшимися в национальной тематике и в том воздействии, которое они оказывали на слушателя, волнуя его, подчас вызывая слезы на глазах¹²³. В скорбной мелодии "Айун огин" ("Душа армянина"), например, чаще других исполняемой Д. Давтяном, будто заключена была душа армянского народа, его судьба, его страдания, - писал один из рецензентов. Известен также "Траурный марш", написанный Д. Давтяном по заказу миллионера Манташева. Связанный со смертью Дарьи Манташевой марш был исполнен всего лишь один раз. Незавершенным осталось его сочинение "Ле ларм селисиен".

Характеризуя исполнительское искусство Д. Давтяна, нельзя не отметить эмоциональную взволнованность его творчества. Его скрипка пела с удивительной экспрессией, теплотой, проникновенностью и, по

¹²³ "Дашинк".- Измир, 1910, N242, с.1; "Бюзандеон".- Константинополь, 1910, N4125, с.1; "Азатамарт".-Константинополь, 1910, N256, с.3.

¹²⁴ Фонд Давтяна, док. N59, с.12.

мнению Сарасате, именно искренность и подкупающая непосредственность выделяла Д. Давтяна из всех других известных виртуозов-исполнителей его сочинений¹²⁴.

Как уже упоминалось, игра Д. Давтяна была овеяна романтической взволнованностью. Он обладал удивительным даром — с помощью скрипки доходить до "сердца человека", проникать в самую душу, завораживать слушателя. В то же время игра его была далека от сплассовой чувствительности. Ему не изменяли художественное чутье и вкус. "Красотой и святостью был концерт виртуоза Д. Давтяна", — писал музыкальный критик измирской газеты С.Партевян, воспринявший выступление скрипача как явление исключительное, возвышенное, как священный обряд. Давтяна называли "душой скрипки", "волшебником скрипки". В действительности "волшебство" скрипача создавалось с помощью одной из черт его дарования, выражавшейся в чутком ощущении колорита, фразировки. "Его гибкие пальцы, магический смычок передавали предельно тонкие нюансы и настроения". Что бы он ни играл — сонату Л.Бетховена или концерт Н.Паганини, "Рондо капричиозо" К.Сен-Санса или "Шахназ" Тиграняна — его интерпретация всегда отличалась высоким художественным вкусом, богатой палитрой колористических средств и настолько совершенным владением инструментом, что слушатели забывали о технических трудностях исполняемых произведений, всецело отдаваясь горячей эмоциональности его игры, тонким переливам настроений и оттенков. "Он больше чем виртуоз", — писали газеты¹²⁵. Созданные им музыкальные образы были так ярки и жизнеутверждающи, что остались неуязвимыми в памяти современников.

¹²⁵ "Аравот".- Константинополь, 1910, N176, с.3.

¹²⁶ "Мшак".- 1911, N44, с.3-4.

Последние два года жизни Давтян вновь гастролирует по Египту, Турции¹²⁶. Ему и его партнерше — артистке, танцовщице Арменуи Оганян предоставлялись лучшие залы египетской столицы. Успех их выступлений был колоссальным. Под впечатлением триумфа Давтян писал в письме другу: "Пусть все знают, что и у армян есть свои Томсоны и Сары Бернар"¹²⁷.

¹²⁷ Фонд Давтяна, письмо N26 от 14.II.1911.

¹²⁸ "Азатамарт".- 1910, N256, с.3; N266, с.3; N278, с.3; "Бюзандеон".- 1910, N4125, с.1; "Мшак".- 1910, N46, с.4; "Дашинк".- 1910, N242, с.1.

¹²⁹ Фонд Д. Давтяна, док. N30, письмо от 19.IV.1911.

В Турции он вновь выступает в Константинополе, Самсуне, Трапезунде, Измире¹²⁸. А впереди его ожидали гастроли по Америке, Австралии, Европе¹²⁹. В одном из писем он даже упоминает о годичном турне по Англии, Америке и контракте на 40 тыс. фунтов стерлингов. Но этим планам, увы, уже не суждено было осуществиться. Смерть оборвала его жизнь в пору творческого расцвета.

Это случилось 11 апреля 1911 года в Марзване (Турция), когда Д. Давтяну шел всего 31-й год. В тот вечер он давал концерт, причем играл особенно вдохновенно, словно чувствовал, что это была его

"лебединая песнь". Д. Давтяна долго не отпускали с эстрады, и он играл, играл... много, щедро, европейскую классику, армянские мелодии, свои сочинения, закончив вечер молитвой Паганини "Моисей". "Много я слышал скрипачей, - сказал поднявшийся на эстраду ректор Анатолийского колледжа, - но подобное слышу впервые. Ты - гордость своего народа"¹³⁰.

¹³⁰ "Мшак".-1911, N99, с.2.

Наутро Д. Давтяна не стало.

Безвременно откликнулись на безвременную кончину артиста пресса, весь музыкальный мир. Во многих городах Кавказа, Турции, Египта, Ближнего Востока, где были армянские церкви, а также в Брюсселе, Бостоне и др. городах Европы и Америки отслужили панихиду за упокой его души. Траурный кортеж с телом Д. Давтяна проследовал из Марзвана в город Самсун, в пантеоне которого он и был погребен. При огромном стечении народа отслужили панихиду. Десять скрипачей в сопровождении органа играли "Траурный марш" Ф. Мендельсона и другие скорбные мелодии. "Смерть не может умертвить то, что бессмертно"¹³¹, писали деятели культуры. Потрясенный безвременной кончиной Д. Давтяна и, по-видимому, под огромным впечатлением от его игры поэт Аветик Исаакян писал: "Это был настоящий талант, небесная гармония, глубокое поэтическое настроение, нежная лирическая душа и превосходная, законченная техника... и всего этого теперь больше нет... Счастлив тот, кто не слышал его игру, ибо тот, кто слышал его хоть раз, теперь ощутит глубочайшую скорбь, безутешную пустоту. Когда он играл, вы всецело оказывались под впечатлением звуков его скрипки, забывали себя и действительность... Волшебным, лазурным туманом обволакивал он вашу душу и уносил на крыльях звуков скрипки в далекий мир, и вам казалось, что вы парите над безбрежным океаном, среди алмазных звезд, а под ногами звенит молчание беспредельных лесов; колышется золотые поля. То вам слышался стон одиноких раненных звезд, то плач бледных лучей луны... Он не играл, он опьянял огненным небесным вином, он не играл, он сказку сказывал, великолепный сон... Он сам был подобен чудесному сну и, как сон, исчез. Незабываемая, невозместимая потеря..."¹³². Последняя страница жизни Д. Давтяна была овеяна романтической историей любви к прекрасной танцовщице. Роковым оказался финал этой истории, приведшей к быстрой и трагической развязке. Так закончился его блистательный путь. Так, яркой страницей творческих удач, блеска славы и признания обрывается биография этого выдающегося армянского скрипача.

¹³¹ "Мшак".- 1911, N96, с.2; "Гехарвест.- Тифлис, 1911, N4, с.218.

¹³² "Оризон.-1911, N81, с.3.



Рис. 21 Диран Алексанян

Диран Алексанян (1881-1954)

Для смычкового искусства XIX века было характерно развитие не только скрипичного, но и виолончельного творчества. И хотя поначалу последнее не занимало того ведущего положения, которым характеризуется скрипичная культура, со временем оно получает достаточно широкое распространение, а скрипичное искусство, бесспорно, оказывает на него стимулирующее влияние.

Развитию профессионального исполнительства предшествовало использование виолончели музыкантами-любителями в различных домашних ансамблях. Причем следует отметить, что на первых порах такие ансамбли не могли отличаться высоким художественным или профессиональным уровнем, но все же и они

сыграли определенную роль в развитии ансамблевого и виолончельного творчества. Эти формы музыкальной практики создавали важные предпосылки для дальнейшего развития виолончельного профессионализма. В то же время осваивались достижения мировой классики, закладывалась основа для развития национальных черт и традиций, формировались виолончельные исполнительские кадры.

В течение XIX века виолончель получила распространение и в армянской музыкальной практике, как оркестровый, ансамблевый, а также сольный инструмент.

Одним из самых ярких в числе виолончелистов, внесших свой вклад в развитие европейской музыкальной культуры был Диран Алексанян.

Д.Алексанян принадлежал к плеяде талантливых представителей армянского смычкового искусства, выдвинувшихся в Западной Армении, блиставших на многих концертных эстрадах мира.

Семья, в которой рос Диран, была исключительно музыкальной, хотя отец по специальности был юристом. Играли много и на разных инструментах, музицировали, разыгрывали ансамбли. Музыка звучала на всех домашних собраниях, вечерах. Любовь к виолончели Диран унаследовал от дяди, отличного виолончелиста, в репертуар которого входили лучшие образцы виолончельной и камерной классики¹³³.

Первоначальное музыкальное образование Диран получил в Константинополе, а далее продолжил в Дрездене, где с 1896 по 1901 год учился у известного европейского виолончелиста Фредерика Грюцмахера. За блестящим окончанием дрезденской консерватории последовала интенсивная концертная деятельность, принесшая ему европейскую известность. Игра Александяна уже в те годы была отмечена мастерством зрелого художника, благородством стиля, была полна выразительной силы музыки. Исключительную свободу владения инструментом, виртуозную технику игры, красивый бархатный звук он использовал как могучее средство выразительности, дополняя искренностью высказывания, глубиной мысли, поэтичностью музыкального языка.

С 1901 года Александяна обосновался в Париже, куда стекались в то время лучшие музыканты мира. Этот город был мерилом для любого таланта. Это был центр европейский культуры, который как магнит, притягивал к себе людей искусства: художников, поэтов, музыкантов.

Французская виолончельная школа того периода уже имела сложившиеся традиции и была представлена рядом одаренных музыкантов – О.Франком, П.А. Шевийяром, Л.Ж. Жаккаром, Ф. Баттаншоном, Ж. Дельсаром, Э. Кристиани и другими, развивавшими прогрессивные черты этой школы – демократизм, красочную виртуозность, поэтичность высказывания¹³⁴.

Приезд Александяна и его выступления в Париже не остались незамеченными. Тонкий вкус, музыкальность, профессионализм высшего класса – вот что сразу отметила французская пресса. Виолончелист-виртуоз, он предстал и как тонкий музыкант, для которого музыка являлась искусством возвышенным, гибким и совершенным средством для выражения человеческих чувств и переживаний. Не менее блестящие качества музыканта проявил Д. Александяна и в своей педагогической деятельности в "Ecole Normal de Musique", куда он был приглашен на должность профессора виолончели и камерной музыки. Ученикам он прежде всего раскрывал красоты музыки, богатство выразительных возможностей виолончели.

¹³³ Д. Александяна вспомнил забавный эпизод из истории семьи, когда однажды, во время домашнего музицирования, играя с дядей квинтет Бунгерта, партнер по ансамблю шутки ради вступил на пол-тона выше. Ничего не смутившись, дядя подхватил мелодию и с серьезной миной на лице продолжил играть в новой тональности.

¹³⁴ Л.С. Гинзбург. Морис Марешаль. - М., 1972.

Вот как оценивал творчество Алексаняна в своей статье французский композитор Жан Юре: "Когда Д. Алексанян приехал в Париж, дал множество концертов и занялся преподаванием, то без каких-либо усилий с его стороны он завоевал известное имя в музыкальном мире французской столицы. При этом всем стала сразу ясна истинная натура этого музыканта - сдержанного, нетерпимого ко всякого рода фальши, хитрым приемам, к которым часто прибегают виртуозы, стараясь привлечь к себе внимание... Это был мастер, глубоко познавший природу своего инструмента. Он не гонялся за мелким успехом, любил исполнять творения старых мастеров и современные произведения, стараясь отобрать наиболее интересные, значительные, своеобразие которых он в полной мере старался раскрыть. Он разбирал их, анализировал, тщательно изучал эти произведения, а затем исполнял их вдумчиво, со всей ответственностью, законченно по мысли, совершенно. Он знал, что искусство исполнения — это синтетическое

Рис. 22 Диран Алексанян с учениками. (в центре сидят: Д.Алексанян и П.Казальс).
"Ecole Normale de Musique", Париж, 1925г.



искусство, требующее глубоких раздумий и предварительного анализа. Творения мастеров он исполнял бережно, даже с какой-то святостью, чтобы в полной мере раскрыть их красоту, не стараясь при этом блеснуть своей безукоризненной техникой или богатым и многообразным звучанием инструмента способными вызвать аплодисменты, успех у публики.

Враг всякой фальши и неестественности, Д.Алексянян ненавидел ритмическую неопрятность, неясность в нюансах, сухость в проявлении чувств, так же, как ненавидел неуместную восторженность, чрезмерные *rubato*, манерность, дурной вкус. Он принадлежал к числу тех редких артистов, которые понимали музыку, которую они исполняли, чувствовали и знали, какое значение имеет штрих, акцентуация, фраза. Великолепный мастер инструментальной техники, он прежде всего учил музыке и многие лишенные музыкального чутья виртуозы могли бы позавидовать его исключительной музыкальности".

Жан Юре пишет также и о том, с какой искренней радостью он делится впечатлением о Диране Алексяняне, так как, подчеркивает он, – "нужно показать настоящего артиста публике, которая может иногда отдать предпочтение плохим клоунам смычка или клавира".

Алексянян выступал перед взыскательной публикой французской столицы с программами камерных вечеров, исполнением концертов с оркестром, оживляя лучшие страницы виолончельной литературы. Ему рукоплескали в залах Плейель, Гаво, Берлиоз, он вызывал огромный энтузиазм, играя концерты Й.Гайдна, Л.Боккерини, Р.Шумана, К.Сен-Санса, Гольтермана, Э.Лалё. Наряду с этим, во время сольных концертов в его исполнении звучали бессмертные творения И.С.Баха, Г.Генделя, П.Локателли, Валентини, Ж.Бревалля, Л.Бетховена, И.Брамса, нашедших в лице Алексяняна глубокого и вдумчивого истолкователя. Большое место в его творческой деятельности занимало камерное музицирование, любовь к которому обнаружилась с детских лет. Много времени он уделял игре в сонатных ансамблях, дуэтах, трио, квартетах, квинтетах. Алексянян – участник известного трио: Джордже Энеску, Альберто Казелла, Диран Алексянян.

Играл Алексянян и с Клодом Дебюсси, работал с композитором над его виолончельной сонатой. "Я играл сонату Дебюсси для виолончели еще по рукописи, вместе с автором, - вспоминал Алексянян. - Указав на некоторые места, я заметил, что они крайне трудны для исполнения. Дебюсси, однако, ответил: ничего, получится, техника изменится. И действительно, спустя 10 лет, мне самому эти места

казались уже совсем простыми".

Известно, что далеко не всегда хороший солист бывает и хорошим камерным исполнителем. Для этого требуются особо тонкие качества музыканта: чуткость, умение слушать партнера, способность различать главное и второстепенное в ансамблевых партиях. Алексанян принадлежал к числу музыкантов, верных своим художественным взглядам, серьезно и глубоко продуманно относящихся к исполняемому. Для него характерно было не только точное прочтение партии, но и охват всего текста в целом, с учетом фактуры произведения, основных и подсобных голосов и подголосков, линий и переплетений. Через осмысление побочных элементов текста, через единство гармонического и мелодического начал шел он к раскрытию богатства и выразительности исполняемого. "Я утверждаю, - говорил Д. Алексанян, - я настаиваю, и прошу мне поверить, что никогда нельзя сыграть свою партию без того, чтобы не слушать остальные". Единой цели – выражению внутренней сущности произведения была подчинена мысль Алексаняна – тонкого камерного исполнителя.

Сонатные ансамбли Диран Алексанян часто составлял с замечательными музыкантами – Альфредом Корто, Джордже Энеску. С Энеску он выступал также в двойных концертах с оркестром. Иногда роли менялись: за дирижерский пульт вставал Алексанян, а солировал Энеску. Хотя в репертуаре Алексаняна значительное место занимали классические виолончельные произведения, он живо интересовался новинками французской, европейской музыки, был активным пропагандистом творений французских композиторов старшего поколения, тяготевших к романтизму: К. Сен-Санса, Г. Форе, Э. Лалё и композиторов новой французской композиторской школы, представленной К. Дебюсси, М. Равелем, П. Дюка, Д. Мийо, Ф. Пуленком. Алексанян играл также собственные транскрипции пьес французских авторов.

Алексанян часто являлся первым интерпретатором новых произведений. Так, рецензия композитора Поля Мартина на концерт Алексаняна в зале Gavot в Париже содержит как раз отзыв на исполнение Алексаняном нового сочинения Энеску – "Концертной симфонии", а также концерта Шумана и Двойного концерта Брамса для скрипки и виолончели (в ансамбле с Джордже Энеску).

Даже блестящим исполнителем виртуозного склада не всегда доступен мир шумановских грез. Алексанян – музыкант-психолог, умел

тонко и благородно передать драматургию образов, динамику колебаний душевных состояний, придав исполнению характер внутренней эмоциональной напряженности, приподнятости, артистического вдохновения. Огромный, блистательный успех зафиксирован в упомянутом отклике: "Еще и еще раз бесконечное спасибо Дирану Александяну, который сумел предстать не только великолепным виолончелистом, выдвинувшимся в ряд самых великих, но и предложил нашему вниманию, к большой радости и восхищению присутствовавших, Энеску и его новое творение, которое, по всеобщему мнению, ожидает блестящее будущее". С того памятного дня, отмеченного Полем Мартином, "Концертная симфония" Энеску получила путевку в жизнь, а Александян стал ее лучшим интерпретатором.

В исполнительской и педагогической жизни Александяна большую роль сыграло общение его с выдающимся музыкантом Пабло Казальсом, начавшееся вскоре после переезда Александяна в Париж. Пабло Казальс высоко ценил Александяна-музыканта. Когда в Барселоне Казальсом был создан оркестр, с которым выступали лучшие исполнители мира, в числе приглашенных не раз был и Диран Александян. Это свидетельствует о признании выдающихся достоинств армянского виолончелиста таким музыкальным авторитетом, каким был Пабло Казальс.

Александян дорожил мнением П.Казальса как в отношении своего исполнительства, так и преподавания в "Ecole Normale de Musique", где испанский музыкант был консультантом. Ценил его совет, делился своими замыслами. Почти ровесники, они придерживались одних и тех же принципов в искусстве — ратовали за правду, искренность, высокое музыкальное творчество. Их дружеские и творческие отношения всегда были теплыми и остава-

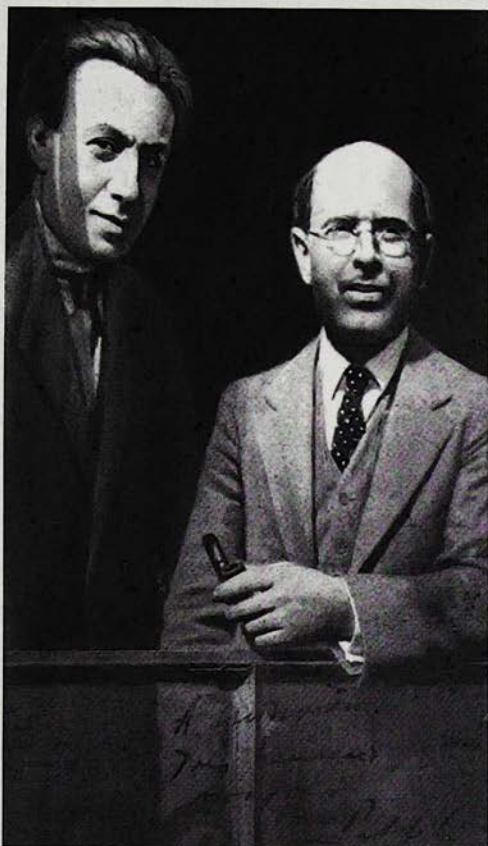


Рис. 23 Диран Александян и Пабло Казальс. Париж. 1925г.

лись таковыми на протяжении всей жизни. Диран Алексанян, так же как и Казальс, любил включать в программы своих концертов баховские творения и исполнял их безукоризненно, совершенно.

В то время, кроме П.Казальса, лишь очень немногие виолончелисты, причем крайне редко, отваживались на публичное исполнение сольных баховских сюит.

Результатом вдумчивого изучения и опыта исполнения И.С.Баха на эстраде явился значительный труд Алексаняна: редакция сюит И.С.Баха для виолончели соло.¹³⁵ Как пишет Алексанян в предисловии, большую роль в рождении этой работы сыграла дружба с замечательным музыкантом, тонким знатоком творчества И.С.Баха, профессором "Ecole Normale de Musique", композитором Лораном Сейе. Именно он подсказал идею создания упомянутого труда. Редактируя сюиты И.С.Баха, Алексанян не ограничился задачей выявления в них скрытой полифонии. Каждый штрих, акцент, нюанс, аппликатурный прием были обдуманы с позиций стиля, музыкального образа, мысли, голосоведения. Сюиты И.С.Баха были опубликованы в Париже и сразу получили признание и распространение во всей Европе, Америке.

Алексанян был музыкантом эрудированным, с широким кругом интересов и знаний. Великолепная осведомленность в различных жанрах и областях искусства помогала в исполнительстве, будила воображение, рождала образы, сравнения. Богатой была палитра его красок, эмоциональная гамма чувств. Он тонко ощущал прелесть звуковых оттенков, нюансов цветовой гаммы, тонов.

"Я старался воспроизвести на виолончели нечто прекрасное, звучавшее у меня в ушах, волшебное звучание флейты. (...) Эта нота нежна и прозрачна, подобно утренней заре".

Как-то во время репетиции октета Джордже Энеску Алексанян попросил сыграть фразу так воздушно и легко, "как дышится во сне". Он умел подбирать нужные сравнения, ассоциации, параллели, всегда находил соответствующие тона, настроения для воплощения задуманного. И виолончель неизменно отвечала ему. Играл он на инструменте работы Тесторе, иногда сменяя на Руджиери, как было на концерте, посвященном композитору Жану Юре.

Алексанян-виолончелист получивший европейское признание, еще в пору расцвета исполнительского дарования, развернул педагогическую деятельность. Ей, безусловно, способствовал авторитет

¹³⁵ J.S.Bach. 6 Suites pour Violoncelle seul. Interpretation Musiquel et Instrumentale. Edition Francais Salabert (Mathot). Paris.

Алексяна-концертанта, многогранность его интересов. В педагогической работе Алексяна сказались вся его натура музыканта, увлеченного своей профессией, полного горячего стремления передать богатый художественный опыт, мастерство молодым виолончелистам.

С 1936 года Алексян жил в Америке, но где бы он ни преподавал - в "Ecole Normale de Musique" во Франции, в Манхэттенском музыкальном заведении в Нью-Йорке, Филадельфии или Балтиморе - процесс занятий проходил всегда увлекательно, был отмечен человеческой чуткостью, доброжелательностью, остроумием. Алексян с равным вниманием относился к каждому из своих питомцев, старался развивать в них индивидуальные черты, не отступая при этом от основных принципов школы. Делал он это с любовью, терпением, большим тактом. Во время уроков каждое его слово, независимо от того, касалось технической или музыкальной стороны вопроса, отличалось образностью, ясностью и отточенностью мысли. Музыка, к какой бы ее грани он ни прикасался, всегда была для него священной сферой. Он не терпел неуместных шуток в отношении того, что было свято и дорого для него. Ученику, работавшему над Концертом К.Сен-Санса и попытавшемуся однажды сосричь, сказав вместо *Сен-Санс* – *сан-сенс* (по французски "без смысла"), Алексян строго заметил, что "когда чего-то толком не знают, не имеют права ни судить, ни шутить".

Играя всегда вдохновенно, всецело находясь во власти музыкального образа, Алексян учил своих учеников: "Нужно быть замagnиченным музыкой, тональностью, настроением". Алексян не допускал небрежности или равнодушия при исполнении произведения. "Я запрещаю себе не любить того, что играю". И рекомендовал учить произведение столько времени, пока оно не станет второй натурой, чтобы играть, не размышляя, естественно и просто, полностью отдавшись чувству.

Алексян не представлял музыканта, не умеющего полностью погрузиться в мир музыкальных образов, не отдающего музыке всех своих сил без остатка. "Дарование, - говорил он, - это прежде всего огромная любовь к чему-то". Он сам был всецело поглощен искусством и в проявлении чувств был искренен, чужд всякой позы или заискивания перед публикой. Все шло от чистого сердца. Виолончельная техника была подчинена эстетическим намерениям. Именно поэтому Алексян – обладатель огромных виртуозных возможностей, ничего не делал для эффекта. В его искусстве не было ничего подчеркнуто демонстратив-

ного, показного, все элементы техники служили созданию образов повышено яркой выразительности. Однако свобода игры на инструменте необходима, и для ее достижения нужно терпение, методичность и постоянство в работе.

Ни на один день, ни на один час не позволял он себе ослаблять усилий в овладении еще большим мастерством игры на своем инструменте. Сравнивая виолончель со скрипкой, он шутиливо говорил: "Виолончель по отношению к скрипке, то же, что пантера по отношению к кошке. Более опасна".

Прилагать все силы к осуществлению поставленных художественных задач не означает, что следует прилагать и физические силы при игре. Наоборот, Алексанян был сторонником игры непринужденной, свободной, без напряжения. Одно из замечаний, сохранившихся в памяти его студентов, четко формулирует его мысль: "Вы прилагаете слишком большую силу при игре. Это подобно тому, как если бы для поездки в автобусе, проезд в котором стоит 60 сантимов, Вы взяли бы с собой 60 000 франков, которых хватило бы для покупки обширного земельного участка".

И все же технические проблемы никогда не заслоняли главного – музыкальных, художественных задач. Подобно Казальсу, Алексанян мог сказать, что и для него существовала только одна техника, та, что поставлена на службу музыке. Выразительности и скульптурной рельефности мелодии, ее звуковой окраске и певучести, широкому ее движению, гибкости Алексанян придавал особое значение. Он и здесь находил простое и образное сравнение. "Кантилена соло – это одна единственная автомашина на прекрасной дороге в 9 часов утра (когда по счастливой случайности другие автомобилисты еще не проснулись). А вот контрапункт – это движение на улицах Парижа. Нужно, чтобы все водители действовали, считаясь с действиями соседа".

Тщательная работа над фразой, отдельным нюансом, штрихом не должна стирать в представлении ученика картину целого: "Акценты, отдельные фразы не должны влиять на основную линию всей музыкальной мысли, как самые высокие вершины не меняют наше представление об округлости земли".

Многочисленных учеников Алексаняна, сохранивших о своем педагоге теплые воспоминания, питавших к нему глубокое уважение и искреннюю привязанность, можно встретить во многих городах и странах

Европы, Америки, Африки, Австралии. Пройдя отличную школу, питомцы Алексаняна строили свою судьбу по-разному. Многие стали солистами оркестров Парижа, Стокгольма, Загреба, Берна, Нью-Йорка, другие совместили концертничество с педагогикой; некоторые даже возглавили музыкальные учебные заведения в Европе. И несмотря на различные пути, каждый из них служил искусству преданно и верно, по примеру своего педагога. Назовем лишь некоторых из них: Антонио Янигро, Морис Эйзенберг, Жюль Лемер, Жан Реколяр, Тони Глосс, Рихард Штурценеггер, Эмануэль Фурмэ, Ганс Андрэ, Анри Онеггер, Гунзикер, к которому перешла виолончель Алексаняна, Гольдштейн, А.Б.Дьяков, Абдель Рахман, Гвендолин Проктер, Пепи Самсон, Анна Дриттель, Рут Ламберт и другие – разных национальностей и вероисповеданий. В класс Алексаняна стремились попасть многие виолончелисты. Когда в октябре 1925 года в его класс поступило 5 швейцарцев, Алексанян шутил предложил назвать их “6 швейцарцев” - 6 Suisse, чтобы сыграть 6 сюит И.С.Баха (6 Suite)(здесь игра слов Suisse-Suite).

По словам Жана Реколяра, ученика Алексаняна, Рафаэль Кубелик – сын известного скрипача Яна Кубелика, рекомендовал виолончелистам после окончания любой консерватории непременно 2-3 года еще поучиться у педагога с мировой славой – Дирана Алексаняна. Пабло Казальс в разговоре с господином Монжо (основателем парижской “Ecole Normale de Musique”) неизменно отмечал, что лучшего педагога виолончели, чем Диран Алексанян вряд ли можно сыскать и пожелать.

Не все сведения об Алексаняне дошли до нас, не все воспоминания собраны, однако достаточно и немногого, чтобы восстановить и представить себе облик музыканта-творца, замечательного педагога, методиста, мыслителя. Его педагогическая мысль воплощала передовое направление музыкального исполнительского искусства, достижения виолончельного творчества. Преломленная сквозь призму его мышления, она обобщена в фундаментальном труде Алексаняна – “Виолончельная школа”¹³⁶, доступном и в равной степени необходимом как для начинающих, так и концертирующих музыкантов. Ознакомившись с алексаняновской “Школой” страница за страницей, Пабло Казальс написал к ней предисловие, в котором полностью поддержал методические принципы работы, отвечающие, по его мнению, самым высоким требованиям. Казальс писал, что труд Алексаняна *уникален* и представляет собой исследования *величайшей документальной ценности*.

¹³⁶ *Traite theorique et pratique du Violoncelle. Preface de Pablo Casals. Paris. 1910-1914, Edition A.Z.Mathot.*

¹³⁷ *Petit Píeces Arméníennes. Edition Mathot.*

С годами музыкальная деятельность Александяна приобретает большой размах. Помимо сольной, камерной, педагогической деятельности, он обращается к композиторской и предстает автором различных сочинений для фортепиано, альта, виолончели, квартета, симфонического оркестра. Он редактирует классические произведения для виолончели, пишет песни на слова французских авторов, мессу для виолончели соло. В числе пьес небольшой концертной формы есть у него и армянские миниатюры, в основу некоторых положены мелодии Комитаса. К пьесам с армянской тематикой относятся: "Канче Крунк", "Орор", "Алагяз", "Хов арек", "Хорурд Хорин". Издательство *Mathot* в Париже опубликовало "Маленькие армянские пьесы"¹³⁷, куда вошла часть созданных Александяном миниатюр.

Говоря о различных гранях дарования Александяна, нельзя не упомянуть еще об одной, очень важной сфере его деятельности — дирижировании. Ее начало относится к парижскому периоду его жизни и связано с оркестром школы "Ecole Normale de Musique". После Первой мировой войны Александяна организовал симфонический оркестр, выступавший с различными программами классической музыки, произведениями романтиков и творениями современных авторов. В качестве солистов с этим оркестром выступали Альфред Корта, Джордже Энеску, Вагда Ландовска, Лазарь Леви и другие выдающиеся музыканты. В работе с оркестром, как впрочем, и в других сферах деятельности Александяна, на первый план выдвигался прежде всего музыкант. В искусстве дирижера он видел не мастерство хорошего "регулирующего", указывающего темп, точное вступление тех или иных голосов оркестра, но скорее волшебника, создающего красочные музыкальные полотна, в которых все живет, дышит, говорит сердцу.

По воспоминаниям музыкантов, когда однажды на репетиции оркестр оказался недостаточно гибким в разучиваемом эпизоде, Александяна воскликнул: "О, вместо меня сюда подошел бы полицейский с угла Сен-Дени". Александяна ратовал за музыку в самом высоком и возвышенном значении этого слова. Поэтому его дирижерская техника, жесты всегда были подчинены внутренней сущности произведения, обусловлены характером музыки. С большим мастерством, подлинной увлеченностью приобщал он слушателей к своему художественному идеалу — идеалу прекрасного.

Сила воздействия многогранного искусства Александяна заключалась в том, что оно не только основывалось на глубоких знаниях, великолепном исполнительском мастерстве, но также и в том, что было овеяно большой человечностью и душевной теплотой.

Айк Кютенян

(1886-1972)

Крупной фигурой среди армянских скрипачей рубежа XIX-XX веков был Айк Кютенян – выдающийся исполнитель и талантливый композитор, имя которого не случайно было внесено во всемирно-известную *Музыкальную энциклопедию* Грова.

В юности А. Кютенян получил разностороннее музыкальное образование, учился в Брюсселе, Берлине, Праге, Париже, был в гуще современных течений музыкального искусства, причем особенно близко ему было творчество французских импрессионистов.

Влияние импрессионизма, прежде всего Дебюсси, а также музыки Г. Форе, Венсана Д'Энди, советами которого Кютенян пользовался, нашли яркое отражение в его произведениях, издававшихся крупнейшими издательствами – Шотт, Брейткопф и Гертель ("Элегия", 1904 г., "Армянская колыбельная" и "Армянская мелодия", 1927)¹³⁸. Вероятно, через призму их мировоззрения была в значительной степени воспринята и русская музыка, в частности Н.А.Римский-Корсаков. Во всяком случае, именно влияние этих композиторов отмечается в отзывах о его творчестве. Восхищение и преклонение вызывал у Кютеняна Комитас.

А.Кютенян много времени отдавал изучению фольклора восточных народов, причем при обработке фольклорных мелодий он пошел гораздо дальше большинства своих современников. Обычно эти мелодии в ту пору гармонизовали средствами мажорно-минорной системы. А.Кютенян попытался проникнуть в ладовую основу восточной музыки. Об этом писалось и в *Энциклопедии* Грова. Среди сочинений А. Кютеняна есть обработки разнообразных народных песен и танцев, а также религиозные, поэтические и философские произведения.

Нужно отметить и жанровое разнообразие его творчества: он писал для скрипки, альта, голоса, фортепиано, для симфонического оркестра. Он обращался и к родным армянским национальным мелодиям и к напевам других народов. Многие скрипичные пьесы с



Рис. 24 Айк Кютенян

¹³⁸ Теодик. "Аменун тар-рецуиц". – Париж, 1927, с. 449.

успехом исполнялись им самим на эстраде ("Армянская мелодия", "Албанский танец", "Болгарские мотивы", "Три восточных танца" и др.)

Есть у него и такие сочинения для скрипки, как "Омар Хайям", "Сфинкс в вечерних сумерках", "Ашуг", "Проходящий караван", "Пастух", "На исламском кладбище", а также "Танец дервишей" для двух фортепиано, "Прощание в пустыне" для духовых инструментов т.д. Даже названия их свидетельствуют о склонности композитора к картинной образности, воспроизведению характерно-специфических звуковых красок, к пейзажной живописи. "Музыка А.Кютеняна тем и прекрасна, - читаем в одном из отзывов, - что образы ее ярки, понятны, какую бы (музыкальную) картину ни рисовал композитор". За всем этим опять-таки проглядываются импрессионистские влияния.

А.Кютенян создавал также полотна крупной формы, в том числе симфонии, большей частью программные. Тембровая красочность отличала и исполнительский стиль А.Кютеняна-скрипача. В отзывах на его игру отмечались тонкость и красочность исполнения. Аналогичного мнения придерживалась и западноевропейская пресса. Как скрипач, он являлся ярким представителем франко-бельгийской школы. Брюссельский еженедельник *La libre critique* ("Свободная критика") назвал его верным последователем Томсона. Играл он виртуозные сочинения Н.Паганини, Г.Эрнста, С.Томсона, но также и сонаты Г.Генделя, сонаты, партиты и концерты И.С.Баха.

Родился Айк Кютенян в Кесарии (Турция) в 1886 г. Его отец Саркис Кютенян не жалел средств на воспитание детей - трех дочерей и особенно сына. Движимый желанием дать им всестороннее образование, он перевозит семью в Константинополь. Сперва Айк учится у мхитаристов¹³⁹, затем в Есяяновском училище и Королевском лицее. Мальчик с первых дней занятий обнаруживает живой, пытливый ум и отличную успеваемость по всем дисциплинам.

У кого начинал А. Кютенян музыкальное образование, неизвестно. Возможно, что в Есяяновском училище, где ученикам, помимо гуманитарных наук и иностранных языков, преподавали также музыкальные предметы. Во всяком случае, он обратил на себя внимание своей одаренностью и, как указывала газета "Масис", за два года обучения на скрипке сделал поразительные успехи. Однако А. Кютенян вынужден был серьезно задуматься над проблемой дальнейшей своей учебы, так как не только учиться, но и продолжать жить в Турции становилось все труднее. По окончании лицея он переехал в Европу.

¹³⁹ Мхитаристы - конгрегация армянских церковников, основанная в 1701 г. монахом Мхитаром Себастиаки на острове Сан-Ладзаро, около Венеции, где существует и поныне. Сыграли большую научную и просветительскую роль. (ред.)

Сведения об этом периоде жизни А. Кютеняна очень скудны. Лишь в газете "Масис" за 1904 год указано, что он, живя в Германии, усиленно занимается и пробует свои силы на эстраде¹⁴⁰. По сведению той же газеты, в 1904 году он дает сольный концерт в Константинополе, в зале Union Francaise. "Любители музыки в течение двух часов имели удовольствие слушать замечательного скрипача", за успехами которого они с интересом следили. Аккомпанировал пианист Жорж Укнатян, учившийся в Италии. Газета сообщала также, что А. Кютенян намерен возвратиться в Европу для совершенствования.

¹⁴⁰ "Масис".- Константинополь, 1904, с.784.

Попав вновь в орбиту европейской музыкальной жизни, А. Кютенян безудержно стремится вобрать все, что она могла дать. В своем образовании он словно синтезировал все то лучшее, что было в европейской скрипичной педагогике того времени. Он занимался у Сезара Томсона и Матье Крикбума в Брюсселе, посещал уроки профессоров Берлинской консерватории, совершенствовался в Праге у О.Шевчика, по композиции у В.Новака¹⁴¹. Его, видимо, интересовали разные школы и он стремился познать особенности каждой из них. Причем уже в этот период обнаруживается его импровизационный дар и тяготение к композиции, ставшей в дальнейшем важной, если не сказать главенствующей, сферой выражения его чувств и настроений. В 1905 году А. Кютенян отправляется в концертное турне. Блистательно проходят его выступления в Брюсселе, Париже, Лондоне, Манчестере, Праге, Константинополе, Каире, Александрии. А. Кютенян становится заметной фигурой музыкального мира, европейски известным скрипачом-виртуозом, игра которого отличалась яркостью выражения и совершенством техники. Выступления А. Кютеняна выявили и другие черты его исполнительского облика, говорящие о теплоте и многокрасочности звучания инструмента, гибком смычке и темпераменте артиста.

¹⁴¹ "Луйс".- Константинополь, 1905, с.167-168.

В 1908 году А. Кютенян побывал и на Кавказе. В Тифлисе он выступил лишь в одном концерте. В его программу были включены сонаты Г.Генделя, концерт И.С.Баха, "Моисей" Н.Паганини, Гавот Ж.Ф.Рамо, Канцонетта Д'Амброзио и "Албанский танец" А.Кютеняна¹⁴². Критика отмечала свободу владения инструментом, уверенность игры, красивый тон, но вместе с тем и недостаточную эмоциональность, отсутствие бурных проявлений чувств, в чем полностью разошлась с отзывами европейской прессы, подчеркивавшей именно горячую взволнованность игры Айка Кютеняна.

¹⁴² "Мшак".- 1908, N 72- 74

Такое расхождение мнений дает повод думать, что А. Кютенян не принадлежал к числу нивелированных исполнителей-виртуозов, у

которых всегда все правильно. Для талантливого музыканта исполнительство — это творческий процесс, живой и динамичный, подверженный и ярким взлетам, но, возможно, и неудачам с точки зрения высших художественных требований. Процесс, который не может быть всегда одинаковым, как непостоянно и вечно изменчивое пламя. Не случайно, выдающийся виолончелист Пабло Казальс говорил: "Моя интерпретация какого-нибудь сочинения длится столько же времени, сколько самое исполнение"¹⁴³. Именно такого плана исполнителем был А. Кютенян, музыкантом-творцом, для которого момент творческого вдохновения играл не последнюю роль.

¹⁴³ Корредор Н.М. Беседы с Пабло Казальсом. - Л., 1960.

Судя по газетным откликам, его пребывание в Тифлисе было непродолжительным, так как уже в 1909 году он дает концерты в Константинополе¹⁴⁴. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, А. Кютенян много концертирует. Его игре дают самую высокую оценку в Европе. Особенно успешными оказались его выступления в Париже и других городах Франции. О том, каким огромным был авторитет А. Кютеняна, свидетельствует тот факт, что его пригласили в Америку на место профессора Эжена Изаи¹⁴⁵. Нужно знать, что представляла собой фигура Эжена Изаи для всего скрипичного мира, чтобы понять, насколько велика была эта честь. Приглашение, сделавшее А. Кютеняна, таким образом, преемником скрипача с мировой славой, последовало сразу же после его выступлений во Франции и явилось результатом большого успеха.

¹⁴⁴ "Жаманак". - Константинополь, 1909, N 102, с.1.

¹⁴⁵ Теодик. "Амёун тарэцуц". - Константинополь, 1922, с.168-169.

Период пребывания в Америке был творчески насыщенным и плодотворным. А. Кютенян преподавал, концертировал, создавал музыку. К этому времени относится и перемена в личной жизни скрипача, сыгравшая немалую роль в его дальнейшей творческой биографии. А. Кютенян женился на своей ученице Катарине Лоу. Одаренный музыкант, Катарина становится для Айка Кютеняна добрым другом и постоянным партнером-аккомпаниатором. Совместно с нею А. Кютенян совершил концертное турне по Америке и Англии.

В 1924 году известный дирижер Генри Вуд приглашает их на концерты в Англию. Подлинным триумфом можно назвать их выступления в этой стране. Английская печать - Times, Manchester Gardien и др. незамедлительно откликнулась в самых лестных выражениях на их концерты, успех которых был поистине огромен. Настолько высоким оказался уровень исполнения и мастерство артистов, что охарактеризовать их, по мнению прессы, словом "блестательный", значит дать им недостаточно полную оценку¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Теодик. "Амёун тарэцуц". - Париж, 1927, с.448.

В 1926 году А. Кютенян с женой в Париже. Здесь интерес к его дарованию, уже известному в Париже, возрос, тем более, что прошедший период ознаменовался рядом новых творческих достижений. Надо полагать, что и А. Кютеняну самому было приятно вновь играть в Париже. С французским искусством его связывало многое: скрипичная и композиторская школа, знаменательные вехи артистического пути, дружеские и творческие связи с французским музыкальным миром. На этот раз в столице Франции Аик Кютенян дал ряд скрипичных вечеров. Из журнала "Арагац", а также парижского ежегодника "Теодика"¹⁴⁷ мы узнаем, что известный французский музыкальный критик из *Revue Musicale* Анри Прюньер исключительно тепло говорил о творчестве А.Кютеняна, о его "ярком, сверкающем" таланте виртуоза. "Такой замечательный скрипач, - писал А.Прюньер, - мог бы ограничиться блистательной концертной деятельностью. Но А.Кютенян еще и талантливый, своеобразный композитор. В его лице мы видим музыканта, который ставит перед собой сложные задачи, возвышенные цели, осуществление которых под силу лишь большим художникам. Основным смыслом жизни для А.Кютеняна является беззаветное служение искусству, его высоким идеалам. И этой святой цели должны быть подчинены все – силы творца, личные интересы, дарование, жизнь. Только тогда, при наличии чувства меры и смелости художника, можно передать величие и красоту искусства. Таково основное творческое кредо А.Кютеняна".

Отметим еще одну любопытную черту творческого портрета А. Кютеняна. Мы уже упоминали о его страстном увлечении фольклором. И, чтобы познать его природу, А.Кютенян становится буквально "музыкальным пилигримом". Он объезжает страны Востока и Балканы, собирая народные мелодии болгар, албанцев, венгров, арабов, персов, турок, постигая красоту и гармонию каждого языка, его звучания, считая, что, лишь познав "душу народа", можно судить о его песнях.

Интерес к народному творчеству, тщательное его изучение наложили отпечаток на формирование стиля и музыкального языка А.Кютеняна. Именно благодаря связи с народной музыкой развитие его творческой личности отличалось от развития большинства его европейских современников.

Однако искусство Кютеняна в этом плане во многом близко искусству величайшего венгерского фольклориста Белы Бартока. Почти ровесники,они примерно в одно время пришли к тому повороту в

¹⁴⁷ "Арагац".- Париж, 15.05.1926, с.12; 01.04.1926, с.12; Теодик. "Аменун тарвуц".- Париж, 1927, с.448.

искусстве, который определил их освобождение от атмосферы отживавшей свой век западной романтики. Для обоих народная мелодия являлась настоящим образцом художественного совершенства, и именно у нее учились они лаконизму выражения музыкальной мысли, отбрасывающему все несущественное, лишнее.

Вспомним, что в этот период ориентация на крестьянскую народную мелодию была определяющей и для творчества великого классика армянской музыки – Комитаса. Однако параллель между Кютеняном и Бартоком выглядит более убедительной. В своей автобиографии Барток писал, что именно изучение народной музыки дало ему возможность освободиться от преобладания мажорных и минорных строев¹⁴⁸. Этим же путем шел и А.Кютенян, что сформировало его оригинальный, полный очарования язык. Энциклопедия Грова прямо указывает, что "его произведения приковывают внимание своим необычным и очаровательным языком, который он развил путем перехода от ортодоксального мажора и минора к неординарным ладам, путем настройки скрипки на такие интервалы, которые бы позволили исполнению двойных нот и аккордов в соответствии с характером различных восточных стилей"¹⁴⁹.

¹⁴⁸ "Барток и народная музыка", Журнал "Уй зөнөи сөмлө", - 1950, N4.

¹⁴⁹ Grove. "A Dictionary of Music and Musicians". - London, 1952, с.836.

С годами А.Кютенян расширяет круг своих интересов и от излюбленного им жанра небольшой пьесы поэтического или виртуозного плана, переходит к созданию произведений крупной формы. Представленные в виде симфонических полотен для большого оркестра, они явились результатом его композиторского опыта, мастерства и как бы венчали его творчество. Уже сами названия симфоний - "Ностальгия", "Реквием", "Память", "Над могилой" и т.д. определяют настроения глубокого философского раздумья, человеческой скорби, которыми овеяны эти сочинения. Видимо, трагедия художника, оторванного от родных краев, получила особую остроту в период создания симфоний. Не потому ли и в исповеди его - человека с судьбой вечного скитальца-музыканта, чей талант служил искусству других стран, - преобладают мрачные тона? Но проникнутая естественной для художника искренностью, она отразила душевное состояние смятения, боли, надлома, омрачившего последние годы жизни одного из наиболее талантливых армянских музыкантов.

Концертами в Париже исчерпываются биографические сведения об Айке Кютеняне. Известно лишь, что последние годы он жил в Америке.

Барсег Каначян

(1888-1967)

Еще одним видным музыкальным деятелем, родившимся в Турции, но получившим образование в Европе (Мюнхене), был Барсег Каначян – известный композитор, дирижер, крупный общественный деятель, кавалер Французского и Ливанского орденов.

Родился Каначян в городе Родосто (Турция) в 1888 году. С двух лет жил в Константинополе. В 1895 году, в тяжелый год армянской резни, семья Каначянов покинула город и переехала в Болгарию. Скрипка увлекала Б.Каначяна с детских лет. Вспоминая ту пору, Каначян рассказывал, что желание иметь скрипку и играть на ней было его самой сильной детской страстью, особенно усилившейся после того, как однажды отцу принесли показать очень ценный инструмент. Понимая, как трудно выделить из бюджета семьи столь большую сумму, Барсег решил сделать скрипку сам. Приспособив дощечку и натянув на нее струны, он стал играть на ней. Тяга сына к музыке, его настойчивость не остались незамеченными – отец купил ему настоящую скрипку. И не ошибся: музыка действительно оказалась призванием сына. Первым педагогом Каначяна в Болгарии был Н. Бек-Амирханян. Каначян занимался у него четыре года, сделал большие успехи.



Рис. 25 Барсег Каначян. 1957 г.

Н. Бек-Амирханян (1872-1949) – скрипач, композитор, органист, пианист. Родился он в Константинополе, начальное образование получил в Тифлисе, затем продолжил учебу в Хельсинки у Ф.Бузони по фортепиано и у М. Вилеллеуса по композиции. Совершенствовался в мюнхенской Музыкальной академии, а с 1896 года жил в Болгарии. Работал и в России – руководил Одесским оперным театром (1908 г.). Известен более всего как композитор (написал оперы "Иованко", "Ралица", песни на тексты Х.Ботева, религиозные и церковные песнопения). Вообще Натан Бек-Амирханян сыграл большую роль в развитии болгарской культуры – он выступал на сцене, преподавал в академии, писал музыку, явился также одним из основателей национального оперного театра в Софии, подготовив к его открытию профессиональные музыкальные кадры. Однако усилия его не были по достоинству оценены. Перед самым открытием Бек-Амирханян под благовидным предлогом был отослан в Варну, а его имя-предано забвению. Таким образом его судьба оказалась схожей с судьбой многих армян, являвшихся носителями передовой культуры стран, где им пришлось обосноваться.

Когда в 1903 г. семья Каначянов переехала в Румынию, Барсег продолжил занятия в музыкальной школе Жоржа Буюка. Уже с 16 лет он стал пробовать силы на эстраде. Его первые выступления состоялись в Варне и получили самый восторженный отклик. Ему сразу предложили контракт на концертное турне по городам Болгарии, а позднее и Румынии. Так начался творческий путь Каначяна-скрипача.

Не оставляя скрипки, Барсег Каначян изучил все инструменты оркестра, научился играть на многих из них, был неплохим пианистом (позднее успешно аккомпанировал жене, кстати сказать, прекрасной певице). Тогда же обнаружилось его влечение к композиторскому творчеству. Но вначале, как он сам говорил, были пьесы в стиле той музыки, которую ему приходилось слышать с детства. Он продолжал учиться, искал и экспериментировал, много работал, выступал... В трудах и поисках совершенствовалось его мастерство. Педагоги Каначяна — Н. Бек-Амирханян и Жорж Буюк, Комитас в Константинополе и Рене ле Норман в Париже — каждый по-своему приоткрыли завесу к познанию красот музыки в безграничных ее проявлениях. Шаг за шагом овладевал он приемами композиторского мастерства, создавая произведения различных жанров, в том числе и оперы. Но, пожалуй, более всего его привлекали чудесные качества человеческого голоса,

сочетания различных его тембров, теплота и трепетность звучания. Напомним, что увлечение Каначяна музыкой началось со скрипки, которая, по выражению Чернышевского, "ближе всех инструментов подходит к человеческому голосу". Неудивительно поэтому, что среди большинства его сочинений (свыше 50 названий) лучшими можно считать те, в которых звучит голос. Подлинными перлами являются его хоровые произведения. В них Б.Каначян широко

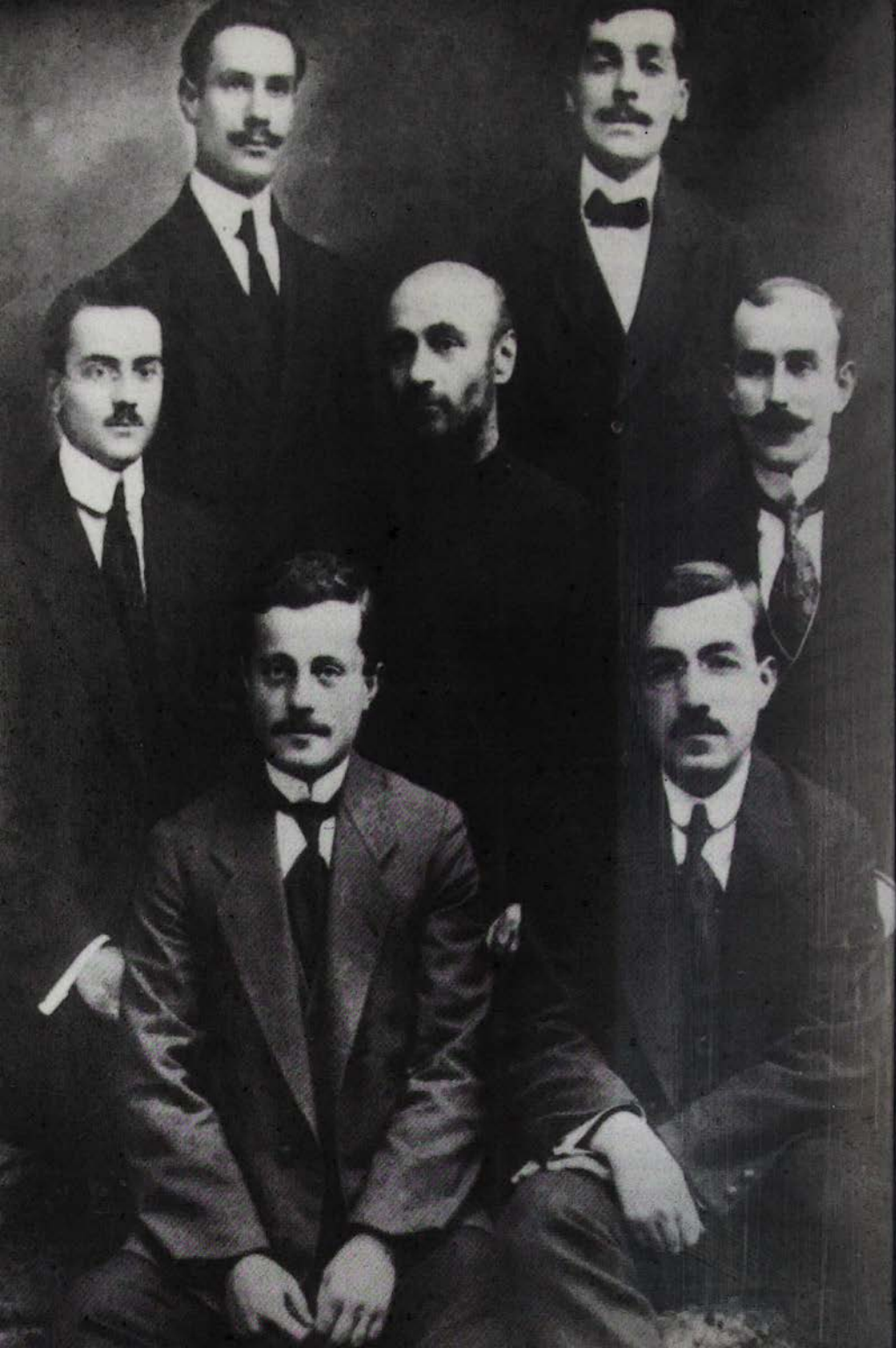


Рис. 26 Барсег Каначян (в центре). Варна. 1900 г.

использует армянский и арабский (ливанской, сирийский) фольклор и с большим мастерством создает на этой основе как большие развернутые полотна, так и колоритные хоровые миниатюры. Среди них: "Ой-нар", "Шушо", "Далило", "Колыбельная", "Ала дал уна", "Наро-джан", "Дабак-дабак", "Горани", "Нанор" и многие другие. Обращение Каначяна к армянской мелодии, к интонациям народной песни было особенно ценно в условиях окружающей его действительности. Оторванные от Родины армяне находили в песне духовную поддержку и в ней сохраняли национальные особенности своей музыки.

Этот путь к сердцу народа через песню указал Каначяну Комитас. Именно Комитас раскрыл молодому, тогда начинающему композитору (писавшему вначале в стиле западноевропейских авторов) прелесть армянской музыки, научил любить и ценить армянскую песню. Каначян близко общался с Комитасом, учился у него, и эти страницы его биографии особенно интересны. Его незабываемый рассказ автору этих строк о своем учителе, согретый большой теплотой и любовью, воскрешал передо мной образ Комитаса, не только вдохновенного творца, но и Комитаса-человека, со всеми его радостями и печальми. Каждая подробность освещала как бы новые грани его жизни, будней, взаимоотношений с людьми, занятий с учениками. Еще более близкой и понятной становилась сущность этого человека, великого и простого, натуры тонкой, нервной, доброй.

"Резкий перелом в моем музыкальном мышлении, — рассказывал Каначян, — произошел в 1912 г. в Константинополе. Тогда я был преподавателем музыки по классу скрипки, рояля и одновременно являлся руководителем хора "Масис". Как сейчас помню ажиотаж вокруг предстоящего выступления Комитаса. Получив приглашение на концерт, я, не зная тогда еще Комитаса, не ожидал услышать что-то особенно интересное от вардапета. Тем неожиданнее и сильнее было впечатление, когда в двух отделениях концерта, одна за другой прозвучали песни-жемчужины в исполнении хора из 200 человек. Каким очарованием и красотой была овеяна каждая песня, каждая ее строка, фраза, нота, сколько чувств, души вложено в их исполнение, сколько мастерства! Концерт имел необычайный, триумфальный успех. Взволнованный услышанным, я бросился после концерта за кулисы. "Неужели это все создали вы? Вы же гений!". "Ах ты ящерица, — ласково пошутил Комитас, тронутый непосредственностью высказывания, — ты сомневался? Запомни, такова природа нашей армянской мелодии, песни. Люби ее, она прекрасна!"



С той поры жизнь Б.Каначяна получила другой смысл, другую направленность. Много для себя нового узнал он, многое понял и воспринял. Слова учителя глубоко запали ему в душу. Это время знаменует собой начало наиболее плодотворного периода деятельности Б.Каначяна, когда создаваемые им произведения получили национальную окраску, наполнились иным строем чувств и образов, приобрели черты законченности. Они будто ждали эпитафии: "Вот она, живая и неувядаемая армянская мелодия, которую завещал любить, ценить и беречь великий Комитас!"

Когда однажды Комитасу сказали, что его ученик Барсег стал писать чудесную музыку, он ответил: "Это естественно, у него большой талант". Увидев, как при этих словах Каначян смутился и покраснел, Комитас неожиданно закончил каламбуром: "Каначян (и Комитас сделал акцент на слове "канач"¹⁹⁰) уже созрел и покраснел, как видите".

¹⁹⁰ Канач - по-армянски
зеленый (ред.)

Свои лучшие, в основном хоровые сочинения Каначян неизменно включал в программы концертов, с которыми выступал. И везде ему сопутствовал неизменный успех - в Ливане, Египте, Франции, Сирии, Ираке, Турции, Болгарии, Румынии, Греции и т.д. В Бейруте он выступал с хором "Гусан", автором и бессменным руководителем которого он являлся в течение четверти века.

Обращают на себя внимание высказывания прессы и отдельных деятелей искусства в адрес Барсега Каначяна, считавших его в области хорового искусства одним из самых ярких композиторов после великого учителя.

В письме из Марселя от 25 февраля 1955 года ученик Комитаса Вартан Саркисян писал Каначяну: "Если б только была возможность жить и работать на Родине, нет сомнений, что ты бы удостоился высших наград, потому что искусство твое действительно заслуживает самого высокого поощрения. В хоровой музыке нет равного тебе. Ты не просто повторил великого Комитаса, а, идя по начертанному им пути, ты внес свое, новое, обогатил наше искусство".

Рис. 27 Комитас (в центре) с учениками. Вверху справа Б.Каначян. 1915-1920гг.



Рис. 28 Барсег Каначян со своим хором "Гусан". 1946 г. Бейрут.

Дарование Б.Каначяна-композитора дополняется его достоинствами дирижера, вдумчивого и тонкого интерпретатора. Тяга к дирижированию отмечалась с первых шагов его самостоятельной жизни, с момента приезда и начала преподавания в Константинополе, куда он приехал по завершении Румынской Академии. Здесь, в Константинополе, он создавал небольшие оркестры из армян и руководил ими. Однако после встречи с Комитасом Б.Каначян расстается с инструментальными составами и целиком посвящает себя хоровому искусству. Уже в 1914-1918 гг. этот вид его деятельности получает широкий размах. Он создает хоровые коллективы в Алеппо, Адане, Константинополе, а сбор средств от выступлений зачастую отправляет в фонд помощи армянам-беженцам. Таким образом, концерты этих хоров имели не только просветительское, но и высокое патриотическое значение. И в этом была несомненная заслуга Б.Каначяна, отдавшего музыке все

свои физические и душевные силы. В ней он видел смысл своей жизни, и, что важно, любовь к музыке, страстная увлеченность и преданность любимому делу никогда ему не изменяли.

Газеты отмечали его очень четкий, иногда даже скупой жест, достигавший огромного динамического напряжения и силы воздействия. Непосредственность эмоционального выражения, искренность, гармоничное единение чувства и разума придавали его художественным исполнениям жизненную силу и правдивость.

Бейрутская газета «Аздак» в 1943 г. так и писала, что прелесть музыки Каначяна в ее стройности. Когда он дирижирует, каждый жест целенаправлен, ни одного лишнего движения. Казалось бы, строгость и скупость высказывания могли бы привести к сухости, но нет: сдержанный жест побуждал вдохновение и объединял его и хор воедино. Достаточно было незначительного движения рук, лица, бровей, чтобы хор мгновенно почувствовал смену настроений. И даже тогда, когда страшный недуг поразил Каначяна, он долго не сдавался. В этой неравной борьбе именно музыка ему придавала силы и поддерживала дух. Однако с каждым днем становилось все труднее видеть людей, ходить, сочинять музыку. Едва различая предметы, он все же выходил на эстраду, невидящими глазами обращался к хору и взмах его палочки вновь и вновь рождал музыку.

“Нет нужды говорить о таланте всем известного Б.Каначяна. Это было бы повторением, - писали газеты после одного из концертов - важно другое. Столько лет лишенный света, зрения, он сумел противостоять ударам судьбы, обрушившейся на него, и покори нас великолепием своего мастерства. Обреченный жить в темноте, он подарил людям свет своей музыки, души и мысли”.

"Quero, eu não quero mais
 ser impedido de ir ao trabalho
 nunca

ՆԱՆՈՐ
 • ՈՒԿՏԱԳԱՆՅՈՒՐԻՆ •
 ԵՐԿԱՆԵ ԵՐԳՅԱՆՈՒՄԻ ՀԱՄԱՐ
NANOR
 • PELERINAGE •
 POUR CŒUR MIXTE

2. 7. 11



**Рис. 29 Барсег Каначян и Анаит Цицикян.
Багдад. 1963 г.**

Барсег Каначян. Сегодня он хорошо известен в Армении, его музыку любят и исполняют. Но мало кто помнит, что Армения узнала о нем благодаря А.Цицкян.

Его имя привлекло внимание скрипачки еще в 1950-е годы, когда она начала изучать историю забытых армянских музыкантов. Несколько лет спустя, в 1963 году, будучи в Багдаде, Аништ случайно, в музыкальном магазине услышала знакомое имя. Каково же было ее удивление, когда выяснилось, что он жив и находится именно в Багдаде. Здесь и состоялась их встреча. В те годы он был уже пожилым человеком, давно переживший пик своей славы.

Более двух десятков статей в местной и московской прессе было написано о нем¹⁵¹. Однако тогда это было делом нелегким, поскольку Б.Каначян был членом партии АРФ «Дашнакцутюн». Каким образом пришлось выдержать А.Цицеля в ЦК Компартии, куда ее вызывали, чтобы отчитать за «пропаганду дашнаковского искусства»? С риском для собственной карьеры она пыталась доказать, что партийная принадлежность никак не умаляла его вклада в историю армянской музыки, что Каначян – единственный на то время живой ученик Комитаса, украшение нашей культуры, заслуживающий быть признанным и не забытым на Родине.

Встреча Б.Каначяна и А.Цицкиян получилась трогательной и осталась незабываемой в памяти обоих: расклевывая игральные карты для старого маэстро, в он плакал и рассказывал о прошлом, об Учителе. Расставаясь, он подарил Анаит несколько редких снимков Комитета и ноты с теплой надписью: "Կանոնի քիչիկ և սիրտիկ ընկերակի իմ հին և սիրելիք և սիրտիկ" ("Дарю тебе мой "Нанор", чтобы ты своей скрипкой донесла его до моей древней Родины").

От редактора

Семья Плглянов

Рассказывая о западноармянских скрипачах, нельзя не остановиться на музыкальной семье Плглянов, осевших в Румынии. Очень скупы, но весьма интересны имеющиеся о них сведения. Музыкантами были все три брата. Они получили всестороннее образование, владели иностранными языками и, что самое главное, зарекомендовали себя на музыкальном поприще настолько ярко, что привлекли к себе пристальное внимание европейской прессы.

Хотя братья и были профессиональными скрипачами, однако они играли и на других инструментах. Из статьи в журнале "Базмавел"¹⁵² нам известно, что один из братьев Плглянов рано скончался, а из двух других – Оганеса и Арташеса, более талантливым как скрипач, был Оганес. Автор очень высоко отзывается о его виртуозных возможностях. Он приводит такой любопытный случай: некий популярный европейский музыкант, потерпевший поражение в конкурсном состязании с Плгляном, сложил свой инструмент и сказал, что его следует предать огню, ибо после столь блистательной игры Оганеса Плгляна в нем нет больше надобности.

Оганес Плглян учился в Париже, где помимо скрипки совершенствовался и в мастерстве композиции. Он был учеником Эдуарда Лалё, крупнейшего французского мастера, композитора и скрипача второй половины XIX в.

Композицией занимался и Арташес. Некоторые из его сочинений – *Berceuse* ("Колыбельная") и *Pres de toi* ("Рядом с тобой") по сведениям той же статьи, увидели свет и были изданы в Румынии.

¹⁵² "Базмавел". – Венеция, 1913, N2, с. 83-84

Ара Бояджян

(1896-1920)

Недолгую жизнь прожил скрипач и композитор Ара Бояджян (Пояджян). Родился он в Константинополе в 1896 году в семье известного математика Аристакеса Пояджяна. Мать Ара - Заруи была пианисткой, и это обстоятельство во многом определило музыкальную судьбу сына.

Учиться игре на скрипке он начал с девяти лет у местного педагога Прасена. Делая быстрые успехи, он рано обнаружил склонность к композиции. Преуспевал Ара и на литературном поприще. Так, во всяком случае свидетельствуют те немногие сведения, которые сохранила



Рис. 30 Ара Бояджян

¹⁵³ Тевдик. "Аменун та-рецуц".- Константинополь, 1920, с.110

пресса тех лет¹⁵³.

А. Бояджян уезжает совершенствоваться в Германию. По возвращении оттуда в июне 1919 года в Константинополе состоялся его первый сольный концерт. Через три месяца Ара Бояджян вновь играет в константинопольском зале Union Français. На этот раз он выступает как композитор - исполнитель своих сочинений. В концерте в ансамбле с ним приняли участие виолончелист Жан Паллан и мать скрипача пианистка Заруи Пояджян, исполнившие его фортепианное трио¹⁵⁴. Армянская хроника 1916-1920 годов восторженно писала о А.Бояджяне как о талантливом скрипаче, в репертуаре которого сонаты В.Моцарта, "Испанские танцы" Сарасате, Каприсы Паганини, произведения Шумана и др.

¹⁵⁴ Там же, 1921, с.281-282

После успешного дебюта А.Бояджян, несмотря на признаки серьезного недомогания, отправляется в Париж к известному скрипачу Я.Кубелику. Напряженные занятия превысили возможности и без того подорванного болезнью организма юноши. Уже серьезно больной вернулся он из Парижа и в октябре 1920 года, 24 лет от роду, его не стало.

Из сочинений Ара Бояджяна сохранились упомянутое выше фортепианное трио, а также «Serenade-chant du soir» ("Серенада - вечерняя песня") изданная в Лейпциге, «Plainte des deportes armeniens et grecs» ("Скорбь армянских и греческих изгнанников"), изданный в Константинополе и «Abendlied» ("Вечерняя песнь").

Геворк Синанян

(1906-?)

И вновь о Синанянах, но теперь уже о Геворке - представителе третьего поколения этой известной музыкальной династии.

Хронологически он наиболее близок к современности, что конечно, наложило отпечаток и на стиль его игры и сказалось на его репертуаре. Обладая незаурядной техникой, он, однако, не ограничивался скрипичной литературой чисто виртуозного плана, серьезное внимание уделял произведениям итальянских композиторов XVII века и шедеврам скрипичной музыки доклассического и классического периодов. Он исполнял произведения как романтиков, импрессионистов, так и современных европейских, американских, русских авторов. И, что интересно, в своей исполнительской деятельности Г.Синанян большое место уделял и современной армянской скрипичной музыке, обогатив тем самым свои концертные программы.

Геворк Синанян родился в 1906 году в Константинополе. Первой его игрушкой, подаренной дедом, когда он еще и говорить-то не умел, была маленькая скрипка. Так, почти с колыбели сопровождала она его всю жизнь. Учиться играть на ней Геворк начал с 7 лет, вначале у отца — Антона, затем у дяди — Арутюна. В 15 лет он дебютировал как скрипач в Константинополе в *Union Français*¹⁵⁵. В программу вечера вошли Третий Концерт К.Сен-Санса, "Дьявольские трели" Дж.Тартини, "Перпетуум мобиле" Новачека, "Серенада" Д'Амброзио, "Полонез" Карбулки, а также пятичастный Концерт Кристиана Синдинга (ор. 92) для двух скрипок и рояля (последний исполнялся в ансамбле с отцом Антоном, аккомпанировал Арутюн Синанян). Видные музыканты, пресса, дали высокую оценку выступлению юного Геворка. "Молодой талант...", "новый Паганини...", "армянский виртуоз.." — так называли его в газетах того времени. Казалось, его будущее лучезарно и он сможет превзойти даже известного Давида Давтяна. Французская газета "Musique et instruments", отметив дарование Геворка, его выдающиеся технические



Рис. 31 Геворк Синанян.

¹⁵⁵ "Базмавеп".- Венеция, 1922, с.375

способности, подчеркивала, что такому быстрому исполнительскому росту, несомненно, в большой степени способствовала музыкальная обстановка, которая царила в этой замечательной семье музыкантов.

И действительно, дед его будучи скрипачом дал всем детям музыкальное образование: дочери - пианистки, два сына - Арутюн и Антон - скрипачи, третий, Овсеп - виолончелист. Играли на музыкальных инструментах и многие родственники. Дарования были разные, но все они были образованными музыкантами. Была пианисткой, и мать Геворка, ставшая его первым аккомпаниатором. Затем ее сменил дядя Арутюн. Так что уже с детских лет Геворк не только привык слышать музыку и музыкальные экзерсисы, они стали как бы неотъемлемой частицей его повседневной жизни. Да и сам он на семейных музыкальных вечерах нередко исполнял с родными ансамблевую музыку - сонаты, квартеты.



Рис. 32 Геворк Синанян. (ок.1920 г.)

Особо хотелось бы подчеркнуть, что квартет, состоящий из членов семьи Синанян, был далек от того, что называется *домашним музицированием*. Его скорее можно назвать первым в Турции профессиональным смычковым квартетом, дававшим открытые музыкальные вечера. Если даже во второй половине XIX века составы константинопольских ансамблей во многом определялись наличием тех или иных исполнителей и часто носили случайный характер, то здесь мы видим уже постоянный, слаженный коллектив, по-настоящему увлеченный жанром квартетной музыки. И, главное, это уже был квартет, вышедший на широкую концертную эстраду.

Программы квартета не были ограничены обработками народно-песенного или фольклорного материала. Им исполнялись также лучшие образцы европейской квартетной классики: квартеты Э.Грига, К.Сен-Санса и др.

Существование квартета Синанянов - явление не случайное. Оно подготавлива-

лось и было тесно связано с распространением среди армян музыкальной образованности, их тягой к ансамблевому музицированию, с разрастанием числа инструменталистов. Культуру ансамблевой игры Синаняны развивали в трех поколениях своей семьи, привлекая также других музыкантов. Вспомним, что именно из небольшого ансамбля разросся синаняновский симфонический оркестр. Во II половине XIX века уже один факт наличия постоянного коллектива означал рост культуры ансамблевого исполнительства, ибо работа в коллективе существенно меняла характер игры в ансамбле, ее слаженность, ритмическую организованность, шлифовало исполнительское мастерство. Однако переход к публичным концертам камерной музыки и, в частности, квартетной, в условиях турецкой действительности удалось осуществить позже - лишь в первой четверти XX века. И в этом, безусловно, огромная роль принадлежит Синанянам.

Обращает на себя внимание и другой факт:

Синаняны играли без нот, что в ту пору было явлением исключительным. Об успехе выступлений квартета, где партию первой скрипки играл Геворк, подробно рассказывается в книге Х.Нерсеса "Геворк Синанян"¹⁵⁶. Он отмечает также, что трудно назвать имена музыкантов столь высокого профессионального уровня, как семья Синанян, в трех поколениях развивавшая инструментальные традиции, беззаветно служившая высоким идеалам искусства. Между тем, несмотря на успех выступлений квартета, Х.Нерсес с горечью описывает сложную для Константинополя того времени обстановку, препятствующую его развитию и лишенную перспектив. В связи с этим он ратует за то, чтобы в будущем Геворк, самый молодой участник ансамбля, попал в иные условия, где по достоинству были бы оценены его дарование и труд.

Г. Синанян отправляется в Париж и поступает в консерваторию, в класс профессора Эдуарда Надо. В его творческой судьбе сыграли большую роль и другие преподаватели консерватории: Лин Талюзель — ассистентка Эдуарда Наду, Морис Эйю, Жюльетт Марку, Морис Вьё и др.¹⁵⁷

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 (Copies de Georges SINANIAN)	A. COMTE (1781-1810)
2. Concerto en sol mineur op. 64. Allegro molto appassionato Andante Allegretto non troppo Allegro molto vivace	F. B. MENDELSSOHN
CHAMBER MUSIC	
3. Chaconne pour violon seul.	J. S. BACH
4. a) Aircon	HABIBI
b) La Coucou	MAURIN-MANIN
c) Variations sur un thème de Corelli	YARIN-KHESLER
d) Improvisation (de Beal Schen)	E. BLOCH
e) Galop (Dance du Caucase)	SPENDIAN
f) Lament	MEUNIER
g) Valse, op. 70	G. SINANIAN
h) Diverses compositions personnelles	BAKCH-SCHIRLY
(7) Transcription pour violon et piano par Georges SINANIAN	
PIANO GRAND	
Pendant le Concert, les portes du théâtre seront fermées	

Рис. 33 Афиша концерта Геворка Синаняна. Париж. 1951г.

¹⁵⁶ Х.Нерсес. "Геворк Синанян". - Венеция, 1923

¹⁵⁷ См. письмо Г. Синаняна из Нью-Йорка автору этих строк, 27. IX. 1960

В 1928 году Г. Синанян был отмечен первой премией Национальной Парижской консерватории, после чего выступил с концертами в крупнейших городах Европы и Америки. Впечатление от его игры нашли отражение на страницах прессы. Так, австрийская газета "Das kleine Volksblatt" писала, что "Г. Синанян обладает выдающейся техникой и тонким музыкальным чутьем". "Игра Г. Синаняна, — откликнулась "Philadelphia Bulletin", — содержит много качеств, заключающихся в тоне значительной теплоты и наполненности и незаурядной технике". "Он обладает красивым звуком, и игра его полна очарования" — отмечала газета "Worcester Evening Post".

Репертуар Г. Синаняна охватывал произведения различных эпох, различных стилей. Как правило, в него включались сочинения итальянских скрипачей прошлого — Дж. Витали, А. Корелли, Дж. Тартини, А. Вивальди, из которых, по откликам прессы, с особым блеском исполнялись "Дьявольские трели" Тартини, а "La folia" Корелли, по словам *Boston Globe*, "пленила звуковыми качествами, чувством точного ритма и фразы". В начале концертов Г. Синанян часто играл "Чакону" и сонаты И.С.Баха, Г.Генделя. В программе всегда уделялось место романтикам, причем чаще всего это были Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Г. Венявский. Видимо, виртуозный блеск и романтическая взволнованность этих авторов были близки исполнителю. Бостонский музыкальный



Рис. 34 Квартет семьи Синанян (Осеп, Антон, Геворг — сын Антона, Арутюн)

обозреватель газеты "Christian Science Monitor" останавливает внимание на исполнении "Воспоминания о Москве" Г.Венявского, "Le Figaro" - на музыкальном вкусе и яркой интерпретации сонаты Шумана, "Chicago Music news" - на звуке большой красоты и технической свободе в Концерте Ф.Мендельсона. Завершали концерты чаще всего "Цыганка" М.Равеля, "Румынские танцы" Бартока либо красочные, ритмически острые армянские танцы, написанные или обработанные самим исполнителем. Обогащая репертуар, Г. Синанян обращался к различным авторам, к очаровательным скрипичным жемчужинам Ф.Крейслера, Б.Годара, еврейским настроениям Э.Блоха, ряду ауэровских обработок. Огромное количество пьес исполнялось им в собственной транскрипции. Так, в его интерпретации звучали акварели К.Дебюсси, поэтические страницы Ф.Шопена, переложенная для скрипки музыка русских композиторов - А.К.Лядова, С.Рахманинова, А.Скрябина, С.Прокофьева, американских и европейских авторов - Джорджа Гершвина, Джерома Керна, Чарльза Т.Гриффса, Федерика Момпу, Роберта Уитни и многих других.

Г.Синанян, тонко чувствовал характерные особенности исполняемого сочинения, умел найти то "равновесие между произведением и своим собственным сознанием", о значении которого говорил Й.Менухин¹⁵⁸. Во всяком случае французская печать отмечала: "Что бы ни играл Г.Синанян, музыку классическую, романтическую или современную, его интерпретация ценна редким качеством - сочетанием виртуозности и проникновенности" (Андре Фижан "Le Journal"). Помимо качеств великолепного музыканта, важно отметить глубокий патриотизм Г. Синаняна: где бы он ни играл - в зале Gavot в Париже, в Бейрутском Вест холле, в Тегеране или Нью-Йорке, - везде он выступал как яркий пропагандист армянской музыки. Достаточно одного взгляда на его концертные программы, чтобы оценить пропагандистское значение его выступлений. Под его смычком оживали бессмертные музыкальные образы Комитаса, Спендиарова, бился живой пульс армянских танцевальных ритмов Н.Тиграняна, А.Хачатуряна, А.Степаняна, звучали произведения Г. Сюни, Р. Меликяна, С. Бархударяна, К. Закаряна и других..

В своем творчестве Г. Синанян выступает и как композитор, причем весьма плодовитый. Склонность к сочинительству еще в детстве всячески поощрялась в кругу его музыкальной семьи. Воспитанный в духе синаняновских традиций (в смысле многогранности музыкального образования), Г.Синанян с увлечением отдавал свое время не только

¹⁵⁸ "Советская музыка".-
1956, N1, с.93-95

скрипке, но и занятиям на рояле, альте, игре в ансамбле, изучению теоретических дисциплин. В годы пребывания в Парижской консерватории его искусство игры на альте, а также отличные знания теоретических предметов были оценены высшей степенью поощрения – Первой премией консерватории. В дальнейшем приобретенные опыт и знания сыграли свою положительную роль в процессе композиторского творчества.

Много произведений создано Г. Синаняном для скрипки – этюды, вариации, фантазии, ансамблевые пьесы для двух и трех скрипок, для скрипки альта или виолончели. Но самое интересное – у него мы находим произведения крупной формы – концерты для скрипки, концертштюк для фортепиано и другое. В жанре камерно-инструментальных форм Г. Синаняном написаны сонаты для скрипки соло, для альта, а также в ансамбле с фортепиано и квартеты для струнного состава. Кстати, форма концертной пьесы используется Г. Синаняном и для такого инструмента, как контрабас (“Концертное аллегро”). Что касается других произведений для альта, то если учесть его этюды, ряд пьес, сюиту в пяти частях для скрипки и альта, то можно сказать, что он внес заметный вклад в весьма небогатую альтовую литературу.

Завершая творческий портрет Геворка Синаняна, отметим, что он явился достойным преемником традиций своей семьи. Живя вдали от Родины он сумел пронести через всю жизнь любовь к армянской мелодии, стать ее пропагандистом во многих странах.

2. Восточноармянская ветвь

В отличие от западных армян ориентировавшихся, в основном на культуру европейских стран, творчество восточных армян развивалось в русле главнейших художественных направлений русского искусства.

"На рубеже XIX - XX вв. армянская профессиональная музыка обретает черты искусства, установившегося, окрепшего, национально-самобытного, опирающегося на богатейшие народные традиции и самостоятельно, творчески использующего опыт мировой музыкальной культуры, - пишет об этой эпохе А.Шавердян... - Следуя за армянской передовой литературой музыка приобретает важную роль в духовной жизни народа. Армянское музыкальное искусство обладает большим идейным содержанием, вырабатывает свой яркий национально-самобытный язык, богатую и отмеченную новизной форму, поднимается до большого профессионального мастерства"¹⁵⁹.

С начала XX века армянская музыка привносит и свою существенную лепту в многонациональную культуру тогдашней России. Среди армянских музыкантов выдвигаются крупные исполнители, педагоги, музыковеды, чья деятельность развивается в весьма широких масштабах, получая всероссийское (а в ряде случаев и всемирное) признание. Примером этого может служить симфоническое и камерное творчество Спендиарова и, в еще большей степени, выдающаяся научно-этнографическая и творческая деятельность Комитаса. Творчество Спендиарова и Комитаса - это высоты классического искусства, достигнутые новой армянской музыкой, ее ценный вклад в общечеловеческую художественную культуру. Интенсивно развивается инструментальная музыка. Ее роль в музыкальном быту масс была несомненно велика, если учесть то большое воздействие, которое она оказала на интонационные основы и жанры профессиональной музыки.

Искусство профессиональных музыкантов продолжает и обогащает инструментальные традиции, веками развивавшиеся в народе. В свою очередь значительный прогресс обнаруживает народное исполнительское искусство, воспринявшее все лучшее, что могла дать европейская культура в смысле универсальных приемов и выразительных средств. Обращает внимание тот факт, что исполнители восточного склада тоже использовали этот опыт и брали в свой арсенал достижения общеевропейской культуры. Их мастерство подчас не уступало уровню всемирно известных музыкантов.

¹⁵⁹ Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX-XX вв. - М., 1959, с.68.

Саха Оганезашвили

(1889-1932)



Рис. 35 Саха Оганезашвили (с кoмани)

Примером может служить искусство Саши Оганезашвили. Его называли "лучшим музыкантом Востока". Музыковед В.Виноградов, слышавший этого замечательного музыканта, рассматривает его искусство гораздо шире и масштабнее: "Игра Оганезашвили по тому впечатлению, которое оно оказывало, по продуманности, тонкости безусловно равнозначна искусству скрипачей с мировым именем"¹⁸⁰.

Саха Оганезашвили был талант удивительный, многогранный. Он играл с одинаковым блеском практически на всех восточных инструментах – щипковых, смычковых, а также на самой скрипке. Предпочтение, однако, отдавал кяманче. Причем завораживал своей игрой на каком бы инструменте ни играл. И звучал каждый из них так же волшебнo и романтично, как сама поэзия,

которую он, кстати, также создавал. Тонкий музыкант, он обладал такой богатой гаммой нюансов, что краски и выразительные средства сравнивали с россыпью оттенков палитры Дебюсси, Скрябина, миром их чувств и образов. Так, например, известный музыковед Б.Асафьев писал: "Игра на кяманче С.Оганезашвили именно по своей глубокой артистической природе - когда можно говорить, что исполнитель холит и нежит каждое звучание - вызывает в памяти образы таких великих европейских утонченных художников звука, как Дебюсси и Скрябин. Я сравниваю не личные особенности творчества и воспроизведения, а атмосферу артистизма и утонченного звукоощущения, окутывавшего их".

Саха Оганезашвили (Александр Аршакович Оганян) родился в 1889 г. в Тифлисе. Отец его - небогатый армянин был музыкантом и зарабатывал на жизнь игрой на нагаре. Сынишку Сашу он с детских лет обучил игре на таре, нагаре. Так что, вначале помогая отцу, затем играя самостоятельно, он к 10 годам объездил с ансамблем Хечо многие близлежащие села и города. А к 13 годам заслужил славу одного из лучших инструменталистов (кяманчистов) Грузии. Продолжать обучение

¹⁸⁰ Виноградов В. "У.Гаджибеков и азербайджанская музыка".- М., 1938

С.Оганезашвили поехал в Баку к талантливому музыканту Оганесу Оганесяну, который передал превосшедшему его ученику и мастерство и фамилию - Оганесян-Оганезашвили, и инструмент. По рассказам современников, О.Оганесян завещал похоронить свой инструмент вместе с собой, однако взошедшая исполнительская звезда Саши заставила его изменить завещание: чудесный инструмент перешел в верные и достойные руки ученика. Иначе было у Саши Оганезашвили: хотя он воспитал много учеников, к сожалению не нашлось ни одного, кто смог бы подняться до уровня его мастерства.

Удивительно богат был внутренний мир Оганезашвили. Большой художник, он был в то же время поэтом и мудрецом. Перу его принадлежат музыкальные и литературные исследования, статьи - заметки о "Витязе в тигровой шкуре" и *Древней армянской письменности, Теории иранской музыки и Правилах обучения игры на восточных музыкальных инструментах*. Владея многими языками - армянским, грузинским, русским, турецким, фарси, арабским, курдским - он с легкостью делал переводы стихов Саят-Новы, сохраняя достоинства и музыкальность его поэтической строки. Он сам, подобно Саят-Нове, подобрал все прекрасное, что могла дать поэзия, музыка и мудрость Востока.

Саша Оганезашвили был не только одним из самых знаменитых исполнителей-виртуозов своего времени, он был известен также как знаток восточной музыки, исследователь, фольклорист, композитор, дирижер, музыковед, педагог, общественный деятель. Его репертуар, подобно репертуару большинства инструменталистов восточного склада, состоял из мелодии и танцев, мелких жанровых и бытовых пьес. Однако он включал также произведения крупной формы, среди которых значительное место занимали мугамы. К ним, как мы уже



Рис. 36 Саша Оганезашвили (сидит справа с таром). 1905-1910 гг.

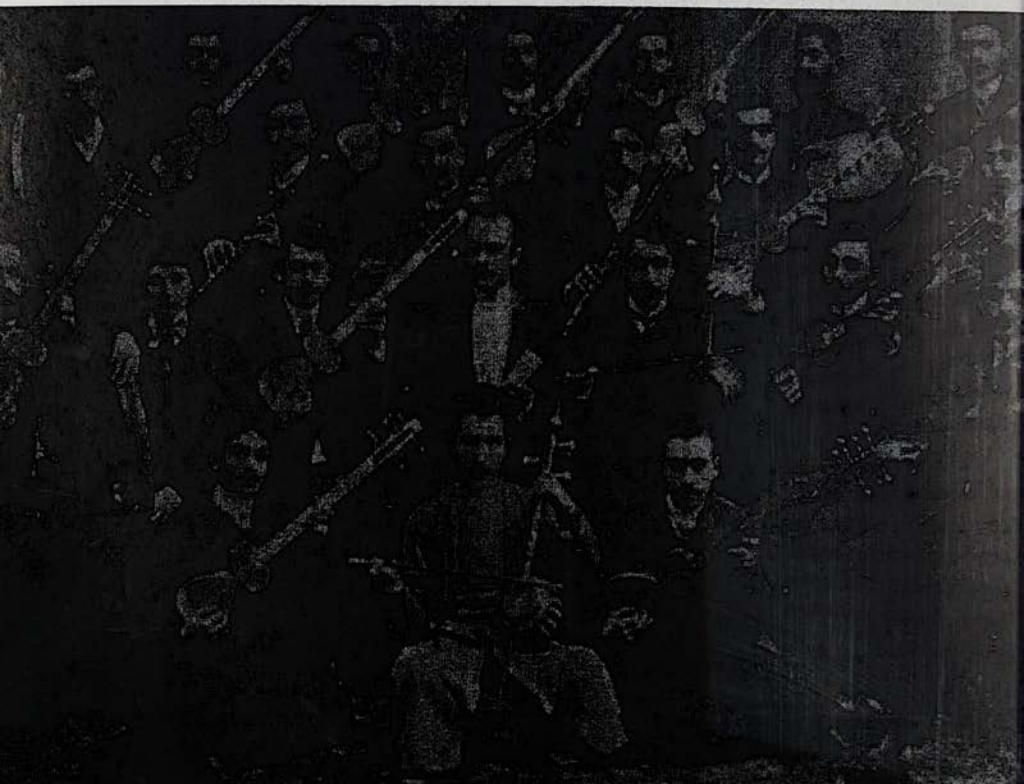
заметили, часто обращались исполнители-армяне. Эти своеобразные и сложные по интонационно-тематическому составу произведения были очень распространены у восточных народов. Исполнители-армяне творчески переосмысливали эту музыкальную форму, как писал А.Шавердян, "мугам получил национально-самобытную окраску, обогатившись энергично вторгшимися народно-песенными и танцевальными элементами"¹⁶¹. Саша Оганезашвили не удовлетворился лаврами непревзойденного исполнителя. По свидетельству современников¹⁶², он пошел дальше и первым из музыкантов стал записывать восточные мелодии европейской нотацией. Так, в 1911 г. им был переложен и опубликован мугам "Чаргя", а в 1926 г. на страницах журнала "Дан Улдузу" появилась целая серия народных песен: "Тирмешал", "Маралым инджи", "Рустам", "Наби"... Все это было новым словом в музыке.

С.Оганезашвили также расширил границы звучания некоторых восточных инструментов. Играя на скрипке, джутаке, кемани, он постиг преимущество 4-х струн и ввел четвертую струну для кяманчи (вместо имеющихся трех), увеличив таким образом диапазон звучания, обогатив

¹⁶¹ Шавердян А.И. Указ. соч., с.76.

¹⁶² Шушинский Ф. "Свечение таланта".- "Литературный Азербайджан", Баку, 1969, № 7.

Рис. 37 Оркестр Антона Маиляна. В центре С.Оганезашвили (с кяманчой). 1920-1926 гг.



тембры, технические возможности и красочность инструмента. Не случайно игра Оганезашвили выделялась богатейшей гаммой красок и переливами настроений, настолько тонкой чувствительностью, что слушателям казалось, будто инструмент его не звучал, а пел, говорил от всего сердца. Вот как отзывался о нем известный музыкант Левон Гараханов: "Чтобы составить представление о том, как играет Саша Оганезашвили, нужно было именно послушать его. Рассказать невозможно".

В статье "Надо послушать" Ованес Туманян писал: "Когда мы говорим о Востоке, перед нами встает Саша Оганезашвили со своей меланхоличной кяманчой, с чистой и родной восточной музыкой, чудесной игрой, величественной гармонией; его искусство словно сливается с творчеством Хафиза и Раста, Маури и Омара Хайяма. Со всей щедростью раскрываясь и дополняя друг друга, оно приносит высокое и тончайшее душевное наслаждение... и слушателей очаровывает великий и молодой мастер - Саша Оганезашвили"¹⁶³.

За свою недолгую жизнь С.Оганезашвили успел многое сделать. В 21 год он уже написал оперу "Фархад и Ширин" (по мотивам поэмы Низами "Хосров и Ширин"). Постановка была осуществлена в Баку в 1912 г. Тяготение С.Оганезашвили к исполнительству и в композиции к восточному эпосу, персидской музыке закономерно и естественно. "Источник тяготения армян и грузин к персидскому искусству, - писал Н.Я.Марр, - кроется в том, что персидские художественные традиции своими корнями уходят в культурные пласты далеких эпох, общие для Ирана и Кавказа"¹⁶⁴. Однако Оганезашвили не просто интересовался музыкой. Он сам ее исполнял, знал ее основы, строй, постиг ее красоту. И свое отношение к этому искусству он вкладывал в лекции, которые читал как в крупных городах Закавказья, так и за рубежом (в Германии), вызывая большой к ним интерес. Более того, постигнув достоинства восточной и европейской культур и, в частности, оперного искусства, он ратовал за их сближение, взаимообогащение, посвящал этой проблеме лекции, статьи.

С 1918 г. С.Оганезашвили преподавал в *Студии восточной музыки*, а затем, благодаря его усилиям в 1920 г. в Баку создается Восточная консерватория. Он становится ее ректором, а также возглавляет оркестр народных инструментов при консерватории. Бурная, кипучая натура его проявляется также в Тифлисе, где он преподавал армянскую музыку в студии, дирижирует оркестром Тифлисского академического тюркского театра.

¹⁶³Туманян Ов. Избранные произведения.- М., т. 2, с.254.

¹⁶⁴Марр Н.Я. Предисловие к книге Гумреци "Н.Ф.Тигранов и музыка Востока".- Л-д, 1927 г., с. X

Одновременно со всем этим очень ярко и интенсивно развивалась его исполнительская деятельность. Еще в 1912 г. на Варшавской фирме грамзаписи "Спорт-рекорд" он осуществил одну из ранних записей восточной музыки. Его исполнительское искусство удостоивалось самых высоких похвал. С.Оганезашвили понимал, что жемчужины музыкального искусства таятся прежде всего в народной музыке. Для него это был клад, из которого он черпал щедрой рукой.

Не зная устали, он исходил Армению, армянские села в Грузии и Азербайджане и, тщательно вслушиваясь в родные сердцу напевы, отобрал и записал более 150 песен. Сюда вошли армянские, а также курдские, азербайджанские мелодии.

В 1926 г. С.Оганезашвили пригласили в Ереван возглавить Восточный факультет консерватории, а также руководить оркестром народных инструментов. Здесь он вновь собирает и записывает армянские народные и городские мелодии.

Следующий год ознаменовался получением звания профессора и поездкой в Германию с Е.Браудо. Он выступал с концертами во многих крупных немецких городах, читал лекции по армянской и восточной музыке. Международная музыкальная ассоциация удостоивает его звания лауреата. Вернувшись домой, он вновь погружается в интенсивную творческую деятельность, выступает, преподает (в техникуме им. Н.Нариманова в Тифлисе, в школе им. Ахундова), публикует статьи и исследования по истории кавказской музыки, по методике обучения игры на инструментах.

Всегда и везде, где бы ни проходили его выступления - в Польше или Германии, в Москве или Ленинграде, в городах Закавказья - он не имел себе равных. Известные музыканты и музыковеды, знавшие его - М.Ипполитов-Иванов, Г.Хубов, Е.Браудо, З.Палиашвили, И.Вайнкоп и многие другие давали о нем самые блестящие отзывы. Музыкант горячего сердца, тонкого склада души, недюжинного ума С.Оганезашвили всю жизнь был страстным пропагандистом музыки. Зная специфику и возможности каждого инструмента - он находил особые тона и краски, чтобы выразить чувства и мысли, чтобы увлечь сердце искренностью, взволнованностью музыкальной речи. Вот почему его искусство осталось бессмертным.

Умер Оганезашвили совсем молодым, в 43 года, в расцвете сил и мастерства. В последнем письме сестре Нине он писал: "Я покидаю этот мир, но взор мой остается на золотых струнах". Так, сиротливо остался его инструмент дорогой реликвией потомству. Кто осмелится дотронуться до его священных струн? Кого пошлет нынешний век на смену? Где тот, кто продолжит славные исполнительские традиции восточных инструменталистов?

Во второй половине XIX века тесное соприкосновение с передовой культурой России, обучение армянских дарований в Петербурге, Москве становится явлением обычным. Общение с такими корифеями, как Н.Римский-Корсаков, А.Глазунов, А.Лядов, А.Рубинштейн, А.Аренский, П.Чайковский, С.Танеев, дало возможность проникнуться духом их вдохновенного творчества и испытать глубокое воздействие высоких эстетических принципов, лежащих в основе русской музыкальной культуры. Поэтому, характеризуя данный период, можно говорить не только о формировании национальных кадров армян-музыкантов, композиторов, музыковедов, певцов, дирижеров, инструменталистов. Следует отметить и весьма тесную взаимосвязь культур, при которой сами армяне активно участвовали в музыкальной, концертной, общественной жизни крупнейших городов России, привнося в их течение новые, свежие краски, содействуя музыкально-просветительному развитию. Благодаря им стимулировался также живейший интерес к армянской музыке. Многие русские композиторы - М.Мусоргский, М.Балакирев, Ц.Кюи, М.Ипполитов-Иванов, Н.Кленовский, А.Корещенко, Г.Казаченко и др. - обращались к армянской тематике, мелодике, ритмам, использовали или цитировали в своих произведениях. Появилась вокальная и инструментальная миниатюра, в основу которых легли мелодии "Հըռըւն" ("Журавль"), "Յէյտունցո մարշ", "Ծիծեռնակ" ("Ласточка") или "Արի իմ տխուհ" ("Приди ко мне, мой соловей"). Создавались и большие музыкальные полотна, как например: "Армянская рапсодия на народные темы для симфонического оркестра" Ипполитова-Иванова, изданная Юргенсоном и посвященная памяти Генария Корганова; "Армянская сюита" в пяти частях для симфонического оркестра А.Корещенко, изданная Бесселем, "Армянская сюита" Г.Казаченко для симфонического оркестра; цикл армянских песен А.Корещенко для хора с оркестром, "Кавказские эскизы" Ипполитова-Иванова, в одной из частей которых звучит тема "Зейтунского марша" и т.д.

Вернемся, однако, к армянским музыкантам. Хотя приезжать в Петербург, Москву могли в ту пору не многие, тем не менее, все они стремились к высотам творчества. Успешно завершив образование в

ведущих центрах музыкальной культуры, они выходили на путь признания и высокого профессионального мастерства. Это К. Алиханов, А. Корганов, М. Екмалян, А. Спендиаров, Р. Меликян, С. Бархударян, А. Тер-Гевондян, а также другие исполнители, украсившие эстрады многих европейских столиц. Среди них: певец Беглар Амирджан - питомец Петербургской консерватории, выступавший в главных ролях на сцене Большого театра; ряд других певцов, пользовавшихся большим успехом: А.Каратов, М.Генджян, С.Акимова, Н.Шахламян, А.Шахмурадян, Н.Гукасян. В Москве огромную роль в музыкальной жизни и развитии новой музыки сыграл скрипач и выдающийся дирижер К.Сараджев. А один из лучших оркестров России - Павловский возглавил скрипач-концертмейстер М.Кирлиан.

В петербургском Академическом Мариинском театре успешно дирижировал А.Асланов, блистательно танцевала прима этого театра Надежда Папаян. Некоторые прославились как замечательные педагоги - Е.Терьян-Корганова, воспитавшая известную русскую певицу К.Г. Держинскую, Акимова, О.Калантарова. Последняя, являясь профессором Петербургской-Ленинградской консерватории была также известна как прекрасная концертирующая пианистка. Блистательных успехов в исполнительстве достиг талантливый пианист и композитор Генарий Корганов.

Еще одним питомцем Петербургской консерватории был скрипач Зармайр Атаян (1887-1911). Из скудных сведений известно, что на его артистическом счету было немного концертов, однако восторженные отзывы в прессе свидетельствуют, о том, что он был весьма талантлив. На одном из концертов, состоявшихся в Чарджоу, он исполнял произведения В.Моцарта, Ф.Шопена, П.Чайковского, армянские песни "Չղմկի" ("Журавль"), "Չղի և ևր" ("Отзавись"), а затем персидские "баяти". Восхищенные слушатели устроили ему овацию¹⁶⁵. К сожалению его скрипичная карьера оборвалась очень рано - он умер в 24 года от туберкулеза¹⁶⁶.

¹⁶⁵ "Мшак".- 1910, № 255

¹⁶⁶ "Русская музыкальная газета".- 1913, № 15, 16.

Ованнес Налбандян

(1871-1942)

В истории армянского скрипичного искусства дореволюционного периода показательна судьба Ованнеса Налбандяна. Известный ученик Ауэра, он добился признания в России и за рубежом как исполнитель и педагог - профессор Ленинградской консерватории.

Ованнес (Иван) Налбандян родился в Симферополе в музыкальной семье. В девять лет его определили в армянскую католическую школу. Однако он ходил в нее неохотно и учился плохо. Его влекла только музыка. Мать играла на фортепиано, отец - на флейте. Мальчик с детства обнаружил незаурядные музыкальные данные. Из всех предметов он более всего любил уроки хорового пения. В памяти его детских лет особенно сохранились те дни, когда в церкви, в сопровождении органа он слушал хоровое пение. "Чудные, яркие воскресные дни, - писал он о том времени, - радостный звон колоколов, церковь, убранная цветами, запах ладана, звуки органа и пение - все это приводило меня в повышенно радостное настроение, которое затем целый день царило в душе моей"¹⁶⁷.

Первыми педагогами Налбандяна были скрипачи Мальян и Флерковский. За очень короткий срок он успел настолько продвинуться, что успешно выступал в благотворительных концертах, участвовал в музыкальных вечерах, гастролировал в Симферополе, Феодосии, Севастополе. Известный виолончелист А.В.Вержилович, приезжавший в Крым с концертами, услышав одаренного скрипача, отметил его незаурядные способности и рекомендовал поехать учиться в Петербург. В 1886 г., следуя совету А.В.Вержиловича, Налбандян отправляется в Петербург, имея за спиной всего лишь шесть лет предварительной подготовки игры на скрипке. Мог ли предполагать тогда А.В.Вержилович, что спустя годы этот мальчик, в судьбе которого он принял живое участие, станет именитым скрипачом и окажется его партнером в ансамбле?



Рис. 38 Ованнес Налбандян

¹⁶⁷ Налбандян О. Автобиография. - Музей литературы и искусства им. Чаренца, фонд Налбандяна, № 1.

Вначале Налбандян поступил в класс Н.В.Галкина, а несколько позднее - в класс самого профессора Л.Ауэра. Попастъ к Л.Ауэру означало попастъ к ярчайшей фигуре рубежа XIX-XX веков в области музыкального воспитания. Его прогрессивный метод вообрал в себя все лучшее, что могли дать западноевропейское и русское исполнительство и педагогика. Л.Ауэр был очень требователен в отборе воспитанников. Ему недостаточно было обнаружить в ученике музыкальный талант. Он предъявлял высокую требовательность и к общей музыкальной образованности и всегда интересовался, какую музыку играл, какую музыку слышал будущий питомец, играл ли в оркестре, ансамбле и т.д.

Обычно Ауэр бывал скуп на похвалы. Тем не менее о Налбандяне, вскоре после его поступления к нему в класс, он пишет "очень одаренный, многообещающий". И действительно, молодой скрипач делал поразительные успехи. Первые же отклики прессы о его выступлениях сообщали: "Налбандян - один из блестящих учеников Ауэра, является в настоящее время одним из наиболее выдающихся скрипачей среди нашей консерваторской молодежи: талант его значительно окреп и созрел и имеет отличную будущность"¹⁶⁸.

Налбандян был любимым учеником, а позднее и помощником Ауэра. Он бывал по-дружески принят и у него в доме. "Часто и почти незаметно, - вспоминал Налбандян, - мне удавалось упротить его сыграть на скрипке, и вот, слушая его, сидя спокойно в тихой обстановке кабинета, я многому, очень многому учился у этого великого скрипача-художника"¹⁶⁹.

Крепкая дружба связывала Налбандяна с молодым музыкантом из Петербургской консерватории, композитором А. Спендиаровым. Много времени они уделяли совместному музицированию. Спендиаров всегда с готовностью садился за рояль и аккомпанировал Налбандяну. Спендиаров и сам в свое время увлекался скрипкой, неплохо играл на ней. Совместное творчество они выносили на эстраду, выступая в Симферополе, Евпатории. Спендиаров посвятил Налбандяну романс для скрипки и фортепиано, а позднее и "Канцонетту".

¹⁶⁸ "Петербургский листок", - С.Пб, 1897, № 32.

¹⁶⁹ О. Налбандян. Там же.



Рис. 39 Ованнес Налбандян и Александр Спендиаров. С. - Петербург. 1890-е гг.

Теплые отношения связывали Налбандяна с художником Г.Башинджагяном, певцом Шахламяном, композиторами Кара-Мурзой, М. Екмяляном. Последний часто наигрывал Ованнесу отрывки из Литургии, над которой тогда работал.

Налбандян близко общался с представителями русской творческой интеллигенции, в частности с такими крупными поэтами, как А.Майков, Я.Полонский. По пятницам в доме у Полонских бывали большие литературно-музыкальные вечера, на которых собирались известные писатели, художники, артисты; здесь часто выступал и Налбандян.

Начиная с 90-х годов Налбандян выступает с концертами в крупнейших залах столицы, дает сольные вечера, выезжает с гастрольями на Кавказ. Он был также неизменным участником музыкальных собраний, организуемых Армянским обществом в Петербурге. Об исключительной пользе концертной деятельности для каждого исполнителя позже Налбандян писал: "После долгих лет опыта я пришел к заключению, что эстрада - великий учитель. Никогда человек не заметит дома тех недостатков, которые при волнении обнаруживаются на эстраде".

В настоящее концертное выступление превращался и каждый урок в классе Ауэра. Лестно отзывался об игре молодого Ованнеса П.И.Чайковский. По воспоминаниям Налбандяна, это было осенью 1892 года, когда профессор Л.Ауэр в присутствии автора в первый раз исполнял скрипичный концерт Чайковского. После концерта и последовавшего ужина Налбандян по просьбе Чайковского сыграл свою обработку одного из Крымских мотивов. Великий композитор отметил его приятный звук и эмоциональность исполнения.

Неизменно откликалась на выступления Налбандяна и пресса. В газетах 90-х годов сохранилось много отзывов об армянском скрипаче. "Игра И. Налбандяна не поражает своим блеском, не ошеломляет слушателя своей виртуозностью, но она несет на себе печать изящного вкуса, неподдельного вдохновения и тонкой художественной отделки. В разнообразном репертуаре произведений А. Вьетана, И.Брамса, Ф.Мендельсона, Г.Венявского и А.Рубинштейна О.Налбандян одинаково выказывал себя достойным учеником своего профессора"¹⁷⁰. Приведем мнение еще нескольких музыкальных обозревателей: "Его игра поражает нас не только замечательной техникой, но и необыкновенной задушевностью: его смычок то поет, то плачет, то смеется"¹⁷¹.

¹⁷⁰ "Новое обозрение". - Тифлис, 1893, № 3244.

¹⁷¹ "Петербургский листок". - 1898, № 45.

"В игре Налбандяна есть священный огонь, без которого немислим истинный артист-художник". "Скрипач О.Налбандян, один из талантливейших учеников Л.Ауэра, поразил слушателей отличной техникой и сочным звучным тоном"¹⁷²

¹⁷² Сборник рецензий.-
Музей литературы и
искусства им. Чаренца,
фонд Налбандяна, № 1.

Артистичность исполнительского искусства Налбандяна была исключительно велика. Концертная обстановка действовала на него вдохновляюще. Когда он выходил на эстраду, во всем его облике чувствовалась рвущаяся наружу эмоциональность, взволнованность, порыв. Это был музыкант горячего сердца.

Успешные выступления воодушевляли Налбандяна на еще более интенсивное творчество. Скрипичный Концерт (G-dur) А.Рубинштейна был им исполнен на традиционном вечере, посвященном дню рождения композитора, неизменно отмечаемом консерваторской общест-венностью. Другой крупной работой того периода была подготовка Концерта Чайковского, приуроченная к окончанию консерватории. На этом факте стоит остановиться особо. Дело в том, что в 90-е годы Ауэр, первоначально не принявший этого концерта, почти никому не давал возможности его сыграть. Сам Ауэр при жизни Чайковского исполнил концерт лишь один раз, и лишь после кончины великого русского композитора включил его в свой репертуар. Так что Налбандян был едва ли не первым из его учеников, кому он дал сыграть концерт.

После окончания консерватории в 1894 г. Налбандян начинает работать в Павловском оркестре, считавшимся тогда одним из лучших. С присущим ему энтузиазмом он горячо взялся за дело и успешно проявил себя как концертмейстер и солист. Однако, сыграв за сравнительно недолгий срок множество программ, в том числе концерты для скрипки с оркестром Ф.Мендельсона, П.Чайковского Налбандян покинул этот коллектив. Осенью того же года дирекция императорских театров при непосредственном содействии самого Ауэра направляет Налбандяна на год за границу для совершенствования. Ауэр дал своему ученику рекомендательные письма к "патриарху скрипачей" И.Иоахиму и знаменитому виртуозу П.Сарасате.

"Ауэр - самый выдающийся ученик И.Иоахима, - писал тогда Налбандян. - Будучи сам крупнейшим музыкантом-художником, он всегда трогал меня своим отношением полного, глубокого почтения и восхищения к своему учителю, несмотря на то, что они были старые друзья и говорили друг другу "ты"¹⁷³. И.Иоахим, по словам Ауэра, открыл ему новые горизонты в искусстве. Поэтому Л.Ауэр с большой охотой

¹⁷³ Из воспоминаний И.Р.
Налбандяна. Рукопись
хранится в частном
архиве Г.С.Серебрякова
в Петербурге.

посылал к нему своих учеников совершенствоваться. "В то время класс И.Иоахима, - вспоминал Налбандян, - был очень интересным, так как состоял из молодых артистов разных стран. Четыре раза в неделю с 10 до 2 часов дня присутствовал я в его классе. Собственно, уроков он не давал, а, прослушивая уже приготовленный концерт, делал свои замечания, затем на своем Страдивариусе проигрывал заданный концерт. Этот 67-летний музыкант в классе показывал концерты самых различных стилей - и как он их играл! Все, мною слышанное в исполнении великого И.Иоахима, до сих пор живо в моей памяти". В то же время Налбандян убедился, что у всех учеников Иоахима различная постановка рук и не было ничего общего в манере исполнения. "Это был настоящий калейдоскоп различных направлений и способов игры на скрипке". И действительно, какие непохожие, но какие замечательные музыканты вышли из класса И.Иоахима - Л.Ауэр, Е.Губай, В.Бурместер, Б.Губерман, К.Григорович, Т.Наше, Э.Котек и многие другие.

Когда Ауэр приехал в Берлин с концертами, Налбандян встретился с ним и поделился своими впечатлениями об И.Иоахиме и его школе. Ауэр остался доволен результатами и сказал: "Вот для этого вы и должны были приехать сюда, чтобы слышать И.Иоахима в многочисленных вещах в классе и его квартеты... все это обогащает ваше понятие, вкус, огромные горизонты для будущего вашего развития, а над гаммами и упражнениями вы успеете и дома поработать"¹⁷⁴.

Налбандян сыграл Иоахиму, и его исполнительские качества были весьма высоко оценены великим учителем. "Я слышал игру Налбандяна, - писал он, - и нашел, что он обладает превосходными качествами скрипача-виртуоза, сулящими ему прекрасную будущность. Он уже теперь играет очень хорошо".

При отъезде из Петербурга Налбандян получил от Ауэра и другое рекомендательное письмо - к Сарасате, с лаконичным адресом: "Европа - Сарасате". Он хорошо запомнил совет Ауэра воспользоваться любым случаем, чтобы услышать Сарасате - это "феноменальное явление скрипичного исполнительства", и, если представится возможность, то и сыграть для него.

Знаменитого испанского скрипача Налбандян встретил в Лондоне. Сарасате произвел на него огромное впечатление: "Удивительная, неземная красота звука, такая грация, изящество и такое техническое совершенство, точно я слышал не скрипку, которую хорошо знаю, а совершенно новый для меня инструмент".

¹⁷⁴ Из воспоминаний об Иоахиме. Рукопись хранится в частном архиве в Петербурге.

Когда Сарасате прослушал игру Налбандяна, исполнившего 4-й концерт Вьетана, "Цыганские напевы" и свою "Малагуэню" он написал такой отзыв: "Я имел удовольствие прослушать выдающегося ученика Леопольда Ауэра г-на Налбандяна, обладающего замечательным талантом скрипача-виртуоза".

Пребывание за границей, знакомство с западноевропейской культурой, тесное общение с ее выдающимися представителями, посещение концертов И.Падеревского, А.Никиша, Ханса Рихтера принесли Налбандяну огромную пользу, значительно обогатили его духовный мир.

Вернувшись в 1895 году в Петербург, он получает в консерватории место адъюнкта Ауэра, с 1903 года приступает к самостоятельной работе в полученном им классе, а в 1908 году становится профессором.

В качестве адъюнкта Ауэра Налбандян подготовил многих прославленных впоследствии скрипачей. У него прошли курс подготовки Яша Хейфец, Ефрем Цимбалист, Михаил Пиастро, Миша Эльман, Кетлин Парлоу, И.Ахрон и многие другие. Среди его учеников были также братья Срабьяны, И.Лукашевский, Е.Хайт, Я.Магазинер... всех не перечить.

Помимо сольного скрипичного репертуара, Налбандян придавал огромное значение игре в ансамбле и в частности в квартете, считая, что подлинный профессионализм и исполнительское мастерство не мыслимы без тех навыков, которые вырабатываются в практике ансамблевой игры; причем игра в квартете оценивалась так же строго, как специальность. Следуя традициям своего педагога Ауэра, Налбандян часто обращался к примерам из квартетной литературы, чтобы показать и выработать тот или иной скрипичный прием. Многие страницы творческой биографии Налбандяна были посвящены камерному музицированию. Героика мужественных и волевых образов бетховенских квартетов или задушевная лирика русских квартетов — П.Чайковского, А.Глазунова, С.Танеева находили в его лице тонкого толкователя. Впечатляюща была его игра также в "Теме с вариациями" А.Скрябина, "Скерцо" А.Лядова, секстете П.Чайковского "Воспоминание о Флоренции". Игра в квартете не была простым увлечением. На протяжении многих лет, играя партию первой скрипки в трех сменявшихся составах, Налбандян как бы подхватил и продолжил традиции развития квартетного исполнительства. Продуманностью и строгостью

трактовки, ощущением динамических и звуковых пропорций, законченностью фразировки, художественной глубиной и естественностью интерпретации отличались исполняемые им квартетные творения.

Наряду с педагогической работой в Петербургской консерватории, Налбандян продолжал интенсивную концертную деятельность. И, пожалуй, этот период его творческой жизни стал наиболее плодотворным. Чтобы представить себе размах и насыщенность его деятельности достаточно привести сведения лишь о некоторых его программах, сыгранных с оркестром: это скрипичные концерты Дж.Виотти, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ю.Конюса, С.Ляпунова... А с каким искусством он их играл, с какой исключительной естественностью и мастерством! Яркое горение на эстраде, артистичность высокого накала, взволнованность интерпретации, искренность, чуждая нарочитости и фальши, выявлялись в крупной концертной форме особенно наглядно. Другим знаменательным событием в жизни Налбандяна после исполнения концерта Чайковского было выступление с концертом А.Глазунова с участием самого автора зимой 1907 г.. Интерпретация этого произведения была первой после его известного исполнения Ауэром.

Следует отметить также первое исполнение концерта С.Ляпунова посвященное Налбандяну. Редактирование этого произведения осуществил Налбандян, он же написал каденцию.

Наряду с выступлениями с оркестром, Налбандян дает ежегодные камерные скрипичные вечера, в которых звучат сонаты И.С.Баха (сольные и с фортепиано), Дж.Тартини, Г.Генделя, Л.Бетховена, И.Брамса, а также сонаты Макса Регера, Л.Николаева, Э.Направника... Он же выносит на эстраду Фантазии Г.Венявского "Фауст" и Я.Витола - на латышские темы (с посвящением Налбандяну), произведения П.Чайковского, Ц.Кюи, А.Спендиарова, А.Тиграняна, пьесы собственного сочинения - "Восточный каприс", этюд, марш и т.д.

Армянскую скрипичную миниатюру Налбандян особенно любил исполнять на вечерах, где собирались соотечественники. Через родные напевы армяне, живущие на чужбине, старались сохранить связь с Родиной, поддержать национальный дух. Налбандян систематически давал концерты в пользу армян-студентов, фонда армян, пострадавших от землетрясения, беженцев, сирот... Налбандян всегда стремился попасть на Кавказ. Наконец ему удалось осуществить такую концертную поездку, и он с успехом играл в Тифлисе, Баку, Эривани, Александропо-

ле. Концерты принимались с неизменным восторгом, давая каждый раз новый стимул к творчеству, усиливая эмоциональный тонус его исполнительства.

Искусство этого скрипача словно не знало покоя. Исполнив сольную программу, он работал над камерной, сыграв одно сочинение, тут же штудировал новое, покинув один город, он стремился в другой. Менялись аудитории, залы, города, программы... Исполнение его во многом зависело от настроения. Иногда оно производило впечатление непринужденной импровизации, нежели заранее обдуманного, подготовленного и выученного материала. Скрипач прежде всего стремился к живому выражению мыслей, чувств, к игре яркой и эмоциональной.

В 1911 г. и 1914 г. Налбандян выезжает в Европу - в Германию. Он дает ряд концертов в Берлине, Кельне, Дюссельдорфе, Бонне, Кобленце, Франкфурте на Майне. Профессор Берлинской Королевской Академии, известный скрипач Анри Марто, с которым Налбандян подружился в Берлине, в знак особого расположения посвятил ему тетрадь своих только что опубликованных этюдов.

Постепенно география гастролей все более расширялась: Москва, Киев, Одесса, Харьков, Рига, Ревель, Гельсингфорс, Кавказ... Концерты Налбандяна создали ему значительную популярность, закрепили его славу артиста-концертанта.

Как уже упоминалось, Налбандян проявлял огромный интерес к камерной музыке и исполнял, помимо сонат, еще и трио, квинтеты, секстеты, октеты. Это была музыка различных художественных стилей, национальных школ, сочинения старых и современных авторов. Известна его вдохновенная интерпретация трио А.Рубинштейна, П.Чайковского, А.Аренского в ансамбле с замечательными музыкантами А.В.Вержилиловичем и Терминским. Но чаще всего он играл с И.Венгеровой, М. и И.Миклашевскими, Н.Поздняковской, С.Майкапар.

Любя ансамблевую игру он, в свою очередь, воспитал прекрасных камерных музыкантов, которые сперва учились у него, а позднее и играли с ним. Среди них такие, как И.Лукашевский, И.Гамовецкая, А.Рывкин, Н.Кранц и многие другие. Двое из них - Лукашевский и Рывкин - вошли в квартет имени А.Глазунова, Н.Кранц возглавил квартет при Ленинградской консерватории (Н. Кранц, В. Лазарев, Н. Балабанян, Д. Шафран).

Со многими деятелями русской музыкальной культуры Налбандяна связывали теплые, дружеские и творческие отношения -

А.Глазуновым, А.Лядовым, А.Аренским, Э.Направником, А.Оссовским. Он выступал с некоторыми из них, исполнял их произведения.

Особо хотелось бы остановиться на педагогической деятельности Налбандяна. В ней он следовал лучшим традициям русской исполнительской школы. В формировании музыканта огромное значение Налбандян придавал не только достижению высокого профессионального мастерства, но и, подобно Ауэру, знаниям и широте мышления. Работая с учеником над произведением, он разделял работу на отдельные фрагменты, звенья, отработывая детали, он параллельно ориентировал ученика и на общий замысел произведения, последовательность и взаимосвязь его частей, стремясь создать единство мысли и музыкального образа. В то же время Налбандян стремился развить у молодых музыкантов сферу эмоционально-образных представлений, умение разбираться в музыке различных стилей и направлений. В эти годы он пишет методические работы – “Упражнения для продвинутых скрипачей”, “Этюды в двойных нотах”, редактирует произведения, читает доклады, лекции, в которых затрагивает проблемы скрипичной литературы, исполнительства, методики преподавания, рассказывает об И.Иоахиме, П.Сарасате и других мастерах скрипичного искусства.

На протяжении многих лет Налбандян устраивал ежегодные классные вечера, привлекавшие массу слушателей. Как в собственной игре, так и в педагогическом процессе, Налбандян требовал прежде всего выявления выразительных возможностей скрипки, а в технически сложных произведениях – естественности и свободы исполнения. Авторитет учителя, которого не только уважали, но и любили, всегда оставался на высоте. В классе царила творческая атмосфера, доброжелательная и непринужденная. Уроки проходили интересно, увлекательно, особенно когда Налбандян сам брал скрипку и играл, внося в педагогический процесс артистизм, энтузиазм, энергию.

В советское время Налбандян продолжал выступления и педагогическую деятельность. Помимо обычной творческой деятельности, много сил он отдавал пропаганде музыки среди широких масс слушателей, вел большую просветительскую работу: играл для рабочих и служащих, для матросов Балтики.

В отличие от некоторых музыкантов (к числу которых относился и Ауэр), не признавших революционные преобразования в стране, Налбандян активно участвует в строительстве новой музыкальной жизни, отдавая ей все силы, опыт, талант.

В 1926 г. Налбандяна отмечают званием Заслуженного артиста республики, на что он отвечает рядом новых выступлений, новых концертных программ.

Налбандяна никогда не покидала мечта вновь приехать в Армению, особенно тогда, когда она обрела самостоятельность, стала строить новую жизнь и перед ней открылись широкие возможности развивать науку, культуру, искусство. Наконец, в 1928 г. такой случай посетить Армению представился. Налбандян выступил с концертами в Ереване, Ленинакане, Эчмиадзине. Он оживляет виртуозные страницы скрипичной литературы – П.Сарасате, Г.Венявского, играет И.С.Баха, И.Брамса, А.Глазунова, Н.Римского-Корсакова, А.Спендиарова, знакомится с музыкальной жизнью Армении, с консерваторией. Несказанно был рад музыкальному очагу, созданному в Ереване. Знакомится с постановкой учебного процесса, общается с педагогами, музицирует с ними, слушает уроки. В частности, ему очень понравились уроки скрипача Д.Согомоняна, и он высказал о нем, как о педагоге, самое лестное мнение. Пожелания Налбандяна были доброжелательными, в то же время и критичны. Высказанные им замечания были восприняты как искреннее пожелание видеть консерваторию и музыкальную культуру Армении действительно на должной высоте.

Крупным событием в истории музыкальной культуры страны явились Всесоюзные конкурсы молодых музыкантов. В качестве члена жюри Налбандян принимает в них участие в 1932, 1935, 1937 годах. Его авторитетные суждения всегда обнаруживали эрудицию, огромный опыт исполнителя и педагога, всегда бывали принципиальными и объективными.

В период между конкурсами Налбандян был увлечен идеей создания в Ленинграде "Группы особо одаренных детей", которую и осуществляет в 1933 г.¹⁷⁶ В дальнейшем на базе этой группы, как известно, была основана при консерватории "Центральная музыкальная школа-десятилетка" (ЦМШ). В 1937 году Налбандяну было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств. Несмотря на солидный возраст он оставался по-прежнему творчески активным, энергичным. В классе

¹⁷⁶ А.Цицикян семилетней девочкой была прослушана и принята в эту группу (ред.).

продолжал горячо отстаивать искренний и эмоциональный стиль исполнения, говорить о культуре звука, о проблемах художественной интерпретации. С началом Великой Отечественной войны Налбандян эвакуировался в Ташкент, где и умер в 1942 г.

Ованес Налбандян был художником горячего темперамента и драматического таланта. Его влекла к себе музыка ярких эмоций, большого концертного плана. "Моисей" Н.Паганини, "Венгерские напевы" Г.Эрнста, блестящие "Испанские танцы" П.Сарасате, а с другой стороны, проникновенный лиризм произведений П.Чайковского находили в нем прекрасного интерпретатора. Художественную силу своего дарования О.Налбандян по-настоящему разворачивал в крупных скрипичных полотнах - концертах Л.Шпора, М.Бруха, Ф.Мендельсона, Г.Венявского, Ш.Берио, А.Вьетана, Л.Бетховена, П.Чайковского, А.Глазунова и других. Великолепно играл скрипичную миниатюру, виртуозные пьесы - с увлечением, одухотворенно. В них проявлялись присущие ему черты артистизма и бурной экспрессивности, сочетание мягкого, теплого тона и романтической взволнованности, виртуозности и глубины исполнения. По отзывам современников, он не поражал техникой, он увлекал музыкой, со всей полнотой раскрывая духовное ее богатство и содержание.

О.Налбандян не расставался с эстрадой почти до последних своих дней. Он глубоко освоил принципы ауэровской школы, получившей затем наименование "русской". Недаром именно он был ближайшим помощником Ауэра на протяжении многих лет. Однако, восприняв наилучшим образом ауэровские традиции, он в своем исполнительском искусстве и педагогике воплотил важные и показательные черты нашей современности, стал эталоном высокого скрипичного профессионализма. Историческое значение О.Налбандяна состоит в том, что он явился одним из связующих звеньев между ауэровской и советской скрипичными школами.

Акоп Назарян

(1872-1932)

Вслед за Ованесом Налбандяном целый ряд армян-скрипачей отправляется учиться в прославленную Петербургскую консерваторию. Одним из них был Акоп Назарян (Яков Назаров). Впервые он выступил с сольным концертом в Екатеринодаре, когда ему было 12 лет. "Этот мальчик, - писала газета "Мшак", - законченный артист с хорошей техникой и тонкой интерпретацией. Произведения Паганини, включенные им в программу, уже говорят о виртуозных возможностях маленького скрипача. Он привел в восторг известного профессора Ауэра, посетившего в прошлом году Екатеринодар"¹⁷⁶.

¹⁷⁶ "Мшак".- 1905, № 71

В 1896 году Акоп Назарян поступил в Петербургскую консерваторию. Он учился у видного педагога ауэровской школы – Н.Галкина а по композиции - у А.Лядова. Закончил свое образование в Москве у ученика Ауэра – А.Колаковского.

В Екатеринодаре, где А.Назарян учился и дал свой первый сольный концерт он и остался работать педагогом. Свой опыт в этой области А.Назарян воплотил в методическом сборнике, состоявшем из двух частей. В первую вошли пьесы для начинающих, во вторую - для более продвинутых. В 1915 году художественный совет Петербургской консерватории рекомендовал эти пьесы как полезное руководство для учащихся. Сочиненные им пьесы издавались крупнейшими издателями-Юргенсоном, Иогансоном, исполнялись в концертах такими скрипачами, как ученики Ауэра - М.Гамовецкая, О.Налбандян, а также К.Григорович - солист и ансамблист, глава знаменитого квартета герцога Мекленбургского и др.

Успешно развивалась педагогическая деятельность А.Назаряна, о котором лестно отзывались Л.Ауэр и О.Налбандян. Из числа его воспитанников, безусловно, следует выделить его племянника - виртуозного скрипача Микаэла Кирляна.

Михаил Кирлиан

(1892-1965)

Михаил Давыдович Кирлиан - видный скрипач-исполнитель, музыкальный деятель и педагог. Родился 4 августа 1892 г., в городе Екатеринодаре (ныне Краснодар), в многодетной семье (10 детей) мелкого торгового служащего Давида Кирлиана и Евы Назаровой¹⁷⁷. Михаил с детства любил музыку, особенно тянулся к скрипке.

Первым учителем музыки был его дядя по матери — скрипач и композитор Акоп Назарян. Обладая незаурядными музыкальными способностями, он уже в 10 лет вышел на концертную эстраду, и вскоре о нем заговорили как о ярком даровании. Юный скрипач выступал в авторских концертах своего дяди, гастролировал с местными музыкантами в Армавире, Майкопе и др. городах. В его репертуаре были сонаты Д.Тартини, Д.Виотти, Ш.Берио, Ж.Роде, А. Вьетана, Г.Венявского и др.

В 1904 году, в возрасте 12 лет вместе с дядей он отправился на гастроли в Тифлис. Концерты прошли настолько успешно, что после его концертов была даже напечатана открытка с фотографией "вундеркинда". В том же году А.Назарян представил своего племянника профессору Петербургской консерватории Леопольду Ауэру, приехавшему в Екатеринодар на гастроли. Прослушав мальчика, профессор очень лестно отзывался о нем и посоветовал продолжать музыкальное образование.

В 1906 году Михаила посылают в Петербург, где он поступает в консерваторию в класс профессора Э.Крюгера, ученика Ауэра. В летние месяцы юноша возвращался в Екатеринодар, но даже во время отдыха давал концерты в городах Кубанской области.

На всю жизнь запомнился М. Кирлиану день 29 апреля 1911 года, когда он играл экзамен в классе профессора Крюгера. В этот день он исполнял концерт Глазунова, а среди слушателей был автор произведения. Он поблагодарил юного скрипача и сфотографировался вместе с учениками класса Крюгера.

После окончания консерватории М. Кирлиан во время I мировой войны был призван в действующую армию, затем откомандирован в



Рис. 40 Михаил Кирлиан.
(ок. 1915 г.)

¹⁷⁷ В их семье были ученые и много музыкантов: один из братьев — Семен Давыдович (1898-1978) был биофизиком, заслуженным изобретателем РСФСР. Его изобретение (фотография биополя при помощи токов высокой частоты) вошло в науку под названием "Эффект Кирлиана". Сестра — Мариям Давыдовна (1890-1977) — певица, всю жизнь проработала в ленинградской Академической капелле. Другая сестра — Анна Давыдовна была виолончелисткой, работала во многих музыкальных театрах Украины. Дочь — Майя Михайловна — пианистка, окончила московскую консерваторию у А.В.Шаляпина. В последние годы работала в муз. училище им. Ипполитова-Иванова (ред).

запасной батальон Павловского полка. Здесь, в Петрограде ему поручили должность концертмейстера Павловского симфонического оркестра - одного из лучших оркестров России того периода.

В 1917 году М. Кирлиан возвращается в Екатеринодар, где начинает преподавать в музыкальном училище. С 1920 г. он одновременно является инструктором музыкальной секции политотдела искусств Кубано-Черноморского областного отдела народного образования. А когда открылась Кубанская государственная консерватория, М. Кирлиан стал секретарем худсовета и вошел в состав президиума консерватории. Позднее консерватория была преобразована в Музыкальный институт, а М. Кирлиан был назначен заместителем ректора.

Рис. 41 М. Кирлиан в классе своего дяди А. Назаряна. Екатеринодар. 1897 г.



Весной 1923 года М. Кирлиан в качестве солиста выступает с концертной бригадой Большого Театра СССР (певицы В. Барсова, Н.Обухова, арфистка К. Эрдели, балетмейстер Мессерер и др. артисты), приехавшей на гастроли в Сочи.

"В Сочи со мной познакомился член ЦК КПСС Армении, — пишет в своих воспоминаниях М. Кирлиан. Он сообщил о предстоящем открытии Ереванской консерватории, призывал меня, как армянина, приехать в Армению для участия в музыкальной жизни республики и в строительстве консерватории. По приезде в Краснодар, я нашел здесь письма ректора и основателя Ереванской консерватории Романоса Меликяна с тем же предложением приехать в Ереван". Но принять предложение М. Кирлиану не удалось, так как в 1923-1924 гг. Музыкальный институт и Музыкальная школа были слиты в Кубанский музыкальный техникум и М. Кирлиан был назначен его директором.

Во время работы в училище М. Кирлиан также участвовал в трио, квартетах, а из учеников училища организовал инструментальный ансамбль. В 1925 году М. Кирлиан женился на своей ученице — пианистке Ольге Соколовской, которая впоследствии стала играть в руководимом Кирлианом ансамбле.

М. Кирлиан воспитал много талантливых музыкантов, среди них самый известный — дирижер и композитор, народный артист СССР Юрий Силантьев; скрипачи Вячеслав Сосыка, работавший в Кишиневе, Владимир Гулоян — педагог Краснодарского муз.училища, Игорь Скробов, работавший в Рижском камерном оркестре и многие другие.

Даже будучи на пенсии, М. Кирлиан продолжал содействовать Краснодарскому музыкальному училищу, вел интенсивную общественную деятельность. В Краснодаре, где он скончался установлен его барельеф.

Аветис Канджикян

(18... - 1889)

Среди армян живших в России были и другие музыканты. Они играли, преподавали, возглавляли исполнительские коллективы, наряду с классикой пропагандировали и армянскую музыку. Хотя некоторые из них и не обрели широкого признания, все же следует отметить ценную лепту, внесенную ими в национальную музыкальную культуру. Скупых газетных строк, на которые мы опираемся, явно недостаточно, чтобы полностью представить себе размах их деятельности. И тем не менее, некоторые имена на страницах периодической печати привлекли наше внимание. Одно из них - Аветис Канджикян.

Известно, что до приезда в Москву Канджикян в течение 25 лет возглавлял оркестры провинциальных театров, выступал как скрипач и дирижер.

¹⁷⁶ "Мшак". - 1889, № 18, с. 2

Первые же два концерта в Москве в 1889 г.¹⁷⁸ обратили на себя внимание общественности. Они имели, как сообщает газета "Мшак", колоссальный успех. Талантливого скрипача пришли послушать руководство Лазаревского института, пресса, (в том числе - редактор газеты "Русские ведомости"), представители артистического и театрального мира (Немирович-Данченко и др). Скрипка Канджикяна покорила слушателей. Под впечатлением его игры, высокого исполнительского мастерства директор Лазаревского института пригласил Аветиса Канджикяна преподавать в своем учебном заведении и не ошибся в выборе. Дарование армянского скрипача не замыкалось в рамках инструментальной сферы и дирижирования. Это был эрудированный музыкант широкого плана - знаток европейского искусства и богатого национального наследия своего народа. Он хорошо знал армянскую церковную музыку, народные мелодии, и передавал эти знания своим ученикам. Кроме скрипки, он преподавал в Лазаревском институте пение, создал хор, подкупающий своей слаженностью, выступал с ним. В репертуар хора входили церковные песнопения, народные армянские, грузинские, арабские песни.

¹⁷⁸ "Мшак". - 1887, № 18, от 19/П, "Арцаганк", Тифлис, 1890, 26, с. 3.

¹⁸⁰ "Арэвек". - Константинополь, 1901, № 4813, с. 1.

Сохранились данные о выступлениях и других музыкантов-армян. Как сообщают газеты в Баку играл скрипач С.Абовян. В Тифлисе, в 1887 и 1890 гг. в концертном зале народного собрания - скрипач Григор Наапетян и певец Беглар Амирджан¹⁷⁹. В 1901 г. в одном концерте выступали скрипач Акимов и певица М.Бабаян¹⁸⁰. До нас дошли сведения и об армянах-виолончелистах. Это Мушег Акопян, блиставший в качестве солиста и дирижера оркестра.

Известно, что в Тифлисе была сосредоточена огромная колония армян, сыгравшая важную роль в жизни и судьбе города. Особый колорит Тифлису придавало красочное искусство сазандаров. В то же время, в пестрой жизни города творчество музыкантов восточного склада соседствовало с оперными и концертными представлениями, вечерами симфонической музыки. Еще в XIX веке сюда приглашались из Западной Армении дирижеры К.Папазян, А.Синанян.

Помимо Тифлиса, армянские ансамбли существовали и в других городах. Газета "Оризон" упоминает о выступлениях оркестра, функционировавшего в начале XX века в Батуми под руководством Мирзояна. Совместно с ним выступал 4-голосный хор, руководимый К.Адамяном. В программу входили произведения Комитаса "Им чинари яр", "Луснаке цолац гнац", "Мшак банвор" и др.¹⁸¹.

¹⁸¹ "Оризон".- 1911, № 91.

Как видим, сведения о гастролировавших в разных городах музыкантах, весьма разрозненны, но в целом рисуют картину огромного тяготения армян ко все большему раскрытию духовных богатств и возможностей в сфере музыки, исполнительства, высокой профессиональной культуры.

Значительную роль в развитии музыки сыграли такие очаги культуры, как Лазаревский институт в Москве, духовная семинария Геворгян в Эчмиадзине, школа Нерсисян в Тифлисе, а также различные общества, ставившие перед собой задачи музыкального просвещения народа. Усилия были направлены на расширение музыкального образования и воспитательной работы, издательского дела, концертной жизни. Однако, как видим, в силу создавшихся исторических условий эти усилия чаще всего сосредотачивались вне самой Армении. Да иначе не могло и быть, ибо не было на Родине предпосылок для реализации огромных потенциальных возможностей. Армяне рассеивались по крупным городам Закавказья, России (Тифлис, Баку, Ростов, Одесса, Екатеринодар, Петербург, Москва и т.д.), оседали в больших городах, где строили свои школы, храмы, архитектурные сооружения, где работали, активно участвовали в торговой, общественной, культурной жизни. Музыкантов крупные города привлекали еще и тем, что сюда чаще приезжали гастролеры, известные артисты.

По сведениям периодической печати нам известно об успехах армянских музыкантов в других городах Закавказья, России. Так, в 1900 г. газета "Мшак" сообщила о состоявшемся в городе Кизляре выступлении Д. Согомоняна. Жизнь и творчество этого скрипача в дальнейшем оказалась тесно связанной с Арменией, со строительством молодой советской культуры, в которой он принял самое деятельное участие.



Рис. 42 Давид Согомонян

Давид Согомонян

(1885-1935)

Родился Давид Согомонян в городе Кизляре в 1885 г. Свое образование получил в армянской семинарии Нор-Нахичевана и в Ростовском музыкальном училище (класс педагога Чабан). Позднее, на протяжении года Д. Согомонян совершенствовался в Петербурге у Ов. Налбандяна (получившего к тому времени класс) и у И. Зелихмана в Ростове, у которого в разные периоды занимались многие скрипачи-армяне - А. Габриэлян, Л. Оганджян, М. Ованисян. Учился Д. Согомонян и у других известных педагогов Ростовского музыкального училища - М. Ф. Гнесина, Р. М. Глиера, В. А. Золотарева, оказавших значительное влияние на судьбу армянского музыканта, широту его знаний и интересов. Поэтому ко времени, когда Д. Согомонян в 1907 г. успешно закончил Ростовское

училище, он был в достаточной степени подготовлен к самостоятельной работе. Деятельность его развернулась сразу в нескольких направлениях. И хотя его жизненный путь был недолог - всего 50 лет, однако он был предельно насыщен, плодотворен в сфере исполнительства, педагогики, общественной деятельности. Как скрипач-солист он выступал, Ростове, Нахичевани, Кизляре, Кисловодске, Ереване. Здесь слушатель мог ознакомиться и с его ансамблевым творчеством (игрой в квартетах). Отметим его сонатный дуэт с женой, пианисткой Е. Хосровян, одним из ведущих педагогов по классу фортепиано в Ереванской консерватории. На протяжении почти всей жизни Д. Согомонян играл в различных квартетных составах (по преимуществу армянских) и исполнял попеременно партии первой, второй скрипки и даже альты. Так, в Ростовском армянском квартете он играл альтовую партию. В ансамбле, организованном в Армении в 1922 г., исполнял

партию второй скрипки, рядом с возглавлявшим квартет Аветом Габриэляном. Другими участниками были А. Котляревский (альт) и В. Аветикян (виолончель). С отъездом А. Габриэляна в Москву Д. Согомонян занял место первого скрипача, Х. Ованисян - второго, А. Котляревский - альта, А. Айвазян - виолончели. Состав участников менялся и позднее, однако важно отметить, что в этот период, когда в молодой армянской республике еще только начинали формироваться музыкальные силы, а квартетный жанр не имел достаточного распространения, пропаганда квартетной музыки имела весьма существенное значение.

Неоценим вклад Д. Согомоняна-педагога в распространение профессиональных знаний, навыков скрипичной игры в Армении, куда в 1921 году он был приглашен Романосом Меликяном - большим другом и школьным товарищем. Педагогика была его призванием. Здесь проявились и его дар музыканта, и тонкое чутье воспитателя, принесшие ему любовь питомцев. Преподавая скрипку, он старался всесторонне развить ученика, привить ему вкус к лучшим музыкальным художественным образам. При этом непременно предлагал своим ученикам исполнять армянские произведения. Сам он хорошо знал армянскую духовную музыку, народные мелодии и способствовал их распространению. Зачастую он обрабатывал их, делала аранжировки, перекладывал для скрипки, хора, квартета, оркестра. Известны и его собственные сочинения на армянские темы, как например - "Восточная сюита" для струнного квартета. Из числа аранжировок упомянем армянские песни для хора - "Շրջի՛ր" ("Аист"), "Տո՛ւր ձեռքը, եղբայր" ("Дай руку, брат") и другие, а также произведения Романоса Меликяна "Եւ քըմի՛ս եմ" ("Соловей я"), "Սև Լիճի՛ս Գետիկ" ("Черная куропаточка"), которые Д.Согомонян обработал для оркестра. Отметим, что в молодой армянской республике Д.Согомонян был пожалуй, одним из первых дирижеров, воспитавших молодых музыкантов-оркестрантов, на произведениях как западноевропейских, так и национальных композиторов - А.Спендиарова, Р.Меликяна.



Рис. 43 Саак Хорозян

Саак Хорозян

(1890-1944)

Следует упомянуть также о Сааке Артемьевиче (Арутюновиче) Хорозяне - очень яркой фигуре в ряду армянских музыкантов. Он учился в Ростовском музыкальном училище вместе с Ефремом Цимбалистом. Слышавшие их современники утверждали, что они оба играли настолько хорошо, что трудно было отдать предпочтение кому-либо. Однако их судьбы сложились по-разному: Цимбалист уехал в Ленинград к Ауэру, а Хорозян - в Москву к И.В.Гржимали, где и окончил консерваторию с большой серебряной медалью.

Сохранившиеся программы его выступлений и концертов свидетельствуют о весьма обширном репертуаре с ориентацией преимущественно на композиторов виртуозно-романтического плана, что

соответствовало стилю репертуарных тенденций того периода. Эта Баллада и Полонез, Фантазия-аппассионата Вьетана, Рондо и Мазурка Ш.Данкла, Ария с вариациями Ш.Берио, Мазурки Г.Венявского, фантазия - элегант Сен-Желе; концерты Л.Шпора, Ш.Берио, Ф.Мендельсона, Г.Венявского. Он предпочитал выносить на эстраду блестящие виртуозные пьесы, реже, но все же играл сочинения И.С.Баха и Л.Бетховена.

С.Хорозян великолепно знал скрипичную литературу, обладал исключительным слухом и памятью. По рассказам хорошо знавших его музыкантов, почти невозможно было назвать произведения, которого не знал бы С.Хорозян. Он играл их наизусть, без единой ошибки. Дарование С.Хорозяна еще в юношеские годы называли "искрой Божьей". Услышавшая его однажды Мариетта Шагинян посвятила вдохновенные поэтические строки его таланту.

С момента создания в Ереване театра оперы и балета С.Хорозян был приглашен на место главного концертмейстера оркестра, где и проработал самозабвенно и преданно вплоть до конца жизни.

Константин Сараджев

(1877-1954)

В классе И.В.Гржимали, даже несколько ранее чем С.Хорозян, учился и Константин Соломонович Сараджев (Сараджян) - натура кипучая, многогранная, широко эрудированная. Хотя и Сараджев в дальнейшем отдал предпочтение дирижированию, тем не менее мы не можем пройти мимо его плодотворной деятельности скрипача-концертанта, педагога, камерного музыканта, его большой просветительской работы.

Окончив в 1898 году с медалью Московскую консерваторию, Сараджев остался там у И.В.Гржимали вплоть до 1900 года, когда ему посоветовали поехать на совершенствование в Прагу к Отакару Шевичу. Уже в этот период определился широкий круг интересов Сараджева.

Он выступает с самостоятельными концертами, в программах которых были произведения Вивальди, Паганини, Сарасате, Чайковского (кстати, он исполнял его скрипичный концерт, тогда совсем еще новый). Одновременно он преподает в Московском синодальном училище, а позднее в Народной консерватории, существование которой сыграло значительную роль в распространении музыкальных знаний среди широких масс.

Сараджев был также горячим пропагандистом камерно-инструментального жанра. Еще в классе И.В.Гржимали, владея в равной степени скрипкой и альтom, он переиграл огромное количество ансамблей: дуэты, трио, квартеты, квинтеты Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Бородина, причем репертуар не ограничивался рамками классических шедевров. Самое ценное в Сараджеве-исполнителе было то, что его творческое лицо определяло стремление к новой музыке, к поиску новых форм выражения, к свежим по звучанию произведениям. Поэтому его программы, как сольные, так и ансамблевые неизменно пополнялись новинками западноевропейской и русской музыки, в интерпретацию которых он вкладывал весь свой горячий темперамент.

Имя Сараджева очень часто фигурирует в программах столичных камерных вечеров. В этот период музыкальная жизнь в России была



Рис. 44 Константин Сараджев

и дал путевку в жизнь большому числу симфонических произведений С.Прокофьева, Н.Мяковского, Д.Шостаковича, В.Шебалина, а также А.Степаняна, А.Арутюняна, А.Бабаджаняна, Э.Мирзояна и многих других армянских композиторов. К.Сараджев внес громадный вклад в развитие симфонической культуры Армении. Не случайно его деятельность нашла самые лестные отзывы местной и зарубежной прессы, а также многих выдающихся деятелей культуры. Он неоднократно был награжден почетными званиями и орденами. Сараджев был тесно связан с национальным искусством, любил армянскую музыку, гордился вековыми традициями своего народа. На вечерах Армянского общества в Москве он неизменно принимал участие и как исполнитель и как композитор. Здесь впервые прозвучали его обработки песен "Յոյ նազն" ("Ой Назан"), "Լորիկ" ("Перепелочка") и др. Также на армянском фольклорном материале им был написан ряд произведений, к сожалению, ныне утерянных, - вариации для скрипки, струнный квартет, фортепианное трио.

После переезда в Армению в 1935 году Сараджев стал одним из ведущих деятелей музыкальной культуры республики, руководителем и главным дирижером Ереванского государственного театра оперы и балета, профессором и ректором Ереванской государственной консерватории. И в каждую из граней своей кипучей деятельности он вложил все то полезное и прекрасное, что воспринял от А.Никиша и И.Гржимали, О.Шевчика и С.Танеева, В.Сафонова и М.Ипполитова-Иванова, что выбрал от общения и теплой творческой дружбы с С.Рахманиновым, К.Игумновым, А.Гольденвейзером, Н.Мяковским, С.Прокофьевым. Все свои знания и опыт, дополненные неугасимой энергией и талантом, он поставил на службу музыке и творчеству, музыкальному театру и консерватории, ей он оставил свою богатейшую библиотеку. В период его работы, консерватория обновилась, стала подлинным очагом высокой музыкальной культуры, кузницей молодых дарований, школой высокого мастерства.

Иван Галамян

(1903-1984)

Воспитанником московской скрипичной школы был и Иван Галамян. Впервые довелось мне услышать о нем из уст нашего общего педагога, профессора К.Г.Мостраса, у которого он учился еще в 20-е годы. В классе К.Г.Мостраса учились многие армяне-скрипачи. И.Галамян был первым из них. Автор этих строк - последним. Немногословен был К.Г.Мострас, но о И.Галамяне он говорил особенно тепло.

Иван Галамян родился в 1903 году в Тавризе (Иран). Вскоре семья Галамянов переезжает в Москву, где музыкально одаренный мальчик начинает учиться игре на скрипке. В формировании Галамяна-скрипача большую роль сыграло то обстоятельство, что он попал в класс К.Г.Мостраса, одного из трех (вместе с Л.М.Цейтлиным и А.И.Ямпольским) ведущих педагогов скрипичных классов в Москве. Это был высоко эрудированный, чуткий педагог, прекрасный музыкант, который в работе с учениками добивался всестороннего и гармоничного развития их технических и музыкальных способностей, развивал у них вкус, стремление к художественной правде выражения, к благородной простоте и ясности исполнения.

По словам К.Г.Мостраса, Иван Галамян в период учебы в его классе делал быстрые и заметные успехи. В его выступлениях привлекали внимание музыкальность, продуманность и глубина интерпретации. Успешно окончив училище Московского филармонического общества, И.Галамян поступил в оркестр Большого театра, в группу первых скрипачей.

В 1924 году И.Галамян переехал во Францию, где продолжил музыкальное образование в "Эколь классик де мюзик" - вначале у Эдварда Надо, затем у Люсьена Капе. В Париже Галамян впитывает лучшее, что могла дать французская культура, тем более, что ее



Рис. 46 Иван Галамян

В ПЯТНИЦУ 11^{го} АПРЕЛЯ

ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ

STAPHANFFHIA
DE THESAUROUS HONORUM

при участии профессора

● II

INFORMATION

Москва, 1924 г. и Вена, 1926 г.

Montag
1. März 1926
halb 8 Uhr

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

Dirigent :

(Membrane)

Mitwirkend:

**Der Philharmonische Chor
Das Wiener Sinfonie-Orchester**

Neue russische Musik

PROGRAMM:

Nicolai Muzakovsky . . . VI Sinfonia no. 23

Pucc. laryngata - *Albugo laryngata*
Pucc. tracheae
Ascidia approximata
Albugo unguis

(Kontaktförderung in Wien)

Verher:

Kalmaroff

Knauff Case

Modesta.
Adagio sostenuto.
Allegro scherzando.

Client: **Ella Kugel.**

Klavier: Bösenfelder.

Karten an der Musikverkäufsstelle

100

¹⁸² Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. - М., 1961. с.333-334.

зарубежных композиторов. В советском музыкознании "Вечера современной музыки" долгое время рассматривали преимущественно как центр модернизма из-за явно выраженной тенденции пропагандировать сочинения "новейшей" музыки. Действительно, именно "Вечера" впервые познакомили Москву со многими сочинениями К.Дебюсси, М.Равеля, П.Дюка, А.Шенберга, И.Стравинского, С.Прокофьева и Н.Мяковского. Но наряду с названными композиторами в программах "Вечеров" были в достаточной степени представлены Рахманинов, Танеев, А.Аренский, "беляевцы", представлявшие собой совсем иные течения в музыкальном искусстве первых десятилетий XX века. Так что правильнее говорить не о "модернизме", а о широком просветительском значении "Вечеров". Причем Сараджев являлся не только их вдохновителем и организатором, но и постоянным участником. Могло ли быть иначе, если еще до их официального объявления он часто являлся первым исполнителем новых произведений? Так, об исполнении Трио Танеева музыкальный критик Н.Д.Кашкин писал в "Русском слове": "Все трое исполнителей, в том числе и автор Трио, заслуживали очень больших похвал за одушевленную стройность и превосходный ансамбль. Новое произведение имело огромный и вполне заслуженный успех в среде многочисленной публики, наполнившей зал"¹⁸³.

Творческое содружество с Танеевым привело к написанию им квартета специально для ансамблевого состава, в котором Сараджев играл первую скрипку. Танеевский квартет вошел в программу, состоящую из восьми квартетных вечеров, подготовленных молодым коллективом¹⁸⁴, на высоком артистическом уровне исполнявшем музыку К.Дебюсси, М.Равеля, Ф.Шмидта, С.Прокофьева, Н.Мяковского. "Членам струнного квартета, - писал Н.Д.Кашкин, - пришлось, вероятно, много поработать, чтобы достигнуть той законченности исполнения, которую они высказали в квартете М.Равеля и квинтете Флорана Шмидта"¹⁸⁵.

Огромна роль Сараджева-дирижера в развитии музыкальной культуры России и Армении. Прошедший великолепную школу у известного дирижера Артура Никиша, наделенный знаниями, неиссякаемой энергией, тонким вкусом, Сараджев впервые исполнил

¹⁸³ "Русское слово".- М., 19 января 1908, № 16

¹⁸⁴ Сараджев К.С. Сборник статей и воспоминаний. Сост. и гл.ред. Г.Г.Тигранов.- М., 1962, с.14.

¹⁸⁵ "Русское слово".- М., 18 января 1909, № 14

основные черты - лирическая одухотворенность, утонченность, отчетливость - оказались близки духу творческой натуры Галамяна. Французская школа в то время занимала доминирующее положение в Европе, ей отдавали предпочтение перед другими известными скрипичными школами. Педагог И.Галамяна Люсьен Капе, завоевавший к тому времени европейскую славу, был типичным ее представителем. Во Франции Иван Галамян завершил свое образование и приступил к интенсивной педагогической деятельности.

В 1939 году И.Галамян эмигрировал в Америку, где условия для плодотворной работы были более благоприятны. Его имя, уже достаточно известное в Европе, привлекло в его класс множество учеников. В 1944 году он был приглашен на должность профессора Джульярдской консерватории в Нью-Йорке, параллельно преподавал в филладельфийском Куртис-институте. Его питомцы успешно выступали на многих конкурсных состязаниях. Так, например, на Международном конкурсе имени Левен Трита все пять представленных Галамяном скрипачей стали финалистами, победителями соревнования. В 1957 году И.Галамян был удостоен почетного звания доктора искусствоведения. Он — неперменный член жюри авторитетных конкурсов, где рядом со своими друзьями-коллегам Сигети, Менухиным, Ойстрахом и другими мировыми величинами решает судьбу молодых дарований.

В чем же секрет столь большой известности Ивана Галамяна - скрипача, педагога, воспитателя? Ответ на этот вопрос вероятно следует искать в специфике созданной им педагогической системы. Напомним, что в музыкальном образовании И.Галамяна как бы объединились достижения русской и французской школ, то есть лучшие достижения мировой скрипичной культуры. Обогадив приобретенные познания собственным опытом и наблюдениями, он развил их далее, создал свой метод, свою, галамяновскую школу скрипичной игры. Основные ее принципы изложены в известном труде "Основы скрипичной игры и преподавания" ("Principles of violin playing and Teaching"), изданном в 1962 г. и обобщившем его многолетние наблюдения, знания, опыт.

Впрочем, говорить о методе Галамяна как о чем-то неизбежном и догматичном нельзя. Он строил свою педагогическую работу на основе всестороннего изучения способностей ученика, его природных музыкальных данных, характера исполнительского дарования, темперамента, интеллектуального развития, мышления. Только учитывая все особенности учащегося, он применял тот или иной метод для

раскрытия его индивидуальных черт. Поэтому система воспитания скрипача у Галамяна не статична, а гибка, подвижна.

Известна большая требовательность Галамяна к технической подготовке скрипача. Это, конечно, верно, однако техника понималась им как высокая ступень профессионального владения инструментом, как необходимое состояние свободы, с помощью которого можно лепить любой музыкальный образ, выразить мысли и чувства. Главным же является музыка, художественный образ произведения. Техника призвана служить музыке и должна быть подчинена художественной стороне исполнения - таково было его творческое кредо. Отсюда особая тщательность Галамяна в работе над фразировкой, в отделке каждой музыкальной мысли, ноты. Процесс подобной работы, как правило, труден, но увлекателен, к тому же он раскрывал во всей полноте педагогические возможности Галамяна, его достоинства глубокого музыканта-художника. Именно искусству фразировки подчиняет он выбор штрихов, аппликатуры и др. Случалось, что он намеренно усложнял работу над новым произведением и при этом добавлял: "Плачь сейчас, играть потом будешь". В целях улучшения пассажа, эпизода, фразы подсказывал нужный прием и нагружал ученика возможными вариантами, различными упражнениями, техническими комбинациями. "Преодоление трудностей - вот что ведет к прогрессу, раскрывает возможности ученика".

Галамян принадлежал к числу тех редких педагогов, которые любят воспитывать и вести ученика с первых шагов его игры на скрипке до полной артистической зрелости. Когда дарование оказывалось ярким, Галамян шлифовал также и все детали, связанные с поведением артиста на эстраде, манерой держать себя и т.д. Галамян с большой осторожностью относился к так называемым вундеркиндам, предпочитая им просто музыкально одаренных детей. Игра вундеркинда может поразить воображение слушателя. Но как это далеко от подлинного искусства, от благородного его назначения! Галамян был убежден, что главная цель - не слава, а служение музыке, ее высоким идеалам. В то же время нельзя не отметить особого, полного заботы, любви и ласки, отношения Галамяна к детям, занимающимся у него.

Мягкий и спокойный, полный строгой выдержки подход проявлялся им как к младшим, так и взрослым воспитанникам. При этом даже в самых трудных случаях он не терял терпения в достижении результата. Так, например, избавить своего талантливого ученика Кьунк

Ван Шана от боязни эстрады, страха перед публичным выступлением Галамян сумел благодаря великолепному знанию психологии исполнителя, но и главным образом - беспредельному терпению, доброте и силе убеждения. В решении этой важнейшей для каждого музыканта проблемы ему удалось помочь также Арнольду Штейнгардту, Еанк Еук Киму и другим.

Высокого роста, худощавый, со строгим проницательным взором, И. Галамян мог показаться человеком слишком суровым. В классе он был предельно требователен, сдержан, лаконичен. Делал указания он тихо, никогда не повышая голоса. Иногда достаточно бывало приподнять одну бровь, чтобы ученик остановился. "Обрати внимание на звук и стой ровно," - говорил Галамян. Качество звука, контакт со струной была одной из главных его забот, основным и постоянным требованием.

Но бывало и так, что чем мягче звучала речь Галамяна, тем она оказывалась горше для неготового к уроку ученика. И не приведи Господь было услышать при этом слово "уходи", сказанное совсем уже шепотом. Это было самое страшное, самое суровое наказание в классе Галамяна. Хотя кабинет Галамяна часто называли "комнатой пыток", а его самого "Иваном Грозным"¹⁸⁶, все знали, что он добр. Каждый его урок ожидался с благоговейным трепетом. И, что самое главное, здесь всегда царила атмосфера приподнятости и благожелательности, ощущение соприкосновения с прекрасным и приобщения к священному делу служения искусству. Со стен смотрели портреты выдающихся музыкантов прошлого, и казалось, будто они поощряют и вдохновляют молодых исполнителей. "Вот у кого и на чьих образцах нужно учиться", указывая на И.С.Баха, Н.Паганини, на скрипачей старых школ - Р.Крейцера, П.Роде, П.Гавинье, Г.Эрнста, Г.Венявского, говорил Галамян. - Лучшие творения прошлого для нас фундамент, великолепная школа".

Когда ученику не удавался какой-либо эпизод в исполняемой пьесе, Галамян показывал, как следует его играть. Он брал в руки свою скрипку (работы Андреа Амати, 1680г.), и полный, сочный звук заполнял комнату. Сыграв эпизод, Галамян останавливался, спрашивал, все ли понятно, и урок продолжался. В конце занятий он напоминал: "Не надо заниматься больше нормы - вполне достаточно четырех полных, плодотворных часов". Впрочем, сам Галамян этого правила не придерживался и работал по 10 часов все 7 дней недели. Не позволял он себе отпуска и летом, не признавал каникул. Иногда вставал очень

¹⁸⁶ "Таймс". - Нью-Йорк, 06.12.1968; "Зартонк". - Бейрут, 11.01.1969

рано - в 4,30 утра, чтобы успеть позаниматься самому. Предельная загруженность и какая самоотверженности! Они, думается, и были залогом успеха его педагогической деятельности. Временами в его классе числилось не менее ста учеников, с которыми он занимался от раза в неделю до раза в месяц. Стекались к нему или "забегали" за помощью, мудрым советом и старые его воспитанники. Это стало славной традицией. А вообще в класс Галамяна было очень нелегко попасть. Тот, кому посчастливилось у него учиться, навсегда оказывался творчески и духовно связанным с Галамяном - патриархом скрипичной педагогики. По сведениям американских газет, им была воспитана целая плеяда лучших молодых скрипачей Америки: Ицхак Перлман, Иог-Ук-Ким, Жайме Ларедо, Поль Жухофский, Джеймс Оливер, Пасуэлл, Жирайр Кантарджян, братья Коджяны и др. Через его руки прошли и замечательные камерные музыканты - скрипач квартета имени А.Гварнери Арнольд Штейнгардт, концертмейстер Нью-Йоркского филармонического оркестра Дэвид Нэдиэн и другие.

"Самый плодотворный и самый лучший педагог мира," - сказал о Галамяне великий Исаак Стерн.

Интересный факт, касающийся исключительной оценки Галамяна-педагога, встретил редактор данного издания в архиве Цицикян.

Молодой армянский скрипач Арутюн Беделян (двоюродный брат Манука Парикяна) в 1966 г. стал победителем музыкального конкурса "BBC Competition" в Глазго. Председателем жюри был Йегуди Менухин. Вместе с вручением награды он посоветовал талантливому скрипачу совершенствоваться в США у лучшего педагога современности - Ивана Галамяна, и сам же помог в реализации этой идеи. (см. журнал "Houshagar", апрель 1968, Нью-Йорк, с.9).

Послесловие автора

Итак, две линии армянского скрипичного искусства – западноармянская и восточноармянская – развивались в течение XIX века, смыкаясь с крупнейшими мировыми школами. Каждая из них дала ярких исполнителей, подчас конкурировавших с европейскими знаменитостями. Но, несмотря на большое число первоклассных музыкантов, педагогов, исполнителей, армянская национальная скрипичная школа в XIX веке по понятным причинам не могла быть создана. Ибо ни в Восточной, ни тем более Западной Армении невозможно было формирование национальных институтов культуры. Для этого не было, прежде всего, политических предпосылок. В конечном счете Восточная Армения все же оставалась "русской провинцией", частью Российской империи так же, как и Западная Армения – частью османской империи. И там и здесь никто не позволил бы строить "государство в государстве". Поэтому армяне вынуждены были отдавать свои таланты искусству других стран. Большинство провели жизнь в скитаниях, но повсюду неизменно стремились сохранить связи с национальной почвой. Эта связь осуществлялась преимущественно через родные мелодии. Любовно сохраняя и обрабатывая, музыканты исполняли их на чужбине, напоминая о Родине, о своем народе.

И тем не менее, если бы талантливейшие из армян в XIX веке не достигли высокого музыкального профессионализма, обогащенного достижениями европейской музыки, то вряд ли строительство национальной музыкальной культуры в Советской Армении смогло бы осуществиться столь стремительно. С самого начала ее строили уже умелые руки. Мы не раз подчеркивали, что армянское исполнительское искусство в XIX веке шло по пути объединения вековых национальных традиций с универсализмом европейских школ. Этот синтез достижений европейского и армянского искусств мы и пытались рассмотреть в данной работе. Этот синтез становится характерным для армянского искусства советской эпохи, но с существенной поправкой – европейские элементы в основном уже играют в нем служебную роль, превращаясь в средство выразительности, которыми пользуются для создания национальных образов.

С созданием в Советской Армении национальных культурных учреждений на армянской земле была сформирована национальная исполнительская и педагогическая школы, обусловленные прогрессивной системой музыкального образования. Созданная в 1921 г., Музыкальная студия, а с 1923 г. Ереванская государственная консерватория явилась подлинной кузницей кадров, которая совместно с созданными в республике другими музыкальными учебными заведениями способствовала формированию и расцвету профессионального творчества, исполнительского искусства, новой композиторской школы. В этом процессе благотворна была также роль очагов армянской музыкальной культуры Тбилиси, Баку, Ростова, Москвы, Ленинграда, а также помощь московской и

ленинградской консерваторий, воспитавших многих высококлассных музыкантов. Большая их часть влилась в общий поток созидателей национальной культуры, пополнила и обогатила контингент строителей новой жизни в самой Армении, искусство которой отразило передовые идеи века, его поэзию, красоту, лучшие человеческие идеалы. И в то же время истинная красота его и сила сказалась прежде всего в национальном характере, стиле, духе.

Армянская исполнительская школа, развив славные инструментальные традиции прошлого и реализуя открывшиеся перспективы роста, очень быстро заблестала именами своих ярких представителей. Их отличал не только талант, но и те особенности, которые всегда были присущи армянскому исполнительству: высокий профессионализм, богатство исполнительских средств, тонкая одухотворенность лирики и, главное, национальная сущность образов.

Всесоюзный конкурс исполнителей-скрипачей в Ленинграде (1935) привлёк всеобщее внимание к музыканту огромного обаяния, удивительно тонкой музыкальной палитры, задушевного серебристого звука - Авету Габриэляну. Блестящий скрипач, солист, выступавший с программами, составленными из лучших образцов мировой и армянской литературы, замечательный педагог, ансамблист, первый скрипач одного из выдающихся квартетов мира, деятельность которого он бессменно возглавлял в течение 50 лет - таков он, художник смычка, певец армянской мелодии. Он пел славные мелодии своего народа и песню сегодняшнего дня вдохновенно и светло, стимулируя композиторов на создание новых полотен, соответственных его исполнительскому стилю, культурно-эстетическому уровню эпохи, духу времени.

Квартет имени Комитаса, состоящий из великолепных армянских музыкантов во главе с А.Габриэляном, на первых же квартетных состязаниях также обратил на себя пристальное внимание самобытностью, отличившись самобытностью, неповторимым очарованием. Виолончелист квартета Саркис Асламазян, музыкант тонкого вкуса, огромных знаний в области европейской и армянской культуры создал такие национальные жемчужины квартетного творчества, что армянские народные мелодии, творения Комитаса (в совокупности с исполнительским мастерством квартета), облетев мировые эстрады, засверкали всеми гранями поистине божественной красоты.

На первом Всероссийском конкурсе виолончелистов (Москва, 1933 г.) покорила жюри своей игрой и артистизмом Артемий Айвазян. В последующие годы ему удавалось совмещать блистательную концертную деятельность с не менее ярким композиторским творчеством. Для его исполнительского стиля были характерны мастерское владение инструментом, образность мышления и необыкновенной красоты звук, буквально завораживающий слушателя. Создавая свои произведения, он прежде всего исполнял их сам, увлекая в мир красок, грез, волшебных превращений, навеянных армянскими национальными образами, выраженными в ритмах, интонациях, попевках. Национальная основа всегда составляла главный стержень его произведений - инструментальных, камерных, симфонических, его

опер и оперетт и особенно песен, по которым любили и узнавали Армению.

Мы упомянули здесь лишь тех армянских художников, которые были ранними "звездами" на небосклоне советской музыкальной культуры. Вслед за ними потянулась вереница дарований, отразивших поистине стремительный рост исполнительства, его широкое распространение. Исполнительскую культуру, находившуюся в расцвете и непрерывном развитии, трудно было представить в отрыве от творчества композиторов. Прекрасное и человеческое, яркое и эмоциональное искусство исполнителей - солистов, ансамблистов, камерных и симфонических коллективов не могло не вдохновлять композиторов на создание музыкальных полотен, способных отразить многогранность интересов и духовное богатство новой жизни.

Творения новой композиторской школы, инспирированные мастерами смычка, получили большое развитие в смысле многообразия форм, почерков, стилей. Однако, несмотря на различие манер высказывания, всех армянских музыкантов объединяли национальные образы, основа, колорит.

Инструментальный жанр, особенно в крупных концертных формах, поднялся до уровня широких симфонических обобщений. Одним из вершинных творений концертного плана, в котором наиболее ярко раскрылись и проявились богатейшие возможности новых форм, стал скрипичный концерт А.Хачатуряна. Область армянской инструментальной музыки обогатилась также многочисленными творениями таких авторов, творчество которых получило самое широкое признание: С.Аспамязяна, А.Айвазяна, А.Степаняна, Г.Егизаряна, А.Бабаджаняна, К.Хачатуряна, А.Арутюняна, Э.Мирзояна, Л.Сарьяна, Э.Оганесяна, Г.Ахиняна. Э.Багдасаряна, Э.Арутюняна, Г.Овунца, Г.Чтчан и многих других. В свою очередь уровень музыкальной культуры помог поднять и вырастить новую национальную интеллигенцию, которой стали доступны и близки сложнейшие виды инструментальной и симфонической музыки. И все это за пять десятилетий! Армянская национальная исполнительская школа, с характерными для нее высоким профессионализмом и той особой теплотой эмоций, сочностью красок, глубиной мысли и поэтичностью высказываний, что всегда отличало армянское искусство в любой его ипостаси, явилась результатом накопленного за многие века опыта, знаний в этой области, их блестящим, вершинным итогом.

Итак, многовековая история и пять десятилетий советского времени, словно два летоисчисления для армянского народа. Некогда огромное государство - страна Наири-Айастан, подвергавшаяся стольким нашествиям, и маленький клочок сегодняшней Армении с ее расцветом и возрожденной культурой. И если в прошлом раны рождали песни, то теперь песни залечили эти раны, отразив в светлой гармонии красок поэтический край и деяния своего народа, словно гимн труду, таланту, величию человеческого духа.

The background of the entire page is a dense, textured pattern of embossed or stamped ancient coin impressions. These impressions are arranged in a somewhat regular grid but overlap and vary in clarity. Some clearly show profiles of faces, while others show symbols or architectural elements. The overall tone is a mottled grey, giving it an aged and historical appearance.

ЧАСТЬ II
Статьи разных лет



Wendell Phillips - a strong supporter
 of the cause:
 Chas. B. Smith
 Wm. Lloyd Garrison

**Манук Парикян
(1920-1987)**

Художник большой культуры

Бывают в жизни человека дни и события особо памятные, когда в душе запечатлеваются каждый день, каждый час, каждая минута... Таким событием в жизни известного европейского скрипача Манука Парикяна было первое знакомство с нашей страной, первый приезд в СССР в 1961 году. В тот год он, помнится, с большим успехом выступал с концертами в Москве, Ленинграде, Риге, Киеве, Львове, Ереване.

Имя М.Парикяна было тогда новым для советского слушателя, хотя к тому времени он, концертирующий скрипач, профессор Лондонской Королевской Академии музыки, был уже широко известен по всей Европе. Мечта увидеть Армению, любовь к ней зародилась в душе Манука еще с детства, однако осуществить ее удалось много-много позже, когда за плечами уже был длительный жизненный путь, а он - известным европейским скрипачом.

И вот новая встреча в Ереване (1965 г. - ред.), на концертах, представленных во время "Музыкальных дней". На этот раз М.Парикяна ждало много друзей, почитателей его таланта.

Родился Манук в Киликии, в 1920 году. Начал заниматься скрипкой в 5 лет у своего дяди - скрипача Вагана Бедеяна, который был всесторонне образованным музыкантом, композитором, руководителем известного на Кипре оркестра. Прекрасный педагог, он постарался дать Мальчику музыкальное образование в духе лучших традиций скрипичного искусства и сыграл большую роль в музыкальной карьере М.Парикяна.

Продолжив образование в *"Trinity College of Music"* в Лондоне у венгра Луи Печкаи (ученика Е.Губая), М.Парикян начал свой творческий путь концертмейстером, а затем и солистом Лондонского симфоничес-



Рис. 48 Манук Парикян и Герберт фон Караян.
Лондон. 1954 г.

кого оркестра. В содружестве с этим, а также другими европейскими оркестрами он переиграл огромное количество творений скрипичной классики. Среди них все концерты И.Баха и В.Моцарта, концерты Л.Бетховена, Й.Брамса, Ф.Мендельсона, П.Чайковского, А.Глазунова, Б.Брука, Б.Бартока, А.Берга, И.Стравинского, П.Хиндемита, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, А.Хачатуряна и др.

В течение почти 30 лет живет М.Парикян в Англии. За все это время он много выступал, в том числе и с такими выдающимися дирижерами и музыкантами современности как А.Тосканини, Л.Стоковский, Г.Фон-Караян, О.Клемперер, В.Фуртвенглер, Г.Кантелли, Т.Бичем, Р.Кубелик... Их сотрудничество приносило не только успех, но и великое счастье совместного музицирования, обогащало художественный вкус, шлифовало исполнительское мастерство и помогало найти свой путь в музыке.

В каждом произведении, даже заигранном и хорошо всем известном, М.Парикян находил свою самобытную манеру высказывания, свои нюансы, краски, штрихи, динамические и тембровые оттенки, которые выгодно отличали его от других солистов-исполнителей. Индивидуальный почерк, с помощью которого он передавал во всем многообразии мир музыки, подтверждает известную истину о том, что все талантливые люди играют или пишут по-разному, и только бездарные похожи друг на друга и даже пишут одним почерком. В самобытности стиля и почерка заключался талант М.Парикяна, секрет международного признания его искусства.

Исполнительский почерк М.Парикяна отличают теплота и искренность человеческих чувств и переживаний. Техника и все ее разнообразные ресурсы не превращаются в самоцель, а ставятся на

службу мысли, идее, музыке и ее высшим идеалам. Стремление к новизне и свежести высказывания всегда влекло М.Парикяна к современной музыке, к ее новым формам выражения.

Огромную роль сыграл М.Парикян в развитии современной английской музыки. Он стимулировал появление новых скрипичных сочинений современных ему авторов, являясь первым интерпретатором и горячим пропагандистом большинства из них.

Не случайно имя М.Парикяна неизменно связывают со многими современными композиторами – Б.Бриттеном, Роусторном, У.Уолтоном, Ти Мак-Грейвом, Гамильтоном, Георгом, Сейбером и другими. С двумя сонатами Ти Мак-Грейва и Роусторна, посвященных М.Парикяну, мы познакомились на прошлых его концертах в Ереване. В интерпретации М.Парикяна эти сонаты были переданы с полным пониманием стиля композитора, его художественных убеждений, с прекрасным чувством ансамбля – на едином творческом дыхании.

В том, что М.Парикян – большой художник, музыкант интересный, глубокий – убедили нас и предыдущие его гастроли и выступления в 1965 г. с Государственным симфоническим оркестром Армении. Свообразие его творческой природы сказалось в интерпретации концертов Д.Шостаковича и А.Хачатуряна, обычно исполняемых по уже установившимся исполнительским традициям. Однако М.Парикяном они были прочитаны по-своему, увлекательно, с рядом интересных художественных находок. Несмотря на академичность исполнения, оно было овеяно лирикой, поэзией, новизной.

В программу концертов первого и второго приезда в Ереван М.Парикян включил сонаты и партиты И.С.Баха. Чтобы не быть многословным, кратко скажем: М.Парикян исключительный интерпретатор Баха. Сохраняя стройные композиционные формы исполняемого, он наделяет бессмертные полотна баховской музыки удивительной человечностью, подкупающей теплотой. Те же подкупающие качества украсили и дополнили сонату Генделя D-dur. Очень интересной по стилю оказалась соната чешского композитора конца XIX – нач. XX вв. Яначека, в которой, раньше чем в произведениях других композиторов были предугаданы новые веяния эпохи. И в ней, подчеркнув классичность форм, М.Парикян

сумел ярко выявить оригинальность замысла и красочность музыкального языка. Незабываемым и радостным, светлым и впечатляющим было исполнение произведений Моцарта, его концерта, сонаты в прошлый приезд, столь же яркое впечатление оставило исполнение Adagio и Rondo в нынешнем концерте. В сонатах с М.Парикяном достойным партнером выступила пианистка М.Арутюнян. Ее приятное туше, тонкое музыкальное чутье, яркая манера высказывания способствовали созданию гармонического, единого творческого ансамбля.

Мнение ереванской публики, не отпускаявшей М.Парикяна с эстрады и неоднократно вызывавшей артиста на бис, вполне совпадает с мнением многих зарубежных газет, судя по которым исполнение моцартовских шедевров привлекает особое внимание. В них М.Парикян предстает выдающимся скрипачом, которого отличает, как отмечала пресса, "теплота тона и техническое совершенство".

Рис. 49 Манук Парикян, Анаит Цицлякян и Йозеф Сигети. Москва. 1971 г.



Я присутствовала на всех концертах М.Парикяна в Ереване, а в июне 1970 года нам довелось встретиться в Москве, куда он был приглашен в качестве члена жюри конкурса им.П.Чайковского. Здесь мне посчастливилось общаться с ним и обмениваться впечатлениями о конкурсе и будущем скрипичного искусства, но что интересно...

Много лет назад, когда я была на Цейлоне, произошел случай, надолго запечатлевшийся в моей памяти. Живя в этом далеком, экзотическом уголке, оторванная от всего привычного, я имела обыкновение слушать радио. Как-то шла очередная музыкальная передача из Лондона, которая сразу же заставила меня насторожиться. Я вдруг услышала голос Манука Парикяна, рассказывающего о другом великом скрипаче современности - Йозефе Сигети. И хотя передача шла на английском языке, его голос в этой далекой от Родины стране, где не было ни одного армянина, мне показался таким близким и родным. Могла ли я представить себе, что через несколько лет, на IV Международном конкурсе имени Чайковского мне доведется снова встретиться и подружиться с этим прекрасным музыкантом. Самое любопытное заключалось в том, что при нашей встрече М.Парикян и Й.Сигети вновь были вместе (оба они были в жюри конкурса), и у меня создалось впечатление, что раздвинулись рамки радиостудии и я оказалась рядом с этими великими скрипачами современности.

Но вернемся к творческому портрету М.Парикяна. Он был бы неполным, если не упомянуть о его плодотворной педагогической работе в Лондонской Королевской Академии Музыки и деятельности дирижера, выступающего в течение полутора десятилетий на концертных эстрадах Англии. И я счастлива, что имела удовольствие знать и даже дружить с этим замечательным музыкантом, с этим художником большой культуры¹⁸⁷.

¹⁸⁷ В личном архиве А.Цицикян хранится богатый материал о жизни и творчестве Манука Парикяна, подаренный им во время одной из встреч. - ред.

*По материалам, взятым из
газ. "Айреники дзайн" 12.12.1965,
радиопередачи 17.01.1969,
а также по неизданным.*



Рис. 50 Авет Габриэлян (подпись под фотографией: "Милой Анаит в знак искренней симпатии"). 1959 г.

**Авет Габриэлян
(1899-1983)**

Первая скрипка

С замечательным скрипачом – Аветом Габриэляном, мне посчастливилось общаться в течение всей моей творческой жизни: слушать и наслаждаться его великолепной игрой, самой играть с ним, писать о нем рецензии, статьи, радиопердачи и, наконец, просто по-человечески дружить. Однако в это слово *дружить* мне хотелось бы вложить большую долю поклонения (преклонения) перед его талантом, мастерством, высоким профессионализмом.

Сейчас, когда я вновь взялась за перо, чтобы в дни его восьмидесятилетнего юбилея сказать слово об этом музыканте,

художнике, мне хотелось бы вспомнить все те прекрасные мгновения, что были связаны с его концертами, пребыванием в Ереване и в нашем доме, вспомнить беседы, которые с такой непосредственностью велись за чашкой крепкого душистого чая. Он любил приезжать в Ереван, где всегда чувствовал себя хорошо. Приходил он к нам запросто, репетировал, а иной раз мы просто вместе музицировали.

В один из таких вечеров и родилась идея сыграть двойной концерт Баха с оркестром. Концерт этот состоялся в Большом зале Ереванской филармонии и остался памятным и символическим событием, которое сплело воедино звучание двух скрипок, двух поколений одной школы. Вот как об этом выступлении писал сам Габриэлян, "если учесть, что нашими педагогами были непосредственные ученики Ауэра, то в нашем лице в тот вечер играли внуки Ауэра"¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Габриэлян учился у учеников Ауэра – И.Зелихмана (Ростов) и Л.Цейтлина (Москва), а А.Цицьян – у учеников Ауэра Л.Цейтлина и Г.Гинзбурга (Ленинград), а также у К.Домбеева (Ереван) и К.Мостраса (Москва) – воспитанников Б.Сибора – тоже ученика Ауэра (ред).





Рис. 52 Авет Габриэлян и Анаит Ццикян.
Москва. 1982г.

¹⁸⁹ В архиве А.Ццикян хранится богатый материал об А.Габриэляне - рукописи, письма, фотографии.

мении... Однако прежде чем познакомить с этими заветными страничками - слово о нем. Слово его младшего современника, для которого он всегда был эталоном высокого искусства¹⁸⁹.

* * *

Больших художников можно сравнить с теми редкими явлениями природы, когда в полном расцвете сил она раскрывает заветную тайну, скрытую в обыкновенном течении вещей.

Таким удивительным и самобытным явлением в советском исполнительском искусстве предстает жизнь и творчество скрипача Авета Габриэляна. Его яркая, полная творческого горения деятельность скрипача-солиста, ансамблиста, педагога составляют грани единого целого, в пересечении лучей которого встает в своем подлинном облике музыкант огромного дарования.

В задушевном лиризме и импровизационной легкости исполнения, обнаруживающих искрящийся талант инструменталиста, не ощущаются ни виртуозные трудности, ни титанический труд протяженностью в жизнь.... Все растворяется в тонком художественном мастерстве. Все вдохновенно и в то же время просто. Просто - как песня, естественно - как природа. Вот почему порою, когда играет Габриэлян, завораживая волшебством тембра, переливами тонов и настроений, трепетностью чувств, кажется, что у самой природы похитили краски: тепло - у солнца, простор - у неба...

Умение глядеть на мир добрыми глазами, способность удивляться и радоваться всему прекрасному дано не всем. А Габриэлян сумел пронести это чувство через всю жизнь. До последних дней он сумел сохранить детскую непосредственность, кристальную чистоту ощущений.

Искусство Габриэляна своими глубокими корнями связано с русской скрипичной школой и армянскими исполнительскими традициями. По его рассказам, на всю жизнь запечатлелись вечера, когда дед играл ему на скрипке импровизации в духе армянских народных исполнителей. Через эти мелодии и напевы и передавались Габриэлянжу живительные соки музыкальной народной практики, сыгравшие благотворную роль в формировании его музыкальных взглядов.

"Народные истоки, народность – это великое счастье, – писал И.Орбели, – неповторимое в своей простоте и в своем сиянии, как живая немеркнущая жемчужина". Таковым оно оказалось для Габриэляна. К тому же музыкальная атмосфера семьи, где все музицировали, игра дядюшки – известного скрипача С.Хорозяна¹⁹⁰, не прошла бесследно. Блестяще были закончены Ростовское музыкальное училище (1921 г.) и Московская консерватория (1929 г.).

Концертная деятельность Габриэляна развернулась широко, интенсивно и в 1935 г. на II Всесоюзном конкурсе исполнителей принесла Габриэлянжу лавры лауреата.

И тем не менее, замечательный скрипач, вобравший лучшие черты русской и европейской смычковых культур, неизменно возвращался к задушевной армянской мелодии, национальным интонациям и ритмам. Он их любил, он их нес через всю жизнь. Он играл мелодии Комитаса, Р.Меликяна, А.Хачатуряна, С.Асламазяна, Э.Мирзояна, К.Орбеляна, А.Арутюняна, С.Нагдяна. Не случайно именно Габриэлянжу принадлежала идея создания армянского квартета, названного *комитасовским*, широко пропагандировавшего имя и творчество великого классика. Какой блистательный квартет! Какое единство и гармония! Какая судьба!

Даже если не перечислять званий, наград этого замечательного коллектива, одного имени уже достаточно, чтобы соединить в своем представлении щедрую палитру выразительных средств, высочайший уровень мастерства и поистине мировое признание, которое квартет заслуженно завоевал.

¹⁹⁰ Саак Хорозян учился у известного педагога И.В.Гржимали и с медалью окончил Московскую консерваторию (ред.).

Более чем полувековая жизнь квартета – это не просто долгий творческий путь, это целая эпоха, в которой отразились стиль и пульс века. Созданные квартетом музыкальные образы остались неувядаемыми, полными очарования и красоты, независимо от того звучала музыка русская, западноевропейская или армянская, выступали они одни или с известными музыкантами – К.Игумновым, С.Рихтером, Э.Гилельсом, Г.Нейгаузом, С.Козолуповым, Доливо, играли в родной стране или в Англии, Франции, США, Германии, Румынии, Чехословакии, Японии.

“...Один из самых замечательных квартетов, который довелось слышать”(Англия), “...ни один из струнных квартетов не мог бы стоять даже близко к квартету Комитаса”(Австрия), “...игра их великолепна”(Япония), “...квартет Комитаса – украшение армянской музыкальной культуры”(А.Хачатурян). Так откликнулся мир на выступление этого ансамбля.

Мысленно охватывая взором всю их биографию – можно смело сказать, что деятельность квартета – огромный вклад не только в армянскую, советскую, но и мировую сокровищницу духовной культуры. Монументальные концертные циклы венчали достижения ансамбля величественной короной избранных квартетных творений – классиков, романтиков, импрессионистов, советских авторов. Подобно разноцветным камням, вправленным в стройный ажур этого цикла, каждый квартетный вечер имел свое значение, светился цветом своего времени, своей эпохи.

И все же какие бы высокие слова ни говорили в адрес всего квартета в целом, они прежде всего относятся к первому скрипачу – Авету Габриэляну, который всегда был его душой и украшением. Неся основные мелодические функции, именно первая скрипка вела за собой коллектив квартета и придавала ту особую окраску, колорит, который определял лицо ансамбля. Скрипка Габриэляна всегда дивно пела. Играл ли он в квартете, выступал ли солистом с оркестром, в реситале или сонатных вечерах... она была словно живым существом, с которым он ни на мгновение не расставался, с которым он прошел свой жизненный путь, делил творческие успехи, радости, лавры...

Привлекает внимание и педагогическая деятельность Габриэляна, начавшаяся еще в годы создания Ереванской студии-консерватории и продолжившаяся в Москве. В классе у него учились скрипачи, которых сейчас можно встретить в Москве, Ереване, Киеве, Минске... Среди

них лауреаты конкурсов в Лейпциге, Будапеште, Праге, музыканты разных дарований, солисты, ансамблисты, оркестранты. Нет сомнения, что все они дороги Габриэляну – педагогу. Но, пожалуй, самым дорогим из всех, подлинным детищем его является квартет Комитаса, а в последние годы его новый состав из исполнителей. Подобно молодому ростку он родился в недрах старого могучего ствола, вырос из него и развернул широкую исполнительскую деятельность. Молодому квартету передано все – священное имя Комитаса, художественные традиции и волшебные инструменты комитасовцев-ветеранов. Габриэлян, продолжая присутствовать как руководитель, посвящал ему все свое время, знания, сердце.

Самобытен и неповторим талант Габриэляна. Много лет назад, в момент окончания Московской консерватории, имя Габриэляна было запечатлено золотыми буквами на мраморной доске блестяще окончивших ее выпускников. Теперь, окидывая взором весь его творческий путь, становится ясно, что это имя всегда будет светить грядущему поколению как яркий образец исполнительства и всепосящения музыки, искусству.

*По материалам, взятым из
газ. "Коммунист" 13.05.1959,
газ. "Айреники дзайн" 26.03.1980,
журн. "Советакан Арвест" N 11, 1984,
а также по неизданным.*



Рис. 53 Саркис Асламзян и Авет Габриелян

Саркис Асламзян
(1897 - 1978)

Поэт квартетного творчества

Светел и многогранен творческий путь виолончелиста Саркиса (Сергея) Захаровича Асламзяна, ознаменовавшего

почти целую эпоху в музыкальном искусстве. Пестрота и сложность художественных направлений века не помешали С.Асламзяну найти ту единственно верную дорогу правды, человеческой искренности и теплоты высказывания, что всегда определяет подлинных художников. Его исполнительское искусство никогда не было броским, но поражаало неожиданными протуберанцами взлетов. Было оно тем прекрасно, что всегда светило людям, неугасимым пламенем согревая сердца, принося огромную душевную радость. А камерный ансамбль оказался именно той сферой, в которой нашла выражение вся суть этого удивительного музыканта: тонкость вкуса, благородство, чуткость художественной натуры. Эти качества проявились уже в юношеские годы – в домашнем музицировании, позже в ансамбле с известным пианистом К.Игумновым, но особенно ярко – в квартетном творчестве.

В 1924 г., еще будучи студентом Московской консерватории, Саркис Асламзян совместно с Аветом Габриеляном, стал инициатором создания армянского квартета, в дальнейшем названного именем Комитаса. В его состав вошли также Левон Оганджян и Микаэл Тэриан. На протяжении многих лет плечом к плечу со своими коллегами он прошел интересный творческий путь, достигнув блистательных вершин славы и мирового признания.

... "Игра всех четырех членов квартета великолепна...", "Квартет имени Комитаса захватил великолепием игры...". Так единодушная в своем мнении зарубежная пресса откликлась на выступления армянского ансамбля, где "каждый из исполнителей был виртуозом в своем роде".

Особая, неповторимая роль в истории этого квартета принадлежит С. Асламзяну.словно урвав у красот Армении самые яркие и нежные тона неба и солнца, гор и цветов, создал немеркнущие жемчужины

квартетного творчества, переработав целый ряд народных мелодий и песен Комитаса. В эту грань своей деятельности он щедро вложил и талант, и душу, и поэзию национальных узоров. Создавая армянскую миниатюру, он словно писал красками, звал в этот волшебный мир звуков, чувств. Сколько в них очарования, неистощимой фантазии, выдумки, изобретательности, богатства нюансов, игры оттенков, россыпи разнообразных штрихов. Вот почему они всегда увлекают, волнуют, вызывают восхищение.

Носящий имя великого классика, квартет восславил имя Комитаса, чьи мелодии в художественной оправе С. Асламазяна и великолепном исполнении армянских музыкантов облетели эстрады мира, покоряя сердца своей несравненной красотой. Так, скромные на первый взгляд, но выразительные композиторские усилия С. Асламазяна обрели особый смысл и значение. Круг его творческих интересов не замыкался, однако армянской тематикой. Он дал новое рождение также произведениям, в основу которых легли известные русские мелодии и темы западноевропейских авторов. По сути же дела, подобно армянским миниатюрам, это были самостоятельные творения, отмеченные тонким вкусом, классической законченностью форм, обогатившие квартетную литературу. Большой опыт и знание специфики игры в квартете позволили С. Асламазяну максимально использовать различные звуковые эффекты, выявляя красочность тембра каждого из голосов квартета. Подобно живым существам, способным двигаться, дышать, изменяться, инструменты в квартетных сочинениях С. Асламазяна живут, беседуют и спорят, расходятся и вновь сливаются в едином гармоничном созвучии. Не случайно, крупнейший советский композитор Н. Мясковский отмечал, что творения С. Асламазяна должны стать настольной книгой каждого композитора.

И, наконец, еще одна грань деятельности С. Асламазяна — педагогическая. Будучи на протяжении 40 лет, профессором Московской консерватории, он мастерски сочетал исполнительство и педагогику, растил и продолжает растить молодые кадры музыкантов страны¹⁹¹. Он снискал огромное уважение тех, кто с ним общался. Его пример всегда был эталоном музыканта, человека, творца, даже для тех, кто не учился у него. Пусть время неумолимо движется вперед, но поэзия его творчества не померкнет никогда.

¹⁹¹ Статья была написана при жизни Асламазяна, к его 80-летию (ред.).

*По материалам, взятым из
радиопередачи 30.01.1962
и газ. "Коммунист" 23.02.1977.*

Слово о Квартете Комитаса

Если представить искусство нашего времени как широко протянувшуюся горную цепь, вершины которой, соперничая по красоте друг с другом, образуют величественную панораму художественного развития, то на этом фоне одной из наиболее сверкающих вершин музыкального творчества несомненно является исполнительское мастерство квартета им.Комитаса - одного из лучших и старейших коллективов страны.

Квартет имени Комитаса, Армянский квартет! Одного имени достаточно, чтобы соединить в своем представлении высокий профессионализм, щедрую гамму выразительных средств, поэтичность и вдохновение... В каждом концерте дарил он своему слушателю мир прекрасных музыкальных образов, настроений, чувств — красочный мир земной красоты. Смычком, как кистью, он создавал разнообразные волнующие музыкальные картины, миниатюры, развернутые полотна - картины неувядаемые, полные очарования, будь то музыка армянская,



Рис. 54 Квартет выдвигенцев Московской консерватории. У рояля К.Игумнов. Москва. 1927 г.

русская или западно-европейская. А слушатели постигали смысл, ритм и поступь современной жизни или прикасались к трепетному и живому дыханию мелодий минувших эпох.

Чрезвычайно интересна и разнообразна квартетная литература — одна из богатейших об-



Рис. 55 Афиша того же концерта (1927г.)

ластей инструментальной музыки. Стилистически и интонационно многообразная, она всегда открывала исполнителям широкие возможности в воспитании образного музыкального мышления и обогащения художественного вкуса. Если в произведениях армянских авторов — Комитаса, С.Асламяна, А.Айвазяна, А.Бабаджаняна, Э.Мирзояна, Л.Сарьяна, К.Орбеляна, Э.Оганесяна, Э.Багдасаряна, Д.Тер-Татевосяна — оживали шедость цвета и буйство красок, нежная лирика поэзии и мудрая мысль Востока, то в квартетах Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, П.Чайковского, А.Бородина, А.Глазунова, Э.Грига, К.Дебюсси, М.Равеля, Д.Шостаковича, Р.Глиэра воскресали образы европейской музыкальной культуры.

Квартетный жанр всегда привлекал к себе внимание выдающихся исполнителей, таких как И.Иоахим и А.Вьетан, Г.Венявский и Л.Ауэр, Ф.Лауб и К.Давыдов... Не оставил он равнодушным и музыкантов-армян, имеющих древние традиции ансамблевой игры. Вспомним хотя бы квартет Гр.Синаняна, который словно объединил в своем творчестве наилучшие традиции XIX и XX вв.

Как бы подхватив нить развития в этом виде музицирования, в 1924 году в классе профессора Е.Гузикова был создан *Квартет выдвиненцев Московской консерватории*, который с 1932 года носит имя великого Комитаса. В первоначальный состав квартета вошли Авет Габриэлян, Саркис (Сергей) Асламян, Микаэл Тэриан¹⁹² и Левон Оганджян.

Симптоматично, что квартет возник в Москве, где музыкальная культура была высока и где имелись уже давно сложившиеся квартетные традиции.

¹⁹² Среди материалов А. Цицикян имеется большой архив профессора Московской консерватории М.Тэриана. А.Цицикян готовила большую статью о нем, но завершить не успела, (ред.).

Первое же выступление квартета привлекло внимание музыкальной общественности. "Я не сомневаюсь, - писал композитор М.Ипполитов-Иванов, - что этот молодой квартет в недалеком будущем займет одно из первых мест". "Армянский квартет, - предвещал выдающийся пианист К.Игумнов после совместного выступления, - представляет собой большую ценность и его художественные достижения надо признать исключительно высокими. Этот прекрасный ансамбль ждет прекрасное будущее". Прогноз этих видных музыкантов оказался предельно верным и каждое выступление квартета его подтверждало.

На протяжении многолетней деятельности состав исполнителей в квартете им. Комитаса неоднократно менялся. В разные годы в нем играли великолепные музыканты: Григорий Сарабян, Никита Балабян, Рафаэл Давидян, Геронтий Талалян, Армен Георгиан.... Однако квартет Комитаса никогда не менял своей основной манеры высказывания, своего стиля, направленности и в этом огромная заслуга первого скрипача – музыканта удивительного обаяния, большого мастера Авета Габриэляна. Обладатель звука необыкновенной красоты и серебрис-тости, он всегда был бессменным руководителем квартета.

Огромное значение в судьбе коллектива сыграл Саркис Асла-мазян. Его обработки армянских мелодий, песен, русских и западно-европейских произведений занимают особое место в репертуаре, являясь блестящими образцами квартетного искусства.

Деятельность квартета имени Комитаса особенно широко развернулась в послевоенный период. К этому времени относится присвоение его участникам званий Народных артистов, лауреатов Государственных премий. Их искусство получает известность за пределами Советского Союза. Они выступают в Австрии, Германии, Польше, Чехословакии, Англии, Румынии, США, Франции и Японии. Зарубежные гастроли положили начало их мировому признанию. Концерты квартета им.Комитаса повсюду проходили при переполненных залах, а газеты отмечали его выступления как выдающееся явление в культурной жизни.

Новую страницу биографии квартета вписало молодое поколение музыкантов. Рожденный в недрах старого новый состав питался его живительными соками, вырос из его творческой сути. На протяжении ряда лет талантливый скрипач Эдуард Татевосян, работая и общаясь с ветеранами ансамблевого творчества – светлейшими музыкантами А.Габриэляном, С.Асламазяном, Г.Талаляном, аккумулировал лучшие навыки квартетного мастерства.

Возглавив квартет молодых, Э.Татевосян сделал все, чтобы сохранить стиль и дух квартета Комитаса, его характерность, выразительную и многокрасочную манеру высказывания. Примечательно, что смена состава произошла удивительно плавно и незаметно, как естественное продолжение деятельности квартета, созданного еще в первой четверти XX века. История его продолжается и в наши дни: отмерив огромное временное расстояние, квартет жив, деятелен, находится в зените творчества и славы. Как и прежде перед нами высокохудожественный ансамбль, но обновленный и возрожденный.

В новый состав вошли Эдуард Татевосян, Акоп Мекинян, Яков Папян и Феликс Симонян. Все четверо лауреаты различных конкурсов. В отдельности каждый из исполнителей представляет собой яркую индивидуальность, выступает с сольным репертуаром в стране и за рубежом. Во время концертов квартета нередко сверх программы можно



Рис. 56 Новый состав квартета им. Комитаса. 1980г.

услышать сольные сонаты для скрипки, альты или виолончели. Одним из наиболее ценных профессиональных качеств "комитасовцев" является единое ансамблевое мышление, гармоничность, в которой тесно сплелись амплуа солистов и ансамблистов. Наделенные особым даром совместного музицирования, взаимной доброжелательности и гибкости в самом процессе творчества, они не только отлично исполняют свои партии, но и чутко прислушиваются к репликам партнера, поддерживая их своими высказываниями – таким образом переплетая нити единой художественной канвы, создавая единую музыкальную картину.

Воистину великий смысл вобрало в себя понятие *Квартет Комитаса*! Вдохновенность и воля, возвышенность духа, высокий профессионализм. Менялись города, страны, а квартет играл и играл, и под пальцами исполнителей рождалась музыка прекрасная, впечатляющая, насыщенная, яркая. Такова поступь квартета Комитаса: широкая, размашистая, стремительная, активно вторгающаяся в жизнь, определяющая судьбу квартета и культурные вехи эпохи.

*По материалам, взятым из
радиопередачи 17.11.1974,
газ. "Комсомолец" 23.11.1978,
газ. "Коммунист" 04.06.1982, 20.11.1984 и др.*

Асатур Григорян
(1914 - 1977)

Ваятель прекрасного образа

Если перелистать страницы истории исполнительской культуры Армении, можно перечислить целый ряд имен талантливых музыкантов, чье искусство приносило много радости, светлых минут. Однако нужно ли напоминать, что музыка - это тяжелый и кропотливый труд, ежедневный, ежечастный и что педагог, который порой остается в тени, играет огромную роль в формировании исполнителя и его художественного развития.

Труд педагога, в руках которого находится судьба молодого дарования, необычайно сложен, но именно педагог является ваятелем прекрасного образа музыканта, именно он направляет все усилия к тому, чтобы воспитать своего ученика как можно более совершенным. Многие имена педагогов для армянского читателя близки и знакомы, но сегодня мне хочется упомянуть о тех педагогах-армянах, которые выпали из нашего поля зрения лишь потому, что они жили и работали вне пределов Армении. Речь идет о довольно известных музыкантах, развернувших свою деятельность в различных городах и культурных центрах.

Если пройти по коридорам Московской консерватории, то к большой своей радости мы можем увидеть не одну армянскую фамилию. Здесь, в частности, на протяжении многих лет работали такие видные музыканты, как Сергей Асламазян, Авет Габриэлян, Михаил Тэриан... Среди наиболее достойных и профессор Московской консерватории, скрипач Асатур Григорян, которым может одновременно гордиться как Армения, так и московская консерватория¹⁹³.

Свою педагогическую работу А.Григорян начал в 1946 году, вскоре после окончания учебы в Московской консерватории и ее аспирантуре, где его педагогами были И.Ямпольский, М.Полякин, К.Моstras. Став преподавателем по классу квартета, Григорян проявил себя как настоящий музыкант-ансамблист, прекрасный организатор, трудолюбивый и терпеливый учитель умеющий настойчиво и целеустремленно добивать-



Рис. 57 Асатур Григорян

¹⁹³ Окончил Мос. консерваторию в 1937 г., с 1945 г. ассистент профессора Моstras, с 1956 г. доцент кафедры, в 1958-1965 - декан факультета, с 1963 г. - профессор Московской консерватории, в 1932-1940 гг. - артист квартета им. Спендиарова (прим.ред.)

ся выполнения поставленных задач. Из года в год на отчетных вечерах, экзаменах, открытых концертах неизменно блистали его студенты. Вот что писал профессор Лев Гинзбург об одном из квартетных вечеров класса Григоряна, (студенты исполняли 1, 3, 4 5, 7 и 8 квартеты Шостаковича): "Сложная для молодых исполнителей задача была ими с успехом выполнена; слушатели получили истинное удовольствие, слушая лучшие из современных квартетных произведений в слаженном и вполне профессиональном исполнении молодых ансамблей. В этом заслуга и исполнителей и руководителя квартетного класса Асатура Григоряна. Аудиторию привлекло свежее, непосредственное и вместе с тем серьезное отношение участников к интерпретации исполненных квартетов, хорошая ансамблевая культура, понимание стиля исполняемой музыки, чистота интонации и единство штриха".

Кропотливый ежедневный труд, вдумчивое изучение произведений различных стилей, умение подобрать для лучшего звучания ансамбля тончайшие нюансы из музыкальной палитры привели к

поистине блестящим показателям. Летом 1957 года на VI Международном фестивале демократической молодежи в Москве квартет аспиранток Московской консерватории, руководимый профессором Асатуром Григоряном, завоевал на конкурсе квартетов первое место и Золотую медаль. А в 1959 году на Международном конкурсе квартетов имени Й.Гайдна в Будапеште обновленный состав этого же квартета занял первое место и был удостоен главной премии.

Другой сонатный ансамбль класса Григоряна в составе Ступаховой и С.Снитков-



Рис. 58 Афишы Концерта А.Григоряна и его квартетного класса. (конец 1950-х гг.)



ского удостоился в 1958 году премии на Международном конкурсе имени Джордже Энеску в Бухаресте.

Наряду с плодотворной педагогической работой Асатур Григорян и сам постоянно концертировал, играя ответственные сольные программы, сонатные вечера в ансамбле с пианистами В.В.Нечаевым, Г.Р.Гинзбургом, органистом Л.И.Ройзманом и другими. Откликавшаяся на эти выступления пресса, отмечала его лучшие исполнительские качества, тонкую передачу живого духа исполняемой музыки, безупречное чувство стиля и отличную сыгранность ансамбля.

Где бы ни выступал Асатур Григорян: в вечере скрипичной музыки (Violin Abend) или сонатном вечере, что бы он ни играл, исполненные произведения всегда отвечали условиям, которые выдвигал великий К.Станиславский, говоривший, что "искусство требует порядка, дисциплины, точности и законченности".

Но есть еще одна сторона творческой деятельности А.Григоряна, которую нельзя не упомянуть – научная. Результатом долголетнего педагогического труда стали его методические работы "Начальная школа игры на скрипке", "Гаммы и арпеджио" и три серии "Библиотеки юного скрипача". Эти обобщающие многолетний опыт автора пособия явились важными и необходимыми учебниками для многих поколений скрипачей и прочно вошли в педагогическую практику начальных и средних музыкальных заведений, как в Советском Союзе, так и за рубежом. (Они издавались также в Болгарии, Венгрии, Чехословакии, КНР).

Сейчас Асатур Григорян - профессор Московской консерватории, имеет ученую степень кандидата искусствоведения. С 1958 года он занимает ответственный пост декана оркестрового факультета, где проявил себя как талантливый руководитель и мудрый организатор.

Приятно отметить рост армянской музыкальной культуры в целом, ибо Армения имеет не только целую сеть музыкальных учебных заведений, свою консерваторию, аспирантуру, но и ярких талантливых сынов, высоко несущих честь армянского искусства за ее пределами.

*По материалам радиопередачи
29.01.1962.*

Артемий Айвазян
(1902-1975)

Мир его неувядаемых мелодий

Сказом об Армении, поэмой о прекрасной солнечной стране гор и долин можно назвать творчество выдающегося музыканта Артемия Айвазяна. А его самого – певцом, в мелодиях которого искрится и отражается колорит родного края, теплые и задушевные интонации напевов армянского народа. Народный артист республики, композитор, виолончелист, педагог, создатель эстрадного жанра и основоположник оперетты в Армении, талант щедрый, многогранный – Артемий Айвазян вписал яркую, незабываемую страницу в летопись музыкальной культуры.



Рис. 59 Артемий Айвазян (подпись под фотографией: "Талантливой А.Цицикян с наилучшими пожеланиями"). 1975 г.

На первый взгляд, такая разноплановость может вызвать удивление. В нем сочетались музыка в рамках строгих классических форм и фейерверк эстрадного жанра, россыпь блесков юмора и игривой шутики. Полярность поразительная! Однако отмеченные печатью уникального дарования, эти грани были объединены одним стержнем, где главной целью было служение музыке, искусству, прекрасному.

В своем творчестве он воплотил армянские национальные традиции и достижения русской культуры. Поэтому облик А.Айвазяна в целом предстает как облик творца, искусство которого является неотъемлемой частью советской культуры, одним из прекрасных проявлений ее развития и расцвета.

А. Айвазян известен прежде всего как композитор, однако исполнительство, с которого начинался его творческий путь, сыграло не меньшую роль в формировании всего его искусства. Владение одноголосным по природе смычковым инструментом – виолончелью, не могло не отразиться на отношении Айвазяна к мелодии, как основному выразительному средству. Оно способствовало кристаллизации мелодического мышления Айвазяна-композитора. Достаточно услышать его сюиты для оркестра, инструментальные произведения, не говоря уже о песенном или оперном творчестве, чтобы убедиться в том, что мелодия, певучая и задушевная, гибкая и экспрессивная – наполняет все его творения. Даже в манере письма, характере инструментовки, оркестровке – сказались вкус, опыт музыканта, соединившего в одном лице композитора и интерпретатора. И вообще, только на основе синтеза исполнительского и композиторского искусства могли появиться полные очарования, подлинного блеска и мастерства творения, вошедшие в сокровищницу армянского музыкального наследия. Стремясь к наибольшей выразительности, Айвазян шел путем правдивости и искренности высказывания, а в композиторской и исполнительской технике он видел лишь средство, подчиненное высокой художественной задаче – раскрытию смысла произведения. Существенным фактором в становлении стиля Айвазяна явилась связь с национальной музыкальной почвой – этим неиссякаемым родником, в котором он щедрой рукой черпал эмоциональное богатство своего народа. Таково основное кредо Айвазяна-художника, таков ключ к пониманию его творчества.

Артеми́й Серге́евич (Арутю́н Саркисович) Айвазя́н родился 26 июня 1902 года в одном из губернских городов российской империи – Баку, который являлся также центром армянской культуры, в семье юриста, литературного и музыкального критика, полномочного представителя *Российского музыкального общества*. В их доме запросто бывали и музицировали большие артисты, музыканты, гастролировавшие в Баку – Сергей Рахманинов, Федор Шаляпин, Ованнес Налбандян, Ванда Ландовска, “Мекленбургский квартет” и другие. Мать будущего музыканта, пианистка по профессии, смогла создать в семье атмосферу, которая способствовала музыкальному развитию ребенка: он рано начал учиться игре на рояле, затем на виолончели. Педагоги сразу обратили внимание на ярко выраженную артистическую индивидуальность мальчика, богатую творческую фантазию, единство эмоций и интеллекта.

В Баку он окончил музыкальное училище у В.С.Доброхотова, а затем в Тифлисе консерваторию у К.Меньяра-Белоручева.

Первые же выступления принесли ему колоссальный успех в Баку, Тифлисе и Ереване, куда он приезжает после окончания обучения. Вскоре ему предлагают создать и вести виолончельный класс в Ереванской консерватории. В течение ряда лет Айвазян жил в Армении, преподавал, общался с передовыми деятелями национальной культуры – Александром Спендиаровым, Романосом Меликяном, Аршаком Адамяном, Айкануш Даниэлян... Выступал с сольными концертами и с оркестром, руководимым А.Спендиаровым.

Стремление к совершенствованию мастерства приводит А.Айвазяна в Москву, где за год он блестяще завершает консерваторию по классу Семена Козолупова - одного из создателей советской виолончельной школы. Здесь, в Москве, он разворачивает широкую концертную деятельность, продолжая развивать традиции смычкового искусства и воплощая в своем творчестве лучшие черты современной исполнительской культуры. Лауреат первого Всесоюзного конкурса виолончелистов (1933), он стал эталоном для целого поколения советских, и особенно армянских музыкантов. Его выступления неизменно превращались в музыкальный праздник, а артистическая натура завораживала сразу, с первого же момента появления на эстраде. Весь его облик, полный выразительной силы, завораживал слушателя. Недостаточно было слышать, его нужно было видеть во время игры во всей его мужественной красоте, удивительно гармонировавшей с вдохновенным, мастерским исполнением. Волевой и пластичный взмах смычка рождал музыку трепетную и страстную, а чарующий звук его инструмента, редкой красоты и бархатистости, глубины и мощи, поражал и покорял одновременно. По свидетельству многих именитых музыкантов - его современников он был обладателем редчайшего по красоте и обаянию тембра.

Успехом Айвазян пользовался необыкновенным. *Поэт виолончели* – он не играл, он жил музыкой, дышал каждой нотой, фразой, увлекая слушателей в прекрасный мир звуков, красок, волшебных превращений. Он создавал чудесный мир сказки, где царствовал неразделимо, был в нем магом и чародеем... Играл он всецело отдавшись чувству. Исполнение его, то причудливо-капризное и переменчивое, то разливающееся широкой лентой звука, создавало впечатление свободно льющейся импровизации. Ощущение

божественного вдохновения артиста передавалось публике, и слушатель, подхваченный волной ощущений, переносился в прекрасные дали грез, радужных звуковых красок, горячих трепетных чувств. Все растворялось в радости погружения в музыку, в свободе его мастерства. И, казалось, словно и нет этого мастерства, а лишь безбрежное море звуков...

"Айвазян не просто исполнитель, а артист в широком смысле этого слова", "Айвазян — первоклассный художник"... — так писали в Москве о замечательном армянском виолончелисте.

Особо хотелось бы отметить, что Айвазян был превосходным интерпретатором армянских произведений — мелодий Саят-Новы, Комитаса (особенно "Հըռնիւի" ("Журавль")), пьес Спендиарова — "Колыбельной", "Баркароллы", "Хайтармы", "К возлюбленной", Поэмы Хачатуряна и др. "С большим волнением играл я скрипичную поэму Арама Хачатуряна, переложенную мною для виолончели. Уж очень хороша была эта музыка", — писал он в своих воспоминаниях¹⁸⁴.

К этому же времени — пику исполнительских успехов относятся и первые успехи Айвазяна-композитора. Вначале он создает инструментальную миниатюру, которую с большим мастерством и виртуозным блеском исполняет сам на различных конкурсах и концертах. Созданные как бы шутя, они сразу обратили на себя внимание. Вслед за автором, сделавшим им великолепную рекламу, их заиграли в Москве, Ленинграде, Киеве, на Кавказе, во многих городах страны, а в Москве их опубликовали уже в начале 30-х годов и многократно переиздавали. В Армении издательством "Айастан" также был выпущен сборник избранных виолончельных пьес Айвазяна.

Айвазяном были созданы и произведения крупной формы — сонаты, концерты. Национально окрашенные, они в то же время особо подчеркивали природу инструмента. В них широко использовались виолончельная кантилена и наиболее выразительные регистры инструмента, в то же время требуя от солиста технического владения инструментом и виртуозного мастерства. Виолончельные концерты Айвазяна явились несомненно ценным вкладом в литературу этого жанра и исполнительскую культуру данного инструмента. Однако Айвазян был музыкантом широкого кругозора, значительное место в его деятельности занимала и камерная музыка. Интерес к ансамблевой игре проявился в юные годы, когда он много слушал разнообразную камерную музыку и сам пробовал силы в этом жанре. В детстве он

¹⁸⁴ Хранятся в архиве А.Цицкян. (ред.).

играл с матерью и сестрой Марианной, талантливой пианисткой. Айвазяну повезло и в дальнейшем у него самого складывались интересные ансамбли с сильными, яркими партнерами, среди которых были известные пианисты. Причем в процессе совместного творчества их индивидуальные качества, как правило, подчинялись общим ансамблевым устремлениям. В органичном слиянии художественных намерений, в достижении главной цели - раскрытии замысла исполняемого произведения, определялась мысль и поведение артистов, выбор и использование разнообразных тембровых и динамических возможностей инструментов. Великолепные сонатные ансамбли сложились у Айвазяна с видными советскими музыкантами Ю. Брюшковым, М. Гринбергом, Я. Флиером, С. Разумовской, Л. Полонской. Восторженно отзывался о совместном музицировании с Айвазяном Эгон Петри, игравший с ним во время своих гастролей в Советской Союзе. Особо тепло и взволнованно вспоминал о выступлениях с Айвазяном Я. Флиэр: "Меня привлекал в нем не только талант виолончелиста, широта интересов, знание музыкальной литературы, но и его композиторское дарование. Это был прирожденный ансамблист, с удивительным музыкальным тактом и художественной гибкостью, умевший великолепно читать с листа и схватывавший на лету наиболее существенное и значительное в исполняемом произведении. Одаренность его сказывалась и в том, что ему все давалось исключительно легко и органично. Много истинной радости принесло нам совместное творческое общение. Работать с ним было легко. И не только как с музыкантом, но и человеком, наделенным огромным запасом душевного оптимизма, неистощимого юмора".

Нельзя не сказать о славном ансамбле И. Козловский – А. Айвазян. В период, когда он создавался, Айвазян активно выступал с сольными программами, в том числе и с солистами Московской филармонии, которая приглашала его для участия в сборных концертах. "В сводных афишах, - вспоминал он, - фамилия моя красовалась среди столь знаменитых имен, что бывало порой и радостно и неловко."

Встреча с И. Козловским произошла в Большом зале консерватории. Вот как об этом рассказывает сам Артемий Сергеевич: "Однажды, закончив свое выступление, я столкнулся за кулисами с молодым человеком, на вид задумчивым и даже несколько томным. Он остановил меня, придерживая за пуговицу смокинга. – Я откуда слушал вас, - сказал он мне. - Скажите, не согласились бы вы сейчас подыграть мне

"Сомнение" Глинки?. "Подыгрывание" не входило в мои обязанности, но я согласился. Я всегда обладал довольно острым чувством ансамбля и поэтому наше *несрепетированное* выступление прошло удачно. Мой партнер был в восторге. С того дня Филармония не оставляла меня в покое. Певец не желал признавать никого, кроме меня.... А был этот певец артистом Большого театра Иваном Семеновичем Козловским". В ближайшие же гастрольные поездки по русским городам – Тула, Тверь, Казань и др. с Козловским выезжает Айвазян, но не для "подыгрывания", а чтобы разделить наравне программу и успех вечеров. С годами увлечение жанром превратилось в необходимость, и он играл не только в сонатных, но и в других ансамблях, трио, квартетах.

Большое значение придавал Айвазян навыкам квартетного исполнительства. Слышанные еще в детстве выступления Мекленбургского квартета, оставили неизгладимый след в его душе, и с тех пор для Айвазяна квартет стал одним из любимых видов камерного музыкального творчества. Играл он в разных составах и смолоду был знаком с квартетами Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, П.Чайковского, А.Бородина, Э.Грига, Б.Сметаны, А.Дворжака. Под их впечатлением Айвазяном даже были созданы две квартетные пьесы.

Айвазян находился в гуще кипучей и многообразной культурной жизни, щедро вносил свою лепту в ее развитие. Этот период деятельности, насыщенный концертными выступлениями, гастрольями, можно считать вершинным в его исполнительской судьбе. Он много разъезжал по разным городам страны в составе группы, куда также входили такие знаменитости как Д.Ойстрах, П.Серебряков, Ю.Брюшков, Квартет им.Комитаса. Одного этого этапа его творчества достаточно, чтобы имя Артемия Айвазяна получило всеобщую известность, а его творчество нашло достойное место в истории армянского искусства.

Судьба, однако, совершенно неожиданно изменила русло его деятельности и течение увлекло в иную сферу, иную стихию, поглотившую целиком все его существо. Невольно задумываешься, какой огромной потенциальной силой должен был обладать этот человек, какой энергией, возможностями, чтобы, достигнув наконец заветной вершины, оставить ее и начать новый подъем – более высокий и крутой. Чтобы прожив одну жизнь в искусстве, ясную и убедительную, обратиться к другой, вновь искать и находить, чтобы, написав одну главу повести жизни, поставить точку и, перевернув страницу, начать новую... Неожиданным был этот поворот или, может быть, это было

продолжение, связанное с самой сутью натуры художника? Да, видимо, так это и было.

В 1936 году патриотические чувства возвратили Айвазяна в Ереван, где шло бурное становление новой культурной жизни. Он вновь возвращается к педагогической деятельности и параллельно продолжает сочинять. На этот раз он обращается к оперному жанру. Его опера "Тапарникос" получила сценическое воплощение в Ереване в 1938 году, с участием народных артистов СССР – дирижера М.Тавризяна, артистов А.Даниелян, П.Лисициана. Спектакль шел довольно долго и имел неизменный успех. И тем не менее, неуемное стремление испытывать силы и в других сферах музыкального творчества заставило Айвазяна обратиться к новым в Армении жанрам эстрады и оперетты.

Его "Восточный дантист", "Счастливый день", "Храбрый Назар", "Варенькин день", "Ашуг Мурад" и другие получили широкое признание и по сути дела провозгласили рождение нового жанра – армянской оперетты. Их постановки были осуществлены в Ереване, Москве, Киеве, Баку, Тбилиси, Харькове, Орджоникидзе, а также за рубежом – в Америке, на Ближнем Востоке.

Огромную популярность принесли Айвазяну его песни, полные задушевного лиризма, прелести, очарования и яркого национального колорита – "Армения", "Каринэ", "Караван" и многие другие. Их поют и по сей день, а музыка к фильмам "Сердце матери", "О чем шумит река", "Поэма об Армении" и др. были неоднократно отмечены Всесоюзными и республиканскими премиями. Айвазяном была также написана мелодия к кинофильму "Снежная королева", которая была удостоена международной премии в Венеции.

Слово, мысль, музыка и сама душа Айвазяна всегда были обращены к Армении. "Звени и лейся песнь моя – ты легкокрылая. Звени, лети во все края, сияй, цветы, страна моя, страна любимая, цветы, Армения моя". И когда пути уводили караван в далекие края, он вновь мысленно возвращался к Родине.

*"Шагай без отдыха, без сна, туда, где ждет тебя весна,
Родимый край... О родная земля. Ласкают взор реки, горы, поля.
Эй, караван, шагай звеня, мой Айастан зовет меня"...*

Эта песнь находила отклик в душе любого армянина, но самое интересное, что полюбили и пели ее не только армяне, но люди разных народов – весь Советский Союз.

Иногда задумываешься над тем, как получилось, что Айвазян – известный композитор и исполнитель классического серьезного стиля, вдруг с одинаковым, а может быть еще большим успехом проявил

себя в совсем новом, так называемом легком, эстрадном жанре? На самом деле все решил случай. Когда Анастас Микоян как-то приехал в Ереван и услышал отрывки комической оперы Айвазяна "Тапарникос", он удивился, что опера не поставлена. "История армянского народа, особенно последней сотни лет, разучила армянский народ улыбаться, - сказал он. - Теперь Айвазян написал комическую оперу, так почему бы не поставить ее? - спросил он министра культуры. - Надо создать и что-то веселое в Армении. Хорошо бы создать и джаз тоже". Так была подана идея, а Айвазян блестяще осуществил ее как в области оперетты, так и джаза.

Музыка Айвазяна пользовалась исключительным успехом. Как, впрочем, и созданный в 1938 г. и руководимый им на протяжении десятилетий (до 1956 года) эстрадный оркестр. Он гастролировал во всех крупных городах страны и за рубежом. Армянский ансамбль, один из трех (Леонида Утесова и Эдди Рознера) существовавших в те годы джазовых коллективов, сыграл большую роль в развитии советского эстрадного творчества, и в этом несомненная заслуга Артемия Айвазяна¹⁹⁵.

Музыкант большого таланта, широкой эрудиции, он пронес через всю жизнь любовь к людям, даря им мгновения радости и отдохновения. И в этом огромное значение Айвазяна — творца, художника.

¹⁹⁵ Сегодня этот коллектив известен как Эстрадный оркестр Константина Орбеляна (ред.).

*По материалам, взятым из
газ. "Коммунист" 02.11.1975,
"Ежегодника - 1977", Москва,
газ. "Комсомолец" 10.03.1981,
газ. "Коммунист" 30.12.1992 и др.*

Рис. 60 Артемий Айвазян со своим Эстрадным джаз оркестром. 1941 г. Тегеран.



Карп Домбаев
(1910-2000)

Школа скрипичного мастерства

Чем может поделиться истинный творец, как не самым сокровенным — плодами своего труда? Способность к творчеству — это высший дар, коим природа награждает человека, но только труд, в который вкладывается душа, время, вся жизнь, может принести успех в работе. К такому успеху привел долголетний и плодотворный путь известного педагога, заслуженного деятеля искусств, профессора Карпа (Карапета) Савельевича Домбаева.

Концерт, посвященный 40-летию его педагогической деятельности, явился не только своеобразным подведением итогов, венцом труда нескольких десятилетий, но и знаменательным событием для всей армянской скрипичной культуры. Воспользовавшись поэтической строкой Аветика Исаакяна, эту кульминацию творческих усилий можно



Рис. 61 Карп Домбаев со своими учениками (стоят: Л.Мамиконян, Ж.Тер-Мерквян, Р.Ахмедов, З.Саакянц, сидят: А.Вартанян, К.Домбаев, А.Циццикян). 1961 г.

было бы охарактеризовать как "воплощение высоких стремлений, сокровенных мечтаний и дум дорогих".

Примечательно, что в концерте отсутствовал шаблон юбилейных вечеров с их приветственными адресами и многословными речами. Лишь лаконичное, теплое вступительное слово музыковеда А.Сарьяна и строгая концертная программа, в которой приняли участие студенты консерватории Г.Шахбазян, И.Погосова, Л.Харатян, Т.Петросян и ученик школы имени П.Чайковского В.Бояджян, сыгравшие с оркестром под управлением Д.Ханджяна концерты В.Моцарта, Л.Бетховена, П.Чайковского, С.Прокофьева, Н.Паганини. Все они достойны похвалы, однако наиболее волнующим был заключительный номер программы, когда на эстраду вышли сразу питомцы К.С.Домбаева разных лет. Во всю сцену, от края до края полукругом расположилась живая цепочка, которая на многих скрипках, как на одной, единым дыханием, в едином порыве восславила своего педагога. Звуки скрипок, слившись с оркестром в могучем звуковом потоке, словно раскручивая спираль движения все дальше, все стремительней, звучали победным гимном искусству, духовной красоте. Свое вытупление они завершили пьесой Э.Мирзояна *Perpetuum mobile*. Это было впечатляюще! Это виртуозное произведение как нельзя более удачно выразило чувства и настроения этого творческого вечера.

За 40 лет педагогической деятельности¹⁹⁸ К.С.Домбаев вырастил славную когорту музыкантов, отмеченных печатью яркого дарования, благословил их на творчество, жизненную борьбу, научил преданно служить прекрасному. Среди учеников Домбаева много по-настоящему подготовленных и эрудированных музыкантов, педагогов, ансамблистов, наконец, великолепных солистов, с успехом выступающих на эстрадах разных городов страны и за рубежом. Москва, Париж, Берлин, Монреаль, Нью-Йорк, Коломбо, Сингапур, Каир, Буэнос-Айрес – такова география выступлений его питомцев, принесших широкое признание его педагогическим принципам, его школе мастерства. Важным достоинством его школы является единая направленность, принцип именно единой школы – домбаевской, с ее высоким профессиональным уровнем, культурой исполнения, благородным звучанием инструмента. В ней сфокусировались и нашли выражение характерные национальные черты, самобытность, сочные эмоциональные краски, поэтическая одухотворенность, возвышенный лиризм. В единстве чувства, интеллекта, вдохновения находил Домбаев идеал музыканта-

¹⁹⁸ Заслуженный деятель искусств Арм. ССР, профессор, заведующий кафедрой струнных инструментов К.С. Домбаев окончил Московскую консерваторию по классу Б.Сибора. До поступления в МГК год обучался в Ленинградской консерватории в классе И.Зелихмана. Работал в Гос. симфоническом оркестре Союза СССР. С 1940 г. преподавал в Ереванской консерватории, в 1963-1970 гг. по совместительству работал в Бакинской консерватории. Является автором методических работ и обработок пьес для скрипки и фортепиано. (из статьи, написанной А.Цицкян для Армянской Энциклопедии - ред.)

исполнителя. И в этом плане вел он своих учеников, которых всегда можно узнать по особому, "домбаевскому" стилю воспитания – всестороннему и гармоничному.

Если окинуть взором многолетнюю деятельность этого прославленного педагога, – она представится великолепной мозаикой, в которой хрустально искрится и играет каждый камешек, каждая грань. Но отойдите слегка, и вы увидите, что сила и монументальность этой мозаики обнаруживаются на расстоянии, когда детали сливаются воедино, в звучном хоре света и тени, цвета и красок, в общей величавой гармонии. И, наверно, тем сильна и прекрасна его школа, что представленная разными творческими дарованиями, с различным почерком, темпераментом, манерой игры, она спаяна единой, педагогически продуманной системой.

Как складывалась эта школа? Конечно, не сразу и не вдруг. Конечно же, ее питали славные традиции блистательной армянской исполнительской культуры. Однако духовные ценности прошлого достойны восхищения, но они не могут стать знаменем современной национальной культуры. Наследие – это лишь этап, основа для дальнейшего развития. Поэтому, развивая национальные традиции и дополнив их современной практикой – лучшими достижениями ауэровской школы и корифеев советской скрипичной педагогики, армянская скрипичная школа заняла достойное место в ряду передовых школ современности.

Еще в начале деятельности Домбаева как педагога показы отдельных его воспитанников в Москве, Ленинграде и других городах привлекли пристальное внимание музыкальной общественности страны и были отмечены в изданной в Москве в 1948 году книге "Молодые музыканты". В ней, в числе лучших молодых советских исполнителей наряду с Л.Коганом, И.Безродным, Г.Козолуповой, были названы и первые питомцы Домбаева. Профессора Л.Цейтлин, И.Ямпольский, К.Мострас уже тогда говорили об исключительных успехах армянской скрипичной культуры.

"Дорогой Карп Савельевич, - писал известный ученый, музыковед Х.Кушнарев из Ленинграда, - сегодня в ленинградской "Правде" я прочитал интервью с президентом Пражского фестиваля господином К.Садло, в котором он дает высокую оценку музыкальной культуре Еревана, ставя ее в один ряд с культурой Ленинграда и Москвы. Радуюсь, поскольку в данном случае Армения обязана Вам, радуюсь за Вас и горячо Вас поздравляю". Это была высокая, но и обязывающая оценка. Успехи домбаевской школы подкреплялись и далее, в каждом выступлении учеников, а также на всесоюзных и международных конкурсах. Такие видные музыканты, как Й.Сигети, И.Менухин, А.Шеринг,

К.Садло, равно как и другие члены жюри конкурсов особо отмечали игру домбаевских учеников.

По праву старшей в поколении воспитанников Домбаева, позволю себе от имени его учеников выразить чувство искренней благодарности нашему воспитателю и с радостью назвать имена своих младших коллег, замечательных музыкантов – З.Саакянца, А.Вартаняна, Ж.Тер-Меркериана, Л.Мамиконяна, Р.Ахмедова, В.Чарчогляна. С годами список воспитанников Домбаева все увеличивается, добавляя к прежним новые имена – Р.Агаронян, А.Дургарян, А.Мекинян, В.Хачатрян, К.Багдасарян, В.Бояджян.... К этому списку следует добавить также скрипачей из Баку, где Домбаев преподавал в течение 8 лет. В этом, казалось бы, обычном факте есть важная деталь: именно благодаря усилиям Домбаева Бакинская консерватория впервые получила скрипачей-лауреатов З.Якубову, Л.Першину, Н.Мирза-заде.

Достаточно сказать, что отличные инструменталисты домбаевской школы возглавляют сейчас лучшие творческие коллективы Армении. Так, Левон Мамиконян – первая скрипка квартета Армфилармонии, К.Багдасарян – глава камерного ансамбля Армении, В.Чарчоглян – концертмейстер оркестра Театра оперы и балета им.Спендиарова, В.Хачатрян – концертмейстер оркестра Радио и ТВ Армении и т.д.; ведущие позиции занимают воспитанники К.Домбаева на педагогическом поприще: П.Айказян, например, преподаватель и директор школы им.Саят-Новы. Другие питомцы старшего поколения на протяжении многих лет трудятся бок о бок вместе со своим профессором в Ереванской консерватории.

Назвать всех учеников Домбаева трудно – их много. И, вероятно, не столь существенно сколько их, и в какой сфере они проявляют себя – в сольном исполнительстве, в педагогике, ансамблевом музицировании. Важно, что каждый из них добросовестно трудится на ниве искусства. И где бы они ни работали, ни выступали, везде и всегда они высоко держат честь домбаевской скрипичной школы, а тем самым и армянского исполнительского искусства. Многие из воспитанников Домбаева отмечены дипломами Лауреатов международных конкурсов, званиями Заслуженных и Народных артистов, Деятелей культуры и искусства. Но не это главное. Для всех них самым дорогим остается музыка, чудесный мир звуков, мир прекрасного, очарование которого открыл им Мастер. Мастер – преданно служивший музыке, отдавший ей годы неустанного творческого горения и титанического труда, перед которым хочется низко склонить голову.

*По материалам, взятым из
радиопередачи 16.05.1976
и газ. "Коммунист" 25.06.1976.*



Рис. 62 Гурген Адамян

**Гурген Адамян
(1911-1987)**

Мастер миниатюры

Гурген Адамян относится к числу тех артистов, чье искусство привлекает своей правдивостью, искренностью, обаянием и эмоциональным накалом. Когда бы и где бы он ни выступал – в Арктике или на Камчатке, в районах Армении или во Владивостоке, его выступления всегда вызывают самую теплую реакцию в зале, привлекая к нему сердца слушателей. Везде он – желанный гость и везде публика отпускает его с сожалением, стараясь подольше удержать на эстраде. Это его особое умение создавать тесный контакт с самыми разнообразными слушателями всегда восхищает. Во всем проявляется его

большой эстрадный опыт и мастерство.

Чаще всего Гурген Адамян исполняет на эстраде свои произведения, и тогда успех виолончелиста он делит с успехом композитора. Им создано множество очаровательных виолончельных миниатюр. Это полные радости, света, жизни "Весенняя", "Концертный этюд", "Юношеский марш", "Арташатский танец" или грустные созерцательные "Элегическая поэма", "Канцонетта", "Лирическая". Независимо от настроения, основным достоинством этих, как и многих других его произведений является большая мелодичность. Причем его мелодии всегда окрашены национальным колоритом, что придает им особую прелесть, особый аромат.

Исполняет их Г. Адамян с большой экспрессией и увлечением, вкладывая в них все чувства, всю жизнь. Достоинства его произведений были высоко оценены ведущими представителями советского виолончельного искусства: С.М. Козолуповым, Л.С. Гинзбургом, С.З. Асламазяном, С.Н. Кнушевицким, С.П. Ширинским и другими.

И действительно, колоритность виолончельных произведений Г. Адамяна, прекрасное понимание технических и мелодических возможностей инструмента, его особенностей привлекает к ним взоры

многих виолончелистов-исполнителей, охотно включающих их в свой репертуар.

Адамян-исполнитель относится к числу очень требовательных к себе артистов, постоянно работающих над собой. Он всегда пополняет программы своих выступлений, разнообразит их. Репертуар его составляют произведения классических и современных авторов: сюиты И.С.Баха, концерты Й.Гайдна, А.Дворжака, Э.Лалó, сонаты Э.Грига, Й.Брамса, С.Рахманинова, Д.Шостаковича и др. Наконец, произведения армянских композиторов Комитаса, А.Спендиарова, А.Арутюняна, А.Степаняна, К.Закаряна. Иногда Адамян активно участвует в создании для виолончели новых произведений армянских композиторов. Когда же ему приходится редактировать сочинения, то он неизменно относится к тексту очень бережно, старается не исказить стиль автора ни единым штрихом и, как правило, учитывая специфику инструмента, улучшает партию виолончели, обогащая ее различными колористическими приемами - *flageoletto*, *pizzicato*, *sul ponticello* и др. Последний этап в совместной работе композитора и исполнителя – это проверка произведения на эстраде. И тут, если первым исполнителем является Г.Адамян, то он как бы вдыхает жизнь в ноты, фразы и своим вдохновенным исполнением дает рождение новому произведению, новому музыкальному слову. С чувством признательности посвятили свои произведения Г.Адамяну композиторы А.Аветисян, В.Довженко, Р.Хозак.



Рис. 63 Квартет им.Спендиарова. (Г.Богданян, А.Григорян, А.Азатян, Г.Адамян). 1935г.

Однако творческие интересы Г.Адамяна не ограничиваются деятельностью композитора и исполнителя. Он ведет и интенсивную педагогическую работу в Ереванской консерватории в качестве профессора в классах квартета и камерного ансамбля. Верный своей натуре, он и здесь отдает любимому делу все свое время, неиссякаемую энергию, талант. Надо видеть Адамяна на уроке, его волнение в работе с учениками, слышать его меткие указания, чтобы понять, что равнодушным и в этой области его нельзя себе представить. За четверть века преподавания его класс окончили более 180 выпускников, а сколько часов труда и внимания к студенту за каждым из них... Многие из его воспитанников стали зрелыми, самостоятельными специалистами и в свою очередь как эстафету передают свои знания следующим поколениям музыкантов.

И все же творческий портрет Адамяна был бы неполным, если не упомянуть о его большой общественной деятельности. И здесь широко проявляется его кипучая энергия. Мы видим его активным членом местного комитета Ереванской консерватории, членом правления Дома работников искусств, его постоянное участие в шефских концертах для учащихся, в частях советской армии. И везде и всегда Адамян отдает себя без остатка. Неизменно с виолончелью в руках, поражая своей жизнерадостностью, энергией и любовью к своему делу, к своему искусству, Адамян посвящает ему свои силы, мысли, душу. И оно, в свою очередь приносит ему чудесные мгновения радости, удовлетворения, вдохновляя на новые и новые творческие победы.

*По материалам, взятым из
журн. "Советакан Айастан" N7, 1964
и радиопередачи 18.10.1965.*

Зарэ Саакянц
(1933-1986)

“Камерный ансамбль Армении”

(Передача для радио Москвы)

Если мы мысленно перенесемся в Армению, в Ереван, пройдем по его улицам, широким проспектам и остановимся у здания Государственной филармонии, нам непременно попадетсся на глаза афиша, возвещающая о выступлении Камерного ансамбля Армении — замечательного коллектива, который по праву мог бы быть поставлен в ряд лучших.

Интерес к выступлениям Камерного ансамбля неизменно велик. Каждый его концерт привлекает широкую аудиторию, ибо отличается профессиональностью, высоким уровнем исполнения.

Появление такого коллектива в Армении не случайно. Древнеармянские рукописи донесли до нас сведения, а также изображения самых различных видов ансамблей, существовавших много столетий назад: смычковых, духовых, смешанных... В наши дни, когда Армения получила возможность широкого развития всех видов искусств, возродилась и эта культура исполнительства. Поэтому рождение Камерного ансамбля — явление закономерное для нашего времени.

Созданное в 1964 году усилиями молодых энтузиастов, это содружество музыкантов быстро завоевал признание, вначале в Армении, а затем и за ее пределами.

Большую роль в становлении и росте коллектива сыграло то обстоятельство, что организатор, руководитель и душа Камерного ансамбля Зарэ Саакянц — музыкант с широким кругозором, подлинный профессионал. Сказались и большой опыт работы в симфоническом оркестре в качестве концертмейстера, и прекрасная школа в Москве, где почти четыре года Заре Гайкович проработал в знаменитом камерном оркестре Рудольфа Баршая. Все это безусловно отразилось на его творческом облике и явилось своеобразным залогом художественного роста и успеха.

И успех не заставил себя ждать. Он сопровождает концертную биографию коллектива буквально с первых же выступлений. Уже в ранних рецензиях отмечалось, что Камерный ансамбль Армении —



Рис. 64 Зарэ Саакянц.

отлично сложенный музыкальный организм, объединивший настоящих мастеров своего дела, которым присущ виртуозный блеск, четкая сыгранность и, вместе с тем, благородная мягкость звучания.

Год за годом все более расширяется и обогащается репертуар камерного ансамбля. В нем творения старых мастеров сочетаются с произведениями современных авторов. Хотелось бы указать на примечательный аспект исполнительской деятельности Камерного ансамбля – обращение к произведениям Комитаса, к древним армянским мелодиям, в частности, к средневековым песнопениям – подлинным жемчужинам армянского музыкального творчества. Полные величия и простоты, сдержанной мудрости и искренних чувств, они неизменно покоряют слушателей. И здесь надо отдать должное Зарэ Саакянцу, который бережно и со вкусом отнесся к авторскому тексту, тонко обработал его и переложил для своего камерного ансамбля.

Молодых музыкантов увлекает не только старинная музыка А.Корелли и Дж.Перголези, Й.Баха и Г.Генделя, Г.Пёрселла и А.Вивальди, их не может не волновать и музыка современная, ее сочная красочная палитра, биение четких, живых ритмов. И мы видим, как репертуар их пополняется иными, свежими по звучанию сочинениями. А активная концертная деятельность коллектива в свою очередь стимулирует появление новых произведений современных композиторов, пишущих музыку специально для Камерного ансамбля Армении. Назовем только некоторых авторов – Э.Хагагорцяна, Ц.Бекаряна, Э.Оганесяна, А.Арутюняна.

Популярность Камерного ансамбля постепенно растет. Одна за другой следуют гастрольные поездки по городам нашей страны и за ее пределами. Сменяются концертные залы, но характер высказываний прессы в адрес ансамбля остается неизменным: "... Восхищены изумительным звучанием ансамбля, их замечательной смычковой культурой"; "... Интереснейшая программа, мастерское увлекательное исполнение"; "... Камерный ансамбль Армении – это представитель искусства, интеллекта и вдохновенного мастерства"; "... В участниках ансамбля подкупает молодой задор, смелость, с какой они берутся за труднейшие произведения"...

Так, листая страницы газет на разных языках мы видим, как рецензенты и просто слушатели суммировали свои впечатления от выступлений этого одаренного армянского коллектива. Действительно для его творчества характерны богатая гамма выразительных средств и музыкальной палитры. Камерному ансамблю Армении удается создавать общую картину прекрасного творческого сотрудничества и звучит он как один большой инструмент – инструмент огромных возможностей и очарования.

По материалам передачи для Радио Москвы 27.05.1971.

**Жан Тер-Меркерын
(1936)**

**Покоряющее искусство
скрипача**

Искусство мастера, творца всегда вызывает размышления, тем более глубокие, чем сильнее и своеобразнее его дарование. Оно не оставляет равнодушным, оно захватывает, покоряет. Таким мне представляется искусство скрипача Жана Тер-Меркерына.

Когда вы слышите, как легко и просто раскрывает Тер-Меркерын декламационную и пластическую полифоническую структуру баховского мелоса, с каким мастерством, исполняя скрипичную миниатюру, запечатлевает яркие солнечные краски или едва уловимые тени и настроения, с какой технической свободой оживляет страницы больших концертных полотен, написанных рукой виртуозов прошлого, — невольно на память приходят слова Г.Берлиоза: "Скрипка способна к множеству явно противоположных оттенков экспрессии. Она обладает силой, легкостью и грацией, передает мрачное и радостное настроение, мысль и страсть. Надо только уметь заставить ее говорить".

Умение заставить скрипку говорить, способность выразительной речи и составляет сущность мастерства Тер-Меркерына. Палитра его звуковых красок, динамических и штриховых средств выдержана в благородной и строгой "тональности", интонационная сторона его исполнения безупречна. Все эти элементы замечательного "сплава" определили творческий облик музыканта и дали возможность в каждом случае наиболее полно раскрыть подлинный смысл исполняемого произведения, наиболее верно передать дух эпохи, времени, когда создавалось то или иное творение мировой сокровищницы музыкального искусства.



*Талантливая Анаиде
от Жана*
1966 г.
Ж. Тер-Меркерын

Рис. 65 Ж. Тер-Меркерын (надпись на обороте фотографии: "Талантливая Анаиде от Жана"). 1966 г.

Особенно ценно то, что мастерство Тер-Меркерына, великолепное владение инструментом еще больше подчеркивают самобытность его дарования, индивидуальный почерк его исполнительства. Не случайно выдающийся скрипач Генрих Шеринг, приехав в 1961 г. на концерты, сказал: "Я с удовольствием выступаю в Москве, не только потому, что Москва - столица России, но и потому, что она является родиной всемирно известной школы, воспитавшей три поколения музыкантов — Я.Хейфеца, М.Эльмана, Д.Ойстраха, Л.Когана, Н.Бейлину, Ж.Тер-Меркерына, продолжающих изумлять мир своим искусством..."

Теперь же, когда Жан Тер-Меркерын стал зрелым мастером, невольно вспоминается один интересный случай. Когда много лет назад Ереванскую консерваторию посетили туристы из-за рубежа, их внимание привлекли звуки скрипки, доносящиеся из одного из классов. Каково же было удивление гостей, когда, приоткрыв дверь, они увидели совсем еще юного паренька, который не только превосходно играл на скрипке, но и свободно изъяснялся по-французски. Туристы закидали его многочисленными вопросами, на которые мальчик охотно отвечал. А интересоваться было чем.

Биография у Жана была коротка, но чрезвычайно интересна. Родился он в 1936 году в шумном портовом городе Франции — Марселе. Еще в детстве он полюбил грустные армянские напевы, которые часто наигрывал ему отец - музыкант, чья участь была так похожа на участь других беженцев-армян, заброшенных в далекие от Родины края. Возможно, именно эти мелодии и пробудили в нем раннее увлечение музыкой.

Первые уроки игры на скрипке Жан получил у Габриэля Рея в 6 лет. Много интересного и полезного приносили также частые посещения концертов известных музыкантов. Из них наиболее ярким, неизгладимым остался в памяти концерт Жака Тибо. На этом концерте, среди многочисленного хора восторженной публики, кричавшей *браво* выдающемуся французскому скрипачу, звучал и тоненький голосок 7-летнего Жана. Никто, конечно, тогда не предполагал, что пройдут годы и Жан именно на конкурсе Жака Тибо удостоится высшей награды.

Свой первый в жизни концерт Жан Тер-Меркерын сыграл в зале Марсельского театра, когда ему было 9 лет. Следующий год принес ему премию лучшего скрипача на конкурсе среди сверстников.

Блестяще для своего возраста сыграл Жан сольную программу, включающую ряд виртуозных пьес и концерты А.Вивальди и Ф.Мендельсона, которые он исполнял с оркестром под управлением дирижера Андрэ Одоли. Концерт состоялся в один из чудесных майских вечеров и остался для Жана незабываемым.

А на следующий год – осенью 1947 года семья Тер-Меркерянов вместе с группой других репатриантов-армян переехала в Армению. Здесь, на родной земле, пышно расцвело дарование Жана. Первое же публичное выступление в Ереване убедило присутствующих в зале, что мальчика ждет светлое музыкальное будущее. И с этого дня, шаг за шагом, верной поступью шел Жан вперед. На этом пути его компасом, его другом и руководителем был профессор К.С.Домбаев. Обладатель большого педагогического опыта, тонкого художественного вкуса, профессор Домбаев прививал Жану лучшие традиции скрипичной игры. Эти навыки проверялись в каждом выступлении и каждый раз подтверждали правильность его методов. Плоды этого труда не замедлили сказаться. Талант Жана привлек внимание ведущих советских педагогов и студент II курса Ереванской консерватории был отобран для участия в международном конкурсе скрипачей им. Й.Славика и Ф.Ондржичека. Предстояло трудное соревнование, в котором проверялись накопленные знания, воля, выдержка и, конечно, дарование. С первых же дней конкурс показал, что в этом скрипаче счастливо сочетались многие необходимые для такого соревнования качества. Жан очень волновался, но играл вдохновенно, и здесь, в Праге, может быть, даже впервые в жизни в нем заговорил творец - в сложной программе конкурса он продемонстрировал музыкальность, техническое мастерство и верное и тонкое понимание различных стилей. Жюри конкурса высоко оценило игру юного скрипача, наградив его второй, специальной премией. Таким образом, первое международное признание Жан Тер-Меркерян получил в стране, издавна славившейся своими музыкальными традициями и хорошо известной своей *Чешской скрипичной школой*. Эта победа открыла широкие перспективы для совершенствования исполнительского мастерства молодого Жана.

Большой школой мастерства стало для Тер-Меркеряна совершенствование в Московской консерватории у выдающегося советского скрипача Давида Ойстраха. В обстановке кипучей концертной жизни

столицы и высокого творческого накала занятий в классе своего профессора шлифовались грани его мастерства.

Говорить об искусстве Тер-Меркеряна, рассказывать о его мастерстве, о творческом пути моего коллеги и младшего товарища по эстраде мне особенно приятно, ибо многое, очень многое в искусстве, роднит нас. Учились мы у одного педагога в Ереванской консерватории - профессора К.Домбаева, и очень часто наши фамилии объединяла одна эстрада, одна афиша. Если в первом отделении звучали части симфонии Э.Лалё в исполнении Жана Тер-Меркеряна, то во втором мне доводилось играть концерт Брамса. Одним из проявлений нашего гармонического и дружеского творческого сотрудничества явилось совместное исполнение двойного концерта Баха с оркестром. Дирижерская палочка замечательных музыкантов Константина Сараджева, Микаэла Малунцяна, Арама Катаняна и других помогала нам обоим в трудном и возвышенном священнодействии — обращении к великим полотнам музыкального искусства. Лучшие черты советской исполнительской школы были нам верным фундаментом и направляющей силой. Наше творческое содружество нашло выражение и в совместной педагогической работе в Ереванской консерватории.

Размышляя об исполнительстве скрипача Тер-Меркеряна, невольно задумываешься над вопросом: в чем же секрет его успехов и удач, сила воздействия его искусства? Помимо большого дарования, отпущенного ему природой, вся его деятельность — это еще и упорный труд, ежедневный, ежечасный. Это - многочисленные репетиции, концерт, конкурсы. Совсем недавно Жан вернулся из поездки по Венгрии, где состоялись его сольные концерты и выступления с оркестром. Эти гастролы можно расценить как творческий трамплин к новым успехам и победам.

Далее был Париж - конкурс им. Маргариты Лонг и Жака Тибо. С каким трепетом и нетерпением ждал этого конкурса Жан Тер-Меркерян, ведь после долгого перерыва он вновь должен был увидеть Францию! С какими надеждами ждала результатов музыкальная общественность Армении.

Волнующим было посещение Марселя, где родился Жан и где его ждало много друзей. В памяти Жана оживали картины далекого детства, только теперь многое переменялось - он стал другим, вырос и

возмужал. Из мальчика, с горящими глазами смотревшего на знаменитого Жака Тибо, он превратился в зрелого скрипача, приковавшего к себе внимание знатоков и ценителей музыки. С волнением выходил Тер-Меркерян на эстраду и с волнением покидал зал, провожающий его громом аплодисментов. И, если покидая Францию в первый раз, Жан увозил с собой лишь маленькую скрипочку и радужные предсказания Маргариты Лонг, то на этот раз он увозил Grand Prix Парижского конкурса, блестяще реализовав, таким образом, прогноз знаменитой французской пианистки.

Много новых почитателей обрел Тер-Меркерян после конкурса в Париже. Его искусство покорило французскую музыкальную общественность и решило участь его дальнейших выступлений. В следующий свой приезд, как писали французские газеты, Тер-Меркерян "блестяще открыл концертный сезон". Все его концерты, выступления в Париже, Марселе, Ницце прошли с большим успехом и получили широкий резонанс в прессе.

О Жане, как об одаренном и многообещающем скрипаче заговорили после первого, еще ученического сольного выступления. "Это - рождение таланта", — сказал тогда после концерта К.Сараджев, дирижировавший оркестром.

Сейчас Тер-Меркерян - педагог Ереванской консерватории, солист Армянской филармонии, живет насыщенной концертной жизнью, много гастролирует. Ему рукоплескали в Румынии, Болгарии, Чехословакии, Венгрии, Бельгии, в различных городах России, в Прибалтике... Успех Ж.Тер-Меркеряна — это международное признание его большого дарования, это огромная победа и триумф советской скрипичной школы¹⁹⁸.

¹⁹⁸ В настоящее время живет и работает во Франции, преподаёт в консерватории города Тулон, концертирует, даёт мастерклассы по странам Европы (Италия, Швейцария, Россия...), является членом жюри международных конкурсов.

*По материалам, взятым из
журн. "Советакан Арвест" №8, 1961,
газ. "Коммунист" 14.06.1964,
журн. "Советакан Арвест" №9, 1964,
газ. "Айреники дзайн" 13.11.1966,
газ. "Ерекоян Ереван" 29.05.1973,
а также передач для радио Еревана и Москвы.*

Ансамбля вдохновенные смычки

Всякий раз, когда присутствуешь на концертах прославленного Ансамбля скрипачей Армении, на протяжении полувека дарящего вдохновенное искусство людям, не перестаешь удивляться мастерству этого гибкого и слаженного коллектива. Двадцать пять скрипок, как одна, единым и широким жестом в двадцать пять смычков раскрывают удивительные по красоте музыкальные картины, то увлекая в волшебный мир сказочных превращений, то приглашая прикоснуться к музыкальным шедеврам минувших эпох, то завораживая учащенным пульсом творений сегодняшнего дня...

Вслушиваясь в полнозвучное пение скрипок, напрашивается невольное сравнение с игрой исполина-скрипача, извлекающего звуки из инструмента чудесной силы и мощности. Какое исполнительское мастерство, какая согласованность средств и приемов исполнения, художественный вкус, выразительность музыкальной речи! Не ансамбль, а поистине единый тонкий и чуткий инструмент, способный к передаче богатейшей гаммы человеческих чувств и переживаний.

Не случайно выступление этого талантливого коллектива отмечают как событие в музыкальной жизни тех городов, где им

Рис. 66 Ансамбль скрипачей. Руководитель Геворг Аджемян. (ок. 1967 г.)



довелось гастролировать. От Прибалтики до Сахалина, от крайнего юга до северных широт лежал путь концертных выступлений скрипачей, и повсюду их встречал восторженный прием.

"С восхищением слушал ваше выступление, - писал Дмитрий Шостакович, — это сильно, талантливо. Поздравляю Вас!". Множество рецензий, статей, сфокусировавших добрые мнения, чувства людей, говорят о широком признании славного скрипичного ансамбля. А почетные грамоты Верховного Совета республики и звание Лауреата премии Ленинского комсомола (1971) закрепили успех и то почетное место, которое занимал ансамбль в ряду лучших исполнительских коллективов страны.

Впрочем, успех сопутствовал Ансамблю с первых шагов концертной деятельности. А началась она много лет назад в центральной музыкальной школе им. П. Чайковского города Еревана. Надо было видеть, какое трогательное в своей естественности и простоте зрелище представлял ансамбль малышей, когда выходил на эстраду, дружно взмахивал смычками и с усердием исполнив номер, уходил под гром аплодисментов. Шло время, прошли годы... Дети выросли, завершили музыкальное образование. Многие стали лауреатами конкурсов, однако игра в ансамбле не утратила для них прежнего очарования, наоборот, стала более желанной. Появилось мастерство, сказался многолетний опыт совместной игры, жизнь внесла новые краски в палитру исполнительских средств. И, главное, с ними рядом всегда и везде был бессменный руководитель, друг и наставник — Народный артист Армянской ССР Геворк Аджемян¹⁹⁷. Высокопрофессиональный скрипач, человек незаурядного таланта и беспредельной любви к своему делу, он сумел создать уникальный в стране ансамбль, ставший примером для подражания. Так, выступления Ансамбля скрипачей, гастролировавшего в тот момент в Эстонии, дали повод высказаться в прессе известному дирижеру Густаву Эрнесаксу, отметившему, в частности, что "народ Армении не только талантлив и энергичен, но и мудр — он умеет думать о завтрашнем дне, растя даровитых юных музыкантов. Ансамбль скрипачей Армении стал эталоном, по которому в Эстонии были созданы такие же коллективы".

В руках опытного руководителя и педагога Геворка Аджемяна музыкальный дар детей оказался податливой, мягкой "глиной", из которой смело лепились яркие, красочные художественно-музыкальные образы, создавались увлекательные музыкальные сюжеты. С годами выбор произведений стал строже, намного усложнились программы, репертуар возрос до 150 названий. Сюда вошли крупная концертная форма и миниатюра, страницы задушевной музыкальной лирики и блестящая виртуозная пьеса, творения старых мастеров, русская и

¹⁹⁷ Родился в 1923 в Баку, скончался в 1998 в Ереване (ред.)

зарубежная классика. Видное место в программах занимают сочинения современных авторов — А.Хачатуряна, Д.Шостаковича, Т.Хренникова, А.Эшпая, К.Караева, А.Бабаджяна, А.Арутюняна, С.Джрбашяна, Р.Давтяна, М.Вартазаряна и других. Не всегда исполняемые ансамблем творения были написаны для ансамбля скрипачей. И тут Г.Аджемян раскрывается перед нами искусным мастером художественной обработки, проявляющей его тонкий вкус, умение использовать разнообразные звуковые эффекты, россыпь штрихов, сочетания тембров, удачные гармонии. И как часто именно благодаря блестящему искусству переложения и отточенной обработке ансамбль скрипачей превращается в подлинный оркестр, покоряющий переливами чувств и настроений, бархатом звучания, гибким и подвижным плетением музыкальной ткани.

Великие замыслы порождаются сердцем. Блестящая идея Г.Аджемяна создать детский ансамбль скрипачей, вырастить и довести его до вершин признания получила реальное воплощение. Ансамбль встал в ряд лучших творческих коллективов страны, а его деятельность получила большое общественное признание.

И если сравнить с монументальной живописью, зодчеством, то в исполнительском искусстве монументализм обнаруживается, по-видимому, подобной форме музицирования. Подобно величественному архитектурному сооружению, Ансамбль скрипачей обладает своим стилем, творческим почерком, выраженным в строгом и возвышенном стиле, в экспрессивном звучании.

Казалось бы эта форма музицирования не нова — она существовала в XVII-XVIII веках. Вспомним французского композитора и скрипача Люлли и его ансамбль "24 скрипки короля". Однако она была надолго забыта, чтобы в XX веке возродиться вновь. Весьма существенная разница заключается еще и в том, что в наши дни идея, согретая жаром сердец, получила развитие и переросла в грандиозный замысел, задуманный Г.Аджемяном. Для его осуществления пришлось к основному составу, созданному в середине 50-х годов, добавить новые юные поколения музыкантов, новые силы, получив четырехкратно увеличенный могучий хор скрипачей — своеобразный колосс музыкального творчества. Какая же величественная картина ожидает праздничную сцену, когда на ее подмостки выйдет сто скрипачей, сто молодых дарований. Взмах сотни смычков — и всепоглощающие звуки музыки гимном вознесутся под своды зала, восславляя эпоху, красоту, искусство.

По материалам, взятым из
газ. "Советская культура" 12.09.1980
и газ. "Комсомолец" 18.09.1980.

**Феликс Симонян
(1942)**

Высокое мастерство музыканта

По бесстрастной афише, возвещающей о концерте, порой трудно определить, ждет ли вас интересная встреча с миром музыкальных образов или скучное коротание вечера. Это всецело зависит от исполнителя. Если нет творческого озарения, то нет и не может быть подлинного искусства. Но если музыкант отмечен "искрой Божьей", то выступление его сразу же, с первой ноты приковывает внимание, заставляет вслушаться в звуки инструмента, волнует и увлекает... Тогда вечер приносит и отдохновение и радость общения с музыкой.

На днях героем такого концерта явился Феликс Симонян - один из славных представителей армянской виолончельной школы, прославившейся именами многих талантливых представителей, таких как Диран Алексанян, Артемий Айвазян, Сергей Асламазян, Микаэл Малунцян, Гурген Адамян, Медея Абрамян и многие другие. Интересной была и программа вечера - творения армянской виолончельной музыки: сонаты Адама Худояна, Эдгара Оганесяна, Авета Тертеряна, Карена Хачатуряна - четыре масштабных полотна, четыре ярких индивидуальности и разных почерка, отразивших каждый по-своему мир, время, дух эпохи. В ансамбле с чутким партнером - пианисткой Розой Тандилиян Симоняну удалось донести своеобразие и колорит каждого из сыгранных произведений и в полной мере заслужить искреннее одобрение слушателей. Концерт этот, очередной в ряду многих, сыгранных Ф.Симоняном, заставил задуматься над очень интересной, на мой взгляд, творческой судьбой этого прекрасного виолончелиста, ансамблиста, квартетиста, педагога, человека.

Ф.Симонян окончил Ереванскую консерваторию (класс проф. Г.Талаляна), а затем аспирантуру Ленинградской консерватории (класс проф. А.Никитина). Еще в 1965 г., будучи студентом Ереванской консерватории, Феликс принял участие в Закавказском конкурсе в



Рис. 67 Феликс Симонян

Тбилиси, председателем жюри которого был виолончелист и композитор С.Цинцадзе. В этот год первую премию разделили между собой два молодых армянских виолончелиста Феликс Симонян и Ваграм Сараджян. А вслед за этой наградой последовали диплом бельгийского Международного квартетного конкурса, Золотая медаль республиканского фестиваля, почетные грамоты и другие награды.

С тех пор Ф.Симонян постоянно в круговороте активной музыкальной жизни, много выступает в стране и за рубежом, играет соло и с оркестром, в квартете и ансамблях. Его виолончель работы Андреа Амати, на которой долгие годы играл Сергей Аспамязян, не умолкает. Меняются лишь программы, города, страны, прибавляя больше красок, опыта и мастерства яркой игре молодого музыканта.

Какова же отличительная черта дарования Ф.Симоняна? Думается, прежде всего, это отношение к своей профессии, своему творчеству. Преданное и вдумчивое, не замыкающееся в рамках узкого профессионализма, оно неизменно обогащается за счет других граней искусства – живописи, поэзии (его любимые поэты – Рильке и Бодлер). Все это наполняет духовный мир человека, а его собственное творчество делает богаче, интересней.

Если обратиться к программам концертов, сыгранных Ф.Симоняном, то можно заметить, что они никогда не носят случайный характер. Выступление ради выступления? Нет. Все они логично продуманы, отличаются целенаправленностью и часто, очень часто вырастают в грандиозные циклы вечеров, объединенные единой мыслью, задумкой, смысловым стержнем. Вспомним цикл посвященный 50-летию Советской Армении – "Армянская виолончельная музыка" (1971), циклы "Армянская квартетная музыка" (1971), "Виолончельные произведения Бетховена" (1976), новую серию квартетных вечеров (1980), наконец цикл "Музыка XX века", представляющий исключительный интерес. Сорок два произведения авторов разных стран, национальностей и в их числе советских, армянских. Какой размах творчества, сколько образов, направлений, какие контрасты! Можно сказать, что контрасты явились своеобразным отличием цикла вечеров, в которых просматривался как бы весь спектр жанров и форм – целый музыкальный калейдоскоп XX века: С.Рахманинов и К.Пендерецкий, Э.Оганесян и С.Барбер, В.Лютославский и Станкевич, А.Айвазян и Л.Ружицкий,

Я.Ксенакис и А.Онеггер, П.Хиндемит, С.Прокофьев, Д.Шостакович, Э.Мирзоян, Т.Мансурян... Сквозь призму творчества всех этих композиторов, в различных ракурсах раскрывалось лицо века, его гримасы, сарказм, гротеск, учащенный ритм эпохи и в то же время высокий гуманизм, ибо XX век, несмотря на пестроту и разнородность стилей и манер высказывания, создал свою классику, свое отношение к красоте, утвердил силу и мощь искусства.

Многие произведения из сыгранных Симоняном никогда не исполнялись ранее в Советском Союзе. Неудивительно, что они вызвали и интерес и горячие дебаты. Разноречивые мнения вызвала музыка Я.Ксенакиса, К.Пендерецкого, Станкевича, тогда как, скажем, "Буколики" В.Лютославского, сонаты М.Равеля, А.Онеггера, Л.Ружицкого, "Элегия" Д.Мийо — сразу расположили к себе сердца, определили положительный настрой и отношение к своеобразию творчества данных авторов. И все же, пожалуй, главное состояло даже не в том, что звучала просто новая музыка. Очень существенно, что в ряду бессмертных творений были представлены образцы национальной армянской музыки, по своему уровню не только не уступавшие, но подчас превосходившие многие западноевропейские сочинения. Так, в сопоставлении разных авторов и культур, по достоинству был выявлен уровень армянского национального музыкального творчества и его вклад в сокровищницу современного искусства.

В этом исключительно ответственной и важной представляется роль солиста-интерпретатора. Какой огромной амплитудой знаний, дарования нужно обладать, чтобы осуществить подобный проект, вызывающий своим размахом ассоциации со стихийными явлениями природы... Невольно на память приходят поэтические строки Рильке:

*Какую ширь в себя вместил прибор!
Вот так, кулис передвижные стены
Вмещают целый мир и как на сцену
Вступает в тоге действия герой...*

Исполнитель, который сумел сфокусировать в развернутых программах мир масок, сцен, музыкальных сюжетов, всю ширь современного творчества, и впрямь может называться *героем*. Далеко не каждому доступен такой масштаб творчества, требующий от солиста высокого мастерства, исключительной гибкости и выносливости.

В этом своеобразном музыкальном марафоне Ф.Симонян не только пропагандирует избранные творения мировой и национальной виолончельной литературы, но в то же время обнаруживает лучшие черты современного исполнительского искусства. А какой у него звук, тембр - бархатный, мягкий и густой, особенно на нижних струнах, богатая шкала динамических и выразительных средств — от тонких шумановских нюансов до взволнованных взлетов Шостаковича! Если добавить, что Симонян был одним из инициаторов осуществления тематических циклов и в квартетном искусстве, что переиграл он огромное количество сонатной и иной ансамблевой литературы, то перед нами в полном объеме раскроется широта его музыкальных интересов и возможностей. Теперь для Ф.Симоняна квартет не только увлечение сердца, а постоянная, напряженная работа. В течение 16 лет он играл в филармоническом, а затем в известном квартете им.Комитаса.

В момент, когда пишутся эти строки Ф.Симонян вновь в гастрольной поездке. На этот раз это Франция, Германия, Швейцария и Мексика, где он выступает как солист и ансамблист, истинный полпред армянской культуры...¹⁹⁹

¹⁹⁹ В настоящее время Ф.Симонян живет и работает во Франции (ред.)

По материалам статьи из
газ. "Комсомолец" 10.03.1981.

**Виктор Хачатрян
(1946)**

Искусство искреннее и правдивое

Обилие музыкальных конкурсов, смотров за последние годы выдвинуло много одаренных представителей творческой молодежи. Разные и непохожие, но объединенные единой советской исполнительской школой, они в каждой проверке сил утверждают успех педагогической мысли и труда, свидетельствуют о неуклонном росте и развитии национальных культур.

Однако только ли участие в конкурсе является целью и пределом стремлений музыканта-исполнителя? По мнению некоторых — да, ведь именно конкурс открывает широкие перспективные возможности для исполнителя. Отчасти это так, но если вдуматься — все гораздо сложнее.

Нередко можно встретить исполнителя, одержавшего победу на конкурсе, а затем потерявшего творческую активность и постепенно скатившегося в трясины самоуспокоенности и безмятежного благоденствия. И, наоборот, бывают музыканты, не отмеченные наградами, но подчас превосходящие иных лауреатов. Для таких превыше всего сама музыка, и они без остатка посвящают ей всю свою жизнь. Поэтому и судить о музыканте следует не только с позиции наличия у него званий, наград или побед в состязаниях. На самом деле путь истинного творца безусловно определяется дарованием и неустанным трудом, вечным поиском, смелыми дерзаниями, а проверяется в каждом выступлении, программе.

Об одном из молодых исполнителей, жизнь которого посвящена музыке, а дарование представляет несомненный интерес, и пойдет речь. Скрипач Виктор Хачатрян. Об этом исключительно талантливым скрипаче нельзя говорить однозначно. В нем гармонично сочетаются многие достоинства: отличные скрипичные данные и артистизм солиста-концертанта, способность к мгновенной музыкальной импровизации и влечение к композиции, несомненные качества лидера и наконец очень ценные педагогические задатки.

Сразу после окончания Ереванской консерватории он выступил с целой серией концертов и фондовых записей, в которых широкой поступью, не ограниченной рамками залежалых догм, утверждал свой стиль исполнения, искал новации в современной музыке, оттачивал мастерство,



Рис. 68 Виктор Хачатрян

наращивал творческую мощь. Свободно владея техникой игры на инструменте, он рассматривал виртуозность как средство выражения музыкальных замыслов. Для него не существовала "техника вообще", она всегда была лишь умным орудием для достижения художественных целей. Вот почему осуществленные им фондовые записи являли образцы не только свободного владения инструментом, но раскрывали поэтические страницы музыкальных шедевров прошлого. Особенно ценны были исполненные по авторскому оригиналу сочинения Н.Паганини, его Концерты, каприсы, "Пляска ведьм", "Пальпити", Фантазия "Моисей", произведения Г.Эрнста, Г.Венявского, Э.Шоссона, П.Чайковского и др.

Среди современных произведений В.Хачатрян отдавал предпочтение творениям представителей армянской композиторской школы — Э.Оганесяна, В.Саккилари, Э.Аристакесяна, Е.Ерканяна, Р.Саркисяна, зачастую являясь их первым интерпретатором. Выявляя мелодически-задушевную суть скрипки, лучшие стороны ее "певческих" возможностей, он словно постигал тайны музыкальной поэзии, читая между строк "незримые, но понятные поэтическому чувству письма".

Еще в период формирования В.Хачатряна как музыканта его постоянное стремление к проявлению индивидуальности и самобытности мышления были восприняты как непозволительная дерзость. Это не только раздражало, но и воздвигало на пути молодого исполнителя глухую стену непонимания и неприятия. Был даже момент, когда на карту было поставлено все — быть или не быть? И вот, наконец, фортуна улыбнулась Виктору. Сперва его выдвинули на место главного концертмейстера Государственного оркестра Радио и Телевидения Армении. Вслед за этим цепочкой потянулись успешные концерты, выступления, фондовые записи, и вот теперь мы уже имеем возможность часто слышать по радио в его исполнении Концерт Моцарта для скрипки с оркестром, "Романс" Л.Бетховена, "Меланхолическую серенаду" П.Чайковского, "Хаванез" К.Сен-Санса, произведения армянской и мировой классики. А недавно мы вновь оказались свидетелями его блистательного концерта в Камерном зале филармонии. П.Локателли и О.Франк, Л.Бетховен и П.Чайковский, К.Сен-Санс и П.Сарасате нашли в нем чуткого истолкователя. Сколько красок и настроений, света и тени, широты и капризной характерности! И при этом певучий, задумчивый звук. Искусство искреннее, правдивое — вот истинная характеристика его игры.

Любая творчески одаренная натура всегда таит в себе не до конца раскрытые стороны дарования. Так и Хачатрян успешно пробует силы в разных сферах музыкальной деятельности — дирижировании, руководстве камерным оркестром. Он успешно зарекомендовал себя и в камерном ансамбле: вспомним хотя бы его выступления с замечательной певицей Аракс Давтян, пианистами А.Папазян и

Р. Айвазян.

Картина творческих устремлений была бы неполной, если не упомянуть о работе В. Хачатряна в качестве концертмейстера Симфонического оркестра радио и телевидения Армении, где в полной мере раскрылись его черты лидера.

Он великолепно ведет за собой оркестр, многие чисто профессиональные качества которого благодаря его усилиям очень четко отработаны. Отсюда и чистота интонации, слаженность игры, координация всех действий, штрихов, нюансов.

А какой огромный репертуар удалось переиграть за несколько лет совместной работы! Сколько концертов, выступлений, славных гастрольных поездок и записей (в том числе фондовые в Москве)!

И хотя Виктор Хачатрян музыкант разносторонних интересов, он прежде всего прирожденный скрипач-концертант. Его выступления с оркестром, сольные концерты говорят об очень высоком профессионализме, подлинном мастерстве. Особенно обращает на себя внимание его тонкая музыкальность, вкус, изящество игры, прекрасный звук и благородный тон скрипки. При этом он обладает достаточной технической свободой, чтобы буквально шутя преодолевать трудности виртуозных сочинений. Игра его увлекает, приглашает к сопереживанию, ибо он творит на эстраде, создает настроение, погружает слушателя в свой мир чувств и образов.

"Искусство без волнения и вдохновения - ремесло", – говорил патриарх русской скрипичной школы Леопольд Ауэр. Артист виден с первой ноты, фразы, он заставляет вас забыть обо всем, кроме музыки. Слушая в его исполнении "Баскское каприччио" П. Сарасате или сонату О. Франка, "Балладу" Э. Изаи или "Цыганку" М. Равеля, изящную и искрящуюся скрипичную миниатюру или такие значительные концертные полотна как концерты В. Моцарта, Л. Бетховена, А. Хачатуряна, Й. Брамса, никогда не задумываешься о том, как и какими средствами достигается эта свобода интерпретации. Все кажется таким простым и несложным. Но именно в этой простоте и заключены мастерство и талант.

Завершая слово о Викторе Хачатряне, важно отметить, что он еще очень молод²⁰³, но, как мы видим, уже занимает весьма ответственное и почетное место в армянском музыкальном искусстве и его успех – это не просто очередной успех национальной школы. Это также победа духа, воли, мастерства, где царят и правят краски, чувства, вдохновение.

²⁰³ Сегодня В. Хачатрян – Заслуженный артист республики, профессор Ереванской гос. консерватории (ред).

*По материалам статьи из
газ. "Комсомолец" 03.07.1980.*



Рис. 69 Рубен Агаронян

**Рубен Агаронян
(1947)**

Рубен Агаронян – скрипач-виртуоз

Этот концерт можно было бы назвать самой непосредственностью, неподдельной искренностью, вдохновением... Именно таким запомнился недавний вечер в Большом зале Армянской филармонии, когда выступал скрипач Рубен Агаронян. Он исполнял концерт Арама Хачатуряна с оркестром. Казалось бы, каждая музыкальная мысль этого произведения, каждая нота, фраза, штрих давно всем знакомы. Вместе с тем своеобразная манера проч-

тения, говорившая о самообытном даровании скрипача, позволила внести в интерпретацию юношескую свежесть чувств, задор и целую гамму новых красок и оттенков. Рамки традиции не были стеснены свободной манерой высказывания. В игре Агароняна в этот вечер особенно отчетливо ощутилось ценное качество, которым природа не всегда награждает артистов в таком молодом возрасте – это редкое умение творить на эстраде, рожденное вдохновением. Обычно оно приходит к артистам позже, с годами, опытом, мастерством. Перед нами же стоял совсем юный скрипач, в игре которого чувствовалась зрелость мастера, увлеченного творца...

Он и сам теперь не помнит, когда в нем поселилось удивительное, неведомое чувство, по зову которого он мог, не отрываясь, часами слушать музыку. Слушать симфонии, сонаты, концерты, пение органа в рижских католических костелах... Музыка врывалась в его душу и воображение могучей, захватывающей волной и ему рисовался чудесный мир – мир невероятных, волшебных образов... Очень трудно было покидать этот сказочный мир и возвращаться к действительности, как ему казалось тогда, к нудным упражнениям на скрипке. Вместо этого хотелось побежать к морю, к разбивающимся о берег волнам, к этой беспокойной и властной стихии природы, в шуме которой ему слышались родные интонации и ритмы.

Рубен Агаронян родился в Риге, в 1942 г. Впечатления детства, лирические картины природы, моря – то взволнованного, то спокойного, подернутого серой дымкой облаков, надолго запечатлелись в его сознании. Не случайно педагог рижской школы Абрамис, обратив внимание на редкие способности мальчика, отметил и поэтическую

сторону его дарования. Особенно запечатлелся в памяти вечер, когда Рубен, ученик 5-го класса, впервые вышел на большую эстраду с исполнением концерта Д.Кабалевского с оркестром. Присутствовавший на концерте автор тепло поздравил маленького исполнителя.

Незабываемым событием того периода был приезд Леонида Когана в Ригу. Его концерты имели огромный успех и буквально потрясли воображение мальчика. Как ему хотелось достичь такой же свободы владения инструментом и задушевной простоты выражения! Он понимал, что для этого одного таланта недостаточно. Необходима была титаническая работа, полная отдача времени, сил, чувств. И Рубен трудился. На пути к осуществлению поставленной цели ему помогали опытные, чуткие педагоги – Абрамис в Риге и Б. Беленький в Московской центральной музыкальной школе, куда он был направлен из рижской школы. Рубена уже тогда стали увлекать произведения виртуозного плана, со всем сложным арсеналом скрипичной техники – каприсы Н.Паганини, сочинения Г.Венявского, Г.Эрнста, П.Сарасате, А.Баццини и др. Однако при всем интересе к блестящей виртуозности и изяществу техники, характер этого скрипача продолжал оставаться лиричным, овеянным юношеской теплотой и искренностью.

Большую роль в жизни Р.Агароняна сыграл переезд всей семьи в Армению. Попав в класс известного педагога - профессора К.С.Домбаева, он еще более развернулся в техническом и эмоциональном смысле. Его выступления сразу привлекли внимание музыкальной общественности Еревана, и на первом же Закавказском конкурсе в 1965 году он вышел победителем, заняв первое место. Здесь следует отметить, что в этом успехе роль педагога К.Домбаева огромна. С его помощью дарование Агароняна заиграло новыми гранями, игра приобрела масштабность, а исполняемые произведения - тонкость художественной отделки. Иллюстрацией могут служить многие из сыгранных им за последние годы произведений и особенно интерпретация концерта Й.Брамса – одного из сложнейших, вершинных произведений скрипичной литературы.

Еще в период обучения Рубена в музыкальной школе исполнение этого концерта поражало сочностью звучания и зрелостью музыкального мышления. Трудно было поверить, что играет ученик музыкальной "десятилетки". С особым блеском этот концерт прозвучал в Москве в 1965 году, на III туре Всесоюзного конкурса исполнителей. Всеобщее внимание привлекла сыгранная Рубеном каденция Я.Хейфеца к этому концерту. Очень трудная, до сих пор не исполнявшаяся в Москве, она была отмечена мастерской отточенностью интерпретации. Вот что писал профессор Московской консерватории, председатель жюри конкурса Д.Цыганов: "Игра Агароняна подкупает простотой и ясностью, хорошим чувством формы. Поражает его великолепная виртуозность. К тому же он играет изумительно чисто в интонационном отношении. Говоря это, я вспоминаю исполненный Агароняном концерт И.Брамса со

²⁰¹ "Новые имена, новые таланты". - "Музыкальная жизнь", М., 1966, N2

сложнейшей каденцией Я.Хейфеца, к которой редко обращаются даже известные артисты"²⁰¹.

Любопытная история произошла на I туре Всесоюзного конкурса исполнителей: Рубен вышел на эстраду, когда, по мнению многих, наиболее сильные претенденты уже отыграли и публика стала расходиться, не ожидая ничего интересного от последних двух участников. Однако стоило зазвучать первым величественным аккордам Чаконы И.Баха, как слушатели насторожились и их взоры приковались к фигуре на эстраде. Конец Чаконы потонул в аплодисментах. Так, с первого тура Агаронян стал фаворитом всесоюзного конкурса, а в итоге одним из его победителей (II премия). Не менее успешным, по мнению советских и зарубежных музыкантов, было исполнение Агароняном Чаконы И.Баха и на конкурсе им. П.Чайковского. В беседе с корреспондентом "Комсомольской правды" известный голландский критик Лео Вроманс сказал, что на конкурсе скрипачей лучше всех играли советские музыканты. Они все, по его мнению, прекрасные музыканты. И далее продолжал: "Никто лучше Агароняна не сыграл Чакону И.Баха". Впрочем, и все остальные произведения, включенные по условиям конкурса в программу скрипачей, отличались в интерпретации Агароняна высоким профессиональным и художественным уровнем исполнения. Подкупали "мягкий лиризм, легкость, техническая свобода, масштабность исполнения". Именно так прозвучали концерты П.Чайковского, Й.Брамса, С.Прокофьева. С подлинным виртуозным блеском были сыграны "Вальс-скерцо" П.Чайковского и "Nel cor più non mi Sento" Н.Паганини.

"Даровитость Р. Агароняна, — писала газета "Советская культура" от 16 июня 1965 г., — поистине беспредельна. Для него нет трудностей, нет непреодолимых препятствий в скрипичном искусстве". На одном из самых крупных состязаний - III Международном конкурсе им. Чайковского Рубен Агаронян занял VI место. Оспаривать призовые места конкурса приехали наиболее талантливые молодые музыканты мира: посланцы США, Франции, Великобритании, Австралии, Мексики, Канады, Португалии, Румынии, Ливана, Болгарии, Новой Зеландии и т.д. Это был подлинный парад молодости, на котором 18-летний Рубен Агаронян был одним из самых юных. Действительно, он еще очень молод. И тем не менее, очевидно, что его путь в музыке, начавшийся столь блистательно, будет светлой, лучезарной дорогой творчества - творчества радостного, которое еще принесет успех и ему и советской смычковой культуре"²⁰².

²⁰² В настоящее время Р.Агаронян живет и работает в Москве, является I скрипкой Квартета Бородина (ред.).

По материалам, взятым из
журн. "Советская Арвест" N 12, 1966
и журн. "Советская музыка" N9, 1967, Москва.

**Ваграм Сараджян
(1948)**

**Успех
виолончелиста**

В Женеве завершился международный конкурс исполнителей - виолончелистов, на котором советскую виолончельную школу представлял талантливый армянский музыкант Ваграм Сараджян.

Результаты соревнования оказались исключительно благоприятны - В.Сараджян добился блестящей победы, оставив позади себя всех участников конкурса из многих стран.

Что предопределило такую победу? Отвечая на этот вопрос нельзя не вспомнить славных традиций виолончельного исполнительства в армянском смычковом искусстве, выдвинувшем еще в прошлом веке превосходных мастеров. В советское время эти традиции получили возможность еще более широкого развития, и уже на первом Всероссийском конкурсе лауреатом стал выдающийся виолончелист Артемий Айвазян. Вслед за ним потянулась вереница имен солистов, камерных исполнителей, поистине украсивших советское виолончельное творчество.

В победе Ваграма Сараджяна можно усмотреть и продолжение традиций и их утверждение. В.Сараджян стал лауреатом одного из самых ответственных международных соревнований, в котором советские виолончелисты до сих пор не удостоивались наград. Это было испытанием не только мастерства, дарования, артистизма, но и воли, выдержки, нервов. Стремительные успехи молодого советского музыканта не всем пришлись по вкусу, были даже попытки сорвать его выступление. Стоило ему, игравшему за занавесом, проронить хоть слово в ответ на дерзкую вылазку вторгшегося на сцену молодчика — и по условиям конкурса, участник неизбежно должен был выбыть из борьбы. Нервы его в этот момент натянулись как струны, а струны, наперекор всему, запели с такой силой, что придали игре еще больше огня, блеска. За величественным в своей простоте и совершенстве И.Бахом, страница за страницей раскрывались творения П.Локателли, А.Дворжака, П.Чайковского, Джост-Мейера, обязательного для всех конкурсантов. Так, от произведения к произведению, от одного тура к другому, шаг за шагом уверенной поступью шел к победе В.Сараджян.



Рис. 70 Ваграм Сараджян

Яркость и масштаб его дарования не вызывали сомнения, и жюри единодушно и достойно оценило его мастерство. Член жюри Антонио Яниро, сам будучи воспитанником музыканта-армянина, виолончелиста с мировым именем - Дирана Алексаняна, не мог не отметить преемственность лучших черт армянских музыкантов-исполнителей - вдохновенность творчества, тонкость эмоциональных красок, сочность звуковой палитры.

Конечно, не так легко все достигается, как об этом рассказывается. Лучшие качества исполнителя, отмеченные столь высоко, воспитывались с детства, и тут мы не можем не отметить кропотливый и благодарный труд преподавателя музыкальной школы, заслуженного педагога, доцента Ереванской консерватории А.А. Чаушяна, бережно растившего Ваграма, научившего его играть на виолончели и любить этот замечательный инструмент. Он вырастил настоящего музыканта.

Что стоит умение верно разбирать письменные знаки языка звуков? Понимать смысл музыкальной речи, постичь тайну музыкальной поэзии, "научиться читать между строк незримые, но понятные поэтическому чувству письма" — вот в чем великое искусство интерпретатора!

Первые успехи В.Сараджяна под руководством А.А. Чаушяна были отмечены в 1965 году премией на Закавказском и почетным дипломом на Всесоюзном конкурсах, а затем уже один за другим - почетный диплом на Всесоюзном конкурсе в 1969 г., премия на конкурсе Чайковского в 1970 г., золотая медаль на Международном фестивале в Болгарии и, наконец, Женевский конкурс.

В судьбе В.Сараджяна большую роль сыграла учеба в Москве, возможность совершенствования у одного из самых крупных музыкантов современности — Мстислава Ростроповича. Выдающийся мастер виолончели искусной рукой художника-творца добавил завершающие штрихи к исполнительскому облику армянского музыканта. Игра его стала масштабней, шире по размаху, глубже по мысли. Да и невозможно было устоять перед силой таланта Ростроповича, значение которого столь велико в развитии советского виолончельного искусства. Напрасны были опасения П.И. Чайковского за судьбу виолончели, высказанные 100 лет назад в одной из музыкально-критических статей. Сейчас можно говорить не только о расцвете, но и, как сказал Даниил Шафран, "космическом взлете техники виолончельной игры": Эти слова подкрепляются на каждом конкурсе, на каждом концерте именами многих талантливых представителей, к числу которых принадлежит и Ваграм Сараджян²⁰⁰.

²⁰⁰ В настоящее время живет в США, продолжает концерттировать, является профессором Хьюстонского Университета, художественным руководителем и организатором Schlem International Festival Competition в Итальянских Альпах.

**Сергей Хачатрян
(1985)**

Armenische Mozart, или Сказ о юном музыканте

Когда в счастливой семье музыкантов Владимира Хачатряна и Ирины Ованесян родилось двое детей – девочка Лусинэ и через пять лет мальчик Сергей, было решено, что они продолжат профессию родителей.

Началось все обычно. Лусинэ стала учиться игре на рояле в музыкальной школе им. Саят-Новы (педагог А.Анчаракян), а через пять лет отец взял за ручку сына и отвел его в ту же школу учить скрипке (педагог П.Айказян). Хотя исключительное дарование детей в Армении заметили сразу, их жизнь неожиданно получила иное направление по той причине, что отец уехал в Германию на работу и всей семье пришлось переместиться в эту славную многими выдающимися музыкантами страну.

В Германии на детей сразу же обратили особое внимание, и тут же начались удивительные превращения. Одаренная Лусинэ уже стала бойко играть на рояле и успешно выступать в концертах, а восьмилетний Сергей настолько впечатляюще для своего возраста исполнил а-молл-ный концерт Вивальди, что был отобран к своему первому публичному концерту в городе Эшборне. Это было летом 1993 года. А в феврале 1994 он уже участвовал в общегерманском юношеском конкурсе "Югенд музичирт", где удостоился I премии. Детей тут же пригласили дать сольный концерт во Франкфурте и участвовать в Рождественских концертах уже в сопровождении камерного оркестра под управлением Карла Витцеля в г.Висбадене. В этом живописном курортном городке, застроенном роскошными дворцами и виллами, наш юный музыкант исполнил а-молл-ный концерт Баха, I часть концерта Мендельсона и сольную программу. Он сразу же изумил всех продвинутой программой,



Рис. 71 Сергей Хачатрян

одаренностью, свободой владения исполняемого и удивительным инструментализмом. Впечатление было такое, что он родился со скрипкой в руках – так все у него получалось легко и просто. Вероятно поэтому сверстники прозвали его *Armenische Mozart*.

В девять лет Сергей поступает в консерваторию г.Вюртсбурга в класс профессора Гр.Жислина. С этого момента Сергей стремительно рванул вперед и за год обучения у Г.Жислина прошел множество скрипичных произведений. Так концерта Мендельсона он исполнил с оркестром, а позднее и с фортепиано в сопровождении своей сестры. И как же играли эти дети! Казалось, это были зрелые музыканты, тогда как исполнение было по-детски искренним и теплым, никого не оставив равнодушным. Когда же вслед за Мендельсоном в Висбадене прозвучали подряд три скрипичных концерта Баха *a-moll*, *e-dur* и *d-moll* (для двух скрипок), успех достиг своего апогея. Он усугубился не только почтением и любовью к Баху, но и тем, что на сцене стояли два юных скрипача из Армении – Сергей Хачатрян и Эдуард Топчян – дирижер камерного оркестра "Серенада". Успех концерта был столь велик, что его пришлось повторить во многих городах Германии.

Уже в столь раннем возрасте талантливый мальчик серьезно задумался и понял всем сердцем, что он накрепко связан с музыкой – она его жизнь, его судьба. А значит нужно постигать новые рубежи, наращивать технику и расширять репертуарные границы. Советчиками во всех его устремлениях и поисках были мать и в особенности отец – пианист и мудрый музыкант-педагог.

Волна новых конкурсов и состязаний вовлекла Сергея в круговорот событий, и он щедро отдавал ей свое время, силы и энергию. Один за другим следуют конкурс Югенд музицирт (Германия) – I премия, международный конкурс в Клостер шонтале (Германия) – почетный диплом, конкурс камерной музыки в Бад Дюрхайме (Германия) -выступление в паре с сестрой - I премия плюс специальный приз за наибольшее количество набранных баллов, международный конкурс скрипачей в Кракове (Польша) - IV премия, международный конкурс в Риме (Италия) - II премия.

В октябре 1996 года Сергей поступает в Консерваторию в Карлсруэ в класс педагога Рысина, у которого продолжает учиться и поныне. Для Сергея наступает интересная пора осуществления музыкальных контактов и участия в школе мастерства Шломо Минтца (Израиль). Наряду с этими курсами он неоднократно и с большим успехом участвует в концертах немецкого Радио и телевидения, затем принимает участие в школе мастерства Жана Тер-Меркеряна (Франция)

и дает сольный концерт в городе Мариньяне, исполняя с оркестром концерт М.Бруха g-moll. Завершает он выступления во Франции, в городе Антибе концертом с оркестром D-dur Чайковского. В том же году – приглашение от симфонического оркестра Эквадора, где брат и сестра по очереди исполняют фортепианный концерт Шопена и скрипичный Чайковского, а на бис Сергей исполнил Perpetuum Mobile Э.Мирзояна. Успех был ошеломляющим. И сразу после этих выступлений, международный фестиваль Владимира Спивакова в городе Кольмаре (Франция).

Здесь были исполнены "Цыганка" Равеля, жаркий накал и пламя красок которого сменился очарованием "Рондо-каприччиозо" Сен-Санса с его ажурным плетением пассажей и бисерной техникой – произведениями, требующими вершинных достижений скрипичного мастерства. Исполнение их само по себе уже знаменует высокую творческую победу любого зрелого скрипача. Тогда как нашему юному музыканту всего 13 лет.

Это ли не сказка?

За его талант и труды праведные судьба уготовила ему щедрый сюрприз – встречу, похвалу и благославление величайшего скрипача современности Йегуди Менухина. Для него с особым вдохновением в исполнении Сергея прозвучала Соло-Соната Бартока, посвященная Й.Менухину. Она и венчала успех встречи великого чародея скрипки и юного вундеркинда.

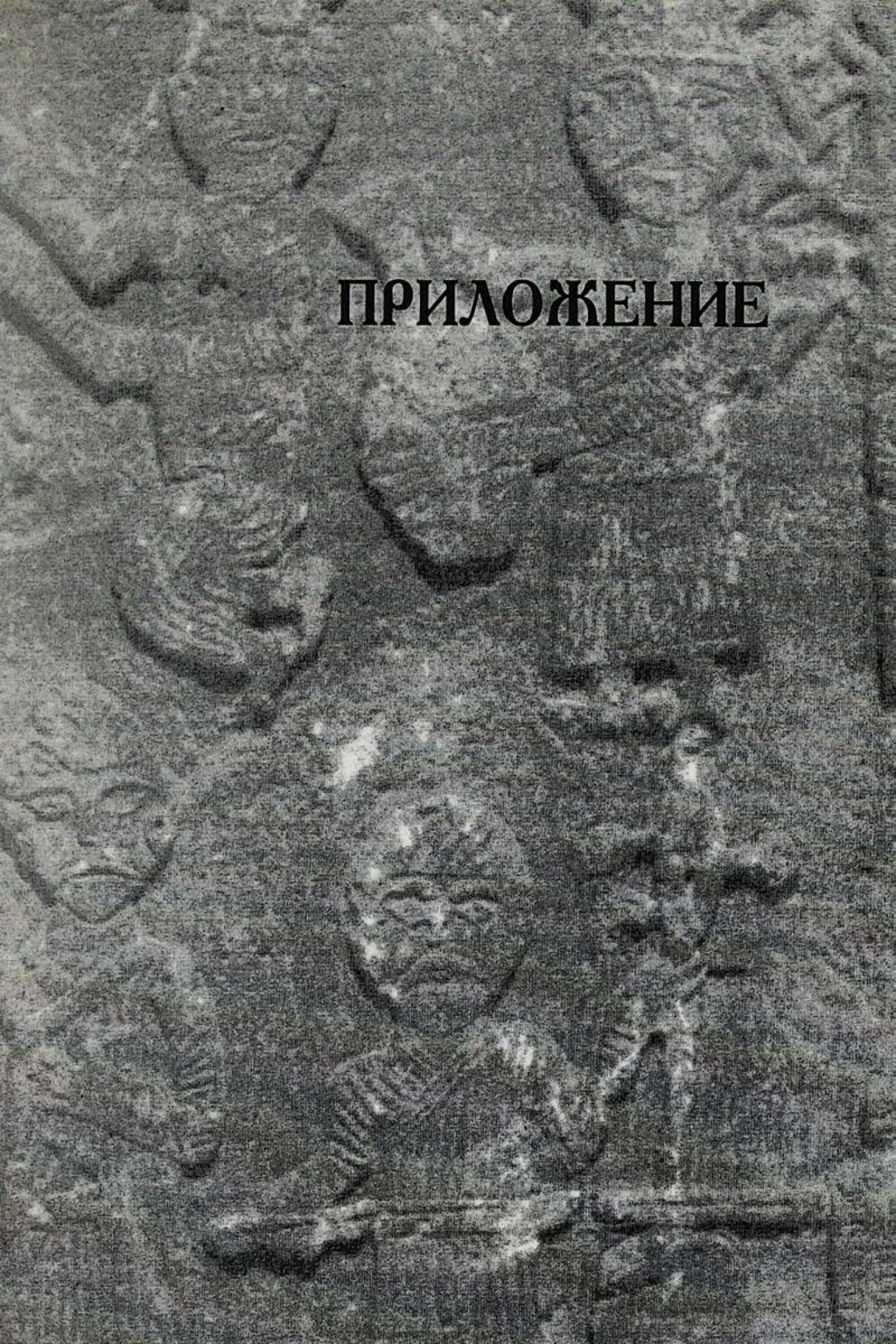
**По материалам статьи из
газ."Голос Армении" 10.10.1998.**



Рис. 72 С.Хачатрян после выступления
в присутствии мастера Йегуди Менухина.
Германия. 1998 г.

Сегодня Сергей активно концертирует, является лауреатом конкурсов им.Крейслера (Вена, Австрия, 2000), им.Шпора (Фрайбург, Германия, 2001), им. Сибелиуса (Хельсинки, Финляндия, 2002) им. Грингольда (Индианополис, США, 2002) и др. За последние несколько лет он гастролировал в Америке, Англии, Армении, Бельгии, Бразилии, Голландии, Израиле, Ирландии, Испании, Италии, Кипре, России, Финляндии, Франции, Швейцарии, Эквадоре, Японии и др. Сейчас он живет в Германии, продолжает учиться у профессора И.Рысина и играет на итальянской скрипке XVIII в. работы мастера Гваданини.

Эта была последняя статья Анаит Цицикян. В момент написания она была тяжело больна, но талант Сергея Хачатряна оценила сразу. Предсказав ему большое будущее она завещала продолжать славные традиции великих исполнителей прошлого и высоко нести знамя Армянского смычкового искусства. (ред.)

The background of the page is a detailed, high-contrast black and white photograph of an ancient stone relief. It depicts several figures, possibly deities or royalty, wearing ornate, patterned garments and crowns. The figures are arranged in a group, with some appearing to be seated or standing in a formal arrangement. The relief is carved into a textured stone surface, and the lighting emphasizes the three-dimensional quality of the carvings.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ РАБОТ И ДОКЛАДОВ АНАНТ ЦИЦИКЯН

1956

1. Выдающийся армянский скрипач (о Д.Давтяне). - "Коммунист", N 99, Ереван.
2. Концерт американского скрипача (об И.Стерне). - "Коммунист", N122.

1957

3. Концерт квартета им.Комитаса. - "Коммунист", N 40.
4. Гений скрипки (о Н.Паганини). - "Коммунист" N 255.
5. Московский камерный оркестр (о коллективе Р.Баршая). - "Коммунист", N 256.
6. Հայկական ջութակային կուլտուրայի ակումբներով: - «Սովետական արվեստ», N10, Երևան
У истоков армянской скрипичной культуры. - "Советакан арвест", N10, Ереван.
7. Концерт Жерара Фреми. - "Коммунист", N 305.
8. Талантливый армянский музыкант (о А.Синаняне). - рукопись.

1958

9. Два концерта (о Марине Яшвили). - "Коммунист", N 15.
10. Концерт Игоря Безродного. - "Коммунист", N 34.
11. Авет Габриэлян. - Передача, Радио Армении. 09.02.1958.
12. Հրազ ջութակահարի երեկոյին: - «Սովետական արվեստ», N 2:
Концерт грузинской скрипачки. - "Советакан арвест", N 2.
13. Концерт с участием Виктора Пикайзена. - "Коммунист", N 82.
14. Пабло Сарасате. - Передача, Радио Армении. 21.09.1958.
15. Концерты Л.Когана. - "Коммунист", N 233.
16. Забытые имена (об армянских музыкантах-скрипачах). - "Коммунист", N 282.
17. Концерты скрипачей (о Я.Вартаняне, О.Пархоменко, Я.Слободкине). - "Коммунист", N 305.
18. О педагогике и скрипичной школе. - Консерваторская стенгазета. Ереван.

1959

19. Выдающийся скрипач (об А.Габриэляне). - "Коммунист", N 111.
20. Հնչյունների փառաբանությունը: - «Սովետական արվեստ», N 6:
Чародей скрипки (к 60-л. А.Габриэляна). - "Советакан арвест", N 6.
21. Մի հոդվածի հետքերով: - «Սովետական արվեստ», N 9.
По следам одной статьи (о Г.Синаняне). - "Советакан арвест", N 9.
22. Наши гости (о Д.Петкове и В.Пикайзене). - "Коммунист", N 254.
23. Одаренный скрипач (о Б.Гольдштейне). - "Коммунист", N 261.

1960

24. Редкое изображение древней скрипки. - Известия АН Арм. ССР, N 2, Ереван.
25. Яркое, впечатляющее (о И. Политковском). - "Коммунист", N 34.
26. Сообщение о Двинской вазе. - Доклад в АН Арм.ССР. Рукопись, Ер., 04.03.1960.
27. Ценная находка. - "Коммунист", N 92.
28. История одной находки (о IV концерте Н.Паганини). - Передача, Радио Армении, 28.05.1960
29. Музыкант X века. - г. "Советская культура", N 81, М.
30. Мастерство Розы Файн. - "Коммунист", N 274.

1961

31. Հնագույն երաժշտական գործիքի պատկերը: - «Սովետական Հայաստան», N 1
Изображение древнейшей скрипки. - "Советакан Айастан", N 1.
32. Выдающийся скрипач (о Д.Ойстрахе). - "Коммунист", N 100.
33. Концерт Р.Риччи. - "Коммунист", N 104.
34. Հմայիչ արվեստ: - «Սովետական Հայաստան», - N 8.
Восхитительное искусство (о Парикяне). - "Советакан Айастан", N 8.
35. Միջազգային մրցույթի հաղթողը: - «Սովետական Հայաստան», - N 8.
Победитель международного конкурса (о Ж.Тер-Меркерыне). - "Советакан Айастан" N 8.
36. Первый очаг музыкальной культуры в Армении (к 40-л. муз.студии). - "Коммунист" N 294.

1962

37. Концерт Э.Арутюняна. - Радио СССР, Москва, 06.01.1962.
38. О Жан Тер-Меркерыне. - Радио СССР, Москва, 15.01.1962.
39. О Асатуре Григоряне. - Передача, Радио Армении, 29.01.1962.
40. О Сергее Асламазяне и Авете Габриэляне. - Передача, Радио Армении, Ер., 30.01.1962.
41. Вечер квартетной музыки (о женский квартете Э.Браккер). - "Коммунист", N 45.
42. Հետաքրքիր հայտնագործություն: - «Պիոներ» N3, Երևան
(Интересное открытия (о двинской чаше). - "Пионер", N3, Ереван.
43. О молодых музыкантах. - Ж.Тер-Меркерын, Л.Алоян, М.Абрамян и Ю.Айрапетян - Передача, Радио Армении, Ер., 23.03.1962.
44. Կոնցերտ-սոնետ ջութակի համար: - «Սովետական արվեստ», - N 6.
(Концерт-поэма для скрипки. - "Советакан арвест", N 6.
45. 100 лет Ленинградской консерватории. - Передача, Радио Ленинграда, 28.08.1962.
46. Ленинградской консерватории. - 100 лет - "Коммунист", N 222.

1964

47. Концерт скрипачей-виртуозов (об ансамбле скрипачей Большого Театра). - "Коммунист", N2.
48. Барсег Каначян. - Передача для Иновещания, Радио Армении, Ер., 23.02.1964
49. Հայկական լարային գործիքների փառամությունից: - «Սովետական արվեստ», - N 2.
Из истории армянских струнных инструментов. - "Советакан арвест", N2.
50. Սիրիր հայ երգը, սիրիր: - «Սովետական արվեստ», - N 4, Եր., 1964.
Люби армянскую песню, люби (о композиторе Б. Каначяне). - "Советакан арвест", N 4.
51. Տաղանդավոր երգահան Բարսեղ Կանաչյան: - «Յառաջ», N22, Բեյրութ.
Талантливый композитор Барсег Каначян. - г. "Арач", N22, Бейрут.
52. Вечер виолончельной музыки (о Левоне Григоряне). - "Коммунист", N 135
53. Ученик великого Комитаса (о Б.Каначяне). - "Коммунист", N 141,
54. Կենսախիղին արվեստ: - «Սովետական Հայաստան», N 7.
Вдохновенное искусство (о Г.Адамяне). - "Советакан Айастан", N 7.
55. Ученик Комитаса (о Б.Каначяне). - "Советская музыка", N 7, М.
56. Ջութակը խոսեցնելու արվեստը: - «Սովետական արվեստ», - N 9.
Искусство заставить скрипку говорить (о Тер-Меркерыне). - "Советакан арвест", N 9.

1965

57. Армянская культура и искусство. – Лекция в Сов. посольстве на Цейлоне, Коломбо, 13.01.1965.
58. Կոմիտասյան ավանդներով: - «Սովետական Հայաստան», N 2.
По пути, указанному Комитасом (о Каначяне). - "Советакан Айастан", N 2.
59. В стране вечного лета. – Передача, Телевидение Армении, Ер., 09.09.1965.
60. Необыкновенный талант (о Гоар Гаспарян). - "Коммунист", N 240.
61. Художник большой культуры (о М.Парикяне). - "Коммунист", N 280.
62. Հնրավանհար Ա.Բարիբյանը երևանում: - «Հայրենիքի ծայն», N20, Երևան.
Скрипач М.Парикян в Ереване. - "Айреники дзайн", N 20, Ереван.
63. Медея Абрамян. – Передача, Радио СССР, Москва, 29.12.1965

1966

64. Древние истоки армянской смычковой культуры. – Вестник АН Арм.ССР N 1.
65. Доклад о Цейлоне. – гос.Консерватория, Ер., 10.01.1966
66. Рубен Агаронян. - Передача, Радио Армении, Ер., 14.01.1966.
67. Բարսեղ Կանաչյան: - «Հայրենիքի ծայն», N10.
Басег Каначян. – г. "Айреники дзайн", N10.
68. Ժան Տեր-Սերկերյան: - «Հայրենիքի ծայն», N46.
Жан Тер-Меркерыан. - г. "Айреники дзайн", N 46.
69. Մեծ ճանապարհի սկիզբը: - «Սովետական արվեստ», - N 12.
Начало большого пути (об Агароняне). - "Советакан арвест", N12.
70. Скрипичный концерт А.Хачатуряна. - Передача, Радио Армении, 20.12.1966.

1967

71. Մեծ ջութակահարը: - «Հայրենիքի ծայն», N23.
Великий скрипач (о Д.Давтяне). - "Айреники дзайн", N23.
72. Բարսեղ Կանաչյան: - «Բազին», N 8, Բեյրութ.
Барсег Каначян. – "Багин", N 8, Бейрут.
73. Фестиваль музыки и дружбы (о Горьковском фестивале). - Ер., "Коммунист", N 183.
74. Рубен Агаронян. - ж. "Советская музыка", N 9, М.
75. Լոտոսի երկրում: - «Սովետական Հայաստան», N 9.
В стране лотоса (о Цейлоне). - "Советакан Айастан", N 9.
76. Հռչակավոր երաժիշտը: - «Հայրենիքի ծայն», N44.
77. Признанный музыкант (о А.Кютеняне). - "Айреники дзайн", N 44.

78. Երաժշտության լույսը: - «Փրական բերք», N 6, Երևան.
Свет музыки (о Б.Каначяне). - "Гракан терт", N 6, Ереван.
79. Մանրանվագի վարպետը: - «Հայրենիքի ծայն», N9.
Мастер миниатюры (о Г.Адамяне). - "Айреники дзайн", N 9.
80. Ջութակահար Վրույր: - «Հայրենիքի ծայն», N21.
Скрипач К.Вруйр. - "Айреники дзайн", N 21.
81. Играет Жан Тер-Меркерыан. - "Огни Алатау", N 123, Алма-Ата.
82. Искусство правдивое, искреннее (о С.Галстяне). - "Казахстанская правда", N149, Алма-Ата.
83. Հայկ Գյուլտենյան: - «Սովետական արվեստ», - N 7.
Айк Кютенян. - "Советакан арвест", N 7.
84. Նշանավոր հայ ջութակահար Գիսակ Վրույր: - «Ձարթոնք», N 258, Բեյրութ.
Известный армянский скрипач Гисак Вруйр. - г. "Зартонк", N258, Бейрут.
85. О Тер-Меркерыане и камерном оркестре. - Передача. Телевидение.
Ульяновск. 16.09.1968.
86. Яркий цветок из большого букета. - "Ульяновская правда", N 219, Ульяновск,
87. Որոնումն ավարտվեց, փառանքյունը շարունակվում է. -
«Սովետական արվեստ», N 9.
Поиск завершен, история продолжается (о К.Вруйре). - "Советакан арвест" N 9.
88. Արվեստ որ մենք սիրենցինք. - «Երեկոյան Երևան», N 231.
Искусство, которое мы полюбили (о декаде арм. искусства в Ульяновске). -
"Ерекоян Ереван", N 231.
89. Сказ о Казахстане. - "Коммунист", N 234.
90. Հիմն բարեկամության: - «Սովետական Հայաստան», N 235.
Гимн дружбе (о декаде Казахского искусства в Армении). - "Советакан Айастан", N 235.
91. Նամակները մեզ կօգնեն: - «Հայրենիքի ծայն», N41.
Когда к вам идут письма (о К.Вруйре). - "Айреники дзайн", N 41.
92. Ջութակահար Գևորգ Սինանյան: - «Հայրենիքի ծայն», N46.
Скрипач Геворг Синанян. - "Айреники дзайн", N 46.
93. Ամոռոտանալի օրեր: - «Հայաստանի աշխատավորուհի», N12.
Незабываемые дни (о декаде арм. музыки в Ульяновске). - "Айастан ашхатаворуи", N 12.

1969

94. Հանդիպումներ Բաղդադում, հանդիպումներ Հայաստանում: - «Հայաստանի աշխատավորուհի», N1.
Встречи в Багдаде, встречи в Армении. - "Айастани ашхатаворуи", N 1.
95. Манук Парилян. - Передача. Радио Армении. Ер., 17.01.1969.
96. Հայ.աղեղնային արվեստի հնագույն արքյուրները: - «Աշխարհ», N 504-505, Փարիզ.
Истоки армянского смычкового искусства. - "Ашхар", N 504-505, Париж.
97. Поездка в Париж. - Передача передавалась для Радио Армении, для Радио 3х Республик Закавказья, Радио для Москвы. Ер., 16.02.1969.
98. Հարություն Սինանյան: - «Հայրենիքի ծայն», N 8.
Арутюн Синанян. - "Айреники дзайн", N8.
99. Поездка во Францию. - Доклад. Зал АДРИ. Ер., 03.03.1969.
100. Հնչում է երգը հայոց: - «Պղնձի համար», N 34, Փարիզ.
Песни Армении моей (о поездке во Францию). - г. "Ղիքնի ամар", N 34, Париж, 1969.
101. Հարություն Սինանյան: - «Պայքար», N 89, Բուստոն.
Арутюн Синанян. - г. "Ղայкар", N 89, Бостон.
102. Праздник Эребуни во Франции. Сов. армянская музыка звучит в городах Франции. - ж. "Литературная Армения", N 6, Ереван.
103. Гурген Адамян (на молд.яз.). - "Культура", N 26, Кишинев.
104. Հանդիպումներ արվեստի մարդկանց հետ: - «Սովետական արվեստ», - N 9.
Три встречи в Париже (о Гофмане, Тарантеяне, Месуменце). - ж. "Советакан Арвест" N9.
105. Նա Կոմիտաս էր երգում: - «Սովետական արվեստ», N 10.
Комитас глазами Каначяна. - "Советакан Арвест", N 10.

1970

106. Органная месса Баха (о Г.Гродберге). - "Коммунист", N 28.
107. Հանդիպումներ Ֆրանսիայում: - «Հայրենիքի ծայն», N 10.
Два портрета (о С.Чорекияне и А.Кюркяне). - "Айреники дзайн", N 10.
108. Դարի, ժամանակի հետ: - «Սովետական Հայաստան», N 61.
В ногу со временем (о Л.Когане). - "Советакан Айастан", N 61.
109. In the Land of the Lotus. - "Soviet Woman", N 5, Moscow.
В стране Лотоса (о Цейлоне). - ж. "Советская женщина", N 5, М.
110. Французские встречи (о Гофмане, Фейди и Месуменце). - Передача. Радио

Армении для 3х Респ. Закавказья. Ер., 26.07.1970.

111. Հայկական լուրտ երկնքի ներքո: - «Երեկոյան Երևան», N 218.
Под ясным армянским небом (о декаде Аз.ССР в Ереване). –
"Ерекоян Ереван", N 218.
112. Հեքիաթ մեծահասակների համար: - «Սովետական Հայաստան», N 10.
Сказка для взрослых (об опере Э.Арутюняна). - "Советакан Айастан", N10.
113. Հայ կատարողական արվեստի պատմությունից: - «Սևան», N 444, Բուենոս Այրես.
Из истории армянского исполнительского искусства. - г. "Севан", N 444, Буэнос-Айрес.
114. Призвание (о Гр.Абаджяне). – "Коммунист", N 290.
115. Армения празднует 50 лет. - Передача. Радио для 3х Респ. Закавказья.
Ер., 20.12.1970
116. Сказка для взрослых (об опере Э.Арутюняна).- Доклад в Театре Оперы и балеты,
Ер., 22.12.1970.
117. Հանդիպումներ: - «Հայրենիքի ծայն», N 51.
Встречи (о поездках в Бейрут, Дамаск, Багдад). - "Айреники дзайн", N 51.

1971

118. Գիսակ Վրույր: - «Սովետական Հայաստան», N 26.
Гисак Вруйр. - "Советакан Айастан", N 26.
119. О камерном оркестре Заре Саакянца. - Передача. Радио Москвы, 27.05.1971
120. Впечатления участника концертов. - Передача. Радио для 3х Респ. Закавказья.
Ер., 06.06.1971
121. Հայկական աղեղնային արվեստը: - «Սովետական Հայաստան», N 7.
Смычковое искусство Армении. – "Советакан Айастан", N 7.
122. Диран Алексанян. – Доклад на кафедре Ер.гос.консерватории. 01.12.1971.

1972

123. О скрипаче Ж. Тер-Меркеряне. - Передача. Радио Маяк. М., 26.01.1972.
124. О музыкантах Ближнего Востока. - Передача. Радио для Иновещания. Ер.,
15.03.1972.
125. Թավուրաճի վարպետը: - «Սովետական արվեստ», - N 5.
Мастер Виолончели (о Диране Алексаняне). – "Советакан Арвест", N 5.
126. Новые произведения армянских советских композиторов. – Передача. Радио
Москвы 23.07.1972.

127. Ամոռոց հանդիպումներ: - «Սովետական Հայաստան», N 8.
Незабываемые встречи (о А.Пахлеванян, Джелалян и др.). -
"Советакан Айастан", N8.
128. Совершенное искусство (о Д.Ойстрахе). - "Коммунист", N214.
129. 50-летию СССР посвящается. - Передача. Радио Армении. Ер., 24.12.1972.
130. Նվիրված մեծ տարելիցին: - «Հայրենիքի ծայր», N 52.
Великой годовщине посвящается. - "Айреники дзайн", N52.

1973

131. О музыканте Давиде Давтяне: - Передача. Радио для 3х Респ. Закавказья.
Ер., 14.1.1973.
132. Mes rencontres en France. - "La Famme Sovietique", N2, Mos.
Мои встречи во Франции. - "Советская женщина", N2, М.
133. Соната Мависакаляна. - Передача. Радио Армении. Ер., 05.04.1973.
134. Декада армянской музыки в Раздане. - Передача. Радио Арм. для Европы.
Ер., 06.04.1973.
135. Отзыв о диссертации А.Сандалчяна. - Ер., 20.04.1973.
136. Պազանիին հնչեց ողջ գեղեցկությամբ: - «Երեկոյան Երևան», N 124.
Могучий талант Паганини. - "Ерекоян Ереван", N 124.
137. Арам Хачатурян. - Передача. Радио для 3х Респ. Закавказья. Ер., 04.06.1973.
138. Арам Хачатурян. - Передача. Радио для Иновещания. Ер., 10.06.1973.
139. Солнечное творчество (А.Хачатуряну 70 л.). - "Коммунист", N 131.
140. Произведения для скр. с оркестом арм. композиторов. - Передача. Радио Армении
для Москвы. 25.06.1973.
141. Великий зодчий мира музыки (о А.Хачатуряне). - "Литературная Армения", N 7.
142. Бизе "Кармен" и Пуччини "Тоска". - Доклад на дискуссии в Театре оперы и балета,
Ер. 10.07.1973.
143. Искусство построения инструментов в Армении. - Передача. Радио Армении.
27.07.1973.
144. Новые скрипичные произведения. - Передача. ТВ Армении. Ер., 24.08.1973.
145. Школа мастерства (к 50-л.консерватории). - "Коммунист", N 267.
146. Концерт Ростроповича. - "Коммунист", N 298.
147. Ինձ տաղանդի ևսկա ուժը: - «Ավանգարդ», N 153.
Огромная мощь большого таланта (о А.Хачатуряне). - "Авангард", N 153.

1974

148. Искусство квартета (о квартете Л.Мамиконяна). – "Коммунист", N 9.
149. Итальянское скрипичное искусство XVIII в. – Передача. ТВ Армении. 29.03.1974.
150. Музыка итальянских композиторов. – Доклад, Зал Союза композиторов, Ер., 26.04.1974.
151. Скрипач Тер-Меркерян. – Передача. Радио для Иновещания. Ер., 13.05.1974.
152. Новые армянские произведения на V съезде Союза композиторов СССР. – Передача. ТВ Армении, Ер., 16.05.1974.
153. Ученик Комитаса (о Каначяне). – Передача. Радио для Иновещания. Ер., 21.05.1974.
154. Размышления после V съезде Союза композиторов СССР. – Передача. Радио Армении. Ер., 22.06.1974.
155. Играет Яша Хейфец. – Передача. Радио Армении. Ер., 28.06.1974.
156. Молодой армянский квартет. – Передача. Радио Москвы. 11.07.1974.
157. Камерный оркестр Баршя. – Передача. Радио Армении. Ер., 16.07.1974.
158. О квартете Л.Мамиконяна. – Передача. Радио Армении. Ер., 18.07.1974.
159. Вруйр – скрипач и живописец. – Передача. ТВ. Армении, Ер., 01.09.1974.
160. Музыкальный фестиваль в Зангезуре. – Передача. Радио Армении. Ер., 05.10.1974.
161. Ансамбль скрипачей Большого театра. – Передача. Радио Армении. Ер., 07.10.1974.
162. Композитор Владилен Бальян. – Передача. Радио Армении. Ер., 15.10.1974.
163. К 50-летию со дня рождения Л.Когана. – Передача. Радио Армении. Ер., 05.11.1974.
164. Волшебный мир музыки (о квартете Комитаса). – "Коммунист", N 273.
165. Памяти Д.Ойстраха. – Передача. Радио Армении. Ер., 08.12.1974.
166. Великий скрипач Иегуди Менухин. – Передача. Радио Армении. Ер., 12.12.1974.

1975

167. Поет Ваган Миракян. – "Коммунист", 05.04.1975.
168. Мастерство музыканта (о С.Темурянце). – "Коммунист", N 110.
169. Народный артист Ваган Миракян. – Передача. Радио для Иновещания. Ер., 25.V.1975.
170. Диран Алексанян. – Доклад в АДРИ. Ер., 24.05.1975.
171. Навстречу Закавказской весне. – Передача. Радио для 3х Респ. Закавказья. Ер., 25.05.1975.
172. Мир его неувядаемых мелодий (об А.Айвазяне). – "Коммунист", N 258.

-
173. Вечер симфонической музыки (о Л.Аствацатряне). - "Коммунист", Ер., 15.11.1975.
174. Играет и рассказывает А.Цицикян. - Передача. Радио Москвы, 28.11.1975.
175. Հեղինակի Չքայլի: - «Սովետական Հայաստան», N 11.
Гегуни Читчян. - "Советакан Айастан", N 11.
176. Успех виолончелиста (о Ваграме Сараджяне). - "Коммунист", 27.12.1975.
177. Жан Тер-Меркерян. - Статья в сб.: "Закавказская весна". Тбилиси.

1976

178. Древние и современные мелодии Армении. - Доклад в Музее муз. культуры им. Глинки, М., 05.II.1976.
179. 40 лет деятельности (о Домбаеве). - Радиоочерк. Радио для Москвы.
Ер., 04.06.1976.
180. Раздумия после IV Пленума композиторов Армении. - Радиоочерк. Радио для Москвы. Ер., 04.06.1976.
181. Признание (о Домбаеве). - "Коммунист", N 147.
182. Забытые имена. - Доклад и исполнение в Доме Музее им. Глинки, М., 16.II.1976.
183. Портреты выдающихся арм.исполнителей. - Доклад на заседании научного общества. Москва, 17.12.1976.
184. *Древние истоки армянского смычкового искусства.* - статья в сб: "Исполнительского искусства". Вып. N 9, М.

1977

185. Удивительный музыкант (о С.Асламязяне). - "Коммунист", 23.02.1977.
186. Давно бы.... (о проблеме нар. инструментов). - "Коммунист", N147.
187. Символ прекрасного (о педагогах). - "Коммунист", N 278.
188. Слово, посвященное А.Айвазяну. - Доклад. Дом-музей А.Спендиарова, Ер., 09.10.1977.
189. Артемий Айвазян -75 лет -Сборник: "Ежегодник-1977", М.

1978

190. Призвание (о А.Чаушяне). - "Коммунист" N 9.
191. Музыка и талант (о проблемах современной музыки). - "Коммунист", N 55.
192. Четыре вдохновенных смычка (о квартете Комитаса). - "Коммунист", N 85.
193. Рубенс нашей музыки (о Хачатуряне). - "Комсомолец", N 55.

194. Песня не прощается с тобой (к 75-л. А.Айвазяна). - "Коммунист", N 41.
195. Творческая зрелость (о С.Дадян). - "Комсомолец", N 77.
196. The history of Armenian bow instruments. - Musical Symposium "Armenia-78". London, 13.08.1978.
197. Армянское смычковое искусство. - Доклад (говорила на англ.яз). Музыкальный симпозиум "Арм.музыка-78", Лондон, 13.08.1978.
198. Прекрасно, впечатляюще (о Когане и Алумяне). - "Коммунист", N 238.
199. Преемственность традиций (о квартете Комитаса). - "Комсомолец", N 138.

1979

200. Наша музыка в Лондоне. - "Коммунист", N 8.
201. Радость творчества (о К.Оганян). - "Комсомолец", N 7.
202. "Music-Armenia-78". - «Գարուն», N 4.
"Музыка Армении-78" (впечатления о Лондонском симпозиуме). - "Гарун", N 4.
203. Истоки арм. инструментальной культуры и некоторые вопросы ее развития. - Доклад на I Всесоюзной конференции по муз. Востоковедению. Ташкент, 23-28.05.1979.
204. Саша Оганезашвили - 90 лет. - Доклад в АДРИ, Ер., 25.05.1979.
205. Сонатный дуэт (о А.Берберян, С.Дадян). - "Коммунист", N 144.

1980

206. Налбандян - ассистент Ауэра - Доклад на Всесоюз. науч. конференции. Институт Гнесиных, М., 04.03.1980.
207. Հնրաշահարը, արտիստը, փրփուրը: - «Հայրենիքի ծայր», N 13.
Скрипач, артист, художник (об А.Габриэляне). - "Айреники дзайн", N 13.
208. Искусство искреннее и волнующее (о В.Хачатряне). - "Комсомолец", N 80.
209. Яркая рампа сезона (о Фестивале в ГДР). - "Коммунист", N 156.
210. Чудесные скрипки (об ансамбле скрипачей). - "Советская культура", N 74, М.
211. К вопросу развития и распространения смыч. инструментов в Средневековой Армении - Доклад на Всесозн. этномузыковедческом коллоквиуме. Дилижан, 24-29.X.1980.

1981

212. Вдохновенная лира (об А.Бабаджаняне). - "Коммунист", N 24.
213. Կենսափոքրամիջավայրի զարգացումը: - «Հայրենիքի ծայր», N 7.
Полный жизнелюбия (об А.Бабаджаняне). - "Айреники дзайн", N 7.

214. Памяти Давида Ойстраха. - Передача. Радио Армении. Ер., 13.02.1981.
215. Иегуди Менухин. - Передача. Радио Армении. 20.02.1981.
216. Яша Хейфец. - Передача. Радио Армении. Ер., 20.02.1981.
217. Древнее изображение смычкового инструмента из Двина. - Ист.-филолог. журнал АН Арм.ССР N3, Ер.
218. Дирижер Чаремян. - Доклад на вечере памяти. Ер.гос.консерватория. 01.03.1981.
219. Высокое мастерство (о Ф.Симоняне). - "Комсомолец", N 30.
220. Кяманча, ее истоки и распространение в странах Востока. - Доклад. Институт Театра и музыки. Ленинград. 22.05.1981.
221. Пути развития смычковых инструментов. - Доклад. Ленинградская консерватория. Ленинград, 25.05.1981.

1982

222. Единство устремлений (о квартете Комитаса). - "Коммунист", N 129.
223. Выразительница лучших традиций (о Т.Сазандарян). - "Советская музыка", N12, М.

1983

224. К проблеме эволюции струнных смычковых инструментов в свете новейших археологических открытий. - Доклад на конференции. Музей им.Глинки. М., 05.02.1983.
225. Гармония контрастов (о дуэте Сараджевых). - "Коммунист", N 46.
226. Высокая культура исполнения (о Спивакове). - "Коммунист", 03.04.1983.
227. Древний инструментарий Армении. - Доклад на Конференции, Лейпциг, 11.04.1983.
228. Преемственность традиций инструментальной культуры Армении. - Доклад на II Междунар. музыковедческом Симпозиуме (см.Тезисы). Самарканд, 09.10.1983.
229. Музыка мира и дружбы (о симпозиуме). - "Советская культура", N 126, М.
230. Ժողովրդի շնորհունակ ջութակը: - "Երկրպագու Երևան", N 265.
К 60-летию консерватории. - "Ерекоян Ереван", N 265.
231. Ритуальный инструмент на рельефе архитектурного памятника XII века. - "Вестник", АН Арм.СССР.
232. Г.Тигранов (к 75 рождения). - Ежегодник 1983, изд. "Музыка" М.
233. История инструментального искусства Армении. - Статья в сб: "Актуальные проблемы изучения музыки", Ташкент.

1984

234. Сокровищница музыки (о конференции в Самарканде). - "Коммунист", N 3.
235. Երաժշտական աշխարհի մեծ վարպետը: - «Հայրենիքի ծայր» N 4.
Великий зодчий мира музыки (об А.Хачатуряне). - "Айреники дзайн", N 4.
236. Բարեկամության երաժշտությունը: - «Հայրենիքի ծայր», N 19.
Музыка дружбы (о конференции в Самарканде). - "Айреники дзайн", N 19.
237. Лютневые инструменты Армении и их месопотамские корни. — Доклад на Международ. встрече ассириологов. Ленинград, 9-15.07.1984.
238. Дуэт для скрипки (о скрипичных мастерах). - "Комсомолец", N 110.
239. Лютневые инструменты Армении и их корни. — Доклад на Конференции по вопросам монодической музыки. Ер., 01.11.1984.
240. Древняя музыкальная нотация. — Сообщение на Конференции по вопросам монодической музыки. Ер., 01.11.1984.
241. Ավետ Գաբրիելյանը: — "Սովետական Արվեստ", N 11.
Авет Габриэлян. — "Советакан Арвест", N 11.
242. Жива традиция (о квартете Комитаса). - "Коммунист", N 267.

1985

243. Музыкальные инструменты в памятниках культуры Армении. - Доклад на IV Междунар. Симпозиуме. Ер., 11.09.1985.
244. Звуки из безмолвия (о древней нотации). - "Коммунист", N 219.
245. Лютневые инструменты в Армении. — Доклад на Всесоюзной конференции по этномузыкальному (см. тезисы). Ленинград, 06.12.1985.
246. Крепнущие связи (о Домицлаф). - "Коммунист", N 300.
247. Древние истоки арм.смычковой культуры. — Статья в сб.: "IV Межд.симпозиум арм.искусства", изд.АН Арм.ССР на рус и фр.языках, Ер.

1986

248. Звуки из безмолвия (о древней нотации). — "Музыкальная жизнь", N 4, М.
249. Лютневые инструменты в аспекте генетического рассмотрения проблемы. — Доклад на Всесоюзной конференции по проблемам генезиса (см.тезисы). Дилижан,
250. Հնչյուններ լռության խորքից: — "Սովետական արվեստ", N 11.
Звуки из безмолвия. — "Советакан арвест", N 11.
251. Истоки музыки (о конференции). - "Коммунист", N 296.
252. Татевик Сазандарян (к 70-летию). — "Ежегодник-86", М.
253. Из истории смычкового инструментария. — Статья в сб.: "Традиции и современность".

1987

254. Музыкальные инструменты в памятниках Армении. – Доклад на заседании издательства "Verlag fur musik", Лейпциг, 19-25.01.1987.
255. Проблемы начального обучения скрипача. – Доклад на VI Научно-практической конференции (см.тезисы). Ер. 24.03.1987.
256. Ближний Восток и инструменты древней Армении. – Доклад на III Междунар. Музыковедческом симпозиуме. Самарканд, 03.10.1987.
257. Проблема создания новой дисциплины – музыкальной археологии. – Доклад на дискуссии. Самарканд, 04.10.1987.
258. Առաջին երկրում: – "Գիտություն և տեխնիկա", N 11, Երևան.
Первая в стране (о конференции в Дилижане). – "Гитутюн ев техника", N 11, Ереван.
259. Дом музыки (о музее Спендиарова). - "Коммунист", 29.12.1987.
260. Преемственность традиций инстр.культуры Армении. – Статья в Сб.: "Традиции муз.культур", изд."Сов.композитор", М.
261. Древнее изображение муз.инструмента. – статья в Сб.: "Нар.муз.инструменты и инструментальная музыка", изд."Союз композиторов", М.

1988

262. Форум под эгидой ЮНЕСКО. - "Коммунист", N 18.
263. Чувства, краски, вдохновенье (о В.Хачатряне).- "Коммунист", N 60.
264. Առաջին երկրում: – "Սովետական արվեստ", N 8.
Первая в стране (о конференции в Дилижане). - "Советакан арвест", N 8.

1989

265. Բրոնզե բաշեր Կարմիր Բլուրից: – "Գիտություն և տեխնիկա", N 1.
Бронзовые чаши из Кармир-Блура. - "Гитутюн ев техника", N 1.
266. ... и вновь камерный (об оркестре В.Хачатряна). - "Коммунист", N 243.
267. Bronze Bowls of the Karmir-Blur excavation. – RCMI, vol XIV, N2, New-York.
Бронзовые чаши из Кармир-Блура. – изд. RCMI, т.14, N2, Нью-Йорк.

1991

268. The Earliest Armenian Representations of Bow Instruments. - RCMI, vol XVI, N2, New-York.
Ранние арм. изображения смычк. инструментов. - изд. RCMI, т. 16, N2, Нью-Йорк.

1992

269. Арм.инструменты и их развитие в свете новых археологических находок. – Лекция в NAASR (центр арм.исследований в США), Бостон, 16.07.1992.
270. Под звуки лютни. – "Голос Армении", N 214.
271. Солнечные мелодии А.Айвазяна. – "Голос Армении", N 234.

1994

272. Бронзовые чаши из Кармир-Блура. –Статья в сб.: Памятники культуры. Новые открытия. Изд. Рос.Академии Наук, М.

1996

273. Диран (о Д.Алексянине). – "Республика Армения", N 253.

1998

274. Волшебный кларнет маэстро Флджяна. – "Коммунист", N 31.
275. Коммагена. – "Голос Армении", N 64.
276. Armenishe Mozart или сказ о юном музыканте. – "Голос Армении", N 114.

В Большой и Краткой Армянской Энциклопедиях, (на арм. языке) опубликованы следующие статьи А.Цицикян:

"Медея Абраамян", "Ара Бояджан", "Давид Давтян", "Карп Домбаев", "Иван Галамян", "Айк Кютенян", "Ованнес Налбандян", "Гисак Вруйр".

Именной указатель

А

- Абовян С. 140
Абрамис 212, 213
Абрамян Медея 205
Аветикян Виктор 143
Аветисян Аида 193
Агаронян Рубен 191, 212-214
Адамян Аршак 182
Адамян Гурген 192-194, 205
Адамян К. 41
Аджемян Геворк 203-204
Азатян Асатур 193
Айвазян Артемий 14, 155-156,
173, 180-187, 205-206
Айвазян Рубен 211
Айказян Петр 191, 217
Акимов 140
Акимова Софья 124
Акоп Кримици 32-35, 38
Акопян Мушег 140
Алалемджян Нагапет 62
Алар Дельфен 81
Алван-Оглан 39
Александр Македонский 22, 34
Алексян Диран 68, 84-94,
205, 216
Алексян Карпет 66, 67
Алиханов К. 124
Амати Андреа 37, 152, 206
Амирджан Беглар 79, 81, 124,
140
Андроникова 79
Андре Ганс 93
Анчаракян Асмик 217
Аракел Сюнеци 35
Аренский Антон 123, 133, 147
Аристакесян Эмин 210
Арутин Тамбурист 39-40
Арутюнян Александр 148, 155,
167, 193, 196, 204
Арутюнян Марианна 162
Арутюнян Эрик 156
Асафьев Борис 118
Асламазян Саркис 155-156,
167, 170-175, 177, 192,
205-206
Асланов Александр 124
Атаян Зармайр 124
Ауэр Леопольд 125-137, 144,
146, 164, 173, 211
Африкян 69
Ахинян Григор 156
Ахмедов Рауф 191
Ахрон Иосиф 130

Б

- Багдасарян Эдуард 156, 173
Балабанян Никита 132, 174
Балакирев М.А. 123
Барбер Сэмюэл 206
Барсова Валерия 139
Барток Бела 99-100, 115,
160, 219
Бархударян Седрак 30, 115, 124
Баршай Рудольф 195
Баттаншон Ф. 85
Бах Йоган Себастьян 70, 74,
79, 87, 90, 96, 97, 114, 131,
134, 144, 152, 160, 161,
193, 196, 214, 215, 217, 218
Бахман Вернер 29
Баццини Антонио 81, 213
Башинджагян Григор 127
Беделян (Петелян) Арутюн 153
Беделян (Петелян) Ваган 159
Бек-Амирханян Натан 68, 101, 102
Безродный Игорь 190
Бейлина Н. 198
Бекарян Цолак 196
Беленький Борис 213
Беллини Винченцо 58
Берг Альбан 160
Берио Шарль 45, 135, 137, 144
Берлиоз Гектор 197
Бернар Сара 82
Бетховен Людвиг 58, 70, 74, 77,
79, 81, 82, 87, 131, 135, 144, 145,
160, 173, 185, 189, 206, 210

Бичем Томас 160
 Блох Эрнест 115
 Богданян Грачья 193
 Бодлер Шарль 206
 Боккерини Луиджи 87
 Бородин Александр 145, 173,
 185, 214
 Ботев Христо 101
 Бояджян Ара (см.Пояджян)
 Бояджян Вардкес 189, 191
 Брамс Йоганнес 70, 87, 88,
 127, 131, 134, 160,
 193, 200, 213, 214
 Браудо Евгений 122
 Бреваль Жан Батист 87
 Бриттен Бенджамин 161
 Брук Барри 160
 Брух Макс 70, 135, 219
 Брюсов Валерий 22
 Брюшков Юрий 184, 185
 Бузони Ферруччо 101
 Бурделло 44
 Бурместер Вилли 129
 Буюк Жорж 102

В

Вагнер Рихард 79
 Вайнкоп И. 122
 Валентини 87
 Вартазарян Мартын 204

Вартанян Акоп (Яша) 191
 Венгерова Изабелла 132
 Венявский Генрик 74, 77, 114,
 115, 127, 131, 134, 135, 137,
 144, 152, 173, 210, 213
 Верди Джузеппе 58
 Вержибилович Александр 125, 132
 Вивальди Антонио 114, 196
 Вилелеус 101
 Вильшау 79
 Виноградов В. 118
 Виотти Джованни 131, 137
 Витали Дж.Баттиста 114
 Витол Язепс 131
 Витцель Карл 217
 Вроманс Лео 214
 Вруйр Гисак 13, 68-73
 Вруйр Егия 71
 Вруйр Норайр 71
 Вуд Генри 98
 Вьетан Анри 45, 69, 74, 127,
 130, 137, 144, 173
 Вьё Морис 113

Г

Габриэлян Авет 14, 142, 143,
 155, 164-169, 173-175, 177
 Гавинье Пьер 152
 Гайдн Йозеф 87, 145, 173, 179,
 185, 193

Галамян Иван 149-152
 Галкин Николай 136
 Гамильтон 161
 Гамовецкая И. 132
 Гамовецкая М. 136
 Ганс Андрэ 93
 Гапасакалян Григор 41
 Гаранфилян Тигран 53
 Гараханов Левон 121
 Гаян Арутюн 55
 Гарно Ф. 19
 Гартман Фома 64
 Гастуэ Амадей 40
 Гваданьини Джовани 219
 Гварнери Андреа 78, 79
 Гендель Георг Фридрих 87, 96,
 97, 114, 131, 161, 196
 Генджян Магдалина 124
 Георг Стефан 161
 Георгиан Армен 174
 Гершвин Джордж 115
 Гиллельс Эмиль 168
 Гинзбург Григорий 164, 179
 Гинзбург Лев 9, 85, 178, 192
 Гисарлян Арестакес 48, 49
 Глазунов Александр 123, 130,
 131, 133-135, 137, 160, 173
 Глиер Рейнгольд 142, 173
 Глинка Михаил 185
 Глосс Тони 93
 Гнесин Михаил 142
 Годар Бенджамен 115

Гольденвейзер Александр 148

Гольдштейн Борис 93

Гольтерман 65, 87

Гржимали Иван 144-146,
148, 167

Григ Эдвард 74, 81, 173,
185, 193

Григор Магистрос 33

Григор Нарекаци 17, 22,
32, 34

Григорович Карл 129, 136

Григорян Асатур 177-179

Григорян Ш.И. 19

Гринберг Мария 184

Гриффс Чарльз 115

Гров Джордж 95, 100

Гроссман 79

Грюцмахер Фриц 68

Губай Е. 129, 159

Губерман Бронислав 129

Гузилов Евгений 173

Гукасян Н. 124

Гуляев Владимир 139

Гунзигер 93

Гуно Шарль 58

Гуомджян Огсен 53

Давтян Давид 62, 68, 74-84

Давтян Ромен 204

Давыдов Карл 173

Д'Амброзио 97, 111

Даниелян Айкануш 182, 186

Данкла Шарль 144

Дворжак Антонин 185, 193,
215

Дебюсси Клод 87, 88, 95, 115,
118, 147, 173

Дельсар Ж. 85

Держановский Владимир 146

Держинская Ксения 124

Джанполадян Рипсимэ 23

Дживани ашуг 40, 41

Джрбашян Степан 204

Джост-Мейер 215

Довженко Валериан 193

Домбаев Карп 164, 188-191,
199, 200

Доницетти Газтано 45

Доницетти Джузеппе 45

Дриттель Анна 93

Дртла 81

Дургарян Амаяк 191

Дурново Лидия 14

Дьяков Абрам 93

Дюка Поль 147

Е

Еанк Еук Ким 152

Егизарян Григор 156

Егише 35

Езник Кохбацци 34

Екмалиан Макар 79, 124, 127

Еранян Габриэл 46, 52

Ерканян Ерванд 210

Ж

Жаккар Л.Ж. 85

Жислин Григорий 218

Жуховский Поль 153

З

Закарян Каро 115, 193

Закс Курт 19

Зелихман И. 142, 164, 189

Золотарев Василий 142

И

Ибн-аль-Асира 33

Игумнов Константин 148, 168,
170

Изаи Эжен 76, 98, 211

Иоахим Йозеф 128, 129,
133, 173

Иог-Ук-Ким 153

А

Давид Анахт 34, 35

Давидян Рафаэль 174

Давтян Аракс 210

Ипполитов-Иванов Михаил
122, 123, 148
Исаакян Аветик 188
Итаремян 53

К

Кабалевский Дмитрий 212
Казальс Пабло 86, 89-93
Казаченко Григорий 123
Казелла Альберто 87
Калантарова Ольга 69, 124
Канамян Барсег 13, 101-108
Канджикян Аветис 140
Кантарджян Жирайр 153
Кантелли Гвидо 160
Капе Люсьен 149, 150
Кара-Мурза Христофор 79, 127
Караев Кара 204
Каратов А. 124
Карбулка 111
Катанян Арам 200
Кашкин Н.Д. 147
Керн Джером 115
Кешиш-Новаси 39
Кирлиан Микаэл 124, 136-139
Кичик-Нова 39
Клемперер Отто 160
Кленовский Н.С. 123
Кнушевицкий С.Н. 192
Коган Леонид 190, 198
Коджяны братья 153

Козловский Иван 184, 185
Козолупов Семен 168, 182, 192
Козолупова Галина С. 190
Колаковский А.А. 136
Комиссаржевская Вера 69

Комитас 39, 61, 62, 67, 73, 79,
94, 95, 100, 103, 105,
117, 155, 167, 171,
173, 183, 193

Конюс Ю.Э. 131
Копосова Е.В. 146
Корганов Генарий 67, 123, 124
Корелли Арканджелло 69, 77,
81, 114, 196

Корещенко А.Н. 123
Корто Альфред 88, 94
Котек Э. 129

Котляревский Андрей 143

Кранц Н. 132
Крейслер Ф. 115

Крейцер Р. 152

Крикбум Матье 97

Кримеци Акоп 32, 35-38

Кристиани Э. 85

Кристостурян Мкртич 53

Крюгер Э. 137

Ксенакис Янис 207

Кубелик Рафаэль 76, 93, 160

Кубелик Ян 93

Кушнарев Христофор 14, 17-
22, 190

Кьунк Ван Шан 151

Кюи Ц.А. 123, 131
Кютенян Айк 68, 95-100

Л

Лавиньяк Альбер 63, 67
Лазарев В. 132
Лало Эдуард 87, 88, 193, 200
Ламберт Рут 93
Ландовска Ванда 94, 181
Ларедо Жайме 153
Лауб Фердинанд 173
Леви Лазарь 94
Левонян Гарегин 19
Лемер Жюль 13, 14, 93
Ле Норман Рене 102
Лимонджян Амбарцум 41
Лисициан Павел 186
Лист Ференц 69
Локателли Пьетро 87, 210, 215
Лонг Маргарита 200
Лоу Катарина 98
Лукашевский Илья 130, 132
Люлли Жан Батист 204
Лютославский Витольд 206, 207
Лядов Анатолий 115, 123, 130,
133, 136
Ляпунов Сергей 131

М

Магазинер Яков 130
 Маилиян Антон 120
 Майкапар Самуил 132
 Майков А. 127
 Макгрейв Ти 161
 Малунцян Микаэл 200, 205
 Мальян 125
 Мамиконян Левон 191
 Мансурян Тигран 207
 Манташев Александр 81
 Манучарян Александр 30
 Марку Жюльетт 113
 Марр Николай 121
 Мартин Поль 88, 89
 Марто Анри 64
 Маури 121
 Мекинян Ахоп 175, 191
 Меликян Романос 79, 115, 124,
 139, 143, 167, 182
 Мендельсон Феликс 83, 114,
 115, 127, 128, 135, 144,
 160, 217, 218
 Менухин Йегуди 115, 150, 153,
 190, 219
 Меньяр-Белоручев К. 182
 Мессерер Асаф 139
 Месуменц Аветис 13, 14
 Мийо Дариус 88, 207
 Миклашевские М. и И. 132
 Микоян Анастас 187
 Минтц Шломо 218

Мирзоян Эдуард 10, 148,
 156, 167, 173,
 189, 207, 219
 Мирза-Заде Н. 191
 Мовсес Хоренаци 19
 Момпу Федерик 115
 Мострас Константин 11, 149,
 164, 177, 190
 Моцарт Вольфганг Амадей
 58, 110, 124, 131, 145,
 162, 185, 189, 210, 217
 Мсрлян Агарон 55, 56, 67
 Мугентесян Ваграм 62
 Мусоргский Модест 123
 Мурадян Матевос 14
 Мхитар Себастиан 61, 96
 Мяковский Николай 147, 148, 171

Н

Наапетян Григор 140
 Навасардян 79
 Нагдян Степан 167
 Надо Эдвард 68, 113, 149
 Назарян Ахоп 136, 137, 138
 Налбандян Ованес 70, 125-
 136, 142, 181
 Направник Эдуард 131, 133
 Науман Эмиль 32
 Наше Тивадор 129
 Нейгауз Генрих 168
 Нерсес Ламбронаци 32, 33

Нерсес Х. 113
 Нечаев Василий 179
 Низами 21, 121
 Никитин А. 205
 Нишиш Артур 130, 147, 148
 Николаев А.А. 11
 Николаев Леонид 79, 131
 Новак Витезслав 97
 Новачек Зденко 111
 Недизн Дэвид 153

О

Обухова Надежда 139
 Ованисян Аристарх 46
 Ованисян Ирина 217
 Ованисян М. 142
 Ованисян Х. 143
 Овнатан Нагаш 33
 Овсепян Вагинак 66
 Овунц Гагик 156
 Оганджян Левон 142, 170, 173
 Оганезашвили Саша 118-122
 Оганесян Оганес 119
 Оганесян Эдгар 156, 173,
 196, 205, 206, 210
 Оганян Арменуи 82
 Ойстрах Давид 150, 185, 198, 199
 Оливер Джемс 153
 Омар Хайям 121
 Ондричик Франтишек 199
 Онегтер Анри 93, 207

Орбели Овсеп (Иосиф) 167
Орбелян Константин 167, 173, 187
Орбелян Степанос 19
Оссовский Александр 133

П

Паганини Николло 69, 77, 81-
83, 96, 97, 110, 135,
136, 145, 152, 189,
210, 213, 214

Падеревский Игнацы 81, 130

Палиашвили Захарий 122

Паллан Жан 110

Папазян А. 33

Папазян Арутюн 210

Папазян Карапет 53, 141

Папазян Мовсес 49

Папаян Надежда 124

Папян Яков 175

Парикян Манук 13, 14, 153,
159-163

Парлоу Кетлин 130

Паронян Аюп 49

Пендереций Кшиштоф 206, 207

Перголези Джованни 196

Перлман Ицхак 153

Перселл Генри 196

Першин Л. 191

Петросян Тамара 189

Печкаи Луи 159

Пиастро Михаил 60, 130

Плглян Арташес 109

Плглян Оганес 109

Погосова Ирина 189

Поздняковская Н. 132

Полонская Л. 184

Полонский Я.П. 127

Полякин Мирон 177

Пояджян Ара 68, 109, 110

Пояджян Аристокес 109

Пояджян Заруи 109, 110

Прасен 55, 109

Пресман Матвей 70

Привалов Н.А. 21

Прокофьев Сергей 115, 147,
148, 160, 189, 207, 214

Проктер Гвендолин 93

Прюньер Анри 99

Пуленк Франсис 88

Пэтри Эгон 184

Р

Раабен Лев 146

Равель Морис 115, 147, 173,
207, 211, 219

Рагиб Махмуд 44, 47, 55

Раду Теодор 45

Разумовская С. 184

Рамо Жан Филипп 97

Раст 121

Ратеклайн 55

Рахман Абдель 93

Рахманинов Сергей 115, 147,
148, 181, 193, 206

Регер Макс 131

Рей Габриэль 198

Реколар Жан 14, 93

Ретевос 50

Рильке Райнер Мария 206, 207

Римский-Корсаков 95, 123, 134

Рихтер Станислав 168

Рихтер Ханс 130

Роде Пьер 137, 152

Рознер Эдди 187

Ройзман Леонид 179

Россини Джоаккино 58

Ростропович Мстислав 216

Роусторн 161

Рубинштейн Артур 123, 127,
128, 132

Руджиери 90

Ружицкий Людомир 206, 207

Рывкин Александр 132

Рысин Иосиф 218

С

Саакандухт 19

Саакянц Заре 191, 195-196

Садло Карел 190, 191

Саккилари В. 210

Самвелян 79

Самсон Пегги 93

Сандаджян Григор 53

- Сарабян Григорий 174
- Сараджев Константин 124,
145-148, 200
- Сараджян Ваграм 215-216
- Сарасате Пабло 69, 74, 76,
81, 110, 129, 130, 133-
135, 145, 210, 211, 213
- Саркисян Вартан 105
- Саркисян Рубен 210
- Сарьян Аракси 189
- Сарьян Лазарь 11, 156, 173
- Сафонов Василий 148
- Саяд-Оглан 39
- Саят-Нова 41, 119, 183
- Свирин А. 17
- Сейбер Матиас 161
- Сейе Лоран 90
- Семенов А.А. 22
- Сен-Санс Камил 70, 74, 81,
82, 87, 88, 91, 111,
112, 210, 219
- Сепух 48, 50
- Серебряков Павел 185
- Сибор Борис 164, 189
- Сигети Йозеф 13, 14, 150,
162, 163, 190
- Силантьев Юрий 139
- Симонян Феликс 175, 205-208
- Синанян Антон 13, 14, 57-63,
111-114
- Синанян Арутюн 46, 54, 57-63,
67, 111-114, 141
- Синанян Геворк 13, 14, 60, 68,
111-116
- Синанян Григор 51-55, 173
- Синанян Овсеп 112, 114
- Синдинг Кристиан 111
- Скробов Игорь 139
- Скрябин Александр 115, 118, 130
- Славик Йожеф 199
- Сметана Бедржих 185
- Снитковский Семен 179
- Согомонян Давид 134, 141-143
- Соколовская Ольга 139
- Сосыка Вячеслав 139
- Спендиаров Александр 69, 117,
124, 126, 131, 134,
143, 182, 193
- Спиваков Владимир 219
- Срабьяны братья 130
- Станиславский Константин 179
- Станкевич 206, 207
- Степанос Сюнеци 19
- Степанян Аро 115, 148, 156, 193
- Степанян Г. 53
- Стерн Исаак 153
- Стоковский Леопольд 160
- Стравинский Игорь 147, 160
- Страдивари Антонио 37, 129
- Струве Борис 19, 24, 26-28
- Ступахова 179
- Сюни Григор 115
- Т**
- Тавризян Микаэл 186
- Тадевос Кемани 48-50
- Талалян Геронтий 174, 175, 205
- Талюзль Лин 113
- Тандилян Роза 205
- Танеев Сергей 123, 130, 147, 148
- Тарентелян Мигран 13, 62-67
- Тартини Джузеппе 77, 81, 111,
114, 131, 137
- Татевосян Эдуард 175
- Ташчян Николай 46
- Теймуразян Николай 14
- Тер-Мартиросов Феликс 19
- Тер-Меркерян Жан 191, 197-
200, 218
- Тер-Татевосян Дживан 173
- Тертерян Авет 205
- Терьян-Корганова Елена 124
- Тесторе 90
- Тибо Жак 198, 200, 201
- Тигран Великий 33
- Тигранов Г.Г. 147
- Тигранян Никогойос 79, 81, 82
- Тиратурян А. 53
- Тирацуян 61
- Тнтесян Егия 46, 67
- Томсон Сезар 68-71, 75, 76,
82, 96, 97
- Топчян Эдуард 218
- Торос Рослин 30
- Тосакнини Артуро 160

Туманян Ованес 121
Тэриан Микаэл 170, 173

У

Уитни Роберт 115
Укнатян Жорж 97
Уолтон Уильям 161
Утесов Леонид 187

Ф

Фавстос Бюзанд 32, 33
Фижан Андре 115
Флерковский 125
Флиэр Яков 184
Фон-Караян Герберт 160
Форе Габриэль 88, 95
Фортунат Венанс 19
Фоскини К. 46
Франк О. 85, 210, 211
Фурмэ Эмануэль 93
Фуртвенглер Вильгельм 160

Х

Хагагорцян Эдуард 196
Хайт Е. 130
Ханджян Давид 189
Ханзадян Эмма 32
Харатян Левон 189
Хафиз 121

Хачатрян Виктор 191, 209-211

Хачатрян Владимир 217
Хачатрян Лусинэ 217
Хачатрян Сергей 217-219
Хачатурян Арам 33, 115, 156,
160, 161, 167, 168, 204, 212

Хачатурян Карен 156, 205
Хейфец Яша 130, 198, 213
Хиндемит Пауль 160, 207
Хозак Рафаил 193
Хорозян Саак 143-145, 167
Хосровян Е. 142
Хренников Тихон 204
Хубов Георгий 122
Худаверди Никогос 48, 50
Худоян Адам 205

Ц

Цейтлин Лев 149, 164, 190
Цимбалист Ефрем 130, 144
Цинцадзе Сулхан 206
Цовянов 79
Цыганов Дмитрий 213

Ч

Чабан 142
Чайковский Петр 70, 123-124,
127-128, 130-131, 135,
145, 160, 163, 173, 185,
189, 210, 214-216, 219
Чалоян Вазген 12, 18, 28, 30
Чарчоглян Вилен 191
Чарян Виген 53
Чаушян Александр 216
Чтчан Гегуни 156
Чухаджян Тигран 46-47, 52,
57-59, 61

Ш

Шавердян А.И. 37, 117, 120
Шагинян Мариетта 144
Шаляпин Федор 181
Шамчи-Бале 39
Шамчи-Мелко 39
Шафран Даниил 132, 216
Шахбазян Гаянэ 189
Шахламян Нерсес 124, 127
Шахмурадян Арменак 124
Шебалян Виссарион 148
Шевийяр Пьер 85
Шевчик Отакар 68, 75-76, 97,
145, 148
Шенберг Арнольд 147
Шеринг Арнольд 190
Шеринг Генрих 198
Ширинский Сергей 192

Шмидт Флоран 147

Шопен Фридерик 81, 115,
124, 219

Шоссон Эрнст 210

Шостакович Дмитрий 148, 160,
161, 173, 178, 193,
203, 204 207, 208

Шпор Людвиг 135, 144

Штейнгардт Арнольд 152, 153

Штюренеггер Рихард 93

Шуберт Франц 145, 173, 185

Шуман Роберт 66, 74, 81, 87,
88, 110, 114, 115

Шушинский Ф. 120

Я

Якобсон А. 17

Якубов З. 191

Яначек 161

Ямпольский Израиль 10, 14,
28, 79, 149, 177, 190

Янигро Антонио 93, 216

З

Эйзенберг Морис 93

Эйо Морис 113

Экимян 47

Эльман Миша 130, 198

д'Энди Венсан 95

Энеску Джордже 87, 88, 94, 179

Эрдели Клара 139

Эрнесакс Густав 203

Эрнст Генрих 69, 81, 96, 135,
152, 210, 213

Эшпай Андрей 204

Ю

Юргенсон Петр 123

Юрэ Жан 86, 87, 90

Список использованной и цитируемой литературы

Рукописные источники:

Фонд древнеармянских манускриптов – Матенадаран им. Месропа Маштоца. Ереван.
NN 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.

Периодические издания:

Бакинский голос – Баку, 1913
Гражданин – С-Пб, 1892
Литературный Азербайджан – Баку, 1969
Новое обозрение – С-Пб, 1893
Петербургские ведомости – С-Пб, 1893
Петербургский листок – С-Пб, 1897-1898
Русская музыкальная газета – С-Пб, 1913
Русское слово – М., 1908-1909
Советская музыка – М., 1933-1976
Тифлисский листок – Тифлис, 1911
Таймс - Нью-Йорк, 1968
Ազատամարտ - Կ.Պոլիս, 1910.
Ալիք – Թեհրան, 1971
Անահիտ – Փարիզ, 1904
Առավոտ - Կ.Պոլիս, 1910
Արագած – Նյու-Յորք, 1911
Արագած – Փարիզ, 1926
Արծազանք – Թիֆլիս, 1890
Արևելյան մամուլ - Ջմյուռնիա, 1907
Արևելք – Կ.Պոլիս, 1901-1905
Արևիկ – Կ.Պոլիս, 1901
Բազմավեպ – Վենետիկ, 1899-1923
Բանբեր երևանի մատենադարանի N 3, Եր., 1956
Բյուզանդիոն – Կ.Պոլիս, 1906-1913
Գեղարվեստ – Թիֆլիս, 1908-1911
Գեղունի – Վենետիկ, 1904
Դաշինք - Ջմյուռնիա, 1910
Զարթոնք - Բեյրութ, 1969
Ընդարձակ տարեցույց – Կ.Պոլիս, 1927

Թեոդիկ - Ամենուն տարեցույց, Կ.Պոլիս, 1904-1923, Փարիզ, 1927-1929
 Ժամանակ - Կ.Պոլիս, 1909
 Ժողովրդի ծայր - Կ.Պոլիս, 1923
 Լրաբեր հասարակական գիտությունների - ԳԱ Երևան, 1973
 (Вестник общественных наук АН Арм.ССР)
 Լույս - Կ.Պոլիս, 1905-1911
 Ծաղկեփունջ - Կ.Պոլիս, 1904
 Դորիզոն - Թիֆլիս, 1911-1913
 Մասիս - Կ.Պոլիս, 1893-1907
 Մշակ - Թիֆլիս, 1887-1913
 Սուրհանդակ - Թիֆլիս, 1912
 Տարազ - Թիֆլիս, 1904-1913
 Տարեգիրք - Կ.Պոլիս, 1914

Книжные издания

- 1 Адамян А. 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 Седней 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.Аракеяна).-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 Иоаннисяна 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 Кушнарв 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 Науман. Иллюстрированная всеобщая история музыки. – т. I, С-Пб. 1897
- 36 Нерсисян М. Из истории русско-армянских отношений. – Ер., 1956
- 37 Ованисян А. История армянской музыки. Музей Литературы и искусства. – Ер., 1939
- 38 Оганисян Л. История медицины в Армении. т. I-II. – Ер., 1946
- 39 Орбели И. Памятники эпохи Руставели. – Л., 1938
- 40 Памятники эпохи Руставели. – Л., 1938
- 41 Пиотровский Б. История и культура Урарту. – Ер., 1944
- 42 Пиотровский Б. Искусство Урарту. – Л., 1962
- 43 Привалов Н. Историко-этнографическое исследование древнерусских народных инструментов в связи со смычковыми инструментами других стран, т. V. – С-Пб., 1903
- 44 Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. – М., 1961
- 45 Сараджев К. Статьи, воспоминания (Сост. и ред. Г. Тигранов). – М., 1962
- 46 Свириг А. Миниатюра древней Армении. – М.-Л., 1939
- 47 Семенов А. Среднеазиатский трактат по музыке (XVII век). – Ташкент, 1946

- 48 Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок.- М., 1959
- 49 Тагмизян Н. Теория музыки древней Армении.- Ер., 1977
- 50 Техническая энциклопедия. Музыкальные инструменты (смычковые). т.13.- М., 1931
- 51 Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. т. I-III.- Ер., 1956-1976
- 52 Тревер К. Памятники греко-бактрийского искусства.- М.-Л., 1940
- 53 Тревер К. Очерки по истории культуры древней Армении.- М.-Л., 1953
- 54 Финдейзен Н. Очерк по истории музыки в России, т.I. - М.-Л., 1928
- 55 Чалоян В. Армянский ренессанс. - М., 1963
- 56 Чалоян В. История армянской философии.- Ер., 1959
- 57 Чалоян В. Основные вехи развития философской мысли в Армении. - Ер., 1950
- 58 Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура.- Ер., 1956
- 59 Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX-XX вв.- М., 1959
- 60 Якобсон А. Очерк истории зодчества Армении V-XVII вв.- М.-Л., 1950
- 61 Якубовский А. Кавказ и Иран в эпоху Руставели.- Л., 1938
- 62 Ямпольский И. Русское скрипичное искусство.- М.-Л., 1951

- 63 Գրիգոր Նարեկացի. Մտայան ողբերգութիւնք.- Եր., 1948
Григор Нарекаци, Книга скорбных песнопений. - Ер., 1948
- 64 Գևորգյան Ա. Արհեստները և կենցաղը հայկական մանրանկարներում.- Եր., 1973
Геворкян А. Ремесла и быт в армянской миниатюре.- Ер., 1973
- 65 Դավիթ Անյաղը. Մահմանը իմաստութեան.- Չենեսիկ, 1933
Давид Непобедимый. Пределы мудрости.- Венеция, 1933
- 66 Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.- Եր., 1985
Тагмизян Г. Григор Нарекаци и армянская музыка V-XV вв.- Ер., 1985
- 67 Թումանյան Հ. Երկերի ժողովածու, հ. IV - V Եր., 1951, Եր., 1955
Туманян Ов. Собрание сочинений, т.IV-V.- Ер., 1951, 1955
- 68 Լևոնյան Գ. Երկեր.- Եր., 1963
Левонян Г. Сочинения.- Ер., 1963
- 69 Խանզадյան Է., Հայկական հին երաժշտական գործիքներ, Եր. 1959, հ. V,
Ханзадян Э. Музыкальные инструменты. В кн.: "Труды Историч. музея".
т.V - Ер., 1959.
- 70 Կոմիտաս. Հոգիածներ և ուսումնասիրություններ.- Եր., 1941
Комитас. Статьи и исследования.- Ер., 1941

- 71 Հակոբյան Վ. Մանր ժամանակագրություններ, հ. Բ.- Եր., 1959
Акопян В. Подробная хронология, т. II.- Ер., 1959
- 72 Հակոբյան Վ. Կանոնագիրք հայոց, հ. Բ.- Եր., 1971
Акопян В. Армянский свод законов, т. II.- Ер., 1971
- 73 Հայկազեան բառարան.- հ. I, II, Վենետիկ, 1837
Словарь древнеармянского языка. ("Айказян") т. I, II - Венеция. 1837 (Факсимильное издание. Ер., 1979-1981).
- 74 Հիսարյան Ա. Պատմութիւն հայ ծայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայինոց.- Վ.Պոլիս, 1914
Гисарлян А. История армянской нотописи и биографии национальных музыкантов. -Константинополь, 1914
- 75 Հայկական մանրանկարչություն. Ալբոմ.- Եր., 1967
Армянская миниатюра. Альбом.- Ер., 1967
- 76 Մովսես Խորենացի. Պատմութիւն հայոց.- Թիֆլիս, 1913
Мовсес Хоренаци. История Армении.- Тифлис, 1913
- 77 Ներսէս Շնորհալի— Ընդհանրական թուղթ, Երուսաղէմ, 1861
Нерсес Шнорали. Соборное послание.- Иерусалим, 1861
- 78 Ներսէս Խ. Գևորգ Սիմանեան.- Վենետիկ, 1923
Нерсес Х. Геворг Синанян.- Венеция, 1923
- 79 Ստեփանյան Գ. Ակնարկներ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հատոր I.- Եր., 1962
Степанян Г. Очерки по истории западно-армянского театра, т. I.- Ер., 1962
- 80 Ստեփանոս Օրբելեան. Պատմութիւն տանն Սիսական.- Մոսկուա, 1861
Степанос Орбелян. История дома Сисакан.- М., 1861
- 81 Տարեգիրք.— Վ.Պոլիս, 1914
Ежегодник.- Константинополь, 1914
- 82 Փափազյան Հ. — Հայաստանի, Ադրբեջանի և Վրաստանի տնտեսական հարաբերությունները X դարում. Եր., 1952.
Папазян Г. — Экономические отношения между Арменией, Азербайджаном и Грузией в X веке. Ер., 1952.
- 83 Փափստոս Բյուզանդ. Պատմություն Հայոց.— Վենետիկ, 1914
Фавстос Бюзанд. История Армении. — Венеция, 1914

-
- 84 A Survey of Persian Art. Oxford University Press.- London, New York, 1938
- 85 Alxanian D. Traité theoretique du Violoncelle. Preface de Pablo Casals.- Paris, 1914
- 86 Bachman W. Die Anfänge des Streichenstrumenten spels.- Leipzig, 1964
- 87 Christo M.Macri. L'organisation de l'economie urbaine dans la Byzance sous la dinastie de Macedoine.- Paris, 1925
- 88 Paul Collaer et Albert van der Linden. Atlas historique de la musique.Elsevier.- Paris, 1960
- 89 Curt Sachs. Die Musikinstrumente Indies und Indonesiers.- Berlin, 1915
- 90 Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde.- Leipzig, 1920
- 91 Curt Sachs. Geist und Werden der Musikinstrumente.- Berlin, 1929
- 92 Curt Sachs. The History of Musical Instruments.- New York, 1940
- 93 Curt Sachs. The Rise of Music in the Ancient World. East and West.- New York, 1943
- 94 Galamian J. Principles of Violin Playing and Teaching. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.- N.J., 1962
- 95 Grove. A Dictionary of Music and Musicians.- London, 1952
- 96 Dalton Ormond Maddck. Byzantine Art and Archeology. Oxford. The Clarendon Press.- 1911
- 97 Grillet I. Les ancetres du violon.- Paris, 1901
- 98 Heron-Allen Edward. The ancestry of the violin, Printed by Mitchell & Hughes. London, 1882
- 99 Kuhlmann R. Geschichte der Bogeninstrumente.- 1882
- 100 Lachmann R. Musique de l'Orient. Breslau.- 1929
- 101 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
- 102 Haweis, H. K., George Redway. Old violins. Longmans, Green and company.- New York, 1898
- 103 Pope, Arthur Upham. A survey of Persian art from prehistoric times to the present. Oxford University Press.- London, New York, 1938
- 104 Pierard L. Le violon, son histoire et son origine.- Paris, 1902
- 105 Rice, David Talbot. The Great palace of the Byzantine emperors. University Press.- Edinburgh, 1958
- 106 Rosenthal Ethel. The Story of Indian Music and its Instruments; a study of the present & a record of the past.- London, 1929
- 107 Salvador-Daniel F. The Music and Musical Instruments of the Arabe.- London, 1915
- 108 Theodor Radoux I. Vieutemps, sa vie, ses oeuvres.- Liege, 1891
- Vidal A. Les instruments a archet. Vol I-II.- Paris, 1876-1877

"The History of Armenian Bowing Art"

by Professor Anahit Tsitsikian

Summary

This book is a result of many years research of a famous violinist 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 a 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 Middle Eastern performing art.

The second part was added to the latest edition of the book after the author was deceased. It contains sixteen 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 the list of Professor Tsitsikian's works.

In conclusion, we can say that this book is written in such a way that both the scholar and layman will find it interesting and informative.

Настоящее издание осуществлено при добром содействии Вигена Тер-Мануэляна
Publication of this book was made possible by the generous help of Mr. John Vigen Der Manuelian



e-mail: shnounge@xter.net

Редактор-составитель Нунэ Шамахян
Редактор и корректор Левон Казарян
Технический редактор Арменуи Саркисян

ԷԴԻՏ ՊՐԻՆՏ
Երևան, Թումանյան 12.3
հեռ.՝ (374 1) 520 848
www.editprint.am
info@editprint.am



EDIT PRINT
Toumanyan 12.3, Yerevan
Tel.: (374 1) 520 848
www.editprint.am
info@editprint.am





Anahit Tsitsikian

A violinist, an educator and a scientist
(1926 - 1999)

Anahit Tsitsikian - was born August 26, 1926 in Leningrad, (currently St. Petersburg) Russia. In 1942 she moved to Yerevan.

In 1953 she graduated from Yerevan State Conservatory (as a student of Professor Karp Dombayev), in 1954 she completed her graduate course at the Moscow State Conservatory (adviser - Professor Konstantin Mostras). She began performing professionally at the age of 15. Since 1954 she has been the principle soloist of the Armenian Symphony.

Ms. Tsitsikian performed throughout the republics of the former Soviet Union and in 27 countries around the world. As a violinist she produced 3 vinyl recordings with the "Melodia" label and left numerous soundtracks at the Armenian and Russian Radio archives.

Music of Armenian composers held a special place in Ms. Tsitsikian's repertoire. Often as a first interpreter she assisted, edited various original pieces of her colleagues-composers.

From 1950 she worked as a professor at the Yerevan State Conservatory; established three new courses in its curriculum: The History of Bowed Instruments, The History of Armenian Performing Art, and a Course of Music Teaching Practice.

Since she was a student of the Conservatory, Tsitsikian started researches in the field of music history; bowing art; instrumentology and Music archaeology. Actually she became one of the founders of that new branch in science in Armenia.

She participated and gave lectures (talks) in numerous International Conferences, printed articles in Armenia and abroad.

Died May 2, 1999 in Yerevan.

During her artistic life Professor Anahit Tsitsikian had performed in more than 1000 recitals, recorded 60 pieces of library music (only 43 saved), and was the author of 300 articles, Radio and TV programs, lectures. She was a member of many organizations such as: Composer's Union of Armenia, Composers of USSR, Armenian Theatre Union, Journalist's Union, Women's Committee of the USSR, member of AOKS7, Committee in "History of World Culture", USSR, World science, Archaeology etc.

Anahit Tsitsikian was awarded a PhD of Musical Science degree in Music (1982).

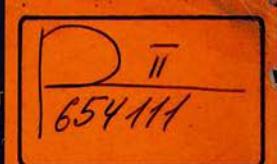
ՀԱՅԿ ՀԻՃԱԿՅԱՆԻ ԳԻՒՆ. ԳԻՒՆ.



FL0095230



Цицикян Анаит
скрипач, педагог.
(1926-1999)



Родилась 26 августа 1926 в Ленинграде (ныне С.Петербург), Россия. В 1942 г. переехала в Ереван. В 1953 окончила Ереванскую гос. консерваторию (класс Карпа Домбаева), в 1954 г. аспирантуру при Московской консерватории (рук. Константин Мострас).

Концертную деятельность начала с 15-летнего возраста. С 1954 - солистка Армянской филармонии. Гастролировала во многих городах СССР и 27 странах мира. Записала три граммпластинки на фирме "Мелодия", имеет фондовые записи на Радио Армении и Москвы. Особое место в репертуаре Цицикян занимала музыка современных армянских композиторов; зачастую она являлась соавтором, редактором и первым исполнителем многих из этих произведений.

С 1950 г. преподавала в Ереванской консерватории; основала и вела три курса лекций: История и теория смычкового искусства, История армянского исполнительства и Педагогическая практика.

Со студенческих лет активно занималась научно-исследовательской деятельностью. Ей принадлежат исследования в области истории музыки; смычкового исполнительства, инструментоведения и Музыкальной археологии - науки, основателем которой в Армении она, явилась. С докладами выступала на международных научных конференциях. Много писала и издавалась в Армении и за рубежом.

Скончалась 2 мая 1999 г., в Ереване.

На протяжении творческой деятельности Анаит Цицикян имела более 1000 концертных выступлений; осуществила 60 фондовых записей (сохранились 43); автор 300 статей, радио- и телепередач, докладов. Она являлась членом Союза композиторов Армении и музфонда СССР, Армянского театрального общества, Союза журналистов, Комитета женщин СССР, Армянского отделения АОКС, Совета по комплексной проблеме "Истории мировой культуры" АН СССР, Международной научной Ассоциации Музыкальной археологии ("World Archaeology") и др.

Заслуженная артистка Армянской ССР (1967).
Кандидат искусствоведения (1970), Профессор (1982).

ООО "Букенист"

ISBN 99941-36-37-2



2 000044 067012

Армянское смычковое искусство

5000.00 др.