

ИРИНА ЗОЛотоВА

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

“ГАРМОНИУМ”
ЕРЕВАН, 2016

ԻՐԻՆԱ ԶՈԼՈՏՈՎԱ

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՒԿԱԿԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿ

“ՀԱՐՄՈՆԻՈՒՄ”
ԵՐԵՎԱՆ, 2016

ԳՄԴ 821-32

ՀՏԴ 840-44

**ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ**

**Երաշխավորված է հրատարակության
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
գիտական խորհրդի կողմից**

Գրախոսներ՝
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Միեր Նավոյան**,
պրոֆեսոր **Արմեն Բաբախանյան**
Ռուսերեն բնագրից թարգմանեց և խմբագրեց՝
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Ծովինար Մովսիսյանը**

Զոլոտովա Իրինա

Զոլոտովա Իրինա. «Դաշնամուրային արվեստի պատմություն»/Թարգմանիչ՝
Ծ. Մովսիսյան, Եր.: Հարմոնիում, 2017.-

«Դաշնամուրային արվեստի պատմություն» դասընթացը դաշնամուրային բաժնի կրթական ծրագրի կարևոր մասնագիտական առարկաներից է: Այն ուսումնասիրում է տարբեր ժամանակաշրջանների դաշնամուրային ոճերը, կատարողական և մանկավարժական դպրոցները, նրանց ազդեցությունները և փոխառնչությունները կատարողական սկզբունքների տեսանկյունից: Այն հայերեն լեզվով առաջին դասագիրքն է, որը ոչ միայն ընդգրկում է համաշխարհային դաշնամուրային արվեստի պատմական ընթացքը, այլև անդրադառնում է հայ դաշնամուրային արվեստի կայացման ու զարգացման ընթացքին, առավել նշանակալի անհատներին ու ազգային կատարողական դպրոցի առանձնահատկություններին:

Դասագիրքը նախատեսված է կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի բաժնի բակալավրիատի ուսանողների համար:

ԳՄԴ 821-32

ՀՏԴ 840-44

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

«Դաշնամուրային արվեստի պատմություն» դասընթացը Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային բաժնի կրթական ծրագրում կարևոր տեղ է զբաղեցնում հատուկ մասնագիտական առարկաների շարքում: Դասընթացի շրջանակներում ուսումնասիրվում են տարբեր ժամանակաշրջանների դաշնամուրային ոճերը, կատարողական և մանկավարժական տարբեր սկզբունքները, ինչպես նաև նրանց ազդեցությունները և փոխառնչությունները: Կոմպոզիտորների դաշնամուրային ժառանգության վերլուծությունը և ուսումնասիրությունը հիմնականում իրականացվում է կատարողական սկզբունքների տեսանկյունից:

Չնայած այն բանին, որ առարկան դասավանդվում է դասախոսությունների և սեմինար պարապմունքների ձևով, դեկավար դասախոսը պետք է ուսանողների մեջ դաստիարակի ինքնուրույն դիտարկումների ունակություններ և աջակցի նրանց սեփական մեկնաբանությունների և վերլուծությունների ձևավորմանը: Այդ նպատակով առաջարկվում է սեմինար պարապմունքների ընթացքում ժամանակ հատկացնել նաև գործնական աշխատանքին:

Օրինակ, վերլուծել տրված դաշնամուրային ստեղծագործությունները՝ բազմազան ոճերի և կատարողական մեկնաբանությունների համեմատության միջոցով, ընդհանրություններ և տարբերություններ գտնել միևնույն ստեղծագործության տարբեր տարիների, տարբեր հեղինակների խմբագրություններում և այլն: Նշված գործնական աշխատանքները հնարավորություն են ընձեռում ուսանողներին ավելի լավ ըմբռնելու տվյալ նյութի բնույթը և աճելու որպես ապագա ինքնուրույն մանկավարժ:

Դասընթացի ժամանակահատվածում ուսանողները կարող են օգտվել ԵՊԿ ձայնադարանից, որտեղ տասնամյակների հավաքչական աշխատանքի արդյունքում դաշնամուրային արվեստի լավագույն կատարումների ու մեկնաբանությունների հարուստ նյութ է կուտակվել:

Կարելի է ասել, որ «Կատարողական արվեստի պատմություն» դասընթացը ժամանակակից դաշնակահար-ուսանողի կրթության կարևորագույն առարկաներից մեկն է, որը ապագա կատարողներին և մանկավարժներին հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրել դաշնամուրային արվեստի հիմնական և օժանդակ

նողությունները, պատկերացում կազմել անցյալի և ներկա ժամանակների հայտնի կատարողների գործունեության մասին և խորացված կերպով ուսումնասիրելու կարկառուն կատարողների և մանկավարժների երաժշտական սկզբունքները:

Ներկա ձեռնարկը նախատեսված է որպես հիմնորոշ դասագիրք մասնագիտական դաշնամուրի ուսանողների բակալավրիատում ուսումնառության նպատակով: Նյութի առավել խորացված ուսումնասիրությունն ու քննարկվող խնդիրների մանրագնին դիտարկումը կարող է իրականացվել մագիստրատուրայի մասնագիտացված դասընթացներում: Այդ փուլում հնարավոր է առանձին անդրադառնալ բարոկոյի, ժամանակակից ավանգարդի, հայ դաշնամուրային երաժշտության կատարողական ժառանգության, նրանց երաժշտալեզվական արտահայտչամիջոցների, հնարքների և կատարողական մեկնաբանությունների առանձնահատկություններին և այլ հարցադրումների:

ԻՐԻՆԱ ԶՈԼՈՏՈՎԱ

Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

XV – XVIII ԴԱՐԵՐԻ ԿԼԱՎԻՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Բոլոր ստեղնային լարային երաժշտական գործիքները XV-XVIII դարերի ընթացքում միավորվեցին *կլավիր* ընդհանուր անվան տակ, որն առաջացել է գերմաներեն *կլավիատուրա* (ստեղնաշար) բառից: Ստեղնաշարը որոշակի հերթականությամբ դասավորված լծակ-ստեղների հավաքածուն է¹: Կլավեսինի և կլավիկորդի մասին մեզ հասած առաջին հիշատակությունները վերաբերում են 1440 թվականին («Վայմարի հրաշքների գիրք»):

Կլավեսինը ստեղնային-կամիթային գործիք է. ստեղնի վրա հպումից նրա հակառակ ծայրին տեղադրված ձողը բարձրանում էր, և նրա վրա ամրացված փետուրը կառչում էր լարին՝ ստիպելով նրան ձայն հնչեցնել: Կլավեսինի փայլուն, փոքր-ինչ թրթռացող հնչողությունը ոչնչով կախված չէր կատարողի հպումից կամ հարվածի ուժգնությունից: Դինամիկայի և տեմբրի բազմազանությունը ստացվում էր՝ համադրելով գործիքի վրա տեղադրված երկու (երբեմն երեք) ստեղնաշարերի հնչողությունները և փոփոխելով ստեղնաշարերը, որոնցից յուրաքանչյուրն ուներ ուրույն տեմբրային հնչերանգ (լյուտնայի, ֆագոտի և այլ գործիքների նմանությամբ): Կլավեսին էին անվանում Ֆրանսիայում մինչև 6 օկտավ ձայնասահման ունեցող մեծ գործիքները (Անգլիայում դրանք անվանում էին *հարփսիսորդ*, Գերմանիայում՝ *կիլֆլուգել*, Իտալիայում՝ *չեմբալո*), ավելի փոքրերը (մինչև 4 օկտավ ձայնասահմանով, ուղղանկյուն ձևի) կոչվում էին *էպինետ* (Ֆրանսիայում), *սպինետ* (Իտալիայում), *վրջինալ* (Անգլիայում):

Կլավիկորդը լարային ստեղնային գործիք է՝ տանգենտային մեխանիկայով: Ստեղնի հպումի հետևանքով նրա հակառակ ծայրին ամրացված մետաղական թիթեղը (տանգենտը) դիպչում էր լարերին՝ բաժանելով այն երկու մասի՝ տատանվող և խլացվող: Ստեղների հպումի բնույթի փոփոխությունը արտացոլվում էր հնչողության յուրահատկության վրա, իսկ սեղմված ստեղնի թեթևակի ճոճումը հնչողությանը հաղորդում էր լրացուցիչ տատանումներ: Սակայն, չնայած առավել բազմազան դինամիկային, հարուստ և ջերմ տեմբրին, կապակցված (լեզատո) երգայնությանը, կլավիկորդը զգալի զիջում էր կլավեսինին հնչողու-

¹ Առաջին անգամ ստեղնաշարն ի հայտ եկավ Ալեքսանդրիայում հայտնագործված ջրային երգեհոնում՝ (հիդրավլոնում), ավելի ուշ կատարելագործվեց Հին Հռոմում վարպետ Վիտրուվիոսի (մ.թ.ա. I դ.) կողմից:

թյան ուժգնությամբ, և այդ պատճառով կիրառվում էր տներում և ոչ մեծ սրահներում: Կլավեսինն իր մնայուն տեղն էր զբաղեցնում որպես համերգային գործիք:

Այս ժամանակահատվածում կլավիրային գործիքներին տիրապետող կատարողը լայն պրոֆիլի մասնագետ պետք է լիներ: Նա պարտավոր էր կատարելապես տիրապետել կլավեսինին, կլավիկորդին և երգեհոնին, պետք է կարողանար նվագել լարային, ցանկալի էր նաև՝ փողային գործիքներ, պետք է ուսումնասիրեր կոմպոզիցիա, և, որ առանձնահատուկ կարևոր էր, պետք է տիրապետեր իմպրովիզացիայի արվեստին: Իմպրովիզացիայի ուսումնառությունը տարիներ էր տևում, և կլավիրահար իմպրովիզացնողը շատ ավելի էր գնահատվում քան այն կատարողները, որոնք ի վիճակի էին միայն սովորածը նոտաներով նվագել (հայտնի գերմանացի երաժիշտ Մ. Ալդունգն այդպիսիներին անվանում էր «թշվառ արարածներ»): Բնականաբար, իմպրովիզացիայի հանդեպ առանձնահատուկ ուշադրությունը էական ազդեցություն էր ունենում և՛ կատարողի երաժշտական մտածողության վրա, և՛ նոտային տեքստի գրառման վրա, որը նախատեսված էր ստեղծագործական ազատության բարձր մակարդակ ունեցող մեկնաբանողի համար:

XV – XVI դդ. երգեհոնային և կլավիրային արվեստները դեռևս չէին առանձնացել, այդ պատճառով էլ այդ ժամանակաշրջանում ձևավորված ազգային (իսպանական, իտալական, նիդեռլանդական, գերմանական) գործիքային դպրոցները կոչվեցին երգեհոնային-կլավիրային: Այդուհանդերձ, ժամանակի ընթացքում պատկերը փոխվում էր: Պատճառները մի քանիսն էին: Բնականաբար, ճուլվելով լարային գործիքների հետ, կլավեսինը անփոխարինելի դարձավ անսամբլային երաժշտության կատարման մշակույթում (муниципирование)²: Ընտանեկան հանդիսությունների և պարային երեկոների ընթացքում մեկ կլավեսինահարը կարողանում էր փոխարինել գործիքային անսամբլի մի քանի մասնակիցներին: Իսկ երգեհոնային պոլիֆոնիկ պիեսներն ու տոկատները տնային պայմաններում ավելի հաճախ հնչում էին կլավիրի կատարմամբ: Այսպիսով, կլավեսինը աստիճանաբար դուրս մղեց երգեհոնը, լյուտնան և մյուս գործիքները երաժշտական կենցաղից՝ XVII դ. կեսերին դառնալով աշխարհիկ երաժշտական արվեստի առաջատար գործիքը:

² Այս հասկացության համարժեքը հայերենում չկա: Առաջացել է գերմաներեն Musizieren բառից, որը նշանակում է երաժշտություն նվագել, ազատ, անկաշկանդ և հաճույքով:

Իսպանական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը

Խոշորագույն ներկայացուցիչը՝ *Ֆելիս Աստունիո դե Կաբեսոնը* (1510 – 1566), մեծ ճանաչման էր արժանացել եվրոպական երկրներում (Իսպանիա, Իտալիա, Գերմանիա, Անգլիա) որպես երգեհոնահար և կլավիկորդահար, կոմպոզիտոր ու մանկավարժ: Ի ծնե կույր՝ նա երկար տարիներ որպես երաժիշտ ծառայել է իսպանացի թագավորներ Կառլ V-ի և Ֆիլիպ II-ի արքունիքներում: Հավանաբար նրա փայլուն կատարումները կլավիկորդով այնքան մեծ տպավորություն են գործել Լոնդոնի երաժիշտների և երաժշտասերների վրա, որ խթանել են վրըժինալային կատարողական արվեստի զարգացմանը Անգլիայում: Կոմպոզիտորի ծավալուն ժառանգությունից պահպանվել են նրա գործիքային ստեղծագործությունների միայն երկու ժողովածուները: Նրանցից մեկը լույս էր տեսել դեռևս հեղինակի կենդանության օրոք (1557), իսկ մյուսը՝ նրա մահվանից հետո հրատարակեց որդին՝ *Էռնանդո Կաբեսոնը* (1578): Կաբեսոնի կոմպոզիտորական ոճը խիստ էր ու երգային, արտաքուստ զուսպ, սակայն լի ներքին էքսպրեսիայով, գրելաոճի տեխնիկական կատարելությամբ շատ բանով առաջ էր իր ժամանակակիցներից: Նա վիրտուոզ կերպով կիրառում էր թե՛ ազատ պոլիֆոնիկ զարգացման սկզբունքները (իմիտացիաները տյենտո³ ժանրի պիեսներում) և թե՛ մոտիվային ֆիգուրացիայի (նախշազարդման) տեխնիկան (վարիացիոն ցիկլերում)⁴:

Վարպետի ստեղծագործական սկզբունքներն ամրապնդվեցին և զարգացան իր եղբոր՝ *Խուանի*, որդու՝ *Էռնանդոյի* և *Թոմաս դե Սանկտա Մարիայի* (Սանկտա Մարիա եկեղեցու վանահայրերից) ստեղծագործություններում: Վերջինս հայտնի դարձավ նաև իր «Ստեղնային գործիքներով ֆանտազիաների կատարման արվեստի մասին...» տրակտատով (1565): Այս գործնական ուղեցույցում հեղինակն անդրադարձել է ձեռքերի դրվածքի և ալիկատուրայի (մատնադրման) ընտրության հարցերին, դիտարկել է զարդարանքների և կադենցիաների կատարման առանձնահատկությունները, ինչպես նաև իմպրովիզացիայի սկզբունքները: Կատարողների ձևավորման վրա մեծ ազդեցություն գործեց նաև հայտնի իսպանացի տեսաբան Խուան Բերմուդոյի «Դեկլարացիա

³ Իսպանական տյենտոները կամ տյենտոսները (ռիչերկարներին զուգահեռ) հետագա ինվենցիաների և ֆուգաների յուրօրիակ նախատիպերն էին:

⁴ Կաբեսոնի վարիացիաները կլավիրի համար գրված վարիացիաների առաջին նմուշներն են համարվում:

երաժշտական գործիքների մասին» տրակտատը (1549), որում նա կոչ էր անում հրաժարվել չափազանց բարդացված պոլիֆոնիկ երաժշտությունից և վերադարձնել նրան պարզությունը ու մատչելիությունը:

Իտալական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը

XVI դարում լայն ճանաչում ստացան վենետիկյան դպրոցի ներկայացուցիչները՝ **Մնդրեա Գաբրիելին** (1510/20 – 1586) և նրա եղբորորդին՝ **Ջովանի Գաբրիելին** (1557 – 1612), ժամանակի մեծագույն վիրտուոզ երգեհոնահար **Կլաուդիո Մերուլոն** (1533 – 1604) և նրա աշակերտը՝ **Ջիրոլամո Դիրուսան** (1561 – ?), որն իր տեսական աշխատություններում հիմնավորեց իր ուսուցչի մանկավարժական սկզբունքները: Դիրուսայի տրակտատի առաջին մասը՝ «Տրանսիլվանացին» (գրված է երկխոսությունների ձևով) նվիրված է ստեղնային գործիքների կատարողական մեթոդներին: Կարևոր է այն հանգամանքը, որ հեղինակն առաջիններից էր, որ ուշադրություն դարձրեց երգեհոն և կլավեսին նվագելու հնարքների տարբերությանը՝ որոշ չափով նույնիսկ հակադրելով դրանք միմյանց:

Իտալական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցի մեծագույն ներկայացուցիչն իրավամբ համարվում է ճանաչված կոմպոզիտոր, երգեհոնահար և կլավեսինահար **Ջիրոլամո Ֆրեսկոբալդին** (1583 – 1643), որին հետագայում անվանում էին «իտալական Բախ»: Ֆրեսկոբալդիի ստեղծագործությունն իտալական երգեհոնային արվեստի գագաթնակետն է: Որպես կատարող, նա իմպրովիզացիայի բացառիկ տաղանդ ուներ՝ հիրավի համերգային թափ հաղորդելով երգեհոնային նվագին: Նրա ելույթներն ունկնդրելու համար հազարավոր մարդիկ էին հավաքվում Հռոմի Սուրբ Պետրոս եկեղեցում, իսկ նրան աշակերտելու համար Իտալիա էին ժամանում եվրոպացի շատ երաժիշտներ:

Վառ ստեղծագործական անհատականություն լինելով՝ Ֆրեսկոբալդին նորարարություններ ներմուծեց ռիչերկարի, ֆանտազիայի, տոկատի ավանդական ձևերում: Նա հարստացրեց թեմատիզմի մեղեդային և հարմոնիկ լեզուն խրոմատիկ դարձվածքներով: Ձգտելով ռիթմական ազատության և «խոսուն իմպրովիզայնության»՝ նա հաճախ էր դիմում ստրետտային համադրումներին: Հատկապես իր գործերում են բյուրեղացել ֆուգայի դասական նմուշները՝ հստակ արտահայտված տոնայնական փոխհարաբերություններով և ընդհանուր առ-

մամբ ավարտուն պատկերով: Կլավիրի համար գրված մանրանվագները, որոնք հեղինակն անվանել է «Արիաներ երգեցողության համար չեմբալոյի ուղեկցութեամբ», կանխորոշեցին դաշնամուրային կանտիլենայի ծաղկման շրջանը: Իսկ կլավիրային պարտիտի բաղկացուցիչը հանդիսացող կոնտրաստային պարերում տարբերակվում էր միևնույն թեմատիկ նյութը: Տոկատների առաջին հատորի (1615) առաջաբանում Ֆրեսկոբալդին իր երաժշտության կատարողներին կոչ էր անում՝ «նվագել, հաշվի չառնելով տակտերը, ճիշտ այնպես, ինչպես կատարում են մադրիգալները՝ հույզերին ու խոսքերի իմաստին համապատասխան»: Ֆրեսկոբալդի երաժշտական կերպարները և ամբողջ երաժշտության կառույցն արտացոլում էին այն ժամանակվա իտալական օպերային բնորոշ «հուզական ոճի» (“stile concitato”) որոնումները:

Նիդեռլանդների երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը

Կլավինիզմի կրոնական ուղղության հաստատմանը զուգընթաց (XVI – XVII դդ. սահմանագծին) Նիդեռլանդներում աշխուժացավ երգեհոնային արվեստի զարգացումը (հենց Ամստերդամում էր, որ առաջին անգամ Եվրոպայում անցկացվեցին երգեհոնահարների հրապարակային ելույթները): Համաշխարհային երգեհոնային մշակույթի զարգացման գործում առավել նշանակալի ներդրում ունեցավ կոմպոզիտոր և երգեհոնահար **Յան Պիտերսզոն Սվելինկը** (1562 – 1621), որի երաժշտությունը լայն ճանաչման արժանացավ երկրի սահմաններից դուրս և որին «վերջին մեծ նիդեռլանդացի» էին անվանում: Զարգացնելով ազգային ավանդույթները՝ Սվելինկը դրանք հարստացրեց իտալացի և անգլիացի պոլիֆոնիստների նվաճումներով՝ համադրելով վենետիկյան դպրոցի գործիքային ձևերը վրոցինալիստների զարդուրդուն տեխնիկայի հետ: Այսպես, օրինակ նրա երգեհոնային ռիչերկարներին, կապրիչոներին, ֆանտազիաներին և տոկատներին հատուկ են կապակցված վարիացիոն ձևը՝ կազմված մի քանի խոշոր բաժիններից (թեման ենթարկվում էր մերթ ռիթմական տարբերակման, մերթ շարադրվում էր հակադարձ կամ էլ իմիտացիոն ձևերով)⁵: Իսկ

⁵ Այս բաժիններում կվարտա-կվինտային իմիտացիաների կիրառումը կանխորոշեց ապագա ֆուգայի էքսպոզիցիայի կառուցվածքի առանձնահատկությունները:

աշխարհիկ թեմաներով գրված վարիացիաներում պոլիֆոնիկ էպիգոդների կողքին տեղ էին գտնում հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքով հատվածներ⁶:

Գործիքային կատարողականության ծաղկումը նպաստում էր ստեղնային գործիքների կատարելագործմանը: Ռյուկկերս ընտանիքի վարպետների մի քանի սերունդների պատրաստած կլավեսիններն ու սպինետներն ընդհուպ մինչև XVIII դարի կեսերը Եվրոպայում լավագույնն էին համարվում:

Գերմանական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը

XV դարից սկսած այն կրում էր նիդեռլանդական դպրոցի պոլիֆոնիկ ոճի ազդեցությունը: Սակայն XVI – XVII դդ. սահմանագծին նրա զարգացման մեջ նկատվում են նոր միտումներ՝ կապված իտալական, իսկ ավելի ուշ ֆրանսիական վարպետների ազդեցության հետ (գեներալ բասի կիրառությունը, հարմոնիկ մտածողության ձևավորումը, մոնոդիայի արտահայտչականությունը): Յան Սվեյլինկի աշակերտը՝ *Սամուել Շեյդտը* (1587 – 1654, Հալլե) ստեղծեց խորալային մշակումների գերմանական ավանդույթի հիմունքները, Ջ. Ֆրեսկոբալդիի աշակերտ *Յոհան Յակոբ Ֆրոբերգերը* (1616 – 1667, Վիեննա) իր տոկատներում, կանցոններում, կապրիչոներում, սյուիտներում ստեղծագործաբար վերաիմաստավորեց իր ուսուցչի իմպրովիզացիոն ոճը և նրան բնորոշ մոտիվային մշակման արվեստը: Իսկ *Յոհան Պախելբելի* (1653 – 1706, Նյուրնբերգ) և *Դիտրիխ Բուքստեհուդեի* (1637 – 1707, Լյուբեկ) երկերում, ազատ գործիքային ձևերի (պրելյուդներ, տոկատներ) զարգացման հետ մեկտեղ, տեղի էր ունենում ֆուգայի ձևի բյուրեղացումը:

Անգլիական կլավիրային դպրոցը (վերջինալիստներ)

Վերջինալիստների արվեստի ծաղկման սկիզբը համընկնում է «Եղիսաբեթ թագուհու ոսկե դարաշրջանին»: Վերածննդի արվեստի նոր միտումները՝ հրաժարումը միջնադարի խիստ ասկետիզմից, գեղեցիկի պաշտամունքի հաստատումը, առավել լիարժեք արտացոլվեցին այդ ժամանակաշրջանի մեծագույն

⁶ Սվեյլինկի գործիքային ստեղծագործությունները երկար տարիներ չէին հրատարակվում, դրանց առաջին ժողովածուն լույս տեսավ միայն 1860-ականների կեսերին:

կոմպոզիտոր **Ռուսլամ Բըրդի** (1543 – 1623) ստեղծագործության մեջ: Ուշագրավ է, որ վրըջինալի համար գրված նրա գործերը (ֆանտազիաներ, վարիացիաներ, գրաունդներ⁷, խորալային ֆիգուրացիաներ, ժողովրդական երգերի ու պարերի մեղեդիներ) ինտոնացիոն կապեր ունեն ազգային ֆոլկլորի հետ: Լինելով հմուտ պոլիֆոնիստ՝ Բըրդը հաճախ պոլիֆոնիկ գրելաձևի զանազան հնարքները համատեղում էր ակորդիկայի հետ: Այդ է վկայում նրա քնարական և հովվերգական պիեսների, սրամիտ վարիացիաների («Ուոլսինգեմ», «Կառապանի սուլոցը» տարածված երգերի հիման վրա), ծրագրային-նկարագրողական տեսարանների («Ճակատամարտ») ֆակտուրան: Իր գեղագիտական հայացքները կոմպոզիտորը շարադրել է ժողովածուներից մեկի առաջաբանում՝ ցանկություն հայտնելով, որ իր երաժշտությունը «երջանիկ կերպով ներմուծի փոքր-ինչ քնքշություն, հանգստություն և զվարճանք» (1588): Վրըջինալի համար գրված երաժշտության զարգացմանը մեծապես նպաստեցին նաև **Ջոն Բուլլը** (1562 – 1628), որը հեղինակ է վրըջինալի և երգեհոնի համար գրված ավելի քան 150 ստեղծագործությունների, և **Օռլանդո Գիբբոնսը** (1583 – 1625), որն իր գործիքային ֆանտազիաներում դրամատիկ կերպարները համարձակ հակադրում էր կատակային և կենցաղային կերպարներին՝ հրաժարվելով այն ժամանակներին հատուկ «ոչ կոնֆլիկտային բովանդակությունից» և միասեռ ֆակտուրայից: Այս կոմպոզիտորների՝ կլավեսինի համար գրված երկերից էր կազմված Անգլիայում հրատարակված պիեսների առաջին ժողովածուներից մեկը, որի վերնագիրն էր «Պարֆենիա» (“Parthenia”, անգլ.) կամ «Վրըջինալի համար գրված երաժշտության՝ երբևէ հրատարակված առաջին օրիորդական տարիները» (1611):

Սակայն անգլիական վրըջինալիզմի գագաթնակետը իրավամբ համարվում է **Հենրի Փըրսելի** (1659 – 1695) ստեղծագործությունը: Հանրաճանաչ կոմպոզիտորը, երգեհոնահարն ու կլավեսինահարը 1670-ական թվականների վերջերից ծառայում էր Ստյուարտների արքունիքում որպես պալատական երաժիշտ (զբաղեցնելով կոմպոզիտորի, կլավեսինահարի, գործիքների պահապանի, լարողի, երգեհոնահարի պաշտոնները արքունական եկեղեցում և Վեստմինստերյան աբբայությունում): Նորարար կոմպոզիտորը վեց օպերաների (այդ թվում «Դիդոնա և Էնեոս»՝ 1689 թ., անգլիական առաջին ազգային օպերայի) բազմաթիվ

⁷ Գրաունդ՝ վրըջինալի դարաշրջանում տարածում գտած վարիացիաների յուրահատուկ տեսակ, որոնցում բասի մեղեդին կրկնվում է անփոփոխ, մինչդեռ վերին ձայները թարմացվում են տարբերակման կամ ազատ մշակման սկզբունքով:

խմբերգային, զանազան գործիքային և վոկալ անսամբլային, երգեհոնային և այլ ստեղծագործությունների հեղինակ Փրբսելը գրել է մեծ թվով ստեղծագործություններ նաև վերջինալի համար. 8 սյուիտ, 40-ից ավելի ինքնուրույն պիեսներ, վարիացիաների 2 շար և, վերջապես, հայտնի A-dur Տոկատը, որի հեղինակությունը երկար տարիներ թյուրիմացաբար վերագրում էին Յ. Ս. Բախին:

Իրենց գեղարվեստական մակարդակով, հարուստ կերպարայնությամբ, գրելաճով Փրբսելի ստեղծագործությունները զգալի առավելություն ունեին իր ժամանակակից վերջինալիստների գործերի համեմատ. նրանք այսօր էլ հիացնում են ինքնատիպությամբ, անհատական ստեղծագործական ոճի ապշեցնող ամբողջականությամբ:

Այստեղ մաժորամինորային հիմքով նոր, գունեղ հարմոնիան ճկուն կերպով զուգակցվում է հնագույն լադերի մոդալ բնույթի և իմիտացիոն ու ենթաձայնային պոլիֆոնիայի հնարքների կիրառման հետ: Այն ժամանակվա համար անսովոր էին նաև Փրբսելի ստեղծագործություններում պատկերված բազմապլան հուզական հոգեվիճակները՝ հոգեբանական ընկճվածությունից մինչև կոպտության հասնող կիրք, ողբերգականությունից մինչև խայթող կատակ: Եվ, այնուամենայնիվ, նրա երաժշտության մեջ գերիշխողը խորաթափանց քնարականությունն է:

Ֆրանսիական կլավեսինային դպրոցը

Վաղ կլավեսինային ոճը Ֆրանսիայում ձևավորվեց լյուտնայի կատարողականության և ընդհանրապես Լյուդովիկոս XIV արքունիքի աշխարհիկ կենցաղում տիրող մթնոլորտի անմիջական ազդեցության ներքո, որտեղ առանձնահատուկ դերակատարություն ուներ պալատական պարի արվեստը: Գործիքային սյուիտի ստեղծման ուղին սկիզբ է առել հնագույն զուգապարերը միավորելուց, որոնց ավելի ուշ գումարվեցին Ֆրանսիայի տարբեր շրջանների պարերը: Դասական կլավեսինային սյուիտի կայացման ճանապարհին առանձնահատուկ դեր է ունեցել ***Ժակ Շամպյոն դե Շամֆրնյերի*** (1601/11 – 1672) արվեստը, որը հայտնի ֆրանսիացի երաժիշտների տոհմի վերջին ներկայացուցիչն էր: Նրան հաջողվեց միավորել ֆրանսիական պարերը մյուս երկրների (Գերմանիա, Իսպանիա, Անգլիա) պարերի հետ՝ դրանով իսկ ընդլայնելով կլավեսինային ցիկ-

լի կերպարային-հուզական աշխարհը և հարստացնելով ֆրանսիական գործիքային ոճը Անտոնիո դե Կաբետտնի և վերջինալիստների նոր միտումների հետ⁸:

Հատկանշական է, որ հատկապես Ֆրանսիայում XVII դարի վերջին ի հայտ եկան տրակտատներ՝ նվիրված բացառապես կլավեսինին: Նրանցից առաջինի («Տրակտատ սպինետը լարելու և նրա հնչողությունը վոկալ երաժշտության հետ համեմատելու մասին», 1650) հեղինակը՝ **Ժակ Դենին** ոչ միայն ուսումնասիրել է գործիքը լարելու հնարքները, այլև նստեցնել, «ճիշտ» մատնադրման ընտրության և այլ խնդիրները: Ինչպես հայտնի է, այն ժամանակվա կլավեսինահարների մատնադրումը հիմնվում էր ավելի երկար մատները կարճերի վրայով փոխադրելու, ինչպես նաև մատներն անձայն փոխարինելու և սև ստեղնի վրայից զգուշորեն սպիտակին սահեցնելու հնարքների վրա: Դենին ձգտում էր ընդլայնել կատարողների մատնադրման լուծումները և պնդում էր կատարման ժամանակ առաջին մատի օգտագործման անհրաժեշտության մասին, որը նախկինում համարվում էր «պասիվ»: Նույն ժամանակահատվածում ոչ պակաս հայտնի մեկ այլ տրակտատ՝ «Կլավեսինային սկզբունքները», որի հեղինակն էր **Միշել Սեն-Լամբերտ**, հրատարակվեց հեղինակի մահվանից 6 տարի անց (1702), նվիրված էր կլավեսին նվագելու դասավանդման մեթոդաբանությանը: Այստեղ հեղինակը ուշադրություն է դարձնում յուրաքանչյուր աշակերտի հանդեպ անհատական վերաբերմունք ցուցաբերելու անհրաժեշտությանը, ուսումնասիրում է ձեռքերի դրվածքի, մելիզմների վերծանության և կատարման այլ խնդիրներ:

XVII դարավերջից XVIII դարի առաջին կեսը Ֆրանսիայում ռոկոկո⁹ ոճի ծաղկման դարաշրջանն էր, որի գեղագիտությունը հաստատվեց ոչ միայն արվեստի տարբեր ճյուղերում (ճարտարապետություն, կերպարվեստ, երաժշտություն), այլև առօրյա կենցաղում (կահույքի, հագուստի, սանրվածքի ձևավորում և այլն): Նրան բնորոշ էին հրաժարումը մասշտաբայնությունից ու մոնումենտալիզմից, ընդգծված կամերային (մտերմիկ) մթնոլորտի ստեղծումը և փոքրածավալ ձևերի կիրառումը: Երաժշտության մեջ այդ ամենն արտահայտվում էր թափանցիկ ֆակտուրայի, նրբագեղ ինտոնացիոն պատկերի, մեղեդային գծի ան-

⁸ Հնագույն կլավեսինային սյուիտի հիմքում 4 պար է. Ալեմանդա (գերմանական անշտապ պար, 4/4), Կուրանտա (աշխույժ իտալա-ֆրանսիական պար, 3/2, 6/4, 3/4 կամ 3/8), Սարաբանդա (իսպանական դանդաղ ողբ-պար, 3/4), Ժիգա (շարժուն անգլիական պար, 3/4, 6/4, 3/8, 6/8, 12/8):

⁹ Ռոկոկո անվանումն առաջացել է ֆրանսերեն rocaille բառից, որը նշանակում է մանր քարեր, մանրածածկ՝ հարթ մակերեսները զարդարելու համար:

բաժանելի մասը կազմող մելիզմների առատ կիրառման վրա: Ֆրանսիական կլավեսինիստների ստեղծագործություններում կիրառվող զարդարանքներն ապշեցնում են հարստությամբ ու բազմազանությամբ՝ տրեյների, ֆորշլագների, մորդենտների և գրուպետոների բոլոր հնարավոր տարբերակներ: Պարուրելով մյուս ճայների նկատմամբ գերիշխող մեղեդիական գիծը, այդ զարդարանքները նրան բացառիկ գեղեցկություն էին հաղորդում: Այս ոճական ուղղության վառ ներկայացուցիչներից էին *Ֆրանսուա Կուպերենը* (1668 – 1733), *Ժան Ֆրանսուա Դանդրյոն* (1682 – 1738), *Ժան Ֆիլիպ Ռամոն* (1683 – 1764), *Լուի Կլոդ Դակենը* (1694 – 1772):

Կոմպոզիտոր, կլավեսինահար և երգեհոնահար Ֆրանսուա Կուպերենը սերում էր Կուպերենների մեծ տոհմից, որն աշխարհին հայտնի երաժիշտների մի քանի սերունդ է պարգևել: Նրա ստեղծագործությունը դարձավ այս ժամանակահատվածի ֆրանսիական երաժշտության գագաթնակետը (պատահական չէ, որ ժամանակակիցները դեռևս կյանքի օրոք կոմպոզիտորին անվանում էին «Մեծն Կուպերեն»):

Ֆրանսուա Կուպերենը հեղինակ է մոտ 250 կլավեսինային պիեսների, այդ թվում 27 սյուիտների, որոնք հրատարակվել են չորս ժողովածուներով¹⁰: Սակայն, եթե առաջին ժողովածուի սյուիտներում պահպանվել է նախորդ հեղինակների կողմից հաստատված մասերի հերթականությունը (Ժ. Շամբոնիեր, Լ. Կուպերեն և ուրիշներ՝ ալեմանդա, կուրանտա և այլն), ապա հաջորդ ժողովածուներում կոմպոզիտորը դիմել է ցիկլի ազատ կառույցին՝ հիմնվելով մանրանվագների հակադրության կամ համանմանության սկզբունքի վրա:

Կուպերենին իրավամբ կարելի է համարել ամբողջական սյուիտային ցիկլների ստեղծող, որոնց համարները միավորված էին ընդհանուր ծրագրային մտահղացմամբ: Ասվածի օրինակ են «Մեծ հնագույն խեղկատակության կառնավալ», որը պատկերում է դիմակներով քայլերթը, «Դոմինոյի դիմակներ», «Պատանեկության տարիներ» ցիկլերը և այլն: Կոմպոզիտորի ստեղծած կերպարային աշխարհը հարուստ ու բազմազան է: Այստեղ հանդիպում են բնության տեսարաններ («Եղեգներ», «Թիթեռնիկներ», «Մեղուներ»), գյուղական պատկերներ («Հնձվորները», «Խաղող հավաքողները»), սրամիտ նմանակումներ

¹⁰ 1-ին ժողովածուն՝ սյուիտներ N°N° 1 – 5 (1713), 2-րդը՝ N°N° 6 – 12 (1717), 3-րդը՝ N°N° 13 – 19 (1722), 4-րդը՝ N°N° 20 – 27 (1730):

(«Զարթուցիչ», «Ծլվոց»): Առանձին հետաքրքրության է արժանի կանանց պատկերաշարը, որն ըստ էության, երաժշտական հոգեբանական դիմանկարի առաջին փորձերից է («Կոկետուհին», «Կրքոտը», «Միամիտը», «Սգավորը»): Զգտելով խորամուխ լինել մարդու հոգեկան աշխարհին՝ մանրանվագին հաղորդելով վառ կերպարային բնույթ, Կուպերենին հաջողվեց թարմացնել հին ֆրանսիական գործիքային ոճը: «Ես ավելի գերադասում եմ այն, ինչ ինձ հուզում է, քան այն, ինչ ինձ զարմացնում է», — խոստովանում էր կոմպոզիտորը, ընդգծելով, որ իրեն հաջողվել է «շունչ հաղորդել կլավեսինին»:

Կուպերենին, առավել քան իր ժամանակակից կլավեսինահարներից որևէ մեկին, հաջողվեց բացահայտել մելիզմի հարուստ ու բազմազան արտահայտչական հնարավորությունները: Նրա ստեղծագործություններում մելիզմն արդեն ոչ միայն նրբին զարդարանք է, այլև բնորոշ գեղարվեստական կերպար ստեղծելու միջոց: Զախ ձեռքի նվագամասում ներմուծված մորդենտները ստեղծում էին թևիկների թեթև թրթռոցի զգացողություն («Թիթեռնիկներ»), իսկ տրեյլների, մորդենտների և գրուպետոնների ճկուն միահյուսումը վերստեղծում էր ջրի վրա մեղմ օրորվող եղեգների պատկերը («Եղեգներ»): Հենց այդ նպատակով կոմպոզիտորը, կայունացած ավանդույթին հակառակ, ձգտում էր սահմանափակել իր ստեղծագործությունները մեկնաբանողների իմպրովիզացիոն «ազատությունները»: Իր պիեսների տեքստերում կիրառելով մելիզմների 23 նշանակություն¹¹՝ Կուպերենը ստեղծեց դրանք վերծանելու հատուկ աղյուսակ և պնդում էր. «Զարդարանքները պետք է նվագել հատկապես այն տեղերում և այն ձևով, ինչպես ե՛ս եմ ցանկանում»: Դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորը կատարողին իրավունք էր վերապահում, հեղինակային ցուցումներից բացի, ավելացնել զարդարանքներ «սեփական ճաշակով»:

Կուպերենի «Կլավեսին նվագելու արվեստը» տրակտատը (1716) կլավեսինի դարաշրջանում կատարողականության և մանկավարժության բնագավառում գրված ամենանշանակալի ուսումնասիրությունն է: Այստեղ համակարգվել են ֆրանսիական կլավեսինահարների կատարողական սկզբունքները, ուսումնասիրվել են հնչյունի արտաբերման հնարքներն ու արտիկուլյացիայի միջոցները, վերլուծության են ենթարկվել «վտանգավոր» կատարողական սովորույթները և

¹¹ Համեմատության համար նշենք, որ իրեն նախորդող Ժ. Շամբոնյերը կիրառում էր ընդամենը 9 նշանակություն, Ժ. Ֆ. Ռամոն՝ 13:

նշվել են մի շարք արժեքավոր մեթոդական խորհուրդներ: Այսպես, Կուպերենը դասավանդման «մինչնոտային» փուլի կողմնակից էր, որի ընթացքում աշակերտը պետք է սովորեր «խոսել երաժշտության լեզվով» և միայն դրանից հետո ձեռնամուխ լիներ նոտագրության ուսումնասիրմանը:

Ժան Ֆիլիպ Ռամոյի ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է երաժշտական արվեստի ամենատարբեր ոլորտներում: Հայտնի կոմպոզիտոր (հեղինակ էր օպերային-բալետային ժանրի բազմաթիվ երկերի, կամերային կանտատների և անսամբլների, կլավեսինի համար գրված գործերի), փայլուն երգեհոնային իմպրովիզատոր, հրաշալի տիրապետում էր ջութակին ու կլավեսինին, ինչպես նաև ճանաչված երաժշտական տեսաբան, ում գաղափարները հետագայում զարգացում ստացան XIX – XX դդ. ուսումնասիրություններում: Կլավեսինի համար նա գրել է 48 պիես, որոնցից 17-ը միավորվել են 5 սյուիտներում և հրատարակվել երեք ժողովածուներով (1706, 1724, 1728):

Ռամոն նորարար-կոմպոզիտոր էր, որն ազատ մեկնաբանում էր հնագույն պարերը՝ նրանցում ներմուծելով պոեմայնության, անգամ սոնատայնության տարրեր (№ 2 սյուիտի ալեմանդան, № 4 սյուիտի կուրանտան)՝ ձգտելով հասնել առավել դեկորատիվ, արտահայտիչ (էքսպրեսիվ) գրելաձևի: Հաճախ Ռամոն դուրս էր գալիս կամերային ռոն շրջանակներից՝ կիրառելով համարձակ հարմոնիկ համահնչյուններ, շարժուն հարմոնիկ ֆիգուրացիաներ, անգամ «ջարդված» (ломаные) արպեջոներ, որոնք նրա պիեսներին անսովոր դինամիզմ էին հաղորդում («Սոլոնի միամիտները», «Գնչուհին», «Մրրիկներ»): Ռամոն մեղեդայնության հրաշալի վարպետ էր, և նրա թեմատիզմի արտահայտիչ ինտոնացիաներում նախանշվում են ապագա դաշնամուրային երգային մեղեդայնության տարրերը:

«Մատնային մեխանիկայի մեթոդը» ուսումնասիրության մեջ, որը հրատարակվել էր կլավեսինային պիեսների 2-րդ ժողովածուում (1724), երաժիշտն ընդգծում էր կլավեսինահարի դասավանդման մի քանի դրույթների կարևորությունը: Առաջին հերթին՝ ապարատի ճիշտ դրվածքը (ձեռքերի ցածր դիրքը, դաստակի ազատությունն ու ճկունությունը), ակտիվ մատների թեթևությունը, մշտական պայքարը մկանային լարվածության դեմ, ինչպես նաև մատնանշումների նպատակահարմար ընտրությունը (Ռամոն, ինչպես և Ժ. Դենին, պնդում էր առաջին մատի կիրառության անհրաժեշտության մասին) և նպատակասլաց տքնաջան աշխատանքը:

Ֆրանսիական կլավեսինահարների ստեղծագործությունների լավագույն կատարողներից են Լուի Դյեմերը, Վանդա Լանդովսկան, Ռոբեր Կազադեզյուսը, Նադեժդա Գոլուբովսկայան, Զուգանա Ռուժիչկովան, Էլեն Բոսկին, Մարթա Արգերիխը, Գրիգորի Սոկոլովը և ուրիշներ:

Յոհան Սեբաստիան Բախ (1685 – 1750)

Կլավիրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Կոնցերտներ՝ 7 կոնցերտ կլավեսինի և նվագախմբի համար (1730 – 1733), 3 կոնցերտ 2 կլավեսինի և նվագախմբի համար (1727 – 1730), 2 կոնցերտ 3 կլավեսինի և նվագախմբի համար (1730 – 1733), կոնցերտ 4 կլավեսինի և նվագախմբի համար (1730 – 1733), 2 եռակի կոնցերտ՝ ֆլեյտայի, ջութակի և կլավեսինի համար նվագախմբի հետ (1730-ից հետո), Իտալական կոնցերտ մենակատար կլավեսինի համար F-dur (1735): Մենակատար կլավեսինի համար՝ Աննա Մագդալենա Բախի 2 նոտային տետրերը (1722 – 1725), Փոքրիկ պրելյուդներ և ֆուգաներ (1700 – 1723)¹², Վիլհելմ Ֆրիդեման Բախի կլավիրային գրքույկը (1720 – 1723), 7 տոկատ (1709 – 1720), 15 երկձայն և 15 եռաձայն ինվենցիաներ, Կապրիչո՝ սիրելի եղբոր մեկնելու առթիվ (1704), 23 պուիտ (1720 – 1725), Խրոմատիկ ֆանտազիա և ֆուգա (1720 – 1730), Լավ տեմպերացված կլավիր (1-ին մաս՝ 1722, 2-րդ մաս՝ 1744), Արիա և 30 վարիացիա (Գոլդբերգ-վարիացիաներ, 1742), Ֆուգայի արվեստ (1749 – 1750) և այլն¹³:

Յ. Ս. Բախի ստեղծագործության մեջ իրենց գագաթնակետին հասան երաժշտական արվեստի զարգացման նախորդ՝ մեկուկեսդարյա ժամանակահատվածի գրեթե բոլոր ուղղությունները: Գերմանական բարոկոյի՝ ընդգրկուն, դեկորատիվ, դրամատիկ պաթետիզմով և զուսպ քնարականությամբ լի այդ ուղղության ինքնատիպ ներկայացուցիչը լինելով՝ Բախը համարձակ կերպով ընդլայնում էր բարոկոյին բնորոշ կերպարների և հուզական վիճակների (ողբերգա-

¹² Այդ ժողովածուում, որը կազմվել է տարիներ անց, տեղ են գտել տարբեր տարիներին գրված ստեղծագործություններ:

¹³ Թվարկվածներից որոշ ստեղծագործություններ Բախն ընդգրկել է “Klavierübung” («Կլավիրային վարժություններ») 4 ժողովածուներում. 1-ին ժողովածուի մեջ (1731) հրատարակվել են 6 պարտիաները, երկրորդում (1735)՝ Իտալական կոնցերտն ու h-moll Ֆրանսիական նախերգանքը, 3-րդում (1739)՝ երգեհոնի համար գրված պիեսները, 4-րդում (1742)՝ Գոլդբերգ-վարիացիաները: Իսկ 5 Ֆրանսիական պուիտները (բացառությամբ վերջինի), կոմպոզիտորը 1722 թվականին ընդգրկեց Աննա Մագդալենա Բախի նոտային տետրի մեջ:

կան խոհականություն և տոնական ցնծություն, ներգործուն էներգիա, պայծառություն և կատակային պոռթկունություն) շրջանակը: Պոլիֆոնիկ գծային մտածողությունը միահյուսելով հարմոնիկ հենքի հետ՝ Բախը երաժշտական աշխարհի ներմուծեց համահնչյունների, խրոմատիկ շերտավորումների, ակորդային հեռավոր համադրումների աննախադեպ հարստություն: Տարբերակման հնարքների անվերջանալի բազմազանությունը, ներքին տրամաբանությամբ միակցված երաժշտական կառույցների հավասարակշռվածությունը, յուրաքանչյուր ինտոնացիայի, յուրաքանչյուր մանրուքի ինքնատիպ արտահայտչականությունը գերմանացի մեծ հեղինակին հնարավորություն տվեցին իր ապրած ժամանակաշրջանի ընդունված շրջանակները ճեղքելով՝ հասնել շատ ավելի հեռունները:

Հատկանշական է, որ Յ. Ս. Բախի կլավիրային ստեղծագործություններում ներառված են կատարողի կայացման բոլոր փուլերը՝ սկսնակների համար գրված պիեսներից («Աննա Մագդալենա Բախի նոտային տետրերը») անցնելով «Փոքրիկ պրելյուդներին ու ֆուգաներին», երկձայն և եռաձայն ինվենցիաներից՝ կոնցերտներին, սյուիտներին, տոկատներին, «Լավ տեմպերացված կլավիրին» և վերջապես, Գոլդբերգ-վարիացիաներին, որը համաշխարհային գործիքային գրականության ամենաբարդ գործերից մեկն է: Նշված ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը ոչ միայն ավարտին է հասցրել իր նախորդների որոնումները, այլև նոր ուղիներ է բացահայտել: Արտաքուստ շարունակելով մնալ որոշակի ժանրային շրջանակներում՝ կոմպոզիտորը դրանք հարստացնում էր այլ ժանրերի ու ազգային դպրոցների բնորոշ գծերով, դրանով իսկ իր սյուիտներին, տոկատներին, ֆուգաներին ու կոնցերտներին հաղորդելով առանձնահատուկ հուզական արտահայտչականություն ու խորություն, նրբագեղություն ու ամբողջականություն:

Արդեն իսկ Ինվենցիաներում Բախը, չհրաժարվելով պոլիֆոնիկ մտածողությունից, առավել ազատ բնույթ էր հաղորդում վերջիններիս. համարձակ կերպով օգտագործում էր օկտավային իմիտացիաներ՝ ընդունված կվինտային պատասխանների փոխարեն (C-dur երկձայն Ինվենցիան), ընդգծում էր թեմատիկ և տոնայնական հակադրությունների պահերը (c-moll երկձայն Ինվենցիան), ներքնի ձայնը մեկնաբանում էր որպես նվագակցություն (h-moll երկձայն Ինվենցիան)¹⁴:

¹⁴ Ինվենցիա բառն այն ժամանակ կիրառվում էր (լատիներենից եկող) հայտնագործություն, հնարանք իմաստով:

Սյուիտներում, որոնցից առավել հայտնի են Ֆրանսիական (6), Անգլիական (6) սյուիտները և Պարտիտները (6), Բախը, ինչպես և Կուպերենը, ձգտում էր համարները միավորել ընդհանուր ցիկլի մեջ, սակայն այս խնդիրն այլ կերպ էր լուծում: Այսպես, իր Անգլիական սյուիտներն ու Պարտիտները նա սկսում է ոչ պարային բնույթի պիեսներով (պրելյուդ, ֆանտազիա, տոկատ), որոնք ներքին կոնտրաստայնություն էին ներմուծում և որոնց կշիռն ընդհանուր դրամատուրգիայում բացառիկ մեծ էր: Սյուիտի դանդաղ մասը (սարաբանդա) մեկնաբանվում է որպես ստեղծագործության քնարա-դրամատիկ, փիլիսոփայական կենտրոն: Հաճախ դիմում է «կամարային համակարգին» (մոտիվային ճայնածուխմիտացիաներին): c-moll պարտիտում ալեմանդայի և սարաբանդայի գլխավոր մոտիվները սկիզբ են առնում սկզբնական սինֆոնիայից (Andante), իսկ e-moll պարտիտում արդեն երկու կամար են ի հայտ գալիս. ալեմանդայում և սարաբանդայում լսելի են ներածական տոկատի արձագանքները, միմյանց նման են երկու համարների տարբերությամբ միմյանց հաջորդող կուրանտայի և գավոտի ռիթմիկ պատկերները: Նման միտումները հատուկ են նաև տոկատներին: fis-moll տոկատի երկրորդ էպիզոդի թեման նախապատրաստում է եզրափակիչ ֆուգան, իսկ c-moll տոկատում առաջին ֆուգան ֆինալում վարպետորեն վերածվում է կրկնակի ֆուգայի:

Բախի «Խրոմատիկ ֆանտազիան և ֆուգան» կլավեսինի համար ստեղծված կոնցերտային գրելառճի ամենավառ մարմնավորումներից է: Ֆանտազիան հագեցած է դրամատիզմով ու վիրտուոզային փայլով, և այսօր էլ հիացմունք է առաջացնում իմպրովիզացիոն ազատությամբ, անսպասելի համարձակ հարմունիկ հնարքներով, դիսոնանսների առատությամբ: Իսկ վեհաշուք ֆուգայի ավարտը (8 թեմատիկ անցկացումով) հիրավի մոնումենտալ է հնչում. կոմպոզիտորը օկտավային կրկնապատկումներ է ավելացրել բասում, ինչն այն ժամանակվա համար հազվագյուտ երևույթ էր:

Ինչ վերաբերում է «Լավ տեմպերացված կլավիրին» («ԼՏԿ»), ապա այն երաժշտության պատմության մեջ առաջին ժողովածուն է, որի երկու հատորներից յուրաքանչյուրում ներկայացված են բոլոր 24 տոնայնությունները և բացահայտված է նրանց հատուկ հնչյունային ոլորտի կերպարայնությունը: Դա հնարավոր եղավ *հավասարաչափ տեմպերացված* ստեղնաշարի կիրառման շնորհիվ, երբ օկտավան բաժանվում էր 12 հավասար կիսատոների (հիշեցնենք, որ

բնական լարվածքում շատ նշաններ ունեցող տոնայնությունները մաքուր չէին հնչում և ընդհանրապես չէին օգտագործվում¹⁵:

«LSԿ»-ում նորարարություն էր նաև պրեկյուդի և ֆուգայի փոխհարաբերությունների սկզբունքային վերանայումը¹⁶: Այստեղ նրանք ոչ միայն ամբողջական ցիկլի մեջ են միավորված (սման բան անում էին նաև մինչև Բախը, երբ ֆուգային նախորդում էր ազատ շարադրված պրեկյուդը), այլև համագոր, միմյանց փոխադարձաբար լրացնող, հավասարակշռող «մասնակիցների» դերակատարություն ունեն: Նրանց «փոխհարաբերությունների» տեսակներն աներևակայելի բազմազան են. պրեկյուդը «նախապատրաստում է» ֆուգայի մուտքը (C-dur I և II հատորներից, g-moll I հ.), հակադրվում է նրան (c-moll և G-dur II հ.), ներկայացնում է դրամատիկական լարվածության առավել բարձր կետը (es-moll I հ. և g-moll II հ.):

Բախի կլավիրային կոնցերտներում¹⁷, ինչպես նաև Խրոմատիկ ֆանտազիայում և ֆուգայում, կլավեսինը հանդես է գալիս որպես համերգային-վիրտուոզային պլանի գործիք: Բայց, դրա հետ մեկտեղ, Բախի կոնցերտներն ընդգծված անսամբլային ստեղծագործություններ են. մենակատարը չի մրցում նվագախմբի հետ, այլ ներկայանում է որպես «առաջինը հավասարների մեջ»՝ նվագախմբի մյուս մասնակիցների հետ նվագելով բազմաթիվ tutti-ներում: Հետագայում կոնցերտի այս տեսակը սկսեցին անվանել կոնցերտ-բարոկո:

Յ. Ս. Բախի ստեղծագործությունների մեծ մասը հեղինակի կենդանության օրոք չի հրատարակվել¹⁸: Զանի որ կոմպոզիտորը սովորություն ուներ փոփոխելու և խմբագրելու իր ստեղծագործությունները, նրանցից շատերը պահպանվել են մի քանի հեղինակային տարբերակներով, որոնցում սակայն չկան մեկնաբանման բնույթին վերաբերող ցուցումներ (տեմպ, արտիկուլյացիա, դինա-

¹⁵ Գեղարվեստական պրակտիկայում հավասարաչափ տեմպերացիայի կիրառման համոզիչ հիմնավորումը տվել է Ի. Մատեզոնը (1719), իսկ նրանից փոքր-ինչ ավելի վաղ՝ Ա. Ֆիշերը, որի ստեղծագործությունները Բախը բարձր էր գնահատում, նա ընդլայնեց տոնայնությունների շրջանակը՝ ստեղծելով կլավիրի համար 20 պրեկյուդ և ֆուգա տարբեր տոնայնություններում:

¹⁶ «LSԿ»-ի ֆուգաների մեծ մասը եռաձայն կամ քառաձայն են, մեկը երկձայն է (e-moll, h.I), իսկ երկուսը՝ հնգաձայն (cis-moll և b-moll, h.I):

¹⁷ Նրանց մի մասը իր գրած ջութակի կոնցերտների կամ այլ հեղինակների ստեղծագործությունների փոխադրումներ են:

¹⁸ Կոմպոզիտորի երկերի լիակատար ժողովածուն սկսեց լույս տեսնել 1850 թ. հիմնադրված Բախի ընկերության հրատարակչությունում:

միկա, ապլիկատուրա): Այս իմաստով Բախի տեքստերի խմբագրման խնդիրը այսօր էլ բավականաչափ արդիական է մնում: Սրտեքստերի հիման վրա ստեղծված առավել մանրակրկիտ հրատարակություններից հայտնի են **Ֆ. Կոն-լի** (1860-ական թթ.) և **Գ. Բիշոֆի** (1880-ական թթ.) հրատարակությունները: Առաջին խմբագիրը, որը Բախի տեքստերում մեկնաբանական բնույթի նշումներ է ներմուծել **Կ. Չեռնին** էր («ԼՏԿ», Ինվենցիաներ և այլն): Ռոմանտիզմի դարաշրջանում հայտնված այս խմբագրության մեջ արտացոլվել են ժամանակի ճաշակի նախասիրությունները՝ աշխույժ տեմպերի արագացվածությունը (վիրտուոզ փայլը), լեգատո շտրիխների գերակշռումը, ալիքաձև դինամիկան, և, այս ամենի հետևանքով, պոլիֆոնիկ ռեկիեֆի հարթեցումը... Ավելի ուշ կատարված շատ խմբագրություններ՝ **Կ. Տաուգիգի, Է. դ'Ալբերի, Է. Պետրիի**, շարունակում էին գերմանական բարոկոյի մեծ վարպետի երաժշտությունը ռոմանտիզացնելու այս միտումը:

Բախի ստեղծագործությունները մեկնաբանելու պատմության մեջ կտրուկ շրջադարձը տեղի ունեցավ XIX – XX դարերի սահմանագծին և կապված էր երկու հանրահայտ երաժիշտների՝ իտալացի դաշնակահար, կոմպոզիտոր և մանկավարժ **Ֆեռուչո Բուզոնիի** և լեհ կլավեսինահարուհի **Վանդա Լանդովսկայի** անունների հետ: Եթե Լանդովսկան նվագում էր Բախի ստեղծագործությունները կլավեսինով և վերակենդանացնում բարոկո դարաշրջանի ոգին՝ օգտագործելով այն ժամանակվա գործիքի արտահայտչական հնարավորությունները, ապա Բուզոնին իր առջև խնդիր էր դրել՝ այդ հարցը լուծել ժամանակակից դաշնամուրի միջոցով: Բախ կատարող այդ մեծագույն երաժշտի, «ռոմանտիզացված Բախի» երգվյալ հակառակորդի ստեղծագործական դիրքորոշումը վառ կերպով արտահայտվել է իր խմբագրություններում («ԼՏԿ», Ինվենցիաներ և այլն): Դրանց աչքի ընկնող առանձնահատկություններից հարկ է նշել առնվազն երկու ամենանշանակալիները: Առաջինը՝ կոտորակված արտիկուլյացիոն շտրիխների կիրառումն է, որոնք ընդգծում էին յուրաքանչյուր ինտոնացիոն դարձվածքի արտահայտչականությունը և հնարավորություն էին տալիս զգալու Բախի պոլիֆոնիայի ծավալային հնչողությունը: Երկրորդը՝ աստիճանական, «տեռասաձև» դինամիկայի վերածնունդը (կլավեսինի ռեգիստրները փոփոխելու նմանությամբ), ինչը XVII – XVIII դարի առաջին կեսի երաժշտության հնչունային դրամատուրգիայի հիմքերի հիմքն էր:

Մանկավարժական պրակտիկայում լայն տարածում ստացավ նաև **Բրունո Մուջեկինիի** խմբագրությունը, որտեղ Բուզոնիին բնորոշ բազմազան արտիկուլյացիան համատեղվում է ռոմանտիկական ավանդույթի տարրերի հետ (ալիքաձև դինամիկայի պահերը, ավելի հաճախ, քան Բուզոնիի մոտ էր, լեգատոների կիրառումը, ագոգիկ շեղումները և այլն): Ավելի քիչ է տարածված հայտնի հունգարացի կոմպոզիտոր **Բելա Բարտոկի** կատարած խմբագրությունը (հատկանշական է, որ այստեղ գերակշռում են լեգատո շտրիխները):

Յ. Ս. Բախի ստեղծագործությունները մշտապես իրենց տեղը զբաղեցրել են և շարունակում են զբաղեցնել խոշորագույն կատարողների երկացանկում: Այդ թվում՝ Ֆերենց Լիստ, Հանս ֆոն Բյուլով, Էուգեն դ'Ալբեր, Կամիլ Սեն-Սանս, Անտոն Ռուբինշտեյն, Ֆեոդոս Բուզոնի, Ալեքսանդր Զիլոտի, Էգոն Պետրի, Վանդա Լանդովսկա (կլավեսին), Էդվին Ֆիշեր, Կլաուդիո Առաու¹⁹, Մարիա Յուդինա, Սամուիլ Ֆեյսերգ, Տատյանա Նիկոլանա, Սվլատոսլավ Ռիխտեր, Գլեն Գուլդ²⁰, Մարթա Արգերիխ, Նիկոլայ Պետրով, Գրիգորի Սոկոլով²¹: Հաստատանում Բախի կլավիրային ժառանգության մեկնաբանության պատմությունը կապվում է Վիլլի Սարգսյանի («ԼՏԿ» երկու հատորները), Սվետլանա Նավասարդյանի (կլավիրային բոլոր կոնցերտները, ինվենցիաները, սյուիտները, Ֆրանսիական նախերգանքը, Բախի պիեսների փոխադրումները՝ Գոդովսկու և Բուզոնիի հեղինակությամբ) և Անահիտ Ներսիսյանի (Ֆրանսիական և Անգլիական սյուիտներ, Երկրորդ պարտիտը, Ֆրանսիական նախերգանքը, Խրոմատիկ ֆանտազիան և ֆուգան, Իտալական կոնցերտը, e-moll Տոկատը և ֆուգան, ինվենցիաները, 23 պրելյուդ և ֆուգա «ԼՏԿ»-ից):

¹⁹ 1935 թ. Կ. Առաուն ներկայացրեց 12 համերգներից կազմված համերգաշար, որոնցում հնչեցին կոմպոզիտորի՝ կլավիրի համար գրված բոլոր գործերը:

²⁰ Այս կանադացի դաշնակահարն ու կլավեսինահարը, որը ճայնագրել է Բախի բոլոր կլավիրային ստեղծագործությունները, «բախիանայի» կատարողական պատմության մեջ առանձնահատուկ նշանակալի երևույթ է:

²¹ Նշանակալի իրադարձություն էր Գ. Սոկոլովի կատարմամբ «Ֆուգայի արվեստի» ճայնակավառակի թողարկումը (2002):

Գեորգ Ֆրիդրիխ Հենդել (1685 – 1759)

Երգեհոնի և կլավիրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները.

20 կոնցերտ երգեհոնի կամ կլավեսինի համար նվագախմբի հետ (1735 – 1745), կոնցերտ 2 երգեհոնի և նվագախմբի համար (1727 – 1730), կոնցերտ 2 ջութակի, կլավեսինի, թավջութակի և նվագախմբի համար (1725), կոնցերտ ֆլեյտայի, ջութակի, կլավեսինի, թավջութակի և նվագախմբի համար (1725), 76 պիես կլավեսինի համար, որոնց մի մասը մտան 17 սյուիտների մեջ (հրատարակվել են 2 ժողովածուով՝ 1720 և 1733), սյուիտ 2 կլավեսինի համար (1710 – 1720), 6 ֆուգա երգեհոնի կամ կլավեսինի համար (1-ին խմբ.՝ 1720, 2-րդ խմբ.՝ 1735) և այլն:

Գերմանական բարոկո ոճի հայտնի ներկայացուցիչ Հենդելի ստեղծագործության մեջ արտացոլվել են նաև անգլիական²² ու իտալական մշակույթների լավագույն ավանդույթները: Բազմաթիվ օպերաների, օրատորիաների, նվագախմբային ստեղծագործությունների հեղինակ Հենդելը ճանաչում էր ստացել նաև որպես ստեղնային գործիքների (երգեհոն, կլավեսին) փայլուն իմպրովիզատոր: «Գործիքին զարմանալի տիրապետումը վեհաշուք և ազնվական ոճը, ...ծավալուն կադենցիաները հրաշալի տպավորություն էին թողնում» (Ռոմեն Ռոլան): Վառ կերպարայնությունը, ռելիեֆային թեմատիզմը, բազմահնչյուն ակորդիկան, վիրտուոզային փայլը՝ այս ամենը Հենդելի կլավիրային երաժշտությանը ընդգծված աշխարհիկ բնույթ էր հաղորդում:

Հենդելի կոնցերտները ընդունված է անվանել երգեհոնային-կլավիրային, քանի որ կոմպոզիտորի գործիքային գրելաոճի առանձնահատկությունները թույլ էին տալիս դրանք կատարել թե՛ մեկ և թե՛ մյուս գործիքով: Հատկանշական է, որ Յ. Ս. Բախի կոնցերտների համեմատ այստեղ մենակատարի պարտիան նվազ զարգացած է և մենակատարի կողմից լրացուցիչ իմպրովիզացիաներ է նախատեսում: Դրա հետ մեկտեղ, այս բարոկո-կոնցերտներում մենակատար գործիքի պարտիան աչքի էր ընկնում լիահունչ ֆրագավորմամբ՝ իր մեջ կրելով զանգվածային ներգործության ուժն ու հզորությունը:

Հենդելի սյուիտների նորարարությունը կապվում է ժանրային-պարային նախասկզբի թուլացման հետ: Նրանցում, ավանդական պարերից բացի, հեղինակը ներմուծել է վիրտուոզային պիեսներ, պասակալիաներ, չակոնաներ, նույնիսկ ֆուգաներ, իսկ որոշ սյուիտներում ընդհանրապես չկան պարային հա-

²² Իր կյանքի մեծ մասը (համարյա 50 տարի) կոմպոզիտորն ապրել է Անգլիայում:

մարներ: Սյուիտում ներմուծելով վարիացիոն ձևեր (վերջինսի ալվանդոյթների ստեղծագործական զարգացում)՝ կոմպոզիտորը սյուիտին հաղորդում էր մասշտաբայնություն և կոնցերտային թափ (բավական է նշել *g-moll* սյուիտի հայտնի Պասսակալիան՝ իր դինամիկ ծավալումով և ֆակտուրայի խտության աճով): Կոմպոզիտորի կլավիրային ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի Չակոնան և 62 վարիացիաները՝ նախկինում Հ. Փրեսելի կողմից գրած վարիացիաների թեմայի հիման վրա: Այն ժամանակվա համար բազմազան, համարձակ մատնային պասսաժների շարադրման ձևերը (կոտրոված գծերով, կրկնություններով և այլն) փայլուն կոնցերտային իմպրովիզացիայի տեսք են հաղորդում ստեղծագործությանը:

Դոմենիկո Սկարլատի (1685 – 1757)

Հայտնի կոմպոզիտոր և փայլուն երգեհոնահար ու կլավեսինահար Դոմենիկո Սկարլատին ճանաչված օպերային կոմպոզիտոր Ալեսանդրո Սկարլատիի որդին և աշակերտն էր: Լինելով 14 օպերաների և մի շարք հոգևոր ստեղծագործությունների հեղինակ՝ նա հիրավի նորարար էր հատկապես կլավեսինի համար գրված գործերում, որոնք և կանխորոշեցին իր պատմական նշանակությունը երաժշտական արվեստում: Սկարլատիի կլավեսինային երկերի մեծ մասը (որոնց թիվը հասնում է 555-ի) վերնագրված են սոնատ, ինչպես ընդունված էր այն ժամանակ անվանել *գործիքային պիեսներ*²³: Ցավոք, կոմպոզիտորի կենդանության օրոք հրատարակվել է դրանց փոքր մասը (մասնավորապես “Essercizi” 30 սոնատները, 1738), մյուսները պահպանվել են ձեռագիր ժողովածուների տեսքով: Առ այսօր դրանք գտնվում են Վենետիկի, Պարմայի, Մյունստերի և Վիենայի պահոցներում:

Հետազոտողների կարծիքով, սոնատների մեծ մասը (մոտ 500) Սկարլատին գրել է իր ստեղծագործության ուշ («իսպանական») շրջանում, 50 անց տարիքում, երբ ծառայում էր իսպանական թագուհի Մարիա Բարբարայի արքունիքում:

Իրավամբ վայելելով անգերազանցելի վիրտուոզ-կլավեսինահարի²⁴ համ-

²³ Ի տարբերություն կանտատի, որը նշանակում էր ստեղծագործություն՝ երգելու համար:

²⁴ Հայտնի է, որ Հռոմում Սկարլատին կատարողական վարպետությամբ մրցել է անգամ փայլուն, «փառապանծ Հենդելի» հետ: Եվ եթե երգեհոնով հաղթեց «հանրաճանաչ սաքսոնացին», ապա կլավեսին նվագելու արվեստում հաղթանակը շնորհվեց Սկարլատիին:

բավը՝ Սկարլատին նախանշեց գործիքային նոր վիրտուոզությանը, ինչը «կատարողական ռիսկի» անբաժանելի մասն էր կազմում (հայտնի է, որ վիրտու բառը նշանակում է արիություն): XIX դարի դաշնակահար-կոմպոզիտորներին վերագրվող հայտնագործություններից շատերը՝ *martellato* տեխնիկան, տերցիային, սեքստային և օկտավային պասսաժները, ձեռքերի ակնթարթային «փոխադրումները» միմյանց վրայով, բարդագույն տրեղները և թռիչքները, Սկարլատին կիրառել է դաշնամուրային արվեստում հեղափոխություն իրականացրած ռոմանտիկներից շատ ավելի վաղ:

Այն ժամանակվա համար համարձակ մոդուլյացիաների և գունային լուծումների շնորհիվ Սկարլատիի հարմոնիկ լեզուն աչքի էր ընկնում առանձնահատուկ թարմությամբ, կոմպոզիտորը հաճախ առանց լուծումների թողնում էր դիստանսող ակորդները, օգտագործում էր զուգահեռ կվինտաներ և *աշակատուրայի*²⁵ հնարքը: Եվ, չնայած սոնատների երաժշտությունը ձգտում էր նոր հոմոֆոն ոճին, նրանցում էական դերակատարություն ունեն պոլիֆոնիկ տարրերը (իմիտացիա, կանոն և այլն): Այդ ստեղծագործությունների շարքում կա մեկը, որը իսկական պոլիֆոնիայի օրինակ է՝ այսպես կոչված «Կատվային ֆուգան» (ավանդության համաձայն, նրա թեմայի հիմքում այն հնչյուններն են, որոնք առաջացել են ռոյալի ստեղների վրայով կատվի քայլելու արդյունքում):

Կոմպոզիտորի սոնատներից շատերը գրված են հնագույն սոնատի ձևով, սակայն նրանցից առավել զարգացածները նախանշում էին դասական սոնատային *allegro*-ի (էքսպոզիցիա, մշակում, ռեպրիզա) կառուցվածքը: Ավելին, ինչպես բացահայտել է Սկարլատիի ստեղծագործության գիտակ *Ռալֆ Կիրկպատրիկը*, մոտավորապես 390 սոնատ խմբավորված են զույգերով (առաջնորդվելով ընդհանուր տոնիկական հիմքով), այսինքն մտահղացված են որպես ցիկլ: Եվս 12 սոնատ միավորված են որպես եռագրություն (այդ են վկայում թեմաների ինտոնացիոն ընդհանրությունը, տեմպերի աճը չափավորից դեպի եզրափակիչ արագը և այլն):

Կոմպոզիտորի մահվանից հետո նրա երաժշտությունը երկար ժամանակ մոռացության էր մատնվել: Եվ միայն 1839 թվականին ավստրիացի հրատարակիչ

²⁵ *Acciaccatura*՝ սեկունդայով հապաղում, որը վերցվում է ակորդային հնչյունի հետ միաժամանակ: Այս հնարքը, որի հետևանքով ստացվում են իրար վրա դասավորված սեկունդաներից կազմված ակորդներ, սկիզբ է առել իսպանացի կիթառահարների նվագին բնորոշ ոճից:

Տոբիաս Հասլինգերը լույս ընծայեց Սկարլատիի 200 սոնատները (Կ. Չեռնիի խմբագրությամբ): Սոնատների լիակատար ժողովածուն (545) տասը հատորով իրականացրեց **Ալեասանդրո Լոնգոն** (1906 – 1937 թթ.):

Ավելի ուշ Ռալֆ Կիրկպատրիկն իր ստեղծած մատենագրության մեջ ընդգրկեց Սկարլատիի բոլոր 555 սոնատները և լույս ընծայեց որպես ֆակսիմիլային հրատարակություն: Ժամանակակից երաժշտական պրակտիկայում սոնատների հերթականությունը ներկայացվում է կամ Ա. Լոնգոյի, կամ Ռ. Կիրկպատրիկի հրատարակության հիման վրա (օրինակ, Լ. 284, Կ. 376 և այլն):

Ռոմանտիզմի դարաշրջանից սկսած Սկարլատիի սոնատները արժանացել են խոշորագույն կատարողների ուշադրությանը: Այդ թվում՝ Ֆերենց Լիստ, Կարոլ Տաուզիգ, Վանդա Լանդովսկա և Ռալֆ Կիրկպատրիկ (կլավեսին), Վլադիմիր Հորովից, Էմիլ Գիլելս, Արթուրո Բենեդետի Միքելանջելի, Մարթա Արգենրիխ, Գրիգորի Սոկոլով: Հայ դաշնակահարներից, որոնք իրենց երկացանկում ընդգրկել են Սկարլատիի ստեղծագործությունները, հարկ է նշել Կետտի Մալխասյանի, Կարինե Օհանյանի, Սերգեյ Բաբայանի անունները:

Յ. Ս. Բախի որդիները

Վիլհելմ Ֆրիդեման Բախ (1710 – 1784)

Կլավիրի և երգեհոնի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 5 կոնցերտ կլավիրի, 1 կոնցերտ 2 կլավիրների և նվագախմբի համար, սոնատներ, ֆուգաներ, պոլոնեզներ կլավիրի համար, խորալային պրելյուդներ, կանոններ երգեհոնի համար:

Յ. Ս. Բախի ավագ որդին և աշակերտն էր²⁶, որին անվանում էին «Հալլեի Բախ», դեռևս 16 տարեկան հասակում գրեց հայտնի a-moll կլավիրային կոնցերտը, իսկ ավելի ուշ ճանաչում ստացավ որպես փայլուն երգեհոնահար-իմպրովիզատոր: Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների մեծ մասին բնորոշ է կրքոտ, երբեմն անսանձ հուզական արտահայտչականությունը: Հավանաբար անհավասարակշիռ բնավորության և անկանոն կենսակերպի պատճառով Վ. Ֆ. Բախին

²⁶ Հենց նրան ուսուցանելու նպատակով Բախը գրեց «Վիլհելմ Ֆրիդեման Բախի կլավիրային գրքույկը» և մի շարք ուրիշ գործեր կլավիրի համար:

չհաջողվեց լիարժեք դրսևորելու իր ստեղծագործական ներուժը, որն իր հանճարեղ հայրը շատ բարձր էր գնահատում (Յ. Ս. Բախը համարում էր, որ նա իր որդիներից ամենատաղանդավորն է): Այսօր առավել մեծ հետաքրքրության են արժանանում կոմպոզիտորի կլավիրային և կամերային-գործիքային ստեղծագործությունները: Պոլիֆոնիայի լայն կիրառման, շարադրանքի իմպրովիզացիոն ոճի շնորհիվ Վ. Ֆ. Բախի ստեղծագործությունները հարազատ են երաժշտական բարոկոյի ավանդույթներին: Դրա հետ մեկտեղ, վառ կերպարայնությունը, պոռթկուն հուժկու հուզականությունը վկայում են դրանց հոգեհարազատությունը “Sturm und Drang” («փոթորիկ և գրոհ») գերմանական գրական ուղղության հետ, որի ներկայացուցիչները (երիտասարդ Ի. Վ. Գյոթեն, Ֆ. Շիլլերը և ուր.) ձգտում էին արտացոլել վառ, բուռն կրքերն ու անհատապաշտության (ինդիվիդուալիզմի) ծայրահեղ դրսևորումները, որոնց հանդեպ հետաքրքրությունը բնորոշ էր արդեն *մինչռոմանտիզմի* շրջանին:

Կառլ Ֆիլիպ Էմանուել Բախ (1714 – 1788)

Կլավիրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 50 կոնցերտ կլավիրի և նվագախմբի համար, 150 սոնատ, վարիացիաներ, ֆանտազիաներ, ռոնդոներ, մանրանվագներ:

Յոհան Սեբաստիանի բոլոր որդիներից հատկապես նա՝ «Բեռլինի» կամ «Համբուրգի» Բախը ամենանշանակալի ավանդն է ունեցել կլավիրային արվեստի զարգացման գործում: Նրա ստեղծագործական, կատարողական գործունեությունը և «Կլավիր նվագելու ճշմարիտ փորձ» վերնագրով տրակտատը, մեծ ազդեցություն թողեցին իր ժամանակակից և հետագա սերունդների կոմպոզիտորների, այդ թվում Վիեննայի դասականների վրա: Եթե Յ. Հայդնը խոստովանում էր, որ որպես կոմպոզիտոր, շատ բանով պարտական է Կ. Ֆ. Է. Բախի ստեղծագործություններին, իսկ Լ. վան Բեթհովենը դասավանդում էր՝ հիմնվելով «Կլավիր նվագելու ճշմարիտ փորձի» նյութի վրա, ապա Վ. Ա. Մոցարտն ավելի որոշակի բնութագրեց նրա դերը. «Նա հայրն է, մենք՝ իր որդիները»:

Կլավիրի համար սոնատներ կոմպոզիտորը գրել է ողջ կյանքի ընթացքում. հենց այս ժանրի ստեղծագործությունների օրինակով կարելի է հետևել նրա ստեղծագործական էվոլյուցիային: Սոնատների առաջին ժողովածուներում

(սկսած 1742-ից) դեռևս նկատվում է ֆրանսիական կլավեսինիստների և Դ. Սկարլատիի ազդեցությունը: Սակայն աստիճանաբար կերպարային ոլորտը սկսում է ընդլայնվել. դանդաղ մասերում ի հայտ են գալիս բանաստեղծական սենտիմենտալիզմի գծեր (A-dur սոնատից հայտնի *fis-moll Poco adagio*-ն, 1765)²⁷, փոթորկուն, կրքոտ ու դրամատիկ կերպարներ, որոնք նախապատրաստում էին Բեթհովենի դաշնամուրային կերպարները (*Allegro assai*-ն *f-moll* Սոնատից, 1763):

Բավական շատ են Կ. Ֆ. Է. Բախի ստեղծագործական հայտնագործությունները: Այսպես, նա առաջինն էր, որ տեմպի նշումից բացի ավելացնում էր կատարման բնույթին վերաբերող ճշգրտումներ (*con brio*, *assai*, *con anima* և այլն), ինչը հետագայում հատկանշական է դառնում Բեթհովենի և ռոմանտիկ կոմպոզիտորների հեղինակային նշագրումների համար: Հատկապես ինքը սկսեց կիրառել ներխուժման դինամիկան (*FP*), ինչը նույնպես դարձավ Բեթհովենի դաշնամուրային ոճի անքակտելի մասը: Ձգտելով նոտագրության մեջ ֆիքսել կատարման իմպրովիզացիոն պահերը՝ կոմպոզիտորը մեղեդիական գծում միահյուսում էր զանազան ռիթմական պատկերներ (*rubato* նշումը), որոշ տակտեր բաժանում էր ոչ թե ուղիղ, այլ ալիքաձև գծով (հարթեցնելով չափը), հաճախ էր կիրառում *fermata* ցուցումը: Այս ամենը անբռնազբոս արտահայտչաբեղանակի տպավորություն էր գործում, ինչը հետագայում բնորոշ դարձավ ռոմանտիզմի գեղագիտությանը:

«Կլավիր նվագելու ճշմարիտ փորձ» ուսումնասիրությունը մեթոդական ուղեցույց է, որի 1-ին մասը (1753) նվիրված է կատարողականության տեսական և գործնական խնդիրներին, 2-րդը (1762)՝ հարմոնիային և կոնտրապունկտին: Կատարողականության բնագավառում հեղինակն անդրադարձել է հարցերի շատ լայն շրջանակի: Դրանց թվում՝ կատարման ժամանակ կլավիրահարի պահվածքի առանձնահատկությունները. շարժումների բնույթն ու դեմքի միմիկան պետք է համապատասխանեն կատարվող երաժշտության բովանդակությանը, ինչը պետք է նպաստի ստեղծագործության հուզական էությունը ունկընդրին փոխանցելուն («չի կարելի նվագել վարժեցված թռչունի նման»); «Գործիքով երգեցողության» և բնական ֆրազավորման դասավանդման սկզբունք-

²⁷ Հետազոտողները բազմիցս ուշադրություն են դարձրել այդ ինտոնացիաների և Մոցարտի № 23 (A-dur) Կոնցերտի հայտնի *Andante*-ի բանաստեղծական մթնոլորտի նմանության վրա:

ները և, վերջապես, ապլիկատուրայի արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտումը: Կ. Ֆ. Է. Բախը պնդում էր, որ յուրաքանչյուր մատն ունի իր «ուրույն դեմքը», և նրանց դասավորության սկզբունքները պետք է ենթարկվեն ոչ միայն հարմարությանը, այլև երաժշտական ֆրագի իմաստի բացահայտմանը: Ապլիկատուրայի ընտրության նման նորարարական մոտեցումը հետագայում յուրացրեց Ֆ. Շոպենը, իսկ XX դարում այն հիմք ծառայեց Ա. Շնաբելի ապլիկատուրային լուծումների համար:

Յոհան Քրիստոֆ Ֆրիդրիխ Բախ (1732 – 1795)

Կոմպոզիտորն ու կլավեսինահարը 1758 թվականից ծառայում էր Բյուկկեբուրգ քաղաքում կոմսի արքունիքում որպես կապելմայստեր և հայտնի էր «Բյուկկեբուրգի Բախ» անունով: Նրա մեծաքանակ ստեղծագործությունները (օրատորիաներ, կանտատներ, կվարտետներ, ինչպես և կլավիրի համար գրված գործեր), որոնք կատարվում էին հեղինակի կյանքի օրոք, իրենց նշանակալիությամբ չէին զիջում ավագ եղբայրների՝ Վիլհելմ Ֆրիդեմանի և Կառլ Ֆիլիպ Էմանուելի ստեղծագործություններին: Յ. Ք. Ֆ. Բախը կլավիրի համար գրել է 2 սոնատ 4 ձեռքի համար, ինչպես նաև մի շարք սոնատներ ու վարիացիաներ մենակատար կլավիրի համար:

Յոհան Քրիստիան Բախ (1735 – 1782)

Կլավեսինի և դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 27 կոնցերտ կլավիրի և նվագախմբի համար, այդ թվում՝ *Es-dur* կոնցերտը, 19 սոնատ, 3 սոնատ կլավիրի համար 4 ձեռքով, սոնատ 2 կլավիրի համար, *B-dur* տոկատը, մենուետներ, պոլոնեզներ, արիաներ, քայլերգեր:

Յ. Ս. Բախի ամենակրտսեր որդին («Միլանի» կամ «Լոնդոնի» Բախը) ուսանել է հոր, այնուհետև եղբոր՝ Կ. Ֆ. Է. Բախի մոտ: Ուշագրավ է այն, որ 11 օպերաների և մոտավորապես 50 սիմֆոնիաների հեղինակ լինելով, նա ավելի շատ ճանաչում ուներ որպես կատարող (երգեհոնահար, կլավեսինահար, դաշնակահար) և մանկավարժ²⁸:

²⁸ Հայտնի է, որ Յ. Ք. Բախը դասեր է տվել նաև փոքրիկ Մոցարտին Լոնդոնում գտնվելու ժամանակահատվածում 1764 թ:

«Սերաստիանի որդիներից ամենաբարեկիրթը» (Գ. Աբերտ)՝ Յոհան Քրիստիանը վաղ պատանեկան հասակում դրսևորեց իրեն որպես տաղանդավոր կլավիրահար, ինչի համար էլ արժանացավ, իր եղբայրների կարծիքով, հոր ժառանգության լավագույն մասին՝ 3 կլավեսիններին: Հետագայում, դառնալով համերգային կատարող և պահանջված մանկավարժ, նա իր կյանքի մեծ մասն անցկացնում էր սիրած գործիքի մոտ, թեև ժամանակի ընթացքում սկսեց նախապատվություն տալ կլավեսինի կրտսեր եղբորը՝ դաշնամուրին (*fortepiano*):

Յոհան Քրիստիանի համարյա բոլոր կոնցերտները (բացառությամբ ուսումնառության տարիներին ստեղծված ֆլեյտայի, հորդյի և ֆագոտի համար գրված կոնցերտների) կլավիրի համար են, որը հեղինակի համար հիրավի ունիվերսալ նշանակություն ուներ: Հենց այս գործիքի համար է գրվել նոր տիպի կլավիրային կոնցերտը՝ 1-ին մասում կրկնակի էքսպոզիցիայով: Լայն տարածում ստացան նաև 6 սոնատները կլավեսինի կամ «պիանոֆորտեի» համար (1765), որոնց երաժշտությունն այնքան էր գրավել Մոցարտին, որ ինքը այդ սոնատները փոխադրեց կլավիրի, 2 ջութակի և բասի համար: Յոհան Քրիստիանի գործիքային ոճին բնորոշ առույգ, խթանող կենսահաստատությունը, նրբագեղությունն ու բարեկրթությունը համադրվում էին քնարական երգային թեմատիզմի հետ՝ ունկնդրին պարուրելով «երգային *allegro*»-ի նոր մթնոլորտով: Իսկ թափանցիկ հոմոֆոն ֆակտուրան և կառուցիկ ձևը վաղ կլասիցիզմի նոր գործիքային ոճի հիմքն էին նախապատրաստում:

Յ. Ք. Բախի կլավիրային ստեղծագործություններից շատերը չեն հրատարակվել և տարածվել են ձեռագիր ժողովածուներով: Եվ դա թույլ չի տվել ամբողջական պատկերացում կազմել մի կոմպոզիտորի ժառանգության մասին, որն իր ստեղծագործությամբ անդրադարձել է իր ժամանակի բոլոր գործիքային ժանրերին:

ԿԼԱՍԻՑԻԶՄ

Կլասիցիզմ անվանումն ինքնին ընդգծում է, որ նրա ներկայացուցիչները անտիկ արվեստի գեղագիտական իդեալների հետևորդներ են: Այդ թվում ներդաշնակ համաչափության, մտահղացման պարզության ու տրամաբանվածության, կառուցիկ և ավարտուն ձևի, ժանրերի հստակ սահմանազատման: Մինչդեռ իր կայացման ընթացքում կլասիցիզմը դեռևս փակ երևույթ չէր և առնչվում էր մյուս ոճական ուղղությունների հետ՝ իր մեջ պահպանելով բարոկոյի, ռոկոկոյի և սենտիմենտալիզմի տարրերը: Նոր ձևերի բյուրեղացման պրոցեսը սկսվեց XVIII դարի երկրորդ կեսից (Դ. Սկարլատիի, Կ. Ֆ. Է. և Յ. Բ. Բախերի ստեղծագործության մեջ): Ավելի ուշ այն շարունակվեց Իտալիայում՝ *Քաղաասարե Գալուպիի* (1706 – 1785), *Պլետորո Դոմենիկո Պարադիզիի* (1707 – 1791), *Դոմենիկո Չիմարոզայի* (1749-1801), *Ջովաննի Բատիստա Գրացիոլիի* (1746 – 1820), Ֆրանսիայում՝ *Էտյեն Մեզյուլի* (1763 – 1817) սոնատներում, ինչպես նաև չեխ կոմպոզիտոր *Յան Լադիսլավ Դուսիկի*²⁹ (1760 – 1812) երկերում, այդ թվում՝ 28 դաշնամուրային սոնատներում, որոնց մի մասն ունի ծրագրային անվանումներ, պիեսներում և էտյուդներում: Հատկապես այս հեղինակների ստեղծագործության մեջ սկսեց հաստատվել երաժշտական մտածողության նոր տեսակը և սկզբնավորվեցին դասական սոնատային allegro-ի հիմունքները, որը միահյուսված է մի քանի կերպար-թեմաների համադրումներից և փոխազդեցություններից: Աճում էր հետաքրքրությունը մեղեդու արտահայտչականության և «գործիքի երգայնության» հանդեպ: Երաժշտական կլասիցիզմի գեղագիտությունն իր բարձրակետին հասավ Վիեննայի դասականների երաժշտության մեջ, որոնց համար առաջատար ժանրեր են դառնում խոշոր կտավի գործերը՝ սոնատը, կոնցերտը և վարիացիաները:

Նոր ոճական միտումների դրսևորումները անհրաժեշտություն առաջացրեցին ընդլայնելու դրանց գործիքային մարմնավորումների հնարավորությունները, խնդիր, որը հնարավոր չէր իրագործել կլավեսինով կամ կլավիկորդով: Եկավ նոր ստեղնային գործիքի՝ դաշնամուրի ժամանակը: Այն ի հայտ եկավ միաժամանակ եվրոպական երեք երկրներում՝ Իտալիայում (*Բ. Քրիստոֆորի*, 1709 – 1711), Ֆրանսիայում (*ժ. Մարիուս*, 1716 – 1717) և Գերմանիայում (*Կ. Շոյն-*

²⁹ Նրա ազգանունը հաճախ արտասանում են Դյուսեկ, կամ Դուշեկ:

տեր, 1717 – 1721): Գործիքների վարպետ Գ. Զիլբերմանը կատարելագործեց Կրիստոֆորիի և Շրյոտերի մշակած մեխանիկաները և 1735 թվականին իր դաշնամուրների առաջին նմուշները ցուցադրեց Յ. Ս. Բախին: Սակայն նոր գործիքը չարժանացավ մեծ կոմպոզիտորի հավանությանը. կլավեսինի և կլավիկորդի համեմատ այն ավելի կոպիտ և պարզունակ էր հնչում: Միայն տասնամյակներ անց, բազմաթիվ վարպետների ջանքերի շնորհիվ, դաշնամուրը կարողացավ դառնալ կլավեսինին արժանի մրցակից: Հայտնի է, որ Աուգսբուրգում Յ. Ա. Շտայնի մշակած մեխանիկայով դաշնամուրը բարձր է գնահատել Վ. Ա. Մոցարտը: Իսկ 1794 թվականին Յ. Ա. Շտրայխերը, խորհրդակցելով Լ. Բեթհովենի հետ, Շտայնի դաշնամուրի հիման վրա ստեղծեց առավել հնչեղ մոդելը, որի մեխանիկան սկսեցին անվանել գերմանական կամ վիեննական: Մեխանիկայի մեկ այլ տեսակ, որը հայտնի էր անգլիական անվանումով, հայտնագործվել էր Լոնդոնում Ա. Բեքերսի կողմից (1770) և աչքի էր ընկնում ավելի ձիգ ստեղնաշարով, սակայն փոքր-ինչ բարդեցված ձայնարտաբերմանը հակակրճում էր առավել խորը և հզոր հնչողությունը:

Նոր գործիքների հանդեպ աճող հետաքրքրությունը նպաստեց դրանց զանգվածային արտադրության զարգացմանը: Առանձնահատուկ ճանաչում էին վայելում Շտայնի և Շտրայխերի (Ավստրիա), ինչպես նաև Բրոդվուդի (Անգլիա) գործարանները: Աջ *դեմսֆերային* ոտնակի (ինչը վերագրվում է տարբեր հեղինակների՝ Յ. Ա. Շտեյնին, Ա. Բայերին և ուր., իսկ 1782 թ. նաև ձախ ոտնակի (դրա հեղինակային իրավունքը ստացավ Զ. Բրոդվուդը) հայտնագործումը դաշնամուրային ֆակտուրան բարդացնելու և հարստացնելու նոր հնարավորություններ բացահայտեց: Սակայն ավելի ուշ այս նորամուծությունների հետևանքներն ունեցան իրենց բացասական ազդեցությունը երաժշտական պրակտիկայում:

Մուցիո Կլեմենտի (1752 – 1832)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները.
Կոնցերտո C-dur դաշնամուրի և նվագախմբի համար, 58 տոնատ, “Gradus ad Parnassum” ժողովածուն (3 հատորով՝ 1817, 1819, 1826), տոնատիկներ (օր. 36 և 38), վարիացիաներ, պիեսներ:

Ծագումով իտալացի Մուցիո Կլեմենտին իրավամբ համարվում է լոնդոնյան

դաշնամուրային արվեստի հիմնադիրն ու առաջնորդը³⁰: Նրա հետաքրքրությունների շրջանակը չափազանց լայն էր: Փայլուն վիրտուոզ-դաշնակահար³¹, հայտնի մանկավարժ, ճանաչված կոմպոզիտոր, դիրիժոր, նա երաժշտական հրատարակչությունների և դաշնամուրի ֆաբրիկայի հիմնադիրն ու համասեփականատերն է եղել: Առավել կարևոր է Կլեմենտիի ներդրումը դաշնամուրային արվեստի զարգացման ոլորտում: Նա առաջիններից էր, որ բացահայտեց դաշնամուրի նոր հնչողական հնարավորությունները, նրա առավելությունները կլավեսինի համեմատ, և պատահական չէ, որ ժամանակակիցները նրան անվանում էին «դաշնամուրային երաժշտության հայր»: Հիմնվելով իտալական դպրոցի (Դ. Սկարլատի, Ս. Պարադիզի) և Կ. Ֆ. Է. Բախի նվաճումների վրա՝ կոմպոզիտորը նպաստում էր դասական սոնատային ձևի սկզբունքների ամրապնդմանն ու վիրտուոզային ֆակտուրայի ձևավորմանը: Նրա վառ թեմատիզմը, դինամիկ և տեմբրային հնարքների առատությունը, օկտավային, տերցիային, սեքստային հաջորդականություններով մատնային պասաժների փայլը բարձրակարգ կատարողական վարպետություն էին պահանջում: Դաշնամուրային վիրտուոզայնության համար հիմք պետք է ծառայեին վարժություններն ու էտյուդները: Պատահական չէ, որ կոմպոզիտորի հեղինակած “Gradus ad Parnassum” ժողովածուի 3 հատորներում, ֆուգաների, կանցոնաների, կապրիչոների, սկերցոների կողքին տեղ են գտել նաև 100 էտյուդ՝ մատնային տեխնիկայի մշակման համար: Ավելի ուշ նրանցից 29-ը հրատարակվեց Կ. Տաուզիգի խմբագրությամբ, և առ այսօր կիրառություն ունեն մանկավարժական պրակտիկայում:

Կլեմենտի-մանկավարժը դաստիարակել է վառ դաշնակահարների մի ողջ համաստեղություն, որոնք շատ բանում կանխորոշեցին XIX դարի դաշնամուրային կատարողական արվեստի զարգացման ուղիները: Նրանց թվում էին Ֆ. Կալկբրենները, Ի. Բ. Կրամերը³², Ի. Մոշելեսը, Ջ. Ֆիլդը և ուրիշներ: Իր հա-

³⁰ 4 տարեկանից Կլեմենտին ապրել է Լոնդոնում:

³¹ Եվրոպայի երկրներում ունեցած հյուրախաղերի ընթացքում Վիեննայում նա մրցում է Վ. Ա. Մոցարտի հետ (1781):

³² Փայլուն վիրտուոզի և իմպրովիզատորի ճանաչում ստացած Յոհան Բատիստա Կրամերի (1771 – 1858) բազմաթիվ ստեղծագործությունների թվում առավել արժեքավոր են էտյուդները: Մանկավարժական երկացանկում ընդգրկվել են նաև «Մեծ գործնական դաշնամուրային ձեռնարկը» (1815), հատկապես նրա վերջին, հինգերորդ մասը՝ 84 էտյուդ (օր. 50) և լրացուցիչ 16 էտյուդները, ինչպես նաև երկրորդ մասը՝ 100 ամենօրյա վարժություններ: Ժամանակակից պրակտիկայում լայն տարածում է ստացել Կրամերի «60 ընտիր էտյուդներ» ժողովածուն՝ Հ. Բյուլովի խմբագրությամբ:

րուստ կատարողական և մանկավարժական փորձը վարպետն ընդհանրացրել է «Դաշնամուր նվագելու մեթոդիկա» ուսումնասիրության մեջ (1801), որն իր ժամանակի առաջադեմ մեթոդական ձեռնարկներից մեկը դարձավ:

Վիեննական կլասիցիզմ

Յոզեֆ Հայդն (1732 – 1809)

Կլավիրի և դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 11 կոնցերտ կլավիրի և նվագախմբի համար, 52 (62) սոնատ³³, 12 պիես դաշնամուրի համար (որոնց թվում՝ Անդանտե և վարիացիաներ f-moll, Արիետա և վարիացիաներ A-dur և այլն), 91 դաշնամուրային պար (մենուետներ, գերմանական պարեր, կոնտրդանսներ և այլն), 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ 34 պիես և այլն:

Վիեննայի դասական դպրոցի ներկայացուցիչներից առաջինը՝ Յոզեֆ Հայդնը, բարդ ստեղծագործական ուղի է անցել, որի բոլոր փուլերն իրենց արտացոլումն են գտել 4 տասնամյակների ընթացքում ստեղծված նրա դաշնամուրային սոնատների երաժշտության մեջ³⁴: Անմիջական հուզական արտահայտչաներանակը («հոգու ձայնը»), որը հոգեհարազատ էր դարձնում նրա վաղ շրջանի գործերը Կ. Ֆ. Է. Բախի ստեղծագործությանը, հետագայում ավելի շատ էր ենթարկվում խիստ կազմակերպված մտահղացման տրամաբանությանը, ավարտուն ձևի հստակ պատկերացմանը:

Հատկապես Հայդնի ստեղծագործության մեջ սկսեցին զարգանալ մոտիվային-թեմատիկ մշակման սկզբունքները, անվերջ հարստացվում էին միևնույն թեմայի փոխակերպումների հնարքները: Հայդնի ստեղծագործության մեջ էր բյուրեղանում դասական սոնատային ցիկլի ձևը (I՝ սոնատային allegro, որը ներառում է էքսպոզիցիան, մշակումն ու ռեպրիզան, II՝ քնարական բնույթի դանդաղ մաս, III՝ աշխույժ ժանրային ֆինալ) և կիրառվող ֆակտուրային հնարքների տեսակները: Մեղեդիական գծին առավել բնորոշ են հենքերը մաժոր կամ մինոր

³³ Հայդնի «Կլավիրային սոնատների լիակատար ժողովածուն»՝ Կրիստա Լենդոնի խմբագրությամբ (1966), ներառում է կոմպոզիտորի 62 սոնատները: Չնայած 10 սոնատների հեղինակի իսկության վերաբերյալ ուսումնասիրողների սուր բանավեճերին, այս հեղինակավոր աշխատությունն արդեն ունեցել է 15 վերահրատարակություն (Մայնցի Schott և Վիեննայի Universal Edition հրատարակչությունների հետ համատեղ):

³⁴ Եթե իր վաղ շրջանի սոնատներում կոմպոզիտորը նշում էր «կլավեսինի կամ դաշնամուրի համար», ապա հասուն և ուշ շրջանի ստեղծագործությունները գրվել են միմիայն դաշնամուրի համար:

եռահնչյան աստիճանների վրա, մեղեդային նախազարդման մեջ մելիզմների շղթաների միահյուսումը (ֆորշլագներ, գրուպետոներ և այլն): Նվագակցությամբ բնորոշ են այսպես կոչված *ալբերտյան* (բացված եռահնչյուններ), *մարկիզյան* (ջարդված օկտավաներ) և թմբկահարող (կրկնվող հնչյուններ, երկհնչյուններ կամ ակորդներ) բասերը:

Դաշնամուրային շարադրանքի բոլոր այս ձևերը (ամենատարբեր փոխակերպումներով) հետագայում կհանդիպեն ոչ միայն Վիեննայի դասականների, այլև հաջորդ սերունդների կոմպոզիտորների երկերում:

Այդուհանդերձ, կոմպոզիտորն արդեն իսկ վաղ սոնատներում փորձեր էր ձեռնարկում՝ երաժշտական նյութի մշակման և ամբողջական ցիկլի կառույցի կազմավորման բազմապիսի մեթոդների որոնման ուղղությամբ: Այսպես, Հայդնի սոնատներում է տեղի ունենում մշակման մի քանի տեսակների կայացումը (մշակում-կոնտրաստ, մշակում՝ էքսպոզիցիայի նոր «շրջափուլ», դրամատիկ բարձրակետին հասցնող մշակում և այլն), ինչպես նաև նկատվում է միտում՝ «խախտելու» տոնայնական զարգացման խիստ դասական շրջանակները: Ձգտելով ընդլայնել կերպարային-հուզական ոլորտը և ազատ մեկնաբանել դասական սոնատային ցիկլը՝ կոմպոզիտորը ստեղծեց քնարական երկմաս սոնատներ (№ 32 g-moll – Moderato, Allegretto, Hob. XIV: 44, № 40 Es-dur – Moderato, Tempo di Menuetto, Hob. XIV: 25 և այլն):

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական հայտնագործությունները կանխորոշեցին ոչ միայն ուշ կլասիցիզմի, այլև վաղ ռոմանտիզմի մի շարք կերպարային-ոճական առանձնահատկություններ: Դրա վառ օրինակներից է Հայդնի D-dur № 37 (Hob. XVI: 37) սոնատից Largo e sostenuto-ն՝ բեթհովենյան մոայլ փիլիսոփայական տրամադրությամբ: Հայդնի ազդեցության հետքերը նկատվում են Բեթհովենի երկմաս սոնատների (g-moll և G-dur op.49, e-moll op.90, c-moll op.111) կերպարային ոլորտում և կառուցվածքում, նրա ուշ շրջանի սոնատային ցիկլերի (A-dur op.101, E-dur op.109, As-dur op.110) առաջին մասերում գերիշխող քնարական նախասկզբի մեջ: Ուշադրության է արժանի նաև այն, որ Հայդնի ուշ շրջանի քնարականության մեջ ի հայտ են գալիս հետագայում «շուբերտիզմին» բնորոշ պահեր՝ մեղեդիական գծի անշտապ զարգացումը, հարուստ ինտոնացիաները, հարմոնիկ դարձվածքների ամոթխած թարմությունը:

Կոմպոզիտորի երաժշտության ինտոնացիոն կառույցը հիմնվում էր ավստրիա-

կան, իտալական, սլավոնական, խորվաթական և հունգարական ժողովրդական ստեղծագործության հարուստ ակունքների վրա: Հայդնի կերպարային ոլորտը զարմանալիորեն հարուստ է: «Ոչ ոք ի վիճակի չէ անել ամեն ինչ. կատակել ու ցնցել, ծիծաղեցնել և խորապես հուզել, և այդ ամենը նույնչափ լավ, ինչպես դա անում է Հայդնը», — գրում էր Վ. Ա. Մոցարտը, ում ստեղծագործություններն էլ ազդեցություն գործեցին Հայդնի ուշ շրջանի վրա:

Հայդնի կենդանության օրոք նրա ստեղծագործությունների հրատարակմանը մասնակցեցին 125 տարբեր հրատարակիչներ: Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների լիակատար ժողովածուն սկսեց լույս տեսնել 1800 թվականից Բրայտկոպֆ և Հերտել (Լայպցիգ) ֆիրմայում: Երկար ժամանակ Հայդնի սոնատների առավել հավաստի ժողովածուն համարվում էր Կ. Պեզլերի խմբագրությամբ հրատարակությունը (Բրայտկոպֆ և Հերտել, 1918): Սակայն 1958 թվականից կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների հրատարակումը սկսեց իրականացնել Քյոլնում Հայդնի Ինստիտուտը, որն իրեն իրավունք էր վերապահել հրատարակելու նորովի ստուգված, ճշգրտված հեղինակային տեքստերը: Հայդնի երկերի ժամանակագրական ցանկը ստեղծելու գործում մեծ ներդրում ունի հոլանդացի երաժշտագետ Անտոնի վան Հոբոկենը, որը հրատարակեց «Հայդնի ստեղծագործությունների թեմատիկ մատենագրական ուղեցույցը» (Մայնց, 1957): Այդ ժամանակվանից հրատարակությունների մեծ մասն առաջնորդվում է Հոբոկենի մատենագրության հաջորդականությամբ (Hob.XIV: 44 և այլն):

Հայդնի կլավիրային ժառանգության առավել հետաքրքիր մեկնաբանողներից են Էդվին Ֆիշերը, Վիլհելմ Կեմպֆը, Ռոբեր Կազադեզյուսը, Աննի Ֆիշերը, Էմիլ Գիլելսը, Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Գլեն Գուլդը, Ֆրիդրիխ Գուլդան, Պաուլ Բադուրա-Սկոդան, Միխայիլ Պլետնյովը, Նիկոլայ Պետրովը, Մարթա Արգերիխը, Գրիգորի Սոկոլովը, Անդրեաս Շտայերը³⁵, Սվետլանա Նավասարդյանը և ուրիշներ:

³⁵ Հայդնի սոնատների և վարիացիաների ձայնագրությունների ժողովածու՝ 3 սկավառակով, 1989 – 1992 թթ. ձայնագրություն:

Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտ (1756 – 1791)

Կլավիրի և դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 27 կոնցերտ (այդ թվում՝ մեկը 2, մեկը 3 կլավիրների համար նվագախմբի հետ) և 2 ռոնդո դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *D-dur* և *A-dur*, 19 սոնատ, 2 դաշնամուրի համար՝ սոնատ *D-dur*, ֆուգա *c-moll*, 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ 5 սոնատ, 15 վարիացիոն ցիկլեր, Ֆանտազիա և ֆուգա *C-dur*, 3 ֆանտազիա (*c-moll*, *d-moll*, *c-moll*), զանազան պիեսներ (ռոնդոներ, մենուետներ, *Adagio*-ներ և այլն):

Հանճարեղ Մոցարտի պարզ հարմոնիկ, էքսպրեսիայով և քնարականությամբ լի ստեղծագործությունը հաստատում էր երաժշտական արվեստի զարգացման նոր ուղին: Կոմպոզիտորի կլավիրային երաժշտության մեջ արտացոլվեցին երկու կարևոր պատմական գործընթացներ. անցումը կլավեսինից դաշնամուրին և դասական սոնատային ցիկլի կայունացումը սոնատում և կոնցերտում: Ինքնատիպ ու գրավիչ, հոգեբանական նրբերանգներով մեղեդիներով, անհատականացված կերպարներով, սրընթաց զարգացումներով կոմպոզիտորն այդ դասական ձևերի մեջ ներմուծեց թաքնված դինամիզմ:

Հատկապես Մոցարտի ստեղծագործության մեջ դաշնամուրային կոնցերտները ձեռք բերեցին անհատական հարուստ արտահայտչաձև: Նրանցում ներդաշնակորեն միահյուսվեցին իմպրովիզայնությունն ու տրամաբանական նախասկիզբը, մենակատարի և նվագախմբային անսամբլի նվագամասերի մրցակցությունն ու փոխհարստացումը: Մրցակցությունն ընդգծվում էր կրկնակի էքսպոզիցիայի (1-ինը կատարում էր նվագախումբը, 2-րդում առաջնությունը պատկանում էր մենակատարին) և վառ նվագախմբային *tutti*-ների շնորհիվ, որոնց մենակատարը չէր մասնակցում: Դաշնամուրային նվագամասի բարձրակետը կոնցերտի I և III մասերի կադենցիաներն էին, որոնք չէին նոտագրվում և պետք է հնչեին որպես մենակատարի իմպրովիզացիա՝ յուրօրինակ «կատարողական մեկնաբանություն» (չէր բացառվում, որ մենակատարը նախապես պատրաստեր կադենցիայի իր տարբերակը): Հատկանշական է, որ հարազատ մնալով կոնցերտային եռամաս ցիկլին՝ *արագ-դանդաղ-արագ* տեմպային փոխհարաբերություններով, Մոցարտն իր ուշ շրջանի կոնցերտներից մեկում (*c-moll* № 24, K. 491) հրաժարվեց ընդունված ժանրային լուսավոր ֆինալից՝ հնչեցնելով այն դրամատիկ և խստաշունչ:

Մոցարտի սոնատների մեծ մասը դարձյալ եռամաս ցիկլեր են, որտեղ I մասը

ներդաշնակ սոնատային allegro է, իսկ III-ը լուսավոր, աշխույժ ֆինալ: Բայց կան նաև բացառություններ. բեթովենյան կոնֆլիկտայնությամբ և դրամատիզմով է հագեցած a-moll (K. 310) և c-moll (K. 457) սոնատների կերպարային ոլորտը, A-dur (K. 331) սոնատում I մասը գրված է վարիացիոն ձևով, իսկ ֆինալում (Rondo alla turca) ներմուծվել են կատակերգական, «բուֆֆոնային» տարրեր և այլն: Թաքնված դրամատիզմով են լի Մոցարտի դաշնամուրային ֆանտազիաները, մասնավորապես c-moll (K. 475) ֆանտազիան՝ որն ապշեցնում է հոգեբանական խորությամբ և հորինվածքի ձևի զարգացման ազատությամբ:

Ըստ էության, Մոցարտի ամբողջ կլավիրային ժառանգությունը գրված է դաշնամուրի համար, քանի որ նույնիսկ այն երկերը, որոնք պատանեկան հասակում նա գրել էր կլավեսինի համար, հետագայում հենց ինքը կատարում էր դաշնամուրով, չնայած որ այդ նոր գործիքը դեռևս առաջին քայլերն էր անում երաժիշտների և ունկնդիրների ուշադրությանն արժանանալու ուղղությամբ: 80-ական թվականներին Մոցարտը նվագում էր ավստրիացի վարպետ Անտոն Վալտերի պատրաստած դաշնամուրը, որը շատ բարձր էր գնահատում և որը պահպանվել է մինչ օրս («Մոցարտեում», Զալցբուրգ): Այդ ռոյալի հնչողությունը թեթև էր, թևածող, միևնույն ժամանակ՝ հստակ գծագրված և կենտրոնացված: Ընդ որում, գործիքի յուրաքանչյուր ռեգիստրին բնորոշ էր սեփական տեմբրային կերպարային ոլորտը, ինչը հնարավորություն էր տալիս ձգտելու վառ գունային լուծումների: «Նա, ով ուզում է արտահայտել որևէ խորը, հոգեպարար մի բան, — գրում են «Մոցարտի մեկնաբանությունը» գրքի հեղինակներ Եվա և Պաուլ Բադուրա-Սկոդաները, — սակայն չի ուզում հմայել հարուստ գունապնակով, այլ նվագում է ձախ ոտնակով և շնչում. «...Մոցարտ», — ուրեմն նա զուրկ է բարձր գեղարվեստական ճաշակից և ոճի զգացողությունից:

Ավանդության համաձայն, Մոցարտն իր ստեղծագործությունները գրառելիս, սահմանափակվում էր դինամիկային վերաբերող յուրօրինակ «ակնարկներով»՝ որպես օրենք նշելով դրա երկու հիմնական տեսակները՝ *forte* և *piano*: Մոցարտի *piano*-ն կարող էր նշանակել ոչ միայն *p*, այլև *pp*, կամ *mp*, իսկ *forte*-ն ներառում էր *mf*-ից մինչև *ff* բոլոր աստիճանավորումները³⁶: Թեև տարիների ընթացքում ավելի ակնառու էր դառնում նրա ձգտումը՝ վավերացնել սեփական նկատառումները: Դինամիկ նրբերանգների բազմազանության հանդեպ հեղինակի

³⁶ Бадюра-Скода Е. и П., Интерпретация Моцарта. М., “Музыка”, 1972, с. 28-29.

խստապահանջության ապացույց է a-moll (K. 511) Ռոնդոյի ուշ շրջանի ձեռագիրը: Տեքստում Մոցարտի նշած դինամիկ հստակ աստիճանավորումները թույլ են տալիս այդ ձեռագիրն օգտագործել որպես հեղինակի դաշնամուրային ոճի ուսումնասիրման արժեքավոր հիմք:

Լինելով ճանաչված կլավեսինահար, դաշնակահար և իմպրովիզատոր³⁷ Մոցարտն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում կատարողական արտիկուլյացիային (հնչյունների արտաբերմանը): Սակայն տեքստում իր ավելացրած կարճ լիգաները բնավ չէին վերաբերում մեղեդային ֆրազի ընդհատվածությանը: Ժամանակի ամենավառ մելոդիստը այդպես դաշնակահարին մատնացույց էր անում կատարողական ինտոնացիայի արտահայտչական հնարավորությունները. առաջարկում էր, ելենէջները բազմազանեցնելով, վերարտադրել աղեղի ճկուն վայրիվերումները³⁸: Իսկ ձեռագրերում հանդիպող staccato-ի նշման երկու տարբերակներով (կետ կամ ուղղահայաց գծիկ) Մոցարտը կատարողի ուշադրությունը հրավիրում էր ստակատո շտրիխի գործառույթի բազմազանությանը. մանր մատնային պասաժների staccato, իմաստային staccato, կուլմինացիոն staccato և այլն: Ցավոք, հրատարակությունների մեծ մասում այդ staccato-ները միանման են նշված: Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորը նաև ձգտում էր բազմազանել նվագակցության պարտիայի արտահայտչականությունը. արբերտյան բասերի համաչափ շարժումը, որը կոմպոզիտորն առաջարկում էր հնչեցնել մերթ legato, մերթ staccato կամ non legato, այդպիսով առանձնահատուկ արտահայտչականություն, աշխուժություն ու դինամիզմ էր ձեռք բերում:

Ինչ վերաբերում է զարդարանքներին, ապա Մոցարտը փորձում էր որոշակի պարզություն մտցնել դրանց նշանակումներում՝ չհեռանալով այն ժամանակ դեռևս պահպանվող կլավեսինային մշակույթի ավանդույթներից. կատարողին որոշակի ազատություն էր տալիս «իր կողմից» ավելացնելու որոշ զարդարանքներ՝ հաշվի առնելով ընտրված տեմպը, գործիքի առանձնահատկությունները, դահլիճի ակուստիկան և այլն: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Մոցարտն

³⁷ «Եթե ինձ պետք լիներ Աստծուց խնդրել երկրային բարիքներ, — գրել է նրա ժամանակակիցներից մեկը, — ես կցանկանայի ես մեկ անգամ ունկնդրել Մոցարտին՝ կլավիրով մոգոնելիս. ով նրան չի լսել, չի կարող հեռավոր պատկերացում անգամ ունենալ, թե ինչի էր նա ընդունակ»:

³⁸ Հիշեցնենք, որ այն ժամանակվա պրոֆեսիոնալ կլավիրահարը պարտավոր էր տիրապետել լարային գործիքներ նվագելու հմտություններին:

ինքը օգտվում էր այդ իրավունքից՝ սեփական գործերը նվագելիս³⁹: Կոմպոզիտորի կողմից կիրառված զարդարանքների թվում ամենից շատ հանդիպում են ֆորշլագները, արպեջիները, գրուպետոներն ու տրելները: Եվ եթե արպեջոների, գրուպետոների և մանր նոտաներով նշված ռուպանների կատարման միջոցների ընտրությունը մեծ դժվարություն չի ներկայացնում, ապա ֆորշլագներն ու տրելերն ընթերցելու խնդիրն այսօր էլ բազմաթիվ գիտական բանավեճեր և քննարկումներ է առաջացնում:

Վերջին տասնամյակների ընթացքում լույս տեսած «մոցարտագիտական» ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս խոսել մոցարտյան մեղիզմաները կատարելու մինչ այս պահը ձևավորված «օրինակարգի» մասին: Նրա ստեղծագործություններում տրելները (հատուկ հեղինակային ցուցումների բացակայության դեպքում), որպես օրենք, պետք է սկսել գլխավոր հնչյունից. պատահական չէ, որ բացառիկ դեպքերում Մոցարտն ինքը տրելից առաջ դնում էր կարճ ֆորշլագ (Կոնցերտ B-dur (K. 238), I մ., 47–48 տտ.), Կոնցերտ Es-dur (K. 271), II մ., տ.35, Կոնցերտ C-dur (K. 246), II մ., տ. 38): Դրա հետ մեկտեղ, թույլատրվում է տրելը սկսել օժանդակ հնչյունից, այն դեպքում, երբ տրելի գլխավոր հնչյունից առաջ մեղեդու պասաժում հնչում է նույն նոտան (Կոնցերտ C-dur (K. 467), III մ., տ.120 և այլն): Մոցարտի գրառումներում տրելները, որպես օրենք, ավարտվում են նախշագով, և այն հազվադեպ տակտերում, երբ նախշագները չեն նշված տեքստում, դրանք պետք է ավելացվեն (բացի այն դեպքերից, երբ մեղեդին սահուն իջնում է աստիճաններով): Ֆորշլագները պետք է կատարել գլխավոր նոտայի հաշվին (այսինքն՝ որպես շեշտված ֆորշլագներ), երբ նրանք ունեն հապաղման բնույթ կամ գրված են ութերորդական կամ ավելի երկար տևողությամբ նոտաների տեսքով (Սոնատ B-dur (K.333) սկիզբը, Կոնցերտ d-moll (K. 466), տ. 85, Ֆանտազիա c-moll (K. 475), 31-32 տտ.): Նախորդող նոտայի հաշվին (այսինքն՝ որպես չշեշտված ֆորշլագներ) մեղիզմաները պետք է նվագել այն դեպքերում, երբ հաջորդող գլխավոր նոտան ինքը հանդիսանում է հապաղում (Adagio h-moll (K.540), տ.4), եթե հաջորդող գլխավոր նոտայի վրա կա staccato-ի կամ շեշտի նշում (Սոնատ A-dur (K. 331), I մ., VI վարիացիա, տ. 4), եթե դա «ներքևից» վերցված ֆորշլագ է (Սոնատ C-dur (K. 545), I մ., տ.22):

³⁹ Նման մոտեցումը (մոցարտյան հնչյունային հյուսվածքի մեջ լրացուցիչ մեղիզմաների ներմուծումը), որը կատարողից պահանջում է նուրբ ճաշակ և ոճի բացառիկ զգացողություն, հանդիպում է Գլեն Գուդի, Ալեքսեյ Լյուբիմովի և ուր. կատարումներում:

Մինչդեռ, երբեմն իրենք՝ հետազոտողները չեն ժխտում տարբեր մեկնաբանությունների հնարավորությունը կամ այդ «օրինակարգը» խախտելու բացառություններն են դիտարկում: Այսպես, չնայած այն բանին, որ վերը նշված C-dur Սոնատում ֆորշլագները «ներքևից» են նշված, և գլխավոր նոտաների վերնում դրված են շեշտեր, Եվա և Պաուլ Բադուրա-Սկոդաները հնարավոր են համարում նվագել շեշտված ֆորշլագներով, քանի որ տվյալ դեպքում «հնչողությունը սուր, դիսոնանսոդ է, և ֆորշլագի կատարումը գլխավոր նոտայի հաշվին ավելի է ընդգծում շեշտը, ոչ թե թուլացնում»⁴⁰: Եթե դրան ավելացնենք տարակարծությունները ֆորշլագների տևողությունների (Մոցարտը դրանք գրի էր առնում կամ ութերորդականներով, կամ տասնվեցերորդականներով, իսկ երբեմն էլ երեսուներկուերորդականներով), ինչպես նաև ջնջված կամ չջնջված զարդարանքների վերաբերյալ, ապա զգալի կավելանա այդ «օրինակարգի» վիճահարույց պահերի թիվը: Այդ իսկ պատճառով, պետք է համաձայնել հայտնի մոցարտագետ Ռուդոլֆ Շտեգլիխի դիրքորոշման հետ՝ «Կատարման հարմար օրենքները միայն հիմք են. երաժիշտը, սովորելով վերլուծել և ուսումնասիրելով բազմաթիվ դեպքերը... այնքան հարազատ կդառնա մոցարտյան լեզվին, որ արդեն առանց որևէ վերլուծության, ներքին զգացողությամբ կկարողանա ոճի առումով ճշգրիտ և արտահայտիչ կերպով վերարտադրել Մոցարտի զարդանախշերը»⁴¹:

Եվ, վերջապես, ոտնակի խնդիրը: Ներկայիս ոռյալների վրա, ի տարբերություն Մոցարտի ժամանակվա գործիքների, շատ ավելի դժվար է տարբերակել ձայների հնչողությունը: Հավանաբար, ասվածը հաշվի առնելով, շատ երաժիշտներ խորհուրդ են տալիս Մոցարտի երաժշտությունը կատարելիս չօգտվել ոտնակից: Մինչդեռ ինքը՝ կոմպոզիտորը, բարձր էր գնահատում այն ժամանակվա համար նոր՝ ոտնակի մեխանիզմի հնարավորությունները, որը գործի էր դրվում ծնկի օգնությամբ: Հորը հասցեագրված նամակում նա գրում էր. «Վերջին տոնատա»⁴² Շտայնի դաշնամուրով հրաշալի է ստացվում: Մեխանիզմը, որը գործում է ծնկով սեղմելու միջոցով, ավելի լավ է պատրաստված, քան ուրիշ գործիքների: Բավական է կամացույց դիպչեմ, այն արդեն գործում է, իսկ ծունկը հեռացնելուց հետո հնչյունի ոչ մի հետք չի լսվում»⁴³:

⁴⁰ Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта, М., “Музыка”, 1972, с.93.

⁴¹ Steglich Rydolf. Das Auszierungswesen in der Music W.A.Mozarts. In „Mozart-Jahrbuch 1955“, Salzburg, 1956, S.237.

⁴² Խոսքը D-dur (K. 284) տոնատի մասին է:

⁴³ Աուգսբուրգ, 17 հոկտեմբերի, 1777 թ.:

Մոցարտի տան գործիքը (Անտոն Վալտերի պատրաստած) ուներ երկու ծընկային լծակ, որոնցից մեկի միջոցով բարձրանում էր դեմպֆերը (տատանումների հանդարտիչը)՝ հասնելով աջ ոտնակի էֆեկտի: Հնարավոր է արդյոք, որ կոմպոզիտորը չօգտագործեր ոտնակի մեխանիզմի հնչողական հնարավորությունները, որի ի հայտ գալն այդքան ողջունում էր ինքը և որով համալրված էր իր սիրելի ռոյալը: Այլ հարց է, որ Մոցարտի ստեղծագործությունները կատարելով ժամանակակից դաշնամուրով, անհրաժեշտ է խուսափել ոտնակի հաճախակի կիրառումից. ոտնակը չպիտի լողզի ձայնարտաբերման շտրիխների խաղն ու ֆակտուրային պատկերի հստակությունը:

Մոցարտի դաշնամուրային երաժշտության ամենից հայտնի խմբագրություններից հարկ է նշել Uhrtext-ի հետ մանրակրկիտ համեմատված և հեղինակային խմբագրությանը ամենահարազատ Կ. Մարտինսենի և Վ. Վայսմանի, Գոլդենվելդերի խմբագրությունները, ինչպես և Վ. Պլատի և Վ. Ռեմի խմբագրությամբ Մոցարտի սոնատների Uhrtext հրատարակությունը, որում, վերջապես, պահպանված է հեղինակային շտրիխների ողջ բազմազանությունը (1986): 1862 թվականին առաջին անգամ լույս տեսավ «Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի բոլոր ստեղծագործությունների ժամանակագրական-թեմատիկ ուղեցույցը», որի հեղինակն էր ավստրիացի երաժշտագետ, գրող և կոմպոզիտոր Լյուդվիգ ֆոն Կյոխելը: Այդ ժամանակից ի վեր Մոցարտի ստեղծագործությունները նշվում են այդ մատենագրության համաձայն՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործության համարին նախորդող «K» տառով⁴⁴:

Մոցարտի դաշնամուրային ժառանգությունն արդեն երկուսուկես դարերի ընթացքում բազմաթիվ հայտնի դաշնակահարների նվագացանկի զարդն է հանդիսանում: Նրանց թվում՝ Էդվին Ֆիշերը և Վիլհելմ Կեմպֆը, Ռոբերտ Կազադեզուսը և Աննի Ֆիշերը, Արթուր Շնաբելը և Վալտեր Գիգեկինգը, Վլադիմիր Հորովիցն ու Արթուր Ռուբինշտեյնը, Էմիլ Գիլելսը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Գլեն Գուդը և Ֆրիդրիխ Գուլդան, Պաուլ Բադուրա-Սկոդան և Ալֆրեդ Բրենդելը, Միխայիլ Պլետնյովը և Դանիել Բարենբոյմը, Գրիգորի Սոկոլովը և Մարթա Արգերիխը, Միխայիլ Վոսկրեսենսկին և Վլադիմիր Կրայնսը (որոնք սկավառակների վրա ձայնագրել են բոլոր 27 դաշնամուրային կոնցերտները),

⁴⁴ Առ այսօր լույս են տեսել այդ մատենագրության ութ հրատարակությունները (հիմնական ճշգրտումները ներմուծվել են երրորդ և վեցերորդ հրատարակություններում՝ 1936 և 1964 թթ.):

Վլադիմիր Աշկենազին, Բարրի Դուգլասը⁴⁵, Էլիսո Վիրսալաձեն, Միցուկո Ուչիդան (որը ձայնագրել է Մոցարտի բոլոր դաշնամուրային սոնատները), Յուրի Հայրապետյանը, Սվետլանա Նավասարդյանը, Արմեն Բաբախանյանը և ուրիշներ:

Լյուդվիգ վան Բեթհովեն (1770-1827)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 5 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (C-dur, B-dur, c-moll, G-dur, Es-dur), Եռակի կոնցերտ՝ դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի համար (C-dur), Ռոնդո դաշնամուրի և նվագախմբի համար B-dur, 32 սոնատ, 19 վարիացիոն ցիկլեր, Բազատելների 3 ցիկլ, 5 ռոնդո (այդ թվում՝ «Ցասում՝ կորսված գրոշի պատճառով» ռոնդո-կապրիչոն), սոնատի-նաներ, 4 ձեռքի համար՝ սոնատ D-dur՝ տարբեր պիեսներ (էկոսեզներ, կոնտրդանսներ, Andante F-dur և այլ գործեր):

Լյուդվիգ վան Բեթհովենի երաժշտական աշխարհը փոթորկուն և ըմբոստ է, այն լի է հոգևոր ներդաշնակության հասնելու ճանապարհին հանդիպող խոչընդոտներով ու հակասություններով, դրամատիզմով ու լարված ներքին պայքարով: Հուսահատությունն ու արիությունը, զսպվածությունն ու պաթոսը, անկոտրում կամքն ու ոգեշնչված քնարականությունը՝ այս բազմազան հոգեվիճակները կոմպոզիտորը ցուցադրում է հակադրության և զարգացան մեջ: Զարգացնելով դասական գործիքային երաժշտության ավանդույթները՝ Բեթհովենը, որը վիեննական դասական դպրոցի վերջին ներկայացուցիչն էր, դրանք հագեցրեց նոր բովանդակությամբ, հարստացրեց հակադրիկ կերպարների բարդ համակարգով:

Բեթհովենյան սոնատային ձևի նոր գծերից էին գլխավոր պարտիայի դերակատարության ուժեղացումը, որպես զարգացման խթան, գլխավոր և օժանդակ պարտիաների միջև հակադրության սրումը (որպես հակասությունների միասնության արտահայտություն), կապող և եզրափակիչ պարտիաների դերի մեծացումը, մշակման ծավալների մեծացումը, ռեպրիզների դինամիզացումը, ծավալուն կոդաների հայտնվելը: Հատկապես Բեթհովենի ստեղծագործության մեջ ամբողջի տարրերը փոխկապակցելու ձգտումը տարածվեց ամբողջ սոնատային

⁴⁵ Փարիզում կատարել է Մոցարտի բոլոր կոնցերտները՝ համատեղելով դիրիժորի և մենակատարի գործառույթները:

ցիկլի վրա: Այսպես «Պաթետիկ սոնատի» ֆինալի թեման ընդհանուր հիմք ունի 1-ին մասի օժանդակ պարտիայի հետ, օր. 22 (№ 11) սոնատի ֆինալի թեման կառուցված է նախորդ մասերի թեմաների տարրերից: «Լուսնի սոնատում» նա հասել է միջանկյալ զարգացման միասնականության՝ սկսած համեստ մենախոսությունից մինչև ֆինալի allegro-ի կրակոտ դրամատիզմը, իսկ «Ապասիոնատում» կամ «Ավրորայում» 2-րդ մասն անմիջականորեն միանում է ֆինալին:

Բեթհովենյան սոնատային ցիկլի դինամիզացումը նպաստեց նաև վարիացիոն և պոլիֆոնիկ նախասկզբի ամրապնդմանը: Վարիացիոն ձևն ավելի հաճախ է հանդիպում խոշոր կտավի ստեղծագործություններում՝ որպես լիիրավ բաղկացուցիչ տարր (օր. 26, № 12 սոնատի 1-ին մասը, օր. 57, № 23 «Ապասիոնատայի» և օր. 111, № 32 սոնատների դանդաղ մասերը), օր. 109, № 30 սոնատի ֆինալը: Իսկ նյութի պոլիֆոնիկ զարգացման տարրերը ոչ միայն դառնում են երաժշտական գործողության հզոր կատալիզատոր (օր. 101, № 28 սոնատի մշակման գլխավոր բաղադրիչը իմիտացիոն պոլիֆոնիան է), այլև վերջին շրջանի սոնատներում բյուրեղացնում են ամենակատարյալ պոլիֆոնիկ ձևը՝ ֆուգան (օր. 110, № 31 սոնատի ֆինալում ֆուգաները երկուսն են, ընդ որում երկրորդը գրված է առաջինի թեմայի շրջվածքի վրա):

Առանձնահատուկ ներդրում ունի կոմպոզիտորը երկմաս սոնատային ցիկլի զարգացման գործում: Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի սոնատները (օր. 49 g-moll և G-dur), որոնք հայտնի են «հեշտ սոնատներ» անունով, կոմպոզիցիոն առումով բարդ չեն նույն շրջանում գրված եռամաս կամ քառամաս սոնատների համեմատ: Սակայն ավելի ուշ շրջանի սոնատներում Բեթհովենն արդեն ձգտում էր կտրուկ փոփոխել երկմաս սոնատային ցիկլի դրամատուրգիան: Այսպես, օր. 78, Fis-dur սոնատի առաջին մասը զուսպ տեմպով, անշտապ հոգեպարար սոնատային allegro-ի բացառիկ օրինակներից է, մինչդեռ լակոնիկ ֆինալը (Allegro vivace) իրենից ներկայացնում է անբռնազբոս սրամտության, փայլուն կատակի օրինակ: Օր. 90 e-moll, սոնատում մասերի կերպարային փոխհարաբերությունը այլ է. հակադիր զգացմունքների լարվածությունը (I) անհետանում է ֆինալի բարեհնչյուն թեմատիզմի ներքո՝ տասնվեցերորդականներով հոսող ֆոնի հանդարտության մեջ: Բեթհովենի գրած վերջին սոնատը (c-moll, օր. 111, № 32) եզրափակում է կոմպոզիտորի երկմաս սոնատների շարքը: Նրա կառուցվածքի առանձնահատկությունների մեջ Ռոմեն Ռոլանը գոյության իմաստին վերաբերող հավիտենական հարցի պատասխանի որոնումն էր տեսնում: 1-ին մասի

բոլոր փոթորկուն պոթթկումներն ու տագնապները, ողջ լարվածությունը (Maestoso. Allegro con brio ed appassionato)⁴⁶ ճանապարհ են հարթում դեպի բարձրագույն զորեղությունը՝ «անխռովության զորեղությունը» (Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile): Վարիացիոն ձևով գրված Arietta-ն ապշեցնում է մեղեդային շնչառության ազատությամբ և թարմ գունեղությամբ: Այստեղ մերթ ընդ մերթ հայտնվում են «ստատիկայի կղզյակներ» (ականջալուր լինելով նրբին հնչերանգների դանդաղեցված գունախաղին), ներխուժում են անսովոր չափեր (9/16, 6/16, 12/32), ճկուն անցումներ են կատարվում հավաք խորալային հնչողությունից դեպի ձայների ռեգիստրային տարանջատում կամ դեպի բարձր ռեգիստրների թափանցիկ հնչողություններ: Այստեղ հանդիպում են տագնապալի հնչողությամբ փոքրացված սեպտակորդներ, անցողիկ խրոմատիզմներ և այլն: Բոլոր այս առանձնահատկությունները կանխորոշում էին դաշնամուրային ռճի առաջընթացի նոր աստիճանը, որն արդեն կապվում էր ռոմանտիզմի դարաշարձանի հետ:

Կոմպոզիտորն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում դինամիկ արտահայտչականության խնդրին. դինամիկային վերաբերող հեղինակային նշումներն աչքի են ընկնում անսովոր բազմազանությամբ. հնչեղության անվերջ ուժգնացումներն ու նվազումները, կտրուկ հակադրություններն ու այսպես կոչված՝ «ներխուժման» դինամիկան (*sF*, *sFP*, *FP*, *FFP* անթիվ նշումները): Մեծանում է ռիթմական բաբախյունի ներքին լարվածությունը, ինչը երաժշտական զարգացմանը առանձնահատուկ էներգետիկ և զգացմունքային շիկացում է հաղորդում: Փոխակերպվել է նաև ֆակտուրային շարադրանքի դասական հնարքների կերպը: Բեթհովենի՝ դեռևս ամենավաղ շրջանում գրված *f-moll* (օր. 2, № 1) սոնատում ալբերտյան բասերը, որոնք նախկինում ծառայում էին որպես հանդարտ ֆոն, սրընթաց տեղափոխվում են ռեգիստրից ռեգիստր, ընդգրկում ստեղնաշարի ողջ ներքնի հատվածը՝ ստեղծելով եռուն հնչյունային հոսքի տպավորություն (ֆինալ): «Ապասիոնատայի» 1-ին մասում նրանք արդեն անսովոր խիտ են (ֆիգուրացիայի երեք հնչյունները ակորդ են կազմում): Իսկ համաչափ մարկիզյան

⁴⁶ Սոնատային *allegro*-ի կառուցվածքը (I) դասական ավանդույթները «խախտելու» վառ օրինակ է. Գլխավոր պարտիայի ակտիվ զարգացումը մշակման բաժնում և նրա առավելագույն սեղմումը ռեպրիզում, օժանդակ պարտիայի հակիրճությունը էքսպոզիցիայում և նրա մշակումը ռեպրիզում, անորոշ, երերուն թեմատիկ սահմանները և այլն:

բասերը, որոնց հնչողությունը կոմպոզիտորը խոշորացրել է՝ երկու ձեռքերում հնչեցնելով ունիսոնի տեսքով, հզոր հնչյունային ալիքի են վերածվում (Սոնատ C-dur, op. 2, № 3):

Դաշնամուրային ֆակտուրան մոնումենտալ դարձնելու ձգտումը Բեթհովենի ստեղծագործության մեջ համատեղվում է հնչյունային հագեցած մթնոլորտի ստեղծման հետ: Այստեղ էական դերակատարություն ունի աջ ոտնակի արտահայտչական հնարավորությունների օգտագործումը, որը հաճախ ընդգրկում է գործիքի գրեթե ամբողջ ձայնասահմանը և, նույնիսկ, միախառնում է տարբեր հարմոնիկ ֆունկցիաները մեկ ընդհանուր հնչյունային համաձուլվածքում (d-moll, op. 31, № 2, № 17), «Ապասիոնատայի» 1-ին մասի կողան:

Դժվար է գերազնահատել նորարար կոմպոզիտորի ներդրումը դաշնամուրային վարիացիանների ժանրի զարգացման գործում: Եթե նրա վաղ շրջանի վարիացիոն ցիկլերում գերակշռում էին նյութի ֆակտուրային և մոտիվային զարգացման դասական սկզբունքները, ապա հասուն շրջանի ստեղծագործություններում յուրաքանչյուր վարիացիան ստանում է առավել անհատականացված հատկանիշներ՝ միտում, որ տանում է դեպի ռոմանտիկ կոմպոզիտորների ազատ վարիացիաները («Երեսուններեք վարիացիա Դիաբելիի վալսի թեմայով», Վարիացիաներ Es-dur «Պրոմեթևս» բալետի թեմայով, որոնցից մեկը ծավալուն ֆուգա է և այլն):

Կոնցերտային դաշնամուրային ոճի հիմնադիրներից մեկը՝ Բեթհովենը, դիմում էր դաշնամուրային ֆակտուրան հագեցնելու զանազան հնարքների՝ ակորդներում ավելացնելով հնչյունների քանակը, կիրառելով օկտավաներ, կրկնապատկված նոտաներ, martellato տեխնիկայի տարրեր (պասսաժների և օկտավաների անցկացումը երկու ձեռքերին հանձնարարելը № 5 Կոնցերտի կադենցիայում): Շարունակելով Մոցարտից սկիզբ առած գործիքային կոնցերտը սիմֆոնիզացնելու միտումը՝ վիեննայի դասականներից վերջինը, չժխտելով դասական ձևակառուցման սկզբունքները, դրանք «խախտեց ներսից»: Օրինակ, № 4 Կոնցերտի սկզբնական տակտերը, որոնք հնչում են դաշնակահարի կատարմամբ solo, կամ Հինգերորդ կոնցերտի սկիզբը, որը մուտք է գործում նվագախմբի tutti ակորդից հետո մենակատարի վիրտուոզ կադենցիայով (երկու դեպքում էլ դրան հաջորդում է դասական կրկնակի էքսպոզիցիան): Անվիճելի նորարարություն էր կոմպոզիտորի կողմից Հինգերորդ կոնցերտի կադենցիայի նոտագրումը, ինչի հետևանքով կադենցիան «կատարողական մեկնաբանությունից» վերածվեց

կոմպոզիտորական մտահղացման բացահայտման կարևորագույն հանգուցակետի: Բոլոր նշված առանձնահատկությունները նախապատրաստում էին կոնցերտի ժանրի էվոլյուցիայի նոր շրջափուլը, որը կապվում է ռոմանտիզմի դարաշրջանի հետ:

Բեթհովեն-մանկավարժի մասին պատկերացում են տալիս նրա լավագույն աշակերտների հուշերը (նրանց թվում էին Կառլ Չեռնին, Ֆերդինանդ Ռիսը, Դորոտեա Էրտմանը), ինչպես նաև նրա նոտային տետրերում պահպանված դաշնամուրային վարժությունները: Այն ժամանակ ընդունված մատնային նվագի տիպական հնարքներին տիրապետելուն զուգահեռ, Բեթհովենը անհրաժեշտ էր համարում ընդլայնել դրանց շրջանակը՝ կիրառելով հզոր *ff*-ի ձայնարտաբերման ժամանակ ձեռքի ամբողջական շարժումները, կշիռն ու հզորությունը: Ուշագրավ են նաև ապլիկատուրային վերաբերող նրա նորարարական գաղափարները. բասերի հնչեղությունն ուժգնացնելու նպատակով նա առաջարկում էր դրանք նվագել զույգ մատներով (միաժամանակ 3-րդ և 4-րդ մատներով), լեզատո ալիքաձև պասաժները նվագելիս՝ կիրառել «սահող» ապլիկատուրա և այլն: Հետագայում Բեթհովենի մանկավարժական գաղափարներից շատերը կիրառեց և զարգացրեց Կառլ Չեռնին:

Դեռևս XIX դարի կեսերից Բեթհովենի ստեղծագործությունները տեղ գտան գրեթե բոլոր գործող դաշնակահարների նվագացանկերում, նույն այդ ժամանակ ի հայտ եկան նրա դաշնամուրային երկերի առաջին խմբագրումները: Հետագայում առավել տարածում ստացան Հ. Բյուլովի - Զ. Լեբերտի, Է. դ'Ալբերի, Ֆ. Լամոնդի, Կ. Մարտինսենի (ինչպես և Մոցարտի սոնատների՝ վերջինիս խմբագրումը, այն առավել մոտ է Սիքստ-ին), Ա. Գոլդենվեյզերի⁴⁷ և Ա. Շնաբելի (Բեթհովենի սոնատները, 1927) խմբագրումները: Ի դեպ, վերջինս բեթհովենագիտության մեջ նշանակալից ներդրումներից մեկն է: Լինելով մեկնաբանողական տիպի խմբագրում, որում արտացոլվել են XX դարի առաջին կեսի խոշորագույն դաշնակահարներից մեկի ստեղծագործական ինքնությունը, Շնաբելի աշխատությունը գրավում է առաջարկվող կատարողական դիտանկյունների ինքնատիպությամբ և խորհուրդ-առաջարկների ճշգրտությամբ: Այստեղ դիտարկվել են կատարողական պրոցեսի բոլոր կողմերը. ֆրազների ներքին կա-

⁴⁷ Առաջին խմբագրության մեջ Ա. Գոլդենվեյզերը հաճախ փոփոխում էր կոմպոզիտորի նշած լիզաները, երկրորդում դրանք պահպանվել են հեղինակային տարբերակով:

ռուցվածքը, տեմպերի փոփոխությունը, դինամիկ ռելիեֆի առանձնահատկությունները (խմբագիրն այն մանրամասնել է հորիզոնական և ուղղահայց կողմերով), ապլիկատուրային և ոտնակի հնարքները, որոնք նպաստում են մոտիվների և ֆրագների արտահայտչականության բացահայտմանը: Հատկանշական է, որ հրատարակության մեջ Շնաբելի դիտողությունները, ի տարբերություն իր իսկ՝ Բեթհովենի նշումների, տպագրված են մանր տառատեսակով՝ չխաթարելով հեղինակային տեքստը:

Բեթհովենի երկերի բարդությունն ու խորությունը նպաստել է բազմաթիվ, երբեմն իրարամերժ կատարողական մեկնաբանությունների ի հայտ գալուն: Առավել նշանակալիներից հարկ է հիշատակել Անտոն Ռուբինշտեյնի, Հանս ֆոն Բյուլովի, Էուգեն դ'Ալբերի, Ֆրեդերիկ Լամոնդի, Էդվին Ֆիշերի, Արթուր Շնաբելի, Վալտեր Գիզեկինգի, Վիլհելմ Կեմպֆի, Ռոբերտ Կազադեզյուսի, Աննի Ֆիշերի, Կլաուդիո Առաուի, Մարիա Յուդինայի, Էմիլ Գիլելսի, Սվյատոսլավ Ռիխտերի, Մարիա Գրինբերգի, Գլեն Գուլդի, Ֆրիդրիխ Գուլդայի, Պաուլ Բադուրա-Սկոդայի, Ալֆրեդ Բրենդելի, Մարթա Արգերիխի, Նիկոլայ Պետրովի, Քրիստիան Յիմերմանի, Գրիգորի Սոկոլովի, Բարրի Դուգլասի, Ֆրանչեսկո Լիբետայի, Անդրաշ Շիֆի, Սվետլանա Նավասարդյանի, Արմեն Բաբախանյանի և ուր. մեկնաբանական լուծումները:

ՌՈՄԱՆՏԻԶՄ

XIX դարի երկրորդ տասնամյակից երաժշտական արվեստում սկսեց ձևավորվել նոր ռճական ուղղություն՝ ռոմանտիզմը, որը բավականաչափ նախապատրաստվել էր հետբախյան ժամանակաշրջանի երաժշտությամբ (Կ. Ֆ. Է. Բախի ստեղծագործությամբ, Մոցարտի և Բեթհովենի քնարականությամբ, որտեղ ավելի ու ավելի ազատ էին ի հայտ գալիս անհատական զգացմունքների տարերքն ու խորությունը): Ռոմանտիկ-կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում անհատի անկրկնելիությունն ու ինքնատիպությունն է, սրված հետաքրքրությունը մարդկային հոգու նրբին ելևէջների հանդեպ: Անմիջականությունն ու էքսպրեսիան, հոգեբանական ներթափանցվածությունը, երևակայության խաղը, պոեզիայի, կերպարվեստի, թատրոնի աշխարհի հետ ներդաշնակ միահյուսումը նոր ուղղության ներկայացուցիչներին հնարավորություն ընձեռեցին իրենց երաժշտության մեջ մարմնավորելու քնարական զեղումների հարուստ աշխարհը:

Նոր ստեղծագործական մղումների իրականացումը պահանջում էր ժանրային ոլորտի ընդլայնում և արտահայտչամիջոցների շրջանակի ընդլայնում: Ռոմանտիկների նախասիրած ժանրը դարձավ դաշնամուրային մանրանվագը («երգ առանց խոսքի», էքսպրոմտ, պրելյուդ, վալս, նոկտյուրն, ռոմանս, ինտերմեցո կամ ծրագրային անվանումով պիես): Դաշնամուրային մանրանվագները, օրագրի էջերի պես, հավերժացնում էին պահի անկրկնելիությունը՝ ստեղծելով հուզական արձագանքի անմիջականության տպավորություն: Նրանց մի մասը միավորվում էին ընդհանուր ծրագրային մտահղացմամբ բազմամաս ցիկլերի մեջ: Բազմաբնույթ կերպար-հոգեվիճակները մեկ անբաժանելի ընդհանրության մեջ միավորելու նույն այդ միտումը հանգեցրեց դաշնամուրային կոնցերտի և սոնատի ստեղծագործական նոր մեկնաբանումներին, ինչպես նաև միամաս «ազատ ձևերի» ինտենսիվ զարգացմանը (ֆանտազիա, բալլադ, պոեմ), որոնցում ճկուն միահյուսվում էին սոնատային allegro-ի, ցիկլային և վարիացիոն ձևերի տարրերը: Ռոմանտիզմի դարաշրջանի հետ է կապվում նաև նոր վիրտուոզ ժանրի՝ կոնցերտային էտյուդի ի հայտ գալը, ինչպես և դաշնամուրային տրանսկրիպցիայի ժանրի ակտիվ զարգացումը, որը հատկապես այս շրջանում հասավ իր ծաղկմանը:

Ինչ վերաբերում է ռոմանտիկական դաշնամուրի հնչողության յուրահատկություններին, ապա դրա վրա ազդեցություն ունեցան երկու բնորոշ միտում. մի կողմից՝ դաշնամուրային երանգապնակը երաժշտարվեստի հարակից ոլորտներին հատուկ (վոկալ, ջութակ, սիմֆոնիկ նվագախումբ և այլն) արտահայտչական հնարքներով հարստացնելու ձգտումը, մյուս կողմից՝ հենց դաշնամուրի նոր արտահայտչական հնարավորությունները բացահայտելու ձգտումը:

Դաշնամուրային արվեստում քնարական-ռոմանտիկական ուղղության սկզբը նախորդում կապվում է մի քանի երաժիշտների անունների հետ: Նրանց թվում՝ ավստրիացի կոմպոզիտոր, դաշնակահար և մանկավարժ **Յոհան (Յան) Նեպոմուկ Հումմելը** (1778 – 1837), որի ստեղծագործություններում վիրտուոզայնության բարձր մակարդակը համադրվում էր նրբագեղ, ռոմանտիկական ներթափանցված մեղեդայնության հետ⁴⁸, չեխ կոմպոզիտորներ **Վադյավ Յան Տոմաշեկը** (1774 – 1850) և **Յան Վադյավ Վորժիշեկը** (1791 – 1825)⁴⁹, ինչպես նաև իռլանդացի կոմպոզիտոր, դաշնակահար և մանկավարժ **Ջոն Ֆիլդը** (1782 – 1837):

Ջոն Ֆիլդը՝ 7 դաշնամուրային կոնցերտների, 4 սոնատների, ֆանտազիաների, վարիացիաների, պոլոնեզների հեղինակը, «դաշնամուրային նոկտյուրնի հայրը» (20 նոկտյուրն), իրավամբ կատարողական արվեստում ռոմանտիզմի առաջին ներկայացուցիչներից է համարվում: Նրա կատարողական ոճն աչքի էր ընկնում ոչ միայն ներթափանցված քնարականությամբ, կանտիլենի ապշեցնող երգայնությամբ, այլև «մարգարտափայլ» մատնային պասաժների մեղեդայնությամբ, ինչպես նաև ոտնակի նորարարական կիրառությամբ, որը միախառնում էր տարբեր հարմոնիաները և մեղեդին պարուրում ոտնակի մշուշոտ հնչողությամբ: Դեռևս 10 տարեկան հասակում Ֆիլդը սկսեց աշխատել Լոնդոնի՝ Կլեմենտի ֆիրմայի երաժշտական գործիքների խանութում որպես ցուցադրող-դաշնակահար (դեմոնստրատոր), իսկ մեծանուն մաեստրոն իր ֆիրմայի ռոյալների նման գովազդի համար 11 տարիների ընթացքում դաշնամուրի դասեր էր տալիս պատանուն: Ֆիլդի համերգային գործունեությունը, որը սկսվել էր Անգլիայում

⁴⁸ Յոթ դաշնամուրային կոնցերտների, ինչպես նաև սոնատների, վարիացիաների, ֆանտազիաների, ռոնդոների հեղինակ Հումմելը իր լավագույն կոնցերտներով (a-moll և h-moll) օրինակ ծառայեց կոմպոզիտորներից շատերի, այդ թվում՝ Ֆ. Շոպենի համար:

⁴⁹ Տոմաշեկի գրչին են պատկանում «Էկլոգ» 7 տետրերը, 15 ռապսոդիաները և այլն, Վորժիշեկը դաշնամուրային 12 ռապսոդիաների և 6 էքսպրոմտների հեղինակ է:

(1794 թ.), շարունակվեց այն ժամանակահատվածում, երբ նա ուղեկցում էր Կլեմենտինին իր համերգների և կոմերցիոն հյուրախաղերի ընթացքում Եվրոպայի քաղաքներում (Փարիզ, Վիեննա, Սանկտ-Պետերբուրգ): 1802 թվականից երաժիշտը բնակություն հաստատեց Ռուսաստանում, այնտեղ արժանացավ «լավագույն դաշնակահարի և մանկավարժի» փառքին և հյուրախաղերի էր մեկնում Եվրոպայի երկրներ: Այսպես, 1832 թվականին Ֆիլդը հյուրախաղեր ունեցավ Մեծ Բրիտանիայի, Ֆրանսիայի, Բելգիայի, Շվեյցարիայի, Իտալիայի, Ավստրիայի քաղաքներում՝ արժանանալով եվրոպական մամուլի ամենաբարձր գնահատանքին: Նրա աշակերտների թվում քիչ չեն այն երաժիշտները, որոնք նշանակալի դեր խաղացին ռուսական երաժշտարվեստի զարգացման գործում՝ Ա. Լ. Գուրիլյովը, Մ. Ի. Գլինկան, Ա. Ն. Կերստովսկին, Ա. Ի. Դյուբյուկը, Անտ. Կոնտսկին, Շ. Մայերը և ուրիշներ:

Ռոմանտիզմն առավել վառ և բազմակողմանի է ներկայանում Գերմանիայի և Ավստրիայի դաշնամուրային արվեստում (Ֆ. Շուբերտ, Կ. Մ. Կեքեր, Ֆ Մենդելսոն-Բարտոլդի, Ռ. Շուման, Յ. Բրամս): Ֆրանսիայում ռոմանտիկական միտումներն առաջին հերթին կապվում են Կ. Սեն-Սանսի և Ս. Ֆրանկի անունների հետ: Համաշխարհային դաշնամուրային արվեստի գանձարանում անգնահատելի ներդրում է դարձել այն եվրոպական երկրների ներկայացուցիչների արվեստը, որոնք նախկինում համարվում էին «երաժշտական գավառներ»՝ Ֆ. Շոպեն (Լեհաստան), Ֆ. Լիստ (Հունգարիա), Է. Գրիգ (Նորվեգիա), Պ. Չայկովսկի, իսկ ավելի ուշ՝ Ս. Ռախմանինով (Ռուսաստան), Բ. Սմետանա և Ա. Դվորժակ (Չեխիա):

Ֆրանց Պետեր Շուբերտ (1797 – 1828)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 22 սոնատ (այդ թվում մի քանիսն անավարտ), 2 ֆանտազիա C-dur («Գրացի» և «Թափառականը»), 8 էքսպրոմունտ (օր. 90 և օր. 142)⁵⁰, 6 երաժշտական ակնթարթ, վարիացիաների 2 զիկլ (F-dur և c-moll), բազմաթիվ պարեր (վալս, լենդլեր, գերմանական պար, մենուետ, էկոսեզ և գալոպ); 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ 2 սոնատ, 4 ֆանտազիա, վարիացիաներ, քայլերգեր, 2 ռոնդո, Մեծ դուետ և այլն:

⁵⁰ Որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով, Շուբերտը 11 էքսպրոմունտների հեղինակ է, ներառյալ նաև «Երեք դաշնամուրային պիեսները», որոնք կոմպոզիտորը գրել է 1828 թ.:

Ֆրանց Շուբերտը երաժշտարվեստում ռոմանտիկական ուղղության առաջին մեծ ներկայացուցիչն է, որը հիմնականում պահպանելով կապը վիեննական դասականության ավանդույթների հետ (ներդաշնակ աշխարհընկալումը, կառուցիկ, համաչափ ձևերը), միևնույն ժամանակ այն հանճարներից էր, որ նոր ուղիներ հարթեց արվեստում: Շուբերտի պարզ ու հոգեհարազատ երաժշտության գրավիչ անմիջականությունը անբաժանելի է հազվագյուտ համեստ ու անկեղծ հեղինակի մարդկային արժանիքներից:

Կոմպոզիտորի բոլոր ստեղծագործություններում իշխում է մեղեդին. նա իրավամբ իր ժամանակի մեծագույն մելոդիստներից մեկն է (հիշեցնենք, որ կոմպոզիտորն ավելի քան 600 երգերի հեղինակ է): Շուբերտի մտածողության այս առանձնահատկությունը հիմք դարձավ դաշնամուրային սոնատի նոր տարատեսակի ստեղծման համար՝ երգային-պարային ուղղվածությամբ քնարական սոնատ, որում նույնիսկ ձևով դասական սոնատային *allegro*-ն ընկալվում էր որպես քնարական մենախոսություն: Շուբերտի քնարական աշխարհն այնքան խորն էր ու բազմակողմանի, իր մեջ կրում էր ինտոնացիոն և հոգեբանական նրբերանգների այնպիսի մի բազմազանություն, որ այդ ամենի շնորհիվ կոմպոզիտորը, դուրս չգալով ընդունված շրջանակներից, կարողացավ ստեղծել բազմամաս սոնատային ցիկլեր: Նրանցում չկան սուր հակադրություններ և հակասական կերպարների բախումներ: Այստեղ իշխում է հուզական հարուստ նրբերանգներով դյուրթող քնարականության տարերքը:

Հսկայական դեր ունի կոմպոզիտորը դաշնամուրային մանրանվագի ժանրի զարգացման գործում: Հատկապես Շուբերտի ստեղծագործության մեջ կենցաղում տարածված վալսերը, լենդլերները, գալոպները հասան բանաստեղծական մանրանվագի աստիճանի՝ օրինակ հանդիսանալով ռոմանտիզմի դարաշրջանի կոմպոզիտորներից շատերի համար: «Երաժշտական ակնթարթներից» մի քանիսում և հատկապես «Էքսպրոմտներում», որոնք ավելի զարգացած ձև և բարդ ֆակտուրա ունեին, նախանշվում է ռոմանտիկական պոեմի կամ բալլադի նկարագիրը (Էքսպրոմտ *c-moll*, որտեղ միահյուսված են վարիացիայի, ռոնդոյի և սոնատի բնորոշ գծերը):

Կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Թափառականը» վերնագրված *C-dur* ֆանտազիան, որը ստեղծվել է հեղինակի համանուն երգի հիման վրա: Շուբերտի բոլոր դաշնամուրային գործերից

հատկապես այս ֆանտազիան կարելի է դասել կոնցերտային-վիրտուոզ պլանի գործերի շարքին: Հատկանշական է, որ այստեղ կոմպոզիտորը, ինչպես և Բեթհովենը, ձգտում է ցիկլը դարձնել մեկ անքակտելի ամբողջություն: Այդ են վկայում սահուն անցումները մի մասից մյուսին, մոնոթեմատիկ զարգացման սկզբունքի վարպետ կիրառումը («Թափառականը» երգի ֆրագը, որը ֆանտազիայի II մասի թեման է, դառնում է այն ինտոնացիոն հատիկը, որից սկիզբ են առնում ստեղծագործության բոլոր հիմնական թեմաները՝ I մասի կամային և, քնարական ֆինալի ֆուգատոյի թեմաները և այլն):

Շուրերտի երաժշտության կատարումը դաշնակահարի առջև մի շարք բարդ գեղարվեստական խնդիրներ է դնում. անկեղծություն և խորը զգացմունքայնություն, հոգեկան ջերմություն և անմիջականություն, մատնային legato-ի կատարելություն (ռոյալով երգեցողություն), ռիթմական շնչառության ազատություն, համեստ տեմբրային գունապնակի նրբերանգների բազմազանություն և, վերջապես, մոտիվների և ֆրագների անհատական (փոփոխական, ամեն անգամ յուրովի հնչող) արտաբերում... Բավական ընդգրկուն է Շուրերտի «իսկական հետևորդների» անունների ցանկը, նրանց, ում հաջողվել է սեփական մեկնաբանություններով բացահայտել նրա երաժշտական աշխարհի ինքնատիպությունը և խորությունը: Արթուր Շնաբել, Վիլհելմ Կեմպֆ, որն առաջինն իրականացրեց շուրերտյան բոլոր սոնատների ձայնագրությունը, Աննի Ֆիշեր, Վալտեր Գիզեկինգ, Կլաուդիո Առաու, Վլադիմիր Սոֆրոնիցկի, Ալֆրեդ Բրենդել, Նաթան Պերելման, Էմիլ Գիլելս, Սվյատոսլավ Ռիխտեր, Ֆրիդրիխ Գուդա, Պաուլ Բադուրա-Սկոդա, Մարթա Արգերիխ, Բարրի Դուգլաս, Դմիտրի Բաշկիրով, Դանիել Բարենբոյմ, Անդրաշ Շիֆֆ, Վլադիմիր Աշկենազի, Գրիգորի Սոկոլով, Էլիսա Վիրսալաձե, Սվետլանա Նավասարդյան, Եվգենի Կիսին և ուրիշներ:

Կառլ Մարիա Վեբեր (1786 – 1826)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 3 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (*C-dur, Es-dur* և «Կոնցերտչոյոկ» *f-moll*), 4 սոնատ, 8 վարիացիոն ցիկլ, “*Momento capriccioso*”, Մեծ պոլոնեզ *Es-dur*, Փայլուն ռոնդո *Es-dur*, «Պարի հրավեր», 20 պիես 4 ձեռքով դաշնամուրի համար և այլն:

Գերմանական ռոմանտիկական օպերայի հիմնադիրը, ազգային երաժշտական թատրոնի կազմակերպիչը, ճանաչված դիրիժոր և երաժշտաքննադատ Կ.

Մ. Վերերը պատանեկության տարիներից փայլուն վիրտուոզ-դաշնակահարի համբավ էր վայելում՝ «հմայելով» ունկնդիրներին իր կատարողական վարպետության «մոգական ուժով»: Ցայտուն թատերայնությունը, վառ մեղեդայնությունը, նվագախմբային գրելաոճի գունեղության և զուտ դաշնամուրային հնարքների համադրությունը, օգտագործվող կատարողական հնարքների բազմազանությունը («մարգարտափայլ» մատնային պասաժներ, նրբակերտ տոկատայնություն, օկտավային-սկորդային տեխնիցիզմ) կոմպոզիտոր-դաշնակահարի ոճի բնորոշ հատկանիշներն են: Այս իմաստով Վերերի դաշնամուրային ստեղծագործությունը նախապատրաստում էր Ֆերենց Լիստի դաշնամուրային ոճի վիրտուոզային ֆակտուրան:

Կոմպոզիտորի երաժշտական մտածողության նորարարական գծերն ամենից վառ դրսևորվեցին նրա դաշնամուրային կոնցերտներում և վիրտուոզային բնույթի կոնցերտային պիեսներում: Այսպես, «Պարի հրավերը» թատերականացված տեսարան է վալսի տեսքով (զուգընկերոջ հրավեր, երկխոսություն, պար, սիրո խոստովանություն, վալսի ավարտ, հրաժեշտ) վալս-պոեմի առաջին օրինակն է: “Momento capriccioso”-ն օկտավային-սկորդային ֆակտուրայի անընդհատ շարժման վրա հիմնված առաջին փայլուն տոկատներից է (այն ուղիղ ճանապարհ է հարթում դեպի Ռ. Շումանի հանրահայտ Տոկատը և նման բնույթի բազմաթիվ այլ վիրտուոզ ստեղծագործություններ):

Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային կոնցերտներին, ապա ամենահայտնի «Կոնցերտշտյուկ»-ում (1821) Վերերը ոչ միայն համարձակություն ունեցավ հրաժարվելու կրկնակի էքսպոզիցիայից՝ նվագախմբային էքսպոզիցիան փոխարինելով մենակատարի ծավալուն նախաբանով, այլև կոնցերտի դանդաղ մասը վերածեց նվագախմբային էպիզոդի, որի ընթացքում մենակատարն ընդհանրապես չի մասնակցում՝ գեթ մեկ անգամ շլացուցիչ *glissando*-ով «ներխուժելով» նվագախմբի հյուսվածքի մեջ: Եթե այս ամենին հավելենք, որ ստեղծագործության հիմքում կա որոշակի սյուժե, իսկ 3 մասերը պետք է կատարվեն առանց դադարի, հասկանալի է դառնում այն բացառիկ դերակատարությունը, որ ունեցավ «Կոնցերտշտյուկը» գործիքային կոնցերտի հետագա զարգացման ընթացքում (Ֆ. Մենդելսոնի, Ռ. Շումանի, Ֆ. Լիստի, Բ. Սեն-Սանսի ստեղծագործություններում): Վերերի տոնատներին նույնպես հատուկ էր գեղեցիկ մեղեդայնությունը՝ վառ թատերային կերպարներով և դաշնամուրային վիրտուոզության բարձր մակարդակով: Հատկանշական է, որ C-dur տոնատի ռոնդոյի ձևով

գրված ֆինալն այնքան մեծ տարածում ունեցավ, որ մտավ դաշնակահարների նվագացանկի մեջ որպես “Perpetuum mobile” (Անընդհատ շարժում) վերնագրված ինքնուրույն ծրագրային պիես:

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ստեղծագործությունների ամենավաղ մեկնաբանությունները կապված են Ֆրանսիզ Պլանտեի, Լեոպոլդ Գոդոլսկու, Դին Զիանոյի, Գրիգորի Գինզբուրգի և ուրիշ անունների հետ:

Ֆելիքս Մենդելսոն-Բարտոլդի (1809 – 1847)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *2 կոնցերտ (g-moll և d-moll), Փայլուն կապրիչո, Փայլուն ռոնդո, Սերենադ և Allegro giocoso*; մենակատար դաշնամուրի համար՝ *4 սոնատ (այդ թվում՝ Շոտլանդական սոնատը), 3 ֆանտազիա, «Լուրջ վարիացիաներ», «Երգեր առանց խոսքի», Ռոնդո-կապրիչոզո, 6 պրելյուդ և ֆուգա, կապրիչոներ, էտյուդներ; 2 դաշնամուրի համար՝ Փայլուն ալեգրո և այլն:*

Ֆ. Մենդելսոն-Բարտոլդիի ստեղծագործական օժտվածությունը դրսևորվեց երաժշտարվեստի շատ ոլորտներում: Պատանի տարիքից հանդես գալով համերգային բեմերում՝ նա ճանաչում ձեռք բերեց որպես իր ժամանակի խոշորագույն վիրտուոզ-դաշնակահարներից մեկը: Հյուրախաղեր է ունեցել Եվրոպայի շատ երկրներում որպես դիրիժոր և երգեհոնահար, դեռևս կյանքի օրոք ժամանակակիցների կողմից ճանաչվել է դասական կոմպոզիտոր, որը առանձնահատուկ դեր է խաղացել գերմանական երաժշտական արվեստի զարգացման գործում: Դժվար է գերազնահատել արվեստագետի երաժշտա-լուսավորչական նշանակալի գործունեությունը: Այսպես, օրինակ, նրա ղեկավարությամբ Յ. Ս. Բախի «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» ստեղծագործության կատարումը (1829) նպաստեց մեծանուն կոմպոզիտորի ստեղծագործության հանդեպ հետաքրքրության վերածննդին: Լայպցիգի Գեվանդհաուզ նվագախմբի ղեկավարությունը ստանձնելուց հետո, նախկինում քիչ հայտնի երաժշտախումբը ծաղկում ապրեց: Իսկ երբ Մենդելսոնի նախաձեռնությամբ հիմնադրվեց Գերմանիայում առաջին բարձրագույն երաժշտական հաստատությունը (Լայպցիգի կոնսերվատորիան), որտեղ համախմբվեցին առաջատար երաժիշտ-մանկավարժները, Լայպցիգը դարձավ Եվրոպայի մշակութային առաջատար կենտրոններից մեկը:

Լինելով փայլուն դաշնակահար, որի կատարումներն աչքի էին ընկնում բացառիկ ոգեշնչվածությամբ, Մենդելսոնն իր դաշնամուրային ստեղծագործու-

թյուններով մերժում էր մակերեսային վիրտուոզությունը: Դրա վառ օրինակը «Լուրջ վարիացիաներն» են, որոնց վերնագիրն իսկ հակադրում է այդ ստեղծագործությունը բացառապես վիրտուոզային հնարքների վրա հիմնված բազմաթիվ սալոնային վարիացիոն ցիկլերին: Թեմայի արտահայտչական կողմերի քայլ առ քայլ, առավել խորացված բացահայտումը, հազեցած պոլիֆոնիկ ֆակտուրայի ընդգրկուն հնչողությունը ունկնդրին ընկղմում են ռոմանտիկական մտորումների աշխարհը: Ըստ էության, «Լուրջ վարիացիաներում» ավարտին է հասնում կոմպոզիտորի դաշնամուրային ստեղծագործության ամենաբնորոշ միտումներից մեկը՝ կերպարային-հնչյունային մթնոլորտի հարստացումը զարգացման պոլիֆոնիկ հնարքներով, որոնք սկիզբ էին առնում Բախի դարաշրջանի վարպետներից: Պատահական չէ, որ այս գործի մտահղացմանը նախորդեցին վեց պրելյուդներն ու ֆուգաները, որոնք ռոմանտիկական գրականության մեջ նման ժանրի կոնցերտային ստեղծագործությունների առաջին նշանակալի նմուշներն են:

Կոնցերտային դաշնամուրային ոճի հետ կապված մեկ այլ միտում մարմնավորվեց դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված երկերում («Փայլուն կապրիչո», «Փայլուն ռոնդո», «Սերենադ և Allegro giocoso»), ինչպես նաև մի շարք մենանվագ դաշնամուրային պիեսներում («Ռոնդո-կապրիչոգո») և էտյուդներում: Վառ, տպավորվող թեմատիզմի երգայնությունը՝ երիզված գունեղ, նրբագեղ վիրտուոզայնությամբ, որտեղ ճկուն կերպով միահյուսվել են միաձայն պասաժների, ակորդների ու կրկնակի հնչյունների ողկույզները, ծավալուն ու միևնույն ժամանակ թափանցիկ հնչյունային ոլորտի զգացողություն են ստեղծում: Ուշագրավ է, որ դեռևս առաջին՝ g-moll կոնցերտում Մենդելսոնը, ոչ միայն հրաժարվեց կրկնակի էքսպոզիցիայից, այլև սահուն անցում կատարեց I մասից II-ին, ինչպես նաև կիրառեց «թեմատիկ կամարի» գաղափարը (կոնցերտի ֆինալում լսելի են I մասի օժանդակ պարտիայի հնչերանգները): Դրանով կոմպոզիտորը շարունակեց դեռևս վաղ ռոմանտիկների ստեղծագործության մեջ սկզբնավորված միտումը՝ միավորել ցիկլը ամբողջական անքակտելի կտավի մեջ:

Սակայն Մենդելսոնի ամենատարածված երկացանկային դաշնամուրային ստեղծագործություններից առ այսօր համարվում է «Երգեր առանց խոսքի» շարքը (8 տետրից բաղկացած, յուրաքանչյուրում 6 համար): Անկաշկանդ ու ազատ շնչով մեղեդիների երգայնությունը, որը երգչական կատարողականություն էր հիշեցնում, համադրվում է զուտ գործիքային շարադրանքով գրված նվագակցու-

թյան հետ: Դաշնամուրն այստեղ հանդես է գալիս կարծես երկու կերպարանքով՝ սեփական, գործիքային («երգերի» նվագակցություններում, ինչպես նաև նախանվագներում, վերջնանվագներում և միջնանվագներում) և երգիչ-գործիքի կերպարանքով, որը մեներգ, զուգերգ, նույնիսկ քառերգ է կատարում: Կատարողի առջև դրված խնդրի նորարարությունը նկատելի կերպով հարստացրեց դաշնակահարների կողմից կիրառվող արտահայտչամիջոցների և հնարքների շրջանակը: Իսկ «Երգերում» ներկայացված կերպարների և տրամադրությունների բազմազանությունը հանգեցրեց նրան, որ ավելի ուշ դրանցից շատերը ստացան ծրագրային անվանումներ («Սգո քայլերգ», «Ճախարակ», «Որսորդական երգ» և այլն), այն դեպքում, երբ կոմպոզիտորն ինքը վերնագրել է 48 պիեսներից միայն հինգը⁵¹:

Իր հաստատուն տեղը զբաղեցնելով մանկավարժական նվագաջանկում՝ Մենդելսոնի դաշնամուրային երաժշտությունը գրավել է և շարունակում է գրավել բազմաթիվ ճանաչված կատարողների ուշադրությունը: Նրանց թվում են՝ Անտոն Ռուբինշտեյնը, Սերգեյ Ռախմանինովը, Իոսիֆ Հոֆմանը, Վլադիմիր Հորովիցը, Կլաուդիո Առաուն, Վլադիմիր Սոֆրոնիցկին, Էմիլ Գիլելսը, Աննի Ֆիշերը, Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Դմիտրի Բաշկիրովը, Դանիել Բարենբոյմը, Նիկոլայ Պետրովը, Էլիսո Վիրսալաձեն, Միխայիլ Պլետնյովը, Եվգենի Կիսինը, Նիկոլայ Լուգանսկին, Դենիս Մացուկը, Լանգ Լանգը, Նիկիտա Մագալովը, Սվետլանա Նավասարդյանը և ուրիշներ:

Սալոնային վիրտուոզների արվեստը:

Վիեննական դաշնամուրային դպրոցը և Կառլ Չեռնին

Դաշնամուրի տեխնիկայի կատարելագործումը նոր հնարավորություններ բացեց դաշնամուրային ֆակտուրայի բարդացման և հարստացման համար: Հնչյունները պահող աջ ոտնակի կիրառությունը գործիքի բոլոր ռեգիստրների միաժամանակ հնչելու, հնչյունային մթնոլորտն ակորդներով, ֆիգուրացիաներով, օբերտոնային ենթագույներով հագեցնելու հնարավորություն էր տալիս: Իսկ կրկնակի ռեպետիցիայի մեխանիզմի հայտնագործության շնորհիվ (Ս. Էրար, 1821) հնարավոր դարձավ կրկնել միևնույն հնչյունը՝ մինչև վերջ բաց չթող-

⁵¹ Երեք «Վենետիկցի գոնդոլավարի երգ», «Զուգերգ» և «Ժողովրդական երգ»:

նելով ստեղները, ինչը կտրուկ ավելացրեց տրեղները, տրեմոլոներն ու ռեպետիցիաները կատարելու արագությունը: Համերգային գործունեությամբ զբաղվող դաշնակահարներից շատերը, ձգտելով աղմկալի ընդունելություն գտնել ունկընդիրների շրջանում, սկսեցին իրենք իրենց համար ստեղծել գործեր, որոնք առավել շահեկան կերպով կցուցադրեին իրենց վիրտուոզային վարպետության աստիճանը: Այս միտումը հանգեցրեց դաշնամուրային տրանսկրիպչիայի, վարիացիաների և կոնցերտային էտյուդի ժանրերի ինտենսիվ զարգացմանը: Ժանրեր, որոնցում հայտնի մեղեդիների կամ սեփական թեմաների համար ընտրվում էր տպավորիչ և տվյալ կոմպոզիտոր-դաշնակահարի համար առավել շահեկան «վիրտուոզային շրջանակ»:

Ֆրանսիական վիրտուոզային դպրոցի հիմնադիրը դարձավ **Լուի Ադանը** (1758 – 1848), իսկ ամենահայտնի ներկայացուցիչներն էին առաջնակարգ վիրտուոզ, 4 դաշնամուրային կոնցերտների, բազմաթիվ սոնատների, վարիացիաների, ֆանտազիաների հեղինակ **Ֆրիդրիխ Կակբերենները** (1785 – 1849)⁵² և **Անրի Հերցը** (1803 – 1888), որի գրչին են պատկանում 8 կոնցերտները, սոնատները, վարիացիաները, ֆանտազիան, էտյուդները և մեծ քանակությամբ փայլուն, նրբագեղ պարեր⁵³: Նրանք ղեկավարում էին փարիզյան բարձրաշխարհիկ սալոնային վիրտուոզների խումբը, որոնց մասին Ֆ. Լիստը հեզնանքով ասել է. «ռոյալային ակորդատների եղբայրություն»:

Վիեննայի դաշնամուրային դպրոցի ճանաչված վիրտուոզներից է **Սիգիզմունդ Տալբերգը** (1812 – 1871), որը գերում էր ունկնդրին փայլուն վիրտուոզայնությամբ և «ռոյալով երգելու» անգերազանցելի արվեստով (նրան անվանել են «դաշնակահարների արքա» և արքաների դաշնակահար): Դաշնամուրի համար ստեղծած նրա գործերից (կոնցերտ, սոնատներ, վալսեր, նոկտյուրններ, էտյուդներ) առավել մեծ համբավ էին վայելում Մոցարտի, Բելինիի, Ռոսինիի, Մեյերբերի և ուր. օպերաների թեմաներով փոխադրումներն ու ֆանտազիաները: Ի դեմս նույն ժամանակահատվածի մեկ այլ մեծանուն դաշնակահարի և իմպրո-

⁵² Նրա ամենահայտնի ստեղծագործություններից էր «Խելագարը» («դրամատիկ պատկեր դաշնամուրի համար»), որը հայտնի օպերաների թեմաների պոպուրի էր. նրանում առատ են փայլատակող պասաժները, օկտավային և ակորդային թռիչքները, որոնք ընդգրկում էին դաշնամուրի բոլոր ռեգիստրները:

⁵³ «Հիասքանչ մոսկվացի» և «Հիասքանչ հունգարուհի» պոլկաները, “Rondo alla Cosacca” և այլն:

վիզատորի՝ **Իզնասց Մոշելեսի** (1794 – 1870), փայլուն սալոնային-վիրտուոզային ոճի կատարողի հատկանիշները զուգակցվում էին մեկնաբանող և լուսավորող դաշնակահարի ձգտումների հետ: Իր նախաձեռնությամբ անցկացվեց կլավիրային երաժշտության պատմական համերգաշարը (1836), կյանքի կոչվեցին հին վարպետների՝ անհարկի մոռացված գործերը (Յ. Ս. Բախի d-moll կոնցերտը, Դ. Սկարլատիի սոնատները⁵⁴ և այլն), պրոպագանդվում էր իր մեծ ժամանակակիցների՝ Ֆ. Մենդելսոնի, Ռ. Շումանի և մյուսների երաժշտությունը:

Ոգևորությունը վիրտուոզությամբ ոչ միայն կյանքի կոչեց էտյուդների, վարժությունների ու մեթոդական ձեռնարկների բազմաթիվ ժողովածուներ, այլև խթանեց մի շարք մեխանիկական սարքերի և հարմարանքների հայտնագործմանը, որոնք նպաստում էին մատների երկարատև վարժանքներին (օրինակ, Կալկբրենների «ձեռնադրիչ» սարքը ֆիքսում էր ձեռքի «ճիշտ» դրվածքը՝ հարկադրելով դաշնակահարին նվագել մեկուսացված մատներով): Դրա հետ մեկտեղ, այն ժամանակ ստեղծված մեթոդական ձեռնարկներում բազմաթիվ օգտակար խորհուրդներ էին տրվում, որոնք նպաստում էին դաշնամուրային դասավանդման և կատարողականության զարգացմանը: Այսպես, օրինակ նույն Ֆ. Կալկբրենների⁵⁵ ձեռնարկում մանրամասն վերլուծության են ենթարկվում երկու ոտնակների արտահայտչական հնարավորությունները, Ս. Տալբերգի «Երգելու արվեստի կիրառումը դաշնամուր նվագելիս» (1830), ժողովածուի առաջաբանում և Ֆ. Վիկի «Դաշնամուրը և երգեցողությունը» գրքում (1853) նկարագրվում է կանտիլենա նվագելիս ձեռքերի և մատների շարժումների բնույթը: Իսկ Ի. Մոշելեսի և Ֆ.-Ժ. Ֆետիսի հեղինակած «Մեթոդների մեթոդ՝ դաշնամուրի համար» տրակտատում (1837) ոչ միայն ընդհանրացվել է շատ ու շատ հայտնի դաշնակահարների և մանկավարժների փորձը, այլև կարծիք է հայտնվում, որ տվյալ որոշակի կատարողական հնարքի ընտրությունը պետք է պայմանավորված լինի գեղարվեստական խնդրով:

Դաշնամուրային կատարողականության և մանկավարժության ասպարեզի զարգացման գործում առանձնակի կարևոր դերակատարություն է ունեցել **Կառլ Չեռնիի** (1791 – 1857) բազմակողմանի երաժշտական գործունեությունը: Վենցել

⁵⁴ Ուշագրավ է, որ Ի. Մոշելեսը Սկարլատիի սոնատները կատարում էր կլավեսինով:

⁵⁵ «Ձեռնադրիչ սարքի միջոցով դաշնամուրի դասավանդման մեթոդ», 1830:

Չեռնիի որդին և աշակերտը համերգային գործունեությունը սկսել է 9 տարեկան հասակում՝ դրան զուգահեռ դաշնամուրի դասեր առնելով Բերիովենից: Տարբեր ժանրերի բազմաթիվ ստեղծագործությունների (այդ թվում՝ մեսսաներ, ռեքվիեմներ, նվագախմբային անսամբլներ, խմբերգեր, դաշնամուրային վարիացիոն ցիկլեր) հեղինակը երաժշտության պատմության մեջ մնաց առաջին հերթին որպես դաշնամուրի համար գրված ամենահարուստ ուսուցողական-մանկավարժական գրականության հեղինակ: Պատահական չէ, որ դեռևս 15 տարեկանում նա ճանաչում ստացավ որպես Վիեննայի լավագույն մանկավարժներից մեկը և հետագայում դաշնամուրի դասեր էր տալիս Ֆ. Լիստին, Ս. Տալբերգին⁵⁶, Տ. Կուլլակին և Տ. Լեշետիցկուն:

Չեռնիի ստեղծած մանկավարժական համակարգի հիմքում ժամանակի մի շարք նոր, առաջադիմական գաղափարներն են: Դրանցից առաջինը դաշնակահարի կատարողական ապարատի վերափոխումն է. զուտ մատնային նվագի հնարքները պետք է համադրվեն ձեռքի ամբողջական քաշի և ուսի ազատության հետ: Մյուսը՝ գործիքի արտահայտչական ողջ հարստությունը բացահայտելու ձգտումն է (դաշնամուրով «կարելի է ստանալ... հնչյունի հզորության 100-ից ավելի ելևէջներ»), «ոճական մեկնաբանման խնդրի վերհանումը» և՝ աշակերտի անհատականությունը բացահայտելու ձգտումը:

Չեռնիի ահռելի ուսուցողական-դաշնամուրային ժառանգությունը ներառում է «100 պիես-վարժություն» օր. 139, «Արագավարժության դպրոց» օր. 299, «Legato-ի և staccato-ի դպրոց» օր. 335, «40 ամենօրյա վարժություններ» օր. 337, «Վիրտուոզների դպրոց» օր. 365, «Դպրոց ձախ ձեռքի համար» օր. 399, «Դաշնամուրի լիակատար տեսական և գործնական դպրոց» օր. 500, «Ավարտուն մատնային տեխնիկայի դպրոց» օր. 740 և այլն⁵⁷: Բոլորը լայնորեն կիրառվում են մանկավարժական պրակտիկայում: Դժվար է գերազնահատել Կ. Չեռնիի կատարած խմբագրումների նշանակությունը (Յ. Ս. Բախի Ինվենցիաները և «Լավ տեմպերացված կլավիրը», Դ. Սկարլատիի 200 սոնատը և այլն), որոնցում առաջին անգամ նա ներմուծեց մեկնաբանական բնույթի նշումներ՝ նպաստելով երաժրշտական գործառնությունում դրանց լայն տարածմանը:

⁵⁶ Նա աշակերտել է նաև Յ. Հումմելին:

⁵⁷ Կոմպոզիտորի՝ տարբեր ժողովածուներից համեմատաբար հեշտ էությունները հետագայում ընտրեց և խմբագրեց Հենրի Գերմերը:

Կ. Չեռնին նաև դաշնամուրի համար գրված բազմաթիվ կոնցերտային երկերի հեղինակ է: Այդ թվում՝ դաշնամուրային կոնցերտներ (F-dur, C-dur, a-moll), Կոնցերտ C-dur 4 ձեռքով դաշնամուրի համար, 11 սոնատ, բազմաթիվ վարիացիոն ցիկլեր⁵⁸, սոնատինաներ, 3 ֆուգա, Տոկատ C-dur, Մեծ փայլուն պոլոնեզ, Փայլուն ֆանտազիա Մոցարտի «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» օպերայի թեմաներով և այլն: Ցավոք, նրանցից շատերն այդպես էլ չիրատարակվեցին: Այնուամենայնիվ, XX դարից սկսած հնարավոր եղավ խոսել Չեռնինի երաժշտության հանդեպ վերաբերմունքի վերագնահատման մասին: Թողարկվեցին Չեռնինի բոլոր 11 սոնատների ձայնագրությունները անգլիացի դաշնակահար Մարտին Ջոնսի կատարմամբ, ինչպես նաև 2 սոնատների և Բեթհովենի հիշատակին նվիրված Սգո քայլերգի ձայնագրությունը Անտոն Կյուրտի (Kuerti, Կանադա) մեկնաբանությամբ: 2002 թվականի հունիսին Կանադայում անցկացվեց Կ. Չեռնինի նվիրված եռօրյա երաժշտական փառատոն, որի շրջանակներում իրականացվեցին նրա՝ ձեռագիր պահպանված գործերի համաշխարհային պրեմիերաները⁵⁹ (հետո դրանք ձայնագրվեցին 3 սկավառակներով): Չեռնինի սիմֆոնիաների և կոնցերտների (այդ թվում՝ նաև 4 ձեռքի համար կոնցերտի) ձայնագրությունների ևս 3 սկավառակ թողարկեց Signum Records-ը: Իսկ իտալացի դաշնակահար Ֆրանչեսկո Լիբետտան ձայնագրեց օր. 740-ի բոլոր 50 էտյուդները:

Ֆրեդերիկ Ֆրանցիշեկ Շոպեն (1810 – 1849)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ 2 կոնցերտ (*e-moll* և *f-moll*), Վարիացիաներ Մոցարտի «Դոն Ժուան» օպերայի թեմայով, Ֆանտազիա լեհական թեմայով, *Andante spianato* և *պոլոնեզ Es-dur*; մենակատար դաշնամուրի համար՝ 3 սոնատ (*c-moll*, *b-moll* և *a-moll*), Ֆանտազիա *f-moll*, 4 քալլադ, 4 սկերցո, 4 էքսպրոմիտ, ֆանտազիա-էքսպրոմիտ, 24 պրելյուդ, 21 նոկտյուրն, 4 ռոնդո, 27 էտյուդ, 18 վալս, 50 մազուրկա, 15 պոլոնեզ (այդ թվում՝ պոլոնեզ-ֆանտազիա), Վարիացիաներ «Ցանկություն. ("Zyczenie") երգի թեմայով, Օրորոցային, Բարկարոլա, Տառանտելա, կոնտրադանսներ, էկոսեզներ, բոլերո և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ Ռոնդո C-dur, 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ վարիացիաների 2 ցիկլ (*D-dur* և *F-dur*):

⁵⁸ Չեռնինի Es-dur վարիացիաները Բելինսկիի՝ Ռոդեի թեմայով „La Ricordanza“ երգաշարից, փայլուն կատարում էր Վլադիմիր Հորովիցը:

⁵⁹ Կոմպոզիտորի բոլոր ձեռագրերը, իր կտակի համաձայն, պատկանում են «Վիեննայի երաժշտասերների ընկերությանը»:

Լեհ մեծանուն կոմպոզիտոր Ֆրեդերիկ Շոպենի դաշնամուրային երաժշտությունը բացառիկ երևույթ է՝ իր ուրույն ոճով և քնարական-բանաստեղծական խորությամբ: Մինևույն ժամանակ դա մի երևույթ է, որում ընդհանրացվեցին համաշխարհային երաժշտական արվեստի ավանդույթները, որոնք սերում էին Բախից, Մոցարտից, Բեթհովենից, վաղ ռոմանտիկներից, սալոնային վիրտուոզ-դաշնակահարներից և, բեկվելով հարուստ ռիթմափնտոնացիոն լեհական ֆոլկլորի ներքո, նորովի դրսևորվեցին:

Ճանաչված դաշնակահարը, որի ոգեշունչ նվագն ապշեցնում էր արտասովոր փափուկ, թավշյա տուշեով, ազատ շնչառությամբ, մանրութների կատարյալ հղկվածությամբ և «հնչյունային մշուշի» հնարքներով, «որոնց գաղտնիքը միայն ինքը գիտեր» (Ա. Ֆ. Մարմոնտել)⁶⁰: Շոպենը մինչև վերջին օրը մնաց իսկական «դաշնամուրի ասպետ»: Ռոմանտիկ կոմպոզիտորներից շատերին հատուկ ճրգտումը՝ ծաղկեցնել դաշնամուրի հնչողությունը՝ նմանակելով ուրիշ գործիքների տեմբերերին (Կ.-Մ. Վեբեր, Ֆ. Լիստ և ուր.), անտարբեր թողեց Շոպենին: Ռոյալի հոգու բացահայտումը, միայն իրեն հատուկ հնարավորությունների ամբողջ հարստության ու բազմազանության վերհանումը դարձավ կոմպոզիտոր-դաշնակահարի կարևորագույն ձգտումներից մեկը, որով էլ բնութագրվում է նրա ստեղծագործական ձեռագրի յուրօրինակությունը:

Անշուշտ, Շոպենը մեղեդու մեծ վարպետ էր: Սակայն նրա չքնաղ մեղեդիների մոգական ազդեցությունն ամբաժան է իրեն շրջապատող թրթռուն հնչյունային ոլորտից, որը հյուսված է հարմոնիկ գույների նրբին անցումներից, լուսավորված դաշնամուրային օբերտոնների խաղերով (էտյուդ օր. 25 № 1, նոկտյուրններ, պրելյուդ e-moll և այլն): Այստեղից էլ՝ ոտնակի արտահայտչական գործառնության առանձնահատուկ նշանակալիությունը, որը Շոպենի ստեղծագործության մեջ դառնում է ամենակարևոր արտահայտչամիջոցը: Այստեղից էլ՝ դաշնամուրային վիրտուոզայնության փոխակերպումը, որը պատահական չէ, որ անվանում են ոտնակով «քողարկված», ասես մշուշապատ: Պասաժների և հարմոնիկ ֆիգուրացիաների մեղեդայնացումը, որոնք իրենցից նեկայացնում են «արագացված մեղեդիներ» (Հենրի Նեյհաուզ), որմանակարային պասաժների օգտագործումը (հնչյունները շերտ առ շերտ վերադրվում են խիտ ոտնակի օգնությամբ) հանգեց-

⁶⁰ Շոպենը բացառիկ դաշնակահար է, որին հնարավոր չէ և պետք էլ չէ համեմատել մեկ ուրիշի հետ, ով էլ նա լինի (հայտնի ֆրանսիացի լրագրող Լեոն Էսկյուդյեի հոդվածից, 2 մայիսի 1841 թ.):

րին դաշնամուրային տեխնիկայի բանաստեղծականացման, որի ինտոնացիոն արտահայտչականությունը սկսեց կարևոր դեր խաղալ ոգեշունչ հնչյունային մթնոլորտի ստեղծման գործում:

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային երաժշտությունն աչքի է ընկնում ժանրային բազմազանությամբ, որոնցից յուրաքանչյուրի մեկնաբանման մեջ նա անհատական նոր գծեր ներմուծեց: Օրինակ, b-moll Սոնատը, որի ողբերգական բարձրակետը ցիկլի III մասն է (հայտնի սգո քայլերգը), իսկ բարդագույն վիրտուոզային ֆինալը, բացարձակապես զուրկ լինելով պարայնությունից, ընկալվում է որպես թափանցիկ, խորհրդավոր մի վերջերգ: Կամ մեկմասանի «ազատ ձևերը». նրանց ձևակառուցման մեջ հեղինակը պահպանել է դասական սոնատային allegro-ի կառուցվածքը, որում ներմուծել է ռոնդոյի և ազատ վարիացիայի տարրեր: Կուլմինացիոն բարձրակետ է դառնում դրամատիկ կողան: Արդյունքում, Շոպենի բալլադները, սկերցոները⁶¹, f-moll Ֆանտազիան յուրօրինակ ռոմանտիկական պոեմների, ոչնչով չկաշկանդված, միջանցիկ զարգացումով երաժշտության տպավորություն են թողնում: Ինչ վերաբերում է Շոպենի երկու կոնցերտներին, որոնք նա գրել է 19-20 տարեկան հասակում, և որոնք դարձան դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված քնարաբանաստեղծական բնույթի ամենահայտնի գործերը, ապա նրանցում պահպանվել են դասական ձևակառուցման սկզբունքները (կրկնակի էքսպոզիցիան և սոնատային allegro-ի կառուցվածքը I մասում, ժանրային-պարային ֆինալը): Ռոմանտիկական զգացմունքների աշխարհն այստեղ դեռևս լիովին ենթարկվում է դասական մտածողության տրամաբանությանը:

Շոպենի անվան հետ են կապվում փոքր կտավի ստեղծագործությունների զարգացման ընթացքում ամենանշանակալի նվաճումները: Նրա պրելյուդներում (ինչպես և էտյուդներում⁶²) ներկայանում է կոմպոզիտորի երաժշտության հարուստ զացմունքայնությունը՝ սկսած ներանձնական քնարականությունից և ողբալի մտորումներից մինչև ցասումնալի դրամատիզմը վերջին (№ 24) պրելյուդում, op. 10 № 12, op. 25 №№ 11 և 12 էտյուդներում: Հատկապես էտյուդներում, որոնք կոմպոզիտորը վերածեց բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղ-

⁶¹ Շոպենը սկզբունքորեն վերաիմաստավորեց դասական նվագախմբային սկերցոյի (կատակ) ժանրը՝ նրա մեջ ներմուծելով դրամատիզմ, կոնֆլիկտայնություն, հոգեբանական խորություն: Շոպենի բալլադները դաշնամուրային երաժշտության մեջ գրական այս ժանրի առաջին նմուշներն են:

⁶² 12 op. 10, 12 op. 25 և 3 էտյուդ, որոնք կոմպոզիտորը գրել է Ի. Մոշելեսի և Ֆ. Ժ. Ֆետիսի «Մեթոդների մեթոդ...» ժողովածուի համար:

ծագործությունների, կենտրոնացվել և մշակվել են շոպենյան վիրտուոզայնության բոլոր բաղադրիչները, որոնք առկա են նրա ամենատարբեր ժանրերի և ձևերի դաշնամուրային երաժշտության մեջ: Դժվար է գերազնահատել Շոպենի ներդրումը պարային ժանրերի հոգեբանականացման գործընթացում: Այն ժամանակ շատ տարածված պարահանդեսային վալսը հառնում է մերթ որպես փայլուն կոնցերտային պիես, մերթ որպես բանաստեղծական խոստովանանք (cis-moll) կամ դանդաղեցված վալս-մոտորում (a-moll): Հանդիսավոր պոլոնեզը ձեռք է բերում զգացմունքային գերլարվածություն, որում տարրալուծված է հոգեվիճակների լայն լուսապատկերը՝ հաստատականություն, երազկոտություն, ըմբոստություն և նույնիսկ ողբերգականության նշույլներ (es-moll): Իսկ կոմպոզիտորի ամենահոգեհարազատ ժանրում՝ մագուրկաներում, որոնք Շոպենը գրել է ամբողջ կյանքի ընթացքում, լեհական պարի սինկոպացված կամակոր ոլիթմը հնարավորություն է տալիս փոխանցելու տրամադրությունների նրբին անցումները, բացահայտելու մարդկային հոգու նվիրական ապրումները:

Շոպեն-մանկավարժի ստեղծագործական միտումներն առաջին հերթին ուղղված էին «ամուր տեխնիկայի վրա հիմնված գունեղ legato-ի» (Ֆրեդերիկ Նիկս⁶³) նվաճմանը: Իր աշակերտների (Կառոլ Միկուլի, Վիլհելմ Լենց, Ադոլֆ Գուտման⁶⁴) հուշերում նշվում է, որ ուսուցիչն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում ձեռքի ազատությանը և դաստակի ճկունությանը, հնչյունի և սահուն ֆրազավորման վրա աշխատանքին: «Ես լավ հիշում եմ, — նշում էր Վ. Լենցը, — թե որքան ճշտապահ էր նա ժամանակի, շեշտադրության և ոլիթմի հարցում»: Tempo rubato-ն երբեք չի նշանակել ամենաթողություն: Տեմպը կարող էր տատանվել, բայց նրա հիմքում ընկած ոլիթմական պատկերը՝ երբեք. քառորդը մնում էր քառորդ, ութերորդականը կետով՝ ութերորդական կետով: Իր բոլոր աշակերտներից Շոպենը բարձր էր դասում հունգարացի դաշնակահար Կառլ Ֆիլչին, որին մեծ ապագա էր կանխատեսում: Եվ իրոք, Փարիզի հասարակությունն ապշած էր Ֆիլչի առաջին հրապարակային ելույթներից (1843-ի հունվար), երբ նա տակավին 13 տարեկան էր: Սակայն հույսերը չարդարացան. կարճ ժամանակ անց տաղանդավոր պատանին մահացավ, իսկ Շոպենը նրա մահն ընդունեց որպես դառը կորուստ:

⁶³ Niecks F. Frederick Chopin as a Man and Musician, Leipzig, 1888.

⁶⁴ Ա. Գուտմանին կոմպոզիտորը ձոնել է իր cis-moll Սկերցոն:

Ձեռքերի սկզբնական դրվածքի համար Շոպենն առաջարկում էր օգտագործել e-fis-gis-ais-ի ստեղծները (կարճ մատները սպիտակ ստեղծների վրա, երկարները՝ սև), ինչը ապահովում էր ավի ազատ ու բնական դիրքը: Ինչ վերաբերում է ապլիկատուրայի ընտրությանը, ապա այս հարցում նա ստեղծագործաբար շարունակում էր Կ. Ֆ. Է. Բախի դիրքորոշումը, որը համոզված էր, որ յուրաքանչյուր մատն ունի իր «յուրահատուկ դեմքը»: Համակարծիք լինելով նրան՝ Շոպենը գտնում էր, որ դաշնակահարի մատներից յուրաքանչյուրի յուրովի հնչելու հատկությունները հարկավոր է ամեն կերպ զարգացնել, ոչ թե ոչնչացնել՝ ձգտելով ամեն ինչ նվագել միանման հնչողությամբ: Այստեղից էլ իր կողմից առաջարկված յուրօրինակ ապլիկատուրային լուծումները, որոնց շնորհիվ ամեն առանձին դեպքում հասնում են հնչողության անհրաժեշտ որակի:

Լեհ մեծանուն կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները կարճ ժամանակահատվածում տարածում գտան պրոֆեսիոնալ համերգային կատարողների և երաժշտասերների շրջանում: Մինչդեռ, յուրաքանչյուր շոպենիստ-կատարողի առջև բազմաթիվ բարդ ու հետաքրքիր խնդիրներ են ծառանում՝ փոխանցելու շոպենյան կանտիլենայի ճկունությունն ու ազատ շնչառությունը, նրա ուրույն բնական ու ոգեշնչված ռիթմը, վարպետորեն կիրառել օբերտոնային խաղերը բացահայտող ոտնակի հնարավորությունները: Եվ, վերջապես, իմպրովիզացիայի տպավորություն ստեղծելով՝ հմտորեն առանձնացնել յուրաքանչյուր իմաստային մոտիվի կամ ֆիգուրացիայի ինտոնացիոն արտահայտչականությունը, այսինքն՝ տիրապետել ճկուն, նրբակերտ, գրեթե անորսալի շոպենյան rubato-ի արվեստին:

Շոպենի երաժշտության մեկնաբանման պատմության մեջ կարևոր դեր են կատարում նրա դաշնամուրային երկերի խմբագրումները: Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների առաջին ժողովածուները գրեթե միաժամանակ լույս տեսան Ֆրանսիայում և Ռուսաստանում (1860, 1861), որից հետո հրատարակվել են ամենատարբեր խմբագրումներով, որոնցից շատերը մինչ այսօր արժեքավոր են համարվում: Առաջին հերթին խոսքը վերաբերում է Շոպենի աշակերտ Կառոլ Միկուլիի խմբագրումին (1879), որտեղ ներկայացված են իր իսկ կոմպոզիտորի նշումներն ու տեքստի վերաբերյալ՝ իր առաջարկած տարբերակները, որոնք պահպանվել էին Միկուլիի սեփական նոտային օրինակներում: Լայն տարածում ունի Կառլ Կլինդվորտի կատարած խմբագրումը (այն լավագույնն էին համա-

րում Ֆերենց Լիստը և Հանս Բյուլովը): Այս բարձրարժեք խմբագրումի խոցելի պահը հեղինակային տեքստի և խմբագրի առաջարկների միջև սահմանազատման բացակայությունն է (օրինակ, Կլինդվորտը շոպենյան ֆակտուրայում թաքնված պոլիֆոնիան գրառում էր *իրականի* պես, այդպիսով խմբագրական ուղղումով սքողելով հեղինակային տեքստը):

Ուշադրության են արժանի Գերման Շոլցի խմբագրումները (մի շարք շոպենիստ-կատարողներ, մասնավորապես Հենրի և Ստանիսլավ Նեյհաուզները նախապատվությունը տալիս էին վերջինիս), Շոպենի աշակերտուհի Ջեյն Ստիրլինգի խմբագրական նշումները, որոնք հիմք դարձան նրա ստեղծագործությունների Օքսֆորդյան ժողովածուի համար, ինչպես նաև Հ. Նեյհաուզի, Լ. Օրորինի և Յա. Միլշտեյնի ընդհանուր խմբագրությամբ հրատարակությունը, որտեղ խմբագրական լրացումները առանձնացված են հեղինակային տեքստից: Ճանաչված լեհ դաշնակահար Իգնացի Պադերնսկու (Լ. Բրոնարսկու և Յու. Տուրչինսկու հետ համատեղ) կազմած լիակատար ժողովածուի ծանոթագրություններում ներկայացվում են հեղինակային տեքստի մի շարք տարբերակներ, սակայն այս խնդիրը (հրատարակել բոլոր պահպանված տարբերակները) լիարժեք լուծվեց միայն Շոպենի անվ. միջազգային մրցույթի դափնեկիր, դաշնակահար և կոմպոզիտոր Յան Էկերի խմբագրության մեջ: Ինչ վերաբերում է առանձին ժանրերի ստեղծագործությունների խմբագրումներին, ապա այստեղ առաջին հերթին պետք է նշել Էմիլ Զաուերի⁶⁵ խմբագրած Մագուրկաների ժողովածուն և Էտյուդները՝ Կլոդ Դեբյուսիի և Ալֆրեդ Կորտոյի⁶⁶ խմբագրումներով:

Շոպենիանայի կատարողական պատմությունն ապշեցնում է հանրահայտ անունների առատությամբ: Նրա ակունքներում են Ֆերենց Լիստը, իր աշակերտները՝ Էժեն դ'Ալբերը, Ալֆրեդ Ռայզենաուերը և Կառլ Տաուզիգը, որը

⁶⁵ Գերմանացի փայլուն վիրտուոզ-դաշնակահար *Էմիլ ֆոն Զաուերը* (1862 – 1942), որն աշակերտել է Նիկոլայ Ռուբինշտեյնին (Մոսկվայի կոնսերվատորիա), այնուհետև Ֆերենց Լիստին (Վայմար) 1885 թվականից մեծ հաջողությամբ հյուրախաղերով հանդես է եկել Եվրոպայում:

⁶⁶ Գեղարվեստական արժանիքներից բացի, Ալֆրեդ Կորտոյի խմբագրումը նշանակալի է նաև նրանով, որ ներառում է ծավալուն և մանրակրկիտ մշակված մեթոդական խորհուրդներ: Վերլուծելով յուրաքանչյուր էտյուդի դժվարությունները՝ Կորտոն առաջարկում է լուծումների միանգամից մի քանի հնարավարություն, մատնադրումների տարբերակներ և հատուկ վարժություններ՝ առաջացած բարդությունները հաղթահարելու համար:

հեղինակից հետո առաջինն էր, որ կատարեց տերցիաներով էտյուդը (օր. 25 № 6), ինչպես նաև Անտոն Ռուբինշտեյնը, որն իր մեկնաբանումներով առաջին անգամ բացահայտեց «ոդբերգակ Շոպենին» (սոնատ b-moll, նոկտյուրն c-moll): Հանրահայտ շոպենիստ-դաշնակահարների շարքում են Սերգեյ Ռախմանինովը և Ալֆրեդ Կորտոն, Իգնացի Պադերնսկին և Իոսիֆ Հոֆմանը, Վլադիմիր Հորովիցն ու Արթուր Ռուբինշտեյնը, Էմիլ Զաուերն ու Լև Օբորինը, Յակով Զակը, Յակով Ֆլիերը և Վլադիմիր Սոֆրոնիցկին, Հենրի և Ստանիսլավ Նեյհաուզները, Սոլոմոնը և Դինու Լիպատին, Արթուրո Բենեդետի Միքելանջելին և Վլադիմիր Աշկենազին, Մարթա Արգերիխը և Էլիսա Վիրսալաձեն, Գրիգորի Սոկոլովը, Միխայիլ Պլետնյովը, Քրիստիան Ցիմերմանը և ուրիշներ: Հայաստանում Շոպենի երաժշտության առավել հետաքրքիր մեկնաբանողներն են Կետտի Մալխասյանը, Յուրի Հայրապետյանը, Վիլլի Սարգսյանը, Հարություն Փափազյանը, Սվետլանա Նավասարդյանը: Վարչավայում պարբերաբար անցկացվող դաշնակահարների՝ Շոպենի անվան միջազգային մրցույթը (առաջին անգամ անցկացվել է 1927 թվականին լեհ դաշնակահար և մանկավարժ Եժի Ժուրավյովի նախաձեռնությամբ, 1-ին մրցանակ՝ Լև Օբորին) այսօր էլ համարվում է այն բացառիկ միջազգային մրցույթներից, որը նվիրված է մեկ հեղինակի երաժշտության կատարմանը:

Ռուբերտ Ալեքսանդեր Շուման (1810 – 1856)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Կոնցերտ a-moll, Ինտրոդուկցիա և Allegro appassionato G-dur, Կոնցերտային allegro և ինտրոդուկցիա d-moll*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 3 սոնատ (*fis moll, g-moll և f-moll*), 3 պատանեկան սոնատ, *Ֆանտազիա C-dur, Վարիացիաներ Abegg թեմայով, «Թիթեռնիկներ», Էքսպրոմուններ Կլարա Վիկի թեմայով, «Դավիդարյունդերների պարեր», «Կառնավալ», «Միմֆոնիկ էտյուդներ», «Կրայալերիանա», «Պիես-ֆանտազիաներ», «Մանկական պատկերներ», «Գիշերային պիեսներ», «Վիեննական կառնավալ», «Անտառային պատկերներ», «Երփներանգ թերթիկներ», «Թերթիկներ այլումից», Ինտերմեցո, Տոկատ, Հումորեսկ, Նովելետներ, Արաբեսկ, 6 կոնցերտային էտյուդ ըստ Պազանինիի, «Այլում պատանիների համար», 6 ֆուգա Bach-ի անունով, 7 պիես ֆուգետայի ձևով և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ *Andante և վարիացիաներ*; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ *8 պոլոնեզ, «Արևելյան պատկերներ», «Մանկական պարահանդես» և այլն:**

Ռոբերտ Շումանը երաժշտության պատմության մեջ մտավ որպես ռոմանտիզմի դարաշրջանի համարձակ նորարար: Նրա երաժշտության աշխարհը բազմադեմ է ու փոփոխական, լի է հոգեկան տվայտանքների ու կանխագագումների միահյուսված թրթիռներով: Սեփական հոգեկան ներաշխարհի թաքնված հակասականությունը՝ հյուսված տարաբնույթ հուզական անցումներից, տվայտանքներից ու զուգակցումներից, հույզերի զարգացման դիալեկտիկան, «կյանքի կոնտրապունկտը» (Շումանի բնորոշումն է)՝ այս ամենն էր հիմնականում գրավում կոմպոզիտորին: Ձգտելով որսալ պահի ինքնատիպ ու անկրկնելի տպավորությունը՝ կոմպոզիտորն այն քողարկում էր երկիմաստ ենթատեքստով, ասես խորամուխ լինելով մարդկային հոգու գաղտնարաններին: Այս ամենի շնորհիվ Ռ. Շումանին համարում են XIX դ. երաժշտության հոգեբանական ուղղության հիմնադիր⁶⁷:

Աշակերտել է հանրահայտ գերմանացի մանկավարժ Ֆրիդրիխ Վիկին, որն իր սանի հետ մեծ հույսեր էր կապում⁶⁸: Շումանը պատանի հասակից երազում էր վիրտուոզ-դաշնակահար դառնալ: Փորձելով հնարավորինս շուտ հասնել տեխնիկական կլատարելության՝ նա աներևակայելի համառությամբ մեխանիկական սարքի միջոցով մարզում էր մատները, ինչը հանգեցրեց աջ ձեռքի անդառնալի վնասվածքների: Սակայն սիրած գործիքի հանդեպ անհաղթահարելի ձգտումը երաժշտի ստեղծագործական էներգիան ուղղորդեց այլ՝ դաշնամուրային երաժշտություն ստեղծելու հունով: Բավական է նշել, որ այդ գործիքով են ներշնչվել կոմպոզիտորի բոլոր երկերը՝ սկսած օր. 1-ից մինչև օր. 23-ը⁶⁹ և հետագա տարիների գործեր: Հենց դաշնամուրի համար է նրա վերջին երկը (Թեմա՝ վարիացիաներով Es-dur), որն անավարտ է:

Իր առջև դրված խնդիրների թարմությունն ու բարդությունը հնարավորություն տվեցին կոմպոզիտորին վերափոխելու դաշնամուրի ֆակտուրայի բնույթը,

⁶⁷ Պ. Ի. Չայկովսկին համարում էր, որ գալիք սերունդները XIX դարը կանվանեն «երաժշտության պատմության մեջ Շումանի դարաշրջան»:

⁶⁸ Ֆ. Վիկը վստահ էր, որ պատանի Շումանը կդառնա «հռչակավոր դաշնակահարներից մեկը, որը կնվագի ավելի ոգեշնչված, քան Մոշելեսը և ավելի վեհաշուք, քան Հումմելը» (մեջբերումը գրքից՝ Eismann G. Robert Schumann. Bd. 1. Leipzig, 1956, s. 63):

⁶⁹ Դրանց թվում քիչ չեն գլուխգործոցները. Երեք դաշնամուրային սոնատները, «Կառնավալը», «Կրայսլերիանան», Ֆանտազիան, Վարիացիաները՝ Abegg թեմայով, «Թիթեռնիկները», «Դավիդսբյունդլերների պարեր», «Սիմֆոնիկ էտյուդները», Տոկատները և այլն:

նրա կերպարային-հնչյունային մթնոլորտը հարստացնելով արտահայտչամիջոցների նոր խմբաքանակով: Այսպես, Շումանի համարյա բոլոր դաշնամուրային ստեղծագործությունների դաշնամուրային հյուսվածքը հագեցած է պոլիֆոնիայով: Իմիտացիոն և կոնտրաստային պոլիֆոնիա, մեղեդու կամ նվագակցության ձայնաբաժնում միահյուսված ենթաձայներ, ձայների ռիթմական ինքնություն, որը հանգեցնում է կետագծային ռիթմի, պաուզաների և սինկոպաների անսպասելի համադրությունների... Պոլիֆոնիկ զարգացման բոլոր այս հնարքները դաշնամուրային ֆակտուրային անսովոր լայն շնչառություն են հաղորդում, իսկ ստեղծված կերպարներին՝ բազմանշանակություն և խորություն: Լսենք Շումանի «Warum»⁷⁰ դաշնամուրային մանրանվագը («Պիես-ֆանտազիաներ» շարքից): Արդեն «հարցի» մոտիվի երկրորդ անցկացումից հետո շարադրանքը վերածվում է երկխոսության՝ ներքին երկատվածության զգացողություն առաջացնելով, և աստիճանաբար մեծացնելով իմիտացիոն հարցուպատասխանների միջև ձայնասահմանը, իսկ հետո ներմուծելով մեղեդու հետ դիսոնանցվող լրացուցիչ ձայն, ամեն տակտի հետ ավելանում է հոգեկան անբավարարվածության և խորացող կասկածամտության տպավորությունը: Մեկ այլ օրինակ է «Էվգենիոս»-ը՝ «Կառնավալ»-ի ամենաբանաստեղծական համարը: Պոլիմետրիայի արտահայտչական հնարի կիրառումը, որը հանգեցնում է մեղեդու հրնչյունների և նվագակցության անհամատեղելիության, թույլ է տալիս ստեղծել երկրային ունայնությունից հեռու՝ ոգեշնչված երազողի այդքան համոզիչ հնչյունային կերպարը:

Շումանի նորարարությունն ի հայտ եկավ նաև ոտնակի արտահայտչական հնարավորությունների համարձակ կիրառության մեջ: Նրա երկերում ոտնակը ոչ միայն ուժգնացնում է դաշնամուրային հնչողությունների հզորությունը, սքոդում է ձայների տեմբրային երանգները, բարձրակետերում միավորում է գործիքի բոլոր ռեգիստրների հնչողությունը, այլև ուղի է հարթում նոր հչյունային հնարքների ստեղծման համար, որոնք կարևոր դերակատարություն ունեն գեղարվեստական կերպարի ստեղծման գործում: Այսպես, 26 տակտի ընթացքում պահված ոտնակը տեսանելիության աստիճան վերստեղծում է կառնավալային խրախճանքի աստիճանաբար մարող պատկերը («Թիթեռնիկներ»), իսկ «Կառնավալ» շարքի «Պագանինի» պիեսում, գործնականում գրեթե անձայն վերջին

⁷⁰ Թարգմանաբար՝ «Ինչո՞ւ», «Ի՞նչ պատճառով»:

ակորդի (*ppp*) օբերտոնային ենթաձայների շնորհիվ առասպելական վիրտուոզ-
ջութակահարի կերպարը ակնթարթորեն, տեսիլքի նման, աչքի առաջ անհե-
տանում է:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտածողության ինքնատիպությունը
դրսևորվեց նաև երաժշտական ձևերի համարձակ, նորարարական մեկնաբան-
ման մեջ: Դրա վկայությունը դաշնամուրային շարերն են, որոնց հիմքում սովորա-
բար ընդհանուր ծրագրային մտահղացումն է: Տարբեր բնույթի մանրանվագ-
ների միակցումը ամբողջական, անբաժանելի կտավում կոմպոզիտորն իրակա-
նացնում էր մի քանի եղանակով: Դրանցից մեկը հորինվածքի ընդհանուր կա-
ռույցում ռոնդոյի սկզբունքի կիրառումն է, երբ որոշ հատվածները կամ էպիզոդը
յուրատեսակ ռեֆրենի դեր են կատարում (“Blumenstück”, «Կառնավալ»): Մյուս-
ները կապված են տարբերակման սկզբունքի հետ. նոր թեման հաճախ իրենից
ներկայացնում էր արդեն իսկ հնչած մեղեդու ազատ տարբերակը կամ թեմանե-
րի մեծամասնության հիմքում ընդհանուր ինտոնացիոն կորիզն է (յուրօրինակ
մոնոթեմատիզմ՝ «Կառնավալ», «Դավիդսբյունդլերների պարեր», «Կրայսլերիա-
նա»):

Դժվար է գերազնահատել կոմպոզիտորի ներդրումը խոշոր կտավի ձևերի
դրամատուրգիայի նորացման գործում: Նրա կոնցերտը, սոնատներն ու Ֆան-
տազիան դարձան նոր սինկրետիկ ձևերի ստեղծման հանճարեղ նմուշներ: Օրի-
նակ, դաշնամուրային կոնցերտը, առաջին հայացքից, կառուցված է դասական
կանոններով (սոնատային *allegro*, դանդաղ II մաս, վիրտուոզ-պարային ֆինալ):
Մինչդեռ գլխավոր պարտիայի թեմայի բազմակի վերադարձները (ոչ միայն
ցիկլի I, այլև II մասերում) ամրակցում են ստեղծագործության կառույցը նոր
«իմաստային կամարներով»՝ ներմուծելով ռոնդալ տարրեր: I մասի կոնտրաս-
տային, տարաբնույթ թեմաները (այդ թվում քնարական էպիզոդի թեմաները
մշակման բաժնում և սրընթաց կոդայում) «աճեցվել են» միևնույն ինտոնացիոն
մոտիվից: Մենակատարի կադենցիան զուրկ է վիրտուոզ փայլից և անսպասե-
լիորեն դառնում է քնարա-բանաստեղծական մտորումների բարձրագույն կուլ-
մինացիոն կետ, իսկ ցիկլի II մասը բնականոն կերպով ներհոսում է ֆինալի մեջ:
Եռամաս Ֆանտազիան նույնպես ձևի առումով սինկրետիզմի սկզբունքների
վառ մարմնավորումներից է (սոնատային, վարիացիոն, ռոնդո տարրերի համա-
դրություն): «Սիմֆոնիկ էտյուդներում» սինթեզված են երկու ժանր՝ կոնցերտա-

յին էտյուդ և վարիացիաներ (մեկ թեմայի կերպափոխումների շղթա, որոնցից յուրաքանչյուրում ներկայացված է վիրտուոզային-տեխնիկական խնդիրների սեփական ամբողջությունը): Ինչ վերաբերում է Շումանի սոնատներին, ապա երեք ստեղծագործությունները միավորված են խորը ինտոնացիոն ընդհանրությամբ (նրանց բոլորի թեմաների հիմնանյութը սկիզբ է առնում Կլարա Վիկի մեղեդուց, որի հիման վրա գրված են f-moll սոնատի III մասի վարիացիաները):

Այն ժամանակվա բնորոշ ցուցադրական վիրտուոզային փայլի կողմնակիցը չլինելով, Շումանն իր երկերում գրեթե չի կիրառել կայծկլտացող մատնային պասաժներ, տրեմոլոներ և տրեյներ: Միևույն ժամանակ, նրա ստեղծագործություններից շատերն աչքի են ընկնում տեխնիկական այնպիսի բարդությամբ, որը ոչ բոլոր դաշնակահարները կարող են հաղթահարել: Նկատի ունենք ոչ միայն ֆակտուրայի պոլիֆոնիզացիան, այլև ակորդային շարադրանքի առանձնահատուկ խտությունն ու բազմահնչյունությունը (Սոնատ g-moll, Ֆանտազիա, «Սիմֆոնիկ էտյուդներ»), ֆակտուրայի ակնթարթային անցումները մի ռեգիստրից մյուսին, ակորդների և օկտավաների հաջորդականությունների արագությունը, որը պահանջում է դաստակի կատարյալ ազատություն («Կառնավալի» ֆինալը, Տոկատը): Եվ, վերջապես, թռիչքները, որոնք հաճախ պետք է կատարվեն միաժամանակ աջ ու ձախ ձեռքերով (Ֆանտազիա, «Պագանինի» պիեսը «Կառնավալ»-ից):

«Լուսավորել մարդկային հոգու խորքերը՝ սա է իսկական արվեստագետի առաքելությունը», — պնդում էր կոմպոզիտորն իր աֆորիզմներից մեկում: Մեծ երաժշտի այս ստեղծագործական հավատամքը դրսևորվեց ոչ միայն իր ստեղծած հոգեբանական դիմանկարների շարում (երաժիշտ Կրայսլերի և «դավիդսբյունդլերների», Կիարինայի և Ֆլորեստանի, Էվգերիոսի և Շոպենի կերպարներում): Այն իր արտացոլումը գտավ նաև Շումանի բանաստեղծական բնապատկերներում, որտեղ բնության տեսարաններն ասես բեկվել են «հոգեվիճակի լույսի ներքո» («Երեկոյան» և «Գիշերը»՝ «Պիես-ֆանտազիաներ» շարից, «Սարսափելի վայր»՝ «Անտառային պատկերներ»-ից), և նրա երկերում, երաժշտության պատմության մեջ առաջին անգամ, բացահայտվում են մանկան ներաշխարհի խորությունն ու նրբությունը («Առաջին կորուստը»՝ «Ալբոմ պատանիների համար» շարից, «Անուրջներ»՝ «Մանկական պատկերներ»-ից):

Շումանի լուսավորչական գործունեությունն իր ժամանակների համար բա-

ցառիկ երևույթ դարձավ: «Նոր երաժշտական ամսագրի» (1834 – 44) հիմնադիրն ու խմբագիրը դրսևորեց իրեն որպես փայլուն, խորաթափանց երաժշտաքննադատ, որի նպատակն էր պայքարը «վիրտուոզ-կոմպոզիտորների» մակերեսային ստեղծագործությունների, կեղծ գիտնականության, դասականներին նմանակելու արհեստի⁷¹ դեմ՝ հանուն բանաստեղծական ներշնչանքով հղացած խորը արվեստի: Յուրօրինակ գեղարվեստական ձևով (տեսարաններ, երկխոսություններ, ասույթներ) գրված իր հոդվածները Շումանը հաճախ ստորագրում էր Էվգենիոսի կամ Ֆլորեստանի կեղծանուններով, որոնցից առաջինը մարմնավորում էր իր անհատականության քնարական-հայեցողական, երկրորդը՝ պոռթկուն, համարձակ-հեզնական կողմերը: Այս հերոսները, ինչպես նաև Ֆ. Շոպենը, Ն. Պագանինին, Ֆ. Լիստը և կոմպոզիտորի ապագա կինը՝ դաշնակահարուհի Կլարա Վիկը, մտան Շումանի հորինած՝ երևակայական «Դավթի եղբայրության» (Davidsbund), ճշմարիտ երաժիշտների հոգևոր միության մեջ⁷²: Դատապարտելով ապաշնորհներին՝ կոմպոզիտորը ջերմորեն ողջունում էր նոր տաղանդներին: Առաջինների թվում արժանվույնս գնահատելով երիտասարդ Ֆ. Շոպենի տաղանդը («Գլխարկներդ հանե՛ք, պարոնայք, ձեր առջև հանճար է»), ավելի ուշ նա մարգարեաբար իրազեկեց նոր ծագող լուսատուի՝ Յ. Բրամսի մասին: Եվ այդ հոդվածը՝ «Նոր ուղիներ», որտեղ Շումանը քսանամյա կոմպոզիտորին մեծ ապագա էր կանխատեսում, Շուման-հրապարակախոսի գործունեության արժանի ավարտն էր:

Կոմպոզիտորն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում երաժշտական մանկավարժության խնդիրներին՝ «Տնային և կենսական օրենքներ երաժիշտների համար» աշխատության մեջ արծարծելով մի շարք լուրջ հարցեր, որոնք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց արդիականությունը: Կատարողներին ուղղված նրա խորհուրդները՝ ծանոթանալ հայտնի կոմպոզիտորների բոլոր նշանակալի գործերին, երգել երգչախմբում, նվագել անսամբլներում, սովորել երգեհոն նվագել, նվագախումբ ղեկավարել, ուսումնասիրել տարբեր ժողովուրդների ֆոլկլորը, ուղղված են լայն աշխարհայացքի տեր, ճշմարիտ արվեստին նվիրված երաժշտի ձևավորմանը: Մերժելով մեխանիկական վարժությունները և այն

⁷¹ «Օրենքների շղթայի շուրջ մշտապես պետք է հյուսվի երևակայության թելը» (Ռ. Շուման):

⁷² «Դավիդաբյունդներին» և քաղքենի ֆիլիստերների պայքարը դարձավ «Կառնավալի» սյուժետային հիմնական գծերից մեկը:

ժամանակ տարածում ստացած «համր ստեղնաշարով» («համրներից չի կարելի խոսել սովորել») նվազը՝ Շումանը կողմնակից էր պարապմունքների հանդեպ ակտիվ, ստեղծագործական վերաբերմունքին, որը բացառում էր «տեխնիկան՝ հանուն տեխնիկայի» (դա արժեք ունի միայն այն դեպքերում, երբ ծառայում է վեհ նպատակների»):

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ձեռագրի ինքնատիպությունը և բարդ ու բազմիմաստ կերպարային աշխարհը սկզբնական շրջանում չընկալվեցին իր ժամանակակից կատարողների մեծ մասի կողմից: Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության տարածողը դարձավ իր կինը՝ ճանաչված դաշնակահարուհի Կլարա Շումանը (Ֆրիդրիխ Վիլհիմ դուստրն ու աշակերտուհին), որն ամուսնու մահվանից հետո ապրեց 40 տարի: Շումանի ստեղծագործությունները հանրությանը ներկայացնելու գործում մեծ դեր խաղաց Անտոն Բրուքները, որը ոչ միայն փայլուն կատարում էր նրա գործերը իր մենահամերգների ժամանակ, այլև ներմուծեց որոշ համարներ «Պիես-ֆանտազիաներից» և «Կրայսլերիանայից» իր կազմակերպած՝ երաժիշտների Առաջին համաշխարհային մրցույթի II փուլի ծրագրում (1890): Շումանի երաժշտության առավել խորաթափանց մեկնաբանությունները XX դարում և XXI դարասկզբին կապված են Սերգեյ Ռախմանինովի և Ալֆրեդ Կորտոյի, Ռոբերտ Կազադեզյուսի և Կլաուդիո Առաուի, Վալտեր Գիլելմինգի և Վիլհելմ Կեմպֆի, Էմիլ Գիլելսի և Վլադիմիր Սոֆրոնիցկու, Սվյատոսլավ Ռիխտերի և Դմիտրի Բաշկիրովի, Դանիել Բարենբոյմի և Մարթա Արգերիխի, Էլիսա Վիրսալաձեի և Նիկոլայ Լուգանսկիի, Բորիս Բերեզովսկու և Պավել Եգորովի, Դենիս Մացունի, Եվգենի Կիսինի, Սվետլանա Նավասարդյանի և ուրիշների անունների հետ: Շումանի անվան միջազգային մրցույթը հիմնադրվել է Բեռլինում (1956), այնուհետև տեղափոխվել է Շումանի ծննդավայրը՝ Ցվիկաու քաղաք (նրա անվանակարգերն են՝ դաշնամուր, արական և իգական վոկալ): Իսկ 1964 թվականից սկսած Ցվիկաուի քաղաքապետը «Ռոբերտ Շումանի» հատուկ մրցանակ է շնորհում այն կատարողներին, դիրիժորներին և երաժշտագետներին, որոնք առանձնահատուկ ներդրում են ունեցել գերմանացի մեծ ռոմանտիկի երաժշտության տարածման գործում:

Ֆերենց (Ֆրանց) Լիստ (1811 – 1886)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ 2 կոնցերտ (*Es-dur* և *A-dur*), «Մահվան պար», Ֆանտազիա հունգարական ժողովրդական թեմաներով; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 2 սոնատ (*h-moll* և Ֆանտազիա-սոնատ՝ ընթերցելով Դանտեին), «Բանաստեղծական և կրոնական հարմոնիաներ» (10 պիես), «Ճանապարհորդի ալբոմ» (3 տեյտր), «Տեսիլքներ» (3 պիես), «Թափառումների տարիները» (3 ժողովածու), 2 բալլադ, «Հունգարական պատմական դիմանկարներ» (7 պիես), 19 հունգարական ռապսոդիա, Իսպանական ռապսոդիա, 2 պոլոնեզ, 3 նոկտյուրն (Լիստի ռոմանսների դաշնամուրային փոխադրումները), «Միփարանքներ» (6), «Մեֆիստո-վալսեր» (4), Մոռացված վալսեր (4), վարիացիաների ցիկլեր Դիաբելիի վալսի, Ռոսինիի արիայի, Բախի թեմաներով և այլն, 12 էտյուդ (3-րդ խմբագրությամբ՝ «Տրանսցենդենտային կատարման էտյուդներ»), Էտյուդներ՝ ըստ Պագանինիի կապրիսների (2 խմբագրում), 3 կոնցերտային էտյուդ, 2 կոնցերտային էտյուդ («Անտառի աղմուկը» և «Թզուկների շորջպար»), առանձին պիեսներ (այդ թվում՝ «Սգո քայլերգ», «Մեծ խրոմատիկ գալուպ», «Մահվան չարդաշ», Մեֆիստո-պոլկա, «Օրորոցային երգ», «Սգո գոնդոլա», քայլերգեր և այլն), այլ կոմպոզիտորների օպերային, նվագախմբային և Վոկալ ստեղծագործությունների դաշնամուրային մշակումներ և տրանսկրիպցիաներ, «Տեխնիկական վարժություններ» և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ «Պաթետիկական կոնցերտ», Մեծ կոնցերտային պիես Ֆ. Մենդելսոնի «Երգեր առանց խոսքի» շարքի հիման վրա; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ Տոնական պոլոնեզ, Վարիացիաներ «Տափառատի» թեմայով և այլն:

Ֆերենց Լիստի վառ ու ստեղծագործական գործունեությունն ավելի քան 60 տարիների ընթացքում ընդգրկել է երաժշտարվեստի տարբեր ոլորտները: Փայլուն վիրտուոզ-դաշնակահար, որը նախանշեց «դաշնամուրային կատարողականության նոր դարաշրջանը», կոմպոզիտոր-նորարար դրամատուրգիայի, հարմոնիայի, ֆակտուրայի և գործիքավորման ասպարեզում, դիրիժոր և մանկավարժ, երաժշտական գրող և հասարակական գործիչ՝ սրանք են նրա բացառիկ գեղարվեստական էության դրսևորումները:

Մինչդեռ սկզբում, թվում էր, Լիստը ոչնչով չէր տարբերվում սալոնային-վիրտուոզային ոճի մյուս կատարողներից: Հղկելով իր կատարողական հնարքները հանրահայտ Կ. Չեռնիի դասարանում, որը տաղանդավոր պատանու հետ պարապում էր միանգամայն անհատույց (1821 – 1823), երիտասարդ դաշնակահարը հիացնում էր ունկնդիրներին առաջին հերթին իր բացառիկ խառնվածքով և

վիրտուոզ փայլով: Երաժշտի ստեղծագործական էվոլյուցիայի բեկումնային պահը դարձավ ծանոթությունը Նիկոլո Պագանինիի կատարողական վարպետության հետ: Հանճարեղ իտալացի ջութակահարի նվագը ոչ միայն դրդեց Լիստին ժամանակավորապես թողնել համերգային գործունեությունը և սեփական կատարողական ոճի նոր ուղիներ որոնել, այլև նրա առջև նոր ստեղծագործական նպատակ դրեց՝ հայտնագործել նույնքան փայլուն վիրտուոզային ոճ դաշնամուրային ստեղծագործություններում: Պագանինիի վեց կապրիսների՝ նրա կատարած փոխադրումները դաշնամուրի համար դարձան այս խնդրի լուծման ճանապարհին առաջին փորձը՝ ձևավորելով Լիստ-ստեղծագործողի անհատական դաշնամուրային ձեռագիրը:

Որպես դաշնակահար-մեկնաբանող Լիստը կատարողական արվեստում ռոմանտիզմի ամենավառ մարմնավորումներից էր: Նրա նվագի զգացմունքային ներգործության ուժը պայմանավորված էր երաժշտի կատարողական ոճի առանձնահատկություններով: Իշխող կամային ուժը և դաշնամուրային հնչողությունների արտասովոր հզորությունը⁷³, նվագախմբային տեմբրերին նմանակելու վարպետությունը (պղնձյա փողայինների ահեղ հնչողությունը, ջութակների նրբությունը և ֆլեյտայի աղոտ փայլը), ճայնարտաբերման հնարքների ապշեցնող բազմազանությունը (սկսած *legato*-ի կախարդական հոսքից ու ծանրաշարժ *portamento*-ից մինչև ճկուն հարվածայնությունն ու առկայծող *staccatissimo*-ն) և, իհարկե, օկտավային և տերցիային պասաժների, տրեմոլոների և տրեկների վիրտուոզ արագությամբ ու փայլով Լիստը իրեն հավասարը չունեւ: Համեմատաբար մեծ սրահների համար նախատեսված՝ Լիստի մեկնաբանությունները «խոշոր պլանով էին» մատուցում ստեղծագործությունները՝ գրավելով առանձին էպիզոդներում և պասաժներում տեմպերի փոփոխություններով, պարուրելով դրանք ոտնակի տևական ալիքներով, «ասես ամբողջությամբ հնչունային ամպով պարուրված ազդեցություն թողնելու նպատակով» (Կ. Չեռնի):

Այս մեծ ռոմանտիկ արվեստագետի համար ռիթմն իմպրովիզացիոն ազատության անբաժանելի մասն էր կազմում, սակայն մշտապես ենթարկվում էր

⁷³ Ժամանակակիցները նշում էին, որ իր հյուրախաղերից հետո Եվրոպայով մեկ նա թողնում էր պոկված լարեր ու ջարդված մուրճիկներ:

կատարվող երաժշտության գաղափարին. «այն պետք է արագացնել և դանդաղեցնել գիտակցելով, բովանդակության համաձայն», — նշում էր ինքը⁷⁴:

Այս աննախադեպ ռիթմական անկաշկանդվածության մեջ արտացոլվեց հունգարական ժողովրդական երաժիշտների կատարողական ոճի ամենաբնորոշ գծերից մեկը: Ինչպես հայտնի է, Լիստը մեծ համբավ էր ձեռք բերել իր փայլուն դաշնամուրային իմպրովիզացիաներով, որոնցում հաճախ չափազանց ազատ էր վարվում այլ հեղինակների ստեղծագործությունների հետ՝ ավելացնելով դաշնամուրային ֆակտուրան բարդացնող պասսաժներ ու կադենցիաներ: Ու թեև տարիների ընթացքում երաժիշտը վերանայեց իր տեսակետը կատարողական ազատության թույլատրելի սահմանների վերաբերյալ («այժմ ինձ համար ստեղծագործությունն անբաժանելի է նրանում նշված տակտից»), այդուհանդերձ հետագայում նույնպես նա երբեմն չէր կարողանում զսպել կատարվող գործի տեքստը վերախմբագրելու գայթակղությունը:

Լիստի կատարողական գործունեության ծաղկուն շրջանը համընկավ 1837–1847 թվականներին. Վիեննայում ունեցած ապշեցնող հաջողությունից հետո դաշնակահարը մի քանի անգամ հյուրախաղերով շրջեց ամբողջ Եվրոպայում, այդ թվում եղավ Ռուսաստանում, Իսպանիայում, Պորտուգալիայում և Թուրքիայում: Նա առաջին կատարողն էր, ով խիզախություն ունեցավ ամբողջ համերգային ծրագիրն անգիր նվագել, իսկ 1839 թվականին, պատմության մեջ առաջին անգամ Հռոմում ունեցավ մենահամերգ՝ առանց այլ երաժիշտների մասնակցության: 36-ամյա Լիստի որոշումը՝ հրաժարվել հյուրախաղերից և հազվադեպ (առանձնահատուկ տոնակատարությունների, բացառիկ իրադարձությունների առիթով) ելույթ ունենալ համերգային բեմահարթակում, անսպասելի էր ամբողջ աշխարհի երաժիշտների համար: Երաժիշտը մինչև կյանքի վերջ հավատարիմ մնաց իր որոշմանը՝ 1848 թվականից ամբողջովին նվիրվելով երաժշտական գործունեության մյուս բնագավառներին՝ կոմպոզիցիա, դիրիժորություն, դաշնամուրային մանկավարժություն:

Լիստ-կոմպոզիտորի դաշնամուրային ոճն անբաժանելի է նրա կատարողական ոճից, և նրա ձևավորումը սկզբնական շրջանում կապված էր դաշնամուրային փոխադրումների և տրանսկրիպցիաների ժանրում որոնումների հետ (նա

⁷⁴ Буаье А. Уроки Листа. Ленинград, 1964 с. 26.

հեղինակ է մոտ 300 նման գործերի)⁷⁵։ Իր առջև խնդիր ունենալով հաղորդել (մեկ գործիքի՝ դաշնամուրի միջոցով) տարբեր գործիքային հնարքների արտահայտչականությունը, վոկալի, երգչախմբի, նվագախմբային tutti-ների հնչողության յուրահատկությունները, Լիստն անվերջ կատարելագործում էր նյութի ֆակտուրային շարադրանքի հնարքները՝ այս ասպարեզում իրականացնելով մի շարք ստեղծագործական հայտնագործություններ։ Հետագայում նա դրանք կկիրառի նաև սեփական ստեղծագործություններում։ Ձգտելով դաշնամուրային տրանսկրիպցիայում վերստեղծել բազմամաս օպերային երկերի հիմնական կոնֆլիկտները՝ կոմպոզիտորն ասես նախապատրաստում էր իր խոշոր կտավի մեկնմասանի գործերի (ապագա կոնցերտների ու սոնատների) ծնունդը։

Ուշագրավ է, որ հատկապես Լիստին հաջողվեց խախտել այն ժամանակվա ընդունված ավանդույթը. դաշնամուրային տրանսկրիպցիան, որի առաքելությունն էր դաշնակահարի վիրտուոզ վարպետության շահեկան «ինքնացուցադրումը», նրա ստեղծագործության մեջ ստացավ այլ, առավել նշանակալի՝ լուսավորչական և պրոպագանդիստական դերակատարում։ Այդ են վկայում Լիստի կատարած՝ Յ. Ս. Բախի երգեհոնային գործերի, Շուբերտի և Շումանի երգերի տրանսկրիպցիաները, որոնք հետաքրքրություն էին առաջացնում մեծ վարպետների քիչ հայտնի երկերի կամ դեռևս ճանաչման չարժանացած ժամանակակից կոմպոզիտորների նոր երաժշտության հանդեպ՝ երիտասարդ Ռ. Վագների, ռուս կոմպոզիտորներ Ա. Ալյաբևի, Մ. Գլինկայի, Ա. Դարգոմիժսկու, որոնց ստեղծագործությունը Լիստ-մեկնաբանողի շնորհիվ արժանացավ երաժշտական Եվրոպայի ուշադրությունը։

Լիստ-կոմպոզիտորի ստեղծագործական սկզբունքների էվոլյուցիայի վառ օրինակ կարող են հանդիսանալ 12 դաշնամուրային էտյուդների 3 խմբագրումները (վերջինը վերնագրված է «Տրանսցենդենտային կատարման էտյուդներ»)։ Առաջին տարբերակում բավականաչափ բարդ էտյուդ-վարժություններ են՝ Կառլ Չեոնիի «Վիրտուոզների դպրոց» օր. 365 և «Ավարտուն մատնային տեխնիկայի դպրոց. օր. 740 ուղղորդող էտյուդների նմանությամբ։ Երկրորդ խմբագրումով

⁷⁵ Այդ թվում Վ. Ա. Մոցարտի, Կ. Մ. Վեբերի, Վ. Բելինիի, Զ. Ռոսինիի, Գ. Դոնիցետիի, Զ. Մեյերբերի, Շ. Գունդլի. Զ. Վերդիի, Ռ. Վագների և ուր. օպերային ստեղծագործությունների տրանսկրիպցիաները, Լ. Բեթհովենի (բոլոր սիմֆոնիաները), Հ. Բեռլիոզի, Ֆ. Մենդելսոնի և ուր. նվագախմբային գործերը։

(1838) գուտ ուղղորդող նյութը վերածվել է փայլուն կոնցերտային պիեսների, որոնք ծայրաստիճան հագեցած են տեխնիկական բարդություններով և վիրտուոզային էֆեկտներով: Այս մեկի համեմատ, երրորդ խմբագրումը (1851) տեխնիկապես առավել դյուրին է. «ավելորդություններից» հրաժարվելով՝ կոմպոզիտորն այստեղ պահպանել է վիրտուոզ խնդիրների միայն այն խմբաքանակը, որն անհրաժեշտ էր գեղարվեստական կերպարի ստեղծման համար: Հատկապես այս խմբագրման մեջ մի շարք էտյուդներ ստացան ծրագրային անվանումներ՝ «Հերոսություն», «Վայրի որս», «Մազեպա», «Ձնահողմ» և այլն:

Լիստը երաժշտության մեջ ծրագրայնության գաղափարի կրքոտ ջատագովն էր, և, ինչպես Ռ.Վագները, գտնում էր, որ գեղարվեստական արտահայտման բարձրագույն ձևը բոլոր արվեստների սինթեզն է: Այստեղից էլ՝ իր ստեղծած ծրագրային գործերի առատությունը: Կոմպոզիտորի մարմնավորած կերպարտպավորությունների շրջանակն աներևակայելի լայն է՝ ճարտարապետական կառույցներ («Վիլհելմ Տելի մատուռը»), քանդակ (Միքելանջելոյի «Մտածողը»⁷⁶), կերպարվեստ (Ռաֆայելի «Նշանադրություն» կտավը), պոեզիա և գրականություն («Ֆանտազիա-սոնատ» ընթերցելով Դանտեին), «Մեֆիստովալսեր», «Պետրարկայի սոնետները»), բնության տեսարաններ («Աղբյուրի մոտ», «Վալենշտադսի լճի մոտ», «Փոթորիկ», «Դ'Էստե առանձնատան շատրվանները»): Նման երկերի մեծ մասը մտել են «Թափառումների տարիներ» երեք հատորների մեջ (I հատորը՝ Շվեյցարիա, II ու III հատորները՝ Իտալիա), մյուսները միավորվեցին ավելի փոքր ծավալի դաշնամուրային շարերում («Տեսիլքներ», «Հունգարական պատմական դիմանկարներ») կամ հրատարակվել են որպես առանձին դաշնամուրային պիեսներ («Մաքսանենգը», «Մահվան չարդաշ», «Սգո քայլերթ» և այլն): Ծրագրային անվանումներ են ստացել նաև «Հունգարական ռապսոդիաներից» մի քանիսը (Հինգերորդը՝ «Հերոսական էլեգիա», Իններորդը՝ «Պեշտի կառնավալ»), ինչպես նաև «Կոնցերտային էտյուդներ» երկու շարերի համարները («Երեք կոնցերտային էտյուդ»՝ «Գանգատ», «Թերթություն», «Հոգոց»; «Երկու կոնցերտային էտյուդ»՝ «Անտառի աղմուկը» և «Թզուկների շուրջպար»):

Լիստի մտածողությանը բնորոշ ծրագրայնությունը խթանեց նոր երաժշտա-

⁷⁶ Խոսքը Միքելանջելոյի՝ Սան-Լորենցոյում Մեդիչիների ընտանեկան դամբարանի մատուռում տեղադրված Լորենցո Մեդիչիի արձանի մասին է, որն իտալացիները անվանում են «Մտածողը»:

կան ձևերի ստեղծմանը և մոնոթեմատիզմի սկզբունքների ակտիվ մշակմանը: Նրա մեկմասանի կոնցերտներն ու սոնատները ծավալուն կտավներ են, որոնցում սոնատային allegro-ի ընդարձակ կառուցվածքի մեջ (որպես օրենք՝ մշակման բաժնում) ներհյուսվել են բազմաբնույթ էպիզոդներ՝ քնարական մենախոսություն, սկերցո, և նույնիսկ ֆուգատո (սոնատ h-moll): Մեկմասանի սոնատային ձևը, այսպիսով, ասես ձեռք էր բերում լրացուցիչ չափում, դառնում էր ավելի ընդգրկուն և կոնֆլիկտային՝ ներառելով բազմամաս ցիկլի կերպարների և հոգեվիճակների ամբողջ լուսապատկերը:

Ինչ վերաբերում է մոնոթեմատիկ զարգացման սկզբունքին, ապա Լիստի ստեղծագործություններում այն դրսևորվում է բոլորովին այլ, Շումանի մոնոթեմատիզմից արմատապես տարբերվող դիտանկյունով:

Կոմպոզիտորը չի գրել երկեր մեկ թեմայի ինտոնացիաներով, այլ օգտագործել է բնորոշ թեմաների շարք, որոնցից յուրաքանչյուրն այնքան ակտիվորեն էր կերպափոխվում, որ զարգացման ընթացքում վերածվում էր նոր (երբեմն հակադիր) զգացմունքային իմաստ արտահայտող կերպարի: Այսպես, թաքնված հեգնական «մեֆիստո-թեման» (h-moll սոնատի գլխավոր պարտիայի ենթաձայնը⁷⁷) դառնում էր քնարա-բանաստեղծական նախասկզբի մարմնավորումը, սիրո և գեղեցկության յուրատեսակ խորհրդանիշ (օժանդակ պարտիայի երկրորդ թեման), այնուհետև (մշակման ֆուգատոյում) բացարձակ դիվային բնույթ էր ստանում: Ինքը՝ գլխավոր թեման, որը սկզբում հնչում էր եռանդուն ու կրքոտ, վերադառնում էր մերթ մտախոհ ռեչիտատիվի տեսքով, մերթ վեր էր հառնում ցնծացող օկտավաների ալիքների վրա (կողա): Իսկ A-dur դաշնամուրային կոնցերտում նախաբանի քնարական թեման, բազմաթիվ կերպափոխումներից հետո, բազմաձայն հանդիսավոր քայլերգի է վերածվում:

Ուշագրավ է, որ Լիստի կիրառած ընդլայնված հարմոնիկ համակարգն ու խրոմատիկ ակորդային կառույցները նախանշեցին XX դարի կոմպոզիտորների որոնումները՝ շատ բանով կանխագուշակելով իմպրեսիոնիզմի հարմոնիկ սկզբունքներն ու գալիք ատոնալ հորինվածքները (պատահական չէ, որ նրա ուշ շրջանի ստեղծագործություններից մեկը վերնագրված է «Առանց տոնայնության բազատել»):

⁷⁷ Ինչպես հայտնի է, ստեղծագործության մտահաղացումն առաջացավ Գյոթեի հանճարեղ երկի՝ «Ֆաուստի» տպավորության տակ (պատահական չէ, որ ուսումնասիրողներից շատերն այն անվանում են «Ֆաուստյան» սոնատ):

Լիստի անվան հետ է կապվում դաշնամուրային ֆակտուրայի բարդացման և հարստացման նոր փուլը: Բեթհովենից հետո ակտիվորեն զարգացնելով դաշնամուրային շարադրանքի «որմանակարային» ոճը, որն ուղղված էր ընդհանուր առմամբ զգացմունքային ներգործության վրա՝ դաշնակահար-կոմպոզիտորն այն գունազարդեց նվագախմբային տեմբրերի բազմերանգությամբ՝ ներմուծելով նաև սալոնային վիրտուոզներից վերցված բազմաթիվ ֆակտուրային հրնարքներ: Նշենք Լիստի դաշնամուրային գրելաոճի առավել բնորոշ հատկանիշները, որոնցով բնութագրվում է նաև նրա գործիքային ֆակտուրան: Առաջին հերթին *martellato* տեխնիկայի ունիվերսալ կիրառումը, որը հնարավոր է դարձնում օգտագործել ձեռքի քաշը ռեպետիցիաների, ակորդային տրեմոլոնների և տրեկների կատարման ժամանակ (սոնատ *h-moll*, էտյուդ *f-moll*): Այնուհետև երկու ձեռքերի միջև պասսաժների բաշխումը («Իսպանական ռապսոդիա», «Մեֆիստո-վալսեր», Առաջին կոնցերտ), ինչպես նաև՝ «թավջութակային» մեղեդիների շարադրումը միջին ռեգիստրներում՝ պարուրելով դրանք բասերի գծով և վերևի ռեգիստրում հնչող մանր նոտաների զարդաշղթաներով (նոկետյուն «Սիրո անուրջներ»)՝⁷⁸: Նշենք թրթռացող դաստակի կողմնային շարժումների և «ռիկոշետի» (հետ ցատկող շտրիխ) տեխնիկայի օգտագործումը, որը հնարավորություն է տալիս մեկ շարժումով ընդգրկել առանձին հնչյունների, ակորդային կամ օկտավային հաջորդականությունների դիրքային (պոզիցիոն) համալիրը («Կամպանելա», օկտավային նետումները *h-moll* սոնատի գլխավոր պարտիայում և այլն): Նաև՝ ձգտումը ուղղահայաց համադրել բազմաբնույթ հնչյունային շերտերը (կոմպոզիտորը դրանք երբեմն գրի էր առնում երեք տողով): Լիստի դաշնամուրային ստեղծագործություններում գործիքի հնչողությունը ձեռք բերեց նվագախմբային պարտիտուրի բազմապլանություն և ծավալայնություն:

Համոզված լինելով, որ վիրտուոզայնության զարգացումը պետք է հիմնվի տեխնիկական խնդիրների ուսումնասիրման և վերլուծության վրա՝ Լիստը դրանք դասակարգեց 4 խմբերի՝ առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնելով դաշնակահարի խոշոր տեխնիկայի կայացման խնդրին. առաջինը՝ օկտավաները և ակորդները, երկրորդը՝ տրեմոլոյի բոլոր տեսակները, երրորդը՝ կրկնակի նոտաները, չորրորդը՝ գամաները և արպեջոնները: Սակայն իր բացառիկ «Տեխ-

⁷⁸ Ֆակտուրային այս հնարքը, որը «երեք ձեռքով նվագի» տպավորություն է ստեղծում, առաջին անգամ կիրառել է Սիգիզմունդ Տալբերգը:

նիկական վարժությունները» (վարժությունների 12 տետրերն ու 12 Մեծ էտյուդները, 1868 – 1879) նա սկսում է ռեպետիցիաների տեխնիկայի մշակման հանձնարարություններից՝ դրանք հաջորդելով աստիճանական բարդացման սկզբունքով: Աստիճանական բարդացման սկզբունքով են կառուցված նաև մյուս վարժությունների խմբերը, որոնք կապված են այլ տեխնիկական խնդիրների լուծման հետ: Այսպիսով, ներառելով հնարավոր վիրտուոզային խնդիրների ամբողջ համակարգը՝ Լիստը վերադառնում է (երբեմն նույնիսկ երկու անգամ) արդեն անցած տեխնիկաների տեսակներից յուրաքանչյուրին՝ դաշնակահարին առաջարկելով կատարելագործել այն արդեն նոր, առավել բարդացված վարժությունների խմբաքանակի վրա: Նման մտածված, բազմաշերտ կառույցի նպատակն էր աստիճանաբար զարգացնել և առավել ակտիվացնել կատարողի տեխնիկական պոտենցիալը՝ նպատակ ունենալով նրան մոտեցնել վիրտուոզային վարպետության բարձունքներին:

Լիստ-մանկավարժի մոտ վարպետության դասեր ստանալու գալիս էին Եվրոպայի շատ երկրների երաժիշտներ, որոնցից շատերն այդ ժամանակ արդեն հանրաճանաչ դաշնակահարներ էին⁷⁹: Նրանցից առավել հայտնի էին Հանս ֆոն Բյուլովը և Կառլ Տաուզիգը, Էժեն դ'Ալբերը և Ալֆրեդ Ռեյզենաուերը, Ալեքսանդր Զիլտին և Էմիլ Զաուերը, Սոֆյա Մետները և Վերա Տիմանովան, Մորից Ռոզենտալը և Արթուր Ֆրիդգեյմը, Իշտվան Տոմանը (վերջինիս դաշնամուրային դասաբանում հետագայում ուսանել է Բ. Բարտոկը) և ուրիշներ:

Լիստի դաշնամուրային ժառանգությունը նրա մեկնաբանողների առջև բազմաթիվ կատարողական խնդիրներ է դնում: Դրանցից մեկը դաշնամուրային տեխնիկայի ամենատարբեր տեսակների հետ կապված վիրտուոզային բարդությունների հաղթահարումն է, որը դաշնակահարից պահանջում է մեծ ինքնատիրապետում և «կատարողական խիզախման» ընդունակություն: Նաև՝ տեմբրային հարուստ ներկապակի և զգացմունքային հոգեվիճակների լայն լուսապատկերի տիրապետում (սկսած հռետորական պաթոսից և թատերական ասմունքից մինչև բանաստեղծական քնարականություն և խորը ողբերգականություն): Եվ, վերջապես՝ երաժշտական ինտելեկտի բարձր մակարդակ և կերպարային-ասոցիատիվ մտածողության ունակություն, որը հնարավորություն է տալիս ընդ-

⁷⁹ Ընդհանուր առմամբ Լիստի մոտ կատարելագործվել է մոտ 300 դաշնակահար, և բոլորի հետ, առանց բացառության, նա պարապել է անվճար:

գրկել Լիստի խոշոր կտավի ձևերի բազմաշերտ կառուցվածքը: Լիստի երկերի առաջին մեկնաբանողները, որոնք նպաստեցին համերգային և մանկավարժական երկացանկում նրա ստեղծագործությունների ընդգրկմանը, նրա աշակերտներն էին՝ Հանս ֆոն Բյուլովը, որն առաջին անգամ կատարեց h-moll Սոնատը, «Մահվան պարը» և «Ֆանտազիան՝ հունգարական թեմաներով» դաշնամուրի և նվագախմբի համար, Ալֆրեդ Ռայզենաուերը, որը մշտապես ներգրավում էր ուսուցչի ստեղծագործություններն իր համերգային ծրագրերում, և Կառլ Տաուզիգը, որը ժամանակակիցների վկայությամբ, հավասարը չունեւորպես «Դոն Ժուան» ֆանտազիայի կատարող: Այդ ժամանակահատվածում Լիստի դաշնամուրային երաժշտության տարածման գործում մեծ դեր կատարեցին նաև ռուս դաշնակահարները՝ Նիկոլայ Ռուբինշտեյնը (իր իսկ հեղինակի վկայությամբ, նա «Մահվան պարի» լավագույն կատարողն էր) և Միլի Բալակիրևը (պիեսներ «Թափառումների տարիներ»-ից): XX-XXI դարասկզբին Լիստի երաժշտության առավել վառ մեկնաբանողներից են Ֆերուչո Բուզոնին (Պագանինի-Լիստ-Բուզոնի՝ «Կամպանելայի» հայտնի «տրանսկրիպցիայի տրանսկրիպցիայի» հեղինակը) և Լեոպոլդ Գոդովսկին, Սերգեյ Ռախմանինովը և Իգնացի Պադերնսկին, Էմիլ Զաուերը և Կլաուդիո Առաուն, Վլադիմիր Հորովիցը և Աննի Ֆիշերը, Գրիգորի Գինզբուրգը և Ջոն Օգդոնը, Էմիլ Գիլելսը և Վլադիմիր Սոֆրոնիցկին, Յակով Ֆլիերը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Լև Վլասենկոն և Լազար Բերմանը, Վլադիմիր Աշկենազին և Քրիստիան Ցիմերմանը, Բորիս Բերեզովսկին և Ֆրանչեսկո Լիբետան, Դենիս Մացուրը, Վլադիմիր Միշչուկը և ուրիշներ: Ֆերենց Լիստի անվան դաշնակահարների առաջին միջազգային մրցույթը անցկացվել է Բուդապեշտում 1933 թ. (1-ին մրցանակ՝ Աննի Ֆիշեր), 1956 թ. մրցույթի դափնեկիրներից մեկը դարձավ հայ դաշնակահար Յուրի Հայրապետյանը: Ներկայումս Լիստի մրցույթներն անցկացվում են Ուտրեխտում, Վայմարում, Մոսկվայում (Երիտասարդ երաժիշտների միջազգային մրցույթ «Նվիրում Ֆերենց Լիստին») և Եվրոպայի այլ քաղաքներում:

Յոհաննես Բրամս (1833 – 1897)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները՝ 2 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (d-moll և B-dur); մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 3 սոնատ (C-dur, fis-moll և f-moll), Սկերցո es-moll, 5 վարիացիոն ցիկլեր, (Շումանի թեմայով, իր սեփական թեմայով, հունգարական երգի, Հենդելի, Պագանինիի թեմաներով), 4 բալլադ, 3 ռապսոդիա, Կապրիչո և Բնտերմեցո (օր. 76, 116, 117, 118, 119-ից), տրանսկրիպցիաներ Գլյուկի, Բախի, Վեբերի, Շոպենի և ուրիշների երաժշտության հիման վրա, 8 կադենցիա Բախի, Մոցարտի և Բեթհովենի դաշնամուրային կոնցերտների համար, «51 վարժություն» ժողովածուն և այլն; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ Վարիացիաներ Շումանի թեմայով, 16 վալս, Հունգարական պարեր (21)⁸⁰ և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ Սոնատ f-moll, Վարիացիաներ Հայդնի թեմայով և այլն:

Բորբոքված զգացմունքների բռնկունություն՝ սանձահարված կամքի ուժով և ինտելեկտի տրամաբանությամբ, ռոմանտիկ արտահայտչաձևի ազատություն դասական ձևերի շրջանակներում, այս ամենով է բնորոշվում Յոհաննես Բրամսի ստեղծագործական ժառանգության ինքնատիպությունը: Վիեննայի դասականների լավագույն ավանդույթները շարունակելով՝ XIX դարի երկրորդ կեսի գերմանական երաժշտական մշակույթի հանրահայտ ներկայացուցիչը կարողացավ իր երաժշտության մեջ ներմուծել հիրավի նորարարական գծեր: Փոփոխական հոգեվիճակները (կիրք և քնքշություն, հուսահատություն և ցասում, տարակուսանք և տագնապ) կոմպոզիտորը միահյուսել է հակասությունների մի կծիկի մեջ՝ բացահայտելով մարդու բարդ ու բազմաշերտ հոգեկան աշխարհը: Ձգտելով ստեղծել խոշոր կտավի անընդհատ զարգացող ձև՝ Բրամսը ստեղծագործաբար յուրացրեց Բեթհովենի և անցյալի մեծագույն պոլիֆոնիստների ստեղծագործական սկզբունքները (պոլիֆոնիկ զարգացման հնարները, մոտիվային մշակումը, դասական տարբերակումը, օստինտոն)⁸⁰՝ հիրավի ռոմանտիկական շնչով հագեցնելով դասական երաժշտության ավանդույթները:

Ինչպես հայտնի է, Բրամսը հրաշալի դաշնակահար էր և շատ ստեղծագործություններ գրել է հենց դաշնամուրի համար: Հրատարակված առաջին ստեղծագործություններն էին դաշնամուրային երեք սոնատները, որոնցում մարմնավորվեցին այն կոմպոզիցիոն հնարները, որոնք հիմք դարձան կոմպոզիտորի

⁸⁰ Գոյություն ունեն հեղինակի կատարած փոխադրումները մենակատար դաշնամուրի համար:

հետագա բազմաթիվ ստեղծագործությունների համար (սիմֆոնիաներ, կոնցերտներ, անսամբլներ): Պատանեկան տարիքում (19 – 21 տարեկանում) գրված այդ գործերը բազմամաս մեծակտավ ցիկլեր են. C-dur և fis-moll սոնատները բաղկացած են 4 մասից (Allegro, Andante, սկերցո և ֆինալ), իսկ f-moll սոնատը հինգմասանի է: Նրանցից յուրաքանչյուրում գլխավոր թեմատիկ հատիկը տեղաշարժված է երկրորդ՝ քնարական մաս (պատահական չէ, որ այս ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրին կոմպոզիտորը ձեռնամուխ էր լինում՝ սկսելով ցիկլի միջին որևէ մասից):

Երիտասարդ հեղինակի դրամատուրգիական մտածողության նորարարությունն առավել վառ դրսևորվեց f-moll սոնատում, որի IV մասը (“Rückblick”՝ հայացք անցյալին, վերնագրված Ինտերմեցոն) հիմնված է II մասի՝ քնարական Andante-ի նյութի վրա, որի լուսավոր թեմատիզմը կերպափոխված է և նկատելի մթագնած: Այսպիսով, մեծածավալ հինգմասանի հորինվածքում անսպասելիորեն ի հայտ են գալիս դասական եռամաս ցիկլի հատկանիշներ, որի կենտրոնական հատվածը (միջին երեք մասերը) նույնպես կազմում է յուրօրինակ եռամաս ձև՝ եռանդուն վալսանման սկերցոն (III մաս) երիզված է երկու Andante-ներով (II և IV): Ավելին, երկրորդ Andante-ի թեման կրկին վերածնվում է (այս անգամ մաժորում) արդեն V մասի կամային ֆինալում: Ասվածը թույլ է տալիս սահմանել Բրամսի ուրույն ձևակառուցման հիմնական սկզբունքներից մեկը, որը նա իրագործել է դեռևս վաղ շրջանի դաշնամուրային երկերում: Կոմպոզիտորի կողմից թեմատիզմի համարձակ կերպափոխումներով կերպարային-իմաստային կամարների ստեղծումն ընդգրկուն երաժշտական տարածքով մեկ: Հուզական հոգեվիճակների նմանության և փոփոխականության խորհրդանիշ հանդիսացող կամարները բազմամաս սոնատային ցիկլին առանձնահատուկ ամբողջականություն և անընդհատ դինամիկ զարգացում էին հաղորդում:

Բրամսի դաշնամուրային կոնցերտներն այս ժանրի լավագույն ստեղծագործություններից են և հանդիսանում են նոր տիպի կոնցերտի նմուշներ, որոնք կարելի է բնորոշել որպես *կոնցերտ-սիմֆոնիա* կամ *սիմֆոնիա՝ մենակատար դաշնամուրի հետ*: Դրանք ծավալուն խոշոր կտավի գործեր են, որոնցում մենակատարի նվագաբաժինը ներդաշնակորեն միահյուսված է սիմֆոնիկ պարտիտուրին: Այսպես, d-moll Կոնցերտում մենակատարի նախաբանը (քնարական թեման) ներդաշնակորեն շարունակում է նվագախմբի սիմֆոնիկ պատումը: Իսկ Երկրորդ՝ B-dur կոնցերտում դաշնամուրը սկզբում հայտնվում է նվագա-

խմբային գործիքի կերպարանքով և նվագում է գալարափողով հնչող գլխավոր պարտիայի ենթաձայնը: Շուտով մենակատարի պարտիան դուրս է գալիս առաջին պլան՝ կադենցիայով նախապատրաստելով գլխավոր թեմայի լիահունչ անցկացումը նվագախմբում: Ուշագրավ է նաև Երկրորդ կոնցերտի կառուցվածքը (էպիկական I մաս, դիվային սկերցո, վերամբարձ-քնարական III մաս, կենսահաստատ ֆինալ), որը ծավալուն սիմֆոնիկ ցիկլի կառուցվածք է հիշեցնում:

Բրամսի հինգ վարիացիոն ցիկլերից առավել տարածում ունեն «Վարիացիաներ Հենդելի թեմայով» և «Էտյուդներ դաշնամուրի համար: Վարիացիաներ Պագանինիի թեմայով» ցիկլերը: Առաջինում կոմպոզիտորը դիմել է խիստ տարբերակման սկզբունքներին՝ բոլոր 25 վարիացիաներում պահպանելով թեմայի ընթացքը, նրա ընդհանուր հարմոնիկ պլանը և, գրեթե չի շեղվել հիմնական տոնայնությունից: Ցիկլը եզրափակվում է ծավալուն ֆուգայով⁸¹: Երկրորդ ստեղծագործությունը շարունակում է Շումանի «Սիմֆոնիկ էտյուդներից» սկիզբ առած ավանդույթը՝ հանդիսանալով կոնցերտային էտյուդի և վարիացիաների ժանրերի յուրօրինակ սինթեզ: Ցիկլը կազմված է երկու տետրերից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր բարձրակետը և կարող է առանձին կատարվել: «Պագանինիի թեմայով վարիացիաները» համաշխարհային դաշնամուրային գրականության ամենաբարդ ստեղծագործություններից է:

Բրամսի փոքր կտավի ստեղծագործությունները, հատկապես ամենանվիրականները՝ Ինտերմեցոն և Կապրիչոն ներթափանցված են երգային թեմատիզմով, որի մեջ երբեմն ներմուծվում են պարայնության տարրեր: Քնարական զգացմունքների բազմազանության (սկսած լուսավոր երազանքներից մինչև վշտալի մտորումներ), կերպարային-հնչունային մթնոլորտի ապշեցնող անկեղծության շնորհիվ այս երկերը, Շուբերտի և Շումանի լավագույն դաշնամուրային պիեսների հետ մեկտեղ, կարելի է դասել գերմանական երաժշտաբանաստեղծական ռոմանտիզմի նշանակալից նմուշների շարքին:

Ինչպես և Ռոբերտ Շումանը, Բրամսը խուսափում էր ցուցադրել մատնային վիրտուոզության փայլը՝ գերադասելով խոշոր օկտավային-ակորդային տեխնիկան և նյութի պոլիֆոնիզացված շարադրանքը և լայնորեն կիրառելով երաժշտական ռիթմի արտահայտչական հնարավորությունները (այդ թվում՝ պոլի-

⁸¹ Այս հորինվածքային լուծումը հիշեցնում է Բեթհովենի Es-dur վարիացիոն ցիկլը, որի բարձրակետը դարձյալ եզրափակիչ ֆուգան է:

ռիթմիան): Մինչդեռ, նրա դաշնամուրային ֆակտուրան չափազանց յուրօրինակ է: Ուշադրություն է գրավում նրա անսովոր խտությունն ու ծանրակշռությունը. թեմաների շարադրանքը տերցիաներով և սեքստաներով (Սոնատ C-dur, Կոնցերտ d-moll), դեցիմայից մինչև դուոդեցիմայի սահմաններում գտնվող ակորդների կիրառում (մասամբ նեղ դասավորությամբ՝ Սոնատ f-moll, Կոնցերտ B-dur) և այլն: Միննույն ժամանակ նրա երաժշտական հյուսվածքի հնչողությունը հագեցած է ինքնուրույն ձայների բաբախյունով: Կոմպոզիտորը դիմում է հագեցած ֆակտուրայի ներքին շերտավորման ամենատարբեր հնարքներին՝ իմիտացիաներ, թեմայի կոնտրապունկտային տեղափոխումներ, կոնտրաստային արտիկուլյացիոն շտրիխների համադրումներ: Եվ, նույնիսկ վերստեղծում է զուտ նվագախմբային հնարքները (ծորուն ոտնակային բասեր և խուլ լիտավրներ, ֆանֆարների հնչողության նմանակում, տրեմոլոներ, արպեջիատոներ): Հենց այս պատճառով, կատարման իմաստով Բրամսի երաժշտությունը մեծ դժվարություններ է առաջացնում թե՛ նրանում առկա տեխնիկական խնդիրների հետ կապված, թե՛ բազմաթիվ ֆակտուրային մանրութների (ինտոնացիոն, պոլիֆոնիկ, ռիթմական և այլն) բացահայտման հետ կապված, թե՛ իհարկե, նրա խոշոր կտավի ստեղծագործությունների (կոնցերտների, վարիացիաների և սոնատների) ձևի առանձնահատկությունների ընդգրկման և մարմնավորման հետ կապված:

Դաշնամուրային տեխնիկայի հանդեպ կոմպոզիտորի ունեցած հետաքրքրության վառ ապացույցը դարձան իր կատարած մի շարք տրանսկրիպցիաները, որոնք ուղղված են դաշնակահարի շարժական ապարատի բազմակողմանի զարգացմանը: Դրանց թվում են Յ. Ս. Բախի Չակոնայի փոխադրումը ձախ ձեռքի համար, Կ. Մ. Վեբերի հայտնի “Perpetuum mobile”-ի փոխադրումը, որտեղ աջ ձեռքի վիրտուոզագույն պարտիան հանձնարարված է ձախ ձեռքին և Լեոպոլդ Գոդովսկու հանրահայտ տրանսկրիպցիաներից շատ ավելի վաղ ստեղծված՝ Շոպենի op. 25 № 2 Էտյուդի տարբերակը, որտեղ սեքստաներով և տերցիաներով շարադրված աջ ձեռքի պարտիայի շնորհիվ այն վերածվել է ծայրաստիճան բարդ ստեղծագործության: Դաշնակահարի տեխնիկական զինանոցը ձևավորելու ուղիների հանդեպ Բրամսի վերաբերմունքի մասին լիարժեք պատկերացում է տալիս «51 վարժություն» ժողովածուն (1893): Դրա հիման վրա աշխատանքը նպաստում է դաշնակահարի դաստակի ճկունությանն ու դյուրաշարժությանը, հնարավորություն է ստեղծում ընդլայնելու ձեռքի բացվածքը, թույլ է

տալիս հաղթահարել զանազան պոլիֆոնիկ և ռիթմական բարդություններ (այդ թվում՝ պոլիմետրիա): Կոմպոզիտորն առաջարկում է դաշնակահարին մանրակրկիտ մտածված, մանրուքները մշակած երաժշտական նյութ, որն ապշեցնում է յուրաքանչյուր տեխնիկական բանաձևի հղկվածությամբ: Այստեղ կան և՛ նորովի դասավորված հինգմատանի հաջորդականություններ, և՛ հնչյունների անսովոր հաջորդականություն ջարդված արպեժոներով, և՛ կրկնակի նոտաների (տերցիաներ, սեքստաներ, դրանց խառը համադրություններ) տեխնիկական զարգացնելու համար նախատեսված հարուստ մեղեդայնացված նյութ, և՛ բազմազան արտիկուլյացիոն հնարքների կիրառում: Կարելի է ասել, որ այս ժողովածուն վիրտուոզային վարպետության բացառիկ, նախատիպը չունեցող հանրագիտարան է, որի ուսումնասիրությունը պահանջում է անընդհատ լսողական հսկողություն, և շարժողական ապարատի վարժանքը գրավիչ ստեղծագործական պրոցեսի է վերածում:

Բրամսի դաշնամուրային երաժշտությունը, ինչպես և Շումանինը, անմիջապես չընկալվեցին (այսպես, օրինակ, d-moll Կոնցերտը Լայպցիգում, որտեղ դաշնամուրի մենանվագը կատարում էր ինքը՝ հեղինակը, ուղեկցվեց աղմկոտ տապալումով և մամուլի բացասական արձագանքներով): Բրամսի դաշնամուրային ժառանգության առաջին տարածողը դարձավ Կլարա Շումանը: Բավական է նշել, որ նրա կատարման շնորհիվ «վերականգնվեց» d-moll Կոնցերտի վարկանիշը երաժշտական հասարակայնության աչքում (1870), առաջին անգամ հանրության առջև կատարեց «Վարիացիաները Հենդելի թեմայով» և իր վերջին, հրաժեշտի համերգի (1891) ծրագրում ընդգրկեց «Վարիացիաները Հայդնի թեմայով» երկու դաշնամուրի համար: Ժամանակի ընթացքում կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները համաշխարհային ճանաչում ձեռք բերեցին և ընդգրկվեցին հանրահայտ դաշնակահարներից շատերի երկացանկում, ինչպիսիք են Էդվին Ֆիշերը և Վիլհելմ Կեմպֆը, Ռոբերտ Կազադեզյուսը և Արթուր Ռուբինշտեյնը, Կլաուդիո Առաուն և Էմիլ Գիլելսը, Ջոն Օգդոնը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Ջոն Լիլը և Դանիել Բարենբոյմը, Դմիտրի Բաշկիրովը և Անդրաս Շիֆը, Նիկոլայ Պետրովը և Սթիվեն Հաֆը, Գրիգորի Սոկոլովը, Սվետլանա Նավասարդյանը, Եվգենի Կիսինը, Բորիս Բերեզովսկին և ուրիշներ:

XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ

Ֆրանսիական դպրոց

XIX դարի կեսերին Ֆրանսիայի երաժշտական մշակույթում կենտրոնական տեղ էին զբաղեցնում օպերային արվեստն ու սալոնային-վիրտուոզային ուղղության դաշնակահարների ելույթները: Հարյուրամյակի երկրորդ կեսին ազգային կատարողական դպրոցի զարգացման գործում նշանակալի ներդրում ունեցավ *Անտուան Ֆրանսուա Մարմոնտելը* (1816 – 1898), որը շուրջ 40 տարի դաշնամուր էր դասավանդում Փարիզի կոնսերվատորիայում: Բազմաթիվ դաշնամուրային էտյուդների և դաշնամուրային արվեստի խնդիրներին վերաբերող մի քանի ուսումնասիրությունների⁸² հեղինակ Մարմոնտելը փայլուն երաժիշտների սերունդ է դաստիարակել, որոնց թվում են Ժորժ Բիզեն, Կլոդ Դեբյուսին, Լուի Դյեմերը, Վենսան դ'Էնդին, Մարգարետ Լոնգը, Ֆրանսիզ Պլանտեն և ուրիշներ: Ֆրանսիական դաշնամուրային գրականության ծաղկման նոր փուլը սկսվեց միայն 70-ականներին և շատ բանով կապված էր «Երաժշտության ազգային ընկերության» գործունեության հետ (1871), որն իր առջև խնդիր էր դրել ստեղծել և ակտիվորեն տարածել ժամանակակից ազգային ստեղծագործությունները: Ընկերության շարքերում համախմբվել էին հայտնի երաժիշտներից շատերը, (ինչպիսիք էին Քամիլ Սեն-Սանսը, Սեզար Ֆրանկը, Գաբրիել Ֆորեն, Վենսան դ'Էնդին), որոնք «Երաժշտության ազգային ընկերության» համերգների համար գրեցին իրենց լավագույն ստեղծագործությունները:

⁸² «Նշանավոր դաշնակահարներ» (1878), «Սիմֆոնիստներ և վիրտուոզներ» (1881), «Դաշնամուրի պատմությունը» (1885) և այլն:

Քամիլ Սեն-Սանս (1835 – 1921)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *5 կոնցերտ* (*D-dur, g-moll, Es-dur, c-moll, F-dur*), «*Օվեր-նի ռապսոդիա*», *Ֆանտազիա «Աֆրիկա»*; մենակատար դաշնամուրի համար՝ *էտյուդներ (18), Բազատելներ, մագուրկաներ, վալսեր, ֆուգաներ, «Հիշողություններ Բուսիայի մասին» և այլն*; 2 դաշնամուրի համար՝ «*Կենդանաբանական ֆանտազիա. Կենդանիների կառնավալ*» 2 դաշնամուրի և անսամբլի համար, *Վարիացիաներ Բեթհովենի թեմա-յով, Սկերցո, «Արաբական կապրիս», «Հերոսական կապրիս»*; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ *Դուետինո, Բալլադ և այլն*:

Քամիլ Սեն-Սանսի ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է երաժշտական արվեստի ամենատարբեր ոլորտներում: Հանրահայտ կոմպոզիտոր (օպերաների, սիմֆոնիաների, օրատորիաների, կանտատների, բազմաթիվ գործիքային ստեղծագործությունների հեղինակ), փայլուն դաշնակահար, երգեհոնահար և դիրիժոր, նա նույնչափ հայտնի էր որպես մանկավարժ, երաժշտաքննադատ, խմբագիր և երաժշտահասարակական գործիչ: Որպես դաշնակահար և դիրիժոր Սեն-Սանսը շրջագայել է Եվրոպայի շատ երկրներում (այդ թվում Ռուսաստանում), ԱՄՆ-ում, Հարավային Ամերիկայում և Հյուսիսային Աֆրիկայում: Սեփական և ժամանակակից ֆրանսիացի կոմպոզիտորների գործերը կատարելուց բացի, Սեն-Սանսը հաճախ իր համերգները նվիրում էր XVIII դարի կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը՝ Ֆ. Կուպերեն, Ժ. Ֆ. Ռամո, Դ. Սկարլատի, Յ. Ս. Բախ, Գ. Ֆ. Հենդել, որոնց երաժշտությունն այն ժամանակ հազվադեպ էր հնչում համերգային բեմահարթակներում:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականությունը դրսևորվեց ազգային (ֆրանսիական կլավեսինիստներ), բարոկո (Յ. Ս. Բախ, Գ. Ֆ. Հենդել), դասական (Վիեննայի դասականներ) և վիրտուոզային-ռոմանտիկական ավանդույթների յուրօրինակ սինթեզում: Նրա ստեղծագործություններում բոլոր կոն խառնվածքի կենսականությունը, նրբագեղ վիրտուոզությունը, լուսավոր նրբաճաշակ քնարականությունը ներդաշնակորեն զուգակցվում են պոլիֆոնիկ ֆակտուրայի և համաչափ ձևակառուցման հետ: Վառ թեմատիզմը, ֆոկլորային ինտոնացիաների լայն կիրառումը, ֆակտուրային հնարքների բազմազանությունը կոմպոզիտորի լավագույն երկերին հաղորդում են փայլ, ռիթմական ճկունություն և բոցավառ դինամիզմ:

Սեն-Սանսի բարձրագույն նվաճումները կապվում են համերգային վիրտուոզային պլանի երաժշտության հետ: Այսպես, դրանցից ամենատարածված՝ *g-moll* Երկրորդ կոնցերտի I մասը (սոնատային *allegro*-ի կառուցվածքային հատկանիշներով *Andante*) գերում է անկաշկանդ իմպրովիզացիոն ազատությամբ, II մասը (սկերցո)՝ ռիթմերի և շտրիխների սրամիտ խաղով, III մասը ներգրավում է տարանտելայի ոգով անընդհատ շարժման մեջ, որն ավարտվում է շլացնող դինամիկ ալեկոծությամբ: Այս համարձակ դրամատուրգիական լուծումը (հանդարտ *Andante*-ից դեպի սրընթաց տարանտելա) կոնցերտային ցիկլի եռամաս կառույցին անբռնազրոսություն և միջանցիկ զարգացման աշխուժություն է հաղորդում: Չորրորդ՝ *c-moll* կոնցերտը, հակառակը, ընկղմված է վերամբարձ-ազնվական զգացմունքների աշխարհում, իսկ Հինգերորդ՝ *F-dur* կոնցերտը բնորոշվում է ժանրային ինքնատիպ գունեղությամբ. նրա II մասում (*Andante*) արտացոլվել են կոմպոզիտորի՝ Աֆրիկա կատարած ճանապարհորդության տպավորությունները և առաջին անգամ դաշնամուրային երաժշտության պատմության մեջ օգտագործվել է նուրիական ժողովրդական թեմա:

Երկու դաշնամուրի և անսամբլի⁸³ համար գրված իր ստեղծագործությունը (հեղինակային անվանումը՝ «Կենդանաբանական ֆանտազիա. Կենդանիների կառնավալ») կոմպոզիտորը համարում էր երաժշտական կատակ. երկու անգամ Փարիզում, ունկնդիրների նեղ շրջանակում (մարտ, 1886) հնչելուց հետո, այն ևս մեկ անգամ կատարվեց ապրիլին Փարիզ ժամանած Ֆ. Լիստի համար: Մինչդեռ արդեն հեղինակի մահվանից հետո հրատարակված «Կենդանիների կառնավալը» շուտով դարձավ Սեն-Սանսի ամենահայտնի ստեղծագործություններից մեկը: Սրամտությունը (վարժություններ սերտող «Դաշնակահարները») և բանաստեղծական քնարականությունը («Կարապը»), բացահայտ ծաղրապատկերումը («Կրիաները», որոնք բնութագրվում են Օֆենբախի հայտնի կրակոտ կանկանի չափազանց դանդաղեցված մեղեդիով) և ճայնային նմանակումների առատ հնարքները («Առյուծների արքայական քայլերգը», «Հավերն ու աքաղաղը», «Երկարականջ կերպարը») գործիքային սյուիտը վերածում են հետաքրքրաշարժ թատերական ներկայացման:

Լինելով փայլուն կատարող՝ Սեն-Սանսը առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում դաշնակահարի տեխնիկական զինանոցի հարստացմանը՝ ճկուն կեր-

⁸³ 2 ջութակ, ալտ, թավջութակ, կոնտրաբաս, ֆլեյտա, ֆիսհարմոնիա, քսիլոֆոն և չեխուտա:

պով համադրելով կլասիցիզմի դարաշրջանի տեխնիկան ռոմանտիկական ոճի վիրտուոզային հնարքների հետ: Այդ են վկայում դաշնամուրային էտյուդների երեք տետրերը, որոնցում ուղղորդող էտյուդների կողքին («մատների ինքնուրույնություն», «մաժոր և մինոր տերցիաններ», «մաժոր խրոմատիկ տերցիաններ») հանդիպում են նաև կոնցերտային տիպի էտյուդներ՝ «Էտյուդ վալսի ձևով», «Լաս Պալմասի զանգերը»: Առանձնահատուկ արժեք ունեն վերջին 6 էտյուդները՝ գրված ծախ ձեռքի համար, այդ թվում՝ բարդագույն “Perpetuum mobile”-ն:

Սեն-Սանսի դաշնամուրային կոնցերտները ճանաչված դաշնակահարներից շատերի երկացանկի զարդն են դարձել: Երկրորդ կոնցերտի ամենից վառ մեկ-նաբանողներից են Արթուր Ռուբինշտեյնը և Էմիլ Գիլելսը, Բելլա Դավիդովիչը, Պասկալ Դեվուայոնը և Գրիգորի Սոկոլովը, Չորրորդինը՝ Ալֆրեդ Կորտոն, Հինգերորդինը՝ Սվյատոսլավ Ռիխտերը և ուրիշներ: Լայն ճանաչում են ստացել Սեն-Սանսի բոլոր հինգ կոնցերտների ձայնագրությունները Ալդո Չիկոլինիի և Պասկալ Ռոժեի կատարմամբ:

Սեզար Ֆրանկ (1822 – 1890)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *կոնցերտ (1835), «Զիններ» սիմֆոնիկ պոեմ, «Սիմֆոնիկ վարիացիաներ», «Փայլուն վարիացիաներ Գուստավ III-ի սիրած ռոնդոյի թեմայով*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ *2 սոնատ, ֆանտազիաներ, «Պրելյուդ, խորալ և ֆուգա», «Պրելյուդ, արիա և ֆինալ», «Պրելյուդ, ֆուգա և վարիացիա»*⁸⁴, *դաշնամուրային պիեսներ*; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ *դուետներ*:

Պատանեկան տարիքում սկսելով իր գործունեությունը որպես վիրտուոզ-դաշնակահար, Սեզար Ֆրանկն այնուհետև շուրջ երեսուն տարի եկեղեցուց դուրս համերգներ չի ունեցել, այլ ելույթ էր ունենում շաբաթական երկու-երեք անգամ՝ կատարելով երգեհոնային իմպրովիզացիաներ: Ժամանակակիցների վկայությամբ, ունկնդրելով Ֆրանկի ոգեշունչ իմպրովիզացիաները, «որոնք հաճախ առավել արժեքավոր էին, քան ավարտուն, մանրակրկիտ հղկված ստեղծագործություններից շատերը, մոռանում էին աշխարհում ամեն ինչի մասին»: Իսկ Ֆերենց Լիստը նրա ելույթների տպավորության տակ խոստովանում էր. «այդ պոեմներին վիճակված է տեղ գրավել Յ. Ս. Բախի գլուխգործոցների կող-

⁸⁴ Հեղինակային առաջին տարբերակը գրվել է երգեհոնի համար:

քին»։ Ամբողջ կյանքի ընթացքում կոմպոզիտորը գումար վաստակելու նպատակով դաշնամուրի դասեր էր տալիս, իսկ 1872 թվականից Փարիզի կոնսերվատորիայում դեկավարում էր երգեհոնի դասարանը, որը կարողացավ վերածել կոմպոզիցիայի իսկական դպրոցի։ Նրա պարապմունքներին, որոնք չէին սահմանափակվում երգեհոնային կատարողականության շրջանակներով, հաճախում էին բազմաթիվ հայտնի երաժիշտներ՝ Վենսան դ'Էնդին, Էռնեստ Շոստոկ, Ժորժ Բիզեն, Կլոդ Դեբյուսին և ուրիշներ։ Այդուհանդերձ, Ֆրանկի կյանքի կարևոր գործը ստեղծագործությունն էր, որը միջազգային ճանաչում ստացավ միայն իր մահվանից հետո։

Դաշնամուրի համար գրված իր ոչ մեծաքանակ ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը ձգտել է միմյանց մոտեցնել երգեհոնային և դաշնամուրային գրելառճերը՝ դրանով իսկ հարստացնելով ռոմանտիկական ոճի հուզական կերպարային ոլորտն ու ֆակտուրային հնարքները։ Հնչողությունների երգեհոնային հագեցվածությունը, ֆակտուրայի պոլիֆոնիզացումը, անվերջ ձգվող ոտնակային բասերը կոմպոզիտորի դաշնամուրային ստեղծագործություններում համադրվում են բարդեցված յուրօրինակ հարմոնիայի (խրոմատիզմների և նոնակորդների ազատ օգտագործում, համարձակ մոդուլյացիաներ) և նորարարական հորինվածքային լուծումների հետ։

Հատկանշական է, որ Ֆրանկ-կոմպոզիտորը երբևէ չի կրկնել արդեն մեկ անգամ իր կողմից հայտնագործած ձևը՝ իր ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրում առաջարկելով խնդրի սկզբունքորեն նոր լուծում։ «Սիմֆոնիկ վարիացիաները» դաշնամուրի և նվագախմբի համար վարիացիաների վառ օրինակ են, որտեղ կերպարների և հուզական վիճակների նուրբ հոգեբանական անցումը ենթարկվում է խոշոր կտավի սիմֆոնիզմի տրամաբանությանը (տառապանքից ու տարակուսանքից դեպի հաղթական ֆինալ)։ «Պրելյուդ, խորալ և ֆուգա»՝ այստեղ նույն խորությամբ է մարմնավորված մռայլ մտորումների և հոգեկան տվյալանքների երկիմաստությունը, ծավալվում է, գերմանական բարոկոյի խիստ օրենքների համաձայն։ Մինևույն ժամանակ, այն համակված է ազատ ռոմանտիկական շնչով. Պրելյուդի ինտոնացիաներում ամենուր հայտնվում է եզրափակիչ Ֆուգայի թեման, իսկ Խորալի հագիվ նշմարելի հնչողությունը զարգացման ընթացքում դառնում է առավել ռելիեֆային՝ լիահունչ օրհներգի հզոր և ինքնավստահ հնչողությամբ։ «Պրելյուդ, ֆուգա և վարիացիա» ցիկլում

կոմպոզիտորը խնդրի լուծման այլ տարբերակ է առաջարկում. վերջին մասը, որը սկզբնական Պրելյուդի ազատ վարիացիան է, «իմաստային-թեմատիկ կամարով» ամրակցում է հորինվածքը: Մինչդեռ «Ջիներ» սիմֆոնիկ պոեմում⁸⁵, ինչպես և «Աֆրիկա» ֆանտազիայում Ք. Սեն-Սանսը ներկայացնում է կոնցերտային ժանրի նոր տարատեսակ՝ մեկմասանի ծրագրային ստեղծագործություն դաշնամուրի և նվագախմբի համար: Հակադրությունների (լույսի և խավարի, մռայլ-չարագուշակ գայթակղությունների և դիմադրելու անկեղծ փորձերի) բախման վրա հիմնված այս գործը հիացնում է ռոմանտիկական հույզերի բացահայտ լարվածությամբ:

«Սիմֆոնիկ վարիացիաների» առավել հայտնի մեկնաբանողներից են Ալֆրեդ Կորտոն, Վալտեր Գիզելինգը, Ռոբեր Կազադեզյուսը, Ալոո Չիկոլինին, Ալիսիա դե լա Ռոչային, «Ջիներ» պոեմի մեկնաբանողներից՝ Սվյատոսլավ Ռիխտերը և Ֆրանսուա-Ժոել Տիոլլենին: Ինչ վերաբերում է ամենահայտնի ցիկլին՝ «Պրելյուդ, խորալ և ֆուգա», ապա դրա մեկնաբանումները կապվում են խոշոր դաշնակահարներից շատերի անունների հետ (Ալֆրեդ Կորտո, Արթուր Ռուբինշտեյն, Սվյատոսլավ Ռիխտեր, Ալոո Չիկոլինի, Գրիգորի Սոկոլով, Ֆրանտիշեկ Ռաուխ, Վլադիմիր Բակկ և ուրիշներ):

Չեխական դաշնամուրային դպրոցը

XVIII դարում չեխ հայտնի երաժիշտներից շատերը լքում էին հայրենիքը՝ ապաստան գտնելով Վիեննայում, Փարիզում, Բեռլինում, Մոսկվայում և եվրոպական ուրիշ խոշոր քաղաքներում: Սակայն դարավերջից չեխական երաժշտական մշակույթի համար սկսվեց ազգային վերածննդի ժամանակաշրջանը, որին նպաստեց այսպես կոչված «բուդիտելներ» ստեղծագործական միության (ուսուցիչների, գրողների, նկարիչների, երաժիշտների) ակտիվ գործունեությունը, որը հող նախապատրաստեց ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ստեղծման համար: Նրա բարձրագույն նվաճումները XIX դարի երկրորդ կեսին կապված են Բեդրժիխ Սմետանայի և Անտոնին Դվորժակի անունների հետ:

⁸⁵ Գրվել է Վիկտոր Հյուգոյի համանուն բանաստեղծության հիման վրա:

Բեդրժիխ Սմետանա (1824 – 1884)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. մենա- նվագ դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ g-moll, «Բագատելներ և էքսպրոմոններ», 8 պրե- լյուդ, 6 առանձնահատուկ պիեսներ, «Հարսանեկան տեսարաններ», «Հիշողությունների թերթիկներ», «Երազանքներ», «Կոնցերտային ֆանտազիա չեխական երգերի թեմա- ներով», 4 կոնցերտային էտյուդ, «Չեխական պարեր», բազմաթիվ պոլկաներ (այդ թվում՝ «Բանաստեղծական պոլկաներ», «Տեսիլք պարահանդեսում», «Բետտիի պոլկան», «Հի- շողություններ Չեխիայի մասին պոլկաների ձևով» և այլն); 4 ձեռքով դաշնամուրի հա- մար՝ 2 նախերգանք, 2 դաշնամուրով 8 ձեռքի համար՝ «Սոնատ շարժում» e-moll և այլն:*

Օպերային և սիմֆոնիկ երկերի հեղինակ, դիրիժոր, երաժշտաքննադատ, մանկավարժ Բեդրժիխ Սմետանան նաև հրաշալի դաշնակահար էր: Առաջին անգամ բեմ բարձրանալով վեց տարեկանում՝ նա հասուն տարիքում նույնպես հանդես էր գալիս մենահամերգներով, որոնք արժանանում էին ժամանակա- կիցների ամենաբարձր գնահատականին (Հանս ֆոն Բյուլովը, օրինակ, նրան Շոպենի լավագույն մեկնաբանողներից մեկն էր համարում):

Շոպենի և Շումանի ազդեցության հետքերը նկատելի են կոմպոզիտորի դաշնամուրային շատ գործերում: Դրա հետ մեկտեղ, նրանցից լավագույններում առկա են նաև յուրօրինակ գծեր, որոնք առաջին հերթին կապված են ազգային պարային ֆոլկլորի ինտոնացիաների և ռիթմերի ստեղծագործաբար յուրացման հետ: Կատակային պոլկա, հպարտ ֆուրիանտ, չափավոր զուսպ ստուսեդսկա... Դաշնամուրային մանրանվագներում Բ. Սմետանային հաջողվել է ոչ միայն հա- դորդել չեխական ժողովրդական պարերի ինքնատիպությունը և ուրույն բնու- թագիրը, այլև նրանց մեջ ներմուծել թեմատիկ զարգացման դինամիզմ, հարմո- նիկ գույների թարմություն և բազմապլան ֆակտուրա (նրբորեն պոլիֆոնիզաց- ված, ընդգծված վիրտուոզային և այլն): Այդ ամենի շնորհիվ կոմպոզիտորն ունեցավ իր ներդրումը ռոմանտիկական դաշնամուրի կերպարային-հնչյունային ոլորտի հարստացման գործում: Նախասիրած պարային ժանրը դարձավ պոլ- կան: Ինչպես մագուրկան Շոպենի մոտ, այնպես էլ պոլկան նրա համար դար- ձավ հուզական ամենալայն սպեկտրի հոգեվիճակների մարմնավորման աղ- բյուր՝ քնարական խոհերի, կատակայնության, ուրախության և տխրության: Բ. Սմետանայի «Բանաստեղծական պոլկաները» փոքր կտավի գործիքային պո- եմներից են, որոնցում ճկուն միահյուսված է բազմաբնույթ կառուցվածքների շղթան: Կոմպոզիտորին բնորոշ մեղեդայնությունը վառ կերպով դրսևորվեց թե՛

նրա օպերային և սիմֆոնիկ և թե՛ դաշնամուրային ստեղծագործություններում: Այդ են վկայում թեմայի մեկ ինտոնացիոն հատիկից առաջացած թեմաները g-moll «Բանաստեղծական պոլկայում» (Piu lento և Innocente հատվածները) կամ g-moll դաշնամուրային սոնատի II մասը՝ սրտահույզ Adagio-ն, որը ժամանակակիցների կարծիքով, դաշնամուրի համար ստեղծված ամենագեղեցիկ դանդաղ երաժշտական նմուշներից է⁸⁶:

Ի հիշատակ Բեդրժիխ Սմետանայի, «Պրահայի գարուն» միջազգային փառատոնը մշտապես բացվում է մայիսի 12-ին (կոմպոզիտորի մահվան օրը) նրա ամենահայտնի գործի՝ «Իմ հայրենիքը» սիմֆոնիկ շարքի կատարումով:

Անտոնին Դվորժակ (1841 – 1904)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. *Կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (g-moll), մենանվագ դաշնամուրի համար՝ «Մոտորում», «Շոտլանդական պարեր», «Բանաստեղծական տրամադրություններ» (13), «Հումորեսկներ», «Ուրվանկարներ», վալսեր, մենուետներ; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ «Լեզենդներ», «Շումսվայից», «Սլավոնական պարեր» (ավելի ուշ գրվել է նվագախմբային տարբերակը):*

Պատանի հասակում լայն համբավ ձեռք բերելով որպես երգեհոնահար և վիրտուոզ ջութակահար ու ալտահար՝ Անտոնին Դվորժակը 1870-ականներից իրեն լիովին նվիրաբերեց կոմպոզիտորական և երաժշտահասարակական գործունեությանը: 9 սիմֆոնիաների, 10 օպերաների, սիմֆոնիկ պոեմների և նախերգանքների, գործիքային կոնցերտների (դաշնամուրի, ջութակի, թավջութակի), ինչպես նաև ռապսոդիաների, պարերի, լարային և դաշնամուրային կվարտետների ու կվինտետների հեղինակ Դվորժակն այսօր էլ համաշխարհային բեմահարթակներում ամենից շատ հնչող չեխ կոմպոզիտորներից է:

Մինչդեռ, կոմպոզիտորի անհատական ոճն անմիջապես չի ձևավորվել: Ուղղորդվելով Վիեննայի դասականների սկզբունքներով՝ կոմպոզիտորը տարիներ անց հասավ դասական ու ռոմանտիկական ավանդույթների և սլավոնական երաժշտական ֆոլկլորի ներդաշնակ գուգորդմանը: Հին սլավոնական հարմոնիկ դարձվածքները և ռիթմերը հարստացնելով նոր ռիթմաինտոնացիանե-

⁸⁶ Սոնատն առաջին անգամ հրատարակվել է միայն 1949 թ., այսինքն՝ հեղինակի մահվանից ավելի քան 100 տարի անց:

րով՝ Դվորժակը ձգտում էր իր ժամանակվա երաժշտական Եվրոպային ներկայացնել սլավոնական Արևելքի բազմաբնույթ հուզական աշխարհը:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական որոնումների հատկապես այս ուղղվածությունը գրավեց Յ. Բրամսի ուշադրությունը, որը հորդորեց խոշոր երաժշտական հրատարակիչ Ֆ. Ջիմռոկին պատվիրել գրեթե անհայտ չեխ հեղինակին նրա առաջին՝ «Սլավոնական պարերը» ժողովածուն, որը հետագայում մեծ ճանաչում ստացավ: Չորս ձեռքով դաշնամուրի համար գրված երկերը (I տետրը՝ 1878, II-ը՝ 1886) անմիջապես արժանացան եվրոպացի ունկնդրի հավանությանը, իսկ հետագայում՝ մեծ ճանաչում ունեցան նվագախմբային տարբերակով: Դվորժակի՝ ավելի վաղ գրված Դաշնամուրային կոնցերտը (1876) եռամաս ցիկլ է: Չեխական երգերի և պարերի ինտոնացիաների վրա հիմնված վառ թեմատիզմի, հստակ կառույցների, գերիշխող լուսավոր, կենսահաստատ տրամադրության շնորհիվ այն պատվավոր դիրք է զբաղեցնում դաշնամուրային կոնցերտների երկացանկում:

XIX դարավերջին Դվորժակի հեղինակությունն այնքան մեծ էր, որ նրան առաջարկեցին տնօրինել Նյու-Յորքի Ազգային կոնսերվատորիան (1892 – 1895): Հայրենիք վերադառնալով՝ կոմպոզիտորը դարձավ Պրահայի կոնսերվատորիայի տնօրեն և այդ պաշտոնում մնաց մինչև մահը:

Նորվեգական դաշնամուրային դպրոցը

Նորվեգական ազգային պրոֆեսիոնալ դպրոցի ակունքները սկիզբ են առնում XIX դարի կեսերից: Նրա հիմնադիրներից են *Հալֆդան Քյերուլֆը* (1815 – 1868; նորվեգական ազգային ռոմանսի և դաշնամուրային մանրանվագի հիմնադիր), կոմպոզիտոր և դիրիժոր *Ռիկարդ Նուրդրոկը* (1842 – 1866; ազգային հայրենասիրական օրհներգի հեղինակ, նոր նորվեգական երաժշտության տարածող Էդվարդ Գրիգի ընկերն ու ոգեշնչողը), ինչպես նաև փայլուն վիրտուոզ-ջութակահար և կոմպոզիտոր *Ուլե Բուլը* (1810 – 1880)⁸⁷: Այս երաժիշտների գործունեությունն էլ հող նախապատրաստեց Էդվարդ Գրիգի ստեղծագործության համար, որի շնորհիվ նորվեգական երաժշտությունը համաշխարհային ճամաչման արժանացավ:

⁸⁷ Եվրոպայի և Հյուսիսային Ամերիկայի բոլոր մշակութային կենտրոններում ջութակահարի ելույթներին ուղեկցող աղմկալի հաջողության շնորհիվ նրա անունը համարյա

Էդվարդ Հազերուպ Գրիգ (1843 – 1907)

Ղաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Կոնցերտ ղաշնամուրի և նվագախմբի համար *a-moll*, մենանվագ ղաշնամուրի համար՝ *Սոնատ e-moll*, *Բալլադ վարիացիաների ձևով g-moll*, «Բանաստեղծական պատկերներ» (6), «Հումորեսկներ» (4), պոլիտ «Հոլերզի ժամանակներից» (ավելի ուշ ստեղծվեց լարային նվագախմբի տարբերակը), «Տրամադրություններ» (7), «Թերթիկներ ալբոմից» (4), «Քնարական պիեսներ» (66) և այլն; 4 ձեռքով ղաշնամուրի համար՝ 2 *սիմֆոնիկ պիես*, «Նորվեգական պարեր», «Վալս-կապրիսներ»; 2 ղաշնամուրի համար՝ «Հին նորվեգական ռոմանս և վարիացիաներ» (ավելի ուշ ստեղծվեց նվագախմբային տարբերակը) և այլն:

Էդվարդ Գրիգին իրավամբ կարելի է համարել արվեստագետ, որը բախտորոշ դերակատարում ունեցավ նորվեգական մշակույթի զարգացման գործում: Ծագումով այսպես կոչված «երաժշտական գավառից»՝ իր տաղանդի շնորհիվ նա կարողացավ նորվեգական երաժշտությունը ժամանակակից Եվրոպայի առաջադեմ նվաճումների կողքին դնել՝ այն բարձրացնելով համաշխարհային դասական երկացանկի բարձունքների մակարդակին:

Պատանեկան հասակում կրելով գերմանական ռոմանտիզմի (մասնավորապես՝ Ռ. Շումանի երաժշտության) ազդեցությունը՝ Գրիգն ամեն մի նոր ստեղծագործության հետ ավելի ու ավելի վառ էր դրսևորում ուրույն ստեղծագործական անհատականությունը: Նրա ապշեցնող ինքնատիպ կոմպոզիտորական ոճը ձևավորվում էր նորվեգական ֆոլկլորի լադերի և ռիթմաինտոնացիաների ազդեցության ներքո: «Ես օգտվել եմ իմ հայրենիքի ժողովրդական երգերի հարուստ գանձարանից, — խոստովանում էր կոմպոզիտորը, — և այդ գանձարանից, որը նորվեգական ոգու անսպառ աղբյուրն է, ես փորձել եմ ստեղծել նորվեգական արվեստ»: Այստեղ կարելի է հանդիպել թե՛ հնագույն լադերի կիրառում (հատկապես՝ լիդիական մաժոր և բարձրացված IV աստիճանով հարմոնիկ միներ), թե՛ տարբեր ֆունկցիաների ակորդների գունեղ համադրություններ, թե՛ եռատոնային դարձվածքներ, մորդենտ-շրջագարդումներ, երկար օստինատոներ և ձայնառություններ: Եվ, անշուշտ, նորվեգական ժողովրդական պարերի

→ առասպել էր դարձել: Նորվեգացի հայտնի գրող, Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր Բյորնստյեռ Բյորնսոնը գրում էր. «Ուլե Բուլը մեր ժողովրդի կյանքում առաջին ամենախոշոր իրադարձությունն էր: Նա մեզանում արթնացրեց հավատը սեփական ուժերի հանդեպ, իսկ դա ամենամեծ պարգևն է, որն այն ժամանակ կարող էինք ստանալ Աստծուց»:

(հալլինգ և սպրինգդանս⁸⁸) ճկուն ռիթմիկա, որով ներթափանցված են կոմպոզիտորի բազմաթիվ ստեղծագործությունները: Դրա վառ օրինակ կարող են ծառայել ոչ միայն դաշնամուրային մանրանվագները (№ 3 պիեսը «Բանաստեղծական պատկերներ» շարից, «Հալլինգ», «Սպրինգդանս», «Հարսանեկան օրը Տրոլհաուգենում», a-moll Վալսը՝ «Քնարական պիեսներ» շարից), այլև նրա հանրահայտ Դաշնամուրային կոնցերտի գլխավոր պարտիայի թեմաները:

Գույնի առանձնահատուկ զգացողությամբ օժտված Գրիգը շատ նորամուծություններ կատարեց հարմոնիայի և դաշնամուրային ֆակտուրայի ոլորտներում: Կարելի է ասել, որ նրա գունեղ հարմոնիկ լեզուն և երաժշտության մեջ ներթափանցող լույսի, օդի և տարածության զգացողությունը նորվեգացի կոմպոզիտորին հարազատ են դարձնում իր ժամանակակից ոճական նոր ուղղության՝ իմպրեսիոնիզմի հիմնադիր մեծագույն կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսիի հետ: Դրա վառ ապացույցն են C-dur նոկտյուրնի միջին մասը, որտեղ բացված նոնակորդների ելեջների վրա շերտավորվում է պոլիհարմոնիկ տերցիային «ենթակառույցը», կամ Adagio-ի նուրբ թրթռացող, օդով հագեցած հնչյունային միջավայրը (Դաշնամուրային կոնցերտի II մասը):

Գրիգի նախասիրած ժանրը դարձավ դաշնամուրային մանրանվագը, որի մեկնաբանման մեջ նա զարգացնում էր Ռ. Շումանի ծրագրային երաժշտությունից եկող ավանդույթները: Նրանցում, բանաստեղծական գեղումների կողքին («Արիետա», «Մեղեդի», «Էլեգիա») հանդիպում են հյուսիսային բնանկարների պատկերներ («Գարնանը», «Նոկտյուրն», «Հայրենիքում», «Զանգեր»), ժանրային և բնութագրական պիեսներ («Օրորոցային», «Ծիտիկ», «Առվակ»), նորվեգական գեղջկական պարեր և նույնիսկ ժողովրդական հեքիաթների երևակայական կերպարներ («Թզուկների երթը», «Կոբոլդ») և այլն:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու նշանակալի երևույթները տարբեր տարիներին գրված խոշոր կտավի ստեղծագործություններն են (դրանք երեքն են՝ Սոնատը, Կոնցերտը և Բալլադը՝ վարիացիաների ձևով): Պատանեկան վաղ շրջանին վերաբերող e-moll Սոնատը (1865) լի է փոթորկուն ռոմանտիկական պոռթկումներով: այստեղ առաջին անգամ կոմպոզիտորն առաջարկեց սոնատային ձևի ուրույն մեկնաբանում՝ վերստեղծելով այն որպես «կերպարների միմյանց

⁸⁸ Հալլինգ՝ երկմաս չափով եռանդուն արական պար է՝ հագեցած բնորոշ սինկոպաներով; սպրինգդանսը՝ եռամաս չափով «թռիչքներով պար», որին բնորոշ են քմահաճ ռիթմերն ու շեշտերի խաղը:

հաջորդող պատկերաշար» (Բ. Ասաֆն): Ավանդական եռամաս Կոնցերտում ժանրի նորացմանը նպաստում էր ազգային տարրերի ակտիվացումը. հայտնվելով արդեն իսկ նախաբանի առաջին թեմայում (տոնիկայից դեպի դոմինանտի ձգտող տոնը ինտոնացիոն քայլը), նրանք հետագայում նկատվում են գլխավոր պարտիայի պարային ռիթմիկայում, «պատկերային» կադենցիայի խոռվահույզ պասաժներում, որոնք ուղղակի հիշեցնում էին փոթորկահույզ ծովի ահեղ ալեկոծությունը, հյուսիսային բնապատկերի սառը նրբերանգներում (II մաս): Եվ, վերջապես, ֆինալում արդեն ֆուկլորային նախասկիզբը առաջին պլան է մղվում: Նրա առաջին թեման, ըստ էության, սրընթաց հալլինգ է (երկմաս չափը, շեշտերը, կվինտային տոնի վրա հենակետերը), երկրորդ (քնարական) թեման ուղղակի կապված է նորվեգական «լոկկաների» (հովիվների իմպրովիզացիոն եղանակների) հետ: Կոնցերտի լուսավոր, խորաթափանց երաժշտությունը ունկնդիրների կողմից անմիջապես ընկալվեց որպես «Նորվեգիայի օրհներգ» և արժանացավ աշխարհահռչակ դաշնակահարների՝ Ֆերենց Լիստի և Անտոն Ռուբինշտեյնի հիացական գնահատականներին (վերջինս, որը ներկա էր ստեղծագործության պրեմիերային Կոպենհագենում, այնքան էր ոգևորվել, որ բարձրաձայն ծափահարեց մինչև առաջին մասի ավարտը): Հատկապես Դաշնամուրային կոնցերտը դարձավ Գրիգի առաջին մեծակտավ ստեղծագործությունը, որը նրան համաշխարհային ճանաչում բերեց:

Ինչ վերաբերում է *g-moll* Բալլադին, ապա այն համարվում, է կոմպոզիտորի ամենամոայլ ստեղծագործություններից մեկը⁸⁹: Վարիացիաների ձևով գրված ստեղծագործության թեման նորվեգական ժողովրդական երգ է՝ «Նուուլանի գեղջուկները», որի վշտալի ելևէջներն ու դանդաղ ընթացքը մեղեդուն սգո բնույթ են հաղորդում: Հատկանշական է, որ Բալլադի եզրափակիչ բաժնում այս թեման վերադառնում է իր նախնական տեսքին՝ ասես վարիացիոն ձևը երիզվելով վշտալի թեմատիկ կամարով:

Գրիգի երաժշտությունը դեռևս կյանքի օրոք լայն ճանաչում ձեռք բերեց: XIX դարավերջին – XX դարասկզբին այն հնչում էր ամբողջ աշխարհում, և ոչ միայն համերգասրահներում, այլ նաև ռեստորաններում և սրճարաններում: Իսկ ինքը՝ հեղինակն ընտրվեց Շվեդիայի երաժշտական ակադեմիայի (1872) և Ֆրանսիա-

⁸⁹ Ստեղծագործությունը գրվել է կոմպոզիտորի համար ծանր տարում, երբ կյանքից հեռացան նրա ծնողները:

յի Գեղեցիկ արվեստների ակադեմիայի (1889) անդամ, արժանացավ Քեմբրիջի (1893) և Օքսֆորդի (1906) համալսարանների Պատվավոր դոկտորի աստիճանի⁹⁰։ Էդվարդ Գրիգի ստեղծագործություններն այսօր էլ գրավում են երաժիշտների նորանոր սերունդների ուշադրությունը, նրա երաժշտության ճայնագրությունների քանակը շարունակաբար աճում է։ Դաշնամուրային կոնցերտի մեկնաբանողների շարքում այնպիսի հանրաճանաչ անուններ են, ինչպիսիք են Արթուր Ռուբինշտեյնը և Կլաուդիո Առաուն, Վան Կլայբերնը և Արթուրո Բենեդետի Միքելանջելին, Ջոն Օգդոնը և Սոլոմոնը, Սվյատոսլավ Ռիխտերը և Վալտեր Գիզեկինգը, Էմիլ Գիլելսը և Մարթա Արգերիխը, Մյուրել Պերայան, Ժորժ Բոլեն, Գուստավո Դուդամեյը, Քրիստիան Ցիմերմանը և ուրիշներ։ Ամմոռանալի են առաջին հայացքից պարզ «Քնարական պիեսների» սրտահույզ ընթերցումները դաշնամուրային կատարողականության այնպիսի ռահվիրաների կատարմամբ, ինչպիսիք են Վալտեր Գիզեկինգը, Էմիլ Գիլելսը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը։ Իր համերգային երկացանկում սիրով է ընդգրկում Գրիգի ստեղծագործությունները նաև Դենիս Մացունը, մասնավորապես «Բանաստեղծական պատկերները» և e-moll Սոնատը։

Լեհական դաշնամուրային դպրոցը

XIX դարի երկրորդ կեսին նշանավոր լեհ կոմպոզիտորները, որպես կանոն, բնակվում էին Լեհաստանից դուրս և շարունակում էին զարգացնել իրենց մեծ հայրենակցի՝ Ֆրեդերիկ Շոպենի ավանդույթները գլխավորապես դաշնամուրային արվեստի վարպետության ասպարեզում։ Այսպես, **Աստոն (Աստուան) Կոնտսկին** (1817-1889), որն ուսանել էր Ջոն Ֆիլդի դասարանում (Մոսկվա), այնուհետև կրթությունը շարունակել Վիեննայի կոնսերվատորիայում, մեծ հաջողությամբ հյուրախաղերով հանդես էր գալիս Եվրոպայի շատ քաղաքներում, իսկ 1853 – 1867 թթ. դաշնամուր էր դասավանդում Սանկտ-Պետերբուրգում։ Ա. Կոնտսկին առաջին դաշնակահարն էր, որը շուրջերկրյա հյուրախաղեր ունեցավ աշխարհի բոլոր երկրների երաժշտական կենտրոններում։ Փայլուն վիրտուոզ Կոնտսկին, որը գերում էր ունկնդիրներին իր նրբակիրթ կատարողական ոճով, գրել է ավելի քան 400 ստեղծագործություն դաշնամուրի

⁹⁰ Հայտնի է, որ Պ. Ի. Չայկովսկին Գրիգին է ձոնել իր հանրաճանաչ «Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիան։

համար: Այդ թվում՝ 2 դաշնամուրային կոնցերտ, բազմաթիվ օպերային ֆանտազիաներ, վարիացիաներ, էտյուդներ և ծրագրային վիրտուոզային պիեսներ, որոնք ինքն էլ հաճախ սիրով կատարում էր: Մեծ հաջողություն ուներ նրա «Առյուծի զարթոնքը» («հերոսական կապրիսը»), որը 1848 թ. Ֆրանսիական Հեղափոխության յուրօրինակ արձագանքն էր: Սկսնակ դաշնակահարների համար ստեղծված մի քանի ձեռնարկների, այդ թվում՝ դաշնամուրային դպրոցի հեղինակ Կոնտսկին կտրուկ դեմ էր մատները վարժեցնելու համար այն ժամանակ տարածված մեխանիկական սարքերի կիրառմանը:

Մեկ այլ հայտնի լեհ դաշնակահար, մանկավարժ և կոմպոզիտոր **Մորից Մոշկովսկին** (1854 – 1925) երաժշտական կրթությունը ստացել է Դրեզդենում և Բեռլինում (Տ. Կուլակի դասարանում), որից հետո դաշնամուր է դասավանդել Բեռլինի Նոր երաժշտական ակադեմիայում (այսպես կոչված՝ Կուլակի ակադեմիայում), այնուհետև բնակություն է հաստատել Փարիզում (1897): Ճանաչման արժանանալով որպես սալոնային-վիրտուոզային պլանի կատարող՝ Մ. Մոշկովսկին 1880-ականներին ընդհատում է դաշնակահարի կարիերան՝ լիովին նվիրվելով կոմպոզիցիային և դաշնակահար-մանկավարժի գործունեությանը: Չնայած այն բանին, որ նրա խոշոր կտավի ստեղծագործություններից շատերը (սիմֆոնիկ պոեմներ, սյուիտներ) որոշակի հաջողություն ունեին ունկնդիրների շրջանում, Մոշկովսկուն իրական ճանաչում բերեցին նրա դաշնամուրային գործերը: Այդ թվում՝ E-dur Դաշնամուրային կոնցերտը, «Իսպանական պարեր» 2 տետրը (գրվել են դաշնամուրային դուետի համար, այնուհետև վերամշակվել մենակատար դաշնամուրի և նվագախմբի համար), 3 կոնցերտային էտյուդը, «Կոնցերտային վալսը», բազմաթիվ փոքր կտավի պիեսներ՝ 2 և 4 ձեռքերով դաշնամուրի համար, «15 վիրտուոզային էտյուդը» օր. 72, որոնք այսօր էլ լայնորեն կիրառվում են մանկավարժական պրակտիկայում: Ընդգծելով Մոշկովսկի-կոմպոզիտորին բնորոշ գործիքի նուրբ զգացողությունը և նրա հնարավորությունների վառ բացահայտումը՝ Իգնացի Պադերնսկին նշում էր. «Մոշկովսկին գուցե, Շոպենից բացի, մյուս կոմպոզիտորներից ավելի լավ է հասկանում, թե ինչպես է պետք ստեղծագործել դաշնամուրի համար»: Մ. Մոշկովսկու սաների թվում քիչ չեն ճանաչված անունները, ինչպես օրինակ Իոսիֆ Հոֆմանը (հետագայում ուսանել է Անտոն Բրիքինշտեյնի մոտ), Վանդա Լանդովսկան, Խոակին Տուրինան և ուրիշներ:

Դաշնամուրային-կատարողական արվեստի զարգացման ասպարեզում

առանձնահատուկ ներդրում ունեցավ դաշնակահար, մանկավարժ և կոմպոզիտոր⁹¹ **Թեոդոր Լեշետիցկին** (1830 – 1915): Պատանի Լեշետիցկին առաջին անգամ համերգային բեմահարթակ դուրս եկավ 9 տարեկանում՝ կատարելով Կառլ Չեռնիի Կոնցերտինոն, այնուհետև դարձավ այդ մեծանուն մանկավարժի աշակերտը: Հետագայում, ավելի քան 25 տարի (1852 թվականից) երաժիշտը բնակվել է Սանկտ-Պետերբուրգում՝ զբաղվելով մանկավարժությամբ և համերգային գործունեությամբ: 1862 թ. ընդունում է Անտոն Ռուբինշտեյնի առաջարկը՝ զբաղեցնել Սանկտ-Պետերբուրգի նորաբաց կոնսերվատորիայի դաշնամուրային դասարանի պրոֆեսորի պաշտոնը, ուր և աշխատում է մինչև 1878 թվականը: Այնուհետև, բնակություն հաստատելով Վիեննայում, Լեշետիցկին շարունակում է համերգային ելույթները և դաշնամուր է դասավանդում: Դաշնակահարի վերջին համերգային ելույթը կայացավ 1887 թվականին⁹², սակայն դասավանդելը շարունակեց մինչև կյանքի վերջին օրերը: Ի հիշատակ երաժշտի երկարամյա անձնվեր աշխատանքի, նրա անունով է կոչվել ավստրիական մայրաքաղաքի փողոցներից մեկը:

Լեշետիցկին դաստիարակել է ահռելի քանակությամբ դաշնակահարներ (տարբեր աղբյուրների համաձայն՝ 1200-ից մինչև 1800), և նրանցից շատերն անգնահատելի ներդրում են ունեցել դաշնամուրային արվեստի զարգացման գործում: Ամենանշանակալի անուններից են Արթուր Շնաբելը և Իգնացի Պադերևսկին, Աննա Եսիպովան և Իգնացի Ֆրիդմանը, Վասիլի Սաֆոնովը և Օսիպ Գաբրիլովիչը, Իզաբելա Վենգերովան և Սամուիլ Մայկապարը, Պաուլ Վիտգենշտեյնը, Վլադիմիր Պոլսալսկին, Տեոֆիլ Ռիխտերը (Սվյատոսլավ Ռիխտերի հայրն ու առաջին ուսուցիչը) և ուրիշներ: Ի. Պադերևսկու՝ ԱՄՆ-ում ունեցած հաղթական հյուրախաղերից հետո նրա ուսուցչի անունը համաշխարհային ճանաչման արժանացավ: Հենց այդ ժամանակ երիտասարդ ամերիկացի

⁹¹ Լեշետիցկու գրչին են պատկանում մի շարք ինքնօրինակ ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ c-moll Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար և բազմաթիվ երկեր մենանվագ դաշնամուրի համար, որոնք գրավում են շարադրանքի նրբագեղությամբ և թեթևությամբ:

⁹² Նրա համերգային երկացանկի հիմքում Բեթհովենի երաժշտությունն էր, որի հանդեպ սերը ներարկել էր Կ. Չեռնին, ինչպես նաև ռոմանտիկ կոմպոզիտորների երկերը՝ Շոպեն, Շուման, Լիստ: Հատկանշական է, որ հատկապես Լեշետիցկու շնորհիվ մեծ ընդմիջումից հետո համերգային բեմահարթակներում կրկին հնչեցին Ֆ. Շուբերտի սոնատները, որոնց առաջին ակտիվ տարածողներից մեկը դարձավ Լեշետիցկու սանը՝ Արթուր Շնաբելը:

դաշնակահարներից շատերը մեկնեցին Եվրոպա՝ հույս ունենալով սովորել Լեշետիցկու մոտ, սակայն աշակերտներից քչերին էր վիճակվում դիմանալ Մաեստրոյի պահանջներին:

Թեև երաժիշտը խոստովանում էր, որ դասավանդման մեթոդաբանությունը ժառանգել է իր ուսուցչից՝ Կ. Չեռնիից, իր սեփական մանկավարժական սկզբունքներից մի քանիսի շնորհիվ պրոֆեսիոնալ դաշնակահարներն այն համարում են «Լեշետիցկու մեթոդ»: Երկարաժամյա տեխնիկական վարժությունների կողմնակից չլինելով՝ Լեշետիցկին ձգտում էր դաստիարակել գործիքի մոտ աշխատանքի հանդեպ դաշնակահարի գիտակցական մոտեցումը՝ արթնացնելով նրա մեջ թե՛ հնչողության ակտիվ լսողական հսկողությունը, թե՛ հետագա հնչողությունների ներքին «կանխալսումը», ինչպես նաև սեփական մեկնաբանման բոլոր դիտանկյունների խորացված վերլուծումը:

Լեշետիցկու հայտնի սաներից մեկի՝ Ա. Շնաբելի վկայությամբ, նրա դասավանդումը «շատ ավելին էր, քան պարզապես մեթոդը: Դա գործողություն էր, որն ուղղված էր աշակերտի թաքնված հնարավորությունների բացահայտմանը... Նրան հաջողվում էր ազատագրել կենսական ուժը, պոռթկումն ու գեղեցիկի զգացողությունը, որոնք թաքնված էին աշակերտի մեջ, և նա չէր ընդունում այն ամենի աղավաղումը, ինչը համարում էր բնական արտահայտչականություն»: Իսկապես, Լեշետիցկու բոլոր ճանաչված սաները ոչ միայն հրաշալի դաշնակահարներ էին, այլև ինքնատիպ անհատներ: «Որքա՛ն իմաստուն պետք է լիներ մարդը, — իր ուսուցչի մասին գրում էր Օ. Գաբրիլովիչը, — որ կարողանար զարգացնել նրանց մեջ երաժշտի և դաշնակահարի տաղանդը՝ չկործանելով ամենաարժեքավորը արվեստում՝ նրանց անհատականությունը»:

Այնուամենայնիվ, Լեշետիցկու մանկավարժության մեջ կար մի առանձնահատուկ առարկա, որին նա մշտապես ուշադրություն էր դարձնում. դաշնամուրի հնչողության որակը, նրա երգեցիկ բնույթը: Եվ իր առջև դրված նպատակին նա հասնում էր դաստակի ճկունության և «դաստակի հողի» զսպանակման օգնությամբ: Հնչողության բազմազանությանը նպաստում էր ձայնարտաբերման (արտիկուլյացիոն) հնարքների ամենալայն համակարգի կիրառումը: Օրինակ legato շտրիխը ներառում էր բազմաթիվ ենթատեսակներ. ինչպես օրինակ, սովորական legato, նախապատրաստված legato, մատները պահելով legato, ինչպես նաև legato pianissimo՝ բացված ափով և տափակ մատներով: Staccato շտրիխը մատ-

նային, դաստակային staccato-ն, տափակ մատներով staccato-ն, կիսա-staccato-ն, ակտիվ մատի կտրուկ հեռացումով staccato-ն, marcato, staccatissimo և այլն:

Մյուս սկզբունքային պահը կապված էր ֆիզիկական էներգիան ռացիոնալ կերպով ծախսելու ունակության հետ. այն մկանները, որոնք չեն մասնակցում նվագին, պետք է թուլացած լինեն, «գտնվեն անկենդան վիճակում»: «Լեշետից-կու մեթոդի» երրորդ հատկանիշն անդադար աշխատանքն է ռիթմիկ շնչառության վրա, որի ժամանակ տակտի առանձին մասերը կարող են որոշ չափով երկարել կամ կրճատվել մյուսների հաշվին (բայց ոչ տակտը՝ մյուս տակտերի հաշվին): Չափին խիստ հետևող, ոչ ճկուն մեկնաբանությունները (անգամ Մոցարտի կամ Բեթհովենի) բառացիորեն նրան հունից հանում էին⁹³: Հնարավոր չէ չհիշատակել հռչակավոր մաեստրոյի ևս մի դրույթը, որը խորհուրդ է տալիս ստեղծագործությունն անգիր անելուց առաջ մտովի խորհրդածել նրա յուրաքանչյուր դրվագի շուրջ. սովորելու ուղին պետք է անցնի գլխից դեպի մատները և ոչ մի դեպքում հակառակը՝ մատներից դեպի գլուխը: Նմանօրինակ մոտեցում կարելի է նկատել նաև հետագա սերունդների հայտնի երաժիշտներից շատերի կատարողական և մանկավարժական պրակտիկայում (Ա. Եսիպովայի, Ի. Հոֆմանի, Վ. Գիզելինգի, Ս. Ռիխտերի և ուր.):

⁹³ Ինտոնացիոն արտահայտչականության և ռիթմական ճկունության հասնելու նման ձգտումը նրա ոչ այնքան օժտված աշակերտների կատարումներում փոքր-ինչ արհեստական իմպրովիզացիայության տպավորություն էր թողնում:

XVIII ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XIX ԴԱՐԻ

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Ռուսաստանը, ի տարբերություն արևմտաեվրոպական մյուս երկրների, չունեւ զարգացած կլավիրային մշակույթի ավանդույթներ։ Թեև կլավեսինը և կլավիկորդը դեռևս XVI դարից ծանոթ էին երաժշտասերներին, սակայն դրանք լայն տարածում չունեին և կիրառություն գտան միայն ռուսական արքունիքում և մեծահարուստ ընտանիքներում։ XVIII դարի վերջին տասնամյակներին, ազգային ֆուկլորի հավաքման և մշակման գործընթացին զուգահեռ, երկրում երևան եկան ժողովրդական երգերի ժողովածուներ, որոնք նախատեսված էին ստեղծնային գործիքներով կատարման համար։ Ժողովրդական մեղեդիների հանդեպ արթնացած հետաքրքրությունը խթան հանդիսացավ ռուսական թեմաներով բազմաթիվ վարիացիոն ցիկլերի ստեղծման համար, որոնցում առաջին անգամ կլավիրով փորձարկվեցին բնորոշ ազգային արտահայտչամիջոցները (փոփոխական լադերը, ժողովրդական գործիքների նմանակումները և այլն)։ Դրա վառ օրինակն են *Վասիլի Տրուտովսկու* (մոտ. 1740 – մոտ. 1810) վարիացիաները «կլավիցիմբալի կամ դաշնամուրի համար», *Իվան Խանդոշկինի* (1747 – 1804), *Լև Գուրիլյովի* (1770 – 1844), *Դանիիլ Կաշինի* (1770 – 1841), *Ալեքսեյ Ժիլինի* (մոտ. 1766 – մոտ. 1848) և ուրիշների դաշնամուրային վարիացիաները։

Կլասիցիզմի դարաշրջանին բնորոշ հետաքրքրությունը դաշնամուրային սոնատի և կոնցերտի ժանրերի հանդեպ նույն դարաշրջանի ռուս երաժշտության մեջ հիմնականում դրսևորվեց *Դմիտրի Բորտնյանսկու* (1751 – 1825) արվեստում։ Իր պետերբուրգյան ուսուցչի՝ իտալացի հայտնի կոմպոզիտոր Բալդասարե Գալուպիի երաշխավորությամբ Իտալիայում ուսանելու կրթաթոշակ ստանալով (1768)՝ Բորտնյանսկին 10 տարի կատարելագործել է իր վարպետությունը Վենետիկի, Նեապոլի, Բոլոնիայի և Հռոմի խոշորագույն երաժիշտների ղեկավարությամբ։ Հենց Իտալիայում կայացավ նրա դեբյուտը որպես կոմպոզիտոր։ Բազմաթիվ հոգևոր երկերի (երգչախմբային կոնցերտներ, օրհներգեր, հոգևոր երգեր) հեղինակ Բորտնյանսկին եռանդուն ստեղծագործել է նաև աշխարհիկ երաժշտության ժանրերում (6 օպերա, «Կոնցերտային սիմֆոնիա», գործիքային անսամբլներ և այլն)։

Հայտնի է, որ կոմպոզիտորի կլավիրային ստեղծագործությունների ժողովածուն (ներկայումս կորսված) ընդգրկում էր 8 սոնատ, Կոնցերտ կլավեսինի և նվագախմբի համար D-dur, պիեսներ մենսևազ կլավիրի համար (Լարգետո, Կապրիչո, Ռոնդո) և այլն: Ցավոք, մեզ հասել են միայն 3 կլավիրային սոնատները (C-dur, F-dur, B-dur)⁹⁴ և D-dur Կոնցերտի I մասը, որը ռուս երաժշտության մեջ կլավիրային կոնցերտի առաջին նմուշն է: Կոմպոզիտորի կլավիրային ստեղծագործությունների բնորոշ հատկանիշները՝ կլասիցիզմի և սենտիմենտալիզմի ներդաշնակ միահյուսումը, գեղեցիկ մեղեդայնությունը, ներթափանցված քնարականությունը, թեթև և նրբագեղ ֆակտուրան ոճի տեսանկյունից նրան հարազատ են դարձնում Յ. Ք. Բախի և վաղ շրջանի Մոցարտի սոնատներին: Մինչդեռ, այդ երաժշտության մեջ ակնհայտ նկատվում են նաև ազգային առանձնահատկությունները. ուկրաինական երգերին բնորոշ հնչերանգները⁹⁵, քաղաքային ռոմանսի զգացմունքային դարձվածքները (պատահական չէ, որ ժամանակի անհայտ բանաստեղծներից մեկի դիպուկ բնորոշմամբ կոմպոզիտորին սկսեցին կոչել «Նեվա գետի Օրփեոս»): Կարելի էր կարծել, որ Բորտնյանսկու գործիքային և օպերային ստեղծագործությունները հավերժ մոռացվել են: Սակայն վերջին տասնամյակների ընթացքում նրա երաժշտությունը կրկին սկսեց հնչել օպերային թատրոններում և համերգասրահներում՝ ցուցադրելով հիանալի կոմպոզիտորի, XVIII դարի հիրավի դասականի տաղանդի իրական մեծությունը:

Ռուսաստանի երաժշտական արվեստում այս ժամանակաշրջանում ոչ պակաս ներդրում են ունեցել նաև Եվրոպայի տարբեր երկրների երաժիշտները: Նրանց թվում են. չեխ **Յան Բոգումիր Պրաչը** (XVIII դ. կեսերից – 1818; կոմպոզիտոր, դաշնակահար, մանկավարժ, որը ռուսերեն հրատարակել է դաշնամուրի առաջին դասագիրքը, կազմել է ռուսական ժողովրդական երգերի ժողովածու), գերմանացի հայտնի կոմպոզիտոր, երգեհոնահար, դաշնակահար և մանկավարժ **Յոհան Վիլհելմ Գեսլերը**⁹⁶ (1747 – 1822; գրել է 6 դաշնամուրային

⁹⁴ C-dur Սոնատը (առաջին անգամ հրատարակվել է 1903 թ.) եռամաս է, մյուս երկուսը՝ միամաս են:

⁹⁵ Դ. Բորտնյանսկին ծագումով ուկրաինացի էր:

⁹⁶ 1780-ական թթ. Գերմանիայում հայտնի էր որպես երգեհոնահար և կլավեսինահար, որից հետո հյուրախաղեր է ունեցել Եվրոպայի շատ քաղաքներում (Դրեզդենում 1789-ին մրցել է Մոցարտի հետ): 1792-ից մինչև մահ բնակվել է Ռուսաստանում:

կոնցերտ, սոնատներ և սոնատինաներ, ֆանտազիաներ, վարիացիաներ, վալսեր, ժողովածու՝ «360 պրելյուդ բոլոր մաժոր և մինոր տոնայնություններում», «Մեծ ժիգա դաշնամուրի համար»), իռլանդացի **Ջոն Ֆիլդը** (նրա մասին արդեն խոսվել է «Ռոմանտիզմ» թեմայի առաջին բաժնում) և ուրիշներ:

XIX դարի երկրորդ քառորդում դաշնամուրն արդեն բավականաչափ տարածում էր ստացել ռուսական կենցաղում: Դաշնամուրի մասնավոր դասերից բացի, ուսումնական շատ հաստատություններում (իգական վարժարաններում, ուսումնարաններում և թատերական դպրոցներում) բացվում էին հատուկ մասնագիտական երաժշտական դասարաններ: Այս ժամանակահատվածի առավել նշանակալի երաժշտական գործիչներից առաջին հերթին հարկ է նշել դաշնակահար, կոմպոզիտոր, մանկավարժ **Ալեքսանդր Դյուբյուկին** (1812 – 1897): Ջոն Ֆիլդի լավագույն աշակերտներից մեկը⁹⁷՝ դաշնակահար Դյուբյուկը կատարողական ոճով շատ նման էր իր ուսուցչին՝ զգացմունքների դասական հավասարակշռվածությամբ, իդեալական համաչափ հնչողությամբ և «մարգարտաշար նվագի» հնարքներով, բարեկիրթ պիանիստական վարվելակերպով: Ինչ վերաբերում է Դյուբյուկի դաշնամուրային-մանկավարժական գործունեության ծավալներին, ապա դրա վկայությունն են ոչ միայն իր աշակերտների անունները (Միլիյ Բալակիրն, Նիկոլայ Ջվերև, Նիկոլայ Կաշկին, Գերման Լարոշ), որոնք հսկայական դեր են ունեցել ազգային մշակույթի զարգացման գործում, այլև իր ստեղծած «Դաշնամուր նվագելու տեխնիկան» դասագիրքը (1866): Այս մեթոդական աշխատությունը 4 անգամ վերահրատարակվել է իր կյանքի օրոք և Մոսկվայի կոնսերվատորիայի կողմից ընդունվել է որպես հիմնական ձեռնարկ՝ դաստիարակելով ռուս դաշնակահարների մի քանի սերունդ⁹⁸: Տարբեր ժանրերի բազմաթիվ դաշնամուրային պիեսների (այդ թվում՝ «Մանկական երաժշտական երեկո» պիեսների ժողովածու սկսնակների համար) հեղինակ Դյուբյուկը ստեղծել է մեծաքանակ դաշնամուրային փոխադրումներ և տրանսկրիպցիաներ (Շուբերտի 40 երգերի, Ն. Պագանինիի, Ա. Ալյաբևի, Ա. Վառլամովի, Ա. Վերստովսկու ստեղծագործությունների, ռուսական ժողովրդական երգերի, մոսկովյան գնչուների երգերի ու ռոմանսների):

Ունկնդիրների շրջանում մեծ հաջողություն ունեին դաշնակահար և կոմպոզի-

⁹⁷ Ֆիլդը սեփական նախաձեռնությամբ 6 տարի շարունակ անվճար դասեր է տվել պատանի դաշնակահարին:

⁹⁸ 1866 – 1872 թթ. Դյուբյուկը դասավանդել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայում:

տոր **Իվան Լասկովսկու** (1799 – 1855) և վիրտուոզ-դաշնակահար **Աստոն Գերկեի** (1812 – 1870) ելույթները: Վերջինս դարձյալ Ջ. Ֆիլդի սանն էր, հետագայում վարպետության դասեր էր ստացել Ֆ. Կալկբրենների (Փարիզ), Ի. Մոշելեսի (Լոնդոն) և Ֆ. Ռիսի (Համբուրգ) ղեկավարությամբ: Ինքը՝ Ա. Գերկեն էր, որ առաջին անգամ Սանկտ-Պետերբուրգում կատարեց Ֆ. Լիստի «Մահվան պարը»: Չստուգված տվյալներով, Ա. Գերկեն ունեցել է ավելի քան 2000 աշակերտ, որոնց դասավանդել է ժամանակի մոդայիկ վիրտուոզների՝ Ի. Հումմելի, Ա. Գենզելտի, Ա. Գերցի, երբեմն Ֆ. Լիստի սալոնային ստեղծագործությունները (շատ հազվադեպ էին հայտնվում նրանց երկացանկում Բեթհովենի սոնատը, Ռ. Շումանի կամ Ֆ. Շոպենի պիեսը):

Մինչդեռ, կենցաղային ռոմանսի ժանրում ճանաչում ձեռք բերած ռուս կոմպոզիտորների (**Ա. Ալյաբևի** (1787 – 1851), **Ա. Գուրիլյովի** (1803 – 1858) և ուրիշների) դաշնամուրային ստեղծագործություններում առավել վառ են սկսում դրսևորվել ազգային առանձնահատկությունները: Խոսքն առաջին հերթին այն մեղեդային-հարմոնիկ յուրահատկությունների մասին է, որոնք բնորոշ էին ռուսական վոկալ քնարականությանը: Այս միտումն առավել վառ դրսևորվեց **Միխայիլ Գլինկայի** (1804 – 1857) դաշնամուրային արվեստում:

Ռուս դասական երաժշտության նախահայրը, առաջին ազգային օպերաների հեղինակ Մ. Գլինկան, հիմնվելով ռուսական ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ երաժշտության ավանդույթների, եվրոպական արվեստի նվաճումների և փորձի վրա, ավարտին հասցրեց ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումը: Բազմակողմանի երաժշտական կրթություն ստանալուց հետո՝ դաշնամուր (Ջ. Ֆիլդ և Շ. Մայեր), ջութակ, վոկալ և կոմպոզիցիա, Գլինկան հաջողությամբ ելույթներ է ունեցել որպես երգիչ, վոկալ է դասավանդել⁹⁹ (նրա սաներից էին Մոսկվայի և Սանկտ-Պետերբուրգի Կայսերական օպերայի ապագա մենակատարներ Սեմյոն Գուլակ-Արտեմովսկին¹⁰⁰ և Դարյա Լեոնովան) և հաճախ դաշնամուրային կատարումներով հանդես է եկել բարձրաշխարհիկ սալոններում: Ժամանակակիցների վկայությամբ, նրա նվագը գրավում էր բանաստեղ-

⁹⁹ Մ. Գլինկան «Էտյուդներ ձայնի համար», «Վարժություններ ձայնը կատարելագործելու համար», «Երգեցողության դասագիրք» ժողովածուների հեղինակ է:

¹⁰⁰ Գուլակ-Արտեմովսկուն հետագայում լայն ճանաչում բերեց իր օպերան՝ «Զապորոժյին Դունայից այն կողմ» („Запорожец за Дунаєм”):

ծական ներշնչանքով, ստեղնաշարի մեղմ հպումներով և legato-ի առանձնահատուկ երգայնությամբ:

Ինչպես և իր նախորդները, Մ. Գլինկան դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ առավել վառ իրեն դրսևորեց վարիացիաների ժանրում: Ինքն էր, որ դարձավ նոր տեսակի՝ անփոփոխ մեղեդու կամ սոպրանո օստինատոյի հիման վրա վարիացիաների ստեղծողը, որոնք կոչեցին *«գլինկայական վարիացիաներ»*: Նրանցից լավագույններում կոմպոզիտորին հաջողվել է ցիկլի կառույցը ենթարկել դրամատուրգիական զարգացման միասնական գծին, որը եզրափակվում էր ընդհանրացնող ֆինալով: Առավել մեծ տարածում ստացան ռուսական ժողովրդական երգի (*“Среди долины ровныя”*), Ա. Ալյաբևի «Սոխակը» ռոմանսի մեղեդու, իռլանդական երգի (*«Ամռան վերջին վարդը»*)¹⁰¹, Վ. Ա. Մոցարտի, Լ. Բերուբինիի և Վ. Բելինիի թեմաներով վարիացիոն ցիկլերը: Գլինկային էր վիճակվել ռուսական երկձայն և եռաձայն դաշնամուրային ֆուգաների (C-dur և a-moll) առաջին նմուշների, ռուսական նոկտյուրնի (Es-dur «պատանեկան» նոկտյուրնի, f-moll «Բաժանում» նոկտյուրնի) ստեղծման պատիվը: Հատկանշական է, որ «Բաժանում» նոկտյուրնում կոմպոզիտորը ձգտում է աստիճանաբար դինամիզացնել քնարական թեման՝ մերթ տեղափոխելով այն հագեցած տեմբրով միջին ռեգիստր, մերթ այն հարստացնելով ռուսական խմբերգերին բնորոշ ենթաձայներով: Հետագայում քնարական մենախոսության ծավալման նման եղանակը կիրառեցին ռուս կոմպոզիտորներից շատերը, առաջին հերթին՝ Պ. Ի. Չայկովսկին: Դաշնամուրային մյուս երկերից ուշադրության են արժանի Գլինկայի մագուրկաները (c-moll, C-dur և B-dur «Հուշ մագուրկայի մասին»), վալսերը («Վալս-ֆավորիտ» B-dur, «Մեղեդային վալս» Es-dur), Բարկարոլան G-dur և, իհարկե, հանրաճանաչ «Վալս-ֆանտազիան», որի առաջին տարբերակը գրվել է դաշնամուրի համար:

¹⁰¹ Կոմպոզիտորն այս ցիկլը թյուրիմացաբար անվանել է «Վարիացիաներ շոտլանդական թեմայով»:

Անտոն Գրիգորևիչ Ռուբինշտեյն (1829 – 1894)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 5 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (*e-moll, F-dur, G-dur, d-moll* և *Es-dur*), Կոնցերտչոյուկ *As-dur*, Ֆանտազիա *C-dur*, Ռուսական կապրիչո *c-moll*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 4 սոնատ (*E-dur, c-moll, F-dur, a-moll*), Թեմա և վարիացիաներ *G-dur*, ավելի քան 200 պիես և ցիկլեր, այդ թվում՝ «Քարե կղզին» (24), «Պարահանդես» (10), «Պետերբուրգյան երեկոներ» (6), «Երաժշտական երեկոներ» (9), «6 ֆուգա ազատ ոճում և պրելյուդներ», էտյուդներ, կադենցիաներ Վ. Ա. Մոցարտի (*d-moll*) և Լ. Բեթհովենի (*N^o 1 – 4*) դաշնամուրային կոնցերտների համար; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ Սոնատ, «Բնութագրական պատկերներ», «Զգեստավորված պարահանդես» (20); 2 դաշնամուրի համար՝ Ֆանտազիա *f-moll* և այլն:

Անտոն Ռուբինշտեյնն առաջին ռուս երաժիշտն էր, որը համաշխարհային ճանաչման արժանացավ և մնաց երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, առաջին հերթին, որպես մեծագույն դաշնակահարներից մեկը¹⁰²: Դրա հետ մեկտեղ, անսպառ ստեղծագործական եռանդը թույլ էին տալիս նրան ոչ միայն համատեղել ակտիվ կատարողական, ստեղծագործական, մանկավարժական և լուսավորչական գործունեությունը, այլև դառնալ Ռուսաստանում երաժշտական մասնագիտական կրթության հիմնադիրը: Իր կազմակերպած Ռուսական Երաժշտական ընկերության հիմքի վրա մեկ տարի անց Ա. Ռուբինշտեյնը բացեց երաժշտական դասարաններ, որոնք ավելի ուշ դարձան Ռուսաստանում առաջին բարձրագույն երաժշտական ուսումնական հաստատությունը՝ Պետերբուրգի կոնսերվատորիան (1862)¹⁰³: Հենց Ռուբինշտեյնին էր վիճակված երաժիշտների Առաջին համաշխարհային մրցույթը (1890) կազմակերպելու պատիվը, որով սկիզբ առավ կատարողների և կոմպոզիտորների միջազգային մրցույթների այսօր արդեն այդքան մեծ տարածում ստացած ավանդույթը¹⁰⁴:

¹⁰² «Ռուբինշտեյնը իսկապես աստված է, երբ դաշնամուրի մոտ է» (բանաստեղծ Ս. Նադսոն); «Պարոն Ռուբինշտեյնի կատարումը, անկասկած կարող է և պետք է կոչվի հանճարեղ» (կոմպոզիտոր Յ. Կյուի): Մեծն Ֆ. Լիստը Ռուբինշտեյնին անվանում էր իր նվագի ժառանգորդ, իսկ ամբողջ աշխարհի երաժշտասերները նրան շնորհեցին «Դաշնակահարների արքա» կոչումը:

¹⁰³ Ռուբինշտեյնը ոչ միայն դարձավ կոնսերվատորիայի առաջին տնօրենը, այլև ուսանողական նվագախմբի և երգչախմբի դիրիժորը, ինչպես նաև դաշնամուրի և գործիքավորման դասարանների պրոֆեսորը (նրա սաներից էր նաև Պ. Ի. Չայկովսկին):

¹⁰⁴ Մրցույթը ֆինանսավորվում էր իր իսկ՝ Ա. Ռուբինշտեյնի հանգանակած դրամա-



Դաշնակահարի իր կարիերան Ա. Ռուբինշտեյնը սկսեց 9 տարեկան հասակում՝ Մոսկվայում ելույթ ունենալով մենահամերգով, և շարունակեց այն XIX դարի կեսերի հրաշամանուկներից շատերի նման՝ իր ուսուցչի Ալեքսանդր Վիլլուանի հետ համերգային ուղևորություն կատարելով Եվրոպայի խոշոր քաղաքներով (1840 – 1843): Նրա հետագա համերգային գործունեության ծավալների մասին, որն ընդգրկեց Եվրոպայի բոլոր երկրներն ու Միացյալ Նահանգները, պատկերացում կարող են տալ ջութակահար Հենրիխ Վենյավսկու հետ հյուրախաղերը ԱՄՆ քաղաքներում, երբ 8 ամսվա ընթացքում նրանք ունեցան 215 համերգ, որոնց ծրագրերն անընդհատ նորացվում էին: Սակայն Ռուբինշտեյն-դաշնակահարի համերգային և լուսավորչական գործունեության գագաթնակետը դարձան նրա հայտնի «Պատմական համերգները», որոնք անցկացվում էին Ռուսաստանի մայրաքաղաքներում և Եվրոպայի խոշորագույն քաղաքներում: Դրանք ընդգրկում էին մենանվագ դաշնամուրի համար գրված համարյա ամբողջ երկացանկը՝ սկսած ֆրանսիական կլավեսինահարներից մինչև ժամանակակից կոմպոզիտորների երաժշտությունը: Այս համերգ-դասախոսությունների շարքերից ամենախոշորը ներառում էր 79 հեղինակների 1302 պիես (այդ թվում՝ Յ. Ս. Բախի 48 պրելյուդներն ու ֆուգաները, Լ. Բեթհովենի 32 սոնատները):

Ա. Ռուբինշտեյնի նվագն անջնջելի տպավորություն է թողել առաջին հերթի կատարողական մեկնաբանությունների ինքնօրինակությամբ: Կարելի է ասել, որ հանձին Ռուբինշտեյնի առաջին անգամ այդքան վաղ դրսևորվեց կատարողի նոր տիպը՝ կոնցերտուալ մտածողությամբ դաշնակահարը: Ձգտելով ներթափանցել կոմպոզիտորական մտահղացման խորքերը՝ դաշնակահարը մշտապես գտնվում էր ստեղծագործական որոնումների հոգեվիճակում՝ վերաիմաստավորելով և թարմացնելով սեփական կատարողական մեկնաբանությունները:

Դաշնակահար Մատվեյ Պրեսմանի վկայությամբ, նույն ծրագիրը հաջորդ օրը կարող էր կատարվել բացարձակապես այլ կերպ, և դա Ա. Ռուբինշտեյնի

→
գլխի տոկոսների հաշվին և անցկացվում էր 5 տարին մեկ անգամ եվրոպական մայրաքաղաքներից որևէ մեկում՝ Սանկտ-Պետերբուրգում (1890), Բեռլինում (1895), Վիեննայում (1900), Փարիզում (1905), Սանկտ-Պետերբուրգում (1910): Բեռլինում հերթական մրցույթի անցկացմանը (1915) խոչընդոտեց Առաջին համաշխարհային պատերազմը: Այդ մրցույթի բարձր մակարդակի մասին պատկերացում են տալիս մասնակիցների անունները՝ Ֆեռուչո Բուոնիսի, Իոսիֆ Լևին, Ալեքսանդր Բորովսկի, Լեոնիդ Կրեյցեր, Վիլիելմ Բակիաուզ, Կոնստանտին Իգումով, Ալեքսանդր Գեդիկե, Արթուր Ռուբինշտեյն և ուրիշներ:

յուրաքանչյուր ելույթը գեղարվեստական ստեղծագործության արարի էր վերածում. «Նվագելիս Ռուբինշտեյնը արարում էր, արարում անկրկնելի, հանճարեղ ձևով»: Նման մոտեցումը նպաստում էր մեծակտավ գեղարվեստական կոնցերտ-ցիաների ստեղծմանը և ձևավորում էր նվագի այն բնորոշ մաներան, որը կոչվեց որմնանկարային (ընդգրկելով խոշոր կառուցվածքներ, կատարողական լայն շնչառությամբ, հզոր դինամիկ հորձանքներով):

Բնականաբար, Ա. Ռուբինշտեյնի առաջին ստեղծագործությունները կապված էին դաշնամուրի հետ: Նրա ստեղծած բազմաթիվ դաշնամուրային պիեսներից հիշատակության են արժանի F-dur «Մեղեդիան», ծրագրային դաշնամուրային ցիկլերը («Քարե կղզի», «Պետերբուրգյան երեկոներ»), 6 պրելյուդ ու ֆուգա, էտյուդները (կոնցերտային էտյուդների առաջին վառ նմուշները Ռուսաստանում, որոնցից լավագույնը մեղեդիացված C-dur op. 23 էտյուդն է) և, իհարկե, կոնցերտները: Հատկապես կոնցերտներում (մասնավորապես d-moll № 4 կոնցերտում) կոմպոզիտորը փորձել է կյանքի կոչել այն հզոր, ծավալուն ու լիահունչ ֆակտուրան, «զանգերի ղողանջներ» հիշեցնող ակորդները, որոնք հետագայում դառնալու էին ռուսական ազգային կոնցերտային ոճի ամենաբնորոշ գծերը (Պ. Չայկովսկու, Ս. Ռախմանինովի և ուր.)¹⁰⁵:

Դեռևս կենդանության օրոք բազմակողմանի տաղանդի շնորհիվ երաժշտի անունը առասպելական ճանաչման արժանացավ: «Նրա ժողովրդայնությունն այնքան մեծ էր, հիշում է ժամանակակից երաժիշտներից մեկը, — որ «այսպես է նվագում Անտոնը», «այսպես է ղեկավարում Անտոնը» կամ պարզապես «այսպես ասաց Անտոնը» արտահայտությունները բացարձակ սովորական էին դարձել: Բոլորը հասկանում էին, որ խոսքը Ա. Գ. Ռուբինշտեյնի մասին է... Այն ժամանակ ավելի հայտնի մարդ, քան Ռուբինշտեյնն էր, արտիստական աշխարհում չկար»:

Նիկոլայ Գրիգորևիչ Ռուբինշտեյն (1835 – 1881)

Անտոն Ռուբինշտեյնի կրտսեր եղբայրը նույնպես լայն պրոֆիլի երաժիշտ էր: Փայլուն դաշնակահար և դիրիժոր, երաժշտահասարակական գործիչ և մանկավարժ, նա անգնահատելի ներդրում ունեցավ ռուսական երաժշտական

¹⁰⁵ Կոմպոզիտորի ժառանգած երկերի ընդհանուր քանակը հասել է 119-ի, չհաշված 13 օպերաները, ինչպես նաև մեծաքանակ դաշնամուրային պիեսները և ռոմանսները, որոնք կոմպոզիտորը չի նշել որպես opus:

մշակույթի զարգացման գործում: Կազմակերպելով Ռուսական Երաժշտական ընկերության Մոսկվայի մասնաճյուղը՝ Ն. Ռուբինշտեյնը շուտով ստանձնեց նորաստեղծ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ղեկավարությունը (1866) և այն դարձրեց եվրոպական երաժշտական կրթական առաջատար կենտրոններից մեկը: Նիկոլայ Գրիգորևիչի նվիրվածությունն իր սիրասուն զավակին ապշեցնում էր ժամանակակիցներին. լինելով անգամ ծանր հիվանդ՝ նա շարունակում էր դասավանդել դաշնամուր և ղեկավարել Օպերային ստուդիայի ներկայացումների փորձերը:

Ինչպես և Անտոնը, օժտված լինելով մեկնաբանողի մեծագույն տաղանդով, Ն. Ռուբինշտեյնը դարձավ բարձրարվեստ գործերի տարածողը՝ կլավեսինիստների երաժշտության, Յ. Ս. Բախի, Լ. Բեթհովենի, Ֆ. Շոպենի, Ռ. Շումանի (այդ թվում նաև այն ժամանակ գործնականում չկատարվող C-dur Ֆանտազիայի), Ֆ. Լիստի (կոմպոզիտորի կարծիքով, Ն. Ռուբինշտեյնն իր «Մահվան պարի» լավագույն կատարողն էր) և ռուս կոմպոզիտորների երկերի: «Հին կամ նոր կոնցերտներից ոչ մեկը, ուշադրության արժանի ոչ մի նորույթ չէր վրիպում նրա հզոր տեսադաշտից, — հիշում էր Ռուբինշտեյնի աշակերտը՝ աշխարհահռչակ դաշնակահար *Էմիլ Ջաուերը*: — Այն ժամանակ, երբ Գրիգի Կոնցերտը և Բրամսի՝ Պագանինիի թեմայով հզոր վարիացիաները Գերմանիայում նորույթ էին, դրանք վաղուց արդեն փայլատակում էին իր երկացանկում, հնչում Մոսկվայի կոնսերվատորիայում»¹⁰⁶: Դաշնակահարը բազմիցս կատարել է Մ. Բալակիրևի՝ իրեն ձոնված «Իսլամեյ» Ֆանտազիան, իսկ Պ. Չայկովսկու Առաջին կոնցերտի աղմկալի հաջողությունը (Փարիզի Համաշխարհային ցուցահանդեսի շրջանակներում, 1878) դարձավ Արևմտյան Եվրոպայում անծանոթ ռուս կոմպոզիտորի առաջին հաղթանակը: Պատահական չէ, որ Ն. Ռուբինշտեյնին հասցեագրված նամակներից մեկում Չայկովսկին գրում էր. «Ես, իհարկե, երբեք ճանաչում չէի ձեռք բերի, եթե չունենայի քեզ նման հրաշալի մեկնաբանող: Եթե դու չլինեիր Ռուսաստանում, ես ընդմիշտ դատապարտված կլինեի խեղաթյուրված լինելու»¹⁰⁷:

¹⁰⁶ *Sauer Emil*. Meine Welt. Berlin-Stuttgart, 1901, ss. 78-79.

¹⁰⁷ Հատկապես Ն. Ռուբինշտեյնին էր Չայկովսկին վստահել կոնսերվատորիայի ուսանողների ուժերով «Եվգենի Օնեգին» օպերայի առաջին բեմականացումը: Նա Չայկովսկու այլ երկերի՝ №№ 1 – 4 սիմֆոնիաների, «Ռումեո և Ջուլիետի», իրեն ձոնված Երկրորդ դաշնամուրային կոնցերտի առաջին մեկնաբանողն էր:

Ռուբինշտեյնի հեղինակությունը՝ նաև որպես մանկավարժ, աներևակայելի բարձր էր: Մեխանիկական վարժանքներին դեմ լինելով՝ նա ձգտում էր զարգացնել աշակերտի անհատականությունը, նրան ուղղորդում էր ըմբռնել յուրաքանչյուր ստեղծագործության հարմոնիայի և ձևի առանձնահատկությունները, և նունիսկ առաջարկում էր գրել դասական կոնցերտների սեփական կադենցիաները: «Ես պնդում եմ, որ երբևէ չի եղել Նիկոլայ Ռուբինշտեյնին հավասար մանկավարժ, — գրում էր Էմիլ Զաուերը, — Եվ դժվար թե մոտ ժամանակներում ի հայտ գա նույնքան անսահման հնարավորությունների տեր և բազմակողմանի մանկավարժ, ինչպիսին նա էր»: Վարպետի ճանաչված սաների թվում էին կոմպոզիտոր և դաշնակահար Սերգեյ Տանենը, Ռուսաստանի լավագույն դաշնակահարներից ու դիրիժորներից մեկը՝ Ալեքսանդր Զիլոտին և վերը հիշատակված գերմանացի դաշնակահար, կոմպոզիտոր և մանկավարժ Էմիլ Զաուերը¹⁰⁸: Ն. Ռուբինշտեյնի մահվան առթիվ Չայկովսկին գրեց «Մեծ արտիստի հիշատակին» a-moll Դաշնամուրային տրիոն, իսկ Ս. Տանենը իր ուսուցչի հիշատակին ձոնեց «Հովհան Դամասկացի» կանտատը:

«Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորները դաշնամուրային արվեստը

«Հզոր խմբակ» անունն առաջին անգամ իր հոդվածներից մեկում կիրառեց (1867) ռուս երաժշտաքննադատ և հասարակական գործիչ Վլադիմիր Ստասովը: Այդ ստեղծագործական միավորման նախաձեռնողներն էին Վ. Ստասովը և Մ. Բալակիրը, ավելի ուշ նրանց միացան Յ. Կյուին, Մ. Մուսորգսկին, իսկ հետո Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը և Ա. Բորոդինը: Իրենց համարելով Մ. Գլինկայի հետևորդներ՝ խմբակի անդամներն իրենց առջև խնդիր էին դրել երաժշտության մեջ մարմնավորել ռուսական ազգային ոգին: Ձգտելով ազգային ինքնատիպության՝ «խմբակի» մասնակիցները, չսահմանափակվելով ժողովրդական և եկեղեցական երգասածությունների գործիքավորումներով՝ իրենց ջանքերն ուղղում էին նոր դրամատուրգիական լուծումների որոնումներին, ձևերի և ժանրերի, հարմոնիայի, ռիթմիկայի և ֆակտուրայի նորացմանը:

¹⁰⁸ Զիլոտին և Զաուերը հետագայում դասեր են առել Ֆ. Լիստի մոտ:

Միլիյ Ալեքսենիչ Բալակիրն (1837 – 1910)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 2 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (*fis-moll* և *Es-dur*), Մեծ ֆանտազիա ռուսական ազգային մեղեդիների հիման վրա, մենսանվագ դաշնամուրի համար՝ Ֆանտազիա «Իսլամեյ», 2 սոնատ (երկուսն էլ՝ *b-moll*), սոնատինա *C-dur*, 3 սկերցո, 7 մագուրկա, 3 նոկտյուրն, 7 վալս, տարբեր բնույթի պիեսներ (“*Думка*”, «Այգում» և այլն), Լ. Բեթհովենի, Ֆ. Շոպենի, Հ. Բեռլիոզի, Մ. Գլինկայի (այդ թվում՝ ֆանտազիա «Հուշեր «Իվան Սուսանին» օպերայի մասին»), Ս. Տանենի և ուրիշների ստեղծագործությունների տրանսկրիպցիաներ և փոխադրումներ: 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ 30 ռուսական ժողովրդական երգ, սյուիտ «Վոլգայի վրա» և այլն:

Թեև Մ. Բալակիրնը պնդում էր, որ իր դաշնամուրային կատարողականության ձևավորման հարցում պարտական է Ալեքսանդր Դյուբյուկին (մանուկ հասակում նա վարպետի մոտ դաշնամուրի տասը դաս է ստացել), արտասովոր դաշնակահարի, կոմպոզիտորի, դիրիժորի ստեղծագործական կերպարի կայացման գործում որոշիչ ազդեցություն է ունեցել հենց ինքը՝ դեռևս պատանեկությունից ընտրելով ակտիվ ինքնակրթության ուղին: Դաշնակահարի եռանդուն, կամային կատարողական ոճի մեջ միավորվում էին լայն հանդիսականին ուղղված մոնումենտալ պիանիզմի հատկանիշներն ու Ֆիլդի դաշնամուրային դպրոցից եկող «մարգարտաշար նվագի» մեղմությունը: Իր նվագացանկում ներառելով XIX դարի արևմտաեվրոպական գրեթե բոլոր խոշոր կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները (այդ թվում Ֆ. Լիստի բարդագույն տրասկրիպցիաները)՝ Մ. Բալակիրնը հաճախ էր նվագում նաև ռուսական դաշնամուրային երաժշտություն՝ Մ. Գլինկայի, Ա. Դարգոմիժսկու, Մ. Մուսորգսկու և ուրիշների, որոնք հազվադեպ էին հնչում համերգային բեմահարթակներում:

Մի շարք մեծ կտավի ստեղծագործությունների հեղինակը (Երկրորդ՝ *b-moll* քառամաս սոնատը, *Es-dur* դաշնամուրային կոնցերտը), որոնց ազգային բնույթն ընդգծվում է ռուսական երգերի մեջբերումներով և էպիկական շարադրանքով, Մ. Բալակիրնը մուտք գործեց համաշխարհային դաշնամուրային մշակույթ, որպես «Իսլամեյ» արևելյան ֆանտազիայի հեղինակ (1869): Բալակիրն-կոմպոզիտորի մտածողության նորարարությունն ու ինքնատիպությունն այստեղ դրսևորվեցին ամենատարբեր ոլորտներում: Առաջին անգամ դաշնամուրով անսախաղեպ հզորությամբ և համոզիչ կերպով մարմնավորվեցին Արևելքի ժողովուրդ-

ների բնորոշ կերպարներն ու հոգեվիճակները: Արիությունն ու եռանդը՝ որպես տղամարդկային միասնության խորհրդանիշ («Իսլամեյի» օսեթական լեզգիկայի թեման) և գաղտնի տառապանքի գրավչությունը, կրքոտ սիրո կանչը (Ղրիմի թաթարների քնարական մեղեդին): Այս երկու նախասկզբի յուրովի զարգացման մեջ տարօրինակ կերպով խաչաձևվում են երաժշտական նյութի զարգացման սոնատային և վարիացիոն սկզբունքները՝ կերպարների հակադրությունից մինչև նրանց ներքին ընդհանրության բացահայտումը: Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային ֆակտուրային, ապա այն ներկայանում է որպես տարբեր տեսակի դաշնամուրային ավանդույթների համարձակ սինթեզ: Ծավալուն, որմնանկարային գրելաոճը և նրբարվեստ մատնային տեխնիկան, հարվածային martellato-ն (ռեպետիցիաների, կոորդինների և օկտավաների) և նախշազարդ մեղեդիականությունը, պոլիֆոնիզացումը և խիստ գծայնությունը: Եթե այդ ամենին հավելենք ինքնատիպ և հարուստ տեմբրային գունապնակը (արևելյան թմբուկների, լարայինների կրքոտ նվագի նմանակումը), հասկանալի է դառնում, թե ինչու են Մ. Բալակիրևի արևելյան ֆանտազիան դաշնամուրային գրականության ամենավիրտուոզային ստեղծագործությունների շարքին դասում:

Անվիճելի է, որ «Իսլամեյի» ստեղծումը նոր դարաշրջան բացեց ոչ միայն ռուսական, այլև համաշխարհային դաշնամուրային կատարողականության զարգացման ընթացքում: Արևելյան անադարտ մեղեդիների վրա հիմնված ուրույն թեմատիզմը, լայնաշունչ սիմֆոնիզմը, եվրոպական կոնցերտային ոճի և արևելյան գունեղ գործիքայնության միահյուսումը այն հատկանիշներն էին որոնց շնորհիվ այս ստեղծագործությունն արժանացավ համաշխարհային կատարողական արվեստի առաջատար վարպետների (Ֆ. Լիստ, Ս. Տալբերգ և ուր.) բուռն հիացմունքին: «Իսլամեյի» ոգևորված տարածողը դարձավ Նիկոլայ Ռուբինշտեյնը, որին էլ հեղինակը ձոնեց իր արտառոց երկը: Իսկ 1927 թ. Ժնևում Դաշնակահարների միջազգային մրցույթի հաղթող Կլաուդիո Առաուին շնորհվեց վաղուց հաստատված, սակայն մինչ այդ ոչ մեկին չշնորհված՝ Փարիզի Արվեստների ակադեմիայի մրցանակը՝ «Բալակիրևի «Իսլամեյը» հեղինակի կողմից նշված տեմպում նվագելու համար»:

«Իսլամեյի» վառ մեկնաբանողներից են Վլադիմիր Հորովիցը, Ալֆրեդ Բրենդելը, Էմիլ Գիլելսը, Ջոն Օգդոնը, Իվո Պոգորելիչը, Բորիս Բերեզովսկին, Անդրեյ Գալփրիովը, Թերենս Ջաադը, Ալեքսանդր Պալեյը, Եվգենի Կիսինը, Լանգ Լանգը, Միխայիլ Պլետնյովը:

Մոդեստ Պետրովիչ Մուսորգսկի (1839 – 1881)

Մ. Պ. Մուսորգսկին XIX հարյուրամյակի ամենահանդուգն նորարարներից էր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, որն իր ժամանակից շատ առաջ անցավ և հրսկայական ազդեցություն ունեցավ ռուսական և եվրոպական երաժշտական արվեստի զարգացման վրա:

Զգտելով դրսևորել ազգային ինքնատիպությունը, հիմնվելով գեղջկական ֆոլկլորի ավանդույթների վրա, կոմպոզիտորը ստեղծեց երաժշտական դրամատուրգիայի և ինքնօրինակ մեղեդայնության նոր ձևեր, որոնք ասես սկիզբ էին առնում մարդկային խոսքին բնորոշ ելևէջներից: Ինչ վերաբերում է կոմպոզիտորի հարմոնիկ մտածողության առանձնահատկություններին, ապա այն աչքի էր ընկնում այնպիսի արմատական նորարարությամբ (դասական ֆունկցիաների, փոփոխական լադերի իմպրեսիոնիստական հնարքների և էքսպրեսիոնիստական հնչողության համադրություն), որ չէր ընկալվում ժամանակակիցների կողմից, այդուհանդերձ մեծապես կանխորոշեց XX դարի հարմոնիայի առանձնահատկությունները¹⁰⁹:

Հրաշալի տիրապետելով դաշնամուրին (6 տարեկանից նվագել սովորել է մորից, այնուհետև դաշնամուրի դասեր է առել մայրաքաղաքի լավագույն մանկավարժներից մեկի՝ *Աստոն Գերկեի* մոտ)՝ Մուսորգսկի-կատարողը ճանաչում ստացավ որպես հրաշալի իմպրովիզատոր (նա ռոյալով փայլուն կերպով վերստեղծում էր ժանրային բնորոշ տեսարաններ) և նվագակցության անգերազանցելի վարպետ¹¹⁰: Չնայած դրան, կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգությունը համեմատաբար փոքր է. մի շարք դաշնամուրային պիեսներ («Մանկության հուշեր», «Արտասուք», «Գյուղում», «Դերձակուհին և այլն») և «Պատկերներ ցուցահանդեսից» շարը, որը ծրագրային դաշնամուրային գրականության ամենահայտնի օրինակներից է:

¹⁰⁹ Մուսորգսկու ստեղծագործական նորամուծությունները կարևոր դերակատարում ունեցան Կ. Դեբյուսիի և Մ. Ռավելի (իրենց իսկ խոստովանությամբ), ինչպես նաև Ի. Ստրավինսկու, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի, Լ. Յանաչեկի, Օ. Մեսիանի և ուր. ոճի ձևավորման վրա:

¹¹⁰ Մուսորգսկին «իր նվագակցությամբ հիրավի «նոր խոսք» ասաց և ցույց տվեց, թե որքան մեծ է նրա նշանակությունը գեղարվեստական կատարման ամբողջականության իմաստով: Իրենից հետո նվագակցելը բարդ ու լուրջ գործ դարձավ», - հիշում է հայտնի երգչուհի Դ. Մ. Լեոնովան (*Мысоргский М. П. Письма и документы. М.-Л., 1932, с. 159*):

Շարի ստեղծման գաղափարը ծնվեց ճարտարապետ և նկարիչ Վիկտոր Գարտմանի ստեղծագործությունների հետմահու ցուցահանդեսի տպավորության ներքո (մոտավորապես 400 աշխատանք, փետրվար, 1874): Վերջինս Մուսորգսկու մտերիմ ընկերն էր, և նրա անսպասելի մահը 39 տարեկանում մինչև հոգու խորքը ցնցեց կոմպոզիտորին: Ստեղծագործության վրա աշխատանքը բուռն և լարված էր ընթանում («Հնչյուններն ու միտքը կախվել են օդում, անհագ կերպով կուլ են տալիս, հազիվ հասցնում են մի կերպ թղթին խզմզել», - խոստովանում էր կոմպոզիտորը)¹¹¹:

«Պատկերները...» թե՛ բովանդակային, և թե՛ կառուցվածքային առումով կարելի է դասել բացառիկ երևույթների շարքին: Այսպես, սկզբնական համարի թեման («Զբոսանք»), բազմիցս կրկնվելով շարի ընթացքում, ամեն անգամ վերադառնում է անփոփոխ ձևով, մերթ ունկնդրին նախապատրաստելով հաջորդ պիեսի կերպարային կառույցին, մերթ, ընդհակառակը՝ կտրուկ բաժանելով համարները միմյանցից: Ինքը՝ կոմպոզիտորը ընկերներին ուղղված նամակներում ցիկլի պիեսները անվանում է *intermezzo*՝ ստեղծագործության առաջատար թեման համարելով «Զբոսանքը», այլ խոսքերով, նա ստեղծագործության ձևը մեկնաբանում էր որպես յուրատեսակ ռոնդո: Եվ ամեն անգամ, նայած թե ինչ համատեքստում էր հայտնվում «Զբոսանքի» մոտիվը, Մուսորգսկին նրա համար գտնում էր նոր արտահայտչամիջոցներ՝ խուսափելով որևէ կանխատեսելիությունից ու սիմետրիայից: Այդ նույն թեման է հնչում ստեղծագործության ֆինալում, զանգերի հաղթական դողանջների կիզակետում, թեև «Դյուցազնական դարպասների» թեման ինքն էլ հարազատ է «Զբոսանքի» ինտոնացիաներին:

«Զբոսանքի» շարադրման առանձնահատկությունները հիշեցնում են ռուսական ժողովրդական ծորուն երգերը. մեղեդին հնչում է ոչ բարձր կանացի ձայնասահմանում և նմանակում է ժողովրդական երգելաոճին (սկսվում է միաձայն, ասես «նախերգիչի» կատարմամբ, և հետո նրան ձայնակցում է «երգչախումբը»): Օգտագործելով ժողովրդական երգերին բնորոշ հնգալար լադը, փոփոխական չափը (5/4 և 6/4), որի հետևանքով մեղեդու ֆրագների սկիզբերն ամեն անգամ տակտի տարբեր մասերի վրա են հայտնվում, սուր և ոչ սովորական հարմոնիաներով ներդաշնակումը (VI աստիճանի ակորդը, ի հեճուկս բոլոր

¹¹¹ Շարը մեկ շնչով էր ստեղծվում և ամբողջովին ավարտին հասցվեց ընդամենը երեք շաբաթում (1874 թ. հունիսի 2-22):

կանոնների, լուծվում է դոմինանտի մեջ՝ այս ամենը մտահղացման հնչյունային մթնոլորտին անկրկնելի ազգային հնչերանգ է հաղորդում:

Շարը կազմված է 10 «պատկերներից», որոնք խմբավորված են զույգերով՝ գեղագիտական և իմաստային հակադրության սկզբունքով: «Թզուկի. գրոտեսկային հոգեբանական խառնվածքին (ծիծաղելի կոտրատվող ծամածռություններ և հուսալքվածության անսպասելի ներխուժումներ) հակադրվում է տրոբադուրի «քարացած» հիասքանչ մեղամաղձոտ երգեցողությունը («Հին ամրոցը»): Ուշագրավ է, որ «երկրորդ պատկերի» բոլոր 107 տակտերը ծավալվում են բասում միննույն “gis” հնչյունի վրա (դժվար թե գտնվի ավելի վաղ ստեղծված դասական երաժշտական երկացանկում մեկ այլ օրինակ, որը սկզբից մինչև վերջ կառուցված լիներ անփոփոխ ձայնառության վրա): «Թշուխիի զբոսայգու» արևոտ տրամադրությանը (մաժորային լադն առավել լուսավորված է բարձրացված IV աստիճանի շնորհիվ, խոսակցական ռիթմը մանկական կատակային ոտանավորներ է հիշեցնում) կտրուկ հակադրվում է “Былло”-ի¹¹² շարժման միապաղաղ անելանելիությունը:

Առկայծող, լուսաշող «Չծնված ճուտիկների բալետին» (յուրօրինակ ֆակտուրային լուծում է կիրառված. ֆորշլագները՝ համատեղված վերևի ռեգիստրում դասավորված ակորդային martellato-ի հետ, որոնք անկանոն իրարանցման անկրկնելի մթնոլորտ են ստեղծում) հաջորդում է կրկնակի հոգեբանական դիմանկարը՝ «Երկու հրեա, հարուստ և աղքատ»: Գարտմանի երկու նկարը միավորելով մեկ մանրանվագի շրջանակներում՝ կոմպոզիտորն ասես իր հերոսներին ստիպում է շփվել միմյանց հետ: Նրանցից առաջինի խոսքն ինքնավստահ ու հրամայական է հնչում (բարիտոնային ձայնասահմանը օկտավային կրկնապատկումով, բնորոշ «հրեական ձայնաշարը՝ երկու մեծացրած սեկունդաներով»): Երկրորդի ռեպլիկները (սրտաճմլիկ ու աղաչական) հիմնված են հնչունաշարի արագ կրկնվող, ասես դողդողացող վերևի նոտաների վրա, որոնց «ամրակցված են» ֆորշլագները: Պիեսի եզրափակիչ բաժնում երկու մենախոսությունները միաժամանակ են հնչում՝ կազմելով կերպարային-թեմատիկ և

¹¹² Այս լեհերեն խոսքն օգտագործում են ոչ միայն ծանրաքաշ գեղջկական սայլը նկարագրելու համար (ինչը որ պատկերված էր Գարտմանի նկարում), այլև մարդկանց՝ «բանող անասուն», «հլու-հնազանդ հոտ», ստրուկ իմաստով: Ակնհայտ է, որ կոմպոզիտորը նկատելի խորացրել է նկարչի մտահղացումը՝ վերստեղծելով ճնշված ուժի՝ ճակատագրին անհույս հնազանդվելու տպավորիչ պատկերը:

պոլիտոնայնական կոնտրապունկտ (des-moll և b-moll), ինչն առանձնահատուկ սրտաճմլիկ, ճնշող տպավորություն է ստեղծում. հարուստն ու աղքատը ի վիճակի չեն միմյանց լսել ու հասկանալ:

«Լիմոժի շուկայի» աշխույժ մարդաշատ տեսարանը (սուր շեշտադրումներ, ռեպլիկներ, շուտասելուկներ, ամբոխի արագացվող շարժում) անսպասելիորեն ընդհատում է «Կատակոմբների» մոայլ հնչյունային մթնոլորտը: Եվ, վերջապես, խորհրդանշական «վերադարձը տուն»՝ երկու պիեսներ ռուսական թեմաներով: “ИЗбушка на курьих ножках (Баба-Яга)” պիեսը «չար ուժերի» դինամիկ մարմնավորումն է (սեպտիմայով թռիչքներ, ցասումնալի հարվածայնություն, որը կանխորոշում է Ս. Պրոկոֆևի և Բ. Բարտոկի դաշնամուրային հնչողությունը)¹¹³ և ազատ թռիչքի արբեցուցիչ հոգեվիճակը (միջին մաս): Այս պիեսի եզրափակիչ հզոր օկտավաների փոթորիկը ներխուժում է ցնծացող ֆինալի առաջին ակորդի մեջ («Դյուցազնական դարպասներ»), որի զանգերի ղողանջներ հիշեցնող ակորդներում վեր է հառնում սեփական փառքի ճաճանչներով ողողված Ռուսաստանի կերպարը:

Կոմպոզիտորի կենդանության օրոք «Պատկերներ ցուցահանդեսից» շարը չի հրատարակվել և չի կատարվել. առաջին հրատարակությունը լույս տեսավ հեղինակի մահվանից հինգ տարի անց Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի խմբագրությամբ (1886)¹¹⁴: Սակայն ստեղծագործությունն այն ժամանակ առանձնապես մեծ ճանաչման չարժանացավ. դաշնակահարները դեռ երկար ժամանակ շրջանցում էին այն՝ չտեսնելով այդ գործում «սովորական» վիրտուոզայնություն և այն համարում էին ոչ բավականաչափ կոնցերտային, ոչ բավականաչափ «պիանիստական»: Լայն հանդիսատեսի ճանաչումը եկավ միայն այն բանից հետո, երբ ի հայտ եկավ «Պատկերներ...»-ի՝ Մ. Ռավելի իրականացրած նվագախմբային տարբերակը (1922): Եվ միայն 1931 թվականին, կոմպոզիտորի մահվան 50-ամյա տարելիցի կապակցությամբ ստեղծագործությունն առաջին անգամ հրատարակ-

¹¹³ Հենց այս պիեսը սկիզբ է դնում մի շարք վառ ստեղծագործությունների, որոնք կապված են տարբեր տեսակի դիվային կերպարների ու տեսիլքների նկարագրության հետ. դրանց թվում են իր իսկ Մ. Մուսորգսկու „Ночь на лысой горе“, Ա. Լյադովի «Բաբա-Յագա» և «Կիկիմորա», Ս. Պրոկոֆևի «Տեսիլք» և այլ պիեսներ:

¹¹⁴ Քանի որ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը անհրաժեշտ էր համարել փոքր-ինչ «շտկել» ցիկլի հեղինակի առավել հանդուգն նորարարությունները, այդ հրատարակությունը լիովին չէր համապատասխանում բնագրին:

վեց լիովին հեղինակային բնագրին համապատասխանող տարբերակով: Այն ժամանակվանից ի վեր զուգահեռաբար գոյակցում են Մուսորգսկու ցիկլի դաշնամուրային կատարման երկու ավանդույթները՝ հեղինակային տարբերակը և Մ. Ռավելի նվագախմբային խմբագրության տպավորությամբ իրականացված տարբերակները (օրինակ՝ Վ. Հորովիցի, Ն. Պետրովի և ուր. մեկնաբանությամբ):

Այս չտեսնված ժողովրդայնություն վայելող ստեղծագործության առավել հետաքրքիր մեկնաբանողների թվում հարկ է նշել Մարինա Յուդինային, Ալֆրեդ Բրենդելին, Սվյատոսլավ Ռիխտերին, Վիկտոր Մերժանովին, Վլադիմիր Կրայնսին, Բարրի Դուգլասին, Վլադիմիր Աշկենազիին, Ֆրանսուա Դյումոնին, Լազար Բերմանին, Վիկտոր Երեսկոյին, Յակով Կասմանին¹¹⁵, Սենգչժին Չոին (Չհո Սոնջինին), Նիկիտա Մագալովին, Բորիս Բերեզովսկուն, Եվգենի Կիսինին, Դենիս Մացունին, Արմեն Բաբախանյանին և ուրիշներին: Ուշադրության են արժանի նաև «Պատկերների...» բազմաթիվ տրանսկրիպցիաները՝ տարբեր գործիքների և կատարողական տարբեր կազմերի համար: Փայլուն տրանսկրիպցիաներից մեկը՝ երգեհոնի համար, իրականացրել է հայտնի ֆրանսիացի երգեհոնահար Ժան Գիյուն: Հայտնի են Մուսորգսկու ցիկլի մոտ 60 նվագախմբային և ոչ նվագախմբային մշակումներ: Նշենք առավել հայտնիները. սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (դրանց հեղինակներն են. Մ. Ռավելից բացի, Հենրի Վուդը, Լեոպոլդ Ստոկովսկին, Սերգեյ Գորչակովը, Վլադիմիր Աշկենազին), ջազ նվագախմբի համար (Ռալֆ Բեռնեսը, Էլին Ֆերգյուսոնը), փողային նվագախմբի համար (Էլզար Գովարտը), փողային կվինտետի համար (Ալան Սիվիլը), բայանի համար (Ֆրիդրիխ Լիպսը) և անգամ մենանվագ կոնտրաբասի համար (Մաուրիսիո Ռոմերոն):

Ալեքսանդր Պորֆիրիևիչ Բորոդին (1833 – 1887)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. մենանվագ դաշնամուրի համար՝ *Պաթետիկ ադաջո As-dur, Փոքրիկ սյուիտ (7), Սկերցո As-dur և այլն*; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ *Սկերցո E-dur, Տարանտելա D-dur*; 3 ձեռքով

¹¹⁵ „International Piano“ ամսագրի հետազոտության արդյունքներով Մ. Մուսորգսկու «Պատկերներ ցուցահաղեսից» ցիկլի նրա կատարման ձայնագրությունը ճանաչվել է վերջին 75 տարիների ընթացքում իրականացված 14 լավագույններից մեկը:

դաշնամուրի համար՝ *Պոլկա, Մագուրկա, Սգո քայլերգ և Ռեքվիեմ* (Ա. Բորոդինի, Ն. Ռինսկի-Կորսակովի, Յ. Կյուրիի, Ա. Լյադովի «Պարաֆրազներ անփոփոխ թեմայով» համատեղ խմբակային ստեղծագործությունից)։

Ճանաչված գիտնական-քիմիկոս (իր հետազոտությունների համար արժանացել էր ակադեմիկոսի պատվավոր կոչման) և ռուս մեծ կոմպոզիտոր, որի ստեղծագործությունները («Իշխան Իգոր» օպերան, «Դյուցազնական սիմֆոնիան», լարային կվարտետները, ռոմանսները և այլն) դարձան համաշխարհային երաժշտական երկացանկի զարդը, Բորոդինը դաշնամուրի համար ընդամենը մի քանի ստեղծագործություն է գրել։ Այդուհանդերձ, նրանցից լավագույնը՝ «Փոքրիկ սյուիտը» (1885) աչքի է ընկնում գունային նույն թարմությամբ և գործիքային ոչ ավանդական լուծումներով, որոնք հատուկ են նրա խոշոր կտավի գործերին։ Այսպես, առաջին պիեսում («Վանքում») կոմպոզիտորը վարպետորեն նմանակում է հեռվից լսվող զանգերի ղողանջներին, որոնց շղարշի ներքո «հայտնվում է» քնքուշ, ծորուն մեղեդին՝ աստիճանաբար հարստանալով ենթաձայներով։ Օբերտոներով հարստացված հնչյունային մթնոլորտի ծավալայնության այս խաբեկանքը որոշ իմաստով կանխորոշում էր իմպրեիտնիստ-կոմպոզիտորների հնարքները։ «Ինտերմեցյոյի» (№ 2) քմահաճ մեղեդային կորագծերը հիշեցնում են Կոնչակի անմոռանալի, գունեղ ֆրազները («Իշխան Իգոր»), իսկ Des-dur քնարական «Մագուրկան» (№ 4), որն ասես գրվել է Շոպենի մագուրկաների ավանդույթով, հագեցած է երաժշտական Արևելքի կրքոտ ելևէջներով։ Ցիկլի երկու քնարական բարձրակետերը (№ 5՝ «Անուրջներ» և № 7՝ «Նոկտյուրն») իրավամբ կարող են դասվել դաշնամուրային բանաստեղծական մանրանվագի լավագույն նմուշների շարքին։ Հատկանշական է, որ այս համարներից յուրաքանչյուրում երաժշտական նյութը բացառիկ միասեռ է (ասես անվերջ պտտվում են միևնույն մոտիվներն ու հարմոնիկ դարձվածքները)։ Սակայն առերևույթ այս ստատիկությունն ապշեցնում է նրբագույն տարբերակների ու երանգների բազմազանությամբ, իսկ ֆակտուրայի սահուն տատանումներն ընդհանուր մթնոլորտին յուրահատուկ հուզիչ գեղեցկություն են հաղորդում։

«Փոքրիկ սյուիտը» տարիներ անց նվագախմբի համար գործիքավորեց Ա. Գլազունովը, հայտնի են նաև ցիկլի առանձին համարների փոխադրումներ («Վանքում» և «Նոկտյուրն» պիեսները ժողովրդական գործիքների նվագախմբի համար, «Անուրջները» բայանի, գալարափողի և դաշնամուրի համար)։

Նիկոլայ Անդրենիչ Ռիմսկի-Կորսակով (1844 – 1908)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար *cis-moll*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 6 վարիացիա BACH թեմայով (Վալս, Իստերմեցո, Սկերցո, Նոկտյուրն, Պրելյուդ և ֆուգա), 4 պիես *op. 11* (Էքսպրոմիտ, Նովելետ, Սկերցինո, Էտյուդ), 3 պիես *op. 15* (Վալս, Ռոմանս, Ֆուգա), 6 ֆուգա *op. 17*, ֆուգետաներ (3), *Allegretto C-dur*, Երգ (*Andantino*) «Արցունքներ» հայկական ժողովածուից, վարիացիաներ և պիեսներ «Պարաֆրազներ անսիմֆոնիա թեմայով» համատեղ խմբակային ստեղծագործությունից և այլն; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ ֆուգա *C-dur* (*C-dur* ֆուգայի փոխադրումը 2 ձեռքի համար), «Կատակ-կադրիլ» համատեղ խմբակային ստեղծագործության Ֆինալը:

Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի ոչ մեծաքանակ դաշնամուրային ժառանգության մեջ ուշադրության են արժանի, առաջին հերթին *cis-moll* Դաշնամուրային կոնցերտը, «6 վարիացիաները BACH թեմայով», ինչպես նաև մի շարք ֆուգաներն ու ֆուգետաները: Ռիմսկի-Կորսակովի պոլիֆոնիկ երկերը, որոնք ստեղծվել են կոնտրապունկտի գրելաճճի տեխնիկան ուսումնասիրելու ժամանակահատվածում, դուրս են «ուսուցողական աշխատանքի» շրջանակներից: Նրանցում կան բավականին նորարարական լուծումներ՝ թե՛ բնորոշ թեմատիզմի առումով (ֆոլկլորային բնորոշ ելևէջ-եղանակների ներհյուսումը, որպես թեմա ռուսական ժողովրդական երգերի մեղեդիների կիրառումը), թե՛ զարգացման սկզբունքների և ինքնատիպ պոլիֆոնիկ ձևակառուցման առումով: Կարելի է ասել, որ հենց նրանցից է սկիզբ առել և զարգացել այն ավանդույթը, որն առաջին անգամ ի հայտ եկավ Մ. Գլինկայի ստեղծագործության մեջ: Խոսքը արևմտաեվրոպական ֆուգայի կառուցվածքային սկզբունքների և ռուսական ազգային մտածողության առանձնահատկությունների միահյուսման մասին է: Իսկ «Վարիացիաներ BACH թեմայով» ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորը համարձակ կերպով օգտագործել է Բախի անվան երաժշտական բանաձևի ներքո թաքնված հնարավորությունները՝ դրանք բացահայտելով նոր լադահարմոնիկ և մետրառիթմական փոխակերպումներով՝ «պոլիֆոնիկ դաշնամուրի» հնչողությանը հաղորդելով անսովոր գունեղություն և հարուստ երանգավորում:

Այդուհանդերձ, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի ամենահայտնի դաշնամուրային ստեղծագործությունը դարձավ Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1883): Ինքը՝ կոմպոզիտորն այն բնորոշում էր որպես «Ֆերենց Լիստի դաշնամուրային կոնցերտների նմանակում».

հայտնված ենթաբաժիններով, նույն թեմատիկ միասնականության սկզբունքը (պատահական չէ, որ հենց Լիստին է նվիրված իր ամենածավալուն դաշնամուրային երկը): Մինչդեռ, այս ստեղծագործությունը կարևոր օղակ է հանդիսանում գործիքային կոնցերտի ժանրի զարգացման շղթայում: Բանն այն է, որ կոնցերտի ամբողջ ինտոնացիոն նյութի հիմքում մինևույն ժողովրդական մեղեդին է՝ “Собирайтесь-ка, братья-ребятушки” գորակոչիկների ծորուն երգն է, որը գետեղված էր Մ. Բալակիրևի կազմած «40 ռուսական ժողովրդական երգ» ժողովածուում¹¹⁶: Մոնոթեմատիկ զարգացման սկզբունքի այսչափ հետևողական իրականացումը («տոտալ մոնոթեմատիզմ»), այն էլ ժողովրդական երգի նյութի հիման վրա, կոնցերտի ժանրի պատմության մեջ բացառիկ երևույթ է: Ինչ վերաբերում է ստեղծագործության երաժշտական ձևին, ապա նրանում միահյուսվել են սոնատային և բարդ եռամաս, ինչպես նաև ազատ սիմֆոնիկ վարիացիաների ձևերի հատկանիշները: Թեմայի վարիացիոն փոխակերպումները մեծ վարպետությամբ են իրականացվել (նախնական երգային կերպարը վերածվում է մերթ աշխույժ լեհական պարի, մերթ ռուսականի, կամ քնարական մենախոսություն է դառնում): Վիրտուոզային զարդարական շարադրանքի տարրերը զուգակցվում են վեհապանծ ակորդ-դողանջների և հնչեղ տրեյների հետ, դիրքային (պոզիցիոն) տեխնիկան՝ ռուսական գուսլիի արպեջոյացված պասսաժների հնչողության հետ:

Ստեղծագործության առաջին կատարողը դարձավ Մ. Բալակիրևը (1884): Երկար ժամանակ վրիպելով խոշոր դաշնակահարների ուշադրությունից (հավանաբար, մենակատարի պարտիայի ոչ շատ արտահայտիչ լինելու պատճառով)՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի Կոնցերտը XX դարի երկրորդ կեսից «նոր շունչ» ստացավ: Նրա մեկնաբանողների թվում են Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Վիկտոր Մերժանովը, Մալկոլմ Բինսը, Ջեֆրի Տոգերը, Վիկտորիա Պոստնիկովան, Ջեֆրի Բենպբելը, Իգոր ժուկովը, Նորիկո Օհավան և ուր:

¹¹⁶ Հատկանշական է, որ այդ երգը հետագայում օգտագործվել է իր իսկ՝ Մ. Բալակիրևի կողմից նրա b-moll Երկրորդ սոնատում (1905)՝ I մասի գլխավոր պարտիայում:

Պյոտր Իլիչ Չայկովսկի (1840 – 1893)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 3 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (*b-moll, G-dur և Es-dur*), Կոնցերտային ֆանտազիա *G-dur*, Անդանտե և ֆինալ *Es-dur*; մենսևվազ դաշնամուրի համար՝ 2 սոնատ (*cis-moll*¹¹⁷ և *G-dur* Մեծ սոնատը), Թեմա և վարիացիաներ *F-dur*, “Дуэтка”, «Տարվա եղանակները» (12 բնութագրական պատկերներ), դաշնամուրային պիեսներ («Ռուսական սկերցո», «Ռուսական պար», «Վալս-կապրիս», «Վալս-սկերցո», «Վալս-կատակ», «Նատա-վալս», «Սենտիմենտալ վալս», Ռոմանս, Էքսպրոմո, «Քնարական ակնթարթ», Ֆուգա *gis-moll* և այլն), «Մանկական ալբոմ» և այլն; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ 50 ռուսական ժողովրդական երգերի մշակումներ:

Ռուս մեծ կոմպոզիտոր Պ. Ի. Չայկովսկու ստեղծագործությունն ընդգրկել է գրեթե բոլոր երաժշտական ժանրերը, որոնցից առաջատարները օպերան և սիմֆոնիան են: Հատկապես նրանցում ամենայն ընդգրկուն կերպով բացահայտվեցին մարդկային հոգու խորին մղումների, բարդ ու դրամատիկ ներաշխարհի հետ կապված հեղինակային լայնամասշտաբ ու ինքնատիպ կոնցեպցիաները: Դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորի՝ մյուս ժանրերի գործերը (բալետ, գործիքային կոնցերտ, սոնատ, ռոմանս և նույնիսկ դաշնամուրային պիես) մշտապես աչքի են ընկնում մտահղացման խորությամբ, հոգեբանական երկիմաստ ենթատեքստով և նուրբ խորաթափանց քնարականությամբ:

Պ. Չայկովսկու երաժշտության հսկայական զգացմունքային ներգործության ուժի գաղտնիքը նրա հարուստ մեղեդայնությունն է: Մերտ կապը ռուսական ժողովրդական երգի և քաղաքային ռոմանսի ինտոնացիոն կառույցի հետ կանխորոշեց նրա մատչելիությունը, դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիտորին հաջողվեց այդ ինտոնացիաները բարձրացնել գեղագիտական ընդհանրացման մակարդակի, բացահայտել նրանց խորհրդանշական գեղարվեստական արժեքը: Զարմանալի է, որ դեռևս կենդանության օրոք Պ. Չայկովսկին ընտրվեց Փարիզի Գեղեցիկ արվեստների ակադեմիայի թղթակից-անդամ և Քեմբրիջի համալսարանի պատվավոր դոկտոր, և մինչ օրս, միջազգային վիճակագրության տվյալների համաձայն, աշխարհում ամենաշատ կատարվող և ամենահայտնի ռուս կոմպոզիտորն է:

¹¹⁷ Կոմպոզիտորն այս քառամաս սոնատը գրել է 25 տարեկան հասակում: Առաջին անգամ հրատարակվել է 1900 թ.:

Չայկովսկու դաշնամուրային ոճը վառ արտահայտված ազգային բնույթ ունի: Այդ են վկայում և՛ ինքնատիպ մեղեդայնությունը, ռիթմը, լադահարմոնիկ գույները, լրացուցիչ մեղեդային գծերով և «երգող» ենթաձայներով հարստացված դաշնամուրային հյուսվածքը («Բարկարոլա», «Աշնան երգ»), և՛ ժողովրդական գործիքների (թանձր հարմոնիկայի, սրինգի, դափերի, գուսլիների և բալալայկայի) հնչողության նմանակումները: Ինչ վերաբերում է ֆակտուրային շարադրանքին, ապա կամերային, անձնական-քնարական երաժշտության մեջ աչքի է ընկնում կատարողական շտրիխների նուրբ տարանջատումը, այն դեպքում երբ վիրտուոզային բնույթի դրվագներում գերակշռում է որմնանկարային գրելաոճը և խոշոր օկտավային-ակորդային տեխնիցիզմը (Առաջին կոնցերտը, Մեծ սոնատը և այլն): Մատնային պասաժները բավական հազվադեպ են հանդիպում, սակայն ապշեցնում են բացառիկ բարդությամբ (ունիսոնային պասաժը b-moll Կոնցերտի ֆինալում): Չայկովսկու գործիքային գրելաոճի բնորոշ գիծը դարձավ նաև մեղեդիների ֆակտուրային խոշորացումը, որոնք բարձրակետերում շարադրվում են օրհներգային օկտավաներով, անգամ «երեք օկտավաներով» (կողան b-moll Կոնցերտի ֆինալում, միջին էպիզոդը Մեծ սոնատի ֆինալում): Այս հնարքներից շատերը հետագա զարգացում ունեցան ռուս կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդների (Ս. Ռախմանինովի, Ա. Սկրյաբինի, Ն. Մետների, Ս. Պրոկոֆևի և ուրիշների) երաժշտության մեջ:

Անշուշտ, Չայկովսկու ամենահայտնի դաշնամուրային ստեղծագործությունը b-moll Կոնցերտն է (1875), որն իրավամբ դասվում է համաշխարհային կոնցերտային գրականության նշանակալի նմուշներին¹¹⁸: Շատ բանում շարունակելով Ա. Ռուբինշտեյնի կոնցերտների ավանդույթը (մոնումենտալություն, երգայնություն, զանգերի դողանջներ, վիրտուոզային թափ)՝ այս ստեղծագործությունն այն ժամանակվա համար նորարարական հանդիսացող *կոնցերտ-սիմֆոնիայի* տեսակ է, որն իրենով նշանավորում է կոնցերտի ժանրի սիմֆոնիզացման նոր փուլը¹¹⁹: Այսպես, սիմֆոնիկ կտավի մեջ ներդաշնակորեն ներհյուսված դաշնա-

¹¹⁸ Կոնցերտի երաժշտության մեջ կոմպոզիտորն օգտագործել է ուկրաինական ժողովրդական թեմաներ (I մասի գլխավոր պարտիայում՝ քնարահարների մեղեդին, որը լսել էր Ուկրաինայում, ֆինալում՝ “Выйди, выйди, Иванку” ժողովրդական երգը), ինչպես նաև վերամշակված ֆրանսիական երգ (II մասում), որը, Մոդեստ Չայկովսկու վկայությամբ, մանուկ հասակում փոքր եղբայրները հաճախ էին երգում:

¹¹⁹ Հիշեցնենք, Յ. Բրամսի Առաջին կոնցերտը ստեղծվել է 1858 թ., Երկրորդը՝ 1881 թ.:

մութի պարտիան սկզբում ներմուծվում է նվազակցության տեսքով, որի գաղափարական կշիռը, սակայն շատ մեծ է՝ ակորդ-դողանջների փոխանցումները թեմայի նվազախմբային հնչողությանը առանձնահատուկ ավյուն և վեհություն են հաղորդում: Երաժշտական ձևի ծավալմանը զուգընթաց, մենակատարը, արդեն «մենամարտի» է բռնվում նվազախմբի հետ՝ ավելի ու ավելի հաճախ նրանից խլելով նախաձեռնությունը. այստեղ առկա են և՛ կադենցիա-իմպրովիզացիաները, և՛ ծանրակշիռ ակորդային շերտերը, և՛ վիրտուոզային օկտավային պասսաժները: Ավելին, պահպանելով կոնցերտին բնորոշ եռամաս կառուցվածքը, Չայկովսկին այն բարդացրեց՝ դինամիզացնելով ռեպրիզները և ներմուծելով ինքնուրույն կառույց հանդիսացող միջանկյալ բաժիններ (I մասի նախաբանը, սկերցո հիշեցնող միջին էպիզոդը II մասում):

Գործիքային կոնցերտին սիմֆոնիկ կտավի դինամիզմ և մասշտաբայնություն հաղորդելու այդ ձգտումը հետագայում հանգեցրեց արդեն չորս առանձին մասերից կազմված կոնցերտների ի հայտ գալուն (Յ. Բրամսի Երկրորդ կոնցերտը, Ս. Պրոկոֆևի № 2 և № 4 կոնցերտները): Ի սկզբանե կոնցերտը նվիրվել էր Ն. Ռուբինշտեյնին, որն էլ պիտի լիներ նրա առաջին կատարողը: Սակայն, չհամաձայնելով դաշնակահարի դիտողությունների հետ (չափազանց բարդ և անհարմար մի շարք հատվածների վերաբերյալ)՝ Չայկովսկին այդ ստեղծագործությունը ձոնում է Հանս ֆոն Բյուլովին, որն առաջին անգամ այն կատարեց ԱՄՆ-ում (Բոստոն, հոկտեմբեր, 1875) ամերիկացի դիրիժոր Բ. Լանգի ղեկավարությամբ: Կոնցերտի առաջին կատարումը Ռուսաստանում տեղի ունեցավ Սանկտ-Պետերբուրգում (նոյեմբեր, 1875 թ., մենակատար Գուստավ Կոռսս, դիրիժոր՝ Է. Նապրավնիկ), հետո Մոսկվայում (դեկտեմբեր, 1875 թ., մենակատար Սերգեյ Տանեն, դիրիժոր՝ Ն. Ռուբինշտեյն): Եվ այնուամենայնիվ, իսկական հաղթանակի վերածվեց կոնցերտի կատարումը Փարիզում (Համաշխարհային ցուցահանդես, 1878), որտեղ Ն. Ռուբինշտեյնը հանդես եկավ արդեն որպես մենակատար: Չնայած վիճաբանության ժամանակ Ն. Ռուբինշտեյնը պնդում էր, որ կոնցերտը կիրատարակվի նախնական տեսքով, Չայկովսկին հետագայում նոտային տեքստում մի շարք փոփոխություններ և պարզեցումներ մտցրեց՝ հաշվի առնելով Ն. Ռուբինշտեյնի, Ա. Զիլտիի և գերմանացի դաշնակահար Է. Դաննոյտերի խորհուրդները: Վերջնական հեղինակային տարբերակը լույս տեսավ 1890 թ. հրատարակությամբ:

Դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված մյուս ստեղծագործություններից ուշադրության են արժանի, առաջին հերթին, G-dur Երկրորդ կոնցերտը և G-dur երկմաս Կոնցերտային ֆանտազիան, որոնցում սակայն գերակշռում են ոչ թե ձգտումը ժանրի սիմֆոնիզացմանը, այլ վիրտուոզային-կոնցերտային յուրահատկությունները, որոնք է՛լ ավելի են ընդգծում մենակատարի առաջնային դերը: Երրորդ Es-dur կոնցերտը (1892), ինչպես նաև Ն. Տանենի կողմից ավարտի հասցված և խմբագրված Es-dur Անդանտեն և ֆինալը, հիմնված են չկայացած սիմֆոնիայի նյութի հիման վրա և լույս տեսան արդեն կոմպոզիտորի մահվանից հետո:

G-dur Մեծ սոնատը ռուսական դաշնամուրային սոնատի առաջին նշանակալի նմուշն է, որը միջանկյալ դիրք է զբաղեցնում N^o 1 և N^o 2 կոնցերտների միջև: Առաջին կոնցերտի հետ ընդհանրությունը համահունչ կոնցեպցիաներն են (ազգային միասնության կենսահաստատ ուժը և միայնակ հոգու նուրբ հոգեբանական տվայտանքները), ինչպես նաև մեծակտավ կառույցը (սոնատը 4-մասանի է. սոնատային *allegro*, *Andante non troppo quasi Moderato*, սկերցո և ֆինալ), Երկրորդի հետ՝ դինամիկ զարգացման լարվածության նվազումը և ժանրային նախասկզբի դերի ուժգնացումը:

Սեփական թեմայով F-dur վարիացիաներում (1873) կենտրոնական տեղ են զբաղեցնում քնարական էջերը (երգային թեման և նրբագեղ հինգերորդ վարիացիան¹²⁰, խոհական երկխոսությունը N^o 10 վարիացիայում, հնչյունային շղարշի ներքո ուրվագծվող կողայի հնչերանգները): Մյուս գիծը ժողովրդական նախասկզբի ձևավորման հետ է կապվում, ինչն առավել վառ ու ինքնատիպ է մեկնաբանվել N^o 7 վարիացիայում. փոուզիական լադը, բնորոշ շեշտադրությունը, քառորդներով համաչափ շարժումը հիշողության մեջ արթնացնում են հին ռուսական բիլինաների խստաշունչ պարզությունը: Ցիկլի գլխավոր կերպարային աշխարհը ստվերում են սկերցոյի տրամադրությունների հորձանքներն ու նախշազարդ պոլիֆոնիկ դրվագները:

Կոմպոզիտորի ամենահայտնի գործերից մեկի՝ «Տարվա եղանակները» դաշնամուրային ցիկլի (1876) շարժառիթը «Նուվելիստ» ամենամսյա պարբերականի հրատարակիչ Ն. Բերնարդի պատվերն էր (ինքն էլ պիեսների համար ընտրեց համապատասխան բնաբաններ ռուս պոետներ Ա. Պուշկինի, Պ. Վլադեմ-

¹²⁰ Ցիկլում միակ վարիացիան է Des-dur-ում:

սկու, Ա. Մայկովի, Ա. Ֆետի, Ն. Նեկրասովի և ուր. բանաստեղծություններից¹²¹): Հայրենի բնության պատկերները, բնորոշ կենցաղային տեսարաններն այստեղ ասես անհատական ընկալման դիտանկյունից են ներկայացվում՝ բացահայտելով մարդու հոգեվիճակների բազմազանությունը: Տասնամյակներ շարունակ դաշնակահարների և երաժշտագետների ուշադրությունը գրավում է ցիկլի դրամատուրգիական լուծման խնդիրը. մասերը միմյանց հետ կապված չեն ընդհանուր թեմատիզմով, բացակայում է ընդհանրացնող ֆինալը: Մինչդեռ, եթե հիմք ընդունենք հին ռուսական օրացույցը (այնտեղ տարին սկսվում է մարտ ամսից), ցիկլի կառույցում կարելի է հայտնաբերել ազատ սոնատային ձևի գծեր: Պիեսների առաջին խումբը՝ սկսած «Արտույտի երգից» (“Песня жаворонка”) մինչև «Բարկարոլան» պատկերում է քնարական նախասկզբի զարթոնքն ու զարգացումը, հաջորդ 3 պիեսները բացահայտ կենցաղային բնույթի են, երրորդ խումբը՝ սկսած «Աշունից» մինչև «Օջախի մոտ» (“У камелька”) թախծալի և լուսավոր քնարական մտորումներ են և, վերջապես, լայնածավալ, լիահունչ ֆինալը՝ «Բարեկենդանը» (“Масленица”):

«Մանկական ալբոմը» (24 ոչ բարդ պիեսներ դաշնամուրի համար, 1878) կոմպոզիտորի՝ մանկական թեմային անդրադառնալու առաջին փորձն է, որտեղ նա որոշել էր «ստեղծել գրավիչ վերնագրերով մի շարք հեշտ պիեսներ, Շումանի օրինակով»: Սակայն ընդհանրությունը միայն ծրագրային վերնագրերում չէ: Շումանի օրինակին հետևելով՝ Չայկովսկին ստեղծեց մանկական դաշնամուրային երաժշտության ժողովածու, որտեղ բացահայտվում է մանկան նուրբ ու խորը ներաշխարհը: Ժողովածուում ներկայացված բազմազան կենցաղային պատկերների և իրավիճակների ներքո կարելի է նկատել մի քանի «սյուժետային գիծ»: Դրանցից մեկը կապվում է զարթոնքի, օրվա սկզբի և ավարտի հետ («Առավոտյան աղոթք», «Ձմռան առավոտ», «Դայակի հեքիաթը»), մյուսը՝ մանկական խաղերի ու զվարճալիքների աշխարհն է («Ձիուկներով խաղը», «Փայտե գինվորիկների քայլերգը», մինի-ցիկլը՝ «Տիկնիկի հիվանդությունը», «Տիկնիկի թաղումը», «Նոր տիկնիկը»): Երրորդ գիծը երևակայական ուղևորություններն են դեպի հեռավոր երկրներ («Իտալական», «Նեապոլիտանական», «Հին ֆրանսիական», «Գերմանական» երգերը) և, վերջապես, հայրենի հողի անմո-

¹²¹ Հեղինակային բնագրում բնաբաններն ավելացվել են Ն. Բերնարդի ձեռքով, որը ռուսական պոեզիայի մեծ գիտակ էր:

ռանալի տպավորությունները («Տղամարդը հարմոնիկա է նվագում», «Կամարինսկայա», «Շարմանկա նվագողն է երգում»)¹²²: Այսօր Չայկովսկու «Մանկական ալբոմը», Ռ. Շումանի, Է. Գրիգի, Կ. Դեբյուսիի, Մ. Ռավելի, Բ. Բարտոկի ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ, ընդգրկվել է երեխաների համար գրված համաշխարհային երաժշտական գրականության ոսկե ֆոնդում: Այդ ստեղծագործության ազդեցությունը նկատվում է հետագա սերունդների կոմպոզիտորների երաժշտության մեջ՝ սկսած Ա. Գրեչանինովից, Ս. Մայկապարից, Ա. Գեդիկեից մինչև Ս. Պրոկոֆև, Դ. Կաբալևսկի, Ա. Խաչատրյան, Ս. Սլոնիմսկի և ուր.:

Չայկովսկու ստեղծագործությունները մեկնաբանողի առջև ծառացող կատարողական խնդիրների համալիրը գրավիչ ու բազմազան է: Դա բացահայտ անկեղծ զգացմունքայնությամբ, միևնույն ժամանակ հեղինակային քնարաբանաստեղծական ենթատեքստով ունկնդրին գերելու կարողությունն է: Նաև, վերը նշված վիրտուոզային-տեխնիկական խնդիրների լուծման հետ մեկտեղ, լայնաշունչ երգեցիկ մեղեդայնությունը «խոսակցական» բազմազան ինտոնացիաների և պոլիֆոնիզացված ֆակտուրայի հետ համադրելու ունակությունն է: Վերջապես, մեծակերտ ձևերն ընդգրկելու և ռոյալի միջոցով նվագախմբային գունապնակի տեմբրային հարստությունը վերստեղծելու կարողությունն է:

Անդրադառնալով Չայկովսկու դաշնամուրային ժառանգության մեկնաբանության պատմությանը՝ առաջին հերթին հարկ է նշել Նիկոլայ Ռուբինշտեյնին, Հանս ֆոն Բյուլովին և Սերգեյ Տանենևին՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների առաջին կատարողներին, որոնք ուղի հարթեցին դեպի համաշխարհային բեմահարթակները: Ինչ վերաբերում է հաջորդ սերունդներին, ապա ուշադրության արժանի մեկնաբանողների շրջանակն ապշեցնում է անունների բազմազանությամբ ու առատությամբ:

Նրանց թվում են Ալեքսանդր Զիլոտին և Արթուր Ռուբինշտեյնը, Կոնստանտին Իգումնովը և Վլադիմիր Հորովիցը, Լև Օբորինը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Կլաուդիո Առաուն և Էմիլ Գիլելսը, Վեն Կլայբերնը և Ջոն Լիլը, Շուրա Չերկասկին և Վլադիմիր Աշկենազին, Միխայիլ Պլետնյովը և Բարի Դուգլասը,

¹²² Նրանց մեծ մասում կոմպոզիտորն օգտագործել է իրական ժողովրդական մեղեդիներ:

Նիկոլայ Պետրովը և Պիտեր Դոնոհոուն¹²³, Մարթա Արգերիխը և Գրիգորի Սոկոլովը, Էլիսո Վիրսալաձեն և Բորիս Բերեզովսկին, Լանգ Լանգը և Եվգենի Կիսինը, Մայքլ Պոնտին, Օրասիո Գուտյերեսը, Անդրեյ Գավրիլովը, Արմեն Բաբախանյանը, Դենիս Մացունը և շատ ուրիշներ:

Անշուշտ, կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության տարածման գործում առանձնահատուկ դերակատարություն է ունեցել և ներկայումս ունի Պ. Չայկովսկու անվան Միջազգային մրցույթը, որն անցկացվում է 1958 թվականից (Մոսկվա): Նրա դափնեկիրների ցուցակը չորս տարին մեկ անգամ համալրվում է նոր փառահեղ անուններով (նրանցից մի քանիսին նշեցինք վերը):

¹²³ Չայկովսկու Երկրորդ դաշնամուրային կոնցերտի ձայնագրության համար դաշնակահարն արժանացել է „Gramophone“ ամսագրի մրցանակին:

XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XX ԴԱՐԱՍԿՋԻ

ԱՐԵՎՄՏԱՆՎՈՐՈՊԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

XIX դարի 90-ական թվականներին եվրոպական երաժշտարվեստում սկսեցին դրսևորվել նոր ստեղծագործական միտումներ, որոնց ծաղկման շրջանը համընկավ արդեն հաջորդ տասնամյակներին: Կոմպոզիտորական մտածողության սրընթաց նորացումը պահանջում էր վերանայել գեղարվեստական նպատակադրությունները: Կատարողի՝ նախկինում այնքան տարածված տեսակը (վիրտուոզ-կոմպոզիտոր) սկսեց իր տեղը զիջել կոմպոզիտոր-մեկնաբանողի (ինտերպրետատոր) նոր տեսակին, որն իր կատարողական մեկնաբանություններում ձգտում էր արտահայտել սեփական անհատականությունը: Այլ հարց է, որ այդ տարիների նշանավոր դաշնակահարների գեղագիտական ձգտումները երբեմն բևեռայնորեն տարբերվում էին միմյանցից:

Իզնացի Յան Պադերնսկի (1860 – 1941)՝ դաշնակահար, կոմպոզիտոր, քաղաքական գործիչ, դիվանագետ, որն իր համերգային գործունեության ծաղկման շրջանում իրավամբ առաջին մեծության աստղ է ճանաչվել: Վարչավայի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո, քսանչորսամյա դաշնակահարը երկու տարի (որոշ ընդհատումներով) դասեր էր առնում Տ. Լեշետիցկուց՝ իր իսկ խոսքերով, ուսումնառության երկրորդ շրջանը սկսելով, ամենասկզբից՝ մատնային վարժություններից: Դաշնակահարի՝ Վիեննայում կայացած բեմելով (1888) սկսվեց նրա փայլուն կարիերան: Նման հաջողությունը հրաշք էր թվում, և ինքը՝ Լեշետիցկին, դժվարությամբ էր հավատում ակնհայտին: Վիեննայում, Փարիզում, Լոնդոնում և Եվրոպայի այլ քաղաքներում ունեցած հաղթական ելույթներին (համերգներից մեկի ժամանակ հանդիսականը նրան «բիսի» էր հրավիրում համարյա մեկ ժամ) հաջորդեցին շլացուցիչ բեմեր Կարնեգի-Հոլլում (1891) և հետագա համերգային շրջագայությունը (117 համերգ) ԱՄՆ-ի և Կանադայի քաղաքներում: Այնուհետև նրա հյուրախաղերի երթուղիները, Եվրոպայից բացի, ընդգրկեցին Հարավային Ամերիկան, Ավստրալիան, Նոր Զելանդիան և անգամ Հարավային Աֆրիկան¹²⁴:

¹²⁴ Պադերնսկու հարստությունը գերազանցում էր երաժշտական աշխարհում հայտնի բոլոր օրինակները (այդ թվում՝ Պագանինիի և Լիստի), սակայն նրա առատաձեռնու-



Դաշնակահարի կատարողական ոճի յուրօրինակ հատկանիշներից նշենք մի քանիսը: Դրանցից մեկը բնորոշում են «խոսուն պիանիզմ», որի բաղկացուցիչ տարրերից են «առոգանությունը» (դաշնակահարը միայն իրեն հատուկ հմտությամբ ռոյալին ստիպում էր երգել, ընդ որում ոչ միայն մեղեդին, այլև զարդանախշերի ամեն մի հնչյունը բացառիկ հստակ էր հնչում), ֆրազավորման յուրահատկությունները, որոնք արտացոլում էին խոսքի ռիթմը, ժամանակի ու ժեստի հռետորական զգացողությունը (բազմանշանակ պաուզաներն ու ֆերմատաները): Պատահական չէ, որ Պադերնսկու համերգները համեմատում էին «հրապարակային ասմունքի օրինակների հետ»: Իսկ «խոսակցական ինտոնացիան» հատկապես *p*, *pp*, *mezzo voce* սահմաններում հաճախ յուրօրինակ սլավոնական, ավելի ճիշտ՝ լեհական հնչողություն էր ձեռք բերում: Մեկ այլ յուրահատկությունն այն է, որ նա կարողանում էր դաշնամուրի հնչողությանը հաղորդել գույների բացառիկ հարուստ նրբերանգներ (զարմանալի չէ, որ դաշնակահարը դարձավ Դեբյուսիի դաշնամուրային երաժշտության ռահվիրաներից մեկը): Դրա պատճառը կատարողի գերզգայուն արձագանքն էր մեղեդու, ռիթմի և հարմոնիայի փոխհարաբերությանը (միննույն բարձրությունը ամեն անգամ հնչում էր մեկ այլ իմաստային շեշտադրությամբ), “*arpeggiato*” էֆեկտի ազատ կիրառությունն էր (մեղեդու բարձրությունից առաջ ընկած բասի հնչողությունը, ակորդի ներսում հնչյունների չհամընկնումը) և, վերջապես, ոտնակի վիրտուոզ օգտագործումը: Ինչպես նշում էին ժամանակակիցները, «նա ոտքերով նվագում էր նույնչափ, որչափ ձեռքերով. աջ և ձախ ոտնակները մշտապես գտնվում էին վերցնելու-հանելու անցումային վիճակում»: «Պադերնսկու անկրկնելի հնչողության» համար ոտնակի կիրառությունը որոշիչ նշանակություն ուներ:

Կատարողական ռիթմի անհատականացման կողմնակիցը լինելով՝ Պադերնսկին իր ստեղծագործական հավատամքը ձևակերպեց “*Tempo rubato*” վերնագրված ոչ մեծ ակնարկում (1909): Նա պնդում էր, որ «*Tempo rubato*-ն՝ մետրոնոմի այդ անհաշտ հակապատկերը, երաժշտության ամենահին ընկերներից է»:
Այդուհանդերձ, իր աշխատության վերջում դաշնակահարը զգուշացնում է ռիթ-

→

թյունը նույնպես անհամեմատելի էր: Դաշնակահարը ստեղծեց Պադերնսկու հիմնադրամը՝ երիտասարդ ամերիկացի կոմպոզիտորներին աջակցելու նպատակով (ԱՄՆ, 1896), կազմակերպեց երկու երաժշտական մրցույթ՝ Վարշավայում (1898), հարյուր հազարավոր դոլլար հանգանակեց Շոպենի հիշատակը հավերժացնող համերգասրահի և Գրյունվալդի ճակատամարտի հերոսների հուշարձանի բացման առիթով:

մական ազատության չափի գերազանցման վտանգների մասին: Երաժիշտը մշտապես չէր զբաղվում մանկավարժությամբ: Նրա ամենահայտնի սաներից է լեհ դաշնակահար Վիտոլդ Մալցուժինսկին¹²⁵:

Ֆեոդոր Բենվենուտո Բուզոնին (1866 – 1924)՝ դաշնակահար, կոմպոզիտոր¹²⁶, դիրիժոր, մանկավարժ, ստեղծագործական ամենալայն ձգտումներ ունեցող արվեստագետների հազվագյուտ տեսակին էր պատկանում: Նրա զարգացածության մակարդակն ապշեցնում էր ժամանակակիցներին. նա հրաշալի գիտեր գրականություն, երաժշտագետ էր, լեզվաբան-գիտնական, պատմաբան, փիլիսոփա, կերպարվեստի մեծ գիտակ:

Համերգային բեմահարթակում հայտնվելով յոթը տարեկանում, Բուզոնին դաշնակահարը զարգացման երկար ուղի անցավ՝ ռոմանտիկ վիրտուոզ-կատարողից մինչև խոռվարար արվեստագետ, որը պայքարում էր հանուն երաժշտական արվեստի վճռական նորացման¹²⁷: Տարիների ընթացքում Բուզոնիի համերգային գործունեությունը հսկայական թափ ստացավ (Գերմանիա, Իտալիա, Ռուսաստան, Ֆրանսիա, Անգլիա, ԱՄՆ, Կանադա):

Զարգացնելով Լիստի վիրտուոզային-գունեղ պիանիզմի ավանդույթները՝ Բուզոնին հավասարաչափ տիրապետում էր դաշնամուրային տեխնիկայի բոլոր ձևերին և ապշեցնում ունկնդրին թե՛ մատնային պասաժների կատարյալ հղկվածությամբ, և թե՛ կրկնակի նոտաների ու օկտավաների փայլով: Առանձնահատուկ ուշադրություն էր գրավում նրա հնչյունային գունապնակի հարստությունը, որը, թվում էր թե, իր մեջ ներառում էր սիմֆոնիկ նվագախմբի և երգեհոնի ամենահարուստ տեմբրերը: Այն ժամանակվա բազմաոճ համերգային ծրագրերի կողքին Բուզոնին զարմացնում էր իր ամբողջականությամբ. դաշնակահարը նախընտրում էր կառուցել ծրագրերը «մեծ բլոկերով»: Բուզոնին էր, որ առա-

¹²⁵ Վիեննայում (1936) և Վարշավայում (1937) կայացած միջազգային մրցույթների դափնեկիր Վ. Մալցուժինսկին հետագայում համաշխարհային ճանաչման արժանացավ որպես Շոպենի ստեղծագործության լավագույն մեկնաբան և նվիրյալ պրոպագանդող:

¹²⁶ Հենց Բուզոնիին շնորհվեց մրցանակը կոմպոզիցիա անվանակարգում Անտ. Ռուբինշտեյնի անվ. Առաջին միջազգային մրցույթում (1890): Դաշնամուրային ստեղծագործություններից բացի, Բուզոնին գրել է 4 օպերա, 4 նվագախմբային սյուիտ, Զուրակի կոնցերտ, 2 կվարտետ, 2 ջութակի սոնատ, երգեր և բազմաթիվ դաշնամուրային փոխադրումներ և տրանսկրիպցիաներ:

¹²⁷ Վ. Մայերի մոտ ուսանելով կոմպոզիցիա՝ դաշնամուրային կատարողականությամբ նա գործնականում ինքնուրույն էր զբաղվում:

ջինը համերգային բեմահարթակում սկսեց կատարել Շոպենի 24 պրելյուդների շարը, Լիստի «Թափառումների տարիներից» բոլոր 3 տետրերը: Սակայն Բուզոնի-դաշնակահարի գործունեության իսկական գագաթնակետը դարձավ Լիստի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված «Լիստի համերգաշարը»՝ կազմված 6 երեկոներից (Բեռլին, 1911): Իր կատարողական գործունեությամբ դաշնակահարը հաստատում էր մեկնաբանողի ստեղծագործական ազատությունը, ասելով, որ նոտագրությունը կոչված է «ամրագրելու իմպրովիզացիան»: Համոզված լինելով, որ կատարողը պետք է ձերբագատված լինի «քարացած նշաններից» և «կյանք հաղորդի» դրանց՝ Բուզոնին պնդում էր, որ իմպրովիզացիայի արվեստը պետք է վերադառնա երաժշտական պրակտիկա, իսկ ինքը հաճախ փոփոխության էր ենթարկում կատարվող ստեղծագործությունների նոտային տեքստը՝ նվագելով, սեփական խմբագրությամբ:

«Երաժշտական արվեստն ազատ է ծնվել և նրան վիճակված է լինել ազատ», պնդում էր Բուզոնին՝ իր ժամանակակից կոմպոզիտորներին կոչ անելով հրաժարվել ավանդական հարմոնիայից և ինտերվալային համակարգից: Նման դիրքորոշումն ազդեցություն թողեց այն ժամանակվա ամենաձայրահեղ երաժշտական ռեֆորմատորների ստեղծագործական որոնումների վրա, որոնցից էին նկարիչ, կոմպոզիտոր և ֆուտուրիստ-բանաստեղծ Լուիջի Ռուստլոն և Էդգար Վարեզը, որոնք էլ ձգտում էին ստեղծել նոր հնչողություններ, թարմացնել երաժշտական լեզվի ռիթմական և տեմբրային հնարավորությունները: Մինչդեռ Բուզոնին իր ստեղծագործությունների մեծ մասում ավելի շատ հիմնվում էր բարոկո և ռոմանտիզմի դարաշրջանների ավանդույթների սինթեզի վրա. Ֆանտազիայում՝ Յ. Ս. Բախի թեմաներով, Տոկատում (պրելյուդ-ֆանտազիա-չակոնա), Կոնտրապունկտային ֆանտազիայում 2 դաշնամուրի համար և այլն: Ուշ ռոմանտիկական ոգով գրված ստեղծագործություններից է նրա Դաշնամուրային կոնցերտը՝ ավելի քան 70 րոպե տևողությամբ, որում մենակատարին ուղեկցում է առավելագույն կազմով նվագախումբը, իսկ վերջին մասում մուտք է գործում մինչ այդ պահին ունկնդրից գաղտնի պահված երգչախումբը: Ի դեպ, նրա դաշնամուրային սոնատիներից մի քանիսն, օրինակ N^o 1-ը և N^o 2-ը, արդեն իսկ որոշ չափով ատոնալ են:

Բուզոնիի ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում դաշնամուրային տրանսկրիպցիաները, առաջին հերթին՝ Յ. Ս. Բախի ստեղծագործությունների (մեր օրերում նույնպես մեծ տարածում ունեն d-moll

երգեհոնային Տոկատի և ֆուգայի, ջութակի համար գրված d-moll Չակոնայի, խորալային պրելյուդների տրանսկրիպցիաները): Բուզոնի-տրանսկրիպտորի հետաքրքրությանն արժանացած ստեղծագործությունների հեղինակներից են նաև Մոցարտը, Պագանինին, Բիզեն, Լիստը և ուրիշներ: Հաճախ երաժիշտը հանդես էր գալիս որպես այլ կոմպոզիտորի որևէ ստեղծագործության արդեն տրանսկրիպցիայի ենթարկված կրկնակի տրանսկրիպցիայի հեղինակ. Պագանինի-Լիստ-Բուզոնի՝ «Կամպանելա», Լիստ-Բուզոնի՝ «Ֆանտազիա Մոցարտի «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» օպերայի թեմաներով» և այլն: Դժվար է գերագնահատել Բուզոնի-խմբագրի գործունեության կարևորությունը: Յ. Ս. Բախի երաժշտության՝ նրա կատարած խմբագրումը շատ բանով նախապատրաստեց հետագա «կատարողական անտիոֆոնալիզմի» գեղագիտությունը, որը հատուկ է XX դարի դաշնակահարներից շատերի կատարողական ոճին (Մարիա Յուդինա, Գլեն Գուլդ, Ալեքսեյ Լյուբիմով և ուր.): Դաշնամուրային արվեստում Բուզոնիի ներդրման իրական ծավալների մասին, վերը շարադրվածից բացի, պատկերացում են տալիս նաև նրա բազմաթիվ սաների անունները (նրանց թվում՝ Էդոն Պետրի, Գրիգորի Բեկլեմիշև, Էմիլ Բոսկե, Ալեքսանդր Բրախյովսկի, Միխայել Զադորա, Լեո Սիրոտա) և իր հեղինակած բազմաթիվ գրքերն ու հոդվածները¹²⁸, ինչպես նաև դաշնամուրային վարժությունների երկու ժողովածուները¹²⁹: Յ. Ս. Բախի երաժշտության մեկնաբանության վերաբերյալ Բուզոնիի մշակած կոնցեպցիան, ստեղծագործության վրա աշխատելու նրա առաջարկած մեթոդները (մտովի վերախմբավորումը, «տեխնիկական տարբերակները», մտածված դիրքային ապլիկատուրայի ընտրությունը) հսկայական ազդեցություն են գործել ժամանակակից կատարողական և մանկավարժական պրակտիկայի վրա:

Համաշխարհային ճանաչման արժանացած մշակումների և տրանսկրիպցիաների համեմատ Բուզոնիի հեղինակած դաշնամուրային ստեղծագործությունները բավական քիչ են տարածված: Թեպետ վերջին տասնամյակների կատարողական պրակտիկան թույլ է տալիս խոսել կոմպոզիտորի ստեղծագործու-

¹²⁸ Այդ թվում՝ «Երաժշտական արվեստի նոր գեղագիտության էսքիզ» մենագրությունը (1907), «Հարգե՛ք դաշնամուրը», (1910), «Դաշնակահարի աշխատանքային օրենքները» (1898), «Անկեղծ առարկություն» (1909), «Սովորականը» („Рутин“ 1911) և շատ ուրիշ հոդվածները:

¹²⁹ **Busoni F.** Klavierübung in 5 Teilen. Piano solo (1918 – 1922); **Busoni F.** Klavierübung in 10 Büchern. Piano solo (1925).

թյան հանդեպ վերաբերմունքի վերանայման մասին: Բուզունիի երաժշտության եռանդուն տարածողը դարձավ ավստրալացի դաշնակահար Ջեֆրի Դուգլաս Մեջը, որը թողարկեց նրա բոլոր դաշնամուրային ստեղծագործությունների ձայնագրությունների 6 սկավառակներից բաղկացած հավաքածուն (1988) և հնչեցրեց Բուզունիի Դաշնամուրային կոնցերտը մի քանի միջազգային փառատոներում: Բուզունիի այս բարդագույն ստեղծագործությունը, ինչպես և Կոնտրապունկտային ֆանտազիան Ռուսաստանում հնչել են Վիկտորիա Պոստնիկովայի կատարմամբ, իսկ Կամերային ֆանտազիան՝ Բիզեի «Կարմեն» օպերայի թեմաներով, ընդգրկվել է Բորիս Բլոխի (ԱՄՆ) երկացանկում: 1949 թվականից իտալական Բուցանո քաղաքում անցկացվում է Բուզունիի անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթ, որի դափնեկիրները տարբեր տարիների դարձել են Մարթա Արգերիիսը, Ջերոմ Ռոուզը, Մայքլ Պոնտին, Վլադիմիր Սելիվոյսիսը, Ռոբերտ Բենցը, Պասկալ Դեվուայոնը, Բորիս Բլոխը, Ալեքսանդր Շտարկմանը և ուր.:

Լեոպոլդ Գոդովսկին (1870 – 1938) մնաց դաշնամուրային արվեստի պատմության մեջ որպես «Դաշնակահարների դաշնակահար» պատվավոր տիտղոսակիր: Գոդովսկու վիրտուոզությունը, ժամանակակիցների վրա հիրավի ցնցող ազդեցություն էր թողնում: Մինչդեռ «տեխնիկայի այդ հրաշագործը», «դաշնամուրային վիրտուոզության արքան» ինքնակրթության բացառիկ օրինակ էր: Իրոք, թեև տարբեր տարիներին նա դաշնամուրի դասեր է առել այնպիսի նշանավոր մանկավարժներից, ինչպիսիք էին Է. Ռուդոլֆը, Վ. Բարգիլը, Ֆ. Լիստը և Ք. Սեն-Սանսը, նրանցից ոչ մեկը ուսումնառության կարճատև ժամանակահատվածի պատճառով չի կարող համարվել իր ուսուցիչը: Ինքը՝ դաշնակահարը վստահեցնում էր, որ «ամբողջ կյանքի ընթացքում երեք ամիս էլ չեն կազմի այդ բոլոր պարապմունքները»: Տասը տարեկանից սկսելով ելույթ ունենալ՝ Գոդովսկին հյուրախաղերով շրջեց բոլոր մայրցամաքների երկրներով (բացառությամբ Ավստրալիայի): 24 տարեկանում նա արդեն ղեկավարում էր Չիկագոյի կոնսերվատորիայի դաշնամուրի ամբիոնը, իսկ մի քանի տարի անց ստացավ Վիեննայի ակադեմիայի Կայսերական պրոֆեսորի արքունական պաշտոնը:

Ուշագրավ է, որ դաշնակահարի վիրտուոզությունն ավելի շատ ռացիոնալ, քան տարերային բնույթի էր: Ձևերի խիստ հստակություն, ֆակտուրայի մանրակրկիտ հղկվածություն, անհավանական տեմպեր և դաշնամուրային մարմնա-

վորման գուսպ պլաստիկա՝ այս ամենով էր բնորոշվում նրա կատարողական ոճը: «Բավական է տեղափոխելիք ձեր հայացքը նրա ձեռքերից դեպի դեմքը, — իր ուսուցչի մասին գրում էր Հենրիխ Նեյհաուզը: — Անհավանական կենտրոնացում, գերլարված ուշադրություն..., և այնժամ դուք գիտակցում էիք, թե ի՞նչ արժեր այդ թվացյալ թեթևությունը, պարզությունը: Ի՞նչ ահռելի հոգևոր էներգիա էր հարկավոր այն ստեղծելու համար: Ահա՛ թե որտեղից է առաջանում իսկական տեխնիկան»: Ջարմանալի չէ, որ Գոդովսկի-մանկավարժի մեթոդական համակարգը նույնպես հիմնվում էր մտավոր գործունեության և ձեռքերի, դաստակների ու մատների կոորդինացիայի, շարժումների տնտեսման սկզբունքների, կշռով և ազատ նվագի վրա: «Կշիռ, լիցքաթափում և շարժումների տնտեսում՝ սա է մեկնաբանման տեխնիկայի և դաշնամուրային նվագի մեխանիկայի հիմքը, — պնդում էր վարպետը: — Իմ նվագի իննսուն տոկոսը հիմնվում է կշռի սկզբունքի վրա, և այս մեթոդով ես դասավանդում եմ դեռևս 1892 թվականից»:

1900 թվականի դեկտեմբերի 6-ին կայացավ Գոդովսկու հաղթական ելույթը Բեռլինում, որի ժամանակ նա կատարեց նաև Շոպենի 7 էտյուդների սեփական տրանսկրիպցիաները: «Անհնար է պատմել, թե քանի անգամ ինձ բեմ հրավիրեցին տրանսկրիպցիաներից հետո, — վերհիշում էր դաշնակահարը: — Ես չեմ կարողացել հաշվել: Նրանք վայրի գազանների նման բղավում էին, թափահարում էին թաշկինակները...»: Տրանսկրիպցիաների շարի առաջին հրատարակությունը (1903), որը դարձավ դաշնամուրային վարպետության յուրատեսակ չափանիշ, ներառում էր 50 համար, իսկ վերջնական տարբերակը՝ 53: Եթե Շոպեն-Գոդովսկու որոշ էտյուդներ ճանաչելի են և բնագրին մոտ (№ 22 էտյուդը, հանրահայտ Հեղափոխական էտյուդը մշակվել է միայն ձախ ձեռքի համար), ապա մյուսները միայն հեռավոր նմանություն ունեն բնագրի հետ: Համակցական (комбинаторное) մտածողության և ճոխ պիանիստական ոճի գագաթնակետը դարձան «համակցված էտյուդները»: Խոսքը վերաբերում է № 18 (Շոպենի op. 10 № 9 էտյուդը միավորվել է op. 25 № 2 էտյուդի տարրերի հետ), № 47 “Badinage”¹³⁰ (op. 10 № 5 + op. 25 № 9) և № 48 (op. 10 № 11 + op. 25 № 3) էտյուդներին: Ինչպես հայտնի է, 53 էտյուդներից 22-ը նախատեսված են միայն ձախ ձեռքով կատարման համար: Հեղինակի խոստովանությամբ, ինքը ցանկա-

¹³⁰ «Կատակային շաղակրատանք»:

նում էր «հանդես գալ հակառակ տարածված կարծիքին, որ ձախ ձեռքն ավելի քիչ է ընդունակ զարգանալու, քան աջը... Հիմա, երբ հնարավոր է միայն ձախ ձեռքին հանձնարարել այն աշխատանքը, որ անում էին երկու ձեռքով, ապա ինչպիսի՜ հեռանկարներ կարող են բացվել ապագա կոմպոզիտորների առջև, երբ նրանք կարողանան այս նվաճումները տարածել երկու ձեռքերի վրա»:

Մեծ վիրտուոզի բազմաթիվ այլ տրանսկրիպցիաներից հարկ է նշել «Ռենեսանս» ժողովածուն (Ժ. Ֆ. Ռամոնի, Ժ. Վ. Լյուլիի, Դ. Սկառլատիի և ուրիշների կլավեսինային գործերի 16 մշակումներ), Յո. Շտրաուսի վալսերի, ինչպես նաև Յ. Ս. Բախի, Կ. Մ. Վեբերի, Ֆ. Շուբերտի, Ռ. Շումանի, Ժ. Բիզեի, Զ. Սեն-Սանսի, Ի. Ալբենիսի և ուրիշների ստեղծագործությունների փայլուն մշակումները: Ինչ վերաբերում է Գոդովսկու հեղինակային դաշնամուրային ստեղծագործություններին, ապա դրանցից ամենանշանակալի ռուբարդը, անշուշտ, e-moll հինգմասանի Սոնատն է, որը եզրափակվում է ծավալուն ֆուգայով (1911) և Պասակալիան (44 վարիացիաներ, կադենցիա և ֆուգա)՝ Ֆ. Շուբերտի «Անավարտ սիմֆոնիայի» թեմայի հիման վրա¹³¹: «Վիրտուոզության արքայի» շողարձակող պիանիզմի մարմնավորումը դարձան նրա «Վալսի դիմակները» (24) և «Տրիակոնտամերոն» (30, այդ թվում հանրահայտ «Հին Վիեննան») դաշնամուրային ցիկլերը, ինչպես նաև Սյուիտը ձախ ձեռքի համար, «Անընդհատ շարժումը» և այլն:

Մեր օրերում այս անկրկնելի վիրտուոզի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաները ներառված են դաշնակահարներից շատերի համերգային նվագացանկում: Եվ այնուամենայնիվ, անհնար է չնշել վարպետի ստեղծագործական ժառանգության առավել եռանդուն տարածողների անունները: Խտալացի դաշնակահար Ֆրանչեսկո Լիբետան, որի կատարողական վերելքը սկսվեց Շոպեն-Գոդովսկու բոլոր 53 էտյուդների համերգային կատարումից, Մարկ-Անդրե Ամլենը (Կանադա), որը թողարկեց e-moll Սոնատը, Պասակալիան և Շոպենի բոլոր էտյուդների տրանսկրիպցիաների ձայնագրությունները, ռուս-շվեյցարացի դաշնակահար Կոնստանտին Շչերբակովը («Վալսի դիմակները», «Տրիակոնտամերոն», Սոնատ e-moll և այլն) և Բորիս Բերեգովսկին, որը Շոպեն-Գոդովսկու էտյուդների համերգային կատարման բացառիկ ձայնագրության համար արժանացավ Gramophone Magazine, Diapason d'Or և RTL d'Or մրցանակների (2005):

¹³¹ Ականատեսների վկայությամբ, երբ Վլադիմիր Հորովիցին առաջարկեցին սովորել Գոդովսկու Պասակալիան, կատակեց, որ դրա համար ինքը պետք է ունենա 6 ձեռք:

Իոսիֆ (Յոզեֆ) Կազիմիր Հոֆմանը (1876 – 1957) ավելի քան երեք տասնամյակ համարվում էր աշխարհի ամենահայտնի և պահանջված դաշնակահարներից մեկը¹³²։ Նախնական երաժշտական կրթությունը ստանալով հորից, նա 7 տարեկանից համերգային կյանք է վարում՝ ելույթներ ունենալով Գերմանիայում, Դանիայում, Շվեդիայում, Նորվեգիայում, ԱՄՆ-ում։ Սակայն ԱՄՆ-ում ունեցած հաղթական համերգից հետո (1887) փոքրիկ դաշնակահարի ընտանիքն ընդունում է երեխայի տաղանդով հիացած ամերիկացի ձեռնարկատեր Ալֆրեդ Կլարկի պայմանները։ Հոֆմանին կցուցաբերվի խոշոր դրամական օգնություն՝ պայմանով, որ նա իր ուսումնառությունը շարունակի Եվրոպայի լավագույն մանկավարժների դասարաններում և մինչև չափահաս դառնալը հանրային ելույթներ չունենա։ Որոշ ժամանակ պատանի երաժշտի ուսուցիչը Մորից Մոշկովսկին էր, որից հետո Հոֆմանը Դրեզդենում դառնում է հանրաճանաչ Անտոն Ռուբինշտեյնի միակ մասնավոր ուսանողը։ Ռուբինշտեյնը հսկայական ազդեցություն ունեցավ Հոֆմանի ստեղծագործական հայացքների վրա, և նրա հետ հանդիպումը դաշնակահարը համարում էր «իր կյանքի կարևոր իրադարձությունը»¹³³։ 1894 թվականից սկսվում է երաժշտի կանոնավոր համերգային գործունեությունը, որն անընդմեջ շարունակվում է ավելի քան 50 տարի (դաշնակահարի վերջին ծայնագրությունը իրականացվել է 1951 թվականին)¹³⁴։

Փայլուն տեխնիկան (նրա կատարմամբ «Կամպանելայի» խրոմատիկ պասաժները, «Տարանտելայի» ռեպետիցիաները ցնցում էին ունկնդրին), գեղեցիկ ու փափուկ հպումով ապշեցնող «հոֆմանյան տուշեն», ֆրազավորման բնական շնչառությունը ոչ մի դեպքում չէին խախտում կառուցիկ, տրամաբանական կոնցեպցիայի ամբողջականությունը։ Իր բացառիկ հիշողության շնորհիվ դաշ-

¹³² Հայտնի է, որ Ս. Ռախմանինովը, որը Հոֆմանի մեծ բարեկամն ու նրա տաղանդի երկրպագուն էր, նրան է ձոնել իր Երրորդ դաշնամուրային կոնցերտը։

¹³³ Համբուրգում Անտոն Ռուբինշտեյնի Չորրորդ կոնցերտի կատարումից հետո՝ հեղինակի ղեկավարությամբ, ճանաչված վարպետը դադարեցնում է պարապմունքներն իր սանի հետ, քանի որ, Ռուբինշտեյնի խոսքերով, «ինքն այլևս ոչինչ չունեի նրան սովորեցնելու»։

¹³⁴ Այդ հանրահայտ դաշնակահարը նաև ճանաչված գյուտարար էր՝ մեխանիկայի ասպարեզում ավելի քան 60 արտոնագրված հայտնագործությունների հեղինակ։ Այդ թվում՝ զանազան կատարելագործումներ դաշնամուրի մեխանիզմում, «դվորնիկի» (մեքենայի ապակիները անձրևից և ձյունից մաքրող հարմարանքի) հայտնագործումը, որի գաղափարը Հոֆմանը ընդօրինակել էր մետրոնոմի աշխատանքի նմանությունից, ծավալող չմուշկները, ավտոմեքենայի օդամղիչ ռեսսորը և այլն։

նակահարն, առանց դժվարության, հերթական համերգից առաջ «վերականգնում էր» երբեմնի թեկուզ մեկ անգամ նվագած ստեղծագործությունը (6 ամիս տևողությամբ 1912 – 1913 թթ. համերգաշրջանի ընթացքում Սանկտ-Պետերբուրգում նա կատարեց 28 հեղինակների գրչին պատկանող 142 ստեղծագործություն): Եվ ինչն առավել հատկանշական է, իր ժամանակակից մեծ կատարողների համեմատ, ներառյալ Ի. Պադերնսկուն և Ֆ. Բուզոնիին, Հոֆմանի նվագը տեքստային ճշգրտության չափանիշ էր: Շատ երաժիշտներ այսօր էլ Հոֆմանին անվանում են «դարի ամենաանթերի դաշնակահարը»: «Ամբողջ կյանքը չի բավականացնի, որպեսզի բացահայտվի այն ամենը, ինչ թաքնված է Բեթհովենի սոնատում կամ այդ մակարդակի ստեղծագործություններում, — պնդում էր Հոֆմանը: — Ես խոստանում եմ ապացուցել յուրաքանչյուրին, ով կցանկանա իմ առջև նվագել..., որ նա ավելին չի նվագում (ինչպես, հավանաբար ինքն է կարծում), իսկ երբեմն էլ շատ ավելի քիչն է նվագում, քան տպագրված է նոտաներում...»¹³⁵: Ինքը՝ կատարողն անշեղորեն հետևում էր սեփական խորհուրդներին: Նրա լավագույն ձայնագրությունները ժամանակին չթողարկված շարքից, որը նա իրականացրել էր 30-ականներին His Master Voice ֆիրմայի համար, իրենց յուրօրինակությամբ և բանաստեղծականությամբ հանդերձ, կարող են օգտագործվել որպես թելադրություն. նույնիսկ ձախ ձեռքի պարտիայում յուրաքանչյուր տևողություն (պաուզաներ, կետով նոտաներ) և ֆրազավորման բոլոր դետալներն ապշեցնող ճշգրտությամբ են վերարտադրված:

Դաշնակահարի կողմից սեփական կատարման վերահսկումը զարմացնում էր ժամանակակիցների և պահպանվեց, մինչև վերջին տարիների հանրային ելույթները, երբ նա ժամանակ առ ժամանակ սկսեց կորցնել այն (պահպանված ձայնագրությունների մեծ մասը հատկապես ուշ շրջանին են վերաբերում): Դրա հետ մեկտեղ, նրա կատարողական ոճում սկսեցին ի հայտ գալ նոր գծեր՝ դրամատիկ, իսկ երբեմն էլ ողբերգական նախասկզբի ուժգնացումը (Շոպենի *es-moll* Պոլոնեզը), փիլիսոփայական ենթատեքստի խորացումը: Ճակատագրի հեգնանքով, Հոֆմանի կատարմամբ Շոպենի կոնցերտների պատահական ար-

¹³⁵ Համեմատենք դաշնակահարի ուսուցչի՝ Անտոն Ռուբինշտեյնի տեսակետի հետ. «Սկզբում նվագեք այն, ինչ գրված է: Եթե դուք արժանին մատուցել եք տեքստին և այնուամենայնիվ անհրաժեշտություն եք գգում ինչ-որ բան ավելացնել կամ փոփոխել, ինչ արած, այդպես էլ արեք»: Մինչդեռ Հոֆմանը գտնում էր, որ կատարողը բավականաչափ խնդիրներ ունի հեղինակային տեքստի կատարման հետ կապված:

ված (հեռարձակման) ձայնագրությունները, նույնքան պատահականորեն հայտնաբերվեցին համերգային ֆոնոգրամաների աղբակույտում (ցավոք, կատարման տեղը, նվագախմբի և դիրիժորի ինքնությունն առ այսօր հնարավոր չի եղել պարզել): Անհնար է պատկերացնել, որ այդ երկու ձայնագրությունները կարող էին կորստյան մատնվել. դրանք բացառիկ են և անկրկնելի իրենց բանաստեղծականությամբ և համամասնությունների դասական կատարելությամբ և նշանակալի երևույթ են «շոպենիանայի» կատարողական պատմության մեջ:

Իոսիֆ Հոֆմանը հեղինակ է երկու սիմֆոնիաների, հինգ կոնցերտների և «Խրոմատիկոնի»՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար, բազմաթիվ դաշնամուրային պիեսների, ինչպես նաև դաշնամուրային նվագի արվեստի վերաբերյալ երկու գրքերի՝ «Դաշնամուրային նվագը» (1907) և «Դաշնամուրային նվագին վերաբերող հարցերի պատասխաններ» (1909): Ինչպես և Ֆ. Բուզոնին, դաշնակահարը «մտավոր տեխնիկան» զարգացնելու, գիտակցությունը և ներքին-լսողական պատկերացումներն աշխուժացնելու կողմնակից էր: «Մտավոր տեխնիկան ենթադրում է պասսաժի մասին հստակ ներքին պատկերացում կազմելու տաղանդ՝ առանց մատների օգնության», — գրում էր նա: Եվ, դրանից ելնելով, անհրաժեշտ էր համարում կիրառել երաժշտական ստեղծագործության վրա աշխատելու 4 մեթոդ. դաշնամուրի մոտ նոտաներով, դաշնամուրի մոտ՝ առանց նոտաների, առանց դաշնամուրի՝ նոտաներով, և, վերջապես, առանց դաշնամուրի և առանց նոտաների: 1924 թվականին Հոֆմանը դարձավ նոր հիմնադրված Curtis Institute of Music (Ֆիլադելֆիա) ղեկավարը, որտեղ առաջին ուսուցիչներն էին, իր հետ մեկտեղ, հանրահայտ երաժիշտներ Վանդա Լանդովսկան, Լեոպոլդ Ստոկովսկին և Կառլ Ֆլեշը: Նրա տնօրինության տարիներին (1924 – 1938) ինստիտուտը հասավ համաշխարհային երաժշտակրթական մակարդակի (հենց այդ ժամանակահատվածում այնտեղ ուսանում էին Սեմյուել Բարբերը և Լեոնարդ Բերնսթայնը, Ջան Կառլո Մենոտին և Նիկո Ռոտան): Այսօր Քըրթիսի երաժշտության ինստիտուտն ԱՄՆ-ի ամենահեղինակավոր ուսումնական հաստատություններից է:

XIX դարավերջի – XX դարի առաջին կեսի Ֆրանսիայի և Իսպանիայի դաշնամուրային արվեստը

Հարյուրամյակների սահմանագծին դաշնամուրային մշակույթի արմատական նորացման օջախներից մեկը կրկին դառնում է Փարիզը: Գրականության, կերպարվեստի, երաժշտության մեջ իմպրեսիոնիզմի և սիմվոլիզմի նոր ուղղությունների ի հայտ գալը խթանեց ֆրանսիական դաշնամուրային արվեստի զարգացման նոր շրջափուլը: Ազգային մշակույթի ընդհանուր վերելքի մթնոլորտում ֆրանսիացի դաշնակահարների գործունեությունը ձեռք բերեց ակտիվ լուսավորչական, պրոպագանդիստական բնույթ՝ զգալի հեռանալով «վիրտուոզ-կատարողի» սովորական դարձած ուղեծրից:

Այսպես, նշանավոր դաշնակահար **Ալֆրեդ Կորտոն** (1877 – 1962), որն ամեն տարի հյուրախաղերով ելույթներ էր ունենում Արևմտյան Եվրոպայում, Ամերիկայում և Ռուսաստանում, դարձավ «Կորտոյի համերգների ընկերակցության» հիմնադիրը (1902), Փարիզի Ազգային ընկերության և Լիլի «Հանրամատչելի համերգների» դիրիժորը, իսկ ավելի ուշ հիմնեց ևս երկու նվագախմբային կոլեկտիվ¹³⁶: 1905 թվականից Կորտոն դարձավ հանրահայտ դաշնամուրային տրիոյի մասնակիցը (Ա. Կորտո – Ժ. Տիբո – Պ. Կազալս), որին ժամանակակիցները կոչում էին «դարի առաջատար դաշնամուրային տրիո», իսկ 1919-ին հիմնեց (Օգյուստ Մանժոյի հետ համատեղ) շուտով մեծ ճանաչում ստացած Ecole Normale de Musique-ը, որտեղ և՛ տնօրեն էր, և՛ դասավանդում էր: Կորտո-մանկավարժի հեղինակությունն անկրկնելի էր. նրա դասարանում (Փարիզի կոնսերվատորիայում, իսկ հետո «Էկոլ նորմալում», ուր նա երաժշտական մեկնաբանության դասընթացներ էր վարում) սովորելու էին գալիս աշակերտներ ամբողջ աշխարհից: Կորտոյի մոտ ուսանած տարբեր տարիների աշակերտներից են եղել Ալֆրեդո Կազելան, Դինու Լիպատին, Կլարա Հասկիլը, Մագդա Տալլաֆերոն, Սամսոն Ֆրանսուան, Վլադո Պերլմյուտերը և մի քանի տասնյակ հայտնի դաշնակահարներ: Կորտոյի՝ լայն տարածում ստացած խմբագրումները (Շոպենի, Շումանի, Դեբյուսիի ստեղծագործությունների) այսօր էլ ուշադրու-

¹³⁶ Կորտո-դիրիժորը ֆրանսիացի ունկնդրին ներկայացնում էր նոր ստեղծագործությունների հսկա քանակ՝ սկսած Ռ. Վագների «Նիբելունգների մատանուց» և Յ. Բրամսի «Գերմանական ռեքվիեմից» մինչև ժամանակակից, այդ թվում՝ նաև ռուս հեղինակների ստեղծագործությունները:

թյան են արժանանում արժեքավոր ծանոթագրությունների առատությամբ, որոնք վերաբերում են մեկնաբանության և տեխնիկական բնույթի խնդիրների լուծմանը: Իսկ նրա դաշնամուրային վարժությունների ժողովածուն («Դաշնամուրային տեխնիկայի ռացիոնալ սկզբունքները», 1926) և գիտամեթոդական ուսումնասիրությունները՝ «Ֆրանսիական դաշնամուրային երաժշտություն» (1930 – 1932), «Ինտերպրետացիայի դասընթաց» (1934), «Շոպենի տեսանկյունները» (1943) հայտնի են ամբողջ աշխարհում:

Կորտո-դաշնակահարը վառ օրինակ էր այն անհատականացված, սուբյեկտիվ ոճի, որն ընդունակ էր անտեսել տեխնիկական ճշգրտությունը՝ հանուն մեկնաբանության ամբողջականության և ստեղծագործության իրական ոգին վերստեղծելու: Նրա կատարողական մտածողության ներքին տրամաբանությունը, հնչյունային գույների ապշեցնող հարստությունը, թվում էր, գերազանցում էին ժամանակակից ռոյալի հնարավորությունները և, վերջապես, կատարման զարմանալի ազատությունը, որն իր մեկնաբանություններին փիլիսոփայական մտորումների և հուզական պատումների բնույթ էր հաղորդում, գերում էին ունկնդիրներին: Բոլոր այս հատկանիշների շնորհիվ դաշնակահարը դարձավ XIX դարի ռոմանտիկ երաժշտության (Շոպեն, Շուման, Լիստ. Մենդելսոն, Բրամս), ինչպես նաև ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների լավագույն մեկնաբանողներից մեկը: «Ալֆրեդ Կորտոն գտել է իր սեփական լեզուն, — մի առիթով նշել է Կ. Իզումնովը, — և այդ լեզվով վերաշարադրում է մեծ վարպետների հայտնի գործերը»: Իրոք, ցանկացած ստեղծագործություն անկրկնելի հատկանիշներ էր ձեռք բերում դաշնակահարի կատարմամբ՝ մասնագետների շրջանում առաջացնելով վիճաբանություններ, սակայն անպայման հիացնելով շնորհակալ լսարանին:

Մարգարիտ Լոնգի (1874 – 1966) կատարողական ոճը, ի տարբերություն Ա. Կորտոյի, ֆրանսիական կատարողական դպրոցի դասական ավանդույթների զարգացման օրինակ դարձավ. նուրբ գեղարվեստական ճաշակ և չափի զգացում, հույզերի ազնվական զսպվածություն և մանրութների նրբին հղկվածություն, իդեալական մատնային տեխնիկա և նրբաճաշակ պեդալիզացիա¹³⁷:

¹³⁷ Դաշնակահարուհին սկզբնական շրջանում ճանաչում ձեռք բերեց Կուպերենի, Մոցարտի, Շոպենի, Շումանի, Բեթհովենի որոշ գործերի (Երրորդ դաշնամուրային կոնցերտի և այլն) կատարումներով:

Մինչդեռ, նրա կատարողական հավատամքի թվացյալ ավանդականության հետ մեկտեղ, դաշնակահարուհու ստեղծագործական նախասիրությունները տարեցտարի հակվում էին դեպի ժամանակակից երաժշտության նոր աշխարհը, որն իր մեջ ներառում էր տարբեր ուղղություններ: Դառնալով Կ. Դերյուսիի, Գ. Ֆոռեի, Մ. Ռավելի, Ֆ. Շմիտտի, Բ. Մարտինուի մի շարք դաշնամուրային երկերի առաջին կատարողը (նրանցից շատերն իրեն են նվիրված¹³⁸), Մ. Լոնգը հաճախ դասախոսություններով էր հանդես գալիս, որոնք պրոպագանդում էին երաժշտական արվեստի նոր ձեռքբերումները: «Ֆրանսիական վեցյակի» կոմպոզիտորների հետ առնչվելուց հետո նա դարձավ իրենց բարեկամը, մուսան ու ներշնչանքի աղբյուրը:

Մ. Լոնգի բազմաթիվ համերգային հյուրախաղերը նպաստում էին արդի ֆրանսիական երաժշտության տարածմանը արտասահմանում՝ Իտալիայում, Շվեյցարիայում, Բելգիայում, Չեխոսլովակիայում, Հունգարիայում, Լեհաստանում: Այդ գործունեության համար Ֆրանսիայի հանրապետության նախագահը դաշնակահարուհուն պարգևատրեց Պատվո լեգիոնի շքանշանով և Կոմանդորի կոչումով: Ֆրանսիացի ութ հայտնի կոմպոզիտորներ, որոնց երկերը նա բազմիցս հնչեցրել էր բեմից, իր 80-ամյա հոբելյանի առթիվ գրեցին «Վարիացիաներ Մարգարետ Լոնգի անվան տառերով»: Իսկ Դարիուս Միյոն նրան ողջունեց հետևյալ խոսքերով. «Մարգարետ Լոնգը արվեստագետ է, որն իրեն նվիրաբերել է Ֆրանսիային: Իր սերը նա տվել է նաև ժամանակակից երաժշտությանը: Այդ է պատճառը, որ երախտագիտությունից դրդված, մենք ստեղծեցինք այս նվերը՝ ներդնելով նրանում մեր սրտերի մի մասնիկը»:

Այդուհանդերձ, դա դաշնակահարուհու՝ երաժշտական արվեստին ծառայելու ոլորտներից միայն մեկն էր: 1906 – 40 թթ. նա դասավանդում էր Փարիզի կոնսերվատորիայում, 1921-ից՝ «Էկոլ նորմալում», 1942-ին, Ժակ Տիբոյի հետ համատեղ, հիմնեց սեփական երաժշտական դպրոցը (Մ. Լոնգի սաներից են՝ Սամսոն Ֆրանսուան և Ժակ Ֆելրիեն, Ժան Դուայեն և Ֆիլիպ Էնտրեմոնը, Ինգրիդ Գերլերը, Իվոն Լեֆերյուրը, Ժաննա Մարի Դարեն): 1943 թ., դարձյալ Ժակ Տիբոյի հետ համատեղ, դաշնակահարուհին հիմնեց հայտնի «Մ. Լոնգ – Ժ. Տիբո

¹³⁸ Մ. Ռավելը դաշնակահարուհուն է ձոնել իր G-dur Կոնցերտը, Գ. Ֆոռեն՝ օր. 91 Էքսպրոմտը, Ֆ. Շմիտտը՝ դաշնամուրային պիեսների շարք, Բ. Մարտինուն՝ «Ուրվական գնացքները»:

միջազգային մրցույթը»¹³⁹: «Մարգարետ Լոնգի դաշնամուրը» (1958) հայտնի աշխատությունից բացի, որտեղ ներառված են վերլուծական ներածությունը և 400 տեխնիկական վարժություններ, դաշնակահարուհին հեղինակել է անչափ հետաքրքիր հուշեր Կ. Դերյուսիի, Մ. Ռավելի և Գ. Ֆոռեի հետ համատեղ ստեղծագործական աշխատանքի մասին, որոնցում շոշափվում են նաև երաժշտարվեստի մի շարք արդիական խնդիրներ:

¹³⁹ Այս հեղինակավոր մրցույթի հաղթողներից են եղել Սամսոն Ֆրանսուան, Ալդո Չիկոլինին, Ֆիլիպ Էստրեմոնը, Եվգենի Մալինինը, Մարինա Մդիվանին, Էդուարդ Աուերը, Վիկտոր Երեսկոն, Վլադիմիր Ֆելցմանը, Պասկալ Ռոժեն և ուր.:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄ

*Երաժշտական իմպրեսիոնիզմը*¹⁴⁰ նոր ոճական ուղղություն էր, որն առաջացավ Ֆրանսիայում XIX դարի 80-90-ականների սահմանագծին և իր անունը ստացավ ֆրանսիական կերպարվեստում Կլոդ Մոնեի, Կամիլ Պիսարոյի, Էդգար Դեգայի, Օգյուստ Ռենուարի և ուրիշների աշխատանքներով ներկայացված՝ իմպրեսիոնիզմի նմանությամբ։ Սակայն այդ բնորոշումը երաժշտության առումով բավականին պայմանական բնույթ էր կրում (դրան բազմիցս դեմ է արտահայտվել նաև ինքը՝ Դեբյուսին)։ Անկասկած, իմպրեսիոնիզմը կերպարվեստում և իմպրեսիոնիստական ուղղությունը երաժշտության մեջ շատ ընդհանրություններ ունեն՝ վայրկենական տպավորությունների նուրբ վավերացումը, լուսային երանգների անցումները, մթնոլորտի ծավալային պատկերումը։ Ինչպես նշել է ֆրանսիացի բանաստեղծ Ստեֆան Մալարմեն, իմպրեսիոնիստ-կոմպոզիտորները սովորում էին «ունկնդրել լույսը», հնչյունների միջոցով փոխանցել ջրի հոսքը, սաղարթի շրշույնը, քամու շարժումը և երեկոյան օդում բեկվող արևի ճառագայթները։

Եվ այնուամենայնիվ, իմպրեսիոնիստական երաժշտական հորինվածքների կերպարային-հուզական մթնոլորտը շատ ավելի բազմանշանակ է։ Այստեղ պատկերվում են և՛ խորհրդանշական իմաստ կրող տրամադրություններ, և՛ արտաքին ազդեցությունների ներքո առաջացած հոգեվիճակներ, ինչը մոտեցնում է երաժշտական իմպրեսիոնիզմը սիմվոլիստ-բանաստեղծների արվեստին։ Այստեղ առկա է անտիկ դիցաբանության, միջնադարյան առասպելների ու Արևելքի էկզոտիկայի հետ կապված երևակայական աշխարհը։ Այստեղ նաև համադրվում են լադահարմոնիկ լեզվի նորարարական հնարքներն ու հնագույն նրբաճաշակ ոճերը (ռոկոկո ոճի կերպարվեստը, ֆրանսիական կլավեսինիստների երաժշտությունը)։ Այստեղ ուրույն կերպով յուրացվում են ռոմանտիկական կոմպոզիտորների և նոր ազգային դպրոցների ստեղծագործական հայտնագործությունները (Ֆ. Շոպենի, Ֆ. Լիստի «քողարկված» վիրտուոզությունը, ոտնակային հնարքները, օբերտոնային անցումները, Է. Գրիգի գուներանգային հայտնագործումները, Մ. Մուսորգսկու ազատ ճայնատարությունն ու համարձակ հարմոնիզացիան, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի և Ա. Բորոդինի գունեղ օրիենտալիզ-

¹⁴⁰ Ֆրանսերեն՝ impression՝ տպավորություն բառից։

մը): Համարձակ նորարարության, ստեղծագործական «աղերսների», և նոր դիտանկյունով մատուցված ավանդույթների այս ներդաշնակ համադրությունը ենթարկվում էր հստակ ձևի, արտահայտչամիջոցների զուսպ օգտագործման և խիստ ճաշակով ընտրության այն չափանիշներին, որոնք վաղուց ի վեր բնութագրում են ֆրանսիական ազգային մտածողության էությունը: Կարելի է ասել, որ այս իմաստով ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմն ընկալվում էր որպես հակակշիռ գերմանական ռոմանտիզմի ծանրաքաշությանն ու խորիմաստությանը:

Երաժշտության մեջ իմպրեսիոնիզմի մեկնակետը կարելի է համարել 1886 – 1887 թվականները, երբ Փարիզում հրատարակվեցին *Էրիկ Սատիի* (1866 – 1925) առաջին իմպրեսիոնիստական երկերը («Միլվիա», «Հրեշտակներ», «Երեք սարաբանդա»): Հինգ տարի անց, մասնագետների շրջանում արձագանքի արժանացան նաև Դեբյուսիի նորաճ գործերը: Հատկապես Դեբյուսիի ստեղծագործության մեջ իմպրեսիոնիզմը, որպես ամբողջական ոճական ուղղություն, անցավ իր զարգացման բոլոր փուլերն ու հասավ գագաթնակետին: Իմպրեսիոնիստների առաջատար Մորիս Ռավելի երաժշտական ժառանգությունը (բացառությամբ զուտ իմպրեսիոնիստական գրելաճով ստեղծված «Ջրի խաղի» և «Արտացոլանքների») ոճական առումով ավելի սինկրետիկ է: Այս նրբաճաշակ երաժշտական ոճի կյանքն անսովոր կարճատև էր: Իմպրեսիոնիզմի գեղագիտությունից հեռանալու առաջին նշանները կարելի է նկատել արդեն Դեբյուսիի ստեղծագործության մեջ (1914 – 1915 թթ. երկերում): Ինչ վերաբերում է նոր ոճի ռահվիրային՝ Էրիկ Սատիին, ապա նա բոլորից շուտ (1902) լքեց իմպրեսիոնիզմի կողմնակիցների շարքերը, իսկ ավելի ուշ հիմնեց այդ ուղղությանը հակակշիռ կազմակերպությունը: Այդուհանդերձ, արդեն XIX – XX դարերի սահմանագծին իմպրեսիոնիստական գունեղ գրելաճի տարրերը, միահյուսվելով ազգային ավանդույթների հետ, դրսևորվեցին տարբեր կոմպոզիտորական դպրոցների և ոճական ուղղվածության վարպետների ստեղծագործության մեջ: Իսպանիայում՝ Մանուել դե Ֆալյայի, Իտալիայում՝ Օթթոբինո Ռեսպիգիի, Հունգարիայում՝ վաղ շրջանի Բելա Բարտոկի, Անգլիայում՝ Սիրիլ Սկոտի, Լեհաստանում՝ Կառոլ Շիմանովսկու, Ռուսաստանում՝ Անատոլի Լյադովի, վաղ շրջանի Իգոր Ստրավինսկու և ուրիշների:

Կլոդ Աշիլ Դեբյուսի (1862 – 1918)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Ֆանտազիա դաշնամուրի և նվագախմբի համար (3 մասից), «Գնչուական պար», Երկու արաբեսկ, «Անուրջ», «Բերգամասկյան սյուիտ», Բալլադ, սյուիտ «Դաշնամուրի համար», «Էստամպներ» (3), «Ցնծության կղզի», «Դիմակներ», «Կերպարներ» (2 շարքով), «Մանկական անկյուն» (6), «Ամենադանդաղ վալսը», Պրելյուդներ (2 տեսոր), «Հերոսական օրորոցային», Էսյուդներ (12) և այլն; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ «Փոքրիկ սյուիտ», «6 անտիկ բնաբան»; 2 դաշնամուրի համար՝ «Սպիտակով և սևով» (3) և այլն:

«Դեբյուսին մեր ժամանակների մեծագույն կոմպոզիտորն է», — գրել է Բելա Բարտոկը¹⁴¹. և իրոք, նրա նշանակությունը ժամանակակից երաժշտության վրա համապարփակ է: Խոսքը վերաբերում է լադահարմոնիկ մտածողության հորիզոնների աներևակայելի ընդլայնմանը և երաժշտական ժամանակի մասին պատկերացման նորացմանը, երաժշտական ձևի տարրերի փոխհարաբերության վերանայմանը, եվրոպական մշակույթի սահմաններից դուրս գալուն և գործիքային բարոկոյի ոճական առանձնահատկությունների վերածնման փորձերին: Ինչ վերաբերում է կոմպոզիտորի դաշնամուրային ստեղծագործությանը, ապա հենց Դեբյուսիի ջանքերով ստեղծվեց դաշնամուրի այն նոր «հնչյունային կերպարը», որի ուրվագծերը նշմարվում էին հասուն ռոմանտիզմի երևակայական-ոտնակային մթնոլորտում:

Արդեն իսկ վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ («Ֆանտազիա դաշնամուրի և նվագախմբի համար», 1889 – 91), ձգտելով թարմացնել հնչյունային մթնոլորտը, կոմպոզիտորը կիրառել է ջավայական գամելանը և եվրոպացիների համար անսովոր երաժշտական լադը՝ ինդոնեզական պենտատոնիկան: Հետագայում ծրագրային շարքերում և սյուիտներում նույնպես («Էստամպներ», «Բերգամասկյան սյուիտ», «Կերպարներ», «Մանկական անկյուն», Պրելյուդներ) նա շարունակում էր իր նախանշած ուղին՝ յուրացնելով զանազան մշակույթների երաժշտական աշխարհները: Գունեղ շարքով միմյանց են հաջորդում անտիկ շրջանի և հին Արևելքի («Դելֆյան պարուհիներ», «Պագոդաներ»), Իսպանիայի («Երեկոն Գրենադայում», «Ալգամբրայի դարպասները»), Ֆրանսիայի («Այգիներն անձրևի տակ», «Մշուշներ», «Ցախի» (“Береск”), ջազի և նեգրական սպիրիչուելսի («Գեներալ Լյավին-էքսցենտրիկը», «Մենեստրելներ», «Տիկնիկային քեք-ուոք»)

¹⁴¹ *Барток Б. О Дебюсси. Цит. По кн.: Мартынов И. Бела Барток. М., 1968, с. 56.*

հնչյունային կերպարները: Ստեղծագործական նոր մեկնաբանման են ենթարկվում նաև երաժշտական մտածողության այլ համակարգերի սկզբունքները, որոնցից էին գրիգորյանական խորալը, վաղ Վերածննդի պոլիֆոնիան, կլավեսինային նեոկլասիցիզմի անսպասելի «իմպրեսիոնիստական» տարբերակը) և XIX դարի երկրորդ կեսի ռուս երաժշտությունը («Խորտակված տաճարի» էպիկական հնչողության մեջ նկատվում է Մ. Մուսորգսկու և Ա. Բորոդինի նորարարական գաղափարների ազդեցությունը)¹⁴²:

Եվ այդուհանդերձ, Դեբյուսիի դաշնամուրային մթնոլորտի բնորոշ առանձնահատկություններն այլ են: Գործիքային մտածողության հազվագյուտ յուրօրինակության շնորհիվ նա կարողացավ դաշնամուրով մարնավորել բացառիկ և ինքնատիպ ստեղծագործական գաղափարների ամենաբազմազան գունաշարը: Դրանցից գլխավորը ֆոնիզմի գաղափարն է, երբ տարբեր հնչյունային շերտերի համադրությունից ծնված օբերտոնային միջավայրը (այսինքն՝ ֆոնը) որոշիչ դեր է կատարում գեղարվեստական կերպարի ստեղծման գործում, առավել նշանակալի, քան ինքը՝ թեմատիզմն է: Այդ տեմբրալ միջավայրի վերստեղծումն անհնարին է իրականացնել առանց ոտնակի, որը դառնում է օբերտոնների խաղի և բազմապլան ֆակտուրայի ընդգրկման գլխավոր պայմանը¹⁴³: Կոմպոզիտորին նախ և առաջ հետաքրքրում է այս կամ այն երևույթին ուղեկցող մթնոլորտը, դրա առաջացրած ասոցիատիվ հարստությունը: Պատահական չէ, որ Դեբյուսին հաճախ հրաժարվում էր լայն, ավարտուն մեղեդիներից՝ նախապատվությունը տալով հակիրճ և տարողունակ մոտիվների «միկրոարտահայտչականությանը»:

Հնչյունային տարածության ծավալայնության և փոփոխականության զգացողությանը նպաստում է պոլիհարմոնիան (ակորդային տարբեր ձևերի համադրում)¹⁴⁴ և պոլիտոնիկայնությունը (յուրաքանչյուր հնչյունային շերտում սեփական տոնիկական հենակետի միաժամանակյա ներկայությունը)¹⁴⁵, հնչյունային

¹⁴² «Ռուսները նոր մեծ լիցքեր հաղորդեցին անհեթեթ կաշկանդվածությունից ձերբազատվելու համար: Նրանք... պատուհան բացեցին, որտեղից երևում են անծայրածիր դաշտերը...» (Կ. Դեբյուսի):

¹⁴³ «Խորտակված տաճարը» պրելյուդում սկզբնական հնչողության ձայնասահմանը (ծայրի ռեգիստրներում առկա ձայնառությունների հետ միասին) 6 օկտավ է, «Հրավառության» վերջնամասում՝ 5 – 6 օկտավ:

¹⁴⁴ «Զանգերը սաղորթների ներքո» (3 – 4-րդ տակտեր), «Բույրերն ու հնչյուններն են ճախրում երեկոյան օդում» (3 – 5-րդ տակտեր) և այլն:

¹⁴⁵ Պրելյուդների երկրորդ տետրում Դեբյուսին ընդգծում է այդ առանձնահատկությունը՝ երաժշտությունը գրի առնելով երեք հնգագծերի վրա:

շերտերի սեղմումը միասնական տեմբրային բծի¹⁴⁶ մեջ, ինչպես նաև ակորդային զուգահեռները՝ ժապավենային բազմաձայնությունը, երբ ակորդների շղթան ընկալվում է որպես օբերտոններով խտացված միաձայն գիծ: Այս ամենին հավելենք նաև կերպարվեստի բնագավառից ծանոթ «հեռանկարի օրենքի» մարմնավորումը ռոյալով. օգտագործելով լադային շեղումների խաղերը՝ կոմպոզիտորը հասնում է հեռացման տեսանելի էֆեկտի (լիդիական լադ – «հեռվում լա մաժոր»՝ «Բույրերն ու հնչյուններն են ճախրում երեկոյան օդում» պրելյուդում): Հատկանշական է, որ Դեբյուսիի երկերում այդ ծավալային, բազմակազմ կտավը ձևավորում է յուրահատուկ անկրկնելի մթնոլորտ ունեցող ամբողջական հնչյունային միջավայր: Դրա պատճառներից մեկը օբերտոնային ազգակցությունն է, որը միավորում է դաշնամուրային ֆակտուրայի բոլոր բաղադրիչները՝ թեմայի հնչյունները, ակորդներն ու ֆիգուրացիաները («Այգիներն անձրևի տակ», «Արտացոլանքներ ջրում»): Մյուսը՝ հնչյունային կազմի ընդհանրությունն է, երբ սեպտակորդը կարող է վերածվել քնարական մեղեդու («Վուշի գույնի մազերով աղջիկը», «Քամին հարթավայրում»), զարդանախշը՝ թեմայի, ապա հեռանալով հետին պլան, կրկին վերածվի նվագակցության («Ցնծության կղզի»):

Դեբյուսիի իմպրեսիոնիստական գրելաոճի գազաթնակետը հանրահայտ Պրելյուդների 2 տետրերն են (1910, 1913): Ի տարբերություն Շոպենի պրելյուդների, այստեղ չկա ցիկլայնություն, որպես այդպիսին, չկա երաժշտության զարգացման միասնական տրամաբանության գերիշխում: Դեբյուսին հետևում է ցիկլիկ հորինվածքների միայն մի օրենքի՝ միմյանց հաջորդող պիեսների կոնտրաստին, որն իրականացվում է տեմպառիթմի, զույգ և կենտ չափերի, լադահարմոնիկ միջոցների (համեստ դիատոնիկա և շքեղ խրոմատիզմ կամ արհեստական լադ) հաջորդափոխման շնորհիվ: Բոլոր պիեսները ծրագրային են. նրանք ունեն յուրօրինակ հետգրություն-անվանումներ, որոնք գրառված են երաժշտական տեքստերի վերջում: Կոմպոզիտորն ասես դաշնակահարին առաջարկում է ինքնուրույն բացահայտել կատարվող գործի գաղափարը, իսկ հետո սեփական զգացողությունները համեմատել հեղինակային մեկնաբանությունների հետ: «Նշել առարկան, կնշանակի երեք քառորդով ոչնչացնել պոեմից ստանալիք վայելքը; ներշնչել նրա կերպարը՝ սա է երազանքը» (Ստեֆան Մալարմե):

¹⁴⁶ «Քամին հարթավայրում», «Քայլեր ձյան վրա», «Անակապրիի բլուրները», «Ամենադանդաղ վալսը», որոնցում օկտավայի սահմանում դասավորված պոլիհարմոնիան ընկալվում է որպես անքակտելի ակուստիկ ամբողջություն:

Դեբյուսիի դաշնամուրային ստեղծագործության ուշ շրջանը (1914 – 1915 թթ.) դարձավ ֆրանսիական արվեստի զարգացման ընթացքում ի հայտ եկած նոր միտումների արտացոլումը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի սկզբից հետաքրքրությունը գունդերանգային, պատրանքային գրելաոճի հանդեպ նկատելի նվազեց՝ իր տեղը զիջելով սոցիալական ակտիվության, ազգային ինքնորոշման ձգտումին, գծերի, ուրվագծերի և ձևերի առավել պարզ ու որոշակի արտահայտմանը: Դրա վառ օրինակը «Հերոսական օրորոցայինն» է (բելգիական օրհներգի թեմայով) և «Սպիտակով ու սևով» 2 դաշնամուրի համար շարք, որը վարպետի վերջին դաշնամուրային գործը դարձավ: Կոպիտ հեգնանքը Scherzando-ում (I), էքսպրեսիվ պլակատայնությունը II պիեսում («Լեյտենանտ Ժակ Շառլոյին, որը սպանվեց թշնամու կողմից 1915 թ. մարտի 3-ին»), որտեղ Մարտին Լյութերի բողոքական խորալը ծավալվում է թմբուկների հարվածների ներքո, զարգանալով դառնում թշնամու հարձակման խորհրդանիշ¹⁴⁷, – այստեղ երաժշտությունը մարմնավորում է պարզ ու դաժան իրականությունը:

Դեբյուսիի դաշնամուրային ոճի էվոլյուցիան նույնքան վառ դրսևորվեց նրա Էտյուդներում, որոնք, չնայած վերնագրերի չոր ուղղորդող բնույթին («Հինգ մատի համար», «Սեքստաներ», «Կրկնվող հնչյուններ»), կոնցերտային էտյուդի ժանրի զարգացման նոր աստիճանն են ներկայացնում: Դրանց ի հայտ գալուն խթանեց կոմպոզիտորի աշխատանքը Շոպենի Էտյուդների խմբագրման վրա, որին էլ կոմպոզիտորը ձոնեց իր նոր ստեղծագործությունը: Ավագ սերնդի մեծ լեհի էտյուդների հետ «աղերսների» պահերը («քողարկված» վիրտուոզայնությունը, օբերտոնային ենթաձայները, legato-ի գերիշխումը) միահյուսվել են նոր կատարողական խնդիրների հետ: Դրանք և՛ զուտ տեխնիկական հարցադրումներ են, որոնք մինչ Դեբյուսին չեն հանդիպել էտյուդային շարքերում (կվարտային պասաժներ և մատնային պասաժներ ամբողջատոն լադի աստիճաններով, ներակորդային հնչյունարտաբերում, ակորդային զուգահեռներ): Դրանք և՛ ռիթմական անկայուն բաբախման հետ առնչվող խնդիրներ են (պաուզաների, ֆերմատաների tempo rubato-ների առատություն, մետրառիթմի ընդհատումներ), և՛ էտյուդներին բնորոշ միասնական ֆակտուրային սկզբունքի խախտումն է

¹⁴⁷ Դեբյուսիի պիեսի այս դրվագը XX դարի «պատերազմական օստինատոների» շարքում առաջին նմուշը դարձավ (շատ ավելի ուշ դրանք կհայտնվեն Դ. Շոստակովիչի պատերազմական սիմֆոնիաներում, Ս. Պրոկոֆևի, Ա. Հոնեգերի, Ի. Ստրավինսկու «պատերազմի երաժշտության» մեջ):

(պիեսներից ոչ մեկը չի սահմանափակվում վերնագրում հայտարարված տեխնիկական բանաձևով. «Կվարտաներում» ի հայտ է գալիս միաձայնություն, «Բարդ արպեջոներում»՝ ակորդներ): Ուշ շրջանի Դեբյուսիի բոլոր այս պիանիստական գաղափարներն աներևակայելի արդյունավետ եղան՝ իրենց հետագա զարգացումը ստանալով Բ. Բարտոկի, Ա. Վեբերնի, Օ. Մեսիանի Պ. Բուլեզի և ուր. ստեղծագործության մեջ:

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության մեկնաբանության պատմությունը սկիզբ է առնում իր իսկ հեղինակային կատարումներից¹⁴⁸ Ցավոք, Դեբյուսի-դաշնակահարի՝ առ այսօր պահպանված ձայնագրությունները քանակով շատ չեն և (այն ժամանակվա սարքավորումների ոչ կատարյալ լինելու պատճառով) չեն արտահայտում նրա գունապնակի երփներանգների հարստությունը, ոտնակի հնարքների կախարդանքը և հարմոնիկ համահնչյունների այն նրբագեղ խաղերը, որոնք արժանանում էին ժամանակակից-ունկնդիրների հիացմունքին: Եվ այդուհանդերձ, հեղինակի կատարողական ոճի որոշ առանձնահատկությունները դրանցում բավականաչափ ակնհայտ են արտացոլվել: Ուշադրության են արժանի գուսպ տեմպերը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում ընդգծել երաժշտական բազմապլան հյուսվածքի բոլոր մանրուքները, տուշեի թավշյա նրբությունը, անբռնազբոս ագոգիկ շեղումները և պարտադիր վերադարձը շարժման հիմնական արագությանը (ինչը Դեբյուսիի կարծիքով «ամրակցում էր ձևը») և, վերջապես, իր կողմից տեքստում զետեղված կատարողական ցուցումների հստակ իրագործումը: Մեծ Վարպետի ձեռքից կատարողական էստաֆետն ընդունեցին նրա կրտսեր ժամանակակիցները՝ ֆրանսիացի դաշնակահարներ Մարգարետ Լոնգն ու Ալֆրեդ Կորտոն, քիչ ավելի ուշ՝ Ռոբեր Կազադեզյուսը¹⁴⁹, ինչպես նաև հայտնի գերմանացի դաշնակահար Վալտեր Գիզելինգը, որը դաշնամուրային արվեստի պատմության մեջ մտավ որպես Մոցարտի և ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների երաժշտության նշանավոր մեկնաբանող¹⁵⁰: Դեբյուսիի դաշնամուրային երաժշտության կատարողների թվում տարբեր կատարողական սերունդների ներկայացուցիչներ են. Արթուրո Բենեդետի

¹⁴⁸ Որպես դաշնակահար Դեբյուսին ավարտել է Փարիզի կոնսերվատորիայի հայտնի պրոֆեսոր Ա. Ֆ. Մարմոնտելի դասարանը:

¹⁴⁹ Նա առաջինն էր, ում վիճակվեց սկսվառակի վրա ձայնագրել Կ. Դեբյուսիի և Մ. Ռավելի բոլոր դաշնամուրային գործերը:

¹⁵⁰ Վ. Գիզելինգը նույնպես ձայնագրել է Կ. Դեբյուսիի և Մ. Ռավելի բոլոր դաշնամուրային ստեղծագործությունները:

Միքելանջելի և Սվյատոսլավ Ռիխտեր, Կլաուդիո Առաու և Մոնիկա Ազ, Դմիտրի Բաշկիրով և Պասկալ Դեվուայոն, Ռոջեր Վուդվորդ և Ալեքսեյ Լյուբիմով, Մարթա Արգերիխ և Քրիստիան Յիմերման, Պասկալ Ռոժե, Յուրի Եգորով և ուրիշներ:

Մորիս Ժոզեֆ Ռավել (1875 – 1937)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 2 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (*G-dur* և *D-dur*՝ ձախ ձեռքի համար); մենակատար դաշնամուրի համար՝ *Սոնատին fis-moll*, «Գրոտեսկային սերենադ», «Անտիկ մենուետ», «Պավանա՝ հանգուցյալ արքայադստերը», «Ջրի խաղը», «Արտացոլանքներ» («Հայելիներ») (5), «Գիշերային Գասպար» (3), *Մենուետ Հայդնի անունով*, «Ազնվական և սենտիմենտալ վալսեր», «Շիրմաքար Կուպերենին» (6); 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ «Մայր-սագիկը» (5), 2 դաշնամուրի համար՝ «Լսողական տեսարաններ» և այլն:

Մորիս Ռավելի՝ իմպրեսիոնիստների երկրորդ ճանաչված առաջնորդի դաշնամուրային ոճը հարստացել է նաև այլ ոճական ուղղություններով: Այդ թվում՝ նեոկլասիցիզմի և Լիստի՝ կոնցերտային-վիրտուոզայնության գաղափարների, ջազային գրելաոճի, ինչպես նաև իսպանական ռիթմահետևողական ոլորտի վառ դրսևորումներով¹⁵¹: Նրբաճաշակ կոլորիտի և հնչյունային նմանակումների (թռչունների դալլալ, ջրի տարերք, զանգերի ղողանջներ), փայլատակող վիրտուոզության և «ոտնակային մշուշների», նրբին գրաֆիկայի և բազմերանգ հարմոնիաների անգերազանցելի վարպետ Ռավելը ստեղծեց իր ուրույն և ինքնատիպ ոճը, որը դրոշմված էր հիրավի նորարարականությամբ:

Ռավել-իմպրեսիոնիստը լիարժեք դրսևորվեց վաղ շրջանի գործերում՝ «Ջրի խաղում» և «Արտացոլանքներ» շարքում, որոնցում օբերտոնային գրելաոճը, թեմայի և ֆիգուրացիայի սահմանագծի վերացումը միասնական հնչյունային անկրկնելի մթնոլորտի տպավորություն են ստեղծում: Ոտնակի միջոցով ստեղծված պոլիհարմոնիկ ֆակտուրան («Ջանգերի հովիտը», «Նավակն օվկիանոսում», «Ալբորադ»-ի միջին էպիզոդը), երկու ստեղնաշարով՝ սև և սպիտակ, նվագելու տեխնիկան (ջրի կարկաչը «Ջրի խաղում»), հնչյունային շերտերի վե-

¹⁵¹ Ռավելի մայրը սերում էր բասկերի հնագույն ընտանիքից, ինչը դրսևորվեց ոչ միայն կոմպոզիտորի բնավորության հոգեբանական առանձնահատկություններում, այլև իսպանական երաժշտության բնորոշ տարրերի հաճախակի օգտագործման մեջ:

րադրումը (անտառի մացառուտը, ուր ննջում են «Տխուր հավքերը») այս ամենը ծավալային հնչյունային տարածքի տպավորություն են թողնում: Ռավելի կոլորիստական վարպետության հիրավի գլուխգործոցը դարձավ «Գիշերային Գասպար» («Գասպարը խավարից») դաշնամուրային շարքը, որի համար ներշնչանքի աղբյուր էր հանդիսացել ֆրանսիացի ռոմանտիկ-բանաստեղծ Ալոիզիուս Բերտրանի երկը: «Ունդինայի» շրջուն հիշեցնող ֆակտուրան, որը հյուսված է ակորդային *martellato*-ներից և լայն արպեջոներից, ներառում է «հնչյունների առավելագույն քանակ ժամանակի նվազագույն միավորում» և հրաշալի հակադրություն է ստեղծում միաձայն ռեչիտատիվի լեզատույի հետ: «Կախաղանը», ընդհակառակը, ապշեցնում է արտահայտչամիջոցների տնտեսումով: Մշտական ձայնառությունը «b», ակորդային շարադրանքը, ժամանակի մեջ տատանումները (երկմաս և եռամաս չափերի փոփոխականությունը), ձախ ոտնակը ամբողջ պիեսի ընթացքում վախի և տագնապի սահմուկեցնող մթնոլորտ են վերստեղծում: Մինչդեռ եզրափակիչ պիեսը՝ «Սկարբո», կարող է դասվել XX դարի վիրտուոզային պիանիզմի բարձրագույն նվաճումների շարքին: Նրա գունային իքնատիպ լուծումը (գիշերվա խորհրդավոր ոգին, տեսիլքի նման, մերթ հասնում է վիթխարի չափերի, մերթ անհետանում մշուշում) ստեղծվում է դինամիկայի, արտիկուլյացիայի և ֆակտուրայի համադրության միջոցով՝ հարվածային տեխնիցիզմ, թռիչքներ, զուգահեռ սեկունդաների շղթաներ *p* դինամիկ նշանով և հզոր հնչյունային ալիքների հանկարծակի հորձանքներ: Կարելի է ասել, որ այստեղ ներկայացված է տոկատային ժանրի նոր մեկնաբանումը՝ «տոկատ-ուրվական»¹⁵²:

Սոնատինը նույնպես ժանրի նորացման օրինակ է. բազմաթիվ ուսումնամանկավարժական սոնատինաներից հետո ի հայտ եկավ մի ստեղծագործություն, որը կերպարային հզորությամբ չի զիջում լիարժեք դաշնամուրային սոնատին, սակայն շարադրված է առավել լակոնիկ լեզվով: Այս սոնատինը (1905) դասական և իմպրեսիոնիստական ավանդույթների այն սինթեզի առաջին

¹⁵² Ուշագրավ է, որ «Սկարբոյի» թեմաներից մեկը գրեթե մեջբերում է Մ. Բալակիրևի «Իսլամեյից»: Ռուս երաժշտությամբ հետաքրքրվածության մասին են վկայում Մ. Ռավելի ստեղծագործական ուղու մի շարք այլ փաստեր. Մ. Մուտորգսկու «Պատկերներ ցուցահանդեսից» ցիկլի՝ իր ստեղծած փայլուն նվագախմբային տարբերակը, Ի. Ստրավինսկու հետ համատեղ աշխատանքը «Խովանշչինայի» պարտիտուրի վրա, «Բորոդինի ռճով» վերնագրով դաշնամուրային պիեսի ստեղծումը (1913):

նմուշն է, որը բնորոշ կլինի «ուշ շրջանի» Ռավելի ոճին (դաշնամուրային կոնցերտներ, «Ազնվական և սենտիմենտալ վալսեր», «Շիրմաքար Կուպերենին»): Դասական ձևի կատարելությունը (ոչ մեծ սոնատային allegro, նրբագեղ մենուետ, տոկատային ֆինալ) համադրվում է իմպրեսիոնիստական գունային հարստության հետ: Անգամ սոնատային allegro ձևում (I) կոմպոզիտորը կիրառում է կոլորիստական զարգացման հնարքներ. բոլոր թեմաները, գլխավորից բացի, ամեն անգամ հայտվում են նոր լադագունային լուծումներով:

Նեոկլասիցիզմի միտումների դրսևորման բարձրակետը դարձավ Ռավելի «Շիրմաքար Կուպերենին» սյուիտը (1914 – 17): Երկրի համար ծանր ցնցումների ժամանակահատվածում ստեղծված այս գործը ժամանակակիցների կողմից ընկալվեց որպես մտքի պարզության և ոգու ուժի խորհրդանշական մարմնավորում: Ցիկլի պիեսներից յուրաքանչյուրը ձոնելով պատերազմում զոհված իր ընկերներից մեկին՝ կոմպոզիտորը չի ձգտել վերստեղծել մոայլ-ողբերգական տրամադրություն՝ խուսափելով խտացված մոայլ հնչյունային կոլորիտից: Շարքի հորինվածքային առանձնահատկությունները սկիզբ են առնում հնագույն կլավիրային սյուիտի ավանդույթներից. Պրելյուդ և Ֆուգա, երեք պար (Ֆորլանա, Ռիգոդոն, Մենուետ) և Տոկատ: Հնչյունային մթնոլորտն իրականում առանց ոտնակի է (ամեն ինչ պահվում է մատներով); բացի այդ, համարներից յուրաքանչյուրում, գրեթե ամբողջ ընթացքում պահպանվում է որոշակի ֆակտուրային տեսակ և որոշակի ռիթմական բանաձև: Այլ կերպ ասած, սա մի նեոկլասիցիստական երկ է, որը սակայն ողողված է հոգեկան ջերմությամբ և էլեգիակաությամբ՝ լուսավորված հարմոնիկ և տեմբրային գունախաղով:

G-dur կոնցերտը, ինչպես և դասական Սոնատինը, ձևով եռամաս է: Այդուհանդերձ, այն հիրավի «ոճերի դիվերտիսմենտ» է, որտեղ I մասի գլխավոր թեման՝ բասկերի պարը և հակիրճ կապողը գրված են չառլստոնի ոճով, իսկ երկու օժանդակները (հատկապես երկրորդը)՝ բլյուզի ոճով: Մինչդեռ II մասի սկիզբը վերստեղծում է հնագույն ֆրանսիական արիանների ավանդույթները (33 տակտ մենանվագ դաշնամուրի քնարական կանտիլենա), այն դեպքում երբ նրա միջին բաժինը անսպասելիորեն նորացվում է պոլիտոնիկական ֆակտուրայով (երկու տոնիկական հիմքերով՝ «h» և «his»): Իսկ խանդավառ փայլուն ֆինալում (Presto) նվագախումբը և դաշնամուրն ասես խաղում են միմյանց հետ՝ մրցելով գունեղությամբ և վիրտուոզայնությամբ (փողային պիկոլոնները և բարձր ռեգիստրում

դաշնամուրը, մենակատարի մատնային պասաժները և փողայինների պոռթկուն մենանվագները):

Ձախ ձեռքի համար գրված D-dur մեկմասանի Կոնցերտը գրվել է ավստրիացի դաշնակահար Պաուլ Վիտգենշտայնի համար, որը Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ գրկվել էր աջ ձեռքից և, առավելագույնս զարգացնելով ձախ ձեռքի տեխնիկական հնարավորությունները, հյուրախաղերով հանդես էր գալիս ձախ ձեռքի համար երկացանկով Եվրոպայի և Ամերիկայի քաղաքներում: Եվ որ ամենակարևորն է, հատկապես այս ստեղծագործության մեջ մենակատարը զգալի գերիշխում է նվագախմբին՝ ուղղորդելով երաժշտական գործողության զարգացումը: Ռավելի ֆակտուրային հնարամտությունը, որով նա կարողացել է մեկ ձեռքի նվագաբաժնում բացահայտել կոնցերտային դաշնամուրի ողջ բազմապլանությունն ու վիրտուոզային թափը, թվում է սահման չունի: Ծավալուն սոնատային *allegro* ձևում գրված Կոնցերտն առաջին իսկ հնչյուններից ապշեցնում է ինքնատիպ մոայլ-ռոմանտիկացված գունապնակով (վշտալի սարաբանդա, որին փոխարինելու է գալիս կարճատև քնարական խոստովանանքը՝ օժանդակ պարտիա): Մինչդեռ ստեղծագործության միջին մասը, որը Ռավելի բնորոշմամբ «իմպրովիզացիոն բնույթի էպիզոդ է»¹⁵³, ռեգթայմի ոճով դրվագը, գրված է բևեռայնորեն հակադիր ոճում: Հատկապես այստեղ է հնչյունային մթնոլորտը հասնում հույզերի շիկացման բարձրակետին: Համաչափ ռիթմի հիպնոսը, եռաձայն ակորդիկական, առանց ոտնակի տուշեի փայլը (նվագում են դաշնամուրը, կոնտրաբասները, հարվածայիններն ու շեփորը՝ *con sordino*) «մահվան պարի» տպավորիչ կերպար են ստեղծում, որտեղ միահյուսված են նեոկլասիցիստական և ջազային գրելաոճերը:

Ինքը՝ Ռավելը հրաշալի դաշնակահար էր (ավարտել է Փարիզի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Շառլ Բերիոյի դաշնամուրի դասարանը), որը ժամանակակիցներին հիացնում էր անսովոր վիրտուոզությամբ: «Նրա բարակ ձեռքը՝ բացառիկ ճկուն դաստակով, ասես աճապարարի ձեռք լիներ. նրա առաջին մատն աներևակայելի թեթևությամբ շարժվում էր դեպի ափը, ինչը նրան հնարավորություն էր տալիս առանց որևէ դժվարության սեղմել երեք ստեղներ միաժամանակ (Անրի Ժիլ Մարշե), «նա հրաշքներ էր գործում կրկնակի նոտաներով գլիսանդոններում» (Վլադո Պերլմյուտեր): Իր գործերը կատարողների հետ աշխա-

¹⁵³ Նրա հիմքում էքսպոզիցիայի երկու թեմաներն են:

տելիս՝ կոմպոզիտորը ձգտում էր վերստեղծել բազմապլան տեմբրային ֆակտուրա և նվագախմբային գույներ, որոնք ճշգրտության և կատարողական բնական պարզության («պետք չէ ամեն նոտայում արտահայտչականություն փնտրել»): Վարպետի դաշնամուրային ժառանգության խոշորագույն մեկնաբանողների թվում են Մարգարետ Լոնգն ու Ալֆրեդ Կորտոն, Ռիկարդո Վինյետը և Ռոբեր Կազադեզյուսը, Վալտեր Գիզեկինզը և Սամսոն Ֆրանսուան, Մոնիկա Ազը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Յակով Ֆլիերը և Ժակ Ֆելդրիեն¹⁵⁴, Յակով Զակը և Պասկալ Դեվուայոնը, Գրիգորի Սոկոլովը և Քրիստիան Յիմերմանը, Պասկալ Ռոժեն և Լուի Լորտին, Էլիստ Վիրսալաձեն և Մարսել Մեյերը, Բորիս Բերեզովսկին, Ժան Դուայենը և ուրիշներ:

Իսպանիայի դաշնամուրային մշակույթը վաղեմի առնչություններ է ունեցել ֆրանսիական երաժշտական մշակույթի հետ: Իսկ XIX դարավերջի – XX դարասկզբի իսպանացի կոմպոզիտորների ոճական որոնումներն ուղղակիորեն զուգահեռ էին ընթանում ֆրանսիական կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացումը նախանշող միտումների հետ: Մինևույն ժամանակ, այդ տարիների իսպանական դաշնամուրային երաժշտությանը հաջողվեց ոչ միայն պահպանել սեփական ազգային ինքնօրինակությունը, որը կապված էր առաջին հերթին երկրի տարբեր շրջանների հարուստ և ինքնատիպ ֆոլկլորի հետ, այլև հարստացնել համաշխարհային դաշնամուրային գրականությունը նոր ժանրերով, ուրույն մետրադրամական և ֆակտուրային հնարքներով:

Իսահակ Մանուել Ֆրանսիսկո Ալբենիսը (1860 – 1909) ամենից ավագն էր իսպանական Վերածննդի (Ռենասանսանսո) հռչակավոր «եռյակում», որի կազմում էին, իրենից բացի, **Էնրիկե Գրանադոսը** և **Մանուել դե Ֆալյան:** 4 տարեկանից ելույթներ ունենալով որպես դաշնակահար, մինչև 15 տարեկանը նա հասցրեց շրջագայել ԱՄՆ-ում, Ուրուգվայում, Բրազիլիայում և Արգենտինայում: Պատանի Ալբենիսը հյուրախաղերի միջև կարճատև դադարների ընթացքում ուսանում էր Եվրոպայի լավագույն մանկավարժների՝ Կ. Ռայնեկեի (Լայպցիգ), Ֆ. Լիստի (Բուդապեշտ), Ա. Մարմոնտելի (Փարիզ), Լ. Բրասենի (Բրյուսել) և ուրիշների մոտ: Հանդիսատեսի սիրելին (հայրենիքում նրան անվանում էին «իսպանացի Ռուբինշտեյն»), իր կատարողական բանա-

¹⁵⁴ Կոմպոզիտորի ընտրությամբ նա դարձավ Ձախ ձեռքի համար կոնցերտի առաջին ֆրանսիացի կատարողը:

ստեղծականությամբ գերող վիրտուոզ Ալբենիսն ընդմիջտ պահպանեց իմպրովիզատորի թեթևությունը, անբռնազրոսությունը և հարուստ երևակայությունը, որոնք իր կոմպոզիտորական ոճի կարևոր առանձնահատկություններն էին:

Ալբենիս-կոմպոզիտորի գործունեության շրջադարձային պահը իսպանական ֆուկլորին դիմելն էր, ինչը, իր իսկ խոստովանությամբ, «ժողովրդական արվեստի ոսկե հանքաշերտ» էր համարում: Ակտիվորեն օգտագործելով ժողովրդական երաժշտության տարրերը (հատկապես ֆլամենկո ոճի), դրանք վիրտուոզ կերպով համադրելով նորագույն երաժշտական արտահայտչամիջոցների հետ, կոմպոզիտորն արդի իսպանական պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմքերը դրեց: «Երաժշտությունը երբեք չէր հասել նման բազմաշերտ, գունեղ ընկալման. աչքերդ փակվում են, ասես չափից դուրս շատ պատկերներ ես դիտել», — այսպես էր գնահատում Ալբենիսի ստեղծագործությունները նրա մեծ ժամանակակիցը՝ Կ. Դեբյուսին: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության¹⁵⁵ առավել նշանակալի մասը համարվում են նրա դաշնամուրային ստեղծագործությունները, որոնց թիվը հասնումն է 300-ի: Նրանցից ամենահայտնիներն են՝ «Կատալոնիա» ֆանտազիան նվագախմբի և դաշնամուրի համար, «Իսպանական սյուիտը» (8 պիես, որոնցից յուրաքանչյուրը կրում է որևէ քաղաքի կամ գավառի անվանումը՝ «Գրանադա», «Սևիլյա», «Կաստիլիա»), «Իսպանիա» (15 պիես՝ «Տանգո», «Մալագենյա», «Գրանադա» և այլն), «Իսպանական ելևէջներ» (5 պիես՝ Պրելյուդ, «Կորդովա», «Սեգիդիլիա» և այլն), «Իբերիա» (12 պիես 4 տետրերով՝ «Պուերտո», «Տրիանա», «Մալագա» և այլն): Իր ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը ֆուկլորի պասիվ օգտագործման կողմնակից չէր. այստեղ գործնականում ուղղակի մեջբերումներ չեն հանդիպում: Մինչդեռ կիթառային իմպրովիզացիաներին բնորոշ ռիթմերի և ֆակտուրայի, թամբուրի և պարկապզուկի յուրօրինակ տեմբրերի փայլուն վերստեղծումը ոչ միայն հեղինակի կոմպոզիտորական երևակայության ֆուկլորային ակունքների վկայությունն են, այլև ցուցադրում են նրա ձգտումը՝ ընդլայնել դաշնամուրի արտա-

¹⁵⁵ Կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում մի շարք կոմիկական և քնարական օպերաներ, սարսուռականեր, նվագախմբային սյուիտներ, ռոմանսներ և այլն: (Սարսուռային ժանրն իր անունը ստացել է արքունական նստավայրի անվանումից, որտեղ XVII դարում առաջին անգամ ներկայացվեց նման ոճով բեմականացում: Սարսուռայում ներդաշնակորեն միահյուսվել են վոկալ պարտիաները, պարերն ու երկխոսությունները, ինչն այս ժանրը հարազատ է դարձնում օպերետին):

հայտչական հնարավորությունների շրջանակը, հարստացնել այն նոր կատարողական հնարքների խմբաքանակով:

Դաշնակահար, կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ **Էնրիկե Գրանադոս Կամպինյայի** (1867 – 1916) ստեղծագործական գործունեությունն իսպանական պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ խթանեց բանաստեղծական քնարականության ուղղության զարգացումը: Ֆուկլորային հիմքի վրա ստեղծված նրա գործերը գրավում են ներանձնական ջերմությամբ, փափուկ տեմբրային կոլորիտով, ժողովրդական գործիքների (հատկապես կիթառի) հնչողության վարպետ նմանակմամբ: Դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորի դաշնամուրային պիեսներում ակնհայտ է ռոմանտիկ կոմպոզիտորների՝ Ֆ. Շոպենի¹⁵⁶, Ֆ. Լիստի, Է. Գրիգի (Ժ. Մասնեն Գրանադոսին անվանել է «իսպանացի Գրիգ»), Ռ. Շումանի («Ռոմանտիկական պատկերներ», «Հեքիաթներ երիտասարդների համար», «Էսքիզներ» ցիկլերի հարմոնիկ լեզվում) ազդեցությունը:

Է. Գրանադոսի դաշնամուրային ժառանգությունից («Կոնցերտային ալեգրո», «Արագոնյան ուպսոդիա», «Իսպանական կապրիչո», ծրագրային շարեր) առավել մեծ տարածում են գտել նրա «Գոյեսկները» (2 ցիկլ՝ վեցական պիեսից), որոնք ստեղծվել են մեծն Ֆրանսիսկո Գոյայի նկարների ներգործությամբ: Ստեղծագործության առաջին ամբողջական կատարումը Մադրիդում (1913) մեծ հաջողություն ունեցավ: Հատկապես «Գոյեսկներում» ողյալով դրսևորվում են այն բոլոր ռճական և ֆակտուրային հնարքները, որոնք նախկինում կոմպոզիտորը փորձարկել էր դաշնամուրային գործերում: Դա և՛ լիահունչ ակորդիկան է, և՛ մեղեդու հարստացումն է երկրորդ պլանի երգեցիկ ձայներով, և՛ նրբաճաշակ հարմոնիկ գույների հարստությունն է, և՛ անգամ Դոմենիկո Սկարլատիի¹⁵⁷ ոգով մեղիզմների կիրառումը: Համերգային բեմում ավելի հաճախ, քան մյուսները, հնչում են առաջին՝ «Սիրահարված մախաները» ցիկլի պիեսները (հատկապես «Մախան և սոխակը»):

Որպես դաշնակահար, նա հանդես է եկել թե՛ որպես մենակատար, թե՛ որպես անսամբլիստ՝ համագործակցելով այնպիսի ճանաչված երաժիշտների

¹⁵⁶ Ինչպես հայտնի է, Շոպենի f-moll Կոնցերտի նոր գործիքավորումն իրականացրել է հենց Գրանադոսը:

¹⁵⁷ Է. Գրանադոսը Դ. Սկարլատիի՝ կլավեսինի համար գրված մի շարք հայտնի սոնատների դաշնամուրային տրանսկրիպցիաների հեղինակն է:

հետ, ինչպիսիք էին Ժակ Տիրոն, Պաբլո Կազալսը, Էժեն Իզաին, Քամիլ Սեն-Սանսը: Գրանադոսը Բարսելոնում հիմնել է Դասական համերգների ընկերությունը (1900), որի հովանու ներքո ելույթներ է ունեցել նաև որպես դիրիժոր, իսկ ավելի ուշ՝ Երաժշտական ակադեմիան, ուր աշխատել է մինչև կյանքի վերջը, որն էլ հետագայում կոչել են իր անունով: Մեծ ուշադրություն դարձնելով երաժշտության դասավանդման խնդիրներին՝ Գրանադոսը գրել է մի շարք մանկավարժական աշխատություններ. «Պեդալիգացիայի տեսական հիմունքներն ու գործնական հմտությունները», «Օրնամենտիկա», «Դաշնամուր», «Դաշնամուրային տեխնիկայի առանձնահատուկ բարդությունները», «Վարժություններ տերցիաներով», «Մի քանի հակիրճ եզրակացություն լեգատոյի կատարման վերաբերյալ»: Ցավոք, Գրանադոսը չհասցրեց իրականացնել իր ծրագրերի մի մասը, իսկ նրա ձեռագրերն անհետ կորած են համարվում¹⁵⁸:

Մանուել դե Ֆայյան (1876 – 1946) իսպանական Վերածննդի ամենավառ ներկայացուցիչն է, որի ստեղծագործական նվաճումների շնորհիվ իսպանական երաժշտությունն իր տեղը զբաղեցրեց ժամանակակից Եվրոպայի խոշորագույն կոմպոզիտորական դպրոցների շարքում և համաշխարհային ճանաչման արժանացավ: Իսպանիայում օպերայի և բալետի առաջին դասական նմուշների հեղինակը մեծ ներդրում ունի նաև ազգային դաշնամուրային երաժշտության զարգացման գործում՝ հարստացնելով այն ժամանակակից հարմոնիայի ձեռքբերումներով, երանգավորելով այն ազգային գործիքների գույներով, ընդլայնելով հուզական հոգեվիճակների շրջանակը (սկսած գթառատ հանդարտությունից, հայեցողական քնարականությունից մինչև խանդավառ պոռթկում ու ինքնամոռաց էքստազ): Այդ ամենի հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորի դաշնամուրային գործերի ցանկը բնավ մեծ չէ: Մադրիդում կայացած դաշնակահարների մրցույթի I մրցանակին արժանացած հրաշալի դաշնակահարն իր առաջին նշանակալի դաշնամուրային երկը՝ «Չորս իսպանական պիես»¹⁵⁹, ձոնել է **Ի. Ալբենիսին**՝ դրանով փորձելով ընդգծել այն երաժշտակենցադային պատկերների ժառանգականությունը, որը սկզբնավորել էր իր նշանավոր նախորդի կողմից: Ստեղ-

¹⁵⁸ 1916 թ. մարտի 24-ին, նավը, որի վրա գտնվում էր կոմպոզիտորը, հարձակման է ենթարկվում գերմանական սուզանավի կողմից: Ուժեղ հարվածի հետևանքով կոմպոզիտորի կինն ընկնում է ջուրը: Փորձելով փրկել կնոջը՝ կոմպոզիտորը նետվում է ջուրը և խեղդվում:

¹⁵⁹ «Արագոնեզա», «Կուրանա», «Մոնտանյեզա», «Անդալուզա»:

ծագործությունը ավարտին հասցվեց արդեն Փարիզում, ուր կոմպոզիտորն անցկացրեց 7 տարի՝ ուսումնասիրելով նոր ֆրանսիական երաժշտությունը, շփվելով առաջադիմական արվեստի մի շարք գործիչների հետ, որոնց թվում էին Կ. Դեբյուսին, Պ. Դյուկան, Մ. Ռավելը, Ի. Ստրավինսկին, ճանաչված անտրեպրենյոր-նորարար Ս. Դյագիլևը, դաշնակահար Ռ. Վինյետը¹⁶⁰: Դա, անշուշտ, իր ներգործությունն ունեցավ իր երաժշտության բնույթի վրա. ֆլամենկո ոճով պարային դարձվածքները և կանտե հոնդո¹⁶¹ ոճով ելևէջները հարստացել են իմպրեսիոնիստական հնչունագրությամբ և մատուցվում են ֆրանսիական դաշնամուրային դպրոցի վարպետների բնորոշ նրբաճաշակ ոճով:

Փարիզյան շրջանի որոշումների բարձրակետը դարձավ «Գիշերները Իսպանիայի այգիներում» եռագրությունը (1909 – 15), որը հեղինակն անվանել է «Սիմֆոնիկ տպավորություններ դաշնամուրի համար նվագախմբի հետ»: Սա բառիս բուն իմաստով գործիքային կոնցերտ չէ, այլ կարելի է ասել սիմֆոնիկ կտավ՝ ծավալուն և առաջին պլան մղված դաշնամուրի նվագամասով: Եռամաս ցիկլին առանձնահատուկ ամբողջականություն է հաղորդում թեմատիկ նյութի միջանցիկ զարգացումը: Արդեն սկզբնական տակտերում հայտնված մեղեդային դարձվածքն աստիճանաբար ցցունություն ձեռք է բերում առավել, ընդլայնում է իր ձայնածավալը և, վերջ ի վերջո, ֆինալում հաստատվում է որպես եռագրության գլխավոր թեմա. հնչում է կանտե հոնդո մեղեդու ընդհանրացված կերպարը՝ լի բոցավառ, սակայն ներքուստ զսպված հուզականությամբ: Կոմպոզիտորի՝ դաշնամուրի համար գրված ամենախոշոր ստեղծագործությունը և վերջինը, որտեղ նա դիմել է անդալուսիական ֆոլկլորին, դարձավ «Բետիկա» ֆանտազիան (1919): Արթուր Ռուբինշտեյնի խնդրանքով ստեղծված այս գործը, որին էլ այն ձոնվել է, փայլուն վիրտուոզային պիես է, որի գործիքային էֆեկտներն ու

¹⁶⁰ Ռիկարդո Վինյետը խանդավառությամբ տարածում էր իր մեծ ժամանակակիցների արվեստը, որոնք հաճախ իրեն էին ձոնում սեփական ստեղծագործությունները (Կ. Դեբյուսին՝ «Ոսկե ձկնիկները», Է. Սատին՝ «Սառը պիեսները», Մ. դե Ֆալյան՝ «Գիշերները Իսպանիայի այգիներում» և այլն): Ռ. Վինյետն էր, որ առաջին անգամ Ֆրանսիայում կատարեց ռուս կոմպոզիտորների մի շարք գործեր՝ Մ. Մուսորգսկու «Պատկերներ ցուցահանդեսից» ցիկլը, Բալակիրևի՝ «Իսլամեյ»-ը, Պրոկոֆևի «Սարկազմներ»-ը:

¹⁶¹ “Cante jondo”-ն (թարգմանաբար նշանակում է «խորքից», «ներսից» երգեցողություն) ֆլամենկոյի առավել հին միջուկն է, նախահիմքը, որը ձևավորվեց ազգային արվեստի ակզենավորման ակունքներում: Ֆլամենկո ոճը, «նրա ուշ արձագանքը», վերջնականապես ձևավորվելով միայն XVIII դարում, արդեն իսկ ներառում էր և՛ երգեցողություն, և՛ պար, և՛ կիթառային նվագ:

երաժշտական զարգացումը հիշողության մեջ արթնացնում են կիթառահարների իմպրովիզացիաներ, որոնցում տարերային պոռթկումը, կրքոտությունը և անսպասելի հակադրությունների լուրջությունը ենթարկվում են ներքուստ զուսպ հավաքված ռիթմին: 20-ական թվականներին Ֆալայի ստեղծագործության մեջ առավել վառ են դրսևորվում նեոկլասիցիզմի գծերը, որոնք նշմարվում էին արդեն իսկ «Գիշերները Իսպանիայի այգիներում» եռագրության II և III մասերում (խիստ ֆակտուրայի գրաֆիկականության երանգավորումը): Սակայն դրանք առավել հետևողականորեն են մարմնավորվել Կոնցերտում՝ կլավիչեմբալոյի, ֆլեյտայի, հորնյի, կլարնետի, ջութակի և թավջութակի համար (1923 – 26): Այն նվիրված է հայտնի լեհ կլավեսինահարուհի Վանդա Լանդովսկային: Այս ինքնատիպ եռամաս ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորին հաջողվել է վերականգնել իսպանական կլավիրային կատարողական musizieren ավանդույթը՝ դրանք ճկուն կերպով համադրելով ժամանակակից (երբեմն՝ պոլիտոնայնական) հարմոնիայի, երաժշտական շարադրանքի նրբաճաշակ հղկվածությամբ: «Ֆալան առաջինն էր, որ փորձ արեց հիմնորոշ կերպով հասկանալ կլավեսինի կառուցվածքը, առաջինն էր, որ նրանում բացահայտեց ժամանակակից ներշնչանքի թարմ և չօգտագործված ակունքները», — հետագայում խոստովանում էր Վ. Լանդովսկան: Առաջին անգամ կատարելով Կոնցերտը՝ հեղինակի ներկայությամբ (1926) Բարսելոնում՝ նա հետագայում բազմիցս այն հնչեցրել է ԱՄՆ-ի քաղաքներում և Բուենոս-Այրեսում:

Նշված ժամանակահատվածի իսպանական երաժշտության առավել հետաքրքիր մեկնաբանողներից, առաջին հերթին, հիշատակության են արժանի Ռիկարդո Վինյետա և Արթուր Ռուբիշտեյնը, որոնք «երաժշտական եռյակի» ստեղծագործություններից շատերի առաջին կատարողներն էին, Ալիսիա դե Լառոչան, որը «թողարկել է երաժշտական եռյակի» բոլոր երեք կոմպոզիտորների բոլոր դաշնամուրային գործերի ձայնագրությունները, Ալդո Չիկոլինին («Չորս իսպանական պիես», «Գիշերները Իսպանիայի այգիներում»), Բենիտո Մեչուլամը (2 սկավառակ, որոնցում ներկայացված են Ֆալայի բոլոր դաշնամուրային գործերը), Միգել Բասելգուն (Ալբենիսի և Ֆալայի ամբողջ դաշնամուրային երաժշտությունը), ինչպես նաև ամերիկացի դաշնակահար և կլավեսինահար Իգոր Կիպնիսը, որը փայլուն կատարեց Ֆալայի Կոնցերտում կլավեսինի պարտիան (դիրիժոր՝ Պյեր Բուլեզ):

XIX ԴԱՐԱՎԵՐՁԻ – XX ԴԱՐԻ

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

XIX դարի վերջին տասնամյակներին Պետերբուրգի և Մոսկվայի կոնսերվատորիաներում դասավանդման մակարդակը չէր զիջում Արևմտյան Եվրոպայի խոշորագույն կոնսերվատորիաներին: Դեռևս Ա. Գ. Ռուբինշտեյնի կենդանության օրոք Պետերբուրգում դասավանդում էին դաշնամուրային արվեստի այնպիսի հանրահայտ անուններ, ինչպիսիք էին Տեոդոր Լեշետիցկին, Սոֆիա Մենտերը (Ֆ. Լիստի և Կ. Տաուգիգի սանը) և Լուի Բրասենը, որն ավարտել էր Լայպցիգի կոնսերվատորիան Ի. Մոշելեսի դասարանում: Դաշնամուրային կատարողականության և մանկավարժության տարբեր դպրոցների ներկայացուցիչներ լինելով՝ նրանք, ինչպես և Ռուբինշտեյն եղբայրները, իրենց դաշնամուրային դասարաններում ստեղծում էին հիրավի ստեղծագործական մթնոլորտ՝ երիտասարդ երաժիշտներին ծանոթացնելով կատարողական արվեստի ոլորտում նվաճումների լայն գունապնակին: Այդ տարիներին դաստիարակված դաշնակահարների սերունդը շատ բանով նախանշեց ազգային դաշնամուրային կատարողականության զարգացման ուղիները, իսկ նրանց ամենավառ ներկայացուցիչները ճանաչում ձեռք բերեցին ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս:

Հիրավի վառ անհատ-դաշնակահարի երևույթ էր *Աննա Եսիպովայի* (1851 – 1914) ստեղծագործական գործունեությունը, որը Տ. Լեշետիցկու սանն էր: Գրեթե ամբողջ աշխարհում շրջագայած ռուս դաշնակահարուհու նվազը հրճվանքով էին ընդունում Լոնդոնի և Փարիզի համերգասրահներում, Գերմանիայի և ԱՄՆ-ի քաղաքներում: Բացառիկ վիրտուոզություն (կրկնակի նոտաների, ակորդների և օկտավաների փայլուն կատարում, պասաժների ծայրահեղ արագություն և խրոխտություն), երգեցիկ հնչողություն, փափուկ տուշե, արտահայտիչ ֆրազավորում՝ այս ամենը նրա կատարման մեջ համադրվում էր իմաստավորված գաղափարական բովանդակության և հեղինակային տեքստի ճշգրիտ վերարտադրման ձգտումի հետ: Բացառիկ երաժշտական հիշողություն ունենալով՝ Ա. Եսիպովան ապշեցնում էր իր ժամանակակիցներին ընդգրկուն երկացանկով. միայն ԱՄՆ-ում կատարած շրջագայության ժամանակ (1876 – 1877)

դաշնակահարուհին բեմից հնչեցրեց 37 տարբեր համերգային ծրագիր: Իր կյանքի վերջին 20 տարիները դաշնակահարուհին նվիրեց մանկավարժական գործունեությանը (1893 թվականից նա Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր էր)¹⁶²: Այդ տարիներին Եսիպովայի դասարանում հայտնվելը ոչ միայն Ռուսաստանի յուրաքանչյուր երիտասարդ դաշնակահարի, այլև այլ երկրների շատ երաժիշտների նվիրական երազանքն էր: Հաճախ նրա մոտ ուսումնառության էին գալիս արդեն Փարիզի, Լոնդոնի, Վիեննայի, Լայպցիգի և Բեռլինի կոնսերվատորիաներն ավարտած դաշնակահարները:

1880-ականների վերջին Եվրոպայում ճանաչման արժանացավ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ **Ալեքսանդր Զիլոտին** (1863 – 1945. աշակերտել է Ն. Զվերինև և Ն. Ռուբինշտեյնին, որի մահվանից հետո դասեր է առել Ֆ. Լիստի մոտ): Համերգային դաշնակահար, դիրիժոր. մանկավարժ¹⁶³, տրանսկրիպցիաների հեղինակ և խմբագիր¹⁶⁴ Զիլոտին կազմակերպչական արտասովոր տաղանդի տեր էր: Վայմարում նա հիմնել է «Լիստի ընկերությունը» (1885), Պետերբուրգում՝ ամենամյա սիմֆոնիկ (1903), իսկ ավելի ուշ՝ նաև կամերային համեգաշարերը, «Հանրամատչելի համերգները» (1912), «Անվճար ժողովրդական համերգները» (1915), «Ռուսական երաժշտական հիմնադրամը» կարիքավոր երաժիշտներին աջակցելու նպատակով (1916): Դաշնակահար և դիրիժոր Զիլոտիի համերգային երկացանկն աչքի էր ընկնում անսովոր ընդգրկունությամբ (սկսած Յ. Ս. Բախից մինչև Ա. Բրուքների, Ռ. Շտրաուսի, Մ. Ռավելի, Ա. Սկրյաբինի, ավելի ուշ՝ Ի. Ստրավինսկու, Ն. Մետների, Ս. Պրոկոֆևի ստեղծագործությունները): Սակայն Զիլոտի-դաշնակահարն առաջին հերթին հայտնի էր որպես Յ. Ս. Բախի, Ֆ. Լիստի, Պ. Չայկովսկու, Ս. Ռախմանինովի, Ա. Սկրյաբինի երաժշտության կատարող (նա առաջիններից էր, որ Ռուսաստանում հնչեցրեց Կ. Դեբյուսիի դաշնամուրային գործերը)¹⁶⁵:

¹⁶² Եսիպովա-դաշնակահարուհու վերջին ելույթը տեղի է ունեցել Պետերբուրգում (3 մարտի, 1908):

¹⁶³ Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Ա. Զիլոտիի դաշնամուրի դասարանի (1888 – 1891 թթ.) սաներից են եղել իր զարմիկը՝ Ս. Ռախմանինովը և Ա. Գուդենկովը:

¹⁶⁴ Զիլոտիի գրչին են պատկանում Յ. Ս. Բախի, Կ. Վ. Գլյուկի, Ֆ. Լիստի, Կ. Սեն-Սանսի, Ա. Ռուբինշտեյնի, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Լյադովի, Ա. Արենսկու, Ս. Ռախմանինովի, Մ. Ռավելի և ուր. ստեղծագործությունների փոխադրումներն ու մշակումները դաշնամուրի համար:

¹⁶⁵ 1922 թվականից բնակություն հաստատելով ԱՄՆ-ում՝ Զիլոտին դաշնամուր էր



1880 թվականին հաջողությամբ կայացավ *Վասիլի Սաֆոնովի* (1852 – 1918) առաջնաելույթը, որը ոսկե մեդալով ավարտել էր Պետերբուրգի կոնսերվատորիան Լուի Բրասենի դասարանում (ավելի վաղ դաշնակահարն ուսանել էր Տ. Լեշետիցկու դասարանում): Հետագայում Վ. Սաֆոնովը միջազգային ճանաչում ձեռք բերեց որպես դաշնակահար-անսամբլիստ, դիրիժոր և մանկավարժ: Որպես դիրիժոր երաժիշտը ոչ միայն ելույթներ է ունեցել Ռուսական երաժշտական ընկերության համերգներում, այլև Լոնդոնի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ, իսկ 1906 – 1909 թթ. գլխավորում էր Նյու Յորքի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբը (նրա ղեկավարությամբ Եվրոպայում և ԱՄՆ-ում առաջին անգամ հնչեցին ռուս կոմպոզիտորների՝ Պ. Չայկովսկու, Ա. Գլազունովի, Ա. Սկրյաբինի, Ս. Ռախմանինովի և ուր. գործերից շատերը): Դժվար է գերազնահատել նաև Սաֆոնով-մանկավարժի ներդրումը ազգային կատարողական արվեստի զարգացման գործում: Մոսկվայի կոնսերվատորիայի նրա դաշնամուրային դասարանի սաներից են եղել Ալեքսանդր Սկրյաբինը, Նիկոլայ Մետները, Լեոնիդ Նիկոլանը, Իոսիֆ և Ռոզինա Լևինները¹⁶⁶, Ալեքսանդր Գեդիկեն և ուր.: Իր սասներից պահանջելով կատարողական ապարատի բոլոր մասերի ներդաշնակ փոխկապակցվածություն՝ Սաֆոնովը դասերի ժամանակ ճկուն կերպով համադրում էր դաշնամուրային նվագի հին (մատնային) և նոր (կշռային) սկզբունքների տարբերը: Իր ստեղծած դաշնամուրային վարժությունները («Նոր բանաձև» վերնա-

→

դասավանդում երկրի լավագույն ուսումնական հաստատություններից մեկում՝ Ջուլիարդի երաժշտական դպրոցում (Նյու-Յորք) և մինչև խոր ծերություն ելույթներ էր ունենում որպես դաշնակահար:

¹⁶⁶ Ի. Լևինը (1874-1944) փայլուն վիրտուոզ դաշնակահար էր (I մրցանակ Անտոն Ռուբինշտեյնի II միջազգային մրցույթում, Բեռլին, 1895): Տեղափոխվելով ԱՄՆ՝ դաշնամուր էր դասավանդում Ջուլիարդի երաժշտական դպրոցում: Ի. Լևինը «Դաշնամուրային կատարողականության հիմնական սկզբունքները» ուսումնական ձեռնարկի հեղինակն է, որը երաժշտամանկավարժական գրականության դասական նմուշ է ճանաչվել: Ռ. Լևինան (1880 – 1976) հյուրախաղերով հանդես է եկել Եվրոպայում (ամուսնու հետ դաշնամուրային դուետի կազմում), միջազգային ճանաչման է արժանացել որպես դաշնակահար-մանկավարժ, որը զարգացրել է ռուսական դաշնամուրային դպրոցի ավանդույթները (նրա մոտ են ուսանել ամերիկյան շատ հայտնի դաշնակահարներ՝ Վան Կլայբերնը, Միշա Դիխտերը, Ջոն Բրաունինգը, Դանիել Պոլակը և ուրիշներ): 76 տարեկան հասակում Ռ. Լևինան վերադարձավ համերգային բեմահարթակ՝ նվագելով Մոցարտի C-dur K. 467 Կոնցերտը, որից հետո ելույթներ էր ունենում ԱՄՆ տարբեր նվագախմբերի հետ: 83 տարին չբոլորած, դաշնակահարուհին կատարեց Շոպենի e-moll Կոնցերտը, ստեղծագործություն, որը նա նվագել էր 61 տարի առաջ Մոսկվայում:

գրով հրատարակվել են Լոնդոնում (1915), և մեկ տարի անց Մոսկվայում) իրենցից ներկայացնում են «վարժություններ ոչ միայն մատների համար... այլև ուղեղի», այսինքն ուղղված էին «մտավոր տեխնիկայի» դաստիարակմանը: Նման դիրքորոշումը մոտեցնում էր Սաֆոնովին իր ճանաչված ժամանակակիցներին՝ մանկավարժության մեջ «հոգեբանական-տեխնիկական ուղղվածության» կողմնակիցներին՝ Ֆեոդոզ Բուզոնիին և Իոսիֆ Հոֆմանին:

1889-ից մինչև 1905 թթ. Վասիլի Սաֆոնովը զբաղեցնում էր Մոսկվայի կոնսերվատորիայի տնօրենի պաշտոնը: Հատկապես այդ տարիներին և մեծ մասամբ նրա ջանքերով կառուցվեց ներկայիս կոնսերվատորիայի շենքը և նրա աշխարհահռչակ Մեծ համերգասրահը:

Կատարողական մշակույթի բարձր մակարդակը նպաստում էր ոռոս կոմպոզիտորների նոր սերնդի՝ դաշնամուրի հանդեպ հետաքրքրության աճին: Նրանցից շատերը պրոֆեսիոնալ, երբեմն էլ փայլուն դաշնակահարներ էին՝ *Սերգեյ Ռախմանինովը* և *Անտոն Արենսկին*, *Ալեքսանդր Սկրյաբինը* և *Սերգեյ Լյապունովը*, *Ալեքսանդր Գլազունովը* և *Անատոլի Լյադովը*, *Սերգեյ Տանենը* և *Նիկոլայ Մետները*... Անշուշտ, նրանք տարբեր մեծության ստեղծագործական անհատականություններ էին, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրն իր հետքն է թողել ազգային դաշնամուրային արվեստի պատմության մեջ: Նրանց երկերից լավագույնները՝ Ս. Լյապունովի «12 էտյուդ տրանսցենդենտային կատարման համար» («Լեզգինկա», «Թերեկ»), Ա. Արենսկու ստեղծագործությունները՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (Կոնցերտ, Ֆանտազիա Ռյաբինինի թեմայով), Ա. Լյադովի «Երաժշտական ծխախոտատուփը», Ա. Գլազունովի Առաջին կոնցերտը և Առաջին դաշնամուրային սոնատը, Ս. Տանենի gis-moll Պրելյուդը և ֆուգան¹⁶⁷:

¹⁶⁷ Այդ են վկայում Ս. Լյապունովի բոլոր էտյուդների (Կոնստանտին Շչերբակով, բրիտանացի դաշնակահարներ Լուիս Կենտներ և Մալկոլմ Բինս), Արենսկու՝ Ռյաբինինի թեմայով Ֆանտազիայի (Մարիա Գրինբերգ, Լյուբով Տիմոֆեևա, Դմիտրի Վոլոբուև), Ա. Լյադովի դաշնամուրային մանրանվագների (Վլադիմիր Սոֆրոնիցկի, Միխայիլ Պլետնյով, Դենիս Մացուև, բրիտանացի դաշնակահար Սթիվեն Կումբս), Ա. Գլազունովի Առաջին դաշնամուրային կոնցերտի (Սվյատոսլավ Ռիխտեր, Ալեքսեյ Նասեդկին), Ս. Տանենի gis-moll Պրելյուդի և ֆուգայի (Նոր սերնդի դաշնակահարուհի, 11 միջազգային մրցույթների դափնեկիր Օլգա Կեռն) և այլ ստեղծագործությունների ձայնագրությունները:

Սերգեյ Վասիլևիչ Ռախմանինով (1873 – 1943)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ 4 կոնցերտ (*fis-moll, c-moll, d-moll* և *g-moll*), Ռապսոդիա Պագանինիի թեմայով; մենակատար դաշնամուրի համար՝ 2 սոնատ (*d-moll* և *b-moll*), Վարիացիաներ Շոպենի թեմայով, Վարիացիաներ Կորելլիի թեմայով, «Պիես-ֆանտազիաներ» (այդ թվում՝ «Մեղեդի», «Էլեգիա», «Պոլիշինել»), «Սալոնային պիեսներ», 6 երաժշտական ակնթարթ, Պրելյուդներ (24), Էտյուդ-պատկերներ (օր. 33 և օր. 39), «Արևելյան էսքիզ», «Բեկորներ», իր 2 ռոմանսների, ինչպես նաև Յ. Ս. Բախի, Ֆ. Մենդելսոնի, Ժ. Բիզեի, Ֆ. Կրայսլերի, Մ. Մուսորգսկու, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի, Պ. Չայկովսկու և ուր. երկերի տրանսկրիպցիաներ ու փոխադրումներ; 2 դաշնամուրի համար՝ 2 պոլիս; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ 6 պիես և այլն:

Ռուս մեծ կոմպոզիտոր, մեծանուն դաշնակահար և դիրիժոր Ս. Ռախմանինովը ստեղծեց իր ուրույն ոճը՝ համակցելով պետերբուրգյան և մոսկովյան կոմպոզիտորական դպրոցների ստեղծագործական սկզբունքները (Անտ. Ռուբինշտեյնի, Մ. Մուսորգսկու, Պ. Չայկովսկու), ինչպես նաև արևմտաեվրոպական երաժշտարվեստի ուշ ռոմանտիկական ավանդույթները: Ռախմանինով-կոմպոզիտորի ոճը, սկզբնավորվելով ուշ ռոմանտիզմի կերպարա-հնչյունային մթնոլորտից, բավական հեռացավ հետռոմանտիկական ավանդույթներից: Դրա հետ մեկտեղ, նրան անհնար է դասել XX դարի երաժշտական ավանգարդի ոճական ուղղություններից որևէ մեկին: Կոմպոզիտորի անկրկնելի ու ինքնատիպ ստեղծագործական ժառանգությունը չունի համարժեք երևույթ համաշխարհային արվեստում և ուրույն տեղ է զբաղեցնում XX դարի երաժշտության զարգացման ընթացքում:

Ժամանակային առումով Ռախմանինովի կոմպոզիտորական և կատարողական կերպարի կայացման ընթացքը համընկնում է ռուսական մշակույթի «արծաթե դարին», որի հիմնական ոճական ուղղությունը սիմվոլիզմն էր: Իրոք, Ռախմանինովի շատ ստեղծագործություններ ներշնչված են բարդ սիմվոլիկայով: Դա վերաբերում է թե՛ ռուսական զանգերի դողանջների բազմազան սիմվոլիկային, թե՛ հոգեբանական վերելքի, գարնանային նորացման, «փոթորկահույզ» տրամադրություններին, հատուցման ժամի, մոտալուտ արհավիրքի կանխագագացմանը: Դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորի ստեղծագործական մղումները հաստատուն կերպով ուղղված էին մեղեդու, հարմոնիայի, պոլիֆոնիայի, ռիթմի և ֆակտուրայի արտահայտչական հնարավորությունների ուժգնացմանը: Իր

ստեղծագործական որոնումներում Ռախմանինովին հաջողվեց հասնել երաժշտական նյութի ծավալման յուրահատուկ ընդգծված ինքնօրինակության: Դրա հիմքում ձգտումների խթանների և արգելակների այն ներքին հակադրությունն է, որի դեպքում բազմակի վերադարձը մեղեդու կայուն հենակետերին ասես էներգիա է կուտակում (զանգերի թափ հավաքելու օրինակով) հետագա զգացմունքային պոռթկումների և նոր, առավել հագեցած ինտոնացիոն բարձունքներ նվաճելու համար:

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային երաժշտությունը կրել է Ռախմանինով-դաշնակահարի¹⁶⁸ ստեղծագործական կերպարի հզոր ազդեցությունը: Հայտնի է, որ նա դաշնամուրային-կատարողական արվեստի պատմության մեջ համարվել է մեծագույն արվեստագետներից մեկը. անսահման վիրտուոզային հնարավորություններ, դաշնամուրային խորը և հագեցած հնչողություն, լայնաշունչ մեղեդիական գիծ, արտահայտիչ ֆրազավորում, գերիշխող ռիթմ, նվագախմբի տեմբրային ներկայակի կախարդանք... Եվ, որ ամենակարևորն է, անսովոր ինքնատիպ կատարողական կոնցեպցիաներ, որոնց մտածված և համոզիչ բնույթը համարձակ կոտրում էր կայունացած կարծրատիպերը: Նման վառ կատարողական անհատականությունը չէր կարող իր ազդեցությունը չունենալ դաշնամուրային երկերի ֆակտուրային շարադրանքի և դրամատուրգիայի վրա: Այսպես, շարունակելով Յ. Բրամսից և Պ. Չայկովսկուց սկիզբ առած կոնցերտային ժանրի սիմֆոնիզացումը, Ռախմանինովը դաշնամուրային կոնցերտում մի կողմից ընդգծում էր ներանձնական, մենախոսական նախասկիզբը, մյուս կողմից՝ ձգտում էր առավել միավորել մենակատարի և նվագախմբի պարտիաները: Իսկ լայնաշունչ քնարական մեղեդիները (զուտ ռուսական երաժշտական մտածողության հատկանիշը), հույզերի անմիջական արտահայտությունը միահյուսվում էին Լիստի ճոխ դեկորատիվ պիանիզմի ավանդույթների հետ: Հատկանշական է, որ հատկապես դաշնամուրային կոնցերտներում (ներառյալ նաև «Պագանինիի թեմայով ռապսոդիան») արտացոլվեցին կոմպոզիտորի ոճի զարգացման բոլոր փուլերը:

Կարելի է ասել, որ Առաջին կոնցերտը (fis-moll, 1890 – 1891) ստեղծվել է ուշ

¹⁶⁸ Դաշնամուր նվագել նա սովորել է 5 տարեկանից (սկզբում Դ. Ա. Օրնատսկայայի, այնուհետև մոսկվացի հայտնի մանկավարժ Ն. Ս. Զվերևի և, վերջապես, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի բարձր կուրսերում իր զարմիկի՝ Ա. Զիլտրիի դասարանում):

ռոմանտիզմի ազդեցության ներքո, թեև նրա լավագույն դրվագներում (նախաբան, I մասի գլխավոր և օժանդակ թեմաներ) արդեն նախանշվում են ռախմանինոյվյան անհատական ոճի շատ գծեր (բաց հուզական պոռթկումը, ներթափանցված քնարականությունը, լայնաշունչ մեղեդայնությունը և այլն)¹⁶⁹:

Երկրորդ կոնցերտը (c-moll, 1899 – 1901) նշանավորեց կոմպոզիտորի մուտքը նոր ստեղծագործական փուլ: Այն գրվել է կոմպոզիտորի նախորդ՝ «Վեց երաժշտական ակնթարթ» դաշնամուրային ստեղծագործությունից հինգ տարի տարբերությամբ: Այստեղ Ռախմանինովը հառնում է որպես վառ արտահայտված անհատականությամբ և ուրույն գրելաոճով հասուն, կայացած վարպետ: Բավական է հիշել մոայլ ակորդ-դողանջների անսանձ *crescendo*-ն (նախաբան), թեմատիզմի հազվագյուտ գեղեցկությունն ու արտահայտչականությունը (Ն. Կ. Մետները I մասի գլխավոր պարտիան անվանել է «Ռուսաստանի ամենավառ թեմաներից մեկը»), թովիչ *Adagio sostenuto*-ի (II) անկրկնելի կերպարային մթնոլորտը, ֆինալի կողայի հաղթական ապոթեոզի ցնծությունը: Հատկապես այս ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորը մեծ վարպետությամբ է կիրառել մասերի միջև ինտոնացիոն-թեմատիկ կապերի և մոդուլացնող «շղթայումների» ծավալուն համակարգը: Հատկապես այստեղ դասական կոնցերտի հիմնական հատկանիշներից մեկը (մենակատարի մենամարտը նվագախմբի հետ) իր տեղը զիջեց նրանց սերտ փոխազդեցությանը: Անգամ ժամանակակիցների շփոթմունքն էին առաջ բերում նվագագույնին հասցված «կոնցերտայնության» դրվագները, որոնցում մենակատարին հնարավորություն էր ընձեռվում ցուցադրելու իր տեխնիկական հմտությունները: Կոնցերտի հետ միաժամանակ էր ստեղծվում Երկրորդ սյուիտը՝ 2 դաշնամուրի համար, որից հետո 10 պրելյուդը՝ op. 23 (նրանցում նույնպես մարմնավորում ստացան զանգերի դողանջների, հնագույն ռուսական խմբերգային երգեցողության հնարքները), Վարիացիաները Շոպենի թեմայով, այնուհետև Առաջին սոնատը (1908):

Երրորդ կոնցերտը (d-moll, 1909) հիրավի դաշնամուրային-նվագախմբային

¹⁶⁹ Այն, որ այս ստեղծագործությունը հեղինակի համար շատ թանկ էր, վկայում է կոնցերտի նոր խմբագրումը, որը Ռախմանինովն իրականացրել է բավական ուշ (1917)՝ նրանում պահպանելով հիմնական թեմատիկ նյութը, ոչ միայն հարստացրել է դաշնամուրի պարտիայի ֆակտուրան և վերանայել է գործիքավորումը, այլև դրամատուրգիական կարգի մի շարք փոփոխություններ է մտցրել: Այս նորացված տեսքով հեղինակն Առաջին կոնցերտն ընդգրկում էր իր համերգային ծրագրերում:

սիմֆոնիա է: Ունկնդրի առջև հառնում է ողբերգական կտավ, որում միահյուսված են քնարական մտորումներն ու ցասումնալի բողոքը, հզոր էներգետիկան և երազկոտ անուրջները, զգացմունքների աճի պոռթկումները և հաստատուն խստությունը: Արդեն իսկ գլխավոր պարտիայի սկզբնական ծավալումը, անվերջ վերադարձով դեպի հիմնական հենակետը, խթան էր հաղորդում այն ներքին էներգիայի կուտակման պրոցեսին, որը դուրս էր հորդելու իր վիթխարիությամբ ապշեցնող ֆինալում¹⁷⁰:

Պատահական չէ, որ այդ թեման ոչ միայն ինտոնացիոն առումով նման է Intermezzo-ի (II) և ֆինալի (III) գլխավոր թեմաներին, այլև ընկած է այն մոայլ, չարագուշակ քայլերթի (Vivace էպիզոդը) հիմքում, որը կտրուկ «բեկում է» երաժշտական արարի զարգացումը և հնարավոր է դարձնում հաղթական կողայի մուտքը: Հատկապես կոմպոզիցիոն-դրամատուրգիական լուծումների նորարարական բնույթը (I մասի կադենցիայի տեղափոխումը մշակման բաժին, ռեպրիզի կրճատումը, «թեմատիկ կամարները» և հանրագումարի բերող ֆինալը) այս լայնածավալ¹⁷¹ ստեղծագործությանը հաղորդեցին կոնցերտ-մոնոլիտի բընույթ:

Էտյուդ-պատկերները (օր. 39, 1916) դարձան Ռախմանինովի նախահեղափոխական շրջանի արժանի հանգուցալուծումը (դրան նախորդեցին օր. 32-ի 13 պրելյուդները, օր. 33 Էտյուդ-պատկերները և Երկրորդ սոնատը): Անշուշտ, Էտյուդ-պատկերները ոչ թե «էտյուդային», այլ գեղարվեստական բնույթի գործեր են. այդկերպ դրանք անվանելով՝ հեղինակը ձգտում էր ուշադրություն հրավիրել պիեսներից յուրաքանչյուրում թաքնված ծրագրին: Վառ կերպարայնությունը, գունեղությունը, դաշնամուրային ֆակտուրայի բազմազանությունը այս ինքնատիպ ստեղծագործության առանձնահատկություններն են: Քնարահոգեբանական նախասկզբի ակնհայտ գերիշխանության հետ մեկտեղ, մի շարք պիեսներում ի հայտ են գալիս արտաքին աշխարհի (չարագույժ ձնաբքի, ծովի տեսարանի, խառնամբոխ տոնավաճառի, սգո մոայլ երթի) կամ խորհրդավոր հեքիաթային հերոսների (բնութագրելով օր. 39 № 6 Էտյուդը՝ Ռախ-

¹⁷⁰ Ուսումնասիրողներից շատերն ուշադրություն են դարձրել այն բանին, որ այդ թեմայի կառուցման առանձնահատկություններն ընդհանրություն ունեն հին ռուսական հոգևոր երգասածությունների կառույցի հետ:

¹⁷¹ Վ. Հորովիցի կատարմամբ, օրինակ, ստեղծագործությունը տևում է համարյա 45 րոպե, Վ. Աշկենազիի կատարմամբ՝ 46 և այլն:

մանինովը հիշում էր Կարմիր Գլխարկի և Գորշ Գայլի մասին հեքիաթը) պատկերներ:

Չորրորդ կոնցերտը (g-moll), որն սկսել էր գրել I համաշխարհային պատերազմի նախօրեին և ավարտեց 1926 թվականին, ընդհատեց կոմպոզիտորի տասնամյա ստեղծագործական լուրջությունը: Այս կոնցերտը, անցումային ժամանակաշրջանի գործ լինելով, զիջում էր նախորդներին թարմ մեղեդայնությամբ և լարված սիմֆոնիկ զարգացումով, սակայն ուներ մի շարք յուրահատկություններ, որոնք կանխորոշում էին կոմպոզիտորի ստեղծագործության վերջին շրջանը: Դա և՛ ձգտումն է զուսպ արտահայտչաեղանակի, երաժշտական գրելաճանապարհի առավել կոշտ և գրաֆիկական բնույթի, և՛ սրված հետաքրքրությունը միջանցիկ վարիացիոն զարգացման հանդեպ (պատահական չէ, որ դաշնամուրի համար վերջին երկու խոշոր կտավի ստեղծագործությունները Ռախմանինովը գրել է վարիացիաների ձևով):

«Կորելիի թեմայով Վարիացիաներում» ուրվագծված ստեղծագործական միտումները (վարիացիաների միավորումը աճման և հետագա արգելակման սկզբունքով, վարիացիոն ցիկլում միջին մասի՝ «քնարական կենտրոնի» կազմավորումը) փայլուն դրսևորում ստացան Ռախմանինովի՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված վերջին ստեղծագործության մեջ՝ «Ռապսոդիայում» Պագանինիի թեմայով» (1934):

Վարիացիոն ձևի մեկնաբանման իմաստով «Ռապսոդիան» հեղափոխական երևույթ էր ոչ միայն իր՝ Ռախմանինովի, այլև այդ ժամանակվա ամբողջ եվրոպական երաժշտության համար¹⁷²: Վարիացիոն ձևը երբեք չի ունեցել նմանօրինակ սիմֆոնիկ ամբողջականություն և միասնականություն: Վարիացիոն ցիկլը, ըստ էության, դարձել էր եռամաս սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլ (I մաս՝ 1-ից 11 վարիացիաները, II մաս՝ 12-18, 19-ից 24 վարիացիաները կազմում են ֆինալը): Ռուսական ազգային ավանդույթների, XIX դարի վիրտուոզային ոճի, ջազի և կոպիտ տոկատայնության տարրերի ճկուն համաձուլվածքը գրավում է առեղծվածային խորհրդանիշների ամբողջությամբ, իմաստային պոլիֆոնիայով և խորը փիլիսոփայական ենթատեքստով: Հատկանշական է, որ ցցուն վիրտուոզային ձեռագրի (Մ. Մոշկովսկու, Ի. Պադերնսկու, Լ. Գոդովսկու ոճով), «ուրբանիս-

¹⁷² Ստեղծագործությունը Նիկոլո Պագանինիի հայտնի 24-րդ կապրիսի հիման վրա գրված 24 վարիացիաներից է կազմված:

տական» տոկատայնության և հատկապես ջազային ռճավորման տարրերը կոմպոզիտորը մատուցում է գրոտեսկի սահմանագծին: Նրանցում առավելագույնս պարզեցված են ռիթմիկան և մեղեդիական գիծը, ընդգծված է «բլյուզային» կառուցվածքների կաշուն քառակուսիությունը և սինկոպաների միօրինակությունը: Ստեղծագործության հյուսվածքում ներմուծելով *Dies Irae* թեման (Ռախմանինովի արվեստում չարի և հատուցման կարևորագույն խորհրդանիշը)՝ կոմպոզիտորը ռճական փոխակերպումների միջոցով ասես կամրջում է «չարի շարունակականության» գաղափարը՝ հնագույն արխայիկ երգվածքից (VII վարիացիա) մինչև թեմայի շարադրանքը սուինգի (*swing*, անգլ.) ռիթմական բանաձևով (X վարիացիա): Այս հեգնական պարզեցվածության միակ հակակշիռը XVII և XVIII վարիացիաներն են, որոնք ստեղծագործության մեջ յուրօրինակ «անցյալի կրդզի» են ներկայացնում՝ վերստեղծելով կոմպոզիտորի 1910-ականների ռճը¹⁷³: Դա «հեղինակի խոսքն է», սուբյեկտիվ մեկնաբանությունը, որը գուրկ է «վիրտուոզայնության» և «ջազայնության» և այլ հեգնական դիմակներից:

Ռապսոդիայի կոնցեպցիայի այս բոլոր առանձնահատկությունները՝ հնագույնի և արդիականի, հոգևորի և կենցաղայինի համարձակ միաձուլումը, ինքնահեգնանքը, պոզիտիվ զգացմունքային կենտրոնի «տեղափոխումը» դեպի անցյալը, այս ստեղծագործությունն անսպասելիորեն մոտեցնում են երաժշտական մշակույթի շատ ավելի ուշ հայտնված երևույթներին, XX դարի վերջին տասնամյակի կոմպոզիտորների կերպարային մտածողությանը (Ա. Շնիտկե, Վ. Սիլվեստրով, Ս. Գուբայդուլինա, Ա. Պյարտ և ուր.):

Ս. Ռախմանինովը, Պ. Չայկովսկու հետ մեկտեղ, այն ռուս կոմպոզիտորներից էր, որոնք ռուսական դաշնամուրային երաժշտությունը դուրս բերեցին միջազգային համերգային բեմահարթակ: Այսօր նրա դաշնամուրային երկերն իրենց տեղն են զբաղեցնում երաժշտական աշխարհի գրեթե բոլոր խոշոր դաշնակահարների երկացանկում: Իսկ սեփական ստեղծագործությունների մեկնաբանող-Ռախմանինովի արվեստը չափանիշ է դարձել տարբեր սերունդների, տարբեր երկրների ու տարբեր կատարողական դպրոցների շատ դաշնակահարների համար: Դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության

¹⁷³ XVII վարիացիան ինտոնացիոն և կերպարային առումով կապված է «Մեռյալների կղզին» սիմֆոնիկ պոեմի և օր. 39 N 2 Էտյուդ-պատկերի հետ, XVIII-ը վաղ շրջանի Ռախմանինովին հատուկ «երգող դաշնամուրի» միակ օրինակն է:

ինքնատիպ մեկնաբանումների շրջանակը շարունակում է ընդլայնվել: Թվարկենք դաշնակահարների այդ ծաղկաբույլից մի քանի անուն. Վլադիմիր Հորովից և Կոնստանտին Իգումնով¹⁷⁴, Էմիլ Գիլելս և Կլաուդիո Առաու, Սվյատոսլավ Ռիխտեր և Արթուր Ռուբինշտեյն, Յակով Ֆլիեր և Վան Կլայբերն, Ջոն Օգդոն և Մարթա Արգերիխ, Քրիստիան Յիմերման և Բարրի Դուգլաս, Վլադիմիր Կրայնս և Բայրոն Ջանիս, Վլադիմիր Աշկենազի և Գրիգորի Սոկոլով, Լանգ Լանգ և Դենիս Մացուն, Նիկոլայ Պետրով և Բորիս Բերեզովսկի, Եվգենի Մոզիլսկի և Անդրեյ Գավրիլով, Մայքլ Պոնտի, Կոնստանտին Շչերբակով, Միխայիլ Պլետնյով, Սերգեյ Բաբայան, Անատոլի Լուգանսկի, Սվետլանա Նավասարդյան, Արմեն Բաբախանյան և ուր.:

Ինչ վերաբերում է Ռախմանինովի անվան դաշնակահարների մրցույթներին, ապա դրանց պատմությունը սկիզբ է առնում 1983 թվականին Մոսկվայում կայացած դաշնակահարների առաջին համամիութենական մրցույթից: 1993 թվականին այն ստացավ միջազգային կարգավիճակ: Այսօր Ս. Ռախմանինովի անվան միջազգային մրցույթներն անցկացվում են ոչ միայն Մոսկվայում, այլ նաև ԱՄՆ-ում (Փասադենա, Լոս-Անջելես), Գերմանիայում (Մայնի Ֆրանկֆուրտ) և այլն: Առավել մեծ տարածում են ստացել Ս. Ռախմանինովի անվան պատանի դաշնակահարների միջազգային մրցույթները (Տամբով, Մեծ Նովգորոդ):

Ալեքսանդր Նիկոլանիչ Սկրյաբին (1872 – 1915)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Կոնցերտ fis-moll, Ֆանտազիա a-moll (հրատարակվել է հեղինակի մահվանից հետո)*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ *10 սոնատ, պրելյուդներ (91), էտյուդներ (26), պոեմներ (20), մագուրկաներ (21), էքսպրոմոնտներ (11), շարեր և առանձին պիեսներ (վալսեր, նոկտյուրններ, պարեր, «Թերթիկներ ալբոմից», Ֆանտազիա, Պոլոնեզ, Սկերցո և այլն)*:

Ռուս մեծ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ա. Սկրյաբինի երաժշտական ժառանգությունը ռուսական մշակույթի «արծաթե դարաշրջանի» անկրկնելի էջերից է: Այդ երաժշտության մեջ իր հնչյունային մարմնավորումը ստացավ «փոթորկածին սպասումների մթնոլորտում» ապրող և գալիք նորացումներին ուղղված ար-

¹⁷⁴ Իգումնովն առաջինն էր, որ Ռուսաստանում հնչեցրեց «Ռապսոդիան Պագանինիի թեմայով» (1939):

վեստագետի աշխարհը: Այստեղից էլ՝ Սկրյաբինի երաժշտական մթնոլորտի յուրահատուկ էներգետիկան, նրա բնկունությունը, փոփոխականությունը, ներքին անհանգստությունը: Այստեղից էլ՝ այն վսեմ (երբեմն էլ վերամբարձ) հուզական հնչերանգը, անձկության, թերասացության և պոռթկումի փոփոխությունները, որոնք նոր երաժշտական արտահայտչականության հիմքը դարձան: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ձեռագրի անդադար (երբեմն նույնիսկ անվերջանալի թվացող) էվոլյուցիան¹⁷⁵ նույնպես նրա նոր, է՛լ ավելի յուրօրինակ և սրված արտահայտչամիջոցների անդուլ որոնումների վկայությունն է:

Անշուշտ, երիտասարդ Սկրյաբինի ստեղծագործություններում դեռևս նկատելի է XIX դարի բանաստեղծական ռոմանտիզմի ազդեցությունը (Ֆ. Շոպենի, ավելի ուշ՝ Ֆ. Լիստի): Սակայն վաղ էտյուդներում, վալսերում, մագուրկաներում առկա «շոպենյան» ոգեշնչվածության, *dis-moII* էտյուդում (օր. 8, № 12), կամ *es-moII* Պրելյուդում (օր. 11, № 14) առկա «լիստյան» դրամատիզմի հետ մեկտեղ, նրանցում անհնար է չնկատել սկրյաբինյան ոճի ուրույն հատկանիշները: Առաջին հերթին դա յուրահատուկ խթանող ռիթմական պատկերն է, օդով լցված «ճախրող» նրբաոճ ֆակտուրան և խտացված դիսոնանսային ակորդների առկայծումները, որոնք զարմացնում, երբեմն էլ շլացնում էին ժամանակակիցներին: Առաջարկվող կոնցեպցիաների թարմությունը առավել զարգացած և մեծակերտ ձևերի պահանջ էր առաջացնում, և շուտով կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու հիմնական նշանակետերն են դառնում սոնատները: Ինչպես Ռախմանինովի համար դաշնամուրային կոնցերտը, այնպես էլ Սկրյաբինի համար սոնատները դարձան այն գլխավոր ուղին, որում առավել լիարժեք դրսևորվեցին նրա դաշնամուրային ոճի առանձնահատկությունները:

Եթե Առաջին սոնատի քառամաս կոնցեպցիայում նկատելի է Շոպենի սոնատների շարունակականությունը (ազատ զգացմունքների աշխարհի և դաժան անխուսափելիության համադրումը, ֆինալում սգո քայլերթի ներմուծումը), իսկ երկմաս Սոնատ-Ֆանտազիան (№ 2) բնապատկերային-քնարական է¹⁷⁶, ապա № 3 Սոնատում (1898), հեղինակի բնորոշմամբ, զանազան «հոգեվիճակներ» են պատկերված: Մի բևեռում ուժեղ կամքի հանդգնությունն է և հերոսու-

¹⁷⁵ Ուշագրավ է, որ կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունը (Հինգ պրելյուդ օր. 74, 1914), ինչպես և նրա առաջին գործերը, գրվել են դաշնամուրի համար:

¹⁷⁶ Կոմպոզիտորի խոսքերով, I մասում ինքը պատկերացրել է «մեղմ հարավային գիշեր ծովափին», II-ում՝ «բուռն փոթորկված ծովային տարածք»:

թյան հասնող դրամատիզմը (ցիկլի ծայրի մասերը), մյուսում՝ նրբին հուզականությունը և քնքուշ անձկությունը (II և III): Ֆինալի կողայում III մասի թեմայի կերպափոխված (օրհներգի տեսքով) ի հայտ գալը, հեղինակի խոստովանությամբ, խորհրդանշում էր «սահել ձայնը, արարող-մարդու հաղթական երգը..., որը սակայն դեռևս չափազանց տկար է, որպեսզի հասնի բարձունքին, և նա բարձրակետին չհասած, ժամանակավորապես պարտված՝ վայր է ընկնում»: Ներկայացված կոնցեպցիայի մասշտաբայնությունն ու թափը թույլ են տալիս երրորդ սոնատում ավելի հաճախ տեսնել ոչ միայն վաղ շրջանի որոնումների գագաթնակետը, այլև ստեղծագործական ուղու նոր փուլը նշանավորող ելակետ (հենց այս ստեղծագործությունն էր այն նախապատրաստական աստիճանը, որը կոմպոզիտորին տանում էր դեպի նոր մոնումենտալ գործերի արարումը)¹⁷⁷:

Չորրորդ և Հինգերորդ սոնատները Սկրյաբինի ստեղծագործության միջին շրջանի ամենավառ նվաճումներն են: Այստեղ ուշադրություն է գրավում հորինվածքային լուծումների թարմությունը: Այսպես, № 4 Սոնատում երկմաս ցիկլը ունկնդրի կողմից ընկալվում է որպես մեկմասանի: Պատճառը թեմատիզմի և ֆակտուրայի ընդհանրությունն է, որի շնորհիվ Andante-ն և Prestissimo-ն հարաբերվում են միմյանց միասնական պարույրի շրջագծերի նման: Այս «պարուրանման» ձևը կդառնա կոմպոզիտորի շատ ստեղծագործությունների բնորոշ հատկանիշը, երբ «ամենաարագ ֆակտուրաները կառուցվում են դանդաղ կառույցների արտահայտչականությամբ սնուցված տարրերից»¹⁷⁸: № 5 Սոնատի դրամատուրգիայում (այն, ինչպես և Սկրյաբինի մնացած բոլոր սոնատները, մեկմասանի է) առաջին անգամ մարմնավորում է ստացել փիլիսոփայական նոր գաղափարը՝ շարժումը անազատությունից դեպի ազատություն, նյութականից դեպի «ապանյութականացում»¹⁷⁹: Սոնատի հորինվածքը, որը կարծես ձգտում էր հնչյունային հյուսվածքի առավել խտացման, եզրափակվում է կողայով, որտեղ *accelerando*-ի հորձանուտում ֆակտուրան սկսում է շեշտակի տարրալուծվել: Եվ այդ հնչյունային ալիքի՝ թանձրությունը կորցնող լուսաշող թռիչք-ճախրանքն ընկալվում է որպես հոգևոր նախասկզբի ազատագրում:

Վեցերորդ սոնատը՝ կոմպոզիտորի ուշ շրջանի դաշնամուրային երաժշտու-

¹⁷⁷ Միմֆոնիա № 1 (1899 – 1900), № 2 (1901):

¹⁷⁸ Фейнберг С. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, М., 1969, с. 105.

¹⁷⁹ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976, с.67.

թյան ամենաբարձր նվաճումներից մեկը, ապշեցնում է հնչյունային նյութի բացարձակ ամբողջականությամբ: Ստեղծագործության բոլոր թեմաները կարծես սկիզբ են առնում մեկ թեմատիկ համահնչյունից՝ խրոմատիկ տարրալուծված կվինտայով նոնակորդ, և անշտապ, շրջանաձև շարժվում են՝ ստեղծելով «գընդաձև» կառույց, որի ներքին բաբախյունը (տրեմոլո, տրելներ, ֆորշլագներ) անընդհատ լարում է երաժշտական մթնոլորտը: Մինչդեռ № 7 Սոնատում, որի գլխավոր թեմաները, ավանդույթի համաձայն, կոնֆլիկտային են, ծավալուն կոդան կրկին դառնում է «ապանյութականացման» շարժման խորհրդանիշ: Կրկին տեմպը սրընթաց աճում է, իսկ երաժշտությունը բարձրանում է էլ՝ ավելի բարձր ռեգիստրներով, վերջին տակտերում (*accelerando pianissimo*-ի օբերտոնային ենթաձայները) ունկնդրին թողնելով միայն «լույսի հետքը», մաքուր հոգևորի շունչը:

Ութերորդ սոնատը՝ կոմպոզիտորի ուշ շրջանի սոնատներից ամենախոշորը, ավարտին է հասցվել բոլորից հետո: Նրա սկզբնական խթանը, ինչպես և № 6 Սոնատում, հարմոնիկ համահնչյունն է, որից, ասես խտանյութից, ծնունդ է առնում ստեղծագործության ամբողջ մեղեդիական նյութը: Իսկ ինչ վերաբերում է հայտնի Իններորդ սոնատին, ապա այն դարձավ կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայի հաջորդ շրջադարձային փուլը: Դարձյալ նկատի ունենք հեղինակի առաջարկած գաղափարահուզական կոնցեպցիայի նորարարությունը: «Սա հիրավի չարի մարմնավորումն է», — այսպես է բնութագրել Սկրյաբինն իր ստեղծագործության կերպարային աշխարհը¹⁸⁰: Մինչդեռ Իններորդ սոնատում չկա չարի թեմա. չարի գաղափարը մարմնավորվում է ոչ թե նրա թեմաներում, այլ դրամատուրգիայում: Չարի ներգործության գլխավոր օբյեկտը դառնում է օժանդակ պարտիայի թեման (կոմպոզիտորն այն անվանել է «ննջող սրբության թեմա»): «Թեմայի հանդեպ բռնության» նման դրամատուրգիական հնարքը, որը գլխավոր բարձրակետում ուղղակի վերածվում է երկմաս չափով քայլերգի, համոզիչ և մատչելի է դարձնում նորարարական կոնցեպցիան:

Տասներորդ սոնատի կերպարը, դրան հակառակ, ընկալվում է որպես լուսաշող հնչյունային տարածք: Բարձր ռեգիստրի գերակշռումը (երկրորդ-երրորդ օկտավաներ), ակորդային վիբրատոն (տրելներ, տրեմոլոներ, ռեպետիցիաներ), շողարձակող, արևափայլ տպավորություն են ստեղծում: Սկրյաբինի վերջին սոնատը դառնում է դաշնամուրի նոր՝ սոնորիստական, մեկնաբանման վառ

¹⁸⁰ Մեջբերումն ըստ գրքի՝ **Сабанеев Л.** Воспоминания о Скрябине, М., 1925, с. 140.

մարմնավորում, ինչը XX դարի դաշնամուրային շատ գործերի բնորոշ հատկանիշն է¹⁸¹:

Ինչպես և դաշնամուրային կոնցերտները Ռախմանինովի ստեղծագործության մեջ, Սկրյաբինի սոնատները շրջապատված են բազում «արբանյակներով»՝ փոքր և միջին կտավի գործերով: Նրանցից շատերը հեղինակային կոնցերտների «մանրակերտները», էսքիզներն ու տարբերակներն էին: Այսպես, օր. 59 № 1 Պոեմի դրամատուրգիայում առաջին անգամ փորձարկվեց «գնդանման» ձևի գաղափարը: «Տարօրինակություն» պոեմի լուսավոր, թեթև մթնոլորտն ասես ուղի էր հարթում դեպի սոնորիստական Տասներորդ սոնատ: Իսկ Երկու պոեմում օր. 71 զարգացումը ենթարկվում է «պարուրանման» ձևի ներքին տրամաբանությանը: Հատկանշական է, որ առաջին անգամ «պոեմ» անվանումը կոմպոզիտորն օգտագործել է միջին շրջանի սկզբում (Երկու պոեմ օր. 32, 1903): Այս պահից սկսած դաշնամուրային պոեմի ժանրն ավելի հաճախ էր գրավում կոմպոզիտորին: Սկրյաբինի ոչ ծրագրային (օր. 41, 44, 69) և վերնագրված («Ողբերգական», «Խանդավառված», «Պոեմ անձկության», «Կրակին», մասշտաբային («Սատանայական») և ծայրահեղ հակիրճ («Դիմակ») պոեմները, կարելի է ասել, գրեթե կապված չեն որևէ սյուժեի զարգացման հետ: Ծրագրային վերնագիրը նպատակ ունի արթնացնել մարդկային զանազան հոգեվիճակների զուգորդումներ: Ժամանակի ընթացքում այս ժանրն իր ազդեցության ոլորտն ընդլայնեց դաշնամուրային այլ ժանրերի վրա՝ միաձուլվելով նրանց հետ, իսկ երբեմն էլ կլանելով դրանք: Այսպես, օր. 44 պոեմ-մանրանվագները կարող էին կոչվել պրելյուդներ, իսկ «Ծաղկաշղթաներ» (“Цветы”) և «Մութ կրակներ» պարերը՝ պոեմներ: Սոնատային ձևով գրված «Սատանայական պոեմը», որում Սկրյաբինն առաջին անգամ դիմել է չարի թեմայի մարմնավորմանը, շատ ավելի երկարաձգված է, քան իրեն հոգեհարազատ Իններորդ սոնատը (ըստ էության՝ միամաս սոնատ-պոեմը):

Սկրյաբինի ստեղծած պրելյուդների առաջին շարքը, Շոպենի օրինակով, ներառում էր 24 պրելյուդ բոլոր տոնայնություններում (օր. 11): Այստեղ նա շարունա-

¹⁸¹ Կոմպոզիտորական տեխնիկայի իմաստով ուշ շրջանի Սկրյաբինի երաժշտությունը հոգեհարազատ է Նոր Վիեննական դպրոցի կոմպոզիտորների (Շյոնբերգի և Բերգի) ստեղծագործական միտումներին, սակայն փոքր-ինչ այլ լուծում է ստացել՝ առավելագույնս ընդլայնված տոնայնության սահմաններում հարմոնիկ միջոցների բարդացման միջոցով:

կում է տարածված ժանրի մեկնաբանման այն ուղին, որում պրեյուդը հառնում է որպես հակիրճ, սակայն զգացմունքային առումով տարողունակ բանաստեղծական մանրանվագ: Ավելի ուշ ստեղծված պրեյուդները հեղինակը խմբավորում էր ավելի փոքր ցիկլերի մեջ (2 – 7 պիես): Սողացող հարմոնիաներով և առատ ալտերացիաներով B-dur օր. 17 Պրեյուդը, վշտալի մտորման տխրությամբ es-moll օր.16-ը սիրված ժանրի կերպարային ոլորտի աստիճանաբար ընդլայնման և խորացման օրինակներ են: Դրա հանդեպ կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը չէր սպառվում մինչև կյանքի վերջը. Սկրյաբինի վերջին ստեղծագործությունը դարձավ Հինգ պրեյուդ օր. 74 (1914) շարը, որի յուրաքանչյուր մասը թաքնված ծրագրայնություն ունի: Լ. Սաբանենը մեջբերում է այդ պիեսների վերաբերյալ կոմպոզիտորի բնութագրումները՝ «անտանելի ցավ», «մահ», «լարվածություն՝ ուժերի վերջին ճիգերով», «տրտունջ», «չարագույժ մարտակալություն»¹⁸²:

Սկրյաբինի էտյուդները, նրանցում ներկայացված վիրտուոզային տեխնիկական խնդիրների ողջ հարստության և բազմազանության հետ մեկտեղ, կարելի է անվանել «էտյուդ-տրամադրություններ»: Ինչպես և ուշ շրջանի պրեյուդները, միավորված լինելով առանձին ցիկլերի մեջ, նրանք նույնպես դարձան կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտածողության էվոլյուցիայի արտացոլումը: Դեռևս վաղ շրջանի 12 էտյուդներում (օր. 8) պիանիստական տեխնիկայի ավանդական բանաձևերը՝ օկտավաներ, տերցիաներ, ակորդներ, Սկրյաբինին բնորոշ «ճախրանք» են ձեռք բերում, ձախ ձեռքի նվագամասը՝ անսովոր շարժունություն (ակնթարթային տեղաշարժեր, մեծ ինտերվալներով փոխադրումներ¹⁸³): Օր. 42 էտյուդները գրավում են սրված հարմոնիաներով և բարդեցված ռիթմով: Իսկ Յոթերորդ սոնատից հետո ստեղծված օր. 65 էտյուդներն աչքի են ընկնում ոչ միայն թեթև երաժշտական մթնոլորտով, հարմոնիաների և ռիթմերի կամակոր փոփոխականությամբ, այլև ինքնատիպ ֆակտուրային շարադրանքով. № 1՝ շարժում մեծ նոնաներով, № 2՝ մեծ սեպտիմաներով, № 3՝ մաքուր կվինտաներով:

Սկրյաբինի ստեղծագործությունների կատարողական պատմությունը սկիզբ

¹⁸² **Сабанеев Л.** Воспоминания о Скрябине, М., 1925, с. 270.

¹⁸³ Սկրյաբինի գրչին են պատկանում միայն ձախ ձեռքի համար գրված մի շարք ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ Վալսը, Էտյուդը, Պրեյուդը և Նոկտյուրնը:

է առնում իր իսկ կոմպոզիտորի համերգային ելույթներից¹⁸⁴: Ցավոք, Սկրյաբինի կատարումների մեզ հասած ձայնագրությունները հեռու են կատարելությունից և լիարժեք պատկերացում չեն տալիս նրա կատարողական ոճի մասին: Մինչդեռ, ժամանակակիցների վկայությամբ, Սկրյաբին-դաշնակահարն իր իսկ երկերի անկրկնելի մեկնաբանողն էր, որը կարողացավ առաջին անգամ դաշնամուրով վերստեղծել ճախրանքի, կրակի տարերքի, անկշռության կամ էքստազի, թվում է թե, անմեկնելի կերպարներ: Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության մեկնաբանողների առջև ծառացած կատարողական խնդիրների ամբողջությունը շատ առանձնահատուկ է: Այստեղ առկա են ոչ միայն այդ երաժշտության մեջ ներկայացված կերպար-հոգեվիճակների (անձկություն և անորոշ կանխազգացումներ, բռնկուն էներգետիկա և անհանգստություն, անելանելիություն և էքստատիկ վերելք) ինքնատիպություն ու նորություն: Մեծ բարդությունների հետ է կապվում նաև սկրյաբինյան դրամատուրգիայի առանձնահատկությունների վերստեղծումը, ինչին անդրադարձել ենք վերը: Անհնար է շրջանցել նաև փոփոխական ոիթմի բազմաշերտության (շեշտերի և պաուզաների խաղը, պոլիռիթմայնությունը, ագոգիկան) նուրբ ֆրազավորման, առկայծող տեմբրային երանգների հարստության, և իհարկե, նրբագույն պեդալավորման (Սկրյաբինն ինքը ճանաչում ուներ որպես ոտնակի վիրտուոզ գործածող վարպետ) հետևանքով առաջացած խնդիրները:

XX դարի առաջին կեսին կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության վառ մեկնաբանողների շրջանակը գլխավորապես կապվում է ռուսական դաշնամուրային դպրոցի ներկայացուցիչների հետ: Նրանց թվում են կոմպոզիտորի առաջին կինը՝ Վերա Սկրյաբինա-Իսակովիչը¹⁸⁵, Սերգեյ Ռախմանինովը, Սամուիլ Ֆեյնբերգը, Վլադիմիր Հորովիցը, Հենրի Նեյհաուզը: Սկրյաբինի երաժշտության ճանաչված, ինքնատիպ մեկնաբանողներ են եղել Վլադիմիր Սոֆրոնիցկին և Սվյատոսլավ Ռիխտերը: Տարիների ընթացքում սկրյաբինիստների ցանկը համալրվեց ոչ միայն ռուս դաշնակահարների անուններով (որոնց թվում՝ Դմիտրի Բաշկիրով, Վիկտոր Մերժանով, Վլադիմիր Կրայնս, Ալեքսեյ Նա-

¹⁸⁴ Սկրյաբինին դաշնամուր են դասավանդել Գ. Է. Կոնյուսը, Ն. Ս. Զվերևը, իսկ արդեն Մոսկվայի կոնսերվատորիայում՝ Վ. Ի. Սաֆոնովը:

¹⁸⁵ Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորի մեծ երկրպագու, աշխարհահռչակ կոլեկցիոներ և մեկենաս Ս. Ի. Շչուկինը նախընտրում էր Սկրյաբինի երաժշտությունն ունկնդրել հատկապես հեղինակի կատարմամբ:

սեդկին, Միխայիլ Պլետնյով, Պավել Եգորով, Ալեքսեյ Լյուբիմով, Գրիգորի Սոկոլով, և իհարկե՝ Սկրյաբինի բոլոր 10 սոնատները կատարող Վլադիմիր Աշկենազի, Անդրեյ Կորոբեյնիկով, Իգոր Ժուկով), այլև հանրաճանաչ օտարերկրյա երաժիշտների անուններով: Նշենք թեկուզ Վալտեր Գիգեկիսի (Պրելյուդներ, օր. 11 և Պոեմ օր. 32), Մարկ-Անդրե Ամլենին, որը ձայնագրեց բոլոր սոնատները և մի շարք պոեմներ, Գլեն Գուլդին (Երրորդ և Հինգերորդ սոնատները, մի շարք պրելյուդներ), Մայքլ Պոնտիին, Լանգ Լանգին և ուր.:

Ա. Ն. Սկրյաբինի անվան դաշնակահարների Առաջին միջազգային մրցույթը կայացել է 1995 թ. Նիժնի Նովգորոդում: Իսկ սկսած Երկրորդ մրցույթից նրա անցկացման վայրը դարձավ Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. Պետական կոնսերվատորիան:

Նիկոլայ Կառլովիչ Մետներ (1879 – 1951)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 3 կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (c-moll, c-moll և e-moll); մենսևլագ դաշնամուրի համար՝ 14 սոնատ (այդ թվում Եռերգություն սոնատինը), «Հեքիաթներ» (10 տետր), «Ութ պատկեր», «Երեք իմպրովիզացիա», «Երեք արաբեսկ», «Երեք ձոներգ», «Երեք նովել», «Չորս քնարական դրվագ», «Մոռացված մոտիվներ» (օր. 38, 39 և 40), Թեմա և վարիացիաներ, «Երկու էլեգիա» և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ «Ռուսական շորջպար», «Թափառական ասպետը»:

Ինքնատիպ անհատականության տեր Նիկոլայ Մետները՝ վերջին ռոմանտիկ կոմպոզիտորներից մեկը, ընտրեց մի ուղի, որը կարծես ժամանակակից երաժրշտական արվեստի ուղղություններից մեկուսացած էր: Գեղարվեստական հոսանքների և փորձարկումների բոտն հորձանուտին Մետները հակադրեց իր սեփական՝ անհատապաշտ արվեստագետի աշխարհը, ում ստեղծագործական սկզբունքները բյուրեղացել էին բավական վաղ տարիքում և գրեթե աներեր էին մնացել կոմպոզիտորի ողջ կյանքի ընթացքում: Քնարաբանաստեղծական զգացմունքի սրությունը (որը հաճախ քողարկվում էր հուշերի մշուշով), երևակայության խաղը, փիլիսոփայական մտորումները, քնքուշ, բարի հումորը՝ միահյուսված խիստ ինտելեկտուալիզմի հետ: Այս ամենով էր բնորոշվում Մետների կերպարային-հուզական մթնոլորտի ինքննօրինակությունը: Եվ դասական ու ռոմանտիկական ավանդույթների այդ միախառնումն առիթ հանդիսացավ, որ ժամանակակիցները նրան անվանեին «ռուսական Բրամս»:

Այդուհանդերձ, չնայած արտաքին ավանդականությանը, Մետների ստեղծագործություններն աչքի էին ընկնում ուրույն գրելաոճով, որի հիմքում, հեղինակի խոստովանությամբ, առանձին տարրերի պարզության հետ մեկտեղ, դրանց «համաձայնեցման բարդությունն» է: Այսպես, օրինակ նրա ստեղծագործությունների հարմոնիկ կազմը, մնալով տոնայնական համակարգի շրջանակներում, առավելագույնս հագեցած և բարդեցված է անսպասելի շեղումների և մոդուլացիաների շնորհիվ: Իսկ Մետներին բնորոշ հակիրճ թեմատիզմը (կոմպոզիտորը հաճախ էր կիրառում սեղմ թեմա-կանչեր, թեմա-բնաբաններ) հնարավորություն էր տալիս համադրելու նյութի ծավալման պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն սկզբունքները, պոլիֆոնիան:

Ինչպես և Սկրյաբինի սոնատները, Մետների սոնատները որակապես նոր երևույթ էին երաժշտարվեստի պատմության մեջ: Ստեղծագործական բոլորովին տարբեր անհատականություններ լինելով՝ նրանց երկուսի սոնատային ստեղծագործությանը բնորոշ էին մի շարք ընդհանուր միտումներ: Ձգտումը ժանրի հոգեբանականացմանը, որը հասցվում էր փիլիսոփայական ընդհանրացումների աստիճանի, սոնատային ցիկլի կառույցի փոփոխությունը (Մետների 14 սոնատներից 9-ը մեկմասանի են), սեղմ թեմատիզմը, սոնատների էքսպոզիցիայում մշակող տարրերի ներմուծումը: Այլ հարց է, որ Մետների մեկմասանի սոնատներում պահպանվել են դասական կառույցի հատկանիշները: Սոնատներից շատերին Մետները տվել է ծրագրային անվանումներ՝ «Սոնատ-հեքիաթ», «Սոնատ-հուշ», «Սոնատ-բալլադ», «Սոնատ-էլեգիա» և այլն¹⁸⁶: Ոչ ծրագրային սոնատներից կոմպոզիտորի հասուն ոճի նմուշ է g-moll op. 22 Սոնատը, որում ռոմանտիկական հույզերի աշխարհը մատուցվում է հոգեբանական դիտանկյունից, բարդեցված է փիլիսոփայական ենթատեքստի խորությամբ:

Եթե Ս. Ռախմանինովի կոնցերտները դարձան մոնումենտալ կոնցերտ-սիմֆոնիայի վառ օրինակներ, ապա Մետների բոլոր երեք կոնցերտները, կարելի է ասել, կամերային են: Նրանցում անվիճելիորեն գերիշխում է դաշնամուրը: Նվագախմբի պարտիան մատուցվում է որպես անհրաժեշտ բաղկացուցիչ, որի ֆոնի վրա զարգանում է դաշնակահարի պարտիան: «Նվագախումբը, կարծես լինի երգչախումբ ողբերգության մեջ, ռոյալը՝ պատմող», — գրում էր

¹⁸⁶ Սոնատներից մի քանիսի համար Մետները ընտրել է բնաբաններ Ֆ. Տյուտչևի, Վ. Գյոթեի և այլոց բանաստեղծություններից:

կոմպոզիտորն իր կոնցերտներում նվագախմբային և դաշնամուրի պարտիաների փոխհարաբերության մասին¹⁸⁷: Առավել մեծ ճանաչում ստացավ միամաս Առաջին կոնցերտը (c-moll, 1914 – 1917), որի մշակման դանդաղ և սկերցոյանման էպիզոդները ցիկլի միջին մասերի դերն են կատարում, իսկ դինամիկ կողան՝ ֆինալի: Առաջին կոնցերտի ձևի յուրօրինակությունը դրսևորվեց նաև վարիացիոն սկզբունքների կիրառման հարցում (էքսպոզիցիոն և մշակման բաժիններում թեմայի և մի շարք վարիացիաների ի հայտ գալը): Սոնատային և վարիացիոն ձևերի նման սինթեզը հետագայում կդառնա Մետների շատ ստեղծագործությունների առանձնահատկությունը:

Մետների ստեղծած «հեքիաթի» ժանրը դարձավ դաշնամուրային արվեստում իր ամենասիրելի տեսակը, որտեղ հեղինակի մտքերի և հույզերի շարքն արտահայտված է նույնքան անմիջական, որքան դա կարելի էր նկատել Շոպենի մագուրկաներում և պրելյուդներում, Բրամսի ինտերմեցցոներում, Ռախմանինովի պրելյուդներում: Իր հեքիաթները կոմպոզիտորը միավորում էր ոչ մեծ շարքերում (դրանք 10 են): Ամենահայտնիները Մետները ստեղծել է մինչև Ռուսաստանից մեկնելը՝ 7 ցիկլ: Գործնականում բոլոր հեքիաթները կարող են դասվել ծրագրային ստեղծագործություններին. շատերը Մետները վերնագրել է ծրագրային անվանումներով, որոնք հետագայում չի հրապարակել, սակայն նշել է սեփական հեղինակային նմուշում (օրինակ, «Խեղճ ասպետը»՝ օր. 34 № 4, «Լիրը տափաստանում»՝ օր. 35 № 4): Վաղ շրջանի հեքիաթներին հատուկ է ներանձնական տրամադրությունների գերիշխումը, այն դեպքում երբ միջին շրջանի հեքիաթների թեմատիկան նկատելի ընդլայնված է. հայտնվում են հեքիաթապատկերներ՝ ֆանտաստիկական, դրամատիկական, նկարագրողական, որոնք իրենց չափերով մոտ են ծավալուն կոնցերտային պիեսներին (օր. 20 № 2, օր. 35 № 4): Վերջին շրջանի հեքիաթների թեմատիզմը (օր. 40 – 50) կապված է ֆոլկլորային աղբյուրների՝ ազգային երգերի ու պարերի հետ («Ռուսական հեքիաթ», 6 հեքիաթ օր. 51՝ նվիրված Մոխրոտիկին և Иванушка-Дурачок-ին):

Անվիճելի է, որ Մետների ստեղծագործության մեջ գլխավոր տեղ է զբաղեցրել դաշնամուրը. կոմպոզիտորի լայնածավալ ժառանգության մեջ հնարավոր չէ գտնել մի ստեղծագործություն, որտեղ այդ գործիքը ներգրավված չլինի: Հրա-

¹⁸⁷ Метнер Н. Программные пояснения к Третьему концерту. Цит. по: Долинская Е. Николай Метнер. М., “Музыка”, 1966, с. 133.

շալի դաշնակահար լինելով (Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Մետներն ուսանել է Վ. Սաֆոնովի դասարանում)՝ Մետները նրբորեն զգում էր դաշնամուրի արտահայտչական հնարավորությունների հարստությունը և իր գործերի կատարողներին ամենաբարձր կարգի գեղարվեստական պահանջներ էր ներկայացնում: Դրա ապացույցը Մետների ֆակտուրայի ապշեցնող հարստությունն ու բազմազանությունն է: Ձայների նրբագույն ժանյակաձև հյուսվածք և ռախմանինոյվյան տիպի լիահունչ ակորդիկա, բնորոշ սուր տոկատայնություն և մի քանի ինքնուրույն ձայների համադրության արդյունքում առաջացած խիտ մածուցիկ հնչողություն... «Ամենը, ինչ թեթև է՝ լիարժեք է հնչում, ամենը, ինչ լիահունչ է՝ ձգտում է թեթևության» (Ե. Դոլինսկայա): Հավանաբար Մետներ-կոմպոզիտորի ֆակտուրային մտածողության առանձնահատկություններով է հիմնականում պայմանավորված նրա ստեղծագործական ձեռագրի ինքնատիպությունը:

Կյանքի վերջին տարիներին կոմպոզիտորը հնարավորություն ստացավ ձայնագրելու իրեն առավել հոգեհարազատ ստեղծագործությունները և այդ հեղինակային մեկնաբանումներով ավարտին հասցնել նրանց ստեղծման պրոցեսը¹⁸⁸: Նրա կատարմանը բնորոշ էր ինքնատիպ «չոր» տուշեն: «Բայց ինչպես էր այդ չոր ու անկեղծ, սենտիմենտալությունից զուրկ հպումը, այդ ասկետական զարկը կարողանում հնչյունից «քամել» զարմանալի խորություն, որն ասես գործիքի հոգուց էր բխում, — գրում էր Մարիետա Շահինյանը Մետների նվագի մասին, — և ինչպես էին այդ «չոր» տուշեից շահում նրա զարմանալի մեղեդիների անսպասելիորեն քնքուշ-քնարական ֆրագները»:

XX դարի արվեստի հիմնական ուղղություններից Մետների արվեստի մեկուսացվածության պատճառներից մեկը, հավանաբար, այն է, որ նրա ստեղծագործությունը բավականաչափ չի արժեվորվել: Թեև կոմպոզիտորի առանձին գործերը սկսեցին հնչել համերգային բեմահարթակից արդեն XX դարի կեսերից: Նրանց կատարողները դարձան Վլադիմիր Հորովիցը (Հեքիաթ op. 51 № 3 A-dur), Էմիլ Գիլելսը («Սոնատ-հուշ», Սոնատ g-moll op. 22), Մարիա Յուդինան

¹⁸⁸ 1946 թվականին հնդկաստանցի մի մահարաջա (կոմպոզիտորի ստեղծագործության կրքոտ երկրպագու) մեծ գումար հատկացրեց Մետների ընկերություն ստեղծելու նպատակով, ինչը հնարավորություն ընձեռեց դաշնակահարին ձայնագրելու իր գրեթե բոլոր խոշոր կտավի ստեղծագործությունները: Այդ ձայնագրությունները համաշխարհային երաժշտական մշակույթի ոսկե ֆոնդի մասն են կազմում և բավական լիարժեք պատկերացում են ստեղծում երաժշտի վարպետության մասին:

(Սոնատ-տրիադա), Տատյանա Նիկոլանան (Առաջին կոնցերտ), Վլադիմիր Սոֆրոնիցկին, Յակով Զակը, Մարիա Գրինբերգը և ուրիշներ: Սակայն Մետների ստեղծագործական ժառանգության հանդեպ վերաբերմունքի էական բեկումը նկատվեց միայն վերջին տասնամյակներում: Մետների ստեղծագործությունների լիակատար ժողովածուն (9 ձայնասկավառակ) ձայնագրեց բրիտանացի դաշնակահար Հեմիշ Միլնը CDR Records ստուդիայում, բոլոր սոնատները՝ ֆրանկո-կանադացի Մարկ-Անդրե Ամլենը, բոլոր կոնցերտները՝ ավստրալացի Ջեֆրի Դուգլաս Մաջը: Մետների երաժշտության կատարողների շարքում գրեթե բոլոր սերունդների ներկայացուցիչներ են՝ Էրլ Ուայլդ (ԱՄՆ) և Ջեֆրի Տոգեր (Ավստրալիա), Բորիս Բերեզովսկի և Գլեր Աքսելրոդ, Կոնստանտին Շչերբակով և Նիկոլայ Լուգանսկի, Իգոր Ժուկով և Նիկոլայ Դեմիդենկո, Եկատերինա Դերժավինա, Եվգենի Սուդբին, Յուրի Ֆավորին և ուր.:

Բ. Բերեզովսկու նախաձեռնությամբ էլ 2006 թվականին կազմակերպվեց Նիկոլայ Մետների Առաջին Միջազգային «Մետներ-ֆեստիվալը», որը պարբերաբար անցկացվում է Մոսկվայում և Ռուսաստանի այլ քաղաքներում:

XX դարի ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՈՐ ՈՃԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Առաջին համաշխարհային պատերազմի հետևանքով առաջացած հոգեբանական ցնցումները հանգեցրին շատ գեղարվեստական արժեքների վերագնահատմանը: Եվ հետպատերազմյան առաջին տասնամյակն այն ժամանակահատվածն էր, երբ սկսեցին ձևավորվել նոր գեղագիտական իդեալները և բազմազան ոճական ուղղությունները: Առավել առաջատարներն էին էքսպրեսիոնիզմը, կոնստրուկտիվիզմը, դոդեկաֆոնիան, նեոկլասիցիզմը: Կարելի է ասել, որ XX դարի առաջին կեսի երաժշտության համապատկերում երկու ծայրահեղ բևեռներն են էքսպրեսիոնիզմը և նեոկլասիցիզմը, որոնք կոմպոզիտոր Գ. Էյսլերը բնորոշել է որպես «գերշիկացում» և «գերսառեցում»: Էմոցիոնալ գերլարված էքսպրեսիոնիստական երաժշտությանը նեոկլասիցիզմը հակադրում էր կառուցվածքային պարզությունը, գեղարվեստական ամբողջի բոլոր բաղադրիչների համամասնությունը, զուսպ արտահայտչաեղանակը, որոնք բնորոշ էին մինչդասական և դասական ժամանակաշրջանի երաժշտությանը:

Նեոկլասիցիզմ (Նորդասականություն)

Դասական միտումների առանձին դրսևորումները սկսել էին նկատվել արդեն XIX դարավերջի – XX դարասկզբի կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ: Նման օրինակներից է ռոմանտիկ կոմպոզիտորներ Յ. Բրամսի և Զ. Սեն-Սանսի անդրադարձը խիստ դասական ձևերին, պոլիֆոնիայի բազմազան տեսակների համադրումը ուշ ռոմանտիզմի գունեղ հարմոնիաների հետ (Ս. Ֆրանկ և Ս. Տանեն), հետաքրքրությունը XVII – XVIII դարերի ֆրանսիական երաժշտության ժանրերի և ձևերի հանդեպ (Կ. Դեբյուսի, Մ. Ռավել): Այս ամենը մասամբ նախապատրաստեց նոր ոճական ուղղության՝ նեոկլասիցիզմի ի հայտ գալը, որն արդեն XX դարի 1920 – 30-ական թվականներին հասավ իր ծաղկման շրջանին:

1920 թ. Ֆ. Բուզոնին հրապարակեց բաց նամակ՝ «Նոր դասականություն» վերնագրով, որն էլ դարձավ այս ուղղության մանիֆեստը. «Նոր դասականություն ասելով՝ ես հասկանում եմ անցյալի փորձի բոլոր նվաճումների զարգա-

ցումը, ընտրությունը և կիրառությունը և դրանց մարմնավորումը ամուր և նրբագեղ ձևերի մեջ»: Իսկ 1924-ին Ի. Ստրավինսկին առաջ քաշեց «Հետ՝ դեպի Բախը» կարգախոսը, որը կոչ էր անում Բախի տրամաբանության և երաժշտական ձևի կառուցման սկզբունքները միավորել նորագույն արտահայտչամիջոցների հետ: Նեոկլասիցիզմը երաժշտության մեջ իրականացվեց ամենատարբեր ձևերով, քանի որ նրա ներկայացուցիչներից յուրաքանչյուրը ձգտում էր վերականգնել սեփական ազգային ավանդույթները: Գերմանիայում կոմպոզիտորները (Պ. Հինդեմիթը, Է. Քշենեկը) անդրադառնում էին Յ. Ս. Բախի գործիքային ժառանգությանը, Իտալիայում (Ա. Կազելլան, Օ. Ռեսպիգին)՝ Ա. Վիվալդիի գործիքային կոնցերտի և գրիգորյանական խորալի ավանդույթներին, Ֆրանսիայում (ուշ շրջանի Կ. Դեբյուսին, Մ. Ռավելը, Ֆ. Պուլենկը, Դ. Միյոն, Ա. Հոնեգերը, Ժ. Ֆրանսեն)՝ հնագույն ֆրանսիական սյուիտներին և սոնատներին: Իսկ այս ուղղության խոշորագույն ներկայացուցիչ Ի. Ստրավինսկին իր գործերում միավորեց գրեթե բոլոր նշված տեսակները:

Հարկ է ընդգծել, որ նեոկլասիցիզմի գեղագիտության հիմքերի հիմքը ոչ թե ոճավորումն էր, այլ նոր հնչյունային պայմաններում «հին մոդելների» ներմուծումը: Նկատի էր առնվում տարբեր գեղարվեստական ոճերի ստեղծագործական հարաբերակցությունը, որի դեպքում անցյալին անդրադարձը ստեղծագործության ոճական գույներից միայն մեկն է, թեև կարևորագույնը: Այսպես, միևնույն ստեղծագործության շրջանակներում կարող էին միավորվել զինվորական քայլերգն ու պասակալիան (Պ. Հինդեմիթ), բրազիլական մոդինիան¹⁸⁹ և ֆուգան (Է. Վիլա-Լոբոս), բարոկո ոճով խորալը և ջազը (Ի. Ստրավինսկի): Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ավարտից հետո նեոկլասիցիզմն աստիճանաբար դադարում է լինել ժամանակակից երաժշտարվեստի առաջատար ուղղություններից մեկը: Սակայն նրա առանձին տարրերը պահպանվում են տարբեր ոճական ուղղությունների և ազգային դպրոցների պատկանող կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ: Իսկ նեոկլասիցիզմին բնորոշ՝ տարբեր հնագույն ոճերի ու ժանրերի օգտագործման ազատությունը, ինչպես նաև ոճական համադրությունների բազմազանությունը դառնում է XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտության ամենաէական առանձնահատկություններից մեկը:

¹⁸⁹ Բրազիլական քաղաքային սիրային երգ:

Իգոր Ֆյոդորովիչ Ստրավինսկի (1882 – 1971)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Կոնցերտ դաշնամուրի, փողայինների, գոսերի և կոնտրաբասների համար, Կապրիչո դաշնամուրի և նվագախմբի համար, «Շարժումներ»՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 2 սոնատ (1904 և 1924 թթ.), Սերենադ in A, Չորս էտյուդ, «Հինգ մատ» (8), «Պետրուշկա» (3 դրվագ), Ռեգթայմ, Piano Rag-Music, Տանգո և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ Կոնցերտ 2 մենանվագ դաշնամուրի համար, Սոնատ; 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ «Ծաղիկների վալսը», Երեք թեթև պիես, Հինգ թեթև պիես, Կոնցերտինո:

Իգոր Ստրավինսկին թերևս XX երաժշտության մեջ ամենաառասպելական կերպարն է, որը ժամանակակիցների շրջանում ավանդույթները հանդուգն կերպով ժխտողի համբավ էր ձեռք բերել: «XX դարի վիթխարի փարոս» է նրան անվանել իտալացի կոմպոզիտոր Ա. Կազելան, ընդգծելով ժամանակակից երաժշտի զարգացման գործում կոմպոզիտորի ներդրման նշանակալիությունը: Իր երկարատև կյանքի ընթացքում Ստրավինսկուն հաջողվեց նորովի մեկնաբանել ժամանակակից երաժշտության բոլոր նվաճումները: Իսկ իր երաժշտությանը հատուկ բազմազան ոճերը մշտապես հատվում, երկխոսության մեջ էին մտնում միմյանց հետ (կոմպոզիտորին «հազարավոր դեմքեր ունեցող մարդ» էին անվանում): Այդ բազմառոտությունը հնարավորություն էր տալիս կոմպոզիտորին՝ ցանկացած ոճական մոդել կերպավորելու յուրօրինակ ստեղծագործության տեսքով: Ստրավինսկի-երաժշտի ունիվերսալիզմը դրսևորվում էր թե՛ համաշխարհային երաժշտական մշակույթի երևույթների լայն ընդգրկման, ստեղծագործական բազմազան որոնումների, և թե՛ քառասունամյա եռանդուն կատարողական (որպես դաշնակահար և դիրիժոր) գործունեության մեջ:

Ի. Ստրավինսկու մասին երաժշտագիտական գրականության մեջ հանդիպում ենք նրա ստեղծագործական ժառանգության երկու դասակարգում: Առաջինում առաջարկվում է այն բաժանել 3 փուլի (վաղ «ռուսական», կենտրոնական «նեոկլասիցիստական» և ուշ շրջան՝ կապված դոդեկաֆոնիայի տեխնիկայի հետ), մյուսում՝ 5 փուլի («ռուսական», «մենակատար գործիքային ոճի»¹⁹⁰, ջազային, նեոկլասիցիստական և ուշ շրջանի՝ «սերիալ»): Այդուհանդերձ, կոմպոզիտորի

¹⁹⁰ Բնորոշումը տվել է ինքը՝ կոմպոզիտորը (Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 154).

ստեղծագործական ուղու երկու դասակարգումներն էլ բավականաչափ պայմանական են:

«Ռոյալը... իմ կենսական հետաքրքրությունների կենտրոնում է և հենակետ է իմ բոլոր երաժշտական հայտնագործությունների համար», — ասում էր Ստրավինսկին: Նա միշտ ստեղծագործում էր գործիքի մոտ և հաճախ էր դիմում իմպրովիզացիայի՝ երաժշտական գաղափար որոնելիս: Ու թեև կոմպոզիտորական գործունեության ավելի քան կես դարի ընթացքում նա դաշնամուրի համար շատ չի գրել, սակայն դրանցում արտացոլվել են իր բարդ ստեղծագործական ուղու բոլոր փուլերը:

Իրոք, եթե Ստրավինսկու առաջին մեծակտավ գործը *f-moll* Դաշնամուրային սոնատն էր, որում դրսևորվեց Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի և ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների ազդեցությունը, ապա Էտյուդներում, որոնք առաջին հայաքից, թվում էր, զարգացնում էին Ա. Սկրյաբինի, Ս. Ռախմանինովի, Ա. Արենսկու Էտյուդային ավանդույթները, արդեն փայլատակում են հետագայում գրված «Հրավառության» և «Հրեղեն հավքի» (№ 3) գունեղության հատիկները, կանխորոշվում են «Պետրուշկայում» (№ 4) դաշնամուրի համաչափ ռիթմի հնչեղ հարվածայնությունն ու հիպնոսող բնույթը:

4 ձեռքի համար գրված Երեք և Հինգ թեթև պիեսները «մենանվագ ոճի» վառ մարմնավորում են՝ ոտնակային պիանիզմի և բազմակազմ ֆակտուրայի յուրովի ժխտումով: Առաջին ցիկլում կոմպոզիտորն իր առջև խնդիր է դրել. *seconda*-ի պարտիան պետք է բացառիկ դյուրին լինի (գրեթե «մեկ ձեռքանի»): Ծաղրանկարի, գրոտեսկի տպավորությունը ստեղծվում է ռիթմական (փոփոխական շեշտադրումներ, սինկոպաներ) և լադահարմոնիկ (երկու պարտիաներում հարմոնիկ ֆունկցիաները համառորեն չեն համապատասխանում) հնարքների շնորհիվ¹⁹¹: Հինգ պիեսներում հակառակ պայմաններ են՝ *prima*-ն շատ պարզ է, *seconda*-ն՝ զգալի բարդ: Սակայն սրանք միայն սրամիտ ծաղրանկարներ չեն. «Նապոլիտանայի» տխուր նրբագեղությունը, «Բալալայկայի» լադային տատանումները, *Andante*-ի թովիչ նրբությունը կարոտախտային երանգներ են հաղորդում մթնոլորտին: Ինչ վերաբերում է «Հինգ մատ» շարքին (8 շատ թեթև պիես հինգ հնչյուններով), ապա այն կարելի է անվանել ֆակտուրային ասկե-

¹⁹¹ № 1 պիեսը (Զայլերգ) նվիրված է Ա. Կազելային, № 2 (Վալս)՝ Է. Սատինին, № 3 (Պոլկա)՝ Ս. Դյագիլևին:

տականության գագաթնակետ: Յուրաքանչյուր պիեսում՝ ընդամենը հինգ հընչյուն և ստեղների վրա դրված աջ ձեռքի հինգ մատները, որոնք չեն փոխում իրենց դիրքը: «Ես ուզում էի ուշադրություն հրավիրել հեշտացված նվագակցությամբ մեղեդային գծի համադրումների հանդեպ», — խոստովանում էր կոմպոզիտորը: Բազմաֆունկցիոնալությունը, լադային գունախաղը, հակիրճ ռիթմական դարձվածքների տարբերակումը, զուգահեռ ձայներում կոտորակվող արտիկուլյացիայի չհամընկնումը. այս ամենը կիրառվել է ապշեցնող արտահայտչական գյուտարարությամբ: Կոմպոզիտորը ստեղծում է «մինչպեդալային» դաշնամուրի նոր կերպարը՝ Ստրավինսկի-նեոդասականի նախատիպարը:

Ջազային ժամանակահատվածը ներկայացվում է Ռեգթայմի հեղինակային դաշնամուրային տարբերակով և Piano Rag Music կոնցերտային պիեսով, որտեղ ռոյալի վիրտուոզային փայլով մարմնավորված է ջազային կատարողական ոճի «դիմանկարը»: Ծայրի մասերն ընդգծված կերպով ռիթմականացված են, այստեղ գերիշխում է ստեղնաշարին ուղիղ հարվածելու տեխնիկան (ակորդ-հարված, ակորդ-կլաստեր՝ գրեթե ամենուր *ֆոլինամիկ* նշանով), մինչդեռ միջին մասում կոմպոզիտորը, հակառակ դրան, ընդհանրապես չի նշում տակտի գծերը՝ դրանով իսկ ձգտելով փոխանցել մենակատարի ազատ իմպրովիզացիոն ոգին:

Կոնցերտային-վիրտուոզ դաշնամուրին և վեհաշուք գուները ոճին կարճատև անդրադարձ են Երեք դրվագը «Պետրուշկայից» (1921, բալետի ստեղծումից 10 տարի անց): Չայնեթի միաժամանակյա հնչողության ահռելի ձայնասահման («Ռուսական» և «Պետրուշկայի մոտ» հատվածներում՝ մինչև 5 օկտավա, «Բարեկենդան»-ում՝ մինչև 6 օկտավա), վիբրացիոն ֆակտուրայի առատություն, տարբեր բնույթի հնչյունային շերտերի պոլիֆունկցիոնալ համադրումներ, աչքի ընկնող վիրտուոզային հնարքներ (ակորդների և օկտավաների գլիսանդոներ, *martellato*-ներ, տրեմոլոներ, օկտավային թռիչքներ)... «Պետրուշկայի» ինքնատիպ և թարմ ֆակտուրային հնարքները հիացնում էին ժամանակակիցներին: Իսկ ժապավենային դիատոնիկ ակորդային շղթաներով ֆակտուրան, որի ակունքները Դեբյուսիի ակորդային զուգահեռներում են, կոմպոզիտորն այնպիսի փայլով և բազմազանությամբ է կիրառում, որ հետագայում դա անվանում են «պետրուշկայի» գրելաոճ:

Ստրավինսկու նեոկլասիցիստական դաշնամուրային երկերի շարքում առաջինը եռամաս Կոնցերտն է դաշնամուրի, փողայինների, գոսերի և կոնտրաբասների համար: Նման յուրօրինակ գործիքային գաղափարը (դաշնամուրի համա-

դրությունը փողայինների և գոսերի հետ) հնարավորություն տվեց կոմպոզիտորին վերստեղծելու թե՛ Վերածննդի և բարոկոյի դարաշրջանի ինքնատիպ հնչողությունները (փողայինների «երգեհոնային» տպավորությունը), թե՛ ջազի հնչյունային մթնոլորտը, որտեղ «ռիթմի գործիքային խումբը» (ռոյալ, գոսեր, կոնտրաբաս) խթանում է մենակատար փողայինների նվագամասի բաբախյունը: Այլ կերպ ասած, Կոնցերտում մենակատար դաշնամուրը հարվածն է, զանգը, ռիթմը (ռեպետիցիաներ, *martellato*-ներ), դինամիկ բազմազանությունը, մինչդեռ փողայինները ռիթմական շեշտերը բացառող գիծն են: Մեր առջև բարոկո տիպի կոնցերտի հիմքի վրա ստեղծված ոճական մոդելների համարձակ միակցում է, որտեղ առկա է *solo*-ի և *tutti*-ի թեմատիկ միասնականությունը, իսկ մենակատարը «հավասարների մեջ առաջինն է»: Ոճական մոդելների միախառնումի սկզբունքն իրականացվել է նեոկլասիցիստ-Ստրավինսկու նաև մյուս գործերում: Սոնատում (1924) հնագույն իտալական սոնատի (I), Բեթհովենի դանդաղ մասերի (II), Բախի ինվենցիաների (III)¹⁹² մոդելներն են; in A Մերենադում՝ ակորդային օրհներգի (I), ռոմանսի (II), երկձայն ինվենցիայի (III), վիրտուոզային *Cadenza final*-ի; Դաշնամուրի և նվագախմբի համար Կապրիչյում բարոկոն է, Կ.Վերբերը, կենցաղի երաժշտությունը, իսկ 2 մենակատար դաշնամուրի համար Կոնցերտում «մի հարկի տակ են միավորվել» սոնատային *allegro*-ն, 4 վարիացիաները, պրելյուդը և ֆուգան:

Ստրավինսկու՝ սերիալ ոճով գրված միակ դաշնամուրային ստեղծագործությունը «Շարժումներն» է՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (5 դրվագը և նրանց միջև 4 ինտերլյուդիաները հիմնված են բարձրությունների և տևողությունների սերիաների վրա): Այստեղ ևս դաշնամուրը հանդես է գալիս անսամբլի մասնակիցներից մեկի դերում: Ֆակտուրան առանց ոտնակի է և ցրված է տարբեր ռեգիստրներում, գերիշխում են կարճ տևողություններով *non legato*-ն և թռիչքային տեխնիկան: Ըստ էության, գործիքի մեկնաբանման յուրահատկու-

¹⁹² Այս երկձայն ինվենցիայի թեմատիկ նյութը բաղկացած է հակիրճ դիատոնիկ դարձվածքներից, որոնցից յուրաքանչյուրն ինտոնացիոն «վար սահելով» կամ «վեր բարձրանալով», արդեն իսկ նոր տոնայնության մեջ հնչելու տպավորություն է գործում: Նման մոտեցում ավելի ուշ կարելի է հանդիպել Ս. Պրոկոֆևի, Բ. Բարտոկի, Պ. Հինդեմիթի ստեղծագործություններում, սակայն Ստրավինսկին դրան էքսցենտրիկ երանգ է հաղորդում, որից հորդում է խաթող «մոդուլացնող հումորը» (**Гаккель Л.** Фортепианная музыка XX века. М.-Л., 1976, с. 179):

թյունները վարպետի այս վերջին գործում, ասես վերադառնում են 10 – 20-ական թվականների՝ նրա ասկետական դաշնամուրին, որն այս անգամ ներկայացվում է ավելի չոր և վիրտուոզային դիտանկյունից:

Ինչպես հայտնի է, Ստրավինսկին սուրբեկտիվ կատարողական մեկնաբանությունների կողմնակից չէր և պահանջում էր տեքստային բոլոր նշումների իդեալական ճշգրիտ կատարում (ինքն առաջին անգամ որպես դաշնակահար ելույթ ունեցավ 42 տարեկանում՝ կատարելով սեփական Կոնցերտը դաշնամուրի համար՝ Սերգեյ Կուսնիցկու ղեկավարությամբ, 1924): Պահպանված ձայնապնակներից դատելով՝ (Սոնատները, Piano Rag-Music-ը, «Հրե հավքի» դաշնամուրային տրանսկրիպցիան) նրա համար գլխավոր արտահայտչամիջոցները կապված էին բնորոշ կատարողական ռիթմի (մերթ աննկատ, ճկուն-առաձգական, մերթ էներգիա կուտակող, տոկատային-միասեռ) և զարմանալի հստակ բազմապլան արտիկուլյացիայի հետ: Պատահական չէ, որ ինքն էլ պնդում էր. «Իմ երաժշտության կատարման ոճական խնդիրը արտիկուլյացիայի և ռիթմական արտասանության մեջ է»¹⁹³:

Ի դեպ, կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության ոճական բազմազանությունը չի կարող չգրավել մեկնաբանողների ուշադրությունը նրանցից յուրաքանչյուրի անհատական առանձնահատկություններով: Հագեցած գունեղ կոլորիտի հզոր հնչողությունը («Պետրուշկա») և պուանտիլիստական ցրված ֆակտուրայի թափանցիկությունը («Շարժումներ»), կլաստերային ակորդիկան (Piano Rag-Music) և մատնային տեխնիցիզմը (Սոնատ)... Ու թեև կոմպոզիտորը վստահ էր, որ հեղինակային կատարումների ձայնագրություններն «ունեն փաստաթղթի նշանակություն, որոնցով կարող են ուղղորդվել իր երաժշտության կատարողները», ներկայիս կատարողական պրակտիկայում շատ են այնպիսի ընթերցումները, որոնք առաջարկում են «XX դարի այդ վիթխարի փարոսի» միևնույն ստեղծագործության տարբեր մոտեցումներ: Դրա օրինակն են՝ «Պետրուշկան»՝ Ալֆրեդ Բրենդելի, Կլաուդիո Առաուի, Մաուրիցիո Պոլինիի, Էմիլ Գիլելսի, Անատոլի Վեդերնիկովի, Պիտեր Դոնտհոուի, Նիկոլայ Պետրովի, Դենիս Մացունի, Piano Rag-Music-ը՝ հեղինակի, Մարտեն Բոնի, Ալեքսեյ Լյուբիմովի, Նոել Լիի, Կապրիչոն՝ Տատյանա Նիկոլասայի, Դենիս Մացունի մեկնաբանությամբ և այլն:

¹⁹³ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 247.

Ֆրանսիական վեցյակի կոմպոզիտորները

Կ. Դեբյուսիի մահվան տարելիցի կապակցությամբ ֆրանսիացի բանաստեղծ, քննադատ, լիբրետիստ Ժան Կոկտոն լույս ընծայեց «Աքաղաղն ու Առլեկինը» գիրքը, որը դարձավ մոդեռնիզմի նոր ուղղությունների կարգախոսը: «Բավական է՝ ամպեր, ալիքներ, ջրահարսեր, գիշերային բույրեր... Մեզ երկրային երաժշտություն է հարկավոր, առօրյա երաժշտություն: Մենք կարիք ունենք սուր և վճռական երաժշտության...»: Իմպրեսիոնիզմի և նեոկլասիցիզմի գեղագիտության դեմ խոռվության հարցում Կոկտոն միայնակ չէր. գեղարվեստական սկզբունքների կտրուկ վերանայում էր պահանջում նաև երաժշտական իմպրեսիոնիզմի ռահվիրա Էրիկ Սատին: Իսկապես, պատերազմական ծանր փորձությունների տարիներին խորհրդավոր կիսասավաճությունների, անորոշ ուրվագծերի և նրբագեղ խորհրդապաշտության արվեստը ոչ միայն արդիական չէր, այլև վրդովմունքի աստիճանի անհարիր էր ընկալվում: Ժ. Կոկտոյին և Է. Սատինին հիացմունքով հետևող երիտասարդ կոմպոզիտորներից կազմավորվեց ստեղծագործական մի խումբ, որը պատմության մեջ մտավ որպես «Վեցյակ»¹⁹⁴: Վեցյակի կոմպոզիտորներին, չնայած յուրաքանչյուրի բնավորության տարբերությանը և օժտվածության աստիճանին, միավորում էր «արդիականության սրված զգացողությունը»: Եվ այնուամենայնիվ, XX դարի 20 – 60-ական թվականների եվրոպական երաժշտության զարգացման գործում առավել նշանակալի դերակատարում ունեցան նրանցից երեքը՝ Դ. Միյոն, Ա. Հոնեգերը, Ֆ. Պուլենկը:

Դարիուս Միյոն (1892 – 1974), համատեղելով ստեղծագործական, դիրիժորական և մանկավարժական գործունեությունը¹⁹⁵, հսկայական ստեղծագործական ժառանգություն է թողել (443 գործ, չհաշված չհրատարակվածները): Միայն դաշնամուրային երաժշտության ոլորտում նրա գրչին են պատկանում 5

¹⁹⁴ Արթուր Հոնեգեր, Դարիուս Միյոն, Ֆրանսիս Պուլենկ, Լուի Դյուրեյ, Ժորժ Օրիկ, Ժերմեն Տայֆեր: Ուշագրավ է, որ այս անվանումն առաջացավ ռուսական «հնգյակի» հետ համանմանությամբ (այսպես էին Ֆրանսիայում անվանում «Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորներին):

¹⁹⁵ Միլլս քոլեջում (ԱՄՆ) նրա սաներից են եղել հետագայում մեծ ճանաչման արժանացած վարպետներ Դեյվ Բրուքերը, Յանիս Բենակիսը, Կառլիայն Շտոկիստ-գենը:

դաշնամուրային կոնցերտ, 2 կոնցերտ երկու դաշնամուրի համար և մի շարք ազատ ձևի ստեղծագործություններ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (Պոեմ, Բալլադ, Հինգ էտյուդ, Ֆանտազիա «Կառնավալը Էքսում», Ֆանտազիա-Պաստորալ և այլն), 2 սոնատ, սոնատինաներ և բազմաթիվ բազմաժանր գործեր մենանվագ դաշնամուրի, 4 ձեռքով դաշնամուրի, 2 և նույնիսկ 4 դաշնամուրի համար («Փարիզ», 1948), պիեսներ երեխաների համար և այլն: Համարձակ նորարար Միյոն հաճախ էր դիմում պոլիտոնայնական գրելաձևին՝ միաժամանակ համադրելով երկու և ավելի տոնայնություն: Սուր և գրաֆիկականորեն զգույն ռիթմահետաքննող (կոմպոզիտորն օգտագործում էր պրովանսային, բրազիլական, հրեական, նեգրական ֆոլկլորի արտահայտչամիջոցները), ջազային հնարքները, սուր հարմոնիկ լեզուն, ասկետական ֆակտուրան հաճախ երանգավորվում են քնարական հույզերի ջերմությամբ:

Կոմպոզիտորին մեծ ճանաչում բերեցին “Saudades do Brazil” (թարգմանվում է որպես «Բրազիլական պարեր» կամ «Բրազիլական քաղաքներ»)՝¹⁹⁶, «Կառնավալը Էքսում» դաշնամուրի և նվագախմբի համար և «Սկարամուշ» եռամաս սյուիտը 2 դաշնամուրի համար: «Բրազիլական պարեր» վաղ շրջանի ցիկլում 12 մասերից յուրաքանչյուրը վերնագրված է Ռիո-դե-ժանեյրոյի թաղամասերից մեկի անունով և տևում է ոչ ավել, քան երկու րոպե: Որոշ մանրանվագներում պարային ռիթմերը միայն ուղեկցում են դանդաղ ծավալվող երգային մեղեդուն («Սորոկաբա», «Պաիներաս»), մյուսներում («Գավեա», Արթուր Ռուբինշտեյնին ձոնված «Իպանեմա») ռիթմական պատկերը առաջին պլան է մղված պոլիտոնայնական դիսոնանս ակորդների տեսքով: Իսկ շատ ավելի ուշ գրված «Սկարամուշ» սյուիտում («Բրազիլիերա» եզրափակիչ պիեսում) լատինաամերիկյան սամբայի վարակիչ ռիթմը հրե տարերքի պես հորդում է դահլիճ: Այս ստեղծագործության մեծաքանակ ձայնագրությունների շարքում առանձնահատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Մարսել Մայերի և իր իսկ՝ Դարիուս Միյոյի, ինչպես նաև Եվգենի Կիսին – Մարթա Արգերիխ զուգանվագի մեկնաբանումները:

¹⁹⁶ Saudades նշանակում է կորսվածի մասին սրտահույզ հիշողություններ:

Արթուր Հոնեգերը (1892 – 1955) զգալի տարբերվում էր «Վեցյակի» մյուս մասնակիցներից թե՛ ստեղծագործական ոճով և թե՛ սեփական խառնվածքով: Այդ «մեծ վարպետը, ժամանակակից հազվադեպ կոմպոզիտորներից է, ում հատուկ է վեհության զգացողությունը» (Էլլեն Ժուրդան-Մորանժ), իր երաժշտության համար ոչ միայն նոր սյուժեներ և ժանրեր էր փնտրում, այլև նոր ունկնդիր: «Երաժշտությունը պետք է փոխի ունկնդրին և պետք է ուղղված լինի լայն զանգվածներին», — հավաստիացնում էր կոմպոզիտորը: Ֆրանսիական երաժշտական ավանդույթին խորթ չոր, անգամ կոպիտ հնչողությունները նրա ստեղծագործություններում զուգակցվում են պարզամիտ զգացմունքայնության հետ, ավանդական ձևերի հանդեպ հարգանքը՝ համարձակ հնարամտության, հուզական շիկացածությունը՝ զգացմունքների հպարտ զսպվածության հետ:

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգությունն այնքան էլ մեծ չէ, որքան խմբակի մյուս անդամներինը՝ Դ. Միլոյի և Ֆ. Պուլենկինը: Այդուհանդերձ, ժանրային առումով այն շատ բազմազան է: Դրանցից են և՛ Կոնցերտինոն՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1924), դաշնամուրային ցիկլերը (Երեք պիես. Պրելյուդ, Նվիրում Ռավելին, Պար; «Շվեյցարական տետր», «Հռոմեական տետր»¹⁹⁷, Երկու էսքիզ), և՛ նեոբարոկո ոճով գրված ստեղծագործությունները (Սարաբանդա, Տոկատ և վարիացիաներ, Պրելյուդ, Արիոզո, և Ֆուգետա՝ BACH թեմայով), և՛ 2 դաշնամուրի համար գրված գործերը (Սյուիտ և Պարտիտ): Ոչ պակաս բազմազան են ձևին և ֆակտուրային վերաբերող լուծումները. երկեռամասություն և ազատ ռապսոդիականություն (պոլիֆոնիկ շարադրանքի գերիշխող գրելաոճով), նուրբ խրոմատիկա՝ զուգորդված դիատոնիկայի և ատոնալիզմի պահերի հետ: Իսկ Կոնցերտինոյում՝ XVII դարի վարպետների ավանդույթների զարգացումը (մենակատարի նվագամասը ձայնակցում է նվագախմբի գործիքային խմբերին ֆուգատոյի դրվագում՝ I մաս, քնարական մեղեդուն ուղեկցում են ալբերտյան բասերը՝ II մաս) գտնվում է նեգրական ջազի տարրերի հարևանությամբ¹⁹⁸: «Զարմանալի գործ է, — այսպես է գնահատել Կոնցերտինոն նրա առաջին կատարողներից մեկը՝ Ալֆրեֆ Կորտոն: Անվերջանալի հնարամտությունը նրանում զուգակցվում է դարաշրջանի նվաճումների և մեծ արվեստի մնայուն պահանջների հետ»:

¹⁹⁷ Այս խորագրի տակ են միավորված 1919 – 23 թվականներին գրված Յոթ կարճ պիեսները և Հինգ պիեսը դաշնամուրի համար:

¹⁹⁸ Կոնցերտինոյի բոլոր երեք մասերը կատարվում են առանց ընդմիջման:

Ա. Հոնեգերը նաև անսովոր գրական ձիրք ուներ: Նրա հրապարակախոսական աշխատանքներից մեծ տարածում ստացավ «Ես կոմպոզիտոր եմ» (Փարիզ, 1951) գիրքը, որը հետագայում լույս տեսավ շատ երկրներում:

Ֆրանսիա Պուլենկը (1899 – 1963)՝ կոմպոզիտոր, դաշնակահար, երաժշտական քննադատ, չի սահմանափակվել որևէ մեկ ոճական ուղղությամբ և, երկըրպագելով երաժշտական աշխարհի շատ կոտրքերի (Ֆ. Կուպերենին և Ի. Ստրավինսկուն, Մ. Մուսորգսկուն և Կ. Դեբյուսին, Մ. Ռավելին և ջազի գեղագիտությանը), մշտապես մնում էր ազատ արվեստագետ, որը «ստեղծում էր սեփական երաժշտությունը» (Ա. Հոնեգեր): «Իր այգում Պուլենկը խառնում է տարբեր սերմեր... Նա արարում է այնպես, ինչպես շնչում է» (Է. Ժուրդան-Մորանո):

Լինելով փայլուն դաշնակահար¹⁹⁹՝ Պուլենկն իր դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ մեծ էվոլյուցիոն ուղի է անցել (թեև նրա ստեղծագործության այս ոլորտն ավելի ճիշտ կլինեք անվանել կլավիրային, քանի որ կոմպոզիտորը գրում էր նաև կլավեսինի և երգեհոնի համար): Վաղ շրջանի երկերում (Սոնատ 4 ձեռքի համար, «Նեգրական ուպսոդիա»²⁰⁰, երեք «Անընդհատ շարժում», «Զբոսանքներ»²⁰¹), որոնք գրված էին այն ժամանակ ընդունված ուրբանիստական միտումներով, մեր առջև հառնում է Պուլենկ-էքսցենտրիկը, Պուլենկ-ծաղրողը, Պուլենկ-չարաճճին: Այլ է «Գյուղական կոնցերտը» կլավեսինի (կամ դաշնամուրի) և նվագախմբի համար²⁰², որը դարձավ ֆրանսիական նեոկլասիցիզմի ամենավառ մարմնավորումներից մեկը: Դասական եռամաս ցիկլի կառուցվածքում նշմարվում են սյուիտայնության գծեր: Առկայծող, կենսահաստատ գլխավոր պարտիային նախորդող հանդիսավոր Adagio-ն (հնագույն սյուիտի պաթետիկ ինտրադայի ոգով²⁰³), I մասի ընթացքում հայտնվող բազմաբնույթ կեր-

¹⁹⁹ Ֆ. Պուլենկն աշակերտել է Մ. Ռավելի ամենամտերիմ ընկերոջը՝ Ռիկարդո Վինյեսին (դաշնամուր) և փարիզյան երաժշտական կյանքի առաջատարներից մեկին՝ կոմպոզիտոր, տեսաբան, երաժշտական քննադատ Շառլ Կոկլենին (կոմպոզիցիա):

²⁰⁰ Դաշնամուրի, ֆլեյտայի, կլարնետի, լարային քառյակի և ձայնի համար:

²⁰¹ 10 պիես՝ «Ուտքով», «Մեքենայով», «Զիով», «Նավակով», «Ինքնաթիռով», «Ավտոբուսով», «Մանկասայլակով», «Երկաթուղով» «Հեծանվով», «Փոստակառքով»:

²⁰² Գրվել է ճանաչված կլավեսինահարուհի Վանդա Լանդովսկայի խնդրանքով (1928):

²⁰³ Ինտրադան (բառացիորեն՝ նախաբան), որպես որևէ տոնակատարության, ծեսին նախորդող հանդիսավոր երաժշտական ստեղծագործություն, հատկապես հաճախ էր օգտագործվում XVI – XVIII դարերի երաժշտական պրակտիկայում:

պարների առատությունը, ժանրային բնույթի, սիցիլիանայի ոգով Andante-ն (II), տոնական տարանտելայի (III) վերջում հայտնվող սկզբնական Adagio-ի ինտոնացիաները (թեմատիկ կամար)՝ այս ամենի մեջ հնարավոր չէ չնկատել ֆրանսիական հնագույն վարպետների ավանդույթները: Նրբագեղ թեմատիզմը (I և III), կանտիլենայի գերող գեղեցկությունը (II) կոմպոզիտորին տրված պատվավոր մականվան՝ «ֆրանսիական Շուբերտ»²⁰⁴, հրաշալի հավաստիացումն են:

Ժանրերի սինկրետիզմի հանդեպ հետաքրքրությունն իր արտացոլումը գտավ «Վաղորդյան սերենադ» Կոնցերտ-բալետում՝ դաշնամուրի և 18 գործիքների համար, որտեղ առկա են երկու իրավագոր մենակատար պարտիաներ՝ դաշնակահարի և բալետի պարուհու: Այս ստեղծագործության մեջ սյուիտայնության հատկանիշներն առավել ցայտուն են (8 համար՝ Տոկատ, Ռեչիտատիվ, Ռոնդո, Presto, Ռեչիտատիվ, Andante, Allegro և Եզրափակում): Մյուզիք-հոլլով հետաքրքրությունը արտացոլվեց սրամտությամբ առկայծող՝ 2 դաշնամուրի և նվագախմբի համար Կոնցերտում, մինչդեռ Երգեհոնի, լարայինների և գոսերի համար Կոնցերտի հնչյունային ոլորտը տպավորություն է գործում իր կերպարային բազմազանությամբ: Եկեղեցական խստություն և տոնավաճառային սանձարձակություն, անհոգ կենսասիրություն և սիրտ մաշող կարոտ... Երգեհոնի կոնցերտի հուզական երկակիությունը, ասես արտացոլում է կոմպոզիտորի անհատականության երկու կողմերը՝ խորը բարեպաշտությունը և ճակատագրի սիրելիի թեթևամտությունը: Քնարական մեղեդայնությունը, որը կարմիր թելով անցնում է կոնցերտի ամբողջ յոթմասանի հորինվածքով, ապահովում է ոչ ավանդական երաժշտական ձևի զարգացման ներքին տրամաբանությունը: Հատկապես այս յուրօրինակ ստեղծագործության մեջ²⁰⁵ կոմպոզիտորն առաջին անգամ փորձարկեց այն նոր արտահայտչամիջոցները, որոնք հետագայում երանգավորեցին իր հոգևոր-կրոնական գործերը:

Կոմպոզիտորի ուշ շրջանի դաշնամուրային երկերը (cis-moll Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար, Սոնատը երկու դաշնամուրի համար) դարձան նրա ստեղծագործական մղումների հանրագումարը: Լուրջ և բարդ

²⁰⁴ Ինչպես հայտնի է, Ֆ. Պուլենկը 3 օպերաների և վոկալ շարերի հեղինակ է:

²⁰⁵ Գ. Ֆ. Հենդելի մահվանից 250 տարի անց սա առաջին ստեղծագործությունն է, որն այդքան պատվավոր տեղ է զբաղեցնում ժամանակակից երգեհոնահարների համերգային երկացանկում:

բաների մասին մատչելի սուր ժամանակակից երաժշտական լեզվով խոսելն այն հազվագյուտ շնորհն էր, որին Ֆրանսիս Պուլենկը կատարելապես տիրապետում էր:

Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործությունների անգերազանցելի մեկնաբանողներից էր և թողել է բավականաչափ ճայնագրություններ («Անընդհատ շարժումներ», «Վաղորդյան սերենադ», Կոնցերտ 2 դաշնամուրի համար՝ Ժակ Ֆեվրիեի հետ զուգանվագում): Պուլենկի կլավիրային երաժշտության վառ կատարողներից հարկ է նշել կլավեսինահարներ Վանդա Լանդովսկային, Էմե վան դե Վյելին, Մեզգի Քոուլին, Ջորջ Մալքոլմին, երգեհոնահարներ Մորիս Դյուրուֆլենին, Սայմոն Պրեստոնին, Լեո վան Դուսելարին, Պիտեր Հարֆորդին, փայլուն Ջուլիան Ուիրին և, իհարկե, դաշնամուրի այնպիսի խոշոր վարպետների, ինչպիսիք էին Սվյատոսլավ Ռիխտերը («Վաղորդյան սերենադ», Կոնցերտ 2 դաշնամուրի համար՝ Ե. Լեոնսկայայի հետ), Էմիլ Գիլելսին («Գյուղական կոնցերտի» դաշնամուրային տարբերակը), Ժակ Ֆեվրիեն («Վաղորդյան սերենադ», Կոնցերտ 2 դաշնամուրի համար)²⁰⁶, Ժան Բերնար Պոմյեն (Դաշնամուրի կոնցերտ, Կոնցերտ 2 դաշնամուրի համար՝ Ա. Կյուֆելի հետ), Պասկալ Ռոժեն (Դաշնամուրի կոնցերտ, Կոնցերտ 2 դաշնամուրի համար՝ Ս. Դեֆերնեի հետ, Սոնատ 2 դաշնամուրի համար՝ Ժ.-Ֆ. Կոլլարդի հետ), Նիկոլայ Լուզանսկին (Սոնատ 2 դաշնամուրի համար՝ Վ. Ռուդենկոյի հետ), Մ. Տայմանով – Լ. Բրուկ դուետը (Կոնցերտ և Սոնատ 2 դաշնամուրի համար) և այլն:

²⁰⁶ Նա առաջինն էր, որ 1932 թվականին այս գործը կատարեց հեղինակի հետ:

Նոր Վիեննական դպրոց

Անտոլո Ֆրանց Վալտեր Շյոնբերգ (1874 – 1951)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Կոնցերտ op. 42*, մենսևվադ դաշնամուրի համար՝ *Երեք պիես op. 11*, *Վեց փոքրիկ պիես op. 19*, *Հինգ պիես op. 23*, *Սյուիտ op. 25*, *Պիեսներ op. 33-a* և *op. 33-b*:

Ավստրիացի կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտագետ և դիրիժոր Անտոլո Շյոնբերգը համաշխարհային ճանաչման է արժանացել որպես երաժշտական էքսպրեսիոնիզմի²⁰⁷ խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը, դոդեկաֆոնիայի տեխնիկայի հայտնագործող և Նոր Վիեննական դպրոցի հիմնադիր: Իվան Սոլ-լերտինսկին Շյոնբերգին համեմատում էր Վերածննդի հսկաների հետ՝ նշելով, որ նա մարմնավորում էր «համակողմանի մարդու» նույն տեսակը: Իրավամբ, լինելով գրեթե բոլոր ժանրերի ստեղծագործությունների հեղինակ, Շյոնբերգը նաև հայտնի երաժշտագետ էր, ում հետազոտություններն առ այսօր արդիական են մնում, մանկավարժ, որը դաստիարակեց ազդեցիկ կոմպոզիտորական դպրոց, դիրիժոր, ինչպես նաև էքսպրեսիոնիստական ուղղվածության նկարիչ²⁰⁸: Բացի այդ, նա ինքն էր գրում իր ստեղծագործություններից շատերի տեքստերը և «Բիրլիական ճանապարհ» դրամայի հեղինակն էր:

Շյոնբերգի դաշնամուրային ժառանգությունն այնքան էլ մեծ չէ, սակայն կոմպոզիտորի յուրաքանչյուր ստեղծագործական փուլն սկսվում էր դաշնամուրի համար գրված նորարարական գործի ստեղծումով: Այսպես, արդեն առաջին հրատարակված դաշնամուրային ստեղծագործություններից մեկը՝ Երեք պիես

²⁰⁷ Լատիներեն *expressio* («արտահայտություն»): Այս ուղղության, որը XX դարի առաջին տասնամյակներում առավել մեծ զարգացում ունեցավ Գերմանիայում և Ավստրիայում, ներկայացուցիչները (կերպարվեստում, գրականության մեջ, թատրոնում, ճարտարապետության, երաժշտության, պարի մեջ, կինեմատոգրաֆում) ձգտում էին ոչ այնքան արտացոլել իրականությունը, որքան արտահայտել դրա առաջացրած գերսրված զգացմունքային վիճակները (տագնապալի սպասման, վախի, խորաթափանց քնքշության, ցավի):

²⁰⁸ Շյոնբերգը Պրուսական Արվեստների ակադեմիայի անդամ էր, ընկերակցում էր էքսպրեսիոնիստ-նկարիչների՝ «Կապույտ ձիավոր» խմբին և մասնակցում նրանց ցուցադրություններին: Շյոնբերգի գեղանկարչական աշխատանքները (ավելի քան 300 կտավ) իրենց ոճով հարազատ են հայտնի Էդվարդ Մունկի ստեղծագործությանը:

օր.11, ժամանակակիցների կողմից ընկալվեց որպես «մեծ բեկում» տոնայնական երաժշտությունից դեպի ատոնալիզմ (Ալֆրեդո Կազելա): Մինչդեռ, գրելաոճի նոր տեխնիկան բնականաբար սկիզբ էր առել նախկինում փորձարկված ստեղծագործական դրույթներից ու բացահայտումներից: Խոսքը ոչ միայն այն երաժշտության մասին է, որը ստեղծվել էր դեռևս մինչև տոնայնական մտածողության հաստատումը (սկսած XII – XIII դարերի գործերից մինչև Պյոթսել և Մոնտեվերդի), այլև ուղղահայացի և հորիզոնականի ինտերվալային ազգակցության, արտիկուլյացիայի և դինամիկայի պոլիֆոնիզացման (գերմանական բարոկո), թեմատիզմի և ֆոնի ինտեգրացման (Կ. Դեբյուսի): Սակայն հատկապես Շյոնբերգի ցիկլը նախանշեց էքսպրեսիոնիստական մանրանվագների զարգացման ուղին, նրանց անսովոր էքսպրեսիվությունը, ներքին լարվածության աճը՝ առանց լուծման, սկզբնական շրջանում շատերին թույլ չէին տալիս զգալ շոնբերգյան քնարականության խորությունն ու ինքնատիպությունը: Մինչդեռ շարքի բոլոր պիեսներում իշխում է քնարական շունչը:

Այսպես սկզբնավորվեց կոմպոզիտորի ստեղծագործության ատոնալ ժամանակաշրջանը: Նրա շարունակությունն է Վեց փոքր պիեսը օր. 19, որոնց քնարականության մեջ ներմուծվել են նոր զգացմունքային շերտեր (տազնապ, հայեցողականություն, հեգնանք): Եվ քնարա-հոգեբանական վիճակների այս բազմազանությունն այնքան թափանցիկ, հակիրճ և հազեցած զգացմունքայնությամբ է ներկայացվում, որքան միջնադարյան ճապոնական պոեզիայի մանրապատկերներում: Ցիկլի հեգնական-նուրբ II պիեսը երաժշտական ձևի լակոնիզմի և ներառվածության իսկական գլուխգործոց է: Այն բաղկացած է ընդամենը 9 տակտից, և իր ողջ հնչյունային տարածքը (ուղղահայաց և հորիզոնական) հյուսված է տերցիա ինտերվալից: Տերցիայի («g-h») մշտական ներկայությունը (միննույն ձայնասահմանում, որոշակի դինամիկ և արտիկուլյացիոն գունավորմամբ) միակցում է տարածության մեջ սփռված, էմոցիոնալ հազեցած ռեչիտատիվ-բացականչությունները: Դեռ ավելին, այդ թրթռուն, հատու տերցիային ostinato-ն ծնում է հազիվ նշմարելի վերջին պիեսում²⁰⁹ երկարատև pianissimo ակորդը, որի հնչողությունն անընդհատ թարմացվում է, անշարժ մնում է «կախված» ծավալուն երաժշտական տարածքում, դարձյալ վերածվում է յուրահատուկ

²⁰⁹ Գ. Մալերի հիշատակին նվիրված այս պիեսը գրվել է ավստրիացի մեծ երաժշտի մահվանից մեկ ամիս անց:

հենակետի՝ ընկալվելով որպես «աննկատ, աներևույթ անհետացող, կյանքից անդին տանող ժամանակի խորհրդանիշ...»²¹⁰:

Շյոնբերգի ստեղծագործության դողեկաֆոն շրջանը սկսվում է Հինգ պիես օր. 23 դաշնամուրային շարից: Դինամիկ նշումների փոփոխականությունը և նրբությունը, ապշեցնող կտրուկ միկրոդինամիկ հակադրությունները (*ff* և *ppp* 27-28 տակտերում, *fff* և *ppp* II պիեսի 5-7 տակտերում), այն էլ՝ համատեղված դինամիկայի և արտիկուլյացիայի ուղղահայաց տարրալուծմամբ... «Առանց ոտնակի»՝ բազմիցս զգուշացնում է հեղինակն ամբողջ շարի ընթացքում: Այս ամենը պոլիֆոնիկ տեքստի պատրանք է առաջացնում, և կատարողից պահանջում է արտաբերման բարձրագույն վարպետություն և ակտիվ լսողական վերահսկողություն: Ըստ որում, շարի հնչյունային աշխարհը բովանդակալից է և հարուստ զգացմունքային, ինչով հերքվում է տարածված կարծիքն այն մասին, որ Շյոնբերգի դողեկաֆոն գործերը միապաղաղ մոայլ են²¹¹: Լարված մտորում (I պիես), հուզավառում (էկզալտացիա), որը սքողվում է քնքշության և հանգստի պահերով (II պիես), համաչափ, զգույշ քայլերի հանգստություն (III պիես), վերջին համարների նյարդային նրբագեղությունը (հատկապես Վալսի)... Աչքի առջև հառնում է «կյանքի բազմազան, գործուն, հաճախ նաև լուսավոր ընկալման» պատկերը (Լ. Գակկել): Կոմպոզիտորի հաջորդ դաշնամուրային ստեղծագործությունը՝ օր. 25 Սյուիտը, գրված է օրթոդոքսալ դողեկաֆոնիայի տեխնիկայով և կառուցված է հնագույն կլավիրային սյուիտի սկզբունքով (*Preludium*, *Gavotte*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuet et trio*, *Gigue*): Ժանրային բնորոշ պարային ռիթմերը ստվերում են դինամիկ տարրալուծված ֆակտուրայի ներառվածությունը (կրկին հեղինակը հիշեցնում է՝ «առանց ոտնակի»):

Շրջադարձը դեպի առավել ազատ՝ «սինկրետիկ» գրելաոճ նկատվեց օր. 33-a և օր. 33-b դաշնամուրային պիեսներում (այստեղ թեմա-սերիաները հարաբերվում են սոնատային ձևի սկզբունքով. I՝ ակտիվ, II՝ երգային և քնարական) և հասավ իր գագաթնակետին դաշնամուրի և նվագախմբի Կոնցերտում: Կոնցերտն

²¹⁰ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века, М.-Л., 1976, с. 99.

²¹¹ Դողեկաֆոնիայի իմաստը կայանում է նրանում, որ խրոմատիկ ձայնաշարի բոլոր 12 հնչյունները բացարձակապես իրավագոր են՝ ի տարբերություն դասական տոնանական համակարգի՝ իր հիմնական (կայուն) և երկրորդական աստիճաններով: Դրա հետևանքով վերանում են հնչյունների միջև լադային կապերը, կոնսոնանս և դիսոնանս հասկացությունները:

(1942) ունի ծրագիր, որը ծնվել է պատերազմական տարիների կենսազգացողությունից. «I՝ կյանքն այնքան թեթև էր, II՝ սակայն հանկարծ բռնկվեց ատելությունը, III՝ լուրջ իրավիճակ ստեղծվեց, IV՝ բայց կյանքը շարունակվեց»: Ուրախ ռոմանտիկ բան կա այս երաժշտության մեջ: Այդ են վկայում ոչ միայն դասական ձևերի ազատ մեկնաբանումը: Թվում է, մեր առջև ավանդական տիպի քառամաս շարք է. Andante, Molto allegro, Adagio և ֆինալ՝ Giocososo: Մինչդեռ Andante-ում հայտնվում է «եռակի էքսպոզիցիա» (!) հիշեցնող մի բան, ռոնդոֆինալի էպիզոդները հիմնված են Կոնցերտի նախորդ մասերի թեմաների վրա, մասերի միջև առաջանում են թեմատիկ կապեր: Անգամ հենց պիանիզմի բնույթում է գերիշխում կոնցերտային գրելաոճը. ակորդներ և օկտավաներ²¹², տրեմոլոններ և տրեկներ, կրկնակի նոտաներ, ֆիգուրացիաներ և նույնիսկ գունեղ ակորդային ֆլաժոլետներ (II մաս): Հուզական վիճակներում նույնպես շատ են ռոմանտիկական արտահայտչամիջոցները. լենդլերի էլեգիական քնքշությունը և անսպասելի տագնապը (I), տառապանքի վեհությունը և այրող «չարի երաժշտությունը» (III), վերադարձը սկզբնական լենդլերին, աճող լույսը, որում տարրալուծվում է տագնապը և բացվում է հույսի ուղին (IV):

Եվ այնուամենայնիվ, դա «վերադարձ չէ ռոմանտիզմին»: Գաղափարական տարողունակությունը, հույզերի ծայրահեղ կենտրոնացվածությունը, ներառված ֆակտուրայի շերտավորվածությունը, դինամիկայի, արտիկուլյացիայի, ազդեցիկայի նոր մեկնաբանումը, որպես երաժշտական ձևագոյացման որոշարկող միջոցներ՝ այս ամենն ընդլայնեց պիանիստական կանոնների ձևավորված շրջանակները: Պատահական չէ, որ աշխարհահռչակ ֆրանսիացի կոմպոզիտոր և դիրիժոր Պիեռ Բուլեզն իր ուսումնասիրություններից մեկում գրում էր. «Շյոնբերգի պիանիզմը դաշնամուրային ոճի գագաթն է... Հնարավոր է, որ նա grand piano կոմպոզիտորների շարքում՝ սկսած Շումանից և վերջացրած Բրամսով... վերջին ներկայացուցիչն է»²¹³:

Լինելով մի շարք լուրջ տեսական ուսումնասիրությունների հեղինակ, որոնցից ամենահիմնորոշը «Հարմոնիայի ուսմունք»-ն է (1911), Շյոնբերգը հեղինակություն էր վայելում նաև որպես մանկավարժ: Նրա սաներից շատերը,

²¹² Ակնառու է նահանջը օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիայի հիմնադրություններից, որտեղ կտրականապես արգելվում էին օկտավային կրկնապատկումները:

²¹³ Boulez Pierre. Relevés d'apprenti. Paris, 1966, p. 361.

որոնց թվում են հետագայում մեծ ճանաչման արժանացած Ալբան Բերգը, Անտոն Վերերնը, Էռնստ Բշենեկը, Հանս Էյսլերը, Ջոն Բեյջը, նշում էին իրենց ուսուցչի անհատականության մոգական ազդեցության մասին: Արվեստագետի ամուր, «տառապանքով ձեռք բերած» ստեղծագործական դիրքորոշումը²¹⁴, իր ստեղծագործական հավատամքը՝ «արվեստը սկսվում է այնտեղ, որտեղ ավարտվում է գվարճանքը», հզոր ազդեցություն ունեցան XX դարի երաժշտական գեղագիտության վրա²¹⁵:

Կոմպոզիտորական մտահղացումների նորությունը՝ մատուցված անսովոր խտացված (յուրատեսակ էսենցիայի տեսքով) տարբերակով, զգացմունքների գերհագեցվածությունը ունկնդրից համապատասխան ճիգեր էին պահանջում, ինչով և պայմանավորված էին Շյոնբերգի երաժշտության ընկալման որոշակի դժվարությունները: Նրա բոլոր դաշնամուրային ստեղծագործությունների առաջին կատարողը դարձավ ավստրո-ամերիկյան դաշնակահար Էդուարդ Շտայերմանը: Սակայն ժամանակի ընթացքում կոմպոզիտոր-նորարարի դաշնամուրային ժառանգության մեկնաբանողների շրջանակն ընդլայնվում էր՝ ներառելով այնպիսի աշխարհահռչակ անուններ, ինչպիսիք են Կառուդիո Արաուն, Ալֆրեդ Բրենդելը, Գլեն Գուլդը, Մաուրիցիո Պոլինին, Գրիգորի Սոկոլովը, Միցուկո Ուտիդան²¹⁶ և ուրիշներ:

Ալբան Բերգի (1885 – 1935), նոր վիեննական կոմպոզիտորական դպրոցի մյուս հայտնի ներկայացուցչի ստեղծագործական պահոցում ընդամենը երեք ստեղծագործություն կա դաշնամուրի համար՝ *Սոնատը, 12 վարիացիաները՝ օրիգինալ թեմայով* (երկուսն էլ գրվել են 1908-ին) և *Կամերային կոնցերտը՝ դաշնամուրի, ջութակի և 13 փողայինների համար* (1923 – 1925):

²¹⁴ «1908 թվականի Վիեննայում՝ օպերետների, դասականների և պերճաշուք ոռման-տիզմի քաղաքում, Շյոնբերգը լողում էր հոսանքին հակառակ», — գրում էր Հ. Էյսլերը: Ու հետո ամբողջ կյանքում գնում էր նվազագույն դիմադրության ուղիով՝ պայքարելով քմիծաղի, ծաղրանքի, խուլ չհասկացվածության դեմ՝ վիրավորանքներ և զրկանքներ կրելով:

²¹⁵ Անգամ կոմպոզիտորի ամենառիսկերիմ հակառակորդը, կարելի է ասել հակապատկերը՝ Իգոր Ստրավինսկին, Շյոնբերգի մահվանից հետո դիմեց դողեկաֆոն տելս-նիկային («Շարժումներ» դաշնամուրի և նվագախմբի համար և ուր.):

²¹⁶ Շյոնբերգի դաշնամուրային կոնցերտը դաշնակահարուհու կատարմամբ (Քլիվ-լենդի նվագախումբ, դիրիժոր՝ Պ. Բուլեզ) 2001 թ. արժանացավ «Գրամոֆոն» մրցանակին:

Անշուշտ, Ա. Բերգը երաժշտական լեզվի գերլարված հնարքների իր որոնումներով, ավստրո-գերմանական էքսպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ուղղության ներկայացուցիչ էր: Հուսահատության, տագնապի, ողբերգականության զգացողությունը բնորոշ է նրա երկերի հուզական երանգավորմանը: Դրա հետ մեկտեղ, Բերգը ոգեշնչված քնարերգու է, որը XX դարում պահպանել է XIX դարին բնորոշ զգացմունքի ռոմանտիկական պաշտամունքը:

Բերգի Դաշնամուրի սոնատն առաջին ստեղծագործությունն էր, որը կոմպոզիտորը ներառեց իր երկերի ցուցակում՝ թվագրելով այն օր. 1: Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորը, որոշելով գրել եռամաս դաշնամուրային սոնատ, երկար ժամանակ չէր կարողանում ձեռնամուխ լինել II և III մասերի ստեղծմանը: Եվ միայն այն բանից հետո, երբ իր ուսուցիչը՝ Ա. Շյոնբերգը կարծիք հայտնեց, որ ավարտված I մասում արդեն ամեն ինչ ասված է, երիտասարդ կոմպոզիտորը վճռեց չշարունակել ստեղծագործությունը և սոնատը թողնել միամաս: Մոայլ քնարականությամբ երանգավորված, մշուշապատ երազանքներով լի այս ստեղծագործության մեջ չեք գտնի բացահայտ դրամատիկ բարձրակետեր, վառ հակադրություններ: Ճկուն մեղեդիների դանդաղ ծավալումը, քնարական զգացմունքի նրբին երանգափոխումները, հյուսվածքի պոլիֆոնիկ բարդացումը մշակման բաժնում և, վերջապես, վերադարձը նախկին կերպարային ոլորտին, փոքրինչ ավելի դինամիզացված ռեպրիզի բաժնում՝ սրանք են Բերգի սոնատի իմաստային փուլերը: Ավանդական տոնայնությունն այստեղ նկատելի «թուլացած է»: Միայն վերջին էջում, որտեղ հեղինակը նշել է «շատ քնքուշ», երաժշտական լեզուն անսպասելիորեն դառնում է հստակ, և պարզվում է, որ այստեղ նաև կա տոնայնություն՝ h-moll:

Կամերային կոնցերտը ատոնալ ժամանակաշրջանի վերջին ստեղծագործությունն էր, ու թեև նրանում օգտագործված են դոդեկաֆոն տեխնիկայի տարրեր, դոդեկաֆոնիա, որպես ամբողջական համակարգ, այստեղ դեռևս չկա: Շյոնբերգի 50-ամյակին նվիրված կոնցերտը սկսվում է բնաբանով, որը հիմնված է նոր վիեննական դպրոցի գլխավոր ներկայացուցիչների (Առնոլդ Շյոնբերգ, Ալբան Բերգ, Անտոն Վեբերն) անուն-ազգանունների հնչյունային գաղտնագրերի վրա: Հնչյունների այդ հաջորդականություններն ընկած են ստեղծագործության թեմաներից շատերի հիմքում և երբեմն արդեն մեկնաբանվում են որպես միկրոսերիաներ: Կոնցերտի երաժշտությունն, այսպիսով, դարձավ երեք

համախոհ-կոմպոզիտորների միության յուրօրինակ մանիֆեստը: Վիրտուոզային փայլով շարադրված երկու մենանվագ պարտիաները (դաշնամուրի և ջութակի) հնչում են հարուստ անսամբլային ֆոնի վրա: Սակայն ավանդական «մրցակցային» նախասկիզբն այստեղ ներկայացվում է շատ անհատականացված ձևով: Կոնցերտի «գործիքային սյուժեն» բացարձակապես անկրկնելի է: Առաջին մասը (թեմա և 5 վարիացիաներ) գրված է դաշնամուրի և անսամբլի համար, երկրորդում (Adagio) մենակատարը ջութակն է: Եվ միայն ռոնդո և ինտրոդուկցիայի ձևով գրված երրորդ մասում միավորվում են երկու մենանվագ գործիքները, ընդ որում նրանց առաջին հանդիպումը տեղի է ունենում՝ առանց նվագախմբի: Ինտրոդուկցիան երկու մենակատարների համատեղ կադենցիան է: Է՛լ ավելի անսպասելի է ստեղծագործության կերպարային-իմաստային մթնոլորտը: Գործիքային պարտիաների վիրտուոզային փայլի հետ մեկտեղ, այստեղ իշխում է ներանձնական, մոայլ տրամադրությունը: Adagio-ի (և մեծ մասամբ I մասի) երաժշտությունն ամբողջությամբ ներթափանցված է սիրո կարոտի զգացումով, որը հասնում է աննախընթաց հագեցվածության, ոգեշնչվածության և գունեղության:

Ալբան Բերգի երաժշտական աշխարհի ինքնատիպությունը մշտապես գրավել է և շարունակում է գրավել տարբեր երկրների և սերունդների ներկայացուցիչ դաշնակահարներին: Դաշնամուրային սոնատի կատարողների թվում են Մարիա Յուդինան և Դանիել Բարենբոյմը, Գլեն Գուլդը և Էլեն Գրիմոն, Շուրա Չերկասկին և Ալեքսեյ Նասեդկինը, Մարկ-Անդրե Ամլենը և Ջուզեպե Անդալորոն, Իգոր Ժուկովը և Իդիլ Բիրետը, Պիեռ-Լորան Էմարը, Արմեն Բաբախանյանը և ուրիշներ: Կամերային կոնցերտի մենակատար դուետներից են՝ Պիտեր Սերկին – Իսահակ Ստերն, Սվյատոսլավ Ռիխտեր – Օլեգ Կազան, Դանիել Բարենբոյմ – Ֆրանկ Պետեր Յիմերման, Միցուկո Ուտիդա – Քրիստիան Տեցլաֆ և ուր.:

Մյուս, ոչ պակաս ճանաչում ունեցող «նորվիեննականը»՝ **Անտոն Վեբերնը** (1883 – 1945) դաշնակահարների երկացանկը հարստացրեց հայտնի Վարիացիաներով (օր. 27, 1935 – 36)²¹⁷: Ա. Շյոնբերգի նվիրյալ աշակերտն ու համախո-

²¹⁷ Այս ստեղծագործությունից բացի, Անտոն Վեբերնը դաշնամուրի համար գրել է նաև 4 փոքր գործ. Satz (Մաս կամ Պիես, 1906), Sonatesatz – Rondo (1906), Kinderstück (Մանկական պիես, 1925) և Klavierstück (Դաշնամուրային պիես, 1925):

հը՝ Անտոն Վեբերնը, որպես նորարար, շատ բանով գերազանցեց իր ուսուցչին՝ դոդեկաֆոն և սերիալ տեխնիկայի սկզբունքները կիրառելով շատ ավելի խիստ ձևերում: Ընտրված «սերիայի» տոներով պայմանավորված միատարր երաժշտական հյուսվածքը կոմպոզիտորի գործերում համադրվում է երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերի (ռիթմ, հարմոնիա, տեմբրային գունավորում) առավելագույն անհատականացման հետ, ինչը արմատապես փոփոխում է երաժշտության ծավալման բուն էությունը: Հիմա դա ոչ թե թեմատիկ նյութի աստիճանական շարադրանք ու զարգացում է, այլ մեկ սուբստանցի ներսում ձևով և երանգավորմամբ վառ, կոնտրաստային հնչյունային տարրերի՝ «գծերի», «կետերի», «դաշտերի» անընդհատ և ազատ փոխակերպումներ, փոխադարձ ներթափանցումների և փոխադարձ անցումների ազատ խաղ: Այս տեսանկյունից Վեբերնի ստեղծագործությունը հսկայական ազդեցություն ունեցավ հետպատերազմյան երաժշտական ավանգարդի ներկայացուցիչներից շատերի վրա, որոնցից են Իգոր Ստրավինսկին, Պիեռ Բուլեզը, Կառլհայնց Շտոկհաուզենը, Լուիջի Նոնոն, Բրունո Մադերնան, Դյորդ Լիգետին, Անդրեյ Վոլկոնսկին, Էդիսոն Դենիսովը, Ալֆրեդ Շնիտկեն, Սոֆյա Գուբայդուլինան, Ալեքսանդր Կնաֆեյը և ուր.:

Վեբերն-արվեստագետը ճղճիմության, գռեհկության, անճաշակության ռիսերիմ թշնամին էր, և նրա արվեստի կերպարային աշխարհը հեռու է կենցաղային երաժշտությունից, բարդ է ու անսովոր: Երաժշտական վեհապալանչ մթնոլորտը, արտահայտչամիջոցների տնտեսումն ու կենտրոնացումը, ծայրահեղ հակիրճությունը... Հնչողության ծայրահեղ քնքշության և ծայրահեղ սրության անսովոր համադրումը, գծերի և տեմբրերի նրբագեղությունը ծնում են դաշնամուրային այնպիսի հյուսվածք, որն ասես կազմված է նրբին առկայծող պողպատե լարերից և երբեմն անիրական է թվում: Վեբերնի Վարիացիաները դաշնամուրի համար յուրօրինակ են նրանով, որ դրանք վարիացիաներ են՝ առանց թեմայի: Այնուամենայնիվ, այս հորինվածքն իրականում վարիացիաների շղթա է: Պարզապես նրանցում տարբերակվում է ոչ թե թեման, այլ երաժշտական նյութի կազմակերպման սկզբունքը: Շարի յուրաքանչյուր մասում գտնված են ձևակազմավորման սկզբունքներ, որոնք տարբեր կերպ են հարաբերվում դասական սկզբունքների հետ, այլ կերպ են մեկնաբանվում սերիայի անցկացման հարաբերությունները շարահյուսական կառույցների հետ, տարբեր մարմնավորումներ է ստանում սիմետրիայի սկզբունքը: Ավելին, վերջին (III) վարիացիայում ներ-

դաշնակորեն միախառնված են I և II վարիացիաների նյութը և ձևակազմավորման սկզբունքները, այսինքն, այն շարքի I և II վարիացիաների «վարիացիան է»։ Այլ կերպ ասած, օր. 27 Վարիացիաները հիմնված է ձևակազմավորման դասական սկզբունքների և սերիալ տեխնիկայի համադրման գաղափարի վրա։

Դաշնամուրային ձեռագրի համարձակ նորարարությունը, ձևակազմավորման սկզբունքների թարմությունը, կերպարային-հնչյունային մթնոլորտի յուրօրինակությունը Վարիացիաների այն առանձնահատկություններն են, որոնք դաշնակահարի առջև բարդ և ստեղծագործական իմաստով «գրավիչ» կատարողական խնդիրներ են դնում։ Պատահական չէ, որ այս գործի մեկնաբանողների թվում են այնպիսի ճանաչված անուններ, ինչպիսիք են Գլեն Գուլդը, Քրիստիան Ցիմերմանը, Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Պիտեր Մերկինը, Մաուրիցիո Պոլինին, Ալեքսեյ Լյուբիմովը, Միցուկո Ուտիդան և ուր.։

Բելա Բարտոկ (1881 – 1945)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Ռապսոդիա, 3 կոնցերտ (1926, 1931, 1945)*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ, Սոնատինո ռումինական թեմաներով, «Բազատեչներ» (14), «Էլեգիաներ» (2), «Բուռլեսկներ» (3), «Յոթ էսքիզ», «Չորս նենիներ», Allegro barbaro, Սյուիտ, Բմպրովիզացիաներ հունգարական գեղջկական երգերի հիման վրա (8), Էտյուդներ (3), «Մաքուր օդին» (“Ha vorozhxe” (5) և այլ դաշնամուրային շարեր, «Մանուկներին» (85), «Միկրոկոսմոս» (153); 2 դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ 2 դաշնամուրի և հարվածայինների համար*։*

Մեծանուն հունգարացի կոմպոզիտոր, դաշնակահար, երաժշտական բանահավաք Բելա Բարտոկը XX դարի երաժշտության արմատական նորարարներից է, որը հսկայական ներգործություն է ունեցել արդի երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիների վրա։ Նրա երկերի աշխարհն ապշեցնում է բևեռայնորեն հակադիր նախասկզբերի զուգակցությամբ. նախաստեղծ ուժի, ձերբազատված զգացմունքների և խիստ ինտելեկտի; դինամիզմի, սուր էքսպրեսիվության և կենտրոնացված վերացականության; բուռն երևակայության և երաժշտական նյութի կազմակերպման կառուցվածքային հստակության։ Ինքնօրինակությամբ է աչքի ընկնում նաև Բարտոկի քնարականության ոլորտը, որը մերթ մոտենում է ժողովրդական մեղեդիների նախաստեղծ պարզությանը, մերթ՝ ձգտում է նրբագեղ հայեցողականության և փիլիսոփայական խորության։

Ստեղծագործել Բարտոկը սկսել է 9 տարեկանից, երկու տարի անց առաջին անգամ հանդես է եկել հանրության առջև որպես դաշնակահար, իսկ Բուդապեշտի երաժշտական ակադեմիայում ուսանելու ժամանակ արդեն բարձրակարգ դաշնակահարի համբավ էր վայելում, որի անվան շուրջ առասպելներ էին հյուսվում²¹⁸։ Հնագույն գեղջկական ֆոլկլորի ուսումնասիրությունը, որը էապես տարբերվում էր տարածված հունգարագնչուական «վերբունկոշ» ոճից, բեկումնային դարձավ երիտասարդ երաժշտի էվոլյուցիայում (վաղ տարիքում իր Ռապսոդիայում, հետևելով Ֆ. Լիստին, նա «ռետտոշի» էր ենթարկում ժողովրդական մեղեդիները, զարդարում դրանք աչքի ընկնող ներդաշնակումով և ֆակտուրային վիրտուոզ տարբերակումներով)։ Հնագույն հունգարական ժողովրդական երգի նախաստեղծ թարմությունը խթանեց նրա ստեղծագործությունների լադախնտոնացիոն, ռիթմական, տեմբրային կառույցի նորացումը։ Այդ ժամանակ էլ սկսվեց երաժշտական լեզվի թարմացման, սեփական կոմպոզիտորական ոճի ձևավորման հետ կապված լարված որոնումների շրջանը։ Դրա հիմքը դարձավ բազմազգ ֆոլկլորային տարրերի և լադի, հարմոնիայի, ռիթմի, գունային միջոցների ոլորտում արդիական նորամուծությունների միախառնումը («Բագատելներ», «Մանուկներին», «Յոթ էսքիզ» և այլն)։

Երաժշտության պատմության մեջ քիչ էն այն երկերը, որոնց ի հայտ գալը տակնուվրա է արել միտքը, ճեղքել հանդիսասրահը, բուռն վիճաբանությունների տեղիք տվել։ Ամենից հաճախ դրանք մոնումենտալ, «ծանրակշիռ» ժանրեր էին (օպերաներ, սիմֆոնիաներ, բալետներ)։ Բայց ահա 1911 թվականին Բուդապեշտում առաջին անգամ հնչեց Բ. Բարտոկի *Allegro barbaro*-ն։ Այս փոքր պիեսի ընդգծված ռիթմի, սովորական «երգայնությունից» զուրկ ցցուն մեղեդու, դաշնամուրի աղմուկի մեջ (ասես այդ ազնվական գործիքը նվագում էին՝ ամբողջ ուժով հարվածելով) նկատվում էր հնագույն ժամանակներից եկած սարսափազդու ուժը։ «Բարբարոսական ալեգրոն» աշխարհ եկավ Ի. Ստրավինսկու «Սրբազան գարունից» 2 տարի և Ս. Պրոկոֆևի «Սկյութական սյուիտից» 3 տարի առաջ՝ երկու հոյակերտ պարտիտուր, որոնք իրենց մեջ են կրում ամեն ինչ ավերելու ընդունակ էներգիայի լիցքեր։ Զարմանալիորեն ճնշող և միտումնավոր կոպիտ այդ երաժշտությունը (տարբեր տոնայնություններում նվագող

²¹⁸ Բուդապեշտի երաժշտական ակադեմիայում Բ. Բարտոկը դաշնամուր է ուսանել Իշտվան Տոմանի (Ֆ. Լիստի աշակերտ), կոմպոզիցիա՝ Հանս Կյոպերի դասարանում։

ձեռքերի «անհամաձայնեցվածությամբ») առաջ բերեց հանդիսատեսների մի մասի բուռն ծափահարությունները, մյուսների կողմից ընդունվեց սրերով:

Բարտոկի երաժշտության այս շրջանի մյուս բևեռը ֆուկլորային հիմքով ստեղծված «Չորս նենիներն»²¹⁹ են: Չայների ռեգիստրային սփռվածությունը և դրանց միավորումը ոտնակի միջոցով տարբեր տեմբրային ամբողջությունների մեջ ստեղծում է ծավալային (իմպրեսիոնիստական) հնչյունային տարածության պատրանք: Էտյուդներում, Իմպրովիզացիաներում՝ հունգարական գեղջկական թեմաներով այդ երկու բևեռներն ասես միավորվում են. երևակայական-ոտնակային շարադրանքը և գծային նեոկլասիցիստական գրելաոճը: Իսկ «Մաքուր օդին» շարքում գունեղ երանգավորումը, նրբաճաշակ տոնորիստական հնարքները ստեղծվում են բացառապես իրական՝ առանց ոտնակի պիանիզմի միջոցներով:

Բարտոկի դաշնամուրային ոճի երկու նախասկզբերի՝ գուներանգային, երևակայական-ոտնակային և հարվածային, առանց ոտնակի, սինթետիկ վառ օրինակ դարձավ Սոնատը երկու դաշնամուրի և հարվածայինների համար (1937): Այստեղ շատ են աղմկոտ ակորդիկայի հնարքները (օկտավային և ակորդային *martellato*, կվարտա-կվինտային պասսաժներ) և հարվածային գծայնություն (միաձայն *non legato* և *marcato*)²²⁰: Դրա հետ մեկտեղ, լայնորեն ներկայանում է նաև Բարտոկ-կոլորիստը. 4 օկտավի սահմաններում հնչողությունը, որը հավաքվում է ոտնակի օգնությամբ (օժանդակ պարտիան I մասի ռեպրիզում), գունեղ ակորդիկան, գունավորող տրեմոլոն (ֆինալի ռեպրիզայում): Հատկանշական է, որ հենց հարվածայինների պարտիան բացառիկ բազմազան է մեկնաբանված. երբեմն այն հնչում է անսովոր «կամաց», մերթ իրականացնելով կոլորիստական և քնարական ֆունկցիաներ, մերթ դառնալով պոլիֆոնիկ հյուսվածքի շերտերից մեկը:

Երեխաներին հասցեագրված «Միկրոկոսմոսը» Բարտոկը ստեղծել է 11 տարիների ընթացքում: Այն ներառում է 153 աստիճանաբար բարդացման սկզբունքով միմյանց հաջորդող պիեսներ և դարձել է անթուլոգիայի եզակի օրինակ ինստրուկտիվ ժանրում: «Միկրոկոսմոսի» նորարարությունը դրսևորվել է ամենատարբեր ոլորտներում: Դա վերաբերում է պիեսներից շատերի լադային ինքնա-

²¹⁹ Այս շարքն այլ կերպ անվանում են «Չորս ողբասացություն», «Չորս ողբերգ»:

²²⁰ Այսինքն, Բարտոկից՝ Բագատելների, Ռումինական պարերի, *Allegro barbaro*-ի հեղինակից:

տիպությանը՝ «Դորիական լադ» (№ 32), «Փռուզիական լադ» (№ 34), «Միքսոլիդիական լադ» (№ 48) պիեսները, «Դեզերումները» (№ 81), որտեղ համադրվում են մի քանի լադային կառույցներ: Դա վերաբերում է հարուստ ռիթմական մտահղացումներին՝ ասիմետրիկ չափեր (ինգամաս՝ «Եռահնչյուններ», յոթամաս՝ «Սկերցո»), փոփոխական չափեր, փոփոխական շեշտադրումներ, ասիմետրիկ և սինկոպացված օստինատո: Դա վերաբերում է նյութի տարբերակման բազմազան մեթոդներին (պոլիֆոնիկ, ֆակտուրային, ռիթմական) և այլն:

Կոմպոզիտորի ոճի էվոլյուցիայի չափազանց հետաքրքիր օրինակ են նրա 3 դաշնամուրային կոնցերտները: Առաջինը, որը շատերի կողմից ճանաչվել է որպես «Բարտոկի ստեղծագործության մեջ մարտելատային-հարվածային փուլի բարձրակետ»²²¹, մոտ է ժամանակակից կոնցերտ-բարոկոյի տեսակին: Այստեղ առկա է թե՛ «առաջինը հավասարների մեջ» սկզբունքը (դաշնամուրը համարյա անընդհատ նվագում է, «առաջին պլանում մուտքերը» ընդմիջելով նվագախմբային ձայների կրկնապատկումներով և ռիթմական-հարմոնիկ ֆոնի դերակատարումներով), թե՛ առանց ոտնակի շարժուն և ակորդային-հարվածային ֆակտուրան, թե՛ շարքի բոլոր մասերի թեմատիկ ընդհանրությունը:

Երկրորդ կոնցերտի եռամաս ցիկլի շրջանակներում տեղադրված է հինգմասանի համակենտրոն հորինվածք, որի ծայրի մասերը (I՝ Allegro և III՝ Allegro molto) շրջապատում են միջին մասը, որի կենտրոնական հատվածը դիվային Presto-ն է՝ շրջապատված խորալային տիպի դանդաղ երաժշտական բաժիններով: Ձևագոյացումն այստեղ անբաժան է տեմբրային դրամատուրգիայից: Այսպես, դաշնամուրը I մասում հնչում է անսամբլում՝ փողայինների և հարվածայինների հետ, Adagio-ում (II)՝ լարայինների և հարվածայինների հետ, իսկ արդեն ֆինալում ներգրավված են նվագախմբի բոլոր գործիքները: Ակորդային-ինտերվալային գրելաոճի հարվածայնության (կվարտա-կվինտային, սեքստային, սեկունդային շղթաներ) հարևանությամբ խորալային-ակորդային երգայնությունն է և կլաստերների գունեղ սոնորայնությունը:

Երրորդ կոնցերտը Բարտոկի վերջին դաշնամուրային ստեղծագործությունն է²²²՝ «անադարտ հունգարականի, նրբակիրթ եվրոպականի և մոզական նախա-

²²¹ Տես՝ **Halsey S.** The Life And Music of Bela Bartok. N.Y., 1953, p. 228.

²²² Ստեղծագործության վերջին 17 տակտերը կոմպոզիտորը չի հասցրել գործիքավորել, և այդ գործն ավարտել է Բարտոկի ընկերը՝ հունգարացի կոմպոզիտոր և դիրիժոր Տիբոր Շերլին:

ստեղծի»²²³ սինթեզի բարձրագույն մարմնավորումներից մեկը: Այստեղ ներդաշնակորեն միահյուսվել են «վերբունկոշ» ոճի տարրերը (պարային ռիթմերը, լամենտո-ռեչիտատիվները), նեոկլասիցիստական պոլիֆոնիկ գրելաոճը, ռոմանտիկական կանտիլենայի փափուկ երանգավորումն ու ջերմությունը: Ինչ վերաբերում է հորինվածքի ընդհանուր սխեմային, ապա այն համապատասխանում է դասական չափանիշներին (չափավոր արագ – դանդաղ – արագ): Հստակ կառուցվածքները, խիստ իմիտացիոն տեխնիկայի (ֆինալի ֆուգան) և ազատ ենթաձայնային պոլիֆոնիայի համադրումը, ավելի շատ կամերային տեխնիցիզմի տեմբրայնությունը (առաջին կոնցերտների համեմատ)՝ այս ամենը Բարտոկի վերջին ստեղծագործական շրջանի էվոլյուցիայի, մեղեդային ջերմության, հաղորդակցվելու պահանջի և «հրաժեշտի տրամադրությամբ ներշնչված նրա վեհ իմաստության» վկայությունն է»²²⁴:

Մինչև կյանքի վերջը Բարտոկը շարունակեց կատարողական գործունեությունը՝ հանդես գալով թե՛ մենահամերգներով, թե՛ անսամբլներում աշխարհի հայտնի կատարողների և նշանավոր դիրիժորների հետ: Պատանեկության տարիներին նախապատվությունը տալով Ֆ. Լիստի երաժշտությանը (Սոնատ հ-moll, «Մահվան պար», Վարիացիաներ Բախի թեմայով)՝ հետագայում նա անդադար հարստացնում էր իր նվագացանկը՝ ներառելով կլավեսինիստների, Յ. Ս. Բախի, Բեթհովենի, Դեբյուսիի ստեղծագործությունները, ինչպես նաև սեփական երկերը: Հասուն շրջանի Բարտոկի պիանիզմը կարելի է բնորոշել որպես նոր դասական տիպի պիանիզմ. ինտելեկտուալ կատարողի խիստ տրամաբանությունը, մատնային ատակայի ակտիվությունը, ռիթմական կազմակերպվածությունը և բռնկուն հուզականությունը, դեկլամացիոն պահերը և դրանց հետ կապված «խոսող rubato»-ի արտահայտչական հնարքները... Այսօր կոմպոզիտորի դաշնամուրային երաժշտությունը հնչում է ամբողջ աշխարհում: Այսպես, Առաջին կոնցերտի կատարողների թվում են Մաուրիցիո Պոլինին, Քրիստիան Ցիմերմանը, Վլադիմիր Աշկենազին, Ռուդոլֆ Սերկինը, Զոլտան Կոչիշը, Գեզա Անդան; Երկրորդը՝ Մաուրիցիո Պոլինին, Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Բորիս Բերեզովսկին, Էդիտ Ֆարնադին; Երրորդը՝ Մարթա Արգերիխը, Անդրաշ

²²³ Demeny J. Bartok in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.-, „Studia musicologica“, T. 5. Budapest, 1963, s. 413.

²²⁴ Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях, Будапешт, 1963, с. 74.

Շիֆը, Էլեն Գրիմոն, Էդիտ Ֆարնադին, Զոլտան Կոչիշը, Մյունզ-Վան-Չունգը: Բոլոր երեք կոնցերտներն ընդգրկված են Պիտեր Դոնոհոուի, Ժան-Էֆլամ Բավուզեի, Դյորդ Շանդորի, Եֆիմ Բրոնֆինի և ուր. նվագաջանկում: Լայն տարածում են ստացել Լիստ-Բարտոկի (Բուդապեշտ, Սոֆիա) միջազգային մրցույթները, Բուդապեշտում անցկացվող՝ Բարտոկի երաժշտության փառատոնը և այլն:

Պաուլ Հինդեմիթ (1895 – 1963)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Կոնցերտ in A, Թեմա և վարիացիաներ*, «Չորս խառնվածք», *Kammermusik op. 36 № 1 դաշնամուրի և 12 մենակատար գործիքների համար; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 3 սոնատ (in A, in G, in B), “Tanzstücke”, Մյուխեն «1922», Klaviermusik (2 շարք), “Ludus tonalis”;* 2 դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ;* 4 ձեռքով դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ և այլն:*

Պաուլ Հինդեմիթը գերմանական նեոկլասիցիզմի ճանաչված առաջատարներից էր և ունիվերսալ մեծության անհատականություն՝ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, կատարող, որը մի քանի գործիքների էր տիրապետում (ջութակ, ալտ, վիոլա դ'ամուր, թավջութակ, կոնտրաբաս, դաշնամուր, կլարնետ և այլն)²²⁵, երաժշտագետ-տեսաբան, հրապարակախոս, բանաստեղծ՝ սեփական ստեղծագործությունների տեքստերի հեղինակ: Չկա մի երաժշտական ժանր, որն ընդգրկված չլիներ նրա ստեղծագործության մեջ, չկա մի գործիք, որը դերակատարություն չունենար նրա երկերում որպես մենակատար, և որին ինքն էլ հրաշալի չտիրապետեր: «Համապարփակ» է նաև կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն, որն իր մեջ ներառում էր բազմազան փորձարարական հոսանքներ և դրա հետ մեկտեղ, մշտապես ձգտում էր ակունքներին՝ Յ. Ս. Բախին և Յ. Բրամսին, Մ. Ռեգերին և Ա. Բրուքներին: Հինդեմիթի ստեղծագործական ուղին՝ նոր դասականության սկզբնավորման ուղին է՝ բորբոքված բանավեճից և էպատաժից դեպի սեփական ստեղծագործական հավատամքի հաստատում:

Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի դաշնամուրային երկերում (“Tanzstücke”, “1922”) նմանակման և գրոտեսկի մթնոլորտը, մեծ քաղաքի ջազային ոլորտի և աղմու-

²²⁵ Պ. Հինդեմիթի կատարողական գործունեությունը (որպես գործիքային մենակատար և դիրիժոր) շարունակվել է մոտ 50 տարի և ավարտվել իր մահվանից մեկ ու կես ամիս առաջ:

կի վերստեղծումը՝ ամեն ինչ ենթարկվում է ընդհանուր կարգախոսին. «կորչի՝ ռոմանտիզմը»: Չափազանցված զգացմունքայնության, էկզալտացիայի և պաթոսի խայթող ծաղրը (ուշ ռոմանտիզմի հարմոնիաները՝ համադրված ջազի սուր էքսցենտրիկ ռիթմի հետ²²⁶, քնարական թեմաները՝ հեգնական, ընդգծված գծային շարադրանքով²²⁷) շփոթմունքի և աղմկոտ վիճաբանությունների տեղիք էին տալիս Գերմանիայում:

Այդուհանդերձ, 20-ական թվականների երկրորդ կեսից կոմպոզիտորի ստեղծագործություններում գերակշռում է նեոկլասիցիստական ուղղվածությունը: Նեոկլասիցիզմը Հինդեմիթի համար ոչ թե երաժշտալեզվական ոճերից մեկն էր, այլ առաջատար ստեղծագործական սկզբունք, «ամուր և գեղեցիկ ձևի» (Ֆ. Բուզոնի) որոնում, հնագույն վարպետների արվեստից սկիզբ առնող ներդաշնակ մտածողության նորմերի մշակում: Հիմնվելով Յ. Ս. Բախի ժառանգության վրա՝ կոմպոզիտորը թարմացրեց կայացած երաժշտական ձևերը՝ դրանք ենթարկելով ժամանակակից երաժշտական մտածողության տրամաբանությանը: Բարդ կոնտրապունկտի տեխնիկայի օրենքներով ստեղծված բազմաձայն տոկատները, ֆուգաները, պասակալիաները, կանոնները, վարիացիաները ներթափանցում են նրա ամենատարբեր ժանրերի երկերի մեջ: Կոմպոզիտորի դաշնամուրային երաժշտության մեջ մարմնավորվեց «գերմանական նեոկլասիցիզմի» ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը՝ «ինտելեկտուալացված» զգացմունքների, ռացիոնալ նախասկզբի գերակշռումը զգայական-ենթագիտակցականի հանդեպ: Դրա հետ մեկտեղ, այս երաժշտության մեջ չկան վերացական կառուցվածքներ. երաժշտական կերպարները վառ են ու շոշափելի, իսկ մեղեդիները (տոտիպ, կոպիտ-էքսպրեսիվ) բնորոշ ճեպանկարի կամ փորագրանկարի տպավորություն են թողնում:

Արդեն իսկ Kammermusik № 2-ում (դաշնամուրի և 12 գործիքների համար) առանց դժվարության նկատվում է ժամանակակից բարոկո-կոնցերտի նախատիպը, որտեղ դաշնամուրի՝ առանց ոտնակի ֆիգուրացիաներն անդադար հնչում են ամբողջ I մասի ընթացքում, իսկ Պասակալիայում (II) դաշնամուրի նվագամասը հանդես է գալիս որպես լարային և փողային գործիքային խմբերի

²²⁶ «Շիմմի», «Ռեգթայմ» (Հինդեմիթի նշագրումը՝ «այս պիեսը նվագիր շատ վայրենաբար, բայց ռիթմը խիստ պահպանելով, մեքենայի նման»):

²²⁷ “Nachtstück” (Հինդեմիթի նշագրումը՝ «ոչ շատ արտահայտիչ»):

թեմաների կոնտրապունկտ: III մասը («Փոքրիկ պոպուրի») կտրուկ ռճական հակադրությամբ է ներխուժում երաժշտական մթնոլորտ. մոայլ պասակալիային փոխարինելու է գալիս էքսցենտրիկ ֆոքստրոտը: Իսկ ֆինալը (երկձայն ժիգա՝ կենտրոնական մասում ֆուգատոյով) կրկին մեզ վերադարձնում է նեոբարոկոյի աշխարհը:

«Հինդեմիթի դաշնամուրային սոնատները... Շուբերտից հետո ստեղծված այս տիպի փոքրաթիվ, հիրավի նշանակալի երկերից են», — իր հետազոտության մեջ ընդգծում է Վիլլի Ապելը²²⁸: Հատկանշական է, որ բոլոր երեք սոնատներն էլ, որոնք գրվել են նույն 1936 թվականին (ակնհայտ կառուցվածքային տարբերությունների հետ մեկտեղ), ունեն երկու բնորոշ առանձնահատկություն: Դրանցից մեկը նրանցում գերակշռող այսպես կոչված «ակորդային պոլիֆոնիայի տրամաբանությունն է», երբ անկախ ձայները, ինտերվալային-ակորդային խտացման հետևանքով, նվագախմբային հնչողության պատրանք են ստեղծում: Մյուսը՝ հրաժարումն է սոնատային ցիկլի «կրճատումից» և բազմամաս հորինվածքների անսովոր մեկնաբանումն է, որը հեռանում է դասական մոդելներից: Այսպես, in A Սոնատում I և IV լուսավոր-էլեգիական մասերը հարաբերվում են միմյանց որպես էքսպոզիցիա և հայելակերպ ռեպրիզա; II-ը (վշտալի սգո քայլերգ), III-ը (սկերցո) և V-ը (ռոնդո-սոնատ՝ կենտրոնական պոլիֆոնիկ էպիզոդով) կազմում են ցիկլի հիրավի սիմֆոնիկ ընդգրկումով գրված հիմնամասը: Քառամաս in G Սոնատում (սոնատային allegro, սկերցո-վալս, adagio, ռոնդո-ֆինալ) adagio-ի թախծալի երաժշտությունը վերադառնալով սոնատի վերջում՝ ասես շրջանակի մեջ է վերցնում ֆինալի ռոնդոն: Ինչ վերաբերում է կոմպոզիտորի սոնատային ստեղծագործության գագաթնակետին՝ in B Սոնատին, ապա ընդգծված կամերային բնույթի I մասին հաջորդում են երեք մեծակերտ կառույց՝ Սկերցո (II), ֆուգատոյանման միջին բաժնով սգո քայլերգ (III) և կրկնակի ֆուգա (IV), որի երկրորդ թեման վերցված է III մասի ֆուգատոյից: Հենց եզրափակիչ ֆուգան էլ դառնում է այս ծավալուն ստեղծագործության արտահայտիչ կուլմինացիան, հաղթական ավարտը:

Հինդեմիթի դաշնամուրային ստեղծագործության և ընդհանուր առմամբ XX դարի ամբողջ արևմտյան պոլիֆոնիայի գագաթնակետը դարձավ "Ludus tonalis" («Տոնայնությունների խաղ») ցիկլը: Այս երկը, ինչպես և Բախի «Լավ տեմպե-

²²⁸ **Apel W.** Masters of the Keyboard. Cambridge, Mas., 1947, p.303:

րացված կլավիրը», ներկայանում է որպես տեսական կանխադրույթի գործնական իրականացում: Բախի համար դա համաչափ տեմպերացման գաղափարն էր, Հինդեմիթի համար՝ հնչյունների նվազող ազգակցության ակուստիկ տրամաբանությունը (մոտ օբերտոններից դեպի հեռավորները)՝ «c» կենտրոնական հնչյունի համեմատությամբ: Երկու դեպքում էլ ընդգրկված են կվարտա-կվինտային համակարգի բոլոր տոնայնությունները (24՝ Բախի մոտ, 12՝ Հինդեմիթի, քանի որ վերջինիս համար մաժորը և մինորը ընդհանուր տոնայնական ամբողջության տարրերն են, որոնք ստեղծում են հիմնական տոնի գերիշխումը՝ in C, in A, in G, in Des և այլն):

"Ludus tonalis"-ի հորինվածքային կառույցը յուրահատուկ է: Ստեղծագործության սկիզբն ազդարարող Պրելյուդը սեղմ ձևով ներկայացնում է ամբողջ ցիկլի տոնայնական զարգացման ուղին՝ անցնելով բոլոր տոնայնությունների միջով՝ «c»-ից մինչև «fis» («տոնայնությունների խաղի» առաջին, սկզբնական շրջանը): Ցիկլը եզրափակող Պոստլյուդիան շարժվում է հակառակ ուղղությամբ՝ «fis»-ից մինչև «c»՝ միաժամանակ հանդիսանալով Պրելյուդի հայելանման փոխակերպումը («տոնայնությունների խաղի» երրորդ, եզրափակիչ շրջանը): Սա մի յուրօրինակ հորինվածքային կամար է, որն ամրակցում է ցիկլը որպես անքակտելի ամբողջություն: Տոնայնությունների խաղի գլխավոր (կենտրոնական) շրջանը 12 տոնայնություններում գրված 12 ֆուգաներն են, որոնց միջև տեղակայված են 11 մոդուլացնող ինտերլյուդիաներ, որոնք էլ երաժշտական զարգացումը ճկուն կերպով փոխադրում են մի ֆուգայի տոնայնությունից հաջորդին (f-a, e-es, des-h): Եթե ֆուգաներում, նրանց յուրօրինակության և ինքնատիպության հետ մեկտեղ²²⁹, կոմպոզիտորը պահպանում է իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ գրելաձևը, ապա ինտերլյուդիաների մեծ մասում հոմոֆոն ֆակտուրան գերիշխում է պոլիֆոնիկին և ճանաչելի են դառնում ժանրային գծերը՝ պաստորալ, արիա, վալս, քայլերգ: Ոչ պակաս բազմազան են դաշնամուրային ֆակտուրայի տեսակները. խիտ ակորդային զուգահեռականություն, խուլ օկտավային և ակորդային martellato-ներ (c-g, d-b, des-h ինտերլյուդիաներ), ռեպետիցիաներ, մանր մատնային տեխնիկա (ինտերլյուդիաներ a-e, c-g):

"Ludus tonalis"-ին ոճով հարազատ է կոմպոզիտորի վերջին դաշնամուրային

²²⁹ Հարմոնիկ խիստ երանգավորումը, կվարտային և կվինտային զուգահեռները (a, e ֆուգաները), յուրօրինակ չափերը (2/2, 3/2, 4/2՝ a, h ֆուգաները) և այլն:

երկը՝ in A Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1945), որի լույսով ողողված մթնոլորտն ուղղված է լույսի, ուրախության և հանգստության գաղափարին: Եթե կոնցերտի I մասի դաշնամուրի նվագաբաժնում գերիշխում է «ակորդային պոլիֆոնիայի» տրամաբանությունը, ապա II մասում կոմպոզիտորը վերհիշում է իր վաղ շրջանին բնորոշ գրելաոճի ֆակտուրային հնարքները. դաշնամուրի նախշազարդ կոնտրապունկտն ուղեկցում է թեմային նվագախմբի ձայներում, և միայն ռեպրիզում թեմատիկ նյութը անցնում է մենակատարին, իսկ նախշազարդման գիծը՝ նվագախմբին: III մասը (Պոպուրի "Tre fontan") ժանրային վարիացիաներ են հնագույն պարեղանակի թեմայով, որոնք սյուիտային ցիկլի տպավորություն են գործում (Կանցոնա, Քայլերգ, Դանդաղ վալս, Կապրիս, եզրափակիչ միջնադարյան պար): Այլ կերպ ասած, վարպետի վերջին ստեղծագործությունը, ինչպես և "Ludus tonalis"-ը, ոճական, ժանրային և ֆակտուրային սինթեզի դրսևորում է:

«Հինդեմիթի երևույթը մերօրյա երաժշտության մեջ հարկավոր է գնահատել որպես երջանիկ իրադարձություն. շրջապատող իրականության խավարի մեջ նա առողջ, լուսավոր նախասկզբի ներկայացուցիչն է», - այսպես է բնութագրել կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը Ի. Ստրավինսկին: Պատահական չէ, որ դեռևս կյանքի օրոք կոմպոզիտորն արժանացավ համաշխարհային ճանաչման. նրա երաժշտությունը հնչում էր լավագույն մենակատարների և դիրիժորների կատարմամբ, լույս էին տեսնում կոմպոզիցիայի տեսության վերաբերյալ նրա գրքերը (նրանցից ամենանշանակալին «Կոմպոզիտորի աշխարհը» գիրքն է, Քեմբրիջ, 1953), Համբուրգում նրան շնորհվեց Բախի մրցանակ, Բոննում՝ շքանշան «Վաստակի համար», Ստոկհոլմում անցկացվում են «Հինդեմիթի օրեր» և այլն: Գերմանացի կոմպոզիտորի դաշնամուրային երկերի մեկնաբանողներից են եղել Սվյատոսլավ Ռիխտերը և Մարիա Յուդինան, Գլեն Գուլդը և Զիգֆրիդ Մաուզերը, Մոնիկա Ագը և Անատոլի Վեդերնիկովը, Հանս Պետերմանդլը և Սվետլանա Նավասարդյանը, Բորիս Բերեզովսկին, Ջոն Մաքքեյնը, Գերհարդտ Պոլսելտը և ուր.:

Սերգեյ Սերգենիչ Պրոկոֆև (1891 – 1953)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. 5 կոնցերտ դաշնամուրի համար գրգած հիմնական ստեղծագործությունները (*Des-dur, g-moll, C-dur, B-dur* ձախ ձեռքի համար և *G-dur*); մենսևվազ դաշնամուրի համար՝ 9 սոնատ, 3 սոնատին, 4 էտյուդ, Տոկատ *d-moll*; դաշնամուրային ցիկլեր՝ «Սարկազմներ» (5), «Վաղանցիկություններ» (20), «Ծեր տատիկի հեքիաթները» (4), «Իրերն իրենց մեջ» (2), «Մոքեր» (3), «Մանկական երաժշտություն», տրանսկրիպցիաներ՝ «Սեր երեք նարնջի հանդեպ» օպերայի (2), «Համլետ» ներկայացման («Գավոտ»), «Ռումբոն և Ջուլիետ» (10), «Մոխրոտը» (3 ցիկլ՝ 3, 10, 6 պիես) բալետների երաժշտությունից, դաշնամուրային մշակումներ, տարբեր տարիների դաշնամուրային պիեսներ, 2 դաշնամուրի համար՝ կոնցերտ (անավարտ):

Սերգեյ Պրոկոֆևն արդեն իսկ առաջին ստեղծագործական քայլերից դարձավ «այսօրվա կոմպոզիտորը» և մինևույն ժամանակ, կոմպոզիտոր, որն անկրկնելի յուրօրինակությամբ շարունակում էր անցյալ դարաշրջանների վարպետների ավանդույթները (վիեննայի դասականների՝ ճայների հստակ բաժանումը և պարզ ձևակառուցումը, Մ. Գլինկայի և Ա. Բորոդինի էպիկական վեհությունը, Մ. Մուսորգսկու հանդուգն դրամատիզմը, իմպրեսիոնիզմի նորացված, «առանց ոտնակի» գունեղությունը): Հետևելով սեփական ստեղծագործական *credo*-ին՝ «ատում եմ նմանակումը, ատում եմ ծեծված հնարքները», Ս. Պրոկոֆևը նոր էջ բացեց կլավիրային ոճի զարգացման գործում:

Առաջին հայացքից աչքի է ընկնում համարձակ նորարար-մոդեռնիստը, որը մերժում է ուշ ռոմանտիկական արվեստի կանոնները՝ «փոթորկահույզ զգացմունքների» ռոմանցվածությամբ և նրբակիրթ քնքշությամբ: Այդ են վկայում տոկատային հնչողությունների հարվածայնությունը, պարզ ու «մերկացված» ֆակտուրան, հրաժարումը շքեղ ֆիգուրացիաներից, անսանձ էներգիան, ճնշումը, դինամիզմը: Դրա հետ մեկտեղ, հակադարձելով ավանգարդիստական կոտորակված մելոսին, Պրոկոֆևը հոգածությամբ զարգացնում է ծավալուն մեղեդային գծերը՝ դրանք հարստացնելով թարմ մոդուլացիոն անցումներով: Իսկ ի հակակշիռ տոնայնության վերացման, հաստատում է լադային հենքերի հստակությունը՝ տոնայնական համակարգը բարդացնելով և ընդլայնելով պոլիլադային հարմոնիաների, «անկայուն զոնաների» և տոնայնական հիմքի միջև հակադրությունների հաշվին: Ժամանակի հետագոտողներից շատերի ուշադրությունից վրիպել է Պրոկոֆևի «քնարական կողմը», որը դուրս է պրծնում գրոտեսկա-

յին, սարկաստիկ կերպարների, միտումնավոր կոպիտ, ծանրաքաշ ռիթմերի միջից: Մինչդեռ այդ քնարական, ամոթխած ինտոնացիաները շատ են անգամ երիտասարդ Պրոկոֆևի գործերում՝ «Վաղանցիկություններ» և «Սարկազմներ» ցիկլերում, № 2 Սոնատի I մասի օժանդակ թեմայում, որտեղից էլ գալիս հասնում է «Ծեր տատիկի հեքիաթներին», «Ռոմեո և Ջուլիետին», «Մոխրոտին», վերջին սոնատների ներթափանցող քնարականությանը:

Ուշագրավ է այն փաստը, որ Պրոկոֆևն ավարտեց Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (1909) առանց արտասովոր շուքի, մինչդեռ որպես դաշնակահար ավարտական քննական ելույթից հետո (1914) նրան շնորհվեց հատուկ մրցանակ՝ «Շրյոդեր» ֆիրմայի ռոյալ²³⁰: Ի դեպ, նրա եռանդուն համերգային գործունեությունը սկսվել էր շատ ավելի վաղ՝ 17 տարեկանից, երբ իր առաջին ելույթի ծրագրում նվագեց նաև սեփական «Տեսիլքը»: Իսկ 10 տարի անց (1918) Պրոկոֆևը որպես դաշնակահար և դիրիժոր մեկնեց հյուրախաղերի (ԱՄՆ, Կուբա, Ճապոնիա, Ֆրանսիա, Գերմանիա), որոնք անսպասելի ձգձգվեցին շուրջ երկու տասնամյակ²³¹:

Անշուշտ, կոմպոզիտորի դաշնամուրային ոճը չորս ու կես տասնամյակի ընթացքում նշանակալի էվոլյուցիա ապրեց: Վաղ շրջանի Պրոկոֆևը (1909 – 1913) ձգտում էր գրել երաժշտություն մեծ համերգասրահների, լայն ունկնդրի համար (վառ, կոնտրաստային, ռիթմիկ առումով հստակ): Նման օրինակներից են «Տեսիլքը», Առաջին սոնատը, Էտյուդները, Տոկատը, բազմաթիվ պիեսները (օր. 3, 4, 12) և իհարկե, Առաջին դաշնամուրային կոնցերտը: Ռիթմական պատկերի առանձնահատուկ էներգիան և ճկունությունը, երբ շեշտերը չեն համընկնում կանոնավոր չափին, non legato վիրտուոզային նվագի նպատակասլացությունը (ռեպետիցիաներ, martellato-ներ), ֆրագավորման կտրտվածությունը, էքսպրեսիվ

²³⁰ Պրոկոֆևը կոմպոզիցիա է ուսանել Ա. Լյադովի և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի, իսկ դաշնամուր՝ Ա. Վինկլերի և Ա. Եսիպովայի դասարաններում: Դաշնակահար-շրջանավարտների այս մրցույթում Պրոկոֆևի մրցակիցը Ն. Ի. Գուլուբովսկայան էր, որը հետագայում Լենինգրադի կոնսերվատորիայի առաջատար պրոֆեսորներից մեկը դարձավ:

²³¹ Սեփական ստեղծագործություններից բացի, Պրոկոֆևը կատարում էր նաև այլ հեղինակների երաժշտություն՝ Ռ. Շումանի «Կառնավալը», Պ. Չայկովսկու Մեծ սոնատը, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի Կոնցերտը, պահպանվել են Մ. Մուսորգսկու, Ն. Մյասկովսկու, Ա. Սկրյաբինի, Ս. Ռախմանինովի ստեղծագործությունների ձայնագրությունները (Ռուսաստանում նա առաջինն էր, որ կատարեց Առնոլդ Շյոնբերգի վաղ շրջանի դաշնամուրային պիեսները):

հարմոնիաների և հարվածային դիսոնանս ակորդների համարձակությունը... Պատահական չէ, որ այս մեկմասանի կոնցերտը, որում, Ստրավինսկու Կոնցերտից 10 տարի ավելի շուտ, մարմնավորվեց ժամանակակից բարոկո-կոնցերտի գաղափարը՝ solo և tutti թեմատիկ միասնությամբ, առաջ բերեց ժամանակակից երաժիշտներից շատերի բուռն անհանդուրժողականությունը: Նույնիսկ ավելի ուշ, արդեն ուրիշ ստեղծագործությունների վերաբերյալ, հիացական արձագանքների կողքին, հանդիպում էին նաև այնպիսի կարծիքներ, ինչպես օրինակ՝ «մամոնտների հոտի հարձակումը ասիական սարահարթի վրա» կամ՝ «կակոֆոնիայի կառնավալ», «երաժշտության մեջ ռուսական քառս» և այլն²³²:

Սակայն, ինչպես խոստովանում էր ինքը՝ կոմպոզիտորը, հատկապես «Առաջին կոնցերտում արտաքին փայլի հետևից ընկնելու, որոշ չափով «ֆուտբոլայնության» վերաբերյալ հանդիմանանքները առիթ դարձան Երկրորդում ավելի խորը բովանդակություն որոնելուն»: Սա իսկապես այլ բնույթի ստեղծագործություն է. չորս մասանի հորինվածք, որում քնարա-էպիկական արտահայտչաեղանակը վերաճում է մենակատարի պաթետիկ մենախոսություն-կադենցիայի (I, Andantino), դինամիկ Սկերցոն (II) ընկալվում է որպես XX դարի երաժշտության մեջ հանդիպող շատ կոպիտ-խայթող սկերցոների նախատիպ, իսկ մոայլ, փոքր-ինչ վայրի Intermezzo-ն նախապատրաստում է եռանդով լեցուն ֆինալը: Կառուցվածքային առանձնահատկությունները (քառամաս ցիկլ), կերպարային հակադրությունների սրությունը («չարի» մարտնչող ակտիվությունը և քնարականության «մարդկայնությունը»), ազգային կոլորիտի յուրօրինակությունը այս Կոնցերտը հարազատ են դարձնում Երկրորդ դաշնամուրային սոնատին:

Պրոկոֆևի ոճի զարգացման հաջորդ փուլի համար (1914 – 1918) որոշիչ եղավ կոմպոզիտորի կենսազգացողության փոփոխությունը: Արդեն չկա կամքի և լավատեսության անվիճելի գերիշխում, սրվում է հետաքրքրությունը հայեցողականության («Վաղանցիկություն» № 4, «Ծեր տատիկի հեքիաթները» № 2 և № 4, Չորրորդ սոնատի առաջին մասերը), գունախաղի, կերպարների հոգեբանականացման («Սարկազմներ», «Վաղանցիկություններ») հանդեպ, թափ են հավաքում տագնապի, դառնության, տարակուսանքի զգացումները, հիմնավոր հաստատվում է այրող հեգնանքը և լուռ էլեգիականությունը: Պրոկոֆևի երաժշտու-

²³² Պրոկոֆևի՝ Նյու-Յորքում կայացած առաջին ելույթի առթիվ ամերիկյան մամուլի արձագանքներից:

թյան մեջ ի հայտ է գալիս լիարժեք հուզականությունը: Ֆակտորան դառնում է առավել բազմազան: Դա վերաբերում է տարածության ակուստիկ էֆեկտի ստեղծմանը (ձայների շարադրանքը հեռավոր ձայնասահմաններում, այն դեպքում, երբ ստեղնաշարի միջին մասը ոչնչով լցված չէ, դատարկ է՝ «Վաղանցիկություններ» № 4, № 9) և հակառակը, երաժշտական հյուսվածքի շերտավորմանը 4 – 5 սերտաճած ձայների, ինչը հանգեցնում է ռեգիստրների միախառնումին, պահանջում է ձեռքերի ճկուն փոփոխում («Սարկազմ» № 5, «Վաղանցիկություններ» №№ 10, 16, 18, Չորրորդ սոնատի II մասը), և «երկարաշունչ» legato-ի հայտնվելուն («Վաղանցիկություններ», «Ծեր տատիկի հեքիաթները», Երրորդ սոնատը): Ձգտումը անկեղծ արտահայտչաեղանակին, բանաստեղծական քնարականության կղզյակները թույլ են տալիս այս հնգամյակը բնորոշել որպես ստեղծագործական կարճ, սակայն վառ նեոռոմանտիկական ժամանակաշրջան:

Յուրօրինակ սահմանագիծ, որից հետո սկսվեց կոմպոզիտորի ստեղծագործության նոր ժամանակահատվածը, դարձավ Երրորդ դաշնամուրային կոնցերտը (1916 – 1921): Հենց այստեղ ամբողջ հզորությամբ հնչեցին այն «ռուսական ոգին» և «ամենակարող դաշնամուրի» այն հնչողությունը (լեզվի մեջ, կերպարներում, սրինգների պես հոգեզմայլ, չարագույժ, երիտասարդական թափով), որոնք ստիպում են հիշել Չայկովսկու և Ռախմանինովի կոնցերտների պաթոսը: Ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը վառ կերպարայնությամբ արտահայտել է բանաստեղծ Կոնստանտին Բալմոնտը. «Եվ արևի դափն է խփում անհաղթ սկյութացին» (“И в буген солнца бьет непобедимый скиф”):

«Արտասահմանյան» շրջանի (1923 – 1934) ոճը ինքը՝ Պրոկոֆևը բնորոշել է որպես նոր պարզություն՝ նկատի ունենալով պարզեցված և բարդեցված տարրերի նոր փոխհարաբերությունը: Պարզեցումը վերաբերեց առաջին հերթին ֆակտուրային: «Չե՛մ սիրում սոնատներում ճոխ շարադրանքը...Ես սոնատը պատկերացնում եմ ոչ թե հինգհարկանի, այլ կամերային, խիստ, գրեթե քառաձայն»²³³: «Քառաձայն» այդ տարիներին գրվում էին ոչ միայն սոնատներն ու սոնատինաները, այլև դաշնամուրային մյուս ստեղծագործությունները («Իրերն իրենց մեջ», «Մտքեր», վերջին կոնցերտները): Միաձայն են պասաժ-ֆիգուրացիաները, ռեպետիցիաները, martellato-ն, միաձայն և երկձայն՝ վիրտուոզային

²³³ Ն. Մյասկովսկուն գրած նամակից (1925):

թոփչքները: Եվ այս ամենը՝ գունեղ երանգավորման հետ համատեղված («առանց ոտնակի» իմպրեսիոնիզմ), օգտագործելով հարվածային-աղմկային հնարքները (խիտ կլաստերները Հինգերորդ սոնատի ֆինալում, բռնուցքով հարվածը № 5 Կոնցերտի ֆինալում): Մինչդեռ բարդեցումը կապված է կոմպոզիցիոն կառույցների նորարարության հետ (այսպես, քառամաս Չորրորդ կոնցերտում II մասը շրջապատված է երկու սոնատային allegro-ներով (I և III)²³⁴, Հինգերորդը կառուցված է ռոնդոյի սկզբունքով, որի թեմատիկ նյութով նման, միասնական տոնայնությամբ I, III և V մասերը ռեֆրենի դեր են խաղում: Զգալի բարդեցված է մեղեդիական գիծը, հարմոնիան, մետրառիթմը (առատ են ոչ ակորդային ձայները, խառը չափերը, ռիթմական տարբերակումը և այլն):

Կոմպոզիտորի վերջին (խորհրդային) շրջանը (1935 – 1947) ընդհանրացումների, վեհ հոգևոր սինթեզի ամենաբեղուն ժամանակահատվածն է: Դրա վառ ապացույցը նշանավոր սոնատային եռագրությունն է (№№ 6, 7, 8 սոնատները): Վաղ շրջանի Պրոկոֆևից այստեղ մնացել են կոնցերտային թափը, խոշոր տեխնիցիզմը, «զանգերի դողանջները», արտասահմանյան ժամանակահատվածից՝ պոլիֆոնիկ մտածողությունը, գծային գրելաոճի անաղարտությունը, թափանցիկ ֆակտուրայով դիստանսների կոպտությունն ու սրությունը: Սակայն հատկապես այս տարիներին կոմպոզիտորին հաջողվեց իրականացնել, թվում է թե անհնարին՝ սոնատային ոճին հաղորդել այրող էքսպրեսիվ մեկնաբանում, բարձրացնել այն հիրավի ողբերգական աստիճանի: Այստեղ գծային պասաժ-ֆիգուրացիաները դառնում են տագնապի մարմնավորում (Յոթերորդ սոնատի I մասը, բոլոր երեք սոնատների մշակումները), օկտավային զուգահեռները՝ մերթ «չարի» հնչողությամբ (Յոթերորդ սոնատի I մասը), մերթ՝ գրության և մարդասիրության երերուն հնչողությամբ (I մասերի օժանդակ պարտիաները № 6 և № 8 սոնատներում), հարվածային ակորդիկան՝ որպես գրոհի խորհրդանիշ (հաճախ ագրեսիվ, երբեմն հաղթական՝ Յոթերորդ սոնատի ֆինալը): Հատկապես Պրոկոֆևն էր, որ բոլորից շուտ և բոլորից ավելի վառ կերպով կարողացավ ցուցադրել «առանց ոտնակի ոճի ունիվերսալությունը» (Լ. Գակկել), բացահայ-

²³⁴ Այս կոնցերտը, ինչպես նաև Մ. Ռավելի՝ ձախ ձեռքի համար մեկմասանի Կոնցերտը գրվել է Պաուլ Կլոդեֆեշտայնի համար և Պրոկոֆևի միակ ավարտուն դաշնամուրային կոնցերտն է, որը հեղինակի կյանքի օրոք չի կատարվել: Առաջին անգամ այն կատարեց դաշնակահար Զիգֆրիդ Ռապպը (Բեռլին, 1956):

տել նրա քնարական, պատկերային. էպիկական հնարավորությունները, ստեղծագործական սինթեզի նրա հրաշալի ունակությունը:

Պրոկոֆև-դաշնակահարը, անշուշտ, «նոր տեսակի» ինքնատիպ վիրտուոզ էր: Դաշնամուրային տուշեի յուրօրինակությունը, «ֆենոմենալ» (Հ. Նեյհաուզ) վիրտուոզությունը, հատկապես դաստակային staccato-ի և լայն թռիչքների տեխնիկայում, կատարողական ռիթմի ապշեցուցիչ բազմազանությունը (մերթ չոր որոշակի, մերթ, հակառակը՝ շարժումն արգելակող կամ արագացնող, իսկ երբեմն էլ՝ tempo rubato-ի զարմանալի նրբաճաշակությամբ²³⁵), դինամիկ սանդղակի հսկայական դիապազոնը՝ սկսած *pp* շրջունից մինչև ահեղաձայն *ff*, հնչերանգի արտաբերման անհատական ոճը: Այս ամենը վկայում էր նոր սերնդի դաշնակահարի հայտնության մասին, որն իր կատարողական արվեստում մարմնավորեց XX դարի երաժշտական մտածողության սուր կոնֆլիկտայնությունը և դինամիզմը:

Սկզբնական շրջանում հենց հեղինակի կատարմամբ հնչած դաշնամուրային ստեղծագործություններն աստիճանաբար սկսեցին ընդգրկվել ճանաչված ռուս դաշնակահարների երկացանկում՝ Սվյատոսլավ Ռիխտեր (Յոթերորդ և Ինեւորդ սոնատների առաջին կատարողը), Էմիլ Գիլելս (առաջինն է կատարել № 8 Սոնատը), Վլադիմիր Սոֆրոնիցկի («Սարկազմներ», «Ծեր տատիկի հեքիաթները»), Մարիա Յուդինա (Կոնցերտ № 2, Սոնատներ №№ 2, 4, 5, 8, «Վաղանցիկություններ», «Ծեր տատիկի հեքիաթները», «Իրերն իրենց մեջ», «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ից սյուիտը), Անատոլի Վեդերնիկով (Սոնատ № 5, «Մտքեր», Չորրորդ կոնցերտը): Ժամանակի ընթացքում կոմպոզիտորի հարուստ դաշնամուրային ժառանգությունը դարձավ ամենատարբեր երկրների և սերունդների ներկայացուցիչ դաշնակահարների համերգային երկացանկի զարդը: Նրանց թվում՝ Վլադիմիր Հորովից և Ջոն Լիլ, Մարթա Արգերիխ և Մաուրիցիո Պոլլինի, Նիկոլայ Պետրով և Վլադիմիր Աշկենազի²³⁶, Գլեն Գուլդ և Լազար Բերման, Մոնիկա Ազ և Ալֆրեդ Բրենդել, Վլադիմիր Կրայնս և Լանգ Լանգ, Գրիգորի Սոկոլով և Միխայիլ Պլետնյով, Ալեքսեյ Լյուբիմով և Անդրեյ Գավրիլով,

²³⁵ Դրա վառ օրինակը №№ 6, 9, 10 «Վաղանցիկությունների» և այլ գործերի հեղինակային նշագրումներն են:

²³⁶ Պրոկոֆևի կոնցերտների ձայնագրությունը արժանացել է «Գրեմմի» հեղինակավոր մրցանակին:

Ֆրեդդի Կեմպֆ և Սերգեյ Բաբայան, Ռուդոլֆ Սերկին²³⁷, Դենիս Մացուն, Արմեն Բաբախանյան, Սվետլանա Նավասարդյան և ուր.:

Շատ են տաղանդավոր կոմպոզիտորների, դիրիժորների և դաշնակահարների անունները, ովքեր աշխարհին հայտնի դարձան Ս. Պրոկոֆևի անվան միջազգային մրցույթի շնորհիվ, որը հիմնադրվեց կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ (Սանկտ-Պետերբուրգ): Ռուսաստանում անցկացվում են նաև Ս. Պրոկոֆևի անվան պատանի դաշնակահարների միջազգային մրցույթներ (Սանկտ-Պետերբուրգ և Եկատերինբուրգ):

Դմիտրի Դմիտրիևիչ Շոստակովիչ (1906 – 1975)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ 2 *կոնցերտ* (*c-moll* և *F-dur*); մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 2 *սոնատ* (*D-dur* և *h-moll*), «Երեք ֆանտաստիկական պար», «Աֆորիզմներ» (10), 24 *պրելյուդ*, «Մանկական տետր» (7)²³⁸, «Տիկնիկների պարեր» (7), 24 *պրելյուդ* և *ֆուգա*; 2 դաշնամուրի համար՝ *Սյուիտ fis-moll*, *Կոնցերտինո*, «Ուրախ քայլերգ», «Տարանտելա»:

Դժվար է գերազնահատել Դմիտրի Շոստակովիչի ներդրումը XX դարի երաժշտության զարգացման գործում. նա էական ազդեցություն է ունեցել իր ժամանակակիցներից շատերի և հաջորդ սերունդների կոմպոզիտորների վրա: Բավական է նշել, որ իրենց ձևավորման գործում Շոստակովիչի ինքնատիպ երաժշտական լեզվի և անհատականության ազդեցության մասին բացահայտ հայտարարել են Քլիֆորտ Դենդերեցկին և Ալֆրեդ Շնիտկեն, Լեոնարդ Բերնսթայնը և Բորիս Տիշենկոն, Գիա Կանչելին, Էսա-Պեկկա Սալոնենը, Սերգեյ Սլոնիմսկին և շատ ուրիշներ:

Ապշեցնում է կոմպոզիտորի երաժշտական ժառանգության ժանրային և գեղագիտական բազմազանությունը, որտեղ զուգակցվում են տոնայնական, լարային և ատոնալ երաժշտության տարրերը, ճկուն կերպով միահյուսվել են մոդեռնիզմը, էքսպրեսիոնիզմը, նեոկլասիցիզմը և անգամ ռոմանտիզմը, ժամանակակից կենցաղի երաժշտական ինտոնացիաները (փողոցների, հրապարակ-

²³⁷ Չորրորդ կոնցերտ:

²³⁸ Յոթերորդ պիեսը («Ծննդյան օրը») հրատարակվել է հետմահու, սակայն հեղինակի կազմած ստեղծագործությունների ցանկում ընդգրկված է ցիկլի կազմի մեջ:

ների, համերգային բեմահարթակների երաժշտությունը) և դասական երաժշտության տարրերը: Եվ, անուամենայնիվ, Շոստակովիչի անկրկնելի ոճի յուրօրինակությունը պայմանավորված է ոչ այնքան նրա բաղադրիչ տարրերի քանակով, որքան այդ ամենը ստեղծագործաբար վերաիմաստավորելու և միախառնելու ինտենսիվությամբ: Այսպես, դասական մաժորամիները, քառակուսի մետրաոփմը, ավանդական ֆունկցիոնալ հարմոնիան կոմպոզիտորն ընդգրկել է շատ ավելի լայն արտահայտչամիջոցների համակարգի մեջ: Նրանում երաժշտության «զգացմունքային կորիզը» մարմնավորող հիմնական չափորոշիչը դառնում են բնական, բարձրացված, իջեցված աստիճաններով լադերը և սուր ալտերացված ինտոնացիաները, ինչը հանգեցնում է մեղեդու հորիզոնական գծի «ձերբագատմանը» և ուղղահայացի նորացմանը: Իսկ կիրառելով (բավական չափավոր) սերիալ և սոնորիստական գրելաոճի տարրերը, Շոստակովիչը, որպես օրենք, պահպանում էր տոնայնական հիմքը, լադային հենակետերի զգացողությունը:

Որպես դաշնամուրային կոմպոզիտոր, Շոստակովիչը երկար ուղի է անցել: Եվ այն, որ նրա դաշնամուրային ստեղծագործությունները միմյանց հաջորդում են զգալի ժամանակային ընդհատումներով, բնավ չի նշանակում, որ նրանք մեկուսացված են միմյանցից: Կոմպոզիտորի բոլոր դաշնամուրային երկերի անվիճելի ընդհանրությունը՝ սկսած պատանեկան գործերից մինչև վերջին, եզրափակիչները, վկայում են հեղինակի անհատական ոճի ներդաշնակ զարգացման, բնական էվոլյուցիայի մասին, որը հանգեցրեց հասունության և վարպետության բարձունքներին:

Կոմպոզիտորի հրատարակված ստեղծագործություններից առաջինը՝ «Երեք ֆանտաստիկական պարը» (1922) աչքի է ընկնում «պիանիստական զգեստավորման արտաքին պննանքի հանդեպ խորշանքով»²³⁹: Իսկ հաջորդ երկու գործերում (մեկմասանի, գծային-պոլիֆոնիկ Առաջին սոնատում, «Աֆորիզմներ» շարում՝ 1926 – 27 թթ.) մարմնավորում է ստանում այն անկրկնելի հեղինակային «չոր կրքոտությունը», որը թափանցում է անսովորի ձգտման, կամայականության, էքսցենտրիզմի ներքո: «Աֆորիզմները» (առանց ոտնակի, «վիրտուոզային բարդության» արտիկուլյացիայով) աչքի են ընկնում նաև ժանրային լուծումների

²³⁹ Друскин М. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича. – “Советская музыка”, 1935, № 11, с. 55.

հանդուգն պարադոքսայնությամբ: Նոկտյուրնը՝ *f – ff* դինամիկայով (տագնապալի գիշերվա, անքնության, ցավի երաժշտություն), Սգո քայլերգը՝ փոփոխական չափով (դառը մտորումներ և անհամաչափ, ընդհատվող քայլք), «Լեգենդի» առաջին տակտերը՝ մատնային «էտյուդային» գրելառճով (*ppp*, *legatissimo*, լադային անորոշությունը ստեղծում են հնամաշ տարեգրության էջերի շրջյուններից հառնած լեգենդի աներևույթ մթնոլորտ): Թվարկած գործերը սովորական և սպասված լուծումներից խուսափելու, ծանոթ ժանրերին թարմություն և նոր կենսահաստատ ուժ հաղորդելու վառ օրինակներ են:

Քսանչորս պրեյլուդները (1932 – 33) Շոստակովիչի համար դարձան ոճական ճկունություն ձեռք բերելու փուլ: Անհոգ «ոճերի խաղը», որոնցից յուրաքանչյուրում ընդգծված են, տեղաշարժված, կամ չափազանցված են որոշ մանրուքներ, ներմուծված են բնորոշ՝ «հեղինակի կողմից նշագրումներ»: Ինչ ասես, որ չկա այդ Պրեյլուդներում, «ով» ասես չկա: Ե՛վ Շոպենը (*A-dur*²⁴⁰), և՛ Վագները (*es-moll*²⁴¹), Չեռնին (*D-dur*²⁴²) և Մալերը (*cis-moll*²⁴³), Հինդեմիթը և Պրոկոֆևը (*fis-moll*, *gis-moll*): Եվ, այդուհանդերձ, դա ոչ թե երգիծական ժողովածուի ընդգրկունություն է, այլ «հարստագույն բառարան, որն իր մեջ ներառել է հնչյունային իրականության շատ ու շատ նիշեր»²⁴⁴: Կոմպոզիտորն ասես ձևավորում է սեփական դաշնամուրային երաժշտության «հնչող կերպարը», սեփական դաշնամուրի բազմանշանակ կերպարը:

Պրեյլուդներին անմիջապես հաջորդող Կոնցերտում՝ դաշնամուրի, մենակատար շեփորի և լարային նվագախմբի համար, փորձարարական ոգին նույնքան զգալի է: Գործիքային կազմը տիպիկ նեոբարոկո է՝ կլավիր, լարայիններ, մենակատար փողային գործիք: Սակայն հենց ժանրի մեկնաբանումը բոլորովին այլ է: Առանձնահատուկ սրություն և հրապուրիչ հնչողություն են հաղորդում երաժշտությանը գործիքային և թեմատիկ կերպարների կոնտրաստը, ինչը բացակայում էր Ստրավինսկու և Հինդեմիթի կոնցերտներում:

Հենց Առաջին կոնցերտում էր, որ առաջին անգամ ի հայտ եկավ նյութի ճկուն

²⁴⁰ Պրեյլուդը գրեթե բառացիորեն կրկնում է օր. 25 № 7 Էտյուդի սկիզբը:

²⁴¹ «Աստվածների կործանումը» օպերայից ցածր ռեգիստրում պղնձյա փողայինների խմբերգը և Զիգֆրիդի լայտթեմայի արձագանքները:

²⁴² Օրինակ. Էտյուդ № 32՝ Չեռնի-Գերմերի ժողովածուից:

²⁴³ Պրեյլուդի թեմատիկ կորիզը Հինգերորդ սիմֆոնիայի թեմաներից մեկն է:

²⁴⁴ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. М.-Л., 1976, с. 263.

«շղթայման» հատկությունը: Դա վերաբերում է թե՛ ինտոնացիաների աստիճանաբար «սկզբնավորվելուն», թե՛ տարբեր թեմատիկ տարրերի միահյուսմանը, որոնք ցիկլի հետագա մասերում կշարունակեն զարգանալ, թե՛ իմաստային (լայթմոտիվային և լայթժանրային) կապերին: Դա նաև եզրափակիչ բարձրակետին ձգտելն է, *attaca* հնարքի կիրառումը կոնցերտային ցիկլի III և IV մասերը միանալիս: Համադրելով բազմազան ժանրային և ոճական տարրեր՝ Շոստակովիչը հասնում է գեղարվեստական հնարքի, որը թատրոնում, կրկեսում, կինոյում կիրառվող մոնտաժի տեխնիկան է հիշեցնում: Նման «կադրային դրամատուրգիան» հեղինակին հնարավորություն է տվել պատկերելու առաջացած իրավիճակների պարադոքսալ, հակատրամաբանական շղթան: Իսկ շեփորի նվագաբաժինը, որը «բացահայտում է» կոնցերտի «պարզունակ-փողոցային» թեմաների մեծ մասը, ըստ էության «թատերական կերպարի» է վերածվում, որին դաշնամուրի նվագամասը սկզբում հակադրվում է թեմատիկ նյութի լրջությամբ (ինտոնացիոն ակնարկներ և մեջբերումներ Բեթհովենի, Հայդնի, Մալերի ստեղծագործություններից): Եվ, այնուամենայնիվ, «բարձր» արվեստի աշխարհը տեղի է տալիս «փողոցային» ոլորտին, հնչել վիրտուոզային-կոնցերտային պասաժներին, շեփորների ֆանֆարներին, թմբուկների շքերթային զարկերին: Կոնցերտի նման թատերականացված կոնցեպցիայի շնորհիվ այս ստեղծագործությունը բացառիկ երևույթ դարձավ կոմպոզիտորի ժառանգության մեջ²⁴⁵:

Երկրորդ սոնատը՝ նվիրված Լեոնիդ Վլադիմիրովիչ Նիկոլանին²⁴⁶, դարձավ Շոստակովիչի դաշնամուրային ոճի սինթեզի օրինակ: Կոմպոզիտորին հաջողվեց ի մի բերել սեփական գծային-պոլիֆոնիկ գրելաոճի նրբությունը (Առաջին սոնատ, «Աֆորիզմներ») և հոմոֆոն ցայտուն գրելաձևը: Ոճական ներքին հակասությունների պահերը, տեմբրային-տարանջատված ձայների և խմբերգային հնչողությունների կոնտրաստային միաձուլումը՝ ամեն ինչ ենթարկվում է ամբողջական խոշոր կտավի սիմֆոնիկ մտահղացման իրականացմանը: Այսպես, I մասի ռեպրիզում գլխավոր պարտիայի գծային, ողբերգական-հերոսա-

²⁴⁵ «Այսօրվա կեցությունը չափվում էր հավիտենական արժեքների սանդղակով» (Арановский М. Вызов времени и ответ художника. – “Музыкальная академия”, М., 1997, № 4, с. 16):

²⁴⁶ Ճանաչված երաժիշտ-մանկավարժ պրոֆեսոր Լ. Վ. Նիկոլանը, որի դասարանում Լենինգրադի կոնսերվատորիայում դաշնամուր է ուսանել Շոստակովիչը, մահացել է 1942 թ. հոկտեմբերի 11-ին:

կան թեման և պլակատային-ճչացող, քայլերգատիպ օժանդակը մատուցվում են «սարսափազդու դաժան հակամարտության մեջ» (Լ. Գակկել): Ինքնասույգ, մեղիտատիվ բնույթի Largo-ում (II) պոլիֆոնիան և հոմոֆոնիան ասես միաձուլված են. պոլիֆոնիկ ֆակտուրան՝ պարուրված ոտնակի հնչողությամբ, վերածվում է մածուցիկ, գունեղ բազմաձայնության: Իսկ սոնատի ֆինալում (թեմա և վարիացիաներ) թեման 30 տակտ տևողությամբ հիասքանչ միաձայնություն է: Մեր առջև արտահայտիչ մոտիվ-ինտոնացիաների շղթա է, որոնցից յուրաքանչյուրը դրոշմվում է գիտակցության մեջ (h-moll-ում՝ es-b-c քայլերը): Վարիացիոն ձևը ծավալվում է բնականոն, անշտապ դեպի լարվածության թանձրուկը 8-րդ վարիացիայում (կանոն՝ փոքրացրած օկտավա ինտերվալով) և բարձրակետը 10-րդում (forte երկձայնությունը, սրված պունկտիրը)... Այսպիսի համատեքստում թափանցիկ վերջին վարիացիան, որում կոմպոզիտորը վերադառնում է I մասի գլխավոր պարտիայի ֆակտուրային, ընկալվում է որպես վշտալի հիշողություն՝ դառնալով ոչ միայն վարիացիոն ցիկլի, այլև ողջ սոնատի գաղափարական ամփոփումը:

Թեև Շոստակովիչի դաշնամուրային ժառանգությունը եզրափակում են պատանիների համար գրված գործերը՝ Կոնցերտինոն և Երկրորդ դաշնամուրային կոնցերտը, իրական ամփոփում դարձավ Պրելյուդների և ֆուգաների շարը (1951)²⁴⁷: Յուրահատուկ կամար ձգվեց երիտասարդ հեղինակի առաջին փորձերից դեպի այս ինքնատիպ շարը, որը կարելի է անվանել կոմպոզիտորի հասուն շրջանի հանրագիտարան:

Եթե Յ. Ս. Բախի «LSԿ»-ը դարձավ տեմպերացված լարվածքի գեղարվեստական արժեքի յուրօրինակ հաստատումը, ապա Շոստակովիչի շարը կարելի է դիտարկել որպես լադային մտածողության նոր մակարդակի հաստատում: Շոստակովիչի պոլիֆոնիան իր մեջ ներառել է լադային երանգների ապշեցնող լուսապատկեր՝ հնագույն բնական լադեր, մաժոր-մինոր և այսպես կոչված «Շոստակովիչի լադեր»՝ բարձրացված և իջեցված աստիճաններով, հիմնական և ակտերացված աստիճանների առկայծումներով, տարբեր լադային շեղումների հորիզոնական և ուղղահայաց համադրություններով: Այսպես, C-dur ֆուգայում կարելի է նկատել բոլոր յոթ դիատոնիկ լադերը²⁴⁸, որոնք ըստ էության փոխա-

²⁴⁷ 1950 թ. Շոստակովիչը մասնակցում էր Բախին նվիրված հանդիսություններին (Լայպցիգ), ինչպես նաև Բախի անվ. միջազգային մրցույթի աշխատանքներին որպես ժյուրիի անդամ, և, վերադառնալուն պես, սկսեց աշխատել այս ստեղծագործության վրա:

²⁴⁸ Իոնական, դորիական, փոյուզիական, լիդիական, միքսոլիդիական, էոլական, լոկրիական:

րինեցին ֆուգաներին բնորոշ շեղումներին դեպի ուրիշ տոնայնություններ (ֆուգայում ալտերացիայի ոչ մի նշան չկա), e-moll ֆուգայում ի հայտ է գալիս մաժորային հենք՝ g-c (որպես C-dur-ի ակնարկ), իսկ d-moll ֆուգայի խրոմատիկ շարքում հարմոնիկ մաժորի երանգ է առաջանում: Անվիճելի նորամուծություն դարձավ նաև երկու նախասկզբերի համարձակ սինթեզը՝ «Բախից եկող» (թեմայի զարգացումը կորիզից) և «ռուսական երգայինից եկող» (լայնաշունչ, երգչախմբային ոտնակների կիրառմամբ, ասիմետրիկ չափերի հանդեպ հակումներով):

Թեև հեղինակը սկզբնական շրջանում խոստովանում էր, որ մտահղացել է ոչ թե շար, այլ «ընդհանուր գաղափարով կապված» ժողովածու, անուամենայնիվ Շոստակովիչ-պոլիֆոնիստի աշխատանքի արդյունքը դարձավ շարը: Դրա ամենակարևոր վկայությունը պրեյլուդների և ֆուգաների տրամաբանական հաջորդականությունն է, որը դրսևորվում է թե՛ տոնայնական պլանում (նրանք միմյանց հաջորդում են կվարտա-կվինտային շրջանով), թե՛ կառուցվածքային-հորինվածքային լուծումների առանձնահատկություններում: Խոսքը երեք հուգական-իմաստային բևեռների մասին է, որոնց շուրջ խմբավորվում է Պրեյլուդների և ֆուգաների ամբողջ երաժշտությունը: Դրանք են սկզբնական համարը (հոգևոր հարստության և հանդարտության բևեռը, պրեյլուդ և ֆուգա C-dur), «ոսկե հատման կետը» (գրոտեսկի, դառնության և ողբերգականության մարմնավորումը, պրեյլուդ և ֆուգա Des-dur) և վիթխարի ֆինալը՝ «էպիկական պիանիզմի» (Լ. Գակկել) և ռուսական պոլիֆոնիայի գագաթնակետը (պրեյլուդ և կրկնակի ֆուգա d-moll)²⁴⁹:

Այս շարի, ինչպես նաև Շոստակովիչի դաշնամուրային ժառանգության ամենակարևոր նշանակությունը, սկզբնական շրջանում ոչ բոլորի կողմից ընկալվեց և արժանվույնս գնահատվեց. հեղինակին մեղադրում էին, որ «ֆուգաների մեծ մասը սխեմատիկ և միապաղաղ» զարգացում ունի (իրենց մեջ համադրում են «ռեալիստական նորարարական» հնարքները և «անցյալի ֆորմալիստական հրապուրանքները»)²⁵⁰: Մինչդեռ իրականում ստեղծագործության բոլոր թե-

²⁴⁹ Առաջին բևեռին են ձգտում, օրինակ, A-dur, Fis-dur պրեյլուդներն ու ֆուգաները, երկրորդին՝ a-moll, fis-moll, Es-dur ֆուգաները, երրորդին՝ e-moll, es-moll, b-moll և այլ պրեյլուդներն ու ֆուգաները:

²⁵⁰ Стену́ Скре́бков С. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – “Советская музыка”, 1953, № 9.

մաներն աչքի են ընկնում յուրօրինակությամբ և որոշակի ժանրայնությամբ: Իսկ համարձակ ֆակտուրային գաղափարները, պոլիֆոնիկ զարգացման հնարների և լադային միջավայրի հանդուգն նորացումը հնարավորություն ընձեռեցին պրեյլուդ և ֆուգայի (թվում է թե) ակադեմիական ցիկլի էջերում բացահայտել կենսական դրսևորումների զարմանալի բազմազանություն: Ինչպես օրինակ, «թեթև ժանրերին բնորոշ» գրոտեսկայնությունը (պրեյլուդ Des-dur) և դառը հոռետեսությունը (պրեյլուդ b-moll, ֆուգա h-moll), մանկության աշխարհը (ֆուգա D-dur) և ազգային էպոսի վեհությունը (պրեյլուդներ G-dur, E-dur), «շոստակովիչյան» սուր հումորը (պրեյլուդ H-dur, ֆուգա B-dur) և մտքի բարձրագույն էքսպրեսիան (պրեյլուդ և ֆուգա d-moll):

Շոստակովիչի ստեղծագործություններից շատերն առաջին անգամ հնչել են հեղինակի կատարմամբ, որն, անկասկած, պատկանում էր ինտելեկտուալ տիպի դաշնակահարներին: Լրիվ ինքնասուզում երաժշտական մտահղացման վերստեղծման պրոցեսում, կամք, ներքին բորբոքում և հույզերի արտահայտման զսպվածություն, երբեմն էլ՝ խայթող չարաճճիություն... Մեր օրերում մեծ կոմպոզիտորի գործերի ձայնագրությունները կարելի է ունկնդրել ամենատարբեր երկրների և սերունդների ներկայացուցիչ դաշնակահարների կատարմամբ: Այդ թվում՝ Տատյանա Նիկոլանա և Սվյատոսլավ Ռիխտեր, Էմիլ Գիլելս և Մարիա Յուդինա, Մարթա Արգերիխ և Մարկ Անդրե Ամլեն, Մարիա Գրինբերգ և Անատոլի Վեդերնիկով, Էլիսո Վիրսալաձե և Քեյթ Ջարեթ, Ալեքսեյ Լյուբիմով և Եվգենի Կիսին, Միխայիլ Վոսկրեսենսկի և Վլադիմիր Վիարդո, Սվետլանա Նավասարդյան և Դենիս Մացուն, Սերգեյ Բաբայան, Արմեն Բաբախանյան և ուր.:

XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XX ԴԱՐԻ ԱՄԵՐԻԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՄՆ-ի պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի հիմքերը դրվել են XIX դարի երկրորդ կեսին, երբ ստեղծվեց այսպես կոչված «բոստոնյան» կոմպոզիտորական դպրոցը (Ջոն Փեյն, Ջորջ Չեդվիկ, Դադլի Բակ, Արթուր Ֆուլթ, Հորացիո Փարքեր, Էդվարդ Մաք-Դոուել): Ամերիկյան դաշնամուրային երաժշտության կայացման սկզբնական շրջանը կապվում է առաջին հերթին կոմպոզիտոր-դաշնակահար **Լուի-Մորո Գոտշալկի** (1829 – 1869) անվան հետ, որը կրթություն էր ստացել Փարիզում, այնուհետև հյուրախաղերով հանդես էր գալիս Ֆրանսիայում, Իսպանիայում, Շվեյցարիայում, ԱՄՆ-ում և Հարավային Ամերիկայում: Գոտշալկ-դաշնակահարի արվեստը բարձր են գնահատել Ֆ. Շոպենը, Հ. Բեռլիոզը, Վ. Հյուգոն, իսկ XIX դարի 60-ականներին նա համարվում էր Նոր Աշխարհի ամենահայտնի դաշնակահարը: 4 չբեմադրված օպերաների, «Արևադարձային գիշեր» սիմֆոնիայի, «Մոնտեվիդեո» սիմֆոնիկ պոեմի հեղինակը երաժշտության պատմության մեջ մնաց առաջին հերթին որպես բազմաթիվ (մոտ 90) սալոնային դաշնամուրային պիեսների հեղինակ: Իր դաշնամուրային արվեստում Գոտշալկն առաջինն էր, որ Ա. Դվորժակի «Նոր աշխարհից» սիմֆոնիայի (1893) հայտնվելուց շատ առաջ նախանշեց ամերիկյան ազգային երաժշտության ուղիները՝ հենվելով տեղի ֆոլկլորի ռիթմերի և տեմպերերի վրա: Դաշնամուրով մարնավորելով նորօլեանական և լատինաամերիկյան երգերի և պարերի գունեղ առանձնահատկությունները՝ («Բանջո», «Հիշողություն Հավանայի մասին», «Կրեոլական աչքեր», «Հիշողություն Կուբայի մասին»), կոմպոզիտորը երաժշտական աշխարհի առջև բացեց նոր ռիթմաինտոնացիոն ոլորտ (օրինակ, «Կուբայական պարում» օգտագործված է քեքուք և սինկոպացված հաբաներայի ռիթմերի հետաքրքիր համադրություն): Լ. Մ. Գոտշալկի դաշնամուրային ժառանգությունն առավել լիարժեք ներկայացված է հայտնի կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ֆիլիպ Մարտինի կատարմամբ, որը հեղինակի երաժշտությունը ձայնագրել է 8 սկավառակներով:

Ամերիկյան պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրներից մեկը՝ **Էդվարդ Մակ-Դոուելը** (1861 – 1908), ինչպես և Լ. Մ. Գոտշալկը, եղել է

հրաշալի դաշնակահար²⁵¹: Նրա կարիերայում շրջադարձային եղավ Վայմարում այցելությունը Ֆ. Լիստին (1882), որի համար նա կատարեց իր Առաջին դաշնամուրային կոնցերտը (նվագակցում էր Էժեն դ'Ալբերը): Քսանամյա կոմպոզիտորի ստեղծագործությունն արժանացավ մեծ վարպետի ջերմ հավանությանը, որն էլ հետագայում աջակցեց երիտասարդ երաժշտի ստեղծագործությունների հրատարակմանը: Կոմպոզիտորի դաշնամուրային ոճը ձևավորվել է Ֆ. Լիստի գեղագիտական և լուսավորչական գաղափարների, ինչպես նաև Ռ. Շումանի և Է. Գրիգի²⁵² ծրագրային դաշնամուրային երաժշտության ազդեցության ներքո: Լինելով 2 դաշնամուրային կոնցերտի, 4 դաշնամուրային սոնատների («Ողբերգական», «Հերոսական», «Նորվեգական», «Կելտական», 1893 – 1907), մի քանի սյուիտների, կոնցերտային էտյուդների 2 ժողովածուների (1890, 1894) հեղինակ Մակ-Դոուելն, այնուամենայնիվ, նախապատվությունը տալիս էր դաշնամուրային ծրագրային մանրանվագների շարերի ստեղծմանը: Դրանք են՝ «Անտառային իդիլիա», «Պատմություններ բուխարու մոտ», «Ծովային պիեսներ», «Բեռի Ռիմուսի հեքիաթները», «Պատմություններ մայրամուտին», «Վեց պոեմ ըստ Հայնեի», «Անտառային էսքիզներ» (այդ թվում՝ «Վայրի վարդին» հայտնի պիեսը), «Մոռացված հեքիաթներ»... Այստեղ կան և՛ հոգեբանական ճեպանկարներ, և՛ բնապատկերներ, և՛ ֆանտաստիկական տեսարաններ, որոնք լի են քնարականությամբ, ներթափանցված նուրբ բանաստեղծական տրամադրությամբ: Ուշագրավ է, որ ամերիկացի կոմպոզիտորը, ապրելով քեքուոքի և ռեգթայմի ծննդավայրում՝ մինչև կյանքի վերջը անտարբեր մնաց այդ նոր, 1890 – 1900-ականներին այդքան տարածված ռիթմաինտոնացիոն ոլորտին՝ նախապատվությունը տալով եվրոպական վալսի փխրուն գունեղ հարմոնիաներին և համաչափ շարժունությանը:

Է. Մակ-Դոուելը եղել է ԱՄՆ-ում առաջին երաժշտական ֆակուլտետի (Կոլումբիայի համալսարան, Նյու-Յորք, 1896), ինչպես նաև Կոլումբիայի համալսարանի նվագախմբի հիմնադիրն ու ղեկավարը, որն այսօր ԱՄՆ-ում մշտական

²⁵¹ Դաշնամուր է սովորել Փարիզում (Անտուան Մարմոնտելի դասարանում), Շտուտգարտում՝ Զիգմունդ Լևիի, Վիսբադենում՝ Լուի Էդերտի մոտ, որի ուսուցիչներն են եղել Ֆ. Մենդելսոնը և Ռ. Շումանը:

²⁵² Ժամանակակիցները Մակ-Դոուելին անվանում էին «ամերիկացի Գրիգ», և հենց Գրիգին են նվիրված կոմպոզիտորի 4 դաշնամուրային սոնատներից երկուսը՝ «Նորվեգականը» և «Կելտականը»:

գործող նվագախմբերից ամենատարիքովն է: Կոմպոզիտորների հնգամյա ուսուցման՝ Մակ-Դոուելի կազմած նախագիծը վկայում է հեղինակի լայն աշխարհայացքի և զարգացածության մասին (ծրագրում ներմուծված էին ոչ միայն երաժշտատեսական առարկաներ, այլև գեղագիտության և երաժշտության պատմության դասընթացներ, որոնցում առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձվում երաժշտական արվեստում ազգային խնդրին): Համալսարանում կոմպոզիտորի վարած դասախոսությունների շարքը հետմահու հրատարակվեց «Քննադատական և պատմական ակնարկներ» խորագրով (“Critical and Historical Essays”, Boston – N. Y., 1912): Մակ-Դոուելի դաշնամուրային երկերը գնալով ավելի հաճախ են արժանանում ամերիկացի դաշնակահարների ուշադրությանը, նրանց թվում՝ ճանաչված կոմպոզիտոր-դաշնակահար Էրլ Ուայլդը²⁵³, Յուջին Լիստը, Անտոն Նելը և ուր.: Սակայն Մակ-Դոուելի դաշնամուրային ժառանգությունն առավել ամբողջական է ներկայացված ամերիկացի դաշնակահար Ջեյմս Բարբազալոյի կատարմամբ, որը կոմպոզիտորի երաժշտությունը ճայնագրել է 9 սկավառակներով:

Վերացնել դասական և թեթև երաժշտության միջև պատնեշը...

Իր առջև դրված այս ստեղծագործական խնդիրը լուծելու նպատակով **Գերշվինը** (1898 – 1937) ստեղծեց գործեր, որոնք ամերիկյան ազգային երաժշտությունը բարձրացրեցին համաշխարհային դասական երաժշտության մակարդակին: Ինքնուս²⁵⁴ կոմպոզիտորի հանդուգն համարձակությունը և անսահման երաժշտական երևակայությունը կյանքի կոչեցին ռիթմափնտոնացիաների, ժան-

²⁵³ Ուայլդին համաշխարհային ճանաչում բերեցին Ս. Ռախմանինովի և Ջ. Գերշվինի ստեղծագործությունների կատարումները: Ուայլդն առաջին դաշնակահարն էր, որի ելույթն ուղիղ եթերով ցուցադրվեց ամերիկյան հեռուստատեսությամբ (1939), իսկ ավելի քան կես դար անց Ուայլդն ունեցավ առաջին «օնլայն» ելույթը համացանցում (1997): Ուայլդի վերջին ելույթը տեղի ունեցավ, երբ նա 92 տարեկան էր:

²⁵⁴ 12 տարեկանում Գերշվինը սկսեց ինքնուրույն սովորել դաշնամուր, այնուհետև, երկու տարվա ընթացքում բազմաթիվ ուսուցիչներ փոխեց՝ դասեր առնելով սիմֆոնիկ նվագախմբի դաշնակահար Չարլզ Համբիցերից, որը նրան սովորեցնում էր ավանդական մեթոդաբանությամբ և ծանոթացնում եվրոպական դասականների լավագույն նմուշների հետ: Ամեն անգամ սիմֆոնիկ երաժշտության համերգից տուն վերադառնալիս՝ Գերշվինը փորձում էր դաշնամուրով վերարտադրել այն երաժշտությունը, որը լսել էր: Կոմպոզիտորին մինչև կյանքի վերջ անհանգստացնում էր սիստեմատիկ կրթության բացակայությունը և անգամ փառքի գագաթին նա ձգտում էր դասեր վերցնել իր ժամանակի հայտնի երաժիշտներից:

րերի և ձևերի անհամատեղելի թվացող համադրություններ, որոնք ապշեցնող ազդեցություն էին գործում ժամանակակիցների վրա:

Հայտնի «Պորգի և Բես» օպերայի, տարածված երգերի, ավելի քան 50 թատերական ներկայացումների և շոուների համար գրված երաժշտության հեղինակի դաշնամուրային ժառանգությունն այնքան էլ մեծ չէ. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ “Rhapsody in Blue”²⁵⁵, Կոնցերտ F-dur, Վարիացիաներ «Ես որսացել եմ ռիթմը» թեմայով; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ 22 դաշնամուրային պիեսներ և պրելյուդներ: Սակայն հատկապես «Ռապսոդիան բլյուզի ոճով» (1924) դարձավ Գերշվինի առաջին ստեղծագործությունը, որն անմիջապես մրտավ Ամերիկայի, այնուհետև Եվրոպայի առաջատար նվագախմբերի երկացանկի մեջ՝ համաշխարհային ճանաչում բերելով հեղինակին:

Բլյուզային հնչերանգներ ու աֆրոամերիկյան սպիրիչուելսի տարրեր, ջազային ռիթմերի սրություն և Բրոդվեյի էստրադային մեղեդիների հեգնական թեթևություն, իմպրովիզացիոն ազատություն, ցայտուն վիրտուոզություն և երաժշտական կառույցների դասական պարզություն... «Հանկարծ մի գաղափար արթնացավ գլխումս, — վերհիշում էր կոմպոզիտորը: — Այնքան շատ էին բոլորը դուրս տալիս ջազի սահմանափակ լինելու մասին, որ ես որոշեցի մի հարվածով ջարդուփշուր անել այդ սխալ տեսակետը: Ես չունեի ո՛չ պլան, ո՛չ կառուցվածք: Ես ստեղծագործությունը պատկերացնում էի որպես Ամերիկայի երաժշտական խճանկար՝ մեր եռացող կաթսան, մեր բազմազգ էներգիան, մեր բլյուզերը, մեր մայրաքաղաքի խառնաշփոթը...»:

Ժանրային հատկանիշներով Ռապսոդիան մոտ է կոնցերտին, սակայն նրա հորինվածքային կառույցը՝ հիմնված բաժինների կոնտրաստային համադրության վրա, առավել հարազատ է Լիստի ռապսոդիաների կառուցվածքներին: Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային շարադրանքին, ապա այստեղ էլ կոմպոզիտորը հարազատ է կոնցերտային-վիրտուոզ ոճի ավանդույթներին (Ֆ. Լիստի, Ս. Ռախմանինովի և ուր.): Ռապսոդիայի երեք հիմնական թեմաներից երկուսը հոգեհարազատ են բլյուզային մեղեդիներին, իսկ երրորդում ուրվագծվում է

²⁵⁵ «Երկնագույն ռապսոդիա», «Ռապսոդիա երկնագույնի երանգներում», «Ռապսոդիա բլյուզի ոճով»... Ռապսոդիայի վերնագրի տարբեր թարգմանությունները բացատրվում են նրանով, որ անգլերեն “blue” նշանակում է ոչ միայն «կապույտ, երկնագույն», այլև «տխուր, թախծոտ», իսկ “blues”՝ «բլյուզը» Միսիսիպիի ավերի սևամորթների կարոտով լի, թախծոտ երգն է:

ռեգթայմի ութմը (չնայած բացահայտ ֆուկլորային ակունքներին, ամբողջ պարտիտուրում ոչ մի ուղղակի մեջբերում չկա): Ստեղծագործության առաջին իսկ տակտերից Գերշվինը ունկնդրին ընկղմում է բլյուզային լադի մեջ (III, V, VII աստիճանները տեմպերացված չեն, ինտոնացիոն իջեցված են և ասես «լողում են» դիատոնիկ մաժորի աստիճանների մեջ): Դրա արդյունքում առաջանում է հյուսվածքի պոլիլադային շերտավորման էֆեկտ, որի ժամանակ բլյուզային լադի ոչ տեմպերացված հնչյունները ներդաշնակվում են մաժորային ակորդներով: Յուրօրինակ կամուրջ հանդիսանալով «թեթև» և ակադեմիական երաժշտության միջև՝ «Ռապսոդիան» այսօր ներգրավված է դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված ամենաշատ հնչող կոնցերտների շարքում (Բախի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Շոպենի, Լիստի, Չայկովսկու, Ռախմանինովի)՝ հանդիսանալով դաշնակահարներից շատերի երկացանկի զարդը: Նրանց թվում՝ Էրլ Ուայլդը²⁵⁶ և ջազային դաշնակահար Հերբի Հենքոքը, Գարրի Գրաֆմանը և Անդրե Պրելենը, Բայրոն Ջայնսը և Յուջին Լիստը, ով ձայնագրեց Գերշվինի ամբողջ դաշնամուրային երաժշտությունը, Քեյթ Ջարեթը և Հերարդո Մարտինեսը, Ալեքսանդր Յֆասմանը²⁵⁷ և Բորիս Բերեզովսկին, Պաուլա Բրունին, Դմիտրի Ալեքսենը, Դենիս Մացուլը, Դանիիլ Կրամերը և ուր.:

Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1925), առաջին հայացքից, կառուցված է դասական կանոններին համապատասխան (Allegro, Andante con molto, Allegro agitato): Սակայն նյութի զարգացման յուրահատկությունները՝ տրամադրությունների կտրուկ փոփոխություններով, ոճական մոդելների անցումներով, տոնայնական պլանների ազատությամբ, դժվարությամբ են տեղավորվում սոնատային ձևի շրջանակներում: Միայն I մասի թեմաների կոնտրաստը (լուսավոր թախծով լի մեղեդին և նրբագեղ չառլստոնը), նրանց շարժման դինամիզմը դեպի բարձրակետը (չառլստոնը մերթ առկայծում է, մերթ հնչում դրամատիկ սուր երանգով; առաջին թեման կերպափոխվում է՝ վերածվելով էքստատիկ ապրթեոզի) հիշեցնում են սոնատային allegro-ի սկզբունքների մասին: II

²⁵⁶ Ռապսոդիայի առաջին իսկ կատարումից հետո (Արթուրո Տոսկանինիի ղեկավարությամբ, 1942), դաշնակահարը երկար ժամանակ համարվում էր Գերշվինի երաժշտության «առաջատար գիտակ-մեկնաբանող»: Ուայլդը կոմպոզիտորի թեմաներով բազմաթիվ փոխադրումների ու ֆանտազիաների հեղինակ է, հատկապես հայտնի են նրա «Յոթ կոնցերտային էտյուդները (Գերշվինի երգերի հիման վրա)», որոնք վերահրատարակվել են աշխարհի շատ երկրներում:

²⁵⁷ Առաջին անգամ կատարեց Ռապսոդիան ԽՍՀՄ-ում (Մոսկվա, 1945):

մասը քնարական նոկտյուրն է. նրբաճաշակ, յուրօրինակ հարմոնիայի ֆոնի վրա (երեք կլարնետով) ծորում է սուրդինայի հնչողությամբ շեփորի զգացմունքային բլյուզային մեղեդին: Դաշնամուրի հնչողությունը (միջին բաժին) սկզբում կարծես հեռվից է լսվում. թեթև պարային երաժշտությունն աստիճանաբար անցնում է ծավալուն կադենցիային: Հենց կադենցիայում էլ սկիզբ է առնում նոր մոտիվը, որն աստիճանաբար վերածվում է զարմանալի գեղեցիկ մեղեդու... Իսկ III մասի «տոնական կառուսելում», որը գրված է ռոնդոյի ձևով, ռեֆրենը (դաշնամուրի նվագաբաժնում) ապշեցնում է մերկացված մուլեգին ռիթմով...

Կոնցերտի առաջին կատարման անոտացիայում (դաշնամուրի մոտ էր հեղինակը) Ուոլտեր Դամրոշը, որը պրեմիերայի դիրիժորն էր, գրել է. «Ջորջ Գերշվինը անկախ և արդիական «լեդի Ջազին» զգեստավորել է կոնցերտի դասական հագուստներով: Սակայն բնավ չի նվագեցրել նրա հմայքը: Նա արքայազն է, որը ձեռքը մեկնեց Մոխրոտիկին և նրան հանրության առջև արքայադուստր հռչակեց՝ դրանով իսկ առաջ բերելով աշխարհի զարմանքը և իր խանդոտ քույրերի կատաղությունը»: Ջարմանալի չէ, որ այս անսովոր դաշնամուրային կոնցերտը գրավում է թե՛ հայտնի ջազային դաշնակահարների, և թե՛ դասական երկացանկի հանրահայտ վարպետների ուշադրությունը: Ստեղծագործության վառ մեկնաբանողների թվում են Էռլ Ուայլդը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Շուրա Չերկասկին և Օսկար Լևանտը (1932 թվականի օգոստոսին հնչեցրեց Կոնցերտը 17 հազար հանդիսատեսով լի մարզադաշտում), Մարկ Անդրե Ամլենը, Ռայմոնդ Լևենտալը, Ստեֆանո Բոլանին և ուր.:

Չառլզ Էդվարդ Այվզը (1874 – 1954) ամերիկյան երաժշտարվեստի զարգացման ողջ պատմության մեջ ամենանշանակալի և ինքնատիպ կոմպոզիտորներից է. մինչդեռ, մինչև 40-ականների սկիզբը նրա ստեղծագործությունները հազվադեպ էին հնչում և գրեթե անծանոթ էին: «Իսկապես, Չառլզ Այվզ անհատականությունը անհավանական է, — գրում էր ռուս հայտնի դիրիժոր, դաշնակահար և կոմպոզիտոր Գեննադի Ռոժդեստովենսկին: — Ինչպե՞ս կարող էր կոմպոզիտորը ստեղծել գործեր, որոնցում ներառված են XX դարի համարյա բոլոր երաժշտալեզվական տարրերը, շատ ավելի վաղ, քան դրանք պիտի հայտնվեին այն հեղինակների ստեղծագործություններում, որոնք համարվում են այդ տարրերի ստեղծողները»²⁵⁸:

²⁵⁸ **Ивашкин А.** Чарльз Айвз и музыка XX века, “Советский композитор”, 1991):

Իրավամբ, Այվզի կիրառած համարձակ կոմպոզիտորական գրելաոճի հր-նարքները՝ պոլիտոնայնություն, հնչյունային կլաստերներ (կատարվում էին ձեռ-քերի ափերով, բռնոցներով և նախաբազուկներով), ամբողջատոն հաջորդա-կանություններ, սերիալ տեխնիկա, կոլաժներ, ալեատորիկա²⁵⁹՝ կանխորոշեցին Արևմտյան Եվրոպայի կոմպոզիտորների որոնումները (Մալեր, Դեբյուսի, Սկրյաբին, Շյոնբերգ և ուր.)։ Իսկ ձգտումը ներթափանցել հնչյունային հյուսված-քի էության մեջ հանգեցրեց քառորդտոնային գրելաոճին, որը մինչ այդ բացար-ձակապես անհայտ էր դասական երաժշտությանը։ Միավորելով բազմապիսի երաժշտական շերտերը (հայտնի երգեր, հոգևոր սաղմոսներ և շարականներ, մենեստրելների թատրոն, ջազային պարային ոճեր)՝ Այվզը կարողացավ միահյուսել ամերիկյան տարաբնույթ մշակույթի տարրերը։ Եվ դրանով իսկ ստեղծեց սեփական կոմպոզիտորական ոճը, որը տարբերվում էր եվրոպական ավանդույթներից։ Այվզի բազմաոճությունը (полистилистика) զարմանալի կեր-պով ներդաշնակ է. մեր առջև հառնում է այն ամենի «պոլիֆոնիկ» միասնությու-նը, ինչ գոյություն է ունեցել տարբեր պատմական ժամանակահատվածների ըն-թացքում։

Դրա վառ օրինակն է Երկրորդ դաշնամուրային սոնատը (1911 – 1915), որն ավելի հայտնի է «Կոնկորդ Սոնատ»²⁶⁰ անվանումով։ Նրա չորս մասերը ամե-րիկյան այն գրողների և փիլիսոփաների յուրօրինակ դիմանկարներն էին, որոնք կապված են Կոնկորդ փոքրիկ քաղաքում (Մասաչուսեթսի նահանգ)²⁶¹ ծաղկում ստացած տրանսցենդենտալիզմի ուղղության հետ։ Ստեղծագործությունն այսօր էլ զարմացնում է կոմպոզիտորի կիրառած արտահայտչամիջոցների և կոմպո-զիցիոն հնարքների թարմությամբ։ Դա և՛ ոճիմական շնչառության անսովոր ազատությունն է (սոնատի երաժշտության մեծ մասը գրված է առանց տակտա-

²⁵⁹ Ալեատորիկան XX – XXI դդ. երաժշտության կոմպոզիցիոն մեթոդ է, որի ժամա-նակ երաժշտական տեքստը վերջնականապես չի ֆիքսվում, այլ կազմավորվում է կա-տարման ընթացքում՝ նշված տարրերի համադրություններից ամեն անգամ նորովի, ասես պատահականորեն։

²⁶⁰ Այվզի դաշնամուրային ստեղծագործություններից են երկու սոնատները, Ֆան-տազիան (“The Celestial Railroad”), Երեք էջանոց սոնատը դաշնամուրի և զանգակների համար (1905), «Երեք քառորդտոնային պիեսները» երկու դաշնամուրի համար (1903 – 1924), մի շարք դաշնամուրային պիեսներ։

²⁶¹ Խոսքը Ռալֆ Էմերսոնի, Նաթանիել Հոթորնի, Ամոս Բրոնսոն Օլկոտի և նրա դստեր՝ Լուիզա Մեյի, Հենրի Դեվիդ Տորոյի մասին է։

յին բաժանումների), և՛ բազմաշերտ ֆակտուրայի և ռիթմի բարդությունը, և՛ համարձակ հարմոնիկ մտածողությունը («կակոֆոնիայի» պահերը, երկու օկտավայով պենտատոնիկ և դիատոնիկ կլաստերները): Բացի այդ, դաշնամուրային սոնատի տեքստում ներմուծված են երկու լրացուցիչ գործիքային պարտիաներ. I մասի («Էմերսոն») վերջում մի քանի տակտ հնչում է ջութակի պարտիան, իսկ վերջին մասի վերջում հայտնվում է ֆլեյտայի (գործիք, որը նվագում էր Հ. Տոբոն) ծավալուն պարտիան:

Ինչ վերաբերում է դրամատուրգիայի առանձնահատկություններին, ապա այստեղ էլ «Կոնկորդ Սոնատը» շեղվում է բազմամաս ցիկլի ծավալման եվրոպական կայացած սկզբունքներից, որոնց հիմքում կերպարների և հոգեվիճակների «շարժումն է դեպի առավել մեծ բազմազանություն»: Ինչպես սրամտորեն նկատել է հայտնի քննադատ և հրապարակախոս Կալլ Գանսը, Այվգը «գլխավայր է շուռ տվել ավանդույթը»՝ սկսելով ծավալուն առաջին մասերի («Էմերսոն» և «Հոթորն») մոլեգնությամբ, հետո աստիճանաբար անցնում է թեմատիկ միասնականության և առավել պարզեցված ֆակտուրայի: Կոմպոզիտորի յուրօրինակ մտահղացումն ընդգծում է նաև Բեթհովենի Հինգերորդ սիմֆոնիայի հայտնի «ճակատագրի թեմայի» հիման վրա հեղինակի կողմից կառուցված կոլաժի կերպափոխման դրամատուրգիական գիծը: Հայտնվելով Սոնատի մասերից յուրաքանչյուրում՝ այս ճանաչվող դարձվածքը չարագույժ ճակատագրական խորհրդանիշից («Էմերսոն») աստիճանաբար վերածվում է հանդարտ օրհներգի («Օլկոտներ»):

«Կոնկորդ Սոնատի» առաջին հանրային կատարումը 1939 թվականին էր: Այդ տարին բեկումնային եղավ ոչ միայն Այվգի ճակատագրում, այլև դաշնակահար Ջոն Կիրկպատրիկի կարիերայում, որը հանդգնություն ունեցավ համերգային բեմահարթակ հասել այդչափ անսովոր ստեղծագործությունը: Բազմաթիվ արձագանքներն ամերիկյան մամուլում (այնուհետև Ա. Շյոնբերգի և Ի. Ստրավինսկու կողմից ստեղծագործությանը տրված արտակարգ բարձր գնահատականը) նպաստեցին կոմպոզիտորի հանրային ճանաչմանը: Իսկ Ջոն Կիրկպատրիկը, իր խմբագրությամբ հրատարակելով «Կոնկորդ Սոնատի» տեքստը, ինքը առաջինը ձայնագրեց այն սկավառակի վրա (1948), իսկ ավելի ուշ դարձավ Այվգի ստեղծագործության խոշորագույն գիտականներից մեկն ու հեղինակի արխիվի պահառուն: Այվգի դաշնամուրային երաժշտության մերօրյա կատարողների

թվում են հայտնի դաշնակահարներ ԱՄՆ-ից (Գիլբերտ Կալիշը, Ջեյ Գոտլիբը, Դոննա Կոլեմանը, Ալան Մանդելը, Ռոբերտ Շենոնը), Կանադայից (Մարկ-Անդրե Ամլենը), Գերմանիայից (Ալոիս Կոնտարսկին, Հերբերտ Հենկը), Նիդեռլանդներից (Ռենե Էկհարդտը), Ֆրանսիայից (Պյեր-Լորան Էմարը), Ռուսաստանից (Ալեքսեյ Լյուբիմովը):

Այվզի երաժշտական գաղափարները հավանության արժանացան չորս համախոհ կոմպոզիտորների կողմից և նոր ստեղծագործական համագործակցության հիմք դարձան, որը կոչվեց «Ամերիկյան հնգյակ» (ռուսական «Հզոր խմբակի» նմանությամբ, որոնց Արևմուտքում անվանում էին «Հինգի խումբ»): Նրա կազմում էին *Կառլ Ռազըլսը* (1876 – 1971), *Ջոն Բեքերը* (1886 – 1961), *Ուոլինգֆորդ Ռիզերը* (1885 – 1961), *Հենրի Քոուելը* (1897 – 1965) և, անշուշտ ինքը՝ Այվզը, որը հաճախ ֆինանսավորում էր իր գործընկերների երաժշտության հրատարակումն ու կատարումը: «Ամերիկյան հնգյակի» անդամների առավել նշանակալի ստեղծագործություններից անհրաժեշտ է հիշատակել կոմպոզիտոր, դիրիժոր և նկարիչ Կ. Ռազըլսի²⁶² «Պոլիֆոնիկ կոմպոզիցիաները 3 դաշնամուրի համար» (1940), Ջ. Բեքերի Սոնատը և «Կոնցերտ-արաբեսկը» դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1930) և Ու. Ռիզերի Վարիացիաները դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1953) և Կոնցերտը դաշնամուրի և փողայինների համար (1954), ինչպես նաև իր իսկ Հ. Քոուելի՝ հնչյունային համադրությունների թարմությամբ ապշեցնող գործերը:

Հ. Քոուելն էր, որ առաջին անգամ կիրառեց «կլաստեր» (tone cluster՝ «ողկույզ») տերմինը՝ նշելու համար միաժամանակ մի քանի ստեղների սեղմումը մատներով, ափերով կամ նույնիսկ նախաբազուկներով՝ «Մանոնոյի մակընթացությունները» (1912), «Վագր» (1930) պիեսները, Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1928), որի երկրորդ մասը կոմպոզիտորն այդպես էլ վերնագրել է “Tone Cluster”: Քոուելի հնչյունային փորձարարությունները հասան իրենց բարձրակետին 20-ականներին գրված գործերում որոնք կատարվում են անմիջականորեն դաշնամուրի լարերի վրա: Եվ եթե «Էոլի տավիղը» պիեսում (1923) լարերը համեմատաբար ավանդական կերպով կարելի էր «կամթել» (դա կդառնա XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտության սովոր-

²⁶² 1940-ականների վերջերից Ռազըլսը հիմնականում զբաղվում էր կերպարվեստով:

րական հնարքներից), ապա նշանավոր «Բանշի» պիեսում (1925) ճայնը արտաբերվում էր՝ լարերը միմյանց շփելու միջոցով, ինչը ահարկու ոռնոց էր հիշեցնում²⁶³:

Ամերիկյան կոմպոզիտոր, դաշնակահար, դիրիժոր և մանկավարժ **Ասպրոն (Էրոն) Քոփլենդի** (1900 – 1990) դաշնամուրային ժառանգության մեջ, ինչպես հայելում, արտացոլվեցին ԱՄՆ 1920 – 70-ականների երաժշտության զարգացման առանձնահատկությունները: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայում կարելի է առանձնացնել 3 հիմնական ժամանակահատված, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայանում է նաև դաշնամուրային ստեղծագործություններով²⁶⁴: Դրանցից առաջինը (1924 – 1929) կապված է ջազային պոլիռիթմիայի և նեոկլասիցիզմի (Ի. Ստրավինսկի) ու ֆրանսիական «Վեցյակի» (Դ. Միյո) հորինվածքային սկզբունքների սինթեզի որոնումների հետ: Ամենավառ օրինակներից է Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1926): Այս երկը, որն ստեղծվեց Գերշվինի “Rhapsody in Blue”-ից երկու տարի և Դաշնամուրային կոնցերտից մեկ տարի անց, առաջին կատարումից հետո ջազային ռիթմաինտոնացիաների սրությամբ աղմկոտ իրարանցում առաջ բերեց: Երկրորդ փուլում (1929 – 1935) Քոփլենդի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում էքսպրեսիվ զգացմունքների արտաքուստ զսպվածությամբ. հիմնվելով սերիալ տեխնիկայի գրելաոճի վրա՝ կոմպոզիտորը հանգում է սուր դիստանսային հարմոնիաների և պոլիտոնայնական համադրությունների՝ Վարիացիաներ դաշնամուրի համար (1930): Հաջորդ տասնամյակներին, ձգտելով երաժշտական լեզվի առավել հստակության և պարզության, կոմպոզիտորը դիմում է ամերիկյան ֆուկլորին: Սակայն, եթե բալետներում, ռադիո և կինոերաժշտության մեջ նա դիմում էր ուղղակի «մեջբերումներին», ապա ակադեմիական գործիքային երկերում

²⁶³ Բանշին իռլանդական ժողովրդական ավանդապատումների կանացի կերպար է, այլերկրային էակ, որը հայտնվում է մահվան դատապարտված մարդու տանը՝ իր ոռնոցով և հառաչանքով ընտանիքին հայտնելով նրա մահվան գույժը: Բանշիի կերպարը հայտնվում է կոմպոզիտորի մեկ այլ ստեղծագործության մեջ՝ «Իռլանդական սյուիտում» դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1929), որը դարձյալ կապված է իռլանդական հեքիաթային էակների աշխարհի հետ (I. Բանշի, II. Լեպրեկոններ, III. Զանգակ-փերիներ):

²⁶⁴ Ա. Քոփլենդը հեղինակ է 2 օպերայի, 4 բալետի, 4 սիմֆոնիայի, գործիքային և վոկալ երկերի, ռադիոյի և կինոերաժշտության:

ֆուլկլորային մեղեդիները օգտագործում է միջնորդավորված (ինչպես, օրինակ, Դաշնամուրային սոնատում, 1941) կամ համատեղ սերիալ և պոլիտոնայնական հնարքների հետ (Ֆանտազիա, 1957):

Սեմյուն Բարբերը (1910 – 1981) չի ձգտել հարելու որևէ կոմպոզիտորական դպրոցի. նրան չէր գրավում XX դարի երաժշտության տեխնոլոգիական համակարգերից և ոչ մեկը՝ ո՛չ Ստրավինսկու նեոկլասիցիզմը, ո՛չ Շյոնբերգի ատոնալիզմը կամ դոդեկաֆոնիան: Բարբերը նախապատվությունը տվեց XIX դարի արտահայտչամիջոցներին և դրանց հիման վրա կարողացավ մշակել իր ուրույն ոճը, սեփական երաժշտական աշխարհը, որում գերիշխում էր քնարառոմանտիկական նախասկիզբը: Անշուշտ, նրա վաղ շրջանի դաշնամուրային երկերի հնչյունային ոլորտը ձևավորվում էր եվրոպական ուշ ռոմանտիզմի և Ս. Ռախմանինովի կոնցերտային ոճի ազդեցության տակ: Սակայն ավելի ուշ, վերախմաստավորելով երիտասարդ Բ. Բարտոկի, վաղ շրջանի Ի. Ստրավինսկու և Ս. Պրոկոֆևի նորարարական գրելաոճի տարրերը, ինչպես նաև սերիալ տեխնիկայի առանձին հնարքներ, կոմպոզիտորը կարողացավ ստեղծել նոր ոճական համաձուլվածք: Նրանում հազեցած հարմոնիաներին, վիրտուոզային փայլին, հարուստ ֆակտուրային ուղեկցում էր նեոկլասիցիզմին բնորոշ զուսպ նախասկիզբը. վառ արտահայտչամիջոցների և բարձրակետերի ծայրահեղ տնտեսումը, տոնայնական հիմքի պահպանումը:

Նման ոճական սինթեզի վառ օրինակ է Բարբերի Դաշնամուրային սոնատը (*Allegro energico, Allegro vivace, Adagio mesto, Fuga*): Այստեղ հնագույն արիաների ավանդույթներով գրված վշտալի *Adagio mesto*-ն (III) բոլորովին էլ ուղղակի ոճավորում չէ, բայց և չի տեղավորվում եվրոպական խիստ նեոբարոկոյի սահմաններում: Պատճառը ոչ միայն կերպարային տրամադրության ռոմանտիզացումն է, այլև երաժշտական հյուսվածքում վարպետորեն ներմուծված սերիալ կառույցներն են²⁶⁵, այսինքն այն ոճական տարրերը, որոնք հակասում են նեոկլասիցիզմի գեղագիտության էությանը: Սոնատը եզրափակվում է մոնումենտալ ֆուգայով, որի թեմատիզմի կառուցվածքը նեոկլասիցիստական է (լայն ինտերվալներ, թռիչքներ, բնորոշ սինկոպաներ, դրվածքային տեխնիկա), դրա

²⁶⁵ Արիայի նախաբանը և դրան հաջորդող *ostinato*-ն բաժանում, որոնց հիմքում հնչյունների տասներկուտոնային հաջորդականությունն է:

հետ մեկտեղ ինտոնացիոն մեղեդայնությունը և արտահայտչականությունը ռոմանտիկական տրամադրություն են հաղորդում հնչյունային ոլորտին:

Հատկանշական է, որ 50 – 70-ական թվականներին կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը մի շարք երաժշտական քննադատների կողմից ընկալվում էր որպես «հրապուրիչ անախրոնիզմ»: Այդուհանդերձ, այսօր Բարբերը, Գերշվինի և Քոփլենդի հետ մեկտեղ, ԱՄՆ-ի ամենաշատ կատարվող կոմպոզիտորներից է համարվում: Եվ Բարբերին համաշխարհային ճանաչման արժանացրած ստեղծագործություններից են խոշոր կտավի երկու գործերը՝ Դաշնամուրային սոնատը (1948, որն առաջին անգամ հնչել է Վ. Հորովիցի կատարմամբ) և Դաշնամուրի կոնցերտը (1962, I. Allegro appassionato; II. Canzone. Moderato; III. Allegro molto), որի համար կոմպոզիտորին շնորհվել է Պուլիտցերյան մրցանակ: Առաջին անգամ հնչել է Ջոն Բրաունինգի²⁶⁶ կատարմամբ, դիրիժորն էր Ջորջ Սելը:

²⁶⁶ Պրեմիերայից շատ տարիներ անց Բրաունինգը այս ստեղծագործության ճայնագրության համար արժանացել է «Գրեմմի» (1991) մրցանակի, իսկ 1993-ին նրան ևս մեկ անգամ շնորհվեց նույն մրցանակը՝ Բարբերի՝ մենակատար դաշնամուրի համար գրված ստեղծագործությունների ճայնագրության համար:

XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ԱՎԱՆԳԱՐԴԸ

Օլիվյե Մեսիան (1908 – 1992)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. Դաշնամուրի և նվագախմբի կամ անսամբլի համար՝ «Թռչունների զարթոնքը», «Էկզոտիկ թռչուններ», «Յոթ հոկու», «Երկնային կարկուտի գույնը», «Լեռնանցքներից դեպի աստղերը», «Վիտրաժներ և թռչուններ», «Քաղաքը բարձունքում»; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ «Պրելյուդներ» (8), «Քսան հայացք մանուկ Հիսուսին», «Չորս ռիթմական էտյուդ», «Թռչունների կատալոգ» (7 տեսոր), «Թռչունների փոքրիկ ճեպանկարներ» և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ «Ամեն»-ի տեսիլքները» («Visions de l'amen»):

Օլիվյե Մեսիանի մասնագիտական հետաքրքրությունների շրջանակը զարմանք է առաջացնում իր բազմազանությամբ: Կոմպոզիտոր, երգեհոնահար, դաշնակահար, երաժշտական տեսաբան, մանկավարժ, թռչնագետ, նա անջնջելի հետք թողեց իր ընտրած թե՛ ստեղծագործական և թե՛ գիտական գործունեության բոլոր ասպարեզներում: Մեսիանի հսկայական կոմպոզիտորական ժառանգությունն ինքնուրույն, ժամանակակից դպրոցներից և ուղղություններից բացարձակապես կախում չունեցող երևույթ է: Այդուհանդերձ, նրա դաշնամուրային պիեսը՝ «Տևողությունների և ուժգնությունների լադ» («Չորս ռիթմական էտյուդ» շարից, 1949) դարձավ տոտալ սերիալիզմի²⁶⁷ առաջին փորձը, որի սկզբունքները՝ ի հայտ գալով Ա. Վերերնի ստեղծագործության մեջ, հետագայում զարգացում ստացան Դարմշտադտի դպրոցի կոմպոզիտորների կողմից: Իսկ Մեսիան-մանկավարժի կոմպոզիցիայի և վերլուծության դասարաններում ձևավորվեցին հետպատերազմյան երաժշտական ավանգարդի այնպիսի վառ ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք են Պիեռ Բուլեզը, Յանիս Զսենակիսը, Կառլ-հայնց Շտոկհաուզենը: Հատկապես ուշագրավ է այն, որ Մեսիանի ստեղծագործության մեջ այս «խորհրդանշական» դաշնամուրային պիեսը մեկուսացված տեղ է զբաղեցնում, որպես արմատական ստեղծագործական փորձարարության միակ օրինակ: Մեսիանը խոստովանել է, որ մշտապես ձգտել է երաժշտությանը վերադարձնել հույզերի արտահայտման երբեմնի անմիջականությունը, և իր

²⁶⁷ Ամբողջ երաժշտությունն իրենից ներկայացնում է որոշակի նոտաների, նրանց տևողությունների և ուժգնության հաջորդականություն. սերիայի տարրերից ոչ մեկը չի կարող կրկնվել, մինչև բոլորը չհնչեն:

ստեղծագործության ոճական ակունքներից էր համարում ֆրանսիական իմպրեսիոնիստներին²⁶⁸, գրիգորյանական խորալը, ռուսական երգերը, Արևելքի (հատկապես Հնդկաստանի) երաժշտական ավանդույթները և, իհարկե, թռչունների դայլալը: Կարելի է ասել, որ այս կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը ժամանակների (մեր օրերից մինչև միջնադար) և մշակույթների (Արևմուտքի և Արևելքի) միջև ներդաշնակ կապերը վերականգնելու համարձակ փորձ է: Այստեղ գերակշռում են մոնումենտալ-ստատիկ ձևերը (ամենից հաճախ՝ բազմամասցիկլեր): Կոմպոզիտորը հազվադեպ է դիմել սոնատային *allegro* ձևին՝ մշակման բաժնում նախապատվությունը տալով նյութի հանդարտ տարբերակման սկզբունքին: Հենց այսպիսի մոտեցումը նպաստեց սեփական երաժշտական աշխարհի ստեղծմանը, որում տեղ չկար ո՛չ առօրյա կենցաղին, և ո՛չ էլ մարդկային դրամաների լարված կոնֆլիկտին:

Մեսիանի ստեղծագործությունները ողողված են լույսով, խորհրդավոր շողարձակումով, նրանք առկայծում են վառ հնչյունային երանգներով, պարզ, սակայն ինտոնացիոն առումով նրբաճաշակ երգի կոնտրաստներով, նաև՝ եռուն էներգիայի պոթելումներով, թռչունների անհոգ երգեցողությամբ, նաև՝ «հոգու լռության» հոգեվիճակներով: Իր ստեղծագործության մեջ հաստատելով երաժշտության մոգական առաքելությունը՝ Մեսիանը հաճախ դաշնամուրային ստեղծագործություններին տալիս էր կրոնական վերնագրեր. «Զսան հայացք մանուկ Հիսուսին» (1944), «Երկնային կարկուտի գույնը» (1963), «Ամեն»-ի տեսիլքները» (1943): Անգամ թռչունների երգեցողությունը՝ կոմպոզիտորը մեկնաբանում է առեղծվածային տեսանկյունից, քանի որ իր համոզմամբ, թռչունները «ոչ նյութական ոլորտի սպասավորներ են»։ «Թռչունների զարթոնքը» դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1953); «Էկզոտիկ թռչուններ» դաշնամուրի, հարվածայինների և կամերային նվագախմբի համար (1956); «Թռչունների կատալոգ» դաշնամուրի համար (1956 – 1958):

Ձգտելով վերածնել գեղեցկության, ներդաշնակության, բարձր հոգևոր մշակույթի ավանդական արժեքները՝ կոմպոզիտորը հեռու է մնում ոճական վերա-

²⁶⁸ Իր մեծ հայրենակցի՝ Դեբյուսիի երաժշտությունից Մեսիանն ընդօրինակեց ծորուն, առանց կտրուկ տեղաշարժերի տրամադրությունների հոսունության գաղափարը, որոնք միավորվում են մեկ ամբողջության մեջ՝ բազմազան նրբերանգներով «ձգվող մի հոգեվիճակում»:

կառուցումից՝ լայնորեն կիրառելով նորագույն կոմպոզիցիոն հնարքների ամենալայն շրջանակը: Այսպես, Մեսիանի տնորային ակորդիկայի հիմքում զուգահեռ հնչող, կամ միմյանց հաջորդող «սահմանափակ տրանսպոզիցիայի ենթակա լադերն են» (այս բնորոշումը²⁶⁹ և «պոլիմոդալություն» տերմինը, որը նշանակում է տարբեր լադերի միաժամանակյա կիրառում, պատկանում են հենց Մեսիանին), ինչպես նաև արաբական, հնդկական, ճապոնական, պոլինեզիական երաժշտական մշակույթների լադային համակարգերի տարրերը: Ինչ վերաբերում է մետրաոլիմական ոլորտին, ապա այստեղ կոմպոզիտորը նախընտրում է ասիմետրիան (տակտային շեշտի պարբերականությամբ չկաշկանդված շարադրանք) և տարաբնույթ ոլիմական դարձվածքների միաժամանակյա համադրումը (պոլիոլիմիայի և պոլիմետրիայի տարբեր տեսակներ)²⁷⁰:

Երաժշտական ավանգարդը

Արդի երաժշտագիտության մեջ «երաժշտական ավանգարդ» հասկացությունը կիրառում են այն երաժշտության վերաբերյալ, որն իր մեջ պարունակում է արմատական փոփոխություններ՝ կապված երաժշտական լեզվի բոլոր ոլորտներում կտրուկ բեկումների հետ: XX դարի ավանգարդ ուղղությունները պայմանականորեն բաժանում են «I ավանգարդի» («նոր վիեննական դպրոցի» ներկայացուցիչները, այնպիսի նորարար կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք էին Դեբյուսին, Սկրյաբինը, Ստրավինսկին, Ալվըր, Բարտոկը, Հինդեմիթը և ուր.) և «II ավանգարդի», որն ընդգրկեց XX դարի 50-ականներից մինչև XXI դարի առաջին տասնամյակներն ընկած ժամանակահատվածը:

²⁶⁹ «Սահմանափակ տրանսպոզիցիայի ենթակա լադերը» 7 սիմետրիկ լադեր են, որոնք չեն կարող փոխադրվել նշված դիրքերից ավելի թվով, քանի որ նորից հայտնվում են նույն հնչյունների վրա (Мессиян О. Техника моего музыкального языка, 1944): Սահմանափակ տրանսպոզիցիայի լադերից են ամբողջատոն և տոն-կիսատոնային լադերը: Այս լադերի սեփական սխեման և վերլուծությունը մշակել է ռուս գիտնական Բ. Լ. Յավորսկին (1877 – 1942), այդ իսկ պատճառով երաժշտագետները հաճախ դրանք անվանում են «Յավորսկու-Մեսիանի» լադեր:

²⁷⁰ Մեսիանը ուսումնասիրում էր հնագույն հնդկական երաժշտական ոլիմերը, որից հետո ստեղծեց սեփական ոլիմական «բառարանը»՝ հիմնված «Դեչի-տալասի» բանաձևերի հիման վրա, որոնք համակարգել էր հնդիկ երաժշտագետ Չարնգադևան (XIII դ.):

Գերմանացի կոմպոզիտոր-ավանգարդիստ Կառլհայնց Շտոկհաուզենը, որը Պյեր Բուլեզի (Ֆրանսիա) և Լուիջի Նոնոյի (Իտալիա) հետ միասին կազմում էր «II ավանգարդի» առաջատարների «դարմաշտադոյան եռյակը», 1950 թվականը անվանում էր այն «Իքս» ժամը, որից սկսվում է երաժշտական արվեստի էվոլյուցիայի նոր շրջադարձը: Խոսքը վերաբերում էր կոմպոզիցիոն-տեխնոլոգիական սկզբունքների ձևավորմանը, որոնց հիմքում «ավանդական» գեղարվեստական մտածողության տեսակի «ժխտումն էր»²⁷¹, հնչյունային տարածության աներևակայելի ընդլայնմանը, ինչպես նաև նոտագրման համակարգի, գործիքավորման և կատարողական հնարքների արմատական թարմացմանը:

II ավանգարդի գլխավոր նվաճումներից մեկը նոր հնչյունի հայտնագործումն է: Նկատի ունենք, առաջին հերթին, սոնորիստիկան, որն առանձին վերցված արտահայտչամիջոցից (սոնորային համահնչյուններ հանդիպում էին Սկրյաբինի, Դեբյուսիի, Շյոնբերգի, Բերգի, Բարտոկի, Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի երկերում) վերածվեց կոմպոզիցիոն մեթոդի²⁷²: Դրա վառ օրինակ են Ջ. Բեյջի՝ նախապատրաստված ռոյալի համար գրված ստեղծագործությունները՝ «Բաքոսատոնը» (1938) և հատկապես «Սոնատներ և ինտերլյուդիաներ» շարք (1948), որը ստեղծվեց 45 սոնորներից, որոնք ունկնդրին ներկայացնում են գործիքով արտաբերելու գրեթե բոլոր հնարավոր գունային հնարքները: Հարվածային գործիքներին բնորոշ տեմբերերը, զնգնագացող կամ գոմոացող աղմուկները, ֆլաժոլետները, օբերտոնները, տեմբրային ակորդները, շչակների, թմբուկների և զանգերի ձայները: Ոչ պակաս հետաքրքիր օրինակ է Է. Դենիսովի «Սպիտակի վրա նշաններ» պիեսը (1974): Պիեսի խորհրդավոր մթնոլորտը հյուսված է մեկ ստատիկ հոգեվիճակի ելենէջներից, իսկ ողջ ստեղծագործությունը սկիզբ է առնում առաջնային մեկ նվագագույն ինտոնացիայից (a-b-gis): Ստեղծագործության հիմքում 4 սոնորներ են՝ տարրալուծված «a» հնչյունը, բարձր ռեգիստրում հնչող լուսավոր բծերը, ոտնակով պահված բյուրեղյա դողանջները («սոնոր-սոսափյունները») և կիսատոների շարժվող համակցությունը:

²⁷¹ 50-ական թվականների սկզբին դարմաշտադոյան սերիալիստների միջավայրում կոմպոզիցիոն տեխնիկայի առավել տարածված տեսակը դարձավ «կետային» գրելաձևի տեխնիկան կամ պուանտիլիզմը:

²⁷² Սոնոր՝ հնչյունների զուգակցում, որն ընկալվում է որպես միասնական անկրկնելի «երանգավորում», ամբողջական հնչյունային բիծ (սոնորի կազմի մեջ մտնող առանձին հնչյունները և ինտերվալները լսողությամբ ընկալման ենթակա չեն):

Նոր հնչյունների այլ տարբերակները ծնվեցին էլեկտրոնային երաժշտության ոլորտում, որն ստեղծվում է էլեկտրագեներատորների հնչյունների միջոցով, որոնք ի սկզբանե կապված չեն «բնության օրենքների» հետ: Ավանգարդի կողմից կիրառվող նոր հնչյունների երրորդ տեսակը կապված է կոնկրետ երաժշտության հետ, որի նյութ են հանդիսանում «կյանքի հնչյունները» (անտառի և ծովի ալեբախության աղմուկը, ընկնող կաթիլները, թռչունների դայլայլը և այլն), որոնք մշակվում են հատուկ էլեկտրոնային սարքերով:

Այս կամ այն կոմպոզիտորական տեխնիկայի, որոշակի արտահայտչամիջոցների, հնչյունային նյութի ընտրության խնդիրը լուծվում է յուրաքանչյուր առանձին կոմպոզիտորի գեղագիտական և փիլիսոփայական հայացքների ներքո և տվյալ ստեղծագործության մեջ իր առջև դրված գեղարվեստական խնդրի թելադրանքով: Այլ կերպ ասած, և՛ հնչյունային նյութը, և՛ հնչյունային փոխհարաբերությունների սկզբունքները, և՛ ձևակառուցման յուրահատկությունները ոչ թե կիրառվում են ավանգարդիստ-կոմպոզիտորի կողմից, այլ ստեղծվում են հորինվածքի ընթացքում՝ ամեն անգամ, ասես նորովի:

«Դարմշտադտի եռյակից» բացի, II Ավանգարդի առաջատար ներկայացուցիչներից էին Յանիս Բսենակիսը (Հունաստան), Ջոն Բեյջը և Ջորջ Բրամը (ԱՄՆ), Դյորդ Լիգետին (Հունգարիա), Լուչանո Բերիոն (Իտալիա), Քշիշտոֆ Պենդերեցկին (ստեղծագործության վաղ շրջանում, Լեհաստան): Ռուս երաժշտության մեջ այն ներկայացնում են Անդրեյ Վոլկոնսկին, Էդիսոն Դենիսովը, Ալֆրեդ Շնիտկեն, Սոֆյա Գուբայդուլինան, Նիկոլայ Կարետնիկովը, Սերգեյ Սլոնիմսկին, Ռոդիոն Շչեդրինը, Բորիս Տիշչենկոն, Ալեմդար Կարամանովը, Ալեքսանդր Կնայֆելը և ուրիշներ:

Պյեր Բուլեզի (1925 – 2016) առաջին ստեղծագործությունը դարձավ դաշնամուրի սոնատը (1946), որը գրվել է Շյոնբերգի համակարգի խիստ կանոններին համապատասխան (երիտասարդ կոմպոզիտորը սերիալ տեխնիկան ուսումնասիրել է հայտնի տեսաբան, մանկավարժ, դոդեկաֆոնիստ-կոմպոզիտոր Ռենե Լեյբովիցի ղեկավարությամբ): Սակայն, լինելով Օլիվյե Մեսիանի կոմպոզիցիայի դասարանի սանը, որը կարողացավ իր աշակերտի մեջ սերմանել հետաքրքրություն ուրիշ, գործիքային հնչերանգի, և ոչ եվրոպական երաժշտական մշակույթների հանդեպ, Բուլեզը հաջորդ դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ (Սոնատ № 2, 1948) ձգտում էր ստեղծագործաբար վերաիմաստավորել իր

երկու ուսուցիչների պատգամները, ինչպես նաև Վերերնի և Դերյուսիի որոշ մտահղացումները: Երիտասարդ կոմպոզիտորի վառ անհատականությունն այն ժամանակ դրսևորվեց երաժշտության անհանգիստ բնույթում, նրա նյարդային-պատառոտված ֆակտուրայում և դինամիկ և տեմպային կտրուկ հակադրությունների մեջ: 50-ականների սկզբին Բուլեզը ցուցադրաբար հեռացավ օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիայից և հայտարարեց, որ Շյոնբերգի երաժշտությունը հոգեհարազատ է ուշ ռոմանտիզմին և, այդ պատճառով էլ, «արդիական չէ» («Շյոնբերգը մահացավ» հոդվածը, 1951):

Նա սկսեց զբաղվել երաժշտության զանազան բաղադրիչների չոր «ստրուկտուրացման» արմատական փորձարկումներով («Ստրուկտուրաներ»-ը 2 դաշնամուրի համար գրված են տոտալ սերիալիզմի տեխնիկայով, 1951): Հետագայում Բուլեզ-կոմպոզիտորի ոճը դառնում է ավելի ճկուն: Փոփոխվող ռիթմական նախշերի բազմազանությունը, սիմետրիկ և կրկնվող կառույցներից խուսափելը, հարուստ նրբաճաշակ մելիզմատիկան, այդչափ ռացիոնալ կոնստրուկտիվ լինելով հանդերձ, առանձնահատուկ նրբագեղություն և առավել ճկունություն են հաղորդում նրա մեղեդային գծերին (Սոնատ N° 3, 1963; “Incises”, 1994 – 2001; “Une page d’ éphéméride”, 2005):

Այդուհանդերձ, XX դարի երկրորդ կեսի եվրոպական երաժշտությունը չի ունեցել ավելի արմատական նորարար, քան *Կառլհայնց Շտոկհաուզենն* էր (1928 – 2007): Դեռևս II Ավանգարդի նախաշեմին (1953) նա հրապարակավ մերժեց երաժշտական մտածողության մինչ այդ գոյություն ունեցող բոլոր մեթոդները. «Ես այդ ամենից հրաժարվեցի, երբ սկսեցի աշխատել պուանտիլիզմով: Դա է մեր սեփական աշխարհը, մեր սեփական լեզուն, մեր սեփական քերականությունը. ո՛չ մի ՆԵՈ... Ես ուզում եմ ուսումնասիրել նոր հնչյունային ոլորտներ և հնչյունի նոր շարժում: Մեր մշակույթին հարկավոր է մի ցնցում, որ նա արթնանա, և ես կարծում եմ, որ իմ ստեղծագործությունները դանդաղ գործող ռումբեր են»:

Հենվելով XX դարի գիտության նվաճումների վրա (հարաբերականության տեսություն, քվանտային տեսություն, նորագույն մաթեմատիկական և կրոնափիլիսոփայական տեսություններ, այդ թվում՝ «քաոսի տեսությունը»)՝ Շտոկհաուզենը նվիրվեց ակուստիկ փորձարարություններին, որոնց մեծ մասը կապված էր սերիալիզմի մեթոդի բարդացման և երաժշտության բուն հիմնանյութի՝ հնչյունի

ստեղծման հետ, այսինքն հայտնագործում էր հնչյունային տատանումների հատուկ ձևեր ավանդական պատրաստի հնչողությունների փոխարեն: «Նյութը ստեղծագործվում է, այսինքն դուք ստեղծում եք ձեր սեփական հնչյունները», ընդ որում «նյութ» ասելով, կոմպոզիտորը նկատի ուներ ոչ միայն հնչյուն-տոնը, այլև աղմուկը, ինչպես նաև այն ամենը, ինչ գտնվում է դրանց միջև գոյություն ունեցող տարածության մեջ: Ավելին, Շտոկհաուզենը համոզված էր, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործության համար հարկավոր է մտածել նաև առանձնահատուկ ձև, ոչ թե ձև-տեսակ, այլ սեփական, անհատական նախագիծ:

Ձևի բացարձակ նոր կոնցեպցիայի նման օրինակ դարձավ Klavierstück I-ը, 1952 – 1955 թվականների ընթացքում կոմպոզիտորի ստեղծած տասը գործերից առաջինը: Ինչպես հայտնի է, եվրոպական երաժշտական մտածողությունը զարգանում էր դրամատիկական ձևի ուղիով, որը շարժվում էր դեպի անխուսափելի ավարտը և կազմակերպված էր հակադրությունների և հակասությունների դիալեկտիկական սկզբունքով: Մերժելով այս կոնցեպցիան՝ կոմպոզիտորն առաջ քաշեց ստատիկ ձևի սեփական գաղափարը, որի ակունքները նկատելի են դեռևս Դեբյուսիի մոտ, իսկ համանման երևույթները՝ արևելյան երաժշտական մշակույթներում: Երաժշտական ձևը ստեղծում են միմյանցից փոքր-ինչ տարբերվող մի քանի «հնչյունային խմբեր», որոնք ծորում են իրար հաջորդելով, կրկին վերադառնալով ու կրկնվելով, սակայն միշտ նորացված ձևով:

Այլ խոսքերով, ժամանակը Շտոկհաուզենի ստեղծագործություններում, ասես, վերածվում է ստատիկ վիճակի, մոտենալով այն մեդիտատիվ նախասկզբին, ինչը XX դարում եվրոպացիների համար դարձավ բուդդիզմը՝ մերժելով «սկիզբ-վերջ» սկզբունքը: Չկա սկիզբ, չկա և վերջ, իսկ ապագան գոյություն ունի անցյալի հետ միաժամանակ: Շտոկհաուզենը Եվրոպայում առաջիններից էր, որ ընդունեց Ամերիկայում սկզբնավորված «պատահական» (ալեատորիկ) երաժշտության գաղափարը և օգտագործեց այն իր շատ երկերում: Իսոպը նույնպես տեքստի ոչ լրիվ ամրագրման մասին է, ինչը հնարավորություն է տալիս կատարողին ստեղծագործության դրվագները դասավորել ցանկացած հաջորդականությամբ, իսկ երբեմն էլ՝ կատարման ընթացքում «ավարտին հասցնել» մանրուքները (Klavierstück XI, 1956): Մեկնաբանողի դերի վերաբերյալ պատկերացումների այսպիսի փոփոխությունը կատարողի և ունկնդրի համար «ազատության ոգով ներշնչվելու» նոր հնարավորություններ էր ստեղծում:

Հետպատերազմյան ավանգարդի նշանակալի դեմքերից է նաև ամերիկացի կոմպոզիտոր, փիլիսոփա, բանաստեղծ, երաժշտագետ, նկարիչ **Ջոն Միլլթոն Բեյջը** (1912 – 1992): Հ. Քոուելի և Ա. Շյոնբերգի աշակերտը, տարված ձեն-բուդդիզմի փիլիսոփայությամբ, չէր ցանկանում համակերպվել ավանդական երաժշտական մտածողությամբ պարտադրված սահմանափակումների հետ: Փորձարարության ուղին կոմպոզիտորին բերեց այնպիսի երաժշտության ստեղծմանը, որն իր մեջ ներառում էր լռության և աղմուկի տարրերը, «ոչ երաժշտական» հնչողությունները (էլեկտրոնային, մագնիտոֆոնային, ռադիոաղմուկների, մանկական խաղալիքների) և ալեատորիկ համակցությունները: Բեյջն էր, որ հայտնագործեց «նախապատրաստված» դաշնամուրը, որի լարերի միջև տեղադրվում են զանազան իրեր՝ մետաղից, փայտից, թղթից կամ ապակուց (1938): Արդյունքը ապշեցուցիչ էր. ռոյալը հարստացվեց հարվածային գործիքների մինի-անսամբլի գույներով և ոչ տեմպերացված հնչողությունների էֆեկտներով: Նախապատրաստված դաշնամուրի համար էին գրված «Բաքոսատոն» պիեսը (1938), 16 սոնատ և 4 ինտերլյուդիա (1946-48), Կոնցերտը (1951), սակայն նախապատրաստված ռոյալով առաջին հրապարակային համերգը կայացավ 1954 թվականին («Երաժշտության օրեր» փառատոն, Դոնաուեշինգեն)²⁷³: Շուտով հետաքրքրությունը նախապատրաստված դաշնամուրի կիրառման հանդեպ այնքան մեծացավ, որ խանութներում սկսեցին վաճառել հատուկ նախապատրաստված դաշնամուրի համար կիրառվող իրերի «հավաքածուներ»:

1950-ական թվականների սկզբից կոմպոզիտորն սկսեց իր հորինվածքներում կիրառել ալեատորիկան, առաջարկելով համակցություններ, որոնք հիմնված էին զառերը նետելու, խաղաքարտերը դասավորելու կամ հին չինական հայտնի «Փոփոխությունների գրքով» («Ի-ցզին») ²⁷⁴ գուշակելու հիման վրա: Այդուհանդերձ, երաժշտական աշխարհում ամենաաղմկոտ արձագանքին արժանացան Բեյջի փորձարարությունները՝ կապված հնչյունի և լռության հարաբերության հետ: Երաժշտական պաուզայի գործառույթները նրա որոշ ստեղծագործություններում այնքան են ընդլայնված, որ «լռության պահերը» վերածվում են երա-

²⁷³ Նոր երաժշտության այս հնագույն փառատոնը անցկացվում է գերմանական Դոնաուեշինգեն քաղաքում, սկսած 1921 թվականից:

²⁷⁴ Սակայն ալեատորիկան վերջնականապես ձևավորվեց ոչ թե Բեյջի ստեղծագործության մեջ, այլ Կ. Շոտկհաուզենի (Klavierstück XI) և Պ. Բուլեզի (Երրորդ դաշնամուրային սոնատ) վերջ նշված ստեղծագործություններում:

ժըշտական նյութի, որը երբեմն ավելի կարևոր է դառնում, քան ինքը՝ հնչողությունը: Դրա վառ օրինակը «Սպասում» դաշնամուրային պիեսն է (1952), որը սկսվում է հեղինակի նշած տեմպով (քառորդը=80) և չափով՝ 8/8, չորս խումբ «լռության տակտերով» (16 տակտ պաուզա՝ 3+3+9+1): Վերջապես, լռության խորքից սկսում են ուրվագծվել դաշնամուրի խուլ հնչյունները (ընդամենը 5 տակտ), որոնք աստիճանաբար մարում են *pp*-ից մինչև *pppp* և դարձյալ անհետանում լռության մեջ (կրճատ ռեպրիզա՝ 4 տակտ լռություն)²⁷⁵:

Դյորդ Շանդոր Լիգետին (1923 – 2006) իր ստեղծագործական ուղին սկսելով որպես Բարտոկի նվիրյալ հետևորդ²⁷⁶, 60-ական թվականների կեսերին ձևավորեց սեփական ստեղծագործական կոնցեպցիան: Հանդես գալով որպես սերիալիզմի և ավետորիկայի առաջին քննադատ, նա կոչ արեց վերադառնալ բաց երաժշտական արտահայտչականությանը և հնչյունային-գունային գրելաճիհ, դիմեց պոլիֆոնիկ տեխնիկայի յուրօրինակ տարատեսակին, որն անվանում էր «միկրոպոլիֆոնիա»: Լիգետիի բնորոշմամբ, «դա պարտիտուրում նշված պոլիֆոնիան է, որը սակայն չպիտի լսվի... Ես շատ մանրութներ եմ նշում, որոնք որպես այդպիսին, չեն լսվում: Բայց փաստը, որ դրանք նշված են, ընդհանուր տպավորության համար էական է...»:

Լիգետին չի եղել համերգային դաշնակահար, սակայն դաշնամուրային երաժշտությունը նրա ժառանգության մեջ նշանակալի տեղ է զբաղեցնում: Եվ այն ժամանակ, երբ XX դարի շատ կոմպոզիտորներ դաշնամուրը դիտարկում էին որպես «հնչյունային բացահայտումների լաբորատորիա», ավանգարդիստ Լիգետին շատ դեպքերում հավատարիմ էր մնում գործիքի «դասական» կերպարին: Կոմպոզիտորի նորարարությունը կապված էր ոչ թե դաշնամուրի տեմբրային հնարավորությունների արտաքին ընդլայնման, այլ երաժշտական հյուսվածքի շերտերի կազմակերպման նոր մոտեցման հետ: Լիգետիի դաշնամու-

²⁷⁵ Քեյջի՝ ժամանակին մեծ աղմուկ բարձրացրած «4'33» պիեսն ընդհանրապես իրենից ներկայացնում է 4 րոպե և 33 վայրկյան լռություն: Այդ ընթացքում դաշնակահարը նստած է դաշնամուրի մոտ, չդիպչելով գործիքին, իսկ երաժշտությունը առաջացնում են զգեստների խշխշոցը, ունկնդիրների կամացույց հազալը, մանրահատակի ճռոռոցը, արտաքին աշխարհից դահլիճ ներխուժած ձայները...

²⁷⁶ Լիգետին Բարտոկին մշտապես հարգանքի տուրք էր մատուցում և նույնիսկ ստեղծել է կոմպոզիտորի մի ինքնատիպ երաժշտական դիմանկար «Հուշարձան» պիեսում (Երեք պիես երկու դաշնամուրի համար, 1977):

րային ստեղծագործության գագաթնակետն են հանդիսանում, առաջին հերթին, նրա Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1985 – 88) և Էտյուդները (I՝ 6 էտյուդ, 1985; II՝ 8, 1988 – 94; III՝ 4, 1995 – 2001), որոնք ներդաշնակորեն կապված են ռիթմի նոր, ոչ եվրոպական կոնցեպցիայի հետ: Այստեղ կոմպոզիտորը կատարողին առաջարկում է անսպասելիորեն բարդ տեխնիկական խնդիրների համալիր՝ ըստ որում կիրառելով դաշնամուրային ավանդական միջոցներ: Այլ կերպ ասած, իր յուրօրինակ մտահղացումների իրականացման համար Լիգետին լիովին բավարարվում էր սովորական գործիքով՝ իր տեմբրային և դինամիկ հնարավորություններով հանդերձ: Այս համատեքստում դժվար է գերազնահատել կոմպոզիտորի ուշ դաշնամուրային արվեստի նշանակալիությունը: Նախորդ հարյուրամյակների ավանդույթների և ոչ եվրոպական երաժշտական մշակույթի տարրերի նորովի վերաիմաստավորման զարմանալի սինթեզը, հեռավոր գաղափարների և պատկերացումների մոտեցումը, դաշնամուրային ֆակտուրայի նորացված հնչողությունը ավանդական դաշնամուրային միջոցների ֆոնի վրա...

Լիգետիի դաշնամուրային ժառանգության բոլոր այս առանձնահատկությունները ժամանակակից դաշնակահարների համար բացառիկ հնարավորություն են ստեղծում ընդլայնելու սեփական համերգային երկացանկը, ինչպես նաև գործնականում ծանոթանալու մերօրյա ամենավառ ու ինքնատիպ կոմպոզիտորներից մեկի ստեղծագործության հետ:

Տարբեր կերպ կարելի է վերաբերվել երաժշտական ավանգարդի երկրորդ փուլի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքին, սակայն անհնար է ժխտել դրանց ահռելի դերակատարությունը՝ որպես հնչյունագոյացնող փորձարարություն, որն ընդլայնել է սեմանտիկ երաժշտական հնչյունային տարածության սահմանները: Ինչպես ցույց է տալիս արդի կոմպոզիտորական փորձը, ավանգարդի ներկայացուցիչների շատ նվաճումներն ու բացահայտումները կարող են ընդգրկվել ամենաբազմազան երաժշտաոճական համատեքստերում՝ հարստացնելով հնչյունային երանգապնակը, կերպարներին հաղորդելով սրըված արտահայտչականություն և բազմաչափություն: Լեհ ճանաչված կոմպոզիտոր Բժիշտոֆ Պենդերեցկու համոզմամբ, որը 70-ականներին լքեց արմատական ավանգարդիստների շարքերը, «այսօր գոյատևելու հավանականություն ունի այն երաժշտությունը, որը գրված է բնական գրելաոճով, սակայն իր մեջ սինթեզում է այն ամենը, ինչ տեղի է ունեցել վերջին տասնամյակների ընթացքում»:

XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ – XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Հայտնի է, որ յուրաքանչյուր ազգային երաժշտական մշակույթ գոյություն ունի երկու չափումներում: «Առաջինը՝ կոմպոզիտորական արվեստին նախորդող երաժշտությունն է, որը հետք է թողնում մեր գիտակցության մեջ, որպես ազգի «ոգի»... Երկրորդը՝ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական արվեստն է, որը համեմատաբար ավելի ուշ է առաջանում»²⁷⁷:

Հայ կոմպոզիտորները դաշնամուրային երաժշտության ստեղծմանն անդրադարձան միայն XIX դարի երկրորդ կեսին: Եվ սկզբնական փուլում անխուսափելի էին զանազան գործիքային ժանրերի և դաշնամուրային ֆակտուրայի առանձնահատկությունների յուրացման փորձերը, որոնք ուղեկցվում էին «ազգային դաշնամուրային նկարագրի» ուղիների ստեղծման որոնումներով: Այլ հարց է, որ յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ այս միտումների փոխհարաբերությունը տարբեր էր:

«Առաջին» չափման հետ կապված և հետագայում հայ դաշնամուրային արվեստի ուրույն նկարագիրը բնութագրող ակունքները շատ բազմազան էին: Դրանցից կարևորներն էին.

1. հայ գեղջկական ֆոլկլորը, նրա ինտոնացիոն ռիթմական ոլորտը;
2. հայ քաղաքային ժողովրդա-կենցաղային երգը;
3. գուսանների և աշուղների մեղեդիները՝ իրենց ռիթմական հարստությամբ, տրամադրությունների փոփոխություններով և ռեչիտատիվ-ասմունքային տարրերով;
4. ժողովրդական երգիչների և գործիքային երաժիշտների կատարողական ոճի առանձնահատկությունները;
5. Միջնադարյան շարականներն ու տաղերը՝ իրենց բարդ լադային կառուցվածքով և տարբեր կերպարային-թեմատիկ նախասկզբերի միահյուսմամբ;
6. ազգային գործիքային երանգապնակի բազմազանությունը (դուդուկի, զուռնայի, թառի, ինչպես նաև նրանց անսամբլային համադրությունների բնորոշ

²⁷⁷ Шахназарова Н. Национальные традиции и композиторское творчество. В кн.: “Музыкальная культура Армянской ССР”. М., “Музыка”, 1985, с. 3.

տեմբրային հնչողությունը՝ դուդուկահարների դուետ, զուռնաչիների տրիո, սազանդարների անսամբլ):

Եվրոպական դաշնամուրի միջոցներով ազգի «երաժշտական ոգու» նման հարստությունն ու բազմազանությունը պատկերելը դյուրին խնդիր չէր: Դրա լուծման ուղիների որոնումներն ընդգրկեցին մի քանի տասնամյակ: Եվ զարմանալի չէ, որ հայ դաշնամուրային արվեստի կայացման և զարգացման առաջին փուլը երկչոտ ու համարձակ փորձերի, ոչ միանշանակ լուծումների, հաջողված փորձարկումների և փայլուն հաղթանակների համաճուլվածք էր:

Այս փուլում առաջնային դերակատարություն ունեցան նաև պատմաքաղաքական իրողությունները: Ազգային դաշնամուրային մշակույթի կայացման գործընթացն իրականանում էր շատ ցրված՝ տարբեր կենտրոններում և մարզերում, ուր այդ ժամանակ բնակվում և ստեղծագործում էին հայ երաժիշտները: Դա Կոստանդնուպոլիսն ու Լվովն էր, Թիֆլիսն ու Ժնևը, Երևանը, Ալեքսանդրապոլը²⁷⁸, Բաքուն և այլն: Նման իրադրությամբ է բացատրվում ոչ միայն այդ պրոֆեսիոնալ-վարպետների՝ ազգային ակունքներին մոտ գտնվելու տարբեր աստիճանները, այլև նրանց ազդեցության տարբեր աստիճանները բուն Հայաստանի ստեղծագործական կյանքի վրա: Օրինակ, «Տիգրան Չուխաջյանի լավագույն երկերը... Հայաստանում հայտնի դարձան միայն 1940-ական թվականների կեսերից, երբ Արամ Խաչատրյանի անունն արդեն քաջ հայտնի էր աշխարհի շատ երկրներում»²⁷⁹:

Այդուհանդերձ, ***Տիգրան Չուխաջյանը*** (1836 – 1898)՝ կոմպոզիտոր, դաշնակահար, դիրիժոր, երաժշտահասարակական գործիչ, մանկավարժ, իրավամբ հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական դպրոցի հիմնադիրներից է²⁸⁰: Անդրադառնալով իր ժամանակվա կարևորագույն ստեղծագործական խնդիրներից մեկի լուծմանը՝ ազգային օպերայի ստեղծմանը, կոմպոզիտորը վճռորոշ դեր ունեցավ ոչ միայն հայ երաժշտական թատրոնի, այլև Մերձավոր Արևելքի օպերային արվեստի զարգացման պատմության մեջ: Ֆրանսիացի երաժշտա-

²⁷⁸ Ներկայիս Գյումրին:

²⁷⁹ Шахназарова Н. Նշվ. աշխ., էջ 8:

²⁸⁰ Կ. Չուխաջյանի պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթությունը սկսվել է Կոստանդնուպոլսում, իտալացի դաշնակահար Չ. Մանձոնիի ղեկավարությամբ, որից նա դաշնամուրի և երաժշտության տեսության դասեր է առել: Այնուհետև, իր ուսուցչի խորհրդով, երաժիշտը մեկնեց Միլան, որտեղ սովորեց 1861 – 1864 թթ.:

քննադատ Ադոլֆո Տալասոյի գնահատմամբ, Տ. Չուխաջյանն էր «առաջին կոմպոզիտորը, որը եվրոպական երաժշտական տեխնիկան կիրառեց արևելյան երաժշտության ոլորտում: Նրա բարձր յուրօրինակ գաղափարները, երաժշտական լեզվի թարմությունը, ամեն ինչ ներծծված է Արևելքի լույսով»²⁸¹:

Վիրտուոզ-դաշնակահարի ընդունակությունների տեր՝ Չուխաջյանը դեռևս 16 տարեկանում երաժշտական հանրության ուշադրությանը արժանացավ սեփական դաշնամուրային երկերի կատարումներով, և մինչև կյանքի վերջը շարունակելով ստեղծագործել նախասիրած գործիքի համար, բավական ընդգրկուն դաշնամուրային ժառանգություն թողեց: Եվ եթե այդ դաշնամուրային պիեսների մեծ մասը ենթարկվում էր համաեվրոպական ռոմանտիկական արվեստի չափորոշիչներին (սալոնային տարատեսակին), և անկեղծ ասած, չի կարող դասվել ազգային երաժշտության կարգավիճակին (ո՛չ ինտոնացիոն բառապաշարի, ո՛չ ներդաշնակման, ո՛չ էլ ռիթմական առումով), ապա մյուս մասը ստեղծվել է անմիջականորեն ժողովրդական մեղեդիների հիման վրա կամ նրանց ազդեցության ներքո:

Հենց այստեղ են նկատվում եվրոպական գործիքով՝ դաշնամուրով ազգային ինքնահաստատման առաջին փորձերը: Դրանց պատմական նշանակությունը որոշվում է երկու գործոնով. հայ մեղեդայնությունը, նրա ռիթմական յուրօրինակությամբ եվրոպական բազմաձայնության հետ միավորելու կոմպոզիտորի զգտումով, ինչպես նաև ազգային նյութի հիման վրա եվրոպական տարածված ժանրերում առաջին երկերի ստեղծմամբ:

Տ. Չուխաջյանի գրչին են պատկանում հայ երաժշտության մեջ կոնցերտային-վիրտուոզ պլանի առաջին նմուշները («Արևելյան քնար» կապրիսը, «Անընդհատ շարժումը», «Անուրջներ» մեծ ֆանտաստիկական վալսը, «Կուզ ջրվեժը» տոկատը), առաջին ֆանտազիաներն ու տրանսկրիպցիաները (սեփական երկերից՝ «Արիֆ», «Զեմիրե» և «Լեբլեբիջի» օպերաներից, ինչպես նաև «Արևելյան ֆանտազիան՝ թուրքական մոտիվներով»)՝²⁸², առաջին ֆուգաները (4), հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ առաջին սգո քայլերգը (“Marche funébre”)²⁸³ և այլն: Նրանցում կոմպոզիտորն օգտագործել է Արևմտյան Հայաստանի քաղա-

²⁸¹ “Revue Theatrale”, Paris, 1904, № 16.

²⁸² Վիրտուոզ փայլով և իմպրովիզացիոն շարադրանքով այս երկերը հարազատ են Լիստի, Տալբերգի տրանսկրիպցիաներին:

²⁸³ Թուրքիայում Հայոց պատրիարք Ներսես Վարժապետյանի հիշատակին:

քային ֆուկլորի և հոգևոր երգերի տարրեր, ինչպես նաև «ընդհանուր արևելյան» ռիթմափնտոնացիաներ (հայտնի է, որ Չուխաջյանը հաճախ էր զբոսնում փողոցներում և գրի առնում հնչող մեղեդիների հատվածներն ու ռիթմական մոտիվները): Հատկանշական է, որ նրա երաժշտության մեջ չեն արտացոլվել գեղջկական ժողովրդական երգերի փնտոնացիաները. հայկական մասնագիտական շրջանակներում երաժշտական ժառանգության այս ոլորտի հանդեպ հետաքրքրությունը կորսվելի որոշ ժամանակ անց: Կոմպոզիտորի դաշնամուրային երկերից մի քանիսը հրատարակվել են արդեն 1870 – 80-ական թվականներին («Կուզ ջրվեժը» տոկատը՝ 1887, Կոստանդնուպոլիս): Սակայն հեղինակի մահվանից հետո պարզվեց, որ նրա ձեռագրերն ու պարտիտուրները ցրվել են աշխարհի տարբեր երկրներով: Եվ միայն Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի, ինչպես նաև ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ջանքերով կոմպոզիտորի ձեռագիր ժառանգությունը հավաքվեց Հայաստանում²⁸⁴:

Ռոմանտիզմի ոճական ուղղվածությանն էր պատկանում նաև **Գենարի Կորգանովը**²⁸⁵ (1858 – 1890), ծնունդով Վրաստանից, որը կրթությունը ստացել էր Լայպցիգում (Կառլ Ռայնելեի, Սալոմոն Յադասոնի, Էռնստ Վենցելի դասարաններում) և Սանկտ-Պետերբուրգում (Լուի Բրասենի և Գուստավ Կրոսի դասարաններում): Տաղանդավոր դաշնակահար Կորգանովն իր դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ դարձյալ տուրք է տվել սալոնային-վիրտուոզ ոճին: Դրա վառ օրինակներն են «Մանրանվագները», «Արաբեսկները», էքսպրոմտները, պրելյուդները, սկերցոները, մագուրկաները, վալսերը («Արաքսի ալիքները», «Հուշանվեր», «Հուշեր Բորժոմի մասին») և այլն: Նրանցում դաշնամուրի բնութագիրը համաեվրոպական է, ֆակտուրան՝ բավականաչափ պարզ, և ասես նախատեսված է տան պայմաններում երաժշտությամբ զբաղվելու համար (домашнее музицирование): Մինչդեռ այն գործերում, որտեղ կոմպոզիտորն օգտագործել է ժողովրդական մեղեդիներ՝ հայկական, վրացական, ադրբեջանական, պարսկական («Բայաթի», «Նոր բայաթի», «Հայկական ռապսոդիա»,

²⁸⁴ 1942 թ. հայտնի երաժշտագետ Գեորգի Տիգրանովը հայտնաբերեց, օրինակ, «Արշակ II» օպերայի ձեռագիրը, որից հետո սկսվեց այս ստեղծագործության երկրորդ կյանքը, և հետաքրքրություն առաջացավ կոմպոզիտորի գործունեության մյուս ոլորտների հանդեպ:

²⁸⁵ Գենարիոս Ղորղանյան:

«Կովկասյան ռապսոդիա»)²⁸⁶, հնարավոր չէ չնկատել լադային ինքնատիպ կառույցները (փռուգիական, դորիական և այլն) և տեմբրային երանգներն (ժողովրդական գործիքների հնչողության նմանակում) ընդգծելու ձգտումը: Հատկապես այս գործերում դաշնամուրի հնչողությունը երբեմն ձեռք է բերում կոնցերտային հատկություններ (հզոր Prestissimo-ն և լիահունչ օկտավաները «Հայկական ռապսոդիայում», ակորդային խիտ ֆակտուրան, վառ ռեգիստրային կոնտրաստները «Կովկասյան ռապսոդիայում»)²⁸⁷: Կորգանովի գրչին են պատկանում նաև հայ երաժշտության մեջ առաջին երկու մանկական ալբոմները (օր. 21 և օր. 25), որտեղ Պ. Չայկովսկու «Մանկական ալբոմի» ազդեցության տակ գրված պիեսների կողքին հանդիպում են նաև ինքնատիպ թարմ մտահղացումներ («Պապիկը պարում է»):

Ուշադրության են արժանի նաև միջազգային ճանաչման արժանացած երկու երաժիշտների անունները, որոնց ստեղծագործությունը, սակայն, բացառապես համաեվրոպական ռոմանտիկական ավանդույթի հունով է ընթացել: Նրանցից մեկը **Կառոլ Միկուլին**²⁸⁸ (1819 – 1897) էր՝ վիրտուոզ դաշնակահար, կոմպոզիտոր, դիրիժոր և մանկավարժ²⁸⁹: Ֆ. Շոպենի աշակերտը (իսկ ավելի ուշ՝ նաև օգնական-ասիստենտը), նա հաջողությամբ հյուրախաղերով հանդես էր գալիս որպես դաշնակահար, իսկ 1858-ին դարձավ Լվովի կոնսերվատորիայի տնօրենը, հիմնադրեց Գալիցյան երաժշտական ընկերությունը, իսկ հետո նաև իր սեփական դպրոցը (1888): Երաժշտական մշակույթում ունեցած բացառիկ վաստակի համար երաժշտին հանձնելով Ասպետի խաչ պատվո շքանշանը (1889)՝ կայսր Ֆրանց Իոսիֆը նրան անվանեց «Ժամանակակից երաժիշտներից մեծագույնը»: Բազմաթիվ դաշնամուրային ստեղծագործությունների հեղինակ (այդ թվում՝ պրելյուդներ, մագուրկաներ, պոլոնեզներ, բալլադներ, վալսեր, Վարիացիաներ 4 ձեռքով դաշնամուրի համար) Միկուլի-կոմպոզիտորին հոգեհարազատ էր վաղ ռոմանտիզմի կերպարային-հնչյունային ոլորտը: Վերջին տարիներին թո-

²⁸⁶ «Նոր բայաթիում» օգտագործված մեղեդիների թվում են աշուղ Ջիվանու երգի թեման, «Կտոր-կտոր ամպ ա գալիս» հայկական ժողովրդական երգը, «Մրավալ ժամներ» վրացական խնջույքային երգը, սրընթաց լեզգիական:

²⁸⁷ Տես՝ **Ափոյան Շ.** Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն, 1895 – 1920. Ե., «ԵՊԿ հրատ.», 2006:

²⁸⁸ Կառոլ Փոթիկյան:

²⁸⁹ Կ. Միկուլիի սաներից է եղել հայտնի դաշնակահար **Մորից Ռոզենտալը** (1862 – 1946):

ղարկվել են մի քանի սկավառակներ՝ նրա ստեղծագործությունների ճայնագրություններով: Եվ այդուհանդերձ, նա մտավ համաշխարհային երաժշտության պատմության մեջ, առաջին հերթին, որպես իր մեծ ուսուցչի՝ Ֆ.Շոպենի երկերի առաջին ժողովածուի խմբագիր (17 հատորով, Լայպցիգ, 1879)²⁹⁰:

Եվրոպական ռոմանտիզմի գեղագիտությանը իր ամբողջ կյանքում հավատարիմ մնաց նաև **Ստեֆան Էլմասը**²⁹¹ (1862 – 1937): Ծնվել է Օսմանյան կայսրությունում (ք. Իզմիր), 17 տարեկանից հեռացել է հայրական տնից՝ նպատակ ունենալով մասնագիտական կրթություն ստանալ Եվրոպայում: Պատանի դաշնակահարը մասնավոր դասեր է առել Վայմարում Ֆ. Լիստից, այնուհետև, վերջինիս խորհրդով, հաստատվել է Վիեննայում, որտեղ կատարելագործվել է որպես դաշնակահար և զբաղվել կոմպոզիցիայով: Իր առաջին լուրջ երկը (6 դաշնամուրային էտյուդ) Էլմասը ձոնել է Ֆերենց Լիստին, ավելի ուշ գրված Պոեմը՝ Վիկտոր Հյուգոյին:

Վիեննայում կայացած հաղթական մենահամերգից հետո (1887) Էլմասը հաջողությամբ հյուրախաղերով շրջագայել է Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Գերմանիայում, Ավստրիայում, Իտալիայում՝ իր ծրագրերում Բեթհովենի, Շումանի, Շոպենի երկերից բացի, ընդգրկելով նաև սեփական հորինվածքները: 1925 թվականին նրան շնորհվեց Ժնևի պատվավոր քաղաքացու կոչումը, քաղաք, որտեղ երաժիշտն անցկացրեց իր կյանքի վերջին տասնամյակները:

Կոմպոզիտորի ընդգրկումն դաշնամուրային ժառանգության մեջ տեղ են գտել ռոմանտիկական երկացանկի գրեթե բոլոր տարածված ժանրերը՝ կոնցերտներ (3)²⁹², սոնատներ (3), պոլոնեզներ (12), մազուրկաներ (27), վալսեր (16), նոկտյուրններ (9), բալլադներ (2), էտյուդներ (6): Ժամանակակիցների վկայությամբ, կոմպոզիտորը նախանձելի թեթևությամբ և արագությամբ էր հորինում իր երկերը, ինչով, հնարավոր է, բացատրվում է նրանցում ծանոթ ինտոնացիոն դարձվածքների հայտնվելը (չնայած, ժամանակ առ ժամանակ հայտնվող առան-

²⁹⁰ Իր խմբագրական աշխատանքում Միկուլին հիմնվում էր Շոպենի կյանքի օրոք հրատարակված երկերի՝ սեփական օրինակների վրա, որոնցում կոմպոզիտորն իր ձեռքով նշումներ էր կատարել իրենց համատեղ պարապմունքների ժամանակ, ինչպես նաև մեծ վարպետի մյուս աշակերտների նոտաներում եղած նշումների վրա:

²⁹¹ Ստեֆան Էլմասյանը:

²⁹² Կոմպոզիտորի՝ վաղ շրջանում գրված ևս մի դաշնամուրային կոնցերտ՝ նվիրված Անտոն Ռուբինշտեյնին, չի գործիքավորվել և գոյություն ունի միայն դաշնամուրային տարբերակով:

ծին հյութեղ հարմոնիաների արևելյան հնչողությունը մատնում էր հեղինակի հայկական ծագումը): Էլմասի ռոմանտիկական զգացմունքների անկեղծությունն ու պարզությունը, հարմոնիկ նուրբ հնարքները, նրբագեղ անբռնազբոսությունը և կոմպոզիտորի դաշնամուրային գրելաոճը վերջին շրջանում ավելի հաճախ են գրավում ժամանակակից դաշնակահարների ուշադրությունը: Վարպետի դաշնամուրային ժառանգության վերածննդի և տարածման գործում մեծ դերակատարություն ունեցավ 1988 թվականին ստեղծված «Ստեֆան Էլմաս» հիմնադրամը (ձեռագրերի պահպանում և հրատարակում, Էլմասի անվ. կատարողների մրցույթների կազմակերպում և այլն) և մասնավորապես, դաշնակահար Արմեն Բաբախանյանը, որը ճայնագրեց և սկավառակով լույս ընծայեց կոմպոզիտորի բոլոր կոնցերտները, վալսերը, նոկտյուրնները և մագուրկաները:

Այնուամենայնիվ, եվրոպական գործիքով ազգային երաժշտական մտածողության յուրահատկության և կերպարային-հնչյունային մթնոլորտի մարմնավորման առաջին համարձակ լուծումները կապվում են *Նիկողայոս Տիգրանյանի* և հատկապես *Կոմիտասի* անունների հետ:

Բազմաթիվ դաշնամուրային մշակումների հեղինակ *Նիկողայոս Տիգրանյանը* (1856 – 1951, Ալեքսանդրապոլ) մասնագիտական հիմունքները ուսանել է Վիեննայում, Կույրերի ինստիտուտում²⁹³, որից հետո սովորել է դաշնամուր և երաժշտության տեսություն Վիեննայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Վ. Շեննեբերի մոտ, տեսության և կոմպոզիցիայի դասեր է առել Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովից և Ն. Ֆ. Սոլովյովից (Սանկտ-Պետերբուրգ): 1894 թվականից երաժիշտը ելույթներ էր ունենում որպես դաշնակահար, հրապարակում էր հոդվածներ արևելյան երաժշտության մասին, դասախոսություններ էր կարդում Կովկասի, Անդրկովկասի, Ռուսաստանի և Արևմտյան Եվրոպայի քաղաքներում: Մասնակցելով ֆոլկլորային գիտարշավների՝ Ն. Տիգրանյանը գրի էր առնում ժողովրդական երգերը, պարերը, մուղամները՝ պահպանելով «կենդանի կատարման»²⁹⁴ տարբերակներից լավագույնը՝ իր մշակումներում ձգտելով պահպանել բնագրի լադային առանձնահատկություններն ու «ոգին», փոխանցել ելևէջների յուրահատկությունները և ժողովրդական պարերի ինքնատիպ ճկունությունը:

²⁹³ Ինը տարեկանում կոմպոզիտորը լիովին կորցրել է տեսողությունը:

²⁹⁴ Կոմպոզիտորն անձամբ ծանոթ էր աշուղներից շատերի և վիրտուոզ կատարողների հետ:

Հենց Ն. Տիգրանյանի գրառումների և մշակումների շնորհիվ մոռացումից փրկվել են ժողովրդական երաժշտության շատ նմուշներ, որոնք տարածված էին XIX դարի – XX դարասկզբի անդրկովկասյան քաղաքների կենցաղում, իսկ ժողովրդական մեղեդիների իր առաջարկած գրառման և մշակման մեթոդները հետագա զարգացում ստացան հայ կոմպոզիտորներից շատերի երկերում²⁹⁵:

Ն. Տիգրանյանի դաշնամուրային մշակումների առաջին հրատարակությունը՝ «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր ու պարեր», լույս է տեսել Սանկտ-Պետերբուրգում (1887), որից հետո պարբերաբար հրատարակվում էին նորանոր մշակումներ (1892 – 1935): Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորը ձգտում էր հրատարակություններում առանձնացնել հայկական պարերը՝ ելնելով նրանց կատարման ավանդույթներից: Դրանք տղամարդկանց («Շալախո», «Ջեյրանի», «Դադստանի») և կանանց («Ռանգի») մենապարեր են, շուրջպարեր («Ֆինջան», «Ֆատեն կիտամ», «Թարս պար»), զուգապարեր և այլն: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի կոմպոզիտորի կատարած 10 իրանական մուղամների մշակումները՝ առաջին համարձակ փորձը դաշնամուրով վերստեղծելու Մերձավոր, Միջին Արևելքի և Անդրկովկասի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության այդ հարստագույն շերտի վառ օրինակները²⁹⁶: Հատկապես նրանցում են վառ արտահայտված դաշնամուրի ազգային դիմագծի կայացման առաջին ծիւերը, երբ եվրոպականացված ֆակտուրան՝ ճեղքելով ի հայտ է գալիս թարմ, շատ բնորոշ նոր (') դաշնամուրային հնչերանգը, առաջանում է «անկաշկանդ», տակտային կապանքներից ձերբագատված, զուտ արևելյան բնույթի իմպրովիզացիա, («Շահնագ» մուղամի 35 – 38 տոտ., «Չարգյահից» Գյասարում 16 – 18 տոտ.): Այս դրվագներում ինտոնացիոն դարձվածքները մերթ պարտադիր շրջազարդվում են, մերթ երկարաձգվում կամ կրճատվում են, կերպափոխվելով, սակայն իրենց «դեմքը» չկորցնելով: Իսկ գործիքի հնչողությունը դառնում է գծային՝ կազմված միահյուսված մեղեդային գծերից, որոնք շարժվում են մերթ զուգահեռ, մերթ հակադարձ՝ ինքնուրույն ձայների նյարդային «տրոփյունի» տպավորություն ստեղծելով: Այստեղից են սկիզբ առ-

²⁹⁵ Հայ երաժշտի նվաճումները Փարիզում կայացած Համաշխարհային ցուցահանդեսում (1900) արժանացել են բրոնզե մեդալի:

²⁹⁶ Ինչպես հայտնի է, մուղամները (մականները), որպես ավանդական երաժշտության տարատեսակ, սկզբունքորեն ունեն բանավոր ավանդույթ:

նում այն թելերը, որոնք տանում են դեպի Կոմիտասի երկերի ռոյալի հնչողությանը, դաշնամուրի ազգային ինքնահաստատման այն փորձերին, որոնք մեծ թափով կզարգանան Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ, մասնավորապես նրա Դաշնամուրի կոնցերտի նշանավոր կադենցիաներում²⁹⁷:

Կոմիտասի²⁹⁸ (1869 – 1935) երաժշտական գործունեությունը ժամանակակիցներին ապշեցնում էր իր թափով և ստեղծագործական բազմակողմանիությամբ՝ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, բանահավաք, երգիչ և խմբավար: Թիֆլիսում անցնելով հարմոնիայի դասընթացը Սանկտ-Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ Մակար Եկմալյանի մոտ՝ նա շարունակեց իր կրթությունը Բեռլինում (Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում, Գումբոլդի անվ. կայսերական համալսարանում): Դեռևս ուսումնառության տարիներին երիտասարդ երաժիշտը Միջազգային երաժշտական ընկերության հրավերով հանդես էր գալիս դասախոսություններով, որոնք նվիրված էին հայ հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտությանը՝ համեմատելով դրանք արևելյան այլ մշակույթների հետ (թուրքական, արաբական, քրդական): Սակայն հայրենիք վերադառնալուն պես Կոմիտասը առանձնահատուկ ոգևորությամբ իրեն նվիրեց բանահավաքչական և գիտահետազոտական աշխատանքին:

Այցելելով Հայաստանի ամենահեռավոր շրջանները՝ կոմպոզիտորը գրի էր առնում հազարավոր հայկական, թուրքական, պարսկական, քրդական երգեր ու պարեղանակներ, ստեղծում էր իր յուրօրինակ մշակումները, ուսումնասիրում էր հայ ժողովրդական և հոգևոր մեղեդիների կառույցները, միջնադարյան ճայնեղանակների տեսությունը²⁹⁹ և անգամ ձեռնամուխ եղավ խազերի³⁰⁰ վերծանմանը: Հետագայում Եվրոպայի խոշորագույն երաժշտական կենտրոններում³⁰¹ հանրային մեծ արձագանքի արժանացած իր համերգներով, դասախոսություններով և զեկուցումներով ժամանակակից երաժշտական աշխարհի բազմաթիվ

²⁹⁶ Сту` Золотова И. Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Е., Комитас. 2010, сс. 39 – 40.

²⁹⁷ Սողոմոն Սողոմոնյան:

²⁹⁸ Ձայնեղանակն ամբողջական հաստատուն մեղեդային բանաձև է, յուրօրինակ մեղեդի-մոդել:

²⁹⁹ Խազերը XVII դարից Հայաստանում կիրառվող նոտագրության յուրօրինակ համակարգ է:

³⁰⁰ Փարիզ, Բեռլին, Ցյուրիխ, Ժնև, Լոզան, Բեռն, Վենետիկ, Լայպցիգ, Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողով (Փարիզ, 1914):

հայտնի գործիչների ուշադրությունը (այդ թվում՝ Քամիլ Սեն-Մանս, Կլոդ Դեբյուսի, Վենսան դ'Էնդի, Գաբրիել Ֆոռե) հրավիրեց հայ երաժշտարվեստի յուրօրինակ նկարագրի վրա:

Կոմիտասի դաշնամուրային ժառանգությունը համեմատաբար մեծ չէ. հայտնի են դաշնամուրի համար «Պարերը», «Մշո շորորը», 12 մանկական պիեսը՝ ժողովրդական թեմաներով, 7 երգը դաշնամուրի համար, Փոքրիկ պոլիֆոնիկ սյուիտը, տարբեր պիեսներ (այդ թվում՝ երկու «Երգ առանց խոսքի», «Տող» մանրանվագ-պիես և այլն): Մինչդեռ նրանցում նախանշված դաշնամուրի հնչողության ազգային նկարագիրը ստեղծելու ուղին կարևոր դերակատարություն ունեցավ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման և զարգացման գործում: Այս տեսանկյունից ամենանշանակալի դաշնամուրային երկը դարձան նրա «Պարերը», որոնք իրենցից ներկայացնում են զուտ ժողովրդական մեղեդիների նորարարական մշակումները (Կոմիտասը տեքստում նշել է ոչ միայն վայրը, որտեղից սերում են այդ պարերը՝ «Երևանյան երանգի», «Էրզրումի շորոր», այլև այն գործիքային կազմը, որին պետք է նմանակել՝ «դափի ոճով», «բլուլի և դիոլի ոճով»)՝³⁰²:

Նշենք այս շարքի այն առանձնահատկությունները, որոնց շնորհիվ կարելի է խոսել դաշնամուրային նոր (անկրկնելի և ինքնատիպ) ազգային հնչյունային ոլորտի մասին: Դաշնամուրային շարադրանքի պոլիֆոնիկ բնույթը, որն ի հայտ է գալիս երկու և ավելի «գործիքային պարտիաների» միահյուսման արդյունքում՝ պահպանելով նրանցից յուրաքանչյուրի ռիթմահետևանքի լայն լադային յուրօրինակությունը: Հաճախ կոմպոզիտորը դրանք տեղաբաշխում է տարբեր ռեգիստրային տարածքներում: Եվ այնժամ տարրալուծված դաշնամուրային ֆակտուրան սկսում է շողշողալ տեմբրային լայն երանգապնակով՝ հիշողության մեջ արթնացնելով ազգային նվագարանների անսամբլների «տարողունակ» հնչողությունը: Մեր առջև տեմբրային շերտերի յուրահատուկ պոլիֆոնիայի տեսակ է՝ ամրացված բարդ ռիթմական նախշերով (յուրաքանչյուր ձայնն առանձնանում է միայն իրեն հատուկ շնչառությամբ՝ հանդարտ, նյարդային-գրգռված,

³⁰² Հեղինակի կենդանության օրոք լույս տեսած (Կոստանդնուպոլիս, 1916) և հետագա հրատարակություններում դրանք վեցն էին («Երանգի», «Ունաբի», «Մարալի», «Շուշիկի», «Ետ ու առաջ», «Շորոր»), այնուհետև շարքում սկսեցին ընդգրկել ևս մի պար՝ «Մանուշակի»:

ընդհատումներով), որով բնորոշվում է XX դարի դաշնամուրի նոր նկարագիրը (Դեբյուսի, Պրոկոֆև, Բարտոկ, Շոստակովիչ):

Նշված ստեղծագործական լուծման արդյունքում հայկական դաշնամուր օղն է ստանում: Ձայների միջև «օդային շերտերը» ստեղծում են տարածական, ազատ շնչող միջավայր, որը տատանվում է հատու ուրվագծերի ձգողականությունից և հրումներից: «Այստեղ, թվում է, կարելի է համանմանություն տեսնել իմպրեսիոնիզմի հետ: Սակայն՝ ոչ. կոմիտասյան հնչյունային միջավայրը գրեթե առանց ոտնակի է (հակառակ դեպքում հնարավոր չի լինի լսել շեշտադրված և ռիթմիկ համադրությունների ողջ հարստությունը), ավելի նոսրացած և իր թարմությամբ ավելի սուր, ոչ թե իմպրեսիոնիստական հնչյունագրման միջավայրի պես զգայական և նուրբ»³⁰³:

Մյուս պահը դաշնամուրային ֆակտուրայի ուղղահայաց ինտեգրված լինելն է, երբ գլխավոր մեղեդիական գծի բնորոշ ինտերվալային կառուցվածքն անդրադառնում է ձայների ուղղահայաց ինտերվալային համադրության վրա (ինչը կարելի էր նկատել Դեբյուսիի, Սկրյաբինի և ուր. դաշնամուրային երաժշտության մեջ): Եվ, վերջապես, Կոմիտասի առաջարկած ձայնարտաբերման առանձնահատկությունները, ինչը «Պարերում» հսկայական իմաստային նշանակություն ունեն: Դաշնամուրային քմահաճ շեշտադրումներում և լիզաներում նշմարվում են հայոց լեզվի շեշտադրման կանոնները և ժողովրդական երգիչների ելևէջների յուրօրինակությունը: Դրա հետ մեկտեղ, կոտորակված արտիկուլյացիայի համադրությունը պոլիֆոնիկ ռիթմական նախշերի հետ, ասկետական դաշնամուրային ֆակտուրան, զգացմունքների արտահայտման խիստ զսպվածությունը հիմք են տալիս խոսելու կոմիտասյան լուծումների և ապագա նեոկլասիցիզմի գեղագիտության ընդհանրությունների մասին:

Այսպիսով, հիմնվելով «անաղարտ» ֆուկլորային նյութի վրա, ձգտելով դաշնամուրով պահպանել «հայկական ելևէջների ոճը»՝ Կոմիտասն իր գեղարվեստական հայտնագործություններում անսպասելիորեն համահունչ գտնվեց իր ժամանակակից եվրոպացի կոմպոզիտորների ստեղծագործական որոնումների հետ: Ճիշտ չէր լինի այստեղ խոսել ուղղակի փոխազդեցությունների մասին: Խոսքը ստեղծագործական գուգահեռների մասին է:

³⁰³ Տես՝ Золотова И., նշվ. աշխ., էջ 42:

Քանի որ Կոմիտասի դաշնամուրային ոճի բոլոր նշված առանձնահատկությունները գոյացնում են նոր, ինքնատիպ համաձուլվածք, նոր ամբողջական հնչյունային ոլորտ, որտեղ համանմանություններ առաջ բերող բոլոր մանրութները բացարձակապես այլ (նո՛ր) գեղարվեստական համատեքստում են հանդես գալիս³⁰⁴:

Ցավոք, Կոմիտասի ձեռագրերի զգալի մասը ոչնչացվել է կամ ցրված է աշխարհով մեկ: 1960-ական թվականներին Ռոբերտ Աթայանի նախաձեռնությամբ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում սկսվեց մեծ կոմպոզիտորի և բանահավաքի երկերի բազմահատոր ժողովածուի հրատարակության ահռելի աշխատանքը: Հավաքված և տարբեր պահոցներից ձեռք բերած ձեռագրերն ամբողջական և ավարտուն չէին, հարկավոր էր ի մի բերել, համակարգել, երբեմն էլ վերծանել ցաք ու ցրիվ թերթիկները, սևագիր և մատիտով արված գրառումներն ու նշումները: Դեռևս Ռ. Աթայանի կյանքի օրոք լույս տեսած 6-րդ հատորում զետեղվեցին կոմպոզիտորի բոլոր դաշնամուրային ստեղծագործությունները՝ ներկայացված հեղինակային զանազան տարբերակներով³⁰⁵:

Կոմիտասի կերպարային-հնչյունային ոլորտի ինքնօրինակությունը սկսած 50-ական թվականներից գրավում է դաշնակահարների ուշադրությունը, որոնք ամենատարբեր կատարողական մեկնաբանությունների հարուստ գունապատկեր են ներկայացնում ունկնդրին: Կոմիտասյան երկերի առավել վառ մեկնաբանողների թվում հայ դաշնակահարների տարբեր սերունդների ներկայացուցիչներ են՝ Աննա Ամբակումյան և Ռոբերտ Անդրիասյան, Մարիա Ղամբարյան և Մարջան Մխիթարյան, Վիլլի Սարգսյան և Զեմֆիրա Բարսեղյան, Սվետլանա Նավասարդյան, Կարինե Օհանյան, Հարություն Փափազյան, Արմեն Բաբախանյան, ինչպես նաև ռուս դաշնակահարներ Գրիգորի Սոկոլով, Ալեքսեյ Լյուբիմով և Օլեգ Մալով:

³⁰⁴ Նույն տեղում, էջ 43 – 44:

³⁰⁵ 1997 – 2006 թթ. ընթացքում Գ. Գեողալյանի ջանքերով հնարավոր եղավ հրատարակել ժողովածուի 7 – 14 հատորները:

Արամ Իլիչ (Եղիայի) Խաչատրյան (1903 – 1978)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Կոնցերտ Des-dur*, *Կոնցերտ-ռապսոդիա*; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ C-dur*, *Սոնատինա C-dur*, *7 ռեչիտատիվ* և *ֆուգա*, *Վալս-կապրիս*, *Պար*, *Պոեմ*, *Քայլերգ*, *Տոկատ*, *Մանկական ալբոմ (2 տետր)* և այլն; 2 դաշնամուրի համար՝ *Սյուիտ (Օստինատո, Ռոմանս, Ֆանտաստիկական վալս)*:

Եթե Կոմիտասի «Պարերը» ուղիներ էին հարթում ազգային դաշնամուրի կամերային նկարագրի մարմնավորման համար, ապա Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունը նշանավորեց ազգային կոնցերտային դաշնամուրային ոճի սկզբնավորումը: Նրա դաշնամուրի վառ, դինամիկ, գունեղ և հյուսիսի հնչերանգներով լի նկարագիրը ներթափանցված է ռոմանտիկական պիանիզմի ոգով: Բաց հուզական մեղեդայնությունը, փոթորկունությունն ու քնարականությունը, կամային ճնշումը և ցնծությունը՝ հուզական հոգեվիճակների նման կտրուկ փոփոխությունները գերում էին իրենց անմիջականությամբ: Գրավում էր նաև զուտ ռոմանտիկական վիրտուոզային հնարքների առատությունը. օկտավային պասսաժներ և թռիչքներ, ակորդային ողկույզներ, ազդեցիկ ռեպետիցիաներ և martellato-ներ: Նման վիրտուոզ ֆակտուրային ճնշում հայ դաշնամուրային երաժշտության պատմության մեջ երբևէ չէր եղել: Բայց կարևորն այն է, որ այս ռոմանտիզացված, ընդգծված կոնցերտային հնչյունային մթնոլորտից բառացիորեն հորդում էր ազգային հնչերանգը: Եվ դա էլ հիմք է տալիս Արամ Խաչատրյանին անվանել «ազգային դաշնամուրային վիրտուոզության ռահվիրա»³⁰⁶:

Մի քանի օրինակ: Վիրտուոզ-ռոմանտիկների նախասիրած հնարքներից մեկը՝ martellato-ն Խաչատրյանի երաժշտության մեջ ասոցացվում է մերթ թառի լարերի տրեմոլոյի հետ, մերթ արևելյան հարվածային նվագարանների լարված, երբեմն ագրեսիվ հնչողության հետ: Իսկ օկտավաներով martellato-ն արդեն դրամատուրգիական դերակատարություն ունի. հանդես է գալիս որպես տարերային էներգիայի հզոր շիկացման միջոց: Նման «վերափմաստավորումներ» կարելի է գտնել ոչ միայն հայտնի Տոկատում կամ Դաշնամուրի կոնցերտում, այլև ավելի վաղ շրջանի պիեսներում, ինչպիսիք են «Պարը» և «Պոեմը» (1926 – 27): Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային ռեպետիցիաներին, որոնք ռոմանտիկ-

³⁰⁶ Տես՝ Золотова И., նշվ. աշխ., էջ 46:

ների մոտ հնչում են վառ, ընդգծված կոնցերտայնությամբ, Խաչատրյանի մոտ դրանք ունեն փոքր-ինչ խլացված հնչողություն (հիշեցնելով դափի հնչողությունը կամ աշուղի լարերի վիբրացիան), իսկ երբեմն էլ «սահում են» մի օժանդակ հնչյունից մյուսին, ինչը քանոնի կամ թառի ոչ տեմպերացված լարվածքի տպավորություն է թողնում³⁰⁶: Ռոյալի ոչ տեմպերացված հնչողության զգացողությունը առաջանում է նաև Խաչատրյանի երկերի էջերում սփռված չլուծվող սեկունդաների առատությամբ: Իսկ մանր մատնային տեխնիկան ներկայանում է «երկարաշունչ» պասսաժներում, որոնց սրընթաց շարժման մեջ պարզորոշ նկատվում են ազգային նախազարդումներին և ռիթմաինտոնացիաներին բնորոշ տարրերը, որոնք միահյուսված են թարմ ինտոնացիոն ելևէջներում:

Սակայն խաչատրյանական դաշնամուրային նկարագիրն ունի ևս մի կողմ: Նկատի ունենք այն յուրատեսակ գծային ֆակտուրան, որը հնչյունային մթնոլորտի «ծավալայնության» տպավորություն է ստեղծում: Այդ բազմաչափ հնչյունային տարածականության հնարքին կոմպոզիտորը հասնում է տարբեր միջոցներով: Դրանցից մեկը ռեգոնացնող «օդային շերտի» կիրառումն է, որը միավորում է միմյանցից հեռու տեղադրված մեղեդային գծերն ամբողջական ակուստիկ միջավայրում (Դաշնամուրի կոնցերտի I մասի օժանդակ պարտիայի միջին բաժինը և II մասը): Մյուսը՝ ինքնուրույն շնչառություն ունեցող ձայների լարված երկխոսության ստեղծումն է, որը լի է ռիթմական խաղերով և էքսպրեսիայով (ֆինալի հայտնի կադենցիան): Այստեղ կոմպոզիտորը շարունակում է Ն. Տիգրանյանից սկիզբ առած գիծը, որը վառ դրսևորում գտավ Կոմիտասի «Պարերում»:

Կոմպոզիտորի ձգտումը բարձր մակարդակով միավորել եվրոպական վիրտուոզ պիանիզմը, ռոմանտիկական բացահայտ զգացմունքայնությունն ու ազգային մշակույթի ավանդույթները, պայմանավորեց նրա խոշոր կտավի երկերի դրամատուրգիական առանձնահատկությունները: Դրա վառ օրինակը Դաշնամուրի կոնցերտն է (1936): Այն մեծակտավ եվրոպական կոնցերտի հաստատուն ձևի և Արևելքի երաժշտությանը հատուկ իմպրովիզայնության համարձակ համադրություն է: Այստեղից էլ այս գործի դրամատուրգիայի երկու առանձնահատկությունները՝ թեմատիկ նյութի տարբերակային կրկնությունների առատու-

³⁰⁷ Хараджаниян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван, 1983, с. 37.

թյունը (I մասում օժանդակ պարտիայի չորս անցկացումները³⁰⁸) և մենակատարի ծավալուն կադենցիաները, որոնք բազմիցս ներխուժում են ստեղծագործության երաժշտական հյուսվածքի մեջ (մենակատարի կադենցիաները I մասի էքսպոզիցիայում և ռեպրիզում, մենակատարի կադենցիոն էպիզոդն ու եզրափակիչ ռեպլիկները II-ում, ֆինալի ընդլայնված կադենցիան): Ռապսոդիային բնորոշ տարրերը ներթափանցում են նաև եռամաս C-dur սոնատի (1961) դրամատուրգիայի մեջ: II մասի մեղեդին «սկզբնավորվում է» ազատ իմպրովիզացիայից, իսկ թեմատիկ հարազատ դարձվածքները, անցնելով ամբողջ ստեղծագործության միջով, շղթայում են ցիկլը մեկ ամբողջության մեջ և այլն: Ձևակառուցման ասպարեզում այս գաղափարները պահանջում էին նոր, ոչ ավանդական մոտեցում երաժշտական մտահղացումը ժամանակի մեջ ծավալելու հարցում և մեծ ազդեցություն գործեցին ազգային երաժշտակատարողական մտածողության բնույթի վրա:

Հատկանշական է, որ Սոնատի (1961), ինչպես նաև դաշնամուրային Սոնատի-նայի (1959) ֆակտուրային նկարագիրը, Կոնցերտի համեմատ զգալի փոփոխված է: Բազմաշերտ ֆակտուրային փոխարինելու է գալիս երկու ձեռքերի պարտիաների «անհատականացված երկձայնությունը», խոշոր տեխնիկայի գերակշռումը (հիմա այն հայտնվում է միայն բարձրակետերում) փոխարինվում է մատնային տեխնիկիզմի բազմազանությամբ, ցիկլի ծայրի մասերում գրաֆիկական գրելաձևը պահանջում է հրաժարում ոտնակից: Կոմպոզիտորի ինքնօրինակ, միշտ ճանաչելի գրելաձևը վկայում է խաչատրյանական դաշնամուրային ոճի որոշակի էվոլյուցիայի մասին:

«Ռեչիտատիվներ և ֆուգաներ» ժողովածուի տիտղոսաթերթին երկու տարեթիվ է նշված՝ 1928 – 1970: Նրա հիմքը կազմում են 7 ֆուգաները (1928 – 29), որոնք նախապատրաստվում են 40 տարի անց ստեղծված ռեչիտատիվներով: Կոմպոզիտորի խոստովանությամբ, գրելով ֆուգաները³⁰⁹, նա իր առջև խնդիր էր դրել «շաղկապելու դասական ձևի «պրոկրուստյան մահիճը» Արևելքի երաժշտ-

³⁰⁸ Դ. Հարությունովը դիտարկում է թեմայի այդ անցկացումները որպես «ցրված վարիացիաներով ցիկլ», այսինքն՝ ցիկլ ցիկլի մեջ (Ств. Арутюнов Д. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна. В “Теоретические проблемы музыки XX века”. В I. М., “Музыка”, 1967, с. 478).

³⁰⁹ №№ 2, 4, 6, 7 եռաձայն են, №№ 1 և 3՝ քառաձայն, № 5՝ գրված է երկու ձայների համար:

տական լեզվի յուրօրինակ պահանջների հետ»³¹⁰: Պոլիֆոնիկ ժողովածուում ռեչիտատիվների հայտնվելը ազգային կատարողական մշակույթի ավանդույթների դրսևորման ևս մի համարձակ օրինակ էր: Ուշագրավ է այն, որ միայն երկու ռեչիտատիվներում է զգացվում որոշակի տոնայնություն (№ 5՝ C-dur, № 6՝ d-moll), մնացած հինգում գերիշխում է «տոնայնությունների խաղի» երերուն փոփոխականությունը, երբեմն էլ՝ «ռիթմերի խաղը» (պոլիմետրիա, մետրական կառույցների կոնտրաստներ): Առաջին հայացքից ժողովածուն միավորված չէ միջանցիկ դրամատուրգիական գաղափարով: Եվ, այնուամենայնիվ պիեսներից առաջին երկուսն ընկալվում են որպես նախամուտք ամբողջ պոլիֆոնիկ ցիկլի համար (լռության միջից հայտնվող ռեչիտատիվը և մտորումներով լի D-dur ֆուգան), բարձրակետը համընկնում է № 4-ի հետ (դրամատիկ ռեչիտատիվ և ակտիվ, վճռական ֆուգա), իսկ ազգային տարրերի կենտրոնացվածությունը ծավալուն և խորը № 7 «միկրոցիկլում» վերածում են նրան ամբողջ ստեղծագործության եզրափակիչ մասի:

Խաչատրյանի դաշնամուրային ժառանգության առանձնահատուկ մասը զբաղեցնում է մանուկների համար գրված երաժշտությունը, որտեղ կոմպոզիտորական ինքնատիպ ոճը համատեղվում է մանկան հոգեկան ներաշխարհին մոտ կերպարների ապշեցնող մատչելիության հետ:

«Մանկական ալբոմ» երկու ժողովածուների (I՝ 1947, II՝ 1964 – 65) պիեսները նախատեսված են տարբեր դասարանների աշակերտների համար՝ սկսած ուսումնառության առաջին տարվանից մինչև երաժշտական ուսումնարանը: Ներկայացված պիեսների ողջ բազմազանության հետ մեկտեղ, նրանք կարող են միավորվել մի քանի խմբերում: Դրանք են՝ կենցաղի և ժամանցի հետ կապված մանրանվագները («Այսօր արգելված է զբոսնել», «Լյադոն լուրջ հիվանդացել է», «Պարան», «Բարսիկը ճոճանակին»), պիեսներ, որոնք պատկերում են երեխայի վերաբերմունքն արտաքին աշխարհին («Հեծելագոր», «Սգո երթ», «Երկու ծիծաղելի տիկին վիճեցին»), համարներ, որոնք ուղղված են ֆոլկլորային ակունքներին («Նմանակում ժողովրդականին», «Դափով նվագ») և, վերջապես, ոչ ծրագրային պիեսներ (Անդանտինո, Էտյուդ, Ինվենցիա, Տոկատինա,

³¹⁰ Մեջբերումն ըստ՝ Шнеерсон Г. Арам Хачатурян. М., “Советский композитор”, 1958, с. 21.

տետրակներից յուրաքանչյուրը եզրափակող ֆուգաները³¹¹): Հեղինակային ձեռագրի յուրօրինակության, բազմապլան ֆակտուրայի և, իհարկե, հուզական հոգեվիճակների հարստության (կրքոտություն և քնարականություն, հումոր և ողբերգականություն, սկերցոզություն և բանաստեղծականություն) շնորհիվ Խաչատրյանի «Մանկական ալբոմը» դասվում է Շումանի, Չայկովսկու, Պրոկոֆևի, Բարտոկի՝ երեխաների համար գրված երաժշտության առավել հետաքրքիր և վառ նմուշների շարքին:

Հայ կոմպոզիտորի դաշնամուրային գործերի մեկնաբանողների շրջանակը բավական լայն է և ընդգրկում է տարբեր երկրների ու կատարողական սերունդների ներկայացուցիչներին: Դրանց թվում հայտնի «իգումնովականներն» են՝ Դաշնամուրի կոնցերտի առաջին կատարողը՝ Լև Օբորինը և Յակով Ֆլիերը, Մուրա Լիմպանին³¹¹ և Էմիլ Գիլելսը, Արթուր Ռուբինշտեյնը և Սերջիո Պերտիկարոլին, Ժան-Իվ Տիրոդեն և Նիկոլայ Պետրովը, Ուիլյամ Կապելը և Միխայիլ Վոսկրեսենսկին, Բորիս Բերեզովսկին և Քրիստիանա Օրտիզը, Աննետ Սերվադեյը և Օկսանա Յաբլոնսկայան, Յուրի Հայրապետյանը և Աննա Ամբակոմյանը, Սվետլանա Նավասարդյանը, Արմեն Բաբախանյանը և ուր.:

Կոմպոզիտորի ներդրումը ժամանակակից երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում արժանվույնս գնահատվել է: Արամ Խաչատրյանի անվ. դաշնակահարների Առաջին միջազգային մրցույթը տեղի ունեցավ Երևանում (2003), որից հետո սկսեց պարբերաբար անցկացվել: Խաչատրյանի անունով է կոչվում Երևանի ֆիլիհարմոնիկ մեծ համերգասրահը, որի առջև տեղադրված է հայ մեծանուն կոմպոզիտորի արձանը, 2006-ի հոկտեմբերին հանդիսավոր կերպով տեղի ունեցավ կոմպոզիտորի հուշարձանի բացումը Մոսկվայում, 2017-ին Մոսկվայի կոնսերվատորիայում տեղադրվեց կոմպոզիտորի կիսանդրին: Խաչատրյանի անունն են կրում մի քանի փողոց (Մոսկվայում, Սիմֆերոպոլում, Աստանայում և այլն), բացվել է Ա. Ի. Խաչատրյանի տուն-թանգարանը՝ համերգային դահլիճով (Երևան) և այլն:

³¹¹ Առաջին անգամ «Մանկական ալբոմում» հրատարակվելուց հետո նրանք ներառվեցին «Ռեչիտատիվներ և ֆուգաներ» ժողովածուի մեջ:

³¹² Մ. Լիմպանին է առաջին անգամ Անգլիայում կատարել է Խաչատրյանի Կոնցերտը (հունվար, 1941), որը դարձավ նրա երկացանկի զարդը և հետագայում այն ճայնագրել է:

Անոն Հարությունի Բաբաջանյան (1921 – 1983)

Դաշնամուրի համար գրված հիմնական ստեղծագործությունները. դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ *Կոնցերտ*³¹³, «Հերոսական բալլադ»; մենանվագ դաշնամուրի համար՝ *Սոնատ*³¹⁴, *Պոլիֆոնիկ սոնատ*, *Պրելյուդ f-moll*, *Էքսպրոմո*, «Վարդաշապատի պար», *Կապրիչո*, «Վեց պատկեր», *Պոեմ*, *Անդանտե*, «Հումորեսկ», «Մոտորում», *Էլեգիա*; 2 դաշնամուրի համար՝ «Հայկական ռասպոդիա» (*Ալեքսանդր Հարությունյանի հետ համատեղ*); 2 դաշնամուրի և հարվածայինների համար՝ «Տոնական» (*Ալեքսանդր Հարությունյանի հետ համատեղ*) և այլն:

Անոն Բաբաջանյանը հայ դաշնամուրային մշակույթի պատմության ամենավառ, անկրկնելի էջերից է: Նրա ազդեցության աստիճանն ու այն դերակատարությունը, որ նա ունեցավ XX դարի երկրորդ կեսի հայ դաշնամուրային արվեստի զարգացման մեջ կարելի է համարել բացառիկ երևույթ: Այս կոմպոզիտոր-դաշնակահարի հայտնությամբ ազգային երաժշտության մեջ շատ բան սկսեց հնչել «բաբաջանյանական» ոճով: Ոչ միայն իր դաշնամուրային ստեղծագործությունները, այլ իր իսկ մեկնաբանությամբ, որպես դաշնակահար, ներկայացված հեղինակային ստեղծագործությունները կատարողական նոր ավանդույթների սկիզբ դրեցին, բացահայտեցին արտահայտչամիջոցների կիրառման անսպասելի հնարավորություններ³¹⁵:

Ազգային արմատների խորը զգացողությունն այն կարևոր հատկանիշն է, որով բնորոշվում է երաժշտի ստեղծագործական կերպարը: Դրա վառ օրինակը նշանավոր «Հերոսական բալլադն» է (թեմա և 5 վարիացիաներ դաշնամուրի և նվագախմբի համար, որոնք բացահայտում են կերպարային հոգեվիճակների ամենալայն գունապատկերը՝ էպիկական շունչը և խորաթափանց քնարականությունը, ողբը և ցնծացող պարայնությունը): Արդեն իսկ Բալլադի թեմայի ծավալման ընթացքում արտացոլվում է հայկական երաժշտական մտածողության այն առանձնահատկությունը որը բնորոշ էր միջնադարյան «բազմանիստ»³¹⁶ տաղե-

³¹³ – ³¹⁴ Չեն հրատարակվել:

³¹⁵ Էքստերն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիան (Վ. Գ. Տալյանի ստեղծագործական դասարան, 1947), Մոսկվայի կոնսերվատորիան (Կ. Ն. Իգումնովի դաշնամուրի դասարան, 1948), որից հետո ավելի քան երկու տարի վերապատրաստվել է կոմպոզիցիա մասնագիտությամբ պրոֆ. Հ. Ի. Լիտինսկու ղեկավարությամբ:

³¹⁶ Այդ միջնադարյան մոնոդիաների քնարական կերպարային ոլորտում հաճախ ներմուծվում էին խոհականության, դրամատիկ հուզականության, իսկ երբեմն էլ ողբերգականության տարրեր:

րի և գեղջկական հորովելների /հոռովելների/³¹⁷ դրամատուրգիային: Այլ հարց է, որ նրանցում ներկայացված վոկալ խոսակցական, ասմունքային տարրերի համաձուլվածքը կոմպոզիտորը մարմնավորում էր արդեն ժամանակակից երաժշտական տարածքում: Բաբաջանյան-կոմպոզիտորի ստեղծագործական ձեռագրի այս առանձնահատկությամբ է պայմանավորված նաև Բաբաջանյան-դաշնակահարի կատարողական ոճի ամենաբնորոշ գծերից մեկը:

Եթե ուշադիր հետևենք, ապա հենց նոտային տեքստում կարող ենք գտնել հեղինակի կողմից նշված «կատարողական խորհուրդներ». Մորդենտ-շրջագարդումների շեշտադրումը, դինամիկայի աճ ձախ ձեռքի պարտիայում, ագոգիկ շեղումների առատություն: Եվ, այնուամենայնիվ թեման հնչեցնելով դաշնակահար-մեկնաբանողի դիրքերից, Բաբաջանյանը նրա ընթերցման մեջ ներմուծում է կատարողական հնարքների և միջոցների լրացուցիչ համակցություն (արխիվային ձայնագրություն, 1951): Դրանցից են թե՛ ասմունքային «մինիլյուֆտերը», թե՛ լադային շեղումների խաղն ընդգծող կատարողական ֆերմատաները, թե՛ դինամիկ տատանումների ռելիեֆայնությունը (ընդհուպ մինչև *ppp*): Այդ ամենի արդյունքում մեղեդին ձեռք է բերում անսովոր շարժունություն, գրավում է բազմաբնույթ տրամադրությունների անցումներով, հուզական տոնուսի տատանումներով: «Հորիզոնական գծի այսչափ դինամիզացումն» իր զարգացումով հանգեցնում է տեմբրային առումով լիահունչ և շքեղ հարմոնիկ ակորդային շերտերի: Ասվածի օրինակն են IV վարիացիայի բարձրակետում (*Tempo di Marcia funebre*) ակորդների հզոր նետումները ռեգիստրից ռեգիստր և կողայում ակորդների անսովոր խիտ հնչողությունը, ինչն իր բռնկունությամբ հոգեհարազատ է Ռախմանինովի դաշնամուրային կոնցերտների ապոթեոզներին:

Բավականաչափ ինքնատիպ է նաև պարային նախասկզբի մարմնավորումը. ազգային ռիթմախնտոնացիաներն իրենց մեջ կամային ճնշման և հուզական տարերքի ուժ են կրում (V վարիացիան՝ 5/8 և 6/8 փոփոխական չափով): Կարելի

³¹⁷ «Գյուլացին այդ երգերում արտահայտում էր իր անձնական ապրումները, և մինևն ժամանակ իր վերաբերմունքը շրջապատող իրականությանը՝ մեկնաբանելով իր տեսադաշտում հայտնված երևույթներից յուրաքանչյուրը» (*Атаян Р. Армянская народная песня. М., 1965, с. 7*): Հուզական հոգեվիճակների բոլոր այդ փոփոխությունները տեղի են ունենում անդադար ծավալվող մեղեդու ֆոնի վրա, դրանով իսկ կատարողին ստիպելով յուրաքանչյուր նոր իմաստային բեկումը ցցուն և բազմաբնույթ արտահայտչաեղանակով մատուցել:

է ասել, որ Բաբաջանյանի համար պարն ավելի շատ տղամարդկանց գործ է: Այստեղ իշխում է կազմակերպված ռիթմը («պարբերական շեշտադրությունը»), մետրական բաբախյունի մոլի խաղը (երկմասս և եռմասս, հնգամասս և վեցամասս չափերի տարբեր համադրությունները), բնորոշ շեշտադրության պոռթկումը մեղեդային ֆրագների կառուցվածքում: Այս համատեքստում ուշագրավ է հայկական «Ռանգի» պարի երկու դաշնամուրային տարբերակների համադրումը (Կոմիտասի «Երևանի երանգին» և Բաբաջանյանի «Վաղարշապատի պարը»): Առաջին դեպքում մեր առջև թրթռուն, նրբագեղ հղկված մանրանվագ է: Երկրորդ դեպքում՝ ծավալուն կոնցերտային պիես, ձեռքերի սրընթաց տեղափոխումներով, վիրտուոզային ռեպետիցիաներով և ապշեցնող հաստատականությամբ «պար, որպես անսանձ տարերքի մարմնավորում, ինչը գործիքի հնչողությանը վառ կոնցերտայնություն, վիրտուոզային փայլ և յուրօրինակ հուզական լիցք է հաղորդում»³¹⁸:

Բաբաջանյանի «Պոլիֆոնիկ սոնատը» հայկական նեոկլասիցիզմի³¹⁹ առաջին ինքնատիպ դրսևորումներից է: Կամային Պրելյուդը (Forte, marcato), որի երկձայն կոտրտված գծերում լսելի են տղամարդկանց «քոչարի» պարի հնչերանգները, մասշտաբային Ֆուգան, որի ձայներն աստիճանաբար «ուռճանում են», տարածվում, դառնալով ակորդային շերտեր³²⁰ և, վերջապես, ֆինալ-ամփոփումը՝ վիրտուոզային Տոկատը: Հենց այստեղ է հասնում կիզակետին մաքուր գծայնության և ակորդային շերտերի պոլիֆոնիկ «խաղը», որն է՛լ ավելի է սրվում մոտիվային պոլիմետրիայի կիրառման շնորհիվ:

Բաբաջանյան-կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայի նոր շրջափու-

³¹⁸ Տես՝ Золотова И., նշվ. աշխ., էջ 126-127:

³¹⁹ Ստեղծագործության առաջին տարբերակը, որը վերնագրված էր «Պոլիֆոնիկ պարտիտ», ստեղծվել է 1947 թվականին Հ. Ի. Լիտինսկու կոմպոզիցիայի դասարանում ուսանելու ընթացքում: Նոր խմբագրված տարբերակում վերնագիրը փոխվեց (**Բաբաջանյան Ա. Պոլիֆոնիկ սոնատ**, Ե., 1956): «Անտիռոմանտիզմի» գեղագիտության ազդեցությամբ ստեղծված երկու մյուս գործերը (**Ալեքսանդր Հարությունյան. «Պոլիֆոնիկ սոնատ»** և Կոնցերտինո դաշնամուրի և նվագախմբի համար) ի հայտ եկան համապատասխանաբար 1947 և 1951 թվականներին:

³²⁰ Հնչում են գործիքի բոլոր ռեգիստրները, դաշնամուրային ֆակտուրայի շարադրանքն ընդգրկում է երեք, այնուհետև՝ չորս և հինգ նոտային հնգագիծ: Եզրափակիչ բաժնում արդեն հանդիպում են 10 – 12 հնչյուններից կազմված գոյացումներ, որոնք իրենցից ներկայացնում են նույն երեք, արմատապես խոշորացված, սակայն նախկինի պես անկախ, ազատ շնչող «ձայների» համադրությունը:

լը կապվում է «Վեց պատկերի» (1956) և դաշնամուրային «Պոեմի» (որպես պարտադիր ստեղծագործություն առաջարկվել էր 1966 թ. Չայկովսկու անվ. միջազգային III մրցույթի մասնակիցներին) ստեղծման հետ: Այս գործերում, ստեղծագործաբար կիրառելով սերիալ գրելաձևի տեխնիկան, կոմպոզիտորին հաջողվել է զարմանալի վառ կերպով մարմնավորել հնագույն ազգային մշակույթի մի շարք առանձնահատկություններ, ինչն այդ տարիների հայ երաժշտության համար առանձնահատուկ նշանակություն ուներ:

Իսկապես, «ոճի մաքրության» տեսանկյունից «Պատկերների» սերիալությունը կարելի է փոխզիջումային, իսկ որոշ դեպքերում նույնիսկ կարծեցյալ անվանել: Բասերի օկտավային կրկնապատկումները, որոնք պարբերաբար խախտում են «տոների իրավահավասարությունը» («Իմպրովիզացիա», «Տոկատինա», «Խորալ»), քառակուսի կառուցվածքները և, որպես հետևանք, ընդգծված կադանսները («Խորալ», «Ժողովրդական»), անգամ շարում օգտագործված հընչյունների հաջորդականությունը, ամեն ինչ հանգեցնում է այն բանին, որ «Պատկերների» երաժշտությունը լսողությամբ ընկալվում է ավելի շատ որպես տոնայնական: Օրինակելի նմուշ է թեմատիկ նյութի շարադրանքը շարի երկրորդ պիեսում («Ժողովրդական»): Առաջին հայացքից մեր առջև դոդեկաֆոն գրելաձևի տիպական նմուշ է. մինչ վերևի ձայնում երկու անգամ անցկացվում է հիմնական շերիան, ներքևի ձայնը ներկայացնում է նրա խեցգետնաքայլ տարբերակը: Սակայն եթե ուշադիր լսենք այս չորս տակտերի եզրափակիչ հնչյունները, ապա կնկատենք պարզորոշ ձգտումը դեպի հիմնական տոն՝ «c»: Պատասխանը շատ պարզ է. դրան նախորդող հնչյուններն (a-fis) ընկալվում են որպես կրկնակի դոմինանտայի աստիճաններ, իսկ նրանց հաջորդող ձգտող տոնը (h) սրում է ձգողականությունը դեպի եզրափակիչ ակնթարթային տոնիկան (C):

Ըստ էության, մեր առջև սերիալի և տոնայնականի ճկուն և գրավիչ խաղ է, որտեղ սկզբնական 12-տոնային սերիան վերափոխվում է ապակենտրոնացված համակարգի, որում պարբերաբար գերակշռում է ձգողականության որոշակի բևեռը («Ժողովրդականում»՝ C, «Ինտերմեցյուում»՝ A և այլն): Իրավահավասար տոների այս դինամիկ պայքարը՝ «հանուն գերիշխանության» հենց ազգային երաժշտարվեստի յուրացման նոր դիտանկյունն է: Նկատի ունենք «երկակի տետրախորդի» (g, as, h, c) կիրառման միջնադարյան ավանդույթը, որտեղ ի սկզբանե գոյակցում են երկու տոնիկաներ և «շրջագարդելով ներքևի պոտեն-

ցիալ տոնիկան՝ այն առավելություն է ձեռք բերում վերինի նկատմամբ և հակառակը»³²¹:

Իսկ ինչ վերաբերում է նյութի մետրառիթմական կազմակերպման առանձնահատկություններին, ապա նրանք «Պատկերներում» դառնում են այն յուրօրինակ առանցքը, որի շուրջ ծավալվում է վեց մասանի շարի դրամատուրգիան: «Իմպրովիզացիայի» (I) վառ դինամիզմը վերացնում է ռիթմական նախշերի տակտային գծերը: «Ժողովրդականում» (II) բազմաբնույթ չափերն արդեն միավորված են ուղղահայաց, մեր առջև նրբաճաշակ, առկայծող նուրբ հումորով լի ռիթմական պատկեր է: Դրամատուրգիայի նոր շրջադարձ է Ինտերմեցոն (III), որում երկու խառնվածք, շարժման երկու տեսակ (զուսպ-կենտրոնացված և պոթեկոն, անկանխատեսելի) միմյանց հակադրվում են հորիզոնական գծում՝ ոչ մի պահին միմյանց չբախվելով: Եվ, վերջապես, հրաշալի դրամատուրգիական գյուտը՝ «Խորալը»: Այստեղ երաժշտական ժամանակը պարփակված է խիստ քառամասության գրանիտե հունի մեջ, որպեսզի է՛լ ավելի մեծ եռանդով ու փայլով դուրս հորդի «Սասունցիների պարի» ագրեսիվ մետրառիթմերի խաղում...

Կոմպոզիտորի՝ կյանքի վերջին տասնամյակում ստեղծած դաշնամուրային երկերը զարմացնում են «ոչ նման» կերպարային մթնոլորտով և գրելաձևի տեխնիկայի հնարքներով: Բաբաջանյանի վաղ շրջանի երկերին համահունչ «Անդանտեն» (բանաստեղծական, ազգային երգայնության բուրմունք սփռող) և գրոտեսկային, խորամանկությամբ առկայծող «Հումորեսկը» (սրված ռիթմահնտոնացիաները՝ համատեղված պարզեցված ֆակտուրայի հետ, հիշեցնում են Բարտոկի և Պրոկոֆևի ֆակտուրային մինիմալիզմը): Փիլիսոփայական խորությամբ, դոդեկաֆոնիայի կանոններին հետևող «Մտորումը» և քառյակային-տարբերակային ձևով, խոհական «Էլեգիան», որում մեծանուն աշուղ Սայաթ-Նովայի անմահ մեղեդին հարստացվել է հարմոնիկ նրբերանգների բազմազան ելնեջներով: Եվ, վերջապես, քնարական «Նոկտյուրնը» դաշնամուրի և էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի համար:

Կոմպոզիտորն իր բոլոր դաշնամուրային գործերի առաջին կատարողն էր, և իր մեկնաբանությունները մինչև այսօր ընկալվում են որպես յուրօրինակ չափա-

³²¹ Кушнарєв Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 362.

նմուշ: Իսկապես, դաշնամուրային կատարողականության տեսանկյունից Բաբաջանյանը հիրավի արտառոց երևույթ էր³²²:

«Դաշնակահար-դիկտատոր», որն իշխում էր դահլիճի վրա դաշնամուրի դինամիկայով և ռիթմով, թավ տեմբրի հնչողությամբ, լայնաշունչ մեղեդային ֆրազներով, վիրտուոզային ֆակտուրայի անբասիր հղկվածությամբ (նրա մատներից չէին վրիպում անգամ փոքրագույն տարրերը)... Եվ այդ ամենն անցկացվում էր միայն իրեն բնորոշ ինտոնացիաների ներքո, գունավորվում ընդգծված անձնական հուզական ելևէջներով (որոնցում պարզորոշ նկատվում էին ազգային ակունքները): Այդուհանդերձ, չնայած «հեղինակային մեկնաբանություններին» ազդեցության հիպնոտիկ ուժին, կոմպոզիտորի դաշնամուրային ժառանգության յուրօրինակ մեկնաբանությունների շրջանակը բավական լայն է: Նրա երաժշտության մեկնաբանողների թվում տարբեր սերունդների ներկայացուցիչ դաշնակահարներ են՝ Էմիլ Գիլելսը և Լև Վլասենկոն, Աննա Ամբակումյանը և Վիլլի Սարգսյանը, Ալեքսանդր Մալկուսը և Սվետլանա Նավասարդյանը, Կարինե Օհանյանը և Արմեն Բաբախանյանը, Անահիտ Ներսիսյանը, Միքայել Հայրապետյանը, Հայկ Մելիքյանը և ուրիշներ³²³:

Ազգային դաշնամուրի նկարագրի կայացման գործում իրենց ներդրումն ունեցան հայ կոմպոզիտորների մի շարք նվիրական անուններ՝ Հարո Ստեփանյան և Սարգիս Բարխուդարյան, Ալեքսանդր Հարությունյան և Էդվարդ Միրզո-

³²² «Առնո՛ւ, սիրելի՛ս, ինչո՞ւ եք Դուք երաժշտություն գրում: Չէ՞ որ մենք մեծագույն դաշնակահար ենք կորցնում», — իր ափսոսանքն էր հայտնում նրա ուսուցիչը՝ Կ. Ն. Իգումնովը (Тероганян М. Арно Бабаджанян, М., “Композитор”, 2001, с. 42); «Նա խոշորագույն դաշնակահար կդառնար, — հավաստիացնում էր Սվյատոսլավ Ռիխտերը: — Սակայն նա երաժշտություն էր գրում: Եվ գլխովին խորասուզվելով կոմպոզիցիայի մեջ, որպես դաշնակահար հանդես էր գալիս միայն սեփական գործերի կատարումներով» («Արվեստ», Ա. Բաբաջանյանին նվիրված համարը, 1996 – 1997, էջ 18):

1950 – 1956 թթ. Ա. Բաբաջանյանը մասնագիտական դաշնամուր է դասավանդել Երևանի կոնսերվատորիայում:

³²³ Առնո Բաբաջանյանի անունն է կրում Երևանի երաժշտական ուսումնարաններից մեկը և համերգասրահը, որը նախկինում կոչվում էր Հայֆիլհարմոնիայի փոքր համերգասրահ: Հայաստանի մայրաքաղաքի կենտրոնում տեղադրված է կոմպոզիտորի հուշարձանը (2003): Մոսկվայում ավելի քան երկու տասնամյակ է, ինչ գործում է «Առնո Բաբաջանյանի հիշատակի հիմնադրամը», որն աջակցում է տաղանդավոր երիտասարդներին, մասնակցություն է ունենում մրցույթների, փառատոների, հայ կոմպոզիտորի երաժշտությանը նվիրված երեկոների կազմակերպման գործում:

յան, Գայանե Չերտարյան և Ղազարոս Սարյան, Էդվարդ Աբրահամյան, Էդվարդ Բաղդասարյան, Էդգար Հովհաննիսյան, Գագիկ Հովունց և ուր.:

XX դարի 60-ական թվականներին նրանց առաջարկած ստեղծագործական լուծումների համապատկերը բավականաչափ ընդգրկուն էր:

Ռոմանտիկական, կոնցերտային-վիրտուոզային դաշնամուր: Այսպիսին է *Էդվարդ Աբրահամյանի*³²⁴ դաշնամուրը: Կոմպոզիտոր-դաշնակահար Աբրահամյանը դաշնամուրով փայլուն կերպով դրսևորում էր իր վիրտուոզային ներուժը: Այստեղից էլ՝ սրընթաց արպեջոյացված նվագակցությունները, համարձակ պասաժները, բազմահնչյուն ակորդիկան, աչքի ընկնող մատնային և օկտավային տեխնիկիզմը: Դաշնամուրային շարադրանքի այս առանձնահատկությունները՝ «հարմար», պիանիստական, դաշնակահարին հնարավորություն տալով «դրսևորելու իրեն», նպաստում էին այն թեթևությանը, որով Աբրահամյանի Պրելյուդները տեղ գտան հայկական համերգային և մանկավարժական նվագաջանկում: Համանման մոտեցումով են աչքի ընկնում *Գեորգի Սարաջևի* Տոկատը և մի շարք դաշնամուրային մշակումները («Կռունկ»), ինչպես նաև *Ռոբերտ Անդրիասյանի* դաշնամուրային մշակումները, «Նաիրի» պոեմը և հատկապես Դաշնամուրի կոնցերտը (1958)՝ ծավալուն ստեղծագործություն, որը գրավում է վիրտուոզային, առավելապես օկտավային-ակորդային ֆակտուրայի բազմազանությամբ: Սակայն առ այսօր չիրատարակված այդ ստեղծագործությունը, ցավոք, չի ընդգրկվել համերգային և մանկավարժական նվագաջանկում³²⁵: Փոքր-ինչ ավելի լավ ճակատագրի արժանացավ *Հարո Ստեփանյանի* Դաշնամուրի կոնցերտը (1959): Այս եռամաս հորինվածքը, որի ռիթմաինտոնացիոն արմատները սերում են գեղջկական երգից, իսկ ֆակտուրան շարունակում է ռախմանինովյան (երբեմն էլ խաչատրյանական) դաշնամուրային կատարողականության ավանդույթները, գտավ իր նրբանկատ, շահագրգիռ մեկնաբանողին՝ Ամալիա Բայբորթյանին: Նրա ընթերցմամբ Կոնցերտը 60-ականների կեսերին մուտք գործեց հայ երաժշտական իրականության մեջ³²⁶:

³²⁴ 24 պրելյուդ (առաջին պիեսների ստեղծումը վերաբերում է 50-ականների սկզբին), 2 դաշնամուրային կոնցերտ (1950 և 1953), սոնատ (1954) և այլն:

³²⁵ Իր ստեղծումից 25 տարի անց Կոնցերտը հնչեց երկու դաշնամուրով Անդրիասյանի ուսանողների՝ Վահե Ահարոնյանի և Կառլեն Թոփչյանի կատարմամբ (26. 11. 1983, Չուխաջյանի անվ. ՄԵԴ դահլիճ):

³²⁶ Պահպանվել է Կոնցերտի ձայնագրությունը Ա. Բայբորթյանի և Հայաստանի Պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ (դիրիժոր՝ Վ. Այվազյան, 28. 04. 1964):

Կամերային, քնարաբանաստեղծական դաշնամուր: Նման մոտեցումը սերում է դեռևս Գ. Կորգանովի, Ն. Տիգրանյանի, ավելի ուշ՝ Ս. Բարխուդարյանի, Ռ. Մելիքյանի և ուր. ստեղծագործության մեջ ուրվագծված ավանդույթներից: Այստեղ, առաջին հերթին հարկ է նշել *Էդվարդ Բաղդասարյանի* և *Հարո Ստեփանյանի* պրելյուդների շարքերը: Անմիջական և սրտառու, հայեցողական և մեղամաղձոտ տարրերով քնարականություն և նրբագեղ պարայնություն... Հազվադեպ կարելի է հանդիպել բացահայտ կենսասիրության (Բաղդասարյանի h-moll և cis-moll պրելյուդները) կամ ակտիվ դիմադրության (Ստեփանյանի c-moll պրելյուդը) կղզյակներ: Միմյանց են հաջորդում «օրագրի էջեր», ժանրային պատկերներ և «հեղինակի կողմից» քնարական մենախոսություններ: Ազգային բույրով ներթափանցված մեղեդայնությունը (Ստեփանյանի պրելյուդներում ոչ միայն օգտագործված են ժողովրդական երգեր, այլև շարականներ) պարուրված է համեստ, հավակնոտ շրջանակով: Սակայն այն անհամեմատ հարուստ, հնարամիտ է, քան իր նախորդողներինը: Այսպես, Է. Բաղդասարյանի 24 պրելյուդների հնչյունային ոլորտին առանձնահատուկ թարմություն և ինքնատիպություն է հաղորդում անսպասելի հարմոնիկ անցումների, շեղումների և մոդուլացիաների ազատությունը (երբեմն էլ պարադոքսալությունը):

Նեոկլասիցիստական դաշնամուր: Բաբաջանյանի «Պոլիֆոնիկ սոնատը» Հայաստանում եզակի երևույթ չմնաց: *Ալեքսանդր Հարությունյանի* դաշնամուրային երկերում նույնպես վառ արտահայտություն գտան «հակառոմանտիկական ուղղվածության գաղափարները»: Սակայն եթե նրա «Պոլիֆոնիկ սոնատը» «հայկական նեոբարոկոյի» օրինակ է, ապա Կոնցերտինոն դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1951) դրսևորել է վաղ վիեննական դասականության կոնստրուկտիվ և ֆակտուրային ավանդույթները: Ուշագրավ է, որ «Պոլիֆոնիկ սոնատում» («Ինվենցիա», «Խորալ» և «Ֆուգա»³²⁷) կոմպոզիտորը կիրառում է ֆակտուրային crescendo-ի հնարքը՝ զարգացման դինամիկան ապահովելով ձայներից յուրաքանչյուրի խտությունն աստիճանաբար ավելացնելու շնորհիվ: Այսպես, Խորալում չորս ձայներին սկզբում ավելանում են տերցիաներ, հետո դրանցից երկուսը (ալտը և տենորը) վերածվում են ակտիվ գործող ձայների, շա-

³²⁷ Ինչպես և Բաբաջանյանը, կոմպոզիտորը ստեղծագործությունը ավարտին է հասցրել դեռևս Հ. Ի. Լիտինսկու մոտ պարապմունքների ընթացքում (Մոսկվա, 1947):

րունակելով խտանալ, գոյացնում են սեքստ-կվարտսեքստակորդային հնչյունային շերտեր³²⁸։ Իսկ քառաձայն կրկնակի Ֆուգայի կողայում դաշնամուրի հնչողությունն ընդգրկում է գործիքի բոլոր ռեգիստրները՝ ձեռք բերելով զանգերի դողանջներ հիշեցնող հզոր և հագեցած հնչողություն։

Կոնցերտինոյում դասական միտումները դրսևորվեցին եռամաս ցիկլի ավանդական կառույցում և մենակատարի նվագաբաժնի նկարագրում։ Ինչ վերաբերում է հենց ժանրի մեկնաբանությանը, ապա այն կոնցերտ-բարոկո է, որտեղ գերիշխում է համատեղ երաժշտության կատարման ըմբռնչումը, և դաշնամուրը առաջին պլանում է հայտնվում նույնքան հաճախ, որքան նվագախմբի մյուս մասնակիցները (շեփոր, ֆլեյտա, հոբոյ, գալարափող և այլն)։ Մետրական կայունությունը, դիրքային տեխնիկան, մոտիվային մշակումը (I մաս), քառորդներով խիստ նվագակցության համաչափությունը (II), պարային ֆինալի բացահայտ կենցաղային բնույթը (III)՝ այս ամենը Կոնցերտինոյի դասական հիմքն են կազմում։ Դրա հետ մեկտեղ, ստեղծագործության երաժշտությունից հորդում է վառ ազգային երանգավորումը։ Այն դրսևորվում է ոչ միայն բնորոշ ռիթմահետոնացիաներում, այլև դաշնամուրով ժողովրդական նվագարանների կատարողական հնարքները պատկերելու ձգտումի մեջ։ Այստեղ կան և՛ ֆակտուրային հնարքներ, որոնք քանոնի կամ թառի ոչ տեմպերացված լարվածքի տպավորություն են թողնում (մեկ տրիոլի հնչողության ընթացքում նոնայի ճանկոտող հնչողությունը, սահուն քայլը վարընթաց սեկունդայով և օկտավայով վերընթաց թռիչքը՝ I, III), և՛ վիրտուոզ թառահարի կատարողական ոճի նմանակում (լարերից մեկի վրա հնչող տրեմոլոն, կամ մեկ լարի վրա նվագը, որի ժամանակ երկրորդը դառնում է ռեզոնացնողը), և՛ տրիոլային զարդանախշերը, որոնք շրջագարդում են կենտրոնում գտնվող հիմնական տոնը։

Երաժշտական շարահյուսության ռելիեֆայնությունը, դիրքային տեխնիկայում, ոտնակի կիրառման ասկետական լուծումները նաև *Գեորգի Սարաջևի* մի շարք դաշնամուրային գործերի կարևոր առանձնահատկություններն են։ Դասական ֆակտուրային այստեղ ազգային գունեղություն են հաղորդում թմբկահարող բասերի բաբախյունը, շեշտադրումների արտասովոր խաղը, վառ գործիքային գույների հակադրությունը։ *Էդվարդ Միրզոյանի* Պոեմի (1969) բնորոշ

³²⁸ Ինչպես և Բաբաջանյանը, Հարությունյանն այստեղ դիմում է երեք- և չորս հնգագծով շարադրանքին։

առանձնահատկությունը ֆակտուրայի և շտրիխի ծայրահեղ ժլատ կիրառումն է: Այսպես, օրինակ գլխավոր թեման, իր ոգեշունչ բնույթի հետ մեկտեղ, ֆակտուրային ծայրահեղ ասկետիզմի օրինակ է. դանդաղ հալչող բասի օկտավան և նուրբ մեղեդիական գիծը, որի մեջ իրական հնչող բարձրությունների հետ միահյուսված են նաև հազիվ նշմարվող ենթաձայներ: Իսկ հզոր դինամիկ ահագնացումը միջին էպիզոդում իրականացվում է երկու պարզագույն գծային օստի-նատոների վերադրման միջոցով, որոնց մետրական կառույցները միմյանց չեն համընկնում:

Էպիկական, կամային, գերիշխող կոպիտ ֆակտուրայով դաշնամուր: Այս դիտանկյունի առաջին ծիլերը նկատվում են *Գայանե Չերոտարյանի* դաշնամուրային տոնատում (1943), ավելի ճիշտ, I մասի գլխավոր թեմայի գործիքային նկարագրում: Զուսպ տեմպը (Moderato maestoso), Forte դինամիկան, քառորդներով և ութերորդականներով ունիսոնների ծանր քայլերը ստեղծում են ներքին էներգիայով և հզորությամբ լի էպիկական կերպար: Նախանշված միտումը վառ կերպով դրսևորվեց *Էդգար Հովհաննիսյանի* Պրելյուդներում (6, 1958 – 1960), որտեղ առաջին անգամ վերստեղծվել է հայ միջնադարյան երաժշտության մթնոլորտը:

Հարկ է ընդգծել, որ պրելյուդներում ոչ մի ուղղակի մեջբերում չկա: Սակայն այստեղ է առաջին անգամ փորձ արվել դաշնամուրով վերստեղծելու հոգևոր լարվածության այն բարձրագույն աստիճանը, որ պարփակված է հայկական մոնոդիաների ներքին կոնֆլիկտայնության մեջ: Պրելյուդներում այդ թաքնված բախման տպավորությանը Հովհաննիսյանը հասնում է զանազան կոմպոզիցիոն հնարքների կիրառման շնորհիվ: Դա ոչ միայն «պոլիտոնիկական միջնադարյան լադի աստիճանների առաջնություն ձեռք բերելու պայքարն է»³²⁹, այլև տարբեր լադերի կոպիտ հակադրությունը ուղղահայացում (N^o 5), նաև՝ ճկուն մոնոդիայի և նրան ճնշող կոպիտ ակորդային ֆակտուրայի «վեճ» է (N^o 1): Զսպված հույզերի լարվածությունը, խիստ ֆակտուրան, հարմոնիկ լեզվի դիտավորյալ կոպտությունը հիրավի էպիկական ծավալայնություն են հաղորդում այդ պիեսներին:

³²⁹ Հայ միջնադարյան շարականների մեղեդու ծավալման այդ յուրահատկության մասին նշել է Ն. Թահմիզյանը: Տե՛ս՝ Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении, Е., “Изд. АН Армянской ССР”, 1977, сс. 281, 282, 284 և այլն:

XX դ. վերջին տասնամյակների հայ դաշնամուրային երաժշտությունը (1970 – 2000)

60-ական թվականների սկզբից լեզվի նորացման որոնումները հաճախ սահմանփակվում էին հեղինակի ինքնաբավությամբ՝ գրելաձևի տեխնիկայի ընտրության, ֆակտուրային կայուն հնարքների կիրառման հարցում: Դրա վառ օրինակը *Գագիկ Հովունցի* դաշնամուրային երկերն են՝ Պրելյուդներ (1965), Կոնցերտային ինվենցիաներ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1974), 2 սոնատ (1977, 1982): Այսպես, N° 1 սոնատը («Լադի հարմոնիա») Հովունց-տեսաբանի ստեղծած լադահարմոնիկ համակարգերից մեկի վառ հնչյունային արտացոլումն է: Նրա հիմքում վեցտոնային սիմետրիկ լադն է, որի երեք հիմնական տոներից յուրաքանչյուրը կարող է տոնիկայի դեր կատարել: Սոնատի երեք մասերն, ասես, ներկայացնում են այդ լադը երեք դիտանկյուններից («Սիմետրիկ լադ», «Լադի եռահնչյունները», «Լադահարմոնիկ տոկատ»): Առաջին մասը վառ, էքսպրեսիվ ինտրոդուկցիայի դեր է կատարում (խիստ երկձայնություն, ձայնարտաբերման ռելիեֆայնություն, ռեգիստրների կտրուկ փոփոխություններ և գծային ֆակտուրայի համար անսովոր բարձր դինամիկ սահմանագիծ՝ մինչև *fff*): Պահված նոտաների հաշվին փափուկ ներթափանցող համահնչյունների շնորհիվ Երկրորդ մասի խլացված դինամիկան ունկնդրին տեղափոխում է այլ՝ հուզական հարթություն, և, ասես նախապատրաստում է նոր հուզական վերելքը՝ լադի վերջին փոխակերպումը «Լադահարմոնիկ տոկատի»:

Օգտագործվող արտահայտչամիջոցների և կատարողական հնարքների իմաստով խիստ մեկուսացված են Ալեքսանդր Հարությունյանի դաշնամուրային ցիկլերը՝ «Երեք երաժշտական պատկեր» (1960) և «Վեց տրամադրություն» (1976): Այսպես, «Պատկերների» համարներից յուրաքանչյուրում ներկայացված է պիանիզմի որոշակի շերտը: Բազմատակտ տրեկները, թեթև գամայատիպ պասաժները սերում են Կ. Չեռնիի վիրտուոզային ֆակտուրայից («Սարերում քամի անցավ»): Ընդգծված հոմոֆոն շարադրանքը, որտեղ երգեցիկ մեղեդու ձայնը քողարկվում է սկորդային քառորդների հերթագայությամբ, հիշեցնում է ռոմանտիկների քնարա-հայեցողական պրելյուդների ֆակտուրային պատկերը («Երեկոն Արարատյան դաշտավայրում»): Իսկ եզրափակիչ «Սասունցիների պարի» լայնաթափ սկորդային փոխանցումները, սրընթաց օկտավային պասաժները

շարունակում են Լիստի-Ռախմանինովի կոնցերտային պիանիզմի ավանդույթները: Մինչդեռ, ծանոթ ուրվագծերը չեն թաքցնում երաժշտական մթնոլորտին ինքնատիպություն և ազգային յուրօրինակություն հաղորդող նոր հատկանիշները: Մեղեդայնության պարզ համադրումը համաչափ ակորդային նվագակցության հետ ընդգծում է հարմոնիկ համահնչյունների համարձակ փոփոխությունները: Իսկ «Սասունցիների պարի» աչքի զարնող լայնաթափ գրելաոճը, ասկետական (դրա հետ մեկտեղ սուր, խայթող) ներդաշնակման և վիրտուոզային ռիթմական *ostinato*-ի հետ միասին, ձեռք է բերում արխայիկ, հեթանոսական, ծիսական կոպտություն... Այն տարիների երաժշտական Հայաստանի համար ազգայինի մարմնավորման նոր դիտանկյունում (հայկական հեթանոսության ռազմական կոպտությունը) կարելի է նկատել Բարտոկի *Allegro barbaro*-ի կոպիտ, անողորք հարվածայնության յուրատեսակ արձագանքը: Սակայն այդ հարվածայնությունը ներծծված է զուսպ, դանդաղ հասունացող, իսկ այնուհետև հրե լավայի պես դուրս հորդող Արևելքի խառնվածքով:

Ֆակտուրային հնարքների մեկուսացմամբ են աչքի ընկնում նաև նոր կոմպոզիտորական սերնդի ներկայացուցչի՝ *Լևոն Չաուշյանի* «Պրելյուդները» (1973): Այս դաշնամուրային շարի պիեսների մեծ մասը կարելի է անվանել կոնցերտային էտյուդներ: Ակնառու են «էտյուդային» բնորոշ գծերը՝ տեխնիկական բարդության բարձր, ամբողջ պիեսի ընթացքում պահպանվող, մակարդակը, մեկ կատարողական հնարքի կիրառումը, ֆակտուրայի առանձնահատուկ նշանակությունը: Դաշնամուրն այստեղ լիարյուն, իրական հնչող գունային կիսատոների ելևէջներից հեռու, գործիք է: Այստեղ գերիշխում են ճկուն ռիթմիկան, էներգիան և կամքը: Այսպիսին են առաջին և եզրափակիչ համարները (առաձգական տոկատներ՝ վառ դինամիկ կոլմինացիաներով), № 3 պրելյուդը՝ աջ ձեռքում անդադար տրեմոլոներով և № 5 պրելյուդը, որի ծանր բասային օկտավաները և լայն դասավորված տասնվեցերորդականների խրոխտ գիծը հիշեցնում է Շոպենի օր. 10 № 1 էտյուդի ֆակտուրային պատկերը:

Խիստ սահմանափակված է, այս անգամ սերիալության կանոններով, *Վահրամ Բաբայանի* № 2 Սոնատը (1973): Սոնատի երեք մասերը երեք կառույցներ են, որոնց եզրերն ուրվագծվում են թեմա-սերիայի անցկացումով (ռեգիստրը, դինամիկան, շտրիխի բնույթը, ոտնակը բոլոր երեք անցկացումներում անփոփոխ են մնում): Եթե առաջին մասում սերիան ինտոնացիոն մշակման է ենթարկ-

վում, ապա երկրորդում սերիայի հնչյուններն ուղղահայաց համահնչյունների շղթա են կազմում, մինչդեռ երրորդում առաջին պլան է մղվում մետրաթիթմական նախասկզբի ակտիվացումը: Հնչողության ընդգծված կոպտություն, ծանր ուղղահայաց համահնչյունների հատու պատկեր և քնքշության, երկչոտության և հանդարտության կղզյակներ, որոնք այնքան անկայուն և վաղանցիկ են... Թեմատիկ միասնականությունը, տրամաբանված դրամատուրգիան շարքին միամասություն են հաղորդում:

Նույն այս ժամանակահատվածում սրընթաց թափ է հավաքում մեկ այլ միտում, որն առանձնահատուկ վառ դրսևորվեց մանրանվագի ժանրում: Խոսքը վերաբերում է ժանրին առավել գաղափարական տարողունակություն հաղորդելու ձգտումին, երբ փոքրածավալ ձևն ի հայտ է գալիս որպես յուրաքանչյուր հնչող ակնթարթի ծայրահեղ հագեցվածության հետևանք:

Անշուշտ, Հայաստանի դաշնամուրային երաժշտության համար մանրանվագի նոր մեկնաբանությունը, որպես ներքին հակասություններով հագեցած ժանր, առաջացավ XX դարի երաժշտական արվեստի զարգացման ընդհանուր օրինաչափությունների ազդեցության հետևանքով: Մինևույն ժամանակ, նման մոտեցումը հայ ազգային մտածողության առանձնահատկություններից մեկի ստեղծագործական զարգացումն էր: Դրա վկայությունն են միջնադարյան հայ պոեզիայի նմուշները՝ կերպարների և ասոցիացիաների առատությամբ, մի քանի բառով փոխանցվող զգացմունքների լարված դինամիկայով (Քուչակի «Հայրենները») կամ հայկական տաղերը, որոնց քնարական տրամադրությունը հյուսված է երկու և ավելի կերպարային-թեմատիկ նախասկզբերի բարդ փոխհարաբերություններից:

Ասվածը հաստատում են նյութի զարգացման մեթոդների զարմանալի նմանությունը, որը մոտեցնում է նոր ալիքի կոմպոզիտորների՝ *Տիգրան Մանսուրյանի* («Մանրանվագներ», «Կարոտախտ», «Թռչնի ուրվանկարը»³³⁰), *Ռուբեն Սարգսյանի* («Հայկական գրաֆիկա»), *Երվանդ Երկանյանի* («Պանտո-երաժշտություն» երկու դաշնամուրի համար) ստեղծագործությունները հայկական միջնադարյան երաժշտության ավանդույթների հետ: Բախումները, հակադրությունները, «կոնֆլիկտային մեթոդների փոխադարձ անցումները», ծավալում-

³³⁰ Վերջին գործը գրված է կլավեսինի և հարվածայինների համար, 1973:

ները, սեղմումները, սպառումները³³¹ սրանք են այն հնարքները, որոնք համահունչ եղան 70-ականների կոմպոզիտորների երաժշտական մտածողությանը: Հարկ է նշել ևս մի բաղադրիչի մասին, որը վերոհիշյալ հեղինակների երկերում առանձնահատուկ դեր ունի և դարձյալ սերում է Հին Արևելքի արվեստի ավանդույթներից: Դա լռությունն է: Լարված լռությունը, որի ներքո սկիզբ են առնում և դանդաղ կյանք են ստանում հյուսնները, լռություն, որը թաքնվում է օբերտոնների վերջին առկայծումներում, լռություն, որպես հարված (') ոտնակի կտրուկ փոփոխությունից հետո, և վերջապես, պաուզաների հանդարտ լռություն...

Ուշագրավ է, որ հատկապես այս ժանրի ստեղծագործություններում ակտիվացավ ապակենտրոնացված տոնայնության կայացումը, առավելապես ազգային ֆոլկլորի լադատոնայնական առանձնահատկությունների զարգացման միջոցով: Նման օրինակ է Տիգրան Մանսուրյանի «Կարոտախտ» մանրանվագը (1976), որտեղ ծավալվում է երկակի տետրախորդի երկու պոտենցիալ տոնիկաների «վեճ-երկխոսությունը»: Հայկական մեղեդայնությանը հատուկ լադային «երկերեսանիության»³³² բացահայտումը, երբ տոնիկական ֆունկցիաները կարող են փոխակերպվել մի եզրափակիչ տոնից մյուսին, այստեղ դառնում է ծրագրային գաղափարի «կորիզը», իմաստային էությունը: Դեռ ավելին, այն նպաստում է ազգային դաշնամուրի համար նոր՝ անհետացող հենակետի որոնումներից նյարդային, հուսահատ հնչյունային ոլորտի ստեղծմանը:

Ռուբեն Սարգսյանի «Հայկական գրաֆիկա» (1973) շարքի հինգ մանրանվագներից յուրաքանչյուրի հիմքում մինևույն ֆոլկլորային մոտիվի կերպափոխումներն են, որոնք հեղինակի կողմից կիրառված պուանտիլիզմի տեխնիկայի շնորհիվ ձեռք են բերում ծավալայնություն, բազմաչափություն: Պարզ մոտիվի ճանաչվող ինտոնացիաները, երաժշտական տարածության մեջ ամեն անգամ նորովի դասավորված լինելով, նոր բնույթ են ստանում³³³: Մեղեդու չոր գրաֆիկական պատկերի և նրան պարուրող ջերմ օբերտոնների այս համադրությունը հիշեցնում է հնագույն հայկական գրքերի նախազարդման գրաֆիկական-

³³¹ Հայկական տաղերի այս առանձնահատկությունների մասին տես՝ **Кушнарев Х.** նշվ. աշխ., էջ 129:

³³² Աստիճանների նմանօրինակ «վիճաբանությունը» առկա է հայկական ժողովրդական շատ մեղեդիներում, այդ թվում՝ հայտնի «Անտոնի» երգում:

³³³ Արդի երաժշտագիտության մեջ այս հնարքը բնորոշվում է որպես Klangfarbenmelodie:

ակվարելային ոճը: Դաշնամուրային հյուսվածքն ասես շնչում է՝ մերթ սահուն ընդլայնվելով, մերթ կտրուկ սեղմվելով, հասնում միակ թեթևակիորեն առկայծող թելի: Ստեղծվում է այնպիսի զգացողություն, ասես անմիջականորեն ներկա ես գտնվում զարդանախշերով պատկերի ստեղծմանը. ստացվող կերպարը, հարըստանալով բազմաթիվ մանրամասն տարրերով, բառացիորեն ուրվագծվում է ունկնդրի աչքի առաջ:

Արտահայտչամիջոցների նման համադրությունը (ապակենտրոնացված լադ, ռեգիստրային երանգների համարձակ «սփռում», դաշնամուրային ընդհատվող ֆակտուրա) նպաստում է *Երվանդ Երկանյանի*՝ երկու դաշնամուրի համար գրված «Պանտոերաժության» (1974) յուրօրինակ ծրագրային մտահղացման իրագործմանը: Նրբագեղ ժեստերը, հղկված մանրաքայլերը, որոնք զարմանքից քարանում են արտառոց «դիրքի» անսպասելի հանահնչուններում՝ այս ամենը պատառ-պատառ է արվում, կոտորակվում պաուզաների շնորհիվ: Լռության մի ակնթաթ, և գտնված դիմակին փոխարինելու է գալիս նորը, որը կտրուկ ստվեր է զցում նախորդի վրա...

Հայկական «նոր ալիքի» ներկայացուցիչներից մեծ մասի համար դաշնամուրն առաջին հերթին գունեղ գործիք է: Առավելագույն իմաստային ծանրությունը ժամանակի միավորի վրա և տոնայնական հենքերի հակադրության լարվածությունը, պաուզայի առանձնահատուկ դերը և օբերտոնային հնարքների մանրամասն հղկվածությունը... Այս բոլոր հատկանիշները, որոնք սերտ կապված են XX դարի սոնորիստիկայի նվաճումների հետ, դառնում են անցյալն ու ներկան միավորող կետը, ստեղծում նրբակիրթ հնչունագրման և կենտրոնացվածության այն մթնոլորտը, որը հարազատ է դարձնում նոր հայկական դաշնամուրային մանրանվագի լավագույն նմուշները հնագույն ազգային արվեստի ստեղծագործությունների հետ: Այստեղից էլ՝ գործիքի ևս մի հատկանիշը՝ կամերայնությունը: Դաշնամուրը, «նոր ալիքի» կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում ձեռք բերելով հարուստ գունեղություն և ներանձնական հնչողություն, կորցրեց (կարծես թե երկար ժամանակով) լիարյուն հնչողությունը և կոնցերտային թափը: Այդ ժամանակահատվածում գործիքի նման մեկնաբանությունը պահպանվում էր նաև խոշոր կտավի շատ ստեղծագործություններում (*Տ. Մանսուրյանի*, *Ա. Զոհրաբյանի*, *Մ. Բսրայեյանի*, *Ե. Երկանյանի*, *Հ. Մելիքյանի* դաշնամուրային սոնատները), որոնց հնչունային մթնոլորտը համահունչ է դաշնամուրային մանրանվագների նրբաճաշակ տրամադրությանը:

Նյութի հետ աշխատելու նոր մեթոդների բացահայտվող հնարավորությունները (սերիալություն, սոնորիստիկա, պուանտիլիզմ) հնարավորություն տվեցին հայ կոմպոզիտորներին «հավասարի իրավունքով» մտնել երաժշտական իրականություն և դրա հետ մեկտեղ խթանեցին ազգային դասականների մեկնաբանությունների նորացմանը, նպաստեցին հայկական երաժշտական մտածողության նոր, նախկինում «տեսադաշտից դուրս մնացած» օրինաչափությունների զարգացմանը:

Մինչդեռ, XX դարի վերջին տասնամյակներում Հայաստանի դաշնամուրային երաժշտության մեջ սկսում է դրսևորվել նոր միտում՝ կոմպոզիտորները ձգտում են ընդհանրացնել, սինթեզել բացահայտորեն բազմաոճ արտահայտչամիջոցներն ու ֆակտուրային հնարքները: Այսպես, որևէ որոշակի գործիքային ոճի սահմաններից դուրս է մեկնաբանվում դաշնամուրը *Ղազարոս Սարյանի* «Պոստլյուդիաներում» (1990): Այստեղ կան և՛ լադային գույների անցումներ, և՛ ինտերվալային-ակորդային զուգահեռներ, և՛ ակորդ-տեմբրի, ակորդ-գույնի կիրառում, և՛ մատնային հստակ շարժունակություն, և՛ երեք-չորս հնգագծով դաշնամուրային ֆակտուրայի շարադրանքներով դրվագներ: Իսկ շարի երրորդ, եզրափակիչ համարում գործիքը սկսում է հնչել կոպիտ, շեշտված, հարվածայնորեն՝ հաստատելով, բառացիորեն «դռփելով» «Քոչարի» առնական պարի ռիթմահնչողությանը: Այս անսպասելի ուղղամտությունը, մոնոխորությունը ընկալվում է որպես ժողովրդի անկոտրում կամքի, անհաղթահարելի ներուժի խորհրդանիշ³³⁴:

Նմանատիպ միտում ունի նաև *Ռուբեն Սարգսյանի* «Նվիրում Կոմիտասին» (1984) դաշնամուրային շարի ոճական դրամատուրգիան, որտեղ գործիքը ներկայացված է երեք, բևեռայնորեն հակադիր դերակատարումներով: Նրանցից մեկը կամերային-ներանձնական է, կամայական ռիթմով, ճկուն և թափանցիկ (N^o 1, N^o 4); երկրորդն, ընդհակառակը, ընդգծված համաչափ է, հյուսված է սուր, հեզնական ռեպլիկներից (N^o 3, N^o 5); իսկ երրորդը դաշնամուրը ներկայացնում է որպես մի գործիք, որն իր մեջ կրում է կոնցերտային նեոռոմանտիզմի արտահայտչամիջոցների ամենալայն գունապատկերը՝ ասմունքայնություն,

³³⁴ Պիեսներից յուրաքանչյուրին տալով ծրագրային անվանում՝ կոմպոզիտորը որոշել է, այնուամենայնիվ, դրանք չներմուծել հրատարակվելիք նոտային տեքստում: Վերջին պիեսը կրում էր «Հավատ ապագային» վերնագիրը:

ակորդային հագեցած հնչողություն, մռայլ-ողբերգական զանգերի դողանջների հնչողություն և բորբոքված հուզականություն (№ 2, № 7):

Մեկ ստեղծագործության շրջանակներում բազմաոճ մթնոլորտները «հավաքելու», միավորելու ձգտումը նկատվում է այդ ժամանակահատվածում ստեղծված մի շարք դաշնամուրային կոնցերտներում՝ *Գագիկ Հովունցի* (1986), *Վահրամ Բաբայանի* (№ 3, 1984) և *Արմեն Սմբատյանի* (1992): Այսպես, Արմեն Սմբատյանի Կոնցերտի հնչյունային աշխարհը սկիզբ է առնում նվագախմբի գրելաոճի գունեղության և մենակատարի չոր, վիրտուոզային պարտիայի հակադրությունից: Դաշնամուրային սուր ակորդները, թռիչքները, ռեգիստրային փոխանցումները, կամայական շեշտադրումը ներխուժում են գունեղ նվագախմբի ոլորտ՝ յուրաքանչյուր դեպքում «պայթեցնելով» նրանում հազիվ նշմարելի կայունությունը: Մեր առջև մի աշխարհ է, որը զրկված է կայուն աստիճաններից, փխրուն է, ոչ ներդաշնակ, որը վերստեղծվել է հեգնական հեղինակ-դիտարկողի տեսանկյունից... Իսկ Գագիկ Հովունցի Դաշնամուրային կոնցերտը բազմաոճ կատարողական հնարքների սինթեզի վառ օրինակ է: Խիստ գծայնությունը (երկ- և եռաձայն պոլիֆոնիա, իմիտացիաներ, ենթաձայներ) գոյակցում է մոտիվային զարգացման հետ, դիրքային մատնային տեխնիկան՝ Լիստի ոճով հնչող հզոր օկտավային փայլուն պասաժների հետ, ունիսոնների ասկետական հնչողությունը՝ ակորդ-դողանջների լիահունչ փոխանցումների հետ:

XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Ազգային կատարողական մշակույթի կայացման սկզբնական շրջանը անքակտելիորեն կապվում է ռուսական դաշնամուրային դպրոցների ճանաչված ներկայացացուցիչների անունների հետ՝ Կ. Ն. Իգումնով, Լ. Վ. Նիկոլան, Ս. Ի. Սավլինսկի, Յա. Ի. Ֆլիեր, Լ. Ն. Օբորին, Յա. Ի. Ջակ և ուրիշներ: Նրանց դասարաններում աճեցին այն երաժիշտները, որոնք հետագայում կանխորոշեցին հայ կատարողականության դիմագիծը: Մինչդեռ, արդեն XX դարի 40 – 50-ականների սահմանագծին երիտասարդ հայկական դաշնամուրային կատարողական արվեստում սկսեցին դրսևորվել այն գծերը, որոնք հետագայում նրան դուրս բերեցին ներազգային նշանակության սահմաններից, բարձրացրեցին ընդհուպ մինչև արդի պիանիստական մշակույթի կյանքի ակտիվ մասնակցի աստիճանի:

Երևանի կոնսերվատորիան այդ տարիներին մոտավորապես 25 տարեկան էր, և նրա կայացումը բավական բարդ էր ընթանում: 1921 թվականին կազմակերպվեց Երաժշտական ստուդիան, որտեղ դրվեցին պրոֆեսիոնալ դպրոցի հիմքերը, ձևավորվում էր դասախոսական կազմը, ընտրվում էին ապագա սաները³³⁵: Եվ այդուհանդերձ գրեթե երկու տարի անց ստուդիայի հիմքի վրա ի հայտ եկավ կոնսերվատորիան (ստուդիայի ղեկավարը, այնուհետև կոնսերվատորիայի առաջին ռեկտորը դարձավ կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտահասարակական գործիչ Ռոմանոս Մելիքյանը): Հատկանշական է, որ առաջին դաշնակահար-մանկավարժների գործունեությունը՝ Եվգենիա Իվանի Խանքալամյան³³⁶, Աննա Միքայելի Մնացականյան³³⁷, Օլգա Հայրապետի Բաբաս-

³³⁵ Այդ դժվարին, կիսաքաղց տարիներին ստուդիան չունեւր ո՛չ բավականաչափ դասարաններ, պարապմունքներ անցկացնելու համար, ո՛չ գործիքներ, ո՛չ դասագրքեր, ո՛չ էլ նոտային ձեռնարկներ:

³³⁶ Ավարտել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի՝ Ի. Ս. Մալոգեմովայի դասարանը, 30-ական թվականներին նրա դասարանում էր ուսանում նաև պատանի Աննա Ամբակումյանը:

³³⁷ Բեռլինում ավարտել է Շտերնի կոնսերվատորիան Կրաուզեի դասարանում:

յան³³⁸, Եվգենյա Արկադիի Խոսրովյան³³⁹, չէր սահմանփակվում մասնագիտական դաշնամուրի դասարանի պատերով: Երաժշտության պատմության դասերին հանդես գալով կոնցերտմայստերների, իլյուստրատորների, առաջին դասագրքերի հեղինակների դերում, նրանք հանդես էին գալիս նաև որպես լուսավորիչ-երաժիշտներ՝ ձգտելով ընդլայնել իրենց երաժշտական լսարանի երաժշտական աշխարհընկալումը: Եվ այնուամենայնիվ, այդ տարիներին երիտասարդ կոնսերվատորիայի հետամնացությունը երկրի առաջատար կոնսերվատորիաների պրոֆեսիոնալ մակարդակի համեմատ շատ էական էր: Վերհիշելով 30-ական թվականների կոնսերվատորիան՝ Կ. Ն. Իգումնովը հետագայում գրել է. «Կոնսերվատորիան այն ժամանակ ավելի շատ հիշեցնում էր երաժշտական ուսումնարան, այն էլ՝ ոչ շատ բարձր մակարդակի»: Ասվածը հաստատում է նաև դաշնամուրային ամբիոնի նիստերից մեկի արձանագրության քաղվածքը. «Ծանոթանալով Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ծրագրի հետ՝ մենք չափազանց բարդ ենք համարում մեր ուսանողների համար անգամ նվազագույն ծրագիրը»³⁴⁰:

Կոնսերվատորիայի պատմության մեջ շրջադարձային պահ էր Կոնստանտին Սոլոմոնովիչ Սարաջևի տեղափոխվելը Երևան: Ա. Նիկիշի, Ս. Տանենի, Վ. Սաֆոնովի աշակերտը, Ս. Ռախմանինովի, Ն. Մյասկովսկու, Կ. Իգումնովի և Ս. Պրոկոֆևի ընկերը՝ ստանձնելով Երևանի կոնսերվատորիայի ռեկտորի պաշտոնը՝ նրա կենսագրության մեջ բացառիկ դերակատարություն ունեցավ: Հենց այդ ժամանակահատվածում կազմակերպվեցին ամբիոնները, սկսեցին կապեր հաստատվել մյուս կոնսերվատորիաների հետ, հատկապես՝ Մոսկվայի և Լենինգրադի: Ավելին, Կ. Ս. Սարաջևի նախաձեռնությամբ Հայաստան հրավիրվեց վառ ստեղծագործական անհատականությունների մի աստղաբույլ, յուրատեսակ մի «դեսանտ»՝ Մոսկվայի և Լենինգրադի առաջատար դաշնամուրային

³³⁸ Ավարտել է Թբիլիսիի կոնսերվատորիան, այնուհետև (էքստերն կարգով) Լենինգրադի կոնսերվատորիան, որտեղ ուսանել է Լ. Վ. Նիկոլսկի, Ս. Ի. Սալչինսկու և Օ. Կ. Քալանթարովայի դասարաններում: Տարբեր տարիների Օ. Բաբայանի դասարանում են սովորել Մարջան Մխիթարյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Նինա Ստեփանյանը, Ռոզա Թանդիլյանը և ուր.:

³³⁹ Ավարտել է Պետրոգրադի կոնսերվատորիան Մ. Ն. Բարինովայի դասարանում:

³⁴⁰ Երևանի կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ամբիոնի 1939 թվականի, հունվարի 8-ի նիստի Արձանագրություն № 15: Տես՝ **Ափոյան Շ.** Ռոբերտ Անդրիասյան. դաշնակահար-մանկավարժ, Բեյրութ, 1999:

դպրոցների հայազգի սաներից կազմված³⁴¹: Եվ դա նույնպես ճակատագրական պահ դարձավ ազգային դաշնամուրային մշակույթի համար: *Մեկ կեսրում (Երևան) միևնույն ժամակահատվածում (մեկ տասնամյակից փոքր-ինչ ավել) տարբեր դաշնամուրային-մանկավարժական փոխազդեցությունները հնարավորություն ընձեռեցին հայ դաշնամուրային կատարողական մշակույթին խուսափելու որևէ ստեղծագործական ուղղվածության ուղղակի արտացոլումը դառնալու վտանգից: Հակառակը, XX դարի կեսերին Հայաստանում առաջատար դաշնամուրային-մանկավարժական համակարգերի ստեղծագործական «վեճ-երկխոսությունն» ասես խթանում էր հայ երաժիշտների ինքնազարգացմանը, դրդում նրանց որոնելու սեփական ուղիները:*

Սկզբնական շրջանում թվում էր, թե հայ դաշնամուրային միջավայրում գերիշխում են «իզոմնովական» դպրոցի սկզբունքները (Հայաստանի «այցեքարտը» այդ շրջանում Խաչատրյանի երաժշտությունն ու Սարյանի կերպարվեստն էր, այսինքն՝ բաց հուզականությունը, անմիջականությունը, գունեղությունը): Բիչ էր ասելը, որ «հայ իզոմնովականների»՝ Առնո Բաբաջանյանի, Կետտի Մալխասյանի, Աննա Ամբակումյանի, հնչյունը յուրահատուկ էր ձգվում, ավելի լիքը, ավելի ջերմ էր հնչում, քան մյուսներինը: Հետևելով իրենց ուսուցչի պատգամներին՝ նրանք ձգտում էին վերստեղծել երգող ձայնի «բնական շնչառությունը», որը ցցուն կերպով մատուցում էր ամեն մի ինտոնացիոն ելևէջ: Դրա հետ մեկտեղ, «հայ իզոմնովականների» հնչերանգը տարբերվում էր մի կարևոր առանձնահատկությամբ. Մեղեդայնության մեջ ձուլվում էին ոչ միայն վոկալ, այլև խոսակցական և ասմունքային տարրերը, ինչը նրան հաղորդում էր անսովոր շարժունություն, էմոցիոնալ տոնուսի փոփոխականություն: Եվ այստեղ արդեն անհնար է խուսափել զուգահեռներից ազգային երաժշտական մտածողության այն յուրահատկության հետ, որը դրսևորվում էր հայկական մոնոդիաների զարգացման տրամաբանության մեջ (քնարական տրամադրությունը հարստաց-

³⁴¹ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի շրջանավարտներ Ռոբերտ Անդրիասյանը (Լ. Վ. Նիկոլանի դասարան, 1938), Գեորգի Սարաջևը (Ս. Ի. Սավչինսկու դասարան, 1944), Սիլվա Բունիաթյանը (Ն. Ի. Գոլուբովսկայայի դասարան, 1946), Իզոմնովի դաշնամուրային դասարանի սաներ Կետտի Մալխասյանը և Մարջան Մխիթարյանը (1947), Աննա Ամբակումյանը (Կ. Ն. Իզոմնովի և Լ. Ն. Օբորինի դասարաններ, 1948), Առնո Բաբաջանյանը (1950): Ինքը՝ Կ. Ն. Իզոմնովը դասավանդել է Երևանի կոնսերվատորիայում 1942 սեպտեմբերից մինչև 1943 թվականի հոկտեմբերը:

վում էր մտորումների, դրամատիկ լարվածության, երբեմն ողբերգականության պահերի հետ): Ինտոնացիոն յուրօրինակ պատկերի, լիահունչ տեմբրային գույների, ազատ ռիթմական շնչառության և կատարողական ոճի մեջ սկսեց նշմարվել նորովի ընկալված ազգային յուրօրինակությունը:

«Հայազգի պետերբուրգցիները»՝ Ռոբերտ Անդրիասյանը և Գեորգի Սարաջևը երիտասարդ դաշնամուրային մշակույթ ներմուծեցին մեկ այլ բան: Մանրուքի հանդեպ սրված ուշադրությունը, դաշնամուրային հյուսվածքի մանրագնին մշակումը «ներսից» (արտիկուլյացիոն շտրիխների և կատարողական շարժումների հղկումը), անհատական ապլիկատուրային լուծումների որոնումը, որում կարևոր էր դիրքայնության սկզբունքի պահպանումը, քանի որ դիրքերի հաջորդաբար հերթագայումը հնարավորություն էր տալիս «գլխին ձեռքերից առաջ լինել»:

Զուտ պիանիստական խնդիրների լուծման հանդեպ վառ արտահայտված հետաքրքրությունը չէր կարող չանդրադառնալ ռեպերտուարային քաղաքականության վրա: Միտումների նշանակետը դարձավ ռոմանտիկական երկացանկը (Շուման, Շոպեն, Լիստ, Բրամս, դաշնամուրային տրանսկրիպցիաներ), որը հարուստ նյութ էր ընձեռում դաշնամուրային տեխնիկական հղկելու համար: Հենվելով «երաժշտական ինտելեկտի» վրա, հետաքրքրություն առաջացնելով կառուցվածքային վերլուծության և գործիքային տեխնոլոգիայի հանդեպ՝ «նիկոլականները» նպաստում էին պրոֆեսիոնալ նոր նշաճողի հաստատմանը՝ «արհեստի» նշաճողի, բառիս ամենաբարձր իմաստով, ինչը թույլ չէր տալիս ոչ մի պիանիստական անփութություն, անգամ հոգուտ բուռն խառնվածքի և ստեղծագործական եռանդի:

60-80-ականների ժամանակահատվածը հայ դաշնամուրային մշակույթում ինտենսիվ ստեղծագործական զարգացման շրջան էր: Դա պայմանավորված էր մի քանի պատճառներով: Մեկը կապվում է նոր կատարողական անունների հայտնվելու հետ, որոնց ստեղծագործական նկարագիրը մանկավարժական կանոնների տեսանկյունից ոչ միանշանակ երևույթ էր: Եվ դա ունի իր համոզիչ բացատրությունը, քանի որ նոր սերունդների հայ դաշնակահարների ձևավորման ընթացքում, որոնց թվում էին Յուրի Հայրապետյանը, Սվետլանա Նավասարդյանը, Կարինե Օհանյանը, Անահիտ Ներսիսյանը, Մարինե Աբրահամյանը, Արմեն Բաբախանյանը, արդեն մասնակցում էին տարբեր մանկավարժական

դպրոցների ներկայացուցիչներ³⁴²: Մյուս խթանիչ հանգամանքն այն էր, որ այդ տարիներին հնարավոր դարձավ ծանոթանալ ժամանակակից արտասահմանյան դաշնամուրային գրականության հետ: 60-ականների երկրորդ կեսերից Հայաստանի մթնոլորտում ճախրում էին ոչ միայն նեոկլասիցիզմի, դոդեկաֆոնիայի, սերիալության գաղափարները, այլև փորձեր էին արվում պուանտիլիզմի, անհատական լադատոնայնական համակարգերի և սոնորային բազմաձայնության ասպարեզում: Հայ կոմպոզիտորների՝ այդ տարիներին գրված դաշնամուրային երկերը հարստացնում էին ազգային դաշնամուրի նկարագրի, նյութի զարգացման մեթոդների, դաշնամուրային ֆակտուրայի ընկալման անսպասելի դիտանկյունների վերաբերյալ պատկերացումները: Եվ որքան ակտիվ էին կատարողները մասնակցություն ունենում նոր կոմպոզիտորական գործերի դաշնամուրային նկարագրի ձևավորման գործում, որքան խորն էին ընկղմվում նորացված հարմոնիկ հնչողությունների, համարձակ տեմբրային գունավորումների և երաժշտական դրամատուրգիայի անսպասելի շրջադարձերի աշխարհը, այնքան ավելի հզոր էր դառնում նաև հակառակ ազդեցությունը:

Այլ խոսքով, նվագացանկային հետաքրքրությունների ոլորտի ընդլայնումը հանգեցրեց գեղագիտական սկզբունքների և օրենքների վերանայմանը, հարստացրեց կիրառվող միջոցների և հնարքների ամբողջությունը, խթանեց նոր դրամատուրգիական լուծումների որոնումները: Հատկանշական է, որ այս գործընթացը ոչ միայն ազդեց նոր կատարողական սերունդների վրա, այլև վերափոխեց փորձառու կատարողների ոճը, որը դարի կեսերին, թվում է, թե ավարտուն ձև և ճանաչելի հատկանիշներ էր ձեռք բերել:

Դրա վառ օրինակը Աննա Ամբակումյանի կատարողական ոճի էվոլյուցիան է, որը վերափոխեց դաշնակահարուհու կատարողական մտածողության անգամ տրամաբանությունը: Վառ գույներ, արագացված տեմպեր, թատերայնության և

³⁴² Յու. Հայրապետյանի ուսուցիչներն են եղել «նիկոլանական» Ռ. Անդրիասյանը և «իգումովական» Յա. Ֆլիերը, Կ. Օհանյանին՝ Է. Թանդիլյանը (Ռ. Անդրիասյանի դաս.) և «ֆլիերական» Լ. Վլասենկոն, Ա. Ներսիսյանին՝ Է. Ոսկանյանը (Գ. Սարաջևի առաջին շրջանավարտներից) և Վ. Մերժանովը, որը Ա. Բ. Գոլդենվեյզերի սանն էր: Ս. Նավասարդյանը երաժշտական ուսումնարանում և Երևանի կոնսերվատորիայում ուսանել է Վ. Վ. Ումր-Շատի դասարանում (Թբիլիսիի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ՝ Մ. Չարեքիշվիլիի դաս., Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ասպիրանտ՝ Ա. Գոլդենվեյզերի դաս.), այնուհետև ուսումը շարունակել է Մոսկվայում, այն ավարտելով Յա. Վ. Զակի ղեկավարությամբ (Մ. Մ. Ստարկովայի և Հ. Գ. Նեյհաուզի սան):

հանդիսավոր դինամիզմի պահեր՝ «նախկին» Ամբակումյանի բնորոշ գծերն այդ տարիներին շատ հազվադեպ էին հանդիպում: Դաշնակահարուհուն սկսել էր գրավել երաժշտական ժամանակի դանդաղեցված ընթացքը, երբ փոքր-ինչ խլացված հնչյունային մթնոլորտը դինամիզացվում է յուրօրինակ արտիկուլյացիոն շտրիխների միջոցով, որոնք խոշորացնում են իմաստային շեշտերը, ծավալայնություն են հաղորդում ֆակտուրային: Այդ են վկայում նրա կատարմամբ ոչ միայն XX դարի կոմպոզիտորների (ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների, Մյասկովսկու, Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի, Բարտոկի, Մեսիանի) երաժշտության ընթերցումները, այլև եվրոպական դաշնամուրային դասականների ավելի ուշ արված մեկնաբանությունները՝ Բեթհովենի սոնատները (օր. 27 № 2 և օր. 31 № 3), Շոպենի բալլադները (g-moll) և այլն:

Նույնքան վառ օրինակ է Բաբաջանյան-դաշնակահարի կատարողական ոճի էվոլյուցիան, որն առանձնահատուկ տեսանելի է, երբ համեմատում ենք տարբեր տարիների հեղինակային մեկնաբանությունները («Հերոսական բալլադը»՝ 1951 և 1971 թթ. և «Վեց պատկերը»՝ 1968 և 1983 թթ.): Բաբաջանյանի կոմպոզիտորական արվեստում 60-70-ական թվականներին ի հայտ եկած ժամանակակից դաշնամուրի նոր հատկանիշները չէին կարող ազդեցություն չգործել Բաբաջանյան-դաշնակահարի կատարողական ոճի վրա: Խոսքը նախկինում իրեն ոչ բնորոշ ընդգծված զուսպ արտահայտչաեղանակի, *meno legato*-ով նվագելու, օբերտոնային հնարքներ կիրառելու և ուղղահայացը պոլիֆոնիզացնելու մասին է: Դաշնակահարի վերջին շրջանի մեկնաբանություններում «խոշորացված են» նախկինում իր ուշադրությունից վրիպած առանձնահատկություններն ու մանրուքները, և դրա հետ մեկտեղ, նրբացված, ստվերացված այն պահերը, որոնք տասնամյակներ անց իր կարծիքով «չափազանց զգացմունքային» էին թվում: Այժմ նման պահերը կոմպոզիտորը բծախնդիր կատարողական (') սրբագրման էր ենթարկում:

Հայաստանում վերջին տասնամյակներում առավելապես մեկնաբանման ոլորտն է դառնում ստեղծագործական որոնումների այն ասպարեզը, որտեղ իրագործվում են ամենահամարձակ ստեղծագործական փորձարկումները, ընդլայնվում է կիրառվող արտահայտչամիջոցների շրջանակը, վերանայման են ենթարկվում երաժշտական դրամատուրգիան կառուցելու սկզբունքները և ծնվում են նոր ստեղծագործական կոնցեպցիաներ: Կատարողական դիտանկյունների

անհատականացումը, նրանց բնորոշ ընդգծված անձնական շեշտադրումը «պայթեցնում են» Բախի, Բեթհովենի, Շոպենի, Չայկովսկու երաժշտության ընթերցման ավանդույթները, հեղինակներ, որոնց երկերը կես դարի ընթացքում համարվում էին հայ դաշնակահարների ստեղծագործական ձգտումների ծանրության կենտրոնը:

Այսպես, եթե Բախի կլավիրային երաժշտությունը Անահիտ Ներսիսյանի³⁴³ ընթերցմամբ հնչում է մոնումենտալ, էպիկական, երբեմն բացահայտ խիստ, ապա Սվետլանա Նավասարդյանի մեկնաբանություններում Բախի երաժշտական աշխարհը բարդ ու բազմադեմ է (գծային էներգետիկա և փիլիսոփայական քնարականություն, վշտալի ռեչիտացիաներ և նրբագեղ ծիծաղկոտ “buffo”)³⁴⁴: Անգամ երաժշտական նյութի ծավալումն ի սկզբանե բազմաշերտ է, ներծծված է անկախ ճայների ազատ շնչառությամբ: Նավասարդյանի կատարմամբ գծային պոլիֆոնիան վերածվում է կերպարների և հոգեվիճակների պոլիֆոնիայի:

«Մտահղացման իշխանությունը», որը հանգեցնում է ստեղծագործական մաքսիմալիզմի, կատարողական հնարքների և արտահայտչամիջոցների սրացման. սա է Սվետլանա Նավասարդյանի կատարողականության ամենաբնորոշ հատկանիշը: Դահլիճի հետ փոխհարաբերության մեջ նա ձգտում է միաձուլման, կողմնակից է երկխոսության, բանավեճի, անգամ ընդդիմության, բայց ոչ երբեք փոխզիջման: Իր մեկնաբանմամբ, օրինակ, Բեթհովենի «Լուսնի սոնատը» զուրկ է զգացմունքների բացահայտ դրսևորումից, և դրա հետ մեկտեղ, ներծծված է ներքին հակասությամբ, դրոշմված հիրավի ողբերգականությամբ: Հանրահայտ I մասը այստեղ բնավ էլեգիա չէ, այլ խիստ, միաձույլ խորալ, որի յուրա-

³⁴³ Ա. Ներսիսյանը Անդրկովկասյան մրցույթի (1972), Բախի անվան միջազգային մրցույթի (I մրցանակ, 1980), Կորեայի միջազգային փառատոնի (2000) դափնեկիր է: Նրա համերգային երկացանկում տեղ են գտել ինվենցիաների 2 տետրը, Ֆրանսիական և Անգլիական սյուիտները, Երկրորդ պարտիտը, Ֆրանսիական նախերգանքը, Խրոմատիկ ֆանտազիան և ֆուգան, Իտալական կոնցերտը, e-moll Տոկատը և ֆուգան, 23 պրելյուդներն ու ֆուգաները «Լավ տեմպերացված կլավիրից» և այլն:

³⁴⁴ Ս. Նավասարդյանը 4 միջազգային մրցույթների դափնեկիր է՝ Շումանի անվ. (1966), Բախի անվ. (1968), Թագուհի Էլիզաբեթի անվ. (1972), Սիդնեյում կայացած միջազգային մրցույթի (1977): Նրա բախյան երկացանկի մեջ են մտնում ինվենցիաներն ու սյուիտները, Ֆրանսիական նախերգանքը, Բախի պիեսները՝ Գողովսկու և Բուզոնիի փոխադրությամբ և կոմպոզիտորի բոլոր կլավիրային կոնցերտները:

քանչյուր ելևէջը բողոք է, սուգ ու վիշտ³⁴⁵, անսովոր մռայլ է Allegretto-ն (II)³⁴⁶, ինտենսիվ հնչյունարտաբերմամբ բոցավառում է ընդգծված զուսպ տեմպով կատարվող ֆինալը:

Անահիտ Ներսիսյանի «Բեթհովենիանան», ընդհակառակը, զուրկ է ներքին հակասականությունից և հոգեբանական ենթատեքստից: Դաշնակահարուհու կատարողական մտածողությունը ձգտում է ընդհանրացումների, նրանում իշխում է էպիկական նախասկիզբը՝ հագեցած, կամային Forte, ներքուստ կազմակերպված Piano, ինտոնացիոն հենքերի ցցունություն, միասեռ դինամիկ ռելիեֆի շերտեր: Այս ամենը, խոշորացված ֆրագավորման հետ մեկտեղ, դաշնակահարուհու կատարմամբ բեթհովենյան յուրաքանչյուր երկին մեծակերտ ճարտարապետական շինության տեսք են հաղորդում³⁴⁷:

Միննույն ժամանակ, «ութսունականների սերնդի» ներկայացուցիչ Արմեն Բաբախանյանի³⁴⁸ կատարողական մեկնաբանությունները նույնչափ հեռու են թե՛ լարված հոգեբանականությունից, և թե՛ ասմունքային պաթետիզմից: Դաշնակահարի նվագը ազատ իմպրովիզացիայի տպավորություն է թողնում, որի ընթացքում կատարողը կլանված է երաժշտական մտքի կայացման պրոցեսով: Բաբախանյանի համար մեկնաբանության պրոցեսն առաջին հերթին ճանաչողական պրոցես է, որի ընթացքում յուրաքանչյուր ինտոնացիոն կամ ռիթմական շրջադարձ, ֆակտուրայի ցանկացած տարր պետք է կատարողի կողմից գուշակված և արդարացված լինի: Օդով հագեցված ֆակտուրայի նման «շերտավորվածությունը», տեմբրերի և շտրիխների, հոմոֆոնիայի և գծայնության այս բնական անցումները յուրահատուկ մթնոլորտ են ստեղծում, երբ երաժիշտ-ինտելեկ-

³⁴⁵ «Ութերորդականներով տրիոլային անվերջանալի թվացող շարժման մեջ լսելի է ճակատագրի անխուսափելիությունը», այսպես է գնահատել Նավասարդյանի կատարումը ֆրանսիական մամուլը: “Nouvel Republique”:

³⁴⁶ Ճանաչված երաժշտագետ Ա. Ալշվանզը իր մենագրության մեջ այս մասը բնորոշել է որպես «էֆերի պար»:

³⁴⁷ Ա. Ներսիսյանի երկացանկում Բեթհովենի 10 սոնատներն են (№№ 7, 8, 12, 14, 18, 23, 25, 26, 27, 30), բոլոր կոնցերտները, «Երեսուներկու վարիացիաները» և այլն:

³⁴⁸ Երևանի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ (պրոֆ. Անահիտ Բոգդանյանի դաս.) Ա. Բաբախանյանն այսօր ինը միջազգային մրցույթների դափնեկիր է (այդ թվում՝ Պ. Վլադիվերովի, Դ. Բաքաուերի, Վ. Կլայբերնի, Ու. Կապելլայի, Պալոմա ՕՇիի անվ., ինչպես նաև Դուբլինում, Լինսում կայացած մրցույթների և այլն): Դաշնակահարի երկացանկում Բեթհովենի բոլոր սոնատներն ու կոնցերտներն են:

տուալը ներքին կենտրոնացվածության, ինքնասուզման ճանապարհով խորամուխ է լինում բեթհովենյան գաղափարի վերստեղծմանը: Բաբախանյանի Բեթհովենը ավելի շատ փիլիսոփա է, քան հռետոր... Նրա անմահ երկերի ընթերցման նման դիտանկյունը հարյուրամյակի ավարտին նոր էջ բացեց հայկական «բեթհովենիանայի» պատմության մեջ:

Ռուսական դաշնամուրային ժառանգության կատարողական մեկնաբանություններում նույնպես կայունացած ավանդույթների վերանայման վառ օրինակներ ենք տեսնում: Բավական է համեմատել Չայկովսկու «Տարվա եղանակներ» շարի հայտնի իգումնովյան մեկնաբանությունը³⁴⁹ Կարինե Օհանյանի առաջարկած ընթերցման հետ (1998): Մեր առջև ոչ այնքան ստեղծագործական երկխոսություն է Իգումնովի չափանմուշային մեկնաբանության հետ, որքան կայացած ավանդույթները կոտրելու օրինակ: Այսպես, Իգումնովի ընթերցմամբ քնարական գիծը (լուսավորված «Մարտը», գերելու աստիճան լայնաշունչ «Ապրիլը», «Մայիսը» և «Հունիսը», վշտացած «Հոկտեմբերը») հանգեցնում է անհոգ ֆինալին («Դեկտեմբեր»), որը ճախրում է վալսի փոթորկուն շարժումներում: Օհանյանի մեկնաբանությամբ «Տարվա եղանակների» ընդհանուր գունապատկերը նկատելի ավելի մռայլ է, իսկ կերպարային-հնչյունային մթնոլորտն անհամեմատ ավելի դրամատիկ է³⁵⁰: Սկսած սառը, ամպամած «Մարտից», դաշնակահարուհին ունկնդրի առջև ծավալում է բանաստեղծական, ներքին լարվածությամբ հագեցած մենախոսություններ: «Օգոստոսը» բանաստեղծական մթնոլորտում ներմուծում է անհանգստություն և տագնապ, «Սեպտեմբերը»՝ ագրեսիվության և խանդավառության պահեր: Ինչ վերաբերում է «Աշնան երգին», ապա այն դաշնակահարուհու մեկնաբանությամբ ընկալվում է որպես ցիկլի գլխավոր «ցածրաձայն» բարձրակետ՝ ներթափանցված խորը հոռետեսությամբ: Նման

³⁴⁹ «Տարվա եղանակները» Կ. Ն. Իգումնովի շատ սիրելի ստեղծագործություններից էր, իսկ նրա կողմից առաջարկված մեկնաբանությունն առ այսօր շատ բանում չափանմուշային (էտալոնային) է համարվում:

³⁵⁰ Ինչպես արդարացիորեն նկատել է ճանաչված բալետմայստեր Ջորջ Բալանչինը, «Չայկովսկու երաժշտությունը քնարական է, բայց այստեղ կան էջեր, որոնք ասես Դոստոևսկին գրած լինի... Չայկովսկու երաժշտությունը «հոգեկան չէ», այն «հոգևոր է» (Музыка Чайковского не “душевная”, она “духовная”...)...բարձրագույն ներդաշնակության և ներքին լարվածության համադրություն» (Մեջբերումը տես՝ **Волков С.** Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., “Изд. Независимая газета”, 2001, с. 111 – 112).

ընթեցմամբ անսովոր դանդաղեցված, ագոգիկ ձգձգումներով լի «Դեկտեմբեր» մենախոսություն-իմպրովիզացիայի, ամբողջ ցիկլիկ ձևի իմաստային ամփոփման տպավորություն է գործում:

Անհատականացված կատարողական դրամատուրգիայի նման դրսևորումները դարձան 90-ականների հայկական պիանիզմի բնորոշ հատկանիշը: Երաժշտական ձևագոյացման ընթացքում նոր իմաստային շեշտերի տեղադրումը, նոր տրամաբանական կապերի բացահայտումը այն ստեղծագործական գերխնդիրն է, որի լուծումը դարավերջի հայ դաշնակահարների համար առանձնահատուկ հետաքրքրություն է առաջացնում:

Այդ են հաստատում նաև Արմեն Բաբախանյանի մեկնաբանությամբ մեկ այլ՝ Մուսորգսկու «Պատկերներ ցուցահանդեսից» չարի առանձնահատկությունները (1998)³⁵¹: Բաբախանյանի «Պատկերները» բացարձակապես զուրկ են թատերայնությունից, պաթետիզմից. նրանք բոլորն ասես զտվել են ինտելեկտուալ արվեստագետի գիտակցության միջոցով: «Կատարողական ռեժիսուրայի» նոր իմաստային շեշտերը հանգեցնում են ռիթմաինտոնացիաների և ֆրազավորման վերաիմաստավորմանը, վերափոխում են կերպարային-հնչյունային մթնոլորտը՝ այն հագեցնելով նորացված իմաստային համատեքստով («Թզուկ», «Быдло», «Զբոսանքի» վերջին անցկացումը): “Избушка на курьих ножках”-ի մեկնաբանության մեջ, օրինակ, դաշնակահարը բնավ չի ձգտում ստեղծել «սեփական կատաղությունից կուրացած չար ուժի կերպարը», որը կատարողներից և ուսումնասիրողներից շատերի կարծիքով, ընկած է ցիկլի նախավերջին համարի հիմքում³⁵²: Բաբախանյանի Մուսորգսկին բոլորովին այլ բաների մասին է «խոսում»: Ճախրելու ըմբռնում, թռիչքի թեթևության և անկշռելիության հաճելի զգացում (*Allegro con brio, feroce*), շողոքորթությունը, փոփոխականությունը, որպես թաքնված, խորամանկ և առավել նենգ (*Andante mosso*) չարի խորհրդանիշ-

³⁵¹ Դաշնակահարի «ռուսական» երկացանկը բացառիկ բազմազան է և ընդգրկուն (Չայկովսկի և Ռախմանինով. Ռիմսկի-Կորսակով և Մետներ, Սկրյաբին, Պրոկոֆև, Շոստակովիչ և ուր.):

³⁵² Մեր առջև «չարի, մարդատյացության, սահմանափակության և բթության մարմնավորումն է», — իր ուսումնասիրության մեջ գրում է Ա. Դ. Ալեկսենը (“Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества”, М., “Изд. АН СССР, 1963, с. 212): Նշված ավանդույթի մնայունության օրինակը համերգային-կատարողական պրակտիկայում «Պատկերների» ընթերցումն է ռուս դաշնակահար Բորիս Բերեզովսկու կատարմամբ (2007):

ներ՝ հենց այս, նորացված կերպարային-հուզական հոգեվիճակների ամբողջությունն է կազմում տվյալ կատարողական դիտանկյունի հիմքը: Բաբախանյանի կատարմամբ պիեսը եզրափակող փայլուն օկտավաների մրրիկը դադարեցնողը ոչ թե «հսկայական քարե պատերն են», կամ զանգերի դողանջ հիշեցնող ակորդների «հզորությունը» (Ա. Ալեկսեն), այլ հոգևոր անսասանությունը, հավաքվածությունն ու կամքը: «Դյուցազնական դարպասների» ակորդային ֆակտուրայի հնչողության զսպվածությունն ու թաքնված էներգիան (սկզբում դինամիկան չի անցնում mf-ից) են առաջացնում անհաղթահարելի անջրպետ չկառավարվող հուզական տարերքի առաջ:

Արտահայտչամիջոցների և հնարքների շրջանակի ընդլայնումը, երաժշտական ձևակառուցման սկզբունքների վերանայումը չէին կարող չանդրադառնալ հայ դասական երաժշտության մեկնաբանությունների վրա: «Անհատականացված» շեշտադրումը, որը վառ կերպով հնչեց դարավերջի Հայաստանի կատարողական արվեստում, հարստացրեց կայունացած պատկերացումները ազգային կերպարային-հնչյունային մթնոլորտի վերստեղծման ուղիների մասին:

Ասվածի վառ օրինակներից մեկը Կոմիտասի «Պարերի» հնչյունային մարմնավորումների բազմակարծությունն է: Ռոբերտ Անդրիասյանի հուզական, ռոմանտիզացված կատարողական դիտանկյունը և Աննա Ամբակումյանի դինամիկ, դիտարժան, տեմբրային գույների խաղերով հագեցած ընթերցումը: Պարխորիդանիշների կերպարային բնութագրի հոգեբանականացում, դրանց հարստացումը իմաստային ենթատեքստով (Վիլլի Սարգսյան) և ձգտումը կատարողական օբյեկտիվիզմի, յուրաքանչյուր ռիթմական և արտիկուլյացիոն մանրուքի անշտապ բացահայտմանը (Մարջան Մխիթարյան): Կոմիտասյան պարերը ոտնակի խիտ հորձանքների ներքո՝ մենախոսություն-իմպրովիզացիաների անսովոր կերպարանքով (Հարություն Փափազյան) և լուսավոր պար-մտորումներ, որոնցում իշխում է հայեցողականությունն ու փիլիսոփայական տրամադրությունը (Սվետլանա Նավասարդյան):

Նույնքան վառ օրինակ են Խաչատրյանի Դաշնամուրի կոնցերտի մեկնաբանությունները, որոնցում ճանաչված ստեղծագործությունը, չկորցնելով իր հուզական լիցքը, ձեռք էր բերում շրջապատող իրականության հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքի բազմանշանակալիություն: Հուզառատ, վառ, աչքի ընկնող, ռոմանտիկորեն «կոնցերտանտային» ընթերցումներին (Յուրի Հայրա-

պետյան) հակադրվում են այլ մեկնաբանություններ, որոնցում ընդգծված են խաչատրյանական հարմոնիաների սրությունն ու տեմբրային գույների ազգային յուրօրինակությունը (Աննա Ամբակումյան) կամ վշտալի, տագնապալի հակադրության պահերը (Սվետլանա Նավասարդյանի կադենցիա-իմպրովիզացիաները): Բավական ակնառու և արդյունավետ է ցիկլի բոլոր մասերի միասնականությունը բացահայտելու միտումը, ինչը խաչատրյանական ցիկլիկ ձևագոյացմանը առանձնահատուկ ճկունություն է հաղորդում (Արմեն Բաբախանյան):

«Ավանդույթը դինամիկ շարժուն ամբողջականությունն է, — իր «վերլուծական մտորումներից» մեկում խորաթափանց կերպով նկատել է Մ. Ս. Դրուսկինը: — Ավանդույթի մեջ ներառվում են նոր գեղարվեստական հոսանքներ՝ մասնավոր ավանդույթներ... Ձգողականության-մերժման մեջ է պարփակված աճի խթանը, և որքան ակտիվ է մասնավոր ավանդույթների հակամարտությունը, այնքան ավելի դինամիկ է ընթացքը... Սրանք են ազգային ավանդույթի հարստացման բարձրագույն ժամանակահատվածները»³⁵³: Եվ եթե հակամարտությունների սրությունը «մասնավոր ավանդույթներում» հետագա էվոլյուցիոն ընթացքում հարթվի, ապա, հնարավոր է, կգա նոր կատարողական ավանդույթների բյուրեղացման ժամանակ, որն իր մեջ կներառի անցած կես դարի բոլոր հայտնագործությունները:

³⁵³ Друскин М. Традиция и традиции. В сб. Друскин М. Очерки, статьи, заметки. Л. “Советский композитор”, 1987, с.205.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Ափոյան Շ.** Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն 1850 – 1920. Ե., «ԵՊԿ հրատ.», 2006:
2. **Ափոյան Շ.** Ռոբերտ Անդրիասյան. դաշնակահար-մանկավարժ. Բեյրութ, 1999:
3. **Երնջակյան Լ.** Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում, Ե., «Գիտություն», 2015:
4. **Ջուլտովա Ի.** Նոր ձայնասկավառակներ. «Սովետական արվեստ» (Ա. Ամբակումյան և Կ. Մալխասյան). Ե., 1983, № 7:
5. **Մուրադյան Մ.** Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ.2, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ, 1970:
6. **Սարգսյան Վ.** Կոմիտասյան գանձերը. «Սովետական Արվեստ», 1984, № 10:
7. **Սարգսյան Վ.** Կոմիտասի գեղարվեստական մտածողության սկզբունքների մասին. «Սովետական Արվեստ», 1986, № 10:
8. **Տիգրանովա Ի.** Ա. Խաչատրյանի դաշնամուրային արվեստը Աննա Ամբակումյանի կատարմամբ. Երևան, «Արվեստ», 1990 թ., №№ 11 – 12:
9. **Аберт Г. В. А. Моцарт. Части 1 (книги 1 и 2) и 2 (книги 1 и 2).** М., "Музыка", 1987 – 1990.
10. **Алексеев А.** История фортепианного искусства. ч. 1, М., "Музыка", 1962.
11. **Алексеев А.** История фортепианного искусства. ч. 2, М., "Музыка", 1967.
12. **Алексеев А.** История фортепианного искусства. ч. 3, М., "Музыка", 1982.
13. **Алексеев А.** Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев, 1974.
14. **Алексеев А.** Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М., "Изд. АН СССР", 1963.
15. **Алексеев А.** Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., "Наука", 1969.
16. **Аматуни С.** Арно Бабаджанян. Е., "Советакан ցрох", 1985.

17. **Апоян Ш., Золотова И.** Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века. Хрестоматия. Е., “Комитас”, 1998.
18. **Апоян Ш.** Незабываемые имена. Очерки о пианистах-армянах. Е., “Изд. ЕГК”, 2008.
19. **Апоян Ш.** Фортепианная музыка Советской Армении. Ереван, “Айастан”, 1968.
20. **Арановский М.** Вызов времени и ответ художника. – “Музыкальная академия”, М., 1997, № 4.
21. **Арутюнов Д.** О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна. В: “Теоретические проблемы музыки XX века”, В. 1, М., “Музыка”, 1967.
22. **Атаян Р.** Армянская народная песня. М., 1965.
23. **Бабаян Ш.** Георгий Сараджев. Е., “Наири”, 1997.
24. **Бабаян Ш.** Марджан Мхитарян. Е., “Эдит принт”, 2002.
25. **Бадура-Скода Е. и П.** Интерпретация Моцарта. М., “Музыка”, 1972.
26. **Баренбойм Л. А. Г.** Рубинштейн, т. 1 – 2, Л., “Музыка”, 1957, 1962.
27. **Баренбойм Л. Н. Г.** Рубинштейн, М., “Музыка”, 1982.
28. **Баренбойм Л.** О бетховенской педализации. В кн. **Баренбойм Л.** Музыкальная педагогика и исполнительство. Сб. статей. Л., “Музыка”, 1974.
29. **Браудо И.** Артикуляция. О произношении мелодии. Л., “Музыка”, 1961.
30. **Браудо И.** Об органной и клавирной музыке. Л., “Музыка”, 1976.
31. **Буасье А.** Уроки Листа. Л., “Музыка”, 1964.
32. **Бэлза И. Ф.** Шопен, М., “Музыка”, 1968.
33. **Веберн А.** Лекции о музыке. Письма (сост. и ред. М. Друскин и А. Шнитке). М., 1975.
34. **Волков С.** Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., “Изд. Независимая газета”, 2001.
35. Воспоминания о Рахманинове. Изд. 5-е. Тома 1 и 2. М., 1988.
36. **Гаккель Л.** Артур Шнабель сегодня. “Советская музыка”, 1990, № 8.
37. **Гаккель Л.** Пианисты. В кн. “Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века”. Сб. статей (ред.-сост. М. Арановский). М., “Гос. Институт искусствознания”, 1997.
38. **Гаккель Л.** Фортепианная музыка XX века. Л.-М., “Советский композитор”, 1976.

39. **Геодакян Г.** Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна. В кн. "Музыкальный современник". Сб. статей. В. 3 (ред. Л. Данилевич, В. Зак, С. Зив). М., "Советский композитор", 1979.
40. **Гольденвейзер А.** Статьи, материалы, воспоминания. М., "Музыка", 1969.
41. **Гофман И.** Фортепианная игра. М., "Музыка", 1961.
42. **Грундман Г. и Мис П.** Как Бетховен пользовался педалью. В кн.: "Музыкальное исполнительство". В. 6. М., "Музыка", 1970.
43. **Грундман Г. и Мис П.** Аппликатура Бетховена. В кн.: "Музыкальное исполнительство". В. 8. М., "Музыка", 1973.
44. **Гульд Г.** Избранное. Книги 1 и 2. М., "Классика XXI", 2006.
45. **Документы жизни и деятельности И. С. Баха.** М., "Музыка", 1980.
46. **Долинская Е.** Николай Метнер. М., "Музыка", 1966.
47. **Дроздецкая Н. К.** Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни; **Супонева Г. И.** Проблемы нотации в музыке XX века. М., 1993.
48. **Друскин М.** Иоганн Себастьян Бах. М., "Музыка", 1982.
49. **Друскин М.** О фортепианном творчестве Д. Шостаковича. - "Советская музыка", 1935, № 11, с. 55.
50. **Зетель И. Н. К.** Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. М., "Музыка", 1981.
51. **Золотова И.** Бабаджанян-пианист. В сб. "Арно Бабаджаняну посвящается": материалы научных конференций (ред.-сост. С. Саркисян, Ж. Зурабян). Е., "Антарес", 2008.
52. **Золотова И.** Инструментальные концерты Арама Хачатуряна: к проблеме эволюции исполнительских трактовок. В кн. "Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества". Сб. статей. Е., "Арчеш", 1999.
53. **Золотова И.** Кетти Малхасян. Е., "Амроц", 1998.
54. **Золотова И.** Мастер-класс на дому. Д. Шостакович. Прелюдии ор. 34. СПб., "Композитор", 2011.
55. **Золотова И.** Одна мелодия – два ракурса (Саят-Нова и Комитас в обработках Г. Сараджева и Р. Андриасяна). В кн. "Народное творчество и композиторское искусство. Международная конференция-фестиваль". Е., "Арчеш", 2006.
56. **Золотова И.** "Перекресток шести дорог..." (из истории армянской форте-

пианной бетховенианы). В кн. Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. ч. 2, СПб., “Изд. РГПУ им А. Герцена”, 2013.

57. **Золотова И.** Преломление творческих принципов Л. В. Николаева и К. Н. Игумнова в искусстве армянских пианистов XX века. В кн. “Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX – XX веков: идеи, личности, школы”, Ч. 1, СПб., 2012.

58. **Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Исследование. Е., “Комитас”, 2010.

59. **Золотова И.** Цель творчества – самоотдача (Светлана Навасардян). “Музыкальная академия”, М., 2005, № 1.

60. Исполнительское искусство зарубежных стран. М., “Музыка”, В 1 – 10, 1962 – 1977.

61. **Ивашкин А.** “Чарльз Айвз и музыка XX века”. Москва, “Советский композитор”, 1991.

62. Как исполнять Баха. Сб. статей. М., “Классика – XIX”, 2007.

63. Как исполнять Рахманинова. Сб. статей. М., “Классика – XIX”, 2007.

64. Как исполнять импрессионистов. Сб. статей. М., “Классика – XIX”, 2008.

65. **Кейдж Дж.** Будущее музыки; Кредо. “Музыкальная академия”, М., 1997, № 2, с. 211.

66. **Коган Г.** Вопросы пианизма. М., “Музыка”, 1968.

67. **Коган Г. Ф.** Бузони. М., “Музыка”, 1971.

68. **Кокжаев М.** Полифония в музыке Александра Арутюняна. Е., “Комитас”, 2012.

69. **Копчевский Н.** Артур Шнабель – исполнитель и педагог. В сб. “Вопросы фортепианной педагогики”, В. 3, М., “Музыка”, 1970.

70. **Корто А.** О фортепианном искусстве. М., “Музыка”, 1965.

71. **Корыхалова Н. П.** Интерпретация музыки. Л., “Музыка”, 1979.

72. **Корыхалова Н.** Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в различных стилях. СПб, 2000.

73. **Кремлев Ю.** Фортепианные сонаты Бетховена. Изд. 2-е. М., “Советский композитор”, 1970.

74. **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

75. **Куперен Ф.** Искусство игры на клавесине. М., “Музыка”, 1973.
76. **Лайнсдорф Э.** В защиту композитора: альфа и омега искусства интерпретации. М., 1988.
77. **Мазель Л.** Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. В кн. “Венок Шопену”. Сб. статей. М., “Музыка”, 1989.
78. **Мальцев С.** Метод Лешетицкого, СПб., “ВВМ”, 2005.
79. **Мальцев С.** О школе и методе Лешетицкого. В кн.: Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию петербургской консерватории. СПб., 2002.
80. **Маргулис В.** Об интерпретации фортепианных сонат Бетховена (очерки в пер. с английского и немецкого). М., “Музыка”, 1991.
81. **Мартынов И.** Бела Барток. М., “Музыка”, 1968.
82. **Мильштейн Я.** Вопросы теории и истории исполнительства. М., “Советский композитор”, 1983.
83. **Мильштейн Я.** Константин Николаевич Игумнов. М., “Музыка”, 1975.
84. **Мильштейн Я.** Лист. Ч. 1-2, М., “Музыка”, 1956, 1971.
85. **Мильштейн Я.** Советы Шопена пианистам. М., “Музыка”, 1967.
86. **Мильштейн Я.** “Хорошо темперированный клавир” И. С. Баха и особенности его исполнения. М., “Музыка”, 1967.
87. **М. В. Юдина.** М., “Музыка”, 1979.
88. **Метнер Н.** Повседневная работа пианиста и композитора. Изд. 2-е. М., “Музыка”, 1979.
89. **Мурадян М.** Армянская музыка в XIX – XX вв., Е., 1972.
90. **Мусоргский М. П.** Письма и документы. М.-Л., 1932.
91. **Нейгауз Г.** Об искусстве фортепианной игры. Изд. 3. М., “Музыка”, 1967.
92. **Николаев А.** Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М., 1980.
93. **Просняков М.** Космическая музыка Штокхаузена // Корневище 2000: Книга неклассической эстетики. М., Институт философии РАН, 2000.
94. **Рабинович Д.** Исполнитель и стиль. В. 1-2, “Музыка”, 1979, 1981.
95. **Рабинович Д.** Портреты пианистов. М., “Советский композитор”, 1962.
96. **Сабанеев Л.** Воспоминания о Скрябине. М., “Музыка”, 1925.

97. **Сабољчи Б., Бониш Ф.** Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт, 1963.
98. **Савенко С.** Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. В. 1. М., 1995, с. 11 – 36.
99. **Савенко С.** Миры Стравинского. В кн. “Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века”. Сб. статей (ред.-сост. М. Арановский). М., “Гос. Институт искусствознания”, 1997.
100. **Скребков С.** Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – “Советская музыка”, 1953, № 9.
101. **Смирнов М.** Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. М., 1983.
102. **Смирнова М.** Артур Шнабель и его эпоха, СПб. “Сударыня”, 2006.
103. **Смирнова М.** Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки. СПб., “Сударыня”, 2003.
104. **Стивенсон Р.** Парадокс Падеревского, СПб., “КультиИнформПресс”, 2003.
105. **Стравинский И.** Диалоги. Л., “Музыка”, 1971.
106. **Тагмизян Н.** Теория музыки в древней Армении. Е., “Изд. АН Армянской ССР”, 1977.
107. **Тероганян М.** Арно Бабаджанян, М., “Композитор”, 2001.
108. **Тигранова И.** Музыка – жизнь моя. Творческий путь А. Амбакумян. М., “Музыка”, 1994.
109. **Тихонов С. К.** Черни о фортепианных концертах Людвиг ван Бетховена и аспекты их современной интерпретации. В кн. “Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства. Сб. научных трудов”. М., “Типография Мин. Культуры СССР, 1988.
110. **Фейнберг С.** Пианизм как искусство. Изд. 2-е. М., “Музыка”, 1969.
111. **Хараджанян Р.** Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Е., “Айастан”, 1973.
112. **Хентова С.** Пианисты XX века. СПб., 1997.
113. **Хентова С.** Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1 – 2. Ленинград, “Советский композитор”, 1985 – 1986.
114. **Холопов Ю.** Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века. В кн.

Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Материалы научной конференции. М., 2004, сс. 79 – 89.

115. **Цуккерман В.** Заметки о музыкальном языке Шопена. В кн. “Венок Шопену”. Сб. статей. М., “Музыка”, 1989.

116. **Шавердян А.** Комитас, Изд. 2-е (ред. и комм. Р. Атаяна и Н. Тагмизяна). М., “Советский композитор”, 1989.

117. **Шахназарова Н.** Национальные традиции и композиторское творчество. В кн. “Музыкальная культура Армянской ССР”. М., “Музыка”, 1985.

118. **Швейцер А.** Иоганн Себастьян Бах. М., “Музыка”, 1965.

119. **Шекалов В.** Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб., 1999.

120. **Шенберг А.** Письма. СПб., 2001.

121. **Шнеерсон Г.** Арам Хачатурян. М., “Советский композитор”, 1958.

122. **Шонберг Г.** Великие пианисты. М., “Аграф”, 2003.

123. **Юзефович В.** Арам Хачатурян. М., “Советский композитор”, 1990.

124. **Apel W.** Masters of the keyboard. Cambridge, Mas., 1947.

125. Bach K. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1 Auflage 1753 u. 1762) –Leipzig, 1969, Th. 1.

126. **Beyschlag A.** Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1953.

127. **Boulez P.** Relevés d'apprenti. Paris, 1966.

128. **Demeny J.** Bartok in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. – “Studia musicologica”, t. 5, Budapest, 1963

129. **Eismann G.** Robert Schumann. Bd. 1. Leipzig, 1956.

130. **Freitag E.** Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1973.

131. **Niecks F.** Frederick Chopin as a Man and Musician, Leipzig, 1888.

132. **Sauer Emil.** Meine Welt. Berlin-Stuttgart, 1901,

133. **Stevens Halsey.** The life and music Bela Bartok. N.Y., 1953

134. **Steglich Rudolf.** Das Auszierungswesen in der Musik W. A. Mozarts. In: “Mozart-Jahrbuch 1955”, Salzburg, 1956.

135. **Wehmeyer G.** Interpretation im “klassischen” Tempo. – “Oesterreichische Musickzeitschrift”. 1985, 7/8.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

5

XV-XVIII ԴԱՐԵՐԻ ԿԼԱՎԻՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

7

Իսպանական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը	-	-	-	-	9
Իտալական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը	-	-	-	-	10
Նիդեռլանդների երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը	-	-	-	-	11
Գերմանական երգեհոնային-կլավիրային դպրոցը	-	-	-	-	12
Անգլիական կլավիրային դպրոցը (վերջինսերներ)	-	-	-	-	12
Ֆրանսիական կլավեսինային դպրոցը	-	-	-	-	14
Յոհան Սեբաստիան Բախ -	-	-	-	-	19
Գեորգ Ֆրիդրիխ Հենդել	-	-	-	-	25
Դոմենիկո Սկարլատի -	-	-	-	-	26
Յ. Ս. Բախի որդիները: Վիլհելմ Ֆրիդեման Բախ	-	-	-	-	28
Կառլ Ֆիլիպ Էմանուել Բախ	-	-	-	-	29
Յոհան Քրիստոֆ Ֆրիդրիխ Բախ	-	-	-	-	31
Յոհան Քրիստիան Բախ	-	-	-	-	31

ԿԼԱՍԻՑԻԶՄ

33

Մուցիո Կլեմենտի	-	-	-	-	-	-	34
Վիեննական կլասիցիզմ	-	-	-	-	-	-	34
Յոզեֆ Հայդն	-	-	-	-	-	-	36
Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտ	-	-	-	-	-	-	39
Լյուդվիգ վան Բեթհովեն	-	-	-	-	-	-	45

ՌՈՄԱՆՏԻԶՄ

51

Ջոն Ֆիլդ	-	-	-	-	-	-	52
----------	---	---	---	---	---	---	----

Ֆրանց Պետեր Շուբերտ	-	-	-	-	-	-	-	53
Կառլ Մարիա Վեբեր	-	-	-	-	-	-	-	55
Ֆելիքս Մենդելսոն-Բարտոլդի	-	-	-	-	-	-	-	57
Սալոնային վիրտուոզների արվեստը	-	-	-	-	-	-	-	59
Վիեննայի դաշնամուրային դպրոցը և Կառլ Չեռնին	-	-	-	-	-	-	-	59
Ֆրեդերիկ Ֆրանցիշեկ Շոպեն	-	-	-	-	-	-	-	63
Ռոբերտ Ալեքսանդեր Շուման	-	-	-	-	-	-	-	69
Ֆերենց (Ֆրանց) Լիստ	-	-	-	-	-	-	-	76
Յոհաննես Բրամս	-	-	-	-	-	-	-	85

XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ
90

Ֆրանսիական դպրոցը	-	-	-	-	-	-	-	90
Քամիլ Սեն-Սանս	-	-	-	-	-	-	-	90
Սեզար Ֆրանկ	-	-	-	-	-	-	-	93
Չեխական դաշնամուրային դպրոցը	-	-	-	-	-	-	-	95
Բեդրժիխ Սմետանա	-	-	-	-	-	-	-	95
Անտոնին Դվորժակ	-	-	-	-	-	-	-	97
Նորվեգական դաշնամուրային դպրոցը	-	-	-	-	-	-	-	98
Էդվարդ Հագերուպ Գրիգ	-	-	-	-	-	-	-	99
Լեհական դաշնամուրային դպրոցը	-	-	-	-	-	-	-	102

XVIII ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ - XIX ԴԱՐԻ
ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ
107

Անտոն Գրիգորևիչ Ռուբինշտեյն	-	-	-	-	-	-	-	112
Նիկոլայ Գրիգորևիչ Ռուբինշտեյն	-	-	-	-	-	-	-	114
«Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորների դաշնամուրային արվեստը	-	-	-	-	-	-	-	116
Միլի Ալեքսեևիչ Բալակիրև	-	-	-	-	-	-	-	117
Մոդեստ Պետրովիչ Մուսորգսկի	-	-	-	-	-	-	-	119
Ալեքսանդր Պորֆիրևիչ Բորոդին	-	-	-	-	-	-	-	123
Նիկոլայ Անդրեևիչ Ռիմսկի-Կորսակով	-	-	-	-	-	-	-	125
Պյոտր Իլիչ Չայկովսկի	-	-	-	-	-	-	-	127

**XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XX ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ
ԱՐԵՎՄՏԱԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ**

134

Իզնացի Պաղերևակի	-	-	-	-	-	-	-	134
Ֆեռուչո Բենվենուտո Բուզոնի	-	-	-	-	-	-	-	136
Լեոպոլդ Գոդովսկի	-	-	-	-	-	-	-	139
Իոսիֆ (Յոզեֆ) Կազիմիր Հոֆման	-	-	-	-	-	-	-	142

**XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ
ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ ԵՎ ԻՍՊԱՆԻԱՅԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ**

144

Ալֆրեդ Կորսո	-	-	-	-	-	-	-	144
Մարգարետ Լոնգ	-	-	-	-	-	-	-	146

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԸ

148

Կլոդ Դեբյուսի	-	-	-	-	-	-	-	150
Մորիս Ռավել	-	-	-	-	-	-	-	155
Իսահակ Մանուել Ֆրանսիսկո Ալբենիս	-	-	-	-	-	-	-	159
Էնրիկե Գրանադոս	-	-	-	-	-	-	-	161
Մանուել դե Ֆալյա	-	-	-	-	-	-	-	162

**XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XX ԴԱՐԻ
ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ**

168

Աննա Եսիպովա	-	-	-	-	-	-	-	165
Սերգեյ Վասիլևիչ Ռախմանինով	-	-	-	-	-	-	-	169
Ալեքսանդր Նիկոլաևիչ Սկրյաբին	-	-	-	-	-	-	-	175
Նիկոլայ Կառլովիչ Մետներ	-	-	-	-	-	-	-	182

**XX ԴԱՐԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՆՈՐ ՈՃԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

187

Նեոկլասիցիզմ	-	-	-	-	-	-	-	187
Իգոր Ֆյոդորովիչ Ստրավինսկի	-	-	-	-	-	-	-	189
Ֆրանսիական վեցյակի կոմպոզիտորները	-	-	-	-	-	-	-	194
Դարիուս Միյո -	-	-	-	-	-	-	-	194
Արթուր Հոնեգեր	-	-	-	-	-	-	-	196
Ֆրանսիս Պուլենկ	-	-	-	-	-	-	-	197
Նոր Վիեննական դպրոց	-	-	-	-	-	-	-	200
Առնոլդ Շոնբերգ	-	-	-	-	-	-	-	200
Ալբան Բերգ -	-	-	-	-	-	-	-	204
Աստոն Վեբերն-	-	-	-	-	-	-	-	206
Բելա Բարտոկ -	-	-	-	-	-	-	-	208
Պաուլ Հինդեմիթ	-	-	-	-	-	-	-	213
Սերգեյ Սերգեևիչ Պրոկոֆև	-	-	-	-	-	-	-	218
Դմիտրի Դմիտրիևիչ Շոստակովիչ	-	-	-	-	-	-	-	224

**XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ – XX ԴԱՐԻ
ԱՄԵՐԻԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ**

231

Էդվարդ Մակ-Դոուել -	-	-	-	-	-	-	-	232
Ջորջ Գերշվին -	-	-	-	-	-	-	-	233
Չառլզ Էդվարդ Այվզ -	-	-	-	-	-	-	-	236
Աարոն (Էրոն) Քոփլենդ	-	-	-	-	-	-	-	240
Սեմյուել Բարբեր	-	-	-	-	-	-	-	241

XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՎԱՆԳԱՐԴԸ

243

Օլիվյե Մեսիան-	-	-	-	-	-	-	-	243
Երաժշտական ավանգարդը	-	-	-	-	-	-	-	245
Պյեր Բուլեզ -	-	-	-	-	-	-	-	247
Կառլիայնգ Շտոկհաուզեն	-	-	-	-	-	-	-	248
Ջոն Միլթոն Բեյջ	-	-	-	-	-	-	-	250
Դյորդ Շանդոր Լիգետի	-	-	-	-	-	-	-	251

XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ - XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

254

Տիգրան Չուխաջյան	-	-	-	-	-	-	-	-	254
Գենարի Կորգանով	-	-	-	-	-	-	-	-	256
Կառլ Միկուլի	-	-	-	-	-	-	-	-	257
Ստեֆան Էլմաս-	-	-	-	-	-	-	-	-	258
Նիկողայոս Տիգրանյան	-	-	-	-	-	-	-	-	259
Կոմիտաս	-	-	-	-	-	-	-	-	261
Արամ Խաչատրյան	-	-	-	-	-	-	-	-	265
Առնո Բաբաջանյան	-	-	-	-	-	-	-	-	270
Ռոմանտիկական, կոնցերտային-վիրտուոզային դաշնամուր	-	-	-	-	-	-	-	-	276
Կամերային, քնարաբանաստեղծական դաշնամուր	-	-	-	-	-	-	-	-	277
Նեոկլասիցիստական դաշնամուր	-	-	-	-	-	-	-	-	277
Էպիկական, կամային, գերիշխող կոպիտ ֆակտուրայով դաշնամուր	-	-	-	-	-	-	-	-	279

XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

287

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

299

ԻՐԻՆԱ ԶՈԼՈՏՈՎԱ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
ՌՈՒՍԵՐԵՆ ԲՆԱԳԻՅ ԹԱՐԳՄԱՆՎԱԾ Է ՀԱՅԵՐԵՆ

ИРИНА ЛЕОНИДОВНА ЗОЛотоВА
ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА
ПЕРЕВОД НА АРМЯНСКИЙ

ՀՐԱՏԱՐԱԿԻՉ՝ «ՀԱՐՄՈՆԻՈՒՄ» ԵԶԿ ՀԿ
Երևան, Ռոստովյան 19/16

ИЗДАТЕЛЬ – “ГАРМОНИУМ” ЦМР ОО
Армения, Ереван, Ростовян 19/16

Նախատպագրական աշխատանքներ՝ «Ամրոց գրուպ» ՍՊԸ
/Շապիկ, մակետ, էջկապ, սրբագրություն/
Երևան, Կապյան 3/26

Предпечатные работы
ООО “АМРОЦ ГРУП”
ЕРЕВАН, КАСЯНА 3/ 26

Չափեր՝ 70x100 ¹/₁₆, տառատեսակ՝ GHEA Gohar,
թուղթ՝ օֆսեթ 80 գր., տպագրություն՝ օֆսեթ,
19,5 տպ. մամ., 25,15 պայմ. տպագր. մամ.:
Տպաքանակ՝ 300 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունում
Երևան, Արշակունյաց 2
Отпечатано в типографии из-ва “Тигран Мец”