ԺԱՆՆԱ ՋՈՒՐԱԲՅԱՆ



ՄՈՆՈԴԻԱՆ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ

ՄՈՆՈԴԻԱՆ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2014

ՀՏԴ 781
ԳՄԴ 85.31
Զ 990

Մենագրությունը հրատարակվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Մասնագիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Արաքսի Սարյան

Գրախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Արևշատյան
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Կարինե Ջաղացպանյան
մանկավարժ.գիտ.դոկտոր, պրոֆեսոր Յուրի Յուզբաշյան

Ջուրաբյան Ժ.

Զ 990 Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում/Ժ.Ջուրաբյան: Երևանի Կոմիտասի անվ. Պետական կոնսերվատորիա.–Եր.: Գիտություն, 2014, 320 էջ:

Մենագրությունը նվիրված է մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի բացահայտմանը հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում: Այն ներկայացնում է հայրենական երաժշտագիտության համար կարևոր մոնոդիայի և կոմպոզիտորական արվեստի փոխառնչության հարցերը, որոնց հանգուցակետում ձևավորվել և զարգացել է հայ կոմպոզիտորական դպրոցը: Առաջին անգամ որպես գիտական հետազոտության ինքնուրույն բնագավառ ուսումնասիրվել են հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում մոնոդիայի ներթափանցման, նրա վերադրսևորումների հիմնական տենդենցներն ու նրանց առանձնահատկությունները հայ կոմպոզիտորական արվեստի պատմական զարգացման ավելի քան հարյուրամյա ընթացքում՝ XIX դարի վերջերից մինչև XXI դարասկիզբ: Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումները ներկայացվել են հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման ու զարգացման կարևորագույն փուլերի հատկանշական կողմերի քննութագրումներով և այդ փուլերում մոնոդիկ տարբեր շերտերի գերակայությունից բխող բովանդակային, ձևակազմական, երաժշտա-լեզվական ոճական առանձնահատկությունների բացահայտմամբ: Մենագրությունն ունի պատմա-մշակութային ճանաչողական նշանակություն՝ ազգային երաժշտական ակունքների և կոմպոզիտորական ավանդույթների իմացության ու նրանց կենսակայուն հիմքերի գնահատության համար: Այն կարող է կիրառվել նաև հայ երաժշտության պատմության ու տեսության, ֆոլկլորագիտության և ստեղծագործության մասնագիտական դասընթացներում, որպես դասագիրք:

ISBN 978-5-8080-1073-4
© ՀՀ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ, 2014

ՆՎԻՐՈՒՄ ԵՄ ԱՄՈՒՍՆՈՒՄ
ՀՅՈՒՍՆՈՒՆՑ ԼԵՈՆԻԴԻ
ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Հեղինակը շնորհակալություն է հայտնում
Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
Աննա Ասատրյանին
գրքի հրատարակմանը նպաստող արժեքավոր
խորհուրդների համար

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան 7

Գլուխ I Մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապը հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում (պատմա-ժամանակագրական ակնարկ) 27

Գլուխ II Վերլուծական դիտարկումներ 1880-1890-ականներից մինչև 1950-ական թթ. 91

§ 1 Մոնոդիայի մշակումներ 91
ա) «Ռանգի-երանգի» ժողովրդական պարեղանակ (Ն.Տիգրանյան, Կոմիտաս, Ս.Ասլամազյան, Ա.Բաբաջանյան) 93
բ) «Կաքավիկ» (Կոմիտաս, Ս.Ասլամազյան, Գ.Սարաջև, Ռ.Անդրիասյան, «Թայմ ռիփորտ» ջազ-անսամբլ 113
§ 2 Մոնոդիայի ամբողջական մեջբերումներ
ա) Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» (Ալ.Սպենդիարյան) 119
բ) Թիֆլիսի քաղաքային երգ (Ա.Խաչատրյան) 134
գ) «Որսկան ախպեր» ժողովրդական երգ (Ա.Խաչատրյան) 137
§ 3 Մոնոդիայի ամբողջական և հատվածային մեջբերումներ 142
ա) «Սահարի» նվագարանային մեղեդի (Գ.Եղիազարյան) 144
բ) «Նուբար» քաղաքային պարերգ (Ղ.Սարյան) 149
գ) «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» քաղաքային երգ (Ա.Հարությունյան) 153
դ) «Լուսնյակ գիշեր» քաղաքային երգ (է.Հովհաննիսյան) 155
ե) «Սոնա յար», «Ախչի երթանք» ժողովրդական պարերգեր (է.Հովհաննիսյան) 157
զ) «Կռունկ» ժողովրդական երգ-տաղ (Զ.Տեր-Թադևոսյան) 160
է) «Քոչարի» ժողովրդական պարեղանակ (Զ.Տեր-Թադևոսյան) . 162
ը) «Գարուն ա» ժողովրդական երգ (է.Միրզոյան) 164
թ) «Գարուն ա» ժողովրդական երգ (Ա.Բաբաջանյան) 171
ժ) «Ես քեզ տեսա» ժողովրդական երգ (է.Միրզոյան) 179
ի) «Քեռին եկավ մեր բակը» քաղաքային մանկական երգ (է.Միրզոյան) 179

Գլուխ III Միջնադարյան մասնագիտացված մոնոդիաների և ֆոլկլորային նմուշների մեջբերումներ և մշակումներ (XX դարի

1960-ականներից մինչև XXI դարասկիզբ) 183
§ 1 Տաղի մեջբերումներ և մշակումներ 183
ա) «Հավիկ» տաղի մեջբերումներ (Ա.Փիրումով, Է.Հովհաննիսյան) 191
բ) «Հավիկ» տաղի մշակումները (Լ.Աստվածատրյան, Ս.Աղաջանյան) 198
գ) «Dies irae» սեկվենցիայի մեջբերումներ (Ա.Խաչատրյան, Է.Միրզոյան) 204
§ 2 Շարականների մեջբերումներ և մշակումներ (Ռ.Սարգսյան, Ե.Երկանյան, Ս.Հովհաննիսյան) 214
§ 3 Վերադարձ դեպի ժողովրդական ակունքներ, դեպի Կոմիտաս՝ ժողովրդական երգերի մեջբերումներ և մշակումներ 229
ա) «Տղա Ջավեն» ժողովրդական պարերգի մեջբերումներ (Ռ.Սարգսյան) 230
բ) «Հոյ Նազան» ժողովրդական երգի մշակում (Մ. Կոկժաև) 235
գ) «Շողեր ջան» ժողովրդական երգի մշակում (Մ. Կոկժաև) 237
դ) «Չինար ես» ժողովրդական երգի մշակում (Ա. Սաթյան) 239
ե) Կոմիտասի 11 երգերի մշակումներ (Վ. Շարաֆյան) 242
զ) «Բերդ պար» ժողովրդական պարի մշակում (Ռ. Ալթունյան) 246

Ամփոփում 249
Резюме 267
Summary 270
Օգտագործված գրականության ցանկ 273
Թարգմանություններ 280
Օգտագործված նոտային գրականության ցանկ 287
Նոտային օրինակների հավելված 290

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

«Ժողովրդի երգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց, ուր դաս են առնում ամենքը, ամեն ժամանակ, երբ կարիք են զգում: Գեղջուկի դպրոցը, ուսուցիչն ու առարկան բնությունն է»:

Կոմիտաս

Հայ երաժշտական մշակույթի պատմությունը ցույց է տալիս, որ աշխարհի այլ հնագույն ժողովուրդների նման հայ ժողովրդի երաժշտամտածողությունն ու երաժշտական արվեստը ևս զարգացել են մի քանի իրար կապակցված շերտերով՝ ժողովրդական, գուսանա-աշուղական և հոգևոր-մասնագիտացված:

Առաջին, հնագույն շերտը ժողովրդական երաժշտությունն է, որը ձևավորվել ու զարգացել է ժողովրդի պատմության ամենավաղ ժամանակներից և փոխանցվելով որպես բանավոր արվեստ արտացոլել է ժողովրդի կյանքի նշանակալից պահերը՝ նրա բնավորության, պատմական ճակատագրի, կենցաղի, հոգևոր հավատքի, ծիսական արարողությունների, աշխատանքի ու հանգստի, սգո և ուրախության հետ կապված: Ժամանակի ընթացքում ձևավորվել են ժողովրդական երգի ժանրային տարատեսակները՝ ժանրի կենսական-ֆունկցիոնալ և բնույթ-բովանդակային նշանակությամբ: Որպես ամենահին և հարուստ շերտ ժողովրդական երաժշտությունը հիմք է հանդիսացել գուսանա-աշուղական և հոգևոր մասնագիտացված երաժշտության զարգացման համար, որոնք իրենց ներսում ևս զարգացել են բազմաբնույթ ժանրերով:

Այս երեք հիմնական շերտերը որպես ազգային-ավանդական երգաստեղծության տեսակներ եղել են իրար հետ ներքին սերտ կապի և փոխազդեցության մեջ: Նրանք տարբեր են ժանրային, բովանդակային ու ոճական հատկանիշներով, կենսական-կիրառական նշանակությամբ, ձևակազմական սկզբունքներով և երաժշտալեզվական առանձնահատկություններով: Սակայն դարերի ընթացքում նրանցում կայունացել ու բյուրեղացել

են այնպիսի ռիթմա-ինտոնացիոն ու լադա-մեղեդիական տիպական դարձվածքներ, որոնք հիմնավորվել են որպես որոշակի արտահայտչություն կրող երաժշտա-լեզվական բաղադրամասեր՝ իրենց ժանրին համապատասխանող տարբեր ոճական դրսևորումներով, բայց և բոլոր շերտերը միավորող՝ որպես ժողովրդի երաժշտամտածողության ընդհանուր հիմք: Հայ ազգային մոնոդիայի այս առանձնահատկությունը այսինքն՝ երաժշտա-լեզվական բնորոշ տարրերի սեմանտիկ-բովանդակային արտահայտչության ընդհանրությունը տարբեր ժանրի երգասացություններում, մի բան, որ ոչ բոլոր զարգացած ազգային երաժշտական մշակույթների մեջ է հանդիպում, բացառիկ արժեք է ներկայացնում ժողովրդի ազգային երաժշտամտածողության ամբողջականության հարցում և կարևոր նշանակություն է ունեցել հայ կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման ու զարգացման պատմական ճանապարհին ազգային ինքնատիպության ցայտուն արտահայտչության և նրա բազմաբնույթ դրսևորումների համար[1]:

Հայ ժողովրդի երաժշտամտածողությունը **մոնոդիկ է**, միամեղեդային, սկսած ժողովրդականից մինչև գուսանա-աշուղական և հոգևոր-մասնագիտացված երգաստեղծության շերտեր[2]:

Մոնոդիայի տեսական բնորոշման հարցում ընդունում ենք երկու մոտեցում. մեկը՝ երբ մոնոդիա ասելով հասկանում ենք միաձայն երաժշտամտածողության նմուշ (երգ, մեղեդի, պարեղանակ և այլն) նկատի ունենալով առավելապես ժողովրդական

---

[1] Տե՛ս. Ժ.Զուրաբյան, Հայ երաժշտական ֆոլկլորի առաջնային ինտոնացիոն տարրերը // ՀԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1983, թիվ 7, էջ 50-58:

[2] Монодия (греч. monфdia) – пение одного певца (от monoc – один и doc – певец) одноголосное пение сольное, а также групповое в унисон или октаву. Энциклопедический музыкальный словарь, ред. Г.Келдыш, М., «Большая советская энциклопедия», 1959, с.158; Монодия (греч. monфdia) – в Древней Греции – пение одного певца в сопровождении авлоса, кифары или лиры; 2) Стиль сольного пения с гомофонным сопровождением сложившися в 17 в. в Италии. Советский энциклопедический словарь, ред. А.Прохоров, изд. 2, М., «Советская энциклопедия», 1983, с.825.

և գուսանա-աշուղական արվեստը: Մյուսը՝ միաձայն երգամտածողության ավելի բարդ ու խոշոր կառուցվածքի ստեղծագործություն (շարական, տաղ, գանձ և այլն), առավելապես միջնադարյան հոգևոր և աշխարհիկ-մասնագիտացված երաժշտության մեջ, որը ըստ Ք.Քուշնարյանի «...это музыкальное произведение в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве самодавлеющего»[3]: Ք.Քուշնարյանը հատուկ ընդգծում է մոնոդիայում մեղեդիական մտածողության առաջնային դերը, նրա ինքնաբավ գերիշխող բնույթը:

Նույն մեկնակետից, թեկուզ և ժամանակային լայն հեռավորության վրա Միեր Նավոյանը այսպես է ձևակերպում մոնոդիայի իր սահմանումը՝ «Մոնոդիա - երաժշտական մտածողության ձև և դրա կոնկրետ արտահայտություն, որում երաժշտական մտքի ձևակերպման հիմնական տարրը մեկ մեղեդիական գիծն է: Այն միշտ չէ, որ միաձայն է. կարող է կրկնապատկվել կամ բազմապատկվել տարբեր ձայներով որպես ունիսոն կամ ուղեկցվել այլ հնչյուններով, որոնք դեռևս բազմաձայնության դասակարգված ձևերի մեջ չեն տեղավորվում: Ուստի մոնոդիայի գերակա բնութագրիչը մեկ մեղեդիական գծի գաղափարն է. այստեղից էլ **մոնոդիա** եզրի **միամեղեդայնության** համարժեքի հնարավոր կիրառությունը»[4]:

Բավական լայն ըմբռնման բնորոշում ենք կարդում Ս.Պ.Գալիցկայայի մենագրության մեջ. «Под монодией следует понимать не только каждое отдельное произведение соответствующего типа, но и все их множество. Поэтому можно говорить о монодическом музыкально-художественном виде творчества, и о монодическом мышлении»: Նաև. «Монодическое – далеко не всегда одноголосие. И, с другой стороны – монодическое изложение не обязательно ограничивается только мелодией. В свою очередь, не всякая мелодия монодична по природе»[5].

---

[3] Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Москва, 1958, с.3.

[4] Գրառված է Միեր Նավոյանի հետ ունեցած անձնական զրույցից:

[5] Галицкая С., Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981, с.9.

Ազգային երաժշտության ի բնե միամեղեդային երգանմուշները կարևոր հիմք հանդիսացան XIX դարի վերջերին ձևավորվող հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար: Պատմական զարգացման հաջորդ ժամանակահատված-ներում ևս հայ կոմպոզիտորական դպրոցը ամուր կապված իր ակունքներին շարունակեց ակտիվ ստեղծագործական վերաբերմունքը ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների, աշուղական երգի ու երաժշտության, և միջնադարյան մոնոդիաների նկատմամբ[6]:

Հայ երաժշտագիտական գրականության մեջ մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների մասին առանձին ամբողջական հետազոտություն չկա:

Հայ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերի ուսումնասիրությանը նվիրված մեծաքանակ աշխատությունների մեջ տարբեր չափով, մեծ մասամբ մասնակիորեն վեր են հանվել մոնոդիայի մշակման, մեջբերման, զարգացման հարցերը կապված որևէ աշխատության մեջ մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի առկայության հետ. ասենք՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործական արվեստը ներկայացնող մենագրություն, որևէ ժանրի, ստեղծագործական բնագավառի ուսումնասիրություն, մոնոդիայի մշակումների կատարողական հարցերի հետ կապված հետազոտություն և այլն: Եղած բազմաքանակ և բազմաբնույթ աշխատությունների հիշատակումը այստեղ կնշանակեր թվարկել հայ երաժշտագիտական գրականության գերակշիռ մասը կազմող անվանումներ, որը անհրաժեշտ չենք համարում ելնելով այն բանից, որ մեր հետազոտության ընթացքում անդրադառնում ենք այդ աշխատություններին՝ մոնոդիայի վերադրսևորումների կոնկրետ երևույթների հետ կապված:

Տվյալ դեպքում տեղին է, ըստ մեզ, նշել այն աշխատությունները, որոնք առավել անմիջականորեն են կապված մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի ստեղծագործական խնդիրների հետ:

---

[6] Մեր աշխատանքում «Մոնոդիա» տերմինով կբնորոշենք ոչ միայն միջնադարյան երգասացությունները, այլև ժողովրդական և աշուղական երգերն ու եղանակները: Ժողովրդական մեղեդիները կբնորոշենք նաև որպես «ֆոլկլորային նմուշներ»:

Դրանց մեջ է՝ Կ.Խուդաբաշյանի մենագրությունը, որում հեղինակը առաջին անգամ մանրամասն ուսումնասիրել է մոնոդիայից բազմաձայնության անցնելու առաջին կարևորագույն քայլերը հայ կոմպոզիտորական արվեստում[7]: Նա տեսականորեն հիմնավորել է Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի վոկալ, խմբերգային, Ն.Տիգրանյանի գործիքային մշակումներում XIX դարի վերջերին ձևավորված բազմաձայնության օրինաչափությունները, վեր հանել այդ բազմաձայնության ոճական առանձնահատկությունները հատկապես ազգային և համաեվրոպական երաժշտամտածողության տեսանկյունից, ցույց տվել նրանց պատմական նշանակությունը հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման ճանապարհին:

Արժեքավոր բացահայտումներով հանդերձ աշխատության զգալի մասը նվիրված է վոկալ և խմբերգային երաժշտության դիտարկումներին, և միայն մեկ երրորդ մասը՝ Ն.Տիգրանյանի գործիքային մշակումներին:

«Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը» աշխատության մեջ Ա.Սարյանը անդրադառնում է նաև հայ կոմպոզիտորական արվեստում քաղաքային երգի ստեղծագործական վերադրսևորումներին: Քաղաքային երգերի պատմական զարգացման, նրանց թեմատիկ, ոճական առանձնահատկությունների բացահայտման արդյունքում Ա.Սարյանը եզրակացնում է, որ հայ գեղջկական, գուսանա-աշուղական երգարվեստի, տաղային արվեստի և այլ ակունքների հետ ունեցած որոշ ընդհանրություններով հանդերձ հայ քաղաքային երգարվեստը իր ինքնուրույնությունն ունի, հայ երաժշտաստեղծության մի ուրույն ճյուղ է, և իր որոշակի ազդեցությունն է ունեցել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների վրա: Աշխատության մի բաժին նվիրված է քաղաքային երգի մշակումներին ու մեջբերումներին՝ Ք.Կարա-Մուրզայի խմբերգերում, Մ.Եկմալյանի ու Կոմիտասի մեներգերում, Ա.Սպենդիարյանի, Ա.Խաչատրյանի և այլ հեղինակների ստեղծագործություններում»[8]:

---

[7] Худабашян К., Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, 1977.

[8] Սարյան-Հարությունյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգար-

1978 թվականին լույս տեսավ Ա.Արևշատյանի հոդվածը «Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов»[9]: Նրանում հեղինակը առաջին անգամ լայն ընդգրկմամբ ներկայացնում է 1960-70-ական թվականներին հայ միջնադարյան մոնոդիայի և պոեզիայի ներշնչանքով ու մեջբերմամբ ստեղծված հայ կոմպոզիտորների տարբեր ժանրի ստեղծագործությունները, պատմական դիպուկ բնորոշումներով վեր հանելով նրանց գեղարվեստական արժանիքները, ցույց տալով միջնադարյան պոեզիայի և երաժշտության նկատմամբ դրսևորած կոմպոզիտորների տարբեր մոտեցումներն ու ստեղծագործական վերաիմաստավորման տարբեր ձևերը, նաև նշելով միջնադարյան մշակույթի հետ սկիզբ առած առնչությունների պատմական նշանակությունը հայ կոմպոզիտորական արվեստում նոր գեղագիտական հետաքրքրությունների ձևավորման հարցում: Հեղինակի դիպուկ բնորոշմամբ՝ «Հայկական միջնադարի աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտության բյուրեղացած տիպական ելևէջների և այլ առանձնահատկությունների ընդգրկումը արդի երաժշտական լեզվի արտահայտչամիջոցների ոլորտում ստացավ ինքնուրույն հոսանքի նշանակություն, հոսանք, որն իր հետ բերում էր ազգային գեղարվեստական արժեքների նոր գիտակցում: Դառնալով ազգային ավանդույթների նորոգման ու վերաիմաստավորման դրսևորումներից մեկը, միջնադարյան մշակույթը դարձավ արգասավոր հիմք բազմակողմանի մշակման համար»[10]:

Մոնոդիայի և կոմպոզիտորական ստեղծագործության ռիթմական առանձնահատկությունների բացահայտման հարցերին է նվիրված Կ. Ջաղացպանյանի մենագրությունը՝ «По следам ритмов национальной музыки»[11]: Հեղինակը առանձին բաժին-

---

վեստը (19-20 դարեր) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (նյութեր և ուսումնասիրություններ), հ.4: Երևան, 1973, էջ 85:

[9] Аревшатян А., Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов. Ереван, «Вестник общественных наук» АН Арм.ССР, 1978, N 12.

[10] Аревшатян А.,Նշվ.աշխ. էջ 70:

[11] Джагацпанян К., По следам ритмов национальной музыки. Ереван, «Маштоц», 1999.

ներով դիտարկում է հայ գեղջուկ, հոգևոր և աշուղական երգարվեստի ռիթմական առանձնահատկությունները, հարաբերելով դրանք նաև ռիթմի համընդհանուր դասակարգումների հետ, և դուրս բերում հայ կոմպոզիտորների վոկալ և գործիքային ստեղծագործություններում ձևավորված ռիթմական տարրերը, նշելով դրանց առավել տիպական դրսևորումների շրջանակը:

Աշխատությունների այս շարքին է դասվում նաև տողերիս հեղինակի մենագրությունը[12]: Նրանում մեկ բաժին նվիրված է ֆոլկլորային նմուշներով ստեղծված թեմատիզմի վերլուծությանը հայ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում:

Ինչպես տեսնում ենք, նշված աշխատություններում մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի դիտարկումները կրում են մասնակի բնույթ՝ որևէ տեսական խնդրի, ժանրի, կոնկրետ ժամանակաշրջանի ստեղծագործական երևույթների հետ կապված: Իսկ ամբողջական ընդգրկմամբ մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների մասին որևէ հետազոտություն դեռևս չկա:

Սույն հետազոտության նպատակն է հստակեցնել մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների հիմնական տեսակները, ուսումնասիրել և բացահայտել նրանց գեղարվեստական առանձնահատկությունները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի պատմական զարգացման ավելի քան հարուրամյա ընթացքում՝ XIX դարի վերջից մինչև XXI դարի առաջին տասնամյակ:

* * *

Ծանոթությունը այլ երաժշտական մշակույթներում հիմնականում «ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր» ձևակերպմամբ ներկայացվող կապի ստեղծագործական դրսևորումների տեսական բնորոշումների հետ ցույց է տալիս, որ համընդհանուր երաժշտագիտական գրականության մեջ դրանք հիմնականում ունեն նմանատիպ ուղղվածություն: Տարբեր մոտեցումներով ու սահմանումներով հանդերձ ընդհանուր է այն, որ գրեթե բոլոր հեղինակները

[12] Зурабян Ж., Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке (1950-1960 гг.). Ереван, 2002.

ընդգծում են մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման հետևյալ տեսակները. ա) համեմատաբար ամբողջական և պահպանված շարադրանքով, բայց գեղարվեստորեն վերամիաստավորված տեսակը, որը բնորոշում են որպես մշակում, ներդաշնակում, վերընթերցում, վերարտաբերում և այլն, բ) մոնոդիկ նյութի ավելի ակտիվ փոխակերպման ու զարգացման տեսակը, որպես օգտագործում, մեջբերում, փոխառնում և այլն՝ խոշոր ստեղծագործության թեմատիզմի հիմքում, նրա հետագա զարգացման հեռանկարով:

Չևակերպումները տարբեր են և՛ երաժշտագետների, և՛ ֆոլկլորային ակունքներին մոտ կանգնած կոմպոզիտորների կարծիքներում:

Հունգարացի կոմպոզիտոր **Բելա Բարտոկը** (1881-1945) հանդիսանալով XX դարի երաժշտության նորարարներից մեկը, նաև առաջիններից էր, որն իր ստեղծագործություններում գործնականորեն հիմնավորեց հունգարական երաժշտության գեղջկական ակունքներից եկող ազգային ինքնատիպության գծերը: Նա իր գործունեության զգալի մասը նվիրեց ժողովրդական երգերի ու եղանակների հավաքագրման և ուսումնասիրության գործին, ընդգրկելով նաև հարևան ժողովուրդների (ռումիններ, սլովակներ և այլն) երաժշտական ֆոլկլորը:

Իր հոդվածներում Բ.Բարտոկը խոսելով հունգարական գեղջկական երաժշտության առանձնահատկությունների մասին հատկապես ընդգծում էր դրանց ազդեցության կարևորությունը կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա[13]:

Ժողովրդական երաժշտություն ասելով Բարտոկը նկատի ուներ գեղջկական երգաստեղծությունը, որը նա դիտում էր որպես **բնության երևույթ**: Նա գրում էր՝: «Подлинная народная музыка может рассматриваться по отношению к высокохудожественной профессиональной музыке как явление природы так же, как для изобразительного искусства – линии

[13] Барток Б., О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени, Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка, Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку // «Бела Барток», (перевод В.Пиппер), Москва, 1977.

тела воспринимаемые глазами художника, или же жизненные явления – для писателя»[14]:

Բարտոկը նշում է գեղջկական երգի ստեղծագործական վերադրսևորումների մի քանի տեսակ՝.

1. «...использовать крестьянскую мелодию без изменения, или слегка варьировать её, снабжая её аккомпанементом, иногда обрамляя вступлением и заключением»[15]: Խոսքը գնում է մոնոդիայի մշակում-ներդաշնակման մասին գլխավորապես վոկալ երաժշտության մեջ:

2. «В других случаях крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное это то, чтобы музыкальный наряд, в который мы одеваем мелодию, был производным от ее характера, от индивидуальных особенностей, явно или скрыто заключенных в ней так, чтобы мелодия и все ее окружение производили впечатление нерасторжимого единства»[16]: Սա, ամենայն հավանականությամբ վերաբերվում է մոնոդիայի ամբողջական, ակտիվ ստեղծագործական մշակմանը:

3. «...вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию»[17]: Սա, հավանաբար, այն տեսակն է, երբ կոմպոզիտորը ստեղծում է իր սեփական նյութը որևէ կոնկրետ մեղեդու նմանությամբ, նրանում եղած ազգային երաժշտամտածողության ամենացայտուն տարրերով:

Փաստորեն Բ.Բարտոկի բնորոշումների մեջ չի ընդգծված ժողովրդական մեղեդու մեջբերման տեսակը, որպես խոշոր ստեղծագործության թեմատիզմի հիմք:

«Ֆոլկլոր-կոպմոզիտոր» ստեղծագործական փոխառնչության հարցերին նվիրված մեզ հայտնի առաջին ծավալուն աշխատությունը պատկանում է XX դարի խոշոր երաժշտագետ-ֆոլկլորիստ Ի.Ի. Զեմցովսկու գրչին: Դա «Фольклор и композитор: теоретические этюды» մենագրությունն է, որում ի մի են բերված հեղինակի նշանակալից հոդվածները, նվիրված երա-

---

[14] Барток Б., նույն տեղում, էջ 260-261:
[15] Барток Б., նշվ. ժող., էջ 246:
[16] Барток Б., նույն տեղում, էջ 246-247:
[17] Барток Б., նույն տեղում, էջ 248:

ժողտական ֆոլկլորի և կոմպոզիտորական ստեղծագործություններում ֆոլկլորային տարրերի վերադրսևորման հարցերի ուսումնասիրությանը[18]:

Խորացնելով ռուս ակադեմիկոս Բ.Ասաֆևի դրույթները ինտոնացիայի տեսության բնագավառում և դիտարկելով դրանք ժողովրդական բանահյուսության և երգաստեղծության ոլորտում Ի.Զեմցովսկին կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ժողովրդական երգի օգտագործումը դիտում է որպես «վերարտաբերում» - переинтонирование, հիմք ընդունելով ասաֆևյան բնորոշումը՝ «переинтонирование – это акт музыкального переосмысления» և կարևորելով կոմպոզիտորի կողմից ֆոլկլորի վերաիմաստավորման երևույթը՝ դրա իրագործման բոլոր ձևերում – մշակում, մեջբերում և այլն[19]:

«**Сделать** истоком, то есть **воспринять** что-либо как исток, означает способнность **услышать** это нечто в своей неповторимой системе, переинтонировать его, внедрить в свой уникальный контекст, превратить в свой художественный текст»[20].

---

[18] Զեմցովսկի Իզալի Իոսիֆովիչ, ծնվ.1936, XX դարի երաժշտական ֆոլկլորագիտության խոշոր ներկայացուցիչներից մեկը, արվեստագիտության դոկտոր, տարբեր երկրների էթնոերաժշտագիտական ընկերությունների անդամ: Առավել քան 30 տարի աշխատել է Լենինգրադի «Թատրոնի, երաժշտության և կինոմատոգրաֆիայի պետական ինստիտուտում» որպես ավագ գիտ.աշխատող, երաժշտության բաժնի վարիչ: 1990-ին տեղափոխվել է ԱՄՆ: Ներկայումս աշխատում է Կալիֆորնիայի համալսարանում (Բերկլի) որպես դոկտոր-պրոֆեսոր: Նրա գիտական հետազոտությունների կարևորագույն մասը ամփոփված է երեք խոշոր ժողովածուների մեջ. 1. Фольклор и композитор: теоретические этюды, Л., 1977; 2. Искусство устной традиции – историческая морфология. Сб.ст., Беркли, 2002. 3. Из мира устных традиций – заметки впрок. Сб.ст., Санкт-Петербург, 2006.

[19] Земцовский И., Фольклор и композитор, Ленинград–Москва, «Советский композитор», 1978, с.46.

[20] Земцовский И., Возвращаясь к М.Мусоргскому: к проблеме «истоков» композиторского творчества // Тезисы докладов межд.конференции, Великие Луки, 1989, с.10-12.

Իր հոդվածներում բազմակողմանիորեն բացահայտելով «ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր» կապի դրսևորումները տարբեր մոտեցումների, տարբեր ստեղծագործական ժամանակաշրջանների և առանձնահատկությունների ընդգրկմամբ, Ի. Զեմցովսկին հատուկ կանգ չի առնում այդ մոտեցումների բնորոշումների վրա, իր հետաքրքրությունների կենտրոնում պահելով հատկապես ժողովրդական նյութի ակտիվ ստեղծագործական «վերարտաբերման» այսպես ասած «վերաինտոնացման» տեսակը:

Վերոհիշյալ երաժիշտների կողմից մոնոդիայի վերադրսևորման ձևակերպումների ոչ հստակությունը պայմանավորված է նաև նրանով, որ հեղինակները խոսում են կոմպոզիտորական ստեղծագործության բոլոր բնագավառների մասին՝ վոկալ, խմբերգային, երաժշտա-բեմական (օպերա, բալետ և այլն), գործիքային երաժշտության ժանրերի մասին, առանձին նկատի չունենալով **գործիքային երաժշտության** բնույթն ու առանձնահատկությունները այդ հարցում:

Գործիքային ստեղծագործությունների դիտարկման վրա են հենվում ռուս երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր Գ.Գոլովինսկու (1923) եզրահանգումները՝ մոնոդիայի վերադրսևորումների մասին նրա «Композитор-фольклор» մենագրության մեջ[21]:

Ժողովրդական մեղեդու ստեղծագործական վերադրսևորումների մեջ Գ.Գոլովինսկին առանձնացնում է մի քանի տեսակ.

1. **«Воссоздание** – стремление воспроизвести не только образ, но и определенный фольклорный жанр в более или менее подлинном, близком к «натуре» виде, сохраняя его отличие от профессионального искусства»[22]:

Ամենայն հավանականությամբ նա նկատի ունի խոշոր ստեղծագործության մեջ ֆոլկլորային «շերտի» մեջբերումը՝ առանց նկատելի փոփոխությունների, իր նախնական հատկանիշների պահպանման կարևորությամբ,

---

[21] Головинский Г., Композитор и фольклор (из опыта мастеров XIX-XX веков). Очерки. Москва, 1981.

[22] Նշվ.աշխ., էջ 51:

2. «**Присвоение (вовлечение)** – заключается в подчинении народного напева или фольклорного образца»[23]: Խոսքն, իհարկե վերաբերվում է մոնոդիայի մեջբերմանը՝ կոմպոզիտորի ակտիվ միջամտությամբ,

3. «...превращение **народной мелодии** (ее фрагмента, ритмической формулы и т.п.), **в тему** произведения профессионального автора»[24]: Սա կրկին մոնոդիայի մեջբերման մասին է, բայց հատվածային, որը գտնվում է «քաղվածային» և ինքնուրույն հորինվածքի համաձուլվածքում:

Կարևոր է նշել, որ շարունակելով Ի. Զեմցովսկու միտքը՝ ժողովրդական երգի «բազմակի» վերադրսևորումների հնարավորության մասին նա գրում է.

«Несравненно бóльшая **многозначность** элементов языка музыкального фольклора, в чем заключена одна из причин его долговечности, открывает возможность многократного, на протяжении ряда эпох, обращения композиторов даже к одним и тем же попевкам, ритмам, структурам, тембровым краскам народной музыки. Отсюда возможность их второй жизни, а также третьей, четвертой и т.д.»[25]:

Վերոհիշյալ բնորոշումներով (вовлечение, заимствование, воссоздание) Գոլովինսկին, ըստ էության, անդրադառնում է ֆոլկլորային նյութի **ամբողջական, ֆրագմենտար**, ինչպես նաև նրա բնորոշ տարրերի մեջբերման տեսակներին:

Գոլովինսկին «կոմպոզիտոր-ֆոլկլոր» կապի մեջ ընդգծում է այն կարևոր հանգամանքը, որ երաժշտության մեջ դա իրագործվում է առավել բազմաբնույթ, ճյուղավորված և բացահայտ ձևերով, քան արվեստի մյուս տեսակներում.

«Дело в том, – գրում է նա, – что связь между народным и профессиональным искусством существует в разных видах искусства (литература, поэзия, хореография и т.п.), но, пожалуй, нигде эти связи не носят столь разветвленный, а в

---

[23] Նույն տեղում, էջ 51:
[24] Նույն տեղում, էջ 54:
[25] Головинский Г., նշվ.աշխ., էջ 50:

какой-то части – очевидный и «объявленный» характер, как в музыке»[26]:

Հայ կոմպոզիտորներն ու երաժշտագետները տարբեր ձևով են անդրադարձել մոնոդիայի վերադրսևորման տեսական բնորոշումների հարցին:

Կարևորելով ժողովրդական երգի ու երաժշտության հիմնային նշանակությունը կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար Կոմիտասը, Ա.Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը և հայ կոմպոզիտորական դպրոցի մյուս ներկայացուցիչները հիմնականում գործնական մոտեցումներով են արտահայտել իրենց վերաբերմունքը ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումներին:

Ա.Սպենդիարյանի մոտ հաճախ ենք հանդիպում «обработка, разработка» բնորոշումներին: Օրինակ՝ «...гармонизовал и разработал по-своему», – գրում է Ա.Սպենդիարյանը Ն.Տիգրանյանին, նրանից վերցրած չորս երգերի մշակումների մասին: (Н.Тиграняну, Ялта, 6 июля, 1925)[27].

Այս հարցին իր մոտեցումն է ունեցել Մարգարիտ Բրուտյանը (1922-2002), որ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության անխոնջ մշակներից մեկն էր, և բազմիցս գրել ու խոսել է հայ ժողովրդական երգի բնույթի, բովանդակության, նրա ժանրային ու կառուցվածքային առանձնահատկությունների մասին, հատկապես կարևորել է նրա հիմնային դերը՝ հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության ձևավորման ու հետագա զարգացման գործում:

Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությանը նվիրված իր մենագրության մեջ նա գրում է՝ «Ժողովրդական երգի նշանակությունը հատկապես մեծ է եղել հայ ազգային պրոֆեսիոնալ դպրոցի ձևավորման ու կազմավորման շրջանում. ժողովրդական երգը պարզապես կազմել է նրա հիմքը: Ազգային կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը պատմականորեն

---

[26] Նույն տեղում, էջ 33:

[27] Спендиаров. Ал., Письма. Ереван, 1962, с.167.

ծնունդ է առել ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունից»[28]:

Մ. Բրուտյանը նշում է ժողովրդական երգի օգտագործման երեք հիմնական տեսակ.

ա) **Մեջբերում**: Վերցվում է ժողովրդական երգն ամբողջությամբ և հարստացվում հարմոնիայի, գործիքավորման, պոլիֆոնիայի և զարգացման այլևայլ միջոցներով, այսինքն ժողովրդական երգն այդ ամենով գեղարվեստական մի նոր ձևավորում է ստանում:

բ) **ժողովրդական երգի սիմֆոնիզացիա**: Հիմք է ընդունվում ժողովրդական երգը (ամբողջությամբ կամ դրա մի մասը) և մշակվում, որի ընթացքում կերպարը բացահայտվում է **բազմակողմանիորեն**, դրսևորում իր մեջ պարփակված արտահայտչական հնարավորությունները և ընդհանրացվում:

գ) **ժողովրդական երգի լեզվի ու կերպարների ազդեցություն**: Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործության մեջ որևէ կոնկրետ ժողովրդական երգ չի օգտագործում, բայց գտնվում է նրա լեզվական ու կերպարային ազդեցության տակ[29]:

Նիկողոս Թահմիզյանը (1926-2011) «Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը» մենագրության մեջ հանգամանալից կանգ է առնում Կոմիտասի մշակումների և ներդաշնակումների վրա[30]: Բայց մինչ դրանց անդրադառնալը, թերևս արժե որպես մի պոետիկ էքսկուրս կանգ առնել այն հան-

---

[28] Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1983, էջ 9-11:

[29] Մեր կարծիքով Մ.Բրուտյանի կողմից «**մեջբերում**»-ի նկարագրությունը ավելի հարիր է «**մշակում**» հասկացությանը, իսկ «**սիմֆոնիզացիայի**» նկարագրությունը՝ «**մեջբերումի**»: **Երրորդ տեսակը** մենք չենք դիտում մոնոդիայի վերադրսևորումների մեջ, քանի որ դա ազգային երաժշտամտածողության հիմքն է և ազգային երգաստեղծության երաժշտալեզվական բնորոշ տարրերը ներթափանցում են կոմպոզիտորական ստեղծագործության բոլոր շերտերի մեջ որպես ազգային ինքնատիպության գծեր՝ լինի դա մոնոդիկ նյութով, թե ինքնուրույն հորինվածքի թեմատիզմ:

[30] Թահմիզյան Ն., Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը: Փասադենա «Դրազարկ», ԱՄՆ, 1994, էջ 36:

գամանքի վրա, որ Կոմիտասի նման Ն. Թահմիզյանը ևս ժողովրդական երգն ու երաժշտությունը համարում է բնության մասն, հիմնավորելով դա հատկապես Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի հայացքներով[31]: «Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերը և հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթը» հոդվածում Ն.Թահմիզյանը բացահայտելով Հովհաննես Սրկ Իմաստասերի երաժշտական գեղագիտության հիմքերը կանգ է առնում «Բան իմաստութեան» գրական աշխատության մեջ տեղ գտած նրա «հայկական» չափով հորինված 189 տողանի մի մեծ քերթվածքի վրա, «նվիրված **սարեակ** կոչվող երգեցիկ թռչունին, որը տվյալ դեպքում ողջ բնությունն է խորհրդանշում»[32]: Այնուհետև նա գրում է. «...Ի դեմս սարեակի տեսնելով ստեղծագործ բնությունը և ձգտելով աշակերտել սարեակին ու սովորել նրանից, Հովհաննես Սրկ Իմաստասերը փաստորեն հաստատում է, որ արվեստի ու մասնավորապես երաժշտության աղբյուրը բնությունն է: Բնությունից են մարդիկ սովորում իրենց արվեստը և բնությանն են աշխատում նմանվել, երբեք, սակայն չկարողանալով հասնել («ժամանել») բնությանը»: Եվ 20-րդ տողատակում Ն. Թահմիզյանը ավելացնում է՝ «Քննարկվող մտահղացքի տեսանկյունով՝ բնության տակ հասկացվում է ոչ միայն մարդու բնական, անմիջական շրջապատը, այլև փաստորեն ու գլխավորապես՝ անպարագրելի տիեզերքը: Այն էլ նկատենք, սակայն, որ Հովհաննես Սրկ Իմաստասերի համոզմամբ, վերջինս նույնպես արդյունք է Արարչագործության»[33]:

Գալով կոմիտասյան մշակումներին ու ներդաշնակումներին, ասենք որ, Ն. Թահմիզյանը Կոմիտասին նվիրված իր վերոհիշյալ մենագրության մեջ գրում է. «Գեղջուկ երգերի եղանակները հղկելուն և ընդարձակելուն զուգընթաց Կոմիտասը լարված աշխատել է նաև լայն իմաստով ներդաշնակության, այսինքն՝ թե՛ դաշնակումի, թե՛ մեղեդիակերտ բազմաձայնության

---

[31] Թահմիզյան Ն., Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերը և հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթը: Վենետիկ, Ս.Ղազար, «Բազմավեպ», 1979թ., էջ 328-356:

[32] Թահմիզյան Ն., նշվ. աշխ., էջ 7:

[33] Թահմիզյան Ն., նույն տեղում, էջ 9:

խնդիրների վրա»[34]: Տողատակում տալիս է բացատրությունը. «Ներդաշնակություն խոսքը, որ հնուց ի վեր արտահայտել է նախ՝ մեղեդիի ներդաշնակ, կարգավորված կառուցվածքը, նրա բարեհնչյունությունը, ներկայումս՝ ընդարձակ իմաստով նշանակում է նաև՝ թե՛ դաշնավորություն (harmony), և թե՛ բազմաձայնություն (polyphony): Վերջինս իր հերթին բաժանվում է երկու տեսակի. այն է՝ դաշնակերտ բազմաձայնություն (որում գլխավոր գործոնը դաշնավորությունն է) և մեղեդիակերտ բազմաձայնություն (որում մեղեդիական տարբեր գծեր են համատեղ հնչում): Ուստի այս հասկացությունները ինչ-որ տեղ իրար հատում են: Մենք պայմանավորվենք, որ դաշնավորում սակավ հասկանում ենք harmony և polyphony միատեղ»[35]:

Ժողովրդական երգերի մշակումների և զարգացումների հետ կապված Ն. Թահմիզյանը զուգահեռներ է տանում Ա.Խաչատրյանի և Կոմիտասի մոտեցումների միջև գրելով. «...Երբ համեմատում ենք Կոմիտասի և Խաչատրյանի մոտեցումները ժողովրդական երգին, նկատում ենք ոչ թե աստիճանավորության տարբերություն, այլ ուղղվածության զանազանություն: Մեկը (Խաչատրյանը) ցուցաբերում է **ենթակայացնող** մոտեցում, որով ժողովրդական երգը, դրանից քաղված հիմնանյութը (թեման) ենթարկվում է երաժշտի անհատական ստեղծագործական խնդիրների լուծմանը: Մյուսը՝ (Կոմիտասը) ցուցաբերում է **առարկայացնող** մոտեցում, որով հեղինակի ողջ հանճարը ի սպաս է դրվում գեղջուկի հավաքական ստեղծագործության հարստացված վերակերտմանը: Մեկը (Խաչատրյանը) կարող է փոխել ժողովրդական երգի թե՛ արտաքին հորինվածքը, և թե՝ կերպարային բովանդակությունը, հանուն սեփական մտահղացման առավել ճշգրիտ մարմնավորման: Մյուսը՝ (Կոմիտասը) անպայման պահպանում է բովանդակությունը, ձգտելով դրանք խորացնել, ընդլայնել և ամբողջացնել»[36]:

Ըստ էության, Ն.Թահմիզյանի կողմից ընդգծվող երկու տարբեր մոտեցումները՝ ենթակայացնող (Խաչատրյան) և

---

[34] Թահմիզյան Ն., նույն տեղում, էջ 38:
[35] Թահմիզյան Ն., նույն տեղում, էջ 38-ի տողատակ N 53:
[36] Թահմիզյան Ն., նշվ. աշխ., էջ 42-43:

առարկայացնող (Կոմիտաս) վերաբերվում են առաջինը՝ ժողովրդական երգի **մեջբերմանը**՝ ինքնուրույն մտահղացքի ստեղծագործության մեջ որպես թեմա, իսկ երկրորդը (Կոմիտասը)՝ ժողովրդական մեղեդու, երգի ստեղծագործական **մշակմանը**: Եվ դրանք իրոք հանդիսանում են մոնոդիայի վերադրսևորման երկու հիմնական տեսակները՝ հատկապես հայ գործիքային երաժշտության մեջ:

Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության հետ կապված իր աշխատություններում, մասնավորապես մեներգերի ու խմբերգերի ուսումնասիրության մեջ Ռ.Աթայանը մշտապես օգտագործում է «մշակում» բնորոշումը, առանձնացնելով պարզ ներդաշնակությունը ստեղծագործական նոր և ինքնատիպ դրսևորումներով արված մշակումներից:

«Կոմիտասի ստեղծագործության հիմնական ժանրը սովորաբար բնութագրվում է որպես **ժողովրդական երգի մշակում**, – գրում է Ռ.Աթայանը, – «մշակում» տերմինն այս դեպքում պետք է հասկանալ առանձնահատուկ իմաստով: Կոմիտասի ստեղծագործությունը, երբ այդ անվանում ենք **մշակում**, այդ տերմինի մեջ գեղարվեստական նոր ու սովորական ընկալումից շատ ավելի խոր բովանդակություն է դնում: <...> Ոչ «Անտունին», ոչ «Լոռու գութաներգը», կամ «Խորհուրդ խորին»-ը մշակում չես կարող անվանել եթե մշակում ասելով հասկանում ես երգի ժողովրդական նույն կերպարի թեկուզ և հարստացված, պրոֆեսիոնալ տեսք տրված վերարտադրությունը: Կոմիտասի դեպքում մշակում նշանակում է՝ ժողովրդական կերպարը բեկված է կոմպոզիտորի անձնական խառնարանի միջով, նրան տրված են նոր անհատական գծեր: <...> Նման երգերը պետք է անվանել Կոմիտասի ստեղծագործությունները, որոնց հիմքում ընկած է գյուղական ժողովրդական երաժշտական նյութ, կամ պարզապես Կոմիտասի՝ ժողովրդական երաժշտությունից սկզբնաղբյուր ունեցող ստեղծագործություններ»[37]:

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումները տարբեր են՝ երաժշտական ստեղծագործության տարբեր բնագա-

---

[37] Աթայան Ռ., Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, Կոմիտասական հ.1, Երևան, ՀԱՍՀԳԱ հրատ., 1969, էջ 34-35:

վառներում: Օրինակ՝ վոկալ-կամերային ժանրի երկերին առավել բնորոշ է մշակում-**ներդաշնակումը** (ձայն և գործիքային նվագակցություն), խմբերգային ժանրում լայն տեղ է գրավում մշակում-**բազմաձայնումը** (երգչախումբ), իսկ գործիքային երաժշտության մեջ՝ ուղղակի **մշակում և մեջբերում** տեսակները:

Իհարկե **«մշակում»** բնորոշումը միանշանակ չէ, և, երբեմն դժվար է ստույգ սահմանազատել «մշակում», «ներդաշնակում», «բազմաձայնում» տեսակները, քանի որ ամեն դեպքում գեղարվեստական արդյունքն է որոշում ստեղծագործական ակտիվության մակարդակը: Պարզապես **«մշակումը»** ենթադրում է ավելի ակտիվ և ազատ ստեղծագործական մոտեցում: Կա նաև **«կոմպոզիցիա-մշակում»** բնորոշում, որը կիրառվում է ջազային երաժիշտների կողմից, և **«մոդելավորում»**, որն ընդունված է որոշ ժամանակակից կոմպոզիտորների մոտ: Մշակման հատկանիշները ինչ-որ չափով բնորոշ են նաև **«իմպրովիզացիային»**, ինչպես նաև վարիացիաներին:

Միանշանակ չէ նաև **«մեջբերում»** հասկացությունը, որի ներքո նկատի ունենք մոնոդիայի օգտագործումը որպես թեմատիկ նյութ: **«Մեջբերման»** հոմանիշն է «քաղվածքը», այսինքն «ցիտատ» բառի հայերեն թարգմանությունը[38]: Բայց, եթե գրականության մեջ «քաղվածքը» (ցիտատ) բերվում է որևէ մտքի, գաղափարի, բնույթի տպավորչությունն ընդգծելու սիմվոլիկ նշանակությամբ, ապա երաժշտության մեջ մոնոդիան **մեջբերվում է** հիմնականում որպես թեմատիկ բովանդակային նախահիմք՝ հետագա բացահայտման համար: Թեև հանդիպում են նաև երաժշտական ստեղծագործության միջին մասերում բերվող «ցիտատի» նշանակության մեջբերումներ: Նման մեջբերումը, եթե մանավանդ հնչող նյութը այլ համատեքստից է վերցված (այլ կոմպոզիտոր, դարաշրջան, ոճ և այլն), ապա այն կոչվում է «կոլլաժ»:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման տարբեր շրջաններում տարբեր է եղել մոտեցումը մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումներին:

---

[38] Տե՛ս, Ռուս-հայերեն բառարան, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., կազմեցին՝ Ա.Ղարիբյան, Ե.Տեր-Մինասյան, Մ.Գևորգյան 1945, էջ 490:

Այսօր, հայ կոմպոզիտորական արվեստի ավելի քան հարյուրամյա զարգացման բարձրունքից կարելի է տեսնել, որ կապը մոնոդիկ շերտերի հետ եղել է բնականոն և մշտատև: Տարբեր ժամանակահատվածներում այն բացահայտվել է տարբեր ձևով, առավել կամ պակաս ինտենսիվ, տարբեր ստեղծագործական խնդիրների իրագործման նպատակներով, տարբեր գեղարվեստական ձեռքբերումներով, որոնք բոլորն էլ կոչված են եղել նպաստելու հայ նոր մասնագիտական երաժշտության, այսինքն կոմպոզիտորական արվեստի կայացման, զարգացման և նրա ազգային ինքնատիպության պահպանման գործին:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մոտեցումը գնացել է պարզից դեպի բարդ: Այսինքն՝ սկզբնական շրջանում լայն տեղ գրավեցին բազմաձայնում, ներդաշնակում մոտեցումները, որոնց ակտիվ ստեղծագործական վերադրսևորման տեսակը բնորոշվեց որպես «մշակում»:

«Մշակումը» ենթադրում է մոնոդիկ նյութի **ամբողջական ընդգրկում**, որպես առանձին ավարտուն ստեղծագործություն: Այս տեսակի մեջ մոնոդիայի ստեղծագործական վերաիմաստավորման և գեղարվեստական նոր արդյունքի չափանիշներից մեկն այն է, որ մոնոդիկ նյութը դուրս է գալիս միաձայն հնչողության, կենցաղային-կիրառական նշանակության շրջանակներից և դառնում է դասական երաժշտական ձևի մեջ ամփոփված գեղարվեստական երկ:

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման ավելի բարդ տեսակը մոնոդիայի **մեջբերումն** է, որպես թեմատիկ նյութ տարբեր ժանրի խոշոր կտավի ստեղծագործություններում: Մեջբերումը ևս իր տարատեսակներն ունի՝ ամբողջական և հատվածային (ֆրագմենտար):

Մեր ուսումնասիրության մեջ մենք առավել մեծ տեղ կտանք այդ երկու հիմնական տեսակներին (մշակում, մեջբերում), քանի որ նրանցում իրոք առկա է մոնոդիայի ակտիվ ստեղծագործական վերաիմաստավորման երևույթը:

Մոնոդիայի գեղարվեստական վերադրսևորումների այս պարզից բարդ գնացող հիմնական տեսակները հայ կոմպոզիտորական արվեստում հանդես են եկել և հիմնավորվել կոմպո-

գիտորական հնարների յուրացման, ստեղծագործական հմտությունների ձեռքբերման ու հղկման, գեղարվեստական մտահղացումների բարդացման, նորարարական միտումների ընդլայնման, ոճական բազմազանության և գեղագիտական այլ մղումների առաջընթացով պայմանավորված:

Սակայն, ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ նշված օրինաչափություններով հանդերձ, ժամանակի ընթացքում առավել բարդ ստեղծագործական մոտեցումները դուրս չմղեցին պարզ ձևերին, և մոնոդիայի բոլոր տեսակի վերադրսևորումները, սկսած «մշակումներից» մինչև «ֆրագմենտար» մեջբերումները մնացին կիրառելի տարբեր ժամանակների, տարբեր սերնդի և տարբեր նախասիրությունների տեր կոմպոզիտորների արվեստում մինչև մեր օրերը:

Դրանով իսկ միանգամայն հասկանալի է հետաքրքրությունը մոնոդիա և կոմպոզիտորական արվեստ փոխհարաբերության, նրանց միջև առկա խորը և անխաթար կապի ուսումնասիրության, կոմպոզիտորական արվեստում ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական վերադրսևորումների բացահայտման հարցերի նկատմամբ, որը ներկա աշխատասիրության հիմնական նպատակն է:

ԳԼՈՒԽ I

ՄՈՆՈԴԻԱ-ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ ԿԱՊԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ (ՊԱՏՄԱ-ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻՑ XXI ԴԱՐԻ ՍԿԻԶԲ)

XIX դարի վերջին և XX դարի առաջին տասնամյակները հայ կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման ու սկզբնական զարգացման ժամանակաշրջանն էր, համաեվրոպական մասնագիտական ստեղծագործական սկզբունքների յուրացման և դրանք ազգային երաժշտության առանձնահատկությունների հետ կապելու համոզիչ ձևերի ակտիվ որոնումների շրջան:

Բնական է, որ, ինչպես և այլ ազգային մշակույթներում, կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման այդ փուլում ժողովրդական երաժշտությունը պիտի լիներ այն հիմնական մեղեդիական-թեմատիկ նյութը, որով պիտի աշխատեին հայ կոմպոզիտորները ազգային գրելաոճի հաստատման ճանապարհին:

Հայ կոմպոզիտորական, կամ ինչպես ընդունված է ասել նոր մասնագիտական ստեղծագործության առաջին ամենալայն բնագավառը հանդիսացավ վոկալ և խմբերգային երաժշտությունը, որտեղ իրականացվում էր ժողովրդական միաձայն երգի ներդաշնակման և բազմաձայնման, դրանով իսկ՝ ազգային վոկալ-կամերային և խմբերգային երկերի ստեղծման գործը:

Իհարկե այդ շրջանում գրվում էին և ինքնուրույն հորինվածքի վոկալ, խմբերգային ստեղծագործություններ, մասնավորապես՝ Տ.Չուխաջյանի (1837-1898), Գ.Երանյանի (1827-1862), Գ.Ղորղանյանի (1858-1890) և այլոց ստեղծագործության մեջ: Սակայն, ազգային ոճի ձևավորման ու կայացման ճանապարհին անհամեմատ մեծ նշանակություն ունեցան ժողովրդական երգանմուշներով ստեղծված գործերը: Դրանց մեջ էին Ք.Կարա-Մուրզայի (1853-1902), Մ.Եկմալյանի (1856-1905) խմբերգային կտավները, Ն.Տիգրանյանի (1856-1951) դաշնամուրի, ջութակի

և դաշնամուրի համար գրված պիեսները, Կոմիտասի (1869-1935) մեներգերն ու խմբերգերը, ու նաև՝ դաշնամուրային պարերը: Նրանցում հեղինակները ձգտում էին ներկայացնել միաձայն ժողովրդական երգն ու պարեղանակը նոր, բազմաձայն շարադրանքով, և համընդհանուր ստեղծագործական սկզբունքներով հանդերձ պահպանել մոնոդիկ նյութի ազգային հնչողությունն ու հուզական-բովանդակային արտահայտչությունը:

Դրանք «մշակում-ներդաշնակումներ» էին, որոնցում ժողովրդական մեղեդին շարադրվում էր ամբողջությամբ (երբեմն նաև մի քանի իրար կապակցվող մեղեդիների «շղթայմամբ»), և այստեղ կարևոր խնդիր էր՝ գտնել ազգային երաժշտամտածողությունից բխող արտահայտչամիջոցներ, պահպանելու համար մոնոդիկ նյութի ազգային բնույթը:

Ազգայինի և համընդհանուրի միաձուլման ճշմարիտ ձևերը գտնելու ճանապարհին այս մշակումներում արդեն, եվրոպական ստեղծագործական սկզբունքների կողքին կարևորվեցին ազգային հենքից ծնվող ռիթմա-ինտոնացիոն, լադա-մեղեդիական, լադա-հարմոնիկ բնորոշության, ձևի, ֆակտուրայի (հյուսվածքի), տեմբրի ընտրության, պոլիֆոնիկ հնարների այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք խորացան, ամրացան և իրենց հիմնային և լիարժեք արտահայտությունը գտան Կոմիտասի ստեղծագործություններում:

Կոմիտասը նշեց ազգային երաժշտամտածողության հիմնական հատկանիշները պահպանելու և դրանք համընդհանուր ստեղծագործական սկզբունքներով հնչեցնելու ելակետային սկզբունքներն ու ազգային կոմպոզիտորական գրելաոճի զարգացման հետագա ուղիները:

Կարևոր է, որ մոնոդիա-կոմպոզիտորական արվեստ կապի կայացման այս փուլում արդեն ոչ միայն իրագործվում էր միաձայն մտածողությունից բազմաձայն ստեղծագործական սկզբունքներին անցնելու կարևոր ընթացքը, այլև, միաժամանակ ձևավորվում էր ազգային կոմպոզիտորական մտածողության երաժշտական «լեզվաբառարանը»՝ մոնոդիկ շերտերից եկող երաժշտալեզվական ամենակայուն ու բնորոշ տարրերի պահպանման ու զարգացման ճանապարհով:

Կոմիտասը, Ք.Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմալյանը իրենց մշակումների համար հիմնական նյութը քաղեցին գեղջկական երաժշտությունից, թեև ունեն նաև ոչ մեծ թվով քաղաքային ժողովրդական և աշուղական երգերի մշակումներ:

Հայ գեղջուկ ու քաղաքային ժողովրդական երգն ու պարեղանակը, աշուղական երաժշտությունը այն նախնական մեղեդիական-թեմատիկ նյութն էր, որը որպես ազգային մոնոդիկ երաժշտական ժառանգություն ներթափանցում էր հայ կոմպոզիտորական արվեստ[39]:

Մշակումների, ներդաշնակումների կողքին շուտով սկսեցին հանդես գալ մոնոդիկ նյութի ամբողջական մեջբերումները՝ XX դարի սկզբներին ստեղծված օպերային, վոկալ-սիմֆոնիկ, գործիքային-ցիկլիկ ստեղծագործությունների մեջ՝ որպես երկի գեղարվեստական մտահղացմանը համապատասխանող թեմատիկ նյութ՝ հետագա զարգացման համար: Բավական է հիշել ժողովրդական պարերը՝ Ա.Տիգրանյանի (1879-1950) «Անուշ» օպերայում, ժողովրդական մեղեդիների և արևելյան մուղամաթի մեջբերումները՝ Ալ.Սպենդիարյանի (1871-1928) «Ալմաստ» օպերայում, ֆոլկլորային նմուշների սիմֆոնիկ զարգացումը՝ Ա.Տեր-Ղևոնդյանի (1887-1961) «Ախթամար», Ս.Բարխուդարյանի (1887-1967) «Անուշ» սիմֆոնիկ պոեմներում և այլն:Փաստորեն, այս ստեղծագործություններում արդեն առաջին անգամ իրագործվում էր միաձայն երգի ու պարեղանակի սիմֆոնիզացիան, որով պարզ մեղեդիական նյութը վերաճում էր բարդ զարգացում ապրող կտավի՝ ամբողջության մեջ իր ունեցած դրամատուր-

---

[39] Հոգևոր մոնոդիան, որն արդեն բազմաձայնվել էր Հայկական պատարագի եկմալյանական և կոմիտասյան ներդաշնակումներում (1896, 1933 հրատ.) երկար ժամանակ մնաց «կղզիացած» այդ շրջանակներում, և որպես ազգային մշակութային կարողություն լայն հունով կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցեց միայն 1960 թվականների կեսերին, թեև առանձին փորձեր այն որպես թեմատիկ նյութ օգտագործելու արվել էին ավելի վաղ՝ Հ.Ստեփանյանի (I սիմֆոնիա), Ա.Տիգրանյանի («Դավիթ Բեկ» օպերան), Է.Հովհաննիսյանի (I սիմֆոնիա) ստեղծագործություններում:

գիական որոշակի նշանակությամբ, և նոր կերպարային-բովանդակային արտահայտությամբ:

Սա այն կարևորագույն սկիզբն էր, որն ամուր հող նախապատրաստեց հայ կոմպոզիտորական արվեստում ազգայինի ու համազգայինի միասնության ինքնատիպ դրսևորումների համար՝ երաժշտական ստեղծագործության տարբեր բնագավառներում, այդ թվում և գործիքային երաժշտության բազմաժանր շերտերում:

* * *

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերաիմաստավորման ընթացքը բարձրարվեստ դրսևորումներ ունեցավ հայ գործիքային երաժշտության մեջ[40]:

XIX դարի վերջերից մինչև XX դարի 20-30-ական թվականները ընկած ժամանակահատվածում ստեղծագործական նոր հիմքերի վրա էր դրվում ոչ միայն ազգային երգարվեստը,

---

[40] Հայ գործիքային երաժշտության արմատները դարերի խորքից են գալիս: Առաջին վկայությունները գործիքային երաժշտության մասին մեզ հասնում են միջնադարի հայ պատմիչների, մասնավորապես՝ Փավստոս Բյուզանդի գրառումներից, որտեղ նշվում է հայկական հին նվագարանների, պետական հանդիսություններին ու պալատական խնջույքներին նրանցով հնչող երգի ու նվագի մասին: Մ.թ. XV-XVI դարերում արդեն գործիքային երաժշտությունը Հայաստանում բարձր զարգացում ապրեց ժողովրդա-մասնագիտական երաժիշտների արվեստում, հանդես գալով ոչ միայն երգն ու պարն ուղեկցողի դերում, այլև մենանվագ և անսամբլային վիրտուոզ-իմպրովիզացիոն կատարումներով (նախանվագներ, միջնանվագներ և այլն): XVIII-XIX ծաղկում ապրեց սազանդարների արվեստը Հայաստանում, որի նվագացանկում ժողովրդական, աշուղական եղանակների կողքին որպես առավել բարդ ու ամբողջական ժանր նշանակալի տեղ գրավեց մուղամը՝ ներթափանցելով Պարսկաստանից և Միջին Ասիայից: Հայաստանում մուղամաթը զարգացավ որպես առավելապես գործիքային իմպրովիզացիոն ժանր, կրելով իր մեջ ընդհանուր արևելյանի հետ նաև հայ ժողովրդական երգամտածողության հատկանիշներ: (Шавердян А.И., Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков. Москва, 1959, էջ 29-34 և 75-76):

այլև գործիքային երաժշտությունը՝ կապվելով եվրոպական դասական երաժշտության ժանրերի թեմատիկ ու ձևակառուցողական օրինաչափությունների, նաև՝ լեզվա-ոճական տարրերի հետ:

Տիգրան Չուխաճյանը, որն առաջիններից մեկը հայ կոմպոզիտորական արվեստ բերեց եվրոպական դասական ձևերն ու արտահայտչամիջոցները, իր օպերային, վոկալ-կամերային ստեղծագործությունների կողքին դիմեց նաև գործիքային երաժշտության ժանրերին (սիմֆոնիկ նախերգանք, ռապսոդիա, դաշնամուրային երաժշտության մեջ՝ էքսպրոմտ, վալս, մազուրկա և այլն):

Արևելյան Հայաստանում գործող Ք.Կարա-Մուրզան, Մ.Եկմալյանը, Ն.Տիգրանյանը ու Կոմիտասը ևս չշրջանցեցին գործիքային երաժշտության ժանրերը (Մ.Եկմալյան - դաշնամուրային պիեսներ, Կոմիտաս - լարային կվարտետ և այլն):

Այս բնագավառում առաջին նշանակալից գործերը հանդիսացան Նիկողայոս Տիգրանյանի ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների մշակումները դաշնամուրի, արևելյան մուղամների մշակումները դաշնամուրի, ջութակի ու դաշնամուրի, լարային անսամբլային կազմերի համար:

Ինչպես գրում են Մ.Հարությունյանն ու Ա.Բարսամյանը «Հայ երաժշտության պատմություն» գրքում՝ «Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության կազմավորման ընթացքում Ն.Տիգրանյանը հանդիսացավ ազգային դաշնամուրային երաժշտության հիմնադիրներից մեկը: ...Ն.Տիգրանյանն առաջինն էր, որ դիմեց ժողովրդական պարային երաժշտությանը և ցույց տվեց նրա մեղեդիական գեղեցկությունն ու ռիթմական մեծ բազմազանությունը: Նա հիմնականում մշակել է Ալեքսանդրապոլում տարածված պարերը, որոնք բավականին մոտ են գեղջկական երաժշտությանը»[41]:

Ա.Շահվերդյանի դիպուկ բնորոշմամբ «Ն.Տիգրանյանը հանդիսացավ XIX դարի վերջի և XX դարասկզբի հայկական քա-

[41] Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, 1996, էջ 98-99:

ղաքների երաժշտական կենցաղագիրը»[42]:

1887թ. Մոսկվայում հրատարակվեց Ն.Տիգրանյանի դաշնամուրային անդրանիկ ժողովածուն՝ «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր և պարեր» խորագրով: Նրանում ընդգրկված էին ռոմանսներ, քաղաքային երգեր ու մի քանի ժողովրդական շուրջպար: Հետագայում, տարբեր տարիների արված հայկական ժողովրդական պարերի մշակումները փնջվեցին մի առանձին ժողովածուի մեջ, որը հրատարակվեց 1950-ին՝ Հայպետհրատում: Նրանում տեղ գտան ութ ժողովրդական պար՝ Ֆինջան, Ֆատեն Կիտամ, Ռանգի,Երեք կլոր պար,Դյուզ պար, Գյումրվա կլոր պար, Էրզրումի, Դաղստանի[43]:

Զուգահեռաբար Ն.Տիգրանյանը գրառեց և դաշնամուրի համար մշակեց արևելյան մուղամներ (թվով 10): Դրանց մեջ՝ «Բայաթի քուրդ», «Բայաթի Շիրազ», «Չոբան բայաթի», «Հեյդարի», «Նովրուզ արաբի» և այլն: Զութակի և դաշնամուրի համար արված մշակումներից աչքի է ընկնում «Շահնազ» մուղամը: (Սրանցից մի քանիսը Ալ. Սպենդիարյանը հետագայում օգտագործեց իր խոշոր կտավի ստեղծագործություններում): Ն. Տիգրանյանը այս մուղամներից մի քանիսը մշակել է նաև սիմֆոնիկ նվագախմբի և լարային կվարտետի համար:

Կարևորելով մուղամների տիգրանյանական գրառումների, ուսումնասիրու-թյունների ու մշակումների պատմական նշանակությունը Ա.Շահվերդյանը գրում է՝ «Труд Н.Тиграняна, направленный на собрание, фиксацию и изучение мугамата – этого богатейшего, насыщенного большим содержанием, весьма развитого по музыкально-выразительным средством жанра монодического искусства, представляет большое историческое значение. Опубликованные им мугамы определеный вклад в интонационно-стилистические накопления армянской музыки. Это одна из разновидностей народно-профессионального музыцирования, и знакомство с ней, самое

---

[42] Шавердян А., նշվ. աշխ., էջ 123-124:

[43] Հայկական պարերի կողքին Ն.Տիգրանյանը մշակել է նաև վրացական (Լեկուրի), պարսկական (Շարաշուբ) և Անդրկովկասյան ժողովուրդների պարեղանակները:

детальное и всестороннее, имеет глубокий смысл, расширяя исторические и эстетические представления о формах, выразительных возможностях и масштабах монодического искусства»[44].

Հայկական ժողովրդական մեղեդիների կողքին արևելյան մուղամների գործիքային մշակումները կարևորվում են նրանով, որ նրանցում մուղամներին բնորոշ երաժշտա-լեզվական, ոճական հատկանիշները, ու հատկապես մեղեդիական ծավալման վարիացիոն-իմպրովիզացիոն բնույթն ու սկզբունքները առաջին անգամ իրենց արտահայտությունը գտան կոմպոզիտորական արվեստում, և հետագայում շարունակություն գտան հաջորդ սերնդի կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործություններում, դառնալով ազգային կոմպոզիտորական մտածողության մի շատ կարևոր հարթություն:

Ն. Տիգրանյանի գործիքային մշակումների մասին առաջիններից մեկը գրեց Գումրեցին, որը վեր հանեց նրանցում հայկական ազգային և ընդհանուր արևելյան երաժշտամտածողության գծերը, շեշտելով այն հանգամանքը, որ Ն.Տիգրանյանը արևելյան մեղեդիների մեջ ձգտում էր պահպանել նրանց մեղեդիական ծավալման արևելյան բնույթը[45]:

Գնալով Գումրեցու դիտարկումների ուղղությամբ Կ.Խուդաբաշյանը իր մենագրության մեջ Ն.Տիգրանյանի ստեղծագործությունների տեսական վերլուծության բաժնում Ն.Տիգրանյանի գրելաոճի արևելյան հատկանիշների կողքին առանձնահատուկ կարևորություն տվեց ազգային մտածողության դրսևորումներին, վեր հանելով նրանցում ձևակազմական սկզբունքների, նյութի տարբերակային զարգացման, լադա-հարմոնիկ հենքում պոլիլադային ու պոլիտոնալ զուգորդումների, տեմբրային ու ֆակտուրային հնարների այն հատկանիշները, որոնք անմիջականորեն կապվում են հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների հետ[46]:

---

[44] Шавердян А., նշվ. աշխ., էջ 127.

[45] Гюмреци, Николай Фадеевич Тигранов и музыка востока. Л., 1927, с. 22-28.

[46] Худабашян К., նշվ. աշխ, էջ 100-142:

Հայ երաժշտագետների աշխատություններում Ն.Տիգրանյանի ստեղծագործական դիմանկարի ուշագրավ կողմերը բացահայտվել են թե՛ պատմաժամանակագրական (Մ.Մուրադյան, Մ.Հարությունյան, Ա.Բարսամյան, Գ.Գյոդակյան, Լ.Երնջակյան, Ռ.Մազմանյան), թե՛ կատարողական (Շ.Ափոյան, Ի.Զոլոտովա, Լ.Սեդրակյան), թե՛ ստեղծագործական - ժանրային - ոճական խնդիրների տեսանկյունից (Կ.Անանյան, Ն.Ավետիսյան, Ռ.Սըմբատյան և այլն):

Կարևոր է տարբեր հեղինակների մոտեցումները միավորող այն մտահանգումը, որ Ն.Տիգրանյանի մշակումներում առաջին անգամ տեղի էր ունենում երկու մասնագիտական երաժշտամտածողության՝ արևելյան և եվրոպական տեսակների համատեղումը: Դա կարևոր խնդիր էր հայ կոմպոզիտորական արվեստի կայացման ճանապարհին, որի նշանակությունը արդիական մնաց նաև հետագա ժամանակներում:

Կարևոր է նաև, որ Ն.Տիգրանյանի մշակումներում առաջին անգամ հայ գործիքային երաժշտության մեջ մոնոդիան դուրս եկավ իր կենցաղային - կիրառական նշանակությունից և դարձավ գեղարվեստական նոր բովանդակություն կրող համերգային գործ:

Այդ երևույթը իր առավել կատարյալ դրսևորումները գտավ Կոմիտասի դաշնամուրային պարերում:

* * *

Կոմիտասի դաշնամուրային մանրանվագները, մասնավորապես հայկական ժողովրդական վեց պարերի մշակումները դաշնամուրի համար պատմական կարևոր նշանակություն ունեցան հայ գործիքային երաժշտության զարգացման ճանապարհին, որպես այդ բնագավառի առաջին գեղարվեստական բարձր ձեռքբերումները կոմպոզիտորական արվեստում:

Կոմիտասը այդ պարեղանակները գրի է առել էջմիածնում ապրած ժամանակաշրջանում: Մշակել է Կ.Պոլսում: Վեց պարեղանակների տակ գրված է Կ.Պոլիս 1916: Ըստ Ռ.Թերլեմեզյանի Կոմիտասի «Պարերը» առաջին անգամ հրատարակվել են 1925 թվականին Փարիզում, այնուհետև այդ հրատարակության վե-

րատպումներն արվել են 1939-ին Մոսկվայում և 1946 թ.-ին Երևանում, իսկ 1951թ. Փարիզում[47]: 1982 թ-ին Երևանում «Սովետական գրող» հրատարակչությունում լույս տեսավ ՀՀԳԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից հրատարակված Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորը՝ Ռ.Աթայանի խմբագրությամբ: Այն ընդգրկում է Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունները, դրանց մեջ նաև յոթ ժողովրդական պար՝ Մանուշակի, Երանգի, Ունաբի, Մարալի, Շուշիկի, Հետ ու առաջ և Կարնո շօրոր:

Այս պարերի մասին Ա.Շահվերդյանը գրում է. «Это необычайно самобытные и в высшей степени интересные произведения заключающие в себе решение задач творческих и этнографических. С исключительной разносторонностью представлен здесь мелос армянских народных танцев с их интенсивной ладовой и ритмической жизнью, с их грациозной, свободной и вполне отчетливой структурой: композитор стремится представить богатство танцевальных мелодий с максимальным сохранением специфики народных инструментов и специ-фической фактурой народно-инструментального музыкального изложения»[48].

Ինչպես տեսնում ենք, Ա.Շահվերդյանը առանձնահատուկ ընդգծում է Կոմիտասի կողմից ժողովրդական պարեղանակների գործիքային բնությունն ու նրանց բնորոշ հյուսվածքի յուրահատկությունը պահպանելու միտումը: (Ի դեպ, նկատենք, որ իր գործիքային մշակումներում Կոմիտասը դիմել է գլխավորապես ժողովրդական պարեղանակներին, որոնք ի սկզբանե գործիքային երաժշտության հիմքն են կազմել):

Կոմիտասյան մշակումների գնահատության եզրերը հայ երաժշտագիտության մեջ զգալիորեն ընդլայնվեցին նախորդ դարի վերջին տասնամյակներից սկսած, երբ ժամանակի մեջ առավել հստակվեց Կոմիտաս-ստեղծագործողի երաժշտամտածողության ազգայինից-համազգային տարածքը նշող շրջագիծը,

---

[47] Թերլեմեզյան Ռ., Կոմիտաս, Երևան, ՀՀԳԱ հրատ., 1992, էջ 111:
[48] Шавердян А., նշվ. աշխ., էջ 262:

որ նոր չափանիշներ էր ուրվագծում նրա տաղանդի գնահատության մեջ:

Առաջիններից մեկը հայ երաժշտագետներից Գ.Գյոդակյանը գրեց Կոմիտասի մասին որպես XX դարի երաժշտության նորարարներից մեկի, իր հետագա աշխատություններում հետևողականորեն բացահայտելով Կոմիտասի ստեղծագործական ոճի առանձնահատկությունները՝ XX դարի երաժշտության համընդհանուր գեղարվեստական մտածողության ուղեծիրում[49]:

Գ.Գյոդակյանի Կոմիտաս-ստեղծագործողին տրվող գնահատության մեջ առանձնապես կարևորվում են երկու դրույթ. ա) «Կոմիտասի ստեղծագործական տաղանդը գործում է ոչ միայն XX դարի երաժշտության ընդհանուր գեղագիտական նորահայտ միտումների իրագործման, այլև նոր ստեղծագործական սկզբունքների հիմնավորման շրջանակներում», և բ) «Կոմիտասը խորապես համոզված է ժողովրդական արվեստի գործերի ինքնուրույն գեղարվեստական արժեքավորության մեջ»[50]:

Նշելով XIX դարի երկրորդ կեսին ռուսական և եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստում առաջխաղացող այն մտայնությունը, որ հենց բուն ժողովրդական երաժշտության օրենքների ու մասնագիտական ստեղծագործության մեջ դրանց կենսագործման միջոցով պետք է իրագործվեր ավանդականորեն ձևավորված եվրոպական երաժշտական համակարգի արմատական բարեփոխման ու հարստացման խնդիրը Գ.Գյոդակյանը նշված մենագրության մեջ գրում է. «Կրքոտ համոզվածությունը ժողովրդական երաժշտության ուրույն արժեքավորությունը պաշտպանելիս, և այն համառ ուշադրությունը, որ Կոմիտասը հատկացնում էր ռուսական և նորագույն Ֆրանսիական երաժշտական դպրոցներին, օգնեցին նրան համարձակորեն հաղթահարելու իր ժամանակի ավանդաբար ընդունված շատ պատկերացումներ: Նա չէր փորձում ինչպես իր նախորդները «հաշտեցնել» մայրենի երաժշտական խոսքի ինքնատիպ կեցվածքը եվրոպական երաժշտական ձևավորված տեխնիկայի

---

[49] Геодакян Г., Комитас // Сб.ст. Музыка республик Закавказья. Тбилиси, 1975 с. 26-44.

[50] Գյոդակյան Գ., Կոմիտաս, Երևան, 2000թ., էջ 70-78:

հետ: Ընդհակառակը, հայ երաժշտության ինքնատիպ հնադարյան ավանդույթների մեջ նա գտավ հնարավորություններ, որոնք կարող էին էապես հարստացնել եվրոպական երաժշտական մտածողության ընդունված կանոնները: Կոմիտասի երաժշտական ոճի բնորոշ գծերի մեջ (հրաժարում եվրոպական մաժորմինոր մենիշխանությունից, ակորդային նոր կառուցվածքի լայն օգտագործում, դիմում՝ մոդալ հարմոնիային, զարգացման ազատ, պոլիֆոնիկ սկզբունքներին և այլն) դրսևորվեց համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ շատ առումներով նորովի մոտեցում երաժշտական նյութի կազմակերպման սկզբունքների հանդեպ: Կոմիտասը նրանց մեջ էր, ովքեր կանգնած էին հզոր բարեփոխիչ շարժման ակունքների մոտ, որը շուտով ընդգրկեց Եվրոպայի երաժշտական շատ մշակույթներ և կյանք տվեց ժամանակակից XX դարի երաժշտությանը»[51]:

Կոմիտասի, որպես XX դարի երաժշտամտածողությամբ գործող երաժշտի տաղանդը վառ դրսևորվեց հայկական ժողովրդական պարերի դաշնամուրային մշակումներում, որոնցում ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրնևորման գեղարվեստական արդյունքը հաստատում է այն իրողությունը, որ այդ ոչ մեծ երաժշտական ժառանգությունը հայ գործիքային երաժշտության **բացառիկ** գանձերից է, և նրանում Կոմիտասի մեծությունը շարունակում է բացահայտվել նորանոր (երևելի և աներևույթ) կողմերով, ինչպես ճշմարտությունն է ժամանակի մեջ բացվում իր անսպասելի առկայծումներով...

Մեր աշխատանքի հետագա էջերում կփորձենք այդ բացառիկության գծերը հիմնավորել ավելի գործնականորեն՝ դաշնամուրային պարերից մեկի տեսական վերլուծության միջոցով:

* * *

Հայ գործիքային երաժշտության զարգացման հաջորդ փուլը նշանավորվեց ազգային սիմֆոնիզմի ձևավորման ընթաց-

[51] Գյոդակյան Գ., նույն տեղում, էջ 76-77:

քով, և կապվեց Ալ.Սպենդիարյանի ստեղծագործության հետ, որում ևս ժողովրդական մեղեդիները հիմնային տեղ գրավեցին:

Մոնոդիան լայնորեն ներթափանցեց Ալ. Սպենդիարյանի տարբեր ժանրի ստեղծագործություններ: Եվ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, և «Ալմաստ» օպերայում կոմպոզիտորը օգտագործեց հայ ժողովրդական երգեր ու պարեղանակներ, աշուղական մեղեդիներ և արևելյան մուղամաթի նմուշներ: (Հիշենք «Ալմաստ» օպերայում պարսիկներին բնութագրող «պարսկական քայլերգը» որում բարձրարվեստ զարգացում են ստացել պարսկական «Հեյդարի» և «Նովրուզ արաբի» մուղամների թեմաները: Նաև՝ հայ ժողովրդին ու, մասնավորապես Թաթուլ իշխանին բնութագրող «Սոնա յար» հայկական ժողովրդական երգի մեղեդին, որը սիմֆոնիկ զարգացման մեջ քնարական կենսախինդ երգից վերաճում է էպիկական վեհաշուք, ապոթեոզային հնչողության կտավի: Դրա կողքին՝ նաև հայկական կողմը տարբեր երանգներով բացահայտող «Գնաց աշուն, եկավ գարուն», «Հով, հով, հով էղնի», «Ձուրն առա», «Արի Մանան» ժողովրդական մեղեդիներով ստեղծված սիմֆոնիկ զարգացման շերտերը):

Սիմֆոնիկ երկերում նույնպես մոնոդիկ նմուշները լայն տեղ գրավեցին: Եթե մինչհայաստանյան տարիների սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում Ալ. Սպենդիարյանը դիմում էր Ղրիմի թաթարների, հրեաների («Ղրիմի էսքիզների» 2 տետր՝ 1903, 1912, հրեական «էտյուդ» փոքր սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ 1921), ուկրաինական մեղեդիներին («Ուկրաինական սյուիտ»՝ 1917), ապա Հայաստանում ապրած տարիներին գրված «Երեվանյան էտյուդներում» (1925) և «Ալմաստ» օպերայի սիմֆոնիկ հատվածներից կազմված երկու սյուիտում և «Դավաճանություն» պատկերում (1928) թեմատիկ զարգացման հիմքը կազմեցին հայկական ժողովրդական և աշուղական երգերի մեղեդիներն ու արևելյան մուղամաթի նմուշները: Ալ.Սպենդիարյանը, որ ձևավորվել էր ռուսական «Հզոր խմբակի» լավագույն ավանդույթներով և խորապես յուրացրել էր եվրոպական ու ռուսական երաժշտության դասական ձեռքբերումները, հայ կոմպոզիտորական արվեստ բերեց մասնագիտական ստեղծագործության

բարձր չափանիշներ, երաժշտական ձևերի դասական հղկվածություն ու ազնվակերտություն, թեմատիկ զարգացման սիմֆոնիկ սկզբունքներ, նվագախմբային գրելաոճի բարձրագույն վարպետություն:

Այս հատկանիշները վառ դրսևորվեցին նաև ժողովրդական մեղեդիների օգտագործման ու զարգացման նրա սկզբունքներում:

Հարկ է նկատել, որ ֆոլկլորային շերտերի ընդգրկման ձգտումը Ալ.Սպենդիարյանի համար թեմատիկ նյութ ունենալու հոգսից չէր բխում, քանզի իր առաջին իսկ հասուն սիմֆոնիկ գործերում իրեն հաստատել էր որպես սեփական վառ-տպավորիչ թեմաների վարպետ-ստեղծող («Երեք արմավենի»՝ 1905, «Կոնցերտային վալս»՝ 1906, «Սգո պրելյուդ»՝ 1909, ավելի վաղ գրված «Մենուետ»՝ 1896, «Օրորոցային»՝ 1899, «Կոնցերտային նախերգանք»՝ 1900 և այլ գործեր):

Ալ. Սպենդիարյանի համար ժողովրդական մեղեդիների մեջբերումը խոշոր կտավի ստեղծագործության մեջ պայմանավորված էր նախ՝ ժողովրդական արվեստի նկատմամբ ունեցած նրա խորին ակնածանքով, իսկ ազգային մելոսի հարցում, նաև իր ժողովրդին մոտ կանգնելու ձգտումով: Նրա խնդիրը, ամենայն հավանականությամբ, դարավոր ավանդույթներ կրող ազգային երաժշտարվեստում ամբարված մարդկային հոգևոր արժեքներին հաղորդակցվելու մեջ էր:

Սիմֆոնիկ կտավում ֆոլկլորային նյութի վերադրսևորման հարցում կոմպոզիտորի հիմնական մոտեցումը ամբողջական մեջբերման և զարգացման սկզբունքն էր, որը բնորոշ դարձավ նաև նույն ժամանակամիջոցում (1920-1930 թթ.) գործող մյուս հայ կոմպոզիտորների համար: Նրանց մեջ աչքի ընկավ **Ա.Տեր-Ղևոնդյանը** որը նույնպես կրթված պետերբուրգյան դպրոցի ստեղծագործական սկզբունքներով հարստացրեց հայ ծրագրային սիմֆոնիզմը վառ ազգային բնույթի գործերով: «Շիրակի էտյուդներ» խորագիրը կրող երկու սյուիտներում (1916թ.) կոմպոզիտորը սիմֆոնիկ զարգացում տվեց Սպ.Մելիքյանի կողմից գրառված Շիրակի մարզի ժողովրդական մեղեդիներին («Նանաբալիկ», «Կաքավիկ», «Հեյ յարե», «Կողբա յայլի» առաջին

սյուիտում, և «Թխկոնդա», «Մանդրիկ թփիկ», «Մալուլոյ», «Սարի գյալին»՝ երկրորդ սյուիտում): Իսկ 1923-ին ստեղծված «Ախթամար» սիմֆոնիկ պոեմում (ըստ Հ.Թումանյանի), ինքնուրույն թեմաների կողքին օգտագործեց նաև «Հաբբրբան» ժողովրդական երգի մեղեդին՝ որպես օժանդակ պարտիայի թեմա:

Ալ.Սպենդիարյանի և Ա.Տեր-Ղևոնդյանի նախասիրությունը՝ սյուիտի ժանրի նկատմամբ ընթացք տվեց այդ ժանրի բուռն զարգացմանը՝ հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Արագորեն ծնվող պարային սյուիտների մեջ որպես թեմատիկ նյութ ընկած են ժողովրդական պարերգերն ու պարեղանակները, ընդ որում, ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, վրացական, մոլդավական, տաջիկական, ուզբեկական և այլ ժողովուրդների երգերն ու պարեղանակները: (Երևույթն անշուշտ պայմանավորված էր ժողովուրդների բարեկամության կոչերով հագեցված այդ ժամանակաշրջանի քաղաքական գաղափարախոսությամբ):

1930-1940-ականներին պարային սյուիտներ գրեցին Ա.Խաչատրյանը (1903-1978), Ա. Տիգրանյանը, Ն. Չեմբերջին (1903-1948), Լ. Խոջա-էյնաթյանը (1904-1954), Ս. Բալասանյանը (1902-1982), է. Միրզոյանը (1921-2012) և ուրիշներ: Հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ հիմնավորվող ժանրային-ծրագրային բովանդակության սիմֆոնիկ պատկերի, պոեմի, նախերգանքի կողքին նաև սյուիտում, մասնավորապես պարային սյուիտներում իրագործվում էր ազգային մելոսի սիմֆոնիկ զարգացման ընթացքը, հատկապես պարի սիմֆոնիզացիայի դրսևորումներով[52]:

Դիտվող ժամանակաշրջանը նաև հայ կամերային-անսամբլային երաժշտության ձևավորման տարիներն էին: Դեռևս Կոմիտասը, Ա.Սպենդիարյանը, Ն.Տիգրանյանը դիմել էին լարային տրիոյի, կվարտետի ժանրին: Իսկ արդեն 1920-30-ականներից առավել ակտիվացավ հայ կոմպոզիտորների ուշադրու-

[52] Ա.Խաչատրյան, Պարային սյուիտ, (1933); Ն.Չեմբերջի, Պարային սյուիտ (1940); Ա.Տիգրանյան, Հայկական պարերի սյուիտ (դաշնամուրի համար). և Պարային սյուիտ (1920-ական թթ.), Ա.Հարությունյան, Պարային սյուիտ (1953), Լ.Խոջա-էյնաթյան, Սիմֆոնիկ պարեր 3 տետր (1950), է.Միրզոյան, Պարային սյուիտ (1946):

թյունը այդ ժանրերի նկատմամբ: Նշանակալից գործերից էին Ա.Խաչատրյանի դաշնամուրային տրիոն (1932), և Ա.Սաթյանի (1906-1958) լարային կվարտետը (1936): Ինքնուրույն ստեղծագործությունների կողքին (Կ.Զաքարյան (1895-1967), Է.Կզարթմյան (1895-1976), Մ.Մազմանյան (1899-1987) և ուրիշներ) նաև ժողովրդական եղանակների մշակումներ էին արվում հատկապես լարային քառյակի համար (Ա.Տեր-Ղևոնդյան, Ն.Տիգրանյան, Ս.Բարխուդարյան և ուրիշներ):

Հայ կվարտետային երաժշտության առաջին լուրջ հաջողությունները կապվեցին Սարգիս Ասլամազյանի (1897-1978) անվան հետ, որի կվարտետային մանրանվագների հիմքում ընկած են հայկական ժողովրդական երգերի ու պարերի կոմիտասյան մշակումները[53]:

Ս.Ասլամազյանի, որպես 1924-ին Մոսկվայում կազմավորված առաջին հայկական լարային քառյակի թավջութակահարի հիմնական նպատակը հայ կվարտետային գրականության ստեղծումն էր, և հայկական մեղեդիների գեղեցկությունը կվարտետային հնչողությամբ տարածելը: Ու, թեև սկզբնական շրջանում այդ պիեսներն ընկալվում էին որպես կոմիտասյան մշակումների փոխադրություններ, սակայն ժամանակը հաստատեց նրանց ինքնատիպությունն ու գեղարվեստական ինքնուրույն արժեքը: Կարևոր է, որ որպես հայ ազգային մելոսով ստեղծված կվարտետային բարձրակարգ գրականության առաջին նմուշներ դրանք մեծ նշանակություն ունեցան ոչ միայն հայ, այլև մերձավոր ժողովուրդներից շատերի կվարտետային երաժշտության զարգացման, այդ ժանրի ստեղծագործական սկզբունքների յուրացման հարցում, և հող նախապատրաստեցին այդ բնագավառի առավել բարդ ժանրի երկերի ստեղծման համար:

---

[53] Ս.Ասլամազյանի կվարտետային մշակումների առաջին ժողովածուն հրատարակվել է 1934-ին, այնուհետև 1950-ին ավելի ընդլայնված քանակությամբ համարներով Մոսկվայում 1959-ին, 1960-ականներին և 1975-ին: Ավելի մանրամասն այս մշակումների մասին տես. Тер-Симонян М., Камерно-инструментальная-ансамблевая музыка Армении. Ереван, 1974, гл. II.

* * *

Գործիքային երաժշտության մեջ մոնոդիայի վերադրսևորումները զարգացման նոր բարձրության հասան 1930-40 թվականներին, Արամ Խաչատրյանի արվեստում: 1935-ին ստեղծված Առաջին սիմֆոնիան հանդիսացավ ոչ միայն հայկական, այլև անդրկովկասյան և միջինասիական հանրապետություններում ստեղծված առաջին դասական սիմֆոնիան: Նրան հաջորդած Դաշնամուրային կոնցերտը (1936), «Երջանկություն», «Գայանե» բալետները (1939, 1941) ջութակի, թավջութակի կոնցերտները (1940, 1946), երկրորդ սիմֆոնիան (1942) և այլ գործեր նշանավորեցին հայ սիմֆոնիկ երաժշտության, և ողջ հայ կոմպոզիտորական արվեստի բուռն վերելքի շրջան:

Դասական սիմֆոնիզմի ավանդական սկզբունքներով մեկտեղ Ա.Խաչատրյանը հայ կոմպոզիտորական արվեստ բերեց արևելք-արևմուտք ավանդույթների միաձուլման մի նոր մակարդակ, լայնորեն բացելով իր երաժշտական «արևելքի» վառվռուն երանգապնակը:

Հենվելով գուսանա-աշուղական երաժշտության վիրտուոզ-իմպրովիզացիոն ծավալման առանձնահատկությունների վրա Ա.Խաչատրյանը իր ստեղծագործություններում յուրովի բացահայտեց արևելյան երաժշտության լադա-ինտոնացիոն, ռիթմական հարստությունը, լայնաշունչ մեղեդիական հորիզոնականներում ճյուղավորվող թեմատիզմի ձևակազմական ճկուն ու բարդ ընթացքը՝ արևելյան պոռթկուն ու զուսպ, կրակոտ ու խորաթափանց հուզականությամբ:

Ա.Խաչատրյանի արվեստում նորովի միաձուլվեցին դասական սիմֆոնիզմի և XX դարի երաժշտության նորարարական գծերը՝ ընդհանուր արևելյան և բուն ազգային մտածողության հետ, որը հայ գործիքային երաժշտություն բերեց նոր երաժշտալեզվական խմորումներ՝ երգային-պարերգային և զսպանակվածտոկկատային տարրերի փոխներթափանցմամբ, ռիթմական դինամիկայի նոր հուզական լարվածքով, ժողովրդական երաժշտության լադային հենքից ծնվող հարմոնիկ գունագեղու-

թյամբ և երաժշտական կտավի պոլիլադային ու պոլիռիթմական բազմաշերտ ու բազմապլան հյուսվածքով[54]:

Նախորդ սիմֆոնիկ երկերում իշխող սյուիտայնությունը փոխարինվեց դասական սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի բարդ հայեցակարգի մտածողությամբ, երգային-մեղեդային թեմատիզմի կողքին գերակշռող դարձավ «ֆակտուրային» թեմատիզմը՝ իր գործիքային բնույթով, ֆոլկլորային նյութով ստեղծված թեմաները տեղը զիջեցին ինքնուրույն հորինվածքի թեմաներին[55]:

---

[54] Ի դեպ, Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործություններում նկատելիորեն լայն զարգացում ստացան հայկական առնական պարերի երկհարվածանի տոկուն ու հուժկու ռիթմերը:

[55] Թեմա-թեմատիզմ հասկացությունները երաժշտագիտության մեջ դիտարկվում են իրար հետ սերտ կապակցված: **Թեման** բնորոշվում է որպես ստեղծագործության բովանդակային, հուզական-կերպարային հատկանիշների կրողը՝ երաժշտական ավարտուն մտքով արտահայտված: Ըստ Լ.Մազելի. «Тема – это музыкальная мысль (изначально в какой-либо форме), отличающаяся достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализи-рованностью музыкальной выразительности, и обычно лежащая в основе развития» (Мазель Л., Вопросы анализа, с.151). Նմանատիպ բնորոշում է տալիս Ե.Ռուչևսկայան՝ «Тема-элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющаяся объектом развития, лежащего в основе процесса формообразования» (Ручьевская Е., «Функции музыкальной темы», с.8): **Թեման**՝ գեղարվեստական մտահղացքի առաջին ազդակն է, իսկ **թեմատիզմը**՝ ստեղծագործության հիմքում ընկած բոլոր թեմաների կամ մոնոթեմայի բոլոր տարբերակների ամբողջությունը: Ըստ կառուցվածքային և արտահայտչական առանձնահատկությունների թեմատիզմը հաճախ բնորոշում են որպես «մեղեդային», «ֆակտուրային», «ռիթմական», «տեմբրային» և այլն: Մեր հետազոտության մեջ կիրառում ենք թեմատիզմի առաջին երկու բնորոշումը՝ **«մեղեդային»**, որում մեղեդիական գիծը իստակ անհատականացված է ընդհանուր հնչողության մեջ, և **«ֆակտուրային»**, որն ամբողջանում է երաժշտական կտավի հյուսվածքի բոլոր բաղադրամասերով հավասարապես:

Թեմա-թեմատիզմ հասկացությունները անմիջականորեն կապված են երաժշտության ինտոնացիոն, լեզվա-ոճական առանձնահատկությունների հետ: **Ինտոնացիոն** արտահայտչությամբ մեծապես պայ-

Պետք է նկատել, որ Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործություններում առկա վառ ազգային բնույթի թեմաները, որոնցից շատերը ընկալվում են որպես ֆոլկլորային նյութից ծնված իրականում կոմպոզիտորի սեփական հորինվածքի թեմաներ են՝ ժողովրդական երաժշտության հայկական կենցաղում տարածված եղանակների բնորոշ դարձվածքներով, և իհարկե, ազգային երաժշտամտածողության հիմնային արտահայտչատարրերով:

Ճիշտ է «Գայանե» բալետի երաժշտության մեջ բավական շատ են ֆոլկլորային մեջբերումները, բայց և ինքնուրույն թեմատիզմը հագեցված է ազգային երաժշտության բնորոշ տարրերով: Ֆոլկլորային մեջբերումներից են՝ «Փշատի ծառ», «Կալոսի պռկեն», «Չեմ կըրնա խաղա» քաղաքային ժողովրդական երգերը, «Շալախո», «Ուզունդարա» պարեղանակները, ինչպես և այլազգի Լեզգինկա, Հոպակ, ռուսական պար և այլն: Սակայն դրանք վերադրսևորված են ազգայինի ու համազգայինի այնպիսի հանճարեղ համաձուլվածքով, որ ծնունդ է տվել ազգայինի բացահայտման նոր, էլ ավելի խիտ ու վառվռուն գույների «հնչող երանգապնակի»:

Ինքնուրույն թեմատիզմի գերակայությամբ հանդերձ, Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում նկատելի տեղ գրավեցին նաև ֆոլկլորային նմուշներով ստեղծված թեմաները: Ա.Խաչատրյանի հետաքրքրությունը ֆոլկլորային ակունքների նկատմամբ ինքնաբուխ էր ու անմիջական, և գալիս էր մանկության տարիներից կուտակված Թիֆլիսի բազմազգ երաժըշտական կենցաղում հնչող իր լսողական փորձից: Իսկ ֆոլկլորի մեջբերումները տարբեր ժանրի ստեղծագործություններում միշտ պայմանավորված են եղել երկի բովանդակային ու դրամատուրգիական մտահղացման առանձնահատկություններով: Եվ մոնոդիաների ընտրության հարցում նա հավասարա-

---

մանավորված է թեմայի բնույթն ու բովանդակությունը: Որովհետև **ինտոնացիան** երաժշտական մտքի «լեզվա-իմաստային» արտաբերումն է՝ որոշակի «առոգանական» շեշտով արտահայտված (Տե՛ս. Ասաֆև Բ., նշված աշխ. **«Ինտոնացիա»** բաժինը):

պես դիմել է ժողովրդական երաժշտության բոլոր շերտերին՝ թե գեղջկական, թե քաղաքային, թե աշուղական:

Տարբեր է կոմպոզիտորի մոտեցման բնույթը ֆոլկլորային նյութին: Այստեղ կարևորվում են ստեղծագործության ժանրային-բովանդակային հատկանիշները: Այսինքն՝ պարային ժանրի ստեղծագործություններում («Պարային սյուիտ», «Գայանե» բալետ և այլն) ֆոլկլորային նյութի ամբողջական մեջբերումները սիմֆոնիկ ակտիվ զարգացման մեջ պահպանում են մեղեդու նախնական ճանաչելի, ամբողջական նկարագիրը, մեծ մասամբ «մեղեդի-նվագակցություն» շարադրանքով, թեկուզ և բարդ ու գրավիչ պոլիֆոնիկ հակաշարադրանքներով (կոնտրապունկտ):

Իսկ գործիքային, սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում (կոնցերտներ, սիմֆոնիաներ և այլն) կոմպոզիտորը գնում է ֆոլկլորային նյութի ավելի ակտիվ փոխակերպումների ճանապարհով: Եվ դա մի նոր մակարդակ է մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի ստեղծագործական դրսևորումների մեջ:

Սա արդեն խաչատրյանական էպիկական սիմֆոնիզմի «կածաններով» անցնող մոնոդիայի վերաիմաստավորման բարդ ու հետաքրքիր ընթացքն է, որում ի հայտ են գալիս ֆոլկլորից՝ կոմպոզիտոր և հակառակը գնացող առնչությունների ավելի խորը հոգեբանական շերտեր:

«Ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր» կապի նման դրսևորումներից Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ առանձնապես աչքի են ընկնում երկուսը՝ Դաշնամուրի կոնցերտի երկրորդ մասի հիմքում ընկած քաղաքային երգի մեղեդին, և Երկրորդ սիմֆոնիայի երրորդ մասում՝ ժողովրդական «Որսկան ախպեր» երգի մեղեդին: Երկու նմուշ, երկու տարբեր մոտեցում և տարբեր գեղարվեստական վերակերպավորում:

Դաշնամուրային կոնցերտի դանդաղ մասում որպես թեմատիզմի հիմք վերցված քաղաքային քնարական-կատակային երգի մեղեդին հենց սկզբից փոխակերպված է, սկզբնատիպից հեռացված թե՛ կառուցվածքային, թե՛ բովանդակային առումով: Թիֆլիսի հրապարակներում հնչող պարզ, կատակային-կենցաղային երգը ներթափանցել է սիմֆոնիկ ստեղծագործության քնարական-դրամատիկ հույզերի ոլորտը և պարզ երգից վերա-

ճել հուզաթաթավ, նուրբընտիր և ազնվակերտ մեղեդու՝ դուրս գալով անձնական զգացմունքների շրջանակից դեպի էպիկական քնարականության եզրեր: Այստեղ տեղին է հիշել Գ.Գյոդակյանի խոսքերը՝ ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ խաչատրյանական մոտեցման մասին. «В образцах народной музыки ему, пожалуй, важна не их стилистическая чистота, а их **жизненная достоверность**. И факт распространения того или иного народного образца в самой широкой, пусть даже национально неоднородной среде композитору представляется достоинством. Он в полной мере владеет тайной превращать простой, знакомый, порой обыденный напев в национальную музыку самой высшей художественной пробы»[56].

Երկրորդ Սիմֆոնիայում օգտագործված քաղաքային հայրենասիրական «Որսկան ախպեր» երգի մեղեդին մեջբերվել է ավելի պահպանված տեսքով, ամբողջական շարադրանքով, որոշ ռիթմական փոփոխություններով, և անցնելով սիմֆոնիկ ակտիվ զարգացման «թորանով» պահպանել է իր սկզբնական ժանրային, հուզական-բովանդակային բնույթը՝ ավելի խտացված և ընդգծված արտահայտությամբ[57]:

Ըստ ամենայնի, Ա.Խաչատրյանի արվեստից սկիզբ է առնում մոնոդիկ նյութի ակտիվ փոխակերպման ընթացքը, երբ մոնոդիան մեջբերվում է սկզբից ևեթ զգալի փոփոխություններով և զարգացման ընթացքում ևս ենթարկվում կտրուկ փոխակերպումների: Այս պարագայում, մոնոդիկ սկզբնաղբյուրն ասես խթան է դառնում նրա ամենացայտուն ու հիմնային դարձվածքներով սեփական թեմա ստեղծելու համար:

Նման ազատ ստեղծագործական մոտեցումը բերում է մոնոդիայի օգտագործման ու վերաիմաստավորման ավելի բարդ ու սկզբնաղբյուրից հեռու թվացող գեղարվեստական դրսևորումների: «Фольклор, чем глубже он познается компози-

---

[56] Геодакян Г., Пути формирования армянской музыкальной классики. Ереван, 2006, с.224.

[57] Նշված օրինակների մանրամասն դիտարկումները կներկայացվեն աշխատանքի վերլուծական բաժնում:

тором, тем глубже и значительнее оплодотворяет его творчество, толкает на поиски нового, на сотворчество, требует «доказательств», и «опровержений» – чего угодно, но только не копирования. Более того, фольклор сам по себе не нуждается в обработках, не «хочет», чтобы его трогали, сопротивляется вторжению иной системы мышления, иной природы со звуком», – գրում է Ի.Զեմցովսկին[58]: «Ֆոլկլորկոմպոզիտոր» կապի այս բնորոշումների մեջ որոշակիորեն ընդգծվում է այդ կապի երկկողմանիության որոշակի բարդության, և անխուսափելիորեն շարունակական լինելու կարևոր հանգամանքը:

Փաստորեն կոմպոզիտորն ինքն է գնում մոնոդիային ընդառաջ, և այդ կապի հոգեբանական դրդիչները պետք է որոնել թերևս առաջին հերթին ստեղծագործողի մոտեցումների մեջ:

* * *

Մոնոդիայի գեղարվեստական վերաիմաստավորման ուշագրավ կողմեր բացահայտվեցին 1940-1950-ականներին ստեղծագործական ասպարեզ ելած տաղանդավոր կոմպոզիտորների արվեստում՝ Գ.Եղիազարյանի (1908-1988), Ա.Բաբաջանյանի (1921-1983), Ղ.Սարյանի (1920-1998), Է.Բաղդասարյանի (1922-1988), Ա.Հարությունյանի (1920-2012), Է.Միրզոյանի (1921-2012), Գ.Արմենյանի (1920-2005), Ա.Խուդոյանի (1921-2000), Ջ.Տեր-Թադևոսյանի (1926-1988), Է.Հովհաննիսյանի (1930-1998), Կ.Օրբելյանի (1928) և ուրիշների:

Ազգային երաժշտական ակունքների խորը զգացողության, Կոմիտաս-Սպենդիարյան-Մելիքյան-Խաչատրյան գծով անցնող ստեղծագործական սկզբունքների իմացության, ռուսական և եվրոպական դասական երաժշտության լավագույն ավանդույթների և ժամանակակից ձեռքբերումների ակտիվ յուրացվածության հիմքերի վրա կայացավ այս կոմպոզիտորների ստեղծագործական արվեստը:

---

[58] Земцовский И., նշվ. աշխ., էջ. 18-19:

Ընդգծված անհատականությունների ոճական բազմակողմանիությամբ հանդերձ այս սերնդի ստեղծագործական արվեստը, որպես ետպատերազմյան տարիների մշակութային մի բռնկուն երևույթ աչքի ընկավ բովանդակային-թեմատիկ և հուզական արտահայտության ընդհանրությամբ, ակտիվ կենսականությամբ ու լավատեսությամբ, հայրենասիրական ներշնչվածությամբ և երաժշտալեզվական արտահայտչամիջոցների ընդհանուր ատաղձով: Թերևս ոչ մի ժամանակահատված հայ կոմպոզիտորական արվեստում այդպես աչքի չի ընկել իր ասելիքի ու երաժշտական «լեզվաբառարանի» ամբողջականությամբ ինչպես այս կոմպոզիտորների երաժշտությունը: Ա.Խաչատրյանի արվեստով տոգորված ու նրա սկզբունքներին հետևող այս կոմպոզիտորների ստեղծագործական տաղանդի բուռն վերելքի շրջանում (1940-1960-ականներ)- ստեղծվեցին խորապես ազգային ու միաժամանակ նոր շնչով գրված բարձրակարգ ու մնայուն գործեր՝ գլխավորապես սիմֆոնիկ ու կամերային-գործիքային երաժշտության ժանրերում:

Հիշենք առավել աչքի ընկնող երկերից՝ Գ.Եղիազարյանի «Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերը և «Հրազդան» սիմֆոնիան (1952,1960), Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադը» և Դաշնամուրային տրիոն (1950,1952), Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերները» և «Հայաստան» պաննոն (1955,1966), Ա.Հարությունյանի Կոնցերտը՝ շեփորի, Կոնցերտինոն՝ դաշնամուրի համար, Առաջին սիմֆոնիան (1950,1951,1957), է.Միրզոյանի Լարային կվարտետը և Սիմֆոնիան՝ լարայինների և գոսերի համար (1948,1961), է.Բաղդասարյանի Ռապսոդիան՝ ջութակի և նվագախմբի համար (1958), Գ.Արմենյանի կոնցերտը՝ ֆլեյտայի համար (1954), Ջ.Տեր-Թադևոսյանի Առաջին սիմֆոնիան (1957), է.Հովհաննիսյանի Դաշնամուրային կվինտետը և Առաջին սիմֆոնիան (1955,1957) և այլ գործեր:

Այս ստեղծագործությունների մոտ դիտարկումից երևում է, որ հեղինակները օժտված էին ազգային վառ բնույթի ինքնուրույն թեմաներ ստեղծելու բացառիկ կարողությամբ, և իհարկե, նրանց գործերում ևս ինքնուրույն հորինվածքի թեմաները գլխա-

վորող եղան, որպես վկայություն՝ հայ կոմպոզիտորական արվեստի բարձր զարգացածության:

Միևնույն ժամանակ վերոհիշյալ կոմպոզիտորները բավական լայն և կարևոր տեղ տվեցին նաև ժողովրդական երգանմուշներով ստեղծված թեմաներին, դիմելով ազգային երգարվեստի ֆոլկլորային շերտերին: Ուրեմն, այստեղ ևս խնդիրը գեղեցիկ ու գրավիչ մեղեդային նյութ ունենալու մեջ չէր միայն, այլ ավելի խորը, հոգեբանական: Իհարկե, հնարավոր է, որ որպես ստեղծագործական «ազդակ» ժողովրդական մեղեդին գրավում էր իր գեղեցկությամբ, կամ հիշողության խորքերից հանկարծ արթնանում էր որպես հարազատ նյութ, որի վրա կոմպոզիտորը կառուցում էր թեմատիկ զարգացման իր ընթացքը: Բայց, ամեն դեպքում, խոշոր ցիկլիկ ստեղծագործության դրամատուրգիական բարդ հայեցակարգում կոմպոզիտորի համար շատ կարևոր էր ֆոլկլորային նյութի ժանրային-բովանդակային հենքը, նրանում ամփոփված կերպարային-հուզական լարվածքը, որը կապվում էր ժողովրդի պատմական հիշողության, նրա ապրած խոհերի ու զգացմունքների հետ: Եվ, այս շրջանի կոմպոզիտորական արվեստում նման ընտրության էջերը բավական շատ են, նշանակալից, և իրենց մեջ կրում են ինչ-որ տեղ թաքնված ծրագրայնության տարրեր: Այսինքն՝ մեջբերված ժողովրդական մեղեդին, որ վաղուց ի վեր արմատացած է ժողովրդի սրտում որպես նրա խորը հույզերի արտահայտություն դառնում է ստեղծագործության հիմնական թեմատիկ ազդակը, նրա ներքին ծրագրի մեկնակետը: Հաճախ այդպիսի մեջբերումները լինում են ոչ ամբողջական, այլ ֆրագմենտար, նույնիսկ ավելի սեղմ, նրա սկզբնական և ամենացայտուն դարձվածքներով, որոնք հիմք են դառնում թեմայի ինքնուրույն ծավալման համար: Որպես օրինակ հիշենք՝ «Լուսնյակ գիշերի» II նախադասությունը Է.Հովհաննիսյանի Առաջին սիմֆոնիայում, «Կռունկի» առաջին ֆրազը և «Քոչարիի» բնորոշ դարձվածքները Ջ.Տեր-Թադևոսյանի Առաջին սիմֆոնիայում, «Գարուն ա» երգի սկզբնական ֆրազը Է.Միրզոյանի Լարային կվարտետում, Ա.Բաբաջանյանի Դաշնամուրային տրիոյում, Է.Հովհաննիսյանի Դաշնամուրային կվինտետում և այլն:

Շատ ստեղծագործություններում մոնոդիկ նյութից մեջբերված հատվածին կոմպոզիտորը կցում, հորինում է նոր շարունակություն՝ ավելի ծավալուն ձև տալով թեմային: Ընդ որում, այդ շարունակությունը շատ օրգանապես է միանում ֆոլկլորային հատվածին և, կարծես թե կոմպոզիտորը շարունակում է ժողովրդական երգի ծավալման իր տարբերակը՝ կտավի զարգացման իր մտահղացքին համապատասխան: Նման օրինակներից են՝ «Նուբար» պարերգի մեջբերումը Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներում», «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» երգի մեջբերումը Ա.Հարությունյանի Առաջին սիմֆոնիայում, «Սոնա յարը» է.Հովհաննիսյանի Առաջին սիմֆոնիայում և այլն:

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումները այստեղ բազմազան են, և նախնական նյութի ակտիվ փոխակերպումներն ու ժամանակակից հնչողական-հուզական դրսևորումները բավական խորը հոգեբանական հիմքեր ունեն որոնք պայմանավորված են ֆոլկլորային և կոմպոզիտորական երաժշտամտածողության իրարից տարբեր, բայց և անբաժանելի եզրերի փոխազդեցությամբ:

Ինչպես Ի. Զեմցովսկին է գրում. «Прикосновение к фольклору – сложнейший творческий акт. Не забудем, что композитор в фольклоре имеет не сырье, не «материал» (как материал природы), а особую художественную систему или образцы, изъятые из этой системы как ее знаки и компоненты. Хочет того композитор, или нет, этот «материал» выступает в известном смысле «конкурирующей» силой. Он, как таковой, всегда сопротивляется письменному творчеству, Он требует либо изменения контекста, в который его помещают, либо изменения своего текста – иначе возникает своего рода тканевая несовместимость»[59].

Իրավամբ, ակտիվ փոխակերպումների, ֆոլկլորային գեղարվեստական ավանդույթի հաղթահարման և յուրովի վերստեղծման ճանապարհով գնաց 1940-1960-ականներին հայ գործիքային երաժշտության մեջ մոնոդիայի վերաիմաստավորման ընթացքը՝ բացահայտելով ժամանակաշրջանի գեղար-

[59] Земцовский И., նշվ.աշխ. էջ 18-19:

վեստական մտածողությունից ծնվող որոշակի օրինաչափություններ՝ «մոնոդիա-կոմպոզիտորական արվեստ» կապի դրսևորումներում:

Այդ օրինաչափություններին առավել հանգամանալից կանդրադառնանք վերլուծական բաժնի եզրահանգումներում:

* * *

1960-1970-ական թվականները հայ մշակույթի տարբեր բնագավառներում նշանավորվեցին որպես զարգացման մի նոր շրջան՝ արտաքին հաղորդակցության ընդլայնման, արդի նվաճումների ակտիվ ներմուծման, և այդ տարիներին ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության ընդհանուր վերելքն արտացոլող ազգային մտածողության նոր դրսևորումներով: Դա, մի կողմից հայ ստեղծագործական մտքի ամենահամարձակ փորձարարության շրջանն էր՝ իր մնայուն և թռուցիկ արժեքներով, մյուս կողմից՝ սեփական արմատներն ու դրանց իմաստային խորքն ըմբռնելու մի նոր փուլ, որը տարավ ստեղծագործական միտքն ու գործողությունը ազգային մշակույթի հնագույն շերտերը բացահայտելու և վերսիմաստավորելու ուղղությամբ:

Հայ երաժշտական ստեղծագործության մեջ արևմտաեվրոպական նոր փորձարարական գրելաձևի ներթափանցման ու յուրացման հետ մեկտեղ շատ կարևոր եղավ հայ միջնադարյան մշակութային «գանձերի» ձերբազատումը խորհրդային երկրի քաղաքական փականքներից, որ հոգևոր վերելքի ու ստեղծագործական ուժերի ծաղկման նոր շրջան դարձավ, բերելով ազգային արժեքների գիտակցման ու գնահատության մի հզոր ալիք: Ստեղծագործողների ուշադրությունը, բնականաբար ուղղվեց հայկական միջնադարի յուրացման ու ստեղծագործաբար այն վերաիմաստավորելու գործին: Լայն ու բազմաշեղ ուղղվածությամբ կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցեց միջնադարյան մոնոդիան՝ իր հոգևոր ու աշխարհիկ ժանրերով, բովանդակային, կառուցողական ու լեզվաոճական առանձնահատկություններով:

Տեղի ունեցավ հետաքրքիր համատեղում երկու արտաքուստ տարբեր երևույթների՝ հնի ու նորի, ազգային հնագույն

շերտերի ու արդիական նորագույն արտահայտչամիջոցների միաձուլում, որն առաջ բերեց XX դարի երաժշտության մեջ առաջխաղացած և հայ կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցած «նորդասականության» մի յուրօրինակ տեսակ հայ մասնագիտական երաժշտության մեջ, բացելով նոր ու թարմ «շնչառություն» նրա հետագա զարգացման համար:

Ազգային մոնոդիայի «նորահայտ» շերտերի բացահայտմամբ զգալիորեն նորոգվեց այդ ժամանակաշրջանի երաժշտության ինտոնացիոն կառույցը: Հայ միջնադարյան մոնոդիան իր հետ բերեց նոր գույներ, նոր հուզական լարվածք, նոր ձևակազմական, լադա-մեղեդիական, լադա-հարմոնիկ բնորոշ կողմեր:

1960-1970-ական թվականների հայ գործիքային երաժշտությունը տարբեր սերնդի կոմպոզիտորների ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքն էր, և նրանում տարբեր ձևերով էր դրսևորվում ազգայինի ու համազգայինի, ավանդականի ու նորարականի հարաբերակցությունը:

Ավագ և միջին սերնդի կոմպոզիտորներից շատերի մոտ նորագույն արտահայտչամիջոցները ներդաշնակորեն համատեղվում էին ավանդականորեն կայունացած ազգային կոմպոզիտորական երաժշտամտածողության հետ: Դրա վառ օրինակ կարող են ծառայել՝ Ա.Բաբաջանյանի Կոնցերտը՝ թավջութակի ու նվագախմբի համար (1962), «Վեց պատկերները» և Պոեմը դաշնամուրի համար (1965), Ղ.Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն (1966), Տ.Մանսուրյանի «Պարտիտը» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1965), Գ.Հախինյանի Երկրորդ Սիմֆոնիան (1962), Ա.Աճեմյանի Երկրորդ Սիմֆոնիան (1963), Գ.Չթչյանի կոնցերտները՝ ծայնի և նվագախմբի, ջութակի ու նվագախմբի համար (1964, 1976), Ջ.Տեր-Թադևոսյանի Երկրորդ լարային կվարտետը (1967), է.Հովհաննիսյանի Սոնատ-էպիտաֆիան թավջութակի և դաշնամուրի համար (1975), է.Արիստակեսյանի Երկրորդ, Երրորդ սիմֆոնիաները (1976, 1980), Գ.Հովունցի ինվենցիաները տարբեր գործիքային կազմերի համար (1970-75), Լ.Աստվածատրյանի Պարտիտը, «Պրոլոգը և մոտետը» (1964, 1970) և այլն:

Սրանցում նորարական միտումները, կապված սերիալ տեխնիկայի կիրառման, թեմատիզմի ձևավորման ու զարգացման և երաժշտալեզվական միջոցների կիրառման նոր սկզբունքների, նաև՝ նորդասական միտումներից բխող հնագույն ժանրերի կիրառման, ցիկլիկ դրամատուրգիայի նոր մեկնությունների հետ չեն խաթարում ստեղծագործության գեղարվեստական մտահղացքի, նրա հուզական-կերպարային որոշակիության տպավորչությունը:

Դրա կողքին 1970-ականներին ստեղծագործական ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների այն սերունդը, որի հետաքրքրությունները առավել ակտիվորեն կապվեցին XX դարի նոր գեղագիտական ուղղությունների հետ, մի նոր հարթության վրա իրագործեց նորամուծությունների յուրացման ու դրսևորման ընթացքը:

Այդ ընթացքը տարբեր ուղղվածությամբ գլխավորեցին Տիգրան Մանսուրյանը (1939թ.), և Ավետ Տերտերյանը (1929-1994) և նրանց նախասիրությունները կիսող կոմպոզիտորներ Մ.Իսրաելյանը (1938), Ա.Զոհրաբյանը (1945), Լ.Չաուշյանը (1946), Ռ.Ալթունյանը (1939), Ե.Երկանյանը (1951), Ռ.Սարգսյանը (1945), Վ.Բաբայանը (1948), Ա.Սաթյանը (1947), Վ.Աճեմյանը (1956), Ա.Բաբայանը (1952), Է.Հայրապետյանը (1945), Ս.Ռոստոմյանը (1956) և ուրիշներ, ինչպես նաև՝ թեկուզ տարիքով մեծ, բայց իր հետաքրքրություններով այս սերնդին հարող Լ.Աստվածատրյանը (1922-2002):

Ստեղծագործական օժտվածության ու մտածողության տարբերություններով հանդերձ նորը՝ որպես ընդհանուր երևույթ այս կոմպոզիտորների արվեստում արտահայտվեց ամենից առաջ թեմատիկ-բովանդակային ոլորտում, որտեղ նկատելի տեղ գրավեցին անձնականության, սուբյեկտիվ աշխարհընկալման դրսևորումները թե՛ քնարական-հոգեբանական, թե՛ հայրենասիրական բնույթի ստեղծագործություններում:

Գեղարվեստական մտահղացքի օբյեկտիվ կենսականությունը տեղը զիջեց ներհայեցողական խոհականությանը՝ ներքին կոնֆլիկտայնությամբ, ջղաձիգ հուզականությամբ, կամ թե «վերացական» տարածականության մեջ ամփոփված ինքնակենտ-

րոնացած տրամադրություններին: Ինչպես նկատում է Ս. Սարգսյանը «... в их произведениях происходит поворот от внешнего пространства во внутреннее, где абсолютизируется лишь одно состояние, один символический образ, замкнутый, изолированный от привычной среды ассоциативных связей»[60].

Նորարական միտումները զգալի փոփոխություններ առաջացրին երաժշտական ավանդական ժանրերի ու ձևերի մեջ, հանգեցնելով նրանց նոր ըմբռնումներին ու փոխակերպումներին, ու դրանից բխող՝ երաժշտական նյութի կառուցման ու զարգացման նոր սկզբունքներին:

Փոխվեց թեմատիզմի բնույթը, նրա նշանակության կարևորությունը, որպես գեղարվեստական կերպարի ներկայացման կարևոր գործոնի:

Ավանդաբար ընդունված առնվազն պարբերության շրջանակներում շարադրվող թեմատիկ նյութին փոխարինելու եկան փոքրիշատե ավարտուն ֆրազները՝ լադա-ինտերվալային ինտոնացիոն արտահայտչությամբ, գլխավորապես կվարտ-սեկունդ-սեպտիմային, նոնա-տրիտոնային և այլ սուր ինտերվալային կապակցություններով, շեշտակի ռիթմերով, դինամիկ կոնտրաստներով, պոլիտոնալ կամ ատոնալ հենքով, պոլիռիթմական ու պոլիտեմբրային բազմաշերտ հյուսվածքով, ծայրադիր ռեգիստրային համադրումներով, մի հնչյունի, մոտիվի, կամ ակորդի համառ ու շեշտված կրկնություններով և այլն: Թեմատիզմը դարձավ մի դեպքում սուր ու լարված, այլ դեպքում փխրուն ու «անորսալի», անկայուն ու «անդիմագիծ», ձևի մեջ տարածուն, հյուսվածքի անսպասելի փոխակերպումներով, և այդ ամենով, մեծ մասամբ հուզականորեն լարված ու մռայլ, պիրկ ու ներգործուն:

Այս պարագայում գերակշռող դարձավ «ֆակտուրային» թեմատիզմը՝ կարճ մոտիվ-ֆրազներով, կտրուկ ռիթմա-ինտոնացիոն քայլերով՝ դրանց հպանցիկ մելիզմատիկ շրջազարդումներով, հնչյունի ու դադարի փոխհարաբերության որոշակի

[60] Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. Москва, 2002, с.12

հուզական լարվածքով, որոնք ստեղծում են մոտիվային «ժայթքումների» ու լիցքաթափող «վայրեջքների» լարված շղթայումներ: Որպես համընդհանուր երևույթ XX դարի երաժշտության մեջ այն բնորոշվեց որպես «մոտիվային թեմատիզմ», կամ աթեմատիկ գրելաոճ: Զևավորվեց նաև «տեմբրային դրամատուրգիա» հասկացությունը որպես ստեղծագործական սկզբունք՝ թե՛ երաժշտական նյութի կազմավորման, թե՛ նրա կառուցողական բաղադրամասերի փոխկապակցվածության և ողջ կտավի դրամատուրգիական զարգացման հարցում: Արդի երաժշտության համընդհանուր ձեռքբերումները այս սերունդը ընկալում էր սեփական հոգևոր արժեքների դիրքերից: Եվ դա բնական է, քանի որ, ինչպես է.Ավետյանն է գրում. «Процесс познания – постоянная объективация познающего в мире и субъективация мира в познающем, полагание и снятие условных границ. Мы постигаем другое через то, что есть в нас от него, и в то же время посредством другого достигаем более глубокого понимания себя самих»[61].

Հետաքրքիր է այն, որ այս նորարարության հիմքում ընկած շոնբերգյան դոդեկաֆոնիայի ու վեբեռնյան «պուանտիլիզմի» դիսոնանսային ու անձգողական վերացականության, ինչպես նաև՝ բուլեզ-մեսիանական «նոր իմպրեսիոնիզմի» նուրբ տարածականության տարրերը զարմանալիորեն համաձուլվեցին հայ ազգային երաժշտամտածողության ռիթմա-ինտոնացիոն, ինտերվալային, լադա-հարմոնիկ ու տեմբրային արտահայտչամիջոցների հետ[62]:

Ինչ վերաբերվում է «մեղեդային» թեմատիզմին, ապա ինքնուրույն հորինվածքի «մեղեդային» թեմատիզմի օրինակները նկատելիորեն նվազեցին, և նրա նորոգման ուղիները կապվեցին մոնոդիաների, մասնավորապես միջնադարյան մասնագի-

---

[61] Аветян Э., Природа лингвистического знака. Ереван, «Митк», 1968, с.22.

[62] Այս ժամանակաշրջանի հայ կոմպոզիտորական մտածողության ու գրելաոճի առանձնահատուկ կողմերը առավել ամբողջական ու համամասնորեն ներկայացված են Ս.Սարգսյանի նշված մենագրության մեջ:

տացված երգասացությունների մեջբերման, կամ նրանց բնորոշ դարձվածքներով ինքնուրույն թեմաների ստեղծման հետ:

Միջնադարյան մոնոդիաների ներթափանցման շնորհիվ վերը բնութագրված սուր դիսոնանսային ինտոնացիոն բառարանը լուսավորվում էր ջինջ ու հստակ ինտոնացիաներով, հանդարտ «ժամանակաչափական» ռիթմերով (տերմինը՝ Վ.Խոլոպովայի[63]) և հարուստ լադային հենքով ծավալվող «վերհայեցողական» զուսպ ու հոյակապ ինչողական շերտերով, որը և դառնում էր դիտվող ժամանակաշրջանի երաժշտության ազգային բնույթն ու բովանդակային որոշակիության տպավորությունը պահպանող կարևոր գործոն:

Հայ կոմպոզիտորները տարբեր ձևով արտահայտեցին իրենց հետաքրքրությունը միջնադարի նկատմամբ: Երաժշտական նյութին համազոր նրանց գրավում էր նաև հայ միջնադարյան պոեզիան: Առաջին ստեղծագործությունները ծնվեցին հենց միջնադարի բանաստեղծական տողերի գրաբարով ինչող յուրահատուկ երանգախաղերի ներշնչանքով, որը ենթադրում էր նաև այդ տողերին համապատասխանող երաժշտամտածողություն:

Դրա առաջին վառ արտահայտություններից եղան՝ Տ.Մանսուրյանի «Չորս հայրենները» երգաշարը՝ Նահապետ Քուչակի խոսքերով (1967), «Տետր ողբագին տաղերգության» վոկալ-գործիքային շարքը՝ Խաչատուր Կեչառեցու խոսքերով (1967), Ա.Աճեմյանի «Խոհեր» վոկալ-գործիքային շարքը՝ Հովհաննես Թլկուրանցու խոսքերով (1969), Մ.Իսրայելյանի «Նարեկացու չորս տաղերը» ձայնի և գործիքային կազմի համար (1972), Ե.Երկանյանի «Դիվանի» վոկալ շարքը՝ Ֆրիկի բանաստեղծություններով (1971), «Երեմիա մարգարեի» և «Երգ-երգոց» կանտատները (1973), «Կանտիկլը»՝ չորս սոպրանոյի, վեց ֆլեյտայի, դաշնամուրի և հարվածայինների համար՝ Ներսես Շնորհալու «Առավոտ լուսո» շարականի ներշնչանքով (1975), ավելի

---

[63] Холопова В., Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Москва, 1971, с.77.

ուշ կոմպոզիտորը կգրի խմբերգեր 67 և 150 Սաղմոսների հիման վրա (1993), «Կանոն Մեծի Հարութեան» կանտատը և «Ավագ շաբաթ» օրատորիան (1995), որի յոթ մասերի հիմքում ընկած են յոթ տարբեր շարականներ[64]: Ստեղծվեցին է.Սադոյանի «Սիրո Հայրենները»՝ ըստ Նահապետ Քուչակի (1974), Հր.Մելիքյանի խմբերգերը՝ Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծություններով և այլն: Սրանց հաջորդեցին շարականների ու տաղերի մշակումներդաշնակումները, այդ թվում է.Արիստակեսյանի «Սահակ Պարթևի հինգ շարականներ» (1972), Ռ.Աթայանի «Հայ միջնադարյան տաղեր» (վեց տաղի մշակում ձայնի և դաշնամուրի համար, 1972), Գ.Արմենյանի «Մեսրոպ Մաշտոցի շարականները» (1970) և այլն:

Գործիքային երաժշտության մեջ առաջին աչքի ընկնող գործերից էր՝ Ղ.Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն, որի առաջին մասի թեմատիզմի հիմքում («Գառնի») կոմպոզիտորը օգտագործել է «Տիրամայր» տաղի սկզբնական բնորոշ դարձվածքները:

Շատ ինքնատիպ պոլիֆոնիկ մշակումներ ստեղծեց Ս.Աղաջանյանը (1929-2006) – լարային նվագախմբի համար Գրիգոր Նարեկացու «Հավուն-հավուն», «Հավիկ» տաղերի և Ներսես Շնորհալու «Ստեղծող մանկանց» և «Տեր Հերկնից» շարականների հիման վրա, շարքը վերնագրելով «Պոլիմոնոդիաներ» (1972):

Լ. Աստվածատրյանը գրեց «Հավիկ» պրոլոգը լարային նվագախմբի համար (1967)[65], է.Բաղդասարյանը միջնադարյան մոնոդիաների մեջբերումներով գրեց «Երեք միջնադարյան մեղեդի» ջութակի և երգեհոնի համար (1973), Ս.Հովհաննիսյանը Ալտի մենանվագ սոնատի թեմատիզմը կառուցեց «Հորժամ» շարականի հիման վրա (1978) և հետագա տարիներին ստեղծված գործերում ևս շարունակեց միջնադարյան հոգևոր մոնոդիաների մեջբերումները՝ որպես թեմատիկ առանցք:

---

[64] Տե՛ս.՝ Հայ արվեստի հարցեր գիտական հոդվածների ժողովածու, թիվ 3, էջ 77-84:

[65] Վերջնական տարբերակը՝ լարային նվագախմբի, շեփորի, երգեհոնի և գոսերի համար 1987-ին:

Ռ. Սարգսյանը իր առաջին իսկ նշանակալից ստեղծագործություններում որոշակի հետաքրքրություն ցուցաբերեց միջնադարյան մշակույթի նկատմամբ, գրելով «Ներսես Շնորհալի» պոեմը՝ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար (1975), և մեջբերելով «Առավոտ լուսո» և «Տարածեալ» Ներսես Շնորհալու հոգևոր երգերը, իսկ «Գրիգոր Աստվածաբան» շարականը օգտագործեց որպես կոլաժ թավջութակի և դաշնամուրի սոնատում (1977):

Հոգևոր մոնոդիային դիմեցին՝ Ա.Տերտերյանը Առաջին սիմֆոնիայում (1969), Ա.Սաթյանը «Շարական» սիմֆոնիկ վարիացիաներում (1967), Է.Արիստակեսյանը Ակնա հնագույն մեղեդին օգտագործեց Երկրորդ սիմֆոնիայում (1976), Ս.Լուսիկյանը (1956-2001) օգտագործեց միջնադարյան հոգևոր մոնոդիաների դարձվածքները I լարային կվարտետում (1979) և այլ օրինակներ:

Ինչպես տեսնում ենք միջնադարյան մոնոդիան հայ գործիքային երաժշտություն էր ներթափանցում իր ժանրային տարատեսակներով (շարական, տաղ և այլն), և տարբեր ստեղծագործական մոտեցումներով (մշակում, ամբողջական կամ հատվածային մեջբերումներ և այլն):

Կարևոր է, որ ինչ ձևով էլ օգտագործվեին այդ մոնոդիաները, կամ նրանց բնորոշ դարձվածքները, դրանք կոմպոզիտորական ստեղծագործության ընդհանուր մթնոլորտ էին բերում պատմական ժամանակաշրջանի գործոնը, խորհրդանշելով անցյալի ներդաշնակության, ազգային հոգևոր կերտվածքի երբեմնի զուսպ ու վսեմ տեսակը:

Ու, եթե ժողովրդական, գուսանա-աշուղական շերտերից վերցված երգանմուշների բովանդակությունն ու երաժշտական լեզուն անմիջականորեն միահյուսվում էր կոմպոզիտորական ստեղծագործության մտքերի ու հույզերի կենդանի ընթացքին, ապա միջնադարյան երգասացությունների, հատկապես հոգևոր մոնոդիաների մեջբերման դեպքում մեծ մասամբ ստեղծվում էր երկու երաժշտալեզվական-հոգեբանական հարթություն, անցյալը՝ դրոշմված ներկա իրականության մեջ; անցյալը՝ որպես մի նոր ներկա, որը դուրս էր սովոր միջավայրի երաժշտա-

հոգեբանական ընկալումների շրջանակներից, բայց որը և միաժամանակ հավաստում էր այն խորունկ իմաստությունը, թե՝ «Որ ինչ եղեւն՝ այն ահա կայ, եւ որ ինչ լինելոցն էր՝ ահա եղեւ, եւ Աստուած խնդրեսցէ զհալածեալն»[66]:

Անցյալի ու ներկայի հարաբերականության ու երկակիության իրողությունն ընդգծվում էր նրանով, որ ջինջ ու հստակ, «խստաբարո» մոնոդիան շրջանակվում էր XX դարի կտրուկ դիսոնանսներով հագեցված սուր ու «խեղված» երաժշտալեզվական տարրերով:

Հետո արդեն, ժամանակի ընթացքում միջնադարյան մոնոդիաների ինքնատիպ ու ճանաչելի լադա-մեղեդիական դարձվածքները այնքան լայնորեն ներթափանցեցին արդի երաժշտական հնչող մթնոլորտ, որ աստիճանաբար մեղմվեց նրանց պատմական հեռավորության զգացողությունը, քանի որ ժամանակի մեջ փոխվեցինք և մենք, մեր փակ անցյալը նորից դարձավ մեր էության ու գիտակցության մասը, սկսեցինք ապրել նաև մեր ժողովրդի պատմության ու մշակույթի «վերգտնված» արժեքների էջերով, և միջնադարյան պոեզիան, տաղերն ու շարականները դարձան մեր լսողական փորձի արդեն յուրացված մասը: Այդ հարցում ստեղծագործական աշխատանքի կողքին կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ միջնադարյան երաժշտության հնչեցման համերգային-կատարողական գործընթացը:

Հայ մշակույթի անվանի գործիչների համերգային ծրագրերում սկսեցին ավելի հաճախ հնչել միջնադարյան մոնոդիաները և՛ վոկալ և՛ գործիքային կատարումներով: Գոհար Գասպարյանի, Լուսինե Զաքարյանի երգացանկում հաստատուն տեղ գրավեցին տաղերն ու շարականները: Գործիքային հնչողությամբ առաջիններից դրանք հնչեցրին՝ Վահագն Ստամբոլցյանը՝ երգեհոնի համար արված իր փոխադրություններով, իսկ Զարեհ Սահակյանցը՝ Հայաստանի պետական կամերային նվագախմբի կատարմամբ: Հետո միջնադարյան մոնոդիան սկսեց հնչել նաև ժողովրդական տարբեր գործիքներով՝ թառահարների (Հովի.Դարբինյան), դուդուկա-հարների (Գ.Դաբաղ-

[66] Աստուածաշունչ Մատեան, ժողովող գլ. Գ 15:

յան), քյամանչահարների, քանոնահարների կատարմամբ և այլն:

Այս ամենի կողքին նոր ու նշանակալից երևույթ դարձավ 1980-ականներին Հայաստանում «հնագույն երաժշտության» վոկալ-գործիքային համույթների կազմավորումն ու համերգային գործունեությունը: Առաջինը «Շարական» համույթն էր, որ կազմավորվեց 1981 թվականին Գ. Դանիելյանի նախաձեռնությամբ ու ղեկավարությամբ: Գործիքային ոչ մեծ կազմում ընդգրկված էին և՛ եվրոպական դասական, և՛ հայկական ժողովրդական գործիքներ: Երկացանկը ընդգրկում էր վերածնության դարաշրջանից մինչև XVIII դարն ընդգրկող ժամանակահատվածում ստեղծված եվրոպական տարբեր երկրների վոկալ-գործիքային ստեղծագործություն-ներ և հայ երաժշտություն: Շատ հայկական մոնոդիկ նմուշներ ներկայացվում էին Գր.Դանիելյանի ներդաշնակումներով:

1984 թվականին համույթը ստացավ «Տաղարան» անվանումը: 1987-ին նրա գեղարվեստական ղեկավարը դարձավ կոմպոզիտոր Ե.Երկանյանը, իսկ 1995-ին՝ դաշնակահար Ս.Երկանյանը[67]:

Տարիների ընթացքում «Տաղարան» հնագույն երաժշտության անսամբլի երկացանկը հարստացավ Ե. Երկանյանի բարձրարվեստ մշակում-ներդաշնա-կումներով՝ ազգային մոնոդիայի տարբեր շերտերից վերցված՝ և՛ ժողովրդական, և՛ միջնադարյան մասնագիտացված հոգևոր ու աշխարհիկ երաժշտության նմուշներից (թվով շուրջ 350):

Երաժշտական մթնոլորտի այս փոփոխությունները նպաստավոր եղան ժողովրդի երաժշտական ընկալումների և ստեղծագործողների լսողական փորձի հարստացման համար:

Միջնադարյան մոնոդիաները գրավեցին կոմպոզիտորների ուշադրությունը որպես ազգային երգամտածողության մի

---

[67] «Տաղարանի» հետ զուգահեռ 1980-ականներին միաժամանակ գործեց նաև «Գանձեր» հնագույն երաժշտության համույթը՝ Գ.Դանիելյանի ղեկավարությամբ՝ Հայաստանի Ռադիոհեռուստատեսության կոմիտեին կից (1986), ներկայումս համույթը գործում է «Շարական» անվանումով:

ամրակուռ շերտ, որով հեռուներ էին բացվում ինտոնացիոն նորոգման, ազգայինի նոր երաժշտալեզվական դրսևորումների համար: Պատահական չէ, որ այս շերտը հայ գործիքային երաժշտություն ներթափանցեց առավելապես երաժշտալեզվական տարրերի՝ լադա-մեղեդիական, ռիթմա-ինտոնացիոն բնորոշ դարձվածքների ընդգրկման ձևով: Ու, թեև ընդհանուր առմամբ նվազում էր մոնոդիկ նմուշների մշակման, կամ «քաղվածային» մեջբերման նախասիրությունը այդուհանդերձ, ժամանակաշրջանի նորարարական որոնումների մթնոլորտում ձևավորվեցին մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման նոր սկզբունքներ, որոնցից հատկապես ուշագրավ էր այն տեսակը, երբ մոնոդիան դառնում էր թեմատիզմի կառուցման ու նրա հետագա զարգացման կառուցողական մոդել:

Կոնստրուկտիվ-կառուցողական մեթոդի կիրառումը նոր չէր հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Այն հանդիպում է դեռևս Կոմիտասի խմբերգերում ու դաշնամուրային երկերում[68]: Բայց 1970-ականներից այն նորովի դրսևորվեց հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

Դրա ամենավառ օրինակներից մեկը դարձավ Լ.Աստվածատրյանի Առաջին՝ «Մոկաց Միզա» սիմֆոնիան, գրված 1970-ին: Նրանում կոմպոզիտորը ժողովրդական էպիկական «Մոկաց Միրզա» երգը օգտագործեց ոչ միայն որպես սիմֆոնիայի լեյտթեմա, այլև մոնոդիայի ձևակազմությունից ու մեղեդիական ծավալման օրինաչափություններից բխող սիմֆոնիայի կառուցողական մոդել:

Կոմպոզիտորը երաժշտական-գրաֆիկական պատկերներով ստեղծեց մի ամբողջ «սիմֆոգրամմա», որում նախ՝ մանրակրկիտ վերլուծության ենթարկեց «Մոկաց Միրզա» երգը, դուրս բերելով և որոշակի սխեմատիկ համակարգի մեջ դնելով երգի լադա-մեղեդիական, ինտոնացիոն-ինտերվալային, ռիթմական, լադա-հարմոնիկ և այլ հատկանիշները՝ նաև թվային արժեքներով արտահայտված, և ապա, համոզված այդ թվային

---

[68] Տե՛ս. Զուրաբյան Ժ., Կոմիտաս-ստեղծագործողի կառուցողական տրամաբանության մի քանի դրսևորումներ // Ավանդույթ և արդիականություն, գիրք 2, Երևան, 1996, էջ 215-219:

ցուցանիշների հիմնային նշանակության մեջ ստեղծեց իր սերիալ շարքերը, կերտելով սիմֆոնիայի ողջ դրամատուրգիան՝ թեմատիկ տարբեր շերտերի փոխհարաբերության և նրանց զարգացման խստորեն հաշվարկված օրինաչափություններով[69]: Ինչպես Ս.Սարգսյանն է գրում. «Авторские комментарии помогают лучше уяснить идеи композитора о единстве природных физико-акустических и математических закономерностей музыки»[70]:

Թե նման բացառիկ մանրակրկիտ կառուցողական մոտեցումը որքանով էր նպաստել Սիմֆոնիայի երաժշտության գրավչությանն ու բովանդակային տպավորչու-թյանը, դա. լսողական ընկալումների և ժամանակի մեջ հստակվելու խնդիր է:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ XX դարի նոր երաժշտամտածողությանը բնորոշ բանական-ռացիոնալ մոտեցումները ստեղծագործական պրոցեսի հանդեպ նկատելի դարձան այդ շրջանում գործող հայ կոմպոզիտորներից շատերի մոտ, հատկապես 1970-ականներից հետո: Կոմպոզիտորական նոր սերունդը աչքի էր ընկնում իր բազմակողմանի մտավոր հետաքրքրություններով ու զարգացածությամբ: Համաշխարհային գրականության, պոեզիայի, մշակույթի ու գիտության տարբեր ճյուղերի հիմնահարցերի ու փիլիսոփայական նոր ուղղությունների իմացությունը և լայն էրուդիցիան դարձան կոմպոզիտորների ստեղծագործական մտահղացումների կարևոր կռվան նպաստելով նրանց բնատուր տաղանդի առավել լիարժեք և ինքնատիպ դրսևորումներին, իսկ երբեմն էլ լրացնելով դրանց պակասը:

Բանական-կառուցողական մեթոդի կիրառումը բնորոշ դարձավ կոմպոզիտորներից շատերի համար (Ա.Տերտերյան, Տ.Մանսուրյան, Գ.Հովունց, Մ.Իսրայելյան, Ա.Զոհրաբյան, Ռ.Սարգսյան, Ե.Երկանյան, Վ.Բաբայան, Ս.Ռոստոմյան, Մ.Կոկժան և ուրիշներ): Նման պարագայում վերաբերմունքը ֆոլկլորային նմուշների նկատմամբ ևս դառնում էր կառուցողական,

---

[69] Տե՛ս. Աստվածատրյան Լ., Դաշնամուրային և սիմֆոնիկ երկեր: Երևան,1987:

[70] Саркисян С., նշվ. աշխ., էջ 167-169:

որը Ս.Սարգսյանը ձևակերպում է հետևյալ կերպ. «.....цитатный принцип уступает место структурному, при котором композитор стремится обнаружить конструктивные закономерности фольклора. В этом случае отдельно взятые компоненты народной песни получают самостоятельное значение: они моделируются в рамках уже иной логической системы, насколько «системой» можно назвать данное произведение и, переосмысливаясь, создают новые отношения элементов музыкального целого»[71].

Այս պարագայում գործում է ոչ այնքան «մոնոդիա-կոմպոզիտոր», որքան «կոմպոզիտոր-մոնոդիա» փոխհարաբերությունը, երբ կոմպոզիտորը իր ձևով բացահայտում է մոնոդիայի նախնական հատկանիշները, ընդունելով դրանց ելակետային նշանակությունը իր ստեղծագործական մտահղացքի համար:

Այստեղ շատ է կարևորվում ավանդականության խնդիրը. մոնոդիան՝ լինի ֆոլկլոր, թե գուսանա-աշուղական ու հոգևոր-մասնագիտացված արվեստ, հանդես է գալիս որպես ավանդույթի և ազգային ավանդականության (հոգեբանության) կրող:

Վերջին տարիների երաժշտագիտական-ֆոլկլորագիտական աշխատություն-ներում Ի.Զեմցովսկին առանձնահատուկ կանգ է առել «ավանդույթ» հասկացության վրա, տալով իր սահմանումները, դիտելով երևույթը տարբեր հարթությունների վրա և դասելով այն ամենաբարդ, խորը և ընդգրկուն հասկացությունների շարքին: Ավանդույթն ու ավանդականությունը նա համարում է ֆոլկլորի հիմքերի հիմքը, և նրա շարունակական «վերարտադրողականության» կարևոր նախապայման: «Механизм традиции – пишет он, – как порождение законов порождения – реальность, чья природа остается великой загадкой. Всякая традиция – это событие явного и тайного, готового и чреватого, доступного изучению и остающегося в недоступных пока глубинах. ...Традиция порождает порождающие модели всего и вся. Правда, мы не можем не ощущать в искусстве также и некую таинственную материю особого рода, ту творческую энергию, которая и дает,

[71] Саркисян С., նշվ. աշխ., էջ 73:

повидимому, то настоящее, неповторимое, ничем не заменимое содержание искусству, те стимулы и то содержание, которое всегда перевышает форму. ...В этом превышении – все. Традиция порождает до тех пор, пока ее содержание превышает ее наличные формы»[72].

Հարաբերելով ֆոլկլորը «ավանդույթի» հետ Զեմցովսկին ֆոլկլորին ևս վերագրում է «վերարտադրողական» կարողություններ. «Как в биологической жизни есть ДНК, репликация и метаболизация плюс «динамические патерны» и энергии, постоянно проходящие через весь живой материал, так и устной традиции присуща энергия вечного и в принципе порождающего движения»[73].

Հավանաբար մոնոդիայի և ավանդականության այս միասնության ներքին կենսատու-ստեղծարար կարողությունների խորքում պետք է փնտրել կոմպոզիտորների կողմից մոնոդիայի «մոդելավորման» կառուցողական մեթոդի կիրառման և ստեղծագործական «հայտնությունների» որոնումների բացատրությունը:

Մոնոդիայի հետ կապված կառուցողական մեթոդի դրսևորումները տարբեր ձևով են արտահայտվել հեղինակների մոտ: Դրանց օրինակները մեծ թիվ չեն կազմում, բայց ի հայտ են բերում ուշագրավ ստեղծագործական մոտեցումներ: Դրանցից մեկի վրա փոքր-ինչ կանգ առնենք:

Դա մոնոդիայի մեջբերման ու զարգացման այսպես ասած՝ «բեկբեկվող» սկզբունքն է (բնորոշումը մերն է): Երբ մեղեդու շարադրանքը «կտրատվում է» որոշակի տարածության վրա (մոտիվ, ֆրազ) պարբերաբար նրա արանքը մտնող այլ երաժշտական նյութով (մեծ մասամբ ֆակտուրային բնույթի), կարծես ինչ-որ ներքին «շնչառության» դադարներով, որը ոչ միայն չի խաթարում, այլև սրում է հիմնական մոնոդիկ նյութի ի

---

[72] Земцовский И., Существует ли изоморфизм традиций? // Художник и народ: новый взгляд на старую проблему. Сыктывкар, «ART журнал», 2008, N 3, с.124-237.

[73] Земцовский И., Народная музыка и современность // В кн: Современность и фольклор. Москва, 1977, с.28-75.

վերջո ամբողջական ընկալման զգացումը, նույնիսկ դառնում է նրա մի նոր օրգանական մաս: Հաճախ այդ շերտերը դառնում են հիմնական թեմատիկ նյութի «մոտիվային» հասունացման գործոն, ի վերջո բերելով նրա ամբողջական անցկացմանը: (Ֆոլկլորային նյութի սիմֆոնիկ զարգացման նման սկզբունքի վառ օրինակներից է Ի.Ստրավինսկու «Պետրուշկա» բալետի IV պատկերում ժողովրդական-քաղաքային մեղեդիների սիմֆոնիզացիան):

Հայ կոմպոզիտորական արվեստում այդ սկզբունքը կիրառվել է Տ. Մանսուրյանի «Գարնան երգեր» խմբերգային շարքում, հետո նաև այլ հեղինակների գործիքային մշակումներում (Մ.Կոկժան և ուրիշներ)[74]:

* * *

Ամեն նոր ժամանակահատված և, մանավանդ յուրաքանչյուր նոր վառ ստեղծագործական անհատականություն բերում էր իր նորը՝ ազգային մոնոդիկ արվեստի և արդի կոմպոզիտորական մտածողության միաձուլման դրսևորումների ոլորտ:

---

[74] Տ.Մանսուրյանի «Գարնան երգեր» խմբերգային շարքը, գրված 1992-ին՝ Հովհ.Թումանյանի մանկական բանաստեղծությունների տեքստերով, բաղկացած է 6 մասից, որոնց մեջ հեղինակը օգտագործել է մանկական երգի (I մաս) և հոգևոր մոնոդիայի (VI մաս) մեջբերում: Նշվող սկզբունքը արտահայտված է I մասում, «Արագիլ բարով եկար» երգի (հեղ. Ազատ Մանուկյան) ամբողջական մեջբերման միջոցով: A capella խմբերգային կտավում երգի առաջին ֆրազից հետո մուտք է գործում ոչ երգային-մեղեդային, այլ ուղղահայացֆակտուրային հյուսվածքով ֆրազ (2 տակտ), որը նախ կտրատում է մեղեդիական գիծը, և ստեղծում, կարծես, ռիթմա-ինտոնացիոն «արձագանքի» տարածականություն, հետո շարունակվում է երգի հաջորդ ֆրազը՝ նորից ընդմիջվելով նույն «բեկբեկուն» շերտով՝ նոր տոնայնական բարձրությունից, և նման երկշերտությամբ ծավալվող խմբերգային կտավում ստեղծվում է մանկական խաղացկոտ, չարաճճի տրամադրություն՝ վառ տպավորիչ հնչողությամբ և կենցաղում տարածված մանկական անպաճույճ երգի նոր գեղարվեստական մեկնությամբ:

Այդ դրսևորումների մի շատ ինքատիպ շերտ կազմեց Ավետ Տերտերյանի երաժշտությունը: Թեև կոմպոզիտորի ստեղծագործություններում մոնոդիայի մեջբերումները քիչ են, սակայն չի կարելի շրջանցել նրա արվեստում ազգային երգարվեստի հետ առընչությունների յուրօրինակ դրսևորումները, դրանց թեկուզ և սեղմ բնորոշումներով[75]: Իր 8 սիմֆոնիաներում, որոնց բովանդակային մտահղացքի լայն ընդգրկման մեջ մշտապես առկա են հայ ժողովրդի բնավորության, նրա հոգևոր կերտվածքի բնորոշ կողմերը, կոմպոզիտորը գտել է մոնոդիկ շերտերից եկող ազգային առանձնահատկությունների վերհանման ու վերաիմաստավորման իր ձևերն ու հնարները:

Առաջին սիմֆոնիայի մեջ (1969) դա «Օրհնության երգ» հոգևոր մոնոդիայի մեջբերումն ու դրամատուրգիական լայն զարգացումն է: Երկրորդ սիմֆոնիայում (1972)՝ երգչախմբի տարբեր ձայներում տարբեր լեզուներով, նաև աշխարհաբար ու գրաբար հայերենով հնչող բանաստեղծական տողերի վանկարկվող-արտասանական դարձվածքներն են I մասում, իսկ II մասում՝ ժողովրդական երգերի բնորոշ դարձվածքներով ծավալվող ինքնուրույն հորինվածքի մոնոդիկ թեմայի զարգացումը՝ բարիտոնի մեներգով, որպես սիմֆոնիայի դրամատուրգիական առանցքի, որի մասին Մ.Ռուխկյանը գրում է. «Этот своеобразный вокализ интонационно крепкими узами связан с армянской монодической культурой, и удивляемся, как удалось композитору сконцентрировать в интонационных нюансах монодии все образы и лики армянской певческой культуры – от крестьянского фольклора, от уходящих в глубокую древность земледельческих песен (оровелов) до ашугских страстно-экзальтированных интонаций, от строгой организованной фактуры духовных монодий до свободных в своем импровизационном порыве поэтических песнопений»[76].

---

[75] Այդ կապակցությամբ տե՛ս. Аревшатян А., Монодийность как принцип мышления в симфониях А.Тертеряна: Москва, «Музыкальная Академия», 2002, N2, с. 76-79.

[76] Рухкян М., Авет Тертерян (творчество и жизнь). Ереван, 2002, с. 91.

Վեցերորդ Սիմֆոնիայում (1980), շարունակելով հետաքրքրությունը հայոց լեզվի, «բառ ու բանի» նկատմամբ կոմպոզիտորը սիմֆոնիկ զարգացման մեջ է դնում հայոց այբուբենի տառերի խմբերգային արտասանությունները՝ որոշակի ռիթմական-տեմբրային համակարգվածությամբ:

Այս ամենի կողքին ազգային բնորոշության դրսևորման ամենակարևոր օղակը դառնում է տեմբրի արտահայտչությունը: Քանի որ Ա.Տերտերյանի սիմֆոնիկ գրելաոճի հիմնական մեթոդը տեմբրային դրամատուրգիան է, ապա ազգային մոնոդիկ ավանդույթից ևս նա վերցնում է հատկապես տեմբրային բնորոշության գործոնը և հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ առաջին անգամ **որպես կայուն և հետևողական սկզբունք** ներմուծում է ազգային նվագարանային տեմբրերը՝ իրենց դրամատուրգիական առաջնային նշանակությամբ՝ զուռնան ու դուդուկը՝ երրորդ (1975), քյամանչան՝ հինգերորդ (1978), դափը՝ յոթերորդ (1987) սիմֆոնիաներում[77]: Ընդ որում երաժշտական նյութի ռիթմա-ինտոնացիոն ուղղվածության տեսանկյունից դուդուկն ու զուռնան վերարթնացնում են ժողովրդական երաժշտության բնորոշ կողմերը, քյամանչան՝ աշուղական երգարվեստի ջերմաշունչ և խորունկ հույզերի ոլորտը, դափը՝ ազգային պարային ռիթմերի հարվածային-տեմբրային արտահայտչության շերտերը: Ինչպես Ս.Սարգսյանն է գրում. «Использование народных инструментов в своих произведениях Тертерян расценивает как проявление «духовной памяти». Действительно, тембровая характеристика народного инструмента – духового, ударного или струнного – имела для него не этнографическое а символическое значение»[78].

Նշված արտահայտչամիջոցների նշանակությունը անշուշտ ավելի կերպարային-խորհրդանշական է, քան կոնկրետ բովանդակային, և ուղղված է ազգային երաժշտական-հոգեբա-

---

[77] Այդ կապակցությամբ տե՛ս. Аревшатян А., О специфике тембровой драматургии в симфониях А.Тертеряна // Сб. «Традиции и современность», вып. 1. Ереван, 1986, с. 198-212.

[78] Саркисян С., նշվ. աշխ., էջ 198:

նական «սիմվոլների» բացահայտմանը՝ համազգային ընդգրկումների հնչողական տարածքում:

Մտցնելով ազգայինի բնորոշ տարրերը համընդհանուր երաժշտական «հասկացությունների» ոլորտ, Ա.Տերտերյանը հիմնավորում է մարդու և մարդկայինի, երկրայինի ու երկնայինի, անցողիկի ու մնայունի միասնության այն ըմբռնումները՝ որոնք հստակվում և ընդգծվում են հատկապես ընդհանուրի հետ ազգային պատկանելիության որոշակի հատկանիշների հարաբերվածությամբ:

* * *

1960-ականներից հետո հայ գործիքային երաժշտության մեջ միաժամանակ թուլացավ ֆոլկլորային նմուշների ներթափանցման ընթացքը: Առհասարակ, մոնոդիկ նյութի մեջբերումը, որպես թեմատիզմի հիմք դարձավ սակավադեպ ու, նույնիսկ շատերի կարծիքով «ժամանակավրեպ», քանի որ կոմպոզիտորների ուշադրությունն ուղղված էր հիմնականում նոր գրելաձևի յուրացման, և ժամանակին «համընթաց քայլելու» խնդրին:

Ավելի շատ արվում էին **մշակումներ**, այն էլ, գլխավորապես ժողովրդական գործիքների համար՝ մենանվագ և անսամբլային: Այս բնագավառում բարձրաճաշակ մշակումներ ստեղծեցին կոմպոզիտորներ՝ Գ.Հախինյանը, Վ.Բալյանը, Խ.Ավետիսյանը, Ս.Շաքարյանը, Ռ.Ալթունյանը, Խ.Մարտիրոսյանը, Ա.Ոսկանյանը և ուրիշներ:

Այս շրջանում նկատելի հետաքրքրություն առաջ եկավ հայ աշուղական, մասնավորապես Սայաթ-Նովայի արվեստի նկատմամբ: Դա համընդհանուր երևույթ էր, որ խթանվեց Սայաթ-Նովայի ծննդյան 250-ամյակի նշման պետական միջոցառումներով, և արտահայտվեց նախ՝ Սայաթ-Նովային նվիրված գրականագիտական, բանասիրական աշխատությունների նոր հրապարակումներով, ապա՝ երաժշտական ստեղծագործության, և արվեստի այլ ճյուղերում (գեղանկարչություն, կերպարվեստ և

այլն) Սայաթ-Նովայի արվեստը բացահայտող ստեղծագործություններով[79]:

Այդ տարիներին ստեղծված հայ գործիքային երաժշտության հնչող էջերից դարձավ Խ.Ավետիսյանի կողմից Սայաթ-Նովայի **«Էշխեմեդ»** երգի մշակումը՝ քանոնի համար, որում աշուղական երգի հարուստ երանգապնակը բացահայտվեց քանոնի երգային-քնարական և կրակոտ-իմպրովիզացիոն հնարների ցայտուն արտահայտչությամբ:

Դաշնամուրային երաժշտության մեջ ծնվեց և դաշնակահարների նվագացանկում հաստատուն տեղ գրավեց Ա. Բաբաջանյանի **«Էլեգիան»** նվիրված Ա.Խաչատրյանի հիշատակին

---

[79] Տե՛ս. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, Երևան, 1961; Հասրաթյան Մ., Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղեր, ժողովածու, 3-րդ հր., Երևան, 1963; Հասրաթյան Մ., Սայաթ-Նովայի Դավթարը, Երևան, 1963; Քոչոյան Ա., Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի բառարան, Երևան, 1963; Ղանալանյան Ս., Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունների ժողովրդական ակունքները, Երևան, 1963; Սարգսյան Խ., Սայաթ-Նովա, Երևան, 1963; Սևակ Պ., Սայաթ-Նովա, Երևան, 1969; Մուրադյան Պ., Սայաթ-Նովան ըստ վրացական աղբյուրների, Երևան, 1963; Հովհաննես Թումանյան, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1963; Աղբալյան Ն., Ամբողջական երկեր, և Սայաթ-Նովայի հետ, Բեյրութ, 1966; Մանուկյան Մ., Սովետահայ գունալական երգարվեստը, թեկնածուական ատենախոսություն՝ նվիրված հայ աշուղական երգարվեստին, Երևան, ՀՀԳԱ, 1969, Հարությունյան Ա., «Սայաթ-Նովա» օպերան, 1969; «Սայաթ-Նովա» հեռուստաֆիլմ, ռեժ. Կ.Արզումանյան, «Երևան» ստուդիա, 1960; «Նռան գույնը» գեղարվեստական ֆիլմ, «Հայֆիլմ» կինոստուդիա, ռեժ. Ս.Փարաջանով, 1969:

Ավելի ուշ կստեղծվեն երաժշտագիտական ծավալուն ուսումնասիրություններ՝ Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փասադենա, «Դրազարկ», 1995; Երնջակյան Լ., Աշուղական արվեստը և մշակութային ժառանգության պահպանման խնդիրները // Հայ աշուղագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները ժողովածու, Երևան, 2005, էջ 3-13; 1993-ին կվերականգնվի «Սայաթ-Նովա» աշուղական անսամբլի գործունեությունը՝ Թ. Պողոսյանի գլխավորությամբ, որի նախաձեռնությամբ 1995-ին կստեղծվի «Սայաթ-Նովա» մշակութային միություն և այլն, իսկ 300-ամյա հոբելյանի առթիվ լույս տեսավ «Սայաթ-Նովա-300» հոդվ.ժողովածուն, Երևան, 2013:

Սայաթ-Նովայի **«Քանի վուր ջան իմ»** երգի բարձրատաղանդ մշակմամբ (1970-ական թթ.)[80]:

Տ.Մանսուրյանը **«Նռան գույնը»** կինոֆիլմի երաժշտության մեջ ֆրագմենտար մեջբերմամբ և մոտիվային զարգացման սկզբունքով օգտագործեց Սայաթ-Նովայի **«Աշխարհումս ախ չիմ քաշիլ»** երգը՝ որպես ֆիլմի լեյտթեմա:

Գործիքային երաժշտության տարբեր ժանրերում Սայաթ-Նովայի երգերին դիմեցին կոմպոզիտորներ՝ Ա. Փիրումովը (Սիմֆոնիա թ.5՝ «Երգասացությունների հիմանվագ՝ Սայաթ-Նովայի թեմաներով»), Ս.Զրբաշյանը (Սյուիտ՝ ջութակահարների անսամբլի համար), Գ.Հախինյանը (ֆանտազիա՝ ջութակի համար), Գ.Չթչյանը (դաշնամուրային պիես), Վ.Բալյանը, Ռ.Պետրոսյանը, Ռ.Ալթունյանը (մշակումներ՝ ժողովրդական գործիքների համար և այլն):

Աշուղական և ժողովրդական երգերի մշակումներով հանդես եկան դաշնամուրի հայ կատարողական արվեստի երախտավորներ՝ Ռ.Անդրիասյանը (1912-1971) և Գ.Սարաջյանը (1916-1986):

Լինելով տաղանդավոր դաշնակահարներ, Լենինգրադի կոնսերվատորիայի շրջանավարտներ, 1940-ականներին տեղափոխվելով Երևան, նրանք ծավալեցին բազմակողմանի գործունեություն՝ որպես մենակատար և անսամբլային կատարողներ և մանկավարժներ: Երկար տարիներ նրանք գլխավորեցին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնները, կրթելով հայ բարձրարվեստ դաշնակահարների մի քանի սերունդ: Օժտված նաև ստեղծագործական ձիրքով, գիտակցելով ազգային դաշնամուրային նվագացանկի ընդլայնման կարևորությունը, նաև՝ իրենց իսկ համար բացահայտելով հայ մոնոդիկ երաժշտության հարուստ շերտերը, նրանք մշակեցին Կոմիտասի, Սայաթ-Նովայի, ինչ-որ չափով նաև՝ Ջիվանու ու Շերամի երգերը, ստեղծելով

[80] Տե՛ս. Аматуни С., Арно Бабаджанян, Ереван, 1985, с. 98-100.

գեղարվեստական վիրտուոզ պիեսներ, որոնք հաստատուն տեղ գրավեցին հայ դաշնակահարների նվագացանկում[81]:

Ջութակի համար մշակումներ արեցին ջութակի հայ կատարողական դպրոցի անվանի գործիչներ՝ Կ.Դոմբաևը, Ա.Շամշյանը, Հ.Բոգդանյանը և ուրիշներ[82]:

* * *

1980-ականների սկզբներին Հայաստանի երաժշտական, մշակութային կյանքում ազգային արժեքների վերագնահատման մի նոր գործնական «ալիք» բարձրացավ:

Հայ բանագետների, երաժիշտ-ֆոլկլորագետների ջանքերով հետաքրքրություն առաջ եկավ հայ ժողովրդական երգի ու բանահյուսության, պատմական Հայաստանի տարբեր շրջանների՝ Սասնա, Մշո, Վանա, Շաթախի, Բութանիայի, Տարոնի և այլ վայրերի երգերի ու պարերի, հայ ժողովրդի երգաստեղծության հանիրավի մոռացված ժառանգության նկատմամբ[83]:

Սկսեցին կազմավորվել և համերգային կյանք մտնել «ազգագրական» երգի համույթներ (Գանձասար, Մարաթուկ, Ակունք, Նարոյ և այլն), որոնք հնչեցնում էին մեր ժողովրդի կենցաղում վաղուց չհնչած երգեր ու պարերգեր՝ այդ գավառների տարազներով, ծիսական, կենցաղային թատերախաղերի համերգային ձևավորումներով:

---

81 Տե՛ս. Անդրիասյան Ռ., Դաշնամուրային երկեր, Երևան, 1974; Սարաջյան Գ., Դաշնամուրային պիեսների ժողովածու, Երևան, 1957; Դաշնամուրային պիեսների ժողովածու (20 պիես), Երևան, 1976 և այլն:

82 Տե՛ս. Հայ կոմպոզիտորների ջութակի պիեսների ժողովածու, Երևան, 1962; Домбаев К.С., Обработки и переложения для скрипки и фортепиано. Ереван, 2007.

83 Առաջին քայլերից մեկը եղավ բանագետ Արուսյակ Սահակյանի նախաձեռնությամբ 1979-ին «Սովետական արվեստ» ամսագրում (թիվ 9) սկիզբ առած հոդվածաշարը՝ «Հայկական ժողովրդական երգարվեստն ու պարարվեստը այսօր» խորագրով, որում հանդես եկան այդ խնդիրներով մտահոգված հայ մշակույթի շատ գործիչներ:

Դա մի նկատելի երաժշտական-մշակութային հայրենասիրական շարժում էր, որ վեր էր հանում ազգային մոնոդիայի, գլխավորապես գեղջկական երաժշտաստեղծության բազմաոճ ու բազմաբնույթ շերտերը:

Կազմակերպվում էին ֆոլկլորային համերգներ Երևանի պետական կոնսերվատորիայում, որոնք հետո ընդլայնվեցին, վերաճելով ֆոլկլորային փառատոների, և պարբերաբար գարնանն ու աշնանը անցկացվում էին Երևանի Պոլիտեխնիկական (Ճարտարագիտական) ինստիտուտում, որպես ազգային մշակույթի խանդավառ տոներ: Նրանցում հանդես էին գալիս և՛ պրոֆեսիոնալ, և՛ հիմնականում ինքնուս ժողովրդական երգողերգահաններ, պարողներ ու պարային խմբեր հանրապետության տարբեր ծայրերից եկած «ինֆորմատորներ»՝ ժողովրդական երգի կրող-կատարողներ: (Այդ ավանդույթը շարունակվում է նաև մեր օրերում):

Նկատելիորեն ակտիվացավ նաև ավանդաբար ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի, կոնսերվատորիայի երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի, կոմպոզիտորների միության ֆոլկլորի մասնաճյուղի համատեղ ուժերով անցկացվող ժողովրդական արվեստի խնդիրներին նվիրված հանրապետական և միութենական գիտաժողովների կազմակերպումը՝ համերգային համապատասխան ծրագրերով, ժողովրդական երգերի, նաև նորահայտ «ազգագրական» երգերի կատարումներով[84]:

Ինչպես միշտ, ակտիվ գործընթացի մեջ էին նաև ֆոլկլորային գիտարշավները՝ նոր երգերի ձայնագրման, վերծանման, համակարգման և հրատարակման աշխատանքներով[85]:

---

[84] «Ազգագրական» բնորոշումը կիրառում ենք որպես այդ շրջանում տարածված և ընդունված, թեև համամիտ ենք Ա.Սահակյանի այն կարծիքին, որ այդ տերմինը վերաբերվում է ազգային մշակույթի այլ՝ կենցաղային-առարկայական-կիրառական տեսակներին, բայց ոչ երգ-երաժշտությանը (Ա.Սահակյանի հետ բանավոր զրույցից):

[85] «Ազգագրական» երգերը ընդգրկող առաջին հրապարակումներից էր «Թալին» – հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ» ժողովա-

ժամանակի ընթացքում այդ երգերը սկսեցին հնչել բեմերից, ռադիո-հեռուստատեսությամբ, աստիճանաբար ներթափանցեցին կենցաղ, արթնացնելով ժողովրդի պատմական հիշողության խորքը, և նորոգելով երաժշտական մթնոլորտը ռիթմա-ինտոնացիոն նոր տարրերով: Նորության զգացողությունը պայմանավորված էր «ազգագրական» երգերի լեզվական-բարբառային ինքնատիպությունից բխող երաժշտալեզվական յուրահատկությամբ: (Այդ երգերի թեմատիկ և լեզվաոճական առանձնահատկությունները առավել լիարժեք բացահայտված են Ա.Փահլևանյանի մենագրության մեջ)[86]:

Դժվար է ասել, թե այդ երգերը արագորեն ներթափանցեցին կոմպոզիտորական արվեստ, մանավանդ գործիքային երաժշտություն:

Ճիշտ է, ժողովրդական երգաստեղծության այդ ինքնատիպ շերտը չվրիպեց կոմպոզիտորների ուշադրությունից, և 1980 ականներին ստեղծվեցին մշակումներ՝ վոկալ, խմբերգային ժանրերում (**է. Արիստակեսյան**՝ «Տարոնի ժողովրդական պատկերներ» վոկալ-գործիքային շարքը (1980), «Տոնախմբություն գյուղում» կանտատը (1981), «Չորս քնարական երգ ժողովրդական թեմաներով՝ Բութանիայի երգեր երգչախմբի համար» (1988), **Ս.Աղաջանյան**՝ «Շուշո», «Գիշերվան զանգեր հնչեցին», «Պապիկ-մամիկ կարգեք գիս» (1987), «Տարոնի երգեր», «Նոր Նախիջևանի երգեր», **Վ.Մանուկյան**՝ «Գյուղական հարսանիք» a capella երգչախմբի համար (1995), **Ա.Պալյան**՝ «Բութանիայի երգեր» խմբերգային շարք (1986) և այլն): Ե.Երկանյանը գրեց «Մոկաց Միրզա» օպերան՝ ժողովրդական գործիքների նվագախմբի, մեներգիչների և երգչախմբի համար (1978): Հիմքում ընկած են և ֆոլկլորային նմուշներ, և հոգևոր մոնոդիաներ (ժամկոչների երկու երգ), և ինքնուրույն հորինվածքի թեմաներ: Որպես առաջինը իր տեսակով «Մոկաց

ծուն, կազմողներ՝ Ա.Փահլևանյան և Ա.Սահակյան, խմբագիր՝ Մ.Բրուտյան, Երևան, 1984:

[86] Пахлеванян А., Вопросы армянской музыкальной фольклористики, Ереван 2005.

Միրզա»-ն սկիզբ դրեց «ֆոլկ-օպերայի» ժանրի զարգացմանը հայ օպերային արվեստում:

Ցավոք, գործիքային երաժշտության մեջ վերոհիշյալ երգերի մշակումները, կամ մեջբերումները քիչ են հանդիպում: Կարելի է նշել՝ **Ա. Աճեմյանի** «Գորանի» պոեմ-ռապսոդիան սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1985), համանուն երգի մեջբերմամբ և սիմֆոնիկ զարգացմամբ, **Է. Արիստակեսյանի** «12 մանրանվագ՝ ժողովրդական թեմաներով դաշնամուրի համար» (1988), **Վ.Մանուկյանի** Ռապսոդիան ալտի և լարային նվագախմբերի համար (2006), որում մեջբերված են «ազգագրական»՝ «Մշո խըռ», «Գացեք բերեք», «Օրրիմ, օրրիմ» երգերը, Թավջութակի սոնատը (1985), որի վերջաբանում մեջբերված է «Մարալ Շուշո» երգը, **Ռ.Ալթունյանը** «Հարազատ մեղեդիներ» մշակումների մեջ՝ շվիի, պկուի և լարային նվագախմբի համար (2000) ընդգրկել է «Քելե լաո» (I պիես), «Մշո աղջիկ» (II պիես), «Հանաներ» (III պիես) երգերը:

* * *

Մոնոդիայի նկատմամբ հետաքրքրությունը շարունակվում էր, բացահայտվելով տարբեր ձևերով: Կոմպոզիտորների ուշադրությունը նորից ուղղվել էր ժողովրդական, գուսանաշուղական, միջնադարյան-մասնագիտացված երգանմուշներին, բայց, արդեն 1990-ականներին ձևավորված կոմպոզիտորական մտածողության նոր մոտեցումներով:

1990-ական թվականները հայ ժողովրդի կյանքում պատմական կարևոր իրադարձությունների ժամանակաշրջան էր: 1988-ին սկիզբ առած հայոց համազգային շարժում, Հայաստանի Հանրապետության անկախ պետականության հաստատում (1991), արցախյան պատերազմ՝ իր հերոսական-հայրենասիրական ու ողբերգական էջերով, 1988-ի աղետալի երկրաշարժի հետևանքների թանձր «մշուշ», նոր տնտեսական հարաբերությունների ձևավորման բարդ գործընթաց, ներքաղաքական բախումներ, ժողովրդի սոցիալ-հոգեբանական ծանր պայմաններ, ու դրանցից բխող մարդկային փոխհարաբերությունների անկ-

ման և հոգեկան մեկուսացման մռայլ տարիներ, որոնք ընդհանուր նեղվածության հետ, որոշ դեպքերում կարող էին լինել նպաստավոր՝ ստեղծագործական անհատականությունների համար, որպես ինքնակենտրոնացման, կենսական ճշմարտությունների բացահայտման, սթափ հոգևոր կյանքի բարոյական արժեքների հաստակեցման շրջան, որով մարդ-արվեստագետը բավականաչափ ազատվում էր կենսական ակտիվ «սպառողական» շփումների շեղող ազդեցություններից և դառնում ավելի ամբողջական, բնական ու համոզիչ՝ թեկուզ սուբյեկտիվ, բայց անկեղծ՝ իր գեղարվեստական ինքնարտահայտման դրսևորումներում: Հոգևոր նորոգման այս լիցքերը պայմանավորեցին կոմպոզիտորական ստեղծագործության նոր ընթացքը, նրա բովանդակային նոր ուղղվածությունը նաև գործիքային երաժշտության մեջ: Այն երկակի բնույթ էր կրում, մի կողմից՝ ոչ վաղ իրադարձությունների արձագանքը՝ հերոս-հայրենասերների, անմեղ նահատակների հիշատակը հավերժացնող և ժողովրդի կերպարը վսեմացնող տրամադրություններով, մյուս կողմից՝ ներանձնական ապրումների մռայլ ու լարված, «փակ տարածքում» շիկացող սրված հուզականության կամ «կպչուն մտքերի» ճնշող միատարրության գերակայություն ու դրանցից «ժայթքող» զայրույթ, բողոք, ընդվզում:

Հոգեբանական նոր լարվածքը իրեն զգացնել տվեց նաև ազգայինի ու համընդհանուրի հարաբերակցության ոլորտում:

Ոչ վաղ անցյալի ակտիվ փորձարարություններից հետո արդի երաժշտության նորագույն միջոցներով հագեցված երաժշտաբառարանով իր գրելաոճը հիմնավորող ստեղծագործողի համար, երբ նորի բացահայտման ուղիներն արդեն որոշակիորեն հաղթահարված էին, հայացքը՝ գեղարվեստական ճշմարիտ արժեքների վրա դարձավ ավելի պարզ ու իրատեսական, և ազգային երաժշտության ակունքներում կուտակված հոգևոր գանձերի գնահատությունը նոր իմաստ ու նշանակություն ստացավ:

Ազգային մոնոդիայի մեջբերումները շատ անմիջականորեն կապվեցին ժողովրդի կերպարի, նրա կենսական լիցքերի,

նաև՝ նրա անբաժան մասնիկը լինելու զգացողության բացահայտման հետ:

Նման մոտեցման ուշագրավ արտահայտություններ դրսևորվեցին Ս.Շաքարյանի, Ռ.Ալթունյանի, Ե.Երկանյանի, Ռ.Սարգսյանի, Մ.Կոկժաևի, Վ.Աճեմյանի, Ս.Հովհաննիսյանի, Ա.Սաթյանի, Վ.Մանուկյանի, Վ.Շարաֆյանի, ինչպես նաև ավագ կոմպոզիտորներից Ա.Հարությունյանի և այլոց ստեղծագործություններում:

Շարունակելով իր նախասիրությունը մոնոդիայի հետ աշխատելու հարցում կոմպոզիտոր Ռ. Սարգսյանը 1989-ական թվականին գրեց թ.2 Սիմֆոնիան, որը վերնագրված է «Իրոնիկա» (Հեգնական) և որում կոմպոզիտորը արտահայտել է իր վերաբերմունքը նոր իրականության բարոյա-հոգեբանական մթնոլորտի խոցելի երևույթների նկատմամբ: Սիմֆոնիայի երեք մասերի միջով որպես ժողովրդի կերպարը խորհրդանշող թեմատիկ նյութ, որպես սիմֆոնիայի լեյտթեմա մեջբերել և սիմֆոնիկ զարգացում է տվել «Տղա Զավեն» ժողովրդական պարերգի մեղեդուն[87]:

Նույն ժողովրդական մեղեդին վառ կերպարային արտահայտություն է ստացել նաև 2005 թ. դաշնամուրի համար գրված **«Ինչ-որ բան Հայաստանի մասին»** հումորեսկում: Եռամաս ձևով գրված այս դինամիկ, սրամիտ ու տպավորիչ պիեսի միջին մասում կոմպոզիտորը մեջբերել է նաև ժողովրդական «Ալագյազ» երգի մեղեդին՝ զարգացման հետաքրքիր ընթացքով:

«Դեր Զոր վերապրողի խոստովանանքը» միամաս նվագախմբային ստեղծագործության մեջ ևս ժողովրդական պարերգի թեման խորհրդանշում է ժողովրդի կերպարը՝ զարգացման լարված ու դրամատիկ ընթացքով (2005): Իսկ **«Կանչիր գարուն»** անսամբլային գործում (2007) մեջբերված են «Գարուն ա» և «Քոչարի» մոնոդիաների մոտիվային դարձվածքները:

Բոլոր նշված ստեղծագործություններում ժողովրդական եղանակների մեջբերումը ուղղված է հայ ժողովրդի կերպարի, նրա պատմական ճակատագրի դրամատիկ-ողբերգական անց-

---

[87] Տե՛ս. Հայկական ժողովրդական երգեր Թ. Ալթունյանի մշակմամբ, գիրք II, Երևան, 1988 , էջ 68:

քերին ու մաքառումներին, որտեղ ժողովրդական մեղեդու պարզ «անաղարտությունը» ընկնում է իրադարձությունների «վայրագ», էքսպրեսիվ ու «խեղված» հնչողական շերտերի «հորձանքի» մեջ, զարգացման վայրիվերումներից այնուամենայնիվ դուրս գալով իր հիմնական նկարագիրը պահպանած, նույնիսկ ավելի ամրացած, ամրապնդված ու լիաթոք հնչողությամբ:

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումները նկատելի տեղ գրավեցին Ս.Շաքարյանի երկերում: Կոմպոզիտորը դիմել է ժողովրդական, այդ թվում և Արցախի ժողովրդական երգերին ու պարերին, կոմիտասյան մեղեդիներին և միջնադարյան հոգևոր երգասացություններին: Որպես օրինակ կարելի է նշել 2005-ին ստեղծված **«Հայրենականչ»** սիմֆոնիկ պոեմը, գրված՝ Վլադիմիր Սպիվակովի խնդրանքով՝ Երևանում նրա նվագախմբի կայանալիք համերգի առիթով:

Պոեմն ունի երկմասանի կառուցվածք, որի առաջին բաժնում կոմպոզիտորը մեջբերել է **«Ամեն հայր սուրբ»** հոգևոր մոնոդիան, երկրորդում՝ **«Կռունկ»** միջնադարյան աշխարհիկ տաղի մեղեդին: Ըստ էության սա երկու մոնոդիաների մշակում ներդաշնակում է, որոնց համադրման և հուզական-կերպարային յուրօրինակ վերադրսևորման միջոցով կոմպոզիտորը փորձել է հաղորդել հայ ժողովրդի ոգեղեն էությունը՝ անցյալի ու ներկայի, հոգևորի ու աշխարհիկի փոխկապակցվածության մեջ:

Մոնոդիայի մշակումների գիծը շարունակվեց նաև Ե.Երկանյանի գործիքային ստեղծագործություններում: 1989-ին երգեհոնի համար գրված **«Անցեալի որմնանկարներ»** սյուիտի բոլոր հինգ մասերի հիմքում ընկած են հայ հոգևոր երգասացություններ, որոնք լրացնում են միմյանց, ստեղծելով բովանդակային ամբողջություն՝ ներքին հակադրություններով հանդերձ: (Առավել մանրամասն կանդրադառնանք վերլուծական դիտարկումների բաժնում)

Կոմպոզիտոր Ս.Հովհաննիսյանը, որի ստեղծագործության հիմնական բնագավառը գործիքային երաժշտությունն է, մշտապես դիմել է մոնոդիկ մեջբերումներին՝ տարբեր ժանրի երկերում: Հաճախ միևնույն մոնոդիան մեջբերել է տարբեր ստեղծագործություններում: Օրինակ՝ Խաչատուր Տարոնեցու «Խոր-

հուրդ խորին» շարականը ֆրագմենտար մեջբերված է **Սիմֆոնիայում** կամերային նվագախմբի, երգչախմբի և հարվածայինների համար (1990), նաև ֆլեյտայի ու դաշնամուրի համար գրված **Սյուիտի** II մասում (1999): Ներսես Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ» հոգևոր երգը մեջբերված է (հատվածաբար) **«Այրիվանք»** սիմֆոնիկ նախերգանքում (1993), նաև **Կվարտետում**՝ գրված ֆլեյտայի, ջութակի, ալտի և թավջութակի համար (2001): Այլ հոգևոր մոնոդիաներ մեջբերված են՝ **Ալտի մենանվագ սոնատում** (1978), **Թավջութակի մենանվագ սոնատում** (1993) և այլ գործերում:

Ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման վառ օրինակներ կան Մ.Կոկժաևի գործիքային ստեղծագործություններում: Նախ՝ ժողովրդական երգերի մշակումները՝ տարբեր գործիքային կատարողական կազմերի համար: Դրանց մեջ Ղարաբաղի հնագույն երգ՝ **«Օխտը օր ա առանց քեզ»**՝ երկու ջութակի և դաշնամուրի համար (1989), Կոմիտասի **«Հոյ Նազան»** և **«Շողեր ջան»** երգերը՝ փայտյա-փողային և լարային գործիքների համար (2003), **«Էջմիածնի պարը»** (նույն Վաղարշապատի) դաշնամուրային տրիոյի համար (2006), **«Կաքավիկը»** երկու ջութակի և դաշնամուրի համար նաև՝ **Վարիացիաներ «Գարուն ա» երգի թեմայով**՝ տուբայի և դաշնամուրի համար (2003):

Մշակումներից բացի, Մ.Կոկժաևի մի շարք ստեղծագործություններում (սիմֆոնիկ, կամերային-անսամբլային) սերիալ տեխնիկայով գրված բարդ, դիսոնանսային հյուսվածքի մեջ անց են կացվում հայկական ժողովրդական երգերի դարձվածքներ (մոտիվի, ֆրազի սահմաններում), որոնք օրգանապես կապվում են ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքին, և «ապազգային» թվացող հնչող շերտերը իմաստավորում ու «շնչավորում» են ազգային հոգեբանության երաժշտական արտահայտություններով:

Այդպես, ջութակի ու նվագախմբի համար գրված **թ.3 Կոնցերտում (Dialog mit Yohannes)** զարգանում են «Ալագյազ» երգի մոտիվային դարձվածքները: **Լարային թ.2 և թ.3 կվարտետներում** (1988, 1998) ցայտուն կերպարային արտահայտչությամբ

և դրամատուրգիական զարգացման մեջ իրենց որոշակի նշանակությամբ մեջբերված են «Կաքավիկ» երգի դարձվածքները:

Մոնոդիայի մշակումները բավական լայն տեղ են գրավել կոմպոզիտոր Ռ.Ալթունյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա շուրջ 300 մշակումներն արվել են տարբեր նպատակներով ու մոտեցումներով: Նախ՝ ժողովրդական գործիքների նվագախմբի և երգի-պարի անսամբլի համար արված մշակում-ներդաշնակումներ, որոնց թիվը բավական մեծ է, և դրանք որոշակի գործնական, գեղարվեստական դեր են խաղացել և այժմ էլ պահպանում են իրենց կարևորությունը համերգային-կատարողական գործում: Նրանցում կոմպոզիտորը հետևողականորեն շարունակում է Թ.Ալթունյանի ավանդույթները՝ ժողովրդական մեղեդիների մաքուր նկարագիրը պահպանելու և անպաճույճ, նրբաճաշակ ներդաշնակություն հորինելու հարցում:

Զուտ գործիքային երաժշտության մեջ Ռ.Ալթունյանը ստեղծել է մշակումներ և՝ ժողովրդական գործիքների, և՝ դասական գործիքների անսամբլների (լարային նվագախումբ, լարային քառյակ) և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, հաճախ նաև համատեղելով այդ գործիքները: Նման մշակումներից են՝ «Մանրանվագներ» լարային քառյակի համար (1984-94թթ.), «Անտունի» քյամանչայի և կամերային նվագախմբի համար (2001), «Մարգարտաշար» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1997), «Թափուր անդաստան» դուդուկի և կամերային նվագախմբի համար (2002), «Թամզարա» երեք զուռնայի, մեծ դհոլի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (2003):

Բավական տպավորիչ է «Մանրանվագների շարքը»՝ լարային քառյակի համար (կա նաև լարային նվագախմբի համար արված տարբերակ): Նրանում ընդգրկված են հայկական ժողովրդական երգեր և պարեղանակներ: Շարքը սկսվում և ավարտվում է կրակոտ պարեղանակներով. I մասում՝ «Քոչարի», V (վերջին) մասում՝ «Բերդ պար»: Միջին մասերում. II՝ «Չեմ ու չեմ», III՝ «Յաման յար», IV՝ «Ես սիրեցի»: Մոնոդիաները մշակվել-ներդաշնակվել են սկզբում մեղեդիական նյութի անփոփոխ անցկացմամբ ներդաշնակված, ապա տարբերակվող կրկնությունների մեջ տեղի ունեցող զարգացմամբ՝ հյուսվածքի

փոփոխությամբ, պոլիֆոն ձայնարկումներով ու շերտավորումներով, հարմոնիկ-տոնայնական գունափոխումներով, դիսոնանսային ակկորդների շեշտակի մուտքերով, պոլիտոնալ, պոլիռիթմական կապակցումներով, որով ժողովրդական մեղեդին ստանում է նոր բնույթ, ժամանակակից հնչողություն, կերպարային նոր արտահայտություն:

Երգային-քնարական մեղեդիները պարուրված են թեթև, թափանցիկ, հոմոֆոն-հարմոնիկ ու պոլիֆոն-ենթաձայնային հորիզոնականներով հյուսվող ներդաշնակու-թյամբ: Իսկ պարեղանակներում առկա են ստեղծագործական առավել ակտիվ լիցքերը՝ համարձակ ու շեշտակի, հուզականորեն պիրկ, զսպանակված, անսպասելի գունային համադրումներով և պարեղանակի «սիմֆոնիզացման» վերընթաց գծով:

Այդպիսին են «Քոչարին», «Բերդ պարը» նշված շարքից, նաև «Թամզարան»՝ որպես առանձին մշակում:

Գեղեցիկ են արված նաև «Մարգարտաշար» խորագրով հայկական երգերի ու պարեղանակների սիմֆոնիկ մշակումները նվիրված հոր՝ կոմպոզիտոր Թաթուլ Ալթունյանի հիշատակին, նրա ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի առիթով: Բնականաբար, այդ մեղեդիները վերցված են Թ. Ալթունյանի մշակումներից: Մեղեդիական նյութի սիմֆոնիկ զարգացման մեջ զգացվում է կապը՝ Ա. Սպենդիարյանի և Ս. Ասլամազյանի ստեղծագործական ավանդույթների հետ:

Շարքը բավական մեծ է՝ 17 երգանմուշ և միգուցե փոքրինչ ծանրաբեռնված, բայց նրանում լայնորեն բացվում է Հայաստան աշխարհի բնության, հայկական երաժշտական կենցաղի ու ժողովրդի ջերմ հիշողությունների համայնապատկերը՝ արված «գեղանկարչական» ցայտուն տպավորչությամբ, ասել է թե՝ նվագախմբային գույների վառ զգացողությամբ, ճաշակով, ազգային շնչով, ու սիմֆոնիկ գրելաձևի բարձր վարպետությամբ: Որոշ մշակումներում սիմֆոնիկ, կամերային նվագախումբ ներմուծելով ժողովրդական գործիքները Ռ.Ալթունյանը միանգամից հիմնավորում է արդի երաժշտամտածողությամբ մշակված հայկական մեղեդու ազգային պատկանելիությունը:

Ազգային գործիքային տեմբրերի ներմուծումը դասական

երաժշտություն, որը ավանդականորեն դեռևս Ա.Սպենդիարյանից է գալիս, կապված հատկապես պարեղանակների սիմֆոնիզացիայի հետ, ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ գնալով լայն տեղ է գրավում, դառնալով արդի հայ կոմպոզիտորական երաժշտամտածողության բնորոշ հատկանիշ:

Այս երևույթը բնորոշ է նաև երիտասարդ կոմպոզիտոր **Վաչե Շարաֆյանի** ստեղծագործությունների համար, որոնցից շատերում հիմնային է ժողովրդական գործիքների ընդգրկումը՝ դասական կատարողական կազմերի մեջ՝ թե՛ ինքնուրույն հորինվածքի ստեղծագործություններում, թե՛ մշակումների մեջ:

1990-ականներին ստեղծագործական ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների մեջ Վ. Շարաֆյանը (ծնվ. 1966թ.) արդի երաժշտամտածողությամբ և «ավանգարդիստա-կան» գրելաոճով հանդերձ ամուր թելերով կապված է ազգային ակունքներին, որոնց ցայտուն հատկանիշները բացահայտում է ավանդականի ու նորարականի միասնության ինքնատիպ դրսևորումներով:

Ազգայինի արտահայտման ամենաընդգծված կողմը նրա ստեղծագործություններում կարելի է համարել **տեմբրային** արտահայտչության գործոնը՝ ազգային նվագարանների ընդգրկման նախասիրությամբ: Այդ նախասիրության մեջ ամենակայուն տեղը գրավում է դուդուկը, որը առկա է նրա ստեղծագործություններից շատերում: Ընդ որում դուդուկը մեծ մասամբ ներգրավվում է դասական կատարողական կազմի մեջ (լարային, կամերային նվագախումբ, լարային քառյակ, խառը կազմի քառյակ, եռյակ և այլն): Դուդուկին հաճախ որպես ռիթմական ուղեկցող գործիք միանում է դհոլը: (Որոշ ստեղծագործություններում հեղինակը ընդգրկում է նաև զուռնա, շվի, քանոն և այլ ժողովրդական գործիքներ:)

Ինքնուրույն նյութով հորինված գործիքային-անսամբլային ստեղծագործություններում դուդուկի տեմբրի կարևորության հետ մեկտեղ կարևորվում են նաև նրա նվագամասերում հնչող ազգային երաժշտամտածողության թեմատիկ- իմպրովիզացիոն շերտերը՝ ժողովրդական և աշուղական երաժշտության հետ կապված, այսինքն այն, ինչ կազմում է դուդուկի ազգային

նվագացանկի հիմքը: Այդ շերտերը, որպես ինքնավար, բայց և կապակցված ու բարդ խաչաձևումներով միահյուսված հնչող գծեր զարգացման մեջ են մտնում դասական գործիքներով հնչող արդի երաժշտալեզվական «խմորումների», նրանց դիսոնանսային, բազմանիստ հնչյունակապակցությունների թանձր շերտերի հետ և ստեղծում ընդհանուրին միաձուլված ազգայինի «շղարշված» արտահայտություններ: Դուդուկի տեմբրը իր երաժշտական-իմպրովիզացիոն նյութի ազգային բնորոշությամբ դառնում է արդի «երաժշտաբառարանում» ազգային մոնոդիկ երաժշտամտածողության որոշակի գործոն՝ իր ինտոնացիոն-կերպարային արտահայտչությամբ[88]: Նման զգացողություն են ստեղծում՝ «Ակացիայի երգի առավոտյան բույրը» դուդուկի և լարային քառյակի համար (2001), «Արևը, գինին և ժամանակի քամին» դուդուկի, ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար (1998) և այլ գործեր:

Դուդուկի տեմբրային արտահայտչությունը կարևորվել է նաև Վ.Շարաֆյանի գործիքային մշակումներում: Կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը ուղղված է հայ հոգևոր մոնոդիաներին և կոմիտասյան երգերին ու պարեղանակներին:

Հոգևոր մոնոդիայի մշակումներից են՝ «Ո՞ւր ես մայր իմ», «Ուրախ լեր» թավջութակի և դաշնամուրի համար, «Ամեն հայր սուրբ», «Քաց մեզ Տեր» երկու թավջութակի համար և այլն:

Կոմիտասյան երգերի ու պարերգերի մշակումները արված են դուդուկի ու լարային նվագախմբի համար (2005) և կազմում են շարք՝ 11 պիեսից, բայց կարող են կատարվել նաև առանձին, կամ ավելի փոքր քանակության ընդգրկմամբ[89] (դրանք մոտիկից կդիտարկենք վերլուծական բաժնում):

---

[88] Տեմբրի ինտոնացիոն-կերպարային արտահայտչության վրա առանձնակի ուշադրություն են դարձրել Բ.Ասաֆևը և Ի.Զեմցովսկին: Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс. Кн.2 – Интонация. М.-Л., 1947, с.33-35; Земцовский И., Из мира устных традиций. Заметки впрок. Санкт-Петербург, 2006, с.194.

[89] Տե՛ս. Վ.Շարաֆյանի ստեղծագործությունների ընտրանին // SCORES of the ARMENIAN COMPOSERS, SSAFM, ժողովածու, էջ 77-103:

Դուդուկի համադրումը դասական գործիքների հետ բնորոշ դարձավ նաև Արամ Սաթյանի մշակումների համար:

Մոնոդիայի մշակումներ Ա.Սաթյանը արել է դեռևս ուսանողության տարիների ստեղծագործություններում: Դրանց մեջ՝ արդեն հիշատակված «Շարական» սիմֆոնիկ վարիացիաները (1966-1967) լարայինների, տավիղի, պղնձյա-փողայինների և հարվածայինների մեծ խմբի համար:

Հետագա տարիներին արված մշակումներում կոմպոզիտորը դասական գործիքների հետ ընդգրկեց նաև դուդուկը, տալով նրան հատկապես մոնոդիկ նյութի նվագամասը: Նման ստեղծագործություններից է «1915 թվական»-ը լարային նվագախմբի, հարվածայինի (timpani) և դուդուկի համար: Հիմքում «Հով արեք» և «Երկինքն ամպել ա» երգերի մշակում-սիմֆոնիզացիան է՝ կապված հայ ժողովրդի պատմության տխուր էջերի հետ: Կոմպոզիտորը դրամատիզացնում է այդ երգերը սիմֆոնիկ զարգացման լարված, հագեցված ու «չարագույժ» արտահայտչամիջոցներով (սուր դիսոնանսային լադա-հարմոնիա, տրեմոլոներ, հարվածային ռիթմերի բախումնալից համադրություններ և այլն): Աստիճանաբար ուժգնացող հնչողությամբ զարգացումը հասնում է դրամատիկ-ողբերգական բարձրակետի, հատկապես «Հով արեք» երգի անցկացմամբ, որի բանաստեղծական տողերի մեջ ամփոփված անձնական ցավի զգացումը վերաիմաստավորվում է որպես համընդհանուր վշտի արտահայտություն: Այդ զգացումներով համակված կոմպոզիտորը պիեսի վերջին բաժնում մեջբերում է նաև «Dies irae» սեկվենցիայի թեման՝ մռայլ ու վճռական, խրոխտ քայլերգային ռիթմով և ակորդային խիտ հյուսվածքով: Աստիճանաբար այն միահյուսվում է նախորդ մեղեդիական գծերին և բերում դեպի հանդարտ ու լուսավոր ավարտ՝ «Հով արեք» երգի ջինջ ու լայնաշունչ հնչողությամբ:

Դուդուկի ու նվագախմբի միասնությամբ ստեղծված մշակումների մեջ հատկապես տպավորիչ է «Չինար ես» երգի մշակում-ներդաշնակումը, ստեղծված 1997 թվականին, որին կանդրադառնանք վերլուծական դիտարկումների բաժնում:

Ռ.Ալթունյանի, Ս.Շաքարյանի, Ե.Երկանյանի, Ա.Սաթյանի,

Մ.Կոկժանի, Վ.Շարաֆյանի և այլ հեղինակների մշակումներն այսօր որոշակի կարևորություն ունեն ոչ միայն կոմպոզիտորական արվեստում ազգային հիմքերը ամուր պահելու, այլև հայ երաժշտաստեղծության մոնոդիկ հարստությունն ու ինքնատիպությունը մեղեդիական անխաթար նկարագրով աշխարհին ներկայացնելու հարցում:

Ինչ վերաբերվում է ինքնուրույն թեմատիկ նյութով, կամ թեկուզ աթեմատիկ սկզբունքներով ստեղծվող գործիքային ստեղծագործություններում մոնոդիկ շերտերի հետ ունեցած կապին, ապա այն շարունակվում է վերը նշված տարբեր ձևերով (հատվածային մեջբերումներ, մոտիվային անցկացումներ և այլն), և պետք է նկատել, որ ընդհանուր առմամբ ազգայինի առումով «չեզոք» երաժշտական այդ կտավների մեջ ազգային մոնոդիայի նույնիսկ փոքր մոտիվային դարձվածքների ներթափանցումը հաճախ «փրկարար» դեր է խաղում ստեղծագործության համար, տալով նրան կենդանի շունչ ու բովանդակային առավել ըմբռնելի տպավորչություն: Դա հատկապես զգալի է, երբ ազգային տարրերը ընդգրկված են որպես ստեղծագործության դրամատուրգիական ծավալման հիմնային բաղադրամասեր, և ոչ թե դիպվածային մեջբերում-«առկայծումներ»:

Ամեն դեպքում, մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման գեղարվեստական արդյունքը ուղղակիորեն կապված է կոմպոզիտորի ստեղծագործական տաղանդի, ոճական նախասիրությունների ու մասնագիտական հմտությունների հետ:

* * *

Վերջին տասնամյակներում (1990-ականներից) ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների ուշագրավ նմուշներ են ստեղծվում նաև հայ ջազային երաժշտության մեջ:

Ջազն ինքնին իմպրովիզացիայի արվեստ է՝ թեմատիկ նյութի տարբերակման, զարգացման ու վերաիմաստավորման իր ինքնատիպ սկզբունքներով:

Ջազային գործիքային կոմպոզիցիաները, որպես կենդանի բեմական արվեստ, ստեղծվում են հենց կատարման ընթացքում, տվյալ պահի ընդհանուր մթնոլորտի հուզական-հոգեբա-

նական լարվածքից բխող իմպրովիզացիոն ծավալման լայն դրսևորումներով: Նրանց հիմքում ընկնող թեմատիկ կորիզը, լինի դասական ջազի մոդել-դարձվածք (квадрат), թե ժողովրդական, կամ կոմպոզիտորական հորինվածքի երգ, եղանակ, սկզբում նախնական տեսքով հնչեցնելուց հետո ջազային երաժիշտը (կամ անսամբլի երաժիշտները) այն տանում է իմպրովիզացիոն զարգացման հունով, տեխնիկական վիրտուոզ հնարավորությունների ընդլայնման հետ բացելով զարգացման լայն տարածքներ, խորանալով ժամանակի ու պահի հոգեբանական «խորխորատների» մեջ, հեռանալով նյութից, մտցնելով երբեմն նոր թեմատիկ-կերպարային շերտեր, բայց այդ հեռացումը վիրտուոզ, տաղանդավոր երաժիշտների մոտ թվացյալ է, և նա միշտ ինչ-որ շտրիխներով պահում է նախնական նյութի ինտոնացիոն-ռիթմական ուրվագիծը, ժամանակ առ ժամանակ առաջին պլան բերում նրա հիմնային դարձվածքները, նրան զգում է մի նոր հնչող միջավայր՝ բացելով աստիճանական շիկացման մեջ իր ժամանակի, իր երաժշտամտածողության և նոր արտահայտչալեզվի հետ այդ նյութի առընչության եզրերը, վերջին՝ ռեպրիզային անցկացման մեջ հիմնավորելով նյութի, ձևի ու բովանդակության «իզոմորֆիկ» էությունը՝ ժամանակի փոփոխությունների հարաբերականության մեջ[90]:

Այս առումով, ջազային կոմպոզիցիաների համար առավել քան ակտուալ է այն բնորոշումը, որ նախնական թեմատիկ նյութը, մանավանդ ֆոլկլորային մոնոդիկ նյութը ամենից առաջ միջոց է՝ երաժշտի ստեղծագործական ինքնաբացահայտման, ինքնահաստատման համար[91]:

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցներում, այդ թվում և

---

[90] Изоморфизм – греч. изо-форма. И.- соответствие (отношение) между объектами, выражающее тождество их структуры (строения). Сов.Энциклопедический словарь, с.480.

[91] «Для композитора обращение к фольклору выступает подчас своеобразным по форме процессом самореализаций. Ища в фольклоре близкое себе, композитор не «использует» его, как обычно мы пишем, но пытается проникнуть в его мышление, в его творческий метод». Земцовский И., Из мира устных традиций. Гл.6. Как композиторы открывают фольклор, с. 196.

հայկական ջազում ժամանակի ընթացքում դասական ջազի թեմատիկ մոդելների կողքին սկսեցին ընդգրկվել նաև ազգային ֆոլկլորային նմուշներ, և արդեն 1980-1990-ականներին սկսեց ձևավորվել հայկական ջազի ազգային տեսակը, այսպես կոչված «ֆոլկ-ջազ» կամ «էթնո-ջազ», որն այսօր արդեն որոշակի ձեռքբերումներ ունի, և հայ ջազարվեստը աշխարհին է ներկայացնում ոչ միայն դասական ջազի բարձր մասնագիտական չափանիշներով, այլև համընդհանուր ջազային սկզբունքներով ազգային մելոսի վրա հիմնվող ինքնատիպ կոմպոզիցիաներով:

Անշուշտ, ազգային երաժշտական ակունքները հիմք են հանդիսացել հայ էստրադային, ջազային երաժշտության համար, նրա ձևավորման ու զարգացման ողջ ընթացքում, սկսած 1930-ականներից: Սակայն, դա արտահայտվել է հիմնականում սեփական հորինվածքի երկերում ազգային երաժշտության բնորոշ դարձվածքների, լադա-ինտոնացիոն, ռիթմական առանձնահատկությունների առկայությամբ, կամ նաև՝ ծանոթ ու սիրված երգերի ու պարեղանակների «փնջված» ձևավորում-ֆանտազիաներում:

Իսկ որոշակի ֆոլկլորային նյութով ստեղծվող ջազային կոմպոզիցիաները հանդես եկան ավելի ուշ՝ 1980-ականներին, աստիճանաբար հիմնավորելով իրենց գրավչությունը՝ ջազային երաժշտության մեջ: Ի դեպ, էթնո-ջազը ներկայումս համաշխարհային առումով ջազային երաժշտության ամենաուշագրավ բնագավառներից մեկն է հանդիսանում:

Բնական է, որ ազգային մոնոդիայի այդչափ հարստությունը չէր կարող չգրավել հայ ջազային երաժիշտների ուշադրությունը, քանզի՝ որքան ավելի ցայտուն և ինքնատիպ մեղեդի, այնքան ավելի լայն հեռուներ՝ իմպրովիզացիոն երևակայության համար, որքան ավելի հարազատ երաժշտական նյութ, այնքան ավելի ամբողջական ու խորը հուզական-բովանդակային տրամաբանություն:

Պատահական չէ ուրեմն, որ ներկայիս հայ ջազային կատարող-ստեղծագործողների արվեստում նկատելի տեղ են գրավում ժողովրդական երգերի, կոմիտասյան երգերի ու պարերի, աշուղական մեղեդիների մշակումները տարբեր կատարո-

ղական կազմերի համար, սկսած մենանվագ դաշնամուրից մինչև տարբեր անսամբլային կազմեր: Նրանցում ակնհայտ է մոնոդիայի և կատարող-ստեղծագործողի միջև կայացող փոխադարձ կապն ու փոխազդեցությունը, ու դրանից ծնվող ստեղծագործական ազդակների ներքին ամրությունը: Դա մի կենդանի ստեղծագործական պրոցես է, որտեղ ջազային երաժիշտը բացում է ֆոլկլորի թաքնված խորքը, իսկ ֆոլկլորային նյութը իր հերթին օգնում է նրան «լողալ» ժամանակի հարաբերականության «օվկիանոսում» և հնչեցնել իր այսօրվա ձայնը՝ ֆոլկլորային նյութի մշտենջենավոր ճշմարտացիության վրա խարսխված:

Ազգային մոնոդիայի ջազային մշակում են արել ջազարվեստի շատ նվիրյալ կոմպոզիտորներ, այդ թվում Կ.Օրբելյանը, Է.Քաղդասարյանը, Ս.Շաքարյանը, Մ.Վարդազարյանը, Մ.Մավիսակալյանը, Ե.Երզնկյանը, Ա.Մարտիրոսյանը, Ա.Քարթալյանը և ուրիշներ:

Ուշադրության են արժանի կոմպոզիտոր Արտաշես Քարթալյանի մշակումները՝ ջազային անսամբլի համար[92]:

Կապը ազգային ակունքների հետ Ա.Քարթալյանի ստեղծագործություններում դրսևորվել է երկակի՝ ինքնուրույն հորինվածքի ստեղծագործություններում ազգային երաժշտության բնորոշ հատկանիշների առկայությամբ և ժողովրդական ու աշուղական երգերի ու պարեղանակների ջազային մշակումներով:

2000 թ. թողարկած հեղինակային CD-ձայնասկավառակում տեղ են գտել «Երկինքն ամպեւա», «Մանի ասեմ», «Շողեր ջան», «Գարուն ա» գեղջկական երգերը, «Հալա-հալա»-ն, որ հայտնի է

---

[92] Ա.Քարթալյանը սիմֆոնիկ, կամերային, վոկալ ստեղծագործությունների, թատերական, կինոերաժշտության հեղինակ է: Նրա անունը կապված է նաև Հայաստանում ջազային երաժշտության առաջընթացի հետ 1980-1990թթ.: Ծնվել է Երևանում 1961թ-ին, ավարտել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ստեղծագործական բաժինը և ասպիրանտուրան (1985, 1988) է.Միրզոյանի դասարանում: Հանդես է եկել որպես ստեղծագործող, դաշնակահար ջազ-տրիո, ջազ-կվարտետ անսամբլներում, շահել է մրցանակներ համամիութենական և միջազգային մրցույթներում: 1991թ-ին տեղափոխվել է Լոս-Անջելոս՝ շարունակելով իր կատարողական և ստեղծագործական գործունեությունը:

որպես մուսալեռցիների պարերգ, և Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր ջան իմ» երգի ջազային մշակումները: Վերջինս հայ աշուղական երգի ջազային մշակման առաջին փորձերից է հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Ընդհանուր հայացքով սրանք նրբագեղ ոճով արված մշակումներ են՝ ջազային քառյակի համար (կազմում՝ դաշնամուր, սաքսոֆոն, կոնտրաբաս և հարվածային):

Երգերից մի մասը ենթարկել փոփոխություններ է կրել՝ հեղինակի ակտիվ միջամտությամբ, և նրանցում իշխում է ռիթմական մոտորայնություն ու զարգացման հագեցված դինամիկան («Շողեր ջան», «Հալա-հալա»), մյուսներում («Գարուն ա», «Մանի մանի») պահպանվել է երգերի հուզական նախնական բնույթը և իմպրովիզացիոն զարգացման մեջ բացահայտվել նրանց քնարական բովանդակային խորքը՝ իմպրեսիոնիստական նրբագեղությունից մինչև արևելյան հուզական շիկացում:

Ինչպես և իր սեփական հորինվածքներում այս մշակումներում ևս կոմպոզիտորը հանդես է բերել թեմատիզմի մեղեդային ինտոնացիոն արտահայտչության ընդգծվածություն, ձևի կուռ տրամաբանություն, ջազային գործիքները ֆոլկլորային տեմբրերով հնչեցնելու, և համընդհանուր ջազային սկզբունքները ազգային երաժշտության հատկանիշների հետ կապելու վարպետություն:

Ֆոլկլորային նմուշներով արված իր ջազային կոմպոզիցիաներով աչքի է ընկնում «Թայմ ռիպորտ» (Time report) ջազային անսամբլը, որը ստեղծվել է 1997 թվականին Երևանում՝ դաշնակահար-կոմպոզիտոր Խաչատուր Սահակյանի և սաքսոֆոնահար Արմեն Հյուսնունցի նախաձեռնությամբ: Սկզբում դա քառյակ էր՝ ստեղնավոր գործիքներ, սաքսոֆոն, բաս-կիթառ, հարվածային: Հետո ավելացավ նաև հարվածային երկրորդ խումբը (percusion), իսկ վերջին տարիներին ջազ-անսամբլում ընդգրկվեց նաև ժողովրդական գործիքը՝ դուդուկ-զուռնան: «Թայմ ռիպորտ»-ը իր նվագացանկում ունի և՛ դասական ջազի վիրտուոզ ստեղծագործություններ, և՛ ֆոլկլորային թեմաներով ստեղծված իր մշակում-կոմպոզիցիաները՝ Կոմիտասի, Սայաթ-

Նովայի երգերի ու պարեղանակների թեմաներով[93]: Դրանց մեջ աչքի են ընկնում «Շուշիկի», «Վաղարշապատի պար», «Գարուն ա», «Կաքավիկ» մոնոդիաների մշակում-կոմպոզիցիաները, որոնց մի մասին կանդրադառնանք վերլուծական բաժնում: 2010 թվին ստանձնելով Հայաստանի պետական ջազ-նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավարի պարտականությունները Ա. Հյուսնունցը ուշագրավ էթնո-կոմպոզիցիաներ է անում նաև այդ կազմի համար, ինչպես նաև Վահագն Հայրապետյանի հետ ներկայացվող համերգային ծրագրերում:

Հայ ջազային երաժիշտների մեջ մեծ ճանաչում ունի երիտասարդ դաշնակահար-կոմպոզիտոր **Տիգրան Համասյանը**[94]: Նրա ջազային իմպրովիզացիաների հիմքում ընկած են մեծ մասամբ հայկական ժողովրդական մեղեդիներ:

2009 թվականի օգոստոս-սեպտեմբերին Երևանում անցկացված «Բաց երաժշտության Փառատոնի» շրջանակներում կայացած համերգային ելույթներով Տ.Համասյանը առաջին անգամ մոտիկից ճանաչվեց ու բարձր գնահատվեց իր հայրենակիցների, ինչպես նաև Հայաստանում գտնվող օտարազգի ունկնդիրների կողմից, հանդես գալով և՛ մենակատար, և՛ անսամբլային կատարումներով, նաև հայ ջազարվեստի ներկայացուցիչներից մի քանիսի հետ համատեղ:

Ազգային մեղեդիներով ստեղծվող նրա ջազային կոմպոզիցիաները կրում են կոմպոզիտորական մասնագիտական մտա-

---

[93] Անսամբլը թողարկել է 3 ձայնասկավառակ. CD-ի՝ «Երգեր առանց խոսքի» (1998), II՝ «Վերադարձ» (2001) և III՝ «Մի օր» (2008): Հանդես է եկել տարբեր երկրներում՝ ԱՄՆ, Շվեյցարիա, Ֆրանսիա և այլն: Ներկայացրել է հայկական մշակույթը ՀՀ ԷՂՀԿ – ցուցահանդեսում Գերմանիայում (2000), Ճապոնիայում (2005) և Չինաստանում (2010):

[94] Տ.Համասյանը ծնվել է Գյումրիում 1987թ-ին: Պատանի տարիքում տեղափոխվել է ԱՄՆ, ստացել նախնական երաժշտական կրթություն և վաղ հասակում արդեն մասնակցել է ջազային երաժշտության հեղինակավոր միջազգային մրցույթների՝ Փարիզում, Մոսկվայում, Ամերիկայի քաղաքներում: Նվագել է ջազարվեստի լավագույն ներկայացուցիչների հետ: Սովորել է Հարավային Կալիֆորնիայի համալսարանում Լոս-Անջելոսում:

ծողության կնիքը, գրավում են ոճական թարմությամբ, նյութի իմպրովիզացիոն ծավալման ինքնատիպ հնարների տպավորչությամբ:

Պետք է նկատել, որ ջազային մշակում-կոմպոզիցիաները իրենց ամբողջական տեսքով կայանալով համերգային կենդանի կատարման ընթացքում, հետո հասանելի են առավելապես ձայնագրությամբ, քանի որ նոտային գրառումներում ֆիքսվում է միայն նախնական թեմատիկ նյութը և նրա զարգացման, մանավանդ անսամբլային կատարման հիմնական նախագիծն ու հիմնակետային մասերը: Դրա հետ կապված, որպես կենդանի արարման արվեստ ջազային կոմպոզիցիաները իրենց հատկապես ազատ-իմպրովիզացիոն մասերում փոփոխվում ու տարբերակվում են ամեն մի նոր կատարման մեջ, ինչպես և մյուս բանավոր ժողովրդական, կամ ժողովրդա-մասնագիտական արվեստներում:

Ամեն դեպքում, նրանցում ժողովրդական մեղեդիները ստանում են նոր շնչառություն, բացվում ու խոժոռանում դասականի, ժողովրդականի ու ջազայինի ներքին փոխառնչությունների բարդ ու հետաքրքիր միասնության մեջ:

Ամփոփելով ասենք, որ պատմաժամանակագրական դիտարկման այս բաժնում հետևեցինք մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումներին հայ գործիքային երաժշտության մեջ: Ուրվագծեցինք այդ դրսևորումների հատկանշական կողմերը հայ գործիքային երաժշտության զարգացման տարբեր փուլերում՝ սկսած առաջին գործիքային ստեղծագործություններից (XIX դարավերջ - XX դարասկիզբ) մինչև մեր ժամանակներում ստեղծվող գործեր:

ԳԼՈՒԽ II

ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ
1880-1890 ԹԹ. ՄԻՆՉԵՎ 1950-ԱԿԱՆ ԹԹ.

§ 1. ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ

Ինչպես ցույց տվեց պատմաժամանակագրական ակնարկը, մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումները սկզբում իրագործվել են մշակումների, մշակում-ներդաշնակումների ձևով[95]:

Ու, թեև հետագայում ձևավորվեցին մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման այլ տեսակներ (մեջբերում՝ ամբողջական, հատվածային) սակայն մշակումների ժանրը մնաց որպես գործուն օղակ՝ հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ:

Անշուշտ, առաջին լայն շերտը, որից նյութ են քաղել կոմպոզիտորները իրենց մշակումներում՝ ժողովրդական երգն ու պարեղանակն են, որոնց առաջին գեղարվեստական վերադրսևորումները գործիքային երաժշտության մեջ ստեղծեցին Կոմիտասն ու Ն.Տիգրանյանը:

Ի դեպ, խոսելով հայ կոմպոզիտորների արվեստում ժողովրդական երգի մշակումների կամ մեջբերումների մասին մենք հաճախ նկատի ունենք Կոմիտասի կողմից հղկված, մշակված մեղեդիական նմուշների օգտագործումը, քանի որ կոմպոզի-

---

[95] Տարբերությունը «մշակում» և «մշակում-ներդաշնակում» բնորոշումների միջև կայանում է նրանում, որ մշակում-ներդաշնակման հիմնական նպատակն է պահպանելով մոնոդիկ նյութի ամբողջական նկարագիրը՝ բազմաձայնել, ներդաշնակել և վերածել այն մոնոդիայից՝ բազմաձայն կտավի: Ինչ մշակումները ենթադրում են ավելի ազատ ստեղծագործական մոտեցում, նաև մոնոդիկ նյութի ավելի ակտիվ փոխակերպումներ՝ մոնոդիայի ամբողջական ձևի ու մեղեդիական նկարագրի պահպանմամբ հանդերձ:

տորների մեծ մասը միանգամից նյութ է քաղել կոմիտասյան մշակումներից:

Նույնը կարելի է ասել նաև աշուղական մեղեդիների հետ կապված, որտեղ նույնպես հայ կոմպոզիտորները իրենց մշակումներում նյութ են առել Սայաթ-Նովայի, մասամբ նաև մյուս աշուղների երգերից՝ տարբեր երաժիշտ-մասնագետների գրառումներով: Այս երևույթը առկա է նաև միջնադարյան մոնոդիաների օգտագործման հարցում (շարական, տաղ և այլն)՝ չէ՞ որ դրանք էլ ժամանակին հեղինակել են մեր ուսյալ Սուրբ հայրերը:

Ստացվում է, որ սա մի առանձնահատուկ երևույթ է մեր ազգային երաժշտության մեջ, որը վկայում է թե՛ Կոմիտասի ու Սայաթ-Նովայի, թե՛ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության այնաստիճան խորը ազգային էության (բնության) մասին, որ շատ ավելի ուշ ձևավորված հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար այդ մասնագիտական ձեռքբերումները ընկալվում են որպես ազգային-ավանդական երգաստեղծության անաղարտ հիմնաշերտ, որպես մի յուրօրինակ մոնոդիկ-ֆոլկլորային նյութ, մանավանդ, որ խոսքը գնում է միաձայն-մեղեդիական փոխառությունների մասին:

Նախորդ գլխի բովանդակությունից երևում է, որ «մշակումների» տեսակը հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում բավական մեծ թիվ է կազմում, և մոտիկից քննության առնել բոլոր թեկուզ և ուշագրավ նմուշները հնարավոր է, թերևս, միայն հատուկ «մշակումներին» նվիրված աշխատության մեջ:

Աշխատանքի այս հատվածում մենք առանձնացրել ենք երկու նմուշ այն մոնոդիաներից, որոնք ենթարկվել են տարբեր կոմպոզիտորների մեկ-երկուսից ավելի մշակումների, ընդ որում՝ տարբեր սերնդի ու ոճական նախասիրությունների հեղինակների կողմից, տարբեր կատարողական կազմի, տարբեր ժանրային դրսևորումներով: Նման դիտարկումը հնարավորություն կտա ավելի լիարժեք բացահայտել միևնույն մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների ընթացքը ժամանակ-

ների ու ստեղծագործական անհատականությունների փոխհարաբերության համատեքստում:

ա) «Ռանգի-երանգի» ժողովրդական պարեղանակ (Ն.Տիգրանյան, Կոմիտաս, Ս.Ասլամազյան, Ա.Բաբաջանյան):

Պարեղանակների մշակումների հետ կապված պետք է հիշել, որ եթե ազգային մոնոդիայի երգային նմուշները մշակվել են և՛ վոկալ-կամերային ու խմբերգային, և՛ գործիքային երաժշտության ժանրերում, ապա ժողովրդական պարեղանակները մշակման նյութ են դարձել առավելապես գործիքային ժանրերում, քանի որ ի սկզբանե նրանք նվագարանային են նաև ժողովրդի երաժշտական կենցաղում:

Առաջիններից XIX դարի վերջերին ժողովրդական պարեղանակների մշակումներով հանդես եկան Ն. Տիգրանյանը և Կոմիտասը: Հայկական կենցաղում տարածված ժողովրդական պարեղանակների նրանց ընտրության մեջ հանդիպում է միայն մեկ ընդհանուր նմուշ՝ «Ռանգին» Ն.Տիգրանյանի և «Երանգին» կամ «Երևանա» Կոմիտասի մոտ: Հետագայում այս նույն պարեղանակը «Էջմիածնի պար» անվանումով մշակեց Ս. Ասլամազյանը՝ լարային քառյակի համար, և Ա. Բաբաջանյանը «Վաղարշապատի պար» վերնագրով՝ դաշնամուրի համար, ինչպես նաև հետագա տարիներին արված այլ մշակումներ (Ռ.Ալթունյան, Մ.Կոկժաև, Ա.Սաթյան և այլն):

Վերլուծության համար մենք ընդգրկել ենք, որպես առավել հայտնի և ուշագրավ, վերոհիշյալ չորս մշակումները:

Մինչ այդ փորձենք բացատրություն տալ երաժշտության մեջ «մշակում» բառի մեր ըմբռնմանը: Այդքան հաճախ հանդիպող երևույթը մեր երաժշտագիտական գրականության մեջ դեռևս չի ստացել իր հստակ սահմանումը, հավանաբար այն պատճառով, որ և՛ շատ պարզ է ընկալման համար, և՛ բավական բարդ է միանշանակ բացատրության համար: Իհարկե, չհավակնելով սպառիչ սահմանում գտնելու, ասենք միայն, որ մեր պատկերացմամբ ամեն մի «նյութեղեն» և «մտավոր» երևույթի մշակում ենթադրում է նրա հետագա զարգացումը, ոչ թե նրա կատարելագործման այլ փոխակերպման իմաստով, պարզից դեպի

ավելի բարդ, իր նախնական հիմքի պահպանմամբ, բայց նոր բովանդակությամբ:

Արվեստում, մասնավորապես երաժշտության մեջ ժողովրդական մեղեդին, մանավանդ ի բնե միաձայն հայկական մոնոդիան մտնում է ավելի բարդ հնարներով «թրծվող» գեղարվեստական արտահայտությունների ոլորտը և ստանում նոր հնչողություն, նոր բնույթ ու բովանդակային երանգ: Եվ այդ «մշակման» գինը պայմանավորված է նախնական նյութի էությունը (արժեքը) պահպանող, էլ ավելի ընդգծող ու **նորովի** բացահայտող գեղարվեստական մեկնության արդյունքով: (Ի դեպ սրանում ամփոփված է նաև «մշակում» և «փոխադրում» երևույթների տարբերությունը):

Այս նկատառումներից ելնելով մենք չենք խուսափում «մշակում» բառի գործածությունից, չենթադրելով նրանում ստեղծագործական աշխատանքի թերագնահատման որևէ միտում: Սակայն մոնոդիայի կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցման հարցում առանձնացնում ենք «մշակում» և «մեջբերում» հասկացությունները, քանի որ «մշակման» տակ նկատի ունենք մոնոդիկ նյութի ամբողջական անցկացումը՝ առանձին, միայն այդ մոնոդիայի շրջանակներում ամփոփված ստեղծագործության մեջ:

Այսպես, **«Ռանգի» կամ «Երանգի»** պարեղանակի Ն.Տիգրանյանի և Կոմիտասի մշակումները դաշնամուրի համար արվել են իրենց իսկ լսած և գրառած այն ժամանակ կենցաղում հնչող նմուշների հիման վրա:

Կոմիտասի «Երկերի լիակատար ժողովածուի» 6-րդ հատորի Ծանոթագրություններ բաժնում (այսուհետ՝ Ծ.) Ռ.Աթայանը, նշելով «Երանգիի» հիմնական աղբյուրները[96], բերել է պարեղանակի նոտային գրառման ամենահին ձեռագրերից երկուսը՝ N 187 և N 572, որոնք, ընդհանուր նկարագրով հանդերձ, ունեն նաև որոշակի տարբերություններ, հատկապես պարի սկզբնական հատվածում (առաջին ֆրազ): Դրանցից

[96] Կոմիտաս, Երկերի լիակատար ժողովածու, 6-րդ հատոր, Երևան, 1982, Ծ., էջ 183:

մեկը՝ N 187, հիմք է հանդիսացել Կոմիտասի «Երանգիի» համար, մյուսը՝ N 572, շատ նման է Ն.Տիգրանյանի «Ռանգիին»[97]:

Բնագրի մեջ եղած այդ տարբերությունները, որոնց մենք կանդրադառնանք փոքր-ինչ ուշ, պայմանավորել են Ն.Տիգրանյանի և Կոմիտասի մշակումների տարբերությունը հենց մեղեդիական շարադրանքի հարցում:

Նիկողայոս Տիգրանյանի «Հայկական ժողովրդական պարեր» ժողովածուի մեջ (Երևան, 1950) ընդգրկված 8 պարերի ընդհանուր ծանոթությունից երևում է, որ նրանցում գերակշռում է երգային-մեղեդային թեմատիզմը, շուրջպարերին բնորոշ սահունությունը, այսինքն՝ հայկական ժողովրդական պարերի քնարական ոլորտը: Ժողովածուի բոլոր պարերը ծավալվում են եռմասանի մետրաչափով (3/4, 6/8, 6/4): Եվ կոմպոզիտորը ընդգծում է այդ եռմասանիությունը ուժեղ մասերի վրա վերցվող բասերով (որոշ բացառություն է կազմում «Ռանգին», որ փոքր-ինչ ավելի պոլիֆոն-հորիզոնական հյուսվածք ունի)[98]:

Իր մշակումներում Ն.Տիգրանյանը ձգտում է պահպանել երաժշտության ազգային բնույթը: Նա գրեթե անփոփոխ է թողնում մեղեդիական գիծը: Պահպանում է նաև պարեղանակի ձևը (քառյակային-երկմասանի, կամ եռմասանի): Սակայն ձևի կրկնության մեջ նյութի զարգացումը տանում է տարբերակման սկզբունքով: Ընդ որում, տարբերակումը մեղեդիական գծում ավելի զուսպ է, աննշան, իսկ փոփոխության ենթարկվում է հիմնականում նվագակցությունը՝ ֆակտուրային, ռիթմական, լադահարմոնիկ, պոլիֆոնիկ միջոցներով և ռեգիստրային-տեմբրային հնարանքներով:

Երաժշտագետ Կարինե Խուդաբաշյանը նշելով այն հան-

---

[97] Տե՛ս. Կոմիտաս, նշվ. հրատ., նոտային օրինակներ նշված Ծ., էջ 184, 186:

[98] Հետաքրքիր է, որ Կոմիտասի դաշնամուրային պարերում ևս գերակշռում են եռմասանի մետրաչափի պարերը՝ մեծ մասամբ՝ սահուն, քնարական բնույթի: Նկատենք, որ հայ կոմպոզիտորական արվեստում երկմասանի չափով ծավալվող տոկուն պարերն ու պարային ռիթմերը հանդես կգան ավելի ուշ՝ Ալ.Սպենդիարյանի և, հատկապես Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործություններում:

գամանքը, որ Ն.Տիգրանյանի մշակումների մասին նրա արվեստի ուսումնասիրողները և ինքը՝ կոմպոզիտորը իր բանավոր կարծիք-կոմենտարներում այն կարծիքն են արտահայտել, թե կոմպոզիտորն անփոփոխ է թողնում ժողովրդական մեղեդին, հորինելով նրա համար հարմոնիկ նվագակցություն, ընդգծում է, որ նման կարծիքը թերևս ճիշտ է նրա մշակումների մի մասի, գլխավորապես ժողովրդական երգերի ու մուղամների համար: Իսկ ինչ վերաբերվում է պարերին, ապա նրանց մեծ մասը կրում է կոմպոզիտորական մոտեցման դրոշմը նաև ձևի տեսակետից: Պարեղանակի մշակման մեջ կոմպոզիտորը խուսափում է պարի նախնական կառուցվածքի «մեքենայական» կրկնությունից (որ ընկած է պարի կենցաղային-կիրառական կատարման հիմքում), և տալիս է կամ մեղեդու տարբերակված կրկնությունը, կամ թողնելով մեղեդին անփոփոխ (որպես «սոպրանո օստինանտո») մտցնում է ֆակտուրային և հարմոնիկ փոփոխություններ նվագակցության ձայներում, կամ թե փոխում է և՛ մեղեդու, և՛ նվագակցության լադային կորությունը[99]:

Կոմպոզիտորական այդպիսի ակտիվ մոտեցման հատկանիշները նկատելի են հատկապես «Ռանգի» պարեղանակի մշակման մեջ: Այստեղ փոփոխություններն ու տարբերակումներն ակնհայտ են ոչ միայն ձևակազմական և լադահարմոնիկ տարրերի, այլև հենց մեղեդիական նախնական նյութի ինքնատիպ մեկնության ու շարադրանքի մեջ, որով մեծապես պայմանավորված է «Ռանգիի» տիգրանյանական մշակման յուրակերպությունը: (Այդ յուրակերպությունը հատկապես վառ երևում է նույն պարեղանակի կոմիտասյան մշակման հետ համեմատելիս):

Ինչպես ասացինք, Ն.Տիգրանյանի մշակման նյութը ավելի մոտ է N572 բնագրի տարբերակին, որտեղ մեղեդու առաջին ֆրազն ավարտվում է վերջնաձայնի կվինտային օժանդակ հենակետով՝ տակտի համեմատաբար ուժեղ մետրական մասում:

Ն.Տիգրանյանը կվինտային տոնը գցում է 3/4 չափով տակտի ուժեղ մասի վրա, խորացնելով նրա հնչողությունը «տրել» մելիզմով, և ֆրազն ավարտվում է դեպի կվարտային

[99] Худабашян К., նշվ. աշխ., էջ 104-105:

տոնը տանող սեկունդային քայլով՝ տակտի թույլ մասի վրա: Հենց այստեղից էլ բխում է Ն.Տիգրանյանի «Ռանգիի» ինքնատիպությունը [նոտային օրինակ 1, 2]:

Լադի կվինտային հենակետից դեպի կվարտա սահելը փոխում է մեղեդու լադա-հարմոնիկ հենքը՝ ֆրազին տալով սուբդոմինանտային ավարտ տակտի թույլ մասի վրա: Նման տարբերակի մեջ նկատելի արևելյան երանգ կա, մանավանդ «տրելներով» պարուրված հնչողությամբ: Եվ, ահա այս կարևոր տարբերիչ հատկանիշը ընդգծելուց հետո այժմ դիտենք Ն.Տիգրանյանի «Ռանգին» վերլուծական տրամաբանության հերթականությամբ:

Նախ ձևակազմության մասին: Ն.Տիգրանյանը, պահպանելով պարի հիմնական ձևը, ավելի դասական ձև է տվել նրան, թեկուզ և ոչ համաչափ կառուցվածքով: Եվ այն վերաճել է բարդ երկմասանի ձևում ծավալվող ոչ մեծ գործիքային պիեսի (48 տակտ): Սխեմատիկ այն կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ.

Ա պարբերություն	Բ պարբերություն
3 նախադասություն – 24 տակտ	3 նախադասություն – 24 տակտ
I նախադասություն – 8 տակտ – 2 ֆրազ a	I նախադասություն – 8 տակտ – 2 ֆրազ 4+4)-C
II նախադասություն – 8 տակտ – 2 ֆրազ a_1	II նախադասություն-8 տակտ– (2+2+1+1+1+1)–C_1
III նախադասություն – 8 տակտ – 2 ֆրազ b	III նախադասություն – 8 տակտ – 4+4 – b_1
բովանդակային առումով՝	բովանդակային առումով՝
a+a_1(16 տակտ) – b - (8 տակտ)	C+C_1 (16 տակտ) – b_1 - (8 տակտ)
«հարց» – «պատասխան»	«հարց» – «պատասխան»

Ինչպես տեսնում ենք ձևը շատ յուրահատուկ է, ոչ սովորական և միջին մասը (C+C_1) անհամաչափ է՝ II նախադասության մեջ փոքրացող ֆրազներից մինչև կրկնվող «տակտ-մոտիվները» տանում են դեպի ձևի դրամատուրգիական բարձրակետը, իսկ III նախադասությունը (b_1)՝ արդեն ռեպրիզն է «Ա»

պարբերության III նախադասության (b) տարբերակված շարադրանքով:

Այսպիսով, ձևի առումով կոմպոզիտորը մի կողմից ընդլայնում և ավարտուն դասական ձևի մեջ է դնում ժողովրդական պարեղանակը, մյուս կողմից պահպանում է նրա ազատ-անհամաչափ ծավալման տրամաբանությունը:

Լադա-հարմոնիկ առումով «Ռանգին» ծավալվում է A հիմքի կրկնակի հարմոնիկ լադում: Պիեսի առաջին բաժնում (Ա պարբերություն) այն գտնվում է լադի տոնիկական կվինտայի շրջանում, T-s ներդաշնակությամբ, որտեղ վերը նշված E-d (կվինտայից-կվարտա) քայլից d-սուբդոմինանտը կարող է ընկալվել որպես ժամանակավոր տոնիկա (cis հնչյունի վրա վերցվող D 56-ի համար): Մեղեդու շարադրանքից բխող այս երևույթը ևս ընդգծում է «Ռանգիի» տիգրանյանական մեկնության ինքնատիպությունը:

Պիեսի երկրորդ բաժնում (Բ պարբերություն) գերակշռում է դոմինանտային ոլորտը (A-E): Միևնույն ֆրազի, ապա մոտիվի համառ կրկնությունները դոմինանտայի վրա հասցնում են պիեսի դրամատուրգիական բարձրակետին, որին հաջորդում է ռեպրիզը՝ A-տոնիկայով:

Ամբողջ պիեսի հարմոնիկ ներդաշնակության մեջ կոմպոզիտորը զուգակցում է ազգային և համաեվրոպական մտածողության տարրերը: Նախ, նա պահպանում է ժողովրդական պարեղանակի լադային հենքը՝ A-d, A-e զուգորդմամբ: Եվ այն հանգամանքը, որ մեղեդին ծավալվում է կրկնակի մեծացրած լադում, հնարավորություն է տալիս ներդաշնակության մեջ մաժոր-մինոր փոփոխականության, մանավանդ կվինտային, կվարտ-կվինտային բասերի առկայությամբ: Ազգայինի առումով կոմպոզիտորը լայն տեղ է տալիս «դամ» ձայնառություններին, նաև լադային հնչյունաշարի շարադրանքին՝ որպես բասային ձայնի հորիզոնական շարժում (տե՛ս. III նախադեսությունը «Ա» և «Բ» պարբերությունում):

cis – d – e | f – gis – a | d – e – f | A

Բայց սրա կողքին մոտիվ առ մոտիվ հերթագայվում են

նաև եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայի ակորդները (T_{35}, D_7, VII_{34}, VII_{35} և այլն):

Սրանք շատ վճռական դեր են խաղում պարեղանակի նոր «կերպավորման» հարցում: Ի դեպ, ամբողջ պիեսի ընթացքում պահպանվում է «մեղեդի-նվագակցություն» հյուսվածքը: Ու, թեև մեղեդիական գիծը աջ ձեռքում ընթանում է միաձայն, բացառությամբ կադանսային ֆրազների և միջին՝ կուլմինացիոն, հատվածի, սակայն այդ միաձայն մեղեդին հնչում է բավական լիքը, հյութեղ, շնորհիվ մոտիվային շեշտերի վրա վերցվող տրելների, որոնք լցնում են հնչողությունը ջերմ շնչով, ժողովրդական լարային գործիքներին նմանվող վիբրացիայով ու զգացմունքայնությամբ: Նկատելի են կառուցողական մոտեցման հատկանիշներ՝ ձևի ծավալման և արտահայտչամիջոցների ընտրության հարցում: Այսինքն՝ նմանատիպ մասերում վերցվում են նմանատիպ հնարներ (տե՛ս. «Ա» և «Բ» պարբերությունների վերջին նախադասությունը):

Այս ամենով հանդերձ, «Ռանգի» ժողովրդական պարեղանակի մշակման մեջ գերակշռողը ազգային և ընդհանուր արևելյան արտահայտչամիջոցներն են, այդ թվում՝ պահված բասեր, մեղեդիական օստինանտներ, մելիզմատիկա, ազգային լադահարմոնիկ հենք և նրանից բխող ներդաշնակություն, ժողովրդական գործիքների հնչողության նմանություն և այլ վերը նշված հատկանիշներ, որոնց մասին առաջիններից մեկը գրել է արևելյան և հայկական երաժշտության մեծ գիտակ՝ Գյումրեցին[100], հետո՝ Կ.Խուդաբաշյանը մեր կողմից արդեն նշված իր մենագրության մեջ:

Այսպիսով, ժողովրդական մեղեդին կոմպոզիտորական արտահայտչամիջոցնե-րով հնչեցնելու իր ձգտումը Ն.Տիգրանյանը իրագործեց այս ձևով, լսելով մոնոդիայի նոր կերպավորման և այն համազգային հարթության վրա դնելու իր զգացած տեսակը, միաձայն պարեղանակից կերտելով դաշնամուրային երաժշտամտածողության ընդհանուր նորմերով կառուցված նոր գեղարվեստական երկ:

---

[100] Гюмрецы, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка востока, Л., 1927.

Այժմ դիտենք նույն՝ «Երանգի» պարի մշակումը **Կոմիտասի** դաշնամուրային պարերում:

Կոմիտասի «Պարերը» դաշնամուրի համար առաջին անգամ հրատարակվել են 1925 թվականին Փարիզում, «Կոմիտաս Վարդապետի բարեկամներու հանձնախմբի» եռանդուն ջանքերով, շնորհիվ պ. Ա.Ղուկասյանի նվիրատվության[101]:

Այդ հրատարակության վերատպումները արվեցին 1939-ին Մոսկվայում և 1946-ին Երևանում, իսկ 1951-ին՝ Փարիզում:

1982 թվականին Երևանում «Սովետական գրող» հրատարակչությունում լույս տեսավ ՀՀԳԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից հրատարակվող Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորը՝ Ռ.Աթայանի խմբագրությամբ: Այն ընդգրկում է Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունները, դրանց մեջ նաև յոթ պարեր՝ երկու խմբագրությամբ և որոշ պարերի վաղ ու միջանկյալ տարբերակներով[102]:

Այս պարերի մեջ են. 1. Մանուշակի, 2. Երանգի, 3. Ունաբի, 4. Մարալի, 5. Շուշիկի, 6. Հետ ու առաջ, 7. Կարնո Շորոր: Կոմիտասը մանրամասն նշումներ է արել կատարման բնույթի մասին.

Մանուշակի – Վաղարշապատի (Դափի ոճով), թեթև և սահուն,

Երանգի - Երևանի (նայի և թառի ոճով), նազանի

Ունաբի – Շուշվա (թառի և դափի ոճով), նազանի ու սահուն,

Մարալի – Շուշվա (դափի ոճով), հպարտ ու գալարուն,

Շուշիկի – Վաղարշապատի (թառի ու դափի ոճով), աշխույժ ու նազուկ,

Հետ ու առաջ – Կարնո (փողի և թմբուկի ոճով), վեհ ու նազանի,

Շորոր – Կարնո (փողի, թմբուկի ու դափի ոճով), վեհ ու հերոսաբար:

---

[101] Կոմիտաս, Երկերի լիակատար ժողովածու, 6-րդ հատոր, Երևան, 1982, Ծ., էջ 9:

[102] Կոմիտաս, նույն տեղում, էջ 67-ից:

Ինչպես տեսնում ենք, վերնագրերի հետ նշված են այն վայրերը, որտեղ տարածված են եղել այդ պարերը: Ռ.Աթայանի մոտ մենք կարդում ենք. ««Երանգի», «Ունաբի», «Մարալի» պարերի որոշ բնագրերում սրանց տեղանունները համապատասխանաբար նշված են ոչ թե Երևանի և Շուշվա, ինչպես 1925թ. հրատարակության մեջ են նշված, այլ Վաղարշապատի, կամ Վաղարշապատի ոճով, իսկ օրինակ «Շուշիկի» պարը նշված է ուղղակի «Վաղարշապատի եղանակ»: ... Մի բան է Վաղարշապատի եղանակ, իսկ մի այլ բան է Վաղարշապատի ոճով (ասենք, ինչպես Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով): Այսինքն՝ մի դեպքում անվանումը նշում է բուն հայրենիքը, մյուս դեպքում այն վայրը, ուր եղանակը կենցաղավարելիս է եղել գրառելու պահին, որտեղ այդ եղանակը կարող է նոր երանգներ առած լինի»[103]:

Ընդհանուր հայացքով, այս պարեղանակները կոմիտասյան մշակումներում դարձել են դաշնամուրային բարձրարվեստ պիեսներ, որոնցում Կոմիտասը ձգտել է պահպանել պարերի ազգային բնույթն ու մանավանդ, ժողովրդական գործիքների ազգային հնչողության բնորոշությունը:

Այժմ, կենտրոնացնելով մեր ուշադրությունը դիտարկվող պարի՝ Երանգիի վրա, ասենք, որ Ռ.Աթայանը որոշ պարերի մասին տեղեկություններն սկսում է պարի անվան հիմնավորումից: Ասենք. Ունաբի՝ պտղի ծառի անվանում, Շուշիկի՝ Շուշիկի տրնգի անունով և այլն: Սակայն Ռանգի, Երանգի պարի մասին ոչինչ չի ասվում, մի գուցե համարելով ինքնին հասկանալի, որպես գոյնի, երանգի հետ կապվող (ռանգ), Երանգի Երևանի, բայց որոշ հրատարակություններում նաև նշվում է Վաղարշապատի, կամ Վաղարշապատի ոճով (1925 թ. հրատարակություն): Այստեղից էլ ժողովրդի մեջ տարածված պարի տարբեր անվանումները՝ Ռանգի, Երանգի, Վաղարշապատի, էջմիածնի:

Կոմիտասի պարերի մեջ «Երանգին» բավական շատ տարբերակներ ունի: Բացի դաշնամուրային մշակումից Կոմիտասն այն մշակել է նաև գործիքային համույթի համար՝ «Երկու

---

[103] Կոմիտաս, նշվ. հրատ.,, էջ 16:

Այժմ դիտենք նույն՝ «Երանգի» պարի մշակումը **Կոմիտասի** դաշնամուրային պարերում:

Կոմիտասի «Պարերը» դաշնամուրի համար առաջին անգամ հրատարակվել են 1925 թվականին Փարիզում, «Կոմիտաս Վարդապետի բարեկամներու հանձնախմբի» եռանդուն ջանքերով, շնորհիվ պ. Ա.Պուկասյանի նվիրատվության[101]:

Այդ հրատարակության վերատպումները արվեցին 1939-ին Մոսկվայում և 1946-ին Երևանում, իսկ 1951-ին՝ Փարիզում:

1982 թվականին Երևանում «Սովետական գրող» հրատարակչությունում լույս տեսավ ՀՀԳԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից հրատարակվող Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորը՝ Ռ.Աթայանի խմբագրությամբ: Այն ընդգրկում է Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունները, դրանց մեջ նաև յոթ պարեր՝ երկու խմբագրությամբ և որոշ պարերի վաղ ու միջանկյալ տարբերակներով[102]:

Այս պարերի մեջ են. 1. Մանուշակի, 2. Երանգի, 3. Ունաբի, 4. Մարալի, 5. Շուշիկի, 6. Հետ ու առաջ, 7. Կարնո Շորոր: Կոմիտասը մանրամասն նշումներ է արել կատարման բնույթի մասին.

Մանուշակի – Վաղարշապատի (Դափի ոճով), թեթև և սահուն,

Երանգի - Երևանի (նայի և թառի ոճով), նազանի

Ունաբի – Շուշվա (թառի և դափի ոճով), նազանի ու սահուն,

Մարալի – Շուշվա (դափի ոճով), հպարտ ու գալարուն,

Շուշիկի – Վաղարշապատի (թառի ու դափի ոճով), աշխույժ ու նազուկ,

Հետ ու առաջ – Կարնո (փողի և թմբուկի ոճով), վեհ ու նազանի,

Շորոր – Կարնո (փողի, թմբուկի ու դափի ոճով), վեհ ու հերոսաբար:

---

[101] Կոմիտաս, Երկերի լիակատար ժողովածու, 6-րդ հատոր, Երևան, 1982, Ծ., էջ 9:

[102] Կոմիտաս, նույն տեղում, էջ 67-ից:

Ինչպես տեսնում ենք, վերնագրերի հետ նշված են այն վայրերը, որտեղ տարածված են եղել այդ պարերը: Ռ.Աթայանի մոտ մենք կարդում ենք. ««Երանգի», «Ունաբի», «Մարալի» պարերի որոշ բնագրերում սրանց տեղանունները համապատասխանաբար նշված են ոչ թե Երևանի և Շուշվա, ինչպես 1925թ. հրատարակության մեջ են նշված, այլ Վաղարշապատի, կամ Վաղարշապատի ոճով, իսկ օրինակ «Շուշիկի» պարը նշված է ուղղակի «Վաղարշապատի եղանակ»: ... Մի բան է Վաղարշապատի եղանակ, իսկ մի այլ բան է Վաղարշապատի ոճով (ասենք, ինչպես Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով): Այսինքն՝ մի դեպքում անվանումը նշում է բուն հայրենիքը, մյուս դեպքում այն վայրը, ուր եղանակը կենցաղավարելիս է եղել գրառելու պահին, որտեղ այդ եղանակը կարող է նոր երանգներ առած լինի»[103]:

Ընդհանուր հայացքով, այս պարեղանակները կոմիտասյան մշակումներում դարձել են դաշնամուրային բարձրարվեստ պիեսներ, որոնցում Կոմիտասը ձգտել է պահպանել պարերի ազգային բնույթն ու մանավանդ, ժողովրդական գործիքների ազգային հնչողության բնորոշությունը:

Այժմ, կենտրոնացնելով մեր ուշադրությունը դիտարկվող պարի՝ Երանգիի վրա, ասենք, որ Ռ.Աթայանը որոշ պարերի մասին տեղեկություններն սկսում է պարի անվան հիմնավորումից: Ասենք. Ունաբի՝ պտղի ծառի անվանում, Շուշիկի՝ Շուշիկի տրնգի անունով և այլն: Սակայն Ռանգի, Երանգի պարի մասին ոչինչ չի ասվում, մի գուցե համարելով ինքնին հասկանալի, որպես գույնի, երանգի հետ կապվող (ռանգ), Երանգի Երևանի, բայց որոշ հրատարակություններում նաև նշվում է Վաղարշապատի, կամ Վաղարշապատի ոճով (1925 թ. հրատարակություն): Այստեղից էլ ժողովրդի մեջ տարածված պարի տարբեր անվանումները՝ Ռանգի, Երանգի, Վաղարշապատի, էջմիածնի:

Կոմիտասի պարերի մեջ «Երանգին» բավական շատ տարբերակներ ունի: Բացի դաշնամուրային մշակումից Կոմիտասն այն մշակել է նաև գործիքային համույթի համար՝ «Երկու

[103] Կոմիտաս, նշվ. հրատ.,, էջ 16:

նայի և երկու թառի համար» (նայ անվանման տակ նկատի է ունեցել սաքսոֆոնը)[104]:

Իսկ դաշնամուրային ստեղծագործությունների նշված ժողովածուի մեջ տեղ են գտել «Երանգիի» երեք տարբերակներ, որոնք տարբերվում են միայն կատարման բնույթի, գրառման, ֆրազավորման նշանների և պաուզաների որոշ նրբագծերով: Մենք պարը դիտարկում ենք I խմբագրության I տարբերակի հիման վրա, ընդունելով որպես ամենակատարյալը [նոտային օրինակ 3]:

«Երանգիի» մշակման համար հիմք է հանդիսացել մեր կողմից արդեն նշված N 187 ձեռագիրը (1902, 22 փետրվարի, էջմիածին), որը, ինչպես Ռ.Աթայանն է գրում. «Ամեն ինչից երևում է, որ դա ժողովրդական կատարումից գրառված մի տարբերակ է, հենց Կոմիտասի ձեռքով գրառված»[105]:

Մանրամասն ուսումնասիրելով «Երանգիի» կոմիտասյան մշակման տարբեր գրառումները, Ռ.Աթայանը առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել հենց առաջին ֆրազի ավարտի *րե դիեզի* վրա, նշելով, որ դաշնամուրային մշակման առաջին տարբերակում Կոմիտասը չի գրել *րե դիեզ*: Բայց ժամանակի ընթացքում, տեղի տալով Մարգարիտ Բաբայանի հակվածությանը՝ *րե դիեզին*, Կոմիտասը փակագծում նշել է՝ *րե #*: Ռ.Աթայանը իր խմբագրության մեջ ևս պահպանել է *րե դիեզը*, գրելով «Միանգամայն հարգելով հեղինակի դիատոնիկ նախասիրությունը, պետք է այնուամենայնիվ ասել, որ այդ *րե դիեզը*, որ ֆրազին մի գեղեցիկ փափկություն է տալիս, այդ մեղեդիի ժողովրդական ձայնակարգի կարևոր տարրերից է, և հայկական թե՛ հոգևոր, թե՛ ժողովրդական գրառված երաժշտության մեջ ընկալվում է որպես լիակատար «դիատոնիկ» աստիճան: Միևնույն ժամանակ, դա չափազանց արմատացած է այդ եղանակում: Ուստի N 1623 բնագրում այդ հնչյունը հեղինակի նշած ձևով

[104] Կոմիտաս, նույն տեղում, Ծ., էջ 193:
[105] Կոմիտաս, նույն տեղում, Ծ., էջ 185:

պահպանելով, մենք հարմար գտանք վերջնական տարբերակում ևս այդ *դիեզը* փակագծում պահպանել»[106]:

Ռե # -ի առկայությունը կարևորվում է նրանով, որ նախ, Կոմիտասի «Երանգիի» մեղեդին ծավալվում է C տոնիկայի հարմոնիկ լադում և *ռե #* նրանում II բարձրացված աստիճան է, որը ձգտում է դեպի «մի»՝ այսինքն տերցիային տոն: Իրոք, 6/8 չափով (մանր տևողություններով) ծավալվող մեղեդու ֆրազները, սկսվելով C տոնիկայի տերցիային տոնից, ավարտվում են նույնպես տերցիային տոնով՝ հաստատական *f-e-dis-e* դարձվածքով տոնիկական ֆունկցիայի ընդգծվածությամբ: Սա միանգամից տարբերում է կոմիտասյան մշակման մեղեդիական գիծը տիգրանյանական «Ռանգիից», որտեղ, ինչպես տեսանք, ֆրազն ավարտվում էր կվարտային տոնի վրա, իր հետ բերելով ոչ թե տոնիկական, այլ սուբդոմինանտային լադա-հարմոնիկ ֆունկցիայի զգացողությունը: Բացի այդ, այստեղ չկա նաև տիգրանյանական «Ռանգիի» մելիզմատիկ հագեցվածությունը, մելիզմները առկա են միայն միջին մասում, այն էլ թեթև ֆորշլագի տեսքով, իսկ «զանգուլակային» տրելներն իսպառ բացակայում են: Մեղեդու ծավալման այսպիսի շարադրանքը թելադրում է իր ներդաշնակման տեսակն ու բնույթը: Փորձենք վեր հանել կոմիտասյան մշակման հիմնական առանձնահատկությունները:

Չևի առումով Կոմիտասի «Երանգին» նույնպես բարդ երկմասանի կառուցվածք ունի, փոքր-ինչ ավելի ծավալուն: «Ա» պարբերությունում՝ 16 տակտ ($a-a_1+b-b_1$ (8+8)), «Բ» պարբերությունում՝ 20 տակտ ($C+b-b_1$ (12+8 տակտ)) (այդ ընդամենը 36 տակտը իր մանր տևողություններով հավասարազոր է 72 տակտի): C բաժինը, այսինքն միջին մասը, ծավալվում է 3 անհամաչափ նախադասությամբ և մոտիվային զարգացման միտումով լարվածությունը հասունանում է մինչև այն գագաթնային մի b-ը, որը համոզիչ մուտք է տալիս ռեպրիզի նշանակություն կրող ավարտին, և որը Ռ.Աթայանը առանձնահատուկ նշում է, որպես Կոմիտասի կողմից գտնված արժեքավոր հնար: Նա գրում է՝

---

[106] Ռ.Աթայանը իր խմբագրած հրատարակության համար վերցրել է 1925 թ. հրատարակված N 1623 բնագիրը, որը շատ մոտ է N187 ձեռագրի տարբերակին (Տե՛ս. Կոմիտաս, նշվ. հրատ, Ծ., էջ 193-197):

«... չենք կարող ըստ արժանավույն չգնահատել այս եղանակը մշակելիս Կոմիտասի ստեղծագործական նուրբ ու արգասավոր միջամտությունը թե՛ զարդահնչյունների, և թե՛, մանավանդ դեպի պարի ավարտական դարձվածքը բերող շատ արտահայտիչ մեղեդիական մոդուլացման առումով: Նկատի ունենք մշակված տարբերակներում սովորական րե-ի փոխարեն վերջավորությանը անցնելու նպատակով օգտագործված մի բեմոլը, որի շնորհիվ պարի կառուցվածքը ևս ընդարձակվել է: Սոսկ մեկ հնչյունով արտահայտչական այդպիսի թարմություն ստեղծելը Կոմիտասի կոմպոզիտորական վարպետության բնորոշ և խիստ գնահատելի գծերից է»[107]:

«Երանգիի» հարմոնիկ ներդաշնակությունը արտաքուստ շատ պարզ է: Ամբողջ պիեսի ընթացքում պահպանվող *դամ* ձայնառությունների տեսքով, տեղ-տեղ անցողիկ ձայներով «Ա» պարբերությունում իշխում է տոնիկական (C), իսկ միջին մասում՝ դոմինանտային (g) ոլորտը միայն լադի աստիճաններով արտահայտված միաձայն բասերի ներդաշնակությամբ: Սակայն այդ միաձայն բասերի հարմոնիկ կապակցումների մեջ կան ազգային լադային մտածողությունից բխող բնորոշ քայլեր, ինչպես օրինակ՝ f-as, as-g բասերը (տակտ 9-ից - 16), կամ C-d, g-F սեկունդային քայլերի օկտավային բասերը (տակտ 17-28), որոնք շատ յուրահատուկ ազգային երանգ են հաղորդում պիեսին:

Կոմիտասը ամբողջ կտավը կառուցում է մոնոդիկ երաժըշտամտածողությամբ: Այստեղ չկա ոչ միայն որևէ ակորդ, այլև ամբողջ պիեսի շարադրանքում չկա որևէ ուղղահայաց երրորդ ձայն: Հստակորեն պահպանվող քառաձայն հյուսվածքում անցնում են միայն երկու միաձայն գիծ՝ մեկընդմեջ կրկնապատկված երկու օկտավ տարածության վրա: Այդ գծերից առաջինը մեղեդին է, երկրորդը՝ նվագակցությունը նույն ձեռքում, որ հնչում են կրկնապատկված՝ չորս օկտավի ձայնասահմանում, աջ և ձախ ձեռքում[108]:

---

[107] Կոմիտաս, նշվ. հրատ, Ծ., էջ 186:

[108] Նման կառուցողական սկզբունքի բացառիկության մասին առաջին անգամ գրվել է հետևյալ հոդվածում. Զուրաբյան Ժ., Կոմիտաս-

Մեղեդիական գծում Կոմիտասը պահպանում է պարեղանակի հիմնական նկարագիրը: Ընդգծելով մոտիվային շեշտերը, նա թեթևացնում է նախաշեշտերը, ստակատո շտրիխով: Մեծ կարևորություն է տալիս ֆրազավորման լիգաներին և դինամիկ նշաններին p.pp «նազով»-նշումով՝ որպես երաժշտական «առոգանության» տարրերի: Սրանով պայմանավորվում է կոմիտասյան «Երանգիի» կերպարային ոլորտը: Իր նշած «նազանի» բնույթին ասես ավելանում են խաղացկոտ-հուզական, նրբակերտ-զուսպ, բայց և «ինքնատոչոր» զգացմունքայնության դրսևորումները, քանի որ սա դուրս է պարի կենցաղային կերպարայնությունից, և նրանում ավելի խորը գնացող և XX դարի գեղագիտությանը բնորոշ «մարդ-տիկնիկ» հոգեբանական եզրեր կան նույնիսկ:

«Երանգիի» այս բովանդակային արտահայտության մեջ շատ էական են կոմիտասյան գրելաոճի ֆակտուրային ու ռիթմական հնարները: Նախ, նվագակցող գիծը միևնույն ձեռքում խիստ կապակցված է մեղեդուն՝ որպես նրան ուղեկցող ու լրացնող հարվածային-ռիթմական ֆոն: Այն նույնպես, ինչպես նշեցինք, միաձայն է և իրենից ներկայացնում է T-D (տոնիկա-դոմինանտա) 16-րդ ական բասերի պաուզաներով ու ստակատոներով ընդհատվող թեթև «թռչող» հարվածներ՝ մեկ, սակավ երկու կամ երեք, իսկ միջին կուլմինացիոն մասում հինգ միևնույն հնչյունի կրկնությամբ: Հենց դա էլ հիշեցնում է կոմպոզիտորի նշած դափի հնչողությունը:

Ու կրկին, ուշադրություն է գրավում այն, որ ոչ մի տեղ նվագակցող հնչյունները չեն վերցվում մեղեդու հետ միաժամանակ, այլ նրանից հետո, կամ առաջ: Այստեղից բխում է մեկ այլ երևույթ՝ ողջ պիեսում չկա ոչ միայն որևէ եռաձայն (ակորդի), այլև երկձայն (ինտերվալի) միաժամանակյա վերցվող հնչողություն: Կարևոր է նաև, որ նվագակցող այդ նրբին ֆոնը տարբերակվում է կրկնվող ֆրազներում:

ստեղծագործողի կառուցողական տրամաբանության մի քանի դրսևորումներ // Ավանդույթ և արդիականություն, հայ երաժշտության հարցեր, հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1996, էջ 215-219:

Փաստորեն, Կոմիտասը չորս օկտավ ձայնասահմանում անցնող երկձայն երաժշտական նյութի ոչ միաժամանակյա շարադրանքի միջոցով ստանում է ռիթմական այնպիսի բազմազանություն և ներքին դինամիկա, որ պիեսը հնչում է որպես հագեցված և լեցուն բազմաշերտ կտավ: Նման ներքին շարժունակությունը ստեղծվում է ոչ այնքան ռիթմական պատկերների բազմազանության, որքան մեղեդիական ու նվագակցող զուգահեռ գծերի միջև ընկած ժամանակային նրբին հարաբերությունների միջոցով: Կոմիտասը ստեղծում է **ռիթմական պոլիֆոնիա** երկու ինքնուրույն միաձայն գծերով, շեշտելով նրանց մետրական տարբեր նրբագույն մասնիկները: Հսկայական դեր են խաղում պաուզաները, նույնպես տարբերակվող կրկնվող ֆրազներում, որոնք նուրբ շնչառություն են տալիս մեղեդու ծավալմանը:

Կոմիտասն, ընդգծելով հարվածային բնույթը, անշուշտ, պահպանում է դափի հնչողության նմանությունը: Սակայն այդ միտումն ուղղված է ոչ թե պարի կենցաղային-կիրառական բնույթին, այլ նոր գեղարվեստական արտահայտչությանը:

Նշված կառուցողական տարրերի հստակ պահպանումը ամբողջ պիեսի ընթացքում, նվագակցող գծում ընդգրկված արտահայտչամիջոցների սուղ շրջանակը զարմացնում է արտաքուստ պարզության մեջ այդչափ խորունկ և ընդգրկուն հնչողական ներգործության հասնելու կոմպոզիտորի բացառիկ կարողությամբ: Սրանում առկա է ոչ միայն Կոմիտասի խորապես ազգային մոնոդիկ հիմքերից բխող մոտեցումը, այլև XX դարի երաժշտության մեջ այն ժամանակ առաջխաղացող կոնստրուկտիվ (կառուցողական) մտածողության ինքնատիպ դրսևորումը:

Կոմիտասի «Երանգին» իր կառուցողական աննախադեպ տրամաբանությամբ, հնչողական տարրերի սուղ շրջանակի ներսում բացահայտվող պոլիռիթմական ճկունությամբ, ռիթմական երկշերտության, հնչյունի ու դադարի նրբին հարաբերություններով ու կտավի ներքին շնչառության նուրբ թրթիռներով, գեղարվեստական կերպարի «իրական» ու «երևակայական» եզրերի միասնությամբ ներկայանում է որպես Կոմիտասի ստեղծագործական մտքի հանճարեղ առկայծումներից մեկը, և ազ-

գային մոնոդիայի գեղարվեստական վերաիմաստավորման անկրկնելի օրինակ՝ XX դարի նորագույն երաժշտամտածողությամբ արտահայտված:

Ն.Տիգրանյանից ու Կոմիտասից հետո «Ռանգի» պարեղանակի մեզ հայտնի հաջորդ մշակումը պատկանում է **Ս.Ասլամազյանի** գրչին: Այն ընդգրկված է նրա կվարտետային մշակումների ժողովածուի մեջ[109]:

Հասկանալի է, որ ստեղծագործական տաղանդով ևս օժտված անվանի երաժիշտը, որ Կոմիտասի անվան լարային քառյակի թավջութակահարն էր և հայ գործիքային կատարողական արվեստի երախտավորներից մեկը, այս մշակումներն անում էր հատկապես հայ կվարտետային ազգային նվագացանկ ստեղծելու նպատակով: Կոմիտասյան մշակումների, ազգային երաժշտության ու կվարտետային արվեստի խորը իմացության շնորհիվ Ս.Ասլամազյանը իր մշակումներով ստեղծեց հայ կվարտետային գրականության առաջին բարձրարվեստ նմուշները: Ժամանակը հաստատեց նրանց գեղարվեստական կատարելությունն ու կենսականությունը: Ս.Ասլամազյանի մշակում-ստեղծագործությունները իրենց հաստատուն տեղը գրավեցին հայ կամերային-անսամբլային երաժշտության ազգային գանձարանում[110]:

---

[109] Ս.Ասլամազյանի կվարտետային մշակումները հրատարակվել են 1930-ական թվականներից սկսած: 1934-ին՝ «Չորս հայկական երգ», 1950-ին՝ «Սյուիտ հայկական ժողովրդական թեմաներով», 1975-ին՝ «Պիեսներ հայկական ժողովրդական թեմաներով» կոմիտասյան գրառումներով, լարային քառյակի համար, պարտիտուր, Մոսկվա, 1975 (ռուսերեն):

[110] Մ. Տեր-Սիմոնյանը իր «Армянская камерно-инструментальная ансамблевая музыка», գրքում ըստ արժանավույն գնահատելով Ս.Ասլամազյանի կվարտետային մշակումները գտնում է, որ դրանք հայ կամերային երաժշտության բարձրարժեք նմուշներն են, և ժամանակին նրանք վճռական նշանակություն են ունեցել ոչ միայն հայ, այլև հարևան հանրապետությունների կոմպոզիտորների նմանատիպ մշակումների ի հայտ գալու համար: (Տե՛ս. Тер-Симонян М., Армянская камерно-инструментальная ансамблевая музыка, Ереван, 1974, с. 27):

Այսպես, 1975 թվականին հրատարակված ժողովածուի լարային քառյակի համար գրված 14 պիեսներից 12-ը՝ ժողովրդական երգերի մշակումներն են, իսկ 2-ը՝ պարեղանակների (մեկը Շուշիկի, մյուսը՝ Երանգի, որ Ս.Ասլամազյանը վերնագրել է «Էջմիածնի պար»):

Ի տարբերություն Ն. Տիգրանյանի ու Կոմիտասի մշակումների, որոնցում հիմնականում պահպանվել է պարի կանացի, քնարական բնույթը, Ս.Ասլամազյանի մշակման մեջ պարեղանակը ստացել է խրոխտ, առնական բնույթ՝ լիաթոք, առույգ հնչողությամբ: Ասլամազյանի պիեսի հիմքում կոմիտասյան «Երանգիի» տարբերակն է, նույնպես C տոնայնական հենքով, 6/8 չափով, նույն մեղեդիական նկարագրով, բայց առանց կոմիտասյան պաուզաների կտրտվածության, դրանով իսկ ավելի միաձույլ հնչողությամբ և «կրակոտ» (Allegro con fuoco) նշումով [նոտային օրինակ 4]:

Կառուցվածքը երկմասանի ձևից վերաճել է բարդ եռմասանի ձևի: Հիմնական նյութը կոմպոզիտորը անցկացնում է երեք անգամ, երկրորդ անցկացման այնպիսի զգալի տարբերակմամբ, որի շնորհիվ պիեսն ընկալվում է որպես a-b-a եռամաս կառուցվածք:

Ս.Ասլամազյանը պարեղանակի մեղեդիական շարադրանքում որևէ նշանակալի փոփոխություն կոմիտասյան տարբերակի համեմատությամբ գրեթե չի արել: Բայց նրա մշակման ինքնատիպության և տպավորչության հարցում շատ նշանակալից է կվարտետային պարտիտուրի մեջ մեղեդուն ուղեկցող մյուս ձայների հյուսվածքը, ինչպես նաև պարի ընդհանուր դինամիկ-տեմպային ուրույն մեկնաբանությունը:

Պիեսն սկսվում է հենց առաջին երկու տակտում հնչող (թավջութակ և II ջութակ) պարի խրոխտ ռիթմական զարկերով, որը դառնում է «զարկերակային» ռիթմ ողջ պիեսի ծավալման ընթացքում: Երկու տարբեր օստինատ ռիթմական զուգահեռ՝ թավջութակի մոտ պունկտիր ռիթմով (T-D քայլով), իսկ II ջութակի մոտ՝  ռիթմով (D-ի վրա) միևնույն բարձրության վրա (g):

Երկուսն էլ կատարվում են «թռչկոտող» ստակատո շտրի-

խով, որն ստեղծում է հարվածային գործիքի (դափ, դհոլ) հնչողության նմանություն: (Ի դեպ, երկու ռիթմական պատկերն էլ շատ բնորոշ են հայկական ժողովրդական պարերի համար, որպես հիմնային ռիթմական ֆորմուլներ)[111]: Այս ռիթմական գտնված «զսպանակը» ավելի է ընդգծվում ալտի մոտ ֆորշլագով վերցվող T-D կվինտային բասով: Ֆորշլագն այստեղ փոքր, բայց կարևոր շտրիխ է պարային բնույթը ընդգծելու համար, մանավանդ որ այն կա նաև հետագա մեղեդիական գծում: Ահա այս պիրկ ու կենսալի լադա-ռիթմական նվագակցող հենքի վրա ծավալվում է պարի մեղեդին՝ I ջութակի և ալտի մոտ մոնոդիկ շարադրանքով, նույնքան լիքն ու միաձույլ, f ուժգնությամբ:

Կվարտետային պարտիտուրի այս հյուսվածքը պահպանվում է ողջ պիեսի ընթացքում, որոշ տարբերակումներով, օրինակ՝ 3-րդ ռեպրիզային անցկացման մեջ I ջութակը հնչում է օկտավ վեր, ալտի հետ օկտավային կրկնապատկմամբ:

Առավել ցայտուն տարբերակումներ, ինչպես ասացինք, կա միջին մասում, այսինքն նյութի երկրորդ անցկացման մեջ: Այստեղ միանգամից ուժգին (f), լիաթոք հնչողությունը փոխվում է մեղմ պիանոյի՝ թավջութակի պիցիկատոների համաչափ ընթացքով, մեղեդին նորովի գունազարդող նուրբ լադահարմոնիկ բասերով (իջեցված II, VI,-V և այլն, թիվ 20): Նվագակցության բնույթը կտրուկ փոխվում է և համաչափ 16-րդ ականների ու կվարտ-կվինտային պունկտիր բասերի վրա մեղեդին հնչում է ոչ թե մոնոդիկ-ունիսոն, այլ տերցիային և սեքստային զուգահեռներով (I և II ջութակով)՝ վերին ձայնասահմանում (II օկտավ) մեղմ հնչողությամբ:

Ստեղծվում է արտակարգ նուրբ, հոգեպարար հնչող մթնոլորտ, որը մի պահ դուրս է բերում պարի առույգ լիցքերից, բայց շուտով նորից հարմոնիկ-պոլիֆոն գունախաղերի խտացման միջոցով բերում է դեպի ձևի հասունացման բարձրակետ (թիվ 60), որին հաջորդող ռեպրիզը (3-րդ անցկացում) ընկալվում է մի

---

[111] Зурабян Ж., Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-1960гг. Ереван, 2002, с. 27.

նոր թարմությամբ և ամբողջացնում պիեսի զարգացման տրամաբանական ավարտը:

Այսպիսով, Ս.Ասլամազյանի մշակման մեջ ստեղծվել է առույգ-տոնական և քնարական հույզերով շաղախված մի վառ ու տպավորիչ ստեղծագործություն, ժողովրդական պարի գեղարվեստական վերաիմաստավորման մի փայլուն նմուշ, որը մեր ազգային երաժշտության ամենասիրված ու ճանաչված էջերից է այսօր:

«Ռանգի», «Երևանգի», «էջմիածնի պար» անվանումներով միևնույն ժողովրդական պարեղանակի ստեղծագործական ինքնատիպ վերադրսևորումներից է նաև **Ա.Բաբաջանյանի «Վաղարշապատի պարը»**, որը ստեղծվել է 1940-1950-ական թվականներին: Այն թեև ժամանակագրական առումով դասվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործության վաղ շրջանի դաշնամուրային պիեսների շարքին («Մտորում», «Պրելյուդ», «Էքսպրոմտ» և այլն), բայց իր գեղարվեստական տպավորչությամբ և ոճական ինքնատիպությամբ համարժեք է նրա ավելի ուշ տարիներին գրված գործերին:

Երաժշտագետ Ս.Ամատունին իր «Առնո Բաբաջանյան» մենագրության մեջ, խոսելով Ա. Բաբաջանյանի վաղ դաշնամուրային երկերի մասին, նշում է, որ «Վաղարշապատի պարում» առավել լիարժեք դրսևորվեցին կոմպոզիտորի անհատականության գծերը, և ապա, անդրադառնալով այդ պարեղանակի նախորդ մշակումներին և բարձր գնահատելով Ն.Տիգրանյանի ու հատկապես Կոմիտասի մշակումները, Ա.Բաբաջանյանի «Վաղարշապատի պարը» բնորոշում է որպես ոչ թե մշակում, այլ ինքնուրույն դաշնամուրային պիես՝ գրված ժողովրդական մեղեդու հիման վրա[112]: Համաձայնվելով Ա.Ամատունու այդ գնահատության հետ, միաժամանակ, կարծում ենք, որ նախորդ մշակումները նույնպես ընկալվում են որպես ինքնուրույն հեղինակային գործիքային պիեսներ, յուրաքանչյուրն իր տեսակի մեջ անկրկնելի:

---

[112] Аматуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Исследование. Ереван, 1985, с.16-17.

Այսպես, Առնո Բաբաջանյանի «Վաղարշապատի պարի» հիմքում ընկած է կոմիտասյան «Երանգիի» մեղեդիական տարբերակը (ինչպես և Ասլամազյանի մոտ): Բայց ընդհանուր բնույթով, դաշնամուրային շարադրանքի ռիթմական, լադա-հարմոնիկ, ֆակտուրային լայն ու հագեցված ընդգրկման մեջ այն հնչում է միանգամայն նոր հուզական-կերպարային բովանդակությամբ: Նախորդների համեմատությամբ ավելի արագ-սլացիկ տեմպով ծավալվող վիրտուոզ պիեսի «մեկ շնչով» զարգացող ընթացքի մեջ ժողովրդական պարեղանակը ստացել է բուռն, պաթետիկ, ռոմանտիկ հուզականությամբ հագեցված, շիկացած արտահայտություն:

Ֆոլկլորային նյութի նման փոխակերպման ամենագործուն տարրերը ամփոփված են դաշնամուրային հյուսվածքի անընդհատ խտացող հագեցվածության, հնչողական տարածքի ընդլայնման ուժգնացող թափի ու լադա-հարմոնիկ երանգների ցայտունության մեջ [նոտային օրինակ 5]:

Եթե փորձենք հնչող այդ «հորձանքի» մեջ հետևել միայն մեղեդիական գծի ընթացքին, ապա կտեսնենք, որ Կոմիտասի «Երանգիի» համեմատությամբ այն գրեթե չի փոխվել: Նոր է միայն տոնայնությունը (B-dur) և հարթված են պունկտիր ռիթմերը, պաուզաներն ու ստակատոները, որից մեղեդին ավելի միաձույլ է դարձել: Պարեղանակն իհարկե պահպանել է իր հիմնական նկարագիրը, բայց այն ծավալվում է լայն հունով և ֆակտուրային հյուսվածքի գերակայության տակ: Ձուտ լսողությամբ թվում է, թե մեղեդին ամբողջովին ներհյուսված է ֆակտուրային գծերին: Սակայն նոտային դիտարկումից պարզվում է, որ, մեղեդիական նյութն ամբողջովին անցնում է վերին ձայնում (աջ ձեռքում) և ընդամենը մեկ 16-րդ ական հնչյուն (կամ այդ տևողության մեջ մտնող մի քանի հնչյուն) ամեն ֆրազում ընկնում է ձախ ձեռք, կարծես հիմնական գծից ակնթարթային վայրէջքով պոկվում և ընկնում է օկտավ ցած և նորից վերադառնում: Դա յուրօրինակ դաշնամուրային էֆեկտ է մտցնում, չխախտելով մեղեդային-թեմատիկ գծի ամբողջականությունը՝ արպեջիատոնեռի հախուռն, ալիքաձև վայրիվերումներով լի ակտիվ, դինամիկ հնչողության մեջ: Եվ սա պիեսի ամենաբնորոշ և տպավորիչ

պահերից է: (Ի դեպ դա դաշնամուրային վիրտուոզ պիեսներին բնորոշ արտահայտչամիջոց է):

Նման շարադրանքը պահպանվում է պիեսի ողջ ընթացքում՝ բարդ երկմասանի ձևի կրկնությունների մեջ աստիճանաբար ընդգրկելով ավելի լայն հնչողական տարածք՝ կոնտրօկտավի բասերից մինչև երկրորդ, երրորդ և չորրորդ օկտավ հասնող բազմաշերտ ու լիաթոք ակկորդային հնչողությամբ (Տես 31 տակտից սկսած):

Ժողովրդական պարեղանակի նոր կերպավորման հարցում մյուս էական գործոնը լադա-հարմոնիկ հենքն է, որը նույնպես կոնստրուկտիվ ամբողջականություն ունի պիեսում, այսինքն, հենվում է մի քանի որոշակի լադա-տոնայնական համադրումների վրա:

Որպես հիմք ընդունելով պարեղանակի լադա-ինտերվալային բնորոշությունը (մեծացրած սեկունդան՝ հարմոնիկ և կրկնակի հարմոնիկ լադում), կոմպոզիտորը նաև ընտրում է այնպիսի հարմոնիկ-տոնայնական ներդաշնակություն, որն արտակարգ վառ գունավորում է տալիս մեղեդուն: Ամբողջ պիեսի ծավալման մեջ առկա են շատ գունեղ լադա-տոնայնական-հարմոնիկ համակցություններ, ինչպես օրինակ՝ B-as, B-as-B, B-ges-F, Ges-es-b, b-Ges-es-F, F-ges-F, այսինքն՝ տերցային հեռավոր փոխհարաբերություններ, իջեցված ակկորդային-տոնայնական համադրումներ, որոնք հնչում են թարմ ու տպավորիչ, հիմնային են ամբողջ պիեսի ներդաշնակության համար, և նրանցով մեծապես պայմանավորված է ազգային մոնոդիայի բաբաջանյանական մշակման ինքնատիպությունը՝ արտահայտված նոր ժամանակի՝ XX դարի 50-ական թվականների հայ կոմպոզիտորական երաժշտամտածողության վառ բնորոշությամբ:

Հիրավի, Ա.Բաբաջանյանի «Վաղարշապատի պարում» հայկական ժողովրդական պարեղանակը վերաճել է նոր, շռնդալից ու հորդուն զգացմունքայնությամբ լեցուն վիրտուոզ դաշնամուրային պիեսի, պարուրված այնպիսի երաժշտալեզվական, ոճական տարրերով, որոնց ինքնատիպությունը բխում է կոմպոզիտորի կրակոտ խառնվածքի հուզառատ խորքից:

Այսպիսով, ժողովրդական միևնույն պարեղանակի չորս

տարբեր մշակումների դիտարկումից երևում է, թե ինչ փոփոխություններ է կրել և նոր հուզական-բովանդակային եզրեր բացել ժողովրդական մեղեդին՝ կապված հեղինակների գործունեության ժամանակաշրջանի, կոմպոզիտորական մտածողության առանձնահատկությունների, ոճական նախասիրությունների ու կարողությունների հետ:

Հատկանշական է, որ չորս պիեսներից երեքը գրված են դաշնամուրի համար և հայ դաշնամուրային գրականության ամենաշատ հնչող, կատարվող գործերն են: Չորս մշակումներից երեքի հիմքում ընկած է պարեղանակի կոմիտասյան մշակման մեղեդիական տարբերակը:

Այս մշակումներում «Ռանգի» - «Երանգի» պարեղանակը բացահայտվում է իր թե՛ կենցաղային-քնարական, նազուկ-հեզաճկուն ու խաղացկոտ բնույթով, թե՛ կրակոտ տոնական ու ռոմանտիկ ներշնչվածության նոր եզրերով:

Տարբերություններով հանդերձ բոլոր հեղինակների մշակումներում կան որոշակի ընդհանրություններ, որ անշուշտ սկզբնաղբյուրի ազգային խորը հիմքերից են բխում: Դա նախ տարբեր չափով արտահայտված կոնստրուկտիվ-կառուցողական մտածողության տարրերն են, որ վկայում են սկզբնաղբյուրի կայուն կառուցվածքային հենքի մասին, նախնական ձևի պահպանումը նրա ընդլայնման ոչ թե ներքին, այլ արտաքին (կրկնություններ, տարբերակում) հնչողական հնարների միջոցով: Դա նաև ներդաշնակության ազգային լադա-հարմոնիկ հենքից բխող առանձնահատկություն-ների պահպանման միտումն է՝ անշուշտ տարբեր ձևով արտահայտված: Իսկ լեզվաոճական տարբերությունները ուղղակիորեն խոսում են հեղինակների ինքնատիպ մտածողության, ազգային արմատների, նրանց խորը զգացողության, իրենց ժամանակը լսելու և գեղարվեստորեն արձագանքելու նրանց վառ կարողությունների մասին:

բ) Կոմիտաս «Կաքավիկ» (Ս.Ասլամազյան, Գ.Սարաջև, Ռ.Անդրիասյան, «Թայմ ռիփորտ» ջազ անսամբլ:

Կոմիտասի երգերից «Կաքավիկը» գրավել է հայ կոմպոզիտորներից շատերի ուշադրությունը: Նրա ստեղծագործական

վերադրսևորումների մեջ գերակշռում են մշակումները, այդ թվում՝ Ս. Ասլամազյանի մշակումը լարային քառյակի համար, Գ.Սարաջևի և Ռ.Անդրիասյանի մշակումները դաշնամուրի համար, «Թայմ ռիփորտ» ջազային անսամբլի գործիքային կոմպոզիցիան, որոնք ընտրել ենք դիտարկման համար[113]:

Չունենալով «Կաքավիկ» երգի մոնոդիկ բնագրի որևէ ստույգ աղբյուր, որպես հիմք ընդունում ենք Կոմիտասի մշակում-ներդաշնակումը՝ ձայնի ու դաշնամուրի համար:

Հայ ժողովրդական երգերի մեջ բնության շատ երևույթների հետ թռչնի կերպարն էլ մեծ տեղ է գրավել, չվող թռչուններ՝ կռունկ, արագիլ, ծիծեռնակ, սոխակ, որոնց հետ կապվել են ժողովրդի սիրո, կարոտի, պանդխտության զգացմունքները:

Իսկ լորիկը, կաքավը, ճնճղուկը, տատրակը, սրանք մեր բնաշխարհի չչվող թռչուններն են, ժողովրդի տաքն ու ցուրտը կիսող, և նրանց մասին հյուսվել են թե՛ ուրախ, կատակային, թե՛ վշտաբեկ երգեր:

Կոմիտասի «Կաքավիկը» կայտառ, կենսուրախ երգ է, նույնիսկ համարվում է մանկական երգ, թեև նոտաներում չի նշվում: Կարծիքներ կան, թե սա հենց Կոմիտասի հորինած երգն է, ոչ թե ժողովրդական: Բայց երգի առաջին հրապարակումներից մեկի մեջ («Հասկեր» ամսագիր, Թիֆլիս, 1908թ.) կարդում ենք. «Կաքավի երգ»՝ ժողովրդական բանաստեղծությունը մշակեց Հովի. Թումանյանը, ձայնագրեց՝ Կոմիտաս Վարդապետը: Հետագայում այն ընդգրկվեց Կոմիտասի մեներգերի ժողովածուի մեջ[114]:

---

[113] «Կաքավիկ» երգին դիմել են՝ Ա.Տեր-Ղևոնդյանը «Շիրակի էտյուդներ» շարքի I տետրում, Լ.Խոջա-Էյնաթյանը «Սիմֆոնիկ պարեր» III տետրում, Կ.Դոմբաևը «Ջութակի և դաշնամուրի համար» մշակումփոխադրումների մեջ, Մ.Կոկժաևը մշակում երկու ջութակի և դաշնամուրի համար թ.2, 3 լարային կվարտետում, որոնցում երգի մոտիվային դարձվածքները անցնում են որպես լեյտթեմատիկ մեջբերումներ, Ա.Ղազարյանը «Ազատ վարիացիաներ ըստ Կոմիտասի» ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար:

[114] Կոմիտաս, Երկերի I հատոր, Ռ.Աթայանի խմբագրությամբ, Երևան, 1960:

Կոմիտասը նշել է կատարման բնույթը՝ քնքույշ և զվարթ: Երգը քառյակ-կրկներգ ձևակազմություն ունի, ծավալվում է պենտատոն լադում՝ թռչնի ցատկոտելու մանրիկ դարձվածքներով, վեր ու վար ինտերվալներով, կրկնվող հնչյուններով, ու պարբերական ռիթմով (♫♩ ♫♩), որը տվյալ դեպքում կարելի է բնորոշել որպես «թռչնի ցատկի» ռիթմ: Կոմիտասը ներդաշնակել է B-dur տոնայնության մեջ, սահուն ութերորդականների առպեջոյատիպ նվագակցությամբ: Ընդհանուր տպավորությամբ կրկներգը հնչում է ավելի առույգ ու հաստատուն, որովհետև գտնվում է լադի տոնիկայի (B) և տերցիային ու դոմինանտային հենակետերի վրա, նաև՝ ինտոնացիոն առումով շատ ցայտուն կադանսային դարձվածքներով (b-c-d-c-c-f-d-c-b-d-b-b): Կոմիտասյան մեներգի մեղեդիական գիծը հիմք դարձավ երգի հետագա մշակումների համար [նոտային օրինակ 6]:

Սարգիս Ալամազյանի լարային քառյակի համար արած մշակումների 14 պիեսների մեջ տեղ է գտել նաև «Կաքավիկը»[115]: Հայ կվարտետային գրականության առաջին մնայուն էջերից է, ֆոլկլորային նյութով ստեղծված կոմպոզիտորական փայլուն ստեղծագործություն՝ հակիրճ, նպատակային, երգի պարզությունը պահպանող և ավելի ընդգծող, բայց հարմոնիկ, պոլիֆոնիկ ու տեմբրային գունախաղերով հարուստ: Ժողովրդական երգը վերափոխվել է ազնվակերտ ու նրբահյուս գործիքային պիեսի: Կոմիտասյան մյուս երգերի մշակումների կողքին այն մշտապես գտնվում է Կոմիտասի անվան քառյակի նվագացանկում և հնչել ու հնչում է աշխարհի տարբեր բեմերում, հաճախ կրկնվող (բիս) կատարումներով:

Երգի մշակման համար կոմպոզիտորը ընտրել է զարգացման վարիացիոն սկզբունքը: Երեք անցկացման մեջ տարբերակվում են քառյակի և կրկներգի բաժինները, բայց տարբեր միջոցներով, պահպանելով նրանց նախնական տարբեր բնույթը՝ քառյակը դինամիկ ու դյուրափոփոխ , իսկ կրկներգը ավելի ամուր, վճռական, ուրեմն և ավելի կուռ հյուսվածքով: Ամեն նոր անցկացման մեջ նոր արտահայտչամիջոցներ, նոր հարմոնիկ

---

[115] Асламазян С., Пьесы на темы армянских народных песен по записям Комитаса для струнного квартета. Москва, 1975.

նրբախաղեր, նոր կատարողական շտրիխներ (ֆլաժոլետներ, պիցցիկատոներ, կվարտետի տուտիներ) կտավի թեթև, սլացիկ ընթացքով, հստակ ձայնատարությամբ և «թռչնային» կերպարի պահպանմամբ [նոտային օրինակ 7]:

1970-ականներին երկու խոշոր երաժիշտ-դաշնակահարներ՝ **Գեորգի Սարաջևը և Ռոբերտ Անդրիասյանը**, յուրաքանչյուրը իր ձևով, մշակեցին «Կաքավիկ» երգը դաշնամուրի համար[116]: Հետաքրքիր է, որ 1974 թվականին «Հայաստան» հրատարակչությունում լույս տեսած Ռ.Անդրիասյանի, և 1976-ին «Սովետական գրող» հրատարակչությունում հրատարակված Գ.Սարաջևի ժողովածուներում տեղ են գտել Կոմիտասի, Սայաթ-Նովայի երգերի գրեթե նույն նմուշները, որոնք համընկնում են նաև Ս. Ասլամազյանի մշակած երգերի հետ («Գարուն ա», «Կաքավիկ», «Հով արեք», «Հոյ Նազան», «Հաբրբան», «Ծիրանի ծառ», «Երկինքն ամպել ա», «Քելե-քելե», «Քելե-ցոլեր», «Կռունկ» և այլն):

Գ.Սարաջևի մշակման մեջ «Կաքավիկ» երգը վերաճել է եռամաս պիեսի՝ «մեղեդի-նվագակցություն» ֆակտուրայով, ռեպրիզում նյութի տարբերակվող անցկացմամբ: Տարբերակումը կատարվում է նախ կրկներգի կրկնակի անցկացմամբ, ապա նաև ֆակտուրային հյուսվածքի խտացմամբ, ռիթմական շարժունության և հարմոնիկ նոր գունախաղերի ներմուծմամբ:

Պիեսի միջին մասում կոմպոզիտորը մեջբերում է «Ալագյազ» ժողովրդական երգի մեղեդին, որ հակադրվում է իր դանդաղ ու լայնաձիգ հնչողությամբ, ցածր ձայնասահմանում (ձախ ձեռքում), իսկ վերին ձայները ստեղծում են ակկորդային գունեղ հարմոնիաներով ուղեկցող գեղեցիկ նվագակցություն:

Պիեսն ավարտվում է դեպի վեր խոյացող վիրտուոզ պասաժների ձախրող ընթացքով, որ թողնում է թռչնի հեռացող սլացքի տպավորություն:

---

[116] «Կաքավիկ» երգի այս մշակումների համեմատական դիտարկումներ է կատարել Ի.Զոլոտովան դաշնամուրային կատարողականության առանձնահատկությունների բացահայտման նպատակով: Տե՛ս, Золотова И., Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Исследование. Ереван, 2010, с.65-67.

Պետք է նկատել, որ դիտարկվող բոլոր մշակումներում նկատելի է թռչնի կերպարի հետ կապվող երգի կառուցվածքին բնորոշ «մանրաքայլ» շարժման առկայությունը՝ տարբեր ձևերով արտահայտված [նոտային օրինակ 8]:

Ռ.Անդրիասյանի մշակմամբ ստեղծված պիեսում բացահայտվում են «Կաքավիկ» երգի թեմատիկ կերպարային արտահայտչության նոր եզրեր: Պիեսը սկսվում է երգի մոտիվներով կառուցված նախաբանով՝ վերին ձայնասահմանի (I և II օկտավ) խիտ ու մանրաշարժ հնչողությամբ, որ հենց սկզբից ստեղծում է ասես օդի, տարածության, թռչնի ճախրելու տպավորություն: Երգի երեք անցկացման մեջ պահպանվում է քառյակ-կրկներգ կառուցվածքի ներքին հակադրությունը և դրան համապատասխան տարբեր արտահայտչամիջոցների ընտրությունը: Այսպես, առաջին անցկացման բաժնում պահպանվում է կոմիտասյան B-dur տոնայնությունը քառյակի հնչողության մեջ խտացված հարմոնիկ-ֆակտուրային գույներով՝ կվարտսեկունդ, կվինսեկունդ դիսոնանս ակորդների կապակցվածությամբ, նաև կվարտա, կվինտա, սեքստա ինտերվալների զուգահեռ շարժմամբ: Իսկ կրկներգը հնչում է այլ հյուսվածքով, ավելի պարզ ու բարեհնչյուն, շարժման վեր ու վար փոխանցումներով [նոտային օրինակ 9]:

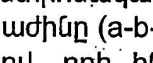
Երգի մյուս՝ երկրորդ, անցկացումը Des-b լադատոնայնական հենքով մտցնում է դրամատիզմի տարրեր, մռայլ երանգներ՝ քառյակի բաժնում, իսկ կրկներգը հնչում է այս անգամ ավելի հանդիսավոր, կուռ հոմոֆոն-հարմոնիկ հյուսվածքով, որ կարծես ամբողջ պիեսի հուզական բարձրակետն է դառնում:

Եվ երրորդ անցկացումը A-dur պայծառ մաժոր երանգավորմամբ, նոր տարբերակումներով, մոտիվային զարգացման տարրերով վերադարձնում է նախաբանի շարադրանքին, և պիեսը ավարտվում է կրկներգի մեղմագույն (pp) հնչողությամբ ու սահուն անհետանում է վերին ձայնասահմանում: Այստեղ թռչնի կերպարի պահպանման հետ նաև հուզական եզրերն ավելի ընդլայնված են և կրկին թեմատիկ-կերպարային ամենա-

կայուն տարրը դա կրկներգի բաժինն է՝ ձևը ամբողջացնող կադանսային դարձվածքով:

Դիտարկված մշակումների մեջ տարբերություններով հանդերձ ի հայտ են գալիս նաև որոշակի ընդհանրություններ: Դրանց մեջ՝ եռմասանի ձևակազմություն վարիացիոն-վարիանտային զարգացմամբ, կրկներգի հիմնային դերը ձևի ծավալման մեջ և նրա ինտոնացիոն վառ արտահայտչությունը, նաև՝ թռչնային կերպարի պահպանման միտումը շարժուն ու թեթև ընթացքով, վերընթաց ֆորշլագներով, նաև՝ երգի ներսում առկա պարային տարրերի զարգացումը և այլ կողմեր, որոնք ինքնատիպ ձևով կբացահայտվեն նաև հաջորդ մշակման մեջ, որը մեզ տանում է դեպի հայ ջազային արվեստ:

1998-ին և 2001-ին «Թայմ ռիպորտ» (Time Report) ջազ անսամբլի թողարկած «Երգեր առանց խոսքի» և «Վերադարձ» CD-ներում տեղ են գտել ինքնուրույն թեմաներով և ժողովրդական երգերի հիման վրա ստեղծված ջազային կոմպոզիցիաներ, այդ թվում՝ «Գարուն ա», «Շուշիկի», «Վաղարշապատի» պար և այլն:

«Կաքավիկ» երգի ջազային մշակումը «Թայմ ռիպորտ»-ի ամենասեղմ, լակոնիկ կոմպոզիցիաներից է, որ աչքի է ընկնում ձևի հստակ կառուցվածքով և նախնական նյութի պահպանվածությամբ: Կոմպոզիցիան բարդ եռմասանի ձև ունի՝ հայելածև ռեպրիզով, իսկ կենտրոնական (կամ միջին) մասում՝ ազատ իմպրովիզացիայի բաժինը (a-b-a_1-C-b_1-a): Սկսվում է հարվածայինների նախաբանով, որի հնչողությունը կարող է հիշեցնել թռչնի կտկտոցը: Նրանով ստեղծվում է կոմպոզիցիայի ռիթմական հենքը, որը պիտի պահպանվի ողջ ընթացքում: Երգի մեղեդին մուտք է գործում առույգ ու զվարթ, կուռ հնչողությամբ և ամբողջական անցկացմամբ (քառյակ-կրկներգ): Բայց փոխվում է ռիթմը՝ որ փոխարինված է  ռիթմով, նաև մեղեդին հնչում է նոր հարմոնիկ գույներով զուգահեռ-ակկորդների հոմոֆոն շարադրանքով: Սա վերը նշված ձևի a բաժինն է: b բաժինը մուտք է գործում նոր թեմատիկ նյութով, սաքսոֆոնի մենանվագի լայն շնչի վերընթաց գծով երկու նախադասության շրջանակում և եզրափակվում է երգի կրկներգի վերջին ֆրազով:

Այդ ֆրազը այստեղ ևս կդառնա կոմպոզիցիան ամբողջացնող ամենակայուն օղակը՝ իր տոնիկական ամուր հենքով: Սրան հաջորդող ռեպրիզից հետո (a_1) սկսվում է կոմպոզիցիայի միջին՝ իմպրովիզացիոն մասը՝ C, սաքսոֆոնի մենանվագով, որտեղ ժողովրդական գործիքների (դուդուկ, զուռնա) տեմբրով հնչող սաքսոֆոնի ազատ-մուղամաթային բնույթի վիրտուոզ իմպրովիզացիան խարսխվում է անսամբլի մյուս գործիքների մոտ հասունացող ռիթմական հենքի պարային տարրերի վրա: Կոմպոզիցիան ավարտվում է b_1-a-մասերի, այսինքն «Կաքավիկ»-ի կրկներգի ու քառյակի ռեպրիզային հնչողությամբ: Պետք է նկատել, որ նոր թեմատիկ շերտի մեջբերումը չի խաթարում երգի ամբողջական ընկալումը, այն բովանդակության ու ձևի ընդլայնման ուշագրավ բաժին է, որ ավելի լայն տարածություն է բացում երգի զարգացման համար, օրգանապես ծուլվում է նրա մեղեդիական գծին, եզրափակվելով երգի վերջին ֆրազով:

Ինչպես նախորդ մշակումներում, այստեղ ևս պահպանվում է «Կաքավիկ» երգի նախնական զվարթ, թեթև բնույթը, թռչնային կերպարի բնորոշությունը, և ժողովրդական երգը այստեղ ևս հիմք է դառնում նոր գեղարվեստական մեկնության, ազգայինի նոր դրսևորումների համար՝ ազգայինի ու համազգայինի միաձուլման ճանապարհով:

«Ռանգի» ժողովրդական պարեղանակի և «Կաքավիկ» երգի գործիքային մշակումների բերված օրինակները վկայում են ժողովրդական մեղեդիների նկատմամբ ստեղծագործական մոտեցումների բազմազանության և գեղարվեստական տարբեր դրսևորումների, ֆոլկլորային ակունքների կենսականության և ազգային երաժշտամտածողության ժառանգական շարունակականության մասին:

§ 2. ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ

ա) Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» (Ալ.Սպենդիարյան)

Հայ գործիքային երաժշտության դասական ժանրերի մեջ (սյուիտ, նախերգանք, պոեմ, սոնատ, սիմֆոնիա, կոնցերտ,

կվարտետ և այլն), ազգային մոնոդիան ներթափանցեց որպես թեմատիզմի մեղեդիական նյութ՝ քաղվածային մեջբերումներով:

Սկզբում գերակշռում էին մոնոդիայի ամբողջական (Ա.Սպենդիարյան, Ա.Տեր-Ղևոնդյան, Հ.Ստեփանյան, Ա.Խաչատրյան և ուրիշներ), իսկ հետագայում նաև հատվածային մեջբերումները (Գ.Եղիազարյան, Ա.Հարությունյան, Ղ.Սարյան, է.Միրզոյան և ուրիշներ): Ե՛վ լրիվ, և՛ հատվածային մեջբերման դեպքում մոնոդիկ նմուշը կարող էր ներկայացվել մեղեդիական գծի անփոփոխ տեսքով, կամ սկզբից ևեթ փոխված, մոնոդիայի նախնական բնույթի խորացման, կամ փոխակերպման միտումով:

Ամեն դեպքում, գործիքային խոշոր կտավի ներսում մոնոդիայի մեջբերումը և նրա հետագա զարգացումը դուրս է բերում այն իր նախնական կերպարային արտահայտչության շրջանակներից դեպի կոմպոզիտորի մտահղացքից ծնվող գեղարվեստական արտահայտչության նոր եզրեր:

Ազգային մոնոդիայի մեջբերման առաջին վառ նմուշները երևացին Ա.Սպենդիարյանի ստեղծագործություններում:

Գործիքային երաժշտության մեջ դրա ամենաուշագրավ օրինակներից է Սայաթ-Նովայի **«Դուն էն գլխեն»** երգի մեջբերումը «Երևանյան էտյուդներ» սիմֆոնիկ շարքում:

Նախորդ գլխում խոսվել է Ա.Սպենդիարյանի ստեղծագործություններում հայ ժողովրդական ու աշուղական երգերի, արևելյան մուղամների մեջբերումների ու դրանց գեղարվեստական վերադրսևորումների մասին:

«Դուն էն գլխեն» երգի քաղվածային մեջբերումը հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ աշուղական երգի գեղարվեստական վերադրսևորման ու նրա սիմֆոնիզացման առաջին փայլուն նմուշներից է:

Մինչ մոտիկից այն դիտարկելը հիշենք, որ հայ ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների կողքին աշուղական երգարվեստը ևս եղել է կոմպոզիտորական մտածողությունը ազգային ակունքների հետ կապող կարևոր օղակներից մեկը, գրավելով ազգային մշակույթի երախտավորներից շատերի ուշադրությունը:

Գիտենք, որ առաջիններից մեկը Կոմիտասն է դատողություններ արել հայ աշուղական երաժշտության վերաբերյալ:

«Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երաժշտության հարազատության հարցը» հոդվածում[117] Մ.Մանուկյանը գրում է. «Էական է այն փաստը, որ Կոմիտասը հայ գեղջկական երաժշտությանը նվիրված հոդվածում հատուկ ենթաբաժնում անդրադառնում է աշուղական երգարվեստին (նկատի ունի Փարիզում 1907 թվականին հրատարակված «Հայ գեղջուկ երաժըշտություն» հոդվածը[118] – *Ժ.Ջ.*) ...Ուրեմն, նա հայ աշուղական երգարվեստը դիտում էր որպես ժողովրդական երաժշտության ճյուղերից մեկը: Կոմիտասի այսպիսի վերաբերմունքը աշուղական երգարվեստի նկատմամբ հատկապես նշանակալից էր այն ժամանակ, երբ ընդհանուր անտեղյակության պատճառով հայ աշուղական երգարվեստը հաճախ հայկական ժողովրդականից անջատ էր դիտվում, և կամ առհասարակ անտեսվում էր, օտարամուտ և խորթ համարվելով: ...Նույնքան կարևոր է և այն, որ Կոմիտասը հայ աշուղների մասին գրելիս «աշուղ» տերմինի փոխարեն օգտագործում է «գուսան» տերմինը: ...Հայ աշուղներին գուսաններ անվանելով Կոմիտասը փաստորեն մատնանշում է նրանց ժառանգական կապը հայ միջնադարյան երգարվեստի հետ և ինչ որ չափով նրանց առանձնացնում, մասնավորեցնում է արևելյան աշուղական երգարվեստի ընդհանրության մեջ»[119]:

Ինչ խոսք, հայ կոմպոզիտորների վերաբերմունքը աշուղական երգերին փոքր-ինչ զուսպ է եղել այն կանխակալ կարծիքով, որ աշուղական երաժշտությունը իր մեջ կրում է շատ արևելյան տարրեր: Այդուհանդերձ, հայ կոմպոզիտորական արվեստի առաջին իսկ ներկայացուցիչները չշրջանցեցին աշուղական երգը: Այդ են վկայում Կոմիտասի, Ք. Կարա-Մուրզայի,

---

[117] Մանուկյան Մ. «Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երաժըշտության հարազատության հարցը», Կոմիտասական, Հ.2, Երևան, 1981, էջ 227:

[118] Տե՛ս. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 15:

[119] Կոմիտասական, նշվ. հրատ., էջ 231-232:

Մ. Եկմալյանի, Ն. Տիգրանյանի, Ա. Տիգրանյանի մեներգային, խմբերգային և գործիքային մշակումները: Աշուղական երգի նկատմամբ ստեղծագործական հետաքրքրություն ցուցաբերեցին Ա. Սպենդիարյանը, Ս. Բարխուդարյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Կ. Զաքարյանը, Մ. Աղայանը և ուրիշներ: Թերևս նրանց մշակումներում բացահայտված գեղարվեստական գրավչության շնորհիվ աշուղական երաժշտությունը հետագա հայ կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցեց ոչ միայն «մշակումներով» ու «մեջբերումներով», այլև իր երաժշտա-լեզվական ու ձևակազմական հատկանիշների զորեղ ներգործությամբ:

Ա. Սպենդիարյանի, Ա. Խաչատրյանի արվեստում աշուղական երաժշտամտա-ծողության սիմֆոնիկ դրսևորումները հավաստում են, որ աշուղական երաժշտության բնորոշ հատկանիշները որոշակի հիմք են հանդիսացել հայ, ապա նաև մերձավոր արևելյան սիմֆոնիզմի ձևավորման ու զարգացման համար:

Իրավամբ, աշուղական երաժշտությունը, որպես գուսանա-աշուղական արվեստ հայ ազգային երաժշտամտածողության մի շատ հարուստ և հետաքրքիր բնագավառ է, հիմնված հայ ժողովրդի երաժշտաստեղծության տարբեր ճյուղերից սերվող լադա-մեղեդիական, ռիթմա-ինտոնացիոն, ձևակազմական առանձնահատկությունների վրա: Դրա վկայությունն են աշուղական երգերում երևելի աղերսները ժողովրդական երգերի և հոգևոր ու աշխարհիկ տաղերի հետ: Այդ աղերսները կարևորվում են հատկապես «առաջնային» ինտոնացիոն տարրերի ընդհանրությամբ, որոնք դրսևորվում են իրենց ժանրին բնորոշ յուրահատուկ ձևերով[120]:

Տաղային արվեստի հետ կապի ամենացայտուն նմուշներից մեկը աշուղական երգարվեստում Սայաթ-Նովայի «Դուն էն

---

[120] Տե՛ս. Зурабян Ж., Выразительные особенности «первичных» интонаций в разных слоях армянского национального песнетворчества // В сб. «Борбад и художественные традиции народов центральной и передней Азии: История и современность» международний симпозиум, тезисы докладов, Душанбе, 1990, с.395-396.

գլխեն» երգն է: Այն կապվում է Պաղտասար-Դպիրի (1685-1768) «Ի ննջմանեդ արքայական» տաղի հետ, որն ըստ երաժշտապատմագրական տվյալների «Դուն էն գլխեն» երգի նախատիպն է:

«Ի ննջմանեդ» տաղին նվիրված երաժշտագիտական պատմատեսական բնորոշումներ կան Սպ. Մելիքյանի, Ք. Քուշնարյանի, Ա. Շահվերդյանի, Ռ. Աթայանի, Ն. Թահմիզյանի, Լ. Երնջակյանի, ինչպես նաև մի շարք գրականագետների ուսումնասիրություններում:

Ք. Քուշնարյանը գրում է. «"Ի ննջմանեդ" տաղի տեքստը գրված է միջնադարյան տաղերի ավանդույթով: Վերջիններիս հետ այն մերձենում է լեզվական կառուցվածքով, կերպարային բնութագրման որոշ փքունությամբ: Երաժշտությունը, հակառակ տեքստի, մոտ է XVIII դարի աշուղական մեղեդիներին: Ինչպես նկատել է Սպ.Մելիքյանը, Պ.Դպիրի տվյալ մեղեդին հանդիսացավ «մոդել», ըստ որի հետագայում հորինվեցին մի շարք աշուղական երգեր: Փոփոխված տեսքով այն հայտնվեց Սայաթ-Նովայի, նաև՝ XIX դարի աշուղ Շիրինի մոտ...»[121]:

Ք. Քուշնարյանը փորձում է վեր հանել, ինչպես ինքն է ասում, այն գծերը, որով տաղը մոտենում է աշուղական մեղեդիներին: Դրանց մեջ նա ընդգծում է՝ երգի բովանդակության հուզական մեծ տարածքը (դիապազոնը), կրքոտ ու պատեթիկ բնույթը հանգուցային հատվածներում, հանգստությունն ու հաշտվողականությունը եզրափակիչ մասերում: Տաղի մեղեդիական կառուցվածքի մասին նա գրում է. «...Առաջին նախադասությունում մեղեդին դասավորվում է լադի վերին օկտավայի աստիճանների շուրջ (երկակի անցկացմամբ) իսկ երկրորդում տեղի է ունենում աստիճանական վերադարձ դեպի տոնիկա (նույնպես երկակի անցկացմամբ) և միայն վերջում հաստատվում է տոնիկան: Թվարկված այս միջոցները ավելի ուշ լայն կիրառում ստացան աշուղական արվեստում»[122]:

Տաղի հնության մասին տեղեկություն է հայտնում Լիլիթ Երնջակյանը, որը գրում է. «Պաղտասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ

---

[121] Кушнарев Х., նշվ աշխ., էջ 248-249:
[122] Кушнарев Х., նույն տեղում, էջ 249:

արքայական» սիրերգի մեղեդին փոխակերպված հանդես է գալիս Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» և Շիրինի «Այգեպան» երգերում: Սայաթ-Նովան չի նշում փոխառության սկզբնաղբյուրը, չնայած հարկ է կարծել, որ, ինչպես ցույց տվեցին ուսումնասիրությունները, հենց Պ.Դպիրի մեղեդին, հետևաբար և Սայաթ-Նովայի երգը միջնադարյան հայ երաժշտության մեջ ունեին իրենց ավելի հին նախատիպը՝ «Ի կույս վիմեն» մեղեդին»[123]:

Այդ մասին Ն.Թահմիզյանի մոտ կարդում ենք. «Ինչպես արդեն նշել ենք իր տեղում, Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն»-ը և Պաղտասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ»-ը, հորինված լինելով երաժշտական մեկ ընդհանուր «հանգով», միևնույն ժամանակ, իրենց ելևէջային արտաքին շրջագծերով այնքան մոտիկ են իրար, որ կարծվել է, թե Սայաթ-Նովան տվյալ խաղի մեղեդին «փոխ է առել» Պաղտասար Դպիրից: Անհրաժեշտ է դիտել, սակայն, որ քննարկվող երկու եղանակներն էլ ունեցել են ավելի հին ու ընդհանուր աղբյուր, ի դեմս միջնադարյան «Ի կույս վիմեն» մեղեդիի, և պատահական չէ, որ Սայաթ-Նովան «Դուն էն գլխեն»-ի տակ «Ի ննջմանեդ»-ի կամ Պաղտասար Դպիրի մասին հիշատակություն չի թողել»[124]:

Համեմատական դիտարկումները ցույց են տալիս, որ տաղի հետ «Դուն էն գլխեն» երգի նմանությունը ոչ թե բովանդակության, այլ երաժշտության մեջ է, քանի որ «Ի ննջմանեդ» տաղը սիրային գովասանք է, իսկ «Դուն էն գլխեն»-ը բարոյախոսական երգ-դիմում[125]:

Երաժշտալեզվական, ձևակազմական տեսակետից և՛ տաղի, և՛ երգի մեղեդիները ծավալվում են կրկնակի հարմոնիկ

---

[123] Երնջակյան Լ.Վ.,Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991, էջ 82:

[124] Թահմիզյան Ն., Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգերաժշտությունը, Փասադենա - Կալիֆորնիա, 1995թ., էջ 136:

[125] Հայ կոմպոզիտորական արվեստում կան նաև «Ի ննջմանեդ» տաղի մշակումներ ու մեջբերումներ: Հայտնի են՝ Ն.Տիգրանյանի, Ա.Տիգրանյանի, Ռ.Ալթունյանի, Վ.Մանուկյանի վոկալ, խմբերգային մշակումները:

լադում, տերցիային դիմող ձայնի գերակայությամբ, շեշտակի ռիթմա-ինտոնացիաներով, բայց ծավալման տարբեր բնույթով: «Ի ննջմանեդ»-ը ֆրազների ավելի սահուն «շղթայումներով», իսկ «Դուն էն գլխեն»-ը՝ հստակ ավարտուն ֆրազներով, ընդգծված կադանսներով, որոնցում ցայտուն է մեծացրած սեկունդայի ինտոնացիոն արտահայտչությունը:

Փորձենք սեղմ բնութագրել «Դուն էն գլխեն» երգը Մ.Աղայանի (1883-1966) և Շ.Տալյանի (1893-1965) կողմից գրառված տարբերակների համեմատությամբ [նոտային օրինակներ 10, 11]:

Մ.Աղայանի տարբերակը ունի նախաբան և վերջաբան՝ երգի հիմնական դարձվածքներով, իսկ հիմնական մասը՝ քառյակ-կրկներգ ձևով, կրկներգը երկակի անցկացմամբ: Այս տարբերակը այնքան տարածված չէ կատարողական գործընթացում, որքան Շ.Տալյանի տարբերակը: Վերջինս ավելի հարուստ ու բարդ նկարագիր ունի: Ձևն ավելի ամբողջական է, երկակի անցկացմամբ, և երկրորդ անցկացման մեջ քառյակի առաջին ֆրազի բարձրակետային հնչողությամբ (es-d-c-d-es-fis), որը միջին մասի հուզական շիկացման տպավորություն է թողնում և նորովի իմաստավորում ձևի հետագա կրկնությունը: Մեղեդին ավելի ազատ-իմպրովիզացիոն շարադրանք ունի, հագեցված է մելիզմատիկայով, յամբական մոտիվների ռիթմա-ինտոնացիոն սուր արտահայտչությամբ, որով ընդգծվում է երգի դրամատիկ, պաթետիկ բնույթը: Այսինքն երգը գրառված է այն տեսքով, ինչպես որ հայտնի էր իր կատարումներով[126]:

Միայն երաժշտությամբ երգը կարող է ընկալվել որպես էպիկական-քնարական: Բայց բանաստեղծական տեքստով նրանում հիմնավորվում է դրամատիկ-հոգեբանական բնույթն ու անձնականության շեշտը: Նախ՝ բանաստեղծական տեքստով երգը միանգամայն ինքնուրույն է, առանց որևէ «ժառանգական» փոխառության: Եվ ապա, ինչպես նկատել են գրականագետներից շատերը (Գ. Ասատուր, Մ. Հասրաթյան, Հ. Բախչինյան,

[126] «Դուն էն գլխեն» երգի լավագույն կատարողներից են՝ Շարա Տալյանը, Գլխիկ Ջանքարյանը, Վաղարշակ Սահակյանը, Ռուբեն Մաթևոսյանը և ուրիշներ:

Վ. Ներսիսյան և ուրիշներ), այս խաղի մեջ բանաստեղծը դիմում է Հերակլ թագավորին, հերքելու համար իրեն ուղղված զրպարտությունները: Միաժամանակ, նա իր տաղանդի ու արվեստի ուժն է հաստատում, իր մտքի ու խոսքի բացառիկությունը:

Ամեն մարթ չի՝ կանա խըմէ՝ իմ ջուրն ուրիշ ջրեն է,
Ամեն մարթ չի կանա կարթա՝ իմ գիրըն ուրիշ գըրեն է,
Բունիաթըս ավազ չիմանաս՝ քարափ է, քար ու կըրեն է,
Սելավի պես, առանց ցամքիլ, դու շուտով խարաբ մի անի:

Այս առումով «Դուն էն գլխեն» երգը բացառիկ տեղ է գրավում Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ: Իսկ երաժշտական լեզվի տեսակետից, կարևոր է այն, որ ունենալով իր մեղեդիական նախատիպը, Սայաթ-Նովայի մոտ այն ստացել է ուրույն, և աշուղական երաժշտության օրինաչափությունները լիարժեք դրսևորող երգ՝ դրամատիկ-հուզական պիրկ լարվածքով:

Պատահական չէ, ուրեմն, որ հայ կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցած Սայաթ-Նովայի առավել շատ հանդիպող երգերից մեկը «Դուն էն գլխեն» երգն է, որին դիմել են հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ամենատարբեր սերնդի ներկայացուցիչները՝ տարբեր ժանրի ստեղծագործություններում[127]:

Գործիքային երաժշտության մեջ «Դուն էն գլխեն» երգի մեջբերման առաջին փորձը, ինչպես արդեն ասվել է, արել է Ա. Սպենդիարյանը «Երևանյան էտյուդներ»-ում:

---

[127] «Դուն էն գլխեն» երգի մշակումներ արել են. Ս.Բարխուդարյանը, Ա.Տեր-Ղևոնդյանը՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, Ա.Տիգրանյանը՝ քառաձայն երգչախմբի, կանացի եռաձայն երգչախմբի համար, Լ.Բազիլը՝ ձայնի և լարային տրիոյի համար, Ռ.Ալթունյանը՝ ժող.գործիքների անսամբլի համար: Որպես քաղվածային մեջբերում օգտագործել են. Ա.Սպենդիարյանը՝ «Երևանյան էտյուդներ»-ում, և Ա.Հարությունյանը՝ «Սայաթ-Նովա» օպերայում, է.Միրզոյանը լարային նվագախմբի համար գրված «էպիտաֆիայում» և այլն:

Ա. Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ժառանգության մեջ «Երևանյան էտյուդներ»-ը ամենանշանակալի ձեռքբերումներից է: Ստեղծագործությունը գրվել է կոմպոզիտորի Հայաստան գալուց հետո՝ 1925-ին: Դա սյուիտ է երկու համարից՝ «Էնզելի» և «Հեջազ»: Յուրաքանչյուրն ունի ներքին եկմասանի կառուցվածք, ռապսոդիայի նմանությամբ, որում առաջին բաժինը հանդարտ, էպիկական-պատմողական բնույթի է, երկրորդը՝ աշխույժ, պարային, կրակոտ:

«Էնզելի» պիեսի դանդաղ մասի հիմքում ընկած է «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդին: Այն մեջբերվում է ամբողջությամբ, անցնում սիմֆոնիկ լայն զարգացում, և մուտք տալիս պարային բաժնին[128]:

«Դուն էն գլխեն» երգի Ա.Սպենդիարյանի մեջբերած մեղեդին առավել մոտ է Մ.Աղայանի գրառած տարբերակին, բայց ձևի ավելի ամբողջական նկարագրով, առաջին նախադասության երկու լիարժեք ֆրազով: Քանի որ երգը շատ հաճախ էր հնչում հայկական կենցաղում, ապա, հավանաբար, նա մեջբերել է իր լսած և հիշողության մեջ տպավորված տարբերակը:

Ամեն դեպքում, սա քաղվածային ամբողջական մեջբերման այն տեսակն է, երբ մեղեդիական նյութը և՛ ճանաչելի է, և՛ հենց սկզբից բավականաչափ փոխված: Տեսնենք, թե ինչն է փոխված, և ինչպես է վերաիմաստավորված աշուղական մոնոդիան՝ սիմֆոնիկ կտավում:

Ամենից առաջ դա մեղեդու բնույթն է, նրա ընդհանուր տրամադրությունը:

Կոմպոզիտորը աշուղական հուզառատ երգի մեղեդին բացահայտել է քնարական-էպիկական զգացողությամբ, մի բան, որ լիովին բացատրելի է գրական տեքստի բացակայության պարագայում, զուտ գործիքային մտածողության տեսանկյունից:

---

[128] Էնզելին՝ քաղաք է Պարսկաստանի Գիլքան նահանգում, որի անունով կոչվել է այնտեղի կենցաղում տարածված պարեղանակը: Ի դեպ Էնզելի քաղաքում միաժամանակ ապրել է Սայաթ-Նովան (տե՛ս. Հայկական Հանրագիտարան, հ.10, "Սայաթ-Նովա", Ն.Թահմիզյանի հոդվածը, էջ 163):

Մետրառիթմական, լադա-հարմոնիկ, հյուսվածքային, տեմբրային, դինամիկ արտահայտչամիջոցների որոշակի ընտրության մթնոլորտում աշուղական դրամատիկ-ոգեշունչ երգը վերածվել է հուշիկ պոեմի, դարձել յուրօրինակ «հին օրերի երգ», որի կրքոտ իմպրովիզացիոն նախահիմքը փոխարինվել է սահուն, մեղմ քնարականությամբ:

Պահպանելով երգի լադա-ինտոնացիոն կառույցը կրկնակի հարմոնիկ լադում, կոմպոզիտորը զգալի փոփոխություն է արել ռիթմի ու ձևի ծավալման մեջ: Երգի նախնական ազատ-իմպրովիզացիոն ռիթմը փոխարինվել է 6/8 համաչափ մետրական հենքով, որն արդեն իսկ հանդարտություն և փոքր-ինչ սքողված պարայնություն է հաղորդել թեմատիզմին: Համաչափ եռմասանի մետրառիթմում հարթվել են երգի յամբական մոտիվներն ու նրանց ինտոնացիոն սուր արտահայտությունը: Ֆրազները դարձել են ավելի երկարաձիգ ու անշտապ, հարթվել են նրանց դրամատիկ-հուզական շեշտերը, և մեղեդին վերածվել է խոհական, ջերմ ու փոքր-ինչ թախծոտ երգի [նոտային օրինակ 12]:

Դրան նպաստում է մեղեդիական գծից սկիզբ առնող ու նրա հետ միաձուլվող ուղեկցող ձայների ենթաձայնային պոլիֆոն շարադրանքը, որը սիմֆոնիկ հյուսվածքի հիմնային հնարներից է՝ կտավի ծավալման ողջ ընթացքում: Կոմպոզիտորը մի կողմից տալիս է բասերի (թավջութակ, կոնտրաբաս) պահվող կվինտային դամ-ձայնառությունը, որն անկասկած նպաստում է մեղեդու ծավալման իմպրովիզացիոն բնույթի պահպանմանը: Մյուս կողմից՝ միջին ձայներում շարադրում է մոտ զուգահեռներով շարժվող ենթաձայնային և կոնտրաստային պոլիֆոնիկ անցկացումներ, որոնք ներքին ռիթմական ճկունություն են հաղորդում երաժշտությանը, քանի որ նրանց մուտքերը տրվում են տակտի տարբեր մասերից՝ բասից և մեղեդուց անկախ: Միջին երկու ձայները կարծես յուրօրինակ կանոնի, իմիտացիոն փոխհարաբերության մեջ են և ուղղված են ոչ միայն ռիթմական, այլև հարմոնիկ գունախաղերի ստեղծմանը: Լյա տոնիկայով կրկնակի հարմոնիկ լադում (Չարգյա) ծավալվող մեղեդուն ուղեկցում է զուգահեռ ձայների վերընթաց շարժումը հարմոնիկ և մելոդիկ միևորի վերին տետրախորդներով, որոնք պոլիլադային երան-

գախաղեր են մտցնում ենթաձայնային պոլիֆոնիկ հյուսվածքում (թիվ 1,2): Կ.Խուդաբաշյանը հենվելով Յ.Տյուլինի տեսության վրա, նման պոլիլադայնությունը բնորոշում է որպես «դիատոնիկ», որը դրսևորվում է լրիվ միևորի առկայության դեպքում, երբ մեղեդու տարբեր ֆրազներում անցնում են բնական, հարմոնիկ և մելոդիկ միևորների հնչյունաշարերը: Կոնկրետ «Դուն էն գլխեն» երգի սպենդիարյանական մեջբերման հետ կապված նա գրում է իր հոդվածում. «Сочетание мелодиус, развивающееся на основе дваждыгармонического лада и подголоска, «выпевающего» верхний тетрахорд мелодического минора и образует полиладовость»[129].

Ուշագրավ են նաև ձևակազմական լուծումները: Նախ սկզբում հեղինակը մտցնում է փոքրիկ նախաբան՝ երգի սկզբնական ֆրազի երկակի անցկացմամբ, որտեղ հատկապես ուշագրավ է բասում հնչող զուգահեռ կվինտաների յամբական արձագանքը ֆրազի վերջում c-gis և a-e, որով կոմպոզիտորը ընդգծում է մեղեդու պոլիլադային հենքը: Այն ստեղծում է հուզական նոր երանգ, որն էպիկական տարրեր ունի և ընդհանուր քնարական մթնոլորտում կարծես պահպանում է երգի էպիկականության հատկանիշները[130]:

Ձևակազմության հարցում Ալ.Սպենդիարյանը հարազատ է մնացել բնօրինակին՝ պահպանելով մեղեդու ձևի ABB կառուցվածքը: Դա կնշանակի, որ երգը որպես թեմատիկ նյութ անցնում է նույնությամբ, բայց ամեն կրկնության մեջ տարբերակվում է, հարստանում նորանոր երանգներով: Թեմայի երկրորդ տարբերակման մեջ կոմպոզիտորը այնպիսի լայն շունչ և կրկնապատկ-

---

[129] Худабашян К., Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания (§ 25: О некоторых принципах обработки материала в творчестве А.Спендиарова (Истоки стиля и его развитие), с.218-245), Ереван, Амроц груп, 2011, с.242.

[130] Ա. Սպենդիարյանից եկող այս արտաքուստ փոքր շտրիխը հետագայում բնորոշ դարձավ և լայն հնչեղությամբ արտահայտվեց հաջորդ սերնդի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում: Վառ օրինակ են՝ Ա. Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ»-ի առաջին տակտերը, Ալ. Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերայի նախերգանքը և այլն:

ված հնչողական տարածք է ստեղծում, որ դրամատուրգիական տեսակետից այդ կրկնությունը ընկալվում է որպես ձևի միջին, կուլմինացիոն մաս, մանավանդ, որ դրան հաջորդող նյութի երրորդ սեղմ անցկացումը դառնում է ռեպրիզ՝ տանելով դեպի հաջորդ պարային բաժին:

Թեմայի անցկացման մեջ անընդհատ պահպանվում է քառյակ-կրկներգ տրամաբանությունը, որտեղ քառյակը տրվում է մենանվագով, իսկ կրկներգը՝ ամբողջ նվագախմբով: Մեղեդիական նյութի մեջ շատ արտահայտիչ են կադանսային դարձվածքները և իհարկե հենց առաջին մոտիվը:

Նյութի սիմֆոնիկ զարգացման ընթացքը պայմանավորված է տեմբրային դրամատուրգիայով, որում որոշակի մոտեցում է նկատվում ձևի զարգացման և գործիքային տեմբրերի ընտրության հարաբերության միջև: Տեմբրային ընտրությունը բավական կայուն է, այսինքն ձևի բոլոր անցկացումներում փոքրիկ նախաբանը հնչում է անգլիական եղջերափողի մոտ, իսկ թեման առաջին անգամ ջութակի մենանվագով լարայինների նվագակցությամբ, երկրորդ անգամ ջութակների բաձր ձայնասահմանում, իսկ ռեպրիզային անցկացման մեջ ջութակի միջին ձայնասահմանում՝ ֆակտուրային նոր միջոցներով ստանալով դրամատիկ երանգ:

Քնարական շունչը անընդհատ խորանում է տեմբրային և ֆակտուրային միջոցներով: Ֆլեյտայի մոտ լսվող հառաչանքի ինտոնացիաներին հաջորդում են լարայինների վերընթաց ֆիգուրացիաները՝ օկտավային կրկնապատկումներով և այլն: Նկատելի է, որ կոմպոզիտորը սիմֆոնիզացնելով աշուղական երգի մեղեդին, միևնույն ժամանակ պահպանում է նրա երգային նախահիմքը, երգային ձևն ու բնույթը: Այստեղ Ա.Սպենդիարյանը զարմանալիորեն մոտ է կանգնած կոմիտասյան սկզբունքներին՝ մեղեդին պահպանելու, նոր արտահայտչամիջոցներով չծանրաբեռնելու, և ազգային բնույթը պահպանելու առումով: Ու, թեև «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդին զգալիորեն փոխել է իր բնույթը աշուղական երգից վերաձելով դասական սիմֆոնիկ կտավի, այդուհանդերձ նրանում շատ ցայտուն պահպանվել են երգի

հուզական ինտոնացիոն առանցքը կազմող ամենաբնորոշ և ազգային առումով ամենաարտահայտիչ տարրերը:

«Դուն էն գլխեն» երգի մյուս մեզ հայտնի մշակումները արված են վոկալ-գործիքային, խմբերգային և օպերային ժանրերում և դուրս են մեր դիտարկման շրջանակներից (Տե՛ս. աշխատանքի 127 ծանոթագրությունը, էջ 126):

Սակայն դրանց մեջ Ա.Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերան ինչ-որ չափով բացառություն է կազմում, քանի որ «Դուն էն գլխեն» երգը նրանում մեջբերվում և զարգանում է գլխավորապես նվագախմբային հատվածներում, սիմֆոնիկ հնչողության շերտերում և այդ հանգամանքը թերևս իրավունք է տալիս մեր աշխատանքի շրջանակներում այն դիտել որպես աշուղական երգի սիմֆոնիզացիայի վառ օրինակ և սեղմ բնութագրել նրա վերաիմաստավորման ընթացքը[131]:

Հայ օպերային գրականության մեջ այս օպերան յուրահատուկ տեղ է գրավում որպես աշուղական երգերի վրա հենվող օպերա, որում համատեղվում են դասական և ֆոլկ-օպերայի ձևերն ու սկզբունքները, միատեղվում XX դարի երաժշտության ոճական հատկանիշները՝ ազգային երգարվեստի առանձնահատկությունների հետ:

Օպերայի երաժշտությունը ծավալվում է ժողովրդական պարերի (քոչարի, դնգո), Սայաթ-Նովայի երգերի և կոմպոզիտորի սեփական հորինվածքի թեմաների վոկալ-սիմֆոնիկ զարգացման վրա:

Օպերայում մեջբերված Սայաթ-Նովայի ութ երգերի կողքին («Քյամանչա», «Թամամ աշխարհ», «Դուն էն Հուրին իս», «Ըղլբուլի հիդ», «Քանի վուր ջան իմ», «Աշխարհումս ախ չիմ քաշիլ», «Աշխարհիս մե փանջարա է»), «Դուն էն գլխեն» երգը առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Կոմպոզիտորը նրան մոտեցել է այլ կարևորությամբ, տալով դրամատուրգիական հատուկ նշանակություն:

---

[131] Ա.Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերան առաջին անգամ բեմադրվել է 1969-ին՝ Երևանի Ա.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի բեմում: Լիբրետոյի հեղինակ Հ.Խանջյան, ռեժիսոր Գ.Զրբաշյան, դիրիժոր Ա.Քաթանյան:

Երգի տարբեր հատվածները անցնում են օպերայի երաժշտության միջով, հանդես գալով դրամատուրգիական կարևոր պահերին՝ հոգեբանական, հուզական տարբեր երանգավորմամբ, որպես Սայաթ-Նովայի կերպարի երաժշտական բնութագիրը: Դեռևս նախաբանում երգից առանձնանում է նրա ամենացայտուն, սկզբնական մոտիվը և ստանում լեյտմոտիվի նշանակություն որպես դրամատիկ լիցքերի կրող՝ սուր, լարված հնչողությամբ:

Օպերայի տարբեր տեսարաններում այդ լեյտթեման նվագախմբային շերտերում զարգանում է և բացահայտվում տարբեր նշանակությամբ: Սկզբում՝ Սայաթ-Նովայի կերպարը խորհրդանշող, ապա՝ որպես սիրո լեյտթեմա (II գործ. I պատկեր - Աննայի սենյակում), հաջորդ պատկերում՝ Հերակլի մոտ անսպասելի առաջացած գժտության պահին՝ որպես նրա ըմբոստության արտահայտություն, «Բողոքի երգ» (կոմպոզիտորի բնորոշմամբ) որտեղ առաջին անգամ երգը հնչում է վոկալ կատարմամբ, գլխավոր արիայի նշանակությամբ, հուզական մեծ լարվածքով (II գործ, II պատկեր):

Վերջին տեսարաններում (III գործողություն), երգի լեյտմոտիվային դարձվածքները տարալուծվում են դեպի հանգուցալուծում տանող նվագախմբային շերտերը, պահպանելով իրենց ինտոնացիոն ցայտուն արտահայտչությունը:

Այսպիսով, Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգն իր հոգեբանական խորությամբ և երաժշտական հարուստ հյուսվածքով դարձել է խոշոր բեմական ստեղծագործության երաժշտական դրամատուրգիայի զարգացման, նրա սիմֆոնիկ ամբողջականության առանցքը:

Երգի հատվածային, մոտիվային մեջբերման և վերաիմաստավորման իր մեկնության մեջ Ա.Հարությունյանը ի տարբերություն Ա.Սպենդիարյանի խորացրել է նրա դրամատիկ-պաթետիկ բնույթը, նրան հաղորդել XX դարի երաժշտության սուր ու թանձրաբույր հնչողություն[132]:

---

[132] Մշակումներից ու քաղվածային մեջբերումներից բացի «Դուն էն գլխեն» երգը, ինչպես նաև նրա մեղեդիական նախատիպը հանդի-

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ երաժշտության ամենավառ հատկանիշներից մեկը՝ ազգային բնորոշությունն է, խարսխված իր ժողովրդի մշակույթի հետ ունեցած կապի վրա: Այդ կապը Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտվել է լայն ընդգրկումներով: Ամենից առաջ դա ժողովրդի բնավորության, կենսաընկալման, նրա շարժուձևի, դիմագծի ու հայացքի, նրա ողջ հոգևոր կերտվածքի այն խտացված արտահայտությունն է, որը որքան ավելի ընդգծված է որպես ազգային, այնքան ավելի է ընկալվում որպես համազգային երևույթ և արժեք: Ազգայինի այս «ոգեղեն» արտահայտությունը Արամ Խաչատրյանը բարձր է գնահատել բոլոր արվեստների մեջ, և բազմիցս խոսել այդ մասին իր իսկ երաժշտության առնչությամբ: «Музыкальный язык творит народ. Он создает то неповторимое и порой столь трудно определяемое своеобразие интонационного строя музыки, которое позволяет нам безошибочно отличить национальную принадлежность того или иного произведения музыкального искусства»[133].

Խաչատրյանական արվեստի ներգործության ուժը մեծապես պայմանավորված է հայ կոմպոզիտորական արվեստում ստեղծված ավանդույթների ու ժողովրդական երաժշտության տարբեր շերտերի հետ ունեցած կապի արդիական դրսևորումներով: Ժողովրդական, ժողովրդամասնագիտական երաժշտությունը անսպառ ակունք էր Ա.Խաչատրյանի համար, որից նա օգտվեց և՛ քաղվածային նմուշներով, և՛ ինքնուրույն, թեմաների ստեղծման հարցում: Ի դեպ Ա.Խաչատրյանի արվեստում արդեն

սացող «Ի ննջմանեդ» տաղը, ներթափանցել են հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործություն նաև իրենց հանգուցային ինտոնացիոն դարձվածքներով՝ որպես ազգային երաժշտամտածողության լեզվա-արտահայտչական տարրեր: Ակնհայտ է, օրինակ, «Դուն էն գլխեն» երգի սկզբնական մոտիվի հուզական-արտահայտչությունը Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի նախերգանքի խմբերգային մասում, որը հետո զարգանում է օպերայի նվագախմբային շերտերում որպես դրամատիկ-ողբերգական լեյտմոտիվ: Կարելի է նշել նաև «Ի ննջմանեդ» տաղի բնորոշ դարձվածքների առկայությունը «Դավիթ Բեկ» օպերայի «Դու վեհ արծիվ» խմբերգում և այլն:

[133] Хачатурян А., О музыке и музыкантах, Ереван, 1980, с. 85.

նկատելի դարձավ ինքնուրույն հորինվածքի թեմաների գերակշռությունը՝ խոշոր կտավի սիմֆոնիկ, գործիքային երաժշտության մեջ, մի երևույթ, որ պիտի խորանար և բազմակողմանիորեն բացահայտվեր ետխաչատրյանական սերնդի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

Օժտված ազգային վառ բնույթի մեղեդիներ հորինելու ձիրքով, Ա.Խաչատրյանը շատ չի դիմել ֆոլկլորային մեջբերումների, բացառությամբ պարային հենքի ստեղծագործությունների («Գայանե» բալետ, «Պարային սյուիտ» և այլն), որոնցում ժանրի և բովանդակության առանձնահատկություններից ելնելով օգտագործել է ոչ միայն հայկական, այլև վրացական, անդրկովկասյան, ուկրաինական, ուզբեկական և այլ ժողովուրդների երաժշտական ֆոլկլորի նմուշներ, տալով նրանց սյուիտային-սիմֆոնիկ զարգացում: Ինչ վերաբերվում է սոնատային-սիմֆոնիկ կառուցվածքի ստեղծագործություններին, ապա մենք գիտենք կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ կտավներում մի քանի ֆոլկլորային նմուշների մեջբերումներ, որոնք նոր էջ բացեցին հայ գործիքային երաժշտության մեջ ֆոլկլորային նյութի հետ վարվելու, նրա ազատ ու նորածև փոխակերպումների, նրան տրվող դրամատուրգիական նշանակության հարցում:

Այդ նմուշներից հատկապես աչքի են ընկնում երկուսը՝ դաշնամուրի Կոնցերտի երկրորդ մասի թեմատիզմի հիմքը կազմող քաղաքային երգի մեղեդին, և II Սիմֆոնիայի երրորդ մասի հիմքում ընկած ժողովրդական «Որսկան ախպեր» երգի մեղեդին:

Փորձենք փոքր ինչ մոտիկից դիտարկել երկու մոնոդիկ նյութի փոխակերպման ընթացքը նշված ստեղծագործություններում:

բ) Թիֆլիսի քաղաքային երգ (Ա.Խաչատրյան)

Ա.Խաչատրյանի դաշնամուրի Կոնցերտը՝ ստեղծված 1936-ին, որն այսօր հնչում է աշխարհի տարբեր բեմերում որպես համաշխարհային կոնցերտային գրականության փայլուն էջերից մեկը՝ էպիկական լայն շնչով հուզառատ ստեղծագործություն է,

ազգային վառ նկարագրով և հարուստ ու տպավորիչ թեմատիզմով: Դասական կոնցերտի եռամաս կառուցվածքի մեջ քնարական հույզերի բարձրակետը 2-րդ դանդաղ մասն է, որում Ա.Խաչատրյանը որպես թեմատիկ նյութ մեջբերել է Թիֆլիսի կենցաղում տարածված մի երգ, որ երգվել է և հայերեն, և վրացերեն:

Կոնցերտում երգի նկարագիրը անճանաչելիորեն փոխվել է, դարձել զուսպ և ազնվակերտ, գեղեցիկ ու զգացմունքային: Նախ մտածում ես, թե ինչն է գրավել այս երգում կոմպոզիտորին: Անշուշտ, ոչ այնքան մեղեդին ինքնին, քանի որ կոմպոզիտորը նրա մի քանի ինտոնացիաներով նոր ու շքեղ թեմա է ստեղծել, որքան, հավանաբար թիֆլիսյան տարիների այն հուշազգացողությունների բույրը, որ գալիս էր այդ երգի հետ կապվող իր մանկության մշտարթուն երազից ...

Եվ ինչ է արել կոմպոզիտորը այդ, ընդհանուր առմամբ «ծեծված» մեղեդու հետ: Թերևս, տեղին է հիշել Ն.Շահնազարովայի խոսքերը. «Единичный факт использования городского фольклора ...свидетельствует о вкусе и ощущении стиля, которые и способствовали превращению довольно легковесной городской песни в лирический шедевр»[134].

«Թիֆլիսի հայ և վրացի արհեստավորական շրջաններում ծնունդ առած «Ավարայի երգն» է, որ ինքնին վերառած ավելի շուտ բացասում է քաղաքային երգի արժանիքները, քան հաստատում դրանք – գրում է Ա.Սարյանը, – Խաչատրյանը ոչ միայն ազնվացրել է այդ պարզունակ, ծեծված արտահայտչամիջոցներով երգը, այլ նրանում նոր կերպար և ընդհանրացված գաղափար է ամփոփել»[135]:

Կոմպոզիտորը երգը մեջբերել է ամբողջությամբ, երկու նախադասությունից բաղկացած պարբերության շրջանակում: Նա պահպանել է երգի ինտոնացիոն հենքը՝ սկզբնական կվարտային քայլով, հանգուցալուծման սեկվենցիոն դարձվածքներով

---

[134] Шахназарова Н., Арам Хачатурян // В сб. Музыка Закавказских республик. Тбилиси, 1975, с.105.

[135] Սարյան-Հարությունյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը (19-20-րդ դարում), Երևան, 1973, էջ 169:

և դեպի ավարտի վերջնական տոնիկան տանող վերընթաց քայլով: Սակայն մեղեդու մեջ որպես արդեն թեմատիկ նյութ շատ փոփոխություններ կան, որոնք դուրս են բերում ֆոլկլորային նյութը երգից դեպի գործիքային երաժշտամտածողություն: Նախ թեթև պարային շարժուն տեմպը դարձել է դանդաղ andante: Փոխվել է ռիթմական նկարագիրը՝ 3/4 չափով ընթացող թեթև վալսային ռիթմը փոխարինվել է համաչափ ու ծանր քայլերով, մետրական ուժեղ մասերի ընդգծվածությամբ, քորեյ-յամբական շեշտակի դարձվածքներով (այս տերմինը հայ երաժշտագիտության մեջ կիրառել է Կ.Ջաղացպանյանը): Փոխվել է լադային հենքը. սովորական հարմոնիկ մինորի հետ զուգորդվում է նաև բնական մինորը, տալով a-A-քրոմատիզացված մաժոր-մինոր հնչյունաշար, որում մեղեդու և 1-ին և 2-րդ նախադասությունները ավարտվում են մաժոր տոնիկայով, ի տարբերություն երգի մինոր ավարտի: Պոլիլադային հենքի կարևորությունը մեծ է և՛ ինտոնացիոն-ինտերվալային, և՛ հարմոնիկ արտահայտչության տեսանկետից: Որովհետև կոմպոզիտորը պահպանելով սկզբնական կվարտային հանգուցային ինտոնացիան e^{a} ինտերվալի թռիչքը լցնում է քրոմատիկ վերընթաց սեկունդային քայլերով, որոնք երգի փոխակերպման ու թեմայի ինքնատիպ գրավչության առաջին ազդակն են, առաջին «խայծը», որը պահպանվում է թեմայի հետագա ծավալման մեջ: Շատ արտահայտիչ է առաջին ֆրազի կադանսային դարձվածքի հարմոնիկ հենքը T-VII բնական կապակցությամբ՝ կվարտ-սեկունդ ակորդով, որը մնում է որպես «հիմնաքար» նաև պատասխան ֆրազի սեկվենցիոն շարադրանքի մեջ: Կարևոր է, որ գրեթե բոլոր ֆրազներում կոմպոզիտորը ընդգծում է «հաստատական» ռիթմաինտոնացիաները ավարտելով նախադասությունը ոչ թե սահուն, այլ նույնպես ընդգծված կադանսային եռալարով: Պակաս կարևոր չէ նաև այն, որ կոմպոզիտորը նվագախմբին տալով նվագակցող շերտերը (T-D օստինատ բասերով ու տոնիկական եռահնչյան ֆիգուրացված դարձվածքներով լարային խմբում), թեմատիկ մեղեդիական գիծը հնչեցնում է մենակատարի մոտ (դաշնամուր) ունիսոն՝ աջ ու ձախ ձեռքում երկու օկտավ տարածությամբ (1-ին+3-րդ օկտավ) շատ սուղ ակորդներով միայն տակտի ուժեղ

մասերում, և այդ լայն տարածականությունը արտակարգ մաքրություն ու «շնչող» եթերայնություն է հաղորդում երաժշտական կտավին: (Նման «մոնոդիկ» կրկնապատկված անցկացումների գեղարվեստական փորձը՝ որպես ազգային երաժշտամտածողության գիծ գալիս է դեռևս Կոմիտասի մշակումներից):

Խտացնելով մեղեդու մեջ «հաստատական» ինտոնացիոն օղակները (որոնք մենք անվանում ենք հայ երաժշտական ֆոլկլորի «առաջնային» ինտոնացիոն տարրեր) հեղինակը միանգամայն նոր ինտոնացիոն շեշտի տակ է դնում նախնական նյութը, խորացնում նրա ազգային բնույթը, ստեղծելով նրբագեղ, խորունկ և ազնվակերտ թեմատիկ նյութ (նուրբ քնարականությանը նպաստում է նվագախմբային բասերում հնչող «ճոճվող» ֆոնը): Նրանում պահպանվում է երգի սկզբնական ժանրային տեսակը, նրա քնարական բնույթը, բայց արդեն գեղարվեստական արտահայտության այնպիսի շերտերում, որտեղ կենցաղային-քնարականը դառնում է քնարական-բանաստեղծական բարձր ներշնչանքի արտահայտություն, որն իր լայնահուն ծավալման մեջ կարող է ընկալվել որպես հայրենասիրական քնարականություն: Ի դեպ, խաչատրյանական սիմֆոնիկ երկերի դանդաղ մասերից և բալետային ադաջիոներից հայ սիմֆոնիկ և կամերային երաժշտություն եկավ էպիկական, հայրենասիրական քնարականությունը [նոտային օրինակներ 13, 14]:

գ) «Որսկան ախպեր» ժողովրդական երգ (Ա.Խաչատրյան)

Ֆոլկլորային նյութի վերադրսևորման մյուս ուշագրավ օրինակը II Սիմֆոնիայի 3-րդ մասի հիմքում ընկած «Որսկան ախպեր» երգի մեղեդին է: Եթե սեղմ բնութագրենք II Սիմֆոնիան, ապա պիտի ասենք, որ 1942-ին՝ Հայրենական Մեծ պատերազմի ամենաթեժ օրերին, գրված այս վեհաշուք սիմֆոնիան ուղղակի արձագանքն էր մեծ կոմպոզիտորի հայրենասիրական, քաղաքացիական խորը զգացմունքների: Ժանրային բովանդակային առումով այն կարելի է անվանել «ժողովրդական երաժշ-

տական դրամա»: Նրա դասական քառամաս կառուցվածքում մասերը աչքի են ընկնում հանկարծահաս աղետի դեմ ելած ակտիվ, գործնական լիցքերով (I մաս՝ ալեգրո), ժողովրդի կենսախինդ բնավորության բացահայտման պահերով (II մաս՝ սկերցո), գալիք հաղթանակի հույսը փայփայող հանդիսավոր տրամադրությամբ (IV մաս՝ ֆինալ): Իսկ III մասը անդանտեն ժողովրդի մեծ վիշտը արտահայտող կոթողային հնչողությամբ կարող է դիտվել որպես սիմֆոնիայի դրամատուրգիական բարձրակետ, որում ողբերգականությունը արտահայտվում է խորը կենսափիլիսոփայական ընդգրկում-ներով: Այս մասի թեմատիկ հիմքը կազմող «Որսկան ախպեր» ժողովրդական երգի մեղեդուն հետո միանում է նաև «Dies irae» սեկվենցիայի մեջբերումը:

Այս սիմֆոնիային նվիրված երաժշտագիտական աշխատություններում հեղինակները առանձնահատուկ կանգ են առնում III մասի վերլուծության վրա, որպես իրոք դրամատուրգիական բարձրակետի, և երկու մեջբերված թեմաներից կարևորում են հատկապես առաջինը՝ «Որսկան ախպեր»-ը, որի հիման վրա ստեղծված թեման բնորոշում են որպես ժողովրդի վշտի արտահայտություն, և նշում, որ զարգացման ընթացքում երգի մեջ արտահայտված անհատական վշտի զգացումը վերաճում է համաժողովրդական ողբերգության արտահայտության[136]:

Ավ. Իսահակյանի խոսքերով ժողովրդի մեջ երգ դարձած և լայն տարածում գտած մեղեդին կոմպոզիտորը մեջբերում է ամբողջությամբ, պահպանելով նրա ձևի ու մեղեդիական ծավալման հիմնական հատկանիշները (լոկրիական-փռյուգիական լադում): Բայց, սիմֆոնիկ արտահայտչամիջոցների թանձր գույներով պարուրված ժողովրդական մեղեդին փոխակերպվում է հենց սկզբից և զարգացման մեջ հասնում խրոխտ, առնական հնչողության: Ամենից առաջ փոխվում է բնույթը՝ երգայինը ստանում է գործիքային բնույթ (ինչպես և դաշնամուրային Կոնցերտի

---

[136] Կոպտև Ս., Տերյան Մ., Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ // Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը հոդվ.ժող., Երևան, 1973, էջ 168-169:

օրինակում): Ա.Խաչատրյանը մեղեդու հենց առաջին անցկացման մեջ ինտոնացիոն նոր շեշտի տակ է դնում ժողովրդական երգի մեղեդիական շարադրանքը, նրա մոտիվային սահուն դարձվածքներին տալով ընդգծված առոգանական շեշտ, խիստ ու վճռական արտահայտություն: Եվ դա շնորհիվ այն բանի, որ քայլերգային կետադրված ռիթմի մեջ նա հստակ ընդգծում է յամբական մոտիվները վերընթաց ու վարընթաց դարձվածքներում: Դրա շնորհիվ երգի մեղմ հայցական ինտոնացիաները ստանում են հայկական էպիկական երգերին բնորոշ շեշտակի ու վճռական արտահայտություն: Այդ արտահայտության մեջ կա մի կարևոր շտրիխ. երբ կոմպոզիտորը առաջին ֆրազի վերջում «ակնթարթային» ինտոնացիոն թռիչք է կատարում օկտավ վեր և անմիջապես սեպտիմա վար, մի կողմից ասես ավարտելով ֆրազը, մյուս կողմից սկսելով 2-րդ ֆրազը հիմնական ձայնասահմանում: Եվ դա արվում է նաև 3-րդ ֆրազի սկզբում տրիտոնային թռիչքով: Սա շատ հպանցիկ, բայց զորեղ մի «վրձնահարված» է, որ միանգամից երգային մեղեդուն տալիս է գործիքային բնույթ լայն սիմֆոնիկ շնչառություն և ընդգծված հուզական արտահայտություն [նոտային օրինակ 14ա]:

Սա արդեն վշտաբեկ մոր երգի հանդարտ ու սահուն մեղեդին չէ, այլ գրեթե հիմնովին փոխված, բովանդակային առանցքը և մեղեդիական նկարագիրը պահպանած, բայց մասսայական սգո երթի լայնահուն հնչողությամբ, մանավանդ որ 3/4 չափը փոխվել է քայլերգային ռիթմին համապատասխանող 4/4-ով: Շատ կարևոր է լիքը, զուգահեռ ակորդներով հնչող թեմային ուղեկցող պահված օստինատ բասերի դերը՝ սգո երթի տպավորության հարցում, և զարգացման ընթացքում թեման աստիճանաբար աճելով և ընդլայնվելով, մեղմ հնչողությունից հասնում է ուժգին հնչողության ողջ նվագախմբում, առնելով ըմբոստ, ընդվզող և հերոսական արտահայտություն:

Արժե նշել, որ Գ.Չեբոտարյանը իր վերլուծության մեջ ամենամանրակրկիտ ձևով դիտարկում է մեղեդու զարգացման ընթացքը՝ պոլիֆոնիկ արտահայտչամիջոցների կարևորության տեսանկյունից, մեկ առ մեկ բացահայտելով երաժշտական հյուսվածքի բոլոր տարրերի նշանակությունը՝ նյութի դրամա-

տուրգիական զարգացման հարցում, այդ թվում նաև երկրորդական թվացող տարրերի, ինչպիսիք են՝ թեմայի ակորդային շարադրանք ներթափանցող լարված ու սուր ինտոնացիոն «միջամտությունները», «հառաչանքի» ինտոնացիաների վրա կառուցվող քրոմատիկ ֆիգուրացիաները՝ որպես դրամատիզացման գործոններ և այլն: Ինչպես և մյուս հեղինակների մոտ, նա կարևորում է նաև հիմնական թեմային միացող և հակադիր շարադրանքով միասնություն կազմող «Dies irae» խորալային նյութի մեջբերումը՝ որպես «հատուցման» գաղափարի կրող: Իրոք, երկու թեմաների կոնտրապունկտային անցկացումը, մանավանդ եզրափակիչ փուլում դառնում է ողջ սիմֆոնիայի հուզական-գաղափարական բարձրակետը՝ որպես երկրային ցավերի և երկնային հավիտենականության միասնության խորհրդանիշ:

Այսպիսով երկու ներկայացված օրինակների մեջ տեսանք նախնական երաժշտական նյութը վերամիաստավորելու, ազգայինը համամարդկային դարձնելու այն կարողությունը, որ Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործական մտքի և հզոր տաղանդի արդյունքն է:

Հետաքրքիր է այն, որ Ա.Խաչատրյանը իր արվեստում ավելի մեծ տեղ տալով ինքնուրույն հորինվածքի թեմաներին, նրանցում մեծապես հենվում է ժողովրդական երաժշտության մեջ կայունացած ամենաբնորոշ հատկանիշների վրա և ուշագրավ է այն, որ և՛ քաղվածային, և՛ ինքնուրույն թեմաների մեջ որպես հիմնային տարրեր գործում են ժողովրդական երգարվեստի տարբեր շերտերի օրինաչափությունները. այսինքն դրամատիկ, ողբերգական, քնարական-հոգեբանական, էպիկական բնույթի թեմաներում գերակշռում են այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ են նույն բնույթի ժողովրդական երգերին՝ իրենց ազատ իմպրովիզացիոն շարադրանքով, անկանոն մետրաչափով, լադային բնորոշությամբ (դորիական, փռյուգիական, հարմոնիկ, կրկնակի հարմոնիկ լադեր), նրանց ինտոնացիոն հիմքը կազմող կոչական, հաստատական դարձվածքներով և մելիզմատիկ շրջազարդումներով և այլն (օրինակ՝ II Սիմֆոնիայի նախաբանում ջութակի կոնցերտի I մասի օժանդակ պարտիայում, II

մասի թեմատիզմում և այլն): Այլ խմբի թեմաներում՝ տոկուն, աշխույժ, սլացիկ, դժվար չէ նկատել ժողովրդական պարերին և պարերգերին բնորոշ հատկանիշները, այն է՝ համաչափ մետրառիթմ, սեղմ ու «կոկիկ» ինտոնացիոն մեղեդային դարձվածքներ, լադային հենքում՝ մաժոր և հարմոնիկ լադի գերակշռություն և այլն: (Հիշենք II Սիմֆոնիայի I մասի օժանդակ պարտիան, դաշնամուրի Կոնցերտի I մասի գլխավոր և օժանդակ պարտիաները, ջութակի Կոնցերտի I և III մասերը, II Սիմֆոնիայի սկերցոն և մի շարք ֆինալների թեմաները – I Սիմֆոնիայի, դաշնամուրի, թավջութակի Կոնցերտների և այլն):

Ազգային երաժշտամտածողության այս բնորոշ տարրերը նոր արտահայտություն են ստանում Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ, պարուրված XX դարի երաժշտության նոր ու համարձակ արտահայտչաձևերով: Դա նախ լադահարմոնիկ միջոցների այն հարստությունն է, որ ծնվելով ազգային հիմքից գնում է դեպի հարմոնիկ տոնայնական ոլորտի ընդլայնում, դեպի լադի քրոմատիզացիա (բնորոշումը Գ.Գյոդակյանի)[137] և այդ ճանապարհով հանգում պոլիլադային, պոլիտոնալ և պոլիֆունկցիոնալ շերտավորումների՝ XX դարի երաժշտությանը բնորոշ բազմապլան և խտացված շարժմամբ, ինչը և նոր երանգ ու բովանդակություն է տալիս ազգային երաժշտության ինտոնացիոն մեղեդիական դարձվածքներին:

Դա նաև ռիթմական բազմաշերտությունն է, պոլիռիթմիան, որ հաճախ պոլիֆոնիկ հյուսվածքով է արտահայտվում: Դրա կողքին նաև Ա.Խաչատրյանի կողմից շատ սիրված մոտիվի, ֆրազի ռիթմական տարբերակման սկզբունքը, որը նույնպես ժողովրդական ակունքներից է գալիս և ուղղված է ձևի պարբերականության հաղթահարմանն ու դինամիկությանը, և նոր խորությամբ է դրսևորվում Խաչատրյանի երաժշտության մեջ:

Այսպես, ռիթմաինտոնացիոն, լադահարմոնիկ, պոլիֆոնիկ, տեմբրային ու դինամիկ արտահայտչամիջոցների ազգային ավանդական և արդի հնչողական շերտերի յուրօրինակ սինթեզով Ա.Խաչատրյանը ստեղծում և հիմնավորում է իր երաժշ-

---

[137] Геодакян Г.Ш., Традиционное и новаторское в творчестве А.Хачатуряна // Сб. ст. Музыкальный современник, 1979. с.89-110.

տական «լեզվաբառարանը», որի մի քանի արտահայտությունից կարելի է ճանաչել հեղինակին: Այդ շնորհը, որ միայն շատ վառ անհատականություններին է տրված, Ա.Խաչատրյանի համար կնշանակեր ոչ միայն նրա արվեստի ինքնատիպության ու ճանաչելիության, այլև իր ետևից տանելու, իր լեզվաբառարանով նորովի խոսելու և, ուրեմն ստեղծագործական նոր հուն բացելու զորություն: Մի հուն, որ հետո խորացրին ու ընդլայնեցին ետպատերազմյան տարիներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորները, որոնց երաժշտական լեզվի թարմությունն ու ազգային ցայտունությունը մեծապես պայմանավորված էր Արամ Խաչատրյանի երաժշտության մեջ կայունացած երաժշտական ինտոնացիոն այն արտահայտություններով, որոնք այսօր էլ արդիական են, և ժամանակին համընթաց նոր արտահայտություններ են առնում տարբեր սերնդի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

§ 3. ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՏՎԱԾԱՅԻՆ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ(1950-ական թվականներ)

Մոնոդիայի մեջբերումները լայն տեղ գրավեցին 1950-ականների գործիքային ստեղծագործությունների թեմատիզմում: Այդ տարիներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ ու կամերային-անսամբլային ստեղծագործություններում թեև գերակշռում են ինքնուրույն հորինվածքի թեմաները, բայց և լայն հունով շարունակվում է ազգային մոնոդիայի մեջբերման ավանդույթը որպես թեմատիզմի որոշակի շերտ:

Նկատելի է ֆոլկլորային նմուշների մեջբերման տարբեր տեսակի գործառույթը: Առավել մեծ տեղ է գրավում հատվածաբար (ֆրագմենտար) մեջբերման տեսակը՝ նախադասության ու պարբերույթի, մոտիվի ու ֆրազի շրջանակներում: Դրա կողքին հանդիպում են նաև ամբողջական մեջբերման օրինակներ: Ամեն դեպքում մոնոդիկ նյութը ենթարկվում է փոփոխությունների՝ հիմքում ունենալով մոնոդիայի կերպարային-բովանդակային վերաիմաստավորման հոգեբանական մեկնակետը:

Հետպատերազմյան տարիները (1946-1961 թթ.) հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ բեկումնային կարելի է համարել, քանի որ այդ շրջանում տեղի էր ունենում մի կողմից ազգային ստեղծագործական ավանդույթների ընդհանրացման ու վերաիմաստավորման ընթացքը, մյուս կողմից ակտիվանում էր ձգտումը՝ դուրս գալու դեպի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի արդի ձեռքբերումների ոլորտ: Ստեղծագործական ուժերի բռնկուն վերելքն այդ տարիներին կապված էր խորհրդային արվեստի ընդհանուր առաջընթացի, հաղորդակցական կապերի ակտիվացման ու գեղարվեստական մտքի նոր սլացքի հետ: Բնականաբար, ազգային ավանդույթները ևս մեկնաբանվում էին ժամանակաշրջանի կենսաընկալման նոր ըմբռնումների ներքո:

Այդ տարիներին հայ գործիքային երաժշտության մեջ նկատելի փոփոխություններ կրեցին երաժշտական լեզուն, ձևակազմական սկզբունքները, զարգացման միջոցները՝ նորի ու ավանդականի նոր համաձուլվածքով: Դա նկատելի եղավ հատկապես խաչատրյանական արվեստի նորարարական սկզբունքներով լիցքավորված ու շոստակովիչյան սիմֆոնիզմի գաղափարական խորքը բացահայտող երիտասարդ, տաղանդավոր կոմպոզիտորների արվեստում: Նրանց մեջ էին Առնո Բաբաջանյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Ղազարոս Սարյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ադամ Խուդոյանը, Էդվարդ Բաղդասարյանը, Գևորգ Արմենյանը, ավելի երիտասարդ՝ Զիվան Տեր-Թադևոսյանը, Կոնստանտին Օրբելյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը և ուրիշներ: Նրանց ստեղծագործություններում նոր վերաբերմունք ձևավորվեց ֆոլկլորային նյութի նկատմամբ: Հեղինակները ժողովրդական երգին դիմում էին ոչ միայն որպես գրավիչ մեղեդային-երաժշտական նյութի, այլև, գլխավորապես իբրև ազգային բնավորության ու միջավայրի հաղորդման հիմնային ոլորտի:

Այս տարիների գործիքային երաժշտության մեջ ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական վերադրևորման ուշագրավ էջերից են՝ Գ.Եղիազարյանի «Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերը («Սահարին»), Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերները» («Նու-

բար»), Ա.Հարությունյանի I Սիմֆոնիան («Երբ ալեկոծ ծովի վրա»), Կոնցերտինոն դաշնամուրի ու նվագախմբի համար («Կուժն առա»), Է.Միրզոյանի Սիմֆոնիան լարայինների ու գոսերի համար («Ես քեզ տեսա», «Քեռին եկավ մեր բակը»), «Սիմֆոնիկ պարերը» (Քոչարին, «Չեմ ու չեմ»), Լարային կվարտետը («Գարուն ա», «Անտունի»), Ա.Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոն («Գարուն ա»), Է. Հովհաննիսյանի I Սիմֆոնիան («Լուսնյակ գիշեր», «Սոնա յար», «Հավիկ»), Դաշնամուրային կվինտետը («Գարուն ա»), Ջ.Տեր-Թադևոսյանի I Սիմֆոնիան («Կռունկ», «Քոչարի») և այլն:

ա) «Սահարի» նվագարանային մեղեդի (Գ.Եղիազարյան)

Գրիգոր Եղիազարյանի սիմֆոնիկ գրելաոճի ինքնատիպությունը հավաստող ստեղծագործությունները հանդես եկան 1950-ականներից սկսած: Դրա հետ կապված, չնայած տարիքային տարբերությանը (1908-1988), նրա արվեստը գնահատվում է հատկապես ետխաչատրյանական սերնդի ստեղծագործական ժամանակաշրջանի գեղարվեստական ձեռքբերումների շրջանակում:

Գ.Եղիազարյանի երաժշտությունը խորապես կապված է ազգային ակունքներին թե՛ երաժշտալեզվական հիմնային տարրերի խիտ գործածությամբ, և թե՛ ֆոլկլորային նմուշների մեջբերման ու սիմֆոնիզացման վառ դրսևորումներով: Դրա խոսուն վկայությունն են՝ «Սևան» բալետը (1955)՝ հայկական ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների մեջբերումներով («Նուբար», «Շողեր ջան», «Յաման յար», «Ալագյազ», «Կոմսոմոլ յար», «Ռանգի», «Քոչարի», «Դնգո», «Էրզրումի» և այլն), «Հայաստան» սիմֆոնիկ պոեմը՝ «Կալի երգ» հորովելի ֆրագմենտար ու փոխակերպված մեջբերմամբ, «Հրազդան» սիմֆոնիան (1960) «Մաճկալ» երգի մոտիվային դարձվածքների մեջբերմամբ: Այս շարքում «Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերը (1952) առանձնահատուկ է նրանով, որ կոմպոզիտորը առաջինը դիմել է «Սահարի» ժողովրդական մուղամ-պարեղանակի ժանրային տեսակին, նրա բնորոշ առանձնահատկություններով և

հատվածային մեջբերումներով ստեղծելով հայրենի բնաշխարհը խորհրդանշող սիմֆոնիկ կտավ:

Հայ երաժշտագետներից Կ. Խուդաբաշյանը շատ պատկերավոր գրել է այս ստեղծագործության մասին. «Լսելով «Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերը զգում ես, որ այդ երաժշտության հայրենիքը Հայաստանն է, իր ողջ առանձնահատկություններով և բնության անկրկնելի գեղեցկությամբ: Պատկերացնում ես հայկական գեղադիր գյուղը՝ սարի լանջին, ..հեռվում կապտին տվող լեռների շարքը, որոնց թիկունքից ուր որ է կերևա արեգակը: Ու հանկարծ, աղջամուղջի լռությունը խախտում է զուռնայի ձայնը (մեղմոցակիր շեփոր)»[138]:

Հեղինակը սեղմ ու դիպուկ ձևակերպումներով ներկայացնում է սիմֆոնիկ կտավի թեմատիկ հենքը, նրա զարգացման նպատակասլաց դինամիկան, տեմբրային ցայտունությունն ու նյութի տարբերակային զարգացման բազմաբնույթ փոխակերպումները (պոլիֆոնիկ, տեմբրային, ֆակտուրային, մասնատման ու ընդլայնման, և այլ միջոցներով):

Ստեղծագործության «Արևածագին» անվանումը անմիջականորեն բխում է «Սահարի» պարեղանակի բնույթից ու բովանդակությունից: Ինչպես գրում են Լ.Երնջակյանն ու Հ.Պիկիչյանը. «Որպես հեթանոսական ժամանակներից եկող ծիսական արարողակարգի երաժշտություն Սահարիները ամենից ավելի կապված են եղել հարսանեկան ծեսի հետ, սկսած «Հարսանքականչից» մինչև հարսանիքի լուսաբացի եզրափակիչ նվագ: . . . Այստեղից էլ Սահարին աղերսվում է լուսաբացի հետ, և երբեմն կոչվում է նաև «Արևագալի», կամ «Առավոտանվագ»»[139]:

«Սահարի» նվագարանային մեղեդու էթնոերաժշտագիտական քննությանը նվիրված աշխատության հեղինակները (Երնջակյան, Պիկիչյան) «Սահարին» բնորոշում են որպես «...Հայաստանում ձևավորված ու բյուրեղացած մուղամի զուտ նվագարանային տեսակ, որն իր բնույթով հարում է հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության քնարական ոլորտին,

---

[138] Խուդաբաշյան Կ., Գրիգոր Եղիազարյան, Երևան, 1966, էջ 27:

[139] Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ., Հիմն Արևին «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, 1998, էջ 12-21:

ինչպես Արևելքի դասական մուղամներից Հիջազը, Շուրը, Շուշտարը, որոնք հայկական միջավայրում հարմարվել են մուղամաթի արվեստի տեղական ավանդույթներին, ձեռք բերել ազգային ոճին բնորոշ առանձնահատկություններ»[140]:

Ըստ հեղինակների, «Սահարի» անվանումը հայերենին անցած արաբա-իրանական փոխառություն է, և նշանակում է արևածագ, արշալույս: «Ամենայն հավանականությամբ հայերը «Սահարի» տերմինով անվանել են իրենց երաժշտական մշակույթում դարեր ի վեր կիրառվող մեղեդիներից մեկը: Ասվածի հավաստումը Հայաստանում Սահարի մուղամի կատարողական ավանդույթն է՝ հստակ ժանրային նախանշվածությամբ: Սահարին ազատ-հանկարծաբանական բնույթի նվագ է, որ հնչում է առավելապես զուռնայի, սակավ՝ քամանչայի, եզակի դեպքերում՝ դուդուկի ու սրնգի կատարմամբ»[141]:

Հեղինակները իրավամբ Սահարին դասում են ազգային երաժշտաստեղծության այն նմուշների շարքին, որոնք դարերի ընթացքում սերտաճել են ժողովրդի կյանքի կարևորագույն երևույթներին, և մի շարք փոփոխություններով հանդերձ իրենց խորքում պահպանել են նախնական իմաստային ու կառուցվածքային այն սաղմերը, որոնք գնահատվում են որպես ազգային խորհրդանիշ-մեղեդիներ:

Հիշյալ ուսումնասիրության մի ծավալուն մասը կազմող «Նոտագրված Սահարիներ և հարակից նվագներ» բաժնում[142] բերված են շուրջ քսան նոտային օրինակներ Սահարիների մինչ օրս հայտնի ձայնագրություններից՝ տարբեր վարպետ-երաժիշտների կատարումներով: Դրանցից «Ճնճղկի» Սահարին ամենից մոտ է Գ.Եղիազարյանի մեջբերած օրինակին՝ այդպես են գտնում Լ.Երնջակյանը և Հ.Պիկիչյանը:

Մոտ դիտարկումից երևում է, որ կոմպոզիտորը չի մեջբերել որևէ Սահարի ամբողջությամբ, այլ հիմք է առել «Ճնճղկի» Սահարու մի քանի թեմատիկ հատվածից, ընդգրկելով նաև մեկ

---

[140] Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ., նույն տեղում, էջ 8:
[141] Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ., նշվ.աշխ., էջ 8-9:
[142] Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ., նույն տեղում, էջ 55-106:

այլ Սահարիի հանգուցային թեմատիկ նյութը և տվել դրանց սիմֆոնիկ լայն զարգացման ինքնուրույն մեկնություն:

«Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերը մեկմասանի ստեղծագործություն է՝ ներքին երկմասանիությամբ: Ժանրային առումով մոտ է ռապսոդիային:

Պահպանելով Սահարիի, որպես մուղամ-մեղեդու ձևակազմական հատկանիշները (մուղամ-գյաֆ), կոմպոզիտորը ստեղծել է երկու թեմատիկ-կերպարային շերտ: Առաջինը՝ էպիկական-քնարական ներածություն ազատ-իմպրովիզացիոն ծավալմամբ, որով դանդաղորեն բացվում է արշալույսի «ասք-պատկերը»: Երկրորդը՝ աշխույժ պարեղանակ, որը զարգացման ընթացքում դառնում է կրակոտ, հուժկու և ընդգրկուն:

Ներածությունն ամբողջովին ծավալվում է իմպրովիզացիոն ոճով՝ երգային-ասերգային բնույթի հուզառատ ու զգացմունքային մի քանի թեմատիկ շերտերով:

Սկզբում դա զուռնայի ձայնը հիշեցնող «կոչական-բացականչական» թեման է՝ խլացված շեփորների կատարմամբ (լարայինների թեթև, թափանցիկ նվագակցությամբ): Այստեղ կոմպոզիտորը վերցրել է «Ճնճղկի» Սահարու սկզբբնական հատվածը (գրքում թիվ 14) և տվել նրան լայն զարգացում [նոտային օրինակ 15]:

Երկրորդ թեմատիկ «կորիզը» ավելի հուզումնալից է՝ մենանվագ պիկոլո կլարնետի, ֆագոտի և շեփորի, նույնպես մենանվագ հնչողությամբ լարայինների ակկորդային տրեմոլոների ուղեկցությամբ, որը խորացնում է հուզականությունը (պարտիտուրում թիվ 2):

Կարևոր է մեղեդիական գծի միաձայն (ունիսոն) անցկացման հանգամանքը նշված մենանվագ գործիքների մոտ, որով ընդգծվում է թեմատիզմի մոնոդիկ բնույթը: Տվյալ դեպքում սիմֆոնիկ կտավի գունային բազմաշերտությունը ոչ այնքան թեմատիկ է, որքան տեմբրային:

Այստեղ կոմպոզիտորը հիմք է առել մեկ այլ Սահարիի միջին մասից (գրքում թիվ 4) [նոտային օրինակ 16]:

Եվ երրորդ թեմատիկ շերտը՝ բավական ցայտուն ու արտահայտիչ, սենկվենցիոն վերընթաց յուբիլյացիոն դարձվածք-

ներով, հնչում է լարային խմբում, շիկացող հուզականությամբ, իսկ ավարտին՝ անսպասելի, բայց շատ համոզիչ ու գեղեցիկ անցնում մենանվագ կլարնետին (թիվ 3) : Այստեղ կոմպոզիտորը վերցրել է «Ճնճղկի» Սահարիից ևս մեկ հատված՝ միջին մասից [նոտային օրինակ 17]:

Նշված բոլոր թեմատիկ շերտերը մեջբերված նյութի համեմատությամբ շատ ավելի ծավալուն են, կոմպոզիտորի ստեղծագործական երևակայությամբ արտահայտված, և զարգանում են լայն շնչով, իրար հետ կապակցված, որպես մեկը մյուսից բխող օրգանական ամբողջություն, հասնելով որոշակի բարձրակետի՝ նվագախմբի tutti հնչողությամբ (թիվ 8) , որից հետո Cadenza եզրափակիչ մասի նշումով անցում է կատարվում դեպի պարային Ալեգրոն:

Ալեգրոն ընդարձակ է, ազատ եռմասանի ձևով: Սեփական հորինվածքի պարային թեման զարգանում է Սահարիներին բնորոշ ռիթմական, լադա-ինտոնացիոն, տեմբրային ու դինամիկ հատկանիշների մթնոլորտում, կենսական լիցքերով հագեցված, որպես պարի սիմֆոնիզացիայի բարձրարվեստ նմուշ:

Սահարիների համար տիպական լադա-մեղեդիական ու ռիթմական հնարքների զարգացման հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը հաղորդել է նաև ֆոլկլորային տեմբրերի բնորոշությունը, սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքները հնչեցնելով ժողովրդական գործիքների նմանությամբ. խլացված շեփորը՝ զուռնայի (թիվ 1), մենանվագ կլարնետն ու հոբոյը՝ շվիի (թիվ 6), ֆագոտը վերին ձայնասահմանում՝ բլուլի (թիվ 10), կարևորելով նաև հարվածային գործիքների ակտիվությունը տարբեր խտությամբ՝ դափի թեթև հարվածներից մինչև ողջ խմբի ուժգին, առնական, դոփող ռիթմերը վերջին մասերում (թիվ 27):

Ազգայինի հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը ի հայտ է բերել XX դարի երաժշտության համընդհանուր լեզվաբառարանի նորագույն արտահայտչամիջոցների թանձր, գունեղ ու դինամիկորեն հագեցված լեզվով արտահայտվելու բարձր կարողություն:

Ալեգրոյի մի քանի փուլերով հասունացող թեմատիզմի հուզական շիկացումը բերում է զարգացման այն բարձրակետին (ռեպրիզ), որում պարային լայնաշունչ թեման հնչում է նվագա-

խմբի ամբողջական ընդգրկմամբ պայծառ ու հանդիսավոր, որպես կյանքի արշալույսն ու Արևը փառաբանող ապոթեոզ (թիվ 49-60):

«Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերում ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական վերակերպավորման այս օրինակը ուշագրավ է հատկապես նրանով, որ կոմպոզիտորը գործ ունի ոչ այնքան Սահարիի ֆոլկլորային ամբողջական նյութի, որքան նրա բովանդակային, հնչողական, մարդ-բնություն կապի հոգեբանական դրսևորումների ընդհանուր գաղափարի, որպես ազգային երաժշտական «խորհրդանիշի» գեղարվեստական մեկնության հետ:

Իրավամբ, սա նվագարանային մուղամաթի սիմֆոնիկ վերադրսևորման այն եզակի նմուշներից է, որ նոր գեղարվեստական հարթության վրա «վերարթնացնում» ու շարունակում է Ա.Սպենդիարյանի և Ն.Տիգրանյանի ավանդույթները այդ բնագավառում:

1950-ականներին ստեղծված սիմֆոնիկ երկերի մեջ հանդիպում է մոնոդիկ մեջբերման մի տեսակ (լրիվ կամ հատվածաբար), երբ ֆոլկլորային նյութին կոմպոզիտորը ավելացնում է իր հորինած թեմատիկ մեկ կամ երկու հատված՝ քաղվածային նյութի հետ սերտորեն կապակցվող: Այս պարագայում քաղվածային մեջբերումը խթան է դառնում ինքնուրույն հորինվածքի թեմատիզմի ստեղծման համար:

Նման օրինակներից առանձնացնենք երկուսը՝ **«Նուբար»** երգը Ղ. Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներում» և **«Երբ ալեկոծ ծովի վրա»** երգը Ա. Հարությունյանի Սիմֆոնիայում:

բ) «Նուբար» քաղաքային պարերգ (Ղ.Սարյան)

Ղազարոս Սարյանի ստեղծագործության մեջ ազգային մոնոդիայի մեջբերման օրինակները շատ չեն:

Օժտված վառ տպավորիչ ինքնուրույն թեմաներ ստեղծելու կարողությամբ նա նաև մոնոդիկ մեջբերումներ է արել ստեղծագործության բնույթից ելնելով:

Առավել նշանակալից օրինակներից են՝ «Տիրամայր» միջնադարյան երգասացության հատվածային փոխակերպված մեջբերումը՝ «Հայաստան» սիմֆոնիկ պանոյի «Գառնի» մասում, և «Նուբար» ժողովրդական պարերգի մեղեդին՝ «Սիմֆոնիկ պատկերներում»:

«Նուբար» ժողովրդական պարերգին դիմել են հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ երկու խոշոր վարպետ՝ Գրիգոր Եղիազարյանը՝ «Սևան» բալետում, գրված 1955-ին, և Ղ.Սարյանը՝ «Սիմֆոնիկ պատկերներում», գրված 1955-ին Հայֆիլմ կինոստուդիայի նկարահանած «Մանրուք» ֆիլմի երաժշտության Հատվածներով (ռեժիսոր Գ.Մելիք-Ավագյան)[143]:

Միևնույն պարերգը ստացել է երկու բավական տարբեր գեղարվեստական վերակերպավորում:

Գ.Եղիազարյանի մոտ դա ֆոլկլորային նյութի մշակում-սիմֆոնիզացիա է՝ մոնոդիայի ամբողջական մեջբերմամբ, առանց մեղեդիական գծի զգալի փոփոխության: Այն ստացել է շքեղ սիմֆոնիկ զարգացում՝ վարիացիոն-վարիանտային անցկացումներով, պոլիֆոն ենթածայնային և հատկապես գեղեցիկ կոնտրապունկտային ճյուղավորումներով, պարային հենքի կայունությամբ և գունեղ տեմբրային-հնչյունային հյուսվածքով: Որպես կանացի քնարական կերպարների խորհրդանիշ բալետի դրամատուրգիական զարգացման մեջ ժողովրդական մեղեդին գեղարվեստական նոր արտահայտություն է առել, դառնալով ոչ միայն ազգային բալետային ստեղծագործության, այլև հայ սիմֆոնիկ երաժշտության սիրված ու հնչող էջերից մեկը:

Այլ է Ղազարոս Սարյանի մոտեցումը այդ երգին, այն մեջբերված է հատվածաբար և փոփոխված, հանդես գալով որպես հիմնական խթան՝ սեփական թեմատիզմի կառուցման համար:

Նախ նշենք, որ Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերները» հինգմասանի սյուիտային կառուցվածքի ստեղծագործություն է, որ թեև կապված է կինոֆիլմի բովանդակության հետ (մարդկա-

---

[143] «Նուբար»-ի բազմաթիվ փոխադրումները, գլխավորապես երգիպարի, ժողովրդական նվագարանների համույթների համար, չենք ընդգրկում մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների շրջանակում:

յին կենցաղային և բարոյական անփութությունից սկիզբ առնող հրդեհի բռնկում, աղետի կանխում և այլն), սակայն ինքնին սիմֆոնիկ ամբողջական կտավը անհամեմատ լայն բովանդակային եզրեր է գծում, կապված հայրենի բնության, ժողովրդի ու նրա կենցաղի վառ ազգային պատկերների հետ: Ամբողջովին ներծծված է հայրենասիրական զգացմունքներով, սկսած «Նախաբանից», ապա «Լուսաբացը» մի հոյակերտ երաժշտական բնապատկեր, հետո «Խնջույք», «Կատակ» և «Ֆինալ-վերջաբան»:

«Նուբարի» մեղեդին ընկած է «Խնջույք» պատկերի հիմքում, որը սյուիտի III - կենտրոնական մասն է, և պարերգի մեջբերումն, իհարկե, կապված է ժողովրդական ուրախության տրամադրությունների հետ: Սակայն սա պարի սիմֆոնիզացիայի այն հարթությունն է, որ կենտրոնացվում է ոչ թե պարի, այլ մարդկային հույզերի տարբեր նրբախաղերի բացահայտման վրա՝ պարային ռիթմերի փոխակերպումներով արտահայտված:

Բնույթով ու բովանդակությամբ «Նուբար» պարերգը քաղաքային կենցաղային-քնարական երգ է, սիրած աղջկա՝ Նուբարի գեղեցկությունը գովերգող: Ունի «քառյակ-կրկներգ» երկմասանի կառուցվածք՝ $(a+a_1)+(b+c)$ պարբերություններով, այսինքն՝ երեք թեմատիկ նյութով ամբողջացող, բայց համաչափ կառուցվածքների հարց-պատասխան տրամաբանությամբ, որով և ստեղծվում է երգի ներքին ամբողջականությունը: Մեղեդին ծավալվում է հարմոնիկ միևոր լադում, 6/8 չափի պարային ռիթմերով, առաջին և վերջին կառուցվածքներում տոնիկայի ու տերցիային օժանդակ հենակետի, իսկ միջին մասում կվինտային օժանդակ հենակետի ավելի «ոգեշունչ» ինտոնացիոն ոլորում [նոտային օրինակ 18]:

«Խնջույք» սիմֆոնիկ պատկերը սկսվում է նվագախմբի վերին շերտերից «գահավիժող» փոքր նախաբանով, որում հաստատվում է պարային ռիթմը, մուտք տալով հիմնական թեմային [նոտային օրինակ 19]:

Կոմպոզիտորը մեջբերում է «Նուբար» երգի միայն առաջին կտորը, իսկ հետո հորինում ևս երկու թեմատիկ հատված՝ երգի ձևին համապատասխան: «Նուբարի» քառյակային մասի մեջբերված մեղեդին սկզբից մինչև փոխված է, բայց ցայտուն

ճանաչելի: Նրանում պարային թռչկոտուն ռիթմը փոքր-ինչ հարթվել է, ստացել «դետաշե» ընթացք: Միևոր լադը փոխվել է մաժորի (C-dur), իսկ մեղեդու մոտիվային շեշտերը դարձել են ավելի ճկուն, «քմահաճ» ու փոփոխական՝ մոտիվի մետրական տարբերակման շնորհիվ: Ռիթմական գործոնը շատ կարևոր է նվագակցող շերտերում: Նրանցում խորանում և խտանում են պարային տարրերը՝ պոլիռիթմական, պոլիմետրական զուգահեռներով, 6/8 չափի մերթ երկմասանի, մերթ եռմասանի շեշտադրումներով ու նրանց համակցված հնչողությամբ, որ խորացնում է պղնձյա-փողայինների մոտ (շեփոր, տրոմբոն) զուգահեռ սեքստաներով անցնող մեղեդու զնգուն, պայծառ ու տոնական տրամադրությունը: Այստեղ շատ կարևոր է նաև Allegro energico. տեմպի ընտրությունը մոնոդիայի հանդարտ տեմպի համեմատությամբ:

Ֆոլկլորային նյութին հաջորդող **ինքնուրույն հորինվածքի** երկու թեմատիկ շերտերը օրգանապես կապվում են «Նուբարի» մեղեդու հետ, բացելով պարայնության հեզաճկուն ու քնարական կողմերը, և նրա հետ մեկընդմիջվելով ստեղծում են յուրօրինակ ռոնդոյի ձև (a-b-a_1-c-a-b-a), որում «Նուբարի» մեղեդին ռեֆրենի դեր է կատարում և ամեն նոր կրկնության մեջ նվագախմբի խտացող գույներով հաստատում է իր վառ տպավորչությունը: Ֆոլկլորային և ինքնուրույն թեմաների այդչափ հարաբերակցությունը խոսում է նախ կոմպոզիտորի տաղանդի մասին, և ապա ազգային ակունքների այդքան խորը զգացողության և իմացության մասին որը բնորոշ էր նաև իր սերնդակից գործընկեր կոմպոզիտորների համար [նոտային օրինակներ 20, 21]:

Մոնոդիկ նյութի մեջբերմամբ և սեփական թեմաներով ամբողջացող երաժշտական կտավի արդի հնչողության և ազգային վառ բնորոշության հարցում կարևորվում են կոմպոզիտորի գրելաոճի անհատական գծերը, դրանց մեջ՝ ձևի լակոնիզմ, նվագախմբային թեթև ու թափանցիկ հյուսվածք, նրանում՝ տարածականության ներքին «շնչառությունը» և կերպարի հուզական արտահայտության ջերմ անմիջականությունը: Դրան ավելացնենք նաև հարմոնիկ հարուստ գունախաղերը՝ մաժոր-մինոր լադային փոփոխականությամբ, տեմբրային-ինտոնացիոն ցայտուն

գծերով, որում ինմպրեսիո-նիստական նրբագեղությունը համատեղվում է 1950-ականների հայ երաժշտության թանձր ու վառվռուն գույների հետ:

Իրավամբ, ֆոլկլորային նյութը մտնելով խոշոր կտավի ստեղծագործության մեջ դուրս է գալիս մոնոդիկ հնչողության կերպարային շրջանակից և դառնում մի նոր նյութ, մի նոր «երաժշտական իրականություն»՝ իր ստեղծարար լիցքերով:

Տվյալ դեպքում ֆոլկլորային նյութը դարձել է սիմֆոնիկ կտավի լեյտթեմատիկ շերտերից մեկը, որն ընդհանուր զարգացման մեջ փոխում է իր բնույթը, նաև ֆունկցիոնալ նշանակությունը կերպարային ոլորտում, քանի որ «Ֆինալում» հանդես գալով որպես զարգացման գործոն՝ տագնապալի ու չարագույժ, խոժոռ ու վճռական (միևնոր լադում, մեծացրած տևողություններով, հարթված ռիթմով, ինտոնացիոն նոր քայլերով)՝ որպես անցած «աղետի» հիշեցում այն նախապատրաստում է «Ֆինալի» հանդիսավոր ավարտը, որում հնչում է «Լուսաբացի» փառահեղ մեղեդին՝ որպես ծոն կյանքի ու Արևի:

գ) «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» քաղաքային երգ (Ա.Հարությունյան)

Ալեքսանդր Հարությունյանի առաջին Սիմֆոնիան (1957) էպիկական շնչով գրված ստեղծագործություն է, որում դրամատիկ բախումները բերում են դեպի կենսական լիցքերի հաստատում: Նրանում անցյալի ու ներկայի բարդ խաչաձևումների մեջ վսեմանում է հայերնիքի, ժողովրդի կերպարը:

Սիմֆոնիան բաղկացած է չորս մասից՝ Ալեգրո, Անդանտե, Սկերցո և ֆինալ:

Երկրորդ մասը (Andante sostenuto) հատկապես կապվում է ժողովրդի պատմական անցյալի մռայլ ու լուսավոր հիշողությունների հետ: Կոմպոզիտորն այդ մասում մեջբերել է արևմըտյան Հայաստանում տարածված «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» քաղաքային ժողովրդական երգը, որը նա, ինչպես ինքն է ասում, «բերանացի» լսել էր իր ծնողներից:

Դա երկու նախադասությունից բաղկացած երգ է՝ չափա-

վոր տեմպով, 3/4 չափով ու սինկոպացված վալսային ռիթմով [նոտային օրինակ 22]:

Կոմպոզիտորը մեջբերել է երգն ամբողջությամբ, բայց սկզբից ևեթ փոխել է նրա մեղմ-քնարական բնույթը, սահուն պարային ռիթմը փոխարինել է յամբական շեշտակի ռիթմերով, սեքստային թռիչքը «լցրել» է յամբական սեկունդային վերընթաց քայլերով և ֆրազն ամփոփել տրիոլային «հաստատական» դարձվածքով:

Նաև՝ հարմոնիկ միևորը խտացրել է մելոդիկ բարձրացված 6-րդ, 7-րդ աստիճաններով: Դրանով թեմային հաղորդել է լարված, վճռական ու խստաշունչ բնույթ, հեռացնելով երգի ընդհանուր առմամբ անհոգ տրամադրությունից:

Ժողովրդական երգի ամբողջական մեջբերումը դարձել է թեմայի միայն առաջին բաժինը, որից հետո կոմպոզիտորը ամբողջացրել է թեմայի կառուցվածքը երգի մեղեդու հետ կապվող երկու նոր, ինքնուրույն հորինվածքի նյութով: Այդպիսով թեման ծավալվում է ազատ եռմասանի ձևով, որում յուրաքանչյուր պարբերության առաջին նախադասությունը նոր է, իսկ երկրորդը կրկնում է երգի երկրորդ կեսը: Սխեմատիկ դա արտահայտվում է այսպես՝ $a - a_1$ $b - a_1$ $c - a_1$, այսինքն բոլոր մասերում երկրորդ նախադասությունը նույնն է, (երգի II նախադասությունը), որը նման կառուցվածքում հնչում է՝ որպես կրկներգ ամբողջացնելով ֆոլկլորային ինքնուրույն հորինվածքի «կտորները» և լայն հուզական-բովանդակային ընդգրկում տալով թեմային [Տե՛ս թեմայի ամբողջական տեքստը՝ նոտային օրինակ 23]:

Իրավամբ այս ծավալուն թեմայի առաջին՝ «քաղվածային», մասը պիրկ, վճռական բնույթի է միևոր լադում (e), երկրորդը՝ համեմատաբար լուսավոր, ծորուն-երգային բնույթի մաժոր լադում (H), իսկ երրորդը՝ հուզական խոյանքով, մեղեդային լայն շնչով, մաժոր-միևոր լադային երանգախաղերով (H-e): Բայց բոլորին միավորում է պաթետիկ բնույթը, երգի կրկնվող մասերի ներքին զուսպ ու լարված դրամատիզմով:

Թեմայի հիմքում ընկած կվարտային, սեկունդային ընդգծված ռիթմաինտոնացիաները, տրիոլային շեշտակի դարձվածքները հետագա լայն զարգացում են ստանում որպես

երաժշտական կտավի դրամատիզացման կարևոր տարրեր: Ժողովրդական երգի մեղեդին կերպարանափոխվում է, պարուրվում նոր «դիսոնանսայնությամբ», լադա-հարմոնիկ, պոլիռիթմական, պոլիմետրական բարդ հյուսվածքով, պահպանելով իր մեղեդիական նախահիմքը: Նա ստանում է հուզական արտահայտության նոր գծեր և մասի զարգացման բարձրակետին հնչում է որպես ազգային ոգու անսասանության վճիռ, առնում էպիկական հզոր թափ՝ ամբողջ նվագախմբի հնչողության մեջ:

Այսպիսով, մենք տեսանք սիմֆոնիկ կտավի թեմատիզմում մոնոդիայի ամբողջական մեջբերման այն տեսակը, որում քաղվածային նյութը գրավելով թեմայի միայն սկզբնական հատվածը, դառնում է խթանող մեկնակետ ինքնուրույն հորինվածքի նոր թեմատիկ բաժինների ստեղծման համար:

Տարբեր ձևերով են մեջբերված մոնոդիկ նմուշները **Էդգար Հովհաննիսյանի Առաջին Սիմֆոնիայում**: Սիմֆոնիան (1957) էպիկական «կոթողային» ստեղծագործություն է, որում արվեստագետի խոհերն ուղղված են ժողովրդի պատմության, նրա աննկուն ոգու և հարուստ ներաշխարհի բացահայտմանը:

Քաղվածային մեջբերումներից են. **«Լուսնյակ գիշեր»** երգը I մասում՝ ֆրագմենտար, **«Սոնա յար»** պարերգը II մասում՝ ամբողջական, և **«Հավիկ»** տաղը III մասում՝ նույնպես ամբողջական մեջբերմամբ: Սիմֆոնիայում նրանց դրամատուրգիական դերն ու զարգացման ծավալները տարբեր են:

դ) «Լուսնյակ գիշեր» քաղաքային երգ (է.Հովհաննիսյան)

«Լուսնյակ գիշեր» երգից մեջբերվում է մի հատված, որի հիման վրա կառուցվում է 1-ին մասի օժանդակ պարտիայի թեման, ներկայացնելով քնարական-խոհական տրամադրությունների ոլորտը:

Ժողովրդի կենցաղում տարածված այս քաղաքային երգը քառյակային ձև ունի, ծավալվում է փոյուգիական լադում, իջեցված 4-րդ աստիճանով, և նրա ինտոնացիոն արտահայտչությունը նաև կապվում է կվարտային թռիչքի, մեծացրած սեկունդայի և վարընթաց սեկվենցիոն դարձվածքների հետ: Հե-

տաքրքիր է, որ այս լադա-ինտոնացիոն տարրերը բնորոշ են նաև միջնադարյան տաղերի և հոգևոր երգերի համար (օրինակ՝ Կոմիտասի պատարագից N11, 15), և այդ հանգամանքը հատկանիշ է դարձնում քաղաքային երգի և հոգևոր տաղի մեջբերումը միևնույն ստեղծագործության թեմատիզմում: Այս երգը տարածված է եղել նաև թիֆլիսահայ կենցաղում, դրանով իսկ նաև վրացական երաժշտական քաղաքային ֆոլկլորի մասն է կազմում: Այս մասին գրում է Ա.Սարյանը իր «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր» ժողովածուի առաջաբանում. «Հատկանշական է, որ քաղաքային որոշ երգեր զուգահեռաբար հնչել են նաև հարևան ժողովուրդների երաժշտական կենցաղում: Դրա լավագույն օրինակը՝ «Լուսնյակ գիշեր» քնարական երգի տարբերակն է, զետեղված «Վրացական քաղաքային ժողովրդական երգեր» ժողովածույում[144]: Այս տարբերակի և մեզանում հնչող երգի ինտոնացիոն և ռիթմական կառուցվածքները համարյա նույնն են: Սակայն լադային գունավորման նշանակալից տարբերությամբ (մեզանում երգվող տարբերակում 4-րդ աստիճանի ալտերացիան պահպանվում է մինչև վերջ, իսկ Վրաստանում հնչող երգի վերջին հատվածը ծավալվում է սովորական փռյուգիական քառալարում): Երկու երգերը ազգային երգամտածողության տեսակետից զգալիորեն զանազանվում են»[145]:

Սա **հատվածային** մեջբերման ցայտուն օրինակ է: Կոմպոզիտորն օգտագործել է երգի երկրորդ նախադասության ֆրազները և նրանց տվել ազատ զարգացում թեմայի դեռևս էքսպոզիցիոն շարադրանքի մեջ: Քնարական երգի ինտոնացիաները ստացել են զուսպ ու դրամատիկ արտահայտություն նախ տեմբրային ընտրության շնորհիվ (թեման անցնում է մենանվագ կլարնետի, փայտյա-փողայինների, ապա լարային գործիքների մոտ փոքր-ինչ դժգույն երանգներով), և, ծավալման ընթացքում թեմատիկ շերտեր են ներթափանցում յամբական,

---

[144] Տե՛ս. «Грузинские городские народные песни», կազմող Ա.Մշվելիձե, Մոսկվա, 1961, էջ 6:

[145] Սարյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր, Երևան, 2010, էջ 7:

տրիոլային շեշտակի դարձվածքները՝ «խոժոռացնելով» ընդհանուր բնույթն ու հնչողությունը դարձնելով լարված ու անհանգիստ [նոտային օրինակ 24]:

ե) «Սոնա յար», «Ախչի երթանք» ժողովրդական պարերգեր (է.Հովհաննիսյան)

Սիմֆոնիայի 2-րդ մասի՝ Սկերցոյի թեմատիզմում մեջբերված է **«Սոնա յար»** Վանի ժողովրդական պարեղանակը՝ ամբողջությամբ, բայց որոշ փոփոխություններով: Կոմպոզիտորը ավելի ճկուն է դարձրել ռիթմը, ընդգծելով պարային հենքը մելիզմատիկ թռչքներով:

Սա քաղվածային մեջբերման արդեն դիտարկված այն տեսակն է, երբ ֆոլկլորային նմուշը թեմայի մի մասն է կազմում միայն: Տվյալ դեպքում դա թեմայի առաջին նախադասությունն է, իսկ երկրորդ նախադասությունը ինքնուրույն հորինվածք է՝ նախորդի հետ օրգանապես կապված: Հետաքրքիր է նկատել, որ Սպ.Մելիքյանի Ազգագրական ժողովածույում, որտեղից կոմպոզիտորը վերցրել է «Սոնա յար» երգը (թիվ 88), նրա հաջորդ համարի տակ (թիվ 89) գրառված է «Ախչի երթանք դնա վրա» կատակային պարերգը, որի դարձվածքները հիմք են դարձել թեմայի երկրորդ նախադասության ստեղծման համար: Այդպիսով, երկու նախադասությունն էլ պարային բնույթի են, մեկը՝ քմահաճ, կանացի, մյուսը՝ առնական, խրոխտ: Այս մասին դիպուկ գրել է Մ.Ռուխկյանը. «Это картина народного веселья, а может быть, танец между битвами, танец мужественных воинов и их невест, танец-ритуал»[146] [նոտային օրինակներ 25, 26, 27]:

Թեման զարգանում է կվարտային և կվինտային հիմքի լիդիական-միքսոլիդիական լադում, օժանդակ հենակետերի և լադային հնչյունաշարերի փոփոխականությամբ՝ E-H-d, E-Des-ges պոլիտոնալ համակցություններով: Զարգացումը գնում է կանոնիկ-ստրետային անցկացումներով, եռաձայն իմիտացիոն

[146] Рухкян М., Армянская симфония. АН Арм. ССР Ереван, 1980, с. 58.

մուտքերով, ժամանակ առ ժամանակ հանգում միասնական հոմոֆոն հնչողության (թիվ 55-58):

Սկերցոյի պարային թեմատիզմ են շուտով ներթափանցում I մասի ներածության շեշտակի ռիթմահնտոնացիաները, դառնալով զարգացման ու դրամատուրգիական հասունացման ակտիվ տարրեր, և նախապատրաստում են հաջորդ՝ 3-րդ մասի, մուտքը խստաշունչ ու պիրկ հնչողությամբ:

III մասը Սիմֆոնիայի դրամատուրգիական կենտրոնն է, որի հիմքում ընկած է **«Հավիկ»** միջնադարյան տաղը: Այն հնչում է որպես ժողովրդի կերպարը խորհրդանշող վսեմ զգացմունքների արտահայտություն:

Սա մոնոդիայի ամբողջական մեջբերման վառ օրինակ է:

Քաղվածաբար օգտագործված թեմաների մեջ սա ամենանշանակալին է, որի ինտոնացիոն տարրերը ներթափանցում են նաև Սիմֆոնիայի մյուս թեմաներ, սկսած 1-ին մասից: Այդ առումով «Հավիկը» լեյտթեմայի նշանակություն ունի Սիմֆոնիայում:

«Խմորվելով» նախորդ մասերի թեմատիզմում (նրա հանգուցային դարձվածքները ընկած են 1-ին մասի ներածության, գլխավոր թեմայի, 2-րդ մասի զարգացման հիմքում), «Հավիկ» տաղի մեղեդին առաջին անգամ բացահայտ ու լիաթոք հնչում է 3-րդ մասում, որպես ժողովրդի «ոգեղեն» կանչ՝ լարված ու ընդվզող: Կոմպոզիտորն անցկացնում է տաղի մեղեդին ամբողջությամբ, բայց ավելի վճռական ու խստաշունչ, քանի որ թեմայի մոնոդիկ գծին (լարայինների ու փայտյա-փողայինների մոտ եռյակ օկտավային ընդգրկմամբ) ուղեկցում են պղնձյա-փողայինների բարդ դիսոնանսային ակկորդների շեշտակի ձայնարկումները: Այդ բնույթը խորանում է նաև դինամիկ միջոցներով (ff – ֆորտիսիմոյի վրա աստիճանաբար ուժգնացող գծերը – creschendo-ն մեկ հնչյունի ներսում):

Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «Հավիկ» տաղի մյուս վերընթերցումների համեմատությամբ այս մեկնությունը ամենախրոխտ ու էպիկական բնույթը ունի:

«Հավիկ» տաղի մեղեդին, որպես թեմատիկ կորիզ լայն զարգացում է անցնում ռիթմական, հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ

միջոցների շերտավորման, խտացման ճանապարհով, կերպարային-հուզական փոխակերպումներով:

Նրա զարգացումը շարունակվում է նաև 4-րդ մասում՝ ֆինալում, որի վերջում այն հնչում է վեհաշուք ու լուսավորված, որպես վերածնված ժողովրդի կենսական ուժի հաստատում:

Է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիայում «Հավիկ» տաղի մեջբերման այլ մանրամասներին կանդրադառնանք ավելի ուշ, տարբեր հեղինակների կողմից այդ տաղի գեղարվեստական վերակերպավորումների համեմատական դիտարկման շրջանակում:

Դիտվող ժամանակահատվածում ստեղծված սիմֆոնիկ և կամերային-անսամբլային ստեղծագործություններում լայն տեղ գրավեց մոնոդիայի փոքր հատվածի մեջբերման եղանակը՝ մոտիվի, ֆրազի կամ նախադասության սահմաններում: Դա պայմանավորված էր այդ շրջանում արդեն կայունացած ինքնուրույն թեմատիզմի ստեղծման նախասիրությամբ, որը նաև լայն հնարավորություն էր տալիս նոր գույներով բացահայտելու ժողովրդական մեղեդու ամենացայտուն դարձվածքների մեջ ամփոփված կերպարային-հուզական լիցքերն ու ազգային երաժշտամտածողության հոգեբանական հիմքերը:

Կարելի է ասել, որ սա մոնոդիայի վերակերպավորման ամենաակտիվ տեսակն է, սկզբից ևեթ փոխված, բայց ճանաչելի: Փոփոխությունները նպատակաուղղված են մեջբերված նյութին տալու նոր, ավելի «թունդ» ու ներգործուն արտահայտություն, թեկուզ և ընկալման համար բարդ ու սուբյեկտիվ:

Սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ արդեն նշվածների կողքին նաև դրա վառ օրինակներից է՝ Ջ.Տեր-Թադևոսյանի I Սիմֆոնիայում մեջբերված «Կռունկի» առաջին ֆրազը I մասում և «Քոչարիի» ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները՝ IV մասում, որոնք լեյտթեմատիկ նշանակություն ունեն ամբողջ սիմֆոնիայի զարգացման մեջ:

1957-ին գրված Ջ.Տեր-Թադևոսյանի Առաջին սիմֆոնիան անմիջապես ընդունվեց ու գնահատվեց որպես ժամանակի

հայ կոմպոզիտորական արվեստի կարևոր ձեռքբերումներից մեկը[147]:

Սիմֆոնիայի չորս մասերը (Ալեգրո, Սկերցո, Ադաժո, Ֆինալ) ամբողջանում են գաղափարական-կերպարային և երաժշտական-ինտոնացիոն կառույցի միասնությամբ: Դրան նպաստում են թեմատիզմի հիմքում ընկած լեյտթեմատիկ, լեյտմոտիվային, լեյտինտոնացիոն շերտերը, որոնք «խմորվելով» Սիմֆոնիայի առաջին մասերում զարգանում են նաև հաջորդ մասերում: Սիմֆոնիայի թեմատիզմը աչքի է ընկնում դրամատիկ-բախումնալից (I մասի գլխավոր պարտիա) քնարական-հոգեբանական (I մասի օժանդակ պարտիա, III մասի հիմնական թեմա) և պարային-կենսախինդ թեմաների (Սկերցո, Ֆինալ) վառ կոնտրաստային «երանգապնակով»:

Ինքնուրույն հորինվածքի թեմաների կողքին դրամատուրգիական մեծ կարևորություն ունեն նաև ֆոլկլորային նմուշներով ստեղծված թեմաները: Դրանք երկուսն են. «Կռունկ» երգը՝ III մասում և «Քոչարի» պարը՝ IV մասում:

զ) «Կռունկ» ժողովրդական երգ-տաղ (Զ.Տեր-Թադևոսյան)

Սիմֆոնիայի երրորդ մասը՝ Ադաջիոն դրամատիկ տրամադրությունների ոլորտն է: Սկերցոյի (II մաս) վառ-արևային գույներից ու ակտիվ-գործնական լիցքերից հետո Ադաջիոն հակադրվում է իր հոգեբանական խոհասույզ բնույթով: Սա Սիմֆոնիայի դրամատուրգիական կենտրոնն է, որի վերընթաց զարգացման բարձրակետին անցում է կատարվում դեպի Ֆինալի կենսահաստատ տրամադրությունների ոլորտ: Այս մասի թեմատիզմի հիմքում ընկած է **«Կռունկ»** երգի մեղեդին, որ խորհրդանշում է Հայրենիքի հետ կապված սիրո ու կարոտի

---

[147] Զ.Տեր-Թադևոսյանի (1927-1988) ստեղծագործական ժառանգության մեջ են. 5 Սիմֆոնիա, կոնցերտ ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Սիմֆոնիկ պոեմ, Սիմֆոնիկ սյուիտ, 3 լարային կվարտետ, Սոնատներ՝ մենանվագ ջութակի, ալտի, թավջութակի համար, երաժշտություն՝ կինոֆիլմերի և թատերական ներկայացումների համար:

խորունկ զգացմունքներ: Լինելով տաղային արվեստի նմուշ «Կռունկը» նաև ժողովրդի մեջ ամենատարածված երգերից մեկն է: Այդ մասին Ռ.Աթայանը գրում է. «"Крунк" максимально приближается к крестьянским песням и занимает промежуточное место между магами и песнями крестьян»[148].

Երգի ընտրության հարցում նկատելի է կոմպոզիտորի հակվածությունը ազգային բնավորության քնարական-դրամատիկ շերտերին:

Սա մոնոդիայի **հատվածային** մեջբերման ցայտուն օրինակներից է: Կոմպոզիտորը ճանաչելի հնչողությամբ մեջբերում է երգի միայն առաջին ֆրազը, տարբերակում այն երկրորդ անցկացմամբ և թեմայի հետագա շարադրանքը տանում է ինքնուրույն հորինվածքով, երգի ցայտուն դարձվածքների ընդգրկմամբ [նոտային օրինակներ 28, 29]:

«Կռունկ» երգի «կոչական-բացագանչական» և «հաստատական» ինտոնացիաները ընկնում են նաև թեմայի մուտքը նախապատրաստող ոչ մեծ նախաբանի հիմքում: Թեման ծավալվում է մեծացրած ակկորդների զուգահեռ շարժման լարված ֆոնի վրա, մռայլ հնչերանգներով, որն ստացվում է լարայինների պիրկ հնչողությամբ և մեծ թմբուկի ու տամ-տամի խուլ հարվածներով (տակտ 4-14):

Այդպիսով հենց սկզբից մոնոդիկ նյութը փոխակերպվում է քնարականից դեպի խոժոռ մռայլապատում արտահայտություն: Հետագա շարադրանքն ու զարգացումը կոմպոզիտորը տանում է գուսանա-աշուղական երգերին բնորոշ մեղեդիական ազատիմպրովիզացիոն ծավալմամբ: Թեմայի դրամատիզացման հարցում կարևոր դեր են խաղում «Կռունկ» երգի մոտիվային «ճյուղավորումները» բարդ հարմոնիկ-տոնայնական և տեմբրային պարուրվածությամբ: Կարևոր դեր են խաղում նաև պոլիֆոն բազմաձայնության հնարները:

Հիմնական թեմայի գիծը ուղեկցվում է ենթաձայնային և իմիտացիոն հորիզոնականներով: Ընդ որում, ինչպես դիպուկ նկատել է Մ.Ռուխկյանը. «...каждая линия имеет свой характер и свободно переходит с решительных, волевых интона-

[148] Атаян Р., Армянская народная песня. Москва, 1965, с. 43.

ций на взволнованные и стремительные, с мелодического легато на чёткие пиццикато... Выразив основную особенность комитасовского многоголосия, где голоса противопоставляются, но не спорят, а как бы сливаются в активном, часто драматическом разговоре, композитор усиливает этот драматизм до трагедийного звучания»[149].

Երաժշտական կտավի պոլիֆոնիկ հյուսվածքում բացահայտվում է թեմայի պոլիլադային, պոլիտոնայնական հենքը, որում հորիզոնական ձայները հնչում են միաժամանակ տարբեր լադային հնչյունաշարերում և տարբեր տոնայնական բարձրություններից. (օրինակ. թիվ 3 միաժամանակ հնչում են cis-a-g՝ լադային հենակետերը մաժոր-մինոր փոփոխականությամբ): Հասնելով որոշակի բարձրակետի, թեմայի զարգացումը բերում է դեպի Ադաջիոյի եզրափակիչ մաս, որտեղ «Կռունկ»-ի թեման վերջապես հնչում է հանդարտ ու լուսավորված, ավելի լայն ու ամբողջական արտահայտությամբ:

է) «Քոչարի» ժողովրդական պարեղանակ (Զ.Տեր-Թադևոսյան)

Երկրորդ մեջբերվող նյութը ժողովրդական «Քոչարի» պարի տոկուն, զսպանակված ռիթմա-ինտոնացիաներն են, որ փոխակերպված ընկնում են Սիմֆոնիայի ֆինալի (IV մաս) օժանդակ պարտիայի թեմայի հիմքում:

Ֆինալի երաժշտությունը լիցքավորված է պարային ռիթմերի սրընթաց շարժմամբ: Կվարտային վերընթաց կոչական ինտոնացիաները ելակետային են Ֆինալի գլխավոր պարտիայի թեմայի համար: Վճռական, ամուր ու սլացիկ այդ թեման հենվում է «թռչկոտացող» պունկտիր ռիթմերի վրա, որ այնքան բնորոշ են այդ ժամանակաշրջանի հայ սիմֆոնիկ երաժշտության սկերցո-ֆինալային, այսինքն՝ կենսահաստատ ու շարժուն մասերի համար (է.Միրզոյանի Սիմֆոնիա, Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներ», Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ» և այլն): Եվ

[149] Рухкян М., նշվ. աշխ., էջ 52:

այդ շարժման ֆոնի վրա մուտք է գործում օժանդակ թեման՝ թիվ 8, T – D օստինատ բասերի համաչափ ռիթմական հենքով:

Ժողովրդական պարի հետ նմանությունը ոչ այնքան մեղեդիական է, որքան ռիթմական նկարագրի և ինտոնացիոն «զսպանակված» օղակների ընդհանուր բնույթի հետ կապված: «Քոչարի» պարի հետ թեման կապված է կառուցվածքային ներքին ընդհանրություններով: Դրանց մեջ են՝ երկմասանի համաչափ մետրառիթմը՝ «անընդհատ շարժման» բնույթով, ինտոնացիոն օղակներում հիմնական տոնի համառ կրկնությունները՝ մեղեդիական պտուտածև շրջազարդումներով, սինկոպացված շեշտակի թռիչքները լադային հենակետերի միջև, որ կապվում է պարային «տարերքի» հետ, մոտիվների մետրական տարբերակումները և անկանոն շեշտադրումները, որ աղերսվում են սասունցիների, լեռնցիների առնական պարերի հետ: Այս ամենով, «քոչարիի» բնորոշ հատկանիշներից սկիզբ առնող այս թեման հասնում է բարձր զարգացման՝ սիմֆոնիկ գրելաոճի հարուստ արտահայտչամիջոցներով հագեցված:

Թեմայի ազգային ինքնատիպությունը արտահայտվում է և տեմբրային նուրբ համադրությունների մեջ, երբ լարայիններն ու պղնձյա-փայտայինները հնչում են ժողովրդական գործիքների նմանությամբ (թ. 8, 9), և լադա-տոնայնական հենքի ընտրությամբ: Կոմպոզիտորն այստեղ կիրառում է «տոն-կիսատոն» հաջորդակա-նության հնչյունաշարը, որը բավական սիրված էր ետխաչատրյանական սերնդի կոմպոզիտորների կողմից, և որոշակի ազգային բնորոշություն է տալիս երաժշտությանը, քանի որ նման հնչյունաշար կա նաև հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ (լոկրիական լադ՝ իջեցված 4-րդ աստիճանով): Տվյալ դեպքում թեման զարգանում է dis-e-fis-g-a-b-c-g հնչյունաշարում՝ մաժոր տոնիկական հենքով (c-g), որը ինքնատիպ պոլիլադայնություն է ստեղծում (տե՛ս. թիվ 8-9 և այլն): Պոլիտոնալ գծերը ավելի են թանձրանում երբ մուտք է գործում **ֆուգատոն**՝ որպես թեմայի զարգացման բարձրակետ:

Այսպիսով, ազգային մոնոդիայի հատվածային մեջբերումների մեջ Ջ.Տեր-Թադևոսյանը դրսևորում է ազատ-ստեղծագործական մոտեցում:

Վերցնելով մոնոդիկ նյութի սկզբնական հատվածը («Կռունկ»), կամ մետրա-ռիթմական ու ֆակտուրային բնորոշ տարրերը (»Քոչարի») կոմպոզիտորը ստեղծում է իր սեփական հորինվածքի թեմաները նրանց հիմքում որպես առանցքային օղակներ պահպանելով և զարգացնելով մոնոդիկ նյութի ամենացայտուն դարձվածքներն ու կերպարային արտահայտության լիցքերը:

Կամերային-անսամբլային երաժշտության բնագավառում մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերման ցայտուն օրինակներից են է.Միրզոյանի լարային կվարտետը (1948), Ա.Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոն (1952) և է.Հովհաննիսյանի դաշնամուրային կվինտետը (1955), որոնցում հեղինակները ժողովրդական «Գարուն ա» երգի մոտիվ-ֆրազները մեջբերել են որպես թեմատիզմի համար առանցքային և, կերպարային առումով «խորհրդանշական» երաժշտական նյութ: Ստեղծագործությունները մտահղացված են որպես հայրենիքի, ժողովրդի, հայրենի բնաշխարհի հետ կապված քնարական ու դրամատիկ հույզերի արտահայտություն:

է.Միրզոյանի կվարտետում և Ա.Բաբաջանյանի տրիոյում մեջբերված է «Գարուն ա» երգի սկզբնական հատվածը՝ ստեղծագործության հենց սկզբում, իսկ է.Հովհաննիսյանի կվինտետում՝ երգի երկրորդ նախադասությունը I մասի օժանդակ թեմայի հիմքում: Բոլոր ստեղծագործություններում մոնոդիկ կորիզը լեյտմոտիվի և լեյտթեմայի դրամատուրգիական նշանակություն ունի:

Միրզոյանի ու Բաբաջանյանի մոտ այդ լեյտթեման խորը դրամատիզմի արտահայտություն է, իսկ է.Հովհաննիսյանի մոտ՝ դրամատիկ-էպիկական, քնարական բնույթ է կրում:

Ելնելով է.Միրզոյանի կվարտետում և Ա.Բաբաջանյանի Տրիոյում «Գարուն ա» երգի ֆրագմենտար մեջբերման ընդհանրություններից, մոտ դիտարկման համար կանգ առնենք այս երկուսի վրա:

ը) «Գարուն ա» ժողովրդական երգ (է.Միրզոյան)

Էդվարդ Միրզոյանի լարային կվարտետը նրա լավագույն

ստեղծագործություն-ներից մեկն է, որը գրվել է 26 տարեկան կոմպոզիտորի գրչով, նրա ստեղծագործական կյանքի առաջին վերելքի շրջանում, 1947-1948 թվականներին, որոնք ծանր ժամանակաշրջան եղան խորհրդային երկրի առաջադեմ արվեստագետների, մասնավորապես երաժիշտների համար: Մի շարք տաղանդավոր կոմպոզիտորների արվեստը շուտով պիտի «խարազանվեր» և որակավորվեր կոմունիստական կուսակցության կողմից որպես «ֆորմալիստական» (ձևապաշտական) և իրականու-թյունից կտրված[150]:

Այս մթնոլորտում Մոսկվայում վերապատրաստման դասընթացներ անցնող է.Միրզոյանը գրեց իր լարային կվարտետը, մի կողմից ապրելով մոսկովյան ուսանողական կյանքի թրթրիռն ու կենսական գրավչությունների վայելքը, մյուս կողմից, մի գուցե ենթագիտակցաբար, զգալով ընդհանուր մթնոլորտի ճնշող ծանրությունն ու վտանգավորությունը:

Հեղինակի այս զգացողությունների մասին է խոսում կվարտետի երաժշտությունը, որում լսվում են ներքին լարվածությունն ու դրամատիզմը, հույզերի խոյանքն ու տեղ-տեղ ահագնացող չարագույժ տրամադրությունները:

Կվարտետը երկար մնաց լռության մեջ, քանի որ իր ժամանակի համար նոր էր ու համարձակ, բովանդակությամբ էլ՝ «կասկածելի»...

Կվարտետը գրված է ավանդական կազմի համար, բայց ոչ ավանդական կառուցվածքով՝ թեմա-հինգ վարիացիաներով:

Մոտ ուսումնասիրության դեպքում նրանում կարելի է գտնել կվարտետի ավանդական ձևի հատկանիշներ, խմբավորելով վարիացիաները սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի մասերով: Ասենք, առաջին և երկրորդ վարիացիաները՝ որպես ցիկլի I մաս (ալեգրո), որում թեման՝ նախաբան, առաջին վարիացիան՝ գլխավոր պարտիա, երկրորդ վարիացիան՝ օժանդակ պարտիա: Երրորդ վարիացիան բնույթով կարելի է ընդունել որպես **սկերցո**-II մաս, չորրորդ վարիացիան՝ որպես դանդաղ մաս, իսկ հինգերորդը՝ ֆինալ:

---

[150] Տե՛ս. Советская музыка. Москва, 1948, N 1.

Կվարտետի թեմատիզմում օգտագործված են «Գարուն ա» և «Անտունի» երգերի սկզբնական դարձվածքները («Անտունին» միայն IV վարիացիայում): Այս երգերի կողք-կողքի մեջբերումը բնավ պատահական չէ: Այն կապված է ստեղծագործության գաղափարական մտահղացքի, նրա դրամատիկ-էպիկական, քնարական-հոգեբանական լարվածքի հետ:

Կվարտետի հիմնական թեման սկիզբ է առնում «Գարուն ա» երգի սկզբնական մոտիվից, որը որպես թեմատիկ բջիջ շատ կայուն է իրեն դրսևորում վարիացիաներում՝ ամենատարբեր փոխակերպումներով:

Երգի առաջին մոտիվի միայն մելոհնտոնացիան է պահպանված (d-f-e-d), իսկ չափն ու ռիթմը սկզբից ևեթ փոխված են՝ 3/4 չափը փոխարինվել է 4/4-ով, համաչափ ռիթմը՝ երկարաձգված առաջին հնչյունից դեպի միջտակտային սինկոպա (♩ ♩ ♫♫): Սակայն այս փոխակերպումների մեջ ընդգծված է ժողովրդական երգի բովանդակային առանցքը, նրա վշտաբեկ, դրամատիկ բնույթը, որը ավելի է խորանում ու մռայլ արտահայտություն ստանում դիսոնանսային հարմոնիաների շնորհիվ: Թեմայի այդ հարմոնիկ կառույցը հետագայում հիմնավորվում է որպես լեյտհարմոնիա: Նրանում կարևոր է քրոմատիկ հենքը՝ բոլոր աստիճանների տարբերակումներով (հատկապես ցայտուն են 6-րդ և 7-րդ իջեցված և բարձրացված աստիճանների հերթագայումները՝ տակտ 2,3), նաև՝ դորիական ու փռյուգիական լադերի զուգորդվածությունը և նրանցում իջեցված աստիճանների մռայլ երանգները, հատկապես 1-ին և 3-րդ իջեցված ֆունկցիաների փոխհարաբերությունը, որը դառնում է թեմայի ամենաբնորոշ երանգախաղը (տակտ 1): Ընդհանուր լարվածությունը խորանում է նաև օստինատ բասերի արտահայտչությամբ: (Նկատելի կապ կա տարիներ հետո ստեղծված Սիմֆոնիայի նախաբանի, նրանում դիսոնանս հարմոնիաների ու փռյուգիական լադի արտահայտչության հետ):

Տանելով թեմայի շարադրանքը պոլիֆոնիկ հյուսվածքով կոմպոզիտորը լայն տեղ է տալիս ժողովրդական երգերին բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքներին, մանավանդ՝ տրիոլային

նախաշերտերին և «հաստատական» ինտոնացիաներին [նոտային օրինակ 30]:

Թեմայի ընդհանուր նկարագիրը համեմատաբար ամբողջական է մնում առաջին և երկրորդ վարիացիաներում. առաջինը (թիվ 2)՝ գործնական, նպատակասլաց շարժմամբ և հորդուն հուզականությամբ, իսկ երկրորդը (թիվ 8-9)՝ քնարական-հայեցողական, հուզաթրթիռ: Առաջինում թեմատիկ նյութը ծավալվում է **սինկոպացված** ռիթմերով ու շեշտակի թռիչքներով (թեև թավջութակը տանում է համաչափ 8-նների ֆոն), պոլիֆոնիկ ձայնարկումների դինամիկայով (**ստրետային** անցկացումներով): Իսկ երկրորդ վարիացիայում կոմպոզիտորը անդորրի ու զմայլանքի տրամադրությունները հաղորդում է պահված բասերի վրա մեծ տևողություններով շարժվող ակկորդների ֆոնի վրա ծավալվող ջութակի ու թավջութակի երկխոսությամբ (ինչպես սիմֆոնիայի I մասի օժանդակ պարտիայում այստեղ էլ կոմպոզիտորը քնարական հոգեվիճակը արտահայտում է կանոնիկ-իմիտացիոն պոլիֆոնիայով ստեղծվող դիալոգայնությամբ):

Երրորդ վարիացիան բնույթով սկերցոյատիպ է՝ տրիոլների պտուտահձև դարձվածքներով, տոկկատային նպատակասլաց ընթացքով, որ նմանեցնում է այս մասը է.Միրզոյանի «Անընդհատ շարժմանը»: Թեմայից այստեղ ճանաչելի է առաջին մոտիվը՝ մետրառիթմական նոր նկարագրով (d-f-e, f-d-e, des-es-c, d-b-a) և տրիոլային ռիթմը, որն ամբողջ վարիացիայի ռիթմական անփոփոխ հենքն է կազմում: Բայց իրենց անընդհատ շարժման մեջ տրիոլային ռիթմերը ենթարկվում են համաչափ-կանոնավոր մետրի ոչ միայն իրենց պարբերականությամբ, այլև շնորհիվ այն բանի, որ թավջութակների մոտ հնչող հիմնական պտուտահձև թեմային ուղեկցում է ալտի ու թավջութակի մոտ համաչափ քառորդներով շարժվող թեման (d-f-e-d) կրկնակի դանդաղ քայլերով, հիշեցնելով «Dies irae»-ի մոտիվը և խստություն հաղորդելով շարժուն ու քմահաճ հիմնական թեմային (ևս մի ընդհանուր գիծ «Անընդհատ շարժում»-ի հետ, որում ևս օգտագործված է Dies-irae-ն):

Ուշագրավ է այս նույն վարիացիայում թեմայի փոխակերպումը գրոտեսկային դրամատիզմից դեպի պարային հախուռն

լիցքավորված բնույթը՝ միջին մասում (III-ից սկսած բոլոր վարիացիաները 3 մասանի կառուցվածք ունեն): Այստեղ կատարվում է թեմայի մի նոր տարբերակում, որ հենվում է հայկական առնական պարերի դոփող, հատու ռիթմերի վրա (ֆորշլագներով թռիչքներ, սինկոպացված քայլեր, կվինտ-դեցիմային բասեր և այլն թիվ 21), որոնք անմիջական աղերսներ են ստեղծում Կոմիտասի, Ա.Բարխուդարյանի դաշնամուրային պարերի և Ս.Ալամազյանի կվարտետային մշակումների հետ:

Կվարտետում **չորրորդ վարիացիան** առանձնանում է նրանով, որ հիմնական թեման հնչում է միայն միջին մասում, շղարշված գծերով: Ինչ բուն վարիացիայի հիմքում ընկնում է նոր թեմա՝ ծնված «Անտունի» երգի սկզբնական ֆրազից: Երկրորդ քաղվածային նմուշի մեջբերումը այստեղ ոչ թե հիմնական թեմայի ինքնասպառման արդյունք է, այլ նրա հուզական-կերպարային լիցքերը լրացնող միտում, քանի որ «Անտունին» բնույթով սերտորեն կապվում է «Գարուն ա» երգի հետ: «Անտունի»-ից սկիզբ առնող մեղեդին դանդաղ (Grave), ազատ-իմպրովիզացիոն շարադրանքով խորը քնարականության հետ մեկտեղ՝ նաև պատմողականություն է մտցնում, ասես վերարթնացնելով ժողովրդի հիշողության ու նվիրական հույզերի հեռավոր շերտերը: Վերցնելով երգի առաջին ֆրազը և պահպանելով նրա ինտոնացիոն-մեղեդիական նկարագիրը, կոմպոզիտորը փոխում է մետրաչափն ու ռիթմը և տանում թեմայի ծավալումը ինքնուրույն հունով, բայց և հակված երգի ամենաբնորոշ՝ յամբական-կոչական և հաստատական դարձվածքներին:

Սա այն դեպքն է, երբ կոմպոզիտորը ճանաչելի պահելով երգի հիմնական կորիզը, նրան տալիս է նոր ժանրային արտահայտություն (նման բան կա և սիմֆոնիայում՝ «Ես քեզ տեսա» երգի հետ կապված): Այստեղ «Անտունի» երգի էպիկական-ողբերգական բնույթը փոխարինված է մեղմ քնարականությամբ[151]: Հատկանշական է, որ մեղեդու ներդաշնակման մեջ այստեղ ևս ընտրված է մեղեդի-նվագակցություն ֆակտուրան: Պահպանելով կոմիտասյան մտածողության բնորոշ գծերը, այն

[151] Նման փոխնակերպման է ենթարկված «Դուն են գլխեն» դրամատիկ երգը Ալ.Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներում»:

է՝ մեծ տարածքի (դեցիմային) պահված բասեր, մեղեդուն ձայնարկող իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ անցկացումներ (թիվ 28-30), կոմպոզիտորը միևնույն ժամանակ թեման շարադրում է ոչ թե կոմիտասյան «խստաբարո» ոճով, այլ գուսանա-աշուղական երգերին հատուկ քաղցրաշունչ, վիրտուոզ-իմպրովիզացիոն ոճով, մեղեդու ոչ այնքան երգային, որքան գործիքային բնույթի շարադրանքով, նմանեցնելով ջութակի հնչողությունը սազին՝ նրան բնորոշ կրկնվող հնչյուններով (տակտ 7-8, թիվ 31, տակտ 2, 6-11 և այլն), **տրիոլային մելիզմատիկ** դարձվածքներով և այլ վիրտուոզ ելևէջներով: Պետք է նկատել, որ ջութակի այսպիսի մեկնաբանմամբ այս մասը ևս կապվում է սպենդիարյանական երաժշտության հետ, ասենք, օրինակ՝ Աշուղի արիայի նախանվագի հետ «Ալմաստ» օպերայից:

Նաև ուշագրավ է, որ այստեղ ևս կոմպոզիտորը թովիչ քնարականության համար դիմում է «երկխոսական» շարադրանքի՝ կանոնիկ-իմիտացիոն գծերով, երկտոնայնական շերտերով (թիվ 29), լայն շնչի սեկվենցիաներով, քրոմատիկ-գուսանախաղերով (թիվ 37), որոնցով այս մասն ամբողջությամբ կապվում է նաև խաչատրյանական քնարական ադաջիոների հետ: (Ի դեպ այդ նմանությունը կա նաև երկրորդ վարիացիայի շատ հատվածներում թիվ 9, 11, 16):

Հինգերորդ վարիացիան վերականգնում է կվարտետի հիմնական թեմատիզմի ինտոնացիոն ոլորտը: Բնույթով, պարային-պարերգային հենքով ու մոտորային «զսպանակվածությամբ» այն կամրջվում է երրորդ վարիացիայի հետ: Բայց այստեղ գերակշռում են պարային տարրերը, թեև եռուն կենսականության հետ կա նաև ջղային լարվածություն և անհանգստություն:

Պարայնությունը նկատելի է հատկապես միջին մասում, բայց պարային տարրեր կան հենց սկզբում, որտեղ թեմայի հիմնական մոտիվը վերաիմաստավորվում է 6/8 չափի և պարային-հարվածային ռիթմերի շրջանակում: Հետաքրքիր է, որ 6/8 չափում ծավալվող ֆրազի մետրական «շնչառությունը» դուրս է գալիս տակտի շրջանակներից, և հետագա ֆրազներն ընկալվում են ավելի շուտ 9/8, քան 6/8 չափի ընդգրկման մեջ: Դա

առաջ է բերում մետրական համաչափության խախտում, մոտորային շարժման հետ ստեղծում նաև ազատ, քմահաճ ընթացք՝ ռիթմա-ինտոնացիոն ցցուն և խոսուն ելուստներով (տակտ 4), և սա կոմպոզիտորի ինքնատիպ, բայց և խորապես ազգային մտածողության մի գիծ է, որ հանդիպում է այս շրջանի գործիքային երաժշտության մեջ՝ որպես բնորոշ հատկանիշ:

Հինգերորդ վարիացիայի թեմատիզմը ժողովրդական ակունքների հետ կապվում է ոչ միայն «Գարուն ա» երգի ինտոնացիոն կորիզով, այլև հայ պարերգերին բնորոշ լադային հենակետի (d) կայունությամբ և նրա շրջազարդումներով փոքր ինտերվալային տարածքում, նաև՝ IV-VI աստիճանների քրոմատիկ փոխակերպումներով, որ թեմայի լադա-հարմոնիկ հատկանիշներից է և այլն:

Դրա կողքին, թեմայի արդի հնչողության հարցում շատ կարևոր է կոմպոզիտորի գրելաոճին բնորոշ «հարմոնիկ-պոլիֆոնիկ» հյուսվածքը, որպիսին հետո կտեսնենք նաև Սիմֆոնիայում, և որի ակունքները կարելի է գտնել շոստակովիչյան սիմֆոնիզմի էջերում: Դա կնշանակի, որ կտավի ծավալման ընթացքում նվագախմբային հյուսվածքը խտանում է միաժամանակ և՛ հորիզոնական-պոլիֆոնիկ նույնանման թեմատիկ գծերով, և՛ այդ նույն գծերով ստացվող ուղղահայաց նույնատիպ ակորդների շղթայով, տվյալ դեպքում միևնոր եռահնչյունների գուգահեռ շարժմամբ, որը իր ներգործությամբ դառնում է առաջնային, որպես կոնստրուկտիվ մտածողության արտահայտություն:

Ժողովրդական պարերգերի հետ կապը, ինչպես վերը նշեցինք, առավել ակնհայտ է միջին մասում, որտեղ ռիթմա-ինտոնացիոն աղերսներ են ստեղծվում «Հոյ Նազան», «Զուռնի-տրնգի» և նմանատիպ այլ պարերի, ինչպես նաև՝ Ռ.Մելիքյանի «Ծիլ-ծիլ ա», «Պսակ-պսակ» պարերգերի հետ՝ 6/8 չափում կետադրված ռիթմով, ֆորշլագների «թռիչքային» արտահայտչությամբ, սեկվենցիոն օղակների հեզանազ շարժմամբ և այլն: Կոմպոզիտորը պահպանում է նաև հայ կոմպոզիտորական արվեստում պարեղանակի ներդաշնակման համար ավան-

դական «մեղեդի-նվագակցություն» ֆակտուրան՝ պոլիֆոնիկ բազմապլան շարժմամբ (II ջութակ, ալտ, թավջութակ):

Վերջում՝ ռեպրիզում, թեման հնչում է իր սկզբնական տեսքով, նոր լարվածությամբ, պիրկ ու շիկացած: Բարձրակետային դրամատիզմի ամենամեծ գործոնը այստեղ ևս հարմոնիան է: Պոլիֆոն ձայնատարությունը դառնում է հոմոֆոն միաձույլ: Թեմայի լեյտհարմոնիան խտանում է պոլիտոնալ ու պոլիհարմոնիկ շերտերով (d-f-տես թիվ 65): Ու կրկին հույզերի խոժոռ արտահայտության համար կոմպոզիտորը դիմում է զուգահեռ եռահնչյունների շարժմանը՝ որպես որոշակիորեն ընտրված ներգործուն արտահայտչամիջոցի (տե՛ս. թիվ 66-67, d-C-H-B-d):

Այսպիսով ժողովրդական նյութի ժանրային-կերպարային վերաիմաստավորումը տեղի է ունենում ժողովրդական ազգային տարրերի և արդի արտահայտչաձևերի օրգանական միաձուլման ճանապարհով, հիմքում ունենալով նաև ազգային և համաշխարհային **կոմպոզիտորական** արվեստի լավագույն ավանդույթները:

թ) «Գարուն ա» ժողովրդական երգ (Ա. Բաբաջանյան)

Դաշնամուրային Տրիոն Առնո Բաբաջանյանի ամենանշանակալից ստեղծագործություններից է, այդ ժանրի առաջին կատարյալ գործերից մեկը՝ հայ կոմպոզիտորական արվեստում, որը վաղուց արդեն համաշխարհային հնչեղություն է ձեռք բերել:

Այս ստեղծագործության մասին գրող երաժշտագետները առաջին հերթին նշում են նրա պաթետիկ ներշնչվածությունը, հոգեբանական խորությունն ու հուզական անմիջականությունը:

«В трех частях трио, несущих различную драматургическую нагрузку, основной идейный мотив произведения – мотив драматической борьбы человеческой личности с стоящими на ее пути препятсвиями, которые выражены то в облике враждебных ей внешних сил, то в облике душевных

сомнений, мучительных поисков, проходящей сложный путь становления, утверждения», – գրում է Մ.Տեր-Սիմոնյանը[152]:

Ս.Ամատունին, բնորոշելով Տրիոյի գաղափարական մտահղացքը, տեսնում է նրանում ողբերգականության տարրեր. «По идейному замыслу, острой конфликтности сопоставляемых образов, целеустремленности развития неподдельной искренности и непосредственного высказывания Трио Бабаджаняна является, в определенном роде, продолжением установившейся в русской музыке еще с конца XIX века традиции траурного трио, хотя оно не имеет определенного посвящения»[153]. Ռուսական դասական ավանդույթների հետ կապը նշում է նաև Գ.Գյոդակյանը իր հոդվածում. «Տրիոյի երաժշտությունը գրված է ըստ դասական լավագույն ավանդույթների, նրանում հատկապես զգացվում է Չայկովսկու և Ռախմանինովի ազդեցությունը: Բաբաջանյանը այս կոմպոզիտորներից վերցրել է հակումը դեպի երգայնությունը, հուզական սրտաբաց արտահայտությունը, դեպի երաժշտական կերպարների դինամիկ, սուր կոնֆլիկտային զարգացումը»[154]:

Դաշնամուրային Տրիոյի դրամատիկ լիցքերը խտացված են Առաջին մասի ներածության մեջ, որի հիմքում ընկած է «Գարուն ա» երգի սկզբնական մոտիվը՝ որպես տրիոյի թեմատիզմի լեյտմոտիվ: Անցնելով բոլոր 3 մասերի միջով այն բացահայտվում է տարբեր հուզական երանգներով՝ պաթետիկ ոգեշնչվածությունից մինչև ողբերգականություն: Այդ մոտիվից ընթացք է առնում խստաշունչ, զուսպ ու լարված թեման՝ ժողովրդական էպիկական երգերին բնորոշ ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքներով:

---

[152] Тер-Симонян М., Камерно-инструментальная, ансамблевая музыка Армении. Ереван, 1974, с. 65.

[153] Аматуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Исследование, Ереван, 1985, с. 47.

[154] Գյոդակյան Գ. Հզոր տաղանդ, անկրկնելի անհատականություն, Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին, հոդվ. ժողովածու, Երևան, 2008, էջ 6:

«Գարուն ա» երգի մոտիվային մեջբերումը զգալիորեն փոխված է, բայց ինտոնացիոն հանգույցով պահպանված:

Կոմպոզիտորը, ինչպես և է. Միրզոյանի կվարտետում, երգի 3/4 չափը փոխարինել է 4/4-ով, համաչափ ռիթմը՝ ներտակտային սինկոպացված ռիթմով՝ առաջին հնչյունին տալով լայնածիգ ու լարված արտահայտություն, ֆրազն ավարտելով ընդգծված «հաստատական» ինտոնացիայով, որն ավելի է խորացնում լարվածությունն ու դրամատիզմը, շարունակելով այդ նույն բնույթը նաև հաջորդ ֆրազներում:

Ներածության թեման հնչում է ջութակի և թավջութակի մոտ ունիսոն՝ օկտավային կրկնապատկմամբ:

Մելոինտոնացիոն առումով «Գարուն ա» երգի հետ կապվում են միայն առաջին և երկրորդ տակտի վերջին դարձվածքները, այսինքն՝ ընդամենը երկու մոտիվ երգի առաջին ֆրազից, այն էլ մասնատված, նոր ռիթմական նկարագրով և նոր, նմանատիպ մոտիվներով շրջապատված: Բայց, այնքան օրգանապես կապված, որ առաջին հայացքից թվում է, թե կոմպոզիտորը հնչեցնում է երգի առաջին նախադասությունը ամբողջությամբ, ուղղակի մի քիչ փոխված:

Ուշագրավ է և զարմանալի «Գարուն ա» երգի առաջին ֆրազի ընդամենը էոլական եռալարով կազմավորվող ինտոնացիոն դարձվածքի այդչափ կայուն ու ամուր հիմքը՝ որպես ազգային երաժշտամտածողության բովանդակային սիմվոլիկայի, որ կարելի է համեմատել միայն այնպիսի մոնոդիկ կոթողներից մեկի հետ ինչպիսին է եվրոպական երաժշտության մեջ միջնադարյան «Dies irae» սեկվենցիան, դորիական լադում ծավալվող առաջին ֆրազների արտահայտչական ամրությամբ (մեկի մեջ ազգային, մյուսի մեջ համազգային երաժշտա-բովանդակային սիմվոլիկա):

Եվ, անշուշտ, պատահական չէ, որ «Գարուն ա» երգն իր հիմնական ինտոնացիոն կորիզով ամենից հաճախ մեջբերվող մոտիվն է հայ գործիքային երաժշտության մեջ մինչև մեր օրերը ստեղծվող երկերում:

Ա.Բաբաջանյանի Տրիոյի թեմատիզմում երգի մոտիվների գեղարվեստական վերակերպավորման տեսակը խոսում է

կոմպոզիտորի բացառիկ տաղանդի մասին, որով նա այդքան խորապես զգում էր իր ազգային երգի ծննդաբանական խորքը, նրա երաժշտալեզվական բնածին միջավայրը, և կարողանում էր օրգանապես կապել «քաղվածային» մոտիվը՝ իր երաժշտամտածողության հետ, այդքան բնական ձևով իր ինտոնացիոն «շրջանակի» մեջ առնել ժողովրդական երգի մեղեդին:

Տրիոյի ներածության դաշնամուրի նվագամասը թեև նվագակցող գիծ է տանում, բայց զգալիորեն խորացնում է մոնոդիկ հնչող թեմայի դրամատիկ արտահայտությունը: Դրան նպաստում են կտրուկ յամբական ռիթմերով հնչող ակորդները՝ սեկունդային վեր կամ վար ինտոնացիաներով[155]: Անցնելով հիմնականում մոնոդիկ գծի երկարացված սինկոպաների ներքո, նրանք ինտոնացիոն խտացման հետ ներքին «շնչառություն» են տալիս մեղեդու ֆրազներին: Մեղեդու և նվագակցության միջև նման շարադրանքը հատուկ արտահայտչամիջոց է, որ հանդիպում է նաև Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ»-ում (թեմա, IV վարիացիա), Է.Բաղդասարյանի Ռապսոդիայում (նախաբան) և այլ հեղինակների գործերում, որպես պատեթիկ բնույթի թեմաներին բնորոշ գիծ՝ դիտվող ժամանակաշրջանի գործիքային երաժշտության մեջ:

Թեմայի արդիական հնչողությունը պայմանավորված է նաև լադա-հարմոնիկ առանձնահատկություններով: Դաշնամուրի նվագամասի ակորդային հյուսվածքում կոմպոզիտորը մտցնում է պոլիտոնալ դիսոնանս շերտավորումներ (dis-d), ընդգծելով մեղեդիական գծի դրամատիկ, խռովահույզ բնույթը: Այն խորանում է նաև սեկունդային փոխհարաբերության և լոկրիական հիմքի տրիտոնային տոնայնական շերտավորումներով, որոնք, ի դեպ, հայկական լադային համակարգից են բխում:

Առաջին նախադասություն. մեղեդի՝ dis – I - VI_6 - IV_{46} - III իջ. – I - V_6 . . .

բասում. h-h-ais a-gis f-h-ais և այլն:

---

[155] Ս.Ամատունին այդ ռիթմը անվանում է կրկնակի պունկտիր ռիթմ: Տե՛ս. Аматуни С., նշվ. աշխ., էջ 106:

Երկրորդ նախադասություն. h – c – D սխեմայում կրկին ընդգծվում է VI – V ֆունկցիոնալ քայլը: (Տե՛ս. ներածության թեման՝ նոտային օրինակ 31):

Երկրորդ անցկացման մեջ թեման հնչում է տարբերակված, ավելի լիաթոք, դաշնամուրի նվագամասի ավելի խիտ ու շարժուն հյուսվածքով:

Տրիոյի 3 մասերի մեջ նախաբանի թեման հանդես է գալիս դրամատուրգիական ամենանշանակալից պահերին. առաջին մասի ռեպրիզից առաջ՝ մշակման բաժնի լարվածության բարձրակետին, շատ բացահայտ, ոգեշունչ ու հանդիսավոր հնչողությամբ, մուտք տալով գլխավոր պարտիային ռեպրիզում, հետո նաև կոդայում:

Այնուհետև, մոտիվային փոխակերպումներով անցնելով երկրորդ մասի միջով և խաթարելով այս մասի քնարական լուսավոր մթնոլորտը այն էլ ավելի առնականացած հնչում է երրորդ մասի վերջում, որպես եզրափակիչ մաս՝ g-b-c (ուղղահայաց), պոլիտոնալ շերտավորմամբ, լեյտթեմայի խորապես դրամատիկ, հաստատուն ու «պիրկ» հնչողությամբ:

Պատահական չէ, որ Տրիոյի ներածության թեման իր «մոտիվ-թեզիսով» դիտվում է որպես լեյտթեմա, որովհետև նրանով է մեծապես պայմանավորված տրիոյի թեմատիկ-ինտոնացիոն ամբողջականությունը և նրանից ծնունդ առնող մյուս թեմաների բովանդակային ընդհանուր ուղղվածությունը:

Փորձենք փոքր-ինչ կանգ առնել միևնույն մոնոդիկ ակունքից սկիզբ առնող դիտարկված երկու վառ անհատական ստեղծագործություններում մոնոդիայի մեջբերման ընդհանրությունների վրա:

Երկու կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը «Գարուն ա» երգի նկատմամբ միանշանակ բացատրության չի ենթարկվում: Իհարկե, հիմքում երգի բովանդակային առանցքն է, այն կերպարային սիմվոլիկան, որի մասին խոսվել է արդեն: Սակայն, պետք է, հավանաբար, նկատի ունենալ նաև որոշ կենսական հոգեբանական հանգամանքներ: Այսինքն, այնքան էլ անէական պիտի չհամարել այն հանգամանքը, որ այս կոմպոզիտորները գտնվում էին ամենամոտ մարդկային ու ստեղծագործական

շփման մեջ, իրար նկատմամբ տածում էին ամենաջերմ ու վստահելի զգացմունքները: Չխոսելով այն մասին, որ նրանք անցել էին միևնույն ստեղծագործական դպրոցը թե՛ Երևանում, և թե՛ Մոսկվայի վերապատրաստման դասընթացներում: Բնական է, որ նրանց ստեղծագործական միտումների ընդհանրությունն ու փոխազդեցությունը անխուսափելի էր: Ուրեմն, հնարավոր է, որ միևնույն երգի նկատմամբ հետաքրքրությունն էլ չէր շրջանցում այդ փոխազդեցությունը: Որպես դրա օրինակ՝ «Գարուն ա» երգի մոտիվային մեջբերումը սկզբում է.Միրզոյանի լարային կվարտետում (1948), հետո՝ Ա.Բաբաջանյանի դաշնամուրային Տրիոյում (1952): Ընդ որում, դժվար չէ նկատել, որ մեջբերման և վերակերպավորման բնույթն էլ շատ նմանություններ ունի: Երկուսի մեջ էլ խորանում է դրամատիզմը, մռայլվում ինտոնացիոն արտահայտչությունը: Նաև շարադրանքում ընդհանուր է հենց սկզբնական մոտիվի ռիթմական փոխակերպումը: Երկու դեպքում էլ սա հատվածային մեջբերման վառ օրինակներից է, ներքին ծրագրայնության այն արտահայտություններից մեկը, երբ մեկ երաժշտական ֆրազն իր մեջ կրում է ժողովրդի պատմական ճակատագրի ողջ սիմվոլիկան և մտնում է դրամատիկ պաթոսով լի այս ստեղծագործությունների մեջ՝ որպես խորունկ զգացմունքների արտահայտության մոտիվ:

Եվ, ահա, տարբեր հեղինակների ոճական անհատականության դրոշմը կրող այս երկերը մերձենում են ոչ միայն իրենց թեմատիկ առանցքը կազմող միևնույն մոնոդիկ նյութի ընտրությամբ, այլև նրա գաղափարական մեկնությամբ և հնչողական նմանությամբ, հատկապես թեմայի սկզբնական դարձվածքում:

Տեղին է հիշել նաև **«Ես քեզ տեսա»** երգի մեջբերումը նույն հեղինակների կողմից: Այս դեպքում առաջինը Ա.Բաբաջանյանը իր «Հերոսական Բալլադում» (1950) վերջին՝ V վարիացիայի մեջ շատ անսպասելի և մի քիչ հպանցիկ ձևով անց է կացնում այդ երգի մեղեդին դաշնամուրային վիրտուոզ հյուսվածքի միջով, որպես, կարծես մի վառ «շողարձակում» դեպի ապոթեոզային ֆինալը գնալու ճանապարհին:

Նույն երգի մեղեդին մի քանի տարի անց (1960-1962) է.Միրզոյանը օգտագործեց ոչ որպես հպանցիկ, այլ **հիմնային**

թեմատիկ նյութ իր Սիմֆոնիայի 1-ին մասում, պահպանելով նրա լեյտթեմատիկ կարևորությունը ամբողջ Սիմֆոնիայում:

Արդյո՞ք դա պատահականություն է: Եվ այո, և՛ ոչ: Որովհետև այդ նմանությունը կարող է լինել ոչ թե նախապես մտածված, այլ ինքնաբուխ, որպես ինչ-որ տեղ արդեն լսած ու տպավորված նյութի թարմ հիշողության ներքին ազդակ:

Մյուս կողմից, ինչ վերաբերվում է հատկապես «Գարուն ա» երգի մեջբերմանը, ապա ինչպես արդեն ասվեց, հայ գործիքային երաժշտության մեջ ամենից հաճախ մեջբերվող մոնոդիկ նմուշներից մեկը «Գարուն ա» երգն է, իր հատկապես սկզբնական տրիխորդային դարձվածքով, դրամատիկ-հոգեբանական մտահղացքի ստեղծագործու-թյուններում:

Ինչ խոսք, «Գարուն ա» երգը ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստ շատ վաղ՝ վոկալ ու խմբերգային մշակումներում, գործիքային երկերում, որպես ժողովրդի կերպարի հետ կապված մշտարթուն հույզերի արտահայտություն: Բայց 1950-ականներին և հետո ստեղծված գործերի գեղարվեստական նոր դրսևորումների մեջ այն վերջնականապես ամրապնդվեց կոմպոզիտորական մտայնության մեջ՝ իր հուզական-կերպարային «խորհրդանշական» բովանդակությամբ[156]:

Նման «խորհրդանշական» բնույթ ստացան «Անտունին», «Կռունկը», «Հավիկը», «Չեմ ու չեմ», «Քոչարին» և այլ մոնոդիաներ, որոնց մեջ վաղուց ի վեր դրոշմվել ու ամենացայտուն արտահայտությունն են ստացել ժողովրդական ոգու, ազգային խառնվածքի, բնավորության, նրա հոգեբանության ամենատիպական գծերը: Էպիկական, դրամատիկ այդ երգերի ու քնարական, առնական-հուժկու պարեղանակների լայն օգտագործումն ու վերաիմաստավորումը մեծապես կապված էր 1950-

---

[156] Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «Գարուն ա» երգի **մշակումներ են արել.** Ս.Ասլամազյանը՝ լարային քառյակի համար, Ռ.Անդրիասյանը, Գ.Սարաջյանը՝ դաշնամուրի համար, Մ.Կոկժանը՝ տուբայի և դաշնամուրի համար, Ա.Քարթալյանը՝ ջազ-անսամբլի համար; **ֆրագմենտար մեջբերումներ են արել՝** Հ.Ստեփանյանը՝ դաշնամուրային «Բալլադում», Տ.Մանսուրյանը՝ թիվ 2 լարային կվարտետում և ուրիշներ:

ականների հայ կոմպոզիտորական արվեստի ընդհանուր գաղափարական-հուզական ուղղվածության, նրան այնքան բնորոշ հայրենասիրական, պաթետիկ կերպարների, տոնական-հանդիսավոր ու դրամատիկ-քնարական տրամադրություն-ների լայնահուն դրսևորումների հետ:

1950-ականների վերջին հայ գործիքային երաժշտության զարգացման բուռն ընթացքը նշանավորվեց ևս մեկ բարձրարժեք երկի ստեղծմամբ: Դա **Էդվարդ Միրզոյանի Սիմֆոնիան էր լարայինների և գոսերի համար**, որն իր բովանդակային ու լեզվաոճական նորարական գծերով հանդերձ ամուր կապված էր ազգային երաժշտական արմատներին՝ թե՛ կոմպոզիտորական ավանդույթների, թե՛ ֆոլկլորային ակունքներից եկող երաժշտալեզվական տարրերի, և թե՛ կոնկրետ մոնոդիկ նմուշների մեջբերման վառ ու տպավորիչ դրսևորումներով:

Է.Միրզոյանի Սիմֆոնիան նոր խոսք էր հայ և խորհրդային սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ: Այն արդի ժամանակաշրջանում ձևավորված հոգեբանական սիմֆոնիզմի նոր արտահայտություններից էր, որում անձնականն ու ընդհանրականը բացահայտվում էին կենսական երևույթների սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ ընկալումների բարդ խաչաձևումների մեջ: Նրանում ազգայինն ու համազգայինը, դասականն ու նեոդասականը դրսևորվեցին կոմպոզիտորի ստեղծագործական տաղանդի ազգային ինքնատիպության մեկնակետից:

Սիմֆոնիայի չորս մասերը (Ալեգրո, Սկերցո, Ադաժիո, Ֆինալ) զարգանում են բազմաբնույթ ու ցայտուն թեմատիզմով՝ երգային-ասերգային, պարային-պարերգային, պոլիֆոն-խորալային, տոկկատային-մոտորային հենքի արտահայտչատարրերով կառուցված: Դրա հետ մեկտեղ, Սիմֆոնիայի բովանդակային և երաժշտա-թեմատիկ ամբողջականությունը հենվում է բոլոր մասերի միջով անցնող մոնոթեմատիկ (լեյտթեմատիկ) գծերի զարգացման ու փոխակերպման վրա:

Սիմֆոնիայում կա երկու մոնոդիկ մեջբերում. «Ես քեզ տեսա» ժողովրդական երգը առաջին մասում՝ հատվածաբար, և «Քեռին եկավ մեր բակը» քաղաքային մանկական երգը երկրորդ մասում՝ ամբողջական մեջբերմամբ:

ժ) «Ես քեզ տեսա» ժողովրդական երգ (է.Միրզոյան)

«Ես քեզ տեսա» երգի մեղեդին ընկած է առաջին մասի գլխավոր պարտիայի առաջին թեմայի հիմքում: Նրա մուտքը նախապատրաստվում է Սիմֆոնիայի առաջին մասի ներածությամբ, որը շատ լարված է, պիրկ ու մռայլ: Հնչում է լարայինների ընդգծված շտրիխներով, լադային ալտերացիաների դիսոնանսային երանգներով՝ դրամատիկ ու վշտաբեկ: Այս ֆոնի վրա սկիզբ է առնում գլխավոր պարտիայի առաջին թեման՝ «Ես քեզ տեսա» երգի փոխակերպված ինտոնացիաներով:

Սիրային քնարական այդ լուսավոր երգը Սիմֆոնիայում ստացել է մռայլ ու չարագույժ հնչողություն: Էոլական լադը փոխարինվել է փռյուգիական-լոկրիականով, համաչափ ռիթմը՝ անկանոն, շեշտված ու սինկոպացված ռիթմով [նոտային օրինակ 32]:

Մռայլ երանգը խորանում է նաև թավջութակների ու ալտերի մոտ մեղեդու «մոնոդիկ» անցկացմամբ (օկտավային կրկնապատկմամբ), իսկ հետո, 5-րդ տակտից երգի ձևը հատվում է, կրկնվում իր ֆրազների ներսում, և արդեն երկրորդ նախադասությունից սկսած, հենվելով միայն երգի սկզբնական մոտիվի վրա, անցնում ազատ-ինքնուրույն շարադրանքի, դրանով իսկ, թեմայի էքսպոզիցիոն շարադրանքում արդեն մոտիվային զարգացման ենթարկելով ֆոլկլորային նյութը: Թեմայի կերպարային արտահայտչությունը ավելի ամբողջական է դառնում գլխավոր պարտիայի **երկրորդ թեմայի** հետ ունեցած առնչության մեջ, որն ինքնուրույն հորինվածք է և կառուցված է կրկնակի ֆուգայի տարրերով:

ի) «Քեռին եկավ մեր բակը» քաղաքային մանկական երգ (է.Միրզոյան)

Մյուս ֆոլկլորային նմուշը **«Քեռին եկավ մեր բակը»** երգն է, ընկած Սիմֆոնիայի երկրորդ մասի՝ Սկերցոյի միջին մասի հիմքում: Սկերցոյի մեջ ունկնդրի երևակայության առջև բացվում

են ժանրային-կենցաղային պատկերներ, կատակային-ծաղրանկարային կերպարներ ու տրամադրություններ, որոնք, կարծես, ոչ այնքան իրական են, որքան հուշազգայական, անցած օրերի իրադարձությունների հետ կապված:

Ամբողջ մասի հիմքը կազմող տոկկատային-օստինատ-պարային միալար ռիթմերի վրա գալարվող կայտառ, անբռնազբոսիկ թեման աստիճանաբար ձեռք է բերում լարված, խոժոռացած բնույթ, և հեռվից, ասես ուրվագծվում են կերպարային նոր շերտեր՝ մշուշապատ-խորհրդավոր հնչողությամբ, կարծես բացվում է անցյալի մի շատ մռայլապատում էջ[157]:

Այստեղ է հանդես գալիս «Քեռին եկավ մեր բակը» երգի մեղեդին, որը սովորաբար երգում էին երեխաները: Կրկին, կոմպոզիտորը ստեղծագործության մտահղացքից ելնելով, փոխում է երգի բնույթը:

Քաղաքային պարզունակ երգի մեղեդին այստեղ հնչում է փոքր-ինչ «խեղված», շղարշված, մռայլ ու խորհրդավոր: Ճիշտ է, մեղեդին այս դեպքում անցնում է ամբողջությամբ, գրեթե անփոփոխ, բայց նրա փոխակերպումը տեղի է ունենում նվագախմբային կտավի հարմոնիկ, տեմբրային ու դինամիկ արտահայտչամիջոցներով: Շատ տպավորիչ են լարայինների խլացված, ֆլաժոլետային տեմբրերը՝ երկու պիանոյով (PP), նաև՝ հարմոնիկ-տոնայնական «շղթայումները», որ իսկապես նպաստում են նյութի «անէական», «շեղ», դիատոնանսային հնչողությանը: Հետաքրքիր է զուգահեռ ակորդային շարժումը մեղեդու պոլիտոնայնական անցկացումներով (հարմոնիկ համատեքստում ուղղահայաց բազմաձայնությամբ մեղեդին միաժամանակ հնչում է cis-gis-f-d-g տոնայնություններում, այսինքն՝ զուգահեռ բազմաձայն շարժմամբ, միևնույն կառուցվածքի ակորդներով, լրիվ եռահնչյուններ) [նոտային օրինակ 33]:

---

[157] Է.Միրզոյանին տրված այն հարցին, թե Հայրենական Մեծ պատերազմը այդքան խորը ազդեցությո՞ւն է թողել իր սերնդի վրա, կոմպոզիտորը պատասխանեց, որ նրանց վրա առավել մեծ ու ցնցող էր եղել սկզբում Իսպանիայում բռնկված պատերազմը 1937թ-ին (կոմպոզիտորի հետ ունեցած անձնական զրույցից Ժ. Զուրաբյան):

Այս շատ բնականոն ու «ներդաշնակորեն» դիսոնանս հատվածում առկա է հեղինակի այն բանական-կառուցողական մտածողությունը, որի վառ օրինակը հանդիպեցինք նաև լարային կվարտետի մեջ:

Այսպիսով մենք տեսանք ֆոլկլորային նյութի քաղվածային մեջբերման հատվածային և ամբողջական տեսակները: Եվ մեկ, և՛ մյուս դեպքում կոմպոզիտորը փոխում է ժողովրդական երգի սկզբնական արտահայտությունը, պարուրում նոր արտահայտչամիջոցներով, տալիս հուզական-կերպարային արտահայտության նոր որակ: Նման մեջբերումների նախընտրությունը ինքնին նշանակում է մեջբերվող նյութի ակտիվ փոխակերպման միտում, որ այն սկզբից ևեթ ենթարկված է հեղինակի ստեղծագործական վերաիմաստավորմանը: Այս մասին Ի.Զեմցովսկին գրում է. «То, что называется обыкновенно цитатой, не есть механический акт, ибо любое цитирование прежде всего сообщает используемой мелодии новую, не свойственную ей функцию, и эта функция оказывается для композитора подчас важнее и самого факта цитирования, и конкретного состава цитаты. Новая роль придает используемой мелодии обычно новый смысл, по крайней мере новый в рамках данной музыкальной формы, что нисколько не отрицает ассоциативной силы подобного цитирования. <...> Есть пассивное цитирование, и подлинное творчество. По сути, композитор должен преодолевать народную мелодию именно как цитату, тогда только она станет его собственной темой, выражающей его собственную мысль...»[158].

Դիտարկված ստեղծագործություններում մոնոդիայի մեջբերման բոլոր եղանակների մեջ էլ առկա է կոմպոզիտորների ակտիվ ստեղծագործական մոտեցումը ֆոլկլորային նյութին, և նրա վերակերպավորումը՝ XX դարի երաժշտության նոր գեղագիտական ըմբռնումների ներքո:

Կոմպոզիտոր-մոնոդիա կապի բացահայտման հարուստ ու հետաքրքիր շերտերի մեջ միշտ կարևորվում է կոմպոզիտորի անհատականության, նրա տաղանդի, ստեղծագործական

[158] Земцовский И., նշվ. աշխ., էջ 49:

խառնվածքի ինքնատիպության դերը, որով և միևնույն մոնոդիկ նմուշի օգտագործումը տարբեր հեղինակների մոտ տալիս է տարբեր գեղարվեստական արդյունք: Բայց և, ամենատարբեր անհատականության ստեղծագործողների կողմից մոնոդիկ նյութի օգտագործման մեջ կապը ժողովրդականի և ինքնուրույն հորինվածքի միջև, նոր նյութի գեղարվեստական ամբողջականությունը ձեռք է բերվում ոչ միայն քաղվածային մեջբերման, այլև երաժշտական կտավում ազգային-ավանդական տարրերի ներթափանցման, ազգային ակունքներից եկող երաժշտալեզվական տիպական դարձվածքների ու նոր արտահայտչատարրերի միաձուլման ճանապարհով: Այդ ավանդականորեն կայունացած մտածողությունը խորացավ նաև հաջորդ տարիների կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ:

ԳԼՈՒԽ III

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՑՎԱԾ ՄՈՆՈԴԻԱՆԵՐԻ ԵՎ ՖՈԼԿԼՈՐԱՅԻՆ ՆՄՈՒՇՆԵՐԻ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ (XX դարի 60ականներից մինչև XXI դարասկիզբ)

§ 1. ՏԱՂԻ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ

1960-ականներից նկատելի դարձած ակտիվ հետաքրքրությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված մոնոդիաների նկատմամբ, և դրանց գեղարվեստական վերադրսևորումների առաջխաղացող ընթացքը նոր շունչ ու բովանդակություն հաղորդեց հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործությանը, ընդլայնեց նրա ժանրային շրջանակները, բացեց թեմատիկ-կառուցողական մտածողության նոր եզրեր, հանդես բերեց երաժշտալեզվական ու ոճական նոր արտահայտչաձևեր, գեղարվեստական-բովանդակային նոր ըմբռնումներ:

Գործիքային երաժշտության մեջ առաջիններից մեկը «Հավիկ» տաղն էր, որ գրավեց կոմպոզիտորների ուշադրությունը, թեմատիկ նյութ դառնալով նրանց կամերային, սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում քաղվածային մեջբերումների և տարբեր նվագարանային կազմերի համար արվող մշակումների համար:

Նման ստեղծագործությունների մեջ էին՝ Ա.Փիրումովի Լարային թ.2 կվարտետը, Է.Հովհաննիսյանի Առաջին Սիմֆոնիան, Լ.Աստվածատրյանի «Հավիկ» պրոլոգը, Ս.Աղաջանյանի «Պոլիմոնոդիաները», Տ.Մանսուրյանի «Հավիկ» տաղի մշակումները, Ե.Երկանյանի երկու մշակում-ներդաշնակումը երգեհոնի համար և «Տաղարան» համույթի գործիքային կազմի համար և այլն: Ստեղծագործություններ, գրված ժամանակային լայն ընդգրկման մեջ՝ 1960-1990 թթ. տարբեր սերնդի, տարբեր գեղագիտական սկզբունքների ու ոճական նախասիրությունների տեր արվեստագետների գրչով: Դրանով արդեն հետաքրքիր է

դառնում համեմատական դիտարկման մեջ հետևել «Հավիկ» տաղի գեղարվեստական վերակերպավորումների ընթացքին:

Տաղերը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության ամենաուշագրավ ժանրերից են, որ բարձր զարգացում են ապրել X-XIV դդ., իրենց մեջ կրելով ժողովրդական, գուսանական և հոգևոր երգարվեստի բնորոշ հատկանիշները:

Տաղը երաժշտաբանաստեղծական ամբողջություն կազմող ժանր է, որը հայ երաժշտագիտության մեջ բնորոշվում է որպես քնարական երգ՝ վիպականության, հայեցողականության, խորհրդածության, երբեմն նաև՝ դրամատիզմի տարրերով, նախատեսված մեներգելու համար (Ք.Քուշնարյան, Ն.Թահմիզյան, Ռ.Աթայան):

Ռ.Աթայանը տաղերը համեմատում է նույնիսկ արիաների հետ. «Со стороны музыкальной таги представляют собой развернутые вокальные пьесы, тина арий, в них широко отразилось умение авторов – «тагасацев», создавать мелодии <...>. Таги богаты мелодически. Они имеют орнаментированную распевную мелодию широкого диапазона. Как и в некоторых других распевных образцах армянской народной песни, в тагах большую роль играет мотивное развитие начальной музыкальной мысли. В тагах мелодия кажется бесконечной, она как-бы льется непрерывно, выражая взволнованное душевное состояние <...> и достигая драматического пафоса. Мелодии тагов из-за глубокого настроения и красоты иногда сравнивают с вокальными или инструментальными ариями Баха и Генделя»[159].

Իրենց հնագույն բանահյուսական արմատներով հանդերձ տաղերը դասվում են նաև հոգևոր երգասացությունների շարքը, նրանց վրա ունեցած որոշակի ազդեցությամբ: Ինչպես գրում է Ա.Արևշատյանը. «X-XIV դդ. հոգևոր մոնոդիան բնորոշվում է տաղային արվեստի տարբեր տեսակների (գանձ, տաղ, մեղեդի, յորդորակ) ծաղկումով, որն իր հերթին ներազդել է նաև շարականի ժանրի վրա: Առաջատար նշանակություն է ստացել

[159] Атаян Р., նշվ. աշխ., էջ 38:

այսպես կոչված մելիզմատիկ երգաոճը, որի ազդեցությամբ ստեղծված են տվյալ շրջանի լավագույն կոթողները»[160]:

Մ.Նավոյանը տաղի ծագումնաբանությունը կապելով վեպի և վիպասացության հնագույն ժամանակներից եկող և գուսանական արվեստում կայունացած գրական-արտասանական ու երաժշտական արտահայտման բնորոշ ձևերի հետ, կարևորելով նրանցում «հագներգության» հատկանիշներն ու դրանցից բխող ազատ մեղեդիական մտածողության հիմնային նշանակությունը գրում է. «Եթե պնդում ենք, որ X դարում բուռն զարգացում ապրած տաղ ժանրի ակունքները վիպական ոլորտում են (հնագույն պաշտամունքային շերտերից սկիզբ առնող), ապա, այլ խոսքով, մատնանշում ենք աշխարհիկ արվեստի ստեղծագործական ազդակների, ավելին՝ սկզբունքների ներթափանցումը հոգևոր մասնագիտացված արվեստի ոլորտ»[161]:

Պատմա-աշխարհագրական լայն ընդգրկումներով բացահայտելով տաղերում վիպական ակունքներից եկող տաղաչափական ու առոգանական սկզբունքների ու դրանց երաժշտական եղանակավորման առանձնահատկությունների զարգացման ընթացքը, Մ.Նավոյանը հիմնավորում է այն թեզը, որ «...տաղերում բանաստեղծական տեքստի ինչ-ինչ առանձնահատկություններ պայմանավորված են տեքստը առոգանելու սկզբունքի վրա հենվող երաժշտական եղանակավորումով: Ստեղծագործության բովանդակությունը և նրա հուզական զգացմունքային նկարագիրը որպես ուղենիշ ունենալով երաժշտական եղանակավորման ելակետը, բառատեքստը ստեղծագործական գործընթացում զգալի փոփոխությունների է ենթարկվում (տաղաչափական, կառուցվածքային և այլն) հենց երաժշտական գործոնի ազդեցությամբ: Սա վկայում է այն մասին, որ երաժշտության ինքնուրույնությունը տաղերում հասել է մի մակարդակի, որի վրա երաժշտական տրամաբանությամբ

---

[160] Հոգևոր երգեր, կազմեց և խմբագրեց Ա.Արևշատյանը, Երևան, 1998, էջ 6:

[161] Նավոյան Մ.Ռ., Տաղերի ծագումնաբանութուը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001, էջ 64:

թելադրված որոշ առանձնահատկություններ <...> բանաստեղծական տեքստը ենթակա են դարձնում մեղեդիական գծին»[162]:

Այս մտահանգումը՝ տաղերի երաժշտական ինքնուրույն արտահայտչության մասին հիմնային է այն առումով, որ ուղղակիորեն առընչվում է «տիպական» ինտոնացիոն դարձվածքների հուզական-իմաստային ինքնուրույն արտահայտչության հետ, մի բան, որ հայ երգաստեղծության բնորոշ հատկանիշներից է, և հանդիպում է ոչ բոլոր, թեկուզ և հնագույն ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Դա նշանակում է, որ հայ ազգային երգաստեղծության դեռևս այս շերտերում ձևավորվել են երաժշտալեզվական «սեմանտիկ, այն բնորոշ տարրերը, որոնց առկայությունը հետագա կոմպոզիտորական «լեզվաբառարանում» դառնում է ազգային-ավանդական մտածողության և ազգային ինքնատիպության դրսևորման կարևորագույն գործոն:

Տաղային արվեստի մեզ հայտնի նմուշները կապվում են Գրիգոր Նարեկացու անվան հետ: Նրա «Մատյան ողբերգության» կոթողակերտ պոեմի հետ մեզ են հասել նաև տաղերի բանաստեղծական ու երգեցիկ նմուշները: Վերջիններիս մեջ առավել մեծ ճանաչում ու տարածում ունի «Հավիկ» տաղը:

«Հավիկ» տաղը հարատևել է բանավոր ավանդության միջոցով: Նրա երաժշտության առաջին գրառումների մասին գրում է Ն.Թահմիզյանը իր «Կոմիտասի 1893թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն» հոդվածում, ըստ որի ժողովածույում ներկայացված 15 հոգևոր երգերի մեջ են նաև Գրիգոր Նարեկացու չորս տաղերը, այդ թվում՝ «Հավիկը», որի կոմիտասյան ձեռագրերում պահվող երեք տարբերակներից առաջինը ձայնագրել է Կոմիտասը Սահակ Ամատունու երգածից, երկրորդը՝ ձայնագրել է Կ.Վ. Գևորգյանը Գառնակերյանի երգածից, որը արտագրել է Սպ. Մելիքյանը: Այն, ըստ Ն.Թահմիզյանի, նախորդից զգալիորեն ավելի կատարյալ է, հատկապես ելևէջային զարգացման բուն պատկերը վերագտնելու առումով:

Սակայն, սրանով էլ չբավարարվելով, Կոմիտասը մի երրորդ անգամ անդրադարձել է «Հավիկին», ի վերջո, ինքն էլ երգել է այն, ու գրառել տվել ձայնասկավառակի վրա, որից և

[162] Նավոյան Մ., նույն տեղում, էջ 161:

հետո Մ.Աղայանը ձայնագրել է «Հավիկը» և հրատարակել: «Այս երրորդ տարբերակում է, որ լրիվ բացահայտված են «Հավիկի» կոթողային գծերը», – գրում է Ն.Թահմիզյանը[163]: Վերը նշված մանրակրկիտ մոտեցումներով հանդերձ «Հավիկ» տաղի գրառումները Մ.Նավոյանի համոզմամբ Կոմիտասի երգածի հետ այնուամենայնիվ ունեն որոշ տարբերություններ[164]:

«Հավիկ» տաղի բովանդակային մեկնության մասին տեսակետը միասնական չէ մասնագետների մոտ: Օրինակ, բանագետ Ա.Մնացականյանը «Հավիկ, տաղի ծնունդը կապելով Գրիգոր Նարեկացուն նախորդող ժամանակաշրջանի հետ ու մատնացույց անելով դրա ժողովրդական ծագումը գրում է. «Հայաստանի Պետական Մատենադարանի ձեռագրերում պահվող «Հավիկի» տեքստի բազմաթիվ տարբերակներից (ութից ավելի) միայն մեկն է վերագրելի Գրիգոր Նարեկացուն (Հ.6998 ձեռագիրը, որն ունի «Տաղ Յարութեան Նարեկացոյ» խորագիրը): Ըստ հեղինակի, այստեղ հեթանոսական հավքը փոխարինվել է Քրիստոսի կերպարով»[165]:

Հայտնի է նաև, որ, խորհրդային տարիներին ստեղծված երաժշտագիտական աշխատություններից շատերում «Հավիկ» տաղի բանաստեղծական տողերը տպագրվել են ոչ լրիվ, միայն սկզբնական քառյակներով և մեկնաբանվել են թռչնի ու բնության, կամ կանացի գեղեցկության տեսանկյունից (օրինակ՝ Ռ.Աթայանի նշված գրքի էջ 39):

Մինչդեռ Գրիգոր Նարեկացու Տաղի 4-րդ քառյակից արդեն ակնհայտ է, որ խոսքը Քրիստոսի Հայտնության, խաչելության, թաղման ու համբառնման, երկրորդ Գալստյան, դաժան դատաստանի և հոգու փրկության մասին է:

Այսինքն, այն, ինչ կազմում է Նոր Կտակարանի հիմքը՝ Քրիստոսի Հարության հետ կապված: Դրա համար էլ տաղը կոչվում է նաև «Տաղ Հարության»: Ահա տաղի լրիվ տեքստը.

---

[163] Կոմիտասական, 2հ., Երևան, 1981, էջ 89-90:

[164] Մ.Նավոյանի հետ ունեցած բանավոր զրույցից, Երևան, 30.07.2012:

[165] Մնացականյան Ա., Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 525:

Հաւիկ մի պայծառ տեսի, աննըման,
Յայն քառաթևին վերայ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Չայնիւ ահագին գոչէր, աննըման,
Գաբրիէլեան փողոյն նըման, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Փետուր գոյնզգոյն ունէր, աննըման,
Արեգական շողոյն նըման, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Չաչերն արտասուօք լընոյր, աննըման,
Առաւօտոյ ցօղոյն նըման, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Բանս ողորմագին ասեր, աննըման,
Այն գեղեցկագոյն հաւիկն, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

- Ես խաչ կանգնել կամիմ, աննըման,
Ի նա բարձրանալ կամմիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Խաչէն իջանել կամիմ, աննըման,
Ի գերեզմանս թաղիլ կամիմ, աննըման
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Զդժոխս աւերել կամիմ, աննըման,
Զհոգիսն ազատել կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Յերրորդ աւուր յառնել կամիմ, աննըման,
Աշակերտաց յայտնել կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Յերկինս յամբառնալ կամիմ, աննըման,
Յաջմէ հօր բազմիլ կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Մյուս անգամ ես գալ կամիմ, աննըման,
Դատաստան առնել կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Զարդարս պսակել կամիմ, աննըման,
Զփառս ամենեցունց առնում, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման[166]*:*

«Հավիկ» տաղի երաժշտության մանրամասն վերլուծությունը տալիս է Ն.Թահմիզյանը «Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XVդդ. աշխատության մեջ»[167]: Այդ վերլուծությունից հետևում է, որ «Հավիկ» տաղը ծավալվում է C^1 տոնիկայով և կվինտային (g^1) ու օկտավային (c^2) օժանդակ հենակետերով, երեք քառալար ընդգրկող ստեղատիպ լադում: Այն

[166] Մնացականյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 529:
[167] Թահմիզյան Ն., Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XVդդ., Երևան, 1985, էջ 214:

իրենից ներկայացնում է ընդլայնված պարբերություն՝ երկու բարդ նախադասություններով և հիմնանյութի միջանցիկ զարգացմամբ: Այդ նախադասությունները համընկնում են մեղեդու ծավալման ընդհանուր կորագծի երկու մասերի հետ: Դրանցից առաջինում տրվում է ինտոնացիոն հանգույցը, որտեղ հակադրության մեջ են գտնվում լադի օժանդակ հենակետերը (g^1 և c^2), յուրաքանչյուրը հավակնելով ինքնուրույնության: Դրա շնորհիվ տաղի առաջին կեսը լարված է և աչքի է ընկնում լադային գունախաղերի հարստությամբ:

Երկրորդ կեսում իրագործվում է բազմափուլ հանգուցալուծումը՝ աստիճանական վարընթաց շարժմամբ և գլխավոր տոնիկայի (c^1) համոզիչ ամրապնդմամբ [նոտային օրինակ 34]:

Մ.Նավոյանը «Հավիկ» տաղի (ինչպես և մյուս տաղերի) երաժշտության ձևակազմական հատկանիշները դիտում է բանաստեղծական տեքստի առոգանական առանձնահատկությունների հետ կապված, որոնք իրենց հերթին «պայմանավորված են տեքստը առոգանելու սկզբունքի վրա հենվող երաժշտական եղանակավորումով» և, բնականաբար, տաղի երկու «պարբերությունները» (ինչպես ինքն է բնորոշում) դիտարկում է առանձին նախադասությունների երաժշտության հիմքում ընկած տեքստային տողի կամ բառի կառուցվածքի հետ կապված[168]:

«Հավիկ» տաղի երաժշտության հուզական բնորոշումների մեջ գերակշռում են «քնարական», «խոհական», «հայեցողական», «դրամատիկ» և այլ նմանատիպ էպիտետներ, որոնք իրոք համապատասխանում են նրա հիմնական բնույթին: Բայց փոքր-ինչ «զննող» մոտեցման դեպքում դժվար չէ այդ հատկանիշների կողքին տեսնել նաև «վճռական» և «ըմբոստ», «համառ» ու «ցասմնական» բնույթի արտահայտություններ, որոնք ամփոփված են նրա ոչ միայն բանաստեղծական-տեքստային, այլև երաժշտական լեզվի բաղադրամասերի մեջ: Դրանց մեջ հատկապես նշելի են. կվարտային և սեկունդային ինտոնացիաները՝ յամբական շեշտակի ռիթմով, լադային հենակետերը ամրացնող «հաստատական» դարձվածքները՝ իմպրովիզացիոն լայն շառավիղով ծավալվող ֆրազների ներքին պիրկ նպատա-

[168] Նավոյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 160-161:

կաուղղվածությամբ, նույնպես «հաստատական» կադանսային դարձվածքներով եզրափակվող:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հենց այդ ռիթմաինտոնացիոն օղակներն են հատկապես կարևորվում կոմպոզիտորական ստեղծագործություններում «Հավիկ» տաղի վերակերպավորումների մեջ, դառնում գործուն օղակներ՝ թեմատիզմի ձևավորման ու զարգացման ճանապարհին:

Իր մեղեդիական հարուստ նկարագրով, երաժշտալեզվական ընդգծված արտահայտչությամբ ու բովանդակային խորությամբ «Հավիկ» տաղը գրավել է հայ կոմպոզիտորներից շատերի ուշադրությունը:

«Հավիկ» տաղի ստեղծագործական վերադրսևորումներ արվել են և՛ վոկալ-կամերային, և՛ գործիքային երաժշտության ժանրերում՝ մշակումների և քաղվածային մեջբերումների ձևով:

ա) «Հավիկ» տաղի մեջբերումներ (Ա.Փիրումով, է.Հովհաննիսյան)

Գործիքային երաժշտության մեջ «Հավիկ» տաղի **մեջբերման** առաջին փորձերից է կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Փիրումովի (1930-1995) թիվ 2 լարային կվարտետը:

Ալեքսանդր Փիրումովի թ.2 լարային կվարտետը[169] քնարական-դրամատիկ բնույթի ստեղծագործություն է, բաղկացած չորս մասից. 1-ը՝ Սոնատային Allegro-լայնաշունչ իմպրովիզացիոն ներածությամբ, 2-ը՝ Սկերցո, որի անհանգիստ ու հախուռն ընթացքի մեջ որոշ հանդարտություն է մտցնում միջին մասը՝ տրիոն, իր զսպվածությամբ, 3-ը՝ Andante-ն -եռամաս ձևով, և 4-ը՝ ֆինալ, որում իշխում է պարային տարերքը կանացի ու առնական պարային ռիթմերի հերթագայությամբ: Այս մասերը միավորվում են լեյտթեմատիկ կամրջումներով, որոնց մեջ կա-

[169] Կվարտետը գրվել է 1954-ին, երբ կոմպոզիտորը սովորում էր Մոսկվայի կոնսերվատորիայի 3-րդ կուրսում, Դմ.Կաբալևսկու դասարանում: Մինչ այդ սովորել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայում՝ է.Միրզոյանի դասարանում: Առավել մանրամասն տե՛ս. А.Ахутин, Александр Пирумов, Москва, 1960.

րևորվում են 3-րդ մասի հիմքում ընկած «Հավիկ» տաղի ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները: Դրանք լսելի են 1-ին մասի նախաբանի և գլխավոր պարտիայի թեմաներում, Սկերցոյի թեմատիզմում: Ցիկլի թեմատիկ ամբողջականության հարցում կարևոր դեր է խաղում նաև 1-ին և 4-րդ մասերի հիմքում ընկած տոկկատային զսպանակված ռիթմը:

«Հավիկ» տաղը թեմատիկ հիմք է դարձել 3-րդ մասի՝ Andante-ի համար: Կոմպոզիտորը կարևորել է հատկապես տաղի կետադրված յամբական ռիթմաինտոնացիան (կրկնակի պունկտիր ռիթմ), որը հեշտությամբ ենթարկվում է սեկվենցիոն զարգացման, կրելով իր մեջ դրամատիկ հասունացման ներուժ: Թերևս դրա հետ կապված հեղինակը մեջբերելով տաղի միայն առաջին կեսը, բավականին կրճատում է այն, հանելով այն ֆրազները, որոնցում չկան այդ կետադրված շեշտակի ռիթմերը, փոխարենը խտացնելով շարադրանքը կետադրված դարձվածքների սեկվենցիոն շարժմամբ [նոտային օրինակ 35]:

Արդյունքում տաղի մեղեդին նկատելիորեն հեռացել է իր նախնական զուսպ ու վսեմ արտահայտությունից, ստանալով անսքող զգացմունքայնության գծեր, որոնք նրան մոտեցրել են աշուղական երգերին:

Կոմպոզիտորը «Հավիկ» տաղի ֆրագմենտար մեջբերված նյութով ձևավորել է իր մտահղացմանը համապատասխանող թեմատիզմ՝ երկու նախադասությունից «հարց-պատասխան» համադրությամբ: Առաջինը՝ դրամատիկ պաթոսով, լարված, հուզումնալից, քառյակի բոլոր գործիքների ունիսոն պիրկ հնչողությամբ (օկտավային եռապատկում, ff ֆորտե ուժգնությամբ): Երկրորդը՝ վարընթաց սեկվենցիոն դարձվածքների «հառաչական» ինտոնացիոն արտահայտությամբ երկու ջութակների ենթածայնային զուգահեռներով և երկու pp-մեղմագույն հնչողությամբ: Այս «Հարց-պատասխանը» կրկնվում է ևս մեկ անգամ, տարբերակված և ընդլայնված, վերաճելով հուզումնալից մենախոսության:

Դրամատիզմը խորանում է միջին մասում, որտեղ ջութակների մոտ f ուժգնությամբ հնչող թեմայի լարվածությունը ողբերգական գույներ է ստանում ալտի ու թավջութակի մոտ

հնչող սգո քայլերգին բնորոշ նվագակցությամբ: Դրամատիկ լիցքերի հետագա խտացումը տեղի է ունենում թեմայի ամենացայտուն մոտիվների իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ զարգացման ճանապարհով, և ռեպրիզում քայլերգային չարագույժ ռիթմով ուղեկցվող թեմայում վերջնականապես հաստատվում է նրա ողբերգական բնույթը:

Տաղի մեջբերմամբ ծավալվող այս ոչ մեծ մասի ներսում դրամատիկ լարվածությունը այնքան հագեցված է, որ Andante-ն ընկալվում է որպես ամբողջ կվարտետի դրամատուրգիական բարձրակետ:

Այսպիսով, «Հավիկ» տաղը Ա.Փիրումովի թ.2 կվարտետում նկատելի փոփոխության է ենթարկվել: Խստաոճ, հանդիսավոր ու վսեմազդու տաղը հիմք է դարձել անսքող զգացմունքայնությամբ լի դրամատիկ-ողբերգական թեմայի համար:

Տաղը փոխակերպվել է մի քանի գործոններով՝ մոնոդիայի նպատակային կրճատումների, տեղ-տեղ սեփական ֆրազներով լրացումների, նրա ազատ-իմպրովիզացիոն ռիթմը լարված ու ընդգծված կանոնավոր ռիթմով փոխարինելու, ֆակտուրային, դինամիկ և այլ միջոցներով, որի արդյունքում հոգևոր տաղի հստակ ու «վերերկրային» մեղեդիական նկարագիրը ստացել է զերզգացմունքային, կենսական-կենցաղային բովանդակային արտահայտություն:

Գեղարվեստական մեկնության նման դրսևորումներով հանդերձ հայրենիքից հեռու ապրող երիտասարդ կոմպոզիտորի կողմից 1954-ին, խորհրդային երկրում տիրող քաղաքական-գաղափարական մթնոլորտում հայ միջնադարյան հոգևոր տաղի մեջբերման փաստը ինքնին նշանակալի երևույթ էր հայ կոմպոզիտորական արվեստում:

«Հավիկ» տաղի քաղվածային մեջբերումը թեմատիկ հիմք է դարձել **Էդգար Հովհաննիսյանի Առաջին Սիմֆոնիայի** համար (1957):

Հայ երաժշտագետները իրենց վերլուծական դիտարկումներում է. Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան բնորոշում են որպես

էպիկական լայնածավալ կտավ՝ ժողովրդի պատմության, նրա գոյատևման պայքարի ու մաքառումների էջերին նվիրված[170]:

Սիմֆոնիան արտացոլում է 1950-ականների սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման ընդհանուր ուղղվածությունը՝ ազգայինի ու համընդհանուրի, ավանդականի ու նորարարականի միաձուլման նպատակամղվածությամբ, ավանդական ձևերի ազատ-միջանցիկ զարգացման դրամատուրգիական նոր ու անսովոր լուծումներով, երաժշտական լեզվի ինտոնացիոն-ինտերվալային սրվածությամբ ու դիսոնանսային հարմոնիաների հագեցվածությամբ, բայց և հուզական ոգեշնչվածության անմիջականությամբ:

Սիմֆոնիան չորսմասանի է: Սկսվում է դանդաղ, ծանրախոհ նախաբանով, որի թեման հետագայում անցնում է գրեթե բոլոր մասերի միջով և մոնոթեմատիկ ամբողջության գործոն դառնում սիմֆոնիայի դրամատուրգիական զարգացման մեջ:

Բախումնալից դրամատիզմով ու նաև քնարական պահերով ծավալվող **առաջին** մասին (Moderato, Allegro con fuoco), հաջորդում է պարային լիցքերով հագեցված շարժուն **Սկերցո** (Allegretto): **Երրորդ** մասը (Audante) իր էպիկական կոթողային հնչողությամբ հանդիսանում է սիմֆոնիայի դրամատուրգիական կենտրոնը, որի հիմքում ընկած է «Հավիկ» տաղի մեղեդին: Սիմֆոնիան եզրափակվում է շարժուն, կենսահաստատ **ֆինալով** (Allegretto con spirito):

Պետք է նկատել, որ Սիմֆոնիայի մասերը անհամաչափ են. առաջին մասը իր ծավալով հավասար է մյուս երեք մասերին: Բայց, ի տարբերություն այլ նմանատիպ սիմֆոնիաների (Շոստակովիչի 7, 8, 10 սիմֆոնիաներ և այլն), որոնցում հենց առաջին ծավալուն մասն է հանդիսանում դրամատուրգիական կենտրոնը, այս Սիմֆոնիայում առաջին և երկրորդ մասերում խմորվող

---

[170] Թահմիզյան Ն., Է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան, Երևան, «Սով.արվեստ», 1963, N11, էջ 29; Еолян И., Симфония Э.Оганисяна, Москва, «Советская музыка», 1958 N11, с. 31; Կոպտև Ս., Տերյան Մ., Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ // Սովետական Հայաստանի երաժշտություն, Երևան, 1973, էջ 203; Рухкян М., Армянская симфония, Ереван, 1980, с.53.

գաղափարական թեզը իր գագաթնային արտահայտությունն ստանում է երրորդ մասում, որը և դառնում է սիմֆոնիայի դրամատուրգիական բարձրակետը: Նրա հիմքում ընկած «Հավիկ» տաղը ևս առանձին դարձվածքներով խմորվելով նախորդ մասերում առաջին անգամ ամբողջական ու բացահայտ հնչում է այստեղ՝ 3-րդ մասում: Տաղի բնորոշ դարձվածքները սերտ աղերսներ ունեն և՛ ինքնուրույն հորինվածքի (նախաբան, 1-ին մասի գլխավոր թեմա, 4-րդ մասի թեմատիզմ), և՛ ֆոլկլորային մեջբերումներով ստեղծված թեմաների հետ[171]: Այդ աղերսները լսելի են հատկապես տաղի հիմքում ընկած կվարտային վերընթաց «հաստատական», «կոչական» մոտիվների, ֆրազներն ավարտող իոնական և դորիական լադերի շղթայումներով ստացվող դարձվածքների մաժոր-մինորային երանգախաղերի և յամբական, քորեյ-յամբական ռիթմերի խտությամբ ընդգծվող նրանց սեմանտիկ վառ արտահայտչության մեջ:

«Հավիկի» առաջին անցկացումը 3-րդ մասի հենց սկզբում մոնոդիկ շերտավորված թանձր ու պիրկ հնչողությամբ ընկալվում է որպես դրամատիկ լիցքերի ժայթքում, պոռթկում և ընդվզում: Այն լի է հռետորական պաթոսով:

Տաղի փոխակերպումը լայնահուն մոնոդիայից՝ հուզականորեն շիկացած ու զսպանակված թեմայի տեղի է ունենում գլխավորապես ռիթմական, հարմոնիկ և դինամիկ արտահայտչամիջոցներով:

Կոմպոզիտորը աննշան կրճատումներով, մեջբերում է տաղի միայն առաջին կեսը, որում սակայն արտահայտվում է տաղի մեղեդիական բուն նկարագիրը[172]:

Տաղի մոնոդիկ բնույթը պահպանելու նպատակով կոմպոզիտորը թեմայի մեղեդիական գիծը հնչեցնում է եռակի օկտավային շերտավորմամբ ունիսոն՝ լարայինների և փայտյափողայինների մոտ, f, ff-ուժգունությամբ, ստեղծելով նվագախմբային հնչողության հզոր և ազդու ալիք: Դրան նպաստում են

---

[171] Ֆոլկլորային նյութով ստեղծված թեմաների մասին տես սույն աշխատանքի էջ 155-159:

[172] Մեջբերման համար վերցված է արդեն հիշատակված Մ.Աղայանի խմբագրված տարբերակը:

մոնոդիկ գծին ուղեկցող պղնձյա-փողայինների «ճչացող» ակորդային մուտքերը՝ XX դարի երաժշտության դիսոնանսային հարմոնիաներով (տերցկվինտսեքստակորդներ, բիտոնալ հարմոնիաներ, եռահնչյունների տրիտոնային խաչաձևումներ և այլն):

Տաղի ազատ-իմպրովիզացիոն ռիթմը դնելով 4/4 չափի մեջ և փոխելով նրա հենակետային մետրական շեշտերը (դրանով իսկ՝ ֆրազավորումները) կոմպոզիտորը թեմային տալիս է որոշակի համաչափություն, խորացնելով նրա վճռական ու խոժոռ արտահայտությունը [նոտային օրինակ 36]:

«Հավիկ» տաղի այս վերակերպավորված մեղեդին անցնում է երեք անգամ, Andante-ի եռամաս կառուցվածքի առաջին՝ էքսպոզիցիոն, միջին-մշակման, և երրորդ՝ ռեպրիզային բաժիններում: Առաջին իսկ բաժնում ակնհայտ է դառնում սիմֆոնիայի նախաբանի թեմայի և «Հավիկ» տաղի միջև առկա ներքին կապը, որը մշուշոտ դրսևորվում էր դեռևս 1-ին և 2-րդ մասերում:

Մինչ այդ «կցկտուր, և «հարցական» ֆրազներով ծավալվող մռայլախոհ նախաբանի թեման միայն երրորդ մասում, կարծես թևավորված «Հավիկի» հզոր թափից առաջին անգամ հնչում է ամբողջական, գեղեցիկ ու «հպարտ», որպես ժողովրդի հոգուց ծնված երգ: Անցնելով որպես երկրորդ թեմատիկ նյութ այն սոնատային ձևի տարրեր է մտցնում Andante-ի եռամաս կառուցվածքի մեջ:

Հետագա զարգացման ընթացքը բերում է այս թեմաների միատեղ պոլիֆոնիկ զարգացմանը՝ նրանց փոխազդեցությունների ուշագրավ դրսևորումներով:

Կատարվում է թեմաների կերպարային-հուզական փոխակերպում՝ «Հավիկ»-ով թեման առնական-վճռականից դեպի անկայուն ու խոհական, իսկ նախաբանի թեման՝ անորոշ, կտրատվողից դեպի հաստատուն ու սլացիկ (թիվ 74-76): Արդյունքում հստակվում է Սիմֆոնիայի թեմատիզմի բովանդակային առանցքը կազմող հոգևոր մնայուն արժեքների խորհուրդը (տաղը) և ժողովրդի հավաքական կերպարի երաժշտական բնութագիրը (նախաբանի թեման իր ճյուղավորումներով):

Զարգացման բարձրակետին նորից հայտնվում է «Հավիկ» թեման, արդեն որպես երրորդ, ռեպրիզային անցկացում (թիվ

80), որտեղ տաղը դուրս գալով իր էպիկական կերտվածքից հնչում է արդեն որպես դինամիկ ու գործուն մի ուժ: Շեփորների միասնական մոնոդիկ գիծը ճեղքելով նվագախմբի tutti-ի խիտ ու հզոր հյուսվածքը ուղղում է ողջ հնչողությունը դեպի լույս, դեպի սի մաժոր եռահնչյան շլացուցիչ հնչողությունը Andante-ի վերջում, որից attaca անցում է կատարվում դեպի ֆինալ:

Այստեղ, ֆինալի նոր թեմաների հետ կապակցված շարունակում են զարգանալ տաղի և նախաբանի թեմաները՝ մոտիվային դարձվածքների ճկուն ձյուղավորումներով, պոլիֆոնիկ շերտավորումներով, հուզական վայրիվերումներով ու փոխակերպումներով:

Ու, թեև ֆինալի վերջում ամրապնդվում են կենսահաստատ ու հանդիսավոր տրամադրությունները, Սիմֆոնիան այնուամենայնիվ ավարտվում է փոքր-ինչ անորոշ, հարցական ինտոնացիաներով:

Այսպիսով, «Հավիկ» տաղի քաղվածային մեջբերումը Սիմֆոնիայի թեմատիզմում լեյտթեմատիկ կորիզի դեր է խաղում և անցնելով բոլոր մասերի միջով (մոտիվային, կամ ավելի մեծ հատվածներով) իր վրա է կրում Սիմֆոնիայի բովանդակային և դրամատուրգիական ամբողջականության հիմնական ֆունկցիան:

«Հավիկ» տաղի ընտրությունը կոմպոզիտորի կողմից պայմանավորված է, անշուշտ, ոչ այնքան նրա բանաստեղծական տողերի բովանդակության, որքան նրա **երաժշտական**-կառուցվածքային տպավորչությամբ, միջնադարի հոգևոր շունչը կրող խորհրդավորությամբ ու նրանում ամփոփված ազգային ոգու վեհությունը խորհրդանշող ներգործությամբ:

Այսպիսով, երկու հեղինակների ստեղծագործություններում ի հայտ եկան միջնադարյան «Հավիկ» տաղի գեղարվեստական վերադրսևորման ուշագրավ կողմեր՝ յուրովի արտահայտված:

Արտաքին որոշ ընդհանրություններով հանդերձ (տաղի **հատվածային մեջբերում**՝ որպես 3-րդ, դանդաղ մասի թեմատիկ հիմք, ցիկլի մյուս մասերի հետ սերտ կապակցվածություն և լեյտթեմատիկ նշանակություն և այլն), տաղի վերակերպավորման ընթացքը նրանցում բավական տարբեր է:

Ա.Փիրումովի կվարտետում «Հավիկ» տաղի մեղեդին ենթարկվելով կվարտետային գրելաոճից ու հեղինակի մտահղացումից բխող փոխակերպումների, հասնելով մինչև իսկ դրամատիկ-ողբերգական լարվածության, դուրս է գալիս իր խիստ ու վսեմ արտահայտության շրջանակներից դեպի զեղուն զգացմունքայնության ոլորտը:

Է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիայում «Հավիկ» տաղը բացահայտվում է անհամեմատ խորը ու բազմակողմանի: Խորհրդանշելով ժողովրդի ու Հայրենիքի կերպարը կոմպոզիտորը նրա մեջ խտացրել է հուզական-հոգեբանական տարբեր շերտեր – ոգու «ճիչ», ժայթքում, ընդվզում, վիշտ, խոնարհություն, տառապանք... Բայց ամենատարբեր փոխակերպումներով հանդերձ տաղի մեղեդիական հիմքը չի կորցնում իր վսեմ ու «վերերկրային» արտահայտությունը, նույնիսկ երբ նրա «կանգուն» կերտվածքի ներսում բացվում է կենսական-գործնական լիցքերի հզոր ներուժը:

Եվ մեկ, և մյուս ստեղծագործության մեջ տաղի բուն բանաստեղծական տեքստից դուրս «Հավիկ» տաղի հիմքով ստեղծված թեման խորհրդանշելով Հայրենիքի ու ժողովրդի հարատևության գաղափարը ստեղծագործական վերակերպավորման տարբեր եզրեր է գծել, ընդգրկել գեղարվեստական ներգործության տարբեր մասշտաբներ, կապված հեղինակների տարբեր չափի օժտվածության ու տարբեր ստեղծագործական կարողությունների հետ:

բ) «Հավիկ» տաղի մշակումները (Լ. Աստվածատրյան, Ս. Աղաջանյան)

1960-1970 թթ. ստեղծվեցին Լ.Աստվածատրյանի «Հավիկ» պրոլոգը և Ս.Աղաջանյանի Պոլիմոնոդիաները: Երկու ստեղծագործությունն էլ միևնույն տաղի պոլիֆոնիկ մշակումներն են՝ վարպետորեն և գեղարվեստական բարձր ճաշակով արված:

Լ.Աստվածատրյանը «Հավիկ» պրոլոգը մտահղացել է 1960-ականների կեսերին: Այս ստեղծագործությունը երկար տարիներ եղել է նրա ուշադրության կենտրոնում: 1987-ին կոմպոզի-

տորը իր երկերի ժողովածուի հրատարակման կապակցությամբ խմբագրում է այն. լարային նվագախմբին ավելացնելով գոսեր և շեփոր, ստեղծագործության 2-րդ կեսում, լարումը սրելու նպատակով տոնայնական կենտրոնը կես տոն բարձրացնելով (C-des), տեղ-տեղ փոխելով ձայների մուտքերն ու փոխհարաբերությունները: Հրատարակումից հետո կոմպոզիտորը կրկին անդրադառնալով այս ստեղծագործությանը, գործիքային կազմը համալրել է երգեհոնով: Վերջնական տարբերակում «Հավիկ» պրոլոգի գործիքային կազմն ընդգրկում է լարային նվագախումբ, գոսեր, երգեհոն և շեփոր:

Ժամանակին (2000 թ.) կոմպոզիտորին տրված մեր այն հարցին, թե ինչո՞ւ է ստեղծագործությունը անվանել «պրոլոգ» հեղինակը ստույգ պատասխան չի տվել: Կարելի է կարծել, որ հեղինակը նկատի է ունեցել ներկայի հետ կապվող «անցյալ-կատարյալ» որևէ իրողություն:

Ընտրելով «Հավիկ» տաղի Մ.Աղայանի տարբերակը (Ն.Թահմիզյանի խմբագրմամբ), կոմպոզիտորը հնչյունային գիծը թողնում է անփոփոխ՝ ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով ռիթմի, շեշտադրության, դինամիկայի փոփոխության վրա: Ըստ հեղինակի բացատրության. «Տաղի մեջ կան կանգառային որոշ կետեր՝ սինափսներ (տերմինը՝ հեղինակի), որոնք կարելի է ըստ ցանկության երկարացնել և դրանից մեղեդիական գիծը չի փոխվում, այլ տարածականություն է ձեռք բերում»: Տեղաշարժված շեշտադրությունը (այստեղից էլ ֆրազավորումը), առանձին հնչյունների կամ հնչողական կոմպլեքսների ներսում կատարվող դինամիկ պրոցեսները (cresc, dim) խախտում են տաղի բնական համաչափությունը՝ նրան սուր անկյուններ հաղորդելով: Այս տեսքով միջնադարյան տաղը ձեռք է բերում XX դարի երաժշտությանը բնորոշ լարվածություն [նոտային օրինակ 37]:

«Հավիկ» պրոլոգը գրված է ազատ չափով (տակտային գծերը դրված են հիմնականում ընթերցանությունը դյուրին դարձնելու համար): Տաղը ամբողջովին հնչում է երկու անգամ, երկուսն էլ առաջին ջութակների մոտ (մնացած դեպքերում հնչում է նրա միայն առաջին կեսը):

Ստեղծագործության ծավալման ընթացքում «Հավիկը» կերպարային փոխակերպումների է ենթարկվում: Հեղինակը հենց սկզբից այն ներկայացնում է բնօրինակից տարբեր՝ դրամատիկ երանգներով և, զարգացման ընթացքում անցկացնելով դինամիկ լարված տրամադրությունների բովով, ավարտում հաղթական, կամային, կենսահաստատ հնչողությամբ: Փաստորեն «Հավիկ» պրոլոգի դրամատուրգիան կառուցվում է լարվածության աստիճանական ավելացման սկզբունքով, ինչը հաստատում են թե կատարման բնույթը ցույց տվող հեղինակային նշումները (pietosament, appassionato, այնուհետև dramatico, risoluto, con fuoco), թե գործիքավորման մեթոդը (գուներանգի աստիճանական խտացման ճանապարհով), թե դինամիկ կոնտրաստների սրումը:

Ստեղծագործությունը սկսվում է առաջին ջութակների մոտ թեմայի ունիսոն անցկացումով: Տաղի առաջին բաժնի երկրորդ կեսից (թիվ 3) կանոնիկ մուտքով միանում են ալտերը և թավջութակները (ունիսոն): Գույները աստիճանաբար խտանում են: Միանում է լարային խմբի վերջին շերտը՝ կոնտրաբասերը: Բացի հիմնական կանոնիկ անցկացումից (առաջին ջութակների և թավջութակների մոտ), մյուս գործիքներն իրար հանդեպ նույնպես կանոնիկ իմիտացիայի մեջ են մնում (սովորաբար ձայներից մեկի ձայնառությամբ):

Պրոլոգի երկրորդ բաժնում (թիվ 16) դրամատիկ լիցքերի առավել մեծ կուտակում է առաջանում հետևյալ գործոնների շնորհիվ. անցում է կատարվում (ինչպես վերը նշեցինք) դո կենտրոնից դեպի ռե բեմոլ (թիվ 17, 2-րդ տակտ): Լարայիններին միանում են գոսերի անհանգիստ տրեմոլները և երգեհոնը՝ ալտերի թավջութակների նվագամասերի կրկնությամբ: Խորանում և բարդանում է պոլիֆոնիկ ֆակտուրան: Թեմայի տարրերը սկսում են հանդես գալ փոխված ձևերով (փոքրացված, հայելանման, մեծացրած, (օրինակ՝ թիվ 28-ի 2-րդ տակտ)): Ձայների խտացման հետ, պոլիֆոնիկ շարադրանքի մեջ պարզորոշ լսելի են դառնում սուր դիսոնանսային ուղղահայացները՝ հաճախ սեպտիմա-նոնա փոխհարաբերությամբ (դա առավել ցայտուն է դառնում 2-րդ բաժնի սկզբում):

Ստեղծագործությունն ավարտվում է թեմայի (առաջին մի քանի ֆրազի բացթողումներով), հաղթական, կամային հնչողությամբ (ff), ռե բեմոլ ձայնառության ներքո:

Ս.Աղաջանյանին հայ երաժշտասեր հասարակայնությունը ճանաչեց և գնահատեց 1960-ականների կեսերին, երբ նա 1964 թվականին Պոլիտեխնիկ ինստիտուտում լարային նվագախումբ հիմնադրելով, սկսեց հանդես գալ համաշխարհային դասական երաժշտության նմուշների և հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարումներով:

Հենց այս նվագախմբի կատարմամբ էլ առաջին անգամ հնչել են Սերգեյ Աղաջանյանի պոլիմոնոդիաները՝ հայ միջնադարյան տաղերի ու շարականների պոլիֆոնիկ մշակումները՝ լարային նվագախմբի համար: Դրանք չորսն են (ևս երկուսը՝ անավարտ վիճակում): Առաջինի հիմքում ընկած է «Հավիկ», երկրորդի հիմքում՝ «Հավուն-հավուն» տաղը, երրորդ և չորրորդ պոլիմոնոդիաներում՝ Ներսես Շնորհալու «Ստեղծող մանկանց» և «Տեր Հերկնից» շարականները[173]:

Կոմպոզիտորը երկար ժամանակ որոնել է իր այդ երաժշտական նորատիպ մտածողության անվանումը: Հեղինակի նախատեսած տարբերակներից էր «Միաձայն բազմաձայնություն» վերնագիրը: Սակայն ավելի հարմար գտնվեց է. Միրզոյանի առաջարկած «Պոլիմոնոդիա» անվանումը, որը և դարձավ ստեղծագործության ժանրային բնորոշումը:

Այս ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորի նպատակը հետևյալն է. պահպանելով մոնոդիայի ազգային շունչն ու անաղարտությունը, տալ դրան լայնահուն բազմաձայն և մասշտաբային հնչողություն: Հետևաբար, կոմպոզիտորը առաջին հերթին մանրամասնորեն ուսումնասիրել է երաժշտական սկզբնաղբյուրը՝ նրա լադը, ձևակազմությունը, ռիթմը, մետրը: Հեղինակը սկզբնաղբյուրի վրա ոչ մի հնչյուն իր նախաձեռնությամբ չավելացնելով, ձգտում է իր ձևով բացահայտել միջնադարյան գոհարների կատարելությունը:

---

[173] Չնայած «Հավուն-հավուն» պոլիմոնոդիան գրվել է առավել վաղ, քան «Հավիկը», շարքի մեջ այն երկրորդն է:

Ընտրելով տաղը և շարականը որպես պոլիմոնոդիայի նյութ, Ս.Աղաջանյանը նախ այն հնչեցնում է ամբողջապես, լարայինների կատարմամբ: Հետո արդեն, կանոնիկ իմիտացիոն ձևով, աստիճանաբար ավելացնում է ձայների թիվը: Տեղի են ունենում պոլիռիթմական, պոլիլադային շերտավորումներ: Պոլիմոնոդիաները գրված են հորիզոնական, լինեար մտածողությամբ՝ ավանդական պոլիֆոնիայի կոմպոզիցիոն օրինաչափությունների հետ համադրված: Նախնական մտահղացմամբ ստեղծագործությունը պետք է ունենար կվադրո-ստերեո կատարում՝ նվագախմբի գործիքները պետք է տեղադրված լինեին դահլիճի տարբեր մասերում: Սակայն գործնականում դա չի իրագործվել, որովհետև խիստ բարդացել է նման դասավորության նվագախումբը ղեկավարելու խնդիրը: Ստեղծագործությունը տակտային բաժանումներ էլ չի ունեցել (իմպրովիզացիոն ազատ շարադրանքը վերացնում էր դրանց անհրաժեշտությունը): Տակտային բաժանումներն արվել են պոլիմոնոդիաների առաջին կատարողի՝ դիրիժոր Ռ.Մանգասարյանի առաջարկով, կրելով ընդամենը պայմանական բնույթ: Օգտագործված են տարբեր չափեր՝ 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, որոնք հաճախ փոխվում են մեկ կամ երկու տակտը մեկ, սակայն ունկնդրի համար պոլիմոնոդիաների երաժշտությունը ծորում է նույնքան սահուն, որքան կերգվեին դրանց հիմքում ընկած մոնոդիաները:

Դիմելով «Հավիկ» տաղին, Ս.Աղաջանյանը վերցրել է ոչ թե Մ.Աղայանի գրառումը, այլ, հիմնվելով դրա վրա, ինքն է վերլուծություն արել Կոմիտասի ձայնագրությունից: Արդյունքում, թեև երկու գրառումների միջև նոտային տարբերություն չկա, պահպանված են նաև տաղի ռիթմական շեշտերը, սակայն փոխվել է մետրա-ռիթմիկ պատկերը: Մ.Աղայանի գրառման մեջ մետրա-ռիթմիկ սահուն շարադրանքի համեմատ, Պոլիմոնոդիայում այն սրված է (տրիոլներ, տասնվեցերորդական նոտաների փոխարինում եռեսուներկուերորդականներով, պաուզաների և ցեզուրաների տեղաշարժեր և այլն) [նոտային օրինակ 38]:

Պոլիմոնոդիան սկսվում է տաղի ամբողջական անցկացմամբ՝ ալտերի և թավջութակների ունիսոն շարժմամբ: Դրան

հետևում է մեղեդիական գծի բազմաշերտ զարգացումը: Ալտերին և թավջութակներին աստիճանաբար միանում են առաջին և երկրորդ ջութակները, իսկ ավելի ուշ՝ կոնտրաբասերը:

Սկզբնական ունիսոն անցկացումից բացի, տաղն ամբողջությամբ հնչում է ևս երկու անգամ (ջութակների մոտ), երկու բարձրությունից՝ դո կամ սոլ, մոտենալով դասական ֆուգաներին բնորոշ թեմա-պատասխանի տոնիկա-դոմինանտային հարաբերությանը (առավելապես օգտագործվում է տաղի առաջին նախադասությունը, այն էլ երբեմն խտացրած վերջավորությամբ): Ձայների միջև գործում է կոմպլիմենտար ռիթմիկան, որը կոմպոզիտորը հաճախ կարգավորում է կանգառային նոտաների, ինչպես նաև պաուզաների տևողության կրճատման կամ հակառակը՝ լայնացման հաշվին: Մեծ տեղ է տրվում դամ հիշեցնող տոնիկական ձայնառություններին: Չնայած Պոլիմոնոդիայի գործիքային կազմի մեջ մտնում են լարային հինգ խումբ (առաջին, երկրորդ ջութակներ, ալտեր, թավջութակներ, կոնտրաբասեր) կարելի է հետևել միաժամանակ հնչող երեքից ոչ ավելի թեմատիկ գծերի, քանի որ Tutti-ներում ծայրի ձայները՝ առաջին և երկրորդ ջութակները, և թավջութակներն ու կոնտրաբասերը, սովորաբար շարժվում են օկտավային ունիսոններով: Պոլիմոնոդիայի ընդհանուր դրամատուրգիայի մեջ, առաջին բաժնում հնչողությունն աստիճանաբար գնում է դեպի թանձրացում, խտացում (ձայների աստիճանաբար կուտակման, թեմատիկ շերտավորումների, ցեզուրաների կրճատման շնորհիվ), երկրորդ բաժնում հակառակ միտում է նկատվում, կուլմինացիայից սկսելով, հնչողությունը գնում է դեպի հանդարտեցում, թանձր «վրձնահարվածներից» դեպի «ակվարել»: Փոքրիկ վերջաբանում առաջին ջութակների բարձր ռեգիստրում մեղմորեն կրկին հնչում է տաղի առաջին նախադասությունը՝ ալտերի, թավջութակների, կոնտրաբասերի, դո ձայնառության ներքո: Պոլիմոնոդիայի ընդհանուր դրամատուրգիայի մեջ կոմպոզիտորը կարծես ինչ-որ չափով բացահայտում է «Հավիկ» տաղի բովանդակային կողմը: Թեմայի յուրաքանչյուր ամբողջական անցկացում նախորդի համեմատ օկտավ վեր է հնչում (փոքր օկտավից ձայնածավալն աստիճանաբար բարձրանում է եր-

րորդ օկտավ), ասես խորհրդանշելով տաղի բովանդակային հիմքը կազմող Հարության գաղափարը:

1998 թվականին **Տ.Մանսուրյանը** «Հավիկ» տաղի ինքնատիպ մշակում է արել ալտի և հարվածայինների (քրոթալ, վիբրաֆոն, թափ գոնգ) համար, որը նույն թվականին կատարվել է Նորվեգիայում՝ Քիմ Քաշքաշյանի (ալտ) և Ռոբին Շուլկովսկու (հարվածայիններ) կատարմամբ:

Ըստ հեղինակի, այս ստեղծագործությունը նվիրված է Քրիստոսի Հարությանը, որն, ինչպես ընդգծում է հեղինակը, քրիստոնեական հավատքի ամենալուսավոր և բերկրալի պահն է: Այդ բովանդակությունն է ընկած «Հավիկ» տաղի մշակման հիմքում:

Ուսումնասիրելով տաղի տարբեր գրառումները և խմբագրությունները՝ Տ.Մանսուրյանն ի վերջո ինքն է փորձել նոտագրել այն Կոմիտասի ձայնից՝ ամենայն մանրամասներով գրառելով մելիզմները և հատկապես մեծ ուշադրություն դարձնելով քառորդ տոնային նրբություններին, որոնք, ըստ նրա, հարուստ գուներանգներ են, որոնց պետք է տեր կանգնել (մի բան, որ վաղուց մտել է եվրոպական երկրների արդի երաժշտական գործառույթի մեջ):

Մշակման ընթացքում տաղը հնչում է ամբողջությամբ, իսկ նրա ազատ շնչի պահերին թափանցիկ գույներով հնչում են հարվածայինները, որոնք օդի, երկինք համբառնելու տպավորություն են ստեղծում:

գ) «Dies irae» սեկվենցիայի մեջբերումներ (Ա.Խաչատրյան, Է.Միրզոյան)

Հոգևոր մոնոդիաների մեջ կա ևս մի նմուշ, որը ներթափանցել է հայ գործիքային երաժշտություն իր շատ համոզիչ գեղարվեստական մեկնություններով: Դա արևմտաեվրոպական միջնադարյան հոգևոր երգասացություններից հարատևած **«Dies irae» («Ցասման օր») սեկվենցիան է**, որ ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստ՝ այդ մոնոդիայի օգտագործման համաեվրոպական փորձի ավանդույթով: Անտարակույս, միջնա-

դարյան այդ հոգևոր մոնոդիան համաշխարհային երաժշտության մեջ քաղվածային մեջբերման բացառիկ նմուշներից է: Այն որպես մոնոդիկ մեջբերում օգտագործել են տարբեր ազգության կոմպոզիտորները տարբեր ժանրի ստեղծագործություններում, սկսած XIX դարից, որպես համընդհանուր երաժշտական արժեք[174]:

Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «Dies irae» սեկվենցիայի մեջբերմամբ ստեղծված գործերից են. **Վ.Բաբայանի** թ.1 Սիմֆոնիան (3-րդ մաս) և վեց պիես դաշնամուրի համար (1964, 1966), որոնցում Սեկվենցիայի սկզբնական դարձվածքը մեջբերված է փոխակերպված, բայց, ոչ թե որպես հիմնական թեմատիկ նյութ, այլ ինքնուրույն հորինվածքի թեմատիզմի հետ որոշակի աղերսների մեջ մտնող խորհրդանշական թեմատիկ շերտ: **Էդգար Հովհաննիսյանի** «Սոնատ-էպիտաֆիան» թավջութակի և դաշնամուրի համար Մինաս Ավետիսյանի հիշատակին (1975): Կոմպոզիտոր **Սիմոն Հովհաննիսյանը** օգտագործել է «Dies irae»-ի թեման Ալտի մենանվագ սոնատի 1-ին մասում (սոնատը երկմաս է), «Հորժամ» շարականի հետ զուգահեռաբար (1978), և թիվ 3 լարային կվարտետում (1987), որը հեղինակը նվիրել է իր վաղամեռիկ որդու հիշատակին, կվարտետի միամաս կառուցվածքում որպես թեմատիզմի հիմնական կորիզ ընկած են Գա-

---

[174] Նման ստեղծագործությունների մեջ. է.Քեռլիոզի «Ֆանտաստիկ սիմֆոնիան», Լիստի «Մահվան պարը» դաշնամուրի ու նվագախմբի համար, Կ.Սեն-Սանսի «Մահվան պարը» սիմֆոնիկ պոեմը, Ժ.Մասսենե «Մանոն» օպերան, Պ.Չայկովսկու «Մանֆրեդ» սիմֆոնիկ պոեմը, Ա.Գլազունովի «Միջին դարերից» սիմֆոնիկ սյուիտը, Ս.Ռախմանինովի Ռապսոդիան Պագանինիի թեմայով դաշնամուրի ու նվագախմբի համար, «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի» օպերայի պրոլոգը, «Մեռյալների կղզին» սիմֆոնիկ պատկերը, 3-րդ սիմֆոնիան, «Սիմֆոնիկ պարեր» սիմֆոնիան, «Զանգեր» կանտատը, Ն.Մյասկովսկու 6-րդ Սիմֆոնիան, Շոստակովիչի երաժշտությունը «Համլետ» կինոֆիլմի համար, Կաբալևսկու «Կոլա Բրուննո» օպերան, Ս.Պրոկոֆևի թ.4 «Հեքիաթը» «Ծեր տատիկի հեքիաթները» դաշնամուրային շարքից, Զ.Էնեսկուի թ.2 ջութակի մենանվագ սոնատը, Ա.Շնիտկեի թ.1 սոնատը՝ ջութակի և դաշնամուրի համար, և այլն:

գիկ անվանատառերի երաժշտական հնչյունները (g-a-g-H-C) և «Dies irae»-ի սկզբնական մոտիվը:

«Dies irae» սեկվենցիայի ինտերվալային քայլերը լսելի են նաև **Երվանդ Երկանյանի** թ.3 լարային կվարտետի 1-ին մասում (կվարտետը եռմասանի է, 2008):

Ռուբեն Ալթունյանի «Ձոներգ» գործիքային կազմի համար գրված երկմասանի ստեղծագործության եզրափակիչ մասի վերընթաց զարգացման բարձրակետին հնչում է «Dies irae»-ն իր ռիթմա-ինտոնացիոն զսպանակված լարվածությամբ:

Թվարկված ստեղծագործություններից ավելի վաղ «Dies irae» սեկվենցիան օգտագործել է **Ա.Խաչատրյանը** 2-րդ Սիմֆոնիայում (1942), **Է.Միրզոյանը** Ձութակի և նվագախմբի համար գրված «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում» (1957) և թավջութակի ու դաշնամուրի սոնատում (1967): Հենց այս ստեղծագործությունների վրա կանգ կառնենք փոքր-ինչ հանգամանալից:

Թվարկված ստեղծագործությունների մեծ մասում Սեկվենցիայի թեման հանդես է գալիս գլխավորապես դրամատիկ լարվածության պահերին, կամ ընկնում հիմնական թեմատիզմի հիմքում՝ իր վճռական, սթափ ու խորհրդավոր բնույթով:

Անկասկած «Dies irae» սեկվենցիայի հարատևությունը պայմանավորված է նրա բնույթով ու բովանդակությամբ, քանի որ կաթոլիկ եկեղեցու միջնադարյան երգասացությունների մեջ որպես ժանրային յուրօրինակ տարատեսակ ձևավորված և հավատացյալների կողմից սիրված, բայց XVI դարում վերջնականապես արգելված սեկվենցիաներից միայն մեկը՝ «Dies irae»-ն մնաց, երգվեց ու հասավ մինչև մեր օրերը: Դրանում, անշուշտ, կարևոր էր ոչ միայն Սեկվենցիայի երաժշտական կառուցվածքը, այլև տեքստային բովանդակությունը, որում խոսքը գնում էր Աստվածաշնչի հին ու նոր կտակարաններում պարզորոշ արտահայտված Երկրորդ Գալստյան Ահեղ դատաստանի օրվա մասին, որը քրիստոնեական հավատքի հիմքն է, ամեն մի հավատացյալի Աստվածավախության, նրա մտքի ու սրտի առանցքը, քանի որ դրա հետ է կապվում հոգու փրկության, հավերժական կյանքի, կամ հավերժ տառապանքի խնդիրը: Հիշենք

Աստվածաշնչի մի քանի տող. «Եւ Վախճան բանիս, զամենայն ինչ լուր, յԱստուծոյ երկիր, եւ զպատուիրանս նորա պահեա. զի այս է մարդն ամենեւին: Զի զամենայն արարածս ածցէ Աստուած ի դատաստան, յամենայնի անտես արարելոցն, եթէ բարի եւ եթէ չար»: Ժողովող գլ. ԺԲ, 13, 14:

Բուն Սեկվենցիայում երգվում է՝.

Dies Irae, dies Illa
Salvet saeclum in favilla.
Teste David cum sibylla.

День предстанет в гневной силе,
Как творенью лечь в могиле –
По Давиду и Сивилле...
(թարգմ. Ա.Ֆետի)

Վաղուց ի վեր «խստաբարո» համարվող դորիական լադում, համաչափ, լայն տևողություններով ծավալվող բավական ընդարձակ այս երգանմուշը (9 հանգ), ամենից ավելի ճանաչված է իր առաջին նախադասության դեպի տոնիկա ուղղված վարընթաց սեկվենցիոն ընթացքով: Եվ նրանում ասես խտացված է այն հուզական-բովանդակային լիցքը, որը ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերել այնպիսի խորհրդանշանային հնչողություն, որը կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար որոշակի ծրագրային հիմք է դառնում: Ի դեպ, նշված ստեղծագործությունների մեծ մասում «Dies irae»-ն օգտագործված է հիմնականում սկզբնական ֆրազի կամ նախադասության հատվածի մեջբերմամբ [նոտային օրինակ 39]:

Գալով ընտրված ստեղծագործությունների մոտ դիտարկմանը հարկ է նշել, որ «Dies irae» սեկվենցիայի մեջբերումներն ու գեղարվեստական մեկնությունները կարելի է դիտել տարբեր տեսանկյունից՝ բովանդակային, դրամատուրգիական, ձևակազմական, երաժշտա-լեզվական-ոճական և այլն: Թվարկված հատկանիշների բացահայտման հարցում շատ կարևոր է հասկանալ, թե ի՞նչ նշանակությամբ է կոմպոզիտորը մեջբերել Սեկվենցիան, ինչպիսին է նրա նախնական մտադրության և

վերջնական գեղարվեստական մարմնավորման փոխհարաբերությունը:

Կարևորում ենք նաև այն հանգամանքը, թե ինչպե՞ս է մեկնաբանվել այդ թեմայի մեջբերումը մեր երաժշտագիտական գրականության մեջ, և ինչպես կարող է մեկնաբանվել մեր օրերում:

Այսպես, **Արամ Խաչատրյանի 2-րդ Սիմֆոնիայում**, որը գրվեց Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին (1942), էպիկական հզոր թափով արտացոլվեց այն օրերի ողջ դրամատիզմը, հերոսական պայքարի պաթոսը, Հայրենիք-ժողովուրդ ամբողջականության գաղափարը:

Սիմֆոնիայի 3-րդ մասի (andante) հիմքում ընկած «Որսկան ախպեր» սրտառուչ ժողովրդական երգի մեղեդու սիմֆոնիկ ծավալման ու զարգացման հուժկու ընթացքի մեջ մուտք է գործում «Dies irae» սեկվենցիայի թեման, որը հետո զարգանում է որպես զուգահեռաբար անցնող թեմատիկ գիծ իր խորհրդանշական բովանդակությամբ: Այդ թեմայի կարևորությունը սիմֆոնիայում հայ երաժշտագետների կողմից բնորոշվում է հետևյալ կերպ: Մ.Հարությունյանը խոսելով հատկապես «Որսկան ախպեր» երգի զարգացման մասին գրում է. «... Կոմպոզիտորը սգո քայլերգի պահպանվող ռիթմի և հնչողության աստիճանական աճի ու խտացման մեջ ստեղծում է հույզերի ու ապրումների այնպիսի վիթխարի ալիք, որ զավակի կորուստը ողբացող մոր կերպարը վերաիմաստավորվում է և ընկալվում որպես վշտոտ Հայրենիքի վեհ կերպարը: Այդ դրամատիզմին մեծապես նպաստում է նաև «Dies irae» միջնադարյան սեկվենցիայի օգտագործումը՝ իբրև զայրույթի և հատուցման թեմա»[175]:

Որպես «Հատուցման և ցասման» արտահայտություն են բնորոշում այդ թեման նաև Ս.Կոպտևը և Մ.Տերյանը, ընդգծելով նրա փիլիսոփայական խորը նշանակությունը սիմֆոնիայի բովանդակության մեջ, և հետևելով նրա զարգացման ընթացքին 3-

[175] Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան 1996, էջ 224:

րդ մասից դեպի ֆինալ, որտեղ այն վերաճում է լավատեսական հիմնի...[176]

Գ.Տիգրանովի «Արամ Խաչատրյան» մենագրության մեջ այս բնորոշումներին ավելանում են «народный гнев, символ мести, набат» բնորոշումները: Ի դեպ, Գ.Տիգրանովի ուսումնասիրություններում նշվում է, որ Ա.Խաչատրյանը այդ Սեկվենցիան օգտագործել է նաև «Մակբեթ» ողբերգության երաժշտության մեջ[177]:

Բավական խորը վերլուծական մոտեցում է ցուցաբերել «Dies irae» սեկվենցիայի դրամատուրգիական դերին ու զարգացման բնույթին Գ.Չեբոտարյանը իր «Պոլիֆոնիան Ա.Խաչատրյանի արվեստում» մենագրության մեջ: Սիմֆոնիայի 3-րդ մասի վերլուծության մեջ նա գրում է. «При одновременном развертывании тем происходит их взаимообогащение, взаимодополнение. Четкая, размеренная поступь гармонически изложенной хоральной секвенции, выраженной половинными нотами, противопоставлена здесь широко распевной, ритмически разнообразной теме «скорби». Фоном для их совместного проведения опять-таки служит остинатная фигура траурного марша. Обе темы, продолжая оставаться в одновременном звучании, постепенно растворяются»[178] [նոտային օրինակ 40]:

Չեբոտարյանի այս նկարագրության մեջ մի կարևոր նկատառում կա՝ այն, որ «Dies irae»–ի թեման հակադրվում է «Որսկան ախպեր»-ին՝ իր խորալային հնչողությամբ: Եվ դա ճշմարիտ է, որովհետև նույնիսկ մեղեդիական գծով նրանք հակադիր են՝ մեկը վերընթաց, մյուսը վարընթաց: «Որսկան ախպերի» թեման իր «ցասմնական» ուղղվածության մեջ է, իսկ «Dies irae»–ն՝ զուսպ, հավասարակշռված շրջանակներում, և նրանց իրոք միացնում է պունկտիր քայլերգային ռիթմը և ընդհանուր հուզական մթնոլորտը: Բայց, եթե խոսքը «ցասման»,

---

[176] Կոպտև Ս., Տերյան Մ., նշվ. հրատ., էջ 168-169:
[177] Тигранов Г., Арам Хачатурян, Ереван, 1977 с. 73, 77.
[178] Чеботарян Г., Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, 1969, с. 206.

մանավանդ «ժողովրդական ցասման» մասին է, ապա դրա կրողը ավելի շուտ «Որսկան ախպերի» շիկացող ու մեծ հնչողական չափեր առնող թեման է: Իսկ «Dies irae»–ն անշուշտ լրացնում է, մտնում հնչողության նույն հունի մեջ, բայց նրա սիմվոլիկան այլ է, դա իրոք խորալ է, երկրային տառապանքներից դեպի երկնային խաղաղություն ու հոգու անմահություն տանող խորալ-ղողանջ: Այս տեսակետից «ժողովրդական ցասման խորհրդանիշ» բնորոշումը ևս հստակեցման կարիք ունի, և այնքան էլ ուղղակիորեն չի կապվում «Dies irae»–ի հետ, քանի որ Սեկվենցիայի բովանդակության մեջ խոսքը գնում է ոչ թե ժողովրդի, այլ Աստծո ցասման ու դատաստանի մասին:

Այսօր այս հստակեցումները կարևոր են, քանի որ անցել են այն ժամանակները, երբ առանձնապես չէին խորանում Աստվածաշնչային մոտիվների ստույգ ըմբռնումների, առավել ևս գեղարվեստական բնորոշումների մեջ, սահմանափակվելով երևույթների ընդհանուր սիմվոլիկայով: Դժվար է այսօր միանշանակ ասել, թե Ա.Խաչատրյանը ի՞նչ ձևով է մոտեցել այդ նյութին: Բայց ուշագրավը այն է, որ հեղինակի երաժշտական-դրամատուրգիական մտահղացման մեջ այդ թեման բացահայտվել է իր ամենաճշմարիտ բովանդակային էությամբ, որպես անմեղ նահատակների հոգու անմահության գաղափարի արտահայտություն:

«Dies irae»-ի մեջբերումներ կան նաև **Էդվարդ Միրզոյանի** ստեղծագործություններում՝ **«Անընդհատ շարժում»** ջութակի և նվագախմբի և **Սոնատ թավջութակի ու դաշնամուրի համար**: Թեև տաս տարվա ժամանակ է ընկած նրանց միջև (1957, 1967), բայց բավական ընդհանուր գծեր կան, հատկապես հուզական բովանդակության տեսակետից: Ասենք, օրինակ, երկուսում էլ առկա են անձնական ներհակվածությունը և անսքող զգացմունքայնությունը, հայեցողականությունը և սթափ, ձիգ գործնականությունը, դրա հետ կապված՝ թեմատիզմի մեջ լայնաշունչ մեղեդայնությունը և մոտորային, տոկկատային շարժման զարկերակը, ձևի զարգացման մեջ նույնպես հակադրության սկզբունքի պահպանումը և այլն: Նրանցում «Dies irae» սեկվենցիան ներ-

թափանցում է տարբեր ձևով՝ ջութակի պիեսում հպանցիկ, սքողված, իսկ թավջութակի սոնատում ավելի հիմնավոր:

«Ինտրոդուկցիան և անընդհատ շարժումը» կոնցերտային ժանրին պատկանող թերևս միակ գործն է է.Միրզոյանի ստեղծագործության մեջ: Սկզբում, 1954 թվականին գրվել է «Անընդհատ շարժումը», իսկ 1957 թվականին հեղինակը անհրաժեշտություն է զգացել ավելացնելու նաև ներածությունը (Ինտրոդուկցիան), և ստացվել է երկու բաժնից բաղկացած մի ամբողջական կոնցերտային պիես ջութակի և նվագախմբի համար: Ստեղծագործության թեմատիզմը շատ վառ նկարագիր ունի՝ ազգային ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքներով և XX դարի երաժշտառճական տարրերի միահյուսվածությամբ: «Dies irae» սեկվենցիան իր սկզբնական հատվածով մուտք է գործում ինտրոդուկցիայի վերջում, երբ կատարվում է անցում դեպի «Անընդհատ շարժումը»: Այդ կամրջվող մասում (թիվ 7-8), ուշադիր լսանքը արդեն կարող է լսել Սեկվենցիայի ռիթմից ծնվող խորհրդավոր ու խստաշունչ համաչափ բասերի ընթացքը, որոնք աստիճանաբար խտանում են, խոժոռանում և հասցնում լարվածությունը ինտրոդուկցիայի բարձրակետին, որտեղ առաջին անգամ ուժգին և շեշտակի հնչում է «Dies irae»-ն, սկզբում լարային-փայտյա-փողային, իսկ երկրորդ անգամ՝ բասերի և գալարափողերի մոտ (թիվ14,15) և մուտք տալիս «Անընդհատ շարժմանը»՝ ջութակի թեթև, սլացիկ, երգային, բայց և զսպանակված նվագամասով [նոտային օրինակ 41]:

Այլևս այդպես բացահայտ «Dies irae»-ն չի հնչում: Բայց նվագախմբում նրա համաչափ ռիթմը դառնում է ուղեկցող հենք՝ ջութակի մեկ շնչով ծավալվող ճկուն, տրիոլային «գալարումների» համար, ասես խորհրդանշելով «շարժում և հավերժություն» եզրերը՝ մեկը ջութակով, մյուսը նվագախմբով արտահայտված: Զարգացման ընթացքում տեղ առ տեղ «Dies irae»-ն հնչում է գործիքային տարբեր տեմբրերով, ճանաչելի, փոքրինչ տարբերակված (թիվ 24, 25, 35) ամեն անգամ կարծես հիշեցնելով իր «խորհուրդը» հուզառատ երաժշտության կրակոտ ընթացքում:

Հետաքրքիր է հիշել, որ ինչպես կոմպոզիտորն է ասում, սկզբում այդ մոտիվը նա վերցրեց որպես հայկական քաղաքային «Գուրգեն ջան, Բաբկեն ջան» կատակային երգի դարձվածքը: Բայց հետո, իր համար անսպասելիորեն այն վերածվեց «Dies irae»-ի (ինտոնացիոն նմանություն իհարկե նրանց միջև կա): Այս պահը ճիշտ է գնահատել Մ.Տեր-Սիմոնյանը իր մենագրության մեջ, գրելով. «...Этот несколько непредвиденный поворот от шуточного мотива к религиозному песнопению, вышел за пределы виртуозной пьесы... Таким образом первоначальный замысел автора разросся. Стало необходимо предварение «Перпетум мобиле» интродукцией – обширным эпико-драматическим вступлением, органично и естественно вводящим во второй раздел произведения»[179].

Փաստորեն, «Dies irae»-ի ներթափանցումը և զարգացումը կոմպոզիտորի նախնական մտադրությունից դուրս էր: Բայց, երևի սա հենց այն առեղծվածներից է, երբ գործը ծնվում է այնպիսին, ինչպիսին պետք է լինի, քանի որ ստեղծագործական պրոցեսը ավելին է, քան հեղինակի գիտակցական մտածողության եզրերը, և իհարկե, այս դեպքում «Dies irae» սեկվենցիան իր բովանդակային ներգործության զգալի բաժինն ունի:

Ինչ վերաբերվում է **թավջութակի և դաշնամուրի սոնատին**, որը կոմպոզիտորի ծանրակշիռ ստեղծագործություններից մեկն է, 3 մասից բաղկացած, ապա այստեղ «Dies irae» սեկվենցիայի օգտագործումը մտածված է նախապես, և բավական հետաքրքիր դրամատուրգիական լուծումներ ունի: Մեջբերվում է միայն առաջին ֆրազը, այն էլ վերջին հնչյունը դեպի վար, որով լադային երանգը փոքր-ինչ փոխվում է դորիականից լիդիականի, ռիթմը՝ հավասար ութերորդականների թեթև շարժմամբ (f-e-f-d-e-c-b) (թիվ 4):

Թեման մուտք է գործում սոնատի 2-րդ մասում՝ դաշնամուրի մոտ, շատ անսպասելի, թեթև, խաղացկոտ տրամադրությամբ, երբ թավջութակի մոտ անցնում է հանդարտ, լուսավոր, բայց ներամփոփ մի մենախոսական մեղեդիական գիծ: Եվ ահա, այս միամիտ թվացող Սեկվենցիան, որը ծավալման ընթացքում

[179] Тер-Симонян М., Эдвард Мирзоян, Москва, 1969, с. 54.

ազգային լադա-ինտոնացիոն երանգներ է առնում, ընկնում է 2-րդ մասի թեմատիզմի հիմքում, շատ հիմնավոր կառուցողական տրամաբանությամբ խորանում է, թանձրանում, սեպտ-սեկունդ, կվարտ-կվինտակկորդների պոլիտոնալ զուգահեռներով, աստիճանաբար սրվող դիսոնանսներով, բայց և մշտապես իր կերպարին բնորոշ մոնոդիկ-օկտավային հնչողության եզրերի պահպանմամբ: Համառ հետևողականությամբ այն նվաճում է հնչողական տարածքը և իրեն ենթարկում թավջութակի այդ ներդաշնակ ու անկաշկանդ երգը, վերջում հասցնելով նրա լալկան, տխուր ու ընկճված արտահայտությանը:

Այստեղ երևի ճակատագրական ուժի ճնշման գաղափարը կա՝ մարդ-ժամանակ-հիշողություն, որ արտահայտվում է սոնատի երեք մասերի դրամատուրգիական զարգացման և թեմատիզմի խորհրդանշանային շերտերի մեջ: Սոնատի սկզբում և վերջում հնչում է «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» ժողովրդական-քաղաքային երգի երկրորդ ֆրազը («...մորս համբույրն ես զգացի, բայց ափսոս, որ երազ էր») բայց շատ խստաշունչ, խոժոռ, դրամատիկ արտահայտությամբ:

Իսկ միջին 2-րդ մասում՝ «Dies irae»-ն:

Կրկին, մի կողմից ժողովրդական սրտառուչ երգ, մյուս կողմից համաշխարհային երաժշտական նմուշ – որով ասես միավորվում են անձնականի ու ընդհանրականի, անցողիկի և մնայունի փոխհարաբերության եզրերը: Եվ կրկին՝ նյութի գեղարվեստական մեկնության մեջ առկա է հեղինակի նախնական մտահղացումից վեր գնացող Ավելին, որը ըստ Ֆ.Շելլինգի՝ ստեղծագործական պրոցեսի մեջ կապվում է «Անգիտակցականի անսահմանության» հասկացության հետ:

Ռոմանտիզմի գեղագիտության խոշոր ներկայացուցիչ Ֆրիդրիխ Շելլինգը, որը բավական մեծ ուշադրություն է դարձրել ստեղծագործական պրոցեսի ուսումնասիրությանը, գրում է. «Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замысел, «некую бесконечность», недоступную ни для какого «конечного рассудка». Поскольку художник творит побуждаемый одной своей природой, то художественное произведение содержит всегда больше, чем

то, что намеревался он высказать. В таком случае сам продукт художественного творчества приобретает «чудо», которое, даже однажды свершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия»[180].

Հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը «Dies irae» սեկվենցիայի նկատմամբ շարունակվում է: Ժամանակ առ ժամանակ լսում ենք նոր գործեր այդ թեմայի ընդգրկմամբ:

Ամփոփելով, կարելի է եզրակացնել, որ յուրաքանչյուր հեղինակ յուրովի է մոտենում այդ Սեկվենցիային. մի դեպքում անմիջականորեն բովանդակային մտահղացումից ելնելով, մեկ այլ դեպքում՝ ընդհանուր գեղագիտական միտումներով, կամ, թե սեփական երաժշտական նյութին համադրելու նպատակով, երբեմն, նույնիսկ ուղղակի նյութի հնչողական տպավորչության զգացումով և այլն ...ցավոք, դեռևս սակավ հանդիպող նրա Աստվածաշնչային էության գիտակցությամբ:

Բայց մի բան ակնհայտ է, տաղանդավոր ստեղծագործության մեջ այն բացվում է իր բուն էությամբ, քանի որ նրանում ամփոփված Խորհուրդը գործում է կոմպոզիտորին ի վերուստ տրված Տաղանդի զորությամբ:

§ 2. ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ

(Ռ.ՍԱՐԳՍՅԱՆ, Ե.ԵՐԿԱՆՅԱՆ, Ս.ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ)

Հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիայի նկատմամբ ստեղծագործական ակտիվ հետաքրքրություն առաջ եկավ հատկապես 1960-1970-ականներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների արվեստում, որին բնորոշ էր նոր մտածողությունը՝ համաշխարհային երաժշտության նորագույն, փորձարարական արտահայտչամիջոցների յուրացման միտումներով, գեղագիտական հայացքների ինտելեկտուալ դրոշմը կրող թեմատիկ, ժանրային

---

[180] Шеллинг Ф., Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, стр. 380-383. (Մեջբերումը վերցված է Овсянников М., История эстетической мысли. Москва, 1978, с. 235).

նախասիրությունների յուրօրինակ, ու դրանով իսկ հաճախ անսովոր արտահայտություններով:

Սուբյեկտիվ աշխարհընկալման ու անձնական ներհակ տրամադրություններով հանդերձ այս սերնդի արվեստը նաև ընդգծված հետաքրքրություն էր ցուցաբերում Հայրենիքի, ժողովրդի ու նրա հոգևոր արժեքների նկատմամբ:

Ժամանակի թելադրանքով ու քաղաքական բարեփոխումների շնորհիվ բացված հնարավորություններով նրանց արվեստում ընդլայնվում էր պատմական դեպքերի ու դեմքերի հետ կապված թեմաների շրջանակը, ուղղվելով դեպի ժամանակների խորքը («Հայկ և Բել», «Գրիգոր Լուսավորիչ», «Ավարայրի ճակատամարտը» և այլն): Կոմիտասի ու Սայաթ-Նովայի կողքին ստեղծագործական ներշնչանքի ակունք էին դառնում նաև Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու և հայ մշակույթի ու պատմության այլ մեծությունների անունները:

Շարունակվում ու խորանում էր հայ կոմպոզիտորական արվեստում կայացած ավանդույթը՝ գեղարվեստական ձևերով արտահայտելու գնահատության ու խոնարհումի զգացմունքները ազգի մեծերի նկատմամբ, որպես հայրենասիրական խոհերի դրսևորման յուրօրինակ տեսակ:

Առաջիններից մեկը այս սերնդի կոմպոզիտորներից **Ռուբեն Սարգսյանը** արծարծեց նման թեմաներ իր գործիքային ստեղծագործություններում, գրելով «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը, «Նվիրում Կոմիտասին» սյուիտը դաշնամուրի համար, «Ներսես Շնորհալի» պոեմը՝ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և աստուածքողի համար, որոնցում ազգայինը արտահայտվում է հատկապես մոնոդիկ ակունքների հետ ունեցած կապի դրսևորումներով:

Որպես առավել ուշագրավ նմուշ մոտ դիտարկենք «Ներսես Շնորհալի» պոեմը, որում առանցքային դեր է խաղում հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիան:

«Ներսես Շնորհալի» պոեմը գրվել է 1975 թվականին այն տարիների համար նորագույն տեխնիկայով, ատոնալ, մոդալ-դիատոնիկ շարքերով, վեբեռնյան պուանտիլիզմի տարրերով: Բայց կենտրոնական տեղը գրավում է հայ միջնադարյան

հոգևոր մոնոդիայի մեջբերման ու նրա բովանդակային հիմքը յուրովի բացահայտելու խնդիրը, կապված Ներսես Շնորհալու շարականներում ամփոփված աշխարհընկալման ու կենսափիլիսոփայության ներգործության հետ: Սա մոնոդիայի հետ վարվելու այն օրինակներից է, երբ կոմպոզիտորի ուշադրությունը հավասարապես կենտրոնացած է և՛ երաժշտության, և՛ բանաստեղծական տեքստի բովանդակության վրա, որով և պայմանավորված են պոեմի ձևակազմության ու զարգացման առանձնահատկությունները:

Պոեմը գրված է որպես անսամբլային ստեղծագործություն, որտեղ յուրաքանչյուր կատարող իր որոշակի կերպարային-հուզական ներգործության շերտը ունի: Ֆլեյտան հանդես է գալիս մենանվագ թեմատիկ-մեղեդիական նյութով, որպես առաջնային կերպարային շերտ: Դաշնամուրը իր ծայրադիր ռեգիստրային-տեմբրային դարձվածքներով հնչում է և՛ ֆլեյտայի հետ կապակցված, և՛ որոշ մասերում առանձին թանձր շարադրանքով, իսկ ասմունքի մասերում՝ պահվող «դամ»-ձայնառություններով: Կերպարային առումով ֆլեյտան խորհրդանշում է նրբություն, մաքրություն, թեթևություն ու տարածականություն: Դաշնամուրը կրում է դիսոնանսային արտահայտչության շերտը՝ թափանցիկ թեմատիկ ֆրազները եզրափակող ցեզուրաների արդի հնչողությամբ՝ սեկունդ-սեպտիմա-նոնա (մեծ և փոքր), փոքրացրած օկտավա և այլ սուր ինտերվալային միացություններով, այլ մասերում՝ կլաստերային սֆորցանդոների, չարագույժ տրեմոլոների և նմանատիպ այլ հնարների հանկարծակի բախվող մուտքերով, և ասես խորհրդանշում է ներկան՝ իր սրված գերզգայականությամբ:

Իսկ ասմունքի շերտը այս երկուսը հավասարակշռող, հանգուցալուծող և ոգեղեն կացության զգացողություն ստեղծող բարձրակետ է, որտեղ Ներսես Շնորհալու տողերը հնչում են որպես մարգարեություն բնության, կյանքի ու մահվան մասին:

Ստեղծագործությունը միամաս է, ազատ ծավալվող ներքին երեք բաժիններով, որտեղ միջին մասը (piu mosso) շարականի մեջբերումն ու զարգացումն է, իսկ ծայրի մասերը իրար միջև ունեն ռեպրիզային աղերսներ՝ ֆակտուրայի, ֆլեյտայի ու

դաշնամուրի փոխկապակցվածության, լեզվաոճական տեսակետից, բայց ծավալվում են տարբեր թեմատիկ նյութով: Եվ առաջին, և՛ երրորդ բաժիններում երաժշտական նյութի զարգացման ընթացքը հասցնում է ասմունքին՝ որպես դրամատուրգիական բարձրակետի: Առաջին բաժնի վերջում դա Ն.Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ» շարականի տողերն են.

Առաւօտ լուսոյ
Արեգական արդար
Առ իս լոյս ծագեա՛:
Բղխո՛ւմն ի Հօրէ՛
Բղխեա՛ ի հոգւոյս
Բան քեզ ի հաճոյս[181]:

Այս տողերը հնչում են ասմունքով, ֆլեյտայի մոտ պահված դո ձայնառության վրա:

Իսկ երրորդ բաժնի վերջում արտասանվում է «Տարածեալը»՝

Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց,
ոտք ընդ ոտից ընթանալեաց,
փայտ ընդ փայտի դառն պտղոյն,
Կյանք ընդ մահու փոխարկելով[182]:

Այս անգամ տողերն արտասանվում են ֆլեյտայի մոտ հնչող սկզբնական ատոնալ մոտիվ-ֆրազների ներքո, որ կարելի է մեկնաբանել, ժամանակային «բևեռների» մերձեցման միտումով:

Այդուհանդերձ, արական ձայնին տրված բանաստեղծական տողերի վսեմազդու արտասանությունը, որ հակադրվում է նախորդող երաժշտական նյութի լարված ու շիկացող բնույթին, միանգամից ասես մտցնում է «հավերժականի» խորհրդավոր հանդարտությունն ու խաղաղությունը:

Իսկ մոնոդիայի երաժշտական նյութը կոմպոզիտորը մեջբերում է պոեմի միջին մասում: Դա նախապատրաստվում է

---

[181] Տե՛ս. Թահմիզյան Ն., «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 111:

[182] Թահմիզյան Ն., նույն տեղում, էջ 211:

պոեմի առաջին բաժնի ծավալմամբ, որի ընդհանուր հնչողությունը XX դարի համընդհանուր երաժշտառճական ուղղվածություն ունի, թեթև, թափանցիկ հյուսվածքով, գործիքների հերթական մուտքերով՝ ֆլեյտա-դաշնամուր տակտ ընդ մեջ:

Ֆլեյտան հնչում է մոնոդիկ գծի թեթև, բեկբեկված, կտրատվող օկտավային և ավելի լայն ինտերվալային քայլերով, իսկ դաշնամուրը՝ ֆրազներն ավարտող ավելի խիտ, սուր ու ընդգծված քայլերով, հաջորդ ֆրազներում խտացող դիսոնանս տրեմոլներով, «զառիթափ» գլիսանդոներով, դինամիկ կոնտրաստներով, որ արտաքին թեթևության հետ ներքին պիրկ լարվածություն է արտահայտում: Առաջին տպավորությամբ դա ատոնալ, արդիական հնչողություն է: Բայց, ուշադիր ականջով կարելի է լսել, որ այդ «վայրիվերո» հյուսվածքի ներսում անցնում է մեղեդիական գիծ օկտավային թռիչքներով սքողված: f-g-a-b-a-g-f-e-f-g-g - այս շարադրանքը մասամբ, սկզբնական հատվածում կապվում է **«Կանոն Սրբոյ Պետրոսի և Պողոսի»** Օրհնություն շարականի երկրորդ բաժնի հետ, իսկ ամբողջական նկարագրով առավելապես ինքնուրույն շարադրանք է՝ շարականերգության բնորոշ տարրերով[183]:

Այդ մոնոդիկ գիծը, թեկուզ և դժվար որսալի, որոշակիորեն նախապատրաստում և համոզիչ է դարձնում պոեմի կենտրոնական մասում բացահայտ և ամբողջական մեջբերմամբ հնչող շարականի անցկացումը: Այն հնչում է մենանվագ ֆլեյտայով՝ դաշնամուրի պահված բասերի վրա (դո): Սա ոչ «Առաւօտ լուսոյ» շարականն է, և ոչ էլ «Տարածեալը», այլ **Կանոն Հովնանու Մարգարեին** «համբարձի» շարականն է, վերցված նույնպես Ն.Թահմիզյանի գրքից՝ էջ 97 [նոտային օրինակ 42]:

Դա երկու անհամաչափ նախադասությունից բաղկացած կառուցվածք է դորիական լադում, դո տոնիկական հենակետով, երրորդ ձայնեղանակի մեղեդիներին բնորոշ սկզբնական սեկուդային քայլով՝ VII-T: Ծավալվում է ազատ-իմպրովիզացիոն ռիթմով, փոփոխական չափով:

Կոմպոզիտորը մոնոդիան մեջբերում է ամբողջությամբ, առաջին անցկացման մեջ միաձայն-մոնոդիկ, միայն մտցնում է

---

[183] Թահմիզյան Ն., նույն տեղում, էջ 99 և 25:

տակտի գծեր և չափ (4/4, 2/4, 6/4, 4/4, 2/4):

Երկրորդ անցկացման մեջ մենանվագ դաշնամուրի մոտ մոնոդիկ գիծը հնչում է սքողված, «պուանտիլիստական» հյուսվածքով, և մեղեդու սահուն ընթացքը կտրատվում է նրա հնչյունների օկտավային, ծայրադիր ռեգիստրային թռիչքներով վեր ու վար ուղղվածությամբ. մեղեդու ամբողջական գիծը դառնում է դժվար որսալի, թեև լսելի: Նման դաշնամուրային հյուսվածքի հանդիպում ենք Կոմիտասի պարերում (Մարալի, Ունաբի), Ա.Բաբաջանյանի ստեղծագործություններում (Պոեմ, Վաղարշապատի պար): Բայց այստեղ այդ հնարքը ընտրված է որպես ֆակտուրային կայուն միջոց՝ մեղեդիական գծի վերը նկարագրված բնույթով [նոտային օրինակ 43]:

Այսպիսով, Ռ.Սարգսյանի «Ներսես Շնորհալի» պոեմում և՛ երաժշտական, և՛ բանաստեղծական տեքստերը մեջբերված են նախօրոք մտածված դրամատուրգիայով, հատուկ ընտրված, երկուստեք կարևորությամբ, և ուղղված են Ներսես Շնորհալու կերպարի հետ կապված բովանդակային մտահղացքի բացահայտմանը:

Նույն հեղինակի այլ գործիքային ստեղծագործություններում առկա են մոնոդիայի մեջբերման և վերակերպավորման այլ մոտեցումներ, ընդ որում, ոչ միայն միջնադարյան մոնոդիայի, այլև ազգային երգարվեստի նաև այլ շերտերից վերցված:

Օրինակ՝ «Նվիրաբերում Կոմիտասին» դաշնամուրային սյուիտում (1984) կոմպոզիտորը կիրառել է ֆրագմենտար մեջբերման եղանակը, ընտրելով «Կռունկ» և «Անտունի» երգերի սկզբնական մոտիվային դարձվածքները, որոնք դառնում են թեմատիկ միասնության գործոն անցնելով սյուիտի յոթ մասերի միջով որպես լեյտթեմատիկ կորիզ և խորհրդանշելով Կոմիտասի ու հայ ժողովրդի միասնության գաղափարը:

Այդ ճանաչելի դրամատիկ-քնարական մոտիվային դարձվածքները զարգանում են Ռ.Սարգսյանի գրելաոճին բնորոշ դիսոնանսային հարմոնիաների, ռեգիստրային հակադրությունների, պոլիտոնալ, ատոնալ կազմավորումների մթնոլորտում, անցնելով զարգացման ինտենսիվ ընթացք՝ դինամիկ լարվածու-

թյան, հուզական վերելքների ու վայրեջքների տարուբերումներով:

Երրորդ պիեսում թեմատիզմ են ներթափանցում նաև ժողովրդական պարերի դարձվածքները (քոչարի) հիշեցնող թռիչքային ռիթմա-ինտոնացիաներ Կոմիտասի դաշնամուրային գրելաձոի բնորոշ տարրերով, որով առավել ամբողջական է դառնում Կոմիտասի կերպարով ներշնչված երաժշտական հնչող մթնոլորտը:

Հետաքրքիր է նկատել, որ, եթե «Ներսես Շնորհալի» պոեմում հոգևոր մոնոդիայի ընտրության հարցում կոմպոզիտորը որոշակի աշխատանք էր տարել մեջբերվող նյութի ընտրության հարցում մտածել, որոնել, ընտրել..., ապա այլ ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը, պատահում է, որ մոնոդիկ նյութը վերցնում է իր լսողական փորձի դրդմամբ, ուղղակի վաղուց ծանոթ մեղեդիներից, ինքնաբուխ, բայց և ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքի հետ կապվող:

Նման մոտեցման վառ օրինակ է թիվ 2 Սիմֆոնիան, որին կանդրադառնանք փոքր ինչ ուշ:

Հայ միջնադարյան մոնոդիաներից **Շարականները** լայնորեն ներթափանցեցին հայ կոմպոզիտորների գործիքային երաժշտություն՝ մշակումների և մեջբերումների տեսքով[184]: (Այդ մասին տես Առաջին գլուխ էջ 56-60):

---

[184] Շարականները հայ եկեղեցական հոգևոր երգերն են, այսպես կոչված «կցուրդները», որոնք երգվում էին սաղմոսներից հետո և նրանցում կարևոր էր բանաստեղծական խոսքի երաժշտական արտաբերման տպավորչությունը: Ն.Թահմիզյանը դրանք անվանում է հիմնոդիաներ-հիմներգություններ, և նշում որ պատմական զարգացման վաղ շրջանում (վաղ միջնադար) նրանց թվին էին դասվում չորս հիմնական ժանր՝ կցուրդը, կոնդակը, կանոնը և տաղը: Հետագայում առաջին երկուսը որպես կանոնի բաղադրամասեր միավորվեցին մի ընդհանուր ժանրի մեջ և կոչվեցին շարական (շարք), իսկ բոլոր շարականները ամբողջացնող գիրքը (ժողովածուն) – Շարակնոց: (Տե՛ս. Тагмизян Н., Теория музыки в Древней Армении. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1977, с.236):

Շարականները ձևավորվեցին V դարում որպես նոր ու նշանակալի ձեռքբերում: Այդ մասին Ն.Թահմիզյանը գրում է. «...շարականների

Կոմպոզիտոր **Երվանդ Երկանյանը** շարականների մի ընտրանի մշակում-ներդաշնակումների տեսքով ամփոփել է երգեհոնի համար գրված Սյուիտում, անվանելով «Անցեալի որմնանկարներ»:

քննությունը ցույց է տալիս, որ նշված հարյուրամյակում (V դ.) հայ հոգևոր երաժշտության բնագավառում ձեռք բերված ստեղծագործական կարևորագույն նվաճումները Ս.Գրքի սաղմոսներից և օրհնություններից հետո որպես հավելված կատարվող «կցուրդ» տիպի երգերի ծաղկումն է հայ ազգային հողի վրա: Հաղթահարելով սաղմոսների եղանակներին հատուկ որոշ ուրվագծային տիպականացված բանաձևային նկարագիրը, մեր հոգևոր երգիչներն իրենց ինքնուրույն «կցուրդներում» ձգտել են հասնել եղանակների երգայնության (հոսունության), հուզական առավել հագեցվածության, ջերմության, հոգեբանական առավել տարանջատված իմաստավորման և վառ կերպարայնության: Եվ հասել են այդ բոլորին ինչպես խմբական (միաձայն), նույնպես և միայնակ (սոլո) կատարման համար նախատեսված շատ ստեղծագործություններում»: Թահմիզյան Ն., Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XVդդ., Երևան, 1985, էջ 22-23:

Շարականների պատմական զարգացման մասին Ա.Արևշատյանի մոտ կարդում ենք. «Շարականի՝ իբրև հայ հոգևոր երգարվեստի առավել ընդհանրացված տեսակի բազմադարյան զարգացումն ունեցել է մի քանի որոշիչ հանգրվաններ: Դրանցից սկզբնականը քրիստոնեության ընդունումից և գրերի գյուտից հետո առաջին ինքնուրույն հոգևոր երգերի՝ կցուրդների ստեղծման շրջանն է: Պատմական ավանդույթն այն կապում է Մեսրոպ Մաշտոցի, Սահակ Պարթևի, Մովսես Խորենացու և Հովհան Մանդակունու անունների հետ: Այդ շրջանում է, որ կազմավորվում են հայ շարակներգությանը հատուկ կերպարային արտահայտչականության հիմնական ոլորտները, Աստվածաշնչային նյութի բանաստեղծական մշակման հնարքները, հայ եկեղեցական երգեցողության հիմնական տիպերը՝ յորդոր, չափավոր-միջակ և ծանր երգերը, որոնց մեջ շարժումը (տեմպը) պայմանավորում է նաև գրական խոսքի հնչյունավորման կերպը: Երգեցողության այդ տիպերի մշակումը կապված է նաև պաշտոներգության մեջ նրանց գրված տեղով, այսինքն՝ ծիսական կիրառությամբ»: «Հոգևոր երգեր», կազմեց և խմբագրեց Ա.Արևշատյանը, Երևան, 1998, էջ 5-6 (Առաջաբան):

Վերնագիրն արդեն հուշում է այդ հնչող «որմնանկարների» տեսքն անխաթար պահելու միտումը կոմպոզիտորի կողմից: Հիրավի Սյուիտի հիմքում ընկած հինգ հոգևոր երգերը պահպանում են իրենց մեղեդիական նկարագիրը՝ կոմպոզիտորի արդի երաժշտամտածողությունից ծնվող բազմաձայն ներդաշնակությամբ պարուրված:

Սյուիտը գրված է 1989 թվականին և նվիրված է կոմպոզիտորի որդու՝ Արամ Երկանյանի հիշատակին:

Բանաստեղծական տողերի տեսանկյունից մոնոդիաներն ընտրված են այնպես, որ իրենց բովանդակությամբ լրացնում են մեկը՝ մյուսին, կազմելով մի ամբողջություն՝ Աստծո փառաբանումից դեպի հոգու անմահության գաղափարներ:

Հայ հոգևոր երգաստեղծության հինգ կոթողային նմուշները Ե.Երկանյանը մշակել-ներդաշնակել է երգեհոնի արտահայտամիջոցների լայն ընդգրկմամբ, բազմաձայնության տարբեր սկզբունքների համադրումներով:

Առաջին մաս՝ «Լոյս զուարթ» (Lento): VII դարում անհայտ հեղինակի կողմից գրառված շարական է:

Ալէլուիա, ալէլուիա: Լոյս զուարթ սուրբ փառաց
անմահի Հօրն երկնաւորի սրբոյ կենարարի
Հիսուս Քրիստոս:

Իր ամբողջական նկարագրով մեղեդին պահպանված է, բայց կան որոշ փոփոխություններ: Կոմպոզիտորը ազատիմպրովիզացիոն ռիթմը տեղադրել է 4/4 մետրաչափի մեջ: Նաև, ծավալման ընթացքում փոքր-ինչ ազատ է մոտեցել ռիթմին, մի դեպքում մեծացնելով տևողությունները, այլ դեպքերում փնջելով մանր տևողությունները:

Կան մեղեդիական հատվածներ (մեկ, կամ մի քանի տակտ) որոնք կոմպոզիտորը ավելացնում է ծավալման ընթացքին, և դրանք բնականորեն ձուլվում են շարականի մեղեդու հետ: Այստեղ ներդաշնակությունը պոլիֆոն-հորիզոնական է: Կոմպոզիտորը երգեցիկ նյութը հնչեցնելով գործիքային հյուսվածքով ասես ձգտում է պահպանել մոնոդիայի վոկալ բնույթը: Այդ նպատակին են ուղղված ոտքի նվագամասում հնչող համաչափ բասերի ուղեկցությամբ անցնող մեղեդիական գծերը

վերին ձայներում (աջ ու ձախ ձեռքեր) ֆլեյտայի, մասամբ հոբոյի հնչերանգով իսկ դրամատուրգիական բարձրակետերին՝ կրկնապատկված մոնոդիկ անցկացումներով ֆլեյտայի հնչերանգով (տակտ 25-26, 31-33, 40-42):

Բազմաձայն կտավը թեթև է, թափանցիկ, լայն տարածականության զգացողություն է առաջացնում: Կոմպոզիտորը մոնոդիան չի ծանրաբեռնում անհարկի խտացված հյուսվածքով, պահպանելով նրա վեհաշուք, հանդարտ ու ազատ «մենախոսական» բնույթը [նոտային օրինակ 44]:

Երկրորդ մաս՝ «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ» (Largo): Սա Մ. Եկմալյանի Պատարագի «Հրեշտակային» սրբասացության մեղեդին է: Նրանում երգվում է.

Հրեշտակային կարգաւորութեամբ լցեր Աստուած
զքո սուրբ զեկեղեցի, հազարք:

Շարականի մեղեդին շարադրված է անփոփոխ և ներդաշնակված նույնպես պոլիֆոն-հորիզոնական ձայնատարությամբ: Այն ծավալվում է հիմնականում ֆլեյտայի ձայնասահմանում, ենթաձայնային պոլիֆոնիայի ավելի դինամիկ փոխանցումներով:

Տոնիկական պահված բասերի կողքին (F) կարևորվում են նաև դոմինանտային ձայնառությունները վերին և միջին ձայներում (տակտ 6-12): Հարմոնիկ երանգավորման մեջ կոմպոզիտորը շատ զուսպ է (T-D, T-S) և ընդգծում է առավելապես հարմոնիկ մաժորի գունային արտահայտչությունը մեղեդիական գծերում [նոտային օրինակ 45]:

Երրորդ մաս՝ «Որ նշանաւ ամենահաղթ» (Largo): Վերցված է Սահակ Ձորափորեցու համանուն շարականը (VII դ.): Նրանում երգվում է Խաչի զորության մասին:

Որ նշանաւ ամենայաղթ խաչի
Քո Քրիստոս, բարձեր զդատապարտութիւն
ազգի մարդկան:

Ի տարբերություն նախորդ մասերի շարականը ներդաշնակված է հոմոֆոն-ակկորդային շարադրանքով, որում, նակայն ձայները ինքնուրույն մեղեդիական գիծ են կազմում, աստիճանաբար դառնալով երկձայն, եռաձայն, քառաձայն: Մեղեդին

ծավալվում է ոտքերի ստեղների համաչափ բասերի հետ ձախ ձեռքում ակկորդային ամբողջություն կազմող շարժման ֆոնի վրա, ֆլեյտայի ձայնասահմանում՝ հարմոնիկ գույների նրբին փոխանցումներով, T-S-D ֆունկցիաների կայունությամբ (T35, T6, S35, S6, D2, T6 և այլն): Նման զուսպ հարմոնիկ նվագակցությունը վեհաշուք և լուսավոր բնույթ է հաղորդում մոնոդիային: Որպես զարգացման միջոց կոմպոզիտորը տեղ-տեղ կրկնում է մեղեդու երկրորդ ֆրազը (6-8 տակտ), նաև միջին մասում (9-11 տակտ) և վերջում (23-28 տակտ), ընդլայնելով ձևը և խորացնելով այդ հանգուցային ֆրազի արտահայտչությունը [նոտային օրինակ 46]:

Չորրորդ մաս՝ «Զարմանալի է ինձ» (Largo): Ըստ Խոսրովադուխտի համանուն շարականի (VIII դ.):

Զարմանալի է ինձ քան ըզ երգս երաժշտականաց
ձայնս սրբոց բոց հնչմունք, ով երանելի Տեր
Վահան ընտրեալ յԱստուծոյ:

Խոսրովադուխտը երգում է իր զոհված եղբոր՝ Վահանի մասին, ոչ թե ողբալով, այլ գովերգելով նրա սխրանքը, անվանելով նրան երանելի...

Այս վսեմազդու և ծավալուն շարականի մշակում-ներդաշնակումը հատկանշական է նրանով, որ մեղեդին հնչում է միջին ձայնում, ցածր ձայնասահմանում, և նրան ուղեկցող ձայների հորիզոնական հյուսվածքում շատ դինամիկ են պոլիֆոն ենթաձայները՝ մեղեդու սկզբնական մոտիվի իմիտացիոն մուտքերով: Մեղեդու այդ հանգուցային մոտիվը, որպես ուղեկցող ձայների հիմնական կառուցողական նյութ առաջին անցկացման մեջ հնչելով «F», իսկ երկրորդ բաժնում «C» բարձրությունից (տակտ 1, 20) պոլիֆոն ծավալման խտացող ենթաձայների մեջ դառնում է պիեսի դրամատուրգիական զարգացման կարևոր գործոն՝ մաժոր-մինոր լադային փոփոխականության մեջ դրսևորելով ցայտուն հարմոնիկ արտահայտչություն [նոտային օրինակ 47]:

Հինգերորդ մաս՝ «Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց» (Andante maestoso): Վերցված է Ներսես Շնորհալու «Այսօր անճառ»

այբենական ծայրակապով (աքրոստիկոս) գրված հոգևոր երգի 31-րդ տունը:

Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց, ոտք ընդ ոտից
ընթանալեաց, փայտ ընդ փայտի դառն պտղոյն
կյանք ընդ մահու փոխարկելով ...

Ե.Երկանյանը մեղեդին տեղադրել է 3/4 չափի մեջ և ներդաշնակել հոմոֆոն-ակկորդային ձայնատարությամբ: Վերին ձայնում անցնող մեղեդիական գիծը թողել է անփոփոխ, հարմոնիկ նվագակցության մեջ ընդգծելով հատկապես տակտի թույլ մասերը (2-րդ մաս), դրանով սինկոպացված ռիթմական ընթացք տալով ողջ պիեսին: Ներդաշնակության մեջ հնչում են նրբագեղ հարմոնիաներ՝ տոնայնական շեղումներով և յուրօրինակ լուծումներով (F-d-g-B-D-F): Սա սյուիտի ամենալուսավոր և կենսահաստատ մասն է [նոտային օրինակ 48]:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ մեծ հակադրություններ մասերի միջև չկա, նույնիսկ նշմարվում են թեմատիկ ընդհանրություններ: Տարբերությունը արտահայտվում է բազմաձայնության տարբեր տեսակների կիրառության մեջ:

Ընդհանուր առմամբ, Սյուիտի բոլոր մասերը որոշակի ձևակազմությամբ հանդերձ ունեն մեղեդիական ծավալման ազատ-իմպրովիզացիոն բնույթ: Կոմպոզիտորը պահպանելով հոգևոր երգի հիմնական նկարագիրը հնչեցնում է այն երգեհոնի զորեղ ու լիքը հնչողությամբ, բայց թեթև ու նուրբ հյուսվածքով, պոլիֆոն-հորիզոնական և հոմոֆոն-ուղղահայաց բազմաձայնության համադրությամբ: Զգացվում է, որ կոմպոզիտորը հոգևոր մոնոդիաները զգում և ձգտում է վերարտաբերել իրենց երաժշտական և բանաստեղծական բովանդակության ամբողջությամբ արտահայտված:

Բոլոր մոնոդիաների ներդաշնակման մեջ մեծ դեր են խաղում օստինատ բասերը՝ միաձայն, կվինտա, սեքստա, օկտավա հնտերվալներով: Եվ այդ ֆոնի վրա հատուկ «գրաֆիկական» ընդգծվածություն են ստանում մեղեդիական գծերը, մանավանդ երբ դրամատուրգիական բարձրակետերին հնչում են օկտավային կրկնապատկումներով:

Կոմպոզիտորը նրբին զգացողությամբ վեր է հանում երգե-

հոնի տեմբրային բազմաշերտությունը մեղեդիական նվագամասերում առաջնությունը տալով ֆլեյտայի, հոբոյի հնչերանգներին, իսկ վերջում նաև շեփորի հաղթական ու լուսավոր ձայներանգին:

Սյուիտը վերնագրելով «Անցեալի որմնանկարներ» Ե.Երկանյանը հոգևոր մոնոդիաները դիտում է որպես երաժշտական կոթողներ, որոնցում ամփոփված են դարերի խորքից եկող մարդկային զգացմունքներ, կապված կեցության ու հավիտենականության հետ:

1960-1970-ականներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորներից **Սիմոն Հովհաննիսյանը** առաջիններից էր, որ օգտագործեց միջնադարյան հոգևոր մոնոդիան իր գործիքային ստեղծագործություններում: Դրա վկայություններից մեկը **Ալտի մենանվագ Սոնատն էր**, գրված 1978 թվականին, երբ դեռ նոր էր միջնադարյան մոնոդիան ներթափանցում հայ գործիքային երաժշտություն: Այդ նախասիրությունը շարունակվեց նաև հետագա տարիներին գրված ստեղծագործություններում: Խաչատուր Տարոնեցու «Խորհուրդ խորին» շարականը ընկավ Կամերային Սիմֆոնիայի հիմքում (1990), և Սյուիտում ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար (1999), Ներսես Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ» հոգևոր երգը՝ «Այրիվանք» սիմֆոնիկ նախերգանքում (1993), և Կվարտետում ֆլեյտայի, ջութակի, ալտի և թավջութակի համար (2001), Հովհաննես Վարդապետի (XI-XIIդդ.) շարականը՝ Սյուիտում ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար (1999) և այլն:

Ալտի մենանվագ սոնատը Ս.Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հասունության աչքի ընկնող առաջին գործերից էր՝ լարային նվագախմբի համար գրված Սիմֆոնիետտի և ֆլեյտայի ու հոբոյի զուգանվագների հետ միաժամանակ (Սոնատը հրատարակվել է Մոսկվայում 1981 թվականին «Советский композитор» հրատարակչությունում):

Ալտի մենանվագ սոնատով բացվում էր մի նոր էջ Ս.Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ, որում կայունանում էին նրա գրելաոճի բնորոշ գծերը: Դա նախ նրա երկերի թեմատիկ-բովանդակային ոլորտն էր՝ դրամատիկ լարվածությամբ, ներքին հակասությունների բախումնալից պահերով ու ինքնամփոփ

տրամադրությունների մեղմ արտահայտություններով: Դա նրա երաժշտական արտահայտչամիջոցների մի որոշակի շրջանակի կայունությունն էր՝ սեկունդ-կվարտային, սեպտիմային ինտերվալների հիմնային նշանակությամբ, պոլիֆոնիկ հնարների մեջ՝ ֆուգատոյի, կանոնիկ-իմիտացիոն շարադրանքի նախասիրությամբ:

Սոնատի երաժշտությունը աչքի է ընկնում ազգայինի ու արդիականի ինքնատիպ համաձուլվածքով և այն տարիների հայ կոմպոզիտորական արվեստին բնորոշ ժանրային, ձևակազմական փոխակերպումների դրսևորումներով: Ժամանակի համար բնորոշ էր մենանվագ սոնատի ժանրի ընտրությունը, որ այն տարիներին ծնունդ տվեց հայ կոմպոզիտորների արվեստում մենանվագ սոնատների ստեղծմանը՝ ամենատարբեր գործիքների համար: Բնորոշ էր նաև Սոնատի ավանդական եռմասանիության և մասերի համազոր չափերի շրջանակներից դուրս գալու միտումը:

Սոնատը բաղկացած է երկու անհամաչափ մասերից. առաջինը՝ Largo (շատ սեղմ, լակոնիկ), երկրորդը՝ Allegro (ծավալուն):

Առաջին մասի հիմքում ընկած է Մ.Եկմալյանի պատարագում հնչող անանուն հեղինակի «Յորժամ» շարականը՝ ամբողջական մեջբերմամբ: Մոնոդիան ծավալվում է միաձայն, մեղեդիական գծի անփոփոխ նկարագրով: Հետո, աստիճանաբար մուտք է գործում մենանվագ ալտի երկրորդ ձայնը, ենթաձայնային շարադրանքով, շարականը եզրափակող կադանսային դարձվածքով: Պետք է նկատել, որ անցնելով ալտի միջին ձայնասահմանում, մեղեդին պահպանում է իր երգային բնույթը, նմանվելով արական ձայնի երգեցողության՝ մեղմ հնչողությամբ, որպես մի ներքին «մենախոսություն»:

Շարականի այս առաջին ամբողջական անցկացումից հետո, որպես հուզական ակտիվացման պահ ձևավորվում է ոչ մեծ միջին բաժին՝ մոնոդիայի մոտիվային զարգացման ու դրամատիզացման ընթացքով, որի բարձրակետային հնչողության մասում (ff) լսվում է «Dies irae» միջնադարյան սեկվենցիայի առաջին ֆրազի երկակի անցկացումը՝ ընդգծված, շեշտակի քայլե-

րով, զուգահեռ կվարտաների դատարկ ու մռայլ ֆոնի վրա: Սրան հաջորդող շարականի նոր անցկացումը երկձայն պոլիֆոն շարադրանքով և մոտիվային զարգացման որոշ տարրերով ընկալվում է որպես մասի ռեպրիզ-եզրափակում:

Հոգևոր մոնոդիաների մեջբերման այս հակիրճ շարադրանքում ամփոփված անձնական հույզերի զուսպ ու խտացված արտահայտության սիմվոլիկան թողնում է խորը հոգեբանական ներգործություն: Սոնատի առաջին մասը հնչում է որպես նախանվագ-պրոլոգ՝ հիմնական Allegro-ի համար:

II մասը՝ Allegro-ն, սկսվում է տոկուն, շեշտակի և զսպանակված շարժմամբ, ամբողջովին ուղղված դեպի առաջ, նպատակաձիգ, կենսական ակտիվ լիցքերով, ff ուժգնությամբ: Այդ շարժումը «սպառվում» է թեմատիզմի հաջորդ, հակադիր շերտի մուտքով, տեմպի փոփոխությամբ (moderato), որ տանում է ներհայեցողական, մռայլ, տարածուն ու վերացական տրամադրությունների ոլորտ՝ ալտի տեխնիկական հնարավորությունների ընդլայնմամբ, հնչյունաարտաբերման հնարների համադրություններով (pizz – arco), բայց ընդհանուր ստատիկ բնույթով, պահված ձայների աստիճանական փոխանցումների ճնշող տպավորությամբ:

Թեմատիզմի այս երկու հակադիր շերտերը կրկնվում են որոշ տարբերակային զարգացման տարրերով: Նրանցում սքողված լսելի են «Յորժամ» և «Dies irae» մոնոդիաների մոտիվային դարձվածքները: Ալեգրոյի եռակի կրկնությունը՝ որպես հիմնական թեմա-ռեֆրեն, ստեղծում է ռոնդոյի ձևի զգացողություն դրամատիկ սկերցոյի բովանդակային արտահայտությամբ:

Վերլուծական դիտարկումներից երևում է, որ հոգևոր մոնոդիաները կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ավելի զուսպ փոփոխությունների են ենթարկվում, քան ֆոլկլորային մոնոդիաները իրենց բնույթի տարբերություններով պայմանավորված: Այդ տարբերությունների տեսանկյունից, եթե խոսենք գեղարվեստի լեզվով, ապա թերևս կարելի է համեմատել ֆոլկլորային երգանմուշը նկարի, իսկ հոգևոր մոնոդիան՝ Սրբապատկերի հետ, հիշելով Անտոնի Սուրոժսկու խոսքը այդ մասին. «Если сравнивать икону и картину, – գրում է նա, – у

каждой свои преимущества в зависимости от того, о чем вы говорите и что хотите сказать. Картина дает изображение того, что этот наш тварный мир на сей день содержит: добро и зло, свет и тьму, борение – и победу, и поражение, совокупнность всего, включая и неудачу, и становление и двусмысленность. В этом случае охват картины шире, чем охват иконы, потому что икона исключает целый ряд вещей. Из иконы исключено очень многое. Но зато в ней очень ясно присутствует божественное, вечное измерение. В этом смысле она дает больше чем картина. <...> Икона значительно превосходит по глубине живопись, и в то же время она остается **недоступной**, как сегодняшний путь...»[185].

§3. ՎԵՐԱԴԱՐՁ ԴԵՊԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐ, ԴԵՊԻ ԿՈՄԻՏԱՍ՝ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ

1980-ականներից հետո ստեղծված երկերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ կոմպոզիտորների մոտ միջնադարյան մասնագիտացված մոնոդիաների կողքին մի նոր, նկատելի հետաքրքրություն է առաջացել ժողովրդական երգերի, հատկապես կոմիտասյան մշակումների նկատմամբ:

Ճիշտ է, նախորդ ժամանակների համեմատությամբ ազգային մոնոդիային դիմելու փորձերը նվազում են, այդուհանդերձ նկատելիորեն պահպանվում է երկու հիմնական մոտեցում՝.

ա) **մոնոդիայի մշակումները**՝ տարբեր գործիքների ու գործիքային կազմերի համար, և

բ) **մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերումները**, որոնք կապվում են ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքի հետ, հաճախ կրելով լեյտթեմատիկ նշանակություն: Արդի գրելաոճով

---

[185] Митрополит Сурожский Антоний, О встрече, изд. II Клин, 1999, серия «Православие сегодня», с.120-121.

գրված ստեղծագործությունների, ազգայինի առումով մեծ մասամբ «չեզոք» լեզվաոճական մթնոլորտում այդ մեջբերումները, անշուշտ, մտցնում են ազգային որոշակիություն: Թեև դրանք հնչում են մեծ մասամբ սքողված ու փոխակերպված, կամ թե հեռավոր ասոցիատիվ տարածականության հնչյունային բարդ ու ծայրադիր համակցությունների մթնոլորտում, սակայն անցնելով ստեղծագործության ողջ ընթացքով բացահայտ, կամ ներքին շերտերում, նրանք հիմնավորում են իրենց խորհրդանշանային կարևորությունը՝ ստեղծագործության բովանդակային ամբողջականության մեջ:

Նման մեջբերումներ կան. Ղ.Սարյանի թ.2 Լարային կվարտետի II մասում (1987)՝ «Տուլ-տուլ» ժողովրդական երգը, Է.Միրզոյանի «Պոեմ-էպիտաֆիայում» (1988)՝ «Դուն էն գլխեն» երգի սկզբնական ֆրազը, Տ.Մանսուրյանի թ.2 Լարային կվարտետում՝ «Գարուն ա» երգի նվագակցության դարձվածքները (1984), Ռ.Ալթունյանի թ.2 Լարային կվարտետում (1995)՝ «Ես սիրեցի» ժողովրդական երգի դարձվածքները, Վ.Բաբայանի թ.4 Լարային կվարտետի III մասում (1981)՝ «Չեմ կրնա խաղա» երգը, «Պոստլյուդիաներում»՝ Քոչարիի դարձվածքների զարգացումը եզրափակիչ մասում, «Անտունի» սիմֆոնիկ պոեմի մեջ՝ «Անտունի» երգի դարձվածքները, Ս.Ռոստոմյանի թ.3, 4 Սիմֆոնիաներում՝ շարականների ֆրագմենտար մեջբերումներ, Մ.Կոկժաևի թ.2, 3 Լարային կվարտետներում՝ «Կաքավիկ» երգի մոտիվային դարձվածքները: Վ.Աճեմյանը մեջբերել է «Հավուն-հավուն» տաղի մեղեդին հատվածաբար իր Երկրորդ սիմֆոնիայում (1989), որպես սիմֆոնիայի թեմատիզմի երեք թեմատիկ հիմնանյութերից մեկը և այլն:

ա) «Տղա Զավեն» ժողովրդական պարերգի մեջբերումներ (Ռ.Սարգսյան)

Համեմատաբար ամբողջական մոնոդիկ մեջբերումներ կան Ռ.Սարգսյանի ստեղծագործություններում: Լավագույն օրինակը 1990-ին գրված նրա թիվ 2 Սիմֆոնիան է, որում կոմպոզիտորը մեջբերել է ժողովրդական **«Տղա Զավեն» պարերգի**

մեղեդին, որին մինչ այդ չեն անդրադարձել հայ կոմպոզիտորները:

Կոմպոզիտորը Սիմֆոնիան անվանել է «Ironika» («Հեգնական»), նկատի ունենալով սիմֆոնիայի բովանդակայն հիմքը, որը կապված էր 1980-1990-ականներին Հայաստանում տիրող ընդհանուր իրադրության հետ: Դա Ղարաբաղյան շարժման, 1988 թվականի երկրաշարժի բերած դառնությունների և Հայաստանի պետական անկախության ձևավորման ժամանակաշրջանն էր:

Դա մեր ժողովրդի ապրած ու անցկացրած ծանր քաղաքական ու տնտեսական շրջանն էր, որ պիտի խորանար դեպի մթություն, ցուրտ, տնտեսական ճգնաժամ, բերեր անժամանակ ու հանկարծահաս մահեր, հոգեկան-բարոյական «փլուզումներ», ժողովրդի թերսնուցում, ապագա գենոֆոնդի թուլացում, մարդկանց մեկուսացում, գիշերային մթության մեջ թափառող սոված շների ահ ու սարսափ, նաև ժամանակ առ ժամանակ ակտիվացող ներքին քաղաքական բախումները հավաստող գիշերային կրակոցներ և այլ ու այլ մռայլ երևույթներ՝ երկար սպասված պետական անկախության հասնելու ճանապարհին նորաթուխ քաղաքական գործիչների քարոզ-կոչերի ներքո:

Հեղինակը ներքուստ զգալով ձևավորվող մթնոլորտի մռայլությունը, այս սիմֆոնիայում իր վերաբերմունքն է արտահայտում քաղաքական և անձնական «խաղերի» հեգնախառը իրավիճակին տրված ժողովրդի ճակատագրի ու նրա առջև ծառացած դժվարությունների նկատմամբ:

«Իրոնիկա» սիմֆոնիան բաղկացած է երկու մասից. I՝ Largo և II՝ Lento, որոնք կատարվում են անընդմեջ (attaca):

Ընդհանուր հնչողությամբ Սիմֆոնիան լարված է, սուր, երբեմն «դժոխային», ատոնալ, պոլիտոնալ դիսոնանսային շերտավորումներով: Հուզական անկայունությունը արտահայտվում է նաև մասերի ներսում տեմպի փոփոխություններով (I մասում՝ Largo-Moderato– Andantino – Commodo – Moderato – Largetto, II մասում՝ Lento-Allegretto):

Երաժշտական նյութը կազմավորվում է մի քանի թեմատիկ «սեգմենտներից», որոնք խորհրդանշական են և որպես լեյտթե-

մատիկ շերտեր անցնում ու զարգանում են սիմֆոնիայի ողջ ընթացքում: Դրանց մեջ են. հենց երկրորդ տակտում վիբրաֆոնով հնչող «կոչական» յամբական մոտիվները՝ վերընթաց կվարտային, վարընթաց սեկունդային քայլերի բնորոշությամբ, լարայինների տրեմոլոների ուղեկցությամբ:

Ապա, որպես հիմնական թեմա հնչում է գալարափողի մենանվագը վերին ձայնասահմանում, լարայինների ձայնառությունների ներքո (թիվ 1): Դա ծավալուն թեմա է, երկու նախադասությամբ, երգային-ասերգային դարձվածքների կտրական ու դրամատիկ արտահայտությամբ:

Որպես երրորդ «սեգմենտ» սրանց հաջորդում է առնական հուժկու ռիթմերի ներքո ընթացող պոլիռիթմական դոփող, չարագույժ ու հորդուն շարժումը՝ կոնտրաբասերի, փայտյա-փողայինների, պղնձյա-փողայինների, հարվածայինների ու դաշնամուրի մոտ (թիվ 5-ից դեպի թիվ 11-ը), այսինքն դեպի առաջին դրամատուրգիական բարձրակետ՝ տրեմոլոներով պահվող հարմոնիաների և մոնոդիկ վերընթաց քրոմատիկ շարժման tutti հնչողության շիկացած հուզականությամբ:

Հետագա ծավալման մեջ այս թեմատիկ «լեյտօղակներին» ավելանում են կվինտ-կվարտային մարտահրավերային «կանչերը»՝ պունկտիր ռիթմով, նվագախմբի տարբեր խմբերում, որպես «ընդոստության» սիմվոլներ, ինչպես հեղինակն է ասում (տե՛ս. թիվ 16-ից թիվ 20-ը):

Սրանց զարգացման ընթացքում սկսում է խմորվել ամենացայտուն թեմատիկ գիծը: Դա ժողովրդական պարերգի թեման է, որն աստիճանաբար մտնում է ակտիվ զարգացման մեջ, շղթայվելով սիմֆոնիայի մյուս թեմատիկ շերտերի հետ: Մեջբերված նյութը «Տղա Զավեն» պարերգի սկիզբն է, որ հանդիպում ենք Թաթուլ Ալթունյանի մշակումներում:

Կոմպոզիտորը չի կարևորում, թե որտեղից է վերցված, ի՞նչ ակունք ունի: Կարևոր է այն, որ նրա հիշողության մեջ դա դրոշմված է որպես ժողովրդի մեջ տարածված եղանակներից մեկը (կոմպոզիտորի հետ ունեցած զրույցից):

Որպես թեմատիկ նյութ կոմպոզիտորը մեջբերել է երգի հիմնական կառուցվածքը՝ երկու անհամաչափ ֆրազից բաղկա-

ցած նախադասության սահմաններում [նոտային օրինակ 49]:

Սկզբում մեջբերվում են առաջին մոտիվային դարձվածքները, որոնց բազմաթիվ կրկնություններով և իմիտացիոն անցկացումներով (գործիքային տարբեր խմբերում) հասունանում է ամբողջական մեջբերումը (թիվ 23-ի II տակտից):

Այն հնչում է ամբողջ նվագախմբի մոտ թեմայի միամեղեդային-մոնոդիկ շարադրանքով, և զուգահեռ տերցիաների պոլիտոնալ ենթածայնային հյուսվածքով փայտյա-փողայինների մոտ, որից հետո այդ վառվռուն թեման մտնում է զարգացման մեջ մյուս թեմատիկ շերտերի հետ:

Անցնելով մոտիվային և վարիացիոն-վարիանտային զարգացման ու փոխակերպումների մի քանի փուլեր, այն հասնում է բարձրակետային հնչողության (թիվ 62-63), զանգերի ղողանջի նմանությամբ, fff ուժգնությամբ, մոնոդիկ գծով՝ բոլոր գործիքների մոտ, իր պիրկ ու ձիգ հնչողությամբ խորհրդանշելով ժողովրդի կերպարը, այն կենսական ուժը, որ նրա հարատևության հիմքն է ու առհավատչյան:

Ուրեմն, անկախ այն բանից, թե Ռ.Սարգսյանը ինչ նախնական մոտեցմամբ է օգտագործում ազգային մոնոդիան՝ որոնված-մտածված, թե՛ իմպուլսիվ-անմիջական, ամեն դեպքում մեջբերվող նյութը դառնում է **կենտրոնական**՝ ստեղծագործության դրամատուրգիական զարգացման մեջ, և հանդիսանում է արդի երաժշտության աթեմատիկ, միկրոթեմատիկ տարրերով ձևավորվող երաժշտական կտավի թեմա-կերպարային հասկացության լիարժեք արտահայտությունը:

Դա մեկ անգամ ևս հավաստում է, որ արդի երաժշտամտածողության համընդհանուր «լեզվաբառարանի» միջոցներով գրված ազգայինի առումով «չեզոք» ստեղծագործությունների մեջ ազգային մոնոդիայի մեջբերումն ու նրա լեյտմոտիվային, լեյտթեմատիկ ակտիվությունը երաժշտական կտավի ծավալման մեջ կարևորվում է որպես նրա ազգային բնույթն ու բովանդակությունը ընդգծող և իմաստավորող նախապայման:

Ի դեպ, կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը այս մեղեդու նկատմամբ շարունակվել է նաև 2005-ին գրված «Ինչ-որ բան Հայաստանի մասին» հումորեսկում՝ դաշնամուրի համար: Դա

կոմպոզիտորի լավագույն դաշնամուրային պիեսներից է: Մեկ-մասանի վիրտուոզ պիես՝ ներքին եռմասնանիությամբ:

Ծավալվում է սլացիկ ու զսպանակված տոկկատային շարժմամբ, vivo տեմպով, սկզբից ևեթ պահպանվող մանրա-կերտ ֆակտուրայով: Դաշնամուրի ողջ դիապազոնը ընդգրկող գալարապտույտ դարձվածքների շեշտված ռիթմական շարժ-ման մեջ անցնում ու զարգանում են վերոհիշյալ ժողովրդական պարերգի ֆրազները՝ ծայրի մասերում, իսկ միջին մասում ավելի հանդարտ ու լայնաշունչ հնչում է ժողովրդական «Ալագյազ» երգի մեղեդին: Մոնոդիկ մեջբերումներն այստեղ ևս թեմատիկ-կերպարային վառ արտահայտչություն ունեն և խորհրդանշում են ազգային խառնվածքի տոկուն ու քնարական կողմերը՝ կյանքի հախուռն ընթացքի մեջ:

Ժողովրդական երգի ֆրագմենտար մեջբերումներ կան Մ.Կոկժանի կամերային-անսամբլային ստեղծագործություննե-րում: Նրանցում հատկապես շատ են հանդիպում Կոմիտասի «Կաքավիկ» երգի մոտիվային դարձվածքները, որ ներթափան-ցում են որպես ազգայինի խորհրդանշական արտահայտու-թյուններ:

Թիվ 2 Կվարտետում (1988) այդ դարձվածքները անցնում են ամբողջ կվարտետի միջով որպես «միկրոֆրագմենտների» մի ամբողջական գիծ, որ ժամանակ առ ժամանակ լսելի է դառ-նում խիտ ու հագեցված հյուսվածքի ներսում, դրամատուրգիա-կան «հանգուցային» մասերում, տարբեր տեմբրային-հարմոնիկ ու դինամիկ պարուրվածությամբ:

Թիվ 3 Կվարտետում (1998), որը մեկմասանի է, «Կաքա-վիկ» երգի դարձվածքները աննկատելիորեն խմորվելով սկզբնական ու միջին մասերում բացահայտ լսելի են դառնում ռեպրիզային մասում՝ միահյուսվելով գլխավոր թեմայի ծավալ-ման հետ:

«Կաքավիկ» երգի դարձվածքները այս կվարտետներում հնչում են փոխակերպված, երբեմն «հպանցիկ», կամ մոտի-վային զարգացման դրվագներով՝ մյուս թեմատիկ շերտերի հետ շաղկապված: Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս կվարտետի ինքնատիպ, անձ-նական-հոգեբանական և դրամատիկորեն լարված ու պիրկ

շերտերում «Կաքավիկի» լեյտմոտիվները կրում են գեղարվեստական տպավորչության ընդգծված արտահայտություն:

Թռչնային կերպարը, որ ամփոփված է «Կաքավիկ» երգի մեջ, առհասարակ դառնում է սիրված կոմպոզիտորի համար, և նա տարբեր ստեղծագործություններում արտահայտում է դա տարբեր ձևով: Օրինակ՝ ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված «Persistence of Memory» (Հիշողության մշտակայություն) պիեսում (2003) երաժշտական նյութի զարգացման ու դրամատուրգիական հասունացման բարձրակետին հնչում են կկվի կանչը հիշեցնող շեշտակի մոտիվներ՝ մեծ տերցիայի վարընթաց ինտոնացիաներով և մետրական թույլ մասերի վրա ընկնող շեշտերով, որը ընկալվում է որպես սիմվոլիկ կերպարային ներգործության ազդակ:

Այդ երգի նկատմամբ ունեցած կոմպոզիտորի նախասիրության մի վկայություն է նաև «Կաքավիկ» երգի մշակումը գործիքային կազմի համար (2005):

Մ.Կոկժանի գործիքային ստեղծագործություններում ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական վերակերպավորումների շարքում առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա մշակումները:

Այդ մշակումների հիմքում ընկած են առավելապես կոմիտասյան երգերը: Բավական տպավորիչ են **«Հոյ Նազան» և «Շողեր ջան» երգերի մշակումները** (2003): Նրանցում կարելի է նկատել, որ երգի մեղեդին կարծես թե չի փոխվում, մնում է ճանաչելի:

Բայց փոխվում է երգի նախնական բնույթը: Այդ վերակերպավորումը կատարվում է գործիքային պիեսի ձևակազմական, ֆակտուրային, ռիթմական, տեմպային և դինամիկ միջոցներով:

բ) «Հոյ Նազան» ժողովրդական երգի մշակում (Մ. Կոկժան)

Դաշնամուրային տրիոյի կազմի համար արված **«Հոյ Նազան»** երգի մշակման մեջ կոմիտասյան խմբերգի շարժուն պարերգային տեմպը փոխարինվել է դանդաղ (Lento) տեմպով,

զնգուն ուժգնությունը՝ մեղմ պիանոյով, հոմոֆոն-հարմոնիկ ուղղահայաց միասնությունը՝ երեք գործիքների պոլիֆոն-հորիզոնական, ինքնավար, բայց ներդաշնակ ձայնատարությամբ:

Ամենակարևորը՝ շեշտակի, զսպանակված ռիթմը՝ 2/4 չափով փոխարինվել է 12/4 չափի տարածուն, երկարաձիգ ռիթմով, որը դանդաղ տեմպի և լայն տևողությունների շարժմամբ փոխում է մեղեդու բնույթը: Թեթև կայտառ երգից այն դառնում է հանդարտ, խոհական, պարերգային թռչկոտուն ռիթմից՝ սահուն, անշտապ: Այլ կերպ ասած՝ արտաքին նմանությամբ հանդերձ առկա են լադա-ինտոնացիոն, մետրա-ռիթմական փոփոխություններ, որոնք նոր բնույթ են հաղորդում մոնոդիկ նյութին [նոտային օրինակ 50]:

Սկզբից ևեթ փոխված նյութը հետո արդեն մտնում է գործիքային հյուսվածքի զարգացման մեջ՝ երկու տարբերակված անցկացմամբ:

Ջութակի և թավջութակի մոտ հաջորդաբար անցնող մեղեդիական գծին ուղեկցող դաշնամուրի նվագամասում լսելի են կոմիտասյան մեներգերի դաշնամուրային նվագամասերին բնորոշ տարրերը՝ սահուն ենթածայների դիատոնիկ ու քրոմատիկ քայլերով, կվինտ-կվարտային առաջեջիատոներով ու տոնիկական ձայնառություններով, հաճախ նաև պոլիտոնալ ակորդներով (կվինտ-կվինտային, սեքստ-կվարտային կազմավորումներով): Դրանք նպաստում են պիեսի ողջ ընթացքում պահպանվող անսամբլային թեթև հնչողությանը:

Դանդաղ, լայնածիգ տեմպով ու մեղմագույն (p, pp, ppp) հնչող թափանցիկ կտավը ստեղծում է կերպարային-հուզական նոր մթնոլորտ՝ հարստացված պոլիտոնալ դիսոնանսային հարմոնիաների մեղմ գունախաղերով: Կտավի տարածականությանը նպաստում է նաև այն, որ տեղ-տեղ ֆրազների ավարտին հեղինակը մտցնում է նույն ֆրազների փոխակերպված կրկնություններ՝ միջնանվագի, վերջնանվագի, կամ ուղղակի ներքին «շնչառության» նշանակությամբ: Դա ստեղծում է ձևի ընդհանուր անհամաչափություն, սիմետրիայի խախտում հատկապես երգի քառյակի մասում, իսկ կրկներգի մասը անցնում է անփոփոխ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ անցկացման մեջ՝ դառնալով ձևի ամրու-

թյան պահպանման գործոն: Այդ ձևի մեջ կոմպոզիտորը նաև կարևորում է նախաբանի և վերջաբանի հուզական արտահայտչության դերը:

Այս ամենով կոմիտասյան «Հոյ Նազան»-ի մեզ ծանոթ ու հարազատ հնչողությունը դառնում է գործիքային մտածողությունից ծնվող մի նոր տեսակ, նոր գեղարվեստական կերպարի մարմնավորում՝ նոր ժամանակաշրջանի երաժշտամտածողության արտահայտություն:

գ) «Շողեր ջան» ժողովրդական երգի մշակում (Մ. Կոկժան)

«Շողեր ջան» քնարական երգի մշակումը արված է ֆլեյտայի, ալտի, ջութակի, թավջութակի և վիբրաֆոնի համար:

Ժողովրդական քնարական երգի շարժուն տեմպը (allegro) և կենսուրախ բնույթը այս դեպքում պահպանվում են, բայց ստանում նոր, ավելի քմահաճ, չարաճճի արտահայտություն:

Որպես գործիքային պիես նրանում կարևորվում է անսամբլային կտավի շարժուն պոլիֆոնիկ հյուսվածքը՝ թեմատիկ ու տեմբրային բազմաշերտությամբ:

Մոնոդիայի վերակերպավորման հարցում աչքի են ընկնում մետրառիթմական, ձևակազմական, ֆակտուրային և տեմբրային հնարների գտնված միջոցները:

Ամբողջ պիեսը հնչում է թեթև, թափանցիկ հյուսվածքով, իրար հետ ներդաշնակորեն միաձուլվող իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ թեմատիկ գծերով:

Նկատելի է մելո-ինտոնացիոն, ինտերվալային-հարմոնիկ և պոլիֆոն-ենթաձայնային մի քանի որոշակի կազմավորումների կոնստրուկտիվ-կառուցողական բնույթը, նրանց ֆունկցիոնալ կայունությամբ պիեսի ողջ ընթացքում:

Երգի մեղեդու առաջին իսկ անցկացման մեջ ուշադրություն է գրավում ներդաշնակող ձայների **պոլիռիթմական հենքը**: 6/8 չափով ծավալվող մեղեդուն ուղեկցում են դուոլային ռիթմերը՝ թավջութակների մոտ, ստեղծելով ներքին յուրօրինակ շարժունություն [նոտային օրինակ 51]:

Տեմբրային առումով մեղեդու մոնոդիկ գծին ջութակի, թավջութակի մոտ, ինքնատիպ հմայք են տալիս ֆակտուրային շերտերը ֆլեյտայի ու վիբրաֆոնի մեղմ երանգախաղերով:

Կտավի «եթերային» թեթևությունը լրացվում է նաև լարայինների ֆլաժոլետային տեմբրերով, և ջութակի, թավջութակի մոտ տեղ-տեղ հնչող մեկ հնչյունի «ռիկոշետ» շտրիխի շատ ինքնատիպ հնչողությամբ:

Նշված արտահայտչամիջոցների կողքին մոնոդիայի փոխակերպման ամենակարևոր գործոնը այստեղ ձևակազմական մեթոդն է, որում կրկին կիրառվում է մեղեդիական-թեմատիկ գիծը միջանկյալ նյութով «կոտրելու» սկզբունքը: Մի բան, որ առկա էր նաև «Հոյ Նազան»-ի մշակման մեջ, և որի մասին առաջին անգամ խոսվել է Տ.Մանսուրյանի ստեղծագործության հետ կապված (տե՛ս գլուխ I, էջ 64-65): Ստեղծվում է հիմնական շաթաղրանքի մեջ օտարածին դրվագի ներխուժման տպավորություն, որը կարելի է բնորոշել որպես կերպարային, կամ հուզական «երկփեղկման» կամ թեկուզ անցյալի ու ներկայի փոխկանչի արտահայտություն:

Այդ միջանկյալ շերտը խմորվում է դեռևս նախաբանում ֆլեյտայի, ալտի «երկխոսության» մեջ, ապա նաև ողջ անսամբլի մոտ, և նրանում է ձևավորվում պիեսի «խաղացկոտ» բնույթը՝ մոտիվային-իմիտացիոն ձայնարկումների և ստակատո շտրիխի արտահայտչությամբ: Արդեն երգի առաջին անցկացման մեջ այդ երկու թեմատիկ-կերպարային շերտերը մտնում են սերտ առնչության մեջ: Այդ տեսակետից երգի քառյակ-կրկներգ կառուցվածքում քառյակի նյութը ավելի շատ է ենթարկվում նյութի ու ձևի փոխակերպումների, քան կրկներգը որը բոլոր անցկացումներում հնչում է ավելի ամբողջական ու համաչափ կառուցվածքներով:

Պիեսի երկրորդ բաժնում, այսինքն մոնոդիայի երկրորդ անցկացման մեջ և՛ քառյակը և՛ կրկներգը ենթարկվում են կրճատումների, «միջանկյալ» ընդհատումների և այլն, և՛ այդ ասիմետրիկ «խաղերը»՝ մեղեդու ֆրազների ու «ներխուժող» շերտերի քմահաճ հերթագայումներով, պիեսին հաղորդում են ներքին ազատության ու հանդարտության ջերմ արտահայտություն:

Այսպիսով, Կոմիտասի «Շողեր ջան» երգի մեղեդին վերածվել է բանաստեղծական շնչով գրված գործիքային պիեսի՝ արդի լեզվաոճական «հանդերձավորմամբ» և, իհարկե, ժողովրդական երգին բնորոշ օբյեկտիվ բնույթից դեպի կոմպոզիտորական արվեստին բնորոշ սուբյեկտիվ, անձնական խոհափիլիսոփայական աշխարհը տանող արտահայտչությամբ: Նոր ժամանակների կենսազգացողության և գեղագիտական միտումների մթնոլորտում ազգային մոնոդիան ստանում է նոր բովանդակային արտահայտություն նոր հուզական լարվածք ու ոճական երանգավորում, և դա մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման կարևոր պայմանն է, քանի որ ինչպես գրում է Գ.Օրջոնիկիձեն. «Древние культурные элементы сами по себе ни о чем не говорят, если они не связаны с новым общественным опытом. И легко вообразить, сколь значительно должно их трансформировать, психологически «нагрузить», что бы приблизить к нашему времени. В противном случае они будут столь же далеки от динамических сторон современной культуры, как музейные экспонаты»[186].

դ) «Չինար ես» ժողովրդական երգի մշակում (Ա. Սաթյան)

Դասական կատարողական կազմերի համար արվող ժողովրդական երգերի մշակումներում կոմպոզիտորները աստիճանաբար սկսեցին ներգրավել նաև ժողովրդական գործիքներ, մասնավորապես դուդուկը, որ նախընտրելի է հատկապես որպես ազգային և երգային գործիք:

Նման փորձերից էր կոմպոզիտոր **Արամ Սաթյանի «Չինար ես» երգի** մշակումը՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի և դուդուկի համար (1997) կոմպոզիտորը վերցրել է Կոմիտասի մեներգի մեղեդին, պահպանել երգի քնարական բնույթը և մշակել-ներդաշնակել նվագախմբային նուրբ գունախաղերով[187]:

---

[186] Орджоникидзе Г.Ш., О диалектике национального и интернационального, Москва, «Советская музыка», 1975, N 12 с.8.

[187] Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, 1-ին հատոր, Մեներգեր, Երևան, 1960:

«Չինար ես» երգը պարզ երկմասանի կառուցվածք ունի, երկու պարբերույթի հարց-պատասխան փոխհարաբերությամբ՝ B-g-լադատոնայնական համադրությամբ:

Ժողովրդական երգը վերաճել է եռմասանի կառուցվածքով միամաս սիմֆոնիկ գողտրիկ պիեսի:

Պիեսը սկսվում է փոքր նախնաբանով, հարվածայինների պոլիռիթմական ճկուն, մանրաքայլ զարկերի նվագակցող հենքով, օստինատ բասերի և լարայինների «ճոճվող», ալիքաձև հարմոնիկ ներդաշնակությամբ, որի վրա անցնող «Չինար ես» երգի հպանցիկ մոտիվ-ֆրազները նախապատրաստում են երգի ամբողջական անցկացումը դուդուկի մենանվագով: Դուդուկի մեղեդիական գծին ինքնատիպ հմայք են տալիս հարվածայինի (bloch) մեղմ զարկերը տակտի թույլ մասերում: Այդ փոքր նրբագիծը էական թարմություն է հաղորդում ժողովրդական երգին, դարձնում գրավիչ: Կոմպոզիտորը պահպանում է երգի ընդհանուր նկարագիրը և նրա 6/4 չափը: Բայց մեղեդին շարադրում է կրկնակի մեծ տևողություններով, որը նրան ավելի լայնաձիգ բնույթ է տալիս, մանավանդ դուդուկի միջին ձայնասահմանի հնչողությամբ: Նվագախմբային նվագակցությունը շարունակում է իր ընթացքը պոլիռիթմական հենքով, հստակ, թափանցիկ ձայնատարությամբ, հարմոնիկ գունախաղեր ստեղծող պոլիֆոն հակաշարադրանքով (տակտ 5-7), ենթածայնային ճյուղավորումների նրբագեղ հյուսվածքով, որում փոքր-ինչ տարբերակվում է երգի երկրորդ բաժինը: Թվում է թե մեղեդին հնչում է անփոփոխ, բայց ինչ-որ բան տարբեր է: Իրոք, կա թեկուզ և առաջին հայացքից աննկատ, բայց էական տարբերություն: «Չինար ես» երգի մեղեդին պահպանելով իր սահուն երգային ընթացքը այնուամենայնիվ ստացել է պարային-պարերգային բնույթ և դարձել ավելի անհոգ-քնարական: Դա պայմանավորված է նրանով, որ Կոմիտասի մեներգում երգի 6/4 չափը խմբավորվում է 3/4+3/4՝ ուժեղ ու թույլ մասերի համապատասխան փոխհարաբերությամբ և մեղեդու ինտոնացիոն դարձվածքների երգային-ասերգային ընդգծված արտաբերմամբ: (Կոմիտասյան մեներգի ներդաշնակության մեջ ևս ընդգծվում է տակտի ուժեղ մասը): Իսկ Ա.Սաթյանը խմբավորում է 6/4 չափը 6/8+6/8 նետ-

րառիթմով և դրանից փոխվում է մեղեդիական գծի շեշտադրությունը: Նախ՝ նվագակցող շերտերի պոլիռիթմական գծերում ամենացայտուն ռիթմական շեշտը ընկնում է տակտի 3-րդ քառորդի, այսինքն՝ թույլ մասի վրա (bloch), և ապա դուդուկի մեներանվագում մեղեդու մուտքը ևս տակտի թույլ մասից է, և ընթանում է սինկոպացված շեշտադրությամբ, որը անմիջապես երգին պարային բնույթ և թեթև ընթացք է հաղորդում [նոտային օրինակ 52]:

Սա շատ նուրբ «խաղ» է, որը և՛ պահպանում է մեղեդու հնչյունային-ինտոնացիոն նկարագիրը, և՛ փոխում է նրա բնույթը խոհական-քնարականից՝ անհոգ-քնարականի: Փաստորեն մեղեդու վերակերպավորման ամենաէական պահը ամփոփված է սրանում:

Ընդ որում այդ ի սկզբանե գտնված նվագակցող ռիթմական ֆոնը պահպանվում է պիեսի ծավալման ողջ ընթացքում, նույնիսկ միջին մասի զարգացման մեջ, երբ մուտք են գործում ավելի մանր, շեշտակի և փոքր-ինչ «մարտական» ռիթմեր (թիվ 8-12):

Պիեսի միջին մասում դուդուկը լռում է և նվագախմբի մոտ սկիզբ է առնում որոշ զարգացում՝ երգի մոտիվային դարձվածքների իմիտացիոն ձայնարկումներով, զուգահեռ գծերի, սեկվենցիոն օղակների, տեմբրային համադրումների միջոցով (կլարնետ, հոբոյ, ջութակ և այլն): Նվագախմբի բոլոր շերտերում աշխուժացող մոտիվային զարգացման ընթացքը հասցնում է որոշակի հուզական լարվածության, և լարայինների ու փողայինների վերին ձայնասահմանում եռապատկված մոնոդիկ գծով մեղեդին հնչում է ուժգին ու դրամատիկորեն «շիկացած» արտահայտությամբ:

Ռեպրիզը նույնությամբ, աննշան տարբերակումներով վերականգնում է պիեսի առաջին բաժնի ջերմ-քնարական տրամադրությունը:

Այսպիսով, մոնոդիայի գեղարվեստական վերադրսևորումը մետրա-ռիթմական էական փոփոխությամբ հանդերձ կատարվում է զուսպ, որոշ էկզոտիկ նրբագծերով (հարվածային զարկեր), դասական նվագախմբի և ժողովրդական գործիքի ներ-

դաշնակ համադրման, չափավոր տեմպի, մեղմ դինամիկայի, թեթև ձայնատարության, բայց և արդի երաժշտամտածողությանը բնորոշ պոլիռիթմական գծերի ու պոլիլադային հարմոնիաների նրբահյուս կապակցվածության մթնոլորտում:

Սա ազգային մոնոդիայի մշակում-ներդաշնակում տեսակի տիպական նմուշ է, որ ժողովրդական երգի հենքով ծնունդ է տվել հայ գործիքային նվագախմբային երաժշտության ևս մի մնայուն ու տպավորիչ ստեղծագործության:

ե) Կոմիտասի 11 երգերի մշակումներ (Վ. Շարաֆյան)

Կոմիտասյան երգերի ու խմբերգերի ինքնատիպ մշակումներով հանդես եկավ կոմպոզիտոր Վաչե Շարաֆյանը, 2005 թվականին հրապարակելով դուդուկի ու լարային նվագախմբի համար արված կոմիտասյան երգերի իր մշակումները:

Դա 11 պիեսներից կազմված շարք է, որ կարող է կատարվել ամբողջությամբ, կամ տարբեր քանակի պիեսների ընդգրկմամբ:

Պիեսներից մի քանիսում ընդգրկված է նաև դհոլը, որոշ մասերում պարտադիր (Ձուր կուգա վերին սարեն), որոշ մասերում ըստ ցանկության («Շախկր-շուխկր», «Առնեմ էրթամ»): Դհոլի առկայության դեպքում ավելի է ընդգծվում պարային ռիթմը և ազգային բնորոշությունը: Դա վառ արտահայտված է առաջին պիեսում՝ **«Ձուր կուգա վերին սարեն»**, որը շարքի ամենածավալուն և ուշագրավ մասերից է և որոշ կատարումներում նաև հնչում է վերջում, որպես եզրափակիչ մաս[188]: Ծավալվում է դհոլի ռիթմական զարկերի պահված օստինատ ռիթմով, միևնույն ռիթմական նկարագրով: Դհոլի զարկերը ֆրազների սկզբում սկսվում են ռիթմական «ֆորշլագով» և դա անմիջապես ազգային երանգ է հաղորդում ռիթմին: Երգի հիմնական կառուցվածքը (8 տակտ) կրկնվում է բազմաթիվ անգամ (14-գրառված և դրանց կրկնության նշաններով), որոնք հնչում են դուդուկի մոտ գրեթե անփոփոխ, աննշան նրբագծերով, և ողջ զարգացումը կատարվում է նյութի կրկնության մեջ լարային

[188] Տե՛ս. Վ.Շարաֆյանի հեղինակային ձայնասկավառակը CD, 2005թ.:

խմբի նվագակցության ֆակտուրային փոփոխություններով, միջին անցկացումներում աշխուժացող շարժմամբ՝ կես տևողություններից դեպի 16-րդ, 32-րդ ականներ, սեպտոլների, կվինտոլների պոլիմետրական շերտավորումով: Բայց այդ ներքին զարգացումը ընթանում է մեղմ, թեթև, թափանցիկ հնչողությամբ, մի ամբողջական տեմբրային-դինամիկ-տեմպային ներդաշնակ մթնոլորտում, թեկուզ և միջին մասում առկա դրամատուրգիական հասունացման բարձրակետային ff հնչողությամբ: Ողջ պիեսի դինամիկան ընթանում է ppp-mp-mf-ff-mp-ppp-ուղղվածությամբ: Այստեղ, ինչպես և մյուս պիեսներում երևում է, որ հեղինակի համար տեմբրային արտահայտչության հետ մեկտեղ կարևոր են նաև դինամիկան և տեմպը: Կոմպոզիտորը մշակումների մեծ մասում ընտրել է մեղմ հնչողությունը և չափավոր տեմպը:

Ուշագրավ է, որ մեղեդիական գիծը դուդուկի մոտ ամբողջ պիեսում հնչում է միևնույն ձայնասահմանում: Ավելին՝ լարային խմբի նվագակցության մեջ ևս առկա է տեմբրային միատարրությունը, և դա սկզբում կարող է ընկալվել՝ որպես ընդհանուր միօրինակություն: Սակայն դրանում, ըստ իս, ամփոփված է հեղինակի որոշակի մոտեցումը՝ մոնոդիան յուրովի զգալու և վերհնչեցնելու իր գտնված տեսակը, որը և ինքնատիպ հմայք է տալիս նուրբ վարպետությամբ արված այս պիեսին:

Թեև ընդհանուր առմամբ բոլոր պիեսները հնչում են հանդարտ, մեղմ ու ամփոփ, սակայն նրանց մեծ մասի ժանրային-բովանդակային բնույթը պահպանված է:

Զգալի փոխված են միայն «Էն դիզան» և «Երկինք-գետին» երգերը, որոնց նախնական առույգ, շարժուն ու շեշտակի բնույթը դարձել է ավելի խորասույզ, դրամատիկ-քնարական ու խոհական, և իրենց ներդաշնակման բնույթով մերձեցել են հոգևոր մոնոդիաներին: Պատահական չէ, որ «Օրհնյալ բարերար Աստված» մոնոդիայի և այս երգերի ներդաշնակման բազմաձայն հյուսվածքը շատ ընդհանրություններ ունի:

Պահպանելով մեղեդիների նախնական տեսքը, և գնալով կոմիտասյան ավանդույթից եկող արտահայտչամիջոցների «սուղ» ընդգրկման ճանապարհով՝ հոմոֆոն-ուղղահայաց և

զուգահեռ-հորիզոնական ձայնատարությամբ և դրանց զուգակցումներով, կայուն տեղ տալով նաև «դամին»՝ միաձայն, երկձայն կամ ֆիգուրացված ռիթմական նկարագրով, կոմպոզիտորը նաև ի հայտ է բերում իր երևակայության ինքնատիպ հնարները, հատկապես տեմբրային արտահայտչականության մեջ, ինչպես օրինակ՝ լարային խմբից առանձնացող թավջութակի մենանվագ հատվածը՝ դուդուկի մենանվագի հետ (Ձուր կուգա վերին սարեն), կամ մենանվագ ջութակի ֆլաժոլետային գրուպետո-գլիսանդոները մեղմագույն հնչողությամբ («Էս գիշեր»), որ օդի, տարածության ու բնության կենդանի «շնչառության» զգացողություն են ստեղծում, ինչպես նաև բուն մեղեդուց ծնվող մոտիվների կոնստրուկտիվ ծավալման ինտերվալային-ինտոնացիոն արտահայտչու-թյունը («Ո՞ւր ես մայր իմ» և այլ մշակումներ):

Այսպիսով, մշակում-ներդաշնակում՝ առանց մեղեդիական նյութի զգալի փոփոխությունների, բայց կերպարային մի նոր հարթություն՝ նոր տեմբրային-դինամիկ հատկանիշներով, որոնք ստեղծում են մեղեդու **ինտոնացիոն** արտահայտչության մի նոր տեսակ[189]:

---

[189] Տեմբրի կարևորությունը վերընթաց զարգացում է ապրել հատկապես XIX դարի կեսերից՝ հասուն ռոմանտիզմի ժամանակներից մինչև մեր օրերը անցնելով կերպարային, հուզական, դրամատուրգիական արտահայտչական դերի խորացման ու վերաիմաստավորման փուլեր: Զևավորվել են տեմբրի նշանակության տեսական բնորոշումների նոր մոտեցումներ: Ի.Զեմցովսկին իր հոդվածներից մեկում առաջարկում է նորովի մոտենալ տեմբրին, որպես ֆակտուրայի սեմանտիկ անհատականացման միջոցի, այն է՝ բացահայտելով բազմաձայն կտավի մեջ տարբեր ձայների (կամ պարտիաների) հնչյունաթեմատիկ երանգավորման ավանդական հնարները, նաև համադրել ձայների տեմբրային անհատականացման (դիֆերենցման) համակարգը: Քանի որ տեմբրը դառնալով երաժշտական ձևակազմության բովանդակային գործոն, դրսևորում է նաև ինտոնացիոն, այսինքն երաժշտահիմաստային արտահայտություն: (Земцовский И.И., Проблема многоголосия в теории монодии // В сб. Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: Историзм и современность. Душанбе, 1990, с.391-395).

Երգերի փոխակերպումը կատարվում է՝ նախ երգից գործիքային հնչողության անցնելու, մանավանդ դուդուկի տեմբրով հնչեցնելու միջոցով, և մոնոդիկ նյութը նոր գունախաղերով պարուրող արդի հնչողության հարուստ ներդաշնակությամբ, որով ժողովրդական երգը վերաճում է «Երգ առանց խոսքի» բնորոշվող գործիքային խորունկ ու տպավորիչ պիեսի:

Պետք է նկատել, որ ժողովրդական գործիքի ներգրավումը դասական գործիքային կազմի մեջ բավական պատասխանատու խնդիր է: Երբեմն այն թվում է անհամոզիչ, արհեստական: Մեծ զգուշություն է պետք ժողովրդական գործիքը արդի երաժշտալեզվական միջավայր մտցնելիս, որպեսզի նա ընդգրկվի իր որոշակի ֆունկցիոնալ դերով, ազգային նկարագիրը պահպանած, հնչյունարտաբերման և նյութի ծավալման իրեն բնորոշ առանձնահատկություններով:

Ազգային մոնոդիայում ամփոփված պարային տարերքը գրավել է հայ կոմպոզիտորների ուշադրությունը նոր մասնագիտական երաժշտության զարգացման առաջին իսկ շրջանից (Կոմիտաս, Ն.Տիգրանյան և ուրիշներ):

Գործիքային երաժշտության մեջ ժողովրդական պարեղանակների գեղարվեստական վերակերպավորումները իրագործվել են ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր կապի տարբեր տեսակների մեջ. դա նախ տարբեր գործիքների ու գործիքային կազմերի համար արված **մշակումներն** են, որպես և՛ պիեսներ, և՛ սյուիտային շարքերի առանձին մասեր: Եվ, ապա՝ սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի ստեղծագործությունների մեջ ակտիվ մասերի (սկերցո, ֆինալ) թեմատիզմի հիմքում ընկնող **քաղվածային մեջբերումները** լրիվ, կամ ֆրագմենտար ընդգրկմամբ:

Ուշագրավ է այն, որ ժողովրդական պարեղանակների մշակումները հանդիսանալով մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի առաջին ելակետային շերտը գործիքային երաժշտության մեջ, գրեթե մեկ հարյուրամյակ անց ներկայումս ևս շարունակում են գրավել կոմպոզիտորներին, ծնունդ տալով պարի գեղարվեստական վերակերպավորումների նոր մնայուն էջերի:

զ) «Բերդ պար» ժողովրդական պարեղանակի մշակում (Ռ. Ալթունյան)

Այդ առումով առանձին ուշադրության արժանի են վերջին տասնամյակներում ստեղծված Ռուբեն Ալթունյանի մշակումները: Այդ թվում՝ «Շալախո» սիմֆոնիկ վարիացիաները ժողովրդական գործիքների նվագախմբի համար, «Քոչարի»-ն, «Բերդ պար»-ը՝ լարային քառյակի համար, «Թամզարա»-ն գրված երեք զուռնայի, մեծ դհոլի ու սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, որում արտահայտվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական մեթոդին բնորոշ միտումը՝ համատեղելու ազգային նվագարանների հնչողությունը դասական կատարողական կազմի հնչողության հետ:

Մոտ վերլուծության համար կանգ առնենք «Բերդ պարի» մշակման վրա, որպես կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ ժողովրդական պարեղանակի մշակման ամենահաջող նմուշներից մեկի:

«Բերդ պարը» լարային քառյակի (կամ լարային նվագախմբի) համար գրված մանրանվագների շարքի եզրափակիչ պիեսն է[190]:

Հայկական ժողովրդական այս պարեղանակը մշտապես գտնվել է Հայաստանի պարի պետական անսամբլի, Երգի-պարի պետական անսամբլի և բազմաթիվ այլ անսամբլների ծրագրերում, տարբեր մշակումներով: Սա այն պարերից է, որոնք անմիջապես գրավում են իրենց վառ ազգային բնույթով, հուժկու ռիթմերով և խորհրդանշում են հայ ժողովրդի աննկուն, մարտական ոգին:

Ռ.Ալթունյանի մշակմամբ այն բավական ակտիվ կվարտետային պարտիտուր է, բոլոր գործիքների կարևորությամբ, որտեղ ալտը, թավջութակն ու կոնտրաբասը (դուբլ բաս) T-D կվինտային բասերի օստինատ հենք են կազմում, պարային ռիթմերի տարբեր կոմբինացիաներով: Իսկ առաջատար գծում՝ I և II ջութակների մոտ անցնում է պարի մեղեդիական գիծը՝ ենթաձայնային զուգահեռներով կապակցված և զարգացման բարձ-

[190] Շարքի մասին մանրամասն տվյալները տես սույն աշխատության առաջին գլխի էջ 79:

րակետային մասերում օկտավային մոնոդիկ կուռ հնչողությամբ: Հետագա ծավալման մեջ պարեղանակի մեղեդին անցնում է քառյակի գործիքների ամենատարբեր համադրություններով:

Պարեղանակի վերակերպավորման ամենագործուն միջոցը ռիթմական տարբերակման մեթոդն է: Նախ՝ ամեն նոր անցկացման մեջ կոմպոզիտորը գտնում է նվագակցող ֆոնի նոր մետրա-ռիթմական հենք, որպես պարի հիմնական ռիթմի նոր ֆակտուրային տարբերակ: Բացի այդ, ամեն անցկացման ներսում կիրառում է մոտիվի մետրական տարբերակման սկզբունքը, նվագակցության ռիթմական շեշտերը գցելով մեղեդիական մոտիվների տարբեր մասերում, որը շատ ճկուն, շարժուն ու հետաքրքիր է դարձնում պարի ընթացքը՝ որպես գործիքային պիեսի: Այդ սկզբունքը նկատելի է հատկապես պարեղանակի առաջին և վերջին անցկացման մեջ (թիվ 1 և 39) [նոտային օրինակ 53]:

Պարեղանակը իր քառյակ-կրկներգ ձևակազմությամբ ծավալվում է երեք անցկացմամբ, և երկրորդ անցկացումը կրում է թեմատիկ նյութի մշակման, մոտիվային զարգացման բնույթ, որից հետո շիկացման նոր բարձրության վրա III օկտավում հնչող անցկացումը ընկալվում է որպես եռամաս ձևի ռեպրիզային բաժին[191]: Վերջում, շատ սրամիտ իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ զուգահեռներով ծավալվող կոդա-վերջաբանը ամփոփում է պարի զարգացման ընթացքը:

Պարի հուզական լարվածքը սկզբից ևեթ կրակոտ է, հզոր շնչառությամբ, շեշտակի հարվածների «դոփող» ընթացքով, պարային թռիչքային ընդգծված ռիթմերով, որոնք ստեղծում են հարուստ ու բազմաշերտ ռիթմական հենք, ֆակտուրային գծերի սուր լադա-հարմոնիկ կապակցումներով (սեկունդ-սեպտիմային, ալտերացված քայլեր), պոլի-լադային, պոլիտոնալ շղթայումներով:

Բայց ամենակարևորը պարի «մեկ շնչով» ծավալվող սլացիկ ընթացքն է, տոկկատային զսպանակված շարժմամբ, պարային տարերքի լիքը, հագեցված ու գունեղ դրսևորումներով,

---

[191] Ի դեպ այս սկզբունքը կամրջվում է Ս.Ասլամազյանի «Էջմիածնի պար»«-ի մշակման հետ (տե՛ս աշխատանքի էջ 109):

պարի սիմֆոնիզացիայի գեղարվեստական նոր իմաստավորմամբ:

Արդի դիսոնանսայնությամբ հանդերձ կտավի զարգացման մեջ կարևորվում են իմպրովիզացիոն տարրերը, որ ուղղակիորեն աղերսվում են խաչատրյանական և ետխաչատրյանական ստեղծագործական արվեստի ազգային-ավանդական երաժշտամտածողության հետ:

Սա ժողովրդական պարեղանակի մշակման այն նմուշներից է, որում մոնոդիկ նյութը պահպանել և էլ ավելի է խորացրել իր նախնական հուզական-բովանդակային նկարագիրը:

Դժվար չէ նկատել, որ եթե ազգային մոնոդիայի «քաղվածային» մեջբերումները թեկուզ և ֆրագմենտար-մոտիվային ձևով, վերջին տասնամյակների գործիքային ստեղծագործություններում այնքան էլ հաճախ չեն հանդիպում և ընդհանուր առմամբ նվազող դինամիկա ունեն, ապա «մշակումների» տեսակը, ընդհակառակը, նկատելի վերելք է ապրում վերարթնացնելով կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը ժողովրդական, աշուղական երգերի, հոգևոր մոնոդիաների և հատկապես կոմիտասյան մեղեդիների նկատմամբ:

Դիտվում է վերադարձ դեպի ակունքները, և մասնավորապես դեպի Կոմիտաս:

Այդ հետաքրքրությունը հավաստում է մեր այն նախնական դրույթը, որ մոնոդիայի գեղարվեստական վերակերպավորման բոլոր ձևերը՝ պարզից մինչև բարդ, ժամանակների մեջ մնացին գործառության մեջ կարևորվելով արդեն ոչ թե պատմական առաջընթացի հետ կապվող նպատակների, այլ զուտ գեղարվեստական խնդիրների իրագործման տեսանկյունից: Այլ կերպ ասած՝ ավելի քան հարյուրամյա ճանապարհ անցած մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի բացահայտման ընթացքը ցույց տվեց, որ «մշակումների» տեսակը սկզբում դրսևորվելով որպես ազգայինից համազգայինին ուղղված ստեղծագործական խնդիրների հաղթահարման ամենամատչելի ու նպաստավոր օղակ, հետագայում շարունակեց գրավել կոմպոզիտորների ուշադրությունը որպես որոշակի գեղարվեստական «դրդիչներով» պայմանավորված ընտրություն:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

1. Մոնոդիան ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստ, մասնավորապես գործիքային երաժշտություն նրա ձևավորման ու զարգացման առաջին քայլերից, և տարբեր ժամանակահատվածներում վերադրսևորվել է տարբեր ձևերով ու նշանակությամբ:

Սկզբնական շրջանում (XIX դարի վերջերից մինչև 1920-30-ն թվականները) մոնոդիկ նմուշները թեմատիկ նյութ են հանդիսացել հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունների համար և վերակերպավորվել են որպես՝

ա) **մշակումներ** կամերային-գործիքային և անսամբլային պիեսներում (Կոմիտաս, Ն.Տիգրանյան, Ս.Բարխուդարյան և ուրիշներ),

բ) **ամբողջական մեջբերումներ**՝ մեծածավալ միամաս կամ բազմամաս ստեղծագործությունների մեջ որպես թեմատիզմի մի որոշակի շերտ (Ա.Սպենդիարյան, Ա.Տեր-Ղևոնդյան և ուրիշներ):

1930-1950-ական թվականներին ամբողջական մեջբերումների կողքին աստիճանաբար գերակշռող դարձավ մոնոդիայի **հատվածային մեջբերման եղանակը**՝ մեջբերվող նյութի առավել ակտիվ փոխակերպումներով և քաղվածային ու սեփական հորինվածքի թեմաների փոխկապակցված զարգացման ընթացքով (Ա.Խաչատրյան, Գ.Եղիազարյան, Հ.Ստեփանյան, Ղ.Սարյան, Ա.Հարությունյան, է.Միրզոյան, է.Հովհաննիսյան և ուրիշներ):

Հաջորդ տասնամյակներին (1960-1980 թթ.) ամբողջական մեջբերումների կողքին հատվածային մեջբերումները դառնում են ավելի փոքր չափերի (նախադասություն, ֆրազ, մոտիվ) բայց լեյտթեմատիկ նշանակությամբ և արդի երաժշտալեզվական «միջավայրում» պահպանում են ազգային բնույթը (Տ.Մանսուրյան, Ե.Երկանյան, Ռ.Սարգսյան, Վ.Բաբայան, Վ.Աճեմյան, Մ.Կոկժաև, Ս.Հովհաննիսյան, Ս.Ռոստոմյան և այլք):

Ուշագրավ է այս ժամանակաշրջանում դիտվող ազգային մոնոդիայի «մոդելավորման», նրա ձևակազմական և երաժշտալեզվական հատկանիշների վրա հենվող կառուցողական սկզբունքների կիրառման միտումը, որը նոր, յուրօրինակ հար-

թություն է բացում մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի գեղարվեստական վերադրսևորումների մեջ (Լ.Աստվածատրյան, Ա.Տերտերյան, Ս.Ռոստոմյան և այլք):

1960-ականներից հետո մոնոդիայի ամբողջական և հատվածային մեջբերումները նվազում են, տեղի տալով փոքր դարձվածքների մեջբերումներին, երբեմն շատ հպանցիկ, շղարշված:

Դրա կողքին 1980-ականներից հետո նկատելիորեն ակտիվանում է հետաքրքրությունը մոնոդիայի մշակումների նկատմամբ (Ս.Շաքարյան, Ռ.Ալթունյան, Ե.Երկանյան, Վ.Մանուկյան, Մ.Կոկժան, Վ.Շարաֆյան և այլք):

Դա հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման բոլոր հիմնական տեսակները (մշակում, մեջբերում՝ իրենց տարատեսակներով) մնացին արդիական հայ գործիքային երաժշտության մեջ, ծնունդ տալով մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի նոր դրսևորումների: Հետազոտությունը ցույց տվեց, որ թե մշակումներում, թե մեջբերումներում մոնոդիան ներթափանցելով գործիքային երաժշտության արտահայտչամիջոցների ոլորտ մեծ մասամբ ստանում է գործիքային բնույթ և ի հայտ բերում գործիքային երաժշտության մեջ վերադրսևորվելու իր առանձնահատկությունները: Այդ առանձնահատկությունները պայմանավորված են հատկապես նրանով, որ մոնոդիան գործիքային երաժշտության մեջ ազատ է բառի երգեցողությունից, որը և նրան տալիս է փոխակերպման մեծ ազատություն: Պատահական չէ, որ մոնոդիայի **մեջբերման** տեսակը, որպես թեմատիզմի հետագա զարգացման հիմք առավել լիարժեք ու բազմակողմանիորեն բացահայտվում է հենց գործիքային երաժշտության ժանրերում:

2. Մոնոդիայի վերակերպավորումների համար կոմպոզիտորները նյութ են քաղել գլխավորապես ազգային երգաստեղծության բոլոր շերտերից, բայց տարբեր ստեղծագործական ժամանակահատվածներում գերակշռել են տարբեր շերտերի երգանմուշները:

Մինչև 1960-ականները վերցվել են առավելապես ժողովրդական և աշուղական երաժշտության նմուշներ, վերջիններս համեմատաբար փոքր չափով:

1960-ականներից հետո մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի առաջատար ոլորտը դարձավ միջնադարյան մոնոդիան, որով հայ գործիքային երաժշտության մեջ ձևավորվեց նոր հնչող մթնոլորտ և երաժշտալեզվական նոր բնորոշություն: Ազգային մոնոդիայի ընտրության մեկ այլ մասը կազմեցին 1980-ականներին «վերարթնացած» ազգագրական երգերը (Մշո, Սասնա, Տարոնի, Շաթախի, Բութանիայի և այլն), բերելով իրենց թեմատիկ-կերպարային, լադա-մեղեդիական բնորոշության գծերը: Բայց գործիքային երաժշտության մեջ դրանց ներթափանցումը եղավ համեմատաբար քիչ, հավանաբար, պայմանավորված նրանց «ռեգիոնալ» բնույթով, և ժողովրդի կենցաղում ոչ այնքան լայն տարածվածությամբ:

3. Մոնոդիայի ընտրության դրդառիթները տարբեր են հեղինակների և նույնիսկ միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործություններում:

Իհարկե դա նախ՝ ստեղծագործական աշխատանքի տեսակ է և կոնկրետ մտադրություն՝ ազգային մոնոդիան հնչեցնել իր զգացած ձևով: Ընտրության առաջնային դրդիչներից մեկը մոնոդիայի գեղեցկությունն է ու նրա հարազատության զգացողությունը: Կոմպոզիտորը ընտրում է այն կամ հաճախ լսելու առիթ ունենալով, կամ հանկարծ հիշելով, որպես հայրենի երկրի, ժողովրդի, արյան հիշողության նշան, կամ ռեգիոնալ-ազգագրական թարմության ու տպավորչության դրդմամբ, կամ այդ ամենը միատեղ, կամ առհասարակ ինքնաբերաբար:

Մշակումների դեպքում պետք է կարծել, որ կոմպոզիտորը զգալով մոնոդիայի գեղեցկությունը ցանկանում է իր պատկերացրած հնչող «շրջանակի» մեջ դնել այն, նոր տեսք ու բովանդակություն տալով նրան:

Մեջբերման պարագայում կոմպոզիտորը հիմնականում ելնում է ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքից, կարևորելով ոչ միայն մոնոդիայի մեղեդիական նկարագիրը, այլև նրանում ամփոփված բովանդակային սիմվոլիկան, քանի որ ժողովրդի հետ դարեր ապրած մեղեդիների մեջ կայունացել են նրա պատմական հիշողության և ազգային հոգեբանության ամենացայտուն գծերը: Նման մեջբերումների մեջ մենք դիտում

ենք թաքնված ծրագրայնության գործոնը, որում մոնոդիայի թեկուզ և փոքր հատվածի մեջբերումը հետագա զարգացման ընթացքում բացահայտվում է որպես ստեղծագործության ազգային բնույթի ու բովանդակության հիմնակետ:

Ամեն դեպքում կոմպոզիտորի ընտրությունը կարող է լինել նախապես մտածված, կամ թե անսպասելի, իմպուլսիվ: Վերլուծական դիտարկումներում հանդիպեցին օրինակներ, երբ իմպուլսիվ մեջբերված երգանմուշը հետո բացահայտվել է ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքին համապատասխան (է.Միրզոյան, «Անընդհատ շարժում»):

Խոսելով մոնոդիայի ընտրության հոգեբանական ազդակների մասին թեթևակի անդրադարձանք նաև ընտրված երգանմուշների բանաստեղծական տեքստերի նկատմամբ կոմպոզիտորի կողմից ցուցաբերվող հետաքրքրության հարցին:

Ընդհանուր տպավորությամբ հեղինակները երգերի տեքստային բովանդակության մեջ սակավ են խորացել:

Դա բնական է այնքանով, որքանով երգը ժողովրդի մեջ ապրել է իր ընդհանուր բնույթ-բովանդակությամբ և տեքստի իմացությունը տարբեր է՝ տարբեր շերտերի մոնոդիաների համար: Ասենք, ժողովրդական, աշուղական երգերը միշտ երգվել են կենցաղում, փոխանցվել սերնդե սերունդ, ու թեև դրանք գիտեն սկզբնական տողերով, կամ կրկներգի բառերով և այլն, սակայն ընկալվում են իրենց բովանդակային ամբողջությամբ:

Հոգևոր մոնոդիայի պարագայում մեծ մասամբ տեքստի իմացությունը ավելի հեռավոր է, որովհետև երգվելով հիմնականում եկեղեցում, գրաբարով, վանկերի լայն տարածությամբ, ձայնեղանակային հենքով, ազատ ժամանակաչափական ռիթմով, նրանք իրենց հուզական արտահայտությամբ վերհայեցողական են, հեռավոր: Կոմպոզիտորը այդ մոնոդիաներին մոտենում է առանձնակի զգացողությամբ, որպես վեհության խորհրդանիշի, և նրանց բովանդակությունը ընկալում է հիմնականում վերնագրի միջոցով, որում, ի դեպ երգվող տեքստի հիմնական կորիզն է:

Բանաստեղծական տեքստի իմացությունը, իհարկե կարող է ավելի ճիշտ լույսի տակ դնել մոնոդիայի ընտրությունը: Բայց

նկատի առնելով այն, որ կոմպոզիտորը փոխում է մոնոդիայի բնույթը, տեքստի իմացության կարևորությունը դառնում է հարաբերական, թեև հանդիպում են բանաստեղծական տեքստի հետ խիստ կապակցված, նույնիսկ նրանով կարևորվող մշակումներ ու մեջբերումներ («Հավիկ»՝ Ս.Աղաջանյան, Տ.Մանսուրյան, Ն.Շնորհալի շարական՝ Ռ.Սարգսյան):

4. **Մշակումների վերլուծությունը** ցույց տվեց, որ նրանցում մոնոդիկ նյութը, պահպանելով իր հիմնական նկարագիրը, տարբեր հեղինակների մոտ ստացել է տարբեր գեղարվեստական վերակերպավորումներ: Նշմարվում են և՛ ավանդականորեն պահպանվող հատկանիշներ՝ Կոմիտասի, Ն.Տիգրանյանի, Ա.Սպենդիարյանի, Ս.Ասլամազյանի սկզբունքների հետ կապվող, և՛ նոր ժամանակներում ձևավորված մոտեցումներ, կապված կատարողական կազմի, ժանրի, ձևակազմության, զարգացման ձևերի և այլ արտահայտչամիջոցների ներմուծման հետ:

Ավանդաբար հայ կոմպոզիտորական արվեստում մոնոդիայի գործիքային մշակումները սկիզբ են առել դաշնամուրի, ջութակի ու դաշնամուրի, լարային քառյակի համար արված ստեղծագործություններից:

Ժամանակի ընթացքում (1940-1950թթ.) սյուիտի ժանրի ընդհանուր առաջխաղացման հետ կապված սկսեցին հանդես գալ նաև սիմֆոնիկ մշակումները՝ որպես սիմֆոնիկ սյուիտի առանձին մասեր Ա.Տեր-Ղևոնդյանի, Ն.Չեմբերջիի, Լ.Խոջաէյնաթյանի, Է.Միրզոյանի ստեղծագործություններում, որոնց հիմքում ընկած են նաև որոշ այլազգի պարեր:

1960-ականներին հանդես եկան կամերային նվագախմբի կամ անսամբլի, նաև՝ ոչ ավանդական կամերային անսամբլների համար արվող մշակումներ, որոնց ավանդույթը պահպանվեց և շարունակում է զարգանալ մինչև մեր օրերը (Ռ.Ալթունյան, Ս.Շաքարյան, Մ.Կոկժան, Ա.Սաթյան, Վ.Շարաֆյան և ուրիշներ):

Մոնոդիաների մշակման առանձնահատկությունները պայմանավորված են նրանց ժանրային ու բովանդակային հատկանիշներով, ու, նաև, թե ազգային երաժշտաստեղծության որ շերտին են պատկանում:

Ձևի առումով մշակումներում և՛ պարային, և՛ երգային նմուշները վերաճում են մեկմասանի գործիքային պիեսի, մոնոդիայի նախնական ձևի պահպանման ու զարգացման ընդլայնված չափերով: Գերակշռում են բարդ երկմասանի, բարդ եռմասանի, նաև միջանցիկ ծավալվող ձևերը:

Մեղեդիական գծի պահպանման հարցում մշակումներում ընդհանուր առմամբ չի խաթարվում մեղեդու հիմնական նկարագիրը, նրա ճանաչելիությունը, որի հիմքում կարևորվում է մոնոդիայի առանցքային մոտիվային դարձվածքների ինտոնացիոն արտահայտչության կայունությունը, որ կոմպոզիտորի կողմից պահպանվում է որպես նախահիմք: Այդուհանդերձ, ստեղծագործական վերաիմաստավորման ընթացքում այդ առանցքային օղակն էլ հաճախ ենթարկվում է փոփոխության, ստանում նոր բովանդակային երանգավորում:

Այսպես, մինչև 1970-ական թվականները արված մշակումներում գերակշռում է մոնոդիայի տարբերակային զարգացման սկզբունքը՝ ֆակտուրայի բազմազանության, ռիթմա-ինտոնացիոն, լադա-հարմոնիկ, տոնայնական ու տեմբրային համադրություններով ու հակադրություններով, երաժշտական մտքի ինտոնացիոն-ինտերվալային արտահայտչությամբ, բազմաձայն կտավում պոլիֆոնիկ հնարների բազմաբնույթ դրսևորումներով:

1980-ականներից հետո արվող մշակումներում նոր երաժշտա-լեզվական ու ոճական արտահայտությունների բարդ ու հագեցված մթնոլորտում վերը նշված արտահայտչամիջոցների կողքին առանձնակի կարևորություն են ստանում տեմբրի արտահայտչությունը, դինամիկայի, տեմպի կոնտրաստային փոփոխությունները՝ մոտ տարածության մեջ, ձևի անհամաչափության, կառուցվածքների ընդլայնման ու կրճատման ասիմետրիկ զուգորդումները, ինտերվալային-ինտոնացիոն բնորոշության անհամեմատ ավելի սուր, դիսոնանսային բնույթը, և այդ ամենը՝ արդի երաժշտության պոլիռիթմական, պոլիտոնալ կամ ատոնալ կազմավորումների հուզականորեն լարված, կամ բովանդակությամբ անորոշ ուղղվածության դրսևորումներով:

Ժամանակաշրջանի երաժշտական «լեզվաբառարանի» բնորոշության հետ կապված այս երևույթները իրենց արտահայ-

տությունն են գտնում նաև մոնոդիայի մեջբերումների շրջանակում:

5. **Մոնոդիայի մեջբերումները** անմիջականորեն կապվում են թեմատիզմի հասկացության հետ, քանի որ մեջբերված մոնոդիկ նյութը, մեծ մասամբ, դառնում է միաժամս կամ բազմաժամս ստեղծագործության որևէ մասի թեմատիզմի մեղեդիական հիմքը՝ գործիքային երաժշտության արտահայտչամիջոցներով արտահայտված:

Մոնոդիայի ամբողջական մեջբերումները ավելի հաճախ հանդիպում են սյուիտային ցիկլի մասերի կամ սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի 2-րդ, 3-րդ մասերի թեմատիզմում, այսինքն՝ եռմասանի, վարիացիոն, միջանցիկ և այլ ձևակազմության մասերում:

Սոնատային ալեգրոյի ձևակազմության մասերում (1-ին, 4-րդ մասեր) ամբողջական մեջբերումները համեմատաբար քիչ են, և ձևի տրամաբանությամբ պայմանավորված ենթակա են առավել ակտիվ փոխակերպումների:

Ամբողջական մեջբերումները հիմնականում երգային ու պարերգային մոնոդիաներն են, որոնց փոխակերպումները պայմանավորված են կոմպոզիտորի տարբեր մոտեցումներով: Այդ փոխակերպումները կարելի է բնորոշել հետևյալ կերպ.

ա) պահպանվում է մոնոդիայի ձևն ու մեղեդիական շարադրանքը, բայց փոխվում է երգի բնույթը, դրա հետ նաև հաճախ ժանրային տեսակը՝ դրամատիկը՝ քնարական և այլն («Դուն էն գլխեն» Ա. Սպենդիարյան);

բ) պահպանվում է մոնոդիայի ժանրային տեսակը, բայց փոխվում է նրա գեղարվեստական արտահայտության բնույթը կենցաղային-քնարականը՝ ազնվակերտ-բանաստեղծական քնարական (Թիֆլիսի քաղաքային երգ Ա. Խաչատրյան);

գ) պահպանվում է երգի և՛ ժանրային-բովանդակային տեսակը, և՛ մեղեդիական նկարագիրը, բայց փոխվում է հուզական արտահայտման բնույթը՝ անձնականից դեպի համընդհանուր («Որսկան ախպեր» Ա.Խաչատրյան, «Հավիկ» տաղ՝ Է.Հովհաննիսյան և այլն);

դ) մեջբերման թեմատիկ նյութը ձևավորվում է հիմնական մոնոդիայի ժանրին պատկանող մի քանի մոնոդիաների հատ-

վածներով («Սահարի»՝ Եղիազարյան), այստեղ կարևորվում է ժանրի հավաքական հատկանիշների դրսևորումը՝ որպես բովանդակային սիմվոլիկայի արտահայտություն;

ե) մոնոդիայի ամբողջական կամ մի զգալի մասի մեջբերմանը կոմպոզիտորը ավելացնում է իր հորինած մեկ երկու թեմատիկ հատված, ստեղծելով մի ամբողջական թեմա, որում քաղվածային և ինքնուրույն հորինվածքը օրգանական միասնություն են կազմում («Նուբար»՝ Ղ.Սարյան, «Երբ ալեկոծ ծովի վրա»՝ Ա.Հարությունյան և այլն): Կան դեպքեր, երբ կոմպոզիտորը քաղվածային նյութը ընդլայնում է ևս բնույթով մոտ մեկ մոնոդիկ մեջբերմամբ («Սոնա յար», «Ախչի էրթանք դնա վրա»՝ է.Հովհաննիսյան);

զ) ամբողջական մեջբերումը արվում է ոչ թե ստեղծագործության սկզբում, այլ ձևի զարգացման որևէ բարձրակետային մասում, նախորդ ընթացքից բխող մտահանգումային, ասոցիատիվ-ցիտատային նշանակությամբ («Ես քեզ տեսա»՝ Ա.Բաբաջանյան, «Հավիկ»՝ է.Հովհաննիսյան, «Dies irae»՝ Ա.Խաչատրյան, է.Միրզոյան, Ն.Շնորհալու շարականը՝ Ռ.Սարգսյան և այլն):

6. **Մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերումները** գերակշռող դարձան 1960-ականներից հետո ստեղծված գործերում: Որպես թեմատիզմի մեղեդիական հիմք նրանք առավել հաճախ հանդիպում են սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի ստեղծագործությունների առաջին և վերջին մասերում, որոնք առավել դինամիկ են իրենց ձևակազմությամբ և զարգացման սկզբունքներով:

Ֆրագմենտար (հատվածային) մեջբերումները մեծ հնարավորություն են տալիս քաղվածային և ինքնուրույն հորինվածքի թեմաների միաձուլման համար, քանի որ մեջբերվող մոնոդիկ հատվածը խթան է դառնում այդ հիմքով ինքնուրույն թեմա ստեղծելու համար: Նման մեջբերումներում երգային և պարերգային մոնոդիաների կողքին ընդգրկվում են նաև պարեղանակներ («Չեմ ու չեմ», «Քոչարի» և այլն):

Մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերումները երկակի դրսևորում ունեն.

ա) համեմատաբար խոշոր հատվածի մեջբերում (պարբե-

րություն, նախադասություն), որոնք պահպանելով իրենց մեղեդիական նկարագիրը փոխակերպվում են գործիքային գրելաոճի շրջանակներում, և հեռանում նախնական արտահայտությունից՝ կամ ավելի խորացնելով իր հուզական-կերպարային արտահայտչությունը, կամ հակադրվելով նրան («Նուբար»՝ Ղ.Սարյան, «Լուսնյակ գիշեր»՝ է. Հովհաննիսյան, «Կռունկ»՝ Ջ.Տեր-Թադևոսյան, «Ես քեզ տեսա»՝ է.Միրզոյան և այլն);

բ) մոնոդիայի փոքր, մեծ մասամբ սկզբնական մոտիվի կամ ֆրազի մեջբերում, որոնք ավելի արագ ու անմիջականորեն անցնում են դեպի ինքնուրույն թեմատիկ ծավալման ոլորտ, պահպանելով և խորացնելով իրենց հուզական-բովանդակային արտահայտությունը և առանցքային, լեյտմոտիվային նշանակությունը ստեղծագործության ծավալման մեջ («Գարուն ա»՝ է.Միրզոյան, Ա.Բաբաջանյան, է.Հովհաննիսյան, Տ.Մանսուրյան, Վ.Բաբայան, «Անտունի»՝ է.Միրզոյան, «Քոչարի»՝ Ջ.Տեր-Թադևոսյան, Ռ.Սարգսյան և այլք):

Հնարավոր է, որ նման կարճ մեջբերման ու նրա հետագա ազատ-իմպրովիզացիոն ծավալման մեջ կոմպոզիտորը ներքուստ լսում է մոնոդիկ նյութը ամբողջությամբ, բայց նրա մտքի ուղղվածությունը տանում է դեպի նոր, գրեթե մոնոդիայից դուրս թեմատիկ կազմավորումների: Սա, ի դեպ «մեջբերում-ցիտատ» հասկացության բնական դրսևորումներից է, սկզբից ևեթ հեղինակի ընկալմանը ենթարկված և վերաիմաստավորված:

Ֆրագմենտար մեջբերվող մոնոդիկ նյութը հանդես գալով ի սկզբանե որոշ փոփոխություններով, և ծավալվելով մոնոդիայի շրջանակներից դուրս, այնուամենայնիվ մնում է որպես ամենացայտուն ինտոնացիոն կորիզը՝ իրենով լիցքավորված նոր թեմատիզմի մեջ:

Վերլուծական դիտարկումների ընթացքում փորձեցինք պարզել թե մոնոդիայի վերադրսևորման բազմաքանակ օրինակների մեջ կա՞ արյոք երաժշտական որևէ արտահայտչամիջոցի գերակշռությունը: Եզրակացությունն այն է, որ որոշակիորեն ֆիքսված որևէ արտահայտչամիջոցի գերակայություն չկա: Կան իհարկե առաջնային նշանակության արտահայտչատարրեր (ռիթմ, ինտոնացիա, լադ և դրանցից կազմավորվող ռիթմա-

ինտոնացիա, լադա-հարմոնիա և այլն), որոնց փոփոխությունները զգալիորեն ազդում են մոնոդիայի փոխակերպման վրա: Բայց, փորձը ցույց է տալիս, որ փոխակերպման գործոնը կարող է լինել և երկրորդական թվացող տարր (տեմբր, տեմպ, դինամիկա և այլն): Կարևոր է, որ թեկուզ և մեկ արտահայտչատարրի ընդգծվածությունը իրագործվում է երաժշտական արտահայտչամիջոցների ընդհանուր համատեքստում:

7. Կոմպոզիտոր-մոնոդիա կապի բացահայտման հարուստ ու հետաքրքիր շերտերի մեջ միշտ կարևորվում է կոմպոզիտորի անհատականության, նրա տաղանդի, ստեղծագործական խառնվածքի ինքնատիպության դերը, որով և միևնույն մոնոդիկ նմուշի օգտագործումը տարբեր հեղինակների մոտ տալիս է տարբեր գեղարվեստական արդյունք: Բայց և, ամենատարբեր անհատականության ստեղծագործողների կողմից մոնոդիկ նյութի օգտագործման մեջ կապը ժողովրդականի և ինքնուրույն հորինվածքի միջև, նոր նյութի գեղարվեստական ամբողջությունը ձեռք է բերվում ոչ միայն քաղվածային մեջբերման, այլև երաժշտական կտավում ազգային-ավանդական տարրերի ներթափանցման, ազգային ակունքներից եկող երաժշտալեզվական տիպական դարձվածքների և արդի երաժշտության նոր արտահայտչամիջոցների միաձուլման ճանապարհով:

Մոնոդիան ազդում է կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա իր հիմքում ընկած ձևակազմական, ռիթմա-ինտոնացիոն, լադա-մեղեդիական, լադա-հարմոնիկ և այլ առանձնահատկություններով, որոնք ներթափանցում են թեմատիզմի ամբողջական շարադրանքի և նրա հետագա զարգացման մեջ որպես ազգային երաժշտամտածողության բնորոշ տարրեր:

Ընդհանրություններով հանդերձ այդ տարրերն ունեն իրենց **յուրօրինակ** ինտոնացիոն-բովանդակային և ոճական դրսևորումները հայ երգաստեղծության տարբեր շերտերում: Այդ շերտերի հետ ունեցած առընչություններով ևս պայմանավորված է կոմպոզիտորական գրելաոճի ազգային բնորոշության տարբեր բնույթը:

Մինչև 1950-1960 թթ. ստեղծված գործիքային երաժշտության ազգային ճանաչելիության հիմքում ընկած են գլխավո-

րապես ժողովրդական և գուսանա-աշուղական երաժշտության բնորոշ հատկանիշները: Դիտարկված ստեղծագործություններից շատերի **շարժուն, կենսալի, լուսավոր թեմաների հիմքում** ընկած են ժողովրդական պարային, պարերգային նմուշներ, կամ նրանց բնորոշ արահայտչամտարրերը (պարային ռիթմեր, թռիչքային ինտոնացիաներ, պունկտիր ռիթմեր, սեկվենցիոն շարժում, մաժոր լադային հենք՝ տոնիկական հենակետերի ինտոնացիոն ընդգծվածությամբ և այլն):

Քնարական, դրամատիկ բնույթի թեմաներում լայն տեղ են գրավում ժողովրդական ծիսական, աշխատանքային, էպիկական, քնարական, աշուղական ոգեշունչ երգերին բնորոշ տարրերը (հատու յամբական ռիթմեր, տրիոլային նախաշեշտեր, կվարտա-կվինտային, սեկունդ-կվարտային ընդգծված ինտոնացիաներ, վարընթաց սեկվենցիոն օղակներ, հարմոնիկ, կրկնակի հարմոնիկ լադերի ինտոնացիոն արտահայտչությունը՝ մեծացրած սեկունդային ինտերվալով, դիմող ձայնի շեշտակի քայլեր, տոնիկական հենակետերի յուբիլյացիոն շրջազարդումներ և այլն):

Կարևոր է, որ, որպես մոնոդիայի մեջբերումներով ներթափանցող տարրեր նրանք պահպանում են իրենց արտահայտչական ակտիվությունը նաև թեմաների մշակման ու զարգացման մասերում, հաճախ դառնալով նյութի մոտիվային զարգացման «օղակներ»:

1960-ականներից հետո կոմպոզիտորական գրելաոճի յուրահատկությունն ու ազգային ճանաչելիությունը կապվեց հայ միջնադարյան մոնոդիկ երաժշտության առանձնահատկությունների հետ: Այդ թվում՝ երգային և ասերգային ինտոնացիաների համաձուլվածք, ազատ ժամանակաչափական ռիթմ, ինտոնացիոն հանգույցների տարածքը լցնող յուբիլյացիոն շրջազարդումներ, լադային դիատոնիզմի գերակշռություն, ձայնեղանակային հենքից բխող մոդալ կազմավորումներ, տեմբրի և դինամիկայի կարևորություն, լայն ձայնասահմանի ինտոնացիոն կամրջումներ և այլն:

Երաժշտալեզվական տարրերի ոճական տարբեր դրսևորումներով պայմանավորված ազգային մոնոդիան ներթափան-

ցեց հայ գործիքային երաժշտություն բովանդակային տարբեր լիցքերով. ժողովրդական և աշուղական երաժշտության նմուշները, առավելապես թեմատիկ-կերպարային, կենսական-հուզական արտահայտչությամբ, իսկ միջնադարյան մոնոդիան՝ թեմատիկ-ոճական և հոգևոր-հուզական արտահայտչությամբ:

Վերոհիշյալ տարբերություններով պայմանավորված է նաև կոմպոզիտորի ստեղծագործական միջամտության ազատության չափը՝ ազգային մոնոդիայի տարբեր շերտերից վերցված նմուշների նկատմամբ:

Դիտարկումները ցույց տվեցին, որ ժողովրդական երգերն ու պարեղանակներն, ինչպես նաև աշուղական մեղեդիները լինելով իրենց բովանդակությամբ և հուզական արտահայտությամբ ծանոթ, մոտ ու հարազատ, կենսական-կենցաղային երևույթներին կապված, կոմպոզիտորների կողմից ավելի համարձակ ու կտրուկ փոփոխությունների են ենթարկվում, քան հոգևոր մոնոդիաները:

Վերջիններս տարբերվում են ծիգ, կանգուն բնույթով, թվում են «անառիկ» և ավելի զուսպ փոփոխությունների են ենթարկվում, անշուշտ իրենց բովանդակությամբ պայմանավորված:

Իհարկե, մոնոդիան նշում է իր արմատական առանձնահատկությունների շրջանակը, բայց կոմպոզիտորական մոտեցումներն իրենց հերթին ի հայտ են բերում ազգային մոնոդիայի ուշագրավ յուրահատկություններ: Վերլուծությունը ցույց տվեց, թե ինչ բազմաբնույթ փոխակերպումների կարող է ենթարկվել միևնույն մոնոդիան տարբեր հեղինակների ստեղծագործական ըմբռնումների մեջ: Եվ այս հարցում դժվար է կանխատեսել որևէ կոնկրետ օրինաչափություն, կամ խոսել վերջնական գնահատությունների մասին: Քանի որ մոնոդիա-կոմպոզիտոր առնչությունների ընթացքը շարունակական է ինչպես և ամեն մի ստեղծագործական պրոցես: Կարելի է միայն վստահորեն ասել, որ մոնոդիան կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ իրոք ապրում է «բազմակի» կյանքով, ամեն անգամ վերակերպավորվելով նոր գեղարվեստական-բովանդակային և ոճական դրսևորումներով, ժամանակի մեջ կյանքի փոխակերպման բոլոր

բաղադրիչների ազդեցությամբ: Եվ դրա կարևոր նախապայմանը մոնոդիայի «իզոմորֆիկ» էությունն է, նրանում, որպես հոգևոր «հանածոյի» մեջ ամփոփված բազմատարր «օրգանական» միացությունների տիեզերածին մասնիկների ամբողջությունը:

8. Ժամանակն իր դրոշմն է դնում մոնոդիա-կոմպոզիտոր փոխհարաբերության վրա կապված գեղագիտական համոզմունքների, թեմատիկ, ժանրային, ոճական նախասիրությունների և երաժշտական արտահայտչամիջոցների ներկա դրսևորումների հետ:

Սրա հետ կապված կարևորվում է մի հարց: Արդյո՞ք մոնոդիայի ստեղծագործական վերակերպավորումները, թեկուզ և ամենատաղանդավոր ձևով արված, փոխարինում են մոնոդիային իր բնական տեսքով, կամ թե նվազեցնում են նրա գեղարվեստական ներգործության ուժը իր նախնական մոնոդիկ հնչողությամբ: Դրանք գեղարվեստական ընկալման միանգամայն տարբեր հարթություններ են, բայց իրար հետ կապակցված: Մոնոդիան սնում է կոմպոզիտորական արվեստը, իսկ կոմպոզիտորի կողմից արված գեղարվեստական վերակերպավորումները ամրացնում են նրա հարատևության հիմքերը, ընդլայնում նրա գեղարվեստական ներգործության շրջանակը, հիմնավորում նրա տեղը ազգային մշակութային արժեքների գանձարանում: Այդ առումով մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի դրսևորման բոլոր ձևերն էլ կարևոր նշանակություն ունեն ոչ միայն որոշակի ստեղծագործական խնդիրների հետ կապված, այլև ազգային մոնոդիան տարբեր ձևերով հնչեցնելու, կենդանի պահելու, մանավանդ օտարամուտ ու խայտաբղետ հնչող երաժշտական մթնոլորտում հարազատ երգերը չմոռանալու և սերունդներին լսելի դարձնելու հարցում:

Բայց այս ամենի համար կոմպոզիտորից պահանջվում է շատ նուրբ, զգույշ և բարձրաճաշակ մոտեցում, մանավանդ մոնոդիաների մշակումների, ներդաշնակումների մեջ, որպեսզի չխաթարվի մոնոդիայի հիմնական, նախնական գեղեցկությունն ու չկորչի նրա «բույրը»:

9. Հետազոտությունը ցույց տվեց, որ ժամանակի հետ հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում ազգային մոնոդիայի **մեջբերումները** դառնում են ավելի սակավ, ընդ որում՝ կարճ հատվածներով: Դրա կողքին զգալիորեն ակտիվանում է հետաքրքրությունը **մշակումների** նկատմամբ, որոնցում տեմբրային նորարարությունը կարևորվում է դասական և ժողովրդական գործիքների համատեղության նախասիրությամբ:

Վերջին տարիներին հատկապես խորացել է հետաքրքրությունը ժողովրդական և դասական գործիքների համատեղման նկատմամբ, որը, սակայն միշտ չէ, որ ստանում է համոզիչ գեղարվեստական արտահայտություն: Հաճախ դա հնչում է արհեստական, որպես ավելի ինքնանպատակ, քան ստեղծագործական մտահղացքից բխող: Այստեղ կարևոր է ժողովրդական գործիքի բնության պահպանումը՝ նրա ձայնարտաբերման և ընդհանուր ազգային-հոգեբանական կերտվածքի յուրահատկությամբ, որը այլ ոճական միջավայրում կարող է կորցնել իր բնական արտահայտությունը:

Նման մտահոգություն են առաջացնում նաև ժողովրդական գործիքների կամ անսամբլների համար արվող որոշ մշակումներ, որոնց հեղինակները ինչ-ինչ միտումներով մտնում են արդի երաժշտության բարդ արտահայտչամիջոցների տարածք, մեկ կամ մի քանի ժողովրդական մեղեդիների ֆրագմենտար մեջբերումներով ձգտելով ստեղծել այսպես ասած «սիմֆոնիզացված» բարդ-հոգեբանական կտավ: Արդյունքում, թեկուզ և ժողովրդական գործիքին լավ տիրապետող երաժիշտ-կատարողը հաղթահարում է իր երաժշտամտածողությանը անհարիր ու բարդ երաժշտական խնդիրները, սակայն, ըստ էության նա հայտնվում է իր համար խորթ հնչող մթնոլորտում, որը խաթարում է նրա երաժշտական տրամաբանության բնական և ավանդականորեն կայունացած հիմքերը, իսկ մոնոդիան կորցնում է իր հմայքը և սպասված տպավորչությունը:

Մտածումների այս շրջանակի մեջ է նաև գործիքային փոխադրությունների խնդիրը: Թեև մենք փոխադրությունները չենք դասում մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների

շարքին, և չենք ընդգրկել մեր դիտարկումների մեջ, սակայն դրանք այնուամենայնիվ, առընչվում են մոնոդիայի վերադրսևորման հետ և մի քանի դիտողություն կարևոր ենք համարում, քանի որ այդ բնագավառում դրանց լայն գործառույթը որոշակի ներգործություն ունի մասսայական լսողության և ազգային երաժշտական ընկալումների ձևավորման հարցում: Նախ՝ ոչ ամեն տեսակի երգ կամ երաժշտություն կարող է հնչել ցանկացած գործիքի կամ գործիքային կազմի կատարմամբ: Այդ հարցում կարևոր է երաժշտական նրբաճաշակ և ազգայինի առումով «ճիշտ» լսողության գործոնը, հասկանալու համար, որ, օրինակ՝ խստաբարո և վեհաշուք միջնադարյան տաղը չի կարող համոզիչ հնչել զուռնայի, պկուի կամ պարկապզուկի կատարմամբ և այլն: Փոխադրությունը, դա մեքենայական աշխատանք չէ, միտված այս կամ այն երկացանկը ընդլայնելու կամ «ուշագրավ» դարձնելու խնդրին: Լայն ունկնդրին մատուցվող փոխադրությունների հարցում մեծ զգուշություն է պետք և նախնական համոզվածություն՝ ճիշտ ընտրության հարցում, որը անշուշտ գալիս է նյութի իմացության խորը երաժշտական զգացողությունից ու մասնագիտական փորձառությունից:

10. Կոմպոզիտորը իր ստեղծագործական էությամբ գտնվում է իր մշակույթի ներսում, բայց, գրեթե հավասարապես նաև նրանից դուրս, ընդհանուր հնչող մթնոլորտում: Ազգայինի զգացողությունը նա բացահայտում է հաղորդակցվելով աշխարհին, յուրացնելով նորի համընդհանուր ձեռքբերումները, որպես ինքնաճանաչման միջոց: Յուրացնելով օտարը նա գիտակցում է սեփականի իրական արժեքն ու տեսնում զարգացման ուղիներ:

Ավանդականության դրոշմը կրող ամեն երևույթի մեջ հինը փնտրելու ձգտումը կա, որը նաև ինքնաճանաչման ուղիներից մեկն է: Արվեստի մեջ դա առավել ևս ակնհայտ է իր բազմաթիվ «նեո» - դրսևորումներով:

Մոնոդիայի վերակերպավորման մեջ ևս ժամանակների մերձեցման ձգտումը կա, նախ, որովհետև երաժշտությունը առավել քան արվեստի մեկ այլ տեսակ հաղորդակցական անմիջական կապ է ստեղծում հեռավոր ժամանակների միջև: Եվ ապա, անցյալը հիշողության աշխարհն է՝ զգայական ազդակ-

ների իր կուտակումներով: Եվ դրանց վերարթնացման ձգտումը ընկած է ստեղծագործական բնազդի հիմքում: Այլ կերպ անցյալն անցած կլիներ, դրանով իսկ անդառնալի և անիմաստ:

Ամեն դեպքում մոնոդիան հայրենի հողի հետ կապի պահպանման միջոց է, ազգային ճանաչելիության գործոն, ազգային արժեք:

Ասվածը մեկ անգամ ևս հավաստում է, որ մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի մեջ ազգայինի զգացողությունը ամենամեծ հոգեբանական դրդիչն է, հատկապես տաղանդավոր անհատականությունների արվեստում, և ազգային ակունքներին դիմելու ամեն մի փորձ իր մեջ կրում է ժողովրդի, Հայրենիքի նկատմամբ ունեցած սիրո, նրա հոգևոր կուտակումների և ինքն իրեն ճանաչելու խորունկ զգացմունքները, որոնցում և ամփոփված է այդ ակունքների ձգողական հզոր ուժը:

Հիշողության մշտակայությունը մեծ չափով կապված է վաղ տարիներին լսած երգերի հետ: Պատահական չէ, որ ինչպես ցույց տվեց հետազոտությունը, մոնոդիկ նմուշների ներթափանցման ակտիվությունը դիտարկված տարբեր ժամանակահատվածներում պայմանավորված է եղել ազգային երգարվեստի հետ ունեցած կոմպոզիտորի մերձության չափով:

Հիշենք, որ մինչև 1960-ականները Հայաստանում ձևավորվող կոմպոզիտորական սերունդը գտնվում էր ժողովրդական, աշուղական երգի ամենուրեք հնչող մթնոլորտում: Դրանք հնչում էին հայ մեծանուն երգիչ-երգչուհիների կատարմամբ ռադիոյով, քաղաքի տարբեր մասերում տեղադրված ռադիոկետերով, հնչում էին կենցաղում ընտանեկան ուրախությունների ժամանակ, և այս սերնդի ստեղծագործողների հիշողությունն ու հետաքրքրությունը երգի նկատմամբ սրտից էր գալիս դեպի միտքը: 1960-ականներից հետո հնչող մթնոլորտը աստիճանաբար փոխվեց ու չնայած ձայնագրությունների ու տեսագրությունների ընդլայնվող հնարավորություններին, մոնոդիայի բացահայտման միտումների մեջ գերակշռող դարձավ մտքից դեպի սիրտն ու ստեղծագործական երևակայությունը գնացող ուղղվածությունը: Ավելի ուշ՝ այդ կապը դարձավ ավելի միջնորդված, բազմաշեղ ու դիպվածային, և ստեղծագործողների ընտրու-

թյունը գնաց ճանաչողական որոնումների ուղղությամբ, որը բարեբախտաբար հաճախ նրան բերում էր դեպի Կոմիտասյան երգերն ու նրանց մշակումները: Վերջին տասնամյակներում երիտասարդ ստեղծագործողների ազգային մոնոդիայի իմացության գործում նշանակալի դեր են խաղում Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում տարվող դասընթացները՝ հայ ժողովրդական, աշուղական և միջնադարյան երաժշտության ուսումնասիրության և երգեցողության պարտադիր ծրագրերով:

Մեր օրերում՝ XXI դարասկզբին, կրկին նկատելի հետաքրքրություն է առաջ եկել մշակումների նկատմամբ, և ինչ-որ կենսական օրինաչափություններով հիմնավորվում է նրանց տեղն ու արդիականությունը ներկայիս հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում: Այդ օրինաչափությունների մեջ կարելի է տեսնել նաև երաժիշտ-ստեղծագործողի ներքին «կարոտը» մաքուր արժեքների նկատմամբ:

Հիրավի, XX-XXI դարերի քաղաքակրթության արագընթաց փոփոխությունների մթնոլորտում իրեն զգացնել տվող բնականի պակասը թե՛ նյութեղեն, թե՛ հոգևոր ոլորտում, այդ թվում և բարեկազմ ու գեղեցիկ մեղեդու պակասը երաժշտության մեջ, բերում է այն բանին, որ դարերից եկող ազգային մեղեդիները սկսում են գնահատվել որպես բնության ու Արարչության ոգեղեն «գանձեր», որոնցում ամփոփված են ժողովրդի հոգևոր էության, նրա անցած պատմության, նրա կերտած ազգային խառնվածքի բազմանիստ շերտերը: Դրանով էլ պայմանավորված է հայ կոմպոզիտորների մշտատև հետաքրքրությունը՝ ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների նկատմամբ:

Եվ, կարծում ենք, որ գալիք ժամանակները նոր կողմերով կբացահայտեն հայ մոնոդիկ երաժշտության բազմերանգ շերտերը, անսպառ հարստությամբ լեցուն նրա պատմական խորքը, և նրա ստեղծագործական վերադրսևորումները կգնան գեղարվեստական նոր արժեքների ստեղծման ճանապարհով:

Այսպիսով, սույն հետազոտության մեջ մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների ավելի քան հարյուրամյա ընթացքը հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործու-

թյուններում դիտարկվեց և բացահայտվեց մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի տարբեր կողմերով՝ ազգայինի ու համազգայինի, ավանդականի ու արդիականի, ընդհանրականի ու անհատականի, ներկայի ու անցյալի, գիտակցականի ու ենթագիտակցականի փոխառընչություններով կազմավորված ստեղծագործական ձեռքբերումների պատմա-ժամանակագրական, գեղագիտական, հոգևոր-իմացական, լեզվաոճական առանձնահատկությունների գնահատության տեսանկյունից:

Նրանում, որպես առաջադրված նյութի ամբողջական հետազոտության առաջին փորձ հիմնավորվեցին որոշակի դրույթներ, որոնք կարող են հիմք դառնալ խնդրի հետագա ուսումնասիրությունների համար՝ առավել լայն կամ նեղ ընդգրկումներով:

ЗУРАБЯН ЖАННА ПЕТРОСОВНА
МОНОДИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

РЕЗЮМЕ

Армянское композиторское искусство питалось народными истоками, формировалось и развивалось на традиционной основе национального песнетворчества. В разные периоды связь с монодическими истоками проявлялась по-разному, более или менее интенсивно, с разными художественными задачами и достижениями, которые были направлены на продвижение армянского композиторского искусства. Монография посвящена изучению связи монодия-композитор в инструментальных произведениях армянских композиторов. Вопросы творческого претворения монодии впервые изучены в качестве отдельной целостной области армянского композиторского творчества с охватом всего пути его исторического развития с конца XIX в. до начала XXI в. Классифицированы основные формы претворения монодии (гармонизация, обработка, цитатное использование и т.п.). Дано теоретическое определение типам «обработка» и «цитатное использование», как наиболее творчески активным видам художественного претворения монодии. Образцы творческих преобразований монодии рассмотрены с учётом образно-содержательных, формообразующих, стилевых особенностей тех монодических пластов, которые доминировали в инструментальном творчестве данного периода и в рассмотренных произведениях. Уделено внимание психологической мотивации при выборе композитором тех или иных монодий (продуманно-избирательная, рационально-конструктивная, импульсивно-непосредственная и т.п.).

Особо отмечено влияние яркой одаренности и творческой индивидуальности композитора на художественный результат претворения монодии. Материалом для изучения послужили образцы главным образом армянской народной, народно-профессиональной, средневековой профессиональной монодии и созданные на их основе инструментальные произведения армянских композиторов. Представлено более 40 произведений.

Основные выводы исследования: В армянском композиторском творчестве путь претворения монодии протекал от простых к более сложным формам. Вначале были **полифонизация, гармонизация, обработка.**

Обработка подразумевает целостное проведение монодии как законченного произведения, в котором монодия выходит за рамки одноголосия, перерастая в художественное произведение классической формы.

Цитатное использование – более сложная форма преобразования монодии, когда монодия приводится в качестве мелодической основы

тематизма целиком или фрагментарно. Она служит тематической основой в одночастных или циклических произведениях с широкой перспективой дальнейшего развития.

В целостном проведении чаще всего встречаются песенные или песенно-танцевальные мелодии, в основном во вторых и третьих частях сонатно-симфонического цикла и преломляются в следующих видах:

а) Сохраняется строение мелодической линии монодии, но меняется характер и жанровый вид песни – драматический в лирический и т.п. («Дун эн глхен» – А. Спендиарян);

б) Сохраняется жанровый вид монодии, но меняется характер и стиль художественного выражения – бытовой лирический в возвышенно-поэтический, лирический и т.п. (Тифлисская городская песня – А. Хачатурян);

в) Сохраняется и мелодическая линия и жанровый тип монодии, но меняются характер и масштабы высказывания – от личностного к общечеловеческому («Ворскан ахпер» – А. Хачатурян);

г) Тематизм с монодической основой формируется из фрагментов нескольких монодий одинакового жанра, как проявление собирательной образной символики жанра («Саари» – Гр. Егиазарян);

д) Целостно или крупным разделом проведенной монодии композитор присоединяет один или два новых тематических раздела собственного сочинения, создавая развернутый тематизм, в котором монодическое и оригинальное составляют органическое целое («Нубар» – Л. Сарьян, «Ерб алекоц цови вра» - А. Арутюнян и др.);

е) Монодический материал приводится не в начале, а в последующих разделах произведения («Ес кез теса» – А. Бабаджанян, «Авик» – Э. Оганесян, Dies irae – А. Хачатурян, Э. Мирзоян и др.).

Фрагментарное использование монодии стало преобладать в инструментальных сочинениях, созданных после 1950-х годов. В качестве мелодической основы тематизма они встречаются в основном в крайних частях (I, IV) сонатного цикла, которые обычно более динамичны по формообразованию и принципам развития. Проявляются двояко:

а) Использование сравнительно крупного раздела монодии (периода, предложения), в котором сохраняются основные черты мелодической линии, но в сфере средств выразительности инструментальной музыки они либо отдаляются от первоисточника, либо меняются в сторону усугубления его образной выразительности («Нубар» – Л. Сарьян, «Лусняк гишер» – Э. Оганесян, «Крунк» – Дж. Тер-Тадевосян и др.);

б) Использование небольшого отрезка монодии в пределах мотива или фразы, который быстро вливается в русло тематического развертывания собственного сочинения, при этом сохраняет свое первоначальное образно-эмоциональное выражение и стержневое, лейтмотивное значение в тематизме и в дальнейшем его развитии («Гарун а» – Э. Мирзоян, А. Баба-

джанян, Э. Оганесян, Т. Мансурян, В. Бабаян; «Антуни» – Э. Мирзоян, «Кочари» – Дж. Тер-Тадевосян, Шаракан – Т. Саркисян, «Какавик» – М. Кокжаев и др.).

Фрагментарно использованный монодический материал, видоизменяясь и развертываясь в русле композиторского замысла, остается ярко узнаваемым интонационным звеном в созданном на его основе оригинальном тематизме. На протяжении всего развития армянского композиторского творчества все виды претворения монодии сохранили свою актуальность и остались в спекторе внимания композиторов. Монодия намечает круг своих коренных особенностей, а композиторское творчество в свою очередь открывает интересные стороны монодии, проникающие в сочинение как генетически устоявшиеся традиционные черты национального музыкального мышления. Монодия в композиторском творчестве живет «множественной» жизнью, каждый раз преломляясь в новых содержательных и стилевых проявлениях, отражающих нескончаемый круговорот перемещений старых и новых, преходящих и непреходящих ценностей человеческой жизни.

ZHANNA ZURABYAN

THE MONODY IN THE INSTRUMENTAL WORKS OF THE ARMENIAN COMPOSERS

Summary

The folk sources nourished the Armenian composing art, which wasformed and developed on the basis of the national singing art.

At different periods the connection with the monodic sources was different; more or less intensive, having various artistic tasks and achievements directed towards the promotion of the Armenian composing art.

This monograph is devoted to the study of the connection between the composer and monody in the instrumental works of the Armenian composers.

The issues of the creative implementation of monody were studied for the first time as a separate sphere of the Armenian composing art within the whole way of its historical development.

The main forms of the monody implementation were classified (harmonization, arrangement, citatory usage, etc.)

The oretical definitions were given to "arrangement" and "citatory usage" which were considered the most active types of the creative implementation of monody. The samples of the creative modification of the monodies were studied taking into consideration the forming stylistic peculiarities of the monodic strata that were prevailing in the studied instrumental works of the given period. The author also paid attention to the composer's psychological motivation while choosing the monodies (thoughtful-selective, rational-constructive, impulsive-direct, etc.). A special attention was paid to the individuality of the gifted and talented composers and theirinfluence on the art result of the monody implementation.

The samples of the Armenian folk, folk-professional, medieval professional monodies and the instrumental works of the Armenian composers based on these monodies were the main material to study.

More than 40 works are presented. The main study conclusions are:

The monody implementation of the Armenian composing art has been developed from simple forms to more complicated ones. At first there was polyphonization, harmonization and arrangement.

Arrangement means the entire implementation of monody as a finished work where monody spreads out of the frame work of monophony developing into an art work of classical form.

Citatory usage is a more complicated form of monody modification where monody serves as a melodic basis of the main theme entirely or partly. It serves

as a thematic basis of one- part or cyclic works with a wide perspective of further development.

In the entire implementation one can often meet song melodies, as well as dance melodies, mainly in the second or the third parts of sonata-symphony cycle. They are changed into the following types:

- The form of the melodic line of monody is preserved but the character and genre of the song are changed - dramatic genre is changed into lyric one and so on ("Dun en glkhen"- A. Spendiarian).
- The genre of the monody is preserved but the character and style of the artistic expressiveness are changed - everyday lyric expressiveness is changed into high poetic one and so on (Tiflis urban song – A. Khachaturian).
- Both melodic line and genre of the monody are preserved but the character and the scale of the statement are changed – from personal to universal ("Vorskanakhper"-A.Khachaturian).
- The main theme with monadic basis is formed of the fragments of several monodies of the same genre ("Saari"- Gr. Yeghiazarian).
- To the entire monody the composer adds one or two new thematic parts of his own, thus creating the main theme in such a way that both monadic and original themes comprise a single whole ("Nubar"- L.Saryan, "Yerbalekotstsovivra"- A. Haroutyunyan and others).
- Monodic material is presented not at the beginning of the work, but in its next parts ("Esqeztesa"- A. Babajanian, "Havik"- E. Hovhannisyan, Dies Irae- A. Khachaturian, A. Mirzoyan and others).

Fragmentary usage of monody started to prevail in the instrumental works composed after 1950-ies. As a melodic basis of the main theme they are mainly met in the extreme parts of the sonata cycle (I, IV). These parts are usually more dynamic in their forms and development principles. They are expressed in two ways:

- The use of comparatively large part of monody (period, statement), where the main traits of the melodic line are preserved but, as to the means of expressiveness of instrumental music, they are either gone far from the original sources or changed towards its artistic expressiveness ("Nubar"- L. Saryan, "Lusnyakgisher"- E. Hovhannisyan, "Krunk"-J. Ter-Tadevosyan and others).
- The use of a small part of monody within motive or phrase that is rapidly unified with the composer's own thematic development, at the same time preserving its original emotional expression and kernel leitmotiv meaning in the main theme and its further development ("Garun a"- E. Mirzoyan, A. Babajanian, E.Hovhannisyan, T. Mansuryan, V. Babayan, "Antuni"- E.

Mirzoyan, "Kochari"- J. Ter-Tadevosyan, Sharakan – T. Sargsyan, "Kaqavik"- M. Kokzhaev and oters).

Fragmentary used monodic material, modified and developed by a composer is always recognized for its intonation in the works created on its basis.

On the whole way of the development of the Armenian composing art, all the types of monody implementation have preserved their actuality and the composers have always paid great attention to them.

Monody shows the circle of its main peculiarities, and the composing art, in its turn, reveals the interesting characteristics of monody that penetrate into composition as genetically confirmed traditional traits of the national musical mentality.

Monody in composing art lives a "multiple" life, every time changing into new stylistic expressions that reflect the endless circle of the new and old, as well as the changing values of human life.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. ***Աբեղյան Մ.*** Երկեր, հատ.Գ., Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, 694 էջ:
2. ***Աստվածաշունչ.*** Մատեան Հին ու Նոր կտակարանաց, Հայաստանի Աստուածաշնչային ընկերություն, 1997:
3. ***Բրուտյան Մ.*** Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Լույս» հրատ, 1983, 318 էջ:
4. ***Գյոդակյան Գ.*** Կոմիտաս, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, 80 էջ:
5. ***Գյոդակյան Գ.*** Հզոր տաղանդ, անկրկնելի անհատականություն // Հոդվածների ժողովածու. «Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին»; Երևան, «Անտարես» հրատ, 2008, էջ 6-17:
6. ***Երնջակյան Լ.*** Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, ՀՀԳԱ հրատ., 1991, 182 էջ:
7. ***Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ.*** Հիմն արևին, «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, 115 էջ:
8. ***Զուրաբյան Ժ.*** Հայ երաժշտական ֆոլկլորի առաջնային ինտոնացիոն տարրերը, Երևան, ՀԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1983, թ.7, էջ 50-58:
9. ***Զուրաբյան Ժ.*** Էդվարդ Միրզոյանի Սիմֆոնիայի ինտոնացիոն վերլուծությունը // Ավանդականի և նորարականի պրոբլեմը ժամանակակից սովետահայ երաժշտական արվեստում, հոդվածների ժողովածու: Խմբ. Ց.Բրուտյան, Հայաստանի պետական մանկավարժական ինստիտուտ, 1984, էջ 3-15:
10. ***Զուրաբյան Ժ.*** 1950-ական թվականների հայ գործիքային երաժշտության մեջ ֆոլկլորի ներթափանցման մի քանի առանձնահատկությունները // Անցյալի գեղարվեստական ժառանգության ժամանակակից ընկալումն ու օգտագործումը: Խմբ. Ց.Բրուտյան, Երևան, Խ.Աբովյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտ, 1987, էջ 36-48:
11. ***Զուրաբյան Ժ.*** Կոմիտաս ստեղծագործողի կառուցողական տրամաբանության մի քանի դրսևորումներ // Ավանդույթ և արդիականություն: Հայ երաժշտության հարցեր. Գիրք 2, պատ.խմբ. Գ.Գյոդակյան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 1996, էջ 215-219:
12. ***Զուրաբյան Ժ.*** «Dies irae» սեկվենցիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում // Вопросы теории и

эстетики армянского музыкального творчества: Ответсв. ред. А.Ананян. Ереван, изд. «Арчеш», 1999, с.92-100:
13. ***Զուրաբյան Ժ.*** Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում // «Երաժշտական Հայաստան» մասնագիտական ժողովածու, թիվ 1,2 (8,9), Երևան, ԵՊԿ հրատ., 2003, էջ 30-34:
14. ***Զուրաբյան Ժ.*** Ազգայինը՝ Ա.Խաչատրյանի արվեստում // «Երաժշտական Հայաստան», թիվ 3,4 (10,11), Երևան, ԵՊԿ հրատ., 2003, էջ 11-14:
15. ***Զուրաբյան Ժ.*** Կոմիտասի «Կաքավիկ» երգի գործիքային մշակումները // «Ժողովրդական ստեղծագործություն և կոմպոզիտորական արվեստ» միջազգային գիտաժողովի հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Արձեշ» հրատ., 2006, էջ 143-148:
16. ***Զուրաբյան Ժ.*** Ռանգի-երանգի պարեղանակի մշակում-վերադրսևորումները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում // «Երաժշտական Հայաստան», թիվ 4 (23), Երևան, ԵՊԿ հրատ., 2006, էջ 21-29:
17. ***Զուրաբյան Ժ.*** Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի վերակերպավորումը Ալ.Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներ»-ում // «Ալեքսանդր Սպենդիարյանը և ժամանակը» գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2011, էջ 39-50:
18. ***Զուրաբյան Ժ.*** «Նուբար» երգի վերադրսևորումները Դ.Սարյանի արվեստում // Մշակույթների երկխոսություն միջազգային III գիտաժողովի նյութեր, Գյումրի, "Շիրակ" հրատ., 2010, էջ 29-35:
19. ***Զուրաբյան Ժ.*** «Գարուն ա» երգի ստեղծագործական վերադրսևորումները (է.Միրզոյան, Ա.Բաբաջանյան), Երաժշտական Հայաստան, թիվ 1-2 (40-41), Երևան, ԵՊԿ-Հրատ., 2011, էջ 87-92:
20. ***Զուրաբյան Ժ.*** Մոնոդիայի գեղարվեստական դրսևորումների ընթացքը սովետահայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում (1960-70թթ.), «Հայկազեան Հանդես», Լիբանան-Բեյրութ, N33, էջ 135-152:
21. ***Զուրաբյան Ժ.*** Մոնոդիայի մշակումներն ու մեջբերումները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում (1990-ականներից հետո), Հայ արվեստի հարցեր – 5, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀԳԱԱ, «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 79-91:
22. ***Թահմիզյան Ն.*** է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1963, N11, էջ 19:

23. *Թահմիզյան Ն.* Կոմիտասի 1893թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն: Կոմիտասական, խմբ. Ռ.Աթայան, հատ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 88-116:
24. *Թահմիզյան Ն.* Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XVդդ., Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, 344 էջ:
25. *Թահմիզյան Ն.* Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, 248 էջ:
26. *Թահմիզյան Ն.* Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փասադենա-Կալիֆորնիա, «Դրազարկ» հրատ., 1995, 266 էջ:
27. *Թահմիզյան Ն.* Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը, Փասադենա-ԱՄՆ, «Դրազարկ» հրատ., 1994, 282 էջ:
28. *Թալին* // Հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: Կազմողներ՝ Փահլևանյան Ա., Սահակյան Ա., խմբ. Բրուտյան Մ., Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1984, 208 էջ:
29. *Թերլեմեզյան Ռ.* Կոմիտաս, Երևան, ՀԳԱ հրատ., 1992, 145 էջ:
30. *Խուդաբաշյան Կ.* Գրիգոր Եղիազարյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1966, 84 էջ:
31. *Կոմիտասական.* Ժողովածու, խմբ. Ռ.Աթայան, հատ.1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, 260 էջ:
32. *Կոմիտասական.* Ժողովածու, խմբ. Ռ.Աթայան, հատ.2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, 271 էջ:
33. *Կոպտև Ս., Տերյան Մ.* Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ // «Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը» հոդվածների ժողովածու: Խմբ. Ա.Թադևոսյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1973, էջ 126-234:
34. *Հայ արվեստի հարցեր* // Գիտական հոդվածների ժողովածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, գիրք 3, 507 էջ:
35. *Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա.* Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Նոր դպրոց» հրատ., 1996, 366 էջ:
36. *Հոգևոր երգեր.* Կազմեց և խմբագրեց Արևշատյան Ա., Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1998, 215 էջ:
37. *Մանուկյան Մ.* Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երաժըշտության հարցը: Կոմիտասական, հատ.2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 227-241:
38. *Մնացականյան Ա.* Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1956, 670 էջ:

39. ***Նավոյան Մ.*** Տաղերի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, «Արձեշ» հրատ., 2001, 205 էջ:
40. ***Սարյան-Հարությունյան Ա.*** Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը (XIX-XX դարեր), պատ.խմբ. Ռ.Աթայան // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. նյութեր և ուսումնասիրություններ թիվ 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, 174 էջ:
41. ***Սարյան Ա.*** Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր. Կազմող և խմբ. Սարյան Ա., Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2010, 195 էջ:
42. ***Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը*** // Հոդվածների ժողովածու, խմբ. Ա.Թադևոսյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1973, 619 էջ:
43. ***Ռուս-հայերեն բառարան.*** Կազմողներ՝ Ա.Ղարիբյան, Ե.Տեր-Մինասյան, Մ.Գևորգյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1945, 528 էջ:
44. ***Օղլուգեան Կրդ. (դր. Աբել).*** Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչեն // Նպաստ մը Կոմիտաս Վարդապետի Սրբադասման հարցին: Մոնթրեալ, «Քրիստոնեական Ուսման և Աստվածաբանության Կենտրոն», 1994, 236 էջ:
45. ***Аветян Э.*** Природа лингвистического знака. Ереван, изд. «Митк», 1968, 222 с.
46. ***Аматуни С.*** Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Ереван, изд. «Советакан грох», 1985, 204 с.
47. ***Аревшатян А.*** Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов // Вестник общественных наук АН Арм.ССР. Ереван, 1978, N12, с. 61-70.
48. ***Аревшатян А.*** О специфике тембрового мышления в симфониях А.Тертеряна // В сб. статей «Традиция и современность. Вопросы армянской музыки». Ереван, изд.АН Арм.ССР. 1986, с.198-212.
49. ***Аревшатян А.*** Монодийность как принцип мышления в симфониях А.Тертеряна. Москва, «Музыкальная академия», 2002, N2 с. 76-79.
50. ***Арутюнов Д.*** А.Хачатурян и музыка Советского Востока. Москва, изд. «Музыка», 1988, 395 с.
51. ***Асафьев Б.*** Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Москва-Ленинград, Госмузиздат, 1947, 163 с.
52. ***Асафьев Б.*** Музыкальная форма как процесс. Кн 1 и 2. Ленинград, Музгиз 1963, 378 с.
53. ***Атаян Р.*** Армянская народная песня. Москва, изд. «Москва», 1965, 76 с.

54. ***Барток Б.*** О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени; Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка; Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку // В сб. статей «Бела Барток», Москва, изд. «Музыка», 1977, 261 с.
55. ***Галицкая С.*** Теоретические вопросы монодии. Ташкент, изд. «Фан», Узб. ССР, 1981, 228 с.
56. ***Геодакян Г.*** Комитас // В сб. статей «Музыка республик Закавказья». Тбилиси, изд. «Хеловнеба», 1975, с. 26-44.
57. ***Геодакян Г.*** Традиционное и новаторское в творчестве А.Хачатуряна // В сб. статей «Музыкальный Современник», вып. 3. Москва, «Советский композитор», 1979, с.89-110.
58. ***Геодакян Г.*** Пути формирования армянской музыкальной классики. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2006, 352 с.
59. ***Головинский Г.*** Композитор и фольклор. Москва, изд. «Музыка», 1981, 280 с.
60. ***Гумреци.*** Николай Фадеевич Тигранов и музыка востока. Ленинград, издание автора, 1927, 45 с.
61. ***Джагацпанян К.*** По следам ритмов национальной музыки. Ереван, изд. «Маштоц», 1999, 189 с.
62. ***Еолян И.*** Симфония Э.Оганесяна. Москва, «Советская музыка», 1958, N11, с. 31.
63. ***Журнал «Советская музыка».*** Москва, Госмузиздат, 1948, N1, 143 с.
64. ***Земцовский И.*** Фольклор и композитор. Ленинград-Москва, изд. «Советский композитор» 1978, 174 с.
65. ***Земцовский И.*** Народная музыка и современность // В кн: «Современность и фольклор». Москва, 1977, с. 28-75.
66. ***Земцовский И.*** Проблема многоголосия в теории монодии // В сб. «Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: История и современность. Тезисы докладов международного симпозиума. Душанбе, 1990, с.391-395.
67. ***Земцовский И.*** Возвращение к Мусоргскому: к проблеме «истоков» композиторского творчества. Тезисы докладов международной конференции, Великие Луки, 1989, с. 10-12.
68. ***Земцовский И.*** Из мира устных традиций. Санкт-Петербург, изд. федерального агенства по культуре и кинематографии РИИИ, 2006, 236 с.
69. ***Земцовский И.*** Существует ли изоморфизм традиции? ART журнал, Siktifkar N3, с. 124-237.
70. ***Золотова И.*** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Ереван, «Комитас», 2010, 351 с.

71. ***Зурабян Ж.*** Выразительные особенности «первичных» интонаций в разных слоях армянского национального песнетворчества // В сб. «Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: История и современность». Тезисы докладов международного симпозиума. Душанбе, 1990, с. 395-396.
72. ***Зурабян Ж.*** Фольклорные пласты в тематизме Первой Симфонии Дж. Тер-Татевосяна // Сборник музыковедческих трудов. Ред. Н.Аветисян. Ереван, изд. «Комитас», 2000, с. 28-35.
73. ***Зурабян Ж.*** Продолжение хачатуряновских традиций в творчестве его последователей (1950-1960гг.) // В сб. «Арам Хачатурян и музыка XX века». Материалы международного симпозиума к 100-летию композитора. Ред. Г.Меликян, Ереван, изд. «Арчеш», 2003, с. 96-101.
74. ***Зурабян Ж.*** "Отзыв-письмо" на статью И.Земцовского "Существует ли изоморфизм традиций?", Музыкальная Армения N2 (29), Ереван, изд. ЕГК, 2008, с. 54-56.
75. ***Зурабян Ж.*** Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-1960гг. Монография. Ереван, «Комитас», 2002, 159 с.
76. ***Зурабян Ж.*** К вопросу об интонационной выразительности армянской монодической музыки. "Музыковедение" научный журнал, ООО "Научтехлитиздат". Москва, 2013, N5, с. 12-13.
77. ***Кушнарев Х.*** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Госмузиздат, 1959, 624 с.
78. ***Мазель Л.*** Вопросы анализа. Москва, изд. «Советский композитор» 1978, 350 с.
79. ***Мазель Л.*** Строение музыкальных произведений. Москва, «Музыка», 1979, 533 с.
80. ***Музыкальная энциклопедия.*** Том 2. Москва, «Советская энциклопедия», 1974, 958 с.
81. ***Назайкинский Е.*** О психологии музыкального восприятия. Москва, «Музыка», 1972, 380 с.
82. ***Назайкинский Е.*** Логика музыкальной Композиции. Москва, изд. «Музыка», 1982, 318 с.
83. ***Овсянников М.*** История эстетической мысли. Москва, изд. «Высшая школа», 1978, 351 с.
84. ***Орджоникидзе Г.*** О диалектике национального и интернационального. Москва, «Советская музыка», 1975, N2, с. 8.
85. ***Пахлеванян А.*** Вопросы армянской музыкальной фольклористики. Ереван, изд. ЕГК, 2005, 186 с.
86. ***Рухкян М.*** Армянская симфония. Ереван, АН Арм. ССР, 1980, 115 с.

87. ***Рухкян М.*** Авет Тертерян (творчество и жизнь). Ереван, изд. «Наири», 2002, 247 с.
88. ***Рухкян М.*** Портреты армянских композиторов. Ереван, изд. «Наири», 2009, 234 с.
89. ***Ручьевская Е.*** «Функции музыкальной темы», Ленинград, "Музыка" изд., 1977, 158 с.
90. ***Саркисян С.*** Армянская музыка в контексте XX века. Москва, изд. «Композитор», 2002, 561 с.
91. ***Советский Энциклопедический словарь.*** Гл.ред. А.Прохоров. Москва «Советская Энциклопедия», 1983, 1600 с.
92. ***Спендиаров А.*** Письма. Ереван, АН Арм. ССР, 1962, 562 с.
93. ***Способин И.*** Музыкальная форма. Изд. 5-е. Москва, изд. «Музыка», 1972, 399 с.
94. ***Сурожский А.*** О Встрече. Изд. 2-е. Клин, фонд «Христианская жизнь», 1999, 254 с.
95. ***Тагмизян Н.*** Теория музыки в Древней Армении, Ереван. АН Арм. ССР. 1977, 318 с.
96. ***Тер-Симонян М.*** Армянская камерно-инструментальная ансамблевая музыка. Ереван, АН Арм. ССР, 1974, 153 с.
97. ***Тюлин Ю., Бершадская Т.*** Музыкальная форма. Изд. 2-е. Москва, изд. «Музыка», 1974, 358 с.
98. ***Хачатурян А.*** О музыке и музыкантах. Ереван, АН Арм. ССР, 1980, 324 с.
99. ***Холопова В.*** Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Москва, изд. «Музыка», 1971, 293 с.
100. ***Худабашян К.*** Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1977, 212 с.
101. ***Худабашян К.*** Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Ереван, изд. «Амроц груп», 2011, 271 с.
102. ***Чеботарян Г.*** Полифония в творчестве А.Хачатуряна. Ереван, изд. «Айастан», 1969, 269 с.
103. ***Шавердян А.*** Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков. Москва, Госмузиздат, 1959, 447 с.
104. ***Шахназарова Н.*** Арам Хачатурян // В сб. «Музыка Закавказских республик». Тбилиси, изд. «Хеловнеба», 1975, с.105.
105. ***Энциклопедический музыкальный словарь.*** Отв.ред. Келдыш Г. Составители Штейнпресс Б, Ямпольский И. Москва, «Большая советская энциклопедия», 1959, 324 с.
106. ***Юсфин А.*** Первая симфония Дж.Тер-Татевосяна. Москва, изд. «Советский композитор», 1960, 30 с.
107. ***Zurabyan J.*** Hovanessian Simon. Essay in Contemporary Composers. Ed. by Brian Morton, Pamela Collins. Chicago and London, 1992, p.410-411.

Մոնոդիա (հուն.monōdia) – մեկ երգչի երգեցողություն (monoc – մեկ և doc – երգիչ) միաձայն երգեցողություն մեկի, կամ խմբական կատարմամբ ունիսոն կամ օկտավայով: Энциклопедический музыкальный словарь, ред. Г.Келдыш, М., «Большая советская энциклопедия», 1959, с.158; Մոնոդիա (հուն. monōdia) – Հին Հունաստանում մեկ երգչի երգեցողությունը ավլոսի, կիֆարի կամ քնարի նվագակցությամբ; 2) Մեներգեցիկ ոճ հոմոֆոն նվագակցությամբ, որ ձևավորվել էր 17դ. Իտալիայում: Советский энциклопедический словарь, ред. А.Прохоров, изд. 2, М., «Советская энциклопедия», 1983, с.825. (էջ 8)

«Մոնոդիա ասելով պետք է հասկանալ ոչ միայն համապատասխան տիպի մեկ ստեղծագործություն, այլև այդ տեսակի ողջ ամբողջությունը: Մոնոդիկը միշտ չէ, որ միաձայնություն է: <···> Մոնոդիկ շարադրանքը չի սահմանափակվում միայն մեղեդիով: Բայց և, ամեն մեղեդի չէ, որ մոնոդիկ է իր բնությամբ»: (էջ 9)

Բարտոկը նշում է գեղջկական երգի ստեղծագործական վերադրսևորումների մի քանի տեսակ՝.

1. «...Օգտագործել գեղջկական մեղեդին անփոփոխ, որոշ տարբերակմամբ, ավելացնելով նվագակցություն, երբեմն շրջանակելով այն նախաբանով և վերջաբանով»: Խոսքը գնում է մոնոդիայի մշակում-ներդաշնակման մասին գլխավորապես վոկալ երաժշտության մեջ:

2. «Այլ դեպքերում գեղջկական մեղեդին կարող է խաղալ բնաբանի (էպիգրաֆ) դեր և կարևոր է, որ մեղեդու նոր երաժշտական "հանդերձավորումը" բխի նրա բնույթից և առանձնահատկություններից, ակնհայտ թե սքողված, միայն թե նոր հնչողության մեջ դրանք կազմեն օրգանական ամբողջություն»: Սա, ամենայն հավանականությամբ վերաբերվում է մոնոդիայի ամբողջական, ակտիվ ստեղծագործական մշակմանը:

3. «...Իրական գեղջկական մեղեդու օգտագործման փոխարեն կոմպոզիտորը ստեղծում է նրա նմանակը»:(էջ 15)

«Բացահայտել ակունք, այսինքն ընկալել որևէ բան որպես սկզբնաղբյուր, կնշանակի կարողանալ լսել դա իր սեփական անկրկնելի համակարգի մեջ և մտցնել այն նոր համատեքստի մեջ որպես քո սեփական գեղարվեստական տեքստ - ասելիքը»: (էջ 16)

Ժողովրդական մեղեդու ստեղծագործական վերադրսևորումների մեջ Գ.Գոլովինսկին առանձնացնում է մի քանի տեսակ.

1. «**Վերստեղծում** – ձգտում ստեղծել ոչ միայն կոնկրետ կերպար այլև բնորոշ ֆոլկլորային ժանր՝ հնարավորինս «սկզբնաղբյուրին» մոտ, պահպանելով մասնագիտական արվեստից նրան տարբերող գծերը»: (էջ 17)

Ամենայն հավանականությամբ նա նկատի ունի խոշոր ստեղծագործության մեջ ֆոլկլորային «շերտի» մեջբերումը՝ առանց նկատելի փոփոխությունների, իր նախնական հատկանիշների պահպանման կարևորությամբ,

2. «Ներգրավում (ներքաշում) – ժողովրդական մեղեդին կամ ֆոլկլորային նմուշը ենթարկել իր մտահղացքին»: Խոսքն, իհարկե վերաբերվում է մոնոդիայի մեջբերմանը՝ կոմպոզիտորի ակտիվ միջամտությամբ,

3. «... ժողովրդական մեղեդու (նրա հատվածի, ռիթմական դարձվածքի և այլն), փոխակերպումը հեղինակային երաժշտական թեմայի»:

«Բանն այն է, – գրում է նա, - որ կապը ժողովրդականի և մասնագիտականի միջև գոյություն ունի արվեստի տարբեր տեսակներում (գրականություն, պոեզիա, պարարվեստ և այլն) – սակայն, թերևս ոչ մի արվեստում այդ կապը չի կրում այնքան բազմաշեղ, բացահայտ և "հայտարարված" բնույթ, որքան երաժշտության մեջ»: (էջ 18)

Ա.Շահվերդյանը գրում է՝ «Ն.Տիգրանյանի աշխատանքը ուղղված մուդամաթի՝ մոնոդիկ արվեստի այդ հարուստ, բովանդակալից ու երաժշտաարտահայտչական հնարավորություններով հագեցված ժանրի հավաքման, գրառման և ուսումնասիրության գործին պատմական մեծ նշանակություն ունի: Նրա կողմից հրատարակված մուղամները որոշակի ներդրում են հայ երաժշտության ինտոնացիոն-ոճական կուտակումների մեջ: Դա ժողովրդա-մասնագիտական երաժշտության տարատեսակներից է, որի հետ մանրամասն և բազմակողմանի ծանոթությունը խորը իմաստ ունի և ընդլայնում է պատմական ու գեղագիտական պատկերացումները մոնոդիկ արվեստի ձևերի, արտահայտչական հնարավորությունների և մասշտաբների մասին»: (էջ 32)

Այս պարերի մասին Ա.Շահվերդյանը գրում է. «Դրանք արտակարգ ինքնատիպ և վերին աստիճանի ուշագրավ ստեղծագործություններ են, որ իրենց մեջ կրում են ստեղծագործական և ազգագրական հարցերի լուծումներ: Բացառիկ բազմակողմանիորեն այստեղ ներկայացված է հայկական ժողովըրդական պարերի մելոսը իր լադային և ռիթմական ակտիվ կյանքով, նրբագեղ, ազատ ու հստակ կառուցվածքով. կոմպոզիտորը ձգտում է ներկայացնել պարային մեղեդիների հարստությունը, պահպանելով ժողովրդական գործիքների բնույթը և նրանց հետ կապվող երաժշտական շարադրանքի յուրահատկությունը»: (էջ 35)

«Թեման – դա երաժշտական միտքն է (նախապես որևէ երաժշտական ձևով արտահայտված), որն աչքի է ընկնում երաժշտական արտահայտչության բավական ցայտուն խտացված, անհատականացված բնույթով և սովորաբար ընկած է զարգացման հիմքում: (Мазель Л., Вопросы анализа, с.151). Նմանատիպ բնորոշում է տալիս Ե.Ռուչևսկայան՝ «Թեման տեքստի կառուցվածքի (ստրուկտուրայի) տարրն է, որը ներկայացնում է այդ ստեղծագործությունը և ընկած է ձևի ծավալման և զարգացման հիմքում» (Ручьевская Е., «Функции музыкальной темы», с.8): (էջ 43)

Այստեղ տեղին է հիշել Գ.Գյոդակյանի խոսքերը՝ ժողովրդական երա-

ժըշտության նկատմամբ խաչատրյանական մոտեցման մասին. «Ժողովրդական երաժշտության նմուշներում նրա համար կարևոր է ոչ այնքան ոճական մաքրությունը, որքան կենսական ճշտությունը (արժանահավատությունը) <-> Նա լիովին տիրապետում է պարզ, ծանոթ, հանդարակ մեղեդին բարձր գեղարվեստական ազգային երաժշտության վերածելու արվեստին»: (էջ 46)

«Ֆոլկլորը որքան խորն է գիտակցվում կոմպոզիտորի կողմից, այնքան ավելի է հարստացնում նրա արվեստը, տանում դեպի նոր որոնումներ, դեպի փոխգործակցում, պահանջում է "ապացույցներ" և "իերքումներ", ինչ ասես, միայն ոչ ընդօրինակում, նմանակում: Ավելին՝ ֆոլկլորը ինքնին կարիք չունի մշակումների, չի "ուզում" որ իրեն ձեռք տան, դիմադրում է և՛ ինչյունի այլ բնությանը, և՛ այլ երաժշտամտածողության ներխուժմանը», – գրում է Ի.Զեմցովսկին: (էջ 46-47)

Ինչպես Ի.Զեմցովսկին է գրում. «Ֆոլկլորին մոտենալը շատ բարդ ստեղծագործական ակտ է: Չմոռանանք, որ կոմպոզիտորը ֆոլկլորի մեջ ունի ոչ միայն հումք, "նյութ" (որպես բնական նյութ) այլև առանձնահատուկ գեղարվեստական համակարգ, կամ նշաններ ու մասեր, վերցված այդ համակարգից: Ուզում է կոմպոզիտորը թե ոչ, այդ "մասնաբաժինը" դառնում է "մրցակցող" ուժ, որը մշտապես դիմադրում է գրավոր արվեստին: Նա պահանջում է կամ փոփոխություն այն հնամատեքստում ուր իրեն տեղադրել են, կամ իր տեքստի փոփոխություն, այլապես առաջ է գալիս յուրօրինակ "բջջահյուսվածքային" անհամատեղելիություն»: (էջ 50)

Ինչպես նկատում է Ս. Սարգսյանը «...նրանց ստեղծագործություններում տեղի է ունենում շրջադարձ արտաքին տարածությունից դեպի ներքին, ուր կարևորվում է միայն մեկ հոգեվիճակ, մեկ խորհրդանշանային կերպար, ինքնամփոփ, կտրված ասոցիատիվ կապերի սովոր շրջապատից»: (էջ 54)

Ինչպես է.Ավետյանն է գրում. «Ճանաչողության պրոցեսը ճանաչողի մշտական օբյեկտիվացումն է աշխարհում, և աշխարհի սուբյեկտիվացումը ճանաչողի մեջ, պայմանական սահմանագծերի նշումն ու բացասումը: Մենք ճանաչում ենք օտարը շնորհիվ այն բանի, ինչ որ կա մեր մեջ նրանից, և միևնույն ժամանակ այդ օտարի միջոցով մենք հասնում ենք առավել խորը ինքնաճանաչման»: (էջ 55)

Ինչպես Ս.Սարգսյանն է գրում. «Հեղինակային բացատրությունները օգնում են ավելի լավ հասկանալ կոմպոզիտորի մտքերը երաժշտության ֆիզիկական-հնչյունաբանական և մաթեմատիկական օրինաչափությունների միասնականության մասին»: (էջ 62)

Ս.Սարգսյանը ձևակերպում է հետևյալ կերպ. «.....քաղվածային սկզբունքը տեղը զիջում է կառուցվածքայինին, որի ժամանակ կոմպոզիտորը ձգտում է բացահայտել ֆոլկլորի կառուցողական օրինաչափությունները: Այս դեպքում, ժողովրդական երգի առանձին տարրերը ստանում են ինքնուրույն

նշանակություն՝ նրանք փոխակերպվում են արդեն այլ տրամաբանական համակարգի մեջ, որքանով "համակարգ" կարելի է անվանել տվյալ ստեղծագործությունը, և, վերաիմաստավորվելով ստեղծում են երաժշտության արտահայտչատարրերի նոր հարաբերություններ»: (էջ 63)

«Ավանդույթի մեխանիզմը – գրում է Զեմցովսկին, – որպես վերարտադրման օրենքների վերարտադրում մի իրողություն է, որի բնությունը մնում է մեծ գաղտնիք: Ամեն մի ավանդույթ դա բացահայտի ու անհայտի, իրականի ու սաղմնայինի, մատչելիի և անբացատրելիի միասնությունն է: <...> Մենք չենք կարող չզգալ արվեստում այն յուրահատուկ ստեղծարար էներգիան, որից բխում է իսկական, անկրկնելի և ոչնչով չփոխարինվող բովանդակությունը, այն ազդակն ու իմաստը, որը միշտ գերազանցում է ձևին: ... Այդ գերազանցության մեջ է ամենակարևորը: Ավանդույթը վերարտադրում է այնքան ժամանակ, որքան դեռ բովանդակությունը գերազանցում է նրա առկա ձևերին»: (էջ 63)

Հարաբերելով ֆոլկլորը «ավանդույթի» հետ Զեմցովսկին ֆոլկլորին ևս վերագրում է «վերարտադրողական» կարողություններ. «Ինչպես բիոլոգիական կյանքում կա ԴՆԹ գենետիկ կոդը (ДНК), որում ամփոփված է կենդանի նյութի միջով անցնող կենարար էներգիան, բանավոր ավանդույթի մեջ նույնպես առկա է մշտապես գործող և արարող շարժման էներգիան»: (էջ 64)

Մ.Ռուխկյանը գրում է. «Այդ ինքնատիպ վոկալիզը ինտոնացիոն ամուր թելերով կապված է հայ մոնոդիկ մշակույթին և զարմանալի է, թե ինչպես է կոմպոզիտորին հաջողվել մոնոդիայի ինտոնացիոն նրբագծերի մեջ խտացնել հայ երգաստեղծության բնորոշ կերպարներն ու տիպերը, սկսած գեղջկական ֆոլկլորից մինչև աշուղական կրքոտ, ոգեշունչ ելևէջներ, խստաբարո հոգևոր մոնոդիաներից մինչև ազատ իմպրովիզացիոն պոետիկ երգասացություններ»: (էջ 66)

Ինչպես Ս.Սարգսյանն է գրում. «Ժողովրդական գործիքների օգտագործումը իր ստեղծագործություններում Տերտերյանը գնահատում է որպես «հոգևոր հիշողության» դրսևորում: Իրոք, ժողովրդական գործիքի տեմբրային բնորոշությունը - փողային, հարվածային թե լարային – նրա համար ուներ ոչ թե ազգագրական, այլ սիմվոլիկ նշանակություն»: (էջ 67)

Իզոմորֆիզմ – Iso ... (հուն. isos – միանման, համազոր) – morphé - ձև - ժամանակակից մաթեմատիկայի հասկացություն, որը կոնկրետացնում է անալոգիա, մոդել լայն ըմբռնումները: Ի. - առարկաների միջև եղած համապատասխանություն (հարաբերություն), որն արտահայտում է նրանց ձևակազմական նմանությունը: Сов.Энциклопедический словарь, с. 479-480. (էջ 85 տողատակ)

«Կոմպոզիտորի համար ֆոլկլորին դիմելը հաճախ հանդիսանում է յուրօրինակ ինքնակայացման պրոցես: Փնտրելով ֆոլկլորի մեջ իրեն հարազատ բան, կոմպոզիտորը ոչ թե «օգտագործում» է այն, ինչպես սովորաբար ասում ենք, այլ ձգտում է ներթափանցել այդ նյութի տրամաբանության, նրա

ստեղծագործական մեթոդի մեջ»: Земцовский И., Из мира устных традиций. Гл.6. Как композиторы открывают фольклор, с. 196: (էջ 85 տողատակ)

Խուդաբաշյանը իր հոդվածում գրում է. «Կրկնակի հարմոնիկ լադում ծավալվող մեղեդու և մելոդիկ միևորի վերին տետրախորդով անցնող ենթաձայնի զուգորդումը, կազմում է պոլիլադայնություն»: (էջ 129)

«Երաժշտական լեզուն ստեղծում է ժողովուրդը: Նա ստեղծում է երաժըշտության ինտոնացիոն կառույցի այն անկրկնելի, երբեմն նույնիսկ դժվար բացատրելի ինքնատիպությունը, որի շնորհիվ մենք կարողանում ենք անսխալ ձևով տարբերել այս կամ այն երաժշտական ստեղծագործության ազգային պատկանելությունը»: (էջ 133)

Տեղին է հիշել Ն.Շահնազարովայի խոսքերը. «Քաղաքային ֆոլկլորի օգտագործման եզակի փաստը ... վկայում է ճաշակի ու ոճական զգացողության մասին, որոնց օգնությամբ քաղաքային բավական թեթևամիտ երգը վերածվել է քնարական գլուխգործոցի»: (էջ 35)

Գրել է Մ.Ռուխկյանը. «Դա ժողովրդական ուրախության տեսարան է, իսկ մի գուցե պար՝ ճակատամարտերի միջև, առևական ռազմիկների ու նրանց հարսնացուների պար արարողություն»: (էջ 157)

Ռ.Աթայանը գրում է. « ... "Կռունկը" հնարավորինս մոտենում է գեղջկական երգերին և միջանկյալ տեղ է գրավում տաղերի ու գեղջկական երգերի միջև»: (էջ 161)

Դիպուկ նկատել է Մ.Ռուխկյանը. «...Յուրաքանչյուր թեմատիկ գիծ ունի իր ընթացքը և ազատ անցումներ է կատարում վճռական, կամային ելևէջներից դեպի հուզումնալից, սլացիկ դարձվածքներ, մեղեդիական լեգատոյից դեպի հստակ պիցիկատոներ... Արտահայտելով կոմիտասյան բազմաձայնության այն առանձնահատկությունը, որում ձայները հակադրվում են բայց չեն բախվում, այլ կարծես միաձուլվում են ակտիվ, երբեմն դրամատիկ երկխոսության մեջ: Կոմպոզիտորը խորացնում է այդ դրամատիզմը հասցնելով ողբերգական հնչողության»: (էջ 161-162)

«Տրիոյի երեք մասերում, որոնք տարբեր դրամատուրգիական ծանրաբեռնվածություն ունեն, ստեղծագործության հիմնական գաղափարական մոտիվը մարդու պայքարն է ծառացած խոչընդոտների դեմ, որ ամփոփված են մերթ արտաքին ուժերի, մերթ ներքին հոգեկան տվայտանքների և դրանցից դուրս գալու ուղիների որոնումների մեջ», – գրում է Մ.Տեր-Սիմոնյանը: (էջ 171)

Ս.Ամատունին, բնորոշելով Տրիոյի գաղափարական մտահղացքը, տեսնում է նրանում ողբերգականության տարրեր. «Գաղափարական մտահղացմամբ, ներքին կոնֆլիկտայնությամբ, զարգացման նպատակասլացությամբ և ինքնաարտահայտման անմիջականությամբ Տրիոն ինչ-որ տեղ շարունակում է

XIX դարի վերջերին ռուսական երաժշտության մեջ հաստատված Սգո տրիոների ավանդույթը, թեկուզ և առանց կոնկրետ նվիրաբերության»: (էջ 172)

Ի.Զեմցովսկին գրում է. «Այն, ինչ սովորաբար անվանում ենք մեջբերում (ցիտատ) մեքենայական ակտ չէ, քանի որ ցանկացած մեջբերում մեջբերվող մեղեդուն հաղորդում է նոր ֆունկցիոնալ նշանակություն, և այդ նոր ֆունկցիոնալ դերը կոմպոզիտորի համար հաճախ ավելի կարևոր է, քան մեջբերման փաստն ինքնին և նրա բաղադրությունը: Նոր դերակատարումը մեղեդուն տալիս է նոր իմաստ, համենայնդեպս նոր՝ տվյալ համատեքստում, ինչը չի բացառում նաև նրա ասոցիատիվ ազդեցությունը: <...> Կա պասիվ և ակտիվ ստեղծագործական մոտեցում: Ըստ էության կոմպոզիտորը պետք է հաղթահարի ժողովրդական մեղեդին որպես ցիտատ-մեջբերում, միայն այդ դեպքում այն կդառնա իր սեփական նյութը և կարտահայտի իր սեփական միտքը...»: (էջ 181)

Ռ.Աթայանը տաղերը համեմատում է նույնիսկ արիաների հետ. «Երաժըշտական առումով տաղերը ծավալուն վոկալ պիեսներ են արիաների նման: Նրանցում արտացոլվել է հեղինակների՝ «տաղասացների» մեղեդի արարելու հմտությունը: <...> Տաղերը շատ հարուստ են մեղեդիական առումով: Նրանք ունեն լայն ծայնասահմանի ծորերգային, զարդակերտ (օրնամենտալ) մեղեդի: Ինչպես հայկական ժողովրդական որոշ ծորերգային-մեղեդային երգանմուշներում, տաղերում ևս մեծ դեր է խաղում նախնական երաժշտական մտքի մոտիվային զարգացումը: Տաղերում մեղեդին թվում է անվերջանալի, ծավալվում է անընդհատ, արտահայտելով հուզումնալից հոգեվիճակ <...> և հասնում է դրամատիկ պաթոսի: Տաղերի մեղեդիները իրենց զգացմունքային խորությամբ և գեղեցկությամբ երբեմն համեմատվում են Բախի ու Հենդելի վոկալ կամ գործիքային արիաների հետ»: (էջ 184)

«Թեմաների միատեղ ծավալման ժամանակ տեղի է ունենում նրանց փոխհարստացումն ու փոխազդեցությունը: Լայն տևողություններով, ակորդային շարադրանքով ծավալվող խորալային թեմայի ընդգծված, համաչափ ու զուսպ շարժումը հակադրվում է ժողովրդական երգի լայնաշունչ, ճկուն ռիթմով հնչող «վշտի» թեմային: Նրանց համատեղ հնչողության հիմքը սգո քայլերգի օստինատ ռիթմական պատկերն է: Զույգ թեմաները շարունակելով մնալ համատեղ հնչողության մեջ աստիճանաբար տարալուծվում են»: (էջ 209)

Այս պահը ճիշտ է գնահատել Մ.Տեր-Սիմոնյանը իր մենագրության մեջ, գրելով. «...Այդ անսպասելի շրջադարձը կատակային մոտիվից դեպի հոգևոր մեղեդի դուրս եկավ հոգևոր պիեսի շրջանակներից... Դրանով հեղինակի նախնական մտահղացումը ընդլայնվեց, անհրաժեշտություն եղավ հորինելու ծավալուն էպիկո-դրամատիկ բնույթի նախաբան՝ ինտրոդուկցիա, որը ավելի համոզիչ ձևով կտաներ դեպի ստեղծագործության բուն բաժինը՝ անընդհատ շարժումը»: (էջ)212

Ֆրիդրիխ Շելլինգը գրում է. «Արվեստագետը իր ստեղծագործության

մեջ նախնական մտահղացքից բացի դնում է նաև «ինչ-որ անսահմանություն», որն անընթռնելի է որևէ «վերջնական բանականության» համար: Քանի-որ արվեստագետը արարում է լոկ իր բնությամբ դրդված, ապա գեղարվեստական երկը պարունակում է շատ ավելին, քան այն ինչ հեղինակը մտադիր էր արտահայտել: Այս դեպքում գեղարվեստական ստեղծագործության արդյունքը ձեռք է բերում մի «հրաշք», որը եթե թեկուզ մեկ անգամ կատարվել է, ապա կարող է վկայել և համոզել մեզ վերին կեցության բացարձակ իրողության մեջ»: (էջ 213)

Եթե խոսենք գեղարվեստի լեզվով, ապա թերևս կարելի է համեմատել ֆոլկլորային երգանմուշը նկարի, իսկ հոգևոր մոնոդիան՝ Սրբապատկերի հետ, հիշելով Անտոնի Սուրոժսկու խոսքը այդ մասին. «Եթե համեմատենք Սրբապատկերը նկարի հետ, - գրում է նա,- յուրաքանչյուրն իր առավելություններն ունի կախված այն բանից, թե ինչ եք ասում և ինչ եք ուզում ասել: Նկարը պատկերում է այն, ինչ մեր իրեղեն կյանքում կա՝ բարին ու չարը, լույսն ու մութը, պայքարն ու հաղթանակը և պարտությունը, ամենը ներառյալ և՛ անհաջողություն, և՛ կայացում, և՛ երկիմաստություն: Դրանով նկարի ընդգրկումը ավելի լայն է քան Սրբապատկերինը, որովհետև Սրբապատկերը բացառում է շատ ու շատ բաներ: Նրա միջից շատ բան է հանված: Բայց դրա փոխարեն նրանում միանգամայն պարզորոշ առկա է Աստվածայինը, հավիտենականը: Այդ առումով այն ավելի շատ բան է տալիս, քան նկարը: <...> Սրբապատկերը իր խորությամբ գերազանցում է կերպարվեստի գործին, միևնույն ժամանակ մնալով անհասանելի ինչպես այսօրվա ուղին...»: (էջ 228-229)

Ինչպես գրում է Գ.Օրջոնիկիձեն. «Հնագույն մշակութային տարրերը ինքնին ոչինչ չեն ասում, եթե նրանք կապված չեն նոր հասարակական կենսափորձին: Եվ դժվար չէ պատկերացնել, որչափ զգալիորեն պիտի դրանք փոխակերպվեն և հոգեբանորեն "բեռնվեն", որպեսզի մոտենան մեր ժամանակներին: Հակառակ դեպքում դրանք կմնան նույնքան հեռու մեր մշակութային դինամիկայից, որքան թանգարանային ցուցանմուշները»: (էջ 239)

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՆՈՏԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

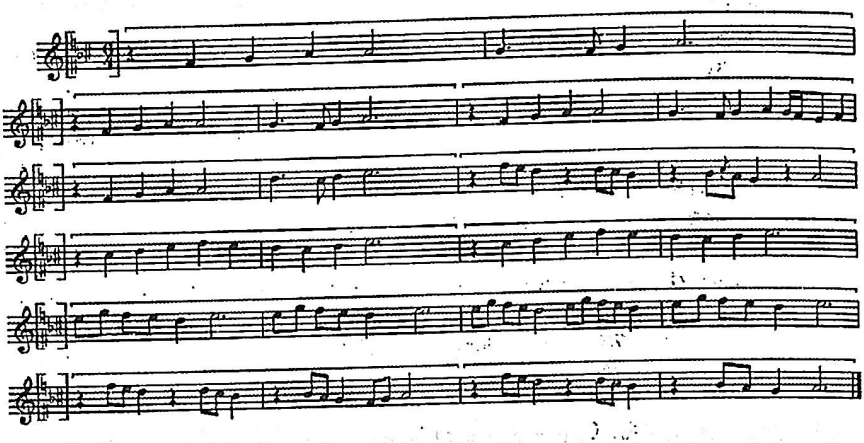
1. ***Ալթունյան Թ.,*** Հայկական ժողովրդական երգերի մշակումներ, գիրք 2, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1988, 115 էջ:
2. ***Ալթունյան Ռ.,*** Մանրանվագներ լարային քառյակի համար, «Լարային կվարտետներ» ժողովածու, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1983, էջ 3-36:
3. ***Աղաջանյան Ս.,*** Չորս պոլիմոնոդիա լարային նվագախմբի համար, պարտիտուր, Երևան, «Արձեշ» հրատ., 2001, 36 էջ:
4. ***Անդրիասյան Ռ.,*** Դաշնամուրային երկեր, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1974, 94 էջ:
5. ***Աստվածատրյան Լ.,*** Դաշնամուրային և սիմֆոնիկ երկեր, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1987, 234 էջ:
6. ***Բաբաջանյան Ա.,*** Դաշնամուրային պիեսներ, Երևան, «Անտարես» հրատ., 2006, 88 էջ:
7. ***Գանձարան.,*** Ազգագրական ժողովածու հայ ժողովրդական, սիրային, հոգևոր երկերի, Կահիրե, «Վոսկետառ» հրատ., 1906, 728 էջ:
8. ***Երկանյան Ե.,*** Անցեալի որմնանկարներ, Սյուիտ երգեհոնի համար, Անթիլիաս, 1994, 22 էջ:
9. ***Կարա-Մուրզա Ք.,*** Խմբերգեր, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1978, 71 էջ:
10. ***Կոմիտաս.,*** Ազգագրական ժողովածու, Հատ.1, Երևան, ՀՍԽՀ Պետհրատ, 1931, 105 էջ:
11. ***Կոմիտաս.,*** Ազգագրական ժողովածու, Հատ.2, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, 166 էջ:
12. ***Կոմիտաս.,*** Մեներգեր // Երկերի ժողովածու, Հատ.1, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1960, 188 էջ:
13. ***Կոմիտաս.,*** Դաշնամուրային ստեղծագործություններ // Երկերի ժողովածու, Հատ.6, Երևան, ՀՀԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, 1982, 238 էջ:
14. ***Կոմիտաս.,*** Պատարագ, Փարիզ, «Սեմերջյան Վ.» հրատ., 1933, 73 էջ:
15. ***Մանսուրյան Տ.,*** Գարնան երգեր քառաձայն երգչախմբի համար, Լոս-Անժելես, «Դրազարկ» հրատ., 1995, 27 էջ:
16. ***Շաքարյան Ս.,*** «Հայրենականչ» սիմֆոնիկ պոեմ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, պարտիտուր, 2005, ձեռագիր, 13 էջ:
17. ***Շերամ.,*** Երգեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1948, 118 էջ:

18. ***Սաթյան Ա.,*** «Չինար ես» դուդուկի և նվագախմբի համար, 2005, ձեռագիր, 25 էջ:
19. ***Սայաթ-Նովա.,*** Երգերի ժողովածու, Երևան, Հայպետհրատ, 1963, 78 էջ:
20. ***Սարաջյան Գ.,*** Դաշնամուրային պիեսների ժողովածու, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1976, 75 էջ:
21. ***Սարգսյան Ռ.,*** Սիմֆոնիա թ.2 «Իրոնիկա», պարտիտուր, Երևան, «Կոմիտաս», 2010, 52 էջ:
22. ***Սարգսյան Ռ.,*** «Ներսես Շնորհալի» պոեմ ֆլեյտայի, դաշնամուրի, ասմունքողի համար, 1975, ձեռագիր, 9 էջ:
23. ***Սարգսյան Ռ.,*** «Հումորեսկ» դաշնամուրի համար, 2005, ձեռագիր, 15 էջ:
24. ***Սարյան Ղ.,*** Սիմֆոնիկ պատկերներ, պարտիտուր, Երևան, Հայպետհրատ, 1956, 97 էջ:
25. ***Սպենդիարյան Ա.,*** Երևանյան էտյուդներ Սյուիտ, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.7, Երևան, Հայպետհրատ, 1962, էջ 211-243:
26. ***Տիգրանյան Ն.,*** Հայկական ժողովրդական պարեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, 30 էջ:
27. ***Վանի ժողովրդական երգեր.,*** Ազգագրական ժողովածու, մաս 2, Երևան, Հայպետհրատ, 1928, 18 էջ:
28. ***Асламазян С.,*** Пьесы на темы армянских народных песен (по записям Комитаса) для струнного оркестра. Партитура. Москва, изд. «Музыка», 1975, 71 с.
29. ***Арутюнян А.,*** Симфония. Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1959, 247 с.
30. ***Бабаджанян А.,*** Трио для скрипки, виолончели с фортепиано. Партитура. Москва, изд. «Музыка», 1976, 35 с.
31. ***Егиазарян Г.,*** «К восходу солнца». Симфоническая картина, первая сюита из балета «Севан». Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1981, 160 с.
32. ***Кокжаев М.,*** «Ой Назан» для фортепианного трио, 2003, рукопись, 5 с.
33. ***Кокжаев М.,*** «Шогер джан» для флейты, скрипки, альта, виолончели и вибрафона, 2003, рукопись, 9 с.
34. ***Мирзоян Э.,*** Интродукция и перпетум мобиле для скрипки с оркестром. Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1959, 55 с.
35. ***Мирзоян Э.,*** Симфония для струнного оркестра с литаврами. Партитура. Москва, изд. «Музыка», 1964, 123 с.

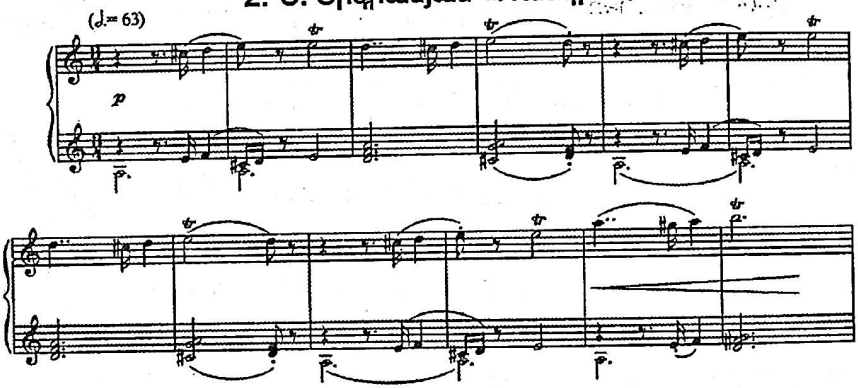
36. ***Мирзоян Э.,*** Квартет для двух скрипок, альта и виолончели. Партитура, М., Советский композитор, 1958, 55 с.
37. ***Мирзоян Э.,*** Соната для виолончели и фортепиано. Москва, изд. «Советский композитор», 1974, 36 с.
38. ***Оганесян Э.,*** Симфония I. Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1964, 226 с.
39. ***Оганесян Э.,*** Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели. Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1958, 135 с.
40. ***Оганесян С.,*** Соната для альта соло // В сб. «Пьесы для альта соло». Москва, изд. «Советский композитор», 1981, с. 13-19.
41. ***Сарьян Л.,*** «Армения» симфоническое панно. Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1972, 82 с.
42. ***Тер-Татевосян Дж.,*** Симфония N I для большого оркестра. Партитура. Москва, изд. «Советский композитор», 1959, 177 с.
43. ***Хачатурян А.,*** Симфония N 2 для большого оркестра. Партитура. Москва, Музгиз, 1946, 185 с.
44. ***Хачатурян А.,*** Концерт для фортепиано с оркестром. Москва, изд. «Советский композитор», 1969, 83 с.
45. ***Charafian V.,*** 11 fragments and transcriptions by Komitas for duduk and chamber string orchestra. SCORES OF THE Armenian composers SSAFM, 2006, 245 p.

ՆՈՏԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԿՆԵՐԻ ՀԱՎԵԼՎԱԾ

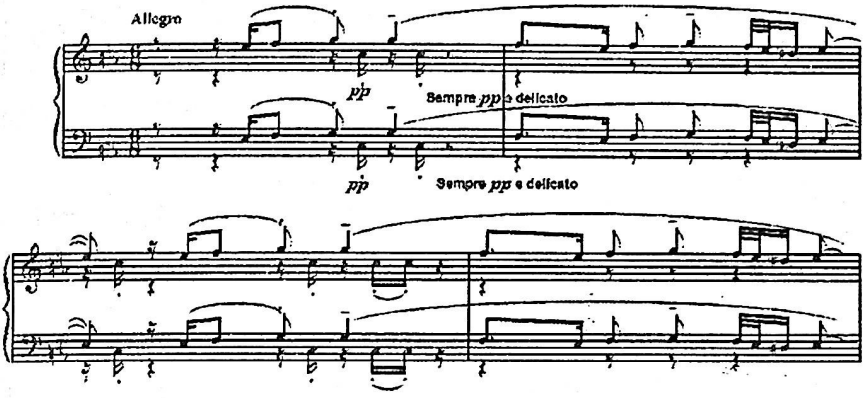
1. Ռանգի (բնօրինակ թիվ 572)



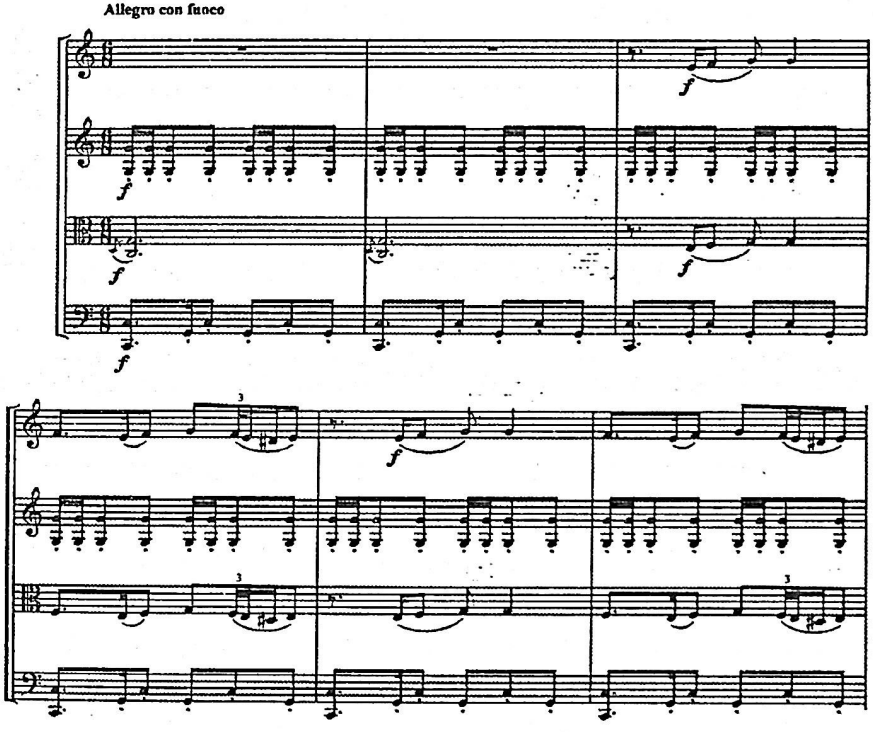
2. Ն. Տիգրանյան «Ռանգի»



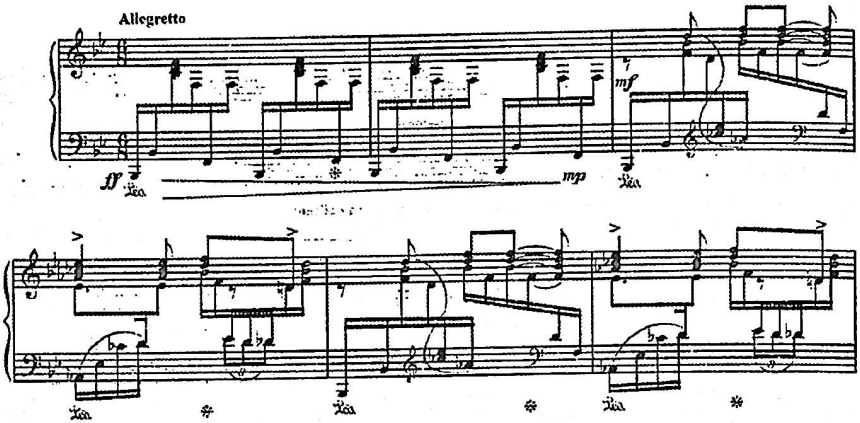
3. Կոմիտաս «Երանգի»



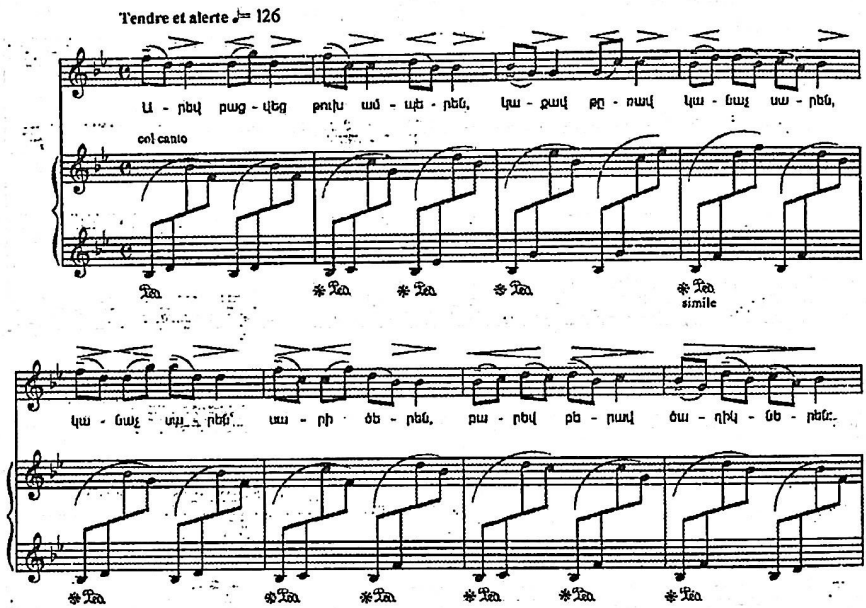
4. Ս. Ասլամազյան «Էջմիածնի պար»



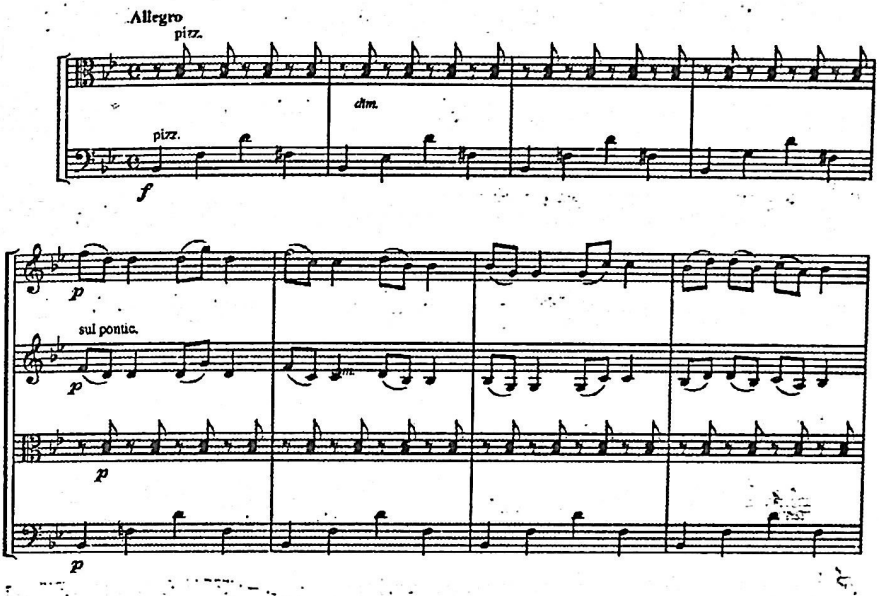
5. Ա. Բաբաջանյան «Վաղարշապատի պար»



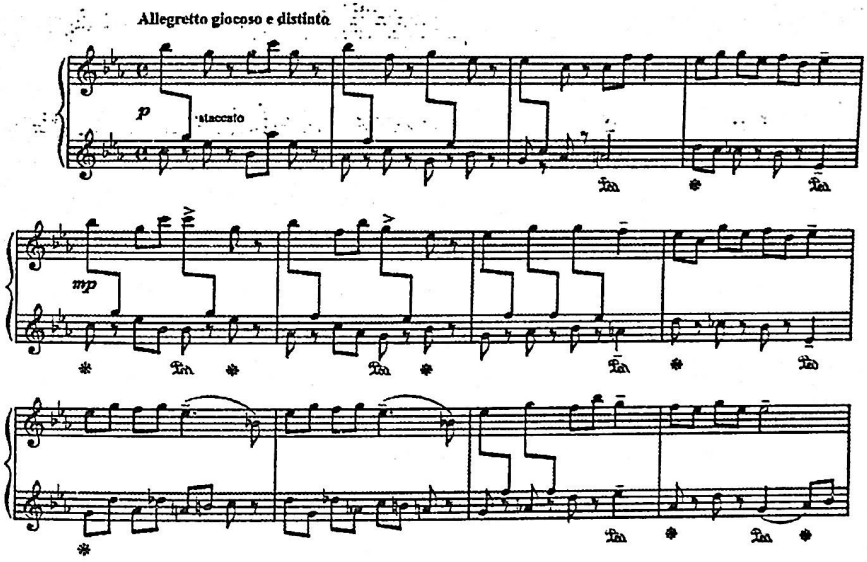
6. Կոմիտաս «Կաքավի երգը»



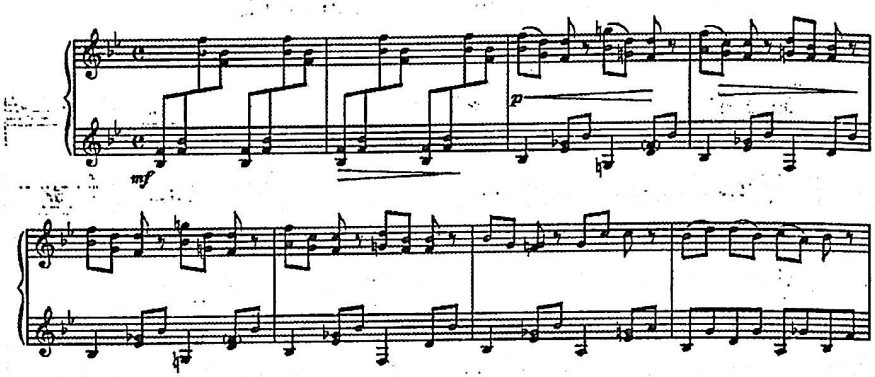
7. Ս. Ասլամազյան «Կաքավիկ»



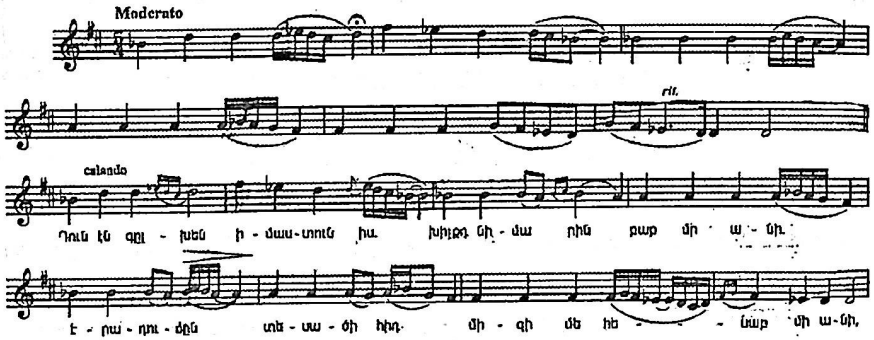
8. Գ. Սարաջյան «Կաքավիկ»



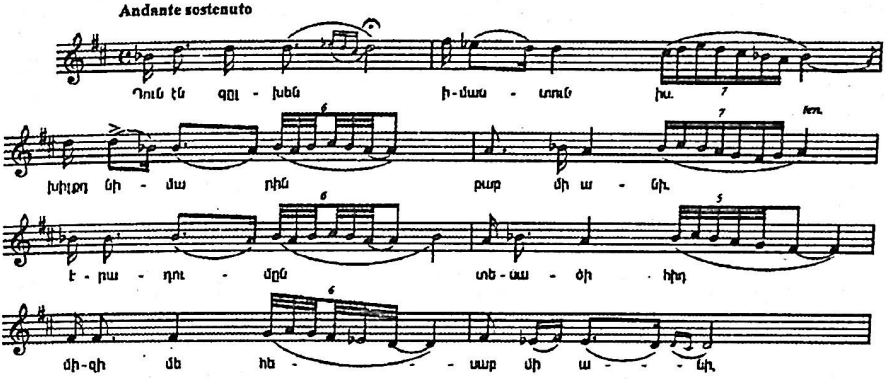
9. Ռ. Անդրիասյան «Կաքավիկ»



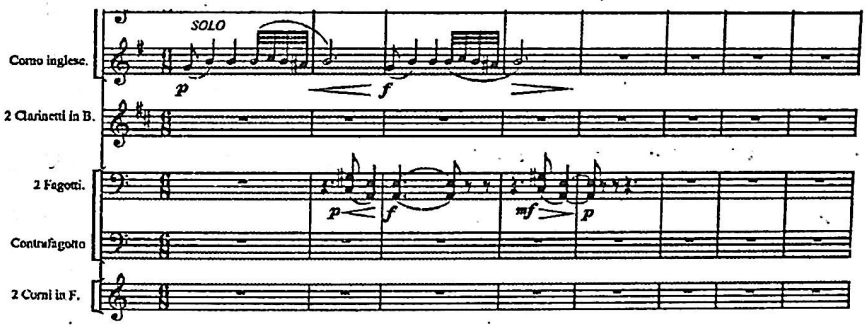
10. Սայաթ-Նովա «Դուն էն գլխեն» (գրառումը Մ. Աղայանի)



11. Սայաթ-Նովա «Դուն էն գլխեն» (գրառումը Շ. Տալյանի)



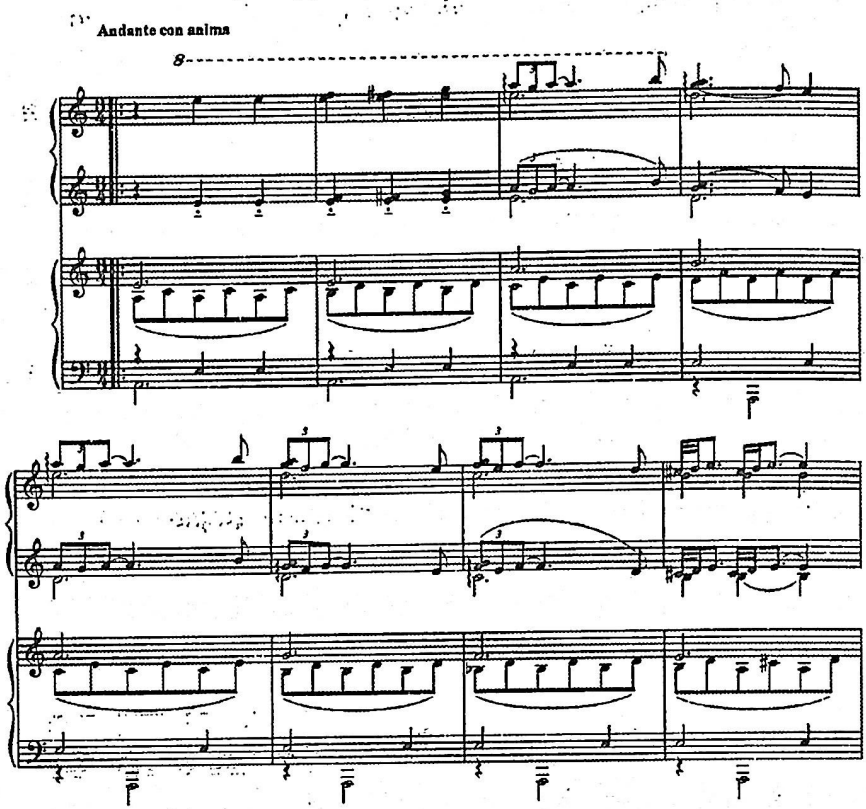
12. Ա. Սպենդիարյան «Էնզելի» (Երևանյան էտյուդներ)



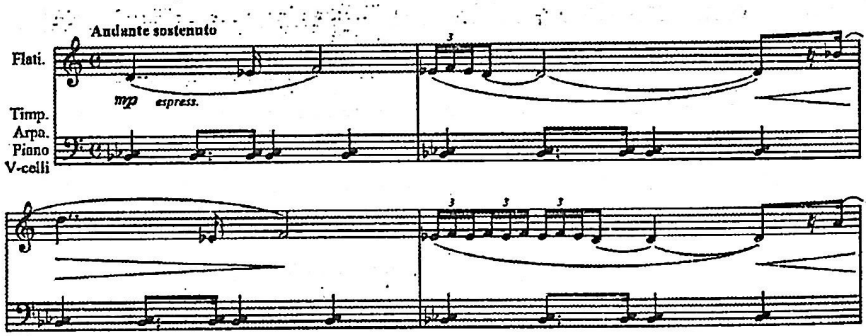
13. Թիֆլիսի քաղաքային երգ



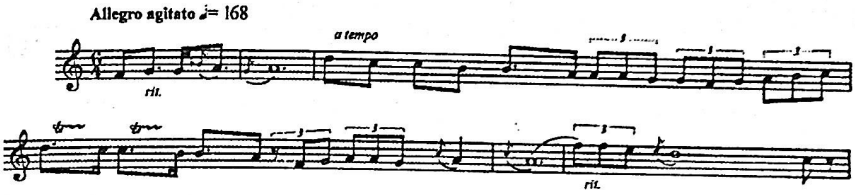
14. Ա. Խաչատրյան Դաշնամուրի կոնցերտ II մաս



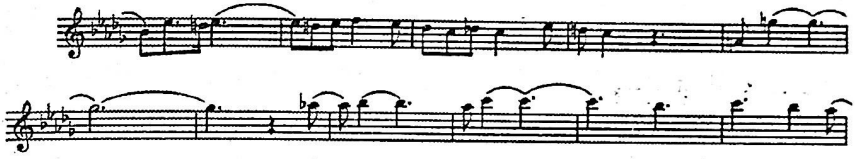
14ա. Ա. Խաչատրյան II սիմֆոնիա III մաս («Որսկան ախպեր»)



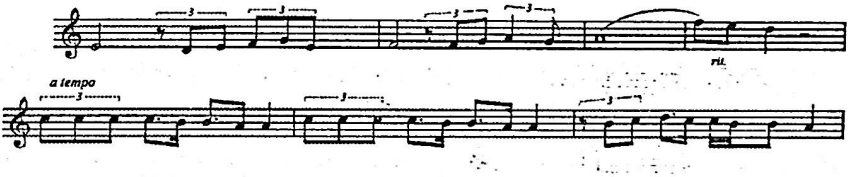
15. Ճնճղի Սահարի (պարտիտուրի մեջ թիվ 1)



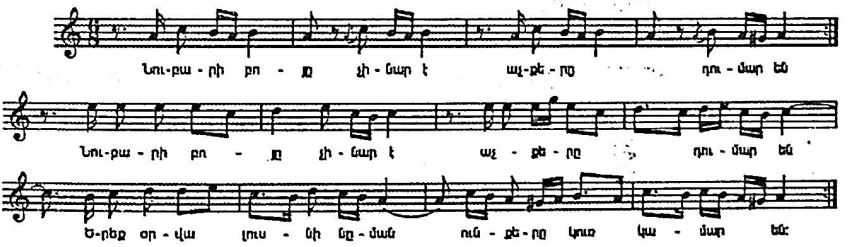
16. Սահարի (միջին հատված) պարտիտուրի մեջ թիվ 2



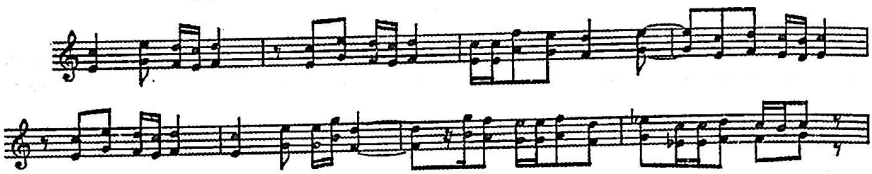
17. Ճնճղի Սահարի (միջին հատված) պարտիտուրի մեջ թիվ 3



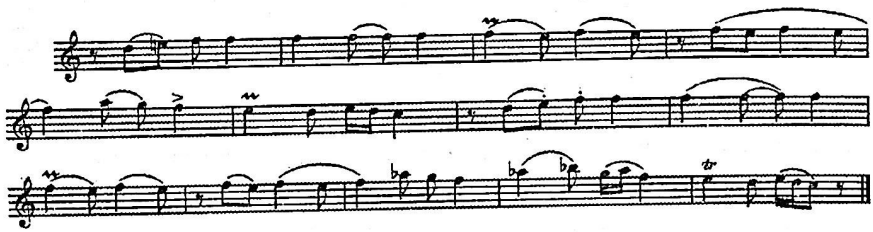
18. «Նուբար» ժողովրդական երգ



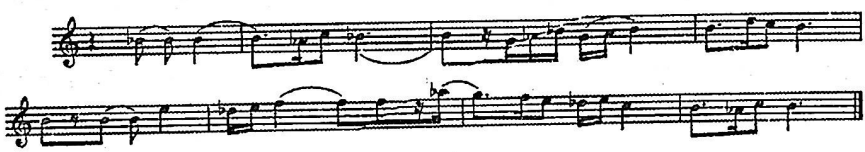
19. Ղ. Սարյան «Սիմֆոնիկ պատկերներ» III մաս, թեմա



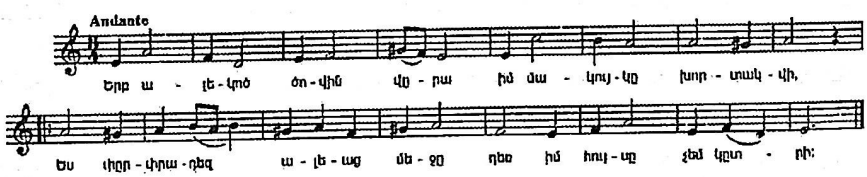
20. Թեմայի երկրորդ բաժինը



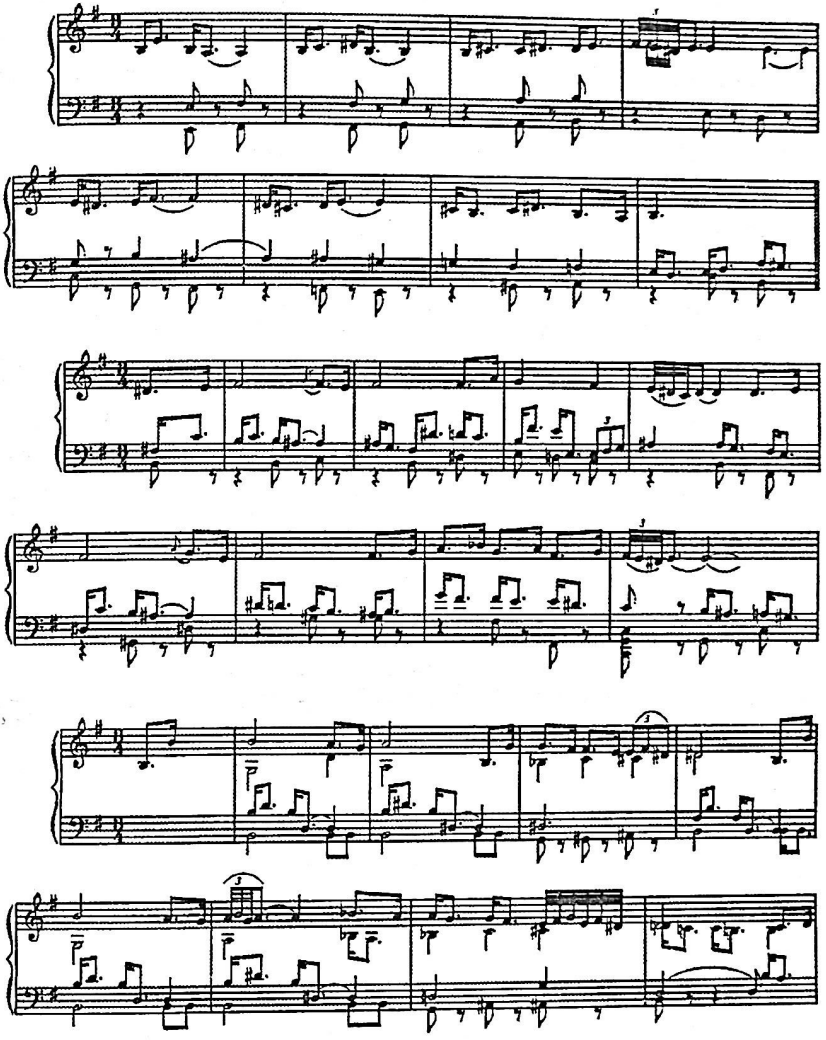
21. Թեմայի երրորդ բաժինը



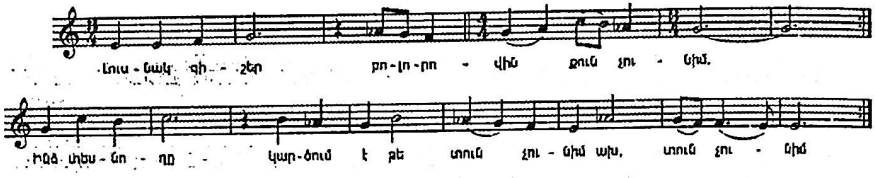
22. «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» քաղաքային երգ



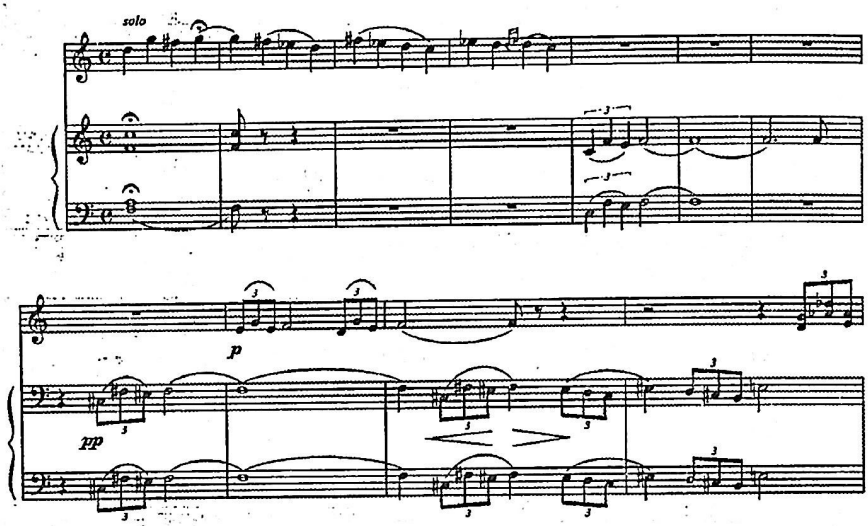
23. Ա. Հարությունյան Սիմֆոնիա II մաս (թեման իր երկրորդ, երրորդ հատվածներով)



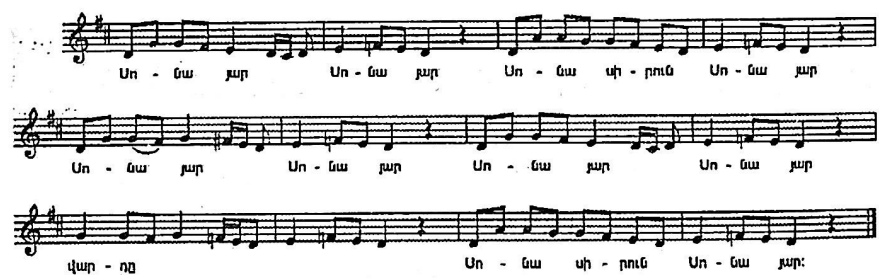
24. «Լուսնյակ գիշեր» քաղաքային երգ



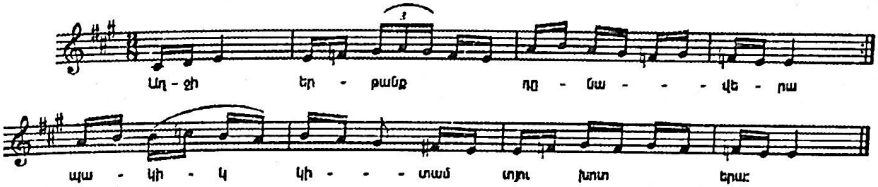
24ա. Է.Հովհաննիսյան I Սիմֆոնիա, I մաս, օժանդակ թեմա



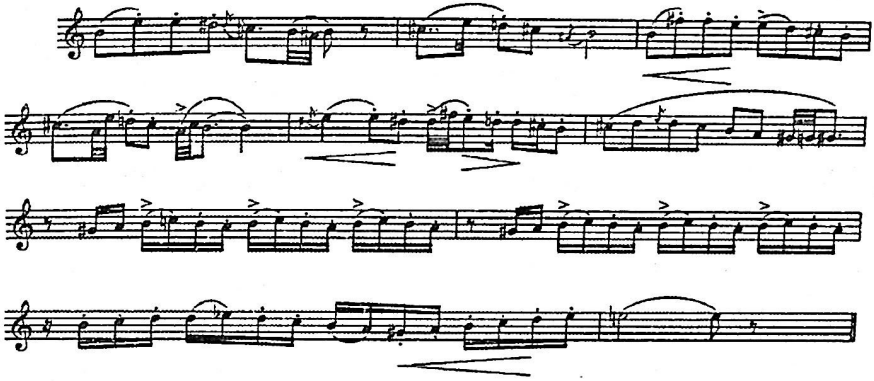
25. «Սոնա յար» ժողովրդական երգ



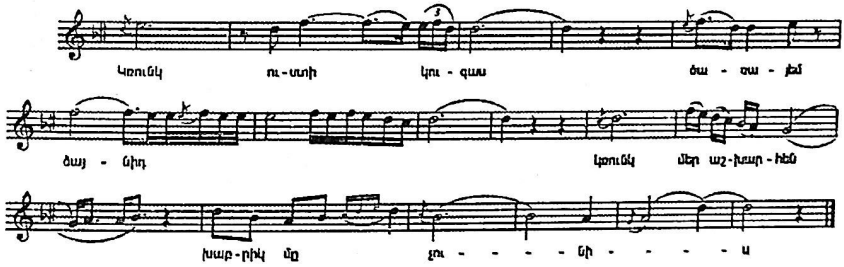
26. «Ախչի երթանք» ժողովրդական երգ



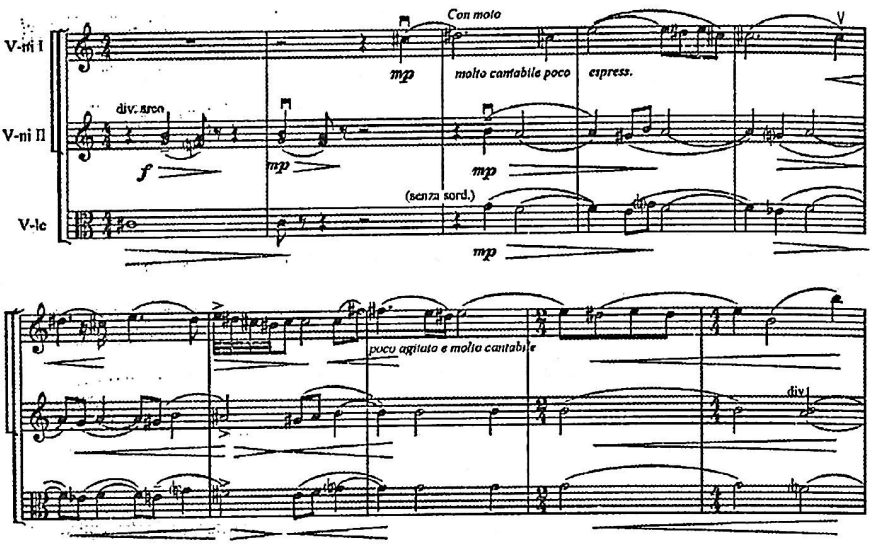
27. Է.Հովհաննիսյան I Սիմֆոնիա, II մաս, Սկերցո



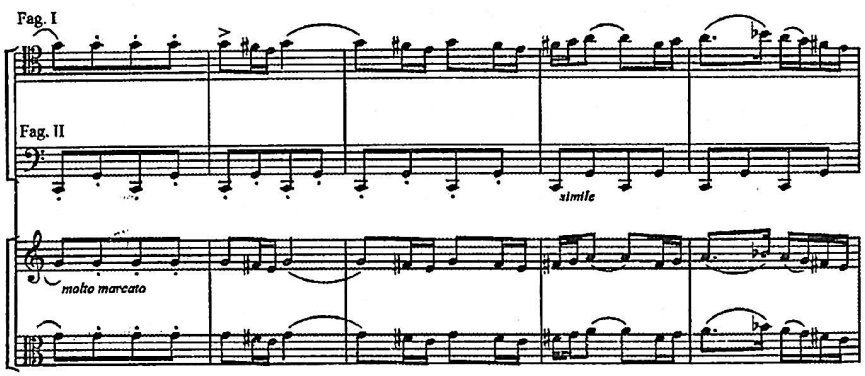
28. «Կռունկ»



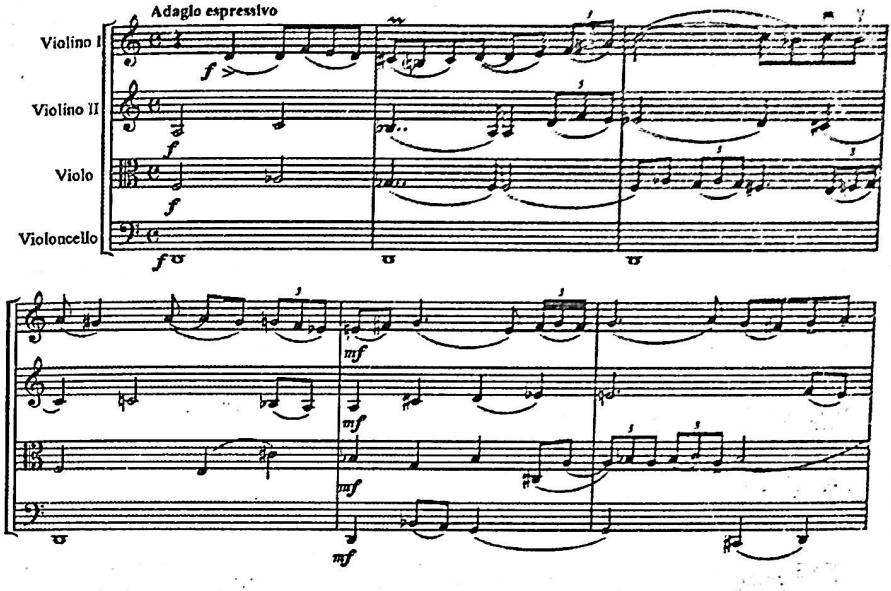
29. Ջ. Տեր-Թադևոսյան I Սիմֆոնիա III մաս, թեմա



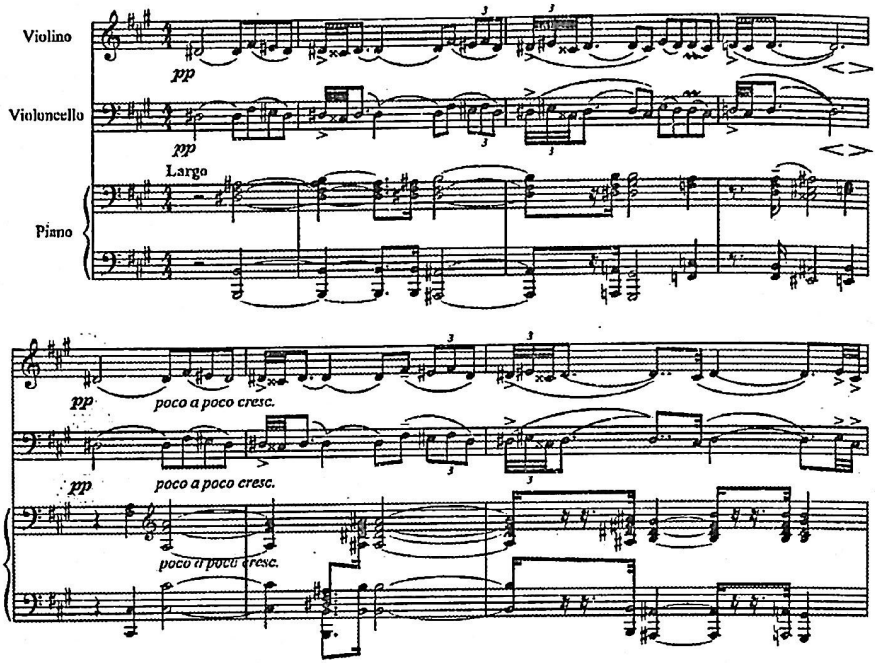
29ա. Ջ. Տեր-Թադևոսյան I Սիմֆոնիա IV մաս («Քոչարի»)



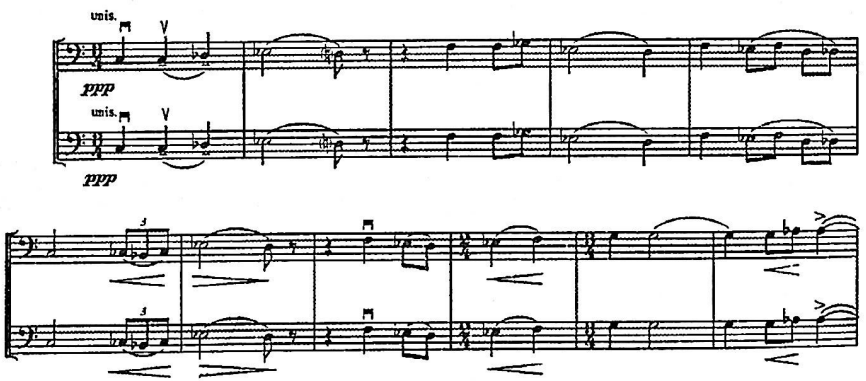
30. Է. Միրզոյան Լարային կվարտետ, թեմա («Գարուն ա»)



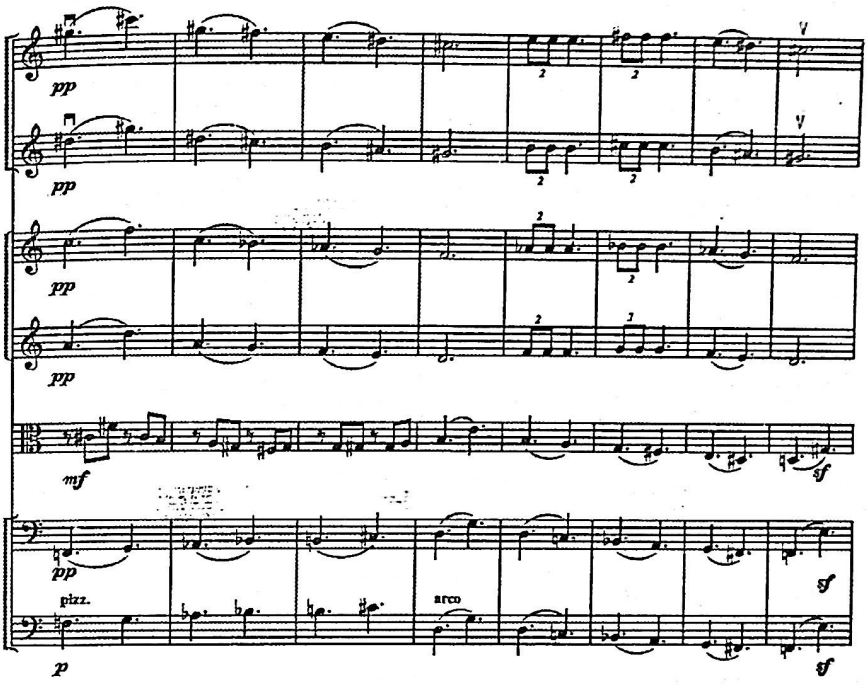
31. Ա. Բաբաջանյան Դաշնամուրային տրիո I մաս, ներածություն



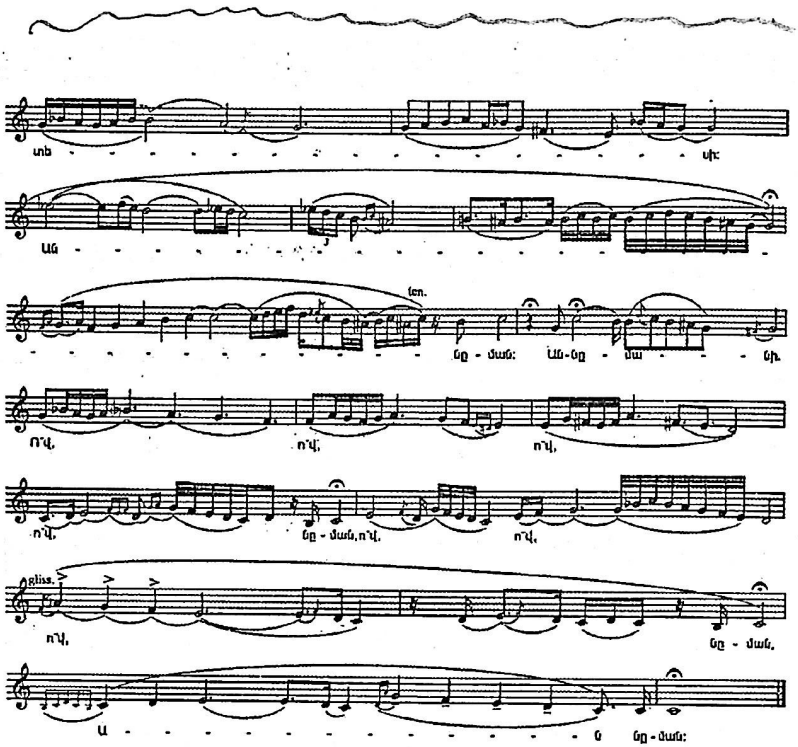
32. Է. Միրզոյան Սիմֆոնիա, I մաս, գլխավոր թեմա («Ես քեզ տեսա»)



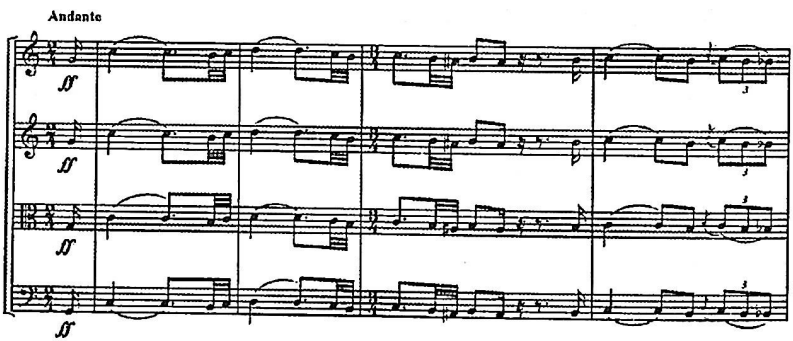
33. Է. Միրզոյան Սիմֆոնիա, II մաս, գլխավոր թեմա («Քեռին եկավ մեր բակը»)



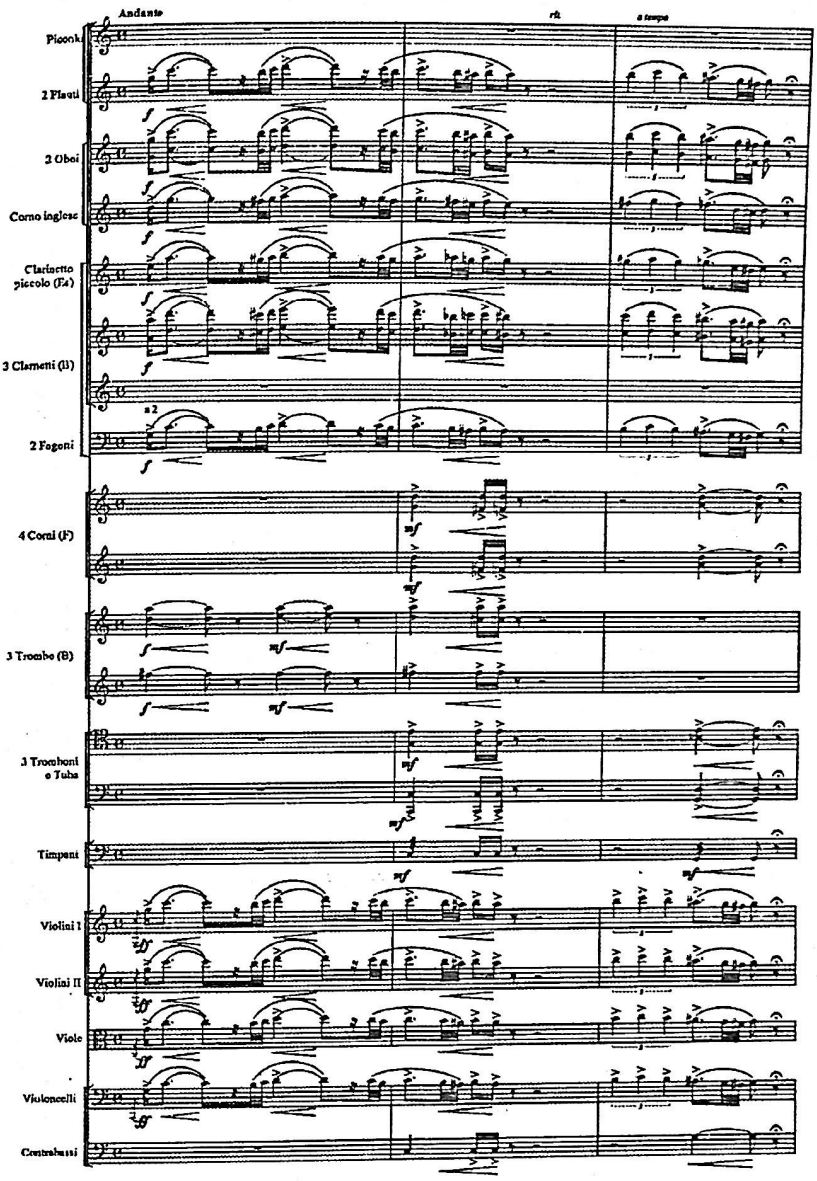
34. «Հավիկ» տաղ (խմբ. Ն. Թահմիզյանի)



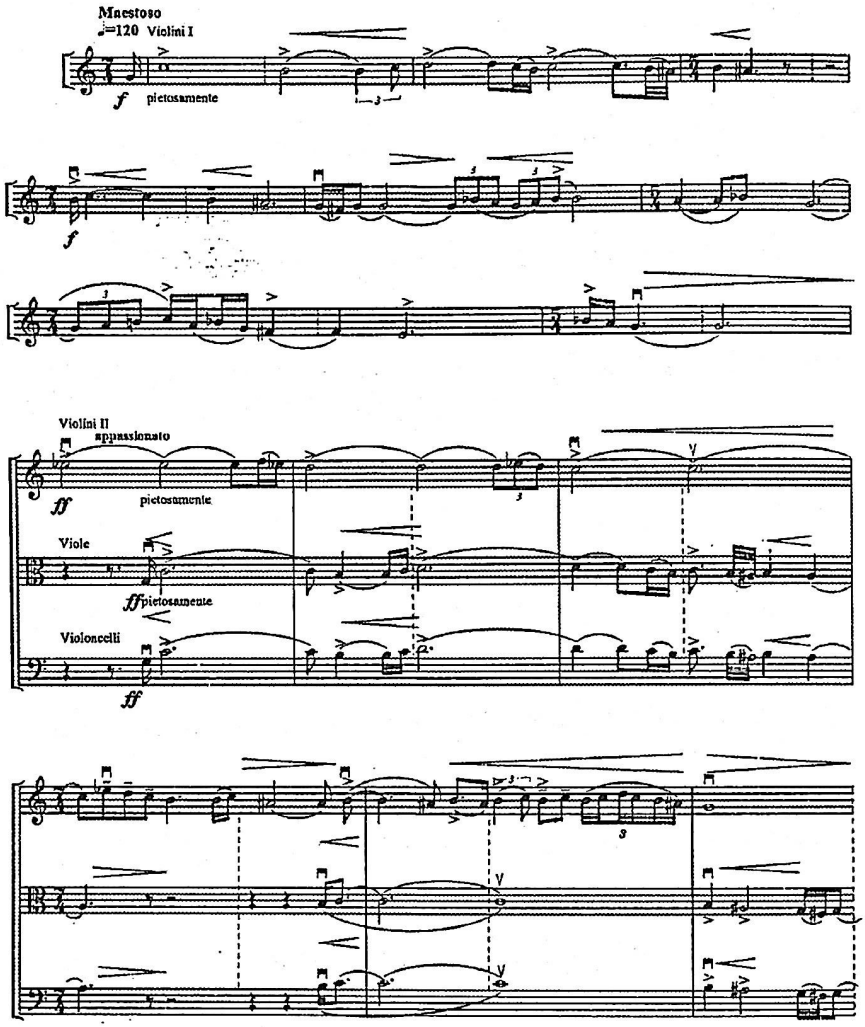
35. Ա. Փիրումով Լարային կվարտետ թիվ 2, III մաս



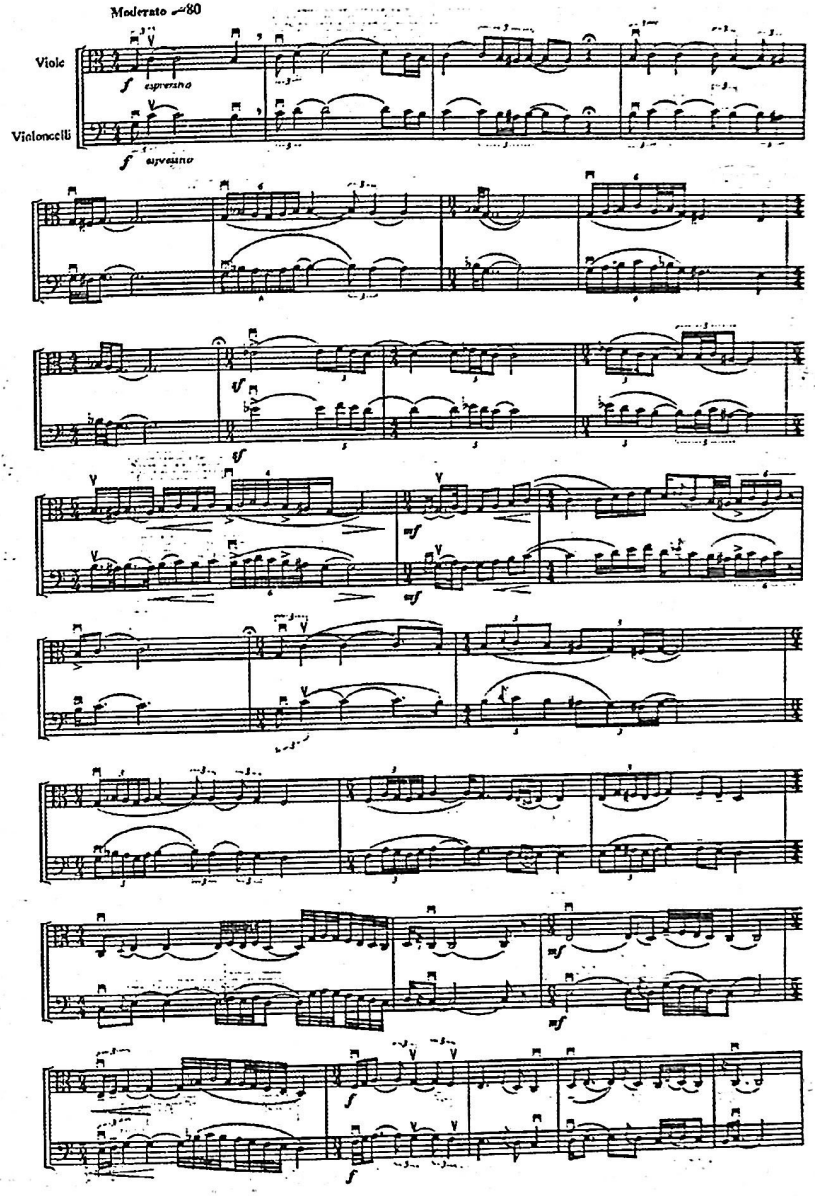
36. Է. Հովհաննիսյան I Սիմֆոնիա, III մաս



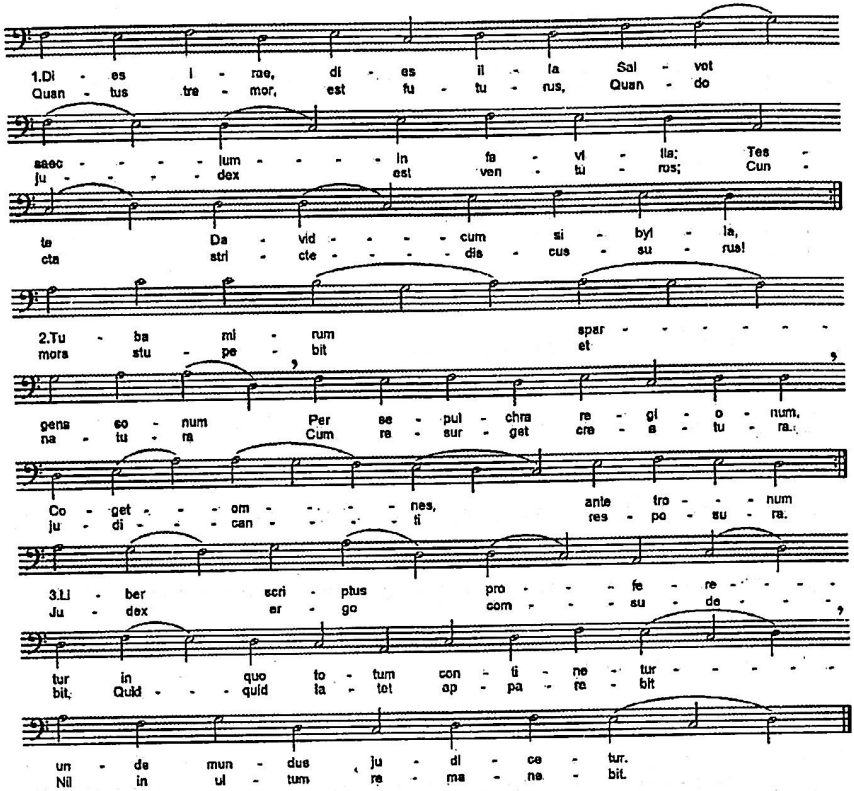
37. Հ. Աստվածատրյան «Հավիկ» պրոլոգ



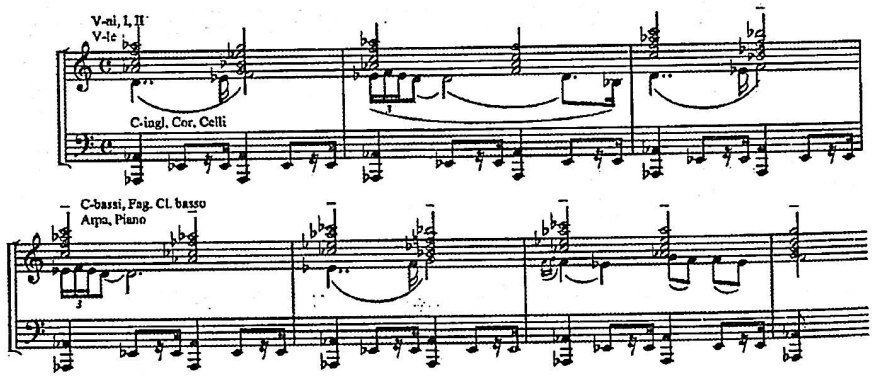
38. Ս. Աղաջանյան «Հավիկ» պոլիմոնոդիա



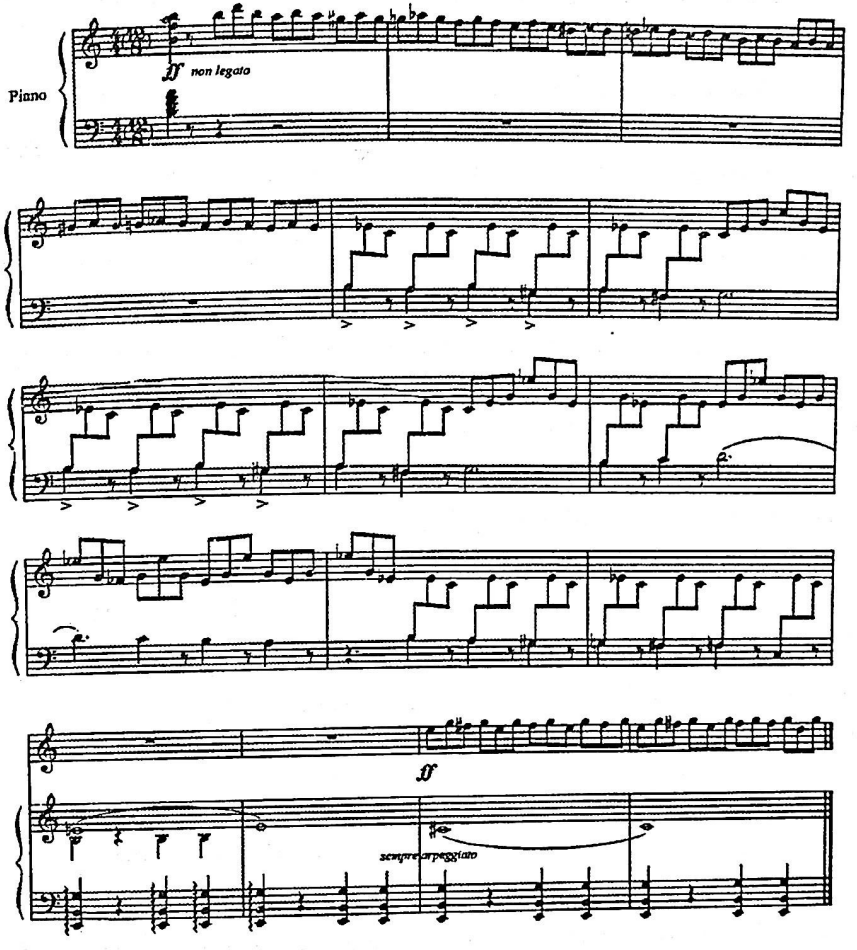
39. Dies irae սեկվենցիա



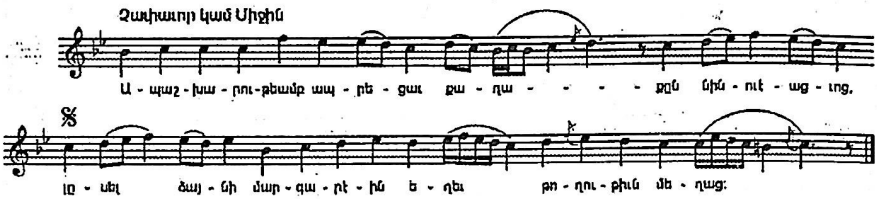
40. Ա. Խաչատրյան II սիմֆոնիա III մաս



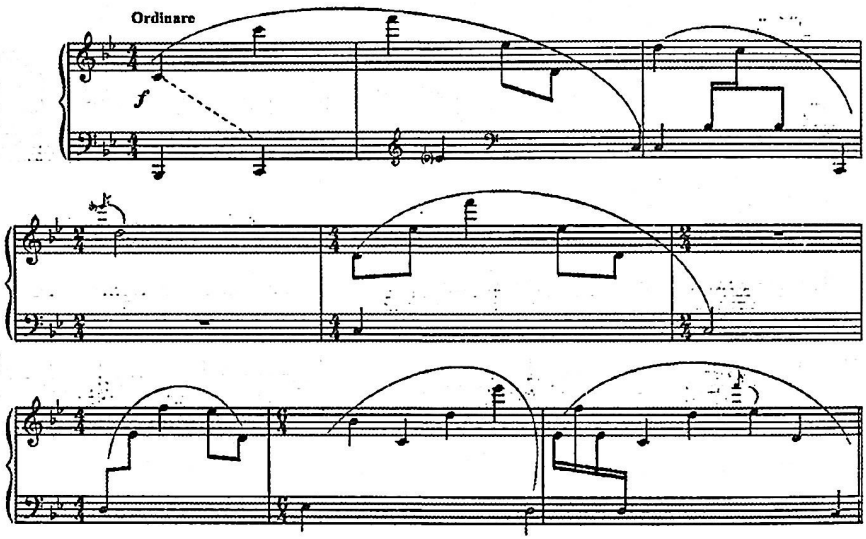
41. Է. Միրզոյան «Անընդհատ շարժում»



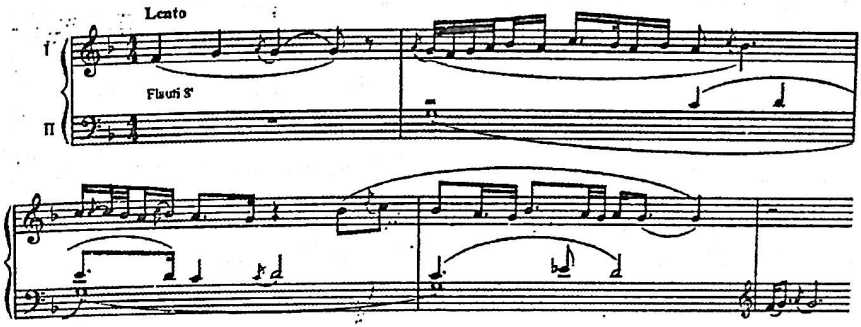
42. Ռ. Սարգսյան պոեմ «Ներսես Շնորհալի», Կանոն Հովհաննու Մարգարեի «Համբարձի» շարական



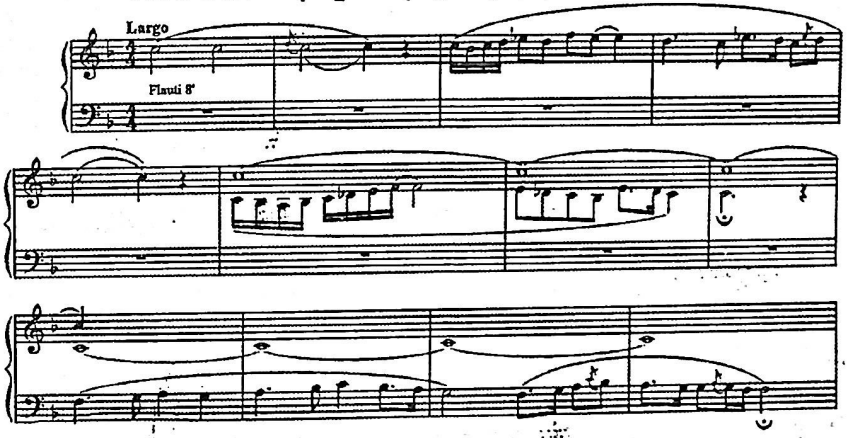
43. Ռ. Սարգսյան Հատված «Ներսես Շնորհալի» պոեմից



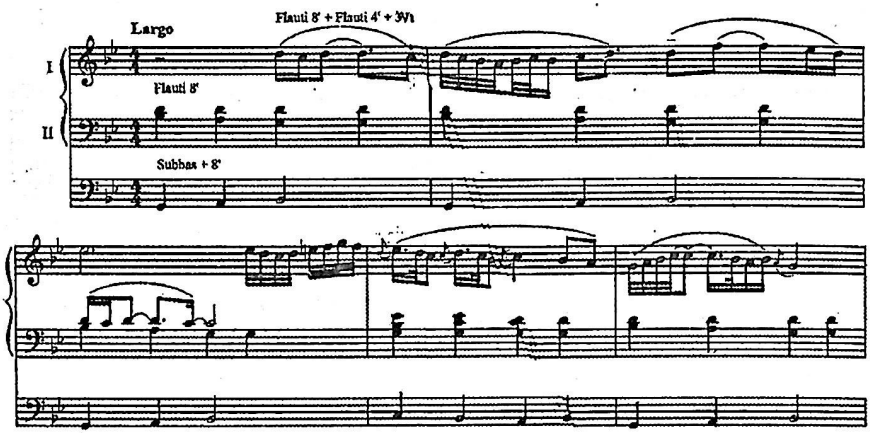
44. Ե. Երկանյան «Անցեալի որմանկարներ»
I մաս «Լոյս զուարթ»



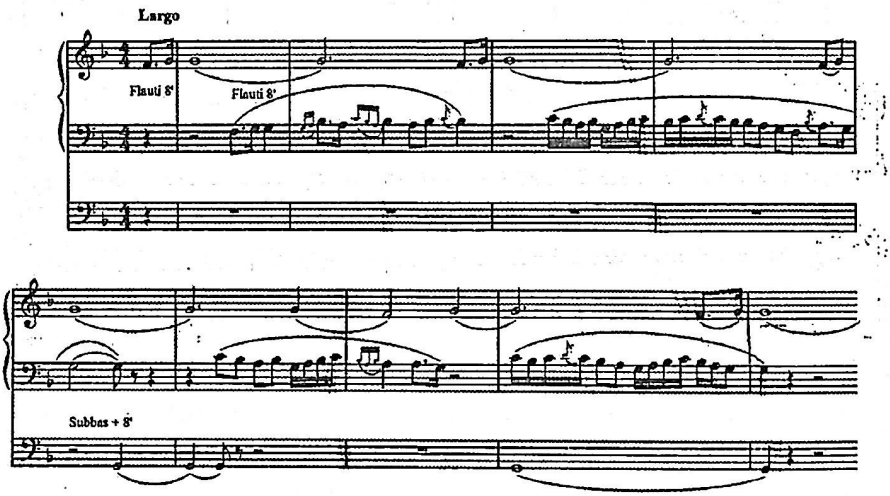
45. II մաս «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ»



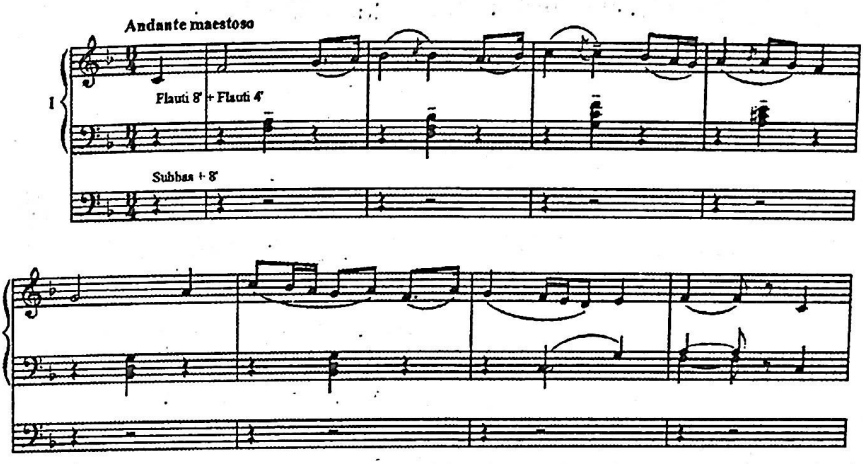
46. III մաս «Որ նշանաւ ամենայաղթ»



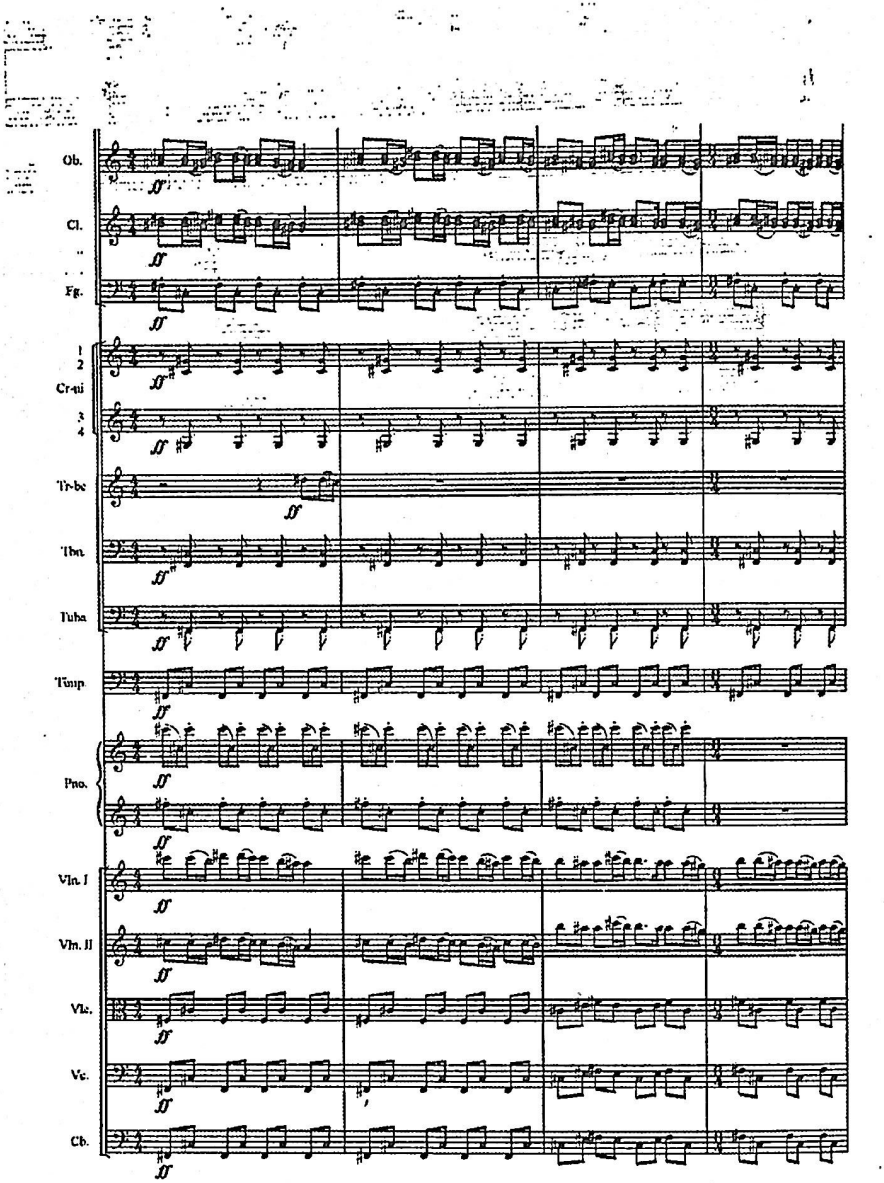
47. IV մաս «Զարմանալի է ինձ»



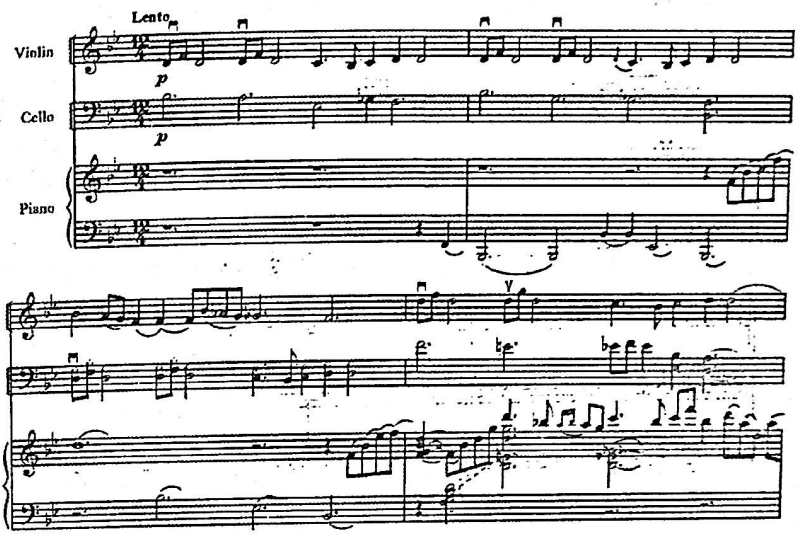
48. V մաս «Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց»



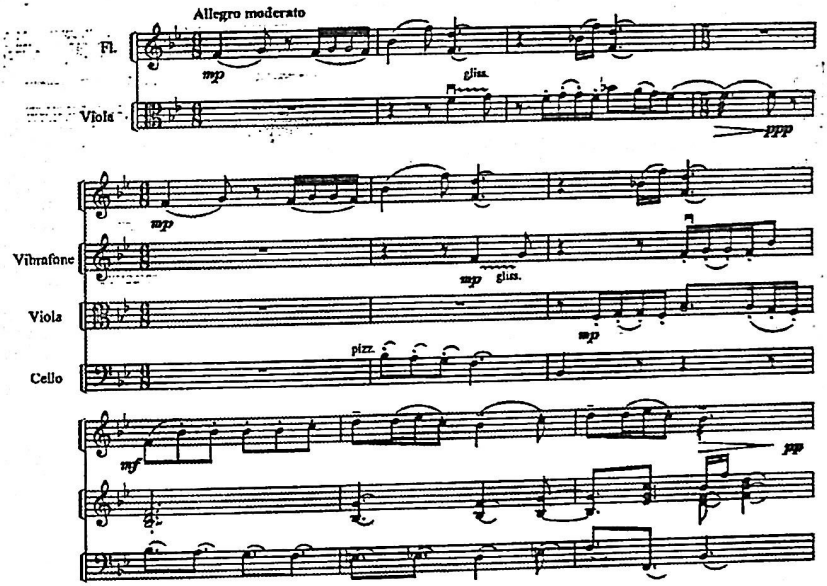
49. Ռ. Սարգսյան Սիմֆոնիա «Իրոնիկա», հատված «Տղա Զավեն» երգի մեջբերմամբ



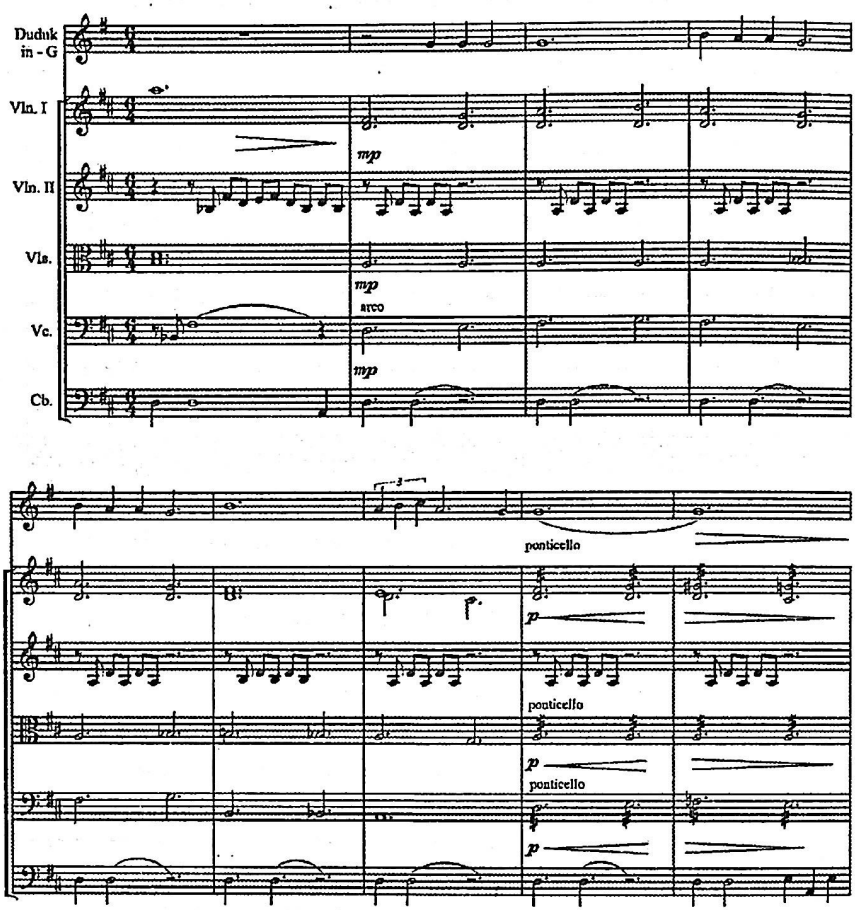
50. Մ. Կոկժաև «Հոյ Նազան»



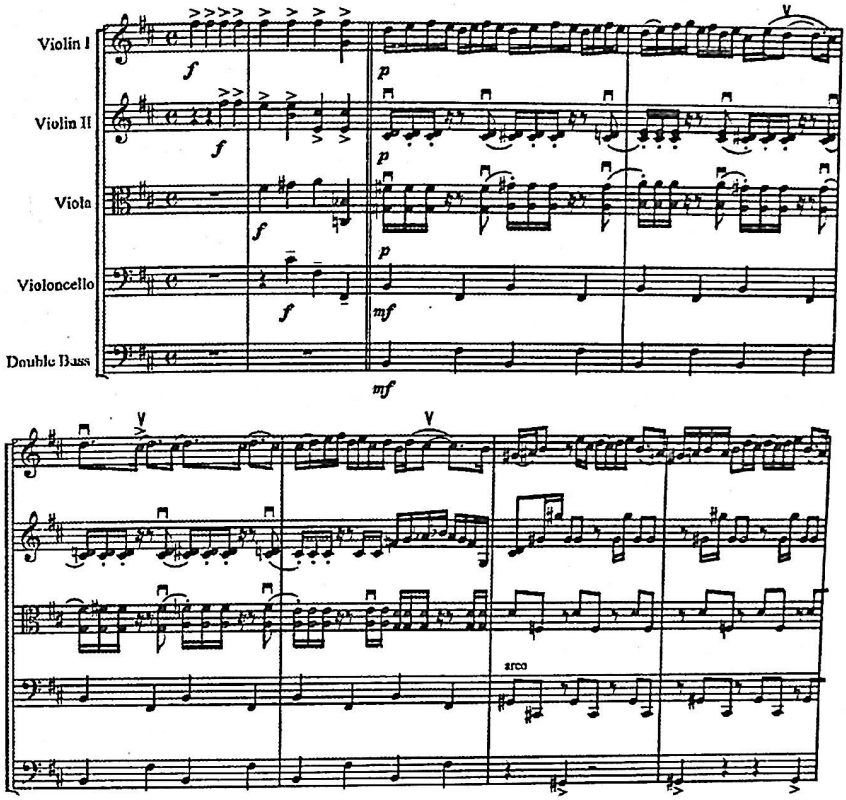
51. Մ. Կոկժաև «Շողեր ջան»



52. Ա. Սաթյան «Չինար ես»



53. Ռ. Ալթունյան «Բերդ պար»



ԺԱՆՆԱ ՋՈՒՐԱԲՅԱՆ

ՄՈՆՈԴԻԱՆ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Հրատ. պատվեր N
Ստորագրված է տպագրության՝ 11.02.2014թ.
Չափսը՝ 60 x 84 1/16, թուղթ N 1
20 տպագրական մամուլ:
Տպաքանակը՝ 150 օրինակ:
Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» Հրատարակչություն
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ:



ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ ՋՈՒՐԱԲՅԱՆ

Երաժշտագետ, Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (1966): 1963-1980 թթ. դասավանդել է Երևանի Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցում երաժշտատեսական առարկաներ, 1977 թ.-ից Երևանի պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության ամբիոնում: 1988 – դոցենտ, 1996 – պրոֆեսոր: Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության անդամ է 1981 թվականից, 1982-1991 թթ. Կոմպոզիտորների Միության երաժշտագիտության սեկցիայի ղեկավար: 1982-2013 թթ. վարչության անդամ: Պարգևատրվել է ՀՀ Նախագահի «Մովսես Խորենացի» մեդալով (2013):

Գիտական գործունեության բնագավառում ունի՝ մենագրություններ – «Ալեքսանդր Աճեմյան» (Եր., 1997), «Ինտոնացիոն ակունքները և թեմատիզմի ազգային ինքնատիպությունը հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ (1950-1960 թթ.)

– ռուսերեն (Եր., 2002), «Երաժշտության աշխարհում» (գիրք II) – հայկական օպերա (Եր., 2006, համահեղինակ Ռ.Եսայան), Հոդվածներ գիտական ժողովածուներում (շուրջ 40), երաժշտական հանրագիտարաններում (Երևան, Լոնդոն-Չիկագո, Դեպրոյթ և այլն), պարբերական մամուլում: Հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում (Երևան, Մոսկվա, Լենինգրադ, Տալին, Վիլնյուս, Դուշանբե, Քեմբրիջ-ԱՄՆ և այլն): Ունեցել է 400-ից ավելի բեմական երաժշտագեղի խոսք Կոմպոզիտորների միության, երաժշտական ընկերության, դպրոցականի ֆիլհարմոնիա, «Գիտելիք» ընկերության, կոնսերվատորիայի երաժշտական միջոցառումներին, իրագործել է 200-ից ավելի ռադիո-հեռուստատեսային հաղորդումներ, այդ թվում նաև թեմատիկ հաղորդաշարեր՝ «Հայկական ռոմանս», «Դեմիրճյան-75», «Երաժշտական հանրագիտարան», «Ռուսական երաժշտության դասականները», «Հայ կոմպոզիտորների նոր երկերը» և այլն: