

**Univerzita Karlova v Praze**

# **Diplomová práce**

**2011**

**Azniv Davtyan**

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta pedagogická

Studijní obor: Hra na nástroj



**Arménská klavírní literatura  
se zřetelem na instruktivní literaturu**

Autor diplomové práce: Azniv Davtyan

Vedoucí diplomové práce: Doc. MgA. Jana Palkovská

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma  
*„Arménská klavírní literatura se zřetelem na instruktivní literaturu“*  
vypracovala samostatně s využitím literatury a informací,  
na něž odkazuji.

V Praze dne 8. dubna 2011

## ***Poděkování***

*Ráda bych na tomto místě poděkovala paní docentce Janě Palkovské, za její odborné vedení a cenné připomínky.*

# Obsah

<b>1 ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2 DĚJINY ARMÉNIE</b> .....	<b>9</b>
2.1 ARMÉNIE PŘED NAŠÍM LETOPOČTEM .....	9
2.2 ARMÉNIE PO PŘELOMU LETOPOČTU A V DOBĚ KŘESŤANSTVÍ.....	12
2.3 GENOCIDA ARMÉNŮ .....	15
2.4 ARMÉNIE V SOUČASNOSTI .....	17
<b>3 ARMÉNSKÁ HUDEBNÍ KULTURA</b> .....	<b>19</b>
<b>4 ARMÉNSKÉ KLAVÍRNÍ UMĚNÍ A VÝZNAMNÍ PŘEDSTAVITELÉ</b> .....	<b>23</b>
4.1 TIGRAN ČUCHADŽJAN (1837-1898).....	26
4.1.1 Tvorba.....	27
4.1.1.1 Klavírní díla.....	28
4.2 OSTATNÍ SKLADATELÉ PŮSOBÍCÍ V KONSTANTINOPOLI .....	32
4.3 GENARIOS KORGANOV (1858-1890) .....	34
4.3.1 Tvorba.....	34
4.4 KOMITAS (1869-1935).....	37
4.4.1 Tvorba.....	43
4.4.1.1 Klavírní díla.....	45
4.5 ALEXANDR SPENDIARJAN (1871-1928).....	52
4.5.1 Tvorba.....	53
4.6 SARGIS BARCHUDARIAN (1887 – 1973).....	55
4.6.1 Tvorba.....	55
4.7 ARAM CHAČATURJAN (1903-1978).....	59
4.7.1 Tvorba.....	62
4.7.1.1 Klavírní díla.....	64
4.7.1.2 Klavírní koncert.....	67
4.7.1.3 Ostatní díla .....	72
4.8 ARNO BABADŽANJAN (1921 – 1983).....	74
4.8.1 Tvorba.....	76
4.8.1.1 Skladby pro sólový klavír.....	78
<b>5 ZÁVĚR</b> .....	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>82</b>
<b>PŘÍLOHY</b> .....	<b>85</b>

## **Autorský abstrakt**

Diplomová práce se zaměřuje na arménskou klavírní hudbu v kontextu arménské kultury. Práce je rozdělena do jednotlivých kapitol. Po první kapitole, která se snaží krátce shrnout důležité události o dějinách Arménie od dávných dob až po současnost, následují další části práce, které se zabývají popisem arménské hudební kultury a arménské klavírní hudby. Závěrečná kapitola, která je zamýšleným těžištěm práce se věnuje velikánům arménské hudby a jejich významným dílům.

## **Summary**

The diploma thesis is focused on the Armenian piano music in context with Armenian culture. The first chapter summarizes important events of the history of Armenia from the ancient times to the present. Following chapters describes Armenian musical culture and Armenian piano music. The last chapter intended to be the most important, it tries to characterize giants of Armenian music and their most important works.

# 1 Úvod

Hlavním cílem mé diplomové práce je širší seznámení s arménskou klavírní hudbou, shromáždění informací o existenci skladeb pro sólový klavír či klavír s doprovodem orchestru a o skladbách pro děti napsaných arménskými skladateli a postihnout charakteristické znaky kompoziční práce jednotlivých skladatelů. Dále také upozornit na skutečnost, že existuje bohatá arménská tvorba pro klavír, která se ve školách a v koncertních sálích málo hraje a propaguje. Pro svou práci jsem čerpala informace především z knih A. Šahverdžana, Š. Apojana a G. Šneersona.

Toto téma jsem si vybrala nejenom proto, že je to kraj, kde jsem se narodila a prožila zhruba polovinu svého života, ale také proto, že Arménie je země, která může nabídnout velmi zajímavá fakta a události spojené s hudbou. V každé kapitole se budu věnovat stručnému historickému úvodu. Těžiště práce však bude v samotném rozboru arménské klavírní hudby, který bude vycházet jednak z poznatků hudebně teoretických disciplín, jednak z interpretační praxe. Cílem práce nebylo zaměřit se pouze na klavírní díla, ale také na díla umělecky cenná, která představují bohatství arménské hudby a které jsou pro klavírní díla inspirací.

V druhé kapitole se zabývám stručnou historií Arménii od dávných dob až po současnou Arménskou republiku. Budu se snažit odpovědět na otázky - Co vlastně byla „Arménie“? Odkud „Arméni“ pocházejí? Kdy osídlili Arméni Arménii? Kdy a kde bylo jejich první království?

V třetí kapitole stručně charakterizují arménskou hudební kulturu od 9. století až do 20. století. Víím, že povědomí o Arménii není v Evropě velké. Pro pochopení arménské kultury a zvláště hudby jsou kulturně historické události velmi důležité. Proto se pokusím vylíčit důležité události.

Čtvrtá kapitola je věnována arménským skladatelům. V ní jsou sledovány cesty skladatelů od prvních kompozičních pokusů až k vrcholu. Jelikož arménskou hudbu reprezentuje mnoho osobností, budu se věnovat především těm, kteří se významně podíleli na vývoji klavírní hudby. V každé kapitole, určené skladateli, nejprve uvádím obecné informace o životě, pak se věnují tvorbě s důrazem na skladby pro klavír a na instruktivní skladby. Některé názvy děl jsou uváděny bez překladu a to z toho důvodu,

že tyto názvy jsou ve staroarménštině a přesný překlad nebyl možný.

V přílohách je uveden kompletní seznam všech skladeb pro klavír.



## 2 Dějiny Arménie

### 2.1 Arménie před naším letopočtem

Dějiny Arménů lze dokládat přibližně od roku 1165 př. n. l., kdy přišli do dnešního východního Turecka a postupně se rozšířili do zemí rozdělených ve 20. století mezi Turecko, Sovětský svaz, Írán a Irák. Předkové Arménů byli Urartejci a právě oni založili první stát v Arménském pohoří. Prvním králem Urartu byl Arame (859 př. n. l.). Urartu bylo po staletí hlavním nepřítelem mocných panovníků z Aššuru, Ninive a Dúr Šarrúkinu. V letech 844 – 828 př. n. l. založil král Sardur I. v boji s Asyřany urartskou říši znovu pod názvem „Biajnili“. Semité ji však nazývali asyrským pojmenováním, které dodnes přežívá v názvu „Ararat“, které se později objevuje i v Bibli. V letech 828–810 př. n. l. Sardur a jeho syn Išpuinis sjednotili celou zemi od Erzurumu až po Ararat k Urmíjskému jezeru. Za Išpuiniova syna a nástupce Menui (810 – 785 př. n. l.) bylo podrobena údolí Araxu a východní část území Taron. Argišti I. (785 – 753 př. n. l.) a Sardur II. (753 – 735 př. n. l.) pronikli na jihozápad až k pobřeží Středozemního moře a na severovýchodě dosáhli Sevanu. Panování těchto pěti králů představuje také období největšího rozkvětu Urartu.

Argišti založil město Argištinili, které pojmenoval na svoji počest. Arméni později přejmenovali Argištinili na Armavir. Velkou slávu si však získal Argišti tím, že na vrchu Arinberd založil pevnost nazvanou „Erebuni“, jejíž jméno žije doposud v názvu dnešního města Jerevanu.

Z obav před mocí Urartu, assyrský král Tiglatpalasar III. poslal velkou armádu proti Urartu a v roce 735 př. n. l. se Asyřané pronikli do hlavního města Tušpy, nebyli však schopni dobýt centrální pevnost, proto město zničili a opustili. V době králů Argišty II. (713 - 685 př. n. l.) a Rusy II. (685 – 645 př. n. l.) moc Urartu postupně oslabil. Rusa II. byl posledním králem v době mocného Urartu, a vybudoval město Tejšibani (Karmir Blur). V letech 590 – 580 př. n. l. Urartu definitivně vymizel z dějin. BRENTJES<sup>1</sup> považuje tu dávnou dobu, kdy bylo Urartu světovou velmocí, za jeden z vrcholů arménských dějin, s nímž lze srovnávat jen 1. století př. n. l., kdy arménský

---

<sup>1</sup> BRENTJES, B. *Arménie. Tři tisíce let dějin a kultury*. Praha: Vyšehrad, 1976, s. 32

král Tigran Veliký vybudoval veliké, byť krátkodobé impérium, sahající až do Sýrie a Svaté země.

Mezi tím byla Arménie na celá staletí pojata do říše Achaimenovců a reálnou nezávislost pod vládou vlastní dynastie získala teprve poté, co tuto říši porazil Alexandr Makedonský. Na přelomu tisíciletí zasáhla Arménii rivalita mezi Římem a Parthií a dostala se pod vládu příbuzenstva parthských králů.

Za Aršakovců zesílil iránský vliv na arménskou kulturu, který trval až do počátku 4. století př. n. l., kdy Tigran Veliký učinil z křesťanství státní náboženství a pokusil se pod ochranou Říma odvrátit nebezpečí hrozící samotné existenci arménského království poté, co Sásánovci počátkem 3. století př. n. l. vystřídali v Parthií Aršakovce.

„Arménii“ není snadné identifikovat, zčásti proto, že oblasti s arménským obyvatelstvem a kulturou se neshodují s oblastmi, kde Arméni vládli, a částečně proto, že se rozsah území kontrolovaného Armény značně měnil.

BRENTJES<sup>2</sup> uvádí, že název „Arménie“ se v dějinách poprvé objevuje v nápise na behistunské skále<sup>3</sup>, který dal na paměť svého vítězství vytesat Dareios I. (518 př. n. l.). Zmiňuje se tu o podrobení území, jež nazývá „Armina“. Arméni naproti tomu nazývají svou zemi Hajastán. Tento název se odvozuje od jména legendárního praotce Arménů, Hajka. Hajk po zhroucení stavby babylónské věže povstal proti despotickému sousedovi Belusovi a se svými stoupenci uprchl do hor na severu. Dostal se až k Araratu a u jezera Van založil osadu „Hajkašen“<sup>4</sup>. Belus uprchlíky pronásledoval, byl však poražen a padl. Hajk na oslavu vítězství postavil hrad a nazval svým jménem. Tomuto území se od té doby říká Hajots-Dzor, tzv. „arménské údolí“. Od Haikových časů se jeho lid nazývá „Haj“ a zemi se říká „Hajastán a její dynastie nese jméno „Hajkazjan“<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> BRENTJES, B. *Arménie. Tři tisíce let dějin a kultury*. Praha: Vyšehrad, 1976, s. 19

<sup>3</sup> Na území současné Kermanšach v Západním Íránu

<sup>3</sup> V překladu Hajkova osada

<sup>3</sup> Koncovka **jan** je typickým znakem arménských příjmení



V kulturních dějinách Arménů hrála význačnou roli tři rozsáhlá mnohakilometrová jezera: Urmia (5800 km<sup>2</sup>), Sevan (1416 km<sup>2</sup>) a Van (3733 km<sup>2</sup>). Nejdelší řekou je Arax (1160 km). Na severozápadě je nejdelším vodním tokem Djoroch (350 km), na jihu jsou nejdůležitější Eufrat a Tigris, oba pramenící v Arménii. Tyto hlavní toky přijímají řadu středně velkých řek a nesčetné drobné přítoky. Kdysi bohatě zalesněná země je po devíti až desíti tisíciletích zemědělství a dobytčářství většinou bezlesá a hory jsou v důsledku intenzivní eroze zbaveny svých ochranných půdních vrstev. Arménie patří k nejstarším oblastem, v nichž se rozvíjel zemědělský způsob života.

Mezi horami Masis a Aragac, mezi řekami Achurjan a Arpa na středním toku Araxu leží Araratské údolí, které je nejbohatší částí Arménie. Zde se také nacházela hlavní města Armavir, Jervandašat, Artašat, Vagaršapat, Dvin a také hlavní město nynější Arménie Jerevan. Od hory Aragac směrem na západ a severozápad se prostírá úrodné Širakské údolí, kde se nacházelo hlavní město Arménie Ani.

Do počátku 2. století př. n. l. v Arménii vládla dynastie Ervandovců. Poté jejich království bylo rozbito a Řím roku 188 př. n. l. uznal novou královskou dynastii.

V letech 189-160 př. n. l. v Arménii vládl král Artašes I. a v době jeho vlády byl založen Artašat a nazván jeho jménem. Poté se dostal k moci král Tigran Veliký (95-55 př. n. l.), který rozšířil svou moc až daleko na Kavkaz. Za krále Tigrana Velikého bylo

vybudováno nové hlavní město **Tigranakert**, které se nacházelo uprostřed celé říše. V době vládnutí Artášese II. (30 – 20 př. n. l.) Arménie zůstávala stranou bojů. Na mincích Artášese II. byl uváděn titul „arqajic arqa“<sup>6</sup>, protože jeho vláda sahala i na území Atrpatkanského Marastanu (Médie). Římská strana organizovala spiknutí v Artašatu proti Artášesovi, výsledkem čehož byl Artášes zavražděn. Tím Arménie ztratila silného organizátora, ve kterém žily tradice moci a nezávislosti země. Dvě desetiletí po smrti Artášese II. jsou dobou postupného úpadku dynastie Artášesovců.

## 2.2 Arménie po přelomu letopočtu a v době křesťanství

V prvních desetiletích prvního století střídavě za sebou vládli v Arménii vládci Říma Ariobarzan, Artavazd IV., Vanon a Zenon.

V letech 117-140 vládl v Arménii Vagarš I., syn arménského krále Sanatruka. Za jeho vlády bylo postaveno nové hlavní město Arménie **Vagaršapat**<sup>7</sup>. Poté vládl Vagarš II a od té doby začala dynastie arménských Aršakuniů. Aršakovští králové vládli až do roku 428.

Arménie, jako první stát na světě přijalo v roce 301 křesťanství jako státní náboženství. Nejstarší arménskou křesťanskou památkou je deska s reliéfy nalezená u Achzu v roce 361. BRENTJES<sup>8</sup> se zmiňuje o tom, že král Jezdidžerd II. požadoval, aby se Arméni vzdali křesťanství a vyzval věřící k boji. Část arménského vojska bojovaly spolu s Peršany na východě proti Hunům. Dne 26. května 451 vyrazil Vardan Mamikonjan se šlechtickým vojskem proti Peršanům. V boji u Avarayru jich padlo 1046 a jejich vůdcové jsou od té doby považováni za národní světce arménského boje za svobodu.

Roku 861 byl jmenován Ašot Bagratuni „vládcem vládců Arménie, Gruzie a kavkazských zemí“. Bagratuniovci se snažili vytvořit jednotný stát, do něhož by vstoupily všechny oblasti Arménie. Ačkoliv bylo vynaloženo ohromné úsilí, nepodařilo se jim to. Rozvoj feudální epochy spadá do 10. století a první poloviny 11. století. Svého vrcholu dosáhla za panování Gagika I. (989-1020), který ze svého sídla Ani<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> V překladu král králů

<sup>7</sup> Dnešní Ečmiadzin v nynější Arménii

<sup>8</sup> BRENTJES, B. *Arménie. Tři tisíce let dějin a kultury*. Praha: Vyšehrad, 1976, s. 56

<sup>9</sup> Ani bylo hlavním městem od roku 961. Leží na soutoku Adiurianu a Aladža Čaj, dnes v tureckém

učinil na krátký čas okázalé centrum říše. Po přesídlování v 10. století se mnoho Arménů shromažďovalo zejména v Kilikii, která později proslula jako „Malá Arménie“, kdežto země od Erzurumu po Ázerbájdžán byla nazývána „Velkou Arménií“.

Jedním z největších úspěchů arménské kultury bylo vytvoření arménské abecedy Mesropem Maštocem roku 405. Od tohoto roku, kdy bylo zavedeno písmo, Arméni počítají „zlatý věk“ arménské literatury. Nejdůležitější překlad, který toto písmo umožnilo, byl překlad Bible, provedený podle syrského znění a pak revidovaný podle latinské Vulgaty.

Ա ա	Մ մ
Բ բ	Յ յ
Գ գ	Ն ն
Դ դ	Շ շ
Ե ե	Ո ո
Զ զ	Չ չ
Է է	Պ պ
Ը ը	Ջ յ
Թ թ	Ռ ռ
Ճ ճ	Ս ս
Ի ի	Վ վ
Լ լ	Տ տ
Խ ք	Ր ր
Տ տ	Ց զ
Կ կ	Խ ք
Հ հ	Փ փ
Չ չ	Բ բ
Ղ ղ	Ֆ ֆ
Ճ ճ	Օ օ

\* tabulka arménské abecedy

BRENTJES<sup>10</sup> uvádí, že arménské umění 4. až 10. století, které se zachovalo, sloužilo převážně křesťanské církvi. Hlavní úlohu v něm hrála architektura kultovních staveb. Převládaly zpravidla kamenné stavby. Chrámy stály na kopcích, měly nevelký rozměr a vnitřní rozvržení se z vnější podoby nepoznalo. V oblibě byly sedlové střechy a kopule na polygonálních nebo válcovitých tamburech, kryté pyramidovitou střechou. Vnější zdi byly tvarovány a zdobeny plastikami, arkádami, kříži a reliéfy. Byly

---

pohraničí. Za Gagika se nazývalo „městem 1001 chrámu“.

<sup>10</sup> BRENTJES, B. *Arménie. Tři tisíce let dějin a kultury*. Praha: Vyšehrad, 1976, s. 80

postaveny paláce, chrámy, hrobky. Např. chrám v Ereruku (5. století), ečmiadzinská katedrála ze 4. století, chrám Sembatu u města Artik (7. století), chrám sv. Jana v Mastaře v okrese Talin, katedrála v Avanu (591-602), chrám sv. Hripsimy ve Vacharšapatu(614), chrám v Zoravaru u obce Jechvard (7. století), chrám ve Zvartnotsu, chrám sv. Řehoře v Ani., chrám sv. Gajane(630). Mnohé ze staveb stojí na odlehlých kopcích a jsou i dnes obtížně dosažitelné. Je to např. klášter založený v 9. století v obci Tatev v okrese Goris, klášter Kečaris ve vsi Cachkadzor z 11. století, klášter Sanahin poblíž města Alaverdi, překrásný soubor staveb z 10. - 13. století v Hachpatu, klášter v Gechardu ze 4. století.

Nejstarší arménské mozaiky se nacházely ve Zvartnotsu a Dvinu. Jedna raná arménská mozaika se zachovala v Jeruzalémě. Malířství se nejvýrazněji uplatnilo v rukopisech, z nichž nejstarší jsou z 9. století. Typickým arménským jevem jsou chačkary, náhrobní nebo křížové kameny. Tesaly se od 9. do 17. století a je na nich zpravidla zobrazen arménský kříž pojatý jako svatý strom života. Typické pro 13. století jsou dva chačkary z gechardského chrámu Panny Marie. Ve 14. století vznikaly v odlehlých horských oblastech severní Arménie reliéfní desky svérázného půvabu, které dnes stojí spolu s mnoha jinými v Ečmiadzinu.

Roku 450 začalo těžké období perských válek a s ním epocha úpadku, kterou někteří autoři označují jako „stříbrný věk“, kdežto jiní tak nazývají období středověké kilikijské arménštiny. Byzantská okupace Velké Arménie v 10. a 11. století přinutila mnohé šlechtické rody přesídlit na západ a jih. Z území Velké Arménie přicházelo velké množství uprchlíků a v Malé Arménii vznikla řada feudálních státeků, mezi nimiž si záhy vybudovali vedoucí postavení přední členové šlechtického rodu Rubenů. Během období panování Bagratovců (859-1100) Arménii se podařilo udržet sociálně-ekonomické a národně-kulturní originalitu. O tom svědčí např. chrám v Achtamaru a Ani.

Utrpení Arménie dosáhlo koncem 14. století a počátkem 15. století hrozného stupně. Van a Sebaste byly zcela vyvražděny. Dějištěm válek mezi Turkmény a Osmany byla znovu Arménie, která nevýslovně trpěla. Znovu tedy mnozí Arméni hledali spásu v cizině.

V roce 1620 mírem byla Arménie rozdělena. Stará území Artsach, Uri a Siunik tvořila nyní perskou provincii Karabach, která se členila na pět poloautonomních

panství spravovaných arménskými princí. Turecko-perské hranice zůstaly od té doby poměrně stabilní.

Roku 1826 se Arménie stala součástí sovětské republiky. Nově připojená provincie byla podřízena centralizované ruské správě a průkopník bojového bratrství s Rusy, Nerses Aštarakci, putoval do nuceného exilu v Besarábii. Založil roku 1824 v Tbilisi první arménskou školu a o rok později zahájil v Moskvě činnost „Arménský Lazarevův institut“<sup>11</sup>. Za Alexandra III. (1881-1894), Arménii znovu zaplavila vlna národního útlaku. Muselo být v Arménii zavřeno 500 škol a 20 000 žáků bylo přinuceno navštěvovat ruské školy. Byly potlačovány noviny a zavedena cenzura všech tiskovin.

V roce 1878 byla ve městě San-Stefano mezi Tureckem a Ruskem uzavřena dohoda, podle které sultánská říše uznává nezávislost Černé hory, Srbska a Rumunska. Navíc, podle dohody Bulharsku se dostává samostatnosti a část Bessarabie mělo přebrat Rusko. Batumi, Ardahan, Kars, Bajazet a údolí Alaškertu se měly podle této dohody spojit s Ruskem. Jeden článek z této dohody se týkal Západní Arménie. Článek byl přijat na požadavek Ruska s cílem mít na jihu silnou oporu a politicky si zavázat Západní Armény.

Dohoda ze San-Stefano však zůstala neuskutečněna a brzy byla prohlášena neplatnou. Dne 1. června roku 1878 byl v Berlíně zahájen kongres, kterého se zúčastnilo šest států: Anglie, Rusko, Rakousko, Německo, Francie a Itálie a místo dohody ze San-Stefano byla uzavřena Berlínská dohoda, na základě této dohody Erzrum, Bajazet a Alaškertské údolí byly vráceny Turecku a problém Západní Arménie byl znovu otevřen.

## 2.3 Genocida Arménů

Snahy a úsilí Mkrtiče Chrimjana<sup>12</sup>, aby vysvobodili Západní Armény od sultánského područí, byly zbytečné. V roce 1880 na příkaz sultána Abdula Hamida bylo zavřeno mnoho arménských škol, došlo k velkému zatýkání, zesílil se také tlak na arménské venkovské obyvatelstvo. Za těchto okolností začalo nové osvobozenecké hnutí Západních Arménů. V roce 1881 byla v Erzrumu založena tajná organizace pod

---

<sup>11</sup> Tato šlechtická nadace fungovala jako akademie a škola poskytující vyšší arménské vzdělání.

<sup>12</sup> Církevní, společenský a politický činitel

názvem „Obránce vlasti“ (arm. Pašpan Hajrenjac). Cílem bylo organizování ozbrojeného povstání proti turecké nadvládě. Byly také založeny politické strany, jejichž cílem bylo řešení arménského problému. V roce 1887 byla založena politická strana Hnčakjan a v roce 1890 strana Dašnakcutjun. Avšak dlouhodobý boj těchto stran nedokázal vyřešit arménský problém.

V letech 1890 – 1892 Abdul Hamid založil kurdské vojenské útvary pod názvem „hamide“, jejichž hlavním úkolem bylo organizovat a uskutečnit masakry arménského obyvatelstva. Masakry se uskutečnily v arménských oblastech Turecka a v mnoha částech Západní Arménie. V roce 1895 došlo k masakrům také ve městech Trapizon, Jerznka, Maraš, Sebastia, Erzurum, Van, Bajazet, Charbert, Tigranakert a v dalších arménských obcích. Byly zničeny stovky vesnic a měst, zničeno mnoho oblastí. Do konce svého života Abdul Hamid nelítostně ničil a masakroval Armény. V období 1894-1896 během tohoto masového vraždění bylo zabito 300 tisíc lidí.

V roce 1907 se v Turecku uskutečnil státní převrat. Sultán Abdul Hamid byl zbaven moci, která přešla do rukou „Jednoty a pokroku“, strany tzv. mladoturků. Mladoturci měli jedno velké přání, konečně se zbavit „arménské otázky“. Proto se rozhodli uskutečnit fyzickou likvidaci všech podrobených západních Arménů. Turecká vláda se rozhodla využít propuknutí světové války a během ní uskutečnit příšerný plán – **genocidu Arménů**. V počátečním období se pogromy organizovaly skrytě a tajně. ŠAGINJAN<sup>13</sup> uvádí, že pod záminkou mobilizace a budování cest byli povoláni do vojenské služby všichni arménští muži ve věku 16 až 52 let, ty pak odzbrojili a po malých skupinkách tajně povraždili.

Poté, co velkou část bojeschopného arménského obyvatelstva podvodnými prostředky zničili, Mladoturci na jaře roku 1915 přešli k naprostému vybití pokojného a bezmocného obyvatelstva, což se pokusili uskutečnit vysídlením pod názvem „přesídlení“. Ale tím bylo ve skutečnosti organizováno nikoliv přesídlení, ale tajné hromadné vyhlazení. Začalo bezprecedentní hubení žen, dětí a starých lidí. Část obyvatelstva povraždili na místě v rodných vesnicích a městech, další část, kterou si podrobili, na cestách. Třetí část zničili a zahubili v mezopotámské a syrské poušti. Vybíjení se uskutečnilo s velkou rychlostí. Vláda nařídila místním orgánům, aby byly

---

<sup>13</sup> ŠAGINJAN, V. *Dějiny Arménie*. Praha: Karolinum, 2001, s. 107



různé a nešetřily ani kojence.

Když začaly všearménské pogromy, část západních Arménů se uchýlila k sebeobraně<sup>14</sup> a tam, kde to jen trochu bylo možné, zkusila bránit své životy a čest. Počet obětí genocidy z let 1915 – 1916 je přibližně jeden a půl milionu.

Zlo spáchané na arménském národě tak zůstal nepotrestáno. V roce 1987 Rada Evropy rozhodla odsoudit Turecko za genocidu v r. 1915, rok na to přijala Nejvyšší rada Arménské SSR zákon odsuzující Turecko jako viníka obrovských masakrů arménského lidu. Avšak v historii lidstva nezůstal zatím žádný zločin podobného měřítka bez trestu. V roce 1965, kdy uběhlo 50 let od genocidy, všude v Arménii i v arménské diaspoře, se důstojným způsobem připomínala tato nejchmurnější a nejtragičtější stránka dějin arménského národa. V listopadu roku 1967 byl v Jerevanu odhalen památník, vystavěný na vrcholu místa nazývaného Cernakaberd a věnovaný památce obětí genocidy v roce 1915.

## 2.4 Arménie v současnosti

V důsledku různých válek a konfliktů žije dnes mnoho Arménů v Anglii, Francii, Kanadě, v některých jihoamerických zemích a ve Spojených státech a v Rusku, kde je Arménů víc než kdekoli jinde na světě.

Po volbách v srpnu 1990 zformovalo Arménské národní hnutí vládu republiky, přejmenovalo Arménskou SSR na Arménskou republiku a vydalo proklamaci, v níž za cíl stanovilo nezávislost. Republika Arménie vyhlásila nezávislost v září roku 1991, poté, co byla od prosince 1922 součástí Sovětského svazu. Prosadilo rovněž nezávislost zahraniční politiky, vyhlásilo pluralitní politický systém, garantovalo užívání arménštiny jako státního jazyka, a po dlouhé debatě podpořilo cíl dosáhnout uznání masakrů z roku 1915 jako aktu genocidy.

Sovětská moc se jevila jako záchránkyně národa, který mezitím v Turecku hynul. BRENTJES<sup>15</sup> se zmiňuje, že požadavek o tom, aby byla Arménům ihned poskytnuta

---

<sup>14</sup> O sebeobraně arménského obyvatelstva v oblasti Antiochie napsal román Franz Werfel „Čtyřicet dní Musa Daghu“ a na základě tohoto románu napsal český skladatel Josef Matějů operu a byl natočen americký film.

<sup>15</sup> BRENTJES, B. *Arménie. Tři tisíce let dějin a kultury*. Praha: nakladatelství Vyšehrad, 1976, s. 115

autonomie, který předložili Rusové při mírových jednáních v San Stefanu (1878), byl odmítnut, takže v článku 16 předložených mírových podmínek (3. března 1878) byly Arménům přislíbeny pouze reformy a záruky osobní bezpečnosti.

Hlavním městem Arménie je Jerevan. Malé provinční město před první světovou válkou, která je dnes metropolí umění a kultury. Od roku 1924 podle návrhů architekta A. Tamanjana byl vypracován generální zástavbový plán města, který se od té doby postupně doplňuje a uskutečňuje. Jerevan dnes má nádherné budovy a parky a jeho Náměstí Republiky, dobudované roku 1953, je jedním z nejkrásnějších moderních náměstí.

Národní svatost Arménů, nesmírně bohatá sbírka rukopisů je uložené v budově Matenadaranu, dokončené roku 1959. Je to významná pokladnice staroarménských rukopisů, na něž jsou právem hrdi obyvatelé Jerevanu. Tam je člověk doslova bezprostředně konfrontován s tisíciletými dějinami arménského národa.

Nejznámějšími stavbami moderního výtvarného umění v Jerevanu jsou galerie s více než 14 000 obrazy a plastikami (1921), obytný dům malíře Martirose Sarjana, přeměněný po umělcově smrti v muzeum, a Akademické muzeum literatury a umění.



### 3 Arménská hudební kultura

Vznik arménské hudební kultury se shoduje s obdobím historie naší země, kdy se východní část Arménie spojila s Ruskem. Arménie, ležící mezi dvěma kontinenty – Asií a Evropou, byla středem válek. Přes území Arménie prošli Peršané, Arabové, Turci, Římané a další národy. Když se lidé pomalu vzpamatovávali ze vzniklých škod a utrpení, přišly další a další rány, které zničily všechna města a obce. Lidé umírali a ti, kteří přežili, hledali přístřeší v různých zemích světa. Proto se jak v Arménii, tak i v diaspoře vytvářely církve, školy, vzdělávací a kulturní centra, která nejprve oživila národní umění a poté ho rozvíjela.

Údaje o arménské hudební kultuře se týkají především historického období, kdy Arménie vystupovala jako organizovaný a silný stát a to za vlády dynastie Artašesovců. V době, kdy se křesťanství stalo státním náboženstvím, byly stará pohanská hudba a kultura vystaveny pronásledování ze strany církve. Přes veškeré úsilí se církvi nepodařilo zničit hluboký vztah lidí k hudbě pohanských časů.

Zajímavá a bohatá fáze arménské hudby začíná od 9. století a trvá až do 14. století. Byla to epocha období rozvinutého feudalismu, maximální příznivá doba pro vývoj kultury a umění. Ve městě se rozvíjela řemesla, věda, architektura, malířství, poezie a hudba. Pomalu, ale jistě se také vyvíjela církevní hudba a s ní současně vznikla velká skupina skladatelů církevní hudby v čele s Chačaturem Taronacim (12. století). Arménská hudba byla během svého dlouhého vývoje v kontaktu s gruzínskou a ázerbájdžánskou kulturou, poté byla pod vlivem ruské hudby. Teprve v 19 a 20. století dali skladatelé základ a posílili tradice národní hudby. V té době stoupala mezi lidmi obliba tanečního umění (sólové, ženské a mužské tance). Výrazně se také rozvíjelo umění gusanů<sup>16</sup> a arménské divadlo.

V 15. a 16. století arménský národ prožíval jednu z nejtěžších etap politického i kulturního života. Byl vystaven velkému útlaku ze strany Turků a Peršanů. Obyvatelé opouštěli své domovy a mnozí z nich emigrovali. Mimo Arménii vznikala nová kulturní

---

<sup>16</sup> Gusan je název, které se používá místo starořeckého slova mimos a dnes tomu odpovídá slovo umělec. Gusany se nazývali zpěváci, tanečníci, herci a další, kteří měli jakékoliv spojení s uměním. V Arménii se ženy -gusany nazývaly vardzak.

centra, která uchovávala a rozvíjela arménské tradice v diaspoře. Význam kulturních středisek zachovaly především kláštery, ale původní národní zvyky zachovával i arménský lid. V 18. století zdělili staré tradice a zkušenosti gusanů ašuchové, kteří putovali po celém světě a interpretovali své písně ve všech vrstvách společnosti. Na rozdíl od gusanů, ašuchové byli odvážnější v otázkách týkajících se sociálních témat.

Na počátku 19. století, kdy arménský lid spojil svůj osud s ruským lidem, začalo nové období arménské historie. Nositelem pokroku v arménské kultuře se stala literatura. Řada spisovatelů a básníků bojovalo o osvícení lidstva. Mezi významné představitele patřili Raffi, Chazaros Achajan, Perch Prošjan, Nar-Dos, Hovhannes Tumanjan, Avetiq Isahakjan. Zabývali se otázkami sociální nerovnosti mezi lidmi, chránili demokratické a vlastenecké myšlenky, které se silně odrážely v divadle a v pracích známých malířů. V procesu tvorby byla do aktivní tradice národního umění zahrnuta i hudební kultura, která byla spojena se jmény T. Čuchadžjan, Q. Kara-Murza, M. Jekmaljan, G. Korganov, N. Tigranjan.

Epické, hrdinské a lyrické národní písně a tance se vyznačovaly hlubokým obsahem, pestrou rytmickou strukturou a unikátním intonačním stylem. V arménských písních dosáhla dokonalosti **monodie**. V repertoáru instrumentální hudby kromě písňových a tanečních melodií byly také zahrnuty fantasie, které byly reprezentovány známými hudebníky. Na začátku 20. století vynikali takoví mistři, jako např. qamanchista Aleqsandr Ohanjan, taristé Bala Meliqjan a Meliq Achamaljan.

K vývoji arménské klavírní hudby výrazně přispělo gusano-ašuchské umění, které prošlo dlouhým historickým vývojem a dosáhlo vrcholu v 18. století ve skladbách ašucha Sajat-Novy a na konci 19. století v dílech geniálního ašucha Dživaniho.

Dalším důležitým zdrojem arménské hudby byla evropská hudba, která přišla do Zakavkazska ve druhé polovině 19. století. K šíření evropské hudby v Arménii přispěli především skladatelé, kteří studovali v Německu, Francii a v Rusku u významných hudebních pedagogů. Arménská kulturní centra se nacházela jednak v Konstantinopoli, ale také v Tbilisi, Šuši, Alexandropoli, Lvovu a v dalších městech, kde se děti z arménských rodin učily hrát na klavír v domácím prostředí a většinou za pomoci učitele, který byl cizí národností. Později se učili na školách a gymnáziích. V té době hra na klavír a její výuka sice nebyly na profesionální úrovni, ale byly

součástí výchovy.

Na výchovu arménských hudebníků měli velký vliv představitelé ruské hudební kultury, a to především A. Rubinštejn, P. I. Čajkovskij, A. Esipova, A. Glazunov a S. Tanejev. Skladatelé žijící ve velkých městech Evropy, přispěli k rozvoji kultury dané země. Mezi ně patřili významní pianisté, skladatelé, dirigenti, pedagogové, muzikologové, jako např. K. Mikuli, S. Elmas, F. Romaška,.

V 19. století se arménská kultura spojila s ruskou inteligencí a toto úzké spojení mělo velký vliv na pozdější vývoj umění. V celé historii Arménie však rolnická populace počtem převyšovala obyvatele měst a to se odrazilo i v umělecké tvorbě.

V uměleckém životě obyvatel měla význačnou roli ašuchská škola v Alexandropoli a její hlavní představitelé - Dživani, Širin, Šeram. Vyvíjela se tradice národní instrumentální hudby, která později měla velký vliv na tvorbu hudebních žánrů. Národní instrumentář, který se zachoval až do dneška, neztratil svůj význam v životě arménského lidu. Z bicích nástrojů to jsou např. dap, dhol, tmbuk a nacharan, dechové nástroje sring, švi, zurna a duduk, smyčcové nástroje jsou qjamanča, saz, tar, santur a qanon.

V druhé polovině 19. století bylo Tbilisi vyhlášeno jedním z kulturních center Ruska. ŠAHVERDJAN<sup>17</sup> se zmiňuje o tom, že podle Korganova se v Tbilisi koncerty konaly častěji a dokonce i dříve než v Petrohradě, Moskvě, Berlíně nebo v Paříži. Tbilisi často navštěvovali takové osobnosti jako např. P. I. Čajkovskij a A. Rubinštejn.

S Tbilisi jsou spojeny důležité stránky arménského hudebního umění. Např. do sovětské éry tam vznikla hudební vysoká škola, která byla centrem vzdělávání arménských zpěváků, klavíristů, houslistů. V Tbilisi také proběhla důležitá fáze pracovní činnosti arménských skladatelů, např. Kara-Murza, Komitas, A. Manukjan, G. Šjuni, A. Ter-Xevondjan a mnoho dalších. Vznikali arménské hudební společnosti, např. „Hudební liga“, se zaměřením na problematiku hudební výchovy. Dále v Tbilisi mělo velký význam sdružení „Pravidla arménské hudební společnosti v Tbilisi“. Společnost vznikla v roce 1912 a zakladatelé byli skladatelé S. Meliqjan, M. Mirzajan, G. Jericjan, pianista M. Samveljan, muzikolog H. Hovhannisjan a zpěvák M. Vardikjan. Společnost se zabývala celou řadou otázek, organizovala koncerty, jak sólové, tak

---

<sup>17</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 41

komorní a symfonické. Zabývala se publikováním arménských hudebních děl a knih o arménské hudbě. Podobné společnosti byly vytvořeny i v jiných městech, např. v Baku, Moskvě a v Konstantinopoli.

V druhé polovině 19. století se stala systematickým a častým jevem cesta mnoho arménských hudebníků do Petrohradu a do Moskvy. Studovali na tamějších významných konzervatořích. Úspěšnými absolventy Petrohradské konzervatoře byli např. K. Alichanov, G. Korganov, M. Jekmaljan.

Na konci 19. století dostalo arménské umění, které procházelo obrovským a komplexním vývojem jedinečné rysy, a právě z tohoto období vzešlo mnoho hudebníků, interpretů, skladatelů a pedagogů.

Od roku 1930 se v Arménii otevřelo řadu nových hudebních vzdělávacích institucí. V roce 1923 v Jerevanu byla založena arménská filharmonie, v roce 1933 bylo otevřeno Národní divadlo opery a baletu v Jerevanu a roku 1932 byl vytvořen Svaz skladatelů v sovětské Arménii.

## 4 Arménské klavírní umění a významní představitelé

Arménské klavírní umění prošlo dvěma základními vývojovými etapami. První etapa zahrnuje období od vzniku sovětské moci v Arménii do konce druhé světové války a druhá, období od poválečných let až po současnost.

Během předsovětské éry vynikala řada významných hudebníků, např. Kara - Murza, M. Jekmaljan, A. Spendarjan, A. Majiljan. Skladby těchto autorů představují písňový, operní a symfonický žánr. Klavíru se věnovali minimálně. Z uvedených skladatelů svými klavírními díly vyniká jedině A. Spendarjan. Ačkoliv tyto skladby nemají hodnotu jeho symfonických děl nebo opery „Almast“, jsou velmi cenná v klavírním žánru té doby.

Od druhé poloviny 19. století až do roku 1920 je arménské klavírní umění spojené se vznikem a rozvojem národních skladatelských škol. V tomto těžkém a složitém procesu se vytvořil jedinečný arménský styl. Mezi první představitelé skladatelské školy patřili „západní hudebníci“, jejichž život a hudební činnost se odehrávala v Turecku, obzvláště v Konstantinopoli. Bez ohledu na různé bariéry, arménští hudebníci odvážně a vytrvale bojovali za vznik a rozvoj národní kultury. Prvním klavíristou v Konstantinopoli byl S. Paljan, který byl také vynikajícím architektem. APOJAN<sup>18</sup> uvádí, že v domě Paljana také poprvé zněla předehra k opeře „Aršak II.“ Tigrana Čuchadžjana, který v těchto letech vedl hudební hnutí v Konstantinopoli.

Příznivější podmínky měli skladatelé žijících v Zakavkazsku. Měli tam větší možnosti pro interpretační umění a pedagogickou práci. Po dokončení studia na významných hudebních institucích v Rusku se začínající interpreti nebo skladatelé vraceli zpět do rodné země, aby svým talentem a zkušeností pomohli rozvoji národní kultury. Po návratu domů nebyl přerušen jejich styk s takovými osobnostmi, jakými byli např. A. Rubinštějn, P. I. Čajkovskij, S. Tanejev, M. Ipolitov-Ivanov a další. Proto není náhodné, že mezi ruskými, arménskými a gruzínskými hudebníky bylo přátelský vztah. Jedním z prvních skladatelů v Zakavkazsku byl G. Korganov. Jak uvádí

---

<sup>18</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 20

ŠAHVERDJAN<sup>19</sup>, Korganov má pro arménskou hudbu určitý specifický význam. Ruské a západní romantické žánry se snažil převést do arménské hudební scény. Korganov byl jedním z prvních skladatelů, který ve svých klavírních skladbách použil hudební folklór lidí žijících v Zakavkazsku. Skladby Korganova přinesly do arménské klavírní hudby cenné tradice profesionality.

Důležitou osobností další etapy vývoje arménské hudby byl Komitas. Kombinací cenných úspěchů předešlých osobností a používání znalostí a zkušeností evropské hudby se pokusil vytvořit skladby, kde se odráží kultura života obyčejných lidí. Jeho klavírní skladby nejsou příliš početné, ale zauímají jedinečné místo v národním hudebním umění. Bohatství jeho hudebních děl spočívá především v písních a sborech. Ale to, co vytvořil pro klavír je zcela nové a jedinečné.

Cenné vklady v arménské hudbě jsou symfonické, vokální a komorní skladby A. Spendiarjana. Na začátku 20. století se mu podařilo v realistické progresivní hudební kultuře najít svojí vlastní cestu a právě v tom je hodnota a význam jeho tvůrčí práci.

Novou stránku v historii arménské klavírní hudby otevřel svojí tvorbou S. Barchudarjan, opírající se o lidové písně a tance. Pokračoval v práci svých předchůdců – Komitase a N. Tigranjana, obohatil klavírní literaturu svými melodickými, rytmickými a harmonickými prvky.

Na konci 20. let se v arménské klavírní hudbě objevuje tvorba jiného druhu, která se vyznačuje emocionálním bohatstvím, dramatičností a zvláště virtuózním charakterem. Jasným představitelem takového druhu je Aram Chačaturjan. V jeho dílech, vytvořených v tomto období, se projevuje temperament současné doby, energie a životní síla mladé generace. Značný zájem vzbudily v tomto období také originální klavírní skladby G. Jechiazarjana. Tento skladatel tvořil především v symfonickém žánru, tudíž jeho klavírní skladby nepředstavují hlavní část jeho kompozičního odkazu. Skladby, které skladatel během studijních let vytvořil, jsou „Tři tance“, „Poema sazandar“, „Na počest Komitase“. V těchto skladbách uchopil s velkým citem originalitu arménské taneční melodie a půvabný rytmus.

Velký přínos do arménské klavírní hudby měly také skladby A. Harutjunjana. Klavírní koncert, který byl prvním velkým dílem a uveden skladatelem jako součást

---

<sup>19</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 68



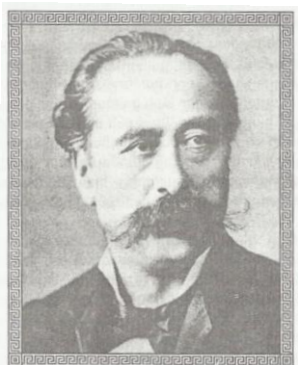
absolventské práce na konzervatoři v Jerevanu, zaujal lyričností, emocemi a fantazií. Koncert předcházely několik miniatur, např. „Tři preludia“, „Arménský tanec“. Známa je také skladatelova „Polyfonní sonáta“, která často bývá porovnávána s „Polyfonní sonátou“ A. Babadžanjana. Obě sonáty byly napsány ve stejnou dobu. Babadžanjan po třinácti letech svojí sonátu znovu upravil a v posledním vydání přidal krátkou předehtu. V celku si jsou obě sonáty podobné. Obě dvě mají složitou polyfonní strukturu, hluboký obsah, definující národní obraz klavírního hudebního umění.

Významným dílem v tomto období také byla „Sonáta“ G. Čebotarjana (1943). Dílo, kde se skladatel pokusil o vytvoření první národní sonáty. Charakter sonáty je v celku dramatický, je v ní cítit pocit národní hrdosti sovětského lidu. Dále vynikají skladatelovy dvě fugy (1945).

Do arménské klavírní hudby přinesly rozmanitost dvě technicky složité etudy A. Doluchanjana (1946) a dvě sonatiny S. Balasanjana. Velký tvůrčí zájem projevil skladatelé v tomto období o formu preludií. Zvláštní místo zaujímají svým obsahem a stylem preludia A. Stepanjana, skladatele celé řady oper, symfonií a romancí. Skladatel napsal 24 preludií, které mají lyrický charakter. Svým obsahem připomínají preludia skladatelovy romance, které jsou psané na text známých arménských básníků A. Isahakjana a H. Širaza . Známa je také jeho „Sonáta“, která vyniká zpěvností hlavních témat a bohatým koloritem. Často bývá také zařazena mezi „romantické“ sonáty. Zajímavé v této sonátě je i to, že ve čtvrté části, jako hlavní téma, používá skladatel svoji známou píseň „Blondýatý chlapec“.

Samostatnou kapitolu v arménské klavírní literatuře zaujímá **tvorba pro děti**. Dětská hudba je v Arménii zastoupena celou řadou sbírek, které slouží jako výukový materiál pro různé druhy hudebních škol. V tvorbě pro děti se aktivně zúčastnili skladatelé různých generací. Z období starší generace to byli např. S. Barchudarjan, G. Mirzojan, M. Mazmanjan, A. Chačaturjan, K. Zakarjan, A. Doluchanjan a z mladší generace G. Čitčjan, J. Gevorkjan, S. Samveljan a další. Skladby jsou úzce spojeny s každodenním životem dětí, s jejich pohádkami, báchkami a básněmi. Velkou popularitu mají sbírky Chačaturjana, Doluchanjana a Barchudarjana. Cenným vkladem do dětského repertoáru byla např. „Dětská suita“ Doluchanjana, vytvořená z 8 skladeb, které vynikají národním koloritem. Význam národního koloritu a obrazů charakterizují i další sbírky Gevorkjana, Čitčjana.

## 4.1 Tigran Čuchadžjan (1837-1898)



20

Tigran Čuchadžjan je osobnost, která zaujímá významné místo v arménské hudbě. Narodil se v roce 1837 v Konstantinopoli. Byl vynikajícím skladatelem, publicistou, interpretem, dirigentem a pedagogem zároveň. Studoval u G. Jeranjana<sup>21</sup> a Mangioniho v Konstantinopoli. Poté pokračoval ve studiu na milánské konzervatoři, kde se mu dostalo vzdělání o evropské kompoziční práci.

Velkou zásluhou Čuchadžjana v dějinách arménské hudby bylo, že se mu podařilo v cizí zemi, v Turecku, v těžké politické a kulturní zaostalosti, daleko od své rodné lidové hudby a sociálního prostředí, vytvořit dílo na arménské téma, realizovat v něm ukázky z každodenního života a historii arménského lidu. Tomu odpovídal hudební talent skladatele, jeho hluboké odborné znalosti o evropské hudbě, východní hudbě a o lásce ke svému lidu. ŠAHVERDJAN<sup>22</sup> uvádí, že národní a hudební kořeny Čuchadžjana je nutné hledat v Kilikií a také ve středověké Arménii. Právě odtud pochází jeho velké národní cítění a hudební kouzlo.

Čuchadžjan byl jedním z iniciátorů arménské první hudební společnosti „Qnar“. Cílem této společnosti bylo upevnění prvků evropské hudby mezi lidmi, vytváření a propaganda národních tanců, písní apod. Společnost měla za úkol mnoho činností, např. přednášky o různých hudebních tématech, organizace koncertů, organizace hudebního divadla, kde mimo jiné Čuchadžjan s Jeranjanem vytvořili malý orchestr,

---

<sup>20</sup> SARKISIAN, S. *Arménská hudba a skladatelé*. Jerevan: Azg Oratert, 2004, s. 40

<sup>21</sup> Gabriel Jeranjan (1827-1862) – arménský muzikolog a skladatel, který vytvořil zejména vlastenecké písně. Např. „Kilikia“, „Arménie, země rájů“.

<sup>22</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 295

který se skládal z 32-35 členů.

Mimo komponování skladeb byl také vynikajícím pedagogem. Jeho žáky byly např. slavný skladatel a houslista Harutjun Sinanjan, pianistka Achavni Širinjan a mnoho dalších, kteří byli hrdi na to, že jejich učitelem je slavný „maestro Čuchadžjan“.

Čuchadžjanův hudební styl spoléhal hlavně na městský folklór v Konstantinopoli, který splynul s tureckými, arabskými, francouzskými, italskými a arménskými písněmi. Tyto tóny pronikají do různých žánrů skladatelova tvorby, mezi něž patří i operní žánr. ŠAHVERDJAN<sup>23</sup> se zmiňuje o tom, že turecký muzikolog Mahmud Rahib napsal o rozvíjení evropské kultury arménskými skladateli a jako příklad uvedl právě Čuchadžjanovy opery.

Čuchadžjan zemřel 23. března roku 1898. Na jeho pohřbu zahrál orchestr Viktora Qaleaja jeho slavný „Smuteční pochod“. V roce 1903 byl postaven jeho pomník, který teď stojí v Jerevanu.

#### 4.1.1 Tvorba

Prvním velkým dílem Čuchadžjana byla opera „Aršak II.“, která byla napsána na základě principu evropské velké opery. Opera má 4 části: Král Aršak, Olympia, Parandzem, Satrap. Vytvoření tak rozsáhlé partitury bylo v dané době velice riskantním krokem. Autor nemohl předem předpokládat, zda se jeho dílo uskuteční v plném rozsahu. Za skladatelova života se dílo skutečně neprovedlo v celku, ale pouze zčásti v Konstantinopoli, Neapoli a ve Vídni.

Vytvořením partitury této opery Čuchadžjan dokázal znalost o moderních jevech italské opery a jejich tradice. Jak uvádí Šahverdjan: „*Svou povahou Čuchadžjan byl podobný spíše Donizettimu, než Verdimu, protože v lyrických a jemných epizodách je svobodnější a odvážnější. Ale ne v epizodách, které potřebují dramatismus.*“<sup>24</sup>

Svémi hudebními zásadami a stylem byl Aršak II. typickou velkou operou. Uplatnění tohoto tématu bylo velmi cenným a progresivním krokem z jeho strany. Toto téma bylo široce používáno v arménské literatuře 19. století. Za vlády krále Aršaka II. Arménie dosáhla velké ekonomické a kulturní vyzrálosti. Z tohoto důvodů téma o králi

---

<sup>23</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 294

<sup>24</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 298

Aršakovi II., dává možnost popsat silné lidské charaktery, ukázat zajímavou historickou éru a potvrdit velké vlastenecké myšlenky. Nicméně, v libretu byly určité nápadné rozpory. Libretistou byl známý lyrik a spisovatel Tovmas Terzjan, který byl unesen rozšířenými scénáři italské opery, ve kterých byly zobrazeny diktátoři a tyrani. Krále Aršaka II., statečného vojenského a státního člověka, představil jako lumpa. Tento nedostatek opery zamíchal ideologický význam a směr díla.

Před několika lety nastala otázka uvedení první velké arménské opery v Národním divadle. Inspirován tímto úkolem, Národní divadlo opery a baletu A. Spendiarjana muselo předělat libreto zkreslující historii. Dramaturg A. Gulakjan dostal za úkol napsat nové libreto, které by bylo v souladu s pravdou a také podle hudebního stylu skladatele, plný jevištních efektů. Nakonec se první uvedení opery Aršak II. uskutečnilo 80 let po jejím vzniku. Opera měla premiéru v Národním divadle opery a baletu A. Spendiarjana 17. listopadu roku 1945.

Z důvodu neúspěchu svého velkého díla se skladatel začal více soustředit na jiný druh, a to na operety. Jeho operety nejdříve byly napsány v turečtině, získaly velké ohlasy lidí a začínaly mít velký úspěch jak v Konstantinopoli, tak i v Evropě. Čuchadžjan se stal slavnou osobností. Čuchadžjanovy operety představují hudební komedie napsané na bázi konkrétních témat. Častým tématem jeho tvorby jsou společenské třídy. Např. rolníky v operetě „Qjosa Qjochva“, chudého obchodníka a jeho dceru v „Leblebidži“. Opereta Leblebidži přineslo skladateli velký úspěch a uznání. ŠAHVERDJAN<sup>25</sup> dále uvádí, že Čuchadžjan byl v novinách označen jako „turecký Offenbach“, ale ti novináři, kteří se seznámili s jeho oblíbenou operou „Aršak II“, skladatele nazvali „arménský Verdi“. Nicméně, za dob Abdule Hamida<sup>26</sup>, všechno co neslo „evropskou nákazu“, bylo vystaveno pronásledování. Týkalo se to i hudebního díla Čuchadžjana.

#### **4.1.1.1 Klavírní díla**

Čuchadžjan byl prvním skladatelem v oblasti arménské klavírní hudby. Předtím v 19. století v Konstantinopoli byly zveřejněny klavírní skladby tanečního charakteru G. Kostanjana, H. Munqaljana, Ch. Sargsjana, G. Masturdžjana. Tyto skladby nesly

---

<sup>25</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 297

<sup>26</sup> Abdul Hamid (1842-1918) – sultán Osmanské říše

názvy arménských dívek – „Tigranuhi“, „Zabel“, „Srbuhi“, „Satenik“ a svým obsahem byly podobné skladbám Čuchadžjana.

Čuchadžjanovy klavírní skladby byly publikovány v 70. a 80. letech v Konstantinopoli nakladateli Aramjanem a Hovsepjanem. V roce 2000 v Káhiře vyšly tiskem všechny jeho skladby díky slavnému muzikologovi a redaktorovi H. Avagjanovi. Ve skladatelově klavírním žánru byly využity různé formy. Nejpočetnější byly skladby tanečního charakteru, ve které se skladatel inspiroval evropskými klavírními skladbami. Napsal fantasie, pochody, valčíky, tarantely, mazurky, gavoty, které byly určeny především pro salónní hraní. Jsou to zpravidla malé, ale neobyčejně virtuózní skladby galantního charakteru. Právě tím je také vysvětleno virtuosita určitých skladeb (Velký valčík), nebo jemnost a barevnost ostatních skladeb. Je obecně známo, že tyto skladby hrával sám skladatel v Konstantinopoli v bohatých rodinách. Občas hráli i jeho žáci.

V těchto skladbách směřuje k tvorbě fantazijních útvarů v duchu romantismu. Je zřejmé, že na něho měly vliv Chopinovy a Lisztovy skladby. Skladba takového charakteru je např. „Cascade de couz“, které v překladu znamená vodopády.

První část skladby (viz př. 1) má virtuózní taneční charakter, po které následuje klidnější, lyričtější střední část (viz př. 2), která připomíná spíše valčík. Námět více vyniká na konci skladby, kde dosahuje vrcholu jak po rytmické, tak i po harmonické a dynamické stránce. Dané složky zde jsou použity až mistrovským způsobem. Právě toto všechno působí dojem padajících vodopád.

#### Příklad 1

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro giusto". The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked "Piano" and "p" (piano), and the second system is marked "a tempo" and "f" (forte). The tempo is "Allegro giusto". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "poco rit." (poco ritardando) and "f". The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

## Příklad 2



Velmi se odlišují zejména skladatelovy fantazie, které jsou většího rozsahu a mají ojedinělou barvu východu. Tyto fantazie byly vytvořeny na základě témat z operet, obsahující v sobě intonace arménského, tureckého, arabského a perského národa. Např. „Velký valčík“ byl napsán na základě témat z komické operety „Leblebidži“, která byla o životě Arménů, žijících v Konstantinopoli. Z francouzských a arabských témat operety „Zemire“ byla napsána suita „Charakteristický tanec“, „Arabský balet“, apod. Velmi krásná je také fantazie „Východní lyra“ (viz př. 3), opět z operety „Zemire“.

## Příklad 3



Skladatel se věnoval také tvorbě děl, jejíž témata souvisela s realitou v arménské společnosti. Významným takovým dílem je „Smuteční pochod na počest Jeho Svatosti Nersese“ (viz př. 4), kde je slyšet tendence napodobení orchestrálního zvuku.

#### Příklad 4

Významné jsou také skladatelovy fugy - tříhlasá C dur a čtyřhlasá c moll, které byly prvními skladbami polyfonního charakteru v arménské klavírní literatuře. APOJAN<sup>27</sup> se domnívá, že toto je význam těchto fug, protože vícehlasu využíval skladatel velmi omezeně, témata jsou statická a nepřispívají k dalšímu rozvoji hudby.

---

<sup>27</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírní umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 25

## 4.2 Ostatní skladatelé působící v Konstantinopoli

V Konstantinopoli kromě Čuchadžjana působili také další skladatelé. Jejich tvorba není tak velká, ale ráda bych se o nich zmínila, protože určitým způsobem pomohli rozšířit vývoj arménské klavírní hudby. Byl to především **Edgar Manas (1875-1965)**, vynikající skladatel, dirigent a pedagog. Dostalo se mu vzdělání v Miláně. Komponoval různé klavírní žánry. V arménské klavírní literatuře byl Manas prvním skladatelem, kdo vytvořil formu suity. Napsal „Malou suitu“, klavírní sonátu „Išchanac kchziner“, obsahující Árii a Toccatu. Dále mazurky, menuety, valčíky.

Další tvůrčí osobností v Konstantinopoli byl **Stepan Surenjan (1853-1899)**. Klavírista a skladatel, který žil 15 let v Paříži, kde studoval na konzervatoři. Po skončení studia se vrátil do rodné země a začal s hudební aktivitou. Většinou hrával pouze díla velkých romantiků a také svoje vlastní skladby - tance evropského charakteru, např.: „Constanse“, „La plainte d'une jeune fille“. Vytvořil také díla s národním tématem: „Invocation“, „Tendresse“, napsané k jubilejním příležitostem významných arménských umělců.

Dalším významným houslistou, klavíristou, skladatelem a pedagogem byl **Harutjun Sinanjan (1872-1930)**. APOJAN<sup>28</sup> o jeho klavírních schopnostech píše: *„Když koncertoval v Konstantinopoli M. Piastro, bylo potřeba klavírní doprovod a jako vynikající klavíristu houslistovi představili Sinanjana. Před koncertem si Piastro všimnul, že zapomněl noty v hotelu. V tu chvíli Sinanjan, který velmi dobře znal také part houslí, ho uklidnil a nabídnul, že bude doprovázet bez not. Celý koncert proběhl úspěšně. Sinanjan s M. Piastrem sdíleli nejenom celý úspěšný průběh koncertu, ale také vzájemnou úctu.“*<sup>29</sup>

Sinanjan je autorem klavírních, vokálních a komorních skladeb. V jeho skladbách převažují miniatury tanečního rázu: mazurky, polky, valčíky, salónní skladby. V jeho skladbách je určitá souvislost s národní kulturou. Je to především cítit ve skladbě „Mesropský pochod“ (viz př. 5), který byl napsán k 1500 výročí ustavení arménské abecedy.

---

<sup>28</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 28

<sup>29</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 29



## Příklad 5



Skladbu Sinanjan daroval velké skladatelské osobnosti - Komitasovi. Setkání s ním zanechalo na něj velký vliv, a když uslyšel Komitas tento pochod, tak napsal Sinanjanovi dopis: „*Mesropský pochod je důkazem toho, že jsem tě mohl více znárodnit.*“<sup>30</sup>

O tom, že Sinanjan byl vynikajícím pedagogem, svědčí fakt, že jeho žákem byl známý houslista, muzikolog a překladatel hudebních článků M. Taranteljan, který na základě žádosti svého učitele přeložil několik prací A. Lovignac, profesora z pařížské konzervatoře: „Hudební výchova“, „Hudba a hudebníci“, „Umění pedalizace“ a „15 lekcí harmonie“. Velké pedagogické zkušenosti a znalosti umožnily Sinanjanovi napsat články o různých problémech výchovy. Zabýval se také psychologií hudby, věnoval se pedagogicko-psychologické činnosti. Velkou pozornost si zaslouží článek „Klavír a housle“, kde se zabývá problémy klavírní techniky, pedalizace, interpretace.

---

<sup>30</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 28

### 4.3 Genarios Korganov (1858-1890)



31

Genarios Korganov se narodil v roce 1858 v Gruzii, ve městě Kwareli, v rodině generála ruských vojsk. Kromě Genariose, byli známi také jeho bratři a sestry<sup>32</sup>, kteří byli opěrní pěvci a vokální pedagogové a na konci 19. století dosáhli velkých úspěchů. Korganovi se dostalo hudebního vzdělání v Tbilisi a poté se učil na konzervatoři v Lipsku a na konzervatoři v Petrohradě. Během svého krátkého života (dožil se 32 let), působil v různých oblastech a také vynikal jako pianista. APOJAN<sup>33</sup> uvádí, že když navštívil P. I. Čajkovskij Tbilisi, na slavnostním koncertě jako nejlepší interpret zahrál právě Korganov, který provedl Čajkovského Scherzo a Nokturno.

#### 4.3.1 Tvorba

Za jeho života bylo zveřejněno jen 70 skladeb. Byly to malé klavírní miniatury romantického rázu – scherza, mazurky, valčíky, preludia. V těchto skladbách je patrný vliv Mendelssohna, Schumanna, Griega a Čajkovského.

APOJAN<sup>34</sup> dále uvádí, že Korganov byl prvním skladatelem, který napsal skladby pro děti. Celkem vytvořil 2 alba, která jsou prvními tohoto druhu jak v Arménii, tak i v Zakavkazsku. Prvním albem je *Jugend-Album* op. 21, který obsahuje 8 skladeb a druhým albem je *Für Jugend* op. 25, obsahující 10 skladeb. Poprvé vyšly tiskem

---

<sup>31</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 100

<sup>32</sup> Sestra, Nina Korganova vystupovala jako operní zpěvačka v Paříži, v Londýně, v Miláně, v Madridu. Spolu s Ninou, sestry Jelena a Maria byly zpěvačkami, které vystupovaly v Moskvě, Tbilisi a v Odesse. Známými zpěváky byli také bratři Ivan (tenor) a Konstantin (baryton).

<sup>33</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 101

<sup>34</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 103

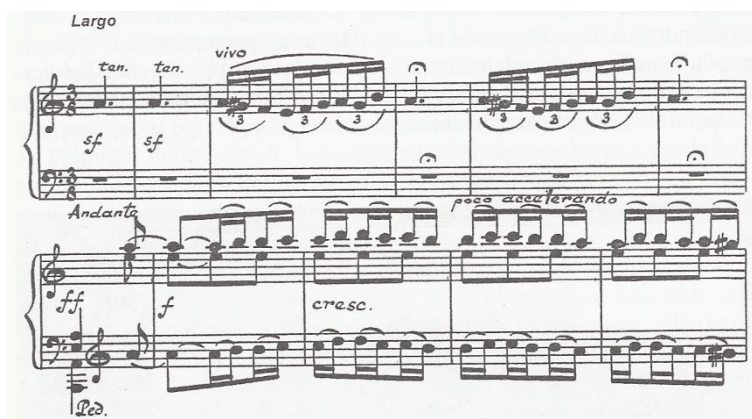
v Německu a poté v polovině 20. století vyšly tiskem v Praze.

Ve sbírce „Für Jugend“, kromě skladby „Elferiho tanec“, jsou i tance evropského charakteru, jako např.: „Tarantella“, „Menuet“, „Mazurka“, „Ländler“, „Polka“, „Valčík“.

Skladby ve sbírce „Jugend Album“ nesou větší znaky krajiny popisující dětské hry, vyjádření pocitů. Skladby mají velký umělecký vkus, lyričnost, bohatost melodií a faktury.

Korganovým největším klavírním dílem je koncertní skladba „Bajati“. Skladatel tady vytvořil zajímavou kompozici, kde použil různé rytmické změny. Skladatelova dokonale zvládnutá klavírní technika mu dala možnost využívat ji ve skladbách různými způsoby. Tato emotivní skladba je postavena na základě různých témat národní povahy. Skladatel v předehře používá napodobení zvuku taru, poté pokračuje úpravami arménské písně „Ktor-ktor ampa galis“ a gruzínské písně „Mraval žamier“ (viz př. 6). Skladbu končí vášnivou a rozsáhlou „Lezginkou“ (viz př. 7).

#### Příklad 6



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The tempo is marked "Largo". The right-hand staff begins with a "tan. tan." marking and a "vivo" marking. Dynamics include "sf" (sforzando) and "f" (forte). The left-hand staff starts with "Andante" and "ff" (fortissimo), followed by "f" and "cresc." (crescendo). The piece concludes with "poco accelerando". There are also markings for "Ped." (pedal) and various rhythmic patterns like triplets and sixteenth notes.

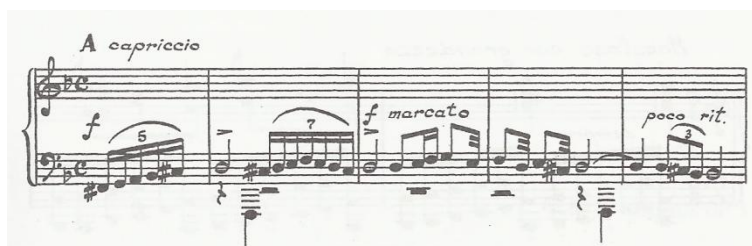
#### Příklad 7



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The tempo is marked "Vivace". The right-hand staff begins with a "pp" (pianissimo) dynamic. The left-hand staff has a "pp" dynamic. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents.

Další velká díla jsou „Kavkazská rapsódie“ (viz př. 8) a „Arménská rapsódie“ (viz př. 9). V těchto skladbách opět používá skladatel napodobení lidových hudebních nástrojů.

### Příklad 8



### Příklad 9



Korganovy skladby vnesly do arménské klavírní hudby cenné tradice technické a kompoziční profesionality. Hudební jazyk jeho klavírních skladeb nebyl svázán s tvorbou lidové hudby ani s jejími charakteristickými rysy. V této souvislosti pro další vývoj arménské klavírní hudby měla velký vliv jiná skladatelova díla, která jsou většího formátu. Zde se objevily první ukázky úprav lidových písní, tanců, ve kterých jsou použité techniky napodobení lidových nástrojů.

#### 4.4 Komitas (1869-1935)



35

Komitas byl nejjasnějším zástupcem arménského hudebního umění. S jeho jménem je spojena celá epocha v dějinách arménské hudby. Byl skladatelem, etnografem, folkloristou, muzikologem, zpěvákem, sbormistrem, flétnistou a pedagogem zároveň.

Komitas se narodil 26. září 1869 ve městě Qjotahia<sup>36</sup>. Jeho předci, podobně jako celá arménská kolonie v Qjotahii, emigrovali v 17. století z provincie Gochtan. Tuto skutečnost připomínám jenom proto, že tato umělecky bohatá provincie historické Arménie byla vyhlášena svými skladateli a umělci, které jsou známé dodnes doma i ve světě.

O Qjotahii píše učitel a známý spisovatel Hrant Hrahan: „*Arméni tehdy měli velké štěstí, starostou města byl Fajik Ali Bej. Člověk, který získal vzdělání v Evropě. Překladatel a básník, který si vážil Arménů, jejich písní a hudby.*“<sup>37</sup> Díky právě tomuto člověku Arméni po určitou dobu žili v tomto městě klidným životem, měli svoje vlastní školy a církevní život. Předkové Komitase vynikali uměleckými schopnostmi. Komitas ve svých dopisech píše: „*Vymyšlené písně mé matky a otce uchváceně zpívali i dospělí našeho města*“<sup>38</sup>. Komitasovi rodiče si vymýšleli a zpívali písně tádžickým jazykem a to z toho důvodu, že Arménům, žijícím v Qjotahii, Turci zakázali mluvit a zpívat

---

<sup>35</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménského klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 108

<sup>36</sup> Qjotahia se nachází v západním Turecku

<sup>37</sup> HRAHAN, H. *Komitas v Konstantinopoli*. Jerevan: nakladatelství SH, 1945, s. 13

<sup>38</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 35

arménsky. Doufali, že po nějaké době zapadnou do turecké společnosti. ŠAHVERDJAN<sup>39</sup> uvádí, že jediným místem, kde arménština nebyla zakázána, byl kostel sv. Teodora. Místo, kde se každý Armén cítil být Arménem a kde všichni zpívali písně svých předků. Nejenom zpívali, ale také mezi sebou pomocí písně komunikovali. Mezi zpěváky v kostele vynikali Gevorg Sochomonjan (otec Komitase) a Harutjun Sochomonjan (strýc Komitase).

Komitasovi nebylo ještě rok a již ztratil matku. Nedlouho poté ztratil i otce. Ve svých dopisech píše: „V roce 1876 jsem poprvé nastoupil do školy v Qjotahii a začal se vzdělávat. Druhým městem pro moje vzdělání bylo Brusa. Zůstal jsem tam přibližně rok. Vrátil jsem se kvůli pohřbu svého otce.“<sup>40</sup> Mladý Komitas tehdy úplně osiřel.

V září, roku 1881, archimandrita<sup>41</sup> Derdzakjan byl pozván do Svatyně, aby byl posvěcen na biskupa. Měl za úkol vzít si s sebou jednoho dobře zpívajícího chlapce. Byl to pro něho těžký úkol, protože v kostele takových chlapců bylo okolo 20 a on si musel vybrat jenom jednoho. Archimandrita si vybral Sochomona, desetiletého chlapce, který měl nádherný hlas. V roce 1881 se Sochomon s archimandritou Derdzakjanem vydali na cestu přes Polis, Batumi a Tbilisi do Vagaršapatu. Téhož roku byl přijat do Gevorgjanova semináře, který úspěšně absolvoval v roce 1883. Jeho Svatost Mkrtič Chrimjan ho pokřtil a dal mu jméno **Komitas**. Jméno známého učence, skladatele a také vynikajícího zpěváka 7. století.

Ráda bych upozornila na fakt, že Komitas mluvil tádžicky, arménsky neuměl. Ve škole se naučil psát a číst arménsky, ale mluvit nedokázal. Kvůli své pracovitosti se arménsky rychle naučil a měl velké úspěchy jak v hudebních tak i v ostatních předmětech.

V roce 1883 odešel ze semináře Kara-Murza<sup>42</sup> a místo něj učitelem hudby byl jmenován právě Komitas, který řídil sbor, zakládal orchestr národních nástrojů. V roce 1895 ho vysvětili na archimandritu. Roku 1896 pomocí Jeho Svatosti Komitas odešel studovat do Berlína, kde zůstal přibližně 3 roky. Na soukromé konzervatoři Richarda

---

<sup>39</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 354

<sup>40</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 18

<sup>41</sup> Z řec. archimandrites (ze slova arché -hlava a mandra - ovčinec). Od 4. stol. se tak nazývá představený kláštera ve východní církvi.

<sup>42</sup> Qristapor Kara-Murza (1853-1902) – arménský skladatel, dirigent, sbormistr a hudební kritik.

Schmidta se učil skladbě, hře na klavír a na varhany. Komitas píše: „*Moje prsty jsou příliš tuhé. Je pravda, zvládám hrát, ale nedosáhl jsem ještě takové úrovně, kterou chci.*“<sup>43</sup> Důvodem zřejmě bylo to, že se naučil hrát na klavír, až když mu bylo 27 let. Avšak svojí pracovitostí a pilou vše zvládl. Dokonce dostal nabídku od svého profesora, aby učil na konzervatoři.

Tříletý život strávený v Berlíně a profesori, u kterých se vzdělával, měli na něho obrovský vliv. Osvojil si zákonitosti evropské klasické hudby. V těchto letech se také stal skladatelem, který se opíral o svoji národní hudbu. Na druhou stranu je nutné popírat mýtus, že Komitas byl poslušným studentem svých „prominentních profesorů“. Šahverdjan se o tom zmiňuje takto: „*Síla Komitase spočívá v tom, že nešel cestou německého wagnerovského modernismu nebo francouzského impresionismu, ale zůstal věrný západoevropskému pragmatismu. Komitas přinesl do Jerevanu výhradně samostatnost.*“<sup>44</sup>

Velkou inspirací mu byla i ruská hudba a svými aktivitami patřil do takového směru světové hudby, který zakládal Glinka. Hlavním principem Glinkovy práce bylo pořekadlo: „*Ne my, ale lidé vytvářejí. My pouze zaznamenáváme a zpracováváme*“<sup>45</sup>. Komitas plně souhlasil s tímto výrokiem a píše: „*Lidé jsou tím, kdo komponují. Jděte a učte se od nich*“<sup>46</sup>. ŠAHVERDJAN<sup>47</sup> dále uvádí, že úpravy lidových písní znamenaly pro Glinku, Balakireva, Musorgského, Rimského-Korsakova, Čajkovského, Ljadova upřímně a důkladněji se seznámit s hudebním jazykem lidu a s národními rysy.

Úspěchem vzdělávání v Berlíně bylo, vzít to cenné, které mohla dát bohatá a pokročilá kultura. Naprosto spokojen, s pocitem úspěšného tříletého výsledku práce a s pocitem, že už je připraven aktivně pracovat v národní hudební kulturní scéně, se v roce 1899 vrátil zpět do kláštera v Ečmiadzinu.

Období od roku 1899 až do roku 1905 byly pro Komitase nejtvořivějším. Skladatel v té době pracoval současně v různých oblastech kultury. Z tohoto období byly velké zejména výsledky v oblasti vědecké a tvůrčí, které skladatel nazval

---

<sup>43</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 58

<sup>44</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 357

<sup>45</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 359

<sup>46</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 92

<sup>47</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 360

„soukromým koníčkem“. V roce 1905 Komitas odjel se svým sborem na koncert do Tbilisi. Koncerty měly velký úspěch, vzbudily zájem a četné reakce u arménských intelektuálů. Inspirován tímto úspěchem, Komitas přijal pozvání od Arménů, žijících v zahraničí a roku 1906 odjel do Paříže, kde měl koncert v přeplněné hale a kromě laických posluchačů, tam byli také např. L. Laloy, G. Fauré, C. Saint-Saëns a další. Neobvyklý exotický program všechny nadchnul. V době, kdy byl v Paříži, používal Komitas veškerý svůj čas k publikování článků a písní.

BADIKJAN<sup>48</sup> se zmiňuje o tom, jak po jednom z koncertů francouzský skladatel C. Debussy zvolal nadšeně: „*Brilantní Komitas, skláním se před vaším hudebním géniem*“. Debussy si vysoce cenil zásluhy Komitase a jeho význam pro světovou hudbu. Řekl o něm: „*Pokud by Komitas napsal jen „Antuni“, to samo o sobě by mělo stačit, aby se stal velkým umělcem.*“<sup>49</sup> Podle C. Debussyho Komitas byl nejvíce pozoruhodným fenoménem hudebního světa. Svoje dojmy z koncertu napsal i slavný francouzský muzikolog L. Laloy: „*Nikdo mě nemůže obvinít z toho, když řeknu, že tento koncert byl státním převratem a jeho úspěch nás ohromil. Hudba byla bohatá na množství živých rytmů a flexibilní, jako když teče chladný, čistý, šumivý proud od hlubin srdce. V ní svítí slunce, ne horkým sluncem Arábie a Persie, ale spíše nebeský zlatý žár, teplo, které pohladí vrcholy zasněžených hor, zelené lesy, šumění potoků. Neocenitelný poklad čistoty, který ani Turci nebyli schopni najít a odnést tento poklad, přišel k nám v podobě krásné písně, nedotknutelné, jako voňavé krásné květiny.*“<sup>50</sup>

Po úspěchu v Paříži odjel Komitas do Švýcarska a Itálie, kde pořádal koncerty a přednášel v různých městech a tvrdil, že venkovské písně jsou jedním z nejkrásnějších a nejcennějších žánrů umění. V roce 1907 se Komitas vrátil do Ečmiadzinu, zůstal tam téměř 3 roky a nepřetržitě pracoval. Požádal Hovhannese Tumanjana<sup>51</sup>, aby mohl dokončit libreto opery „Anuš“. Ve stejném roce vyšla v Paříži tiskem sbírka lidových

---

<sup>48</sup> BADIKJAN, CH. G. *Komitas*. Jerevan: státní nakladatelství, 2002 s. 96

<sup>49</sup> BADIKJAN, CH. G. *Komitas*. Jerevan: státní nakladatelství, 2002 s. 115

<sup>50</sup> BADIKJAN, CH. G. *Komitas*. Jerevan: státní nakladatelství, 2002 s. 146

<sup>51</sup> **Hovhannes Tumanjan (1869-1923)** - jeden z největších arménských básníků a spisovatelů. Jeho práce byly většinou psány v tragické formě. Často se soustředil na tvrdý život vesničanů v regionu Lori.



písni „Haj Qnar“ (arménská lyra). Skladatel začal přemýšlet nad velkou monumentální hudební formou. Chtěl vytvořit hudební epos "Sasna tsrer" a pokračuje v práci na opeře "Anuš". Komitasovi se podařilo dokončit většinu část opery. Píše dopis H. Tumanjanovi: *"Již dlouho už jsem začal a mnoho toho také napsal z Tvé „Anuš“, ale ještě hodně toho nedosahuje jednotného celku."*<sup>52</sup> Bohužel, opera "Anuš" nikdy nebyla dokončena.

Pro Ečmiadzin byl nepřijatelný směr, který směřoval k lidem, k pracujícím rolníkům, který tvořil základ jeho uměleckého názoru. Toto všechno vedlo ke konfliktu mezi Komitasem a církví. Postupně se zvýšily negativní postoje představitelů církve, pomluvy otrávily život skladatele natolik, že se rozhodl odejít z církve. Předtím cítil radost ve své samotě, ale v té době se cítil utopeně v úzkém okruhu kláštera. Ečmiadzin mu připadal vězení, kde nemůže rozšířit své myšlenky. Vadili mu i lidé v okolí, kteří už začínali být žárliví a nepřející k němu. Komitas pro ně byl nepochopitelným člověkem. Vytvářela se nesnesitelná situace a Komitas byl nucen z tohoto důvodu odejít z Ečmiadzinu.

Poslal dopis patriarchovi a prosil ho, aby ho propustil a nechal tvořit a žít klidně: *„Moje nervy jsou oslabeny, již to není možné tolerovat. Hledám odpočinek... Chci zůstat daleko, zavřít uši, abych nic neslyšel. Zavřít oči, abych nic neviděl, svázat nohy, abych nepropadl pokušení zkrotit mysl a rozzlobil se. Já jsem jenom obyčejný člověk, už nemohu...plachtivě Vás prosím, pusťte mě z prokletí sv. Ečmiadzinu.“*<sup>53</sup> Tato žádost zůstala bez odezvy...

V roce 1910 Komitas odešel z Ečmiadzinu a odjel do Konstantinopole. Myslel si, že tam najde takové prostředí, které ho bude chápat, chránit a podporovat v jeho činnostech. Doufal také v to, že může převést své sny v realitu. Jeho největším snem bylo otevřít Konzervatoř v Konstantinopoli, kde by spojil další osud svého lidu. V té době v Konstantinopoli žilo více než sto tisíc Arménů. Ale skladateli se nepodařilo dosáhnout tohoto plánu a sám o tom napsal: *„pouze přáním toho moc nedosáhneš.“*<sup>54</sup> Bohužel Komitas tam nenašel příznivce, kteří by mu pomohli uskutečnit jeho plány. Jeho nápady byly provázeny lhostejností místních orgánů. Ale i přes zklamání Komitas

---

<sup>52</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 86

<sup>53</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 112

<sup>54</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 115

nadále pracoval. Věnoval se hlavně pedagogické činnosti. Připravil kvalifikované učitele hudby na středních školách.

V Konstantinopoli Komitas organizoval smíšený pěvecký sbor z 300 lidí, nazvaný „Gusan“. Dosáhli velké popularity. V jejich koncertním programu převažovali arménské lidové písně. Během těchto let se začaly objevovat u Komitase náznaky únavy, frustrace, povědomí o osamělosti a bezmoci, pochybnosti o arménské hudbě. Přesto pokračoval a stále tvrdě pracoval. Zvláštní pozornost věnuje kostelní hudbě. Vzniká jeho mistrovské dílo „Patarag“ (liturgie), psaný pro mužský sbor. O plánech do budoucna Komitas píše: *„Vytvořil jsem si cestu přes mnoho let práce a budu tak činit i nadále, dokud cítím sílu a moc ve svých žilách. Žádná překážka mě nemůže zastavit v mém poslání. Pravda, o kterém jsem přesvědčen celým svým srdcem.“*<sup>55</sup> Nicméně, Komitas v té době netušil, že mu není určeno pokračovat ve své cestě a spolu s arménským lidem se stane obětí tureckých katů.

V dubnu roku 1915 společně s řadou významných arménských spisovatelů, lékaři, právníky, byl Komitas zatčen. Po jeho zatčení, které bylo doprovázeno násilím, byl vyhoštěn do vnitrozemí Anatólie, kde byl svědkem brutálního vyhlazení národa. Zemřel poté, co byl svědkem mučednické smrti svých přátel - básníků a spisovatelů (Daniel Varužan, Siamanto, Ruben Sevak, Grigor Zohrab aj.). A i přes skutečnost, že díky intervenci vlivných osobností se Komitas vrátil zpět do Konstantinopole. ŠAHVERDJAN<sup>56</sup> píše, že noční můra, kterou Komitas zažil, zanechala hlubokou a nesmazatelnou stopu na jeho duši. Skladatel se stranil okolního světa a zdálo se mu neuvěřitelné úplná likvidace národa. Ve svých dopisech píše: *„Stádo bez pastýře, ztracené a zmatené. Stojí lovci, v sítích naivní ryby. Atmosférou dýchá jed, není tam žádná uzdravující moc, ničení, hrůzy a bezmezné násilí na jedné straně, lhostejnost, odcizení a špinavé srdce na druhé straně. Kde je náš myslitel Chorenaci? Ať vstane z krvavé země a běduje srdce, duše, myšlenky a skutky našich dětí...Mé srdce je zlomené...“*<sup>57</sup>

V roce 1916 se zhoršilo skladatelovo zdraví a byl přemístěn do psychiatrické

---

<sup>55</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 126

<sup>56</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 369

<sup>57</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 152

léčebny. Nebyla žádná naděje na uzdravení. Komitas si našel poslední místo svého odpočinku v Paříži, kde strávil téměř 20 let svého života. Na jaře roku 1936 byly jeho ostatky převezeny do Arménie a pohřbeny v Jerevanu – v panteonu kulturních osobností.

#### 4.4.1 Tvorba

O skladatelově tvorbě píše známý arménský spisovatel A. Isahakjan: „*Celé tvůrčí dědictví Komitase je součástí nádherných pokladů našeho národa.*“<sup>58</sup> Bohužel, neméně tragický byl také osud uměleckého dědictví Komitase. Většina jeho rukopisů byla zničena nebo ztracena po celém světě. Zmizely i záznamy lidových písní a jiných děl, které představují výjimečnou hodnotu pro arménskou hudbu. Patriarcha všech Arménů – Vazgen I píše: „*Arménský národ v písních Komitase našel a rozpoznal svoji duši, svoje duchovní „já“.* Komitas – začátek bez konce. On musí žít arménským národem a národ musí žít jím nyní i navždy.“<sup>59</sup>

Obsah publikovaných skladeb Komitase není příliš velký. V archivech Akademie věd jsou uchovány jeho rukopisy, které představují částečně publikované skladby, částečně náčrtky nedokončených lidových písní. Vědci si stále kladou otázku, zda se jim podaří najít někdy ztracené rukopisy Komitase, zejména fragmenty opery „Anuš“. Na tuto otázku zatím nedokáže odpovědět nikdo.

Pozornost geniálního skladatele přitahovala duchovní hudba. Jako člověk, který žil v Ečmiadzinu, získal tam vzdělání a pracoval v semináři, nemohl zůstat lhostejný k arménské duchovní hudbě, proto ne náhodou vznikl jeho známý „Patarag“ (liturgie). Poprvé vyšel tiskem v roce 1933 v Paříži. Je nutné zdůraznit fakt, že skladatel za úplně dokončené považoval prvních 17 stran z celkem 71 stran. Ostatní stránky byly upraveny zásluhou editora, kterým byl žák Komitase – skladatel a dirigent Vardan Sargsyan. A tak za skutečné dílo Komitase lze považovat jenom prvních 17 stran. Dle názoru ŠAHVERDJANA<sup>60</sup>, svědčí o tom i skutečnost, že v dalších stránkách je cítit určitý rozdíl jak v rozrůstání melodie, tak i ve způsobu rozvoje skladby. Patarag Komitase se velmi liší od předchozích podobných děl, např. od „Pataraga“, který napsal Makar

---

<sup>58</sup> BADIKJAN, CH. G. *Komitas*. Jerevan: státní nakladatelství, 2002, s. 23

<sup>59</sup> BADIKJAN, CH. G. *Komitas*. Jerevan: státní nakladatelství, 2002, s. 208

<sup>60</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 371

Jekmaljan<sup>61</sup>, které přijalo i církev. Komitasův Patarag se liší svojí zvláštností, je nasycený světským duchem a to byl možná i ten důvod, proč ho církev nepřijala.

Komitas se snažil tvořit národní liturgii a obnovit původní krásu národních žánrů a dosáhnout stylistické čistoty. Existují verze písní, zpracované buď pro sbor, nebo pro sólový zpěv s klavírním doprovodem, např. „Jaro“, „Cirani car“, „Qeler–coler“, „Alagjaz“, „Hoj nazan“. Je nutné podotknout, že Komitas se nikdy neopakuje. Pokaždé tvořil nové modální-harmonické složení, natolik přesně cítil výrazové prostředky každé jednotky, že to dokázal suverénně používat. Proto sborové části byly mnohem bohatší než sólové.

Zvláštní místo ve sborech Komitase zaujímají orovely – písně práce. Komitas měl za úkol vytvořit lidovou hymnu práce pro sbor. Jedny z nejvýznamnějších jsou „Jerkragortsi jerg“ a „Kali jerg“. Komitas má také velký počet sborů, které jsou založeny na základě tanců, obřadních písní, rolnických písní. Jsou to v podstatě svatební písně a tance, které byly zahrnuty v knize vydané v roce 1937. Mezi ně patří např. písně „Pesin govq“, „Pesin arduzard“, „Žert“, „Přání“. Avšak největším a vynikajícím dílem byl velký taneční pochod „Sona jar“. Téma ve všech pracích je jedno – arménské rolnictvo. Ale v různých žánrech je toto téma zastoupeno různými aspekty. Série lyrických písní získala v Arménii i mimo ni velkou popularitu. Jsou to písně: „Qeler coler“, „Qele-qele“, „Činar es“, „Kužn ara“, aj. pro zpěv s klavírním doprovodem.

Další větev komitasovské lyriky je píseň o obrazech přírody a poetické kresby arménské krajiny. Podle obecného ducha a charakteru tyto písně pokračují v linii osvícených slov, a to zejména proto, že téma lásky v národních písních je vždy úzce spjata s obrazy přírody. K takovým hudebním „obrazům“ patří píseň „Alagjaz“. V ní líčí skladatel arménskou přírodu: krásnou majestátní horu Alagjaz, obklopené mraky, náhle padající déšť, slunci. Další takovou písní je „Es arun“. V této písní líčí skladatel šumění potoka. Hlavní slovo v písní má klavírní doprovod. Zvláštní místo zaujímá cyklus písní o smutku a utrpení lidí. Tady ostře zní sociální otázky. V nich líčí tragické události: válku, ničení, chudobu, vyhnanství, které naplňují arménské dějiny. Hlavní hrdina a mučedník z těchto písní je poutník, neboli „panducht“, který sní o jasném dni a o dni, kdy získá půdu a mír. Nepochybně, nejjasnějším obrazem tohoto cyklu

---

<sup>61</sup> Makar Jekmaljan (1857-1905), arménský skladatel, dirigent, sbormistr a pedagog.

je „Antuni“.

Ve svých písniích skladatel hodně často spojuje postavu poutníka s jeřábem (arm. Krunk). Z tohoto důvodu v písniích, které jsou podobné žánru „Antuni“, se setkáváme s krunkem neboli jeřábem, jako s hlavní postavou, na koho čekají doma a ten, který chce letět a vrátit se do rodné krajiny. Např. „Kanče Krunk“ – je to jedno z nejlepších zpracování tohoto cyklu, kde Komitas zdůrazňuje poetickou krásu a hloubku skutečných lidových melodií se všemi rytmickým a modálním bohatstvím a originalitou.

#### **4.4.1.1 Klavírní díla**

Klavírní díla Komitase jsou zastoupena sériemi miniatur. Z dob studií v Berlíně, skladatel napsal řadu klavírních děl, např. Nokturno, Smuteční pochod, Allegretto, Larghetto. V těchto skladbách je velmi patrný vliv evropské klasické a romantické hudby. Význam těchto děl je poměrně omezený. Jsou jenom zajímavé jako součást životopisu a kompozičního vývoje.

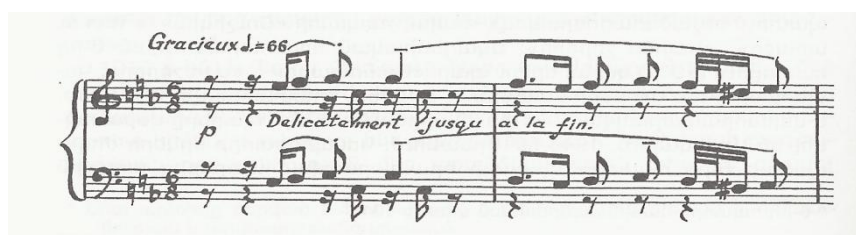
Zcela odlišný význam má cyklus tanců pro klavír. Jsou to první, národním stylem napsané skladby. Každý tanec se vyznačuje svým vlastním charakterem. V těchto tancích skladatel rozložil obraz tanečního umění v Arménii. Bez jediného opakování udává pestrý dojem o choreografické práci arménského národa. Každý z názvu zahrnuje nejenom název tance, ale také název oblasti, ve kterých to bylo schválené. Jsou to: „Jerangi“, „Unabi“, „Marali“, „Šušikin“, „Het u aradž“, „Karno šoror“. Tento cyklus Komitas poprvé napsal a také sám provedl v roce 1906 v Paříži. V tomto mimořádném a jedinečném cyklu byly řešeny jak kreativní tak i etnografické problémy. Jedinečným způsobem jsou zde citovány melodie arménských lidových tanců.

V 6. díle akademické publikace jsou uvedeny další 2 tance: „Manušaki“ a „Mšo šoror“. Byly publikovány až roku 1925 a znovu vydány r. 1951 v Paříži. V roce 1939 tance byly publikovány v Moskvě a r. 1946 v Jerevanu. Je zajímavé, že při vytvoření těchto vynikajících šesti tanců, Komitas nepřemýšlel o virtuózní hře na klavír, tj. technické složitosti. Nicméně, nemůžeme také říct, že Komitasovy textury jsou jednoduché, prosté. Tady vystupuje především jako etnograf, jehož úkolem je ztělesnění charakteru arménských lidových tanců s maximálním zachováním specifičnosti

lidového nástroje. V každém tanci vytvořil jedinečný hudební obraz. Obraz venkovského života, hrdinské minulosti, barvitosti. Profesor pařížské Sorbonny, L. Laloy o tancích píše: „*Arménské tance jsou natolik přírodní, flexibilní, živé, schopné vyjádřit gesta a harmonické formy, odpovídající pohyby a intonace duše. Rytmika je flexibilní, bohatá: živé fotografie přírodní harmonie, melodie, které obnoví pohled šlechtice sochařské formy. Tyto motivy se vzácnou dovedností a dobrým vkusem harmonizoval Komitas*“.<sup>62</sup>

První tanec, „Jerangi“ (viz př. 10), je nádherný, ladný ženský tanec. Nevysvětlitelná přitažlivost tance se skrývá v krátkých půvabných tanečních frázích a také v unikátním rytmu. Přehledná struktura, průhledná faktura, unisonní část v rozmezí dvou oktáv a rozvoj melodie nakonec vytvářejí elegantní a působivý hudební charakter.

#### Příklad 10



S ohledem na určitou podobnost dalších dvou tanců „Unabi“ a „Marali“ je skladatel kombinuje v jedné řadě. Ačkoliv tance mají určitý kontrast, jsou intonačně blízké. První je jemný a hladký, druhý - ušlechtilý a živý.

Unabi je založen na dvou tématech. První téma má větší rozsah, rozvíjí se na dominantě, vyznačuje se svými dynamickými nuancemi. Druhé téma se ozývá ve spodním rejstříku, podle definice skladatele „skrytým a zastřeným“ zvukem.

Marali (viz př. 11), je více kompletní svými intonačními nuancemi. Zde je mnohem zajímavější skutečnost, že melodie se začíná opakovat na konci skladby, „točit“ se na místě, připomíná to určitou konvenci tradičních lidových umělců – dokončení hry nápaditými figuračními ornamenty. Tuto strukturu Komitas také používá v dalších tancích - v „Jerangi“ a v „Šušiki“.

<sup>62</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Dějiny arménské hudby*. Jerevan: státní nakladatelství, 1959, s. 302

#### Příklad 11



Neobvykle citlivou, lyrickou náladou je plná další tanec Šušiki. APOJAN<sup>63</sup> se zmiňuje o tom, že tanec byl mezi lidmi známý svým vtipným charakterem. Ale Komitas vytvořil svou úpravou podobu okouzlující a elegantní ženy. Skladba se vyznačuje svou novostí, expresivní melodií, tanečním rytmem, kde se zachovaly charakteristické způsoby tance, zvané „Šušva trngi“. Významnou roli v tomto tanci hrají napodobování lidových nástrojů - tare a dapu, které na základě unikátní intonace jednotlivých hlasů zdůrazňují fakturu skladby. Arménští klavíristé tuto skladbu často uvádějí na koncertních pódiiích.

Poslední dva tance „Het u aradž“ a „Karno šoror“, na rozdíl od předchozích půvabných tanců, mají prudký charakter plný dramatismu. Názvy tanců odrážejí v sobě způsob tanečního provedení.

V tanci Het u aradž (viz př. 12), bych ráda upozornila na rytmus, který je řešen velmi zajímavým způsobem. Označuje se 9/8 taktem a je interpretován netradičním způsobem – 2/8+2/8+2/8+3/8. V tanci jsou použité dva kontrastní obrazy: jemný a elegantní, ušlechtilý a výkonný, které na konci tvoří jeden velký celek.

#### Příklad 12



<sup>63</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírní hudby*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 116

Poslední, „Karno šoror“ (viz př. 13), je nejtěžší tanec z cyklu, jak svou strukturou, tak i způsobem hudebního vyjádření. Melodie se poprvé ozývá v base, pak se přesouvá do jiných hlasů, pokaždé obohacena doprovodem, připomínající podobu lidových nástrojů (dap, tluk, poch). Zejména vyniká melodie ve střední části svým smutným charakterem.

### Příklad 13

Podle charakteru tanců Komitas zaměřuje dynamické a agogické odstíny. Po celou dobu trvání skladby udržuje moc zvuku (Jerangi), v dalším případě používá vlnitou dynamiku (Šoror, Unabi).

Velmi rozsáhlý je také „Mšo šoror“. APOJAN<sup>64</sup> se zmiňuje, že podle A. Čopanjana je to slavnostní tanec, který k nám přišel až za pohanských dob a který je složen i ze dvou až ze tří stovek účastníků. Komitas zde představil různé prvky: hrdinský a veselý, živý a lyrický a tím vytvořil živý obraz o životě lidí.

Kromě výše uvedených skladeb, v roce 1911 Komitas také napsal „Sedm písní“ pro klavír. Tyto skladby jsou úpravami národních melodií, které se vyznačují jednoduchostí a jasností, intonační čistotou a harmonií. Vytvořil také „Dětské hry“ pro rozšíření výukového programu dětí arménských rodin v Konstantinopoli, které se učí hře na klavír. Všech 12 miniatur z této řady je napsáno na národní téma. „Malé polyfonní skladby“ a z 8 taktů složená skladba s názvem „Tochik“ jsou velmi podobné

<sup>64</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírní hudby*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 118



dalším často využívaným interpretačním skladbám.

Je třeba zdůraznit, že těmito skladbami Komitas položil základ národní dětské klavírní hudby. Jemu jistě byly známé tradiční školy klavírní výuky, kde jsou jasně rozlišené technické a umělecké problémy, různé způsoby hry. Ale skladatelovy miniatury jsou svou povahou jiné a mají určitý účel. Jsou vytvářeny na základě lidových písní a díky nim skladatel vyvíjí rozsah durové a mollové tóniny, národní myšlení a sluchové vnímání arménskou tonalitou. Je třeba poznamenat, že skladatel přemýšlením o otázkách hudební výchovy došel k závěru, že dítě, začínající ve hře na klavír, je potřeba vychovat jednoduchými způsoby vícehlasu, tj. kánony, na základě ostinátního pohybu. Stačí se zmínit o skutečnosti, že z 16 skladeb napsaných pro děti, jenom 2 mají homofonní charakter, princip polyfonie je zde dominující.

APOJAN<sup>65</sup> popisuje, že o těchto tancích hudební kritik Louis Laloy r. 1906 píše v „Mercur musical“ takto: „...někdy velmi obtížné, někdy jemně, jako píseň lásky, někdy jako nevinný vtip...tyto tance jsou vždy hluboce expresivní“. Pro skladatelova díla jsou velmi typické různé rytmické kombinace, které dávají dynamickou sílu hudebnímu materiálu, přispívají vícehlasu, zdůrazňují a rozšiřují národní povahu. Zajímavá je skutečnost, že skladatel si vybírá nikoli rozsáhlé melodie, nýbrž krátké fráze, motivy. Komitas ve svých úpravách často používá způsob spojení několika témat, kterého si povšimnul v lidové hudbě (Mšo šoror, Het u aradž, Karno šoror), tzn. způsob, který úspěšně používal ve svých vokálních dílech (Ciran car, Kali jerg). Tento způsob pochází ze středověku, byl používán především v poezii.

Co se týká otázky interpretace, tak tyto skladby je možné zahrát buď jednotlivě anebo v celku. Bez ohledu na společné rysy, jako např. převaha mírného tempa, použití podoby lidových nástrojů, každá skladba je ojedinělá a jak sám skladatel píše: „*všechno jsem napsal jasně a stejně, stejným stylem až do konce tak, aby tvořil jeden krásný celek.*“<sup>66</sup>

Při interpretaci skladeb Komitase, pianista musí proniknout do hlubin hudby, znát kouzlo jedinečného ducha, vzít v úvahu národní styl a teprve potom může reprodukovat živé a barevné obrazy, národní scény, které vytvořil ve svých dílech. Spolu s melodií velkou roli hrají v tancích i další funkce, jejichž znalost je důležitá pro

---

<sup>65</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírní hudby*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 119

<sup>66</sup> BEQARJAN, C. *Komitas, dopisy*. Jerevan: státní nakladatelství, 2000, s. 157

interpreta. Atajan se o tom zmiňuje takto: „*Tance vyžadují od interpreta něhu, ladnost, jemné odstíny, schopnost vyjádřit zpěvnost pomocí nástroje.*“<sup>67</sup> Poslechem skladby, posluchač jako kdyby viděl pohyby rukou, hlavy a těla tanečnice, nebo výrazné mužské pohyby, které tvoří velmi působivé obrazy. Dále musí interpret zachovat originalitu, jednoduchost uměleckého myšlení, ale také identifikovat vše obecné, které je typické pro cyklus a je potřeba při prezentaci. Pro řešení tohoto problému je třeba vážný přístup a zvláště dobře se seznámit se skladatelovou dynamikou, artikulací, pedalizací, fakturou, akcentací..., toto všechno je zde použito novým způsobem a odvázně. APOJAN<sup>68</sup> uvádí, že tato inovace je používána v souladu s úspěchem evropské hudby 20. století, s hudebním jazykem Debussyho, Bartóka a dalších významných skladatelů. Velkou pozornost ve skladbách je třeba věnovat zejména artikulaci, jejímž hlavním účelem je spojení tónů, které přináší zvláštnost jasně výslovnosti. Velký skladatel toto všechno používal originálním způsobem. Pro tento účel jsou také použity určité druhy úhozu.

V klavírních tancích i ve sborech a písních se často používají akcenty a ligatury. Májí za cíl seznámit umělce se zvláštností intonace a artikulace koloritem. Ve skladbách nenajdeme akordy typické pro evropskou hudbu, rychlé kadence či oktávové pasáže. Nicméně skladatel pro klavírní výkon použil ne méně obtížnou techniku, chtěl dosáhnout jednoho cíle, zabarvit prvky národní melodie. Komitas psal skladby na základě folklórní tradice, klavírnímu zvuku dal národního ducha a duši. Vytvořil směr národní klavírní hudby 20. století.

## **Umělecké provedení tanců**

Poprvé tance hrála Šušanik Babajan v roce 1906 v Paříži. O rok později ve Švýcarsku provedl je sám Komitas a hned poté žákyně T. Lešetického - Mariam Šerichjan-Šarrej. Tance provedl také známý francouzský pianista, profesor pařížské konzervatoře Lazar Levi.

Dále skladby zněly zásluhou vynikajících pianistů, jako jsou např. Robert Andreasjan, Anna Ambakujan, Maria Chambarjan, Mardžan Mchitarjan, Villi Sargsjan,

---

<sup>67</sup> ATA JAN, R. *Komitas*. Jerevan, státní nakladatelství, 1982, s 15

<sup>68</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírní hudby*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 120

Svetlana Navasardjan, Anahit Nersisjan a další. V cizině provedli Margarit Mirimanova (Francie), Maria Qalamqarjan (Německo), Anahit Ačemjan (USA), Tiruhi Zarfjan (Francie), Šahan Arcruni (USA), Oleg Malov a Grigor Sokolov (Rusko).

Klavírní tance byly také upraveny pro smyčcové kvarteto violoncellistou kvarteta Komitas Sargisem Aslamazjanem.

## 4.5 Alexandr Spendiarjan (1871-1928)



69

Alexandr Spendiarjan (Spendiarov) se narodil 10. října roku 1871 v Rusku, ve městě Kachovka. Byl zakladatelem arménské symfonické hudby, nadaný skladatel, pedagog, dirigent. Hudební talent zdědil po matce, která byla učitelkou hry na klavír. Komponoval už v sedmi letech a v devíti letech začal hrát na klavír a housle. V roce 1890 mladý Aleksandr se přestěhoval do Moskvy, kde také studoval na právnické fakultě Moskevské univerzity. Současně hrál v různých souborech a v orchestru univerzity. V letech 1892 – 1894 studoval skladbu v Moskvě u N. Klenovského a od roku 1896 do roku 1900 studoval v Petrohradě u N. Rimského-Korsakova. Skladatel byl obklopen arménskými intelektuály a přední ruskou kulturou a toto všechno se odrazilo v jeho hudebním vkusu a originálním rukopisu. Poté se odstěhoval na Krym, kde žil dlouhá léta a rozšířil svoje hudební aktivity: založil desítky hudebních škol, vedl řadu orchestrů, komponoval písně a skladby. Během těchto let vznikly také přátelské vztahy s A. P. Čechovem, M. Gorkiem, A. Glazunovem, F. Šaljapinem, S.Ljadovem a S. Rachmaninovem.

Měl mnoho koncertů v různých velkých městech Ruska. Roku 1924 odjel do Arménie a stal se také velkým přínosem pro arménský kulturní život. Jeho zásluhou se otevřelo první orchestrální oddělení na Konzervatoři v Jerevanu a také první symfonický orchestr sám řídil. Hluboce pronikl do kořenů arménské hudby a ve svém tvůrčím období napsal taková nádherná díla, jakými jsou např. opera „Almast“, „Jerevanské etudy“ a „Krymské náčrtky“, napsané pro orchestr. Spendiarjanovy skladby se vyznačují svojí národní zvláštností, rytmikou, poetičností a lyričností.

---

<sup>69</sup> SARKISIAN, S. *Arménská hudba a skladatelé*. Jerevan: Azg Oratert, 2004

V roce 1926 skladatel dostal titul arménského národního umělce a titul prvního profesora na konzervatoři. Aleksandr Spendiarjan zemřel na zápal plic 7. května roku 1928. Jeho jméno nese od roku 1939 Národní divadlo opery a baletu v Jerevanu, také první hudební škola a jedna z hlavních ulic v Jerevanu.

#### **4.5.1 Tvorba**

Skladatel se začal věnovat klavírní tvorbě od roku 1892, kdy studoval na konzervatoři v Petrohradě u N. Rimského-Korsakova a N. Klenovského. Jsou to skladby lyrického žánru, v nichž jsou zřejmé charakteristické znaky skladatele: krásný tón, rytmus, jemný vkus apod. Ve Spendiarjanových skladbách je vidět snaha o použití pravidelného rytmu, homofonní faktury, bohatého sólového partu, což přispělo k pozdějšímu vývoji národní hudby.

Ze Spendiarjanových klavírních skladeb jsou známé především jeho „Polonéza“, „Menuet“, „Valčík“, „Barkarola“, tedy skladby romantického rázu. Avšak je možné najít i takové skladby, které mají blízko k hudbě východních národů a mají mnoho společného se životním stylem kavkazských lidí. Je to např. suita „Chajtarma“, která je napsaná na základě tří lidových melodií Tatarů, žijících na Krymu. Ve skladbě vyniká skladatelovo vytříbené témbrové myšlení.

Pozornost klavíristů zaujímá také okouzující „Ukolébavka“ (viz př. 14), která se vyznačuje táhlou melodií a jemnou harmonií. Je to třívětá skladba s kontrastní střední částí, která na rozdíl od pokorných, mírných a klidných krajních částí se vyznačuje neklidným a úzkostným pocitem.

#### Příklad 14

Andantino.  $\text{♩} = 72$

*p*

*p*

*p*

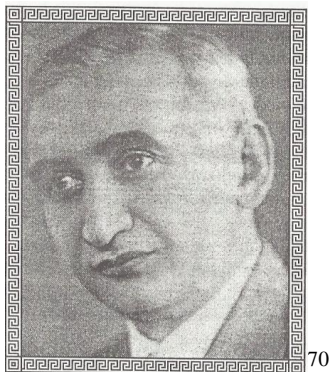
*dolcissimo*

*una corda*

*pp*

Skladatelé G. Budachjan a G. Saradžjev byli inspirováni symfonickými a vokálními díly Spendiarijana a napsali úpravy pro čtyřruční klavír, které pak provedli E. Adamjan a E. Gasparjan, také G. Kuzanova a R. Charadžanjan.

## 4.6 Sargis Barchudarjan (1887 – 1973)



Sargis Barchudarjan se narodil roku 1887 v Tbilisi. Byl skladatelem, pedagogem a pianistou zároveň. Díky S. Barchudarjanovi v historii arménské klavírní hudby nastala nová etapa – vyvinula se komorní klavírní hudba. Barchudarjan studoval hru na klavír na střední škole v Tbilisi, kde ho učila J. Stachovskaja, poté studoval u L. Truskovského. Po skončení studia na střední škole dále studoval na konzervatoři v Berlíně pod vedením I. Schultze. V Berlíně se seznámil s arménským skladatelem Spiridon Melikjanem, se kterým začali pořádat různé koncerty. Touha po komponování ho přivedla na konzervatoř v Petrohradu, kde studoval skladbu u V. Kalafátého, M. Steinberga a J. Vitolého.

Studium dokončil v roce 1915. Několik let sólově koncertoval, poté byl pozván do Tbilisi, aby učil skladbu na Konzervatoři. Současně v té době, od roku 1934 do roku 1937 také učil na konzervatoři v Jerevanu. Jeho žáky byly známí skladatelé: A. Harutjunjan, E. Mirzojan, L. Sarjan, E. Abrahamjan a další.

Sargis Barchudarjan zemřel roku 1973 v Tbilisi. Jeho zůstatky byly převezeny do Arménie a pohřbeny v Jerevanu.

### 4.6.1 Tvorba

Barchudarjan napsal více než 40 klavírních skladeb. Většina z nich byla napsána po roce 1920, např.: „Ukolébavka“, „Řeka“, „Moje nálada“, „Sobota“, „Píseň na rozloučenou“, „Písně beze slov“. Jsou to většinou skladby lyricko-sentimentálního rázu.

---

<sup>70</sup> APOJAN, Š. *Dějiny arménské klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 138

V těchto skladbách skladatel v první řadě vyjadřuje čisté a ryzí pocity, duševní pocity, bezprostřední dojmy ze života. Tyto skladby svými tématy, obsahem a především klavírní funkcí jsou inovací v arménské klavírní literatuře.

Charakteristické znaky Barchudarjana se objevily především v jeho klavírní skladbě „Čtyři východní tance“. V arménské klavírní literatuře jsou prvními originálními skladbami s tanečním charakterem. V cyklu se střídají čtyři kontrastní tance. Apojan o tancích píše: „skladatel označil, že první a druhý tanec svým způsobem připomínají lezginku, třetí a čtvrtý jsou ženské tance. V rychlých tancích jsou vyjádřené mužské, vášnivé city a v pomalých tancích pokora a svádění (viz př. 15).“<sup>71</sup> V roce vyšly tiskem úpravy pro flétnu, švi, qanon, pro symfonický orchestr a orchestr lidových nástrojů.

#### Příklad 15



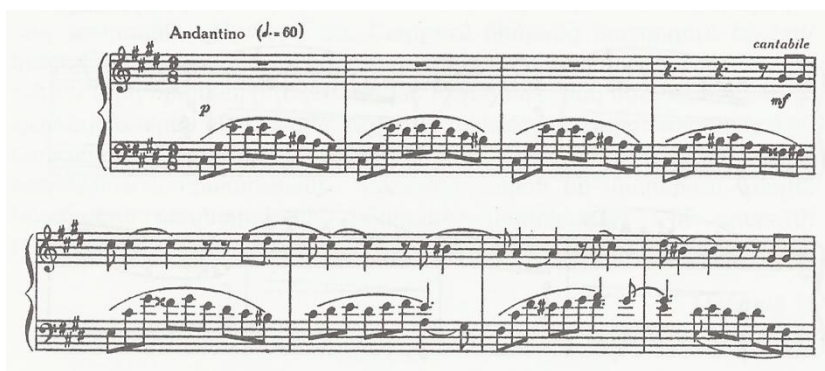
Po tancích Barchudarjan napsal řadu klavírních miniatur. Známa je především jeho „Ukolébavka“ (viz př. 16), která obsahuje jemnou a jednoduchou východní melodii.

---

<sup>71</sup> Apoyan, Sh. *Dějiny klavírního umění*. Jerevan: nakladatelství EPK, 2006, s. 140

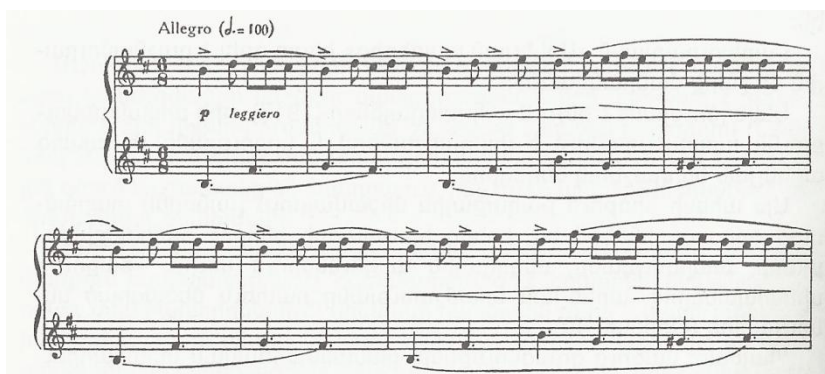


#### Příklad 16



Populární je jeho „Akvarel“ (viz př. 17). Živý a veselý tanec, který svou jednoduchostí a elegancí získal velkou oblibu.

#### Příklad 17



Z dalších skladeb jmenuji např. jeho tři „Skicy“. Velkým půvabem a jasností se liší skica h moll (viz př. 18). Další A dur vyjadřuje smutné duševní chvíle. Jednou trýznivé a bolestivé, podruhé zdrženlivé, jako by už našel svůj klid. Dvoudílná skladba „Podzimní“ je založena na kontrastech a vyznačuje se žalostnými emocemi. První část, Andante, je plná napětí a dramatismu. Druhá část, Moderato, je plná klidu a zpěvností. Poslední jeho lyrickou skladbou je „Nokturno“.

Skladatelovy klavírní skladby jsou komorního rázu. Jejich zvuk není příliš mohutný, avšak jsou důkladně zpracované. Tímto se vysvětluje blízký autorův vztah ke Komitasovým tancům i přes značný velký rozdíl mezi nimi. Skladby Barchudarjana svou melodičností, intonací, strukturou a fakturou jsou spojeny s městskou

instrumentální hudbou. Komitasovými kořeny jsou arménské venkovské melodie, odtud vychází výraz zpěvnosti jeho tanců. Naopak tance Barchudarjana jsou více „klavírní“ a možnosti nástroje jsou široce používány. Z označených skladeb se většina z nich hraje dodnes jak v hudebních školách, tak i v koncertních sálech. Je nutné také zdůraznit, že při provedení těchto skladeb, by měl interpret opatrně pracovat s emocemi, skladatel sám nepřipouštěl příliš rychlé tempo.

Skladby S. Barchudarjana jsou dodnes oblíbenou součástí repertoáru arménských pianistů.

## 4.7 Aram Chačaturjan (1903-1978)



72

Aram Iljič Chačaturjan se narodil 6. 6. 1903 v Kodžori (předměstí Tbilisi), v arménské rodině knihaře. Chačaturjan je považován za ústřední postavou arménské kultury 20. století a spolu s Prokofjevem a Šostakovičem byli hlavními pilíři sovětské skladatelské školy. V době, kdy se narodil skladatel, do Tbilisi přijížděli nejvýznamnější kulturní osobnosti, jako např. F. Šaljapin, S. Rachmaninov, K. Igumnov. Žili tam talentovaní hudebníci, kteří hráli významnou roli v rozvoji gruzínských a arménských skladatelských škol. Talent Chačaturjana se projevil už v dětství. Zpíval, drnkal do všelijakých věcí, které vydávaly různé rytmy. Otec mu koupil starý klavír, který neměl polovinu kláves. Pořízení tohoto nástroje bylo pro malého Arama zdrojem zajímavých a radostných zážitků. Tehdy neměl žádnou představu o hudební gramotnosti. Dlouhé hodiny seděl u klavíru, jedním prstem drnkal melodie známých písní a postupně přidával motivy, doprovod a nakonec zahrál oběma rukama. Jak uvádí Chačaturjan: *„Už tenkrát mě znali jako pianistu, hrával jsem na oslavách různé tance - valčíky, polky... Ted' už chápu, že pokaždé jsem hrával tance různým způsobem. Často se pokusil vytvořit jinou harmonii, parafrázovat rytmus. Je zřejmé, že moje tvůrčí činnost již v té době byla skvělá. Kéž by lidé okolo mě toto všechno tenkrát chápali...Ale moji známí a přátelé jenom říkali, on hezky hraje a my na jeho hudbu tancujeme.“*<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> SARKISIAN, S. *Arménská hudba a skladatelé*. Jerevan: Azg Oratert, 2004, s. 61

<sup>73</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*. Moskva: státní nakladatelství, 1929, s.

V roce 1915, v době arménské genocidy, rodina skladatele emigrovala do Jekaterinogradu, kde žil skladatelův starší bratr. Naštěstí Turci nenapadli Tbilisi a rodina Chačaturjanů se opět vrátila domů.

V roce 1921 na pozvání bratra Surena odjel mladý skladatel do Moskvy. Měl již dokončenou střední školu a v touze pokračovat ve studiu, se přihlásil na tři vysoké školy, kam také byl úspěšně přijat. Žádná z těchto škol neměla hudební zaměření. Skladatel nastoupil na matematicko-fyzikální fakultu Moskevské univerzity. Teprve ve třetím ročníku na univerzitě pochopil, že touha po hudbě je silnější než k vědě. Z tohoto důvodů se také rozhodl opustit univerzitu, přihlásil se na hudební institut Gněsiných, kam byl úspěšně přijat. Chačaturjanův hudební talent se vyvíjel rychlým tempem. Za krátkou dobu se stal jedním z nejlepších studentů a získal právo vystupovat na koncertech v Malé a Velké síni Moskevské konzervatoře. Skladateli bylo 22 let, z toho důvodu na institutu nemohl studovat hru na klavír. Ale poradili mu, aby se věnoval hře na violoncello. Třída violoncella byla tenkrát nově otevřena. První violoncello získal Chačaturjan od své švagrové, jejíž nevlastní otec na něj občas hrával. Po úspěšném ukončení studia na institutu Gněsiných se v roce 1929 přihlásil skladatel na Moskevskou konzervatoř, kam byl úspěšně přijat. První rok byl jeho učitelem M. Gněsin, u kterého se také učil na institutu Gněsiných. Poté studoval skladbu u N. Mjaskovského, kde také potkal svojí lásku – Ninu Makarovu.<sup>74</sup>

Velký vliv mělo na Chačaturjana setkání s Prokofjevem, ke kterému došlo roku 1933, kdy Prokofjev navštívil třídu Mjaskovského. Geniální skladatel uchvátil mladého hudebníka. Na druhé straně, skladby Chačaturjana natolik uchvátily Prokofjeva, že je vzal s sebou do Paříže, kde také poprvé byly uvedeny.

Chačaturjan ovlivnil skladatelský vývoj nejen v Arménii, ale také v Asii a v Jižní Americe. Směle mohou tvrdit, že ze všech arménských skladatelů má jeho jméno nejširší popularitu a je řazen ke světovým klasikům 20. století. Jeho skladby jsou prováděny ve všech koutech světa, v nejlepších divadlech a na koncertních pódiiích. Jeho hudbu je možné slyšet jak v rádiu, tak i v televizi a v kinech. Během svého života se dočkal velkého uznání, což se stává velmi ojediněle v oblasti umění a literatury.

---

<sup>74</sup> Nina Makarova byla druhou manželkou Arama Chačaturjana, se kterou skladatel měl syna Karena, který je dnes znám jako kritik umění.

UNESCO<sup>75</sup> uvádí název Chačaturjan mezi nejslavnějšími skladateli 20. století a seznam nejpopulárnějších děl naší doby staví na jednom z prvních míst jeho „Šavlový tanec“ z baletu „Gajane“.

V roce 1935 v sále Moskevské konzervatoře, provedl orchestr pod vedením E. Senkara Chačaturjanovu první symfonií, kterou skladatel uvedl jako svou postgraduální studijní práci na Konzervatoři. Tím skončila doba jeho studia a nastala nová etapa v životě skladatele.

Od roku 1950 vystupoval jako dirigent a vyučoval kompozici na Moskevské konzervatoři a v institutu Gněsiných. Za svůj život dostal hodně titulů a ocenění. Od roku 1963 byl členem Akademie věd ASSR, členem Akademie umění NDR, čestným profesorem na mexické konzervatoři, členem italské akademie múzických umění „Santa Cecilia“. V roce 1965 také získal titul profesora a doktora umění. Chačaturjanovo jméno nese ulice v severní části Moskvy, ulice v Simferopolu a ulice v Astaně, Velký sál filharmonie v Jerevanu, smyčcové kvarteto a každoroční soutěž pianistů a skladatelů. V roce 1982 bylo v Jerevanu otevřeno muzeum Arama Chačaturjana. Za svého života se skladatel seznámil pouze s jeho náčrty. Zde jsou shromážděny dopisy, rukopisy, hudební partitury, knihy, záznamy, fotografie a další materiály týkající se života a díla. Jeden z exponátů má velmi zajímavý příběh. Jedná se o pianino, které daroval muzeu Tigran Mostidžjan ze Sao Paula. Jednou, když skladatel cestoval po světě, bylo to koncem 50. let, tak vášnivý obdivovatel Tigran Mostidžjan uspořádal recepci ve svém domě na počest Chačaturjana. Speciálně pro skladatele koupil nový klavír. Poté, co zahrál Chačaturjan několik ukázek ze svých děl, nečekaně přinesl Mastidžjan hřebík a poprosil skladatele, aby svůj podpis vyškralab do klavíru. Po dlouhém přesvědčování se Chačaturjan podepsal a dnes již stojí tento unikátní kus v jeho muzeu. Muzeum má také nádhernou koncertní síň s kvalitní akustikou.

Aram Chačaturjan zemřel 1. května 1978. Ostatky byly převezeny do Arménie a pohřbeny v Jerevanu.

---

<sup>75</sup> *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – organizace OSN pro vzdělávání, vědu a kulturu.

### 4.7.1 Tvorba

Na konci 20. let se v arménské klavírní hudbě objevily skladby nového druhu. Jsou naplněny citovým bohatstvím, leskem, vášnivostí, dramatičností a odvážnými kontrasty. Převažují v nich velké pasáže durových akordů, barevné škály tónů, jedinečné melodické linie. Významným představitelem tohoto trendu byl právě Chačaturjan. Od svých učitelů, kteří byli studenti Rimského-Korsakova, zdědil hluboký respekt k ruské klasické hudbě a od Komitase a Spendiarjana přijal rysy charakterizující arménskou hudbu. ŠAHVERDJAN<sup>76</sup> se zmiňuje, že charakteristické znaky tvorby Chačaturjana jsou jas a nálada melodie, způsob improvizace, barevnost obrazů, ostrost a originální rytmus. V jeho živých, dynamických skladbách, vytvořených v tomto období se objevila temperamentní dynamika současnosti, energie a tvrdá síla mladé generace. Odsud pochází odvážné novátorství jeho hudební řeči. Ve svých raných klavírních skladbách, i když neměl ještě zcela zralý styl a skladby jsou přesyceny nadměrnou disonancí, polytonalitou, nónovými akordy, tak Chačaturjan překvapuje svým ohromným talentem.

ŠAHVERDJAN<sup>77</sup> charakterizuje způsob práce skladatelů a uvádí, že osud intelektuálů se dramaticky změnil, když se dostal k moci Stalin. Všichni, kdo se názorně nepřizpůsobili, byli obviněni z byrokracie a za trest byli izolováni ze společnosti, zbaveni jakékoliv možnosti tvůrčí práce. Označil je za „zrádce národa“, mnozí byli také posláni do vyhnanství. První vlna stalinských represí přišla roku 1938 a nejprve dopadla na D. Šostakoviče. Jeho opera „Lady Macbeth“ byla kritizována jako práce ignorující nároky sovětské kultury. Šostakoviče následovali i ostatní skladatelé, avšak Chačaturjanovi se podařilo uniknout tomuto režimu. Ve 2. světové válce nebyl vojensky nasazen. Stalin rozhodl, že válka by neměla bránit rozvoji sovětského umění. Bylo to jejich válečné vítězství na umělecké frontě. Z tohoto období pochází vynikající díla, např. opera „Vojna a mír“ S. Prokofjeva, „Sedmá symfonie“ D. Šostakoviče a A. Chačaturjan díky intenzivní práci během pěti měsíců ve městě Perm vytvořil v prosinci roku 1942 balet „Gajane“. Do té doby byl jako ve vězení, nevycházel z pokoje, až když dílo dokončil.

---

<sup>76</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Vývoj arménské hudby*. Muzgiz, 1944, s. 66

<sup>77</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Vývoj arménské hudby*. Muzgiz, 1944, s. 120

ŠAHVERDJAN<sup>78</sup> se ve své knize zmiňuje také o tom, jak vznikl známý „Šavlový tanec“. Po dokončení baletu Gajane, baletní mistr navrhl skladateli, aby přidal ještě jeden tanec. Vzhledem k tomu, že Chačaturjan považoval dílo za dokončené a už se k tomu nechtěl vracet, tak se chtěl všemožným způsobem tomuto návrhu vyhnout, ale nakonec to udělal. Zbývalo pár dní k premiéře. V noci si sedl unavený a zároveň nervózní skladatel ke klavíru a začal nespokojeně hrát. Veškerý svůj hněv vyléval na klávesy a právě tyto znějící tóny tvoří začátek „Šavlového tance“. Skladatel nemohl tušit, že během jedné noci vytvoří dílo, které se stane jednou z nejznámějších skladeb v dějinách světové hudby. Chačaturjan toto dílo nazval nejprve „Neposlušné a žvanící dítě“ a po dokončení skladby rozhořčeně na notách napsal: „Sakra, toto je pouze kvůli baletu“.

S válkou také skončili Chačaturjanovy bezstarostné dny. V roce 1948 na příkaz Stalina začal Ždanov<sup>79</sup> obviňovat známé umělce, které nazýval formalisty, modernisty a dalšími v té době nežádoucími nálepkami. Chačaturjan jako vedoucí Organizačního výboru Svazu skladatelů, byl obviněn z toho, že dovolil členům, kteří byli pod jeho vedením, využívat v pracích modernismus a byrokracii. Za trest byl odvolán z funkce. Na rozdíl od jiných skladatelů nebyl vystaven příliš velkému obtěžování. Někteří si vysvětlují tento fakt tím, že jeho skladby byly plné arménské lidové hudby. Skladatel začal žít plnohodnotným životem až po Stalinově smrti. Nově zvolená vláda mu dala právo volně skládat a cestovat. Svět ho konečně mohl poznat a dostalo se mu velkého uznání.

Chačaturjanova hudba není omezena na určitou státní příslušnost, vždy se líbila širokému publiku. On sám s velkou úctou a zaujatostí pozoroval různé národy. Internacionalizace je jednou z charakteristických prvků v tvořivosti Chačaturjana. Skladatelova tvůrčí osobnost je natolik barevná a unikátní, že jeho skladby je možné rozpoznat po zaznění prvního taktu. Jeho skladby představují v arménské klavírní literatuře novátorský model. Zaujaly svou velkorysostí, polyfonní fakturou, velkými kontrasty, jasnými barvami. Skladatel používá velké oktávové a akordické postupy, široké arpeggia, které podřizuje jednomu cíli-obnovit původní zvuky arménské lidové - instrumentální, písňové a ašuchske hudby.

---

<sup>78</sup> ŠAHVERDJAN, A. *Vývoj arménské hudby*. Muzgiz, 1944, s. 126

<sup>79</sup> Andrej Alexandrovič Ždanov (1896-1948), sovětský komunistický politik a ideolog.

Autoři mnoha knih nesouhlasí s tvrzením jiných, že Chačaturjanova hudba má východního ducha, nese v sobě znaky melodie arménských, gruzínských a ázerbájdžánských lidových písní. S tímto tvrzením také nesouhlasí sám skladatel: „*Nicméně abych byl upřímný, opravdu nemám rád, když se mě snaží přesvědčit, že ve svých skladbách používám lidové melodie. Je to zásadně špatně. Někteří odborníci se snaží všemi způsoby hledat v mých skladbách téma národního původu. Čestně prohlašuji, že až na pár melodií, které obsahují určitý prvek národního ducha („Ruský tanec“, „Gopak“, „Gajane“), v mé hudbě není žádná přímá citace z lidové hudby. Intonační a rytmická struktura hudby, typické pro národy, jako je Arménie, Gruzie a Ázerbájdžán, se samozřejmě dostane do mého hudebního myšlení. Je to pochopitelné, já jsem člověk velmi citlivý a na okolí reagující. Mohu jen žasnout nad přirozenou kombinací s mými hudebními obrazy. Stává se to proto, že mám rád lidovou hudbu a toto všechno a všechny mé dojmy jdou ven přese mě.*“<sup>80</sup>

Dle mého názoru všestranná propagace lidové hudby, sbírání lidových písní, jejich studium, toto všechno je důležité i správné. Přece jenom skladatel je skladatel. Je to aktivní postava, která absorbuje vše, co ho obklopuje a potom dává všemu novou kvalitu svou osobností a uměleckou vizí.

#### 4.7.1.1 Klavírní díla

V klavírních skladbách se objevily nejcharakterističtější rysy Chačaturjana – jasně viditelné orientální barvy jak v melodii, tak i v harmonii, expresivita a vynalézavost rytmu a malebnost práce.

Mezi prvními klavírními skladbami Chačaturjana patří „Waltz Capriccio“ (viz př. 18) a „Tanec“ (viz př. 19). Tento valčík bývá také nazván „Valčík v nónách“, protože tématem jsou paralelní velké nónové akordy. Skladatel píše: „*Tento valčík jsem napsal pod dojmem, kdy jsem byl okouzlen jednou dívkou, která měla rozmarnou povahu a právě proto jsem ho nazval Waltz Capriccio.*“<sup>81</sup> Tento valčík bychom na elementární úrovni mezi „snadné“ skladby jednoznačně řadit nemohli. Já osobně jsem tento valčík hrála v posledním ročníku hudební školy a pamatuji si, že vzhledem

---

<sup>80</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 124

<sup>81</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*. Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 125



k mé malé ruce jsem měla určité potíže s nónovými akordy, musela jsem určité tóny vynechat. Ale to již ztrácelo celkový půvab skladby. Je tudíž možné tuto skladbu hrát na hudebních školách, ale s dětmi, které mají velké rozpětí ruky.

#### Příklad 18

Вальс-каприс ● Вальс-каприс

Allegro, a tempo rubato (♩=144)

#### Příklad 19

Танець ● Танец

Allegro marcato (♩=92)

Chačaturjan postupně přešel od malých forem k velkým. V roce 1932 vznikla Suita pro klavír. První skladba „Toccata“, získala širokou popularitu a zařadila se do repertoáru mnoha pianistů. Toccata obstála tzv. zkoušku času. Chačaturjan ji napsal v mládí, ale skladba dodnes zachovává své kouzlo a sílu. Člověk často přemýšlí nad tím, jak Chačaturjan, který nebyl klavíristou, dokázal napsat skladby takového charakteru? Sám skladatel se zmínil o tom, že vše, co píše, nejprve sám hraje. Hudební jazyk skladby obohatil o nové prvky vypůjčené z arménské lidové hudby. Například novátorsky využil skladatel v Toccate hudební výraz. Je to hlubší a komplexnější skladba, energická, dynamická, lišící se virtuózním leskem a vynalézavostí.

V té době napsal skladatel také řadu jiných děl pro klavír – preludia, balady, písně. Bohužel řada z těchto děl nevyšla tiskem. Brzy na to se skladatel začal soustředit

na skladby pro housle. ŠNEERSON<sup>82</sup> ve své knížce se zmiňuje o tom, že pro něho bylo lehčí skládat pro housle, než pro klavír. Přece jenom sám byl violoncellistou.

Skladatel navštívil roku 1958 s D. Kabalevským základní uměleckou školu v hornickém městě Prokopevsk. Tato návštěva skladatele velmi překvapila a zároveň potěšila. V důsledku toho napsal svoji známou „Sonatinu“, kterou věnoval studentům školy. Sonatina je středně obtížná, náročnější je finále. Poprvé skladatel předvedl tuto skladbu pedagogickému sboru na Moskevské konzervatoři. Všechny mile překvapil svým virtuózním hraním. Chačaturjan poznamenal o této skladbě: *„když skládám, tak často hraji různá virtuózní místa a později, když musím hrát, tak není obtížné obnovit hudbu v prstech.“*<sup>83</sup>

Dále vzniká „Poema“. Skladba má patetický charakter. Jednotlivé části jsou plné emocionálního napětí, které explodují v živém a mocném vyvrcholení, které připomíná temperamentní zpěvy arménského ašucha. Kombinací hudební intonace různorodých témat dal Chačaturjan skladbě znaky celistvosti. Národní charakter „Poemy“ do značné míry určuje harmonie, která je založená na lidových tóninách oživených specifickým zvukem národní instrumentální hudby.

Pro děti mladšího věku vytvořil skladatel dvě alba. První album bylo napsáno roku 1947 a druhé psal od roku 1964 do roku 1965. Osobně jsem vybrala skladby, které se často hrají na hudebních školách.

První, „Andantino“, je skladba, kterou hraje, troufám si říct, každý žák na ZUŠ. Tuto skladbu napsal skladatel během studia na hudebním institutu Gněsiných. Krásná, poetická miniatura musí být předvedena jednoduše, bez úmyslné expresivnosti. V této skladbě se žáci také odhalí velkou roli a význam použití pedálu. „Švihadlo“- energická skladba, jejíž provedení je náročné zvláště ve střední části, kde se objevuje sestupná chromatika. „V den narozenin“, nádherný valčík, který skladatel napsal v den narozenin své dcery a stejně tak i dílo pojmenoval. Energická „Etuda“, jasný příklad skladatelovo oblíbeného žánru - toccaty. „Hudební obraz“, malá, lyrická skladba s vyvrcholením ve střední části. „Pohřební průvod“, v této skladbě není přímo myšleno pohřební průvod, ale je to spíše skladba s tragickou myšlenkou. Jsou slyšet zvony, výkřiky trubek a trombonů, národ oplakává hrdinu. Při provedení této skladby je nutné dávat pozor na

---

<sup>82</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 126

<sup>83</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 123

přesnou dynamiku a pečlivě rozlišovat zvukovou texturu.

#### 4.7.1.2 Klavírní koncert

Rané klavírní skladby Chačaturjana připravily půdu pro vytvoření klavírního koncertu, jedno z nejlepších děl sovětské hudby tohoto období. V koncertu vyniká skladatelův optimismus, poetický náboj, energie. Skladatel začal psát klavírní koncert, když byl v doktorandském studiu na konzervatoři. ŠNEERSON<sup>84</sup> píše, že po úspěchu „První symfonie“, už od něho očekávali něco nového a významného. Skladatel, který dobře věděl, že tyto naděje musí nějakým způsobem naplnit, byl vnitřně velmi napjatý. Chačaturjanův nápad napsat klavírní koncert všechny v okolí velice překvapil. Přece jenom klavírní vzdělání Chačaturjan neměl a najednou se rozhodl pro takové velké dílo. Skladatel podepsal smlouvu s „Vseroskodramem“<sup>85</sup> na napsání klavírního koncertu. Dostal honorář 2.500 rublů na šest měsíců. Ve stejné době také dostal nabídku na napsání hudby k tádžickému filmu, nabízeli mu 20.000 rublů na jeden měsíc. Skladatel nabídku však odmítl a rozhodl se pro klavírní koncert. Vznik tohoto koncertu měl velký význam pro arménskou klavírní literaturu. Byl to první klavírní koncert, obecně i prvním instrumentálním koncertem v historii arménského klavírního umění. Avšak hodnotu koncertu není jen v tom, že byl prvním, ale jak píše ŠNEERSON<sup>86</sup>, je to prvotřídní dílo, kde autor ukazuje na bohatý duševní svět sovětského lidu a na život plný radostí, štěstí a naděje.

Koncert pro klavír a orchestr Des dur se skládá ze tří vět:

I. Allegro ma non tropp e maestoso

II. Andante con anima

III. Allegro brillante

Jak uvádí GREGOR<sup>87</sup>, je to skladba velmi náročná po technické stránce a převaha oktávové a akordické techniky klade na sólistu velké fyzické nároky.

Hlavní téma v 1. větě (viz př. 20) je velmi dlouhá a rozmanitá, což dává

---

<sup>84</sup>ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 81

<sup>85</sup> Sdružení na ochranu autorských práv skladatelů, které s nimi uzavíralo smlouvu na vytvoření děl různých žánrů, za což skladatelé dostávali měsíční dotaci

<sup>86</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 131

<sup>87</sup> GREGOR, V. *Koncerty*. Skripta, s. 122

skladateli příležitost k rozvoji a svou melodičností a strhující rytmičností také dává ráz celému koncertu. GREGOR<sup>88</sup> dále uvádí, že provedení přináší vzruch, pracuje převážně s hlavním tématem, které zaznívá v orchestru a klavír virtuózně ornamentuje.

#### Příklad 20

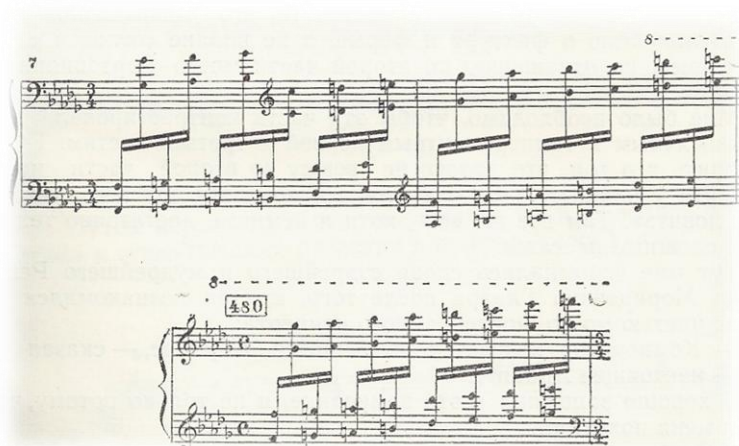
The image shows a page of a musical score. At the top, it reads 'Allegro ma non troppo e maestoso' with a metronome marking of 108-116. Below this, there are two systems of music. The first system is for 'Ottorini Archi' (orchestra) and the piano part. The piano part starts with a forte dynamic (f) and includes a 'cresc.' marking. The second system continues the piano part with dynamics 'ff', 'p', and 'crescendo'.

Předtím, než přijde repríza, klavír má krátký sólový part. Často se stává, že muzikologové a pianisti myslí, že je to první kadence. Chačaturjan<sup>89</sup> však toto potvrzení odmítá. Dle jeho názoru, orchestr několik taktu nehraje, ale hudba teče dál. Teprve po dokončení reprízy nastává virtuózní pasáž pro sólistu, postavené na intonaci prvního tématu. Všechno se rychle řítí dopředu a dostane se do krátké cody – orchestr tutti s klavírem, ve kterém vzniká první téma – piú maestoso. Kadence u sólisty vrcholí velkými pasážemi a chromatickými postupy oktáv se dostává do tóniny E dur (viz př. 21).

<sup>88</sup> GREGOR, V. *Koncerty*. Skripta, s. 124

<sup>89</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 85

## Příklad 21



Dle názoru GREGORA<sup>90</sup>, začátek 2. věty (viz př. 22) je hudebním obrazem lyrické polohy Chačaturjanova nitra. Její průběh je neklidný a vyústí ve vzrušenou střední část, kterou korunuje dokonce Allegro vivace a toto vše směřuje k vrcholu celé věty.

Ve 2. větě se objevuje motiv velmi populární gruzínské písně (viz př. 23). Tato romantická píseň je dobře známa všem obyvatelům v Zakavkazsku. Tuto píseň však skladatel radikálně přehodnotil, rozšířil a přišel k vlastnímu tématu.

---

<sup>90</sup> GREGOR, V. *Koncerty*. Skripta, s. 125

## Příklad 22

Andante con anima  $\text{♩} = 62-72$   
V-ni I, II Viole  
Piano II *mf* Cl. basso solo *espress.*  
Piano I *poco rit. a tempo* *p*  
Fl. I solo *poco rit. a tempo* *dim.* *p* *sf* *sf*

## Příklad 23

3. věta (viz př. 24) je psána velmi odvážně. Orchester hraje v tónině C dur. Pianista hraje levou rukou es a pravou e. Je nutné toto místo zahrát přesně a s jistotou, aby si posluchači nemysleli, že pianista omylem zahrál něco jiného. Hlavní téma ve 3. větě je rychlá, hravá a virtuózní. Chačaturjan se o této části zmiňuje takto: „*Jsou tam i takové epizody, které vyvolávají určité domněnky. Někteří trumpetisté se mě dokonce ptají – Maestro, není tam náhodou chyba? Ne, skutečně to není chyba, udělal jsem to úmyslně. Provedení prvního tématu jsem rozdělil na dvě části. Hrají dvě trubky. Na začátku první trubka hraje bez tlumiče a druhá s tlumičem a vrací se k prvnímu tématu bez tlumiče. Není to chyba, získal jsem tím čerstvé hlasy.*“<sup>91</sup>

<sup>91</sup> ŠNEERSON, G. M. *Aram Chačaturjan. Stránky života a tvorby*, Moskva: státní nakladatelství, 1929, s. 90

## Příklad 24

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Concerto in D major, Op. 18, by Aram Khachaturian. The score is for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Trumpet (Tr-be (D) I sola), and Piano. The tempo is 'Allegro brillante'. The piano part is marked 'arco' and 'mf'. The trumpet part is marked 'Il sola f' and 'con sord.'

GREGOR<sup>92</sup> uvádí, že po návratu hlavního tématu vrcholí koncert závěrečným maestosem, které připomene hlavní téma první věty, čímž je zdařile podtržena celistvost koncertu.

První provedení koncertu se uskutečnilo L. Oborinem 27. října roku 1937 v Petrohradě, současně s premiérou Páté symfonie D. Šostakoviče. V té době skladatel byl v Jerevanu a z Petrohradu obdržel telegram, podepsaný přibližně čtyřiceti skladateli, kde mu všichni poblahopřáli a vyjádřili svůj obdiv. Ve stejném roce byla také premiéra koncertu v Moskvě. Dirigentem byl L. Steinberg, sólista L. Oborin.

Je zcela jasné, že koncert měl obrovský dopad na arménskou klavírní hudbu. Zejména se týká koncertů, které následovaly po Chačaturjanovi – Koncerty Babadžanjana, L. Xodža-Ejnatova a A. Harutjunjana.

---

<sup>92</sup> GREGOR, V. *Koncerty*. Skripta, s. 128

### 4.7.1.3 Ostatní díla

První skladba, kterou Chačaturjan ve třídě Mjaskovského napsal, byla „Taneční suita“ pro orchestr, která nikdy nevyšla tiskem. Suita obsahuje pět tanců. Pátý tanec, zvaný „Lezginki“, skladatel velmi rád a často hrával. Byl dokonce hrdý na tuto skladbu. Tento tanec Chačaturjan napsal jako poslední ze všech tanců, v té době už byl zkušenější. Proto má zajímavý jak tematický materiál, tak i harmonie. Stejnomený tanec také použil skladatel i ve svém slavném baletu „Gajane“.

První zveřejněné Chačaturjanovo dílo je **Tanec**, napsaný pro housle a klavír. Toto dílo již v sobě nese stylistické rysy skladatele: improvizace, různé variační styly, rytmické ostinato a zejména známé „Chačaturjanovské sekundy“.

Další skladba, kterou skladatel napsal, byla **Píseň-báseň** pro housle a klavír. Skladatel byl na koncertě arménských ašuchů, kteří zpívali písně Sajat-Novy. Pod dojmem tohoto koncertu právě napsal tuto skladbu. A právě z tohoto důvodů tématem této skladby jsou plné ašuchskými intonacemi.

Talent skladatele se nejvíce odráží v jeho **symfonických dílech**. S velkým úspěchem zněly a získaly sympatie posluchačů koncert pro klavír a orchestr (1936) a koncert pro housle a orchestr (1940). Chačaturjan napsal celkem tři symfonie, které se těšily velké oblibě. **První symfonii** věnoval skladatel k 15. výročí sovětské moci v Arménii a dělal to docela upřímně. V symfonii je cítit smutná nálada, tragédii symbolizuje minulost v Arménii. Jsou tam zobrazené i ty stránky, kdy Arménie poprvé v historii dostala svobodu a nezávislost. V roce 1943 dokončil Chačaturjan **Druhou symfonii**. I přes tragický charakter je tento kus plný optimismu a vírou ve vítězství. V roce 1944 napsal Chačaturjan národní hymnu Arménie. O rok později skončila válka a vznikla **Třetí symfonie**.

V roce 1946 vytvořil skladatel **violoncellový koncert** a současně byl také vytvořen **písňový cyklus** na básně arménských básníků. Napsal tři **koncerty-rapsódie**: Koncert-rapsódie pro housle a orchestr (1961), Koncert-rapsódie pro violoncello a orchestr (1963), Koncert-rapsódie pro klavír a orchestr (1968). Skladatel opakovaně sdílel myšlenky o své touze napsat čtvrtý Koncert-rapsódií, kde se koncert hrál se všemi třemi nástroji. V roce 1971 byla trojice Koncertů-rapsódií oceněna Státní cenou.

Velkou oblibu získaly také jeho **balety**. První balet, „Štěstí“, byl napsán v roce 1939 k prvnímu uvedení desetiletí arménského umění v Moskvě. Druhým baletem je



„Gajane“, do něho také zahrnoval některé tance z baletu „Štěstí“. Partitura baletu byla dokončena v roce 1942 na libreto K. Děržavina. V této práci skladatel úspěšně syntetizoval tradice klasického baletu, folklórní hudby a choreografického umění. Tento balet je pevně zakotven v repertoáru jak domácích tak i zahraničních divadel. Třetím baletem je „Spartakus“. Partitura baletu byla dokončena po válce, v roce 1945 a premiéru měla v prosinci roku 1956.

S nástupem dospělosti zaujímá významné místo u Chačaturjana hudba jako doprovod dramatických představení. Nejvýznamnější dílo v tomto žánru je hudba pro „Benátskou vdovu“ od Lope de Vegy, nebo k „Maškarádě“ od Lermontova. Mezi filmy, ve kterých zní jeho hudba, zaujímají zvláštní místo „Pepo“ a „Zangezur“.

## 4.8 Arno Babadžanjan (1921 – 1983)



93

V dějinách arménské hudby 20. století obsadil Arno Babadžanjan zvláště významné místo. V jedné osobě spojil různé oblasti hudební aktivity. Byl skladatelem klasické a populární hudby, zároveň byl také koncertní pianistou. Ve všech oblastech byl úspěšný. Hovořit jazykem hudby pro něho bylo tak jednoduché a přirozené, jako pro ostatní lidí vyjádření slovy. Geodakjan píše: *„Říct, že Arno Babadžanjan byl výjimečně silná osobnost, to znamená, téměř nic neříct. Unikátní na něm bylo vše: vzhled, obličej, chování, charakter, styl klavírní hry a také všechny jeho skladby.“*<sup>94</sup>

Arno Babadžanjan se narodil 21. ledna 1921 v Jerevanu. V rodině budoucího skladatele nebyl nikdo profesionálním hudebníkem. Jeho otec, učitel matematiky, hrál výborně na flétnu. Ve 3 letech se sám naučil hrát na starou harmoniku. Od přírody byl obdařen fenomenálním hudebním talentem. Skladatel píše o setkání s významnou osobností v mateřské škole: *„Jednoho dne k nám přišla návštěva. Tento člověk nás poprosil, abychom něco zazpívali. Chtěl znát, kdo z nás má sluch. Já jsem také něco zazpíval a přitom tleskal do rytmu. Tento muž pozorně poslouchal a potom řekl, že se musím zabývat hudbou. Až později jsem se dozvěděl, že dotyčný se jmenoval Aram Iljič Chačaturjan.“*<sup>95</sup>

V roce 1936 se Babadžanjan začal učit u V. Taljana a S. Barchudarjana. O dva roky později se přestěhoval do Moskvy a učil se na Institutu Gněšiných. Obor klavír studoval u J. Gněsiny, kompozici u V. Šebalina. Poté skladatel externě dokončil

---

<sup>93</sup> SARKISIAN, S. *Arménská hudba a skladatelé*. Jerevan: Azg Oratert, 2004, s. 32

<sup>94</sup> GEODAKJAN, G. *Arno Babadžanjan*. Jerevan: Antares, 2008, s. 17

<sup>95</sup> TAŠČJAN, S. *Arno Babadžanjan* Jerevan: Státní nakladatelství, 1961, s. 68

studium skladby na konzervatoři v Jerevanu a roku 1948 dokončil obor klavír na konzervatoři v Moskvě u K. Igumnova. Igumnov měl velký rozhodující vliv na Babadžanjanu nejen jako na pianistu, ale také na jeho kompozici. Babadžanjan se o tom zmiňuje takto: „*Igumnov ve mně vyvinul široké hudební myšlení, rozšířil mé hudební obzory, vštípl mi přísný umělecký vkus.*“<sup>96</sup> Skladatel současně také studoval skladbu u G. Litinského. Poté přesídlil do Jerevanu, kde od roku 1950 začal učit na konzervatoři. Babadžanjan byl vynikajícím pianistou. Mnoho známých interpretů, jako např. E. Gilels nebo S. Richter, byli přesvědčeni, že pokud by se skladatel věnoval jenom klavíru, tak by určitě patřil mezi největší umělce 20. století, ale bohužel, nebo bohudík vyhrála kompozice a skladatel se jí věnoval celou svou duší a přinesl neocenitelný příspěvek do arménské hudební kultury. Zajímavou příhodu ze studentského života napsal skladatelův blízký přítel a spolužák E. Mirzojan: „*U závěrečných zkoušek kromě programu, který jsme měli naučený s profesorem, jsme také měli za úkol naučit se sami nějaké dílo od Skrjabinina a předvést u zkoušek. Arno neměl čas se naučit Skrjabinina. Přišel na zkoušku, vstoupil do místnosti, sednul si k nástroji a ani se nebál neúspěchu. Zahrál s nadšením celý program, a když přišel čas na Skrjabinina, tak neváhal a zahrál svoje dávno napsané „Preludium“ ve stylu Skrjabinina. V komisi seděli takové osobnosti, jako jsou K. Igumnov, G. Nejgauz, A. Goldenveizer a všichni tito muži byli zřejmě zmatení. Neznali sice toto „Preludium“ od Skrjabinina, ale nikdo si to před druhým nechtěl přiznat, proto všichni mlčeli. Zkouška proběhla úspěšně a poté se Arno přiznal, že místo Skrjabinovy skladby zahrál vlastní skladbu.*“<sup>97</sup>

V roce 1971 získal skladatel titul Národního umělce SSSR a roku 1981 Státní cenu SSSR. Babadžanjan zemřel 11. listopadu 1983 a na jeho počest byl otevřen „Fond Arno Babadžanjan“, který vede jeho syn, skladatel, zpěvák a herec Ara Babadžanjan. Tento fond podporuje mladé talenty a organizuje každoroční festivaly pojmenované po Arnovi Babadžanjanovi.

Skladatel zemřel 11. listopadu roku 1983 a je pochován v Jerevanu.

---

<sup>96</sup> AMATUNI, S. *Arno Babadžanjan*. Jerevan: státní nakladatelství, 1979, s. 103

<sup>97</sup> AKOPJAN, R. N. *Náš Arno. Články a vzpomínky*. Jerevan: státní nakladatelství, 2006, s. 159

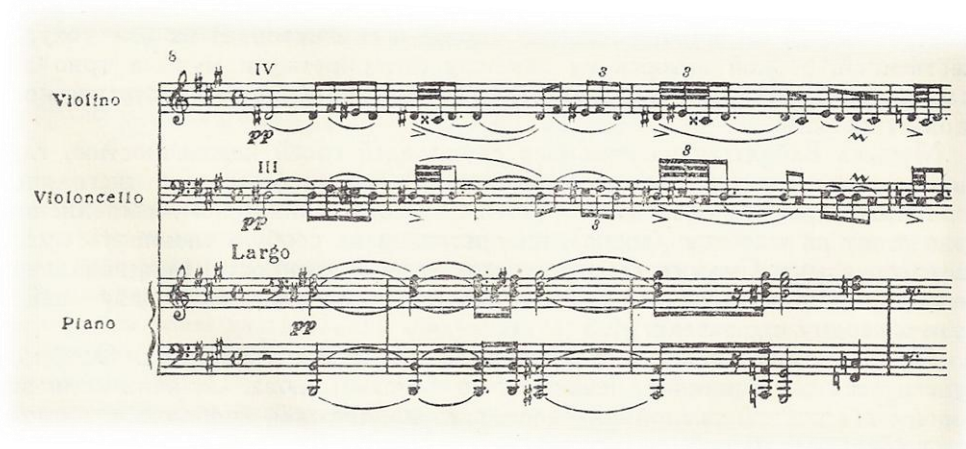
## 4.8.1 Tvorba

V poválečných letech se v arménské klavírní literatuře objevily nové druhy forem: úpravy, symfonické variace, polyfonní sonáty a na konci 40. a 50. let se také zvýšil zájem arménských skladatelů o komorní žánr. Je velmi důležité, že skladatelé, kteří psali klavírní skladby, ovládali hru na nástroj, někteří z nich byli vynikající pianisté. Babadžanjan je typickým představitelem této nové vlny.

Pro jeho hudbu je charakteristická jeho melodicko-tematická oblast. Melodická fantazie skladatele, štědře realizovaná v mnoha písních i v instrumentální hudbě, přispěla k individualizaci každého díla.

Jedním ze skladatelových vrcholných děl je „Klavírní trio“ (viz př. 25) bylo napsáno v roce 1952 a ve stejném roce mělo premiéru jak v Jerevanu, tak i v Moskvě. Hudba k triu byla napsána v klasické tradici. Je tady především cítit vliv Čajkovského a Rachmaninova. Babadžanjan od těchto skladatelů převzal především melodičnost, otevřenost emocionálního výrazu, práce s tempem a agogické požadavky. Charakter hudby působí dramatickým dojmem. V určité míře to souviselo s duševním stavem skladatele. Je známo, že právě v té době, kdy začínal práci nad klavírním triem, tak se dozvěděl o své nemoci, která byla nevléčitelná. Objevuje se tady leitmotiv, téma, které prochází všemi částmi skladby. Jeho hudební obsah leitmotivu je srozumitelný každému posluchači, je to tragické téma osudu, které svým charakterem je blízké Čajkovského symfonií.

### Příklad 25

The image shows a page of a musical score for a piano trio. It features three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The Violino part starts with a measure number '5' and includes markings for fingerings (IV, III) and slurs. The Violoncello part also includes fingerings (III, II) and slurs. The Piano part features a complex harmonic structure with many chords and slurs. The score is written in a traditional, clear style.

Dalším velkým dílem je „Hrdinská balada“, která otevřela novou kapitolu

v dějinách arménského instrumentálního koncertu. Je to velké, detailně propracované dílo plné jasu a vášnivě povahy, díky čemuž získalo srdce posluchačů jak v Arménii, tak i v zahraničí. Skladba vznikla pod vlivem událostí Velké vlastenecké války. Charakteristický „tón“ skladby je pozitivní, romantický a vášnivý. Skladba je napsána ve formě symfonických variací. Po efektním úvodu orchestrální části přichází v klavíru hlavní téma. Nejprve zní v podání klavíru a ihned skladba dostává velmi lyrický a intimní charakter. Poté je hlavní téma různě obměňováno a v svobodném a neomezeném pohybu dostává epický dech a majestátnost. Skladba měla vynikající úspěch především díky obsahu a rozsahu projektu a velkolepému symfonickému zvuku hudebních obrazů. Skladatel za Hrdinskou baladu dostal Státní vyznamenání SSSR.

V roce 1959 napsal Babadžanjan jednu ze svých nejlepších skladeb – „Sonátu pro housle a klavír“. Sonáta je postavena na živých kontrastech. Dále skladatel napsal vynikající „Koncert pro violoncello s orchestrem“ a „Houslový koncert“, který byl napsán v roce 1949. Koncert byl vytvořen pod vlivem houslového koncertu A. Chačaturjana. Babadžanjan tímto pokračuje a rozvíjí vlastnosti Chačaturjanova žánru, zejména improvizací styl, typický pro lidové hudebníky v Zakavkazsku.

Skladatel je autorem i mnoha krásných a populárních písní. Sám skladatel píše: *„Mě se zdá, že jsem vždy psal písně. Díky nim mohu ještě více své myšlenky a pocity dodat posluchačům. Symfonie – je to jiná práce. Je to výsledek všech nasbíraných zkušeností. Píseň – je to úžasný fenomén. Objeví se náhle, nečekaně, někdy pod vlivem určitých zkušeností, někdy pod vlivem určité nálady, která připravuje inspiraci a kdy přichází hudební nápad. Všechny moje písně jsou o domově, životě, lásce k ženě, lásce k dítěti.“*<sup>98</sup> Jeho písně byly velmi oblíbené a zpívaly se všude. Babadžanjan píše: *„Napsal jsem píseň o Jerevanu k filmu „ Píseň první lásky“. Jednou v Tomsku<sup>99</sup> slyším, jak zpívají – ať jsem kdekoliv, ty jsi se mnou, můj Jerevan! Byl jsem velmi potěšen. Ne kvůli tomu, že jsem napsal tuto píseň, ale kvůli tomu, že dokonce i v Tomsku zpívají o mém Jerevanu.“*<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> TAŠČJAN, S. *Arno Babadžanjan*. Jerevan: státní nakladatelství, 1961, s. 34-35

<sup>99</sup> Tomsk je město v Rusku. Nachází se na jihozápadě Západosibiřské roviny, v jižní části sibiřského federálního okruhu.

<sup>100</sup> TAŠČJAN, S. *Arno Babadžanjan*. Jerevan: státní nakladatelství, 1961, s. 46

#### 4.8.1.1 Skladby pro sólový klavír

Skladatel ve svých klavírních dílech odráží všechny hlavní fáze stylistické evoluce tohoto žánru v arménské hudbě. Skladby, které vznikly v roce 1978 jsou „Elegie“, „Humoreska“, „Melodie“, „Meditace“, v podstatě jedná se o skladby před dodekafonického období.

Poté vznikly skladatelovy miniatury a právě v těchto miniaturách se objevuje jeho zajímavost. Mezi ně obzvláště vyniká „Preludium“ a zajímavě upravený arménský lidový tanec „Vacharšaptský tanec“(viz př. 26). Skladatel vytvořil temperamentní koncertní dílo s vynikající strukturou rachmaninovského stylu. Již tyto první skladby napověděly, že se v arménské klavírní hudbě objevil talentovaný skladatel s jasnou individualitou.

##### Příklad 26



Další vynikajícím dílem je „Polyfonní sonáta“. Temperamentní třídlíná skladba, postavená na principu kontrastu, je plná velké vnitřní síly, odvahy a vůle. Na charakter mělo určitý vliv Taneevovo Preludium a fuga gis moll. Principy polyfonního vývoje jsou spojené se znaky arménské národní hudby. Skladba klade na pianisty velké technické nároky. Polyfonní sonáta Babadžanjana byla provedena skladatelem v roce 1947 na Světovém Festivalu mládeže v Praze a získala 1. cenu. Má zajímavou formu, originální harmonické složení, stavbu, techniku. Sonáta má celkem tři části: Preludium, Fugu a Toccatu. V první části (Preludium. Vivo), jde o tradičně-dekorativní zabarvení materiálu. Ve druhé části (Fuga. Andante sostenuto), je vytvořena z pravidelně aktualizovaných živých hudebních obrazů. Impulsem pro intenzivní rozvoj hudebního materiálu sloužilo první téma fugy. Ve třetí části (Toccata. Allegro Vivace), na úrovni

velké virtuozity.

Další skladatelovou významnou skladbou je „Capriccio“. Hudba Capriccia je svěží a pestrá. Svým způsobem podobné valčíkové variaci z „Hrdinské ballady“. Je to živý obraz mládeneckého plesu, plné radostí a veselí. Capriccio je postavené na jednom tématu a má celkově velký koncertní charakter.

Skladatel dále napsal „Šest obrazů pro klavír“. Tyto obrazy otevřely novou etapu v arménské a sovětské hudbě. V této práci Babadžanjan jako první použil dodekafonií. Tato technika získala širokou popularitu v sovětské hudbě a mnoho mladých skladatelů ji začalo používat. Babadžanjan s mimořádnou zručností dokázal nemožné – spojil principy dodekafonie s charakteristickými rytmy a intonací lidové hudby, vytvářející živý umělecký efekt.

## 5 Závěr

V práci „Arménská klavírní literatura se zřetelem na instruktivní literaturu“ jsem mapovala vývoj Arménie a arménského národa a fázi vývoje arménského klavírního umění. Samozřejmě není možné v jedné práci vystihnout velmi bohatou, mnoha tisíciletou historii tohoto národa. Z toho důvodu jsem vybrala a uváděla pouze klíčové události.

Arménský národ byl schopen během své dlouhé historie, bez ohledu na sociální a politické podmínky udržet si svoji národní identitu, jazyk, kulturu a náboženství. S postupujícím rozvojem se tato malá země stávala vlastí všech Arménů a každým rokem se tam pravidelně vrací více a více Arménů z diaspory. V roce 2008 se v Arménii otevřelo ministerstvo diaspory. Účelem ministerstva je ochrana oprávněných zájmů každého Arména, žijící jak v Arménii, tak v diaspoře v rámci mezinárodního práva a zachování kvality národní identity. Mnozí Arméni, žijící mimo svou zem, významně pomáhají rozvoji Arménie. Ze země se stává rychle vzkvétající průmyslový stát se světoznámými vědci, umělci, malíři.

Vědomí obyvatel tohoto starého, a přece tak mladého státu je však utvářeno především hrdostí na to, čeho doposud dosáhli. Jedním z děl, na něž jsou právem hrdi, je proslulý Matenadaran – významná pokladnice staroarménských rukopisů. Tam je člověk doslova bezprostředně konfrontován s tisíciletými dějinami arménského národa. Zdá se až neskutečné, že prostí pracující Arméni, pastevci a rolníci, zedníci a řemeslníci předávali stránky starých knih a rukopisů z generace na generaci. Uchovávali tyto stránky jako nejdražší relikvii, ale nemohli si je sami přečíst, protože 90 % Arménů v té době bylo negramotných. Tyto možnosti jim dala teprve sovětská moc. Vysvobodila pracující Armény ze staleté temnoty, negramotnosti, nadvlády ostatních národů a učinila nejen tyto rukopisy, ale i celou nesmírně bohatou kulturu Arménie, majetkem lidu.

Arménské klavírní umění prošlo dvěma základními vývojovými etapami. Klavírní umění se vyvíjelo v těžké společenské, ekonomické a politické situaci. Rozvíjelo se díky úsilí talentovaných jednotlivců, kteří individuálně přispěli k řešení mnoha různých problémů. Obětavou prací těchto hudebníků vznikly



folklórní, vokální, taneční a instrumentální žánry. Díky jejich velkému úsilí pronikla do arménského umění evropská kultura. Obzvláště velký význam z hlediska vývoje národní hudby a klavírního umění představuje 19. a 20. století. Klavírní umění dnes má přibližně dvě stě let starou tradici, avšak profesionální umění se v Arménii vyvíjelo až po nástupu sovětské moci, kdy se díky příznivým podmínkám vytvořila specializovaná centra. A právě v tomto období dosáhla hudební kultura vysoké úrovně a získala velké uznání i mimo hranice Arménie. Čerpala samozřejmě z tisíciletých tradic arménské národní hudby. Tvorba národního klavírního umění je spojena se jmény T. Čuchadžjan, G. Korganov, N. Tigranjan, Komitas a další. S tím souvisel vznik a rozvoj interpretační a pedagogické činnosti.

Při prostudování života arménských skladatelů, si člověk vybaví historickou minulost, kdy lidé umírali hlady, ale přesto zachovali kulturní dědictví. Skladatelé pracovali v těžkých podmínkách, ale bez ohledu na to, kde žili, nebo pracovali, tak vždy zůstali věrni své zemi, jazyku, tradicím a víře.

Dnes, když se ve světě řekne arménská hudba, skoro každý si vybaví Arama Chačaturjana, jméno skladatele, který se ani v Arménii nenarodil. Ale ostatní skladatele, kteří opravdu dali základ a pomohli rozvoji hudby této země, zná málokdo. Mým jediným přáním na závěr snad je, aby se klavírní dědictví arménských skladatelů stalo součástí repertoáru nejenom arménských, ale i zahraničních interpretů a aby si arménská hudba ve světě našla svou rodnou půdu stejně jako zakladatel moderní arménské hudby Komitas, který sice zemřel v exilu, ale v Jerevanu byl postaven jeho čestný hrob.

# Bibliografie

- AMATUNI, S. *Արնո Բաբաձճյան. Инструментальное творчество*. Jerevan: Státní nakladatelství 1985
- AKOPJAN, R. *Ուրնո Արնո. Տադնի և Վոսմոնանյա*. Jerevan: Státní nakladatelství 2006
- APOJAN, Š. *Փորթուաննյա մուզյկա Սօվետսկոյ Արմենի*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1968
- APOJAN, Š. *Հայկական դաձնամուրային արվեստի պատմությունից (Hajkakan dašnamurajin arvesti patmutjunic)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1994
- ASAFJEV, B. *Пути развития советской музыки*. Moskva: Muzgiz, 1947
- ATAJAN, R., ARUTJUNJAN, M., BUDAGJAN, G. *Музыка советской Армении*. Moskva: Státní nakladatelství, 1960
- BADIKJAN, CH. *Կոմիտաս (Komitas)*. Jerevan: Zangak-97, 2002
- BEQARJAN, H. *Կոմիտաս, նամակներ (Komitas, namakner)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 2000
- BRUTJAN, C. *Սիրյունքի Հայ երաժիշտներ (Spjurqi Haj jeražištner)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1968
- BRUTJAN, M. *Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն (Haj žochovrdakan jeražštakan stechcagorcutjun)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1971
- BRENTJES, B. *Arménie. Tři tisíce let dějin a kultury*. Praha: Vyšehrad, 1976
- GJODAKJAN, G. *Արնո Բաբաձճյան (Arno Babadžanjan)*. Jerevan: Antares, 2008
- GJODAKJAN, G. *Komitas*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1969
- GNESIN, M. F. *Из встреч с Комитасом*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1946
- GREGOR, V. *Koncerty*. Skripta
- JERKANJAN, V. *Հայկական մշակույթը (Hajkakan mšakujt)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1982
- HOVHANNISIAN, R. *The Armenian Genocide. History, Politics, Ethics*. London,

1992

- HRAHAN, H. *Մոմիտասը Մոնստանտինոպոլում (Komitase Konstantinopolu m)*. Jerevan: SH, 1945
- CHUDABAŠJAN, K. *Армянская музыка на пути о монодии к многоголосию*. Jerevan: AN Arm. SSR, 1978
- KOPTJEV, S. *Ալեքսանդր Հարությունյան (Alexandr Harutjunjan)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1962
- PARSAMJAN, V. A. C. *Грибоедов и русско-армянские отношения*. Jerevan: AN Arm. SSR, 1947
- POLADJAN, S. *Armenian folkosongs*. Los Angeles, 1942
- QOČARJAN, A. *Երաժշտական գործիքները Հայաստանում (Jeražštakan gorciqnere Hajastanum)*. Jerevan: Amroc grup, 2008
- QOČARJAN, A. *Армянская народная музыка*. Moskva: Muzgiz, 1939
- REDGATE, A. E. *Arméni*. Praha: Lidové noviny, 2003. ISBN 80-7106-350-9
- SARKISIAN, S. *Armenian music and composers*. Jerevan: Azg Oratert, 2004
- SAMVELJAN, CH. *Հին Հայաստանի կուլտուրան (Hin Hajastani kulturan)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1931
- ŠAGINJAN, V. *Dějiny Arménie*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-246-0196-6
- ŠAGINJAN, V. *Česko-Arménská konverzace*. Praha: Karolinum 2002 ISBN 80 - 356-1056-6
- ŠAHVERDJAN, A. *Комитас и армянская музыкальная культура*. Jerevan: Armgiz, 1956
- ŠAHVERDJAN, A. *Пути развития армянской советской музыки*. Moskva: Muzgiz, 1944
- ŠAHVERDJAN, A. *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ (Haj jeražštutjan patmutjan aknarkner)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1959
- ŠNEERSON, G. *Арам Ильич Хачатурян*. Moskva: Státní nakladatelství, 1982
- TADIVOSJAN, A. *Էջեր հայ-ռուսական երաժշտական կապերի պատմությունից (Edžer haj-rusakan jeražštakan kaperi patmutjunic)*: Jerevan: HSSH GA, 1977
- ТАКТАКИŠVILI, O. *Мой любимый композитор*. Jerevan: Státní nakladatelství,

1969

TAŠČJAN, S. *Արնո Բաբաջանյան (Arno Babadžanjan)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 1961

TER-SIMONJAN, M. *Սարգիս Բարխունդարյան (Sargis Barchudarian)*. Jerevan: Státní nakladatelství 1968

ZARJAN, K. *Կոմուտաց*. Jerevan: Hajpethrat, 1969

### **Notové materiály:**

AMBAKUMJAN, E. *Ժամանակակից կոմպոզիտորների դաշնամուրային պիեսներ (Žamanakakic kompozitorneri dašnamurajin piesner)*. Jerevan: Lujs, 1990

BOJKOVA, V. *Арам Хачатурян*. Kijev: Muzična Ukraina, 1988

CHAČATURJAN, A. *Մանկական ալբոմ (Mankakan albom)*. Jerevan: Hajpethrat, 1959

JERKANJAN, J. *Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների ժողովածու (Haj kompozitorneri dašnamurajin stechcagorcutjunneri žochovacu)*. Jerevan: Státní nakladatelství, 2008

SARADŽJAN, G. *Դաշնամուրի ձեռնարկ (Dašnamuri dzernark)*. Jerevan: Hajastan, 1973

SARGSJAN, A. *Հայկական դաշնամուրային մանրանվագներ (Hajkakan dašnamurajin manranvagner)*. Jerevan: Anahit, 1994

TOPČJAN, K. *Դաշնամուրի ձեռնարկ (Dašnamuri dzernark)*. Jerevan: Amroc Grup, 2009

# Přílohy

1. Komitas:
  - Vzpomínky
  - Alagjaz
  - Kaqavik
  - Džur kuga verin saren
  - Krunk
  - Písňe beze slov
  - Smuteční pochod
2. S. Barchudarjan:
  - Přišel podzim
  - Kruhový tanec
  - Na schovávanou
  - Variace
3. A. Spendarjan:
  - Ukolébavka
4. A. Babadžanjan:
  - Melodie
  - Humoreska
5. A. Chačaturjan:
  - Andantino
  - V den narozenin
  - Hudební obraz
  - Waltz-Capriccio

ՀՈՒՇԵՐ

Andantino da lontano

ԿՈՄԻՏՍՍ

39 *p* Cantabile

ԱԼՍԳՅԱԶ

Andante

ԿՈՄԻՏՍՍ

39 *p* *mf*

ԿԱՔԱՎԻԿ

ԿՈՄԻՏԱՍ

Vivo

17

*p*

*f*

*f*

*p*

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 17-20) begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as 2 1, 4 1 2, 1 3 2, 4 2 1, 2 4 3 1, 4 1 4, 4 1 2, 3 1 2, and 4 1 2. The second system (measures 21-24) starts with a forte (*f*) dynamic and features slurs and fingerings like 4 2 1 5, 4 1 2 5, 1, 3 1, 1 4 3, 1 3 2, 1 2, and 1 2. The third system (measures 25-28) continues with a forte (*f*) dynamic, showing slurs and fingerings such as 2 4, 1 4, 4 1 3, and 3. The fourth system (measures 29-32) concludes with a piano (*p*) dynamic and includes slurs and fingerings like 4 1 3 and 3.

# ՋՈՒՐ ԿՈՒԳԱ ՎԵՐԻՆ ՍԱՐԵՆ

Հայկական ժողովրդական երգ

Ջուր կուգա վերին սարեն,  
Սարն ոլորեն.  
Կրթափի մարմար քարեն,  
Կաթ-կաթ ծորելեն:

Կոմիտաս

96

Allegro moderato

*mf (p)*

1. 2. *un poco pesante*

*f*

3 3 4 4 3 2 1 5 1 3 2 1

*Tempo primo* 2. v. *un poco rall.*

*mf (p)*

*a tempo*

*mf (f)*

3 1 2 1. 2.



# ԿՈՌԻՆԿ

Կրու՛նկ, ուստի՞ կուզաս, ծառա նմ ձայնիդ.  
Կրու՛նկ, մեր աշխարհին յապրիկ մը չունի՞ս:

Կոմիպաս  
Մշակումը՝ Յու. Գևորգյանի

Con anima

16

*f*

6

6

8va-

3

3

3

3

First system of musical notation. Treble clef contains a sixteenth-note triplet with accents (>) and a slur. Bass clef contains a sixteenth-note triplet with accents (>) and a slur. A dynamic marking of *mf* is present in the treble clef.

Second system of musical notation. Treble clef contains a five-note slur with a dynamic marking of *mp*. Bass clef contains a five-note slur with a dynamic marking of *p cantabile*. A *sub-octave* marking is present below the bass clef.

Third system of musical notation. Treble clef contains a slur. Bass clef contains a slur. A *sub-octave* marking is present below the bass clef.

Fourth system of musical notation. Treble clef contains a slur and a dynamic marking of *mp*. Bass clef contains a slur and a dynamic marking of *mp*. Triplet markings (3) are present in both staves. A *sub-octave* marking is present below the bass clef.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains triplet markings (3). Bass clef contains triplet markings (3). A *sub-octave* marking is present below the bass clef.

First system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with triplets and a sextuplet in the treble clef. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score, continuing the complex rhythmic patterns. It features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Third system of the musical score, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble clef part consists of a series of chords and melodic fragments, while the bass clef part continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score, showing a more active melodic line in the treble clef with many beamed notes. The bass clef part provides a consistent rhythmic foundation.

Fifth system of the musical score, also marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a mix of chords and melodic lines in both staves, with some triplet markings in the bass clef.

*f* *espress.*

*allarg.*

*poco a poco cresc.*

*guz*

*allarg.*

8va-  
ff  
f

This system consists of three staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *ff* and an *8va-* marking. The middle staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *ff* and contains several triplet markings.

This system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain triplet markings.

This system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain triplet markings.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a sextuplet (indicated by a '6' above the notes). Slurs are used to group notes across measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.

The second system of the musical score continues with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 7/8. This system includes dynamic markings: 'rit.' (ritardando) and 'ff' (fortissimo). A fermata is placed over a note in the upper staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, slurs, and rests.

**Larghetto**  
*p legato e cantabile*

*tr.*

1. 2.

**Allegretto sostenuto**

*p*

*tr.*

*tr.*

*sf*

Fine

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece and concludes with the instruction "D. C. al Fine" in the bottom right corner.

**Allegretto**

II

The first system of the "Allegretto" section begins with a treble clef and a bass clef. The music is characterized by a more rhythmic and active feel compared to the first section.

The second system of the "Allegretto" section continues the rhythmic and melodic development of the piece.

The third system of the "Allegretto" section concludes the piece with a final cadence.



*p*

[tempo rubato] [ritard.] [a tempo]

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

[ritard.]

*rit.* \*

Largo

*p*

*f* *p* *f*

*p*

*f* *p* *f*

*p* *f*

First system of musical notation, piano (p) and forte (f) dynamics.

Second system of musical notation, piano (p) dynamic.

Third system of musical notation, mezzo-piano (mp) dynamic, includes the instruction "e t.was lang.samer" and a "Fine" marking.

Fourth system of musical notation, mezzo-forte (mf) dynamic.

Fifth system of musical notation, mezzo-forte (mf) dynamic.

The first system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note chord. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with some rests. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is indicated in the second measure.

The third system shows a change in texture. The upper staff has a more melodic and expressive line. The lower staff continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

The fourth system continues the musical development. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff provides a consistent accompaniment.

The fifth system concludes the piece. The upper staff features a melodic line that ends with a final chord. The lower staff provides a final accompaniment. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are present in the first and second measures, respectively.

D. C. al Fine

Andantino sostenuto

ԱՃՈՒՆՆ ԵԿԱՎ

Ս. ԲԱՐՍԻՆԻԱՆՅԱՆ

93 *mf*

Poco più mosso

Tempo I

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of two staves each. The tempo is marked "Tempo I".

- System 1:** The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes (1 3) and another triplet (3). The second staff has a bass clef. Dynamics include *rit.* and *mf*. There are hairpins for crescendo and decrescendo.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic lines. Dynamics include *mp*.
- System 3:** Ends with a double bar line. Dynamics include *rit.* and *p*. The final measure has fingerings 1, 2, 4, 1, 5 written below the notes.

ՉԸՐ ՊԸՐ  
КРУГОВОЙ ТАНЕЦ

Scherzando con allegrezza ♩ = 104

Ս. ԲԱՐՍԻՆՅԱՆՅԱՆ  
С. БАРХУДАРЯН

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is Scherzando con allegrezza, with a quarter note equal to 104 beats per minute. The score includes various dynamics: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). It also features performance markings such as *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The score includes first and second endings, indicated by numbers 1 and 2 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

ԲՐՆՈՑԻ  
ԼՈՎԻՏԿԻ

Ս. ԲԱՐՆՈՐԻԱՐՅԱՆ  
Ս. ԲԱՐԽՈՒԴԱՐՅԱՆ

Allegretto

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system returns to mezzo-forte (*mf*). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) for both hands. The piece is titled 'Brnatsi Lovitski' and is composed by S. Barnoritarian and S. Barxudarian.



3 mp 3

3 2 1 2 rit. a tempo 3

f

mp

rit. a tempo

f

4 2 3 1 5

ՎԱՐԻԱՅԻՆՆԵՐ  
ВАРИАЦИИ

Ս. ԲԱՐՍԻՍԻԱՐՅԱՆ  
С. БАРХУДАРЯН

Moderato  $\text{♩} = 80$

The musical score consists of four systems of piano music. The first system is marked *mf* and *sempre legato*. The second system continues the *mf* and *sempre legato* markings. The third system is marked *mp* and labeled "var. I". The fourth system continues the *mp* marking. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one flat, a 2/4 time signature, and dynamic markings. It also features articulation marks like slurs and accents, and includes fingerings and pedaling instructions (e.g., "ped." and "\*").

var. II

3 4 1 2 3 3 5 2 2 2 poco rit.

3 3 2 3 2 4 1 3 2 3

a tempo

3 2 5 2 3 1 rit.

1 3 1 2 2 3 4 1 5 1 2 4 2

Meno mosso

var. III

3 3 2 5 3 2 3

*mp* *p*

*mf*

2 3 4 3 1 3

3 1 1

*p* *mf*

3 2 2 3 4 1

rit.

First system of musical notation. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in the second measure. A piano (*p*) dynamic marking is placed above the first measure.

var. IV Tempo I

Second system of musical notation, labeled "var. IV Tempo I". The treble clef has a melodic line with slurs and fingering numbers 3, 2, 1, 3, 2. The bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 1, 5, 2, 4, 1, 3, 2, 1, 5, 1, 5. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is placed above the second measure.

poco rit.

a tempo

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 4, 3, 2, 1, 4, 2, 1. The bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering numbers 2, 3, 2, 2, 5, 5, 1, 3, 2, 1, 2. The tempo marking "poco rit." is above the first measure, and "a tempo" is above the last measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and a triplet of eighth notes in the first measure. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is placed above the second measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and a triplet of eighth notes in the first measure. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is placed above the first measure, and a forte (*f*) dynamic marking is placed above the last measure.

# ՕՐՈՐՈՅԱՅԻՆ

(հատված)

Larghetto

Ա. ԱՊԵՆՂԻԱՐՅԱՆ

56

*p*

simile

5 2 1 2

5 1 2 4

5 1 2 4 5 2 1

# ՄԵՂԵՐԻ

Ա. Բարսեղյան

109

Andante

*mp*

Tea \* Tea \* Tea

132

\* Tea \* Tea \* Tea \* Tea

\* Tea \* Tea \* Tea simile

*cresc.* *mf* *p* *poco rit.*

*a tempo*

*cresc.*

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (4, 2, 2, 2). Dynamics include *f* and *cresc. ed accel.*. A performance instruction *\* Ped simile* is written below the left hand.

Second system of a piano score. The right hand has chords with slurs and dynamics *ff cresc.*, *fff*, and *pp*. The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 2, 5, 3, 1, 4, 2, 1). Performance instructions include *poco rit.*, *a tempo*, and *\* Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped*.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *pp*. The left hand has chords with slurs and dynamics *pp*. Performance instructions include *\* Ped \* Ped simile*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *pp*. The left hand has chords with slurs and dynamics *pp*. Performance instructions include *dim.* and *\* Ped*.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3). The left hand has chords with slurs and dynamics *pp*. Performance instructions include *dim.*, *\* Ped*, and *\**.

III  
ՀՈՒՄՈՐԵՍԿԱ  
ЮМОРЕСКА

Ա. ԲԱԲԱԶՅԱՆՆԵՐ  
А. БАБАДЖАНИЯН

Moderato

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. Dynamics include piano (p), mezzo-piano (mp), and marcato. Pedal markings (Ped. \*) are placed at the end of each system. The fifth system concludes with a double bar line.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with a slur and an accent. Bass clef has a bass line with a slur. Dynamics include *mf* and *marcato*. A *Tea.* and an asterisk are written below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a bass line. Dynamics include *marcato* and *dolce*. A *Tea.* and an asterisk are written below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a bass line with a slur. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *f*. A *Tea.* and an asterisk are written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a bass line with a slur. Dynamics include *mf* and *cresc.*. A *Tea.* and an asterisk are written below the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a bass line with a slur. Dynamics include *mp*. A *Tea.* and an asterisk are written below the bass staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef contains a more complex rhythmic pattern with some accidentals.

Second system of musical notation. The treble clef has a melodic line with some slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. A 'Ped.' marking is present in the bass clef, followed by an asterisk.

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a 'cresc.' marking. The bass clef has a rhythmic accompaniment with multiple 'Ped.' markings and asterisks.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a 'mf' dynamic marking. The bass clef has a rhythmic accompaniment with a 'cresc.' marking and 'Ped.' markings with asterisks.

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a 'f' dynamic marking. The bass clef has a rhythmic accompaniment with 'Ped.' markings and asterisks. A dashed line with the number '8' is positioned above the bass clef.

*poco a poco cresc.*  
*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*mf* *cresc.*  
*ped.* \*

*ped.* \* *p.*

*ff* *f* *mp*  
*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*a tempo*  
*p*  
\*

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. A 'Sea.' marking is present below the bass staff, and an asterisk (\*) is placed below the first measure of the bass staff.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues with notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass staff continues with notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff contains notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a whole note chord (Bb, D, F) and a half note chord (Bb, D, F). The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. A first ending bracket labeled '8.' spans the first two measures. A *pp* dynamic marking is present in the right hand. The system concludes with two chords marked *Secc.* and an asterisk (\*).

Second system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. The system concludes with four chords, each marked *Secc.* and an asterisk (\*).

Third system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. A first ending bracket labeled '8.' spans the first two measures. The system concludes with three chords, each marked *Secc.* and an asterisk (\*), followed by a final chord marked *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F, Bb, D, F. A first ending bracket labeled '8.' spans the first two measures. The system concludes with three chords marked *ff secco* and *sf*, followed by a final chord marked *f*.

ԱՆԴԱՆՏԻՆՈ

Ա. Խաչատրյան

101

Andantino

*p*

*mf cantabile*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*rit.*

*a tempo*

*mf legato*

*f*

*rit.*

*p*

*ped* \*

В день народження • В день рождения

Allegro (♩. = 72)

The image shows a piano score for the piece "В день народження • В день рождения" (On the day of birth • On the day of birth). The score is in 3/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "f" (forte) and "mp" (mezzo-piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also asterisks and "Ped." markings below the bass staff, likely indicating pedal points or specific fingering techniques. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with notes and rests, including a triplet of eighth notes. Bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present.

Second system of musical notation. Treble clef includes performance directions: *rit.*, *a tempo*, and *mf marc.*. Bass clef includes *cresc.*. Both staves feature fingerings and *Red.* markings with asterisks.

Third system of musical notation. Treble clef contains chords. Bass clef contains a melodic line with notes and rests. A dynamic marking of *f* is present. *Red.* markings with asterisks are present below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef contains chords. Bass clef contains a melodic line with notes and rests. Dynamics *mf* and *cresc.* are present. *Red.* markings with asterisks are present below the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains chords. Bass clef contains a melodic line with notes and rests. A dynamic marking of *f* is present. *Red.* markings with asterisks are present below the bass staff.



2 1 4 3 2 1 3 1

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg. simile*

(cresc.)

*ff*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*f* *p* *poco rit.* *a tempo*

*Leg.* \* *Leg.* \*

3 3 4 3

1 2 3 4

3 3 3



This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a single system and includes several measures of notes, some of which are beamed together or have slurs over them. The notation includes various accidentals and dynamic markings. In the treble staff, there are notes with flats and naturals, some with a 'p.' (piano) marking. Above the treble staff, there are some handwritten annotations, including '1' and '2' with a slash, possibly indicating fingerings or articulation. In the bass staff, there are notes with flats and naturals, and some with a 'f.' (forte) marking. Below the bass staff, there are several asterisks (\*) and the letters 'rēd.' (likely 'red.'), possibly indicating a recording or editing mark. The overall style is that of a composer's sketch or a student's exercise.

Музична картина • Музыкальная картина

Lento (♩ = 69)

The first system of the musical score is in 3/4 time and marked Lento (♩ = 69). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with fingerings and slurs. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system concludes with a key signature change to one flat (F major/C minor).

The second system of the musical score is in 4/4 time and marked Poco più mosso. It consists of two staves: a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with fingerings and slurs. The treble staff contains a series of chords and single notes, with fingerings and slurs. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one flat (F major/C minor). The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

4/2 *sub. p* *cresc.* 4/2 4/2 4/2 4/2 4/2 4/2

3 *Red.* \* 3 *Red.* \* 3 *Red.* \* 3 *Red.* \* 3 *Red.* \* 3 *Red.* \*

4/2 *rit.* *f* *dim.* *p* *a tempo* 4/2 4/2 4/2

3 2 *Red.* \* 2 *Red.* \* *Red.* \* 2 1 2 2

4/2 3/2 4/2 4/2

2 2 2 2

*poco rit.* *Tempo I* *p*

2 3 1 4 5 2 2 1

2 1 3 *Red.* \* 5 5 2 1

5 2 2 1 5 2 5 2 2 1

*poco cresc.* *f*

2 2 1 3 5 2 1 2 1

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The right hand starts with a half note chord (F#4, A4) and a quarter note (C#5), followed by a half note chord (F#4, A4) and a quarter note (C#5). The left hand plays a sequence of eighth notes: F#3, A3, C#4, E4, G4, F#4, E4, C#4, B3, A3, G3, F#3. Fingerings are indicated above and below notes. Dynamics include *poco cresc.* and *f*.

5 2 2 1 4 2 3 1 4 2

1 2 1 2 1 1 2 1

Detailed description: This system contains the next two measures. The right hand continues with half notes and quarter notes, including chords like (F#4, A4) and (F#4, A4, C#5). The left hand continues with eighth notes, including some with slurs and accents. Fingerings are indicated. Dynamics include *f*.

5 2 2 1 5 2 2 1 4 2 3 rit. 5 3

*sub. p*

5 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 4

Detailed description: This system contains the next two measures. The right hand features chords and a *rit.* marking. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *sub. p*.

a tempo

*p* *mf* *p*

*p* *mf* *p*

\*Led. \*Led. \*Led. \*

Detailed description: This system contains the final two measures. The right hand has chords and rests. The left hand has eighth notes and rests. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. There are four asterisks with 'Led.' below them, indicating ledger lines.

# Вальс-каприз • Вальс-каприз

Allegro, a tempo rubato ( $\text{♩} = 144$ )

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure features a triplet of eighth notes in the bass staff with fingering 2-1, 2, 1, 3-1. The second measure has a *rit.* marking and a half note in the treble staff with fingering 5. The third measure is marked *a tempo* and contains a triplet of eighth notes in the treble staff with fingering 4, 5, 3, 4, 2. The bass staff has a half note with fingering 3. The fourth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 5. The system concludes with a fermata over the final measure. Below the staves, there are several *ped.* (pedal) markings, some with asterisks, indicating where to use the sustain pedal.

The second system continues the piece. It starts with a triplet of eighth notes in the treble staff with fingering 4, 5, 3, 4, 2. The bass staff has a half note with fingering 2. The second measure has a half note in the treble staff with fingering 5 and a half note in the bass staff with fingering 5. The third measure is marked *poco acceler.* and has a half note in the treble staff with fingering 3, 1 and a half note in the bass staff with fingering 2, 3, 5. The fourth measure has a half note in the treble staff with fingering 5, 3, 2 and a half note in the bass staff with fingering 5, 3, 2. The system ends with a *simile* marking.

The third system begins with a *poco rit.* marking. The first measure has a half note in the treble staff with fingering 2, 3, 5 and a half note in the bass staff with fingering 2. The second measure has a half note in the treble staff with fingering 3 and a half note in the bass staff with fingering 5. The third measure is marked *a tempo* and has a triplet of eighth notes in the treble staff with fingering 3 and a half note in the bass staff with fingering 5. The fourth measure has a triplet of eighth notes in the treble staff with fingering 3 and a half note in the bass staff with fingering 5. The fifth measure has a triplet of eighth notes in the treble staff with fingering 3 and a half note in the bass staff with fingering 5. The system ends with a *poco a poco allarg.* marking and a fermata over the final measure.

The fourth system starts with a *poco a poco allarg.* marking and a fermata over the first measure. The second measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The third measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The fourth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The fifth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The system ends with a *f* dynamic marking and a fermata over the final measure.

The fifth system begins with a *poco a poco allarg.* marking and a fermata over the first measure. The second measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The third measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The fourth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The fifth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The system ends with a *f* dynamic marking and a fermata over the final measure.

The sixth system starts with a *poco a poco allarg.* marking and a fermata over the first measure. The second measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The third measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The fourth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The fifth measure has a half note in the treble staff with fingering 2 and a half note in the bass staff with fingering 2. The system ends with a *poco* marking and a fermata over the final measure.

acceler. rit. 3-5

*f*

a tempo

*mf*

*mf* *f marcato*

\* Red. \*

*ff*

\* Red. \*

Poco meno acceler.

\* simile



*Più mosso*

*ff*

*rit.* \* *simile*

This system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a *rit.* marking and a *simile* instruction. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a *ff* dynamic marking. Both staves contain chords and some melodic lines with accents.

*poco a poco ritard.*

*fff*

This system continues the two-staff arrangement. The upper staff has a *poco a poco ritard.* marking. The lower staff has a *fff* dynamic marking. The music includes chords and some melodic lines with accents.

*Tempo I*

*pesante* 3 *mf* 3 *p*

*acceler.* *rit.* \*

This system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a *Tempo I* marking and a *pesante* instruction. The lower staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It includes triplets (marked with '3') and dynamics of *mf* and *p*. The system ends with *acceler.*, *rit.*, and a star symbol.

*simile*

This system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The system is marked *simile* and contains chords and melodic lines.

*poco rit.* 5 4 *a tempo*

This system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The system is marked *poco rit.* and includes a 5/4 time signature. It ends with *a tempo*.

First system of a musical score in 2/4 time, key of D major. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and dotted quarter notes thereafter. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure and quarter notes thereafter. Dynamics include *mf* markings. A tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  is present at the end of the system.

Second system of the musical score. The right hand has a series of quarter notes, some with slurs. The left hand has a bass line with eighth notes and a final measure with a triplet of eighth notes marked *2-1*. Dynamics include *f* and *ff*. A tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  is present at the end of the system.

Third system of the musical score. The right hand features a *ritard.* (ritardando) marking and a series of chords with slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and a final measure with a chord marked *p*. A tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  is present at the end of the system. There is a small asterisk *\** and a circled *Ed.* at the bottom of the system.