

BOOK REVIEWS

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

НАЗЕНИК САРГСЯН

*Кандидат искусствоведения
Институт Искусств НАН РА
nazeniks@gmail.com*

Գրիգոր Սյունի. Խմբերգեր: Գիտական հրատարակություն ըստ բնագրերի /Գ. Սյունի, ՀՀ ԳԱԱ: Կազմող, խմբագրող, նախաբանի և վերլուծական դիտողությունների հեղինակ՝ Ռ. Ա. Աթայան: Աշխատասիրությամբ Արծվի Բախչինյանի: Երևան, «Գրական հայրենիք» («Հայաստան» հրատ.), 2013 թ., 372 էջ:

Grikor Suni, Choral songs, Armenian folk song arrangements. Academic publishing based on originals, compiling, editing, introduction and analytical comments by Robert Atayan. Yerevan, «Hayastan», 2013, 372 pages. [In Armenian and English]

Армянская музыкальная культура дифференцируется на несколько ветвей. Это крестьянский и городской фольклор, профессиональная музыка устной традиции, культовая музыка и профессиональная музыка, преимущественно сформировавшаяся на базе европейской профессиональной многоголосной музыки. Среди названных ветвей крестьянские и городские обиходные и крестьянские обрядовые песни исполняют хоровым унисоном, хотя многие из них являются образцы попеременного пения, либо чередования сольного пения запевалы и хорового унисонного пения остальных участников, что особенно характерно для песне-плясок.

Армянская профессиональная вокальная музыка устной традиции, исполняемая ашугами, содержит элементы многоголосия за счет сопровождающегося дамом (педалью) духового инструмента сольного вокального пения и ритмического сопровождения ударным инструментом, имеющим определенную высотность.

Армянская христианская церковная музыка на протяжении долгого времени оставалась также монодической. Однако, приблизительно с середины XIX века при исполнении в армянской апостольской церкви духовных

вокальных жанров – духовных тагов и шараканов (духовные гимны), сольное пение сопровождалось вокальной хоровой pedalюю.

Как отмечает А. Багдасарян «Сольное пение особенно характерно для мелизматических песнопений Святой литургии. Издавна в армянских апостольских церквях эти песнопения традиционно сопровождались вокальной pedalюю. Интересно, что этот принцип – сопровождать мелизматические песнопения вокальной pedalюю, был воспроизведен почти во всех известных многоголосных композиторских обработках Литургии»¹.

В 1877 г., по заказу венецианских Мхитаристов, многоголосная обработка патарага была осуществлена итальянским композитором П. Бианкини. Можно также предположить, что в спектаклях, представляемых в школьном театре Мхитаристов, также исполнялись хоровые номера, поскольку в книге Барсега Саргсяна по поводу ряда спектаклей в числе «действующих лиц» значится «цшр», что обозначает хор².

Карине Худабашян отмечает, что, в детстве и юношестве Х. Кара-Мурза в родном городе, Карасубазаре, нередко слышал хоровое пение в церкви, в салонах, во время любительских спектаклей³.

Примерно с середины XIX века в культурных центрах западноармянской диаспоры при армянских драматических труппах С. Пенгляна, А. Вардовяна и др. в спектаклях, а также в небольших концертах, звучали исполнявшиеся после спектаклей, хоровые номера.⁴ Когда же в репертуар стали входить популярные в Европе оперетты, содержащие хоровые эпизоды, то они, безусловно, исполнялись артистами труппы. Таким образом, можно предположить, что формирование многоголосного хорового исполнительского искусства в среде

¹ См. Չափազրեալ Երգեցողութիւնը Սրբոյ Պատարագի, 2012, 340, комментарий 93. А. Багдасарян указывает также на наличие примеров двухголосного и трехголосного пения гетерофонного склада (**гетерофония** вид многоголосия, возникающего при совместном (вокальном, инструментальном или смешанном) исполнении мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят отступления от основного напева) в ряде фрагментов в патараге Никогооса Ташчяна, записанном армянской нотописью и изданном в Первопрестольном Эчмиадзине (Вагаршапат, 1878 г.) (традиционно называемом Ташчяновским патарагом). См. Ա. Բաղդասարյան, 1985, 36.

² См. Սարգիսեան, 1905.

³ См.: Худабашян, 1977, 37. К. Худабашян отмечает также, что «судя по нотным записям брата композитора Х. Кара-Мурзы – П. Кара-Мурзы (см.: МЛИ, фонд Х. Кара-Мурзы), ряд духовных песнопений в армянской католической церкви Карасубазара исполнялся четырехголосно. Автором этих обработок П. Кара-Мурза называет местного органиста Ханбекияна (см. указ. соч., стр. 37, сноска 4).

⁴ См. Ստեփանյան, 1969, Մուրադյան, 1979, Մուրադյան, 1989.

армянской диаспоры начало происходить приблизительно с середины XIX века на западноармянской сцене, а на восточноармянской – в чуть более поздний период. Одним из самых ярких основоположников хорового жанра в армянской музыке следует считать Тиграна Чухаджяна, представившего замечательные образцы хоров в операх «Аршак II» и «Земире», в комических операх «Ариф», «Къёсе-Кехья» и «Леблебиджи Хор-хор ага»⁵.

Появление первых хоровых обработок армянских крестьянских и городских песен в восточноармянской музыкальной культуре связано с именами Х. Кара-Мурзы и затем М. Екмаляна. Уже с 80-х годов XIX века хоровые обработки и оригинальные хоры занимают достаточно большое место в концертах, представляемых на сценах различных городов – центрах культуры восточноармянской диаспоры. Первым, кто обработал армянскую Литургию в многоголосном варианте был Христафор Кара-Мурза, а затем – Макар Екмалян. «Патараг» (Литургия) последнего по сей день исполняется и считается канонической. Вместе с тем, хоровые песни звучат и в спектаклях, и в театрализованных представлениях.⁶

Так или иначе, хотя за этот и в последующие периоды армянскими композиторами были освоены все многоголосные жанры европейской традиции, жанр хоровой музыки занимал и занимает одно из ведущих мест в армянской профессиональной музыкальной культуре – как в композиторском творчестве, так и в исполнительской сфере. При пристальном исследовании нетрудно заметить какое количество хоровых коллективов существовало, да и в наши дни существует, как в Армении, так и в армянской диаспоре. Множество изданий хоровых произведений армянских композиторов по сей день свидетельствуют о популярности произведений этого жанра, развивающегося в контексте тенденций своего времени. Среди множества армянских композиторов, обращавшихся к этому жанру, хоровые обработки и оригинальные хоровые опусы композитора Григора Сюни (Мирзаяна), безусловно, занимают весомое место.

Ему принадлежит множество произведений в различных жанрах. Однако далеко не все созданные Григором Сюни произведения, собраны, изданы и, тем более, исследованы. Можно сказать, что на сегодняшний день его вклад в историю армянской музыки не оценён по достоинству.

⁵ См. Тигранов, 1956, 129–174; Մուրադյան, 1979, էջ 137–192; Մուրադյան, 1989; Թահմիրյան, 1999; Ասատրյան, 2006; Ասատրյան, 2009, 63–65; Ասատրյան, 2011:

⁶ См.: Худабашян, 1977; Մուրադյան, 1979.

Издание «Григор Сюни: Хоры» значительно дополняет историю армянской музыки по нескольким причинам, к которым мы обратимся позже. Однако в первую очередь следует отметить, что сборник составлен выдающимся армянским музыковедом Робертом Атаяном. Атаян (07.11.1915, Тегеран – 05.03.1994, Лос-Анджелес), заслуженный деятель искусств Армении (1961), с 1923 жил в Ереване, где окончил в 1941 консерваторию, в 1948 – аспирантуру. С 1944 преподавал в Ереванской консерватории (с 1955 – доцент, с 1962 – заведующий кафедрой теории музыки и композиции). Одновременно, с 1948 работал в Институте Искусств АН Армении. Автор многочисленных исследований по армянской музыке⁷. Наиболее весомым трудом Атаяна является собрание творческого наследия Комитаса в 14-и томах (первые шесть томов были изданы самим Атаяном, остальные, после кончины Атаяна, на базе уже законченных рукописей – Г. Геодакяном). Важно отметить вводные статьи к каждому тому, и примечания к каждому из номеров, выполненные на высоком профессиональном уровне Р. Атаяном.⁸

Таким же образом составлен и сборник «Grikor Suni. Choral Songs». К сожалению, он не был издан при жизни Р. Атаяна, и его издание затянулось до 2013 года.

Итак, перед нами издание «Григор Сюни: Хоры». Научное издание по оригиналам. Составитель, редактор, автор предисловия и аналитических комментариев Р. А. Атаян.

Сборник состоит из следующих разделов:

Светлой памяти Армины Мардеросян (Сюни)

Одиссея настоящего издания

Введение

Предисловие: Григор Сюни и его хоры

Хоры

Переводы текстов хоров на английский язык

Примечания и аналитические комментарии.

Все тексты представлены на армянском и английском языках.

Истории создания и издания сборника посвящены первые краткие очерки, предваряющие собственно сам сборник, под редакцией Р. Атаяна. Первый очерк – «*Светлой памяти Армины Мардеросян (Сюни)*» - написан Арцви Бахчиняном (на армянском языке), и Рональдом Григором Сюни (на английском языке).

⁷ Сведения о Р. Атаяне см. Геодакян, 1973.

⁸ См. Комитас, 1960–1982, 1997–2006.

Армина Мардеросян (Сюни) (1949–2012), жена внука Григора Сюни – Рональда Григора Сюни, пианистка и преподаватель по классу фортепиано, имя которой было известно в музыкальных кругах Мичигана и Филадельфии. Армина Мардеросян Сюни на протяжении последних десятилетий концертами и записями пропагандировала имя и творчество Григора Сюни, не позволяя предать забвению. Ее вклад в создание настоящего издания трудно переоценить. Она, к сожалению, скончалась от тяжелой болезни в 2012 году, так и не узнав, что дело, в которое она вложила столько сил и энергии было осуществлено и сборник «Григор Сюни: Хоры» увидел свет.

Второй небольшой очерк, подписанный Арминой Мардеросян и Рональдом Григором Сюни, называется «*Одиссея настоящего издания*», где кратко описана история создания сборника хоров Григора Сюни. Идея создания этого сборника, и её осуществление принадлежит Роберту Атаяну, который узнав, что сын Григора Сюни – Гурген Сюни – проживает в Филадельфии, созвонился с последним и рассказал о своих планах. В процессе работы Атаян собрал воедино хоровые опусы Сюни, изданные в предыдущие годы и материалы, хранящиеся в фонде Григора Сюни в Музее литературы и искусства (МЛИ) в Ереване, а также дополнил опусами, находящимися в домашнем архиве родственников Сюни, которые пересылали эти сочинения Атаяну. К началу 90-х годов сборник практически был готов к изданию, чему однако помешал тогда ряд обстоятельств, связанных с распадом Советского Союза и политическими переменами в стране, издание в начале затягивалось за неимением средств на его публикацию, затем из-за пропажи рукописи, уже целиком подготовленной Робертом Атаяном.

Наконец, осенью 2011 года Арцви Бахчинян посетил семью Сюни и ознакомился с материалами сборника, который хранился у них, привел его в порядок и пришел к выводу, что после некоторой доработки, дополнения и редакции сборник вполне может быть опубликован. Таким образом, совместными усилиями Армины Мардеросян, Генрика Бахчиняна⁹ и особенно Арцви Бахчиняна, который осуществил редакцию и перевод на английский язык текста написанного Р. Атаяном, а также словесных текстов хоров (последние размещены в разделе «Переводы текстов хоров на английский язык» и отчасти в разделе «Примечания и аналитические комментарии») сборник был представлен к изданию.

⁹ Генрик Бахчинян – известный литературовед и переводчик, доктор филологических наук, директор Музея литературы и искусства Армении (с 1992 по 2011).

Сборник вышел в свет в 2013 г. Хотелось бы сказать несколько слов об Арцви Бахчиняне. Кандидат филологических наук, арменовед, историк, переводчик А. Бахчинян – человек широкой эрудиции и большого диапазона интересов. Владеет несколькими языками. Составил и опубликовал более десяти книг и монографий о деятелях армянской диаспоры, а также об историко-культурных связях Армении с разными странами.

«Арцви взял на себя тяжелую задачу в деле изучения архивных материалов и подготовки этих ценных материалов к изданию. Гурген Сюни не дождался дня воплощения своей мечты, так же, как и Роберт Атаян, но благодаря Армине, Генрику, и особенно Арцви, это важное достижение армянской музыкальной культуры теперь доступно армянам всего мира», резюмируют этот фрагмент книги Армина Мардеросян Сюни и Рональд Григор Сюни.

Разделы Сборника - *Введение, Предисловие: Григор Сюни и его хоры и Примечания и аналитические комментарии* – написанные Р. Атаяном – в совокупности составляют небольшое, но ёмкое, выполненное на высоком научном уровне комплексное исследование, включающее творческую биографию и историко-теоретический анализ музыкального наследия (преимущественно хоровых опусов) Григора Сюни. Во Введении дается обобщенная оценка деятельности Сюни – композитора, хормейстера, собирателя и пропагандиста армянской народной музыки. Тщательно обрисован процесс комплектации хоров, включенных в Сборник (ранее изданные хоры, рукописи – хранящиеся в фонде Г. Сюни в МЛИ а также предоставленные семьей композитора), редакционная работа, проделанная составителем (т. е. Р. Атаяном), и принципы классификации хоров по разделам.

Сборник хоров состоит в целом из 66 произведений и имеет следующие разделы: Армянские крестьянские и городские народные песни – №№1–37 (37 образцов, включая варианты некоторых песен); Обработки средневековых духовных песен – №№38–40 (3 образца); Песни патриотические и посвященные национальной освободительной борьбе – №№ 41–50 (10 образцов); Оригинальные хоры (не основанные на народных песнях) – №№ 51–61 (11 образцов); Песни «новой жизни» – №№ 62–66 (5 образцов).

Во Введении перечислены также источники, на которые опирался Р. Атаян в процессе изложения раздела о жизни и творчестве композитора¹⁰.

¹⁰ Среди них: Փոլյուճեան, 1943; Армянские композиторы, 1956); Շահվերդյան, 1959, 204–208; Մուրադյան, 1979, 533–537. Уже после кончины Р. Атаяна были опубликованы также Մյունի, 2005; Նշահավոր ճեմարանականներ, 2009, 387–395.

Следующий, достаточно объемный раздел – Предисловие: Григор Сюни и его хоры – разграничен на две основные части. Первая из них – творческая биография Сюни, вторая – теоретический анализ хоровых опусов в нескольких аспектах. Творческая биография Григора Сюни в изложении Р. Атаяна представляет немалый интерес, не только потому, что включает множество подробностей о жизни и деятельности композитора, но и содержит воспоминания и высказывания как самого Сюни, так и его друзей, знакомых и преподавателей – ярких представителей армянской и русской музыкальной культуры.

Григор Сюни (Мирзаян) родился в Гетабеке 10 сентября 1876 г. Потомственный музыкант. Прадед – ашуг Темур, дед – ашуг Датаси, отец, Ованес Варандеци – народный поэт, певец и миниатюрист-орнаменталист. Когда Г. Сюни было 2 года семья переехала в Шуши (Арцах). В 1891 г. Г. Сюни поступил в Эчмиадзинскую Духовную Семинарию Геворгян. Известно, что учился у Х. Кара-Мурзы (1892–1893 гг.). В период обучения в семинарии начал записывать народные и духовные песни. Особенно его интересовали мелодии, исполнявшиеся инструментальными ансамблями профессиональной изустной традиции.

«Я также вполне успешно играл на таре, склонен к сочинительству, особенно мелодий восточных сольных танцев. Мой танец Назгюл (написанный в народном духе) уже стал любимым номером исполнителей в Вагаршапате, а мой соло танец, написанный в духе персидского таснифа «Дишахе чраханбухи» (которому «тарист Мардинка» дал название «Узун Дара»), стал общекавказским достоянием» (см. с. 25).

Сюни прошел неполный курс семинарии и в 1895 году организовал свой концерт в родном городе Шуши. Дальнейшее музыкальное образование он решил продолжить в Санкт-Петербурге. С 1895 по 1898 год посещал музыкально-драматические курсы Рапгоф-Поллака, где изучал теорию музыки, а также брал частные уроки игры на фортепиано и композиции. В 1898 г. поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию на факультет по специальности теория композиции, где обучался у Николая Римского-Корсакова.

Атаян довольно подробно излагает период пребывания Григора Сюни в Санкт-Петербургской консерватории (где он проучился 6 лет – до 1904 года включительно) приводя выдержки из воспоминаний Никогайоса Тиграняна, Гарегина Левоняна, Александра Глазунова и Николая Римского-Корсакова. В первый год прошел курс гармонии, в следующие два года – полифонии стро-

гого стиля, в последние два года – полифонии свободного стиля - у Римского-Корсакова.

Сюни сочинил множество фуг, однако на сегодняшний день обнаружена только одна. Эта fuga полностью приводится в контексте рассказа о деятельности Сюни в Санкт-Петербурге (с. 29–33). Именно в городе на Неве Сюни в 1903 г. публикует свои первые произведения.

Очень важной является одна из ветвей деятельности Сюни в Санкт-Петербурге. Это усовершенствование восточных инструментов, распространённых в среде армян и создание на их основе оркестра. Как пишет Р. Атаян: «... В искусстве ближневосточного народного инструментализма внедрение трех самостоятельных, но взаимосвязанных усовершенствованных – создание имеющих различный тембр и амбитус видов отдельных инструментов и создание их «семейств», применение к ним равномерной темперации и создание из них оркестра, было действительно новаторством, которое ни в персидской ни в османской, да и в среднеазиатской и азербайджанской культурах в эти годы даже не были осознаны или представлены (то, что эти нововведения были важны с художественной точки зрения показала сама жизнь). Следовательно Сюни стал пионером в данной области в деле развития искусства ближневосточного народного инструментализма» (с. 37). В одном неопубликованном письме 1928 г. композитор написал:

«Н. А. Римский-Корсаков несколько раз присутствовал на наших репетициях и говорил о них с восхищением (1896–1903, Петербург). Он обожал инструмент нэй (дудук - Н. С.), который я усовершенствовал. Он сказал, что такой специфический тембр... невозможно передать никаким другим деревянным духовым инструментом, и его идеалом было использование нэя в симфонических оркестрах. Среди струнных инструментов, он был в восторге от каманчи-альта и виолончели (чианур), которые сохраняя свой внешний облик имели устойчивую опору (т. е. равномерную темперацию – Н.С.)» (с. 37). Надо отметить, что в конце 1980-х годов мы ознакомились с фрагментом из музыкальной драмы Г. Сюни «Асли и Керам», который хранился в МЛИ в фонде Гр. Сюни под № 2 (рукопись, 12 листов). Эта рукописная партитура была помечена 1901 годом (т. е. периодом, когда Сюни обучался в Санкт-Петербурге). Здесь фрагменты, принадлежащие перу самого Гр. Сюни, чередовались с указаниями мугамов в исполнении восточных инструментальных ансамблей. Однако на сегодняшний день известно, на что указывает сам Атаян, что фрагменты этого произведения были исполнены в Тифлисе в 1915 году силами и при содействии Армянского драматического

общества. Партитура, выполненная рукописно в 1901 г., заинтересовала нас, постольку в нашей диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения¹¹ мы рассматривали нашедший большое распространение, особенно в 10-е годы, жанр, получивший название «азиатской оперетты». Прежде всего заметим, что название «оперетта» лишь частично определяет жанр этих произведений. В целом их можно разделить на две группы. В первую входят бытовые музыкальные комедии (то есть те, которые, собственно, можно определить как оперетту). Вторую составляют музыкальные драмы и трагедии, сюжетом которых, и в этом их специфика, являются восточные сказания. Последние заимствовались из репертуара армянских ашугов. В анонсах авторство таких произведений определялось следующим образом: «Асли и Кярам» – по рассказу ашуга Дживани переложил для сцены Овсеп Восканян»; «Ашуг Гариб» – по ашугу Дживани переложил для сцены с песнями и танцами Овсеп Восканян», или «Кер Оглы» ашуга Джамалу – оперетта в V действиях А. Тальяна». Оперетты первой группы включали популярные городские песни и танцы кавказского региона, в ряде случаев – армянские крестьянские песни и песнепляски. Произведения второй группы очень близки к «мугамной» опере.

Э. Аббасова считает, что первое произведение такого жанра принадлежит Узеиру Гаджибекову, создавшему в 1908 г.¹² музыкальную трагедию «Лейли и Меджнун». Однако, как мы видим, первый опыт в этой области был сделан Гр. Сюни в 1901 г. К сожалению, когда мы пожелали вновь ознакомиться с этой его партитурой, то обнаружили, что она заменена партитурой, очень аккуратно расписанной и помеченной 1920 г. Где находится партитура, помеченная 1901 г. нам неизвестно¹³. По крайней мере, мы считаем нужным отметить, что Григор Сюни, будучи потомком двух ашугов, был не понаслышке знаком с жанром мугама, также, как и с репертуаром армянских ашугов, и профессионально разбирался во всех его особенностях. Он, безусловно, создал и другие произведения, опираясь на специфику ашугского сказа и преломления жанра мугама в практике армянских музыкальных ансамблей (сазандаров) и инструменталистов. Как отмечает Атаян, Сюни сам владел игрой на ряде восточных инструментов, распространенных также в армянской музыкальной культуре.

¹¹ Саркисян, 1991.

¹² См. Абасова, 1973.

¹³ К этому вопросу, а также в целом к жанру «азиатской» музыкальной драмы мы обращались также в нашей статье. См.: Ушрқуші, 2005, 47–53:

В 1900 г. Сюни был назначен на должность руководителя хора Санкт-Петербургской армянской церкви. Под его руководством хор исполнил «Литургию» М. Екмаляна. Кроме того, Григор Сюни создал хоровые обработки армянских духовных песен, которые также прозвучали в исполнении вышеуказанного хора.

В конце 1904 года врачи настоятельно рекомендовали Сюни покинуть Санкт-Петербург по состоянию здоровья, и он вернулся в Тифлис. С сентября 1905 по 1908 год он преподавал и руководил хором в школе Нерсисян.

Период пребывания Сюни в Тифлисе с 1905 по 1908 гг. был плодотворным и многогранным. Помимо преподавательской деятельности, он также выступал со своим школьным хором в армянской церкви, развернул бурную концертную деятельность, руководил симфоническим оркестром, давал сольные выступления как пианист и блистал в концертах, в качестве хормейстера. По свидетельству Гарегина Левоняна, Сюни редактировал музыкальный раздел журнала «Гехарвест», в котором также публиковались его произведения. Создал множество опусов в различных жанрах. К этому периоду относится сочинение оперы-сказки «Волшебный мир или Арегназан» (соч. 1906 г.), которая была показана 12 февраля 1907 г. в Тифлисском театре Артистического общества. В числе произведений, созданных в период с 1905 по 1908 гг. – оперетта «Сваха», произведения для симфонического оркестра и для фортепиано. Однако в конце 1908 г. Сюни покинул Тифлис и отправился в Трапизон, а оттуда – в Карин (Эрзрум). Здесь он отдал дань этнографической деятельности, описывая географию и историю местности, обычаи, уклад жизни армян, проживающих в этих городах и ближайших селениях. Зафиксировал множество образцов местного песенного фольклора. С 1914 по 1919 гг. снова обосновался в Тифлисе, где продолжил как творческую, так и концертную деятельность, однако в 1919 г. уехал в Тегеран, затем, в 1921 г. вновь появился в Тифлисе, а вскоре переехал в Константинополь, где продолжил преподавательскую и концертную деятельность. В 1921 г. Ов. Туманян организовал в Константинополе Центр армянского искусства, по типу того, который функционировал в Тифлисе, где Сюни возглавил музыкальную секцию. В 1923 г. Сюни уезжает с семьей в Америку, где и обосновывается до конца жизни, с 1925 г. преимущественно проживая в Филадельфии. Здесь он сыграл значительную роль в формировании национально-культурной жизни армянской диаспоры, как путем организации концертов, так и просвещая и информируя ее о жизни и культуре их родины – Армении. 18 декабря 1939 г. Григор Сюни скончался.

Следующий раздел Атаян посвятил анализу творчества Григора Сюни, где преимущественно приводится многоаспектный анализ созданных им хоров. Этот раздел предваряет небольшое вступление, посвященное начальному этапу формирования армянской композиторской школы, а точнее, созданию многоголосных обработок армянского крестьянского и городского фольклора и духовной музыки.

В процессе анализа хоров, созданных Сюни, Атаян отмечает особенности гармонической обработки образцов армянского фольклора, а также ряд полифонических приемов, используемых композитором, ладовую и метро-ритмическую специфику обработок индивидуальных хоровых опусов Сюни. Помимо этого раздела, особого внимания заслуживают комментарии Атаяна к каждому из хоровых опусов, нашедшие место в конце сборника. Иногда они кратки – отмечены архивные или иные места хранения этих хоров, год их создания, а также год первой публикации (если таковая была). Иногда это очень обширные комментарии, где приводится подробный музыкально-теоретический анализ произведения, а также примечания к монодическому оригиналу.

Небезынтересно привести оценку творчества Сюни, данную Робертом Атаяном. «Сюни значительно расширил тематически-жанровые рамки хоровой литературы, обогатил ее новыми композиционно-техническими хоровыми средствами, более широким использованием классических – гармонических и полифонических средств. Это обозначило решительный шаг в развитии, обогащении и обновлении национального хорового искусства. Хоры Сюни, в частности, обработки многожанровых, разнообразных и красивых, и эмоциональных, стилистически чистых народных мелодий, всегда пользовались большой симпатией исполнителей и слушателей. Нет сомнения, что вошедшие в данный сборник, до того остававшиеся неизвестными эти прекрасные хоровые песни – также будут удостоены подобного признания и обогатят армянский хоровой репертуар новыми значимыми произведениями» (с. 61).

Мы не можем завершить настоящую рецензию, не отметив некоторые нежелательные особенности ряда фрагментов при изложении Атаяном биографии и анализе творчества Сюни.

1. Во всем исследовании Р. Атаяна красной нитью проходит сравнение творчества Комитаса с творчеством Сюни, отнюдь не в пользу последнего. Нам представляется, что анализ творчества Сюни должен быть посвящен выявлению специфики именно творчества Сюни, безотносительно к какому-либо другому композитору.

2. В самом начале второго раздела (анализ творчества Сюни), Атаян пишет следующее: «В своих хоровых произведениях... Кара-Мурза и Екмалян начали с простого метода – «гомофонного», сохраняя подлинные народные мелодии в качестве основного голоса, они традиционные средства и приемы гармонии «по возможности» приспособили к народному музыкальному мышлению, отчасти же создали гармонические средства и приемы вытекающие из особенностей, присущих национальной народной музыке (так же поступил Н. Тигранян в своих фортепианных произведениях)» (с. 55).

Однако еще в 1977 г. была издана книга Карине Худабашян «Армянская музыка от монодии к многоголосию», где был подробно проанализирован принцип обработок Х. Кара-Мурзы, Н. Тиграняна и М. Екмаляна. На основе выводов сделанных К. Худабашян можно выяснить, что вышеприведенная характеристика данная Р. Атаяном верна только в отношении обработок Х. Кара-Мурзы (т. е. преимущественное использование приемов классической гармонии с некоторыми осторожными пробами отразить специфику ладов, типичных для армянской традиционной музыки)¹⁴. В отношении принципа обработок Макара Екмаляна, (а также Никогайоса Тиграняна), такая характеристика неверна: «Анализ произведений Макара Екмаляна показывает, что композитор, обратившись к многоголосной обработке армянских монодий, выработал основополагающие, общие принципы, которыми руководствовался при гармонизации как профессиональной, так и народной монодии. Эти принципы сложились, с одной стороны, под влиянием гармонического стиля эпохи развития национально-романтических школ (отражение в гармонизации системы натуральных ладов посредством использования переменных функций аккордов, параллельная переменность ладов, политональность и полиладовость, сочетание классической функциональной и натуральноладовой гармонии). С другой стороны, эти принципы продиктованы осознанной необходимостью отражения в многоголосии структурной и функциональной специфики ладов армянской музыки»¹⁵.

Далее Атаян пишет, что у Сюни «... в ряде хоров основная гармонизация не выходит за пределы традиционных приемов классической «функциональной гармонии» и традиционных принципов их использования. Они отчасти повторяют метод многоголосной обработки использованный в некоторых хорах Кара-Мурзы с тем различием, что Сюни, пытаясь достичь более полного созвучия хора, значительно детализировал свою гармонию» (с. 57).

¹⁴ См.: Худабашян, 1977, 85.

¹⁵ Там же, 204.

Данная Атаяном характеристика также неверна в отношении принципов обработок Григора Сюни. Как и М. Екмалян, будучи учеником Н. Римского-Корсакова, Сюни использует при гармонизации народных песен приемы натурально-ладовой гармонии. Даже при беглом анализе его обработок становится совершенно очевидным, что Сюни всегда подчеркивает и выявляет в своих обработках (будь то гармонические или полифонические) ладовую специфику армянской песни, а также ее метроритмические особенности «не местами», а везде.

3. Вряд ли было корректно при анализе какого-либо принципа обработки народной или духовной песни подчеркивать, что данный прием «неуместен» или использован композитором формально.

Тем не менее, конечно, самой большой заслугой Атаяна является публикация самих 66-и хоров Григора Сюни, которые значительно обогащают наше знакомство с творчеством высокоталантливого и имеющего свой индивидуальный стиль и почерк композитора. Исследование как этих хоров, так и последующие изыскания с целью представить его творчество во всем объеме, а также их глубокий многоаспектный анализ, безусловно, позволят выявить специфику стиля и музыкального языка, а также жанровое разнообразие творчества Григора Сюни.

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ասատրյան Ա., – 2006, «Արշակ Բ» հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, 2006:

Ասատրյան Ա., – 2009, «Ձեմիբե». Տիգրան Չուխանյանի կարապի երգը, Երևան, 2009:

Ասատրյան Ա., – 2011, Տիգրան Չուխանյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011:

Բաղդասարյան Ա., – 1985, Հայոց Պատարագը Նիկողայոս Թաշյանի գրառմամբ, *Էջմիածին*, 1985, թիվ Ա.:

Գույումճեան Յ., – 1943, Գրիգոր Սիւնի երաժշտագետը եւ մարդը. Կենսագրական ուրուագիծ եւ յիշողութիւններ, Ֆիլադելֆիա, 1943:

Թահմիզյան Ն., – 1999, Տիգրան Չուխանյան, կեանքը և ստեղծագործությունը, Փասադենա, 1999:

Չայնագրեալ Երգեցողութիւնը Սրբոյ Պատարագի, Երևան, 2012:

Մուրադյան Մ., – 1979, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն. Հ II, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբին, Երևան, 1979:

Մուրադյան Մ., – 1989, Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989:

Նշանավոր ճեմարանականներ, – 2009, Պրակ Բ, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2009:

Շահվերդյան Ա., – 1959, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959:

Սարգիսեան Հ. Բարսեղ, – 1905, Երկհարիւրամեայ գրականական գործունեութիւն և նշանաւոր գործիչներ Վենետիկոյ Միսիթարեան Միաբանութեան, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1905:

Սարգսյան Ն., – 2005, Աշուղական սիրավեպը հայ երաժշտական թատրոնում, Հայ աշուղական գիտությունը և արդի հիմնահանդիսները. Գիտաժողովի զեկուցումներ, Երևան, 2005:

Սյունի Գրիգոր, – 2005, Հայ երաժշտություն, Երևան, 2005:

Ստեփանյան Գ., – 1969, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության. Հ. II, Երևան, 1969:

Абасова Э., – 1973, Гаджибеков Узеир Абдул Гусейн оглы, *Музыкальная энциклопедия в 6 тт.*, Москва, т. 1. 1973.

Армянские композиторы (сборник биографий), сост. Р. Атаян, А. Татевосян, М. Мурадян, Ереван, 1956.

Геодакян Г., – 1973, Атаян Роберт Аршакович, *Музыкальная энциклопедия в 6 тт.*, Москва, т. 1. 1973.

Комитас, – 1997–2006, Собрание сочинений. т.т.1-6. Редактор Р. Атаян.Ереван 1960-1982; т.т. 7–14. Редакторы Р. Атаян, Г. Геодакян, Ереван, 1997-2006.

Տարկեսյան Ն., – 1991, Армянский сценический танец второй половины XIX и начала XX веков (к синтезу музыки и хореографии). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ереван, 1991.

Тигранов Г., – 1956, Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т. I, Ереван, 1956.

Худабашян К., – 1977, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, 1977.