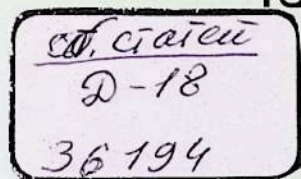


ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ



ԱՄԵՆԵՆ ՄԱՔՈՒՐ ՀԱՅԵԼԻՆ ՑԵՂԻՆ...

Ակնարկներ դասական
երաժշտության մասին



ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ

ԱՍԵՆԵՆ ՍԱԶՈՒՐ ՀԱՅԵԼԻՆ ՑԵՂԻՆ...
Ակնարկներ դասական երաժշտության մասին

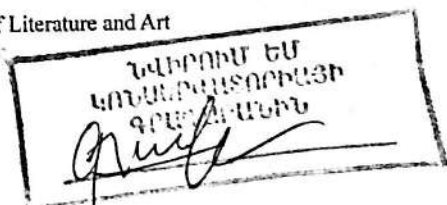
Երևան
Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն
2008

DANIEL YERAZHISHT

THE BEST REFLECTION OF THE NATION...
Essays on Classical Music

36194

Yerevan
Publishing House of Museum of Literature and Art
2008



ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.3
Դ 171

**Առաջաբանը՝ արվեստագիտության քեկնածու Սիեր Նավոյանի:
Խմբագիր՝ քանասիրության քեկնածու Արծվի Բախչինյան:**

Դ 171 Դանիել Երաժիշտ, Ամենեմ մաքուր հայելին ցեղին... Ակնարկներ դասական երաժշտության մասին: - Եր.: Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2008, - 276 էջ:

Գիրքն ընդգրկում է ճանաչված երգահան, դիրիժոր, երաժշտագետ Դանիել Երաժշտի հռչվածների և էսսեների մի ընտրանի:

Նախատեսված է ընթերցողների լայն շրջանակի համար:

ԳՄԴ 85.3

ISBN 978-99930-60-80-2

**© Դանիել Երաժիշտ, 2008:
© Գրականության և արվեստի թանգարանի
հրատարակչություն, 2008:**

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սույն ժողովածուն կարելի է բնորոշել կոմպոզիտոր Մաքս Բուտինգի խոսքերով՝ «Իմ վերապրած երաժշտության պատմությունը»:

Այն պարունակում է «Համաշխարհային դասական երաժշտություն» հեղինակային հաղորդաշարիս մյուսերը, որոնք հեռարձակվել են «ՎԷՄ» ռադիոկայանով: Ջետեղված են մաս մամուլում տպագրված հոդվածներ և էսսեներ:

Գրքի հրատարակմանն աջակցելու համար խորին երախտագիտությունս եմ հայտնում քրոջս՝ դաշնակահարուհի Ժասմեն Դանիելյանին:

Շնորհակալություն առաջին ընթերցողիս, կնոջս՝ Ռուզան Հովսեփյանին:

Երախտապարտ եմ մաս Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի քանգարանի աշխատակցուհի Հեղինե Մուրադյանին՝ գրքի սղոթագրական աշխատանքներն ինքնական հանձն առնելու համար:

Շնորհակալ եմ մաս գրքի խմբագիր Արծվի Բախլինյանին՝ օգտակար խորհուրդների և գիրքը կոմիտայան խոսքերով վերնագրելու համար:

Ժողովածուն արգասիք է սիրո՝ սեր, որ բխում է Բախի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Բրամսի, Կոմիտասի և այլ դասականների երաժշտության խորքերից, սեր, որը ակնածանքով փոխանցում եմ ընթերցողներին:

Դանիել ԵՐԱԺԻՇՏ

2008, փետրվար, Երևան

Գրիգոր Դանիելյանի գրքի նախաբանն այսպես վերնագրեցի՝ փաստելու համար, որ հայ երաժշտության պատմության մեջ նշանավոր երաժիշտների շարքում այլևս երկու երախտավոր կա Դանիել Երաժիշտ անունով: Ուստի, Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերից» և այլ աղբյուրներից հայտնի միջնադարյան անվանի երաժշտից այս մյուս Դանիել Երաժշտին տարբերելու ընդունված ձևակերպումը պատմական ժամանակափուլի հղումն է. «Դանիել Երաժիշտ. Ի.-ԻԱ. դդ.»:

Բարեբախտությամբ է, որ Ի.-ԻԱ. դարերի Դանիել Երաժիշտն իր միջնադարյան անվանակցից տարբերվելու է պահպանված, մեզ և մեր հասարակությանը ծառայած և իր նվազ մասով, բայց արժևոր չափով հրատարակվող ժառանգությամբ: Այդ ժառանգությունը բաղկացած է նախ երաժշտական ստեղծագործություններից, իր իսկ հիմնած, ղեկավարած մի քանի երաժշտական կոլեկտիվների համար մշակած երկացանկերից և երաժշտագիտական, առանց չափազանցության, հսկա երաժշտական-քննադատական, երաժշտական-հրապարակախոսական հոդվածներից:

Դանիել Երաժիշտն իր սերնդի հայ ակնառու երաժշտագետներից է, բայց գործունեությամբ մեզանում ամենահայտնի և սիրված կատարող-արվեստագետներից: Միքայել Մալունցյանի, Ժան Տեր-Մերկերյանի, Գեմադի Ռոժդեստովենսկու փայլուն ուսանողը, մնալով մեծ նվագախմբային արվեստը խնկարկող ցմահ ծառա և քուրմ, նախընտրեց դառնալ հայ ազգային երաժշտությունը տարածող մեր ժամանակի ամենաինքնատիպ երաժիշտներից մեկը՝ իր ոլորտը, իր ժանրը, իր երաժշտական կոլեկտիվները, իր երկացանկը սկզբից, «սպիտակ» էջից ձևավորած արվեստագետ:

Խորհրդային տարիներին ազգային արվեստը չարգելված, բայց մորմավորվող, վերապահելի գործունեության ոլորտ էր: Դրա ներսում հոգևոր-եկեղեցական արվեստը գուցե թե կարող էր գիտական ուսումնասիրման, բառի բուն իմաստով՝ էլիտար ճյուղ լինել, գուցե թե կարող էր պարփակվել եկեղեցում, այն էլ՝ խորհրդային «ուշ» շրջանում, բայց եթե-րից Պատարագի դրվագ կարող էր հնչել սոսկ «Կոմիտաս, խմբերգեր» վերնագրով կամ չհնչել առհասարակ: Դանիել Երաժիշտը հանձնառու եղավ այդ տարիներին հայ ազգային և հայ հոգևոր-եկեղեցական երաժշտություն կատարելու:

Մեր երաժշտական իրականության այն տարիների էլի մեկ իրողություն. եվրոպական երաժշտական արվեստի բարոկկո շրջանը և ավելի վաղ՝ Վերածնության երաժշտությունը հայ կատարողների երկացանկում ընդգրկվում էին մեկ-երկու դարակազմիկ երևույթների ստեղծագործու-

թյամբ, միայն, ասեմք, Վիվալդի, Բախ, Հենդել, էյի քիչ անուններ, բայց այդ շրջանի, այդ ոճի քիչ թե շատ մպատակային արտացոլանք չկար: Դանիել Երաժշտի գործունեության մյուս երեսն էլ այդ հզոր, հոյակերտ արվեստի հաստատումն էր արձանագրում մեր կատարողական երկացանկերում, մեր երաժշտական կենցաղում: Նա այն առաջին արվեստագետներից էր, որ մախ կարևորեց եվրոպական արվեստի հիշյալ շերտերի գեղարվեստական արժեքի անհրաժեշտությունը մեզանում, ապա ձեռնամուխ եղավ համապատասխան կազմի երաժշտական համույթի ստեղծմանը և այնուհետև՝ մի շարք վարպետների մեզ քիչ հայտնի ստեղծագործությունների կատարմանը:

Այս իմաստով Դանիել Երաժիշտը 1970–1980-ականներին մեր երաժշտական փորձառության (պրակտիկայի) շրջանակներն ընդլայնող ամենաերևելի արվեստագետներից է: Սակայն իմ խոսքի պատեհությունը, ուրախ առիթը Դանիել Երաժշտի սույն ժողովածուն է: Լայն մտահոռիզոնի, ընդհանուր և մասնագիտական իմացականության առումով վրստահաբար կարող ենք ասել՝ մեզանում Դանիել Երաժիշտը քիչ համեմատելիներ կարող է ունենալ: Դրանով հանդերձ, նրա՝ որպես երաժշտական-հասարակական ընթացքներին հետևող երաժիշտ-երաժշտագետի ամենակարևոր, ամենասուր զենքը ճկուն երաժշտագիտական միտքն է՝ շաղախված նուրբ հումորով, սրամիտ բառախաղերից մինչև սուր սարկազմի հասնող դիպուկ ձևակերպումներով: Իսկ երաժշտի մտավորական կեցվածքը պայմանավորող հիմնական սկզբունքը հասարակության մշակութային կյանքի ախտի և աղտի հետ սուր «ամհամատեղելիություն» է և արժանի, դրական երևույթների նկատմամբ սրտաբաց ողջույնի, շռայլ մեծարանքի պատրաստականությունը: Սի խոսքով, եթե չեմ սխալվում, դեռևս 19-րդ դարում ձևավորված «հիմ» սկզբունքներով, իրական արվեստի, իրական արժեքի կշռան ունեցող հայ մտավորական է երաժիշտ-հրապարակախոս Դանիել Երաժիշտը:

Եթե փորձեմք իրար շաղկապված երաժշտական քննադատության և երաժշտական հրապարակախոսության ամենակարևոր տարբերակիչները թվել, ապա գուցե առաջիններից մեկը այն է, որ քննադատը կոնկրետ դրսևորման, երևույթի վերլուծողն ու արժևորողն է, իսկ հրապարակախոսությունը, դրանով հանդերձ, մշակույթի զարգացման ընդհանուր տրամաբանության ախտորոշմամբ, կանխորոշմամբ, ուղղորդմամբ զբաղվող: Գուցե այսպես կամ գուցե վիճելի է այս մոտեցումը, սակայն երկու ոլորտներն էլ մեզանում ամենազարգացածներից չեն, թեև իսկապես երևելի քննադատներ ունեցել ենք:

Հրապարակախոսական ֆորմատը շատ ավելի եզակի է եղել մեր իրականության մեջ, որովհետև հիշյալ գաղափարախոսական ընդհանրացման գործառույթը խորհրդային տարիներին չեզոքացված էր պաշտոնա-

կան զաղափարախոսության անշրջանցելիությամբ: Այլ խոսքով՝ հասարակական հնչողության մշակութային երևույթների մասին այլ «մտածողներ» կային, և դա երաժիշտ-մտավորականի պարտքը չէր:

Ինչևէ, ուրտտի մշանավոր անուններն ավելի արժեքավոր են մեզ համար, քան նույն ուրտտի թերությունները:

Ահա, առիթ է խոսելու նորագույն շրջանի հայ ամենավառ երաժիշտ-հրապարակախոսի՝ Դանիել Երաժշտի մասին: Ընդգրկված հոգվածներն ու էսսեները արտացոլում են իր հետաքրքրությունները, իր դավանած արժեքները և մեր հասարակության հոգևոր միջավայրի առողջ զարգացման համար, իր ընտրությամբ, առաջնահերթ անհրաժեշտության երաժշտական դրսևորումները: Ասածս փաստելի է նրանով, որ հեղինակն այդ արժեքներին անդրադարձել է կա՛մ համերգային, կա՛մ երաժշտագիտական ելույթներում, կա՛մ հեռուստատեսային և ռադիոհաղորդումներում և կա՛մ թերթային, ամսագրային հոդվածներում: Այսինքն, Դանիել Երաժիշտը հրատապ է համարում մեզանում համաշխարհային երաժշտական այս արժեքների սերմանումն ու դրանց խորացումը: Ներկայացված են կոմպոզիտորներ, որոնց արվեստը շարքային երաժշտի կրթության հիմքն է, սակայն Դանիել Երաժշտի իդեալը այդ արժեքների զուտ մասնագիտական շրջանակի ճեղքումն ու լայնացումն է:

Նպատակը, պետք է խոստովանել, դժվար հասանելի է մի հասարակության մեջ, որը հսկա մշակութային ժառանգության տեր լինելով, այսօր իր երաժշտական կենցաղի ցուցիչով մշանակալիորեն վարակված է ռաքիսով, զգալիորեն բռնված փոփ ագրեսիայի հիստերիկ տենդով, գիտակցված կամ տարերարայնորեն մխրճված թե՛ արևելյան, թե՛ արևմուտյան ցածրորակ քիզնես-մշակույթի անմաքուր, չհեղեղված ընթացքների մեջ:

Դանիել Երաժիշտը պնդում է, որ մաքուր երաժշտական ճաշակն իր դաստիարակման ճանապարհին այլընտրանք չունի համաշխարհային եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի այնպիսի խորքային երևույթների համեմատ, ինչպիսիք են Շյուտցը, Վիվալդին, Տելեմանը, Բախը, Հենդելը, Հայդնը, Մոցարտը, Բեթհովենը, Պագանինին, Շոպենը, Բրամսը, Շտրաուսը, Սիբելիուսը, Կոմիտասը, Խաչատրյանը: Պնդում է հենց այն ռոմանտիկ խանդավառությամբ, որով դարձյալ ու կրկին անդրադառնում է արժեքների դասական, «մստվածքային» շերտերին: Պնդում է և, իր նպատակին համահունչ, համերգ-դասախոսության յուրատիպ ժանր է մշակել, որը մատչելի է դասական արվեստից անգամ շատ հեռու ունկընդ-րին:

Այս հատորում էլ ընթերցողը կհանդիպի մատչելի, պարզ և կենդանի գրույցի ռճով գրառումների, սրամիտ շարադրանքով փայլատակող խոսքերի, ոչ ստանդարտ և միշտ թիրախին հարվածող, հաճախ անսպասելի ձևակերպումներով դրվագների:

Սկզբունքորեն հրաժարվում եմ վերլուծել այս հողվածներն ու էսսենսերը, ինչը, թերևս, ժանրի պահանջը կարող էր համարվել: Հրաժարվում եմ, որովհետև երաժիշտ-հրապարակախոսի հիմնական նպատակը եղել է ամանց արժեքների մասին հասկանալի և համոզիչ խոսք ասել իր հասարակության լանդշաֆտի շերտերին. երաժշտագիտական կամ այլ բնույթի վերլուծությունն այս դեպքում չբացատրված, անտրամաբանական հավելորդ էր դառնալու: Դրա փոխարեն ընթերցողը մեկ-երկու էջ ավել կկարդա Դանիել Երաժշտի գրքից՝ գոհություն պատճառելով իրեն և ինձ:

ՄՀԵՐ ՆԱՎԱՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու

«ՀԱՆԻԲԱԼԸ ԴԱՐՊԱՄՆԵՐԻ ՍՈՏ Է»...

Կրթվածության բարձրագույն գործոններից է՝ խոսել սեփական լեզվով: Ժողովուրդը պատկանում է ինքն իրեն: Կորչի՝ ամեն օտար բան, ընդհուպ մինչև լատինական տառերը:

Ասպարեզ է իջնում ինչ-որ մեկը ու մի միջակ բան է կատարում: Բոլորը ողջունում են նրան՝ որպես իրենց հավասարի՝ խնամում ու փայլախյում են՝ «Դու մերոնցից ես»...

Հեղել

Աշխարհահռչակ դաշնակահար Ալեքսեյ Լյուբիմովը «ՎԷՄ» ռադիոկայանում մեզ տված հարցազրույցում խոստովանեց. «Չգիտեմ Հայաստանում ինչպես, բայց Ռուսաստանում մշակութային աղետ է... Ամենագարգացած 20-րդ դարում առաջ է եկել «մշակույթի ողբ» հասկացությունը... մեռնող մշակույթի վրա ենք ողբում... Իսկ թե ինչպես է Հայաստանում, ապա այդ մասին բազմիցս ասվել է մամուլում, եթերում և այլուր:

Պարզապես առանձնացնենք մի բանի դրվագ: Ակադեմիկոս Գրիգոր Գուրգադյանը մի հարցազրույցում ասել է. «Ժողովրդի 99 տոկոսը չի հասկանում Արվեստը... որը, ցավոք, նրա համար պահանջ չէ... ամեն մեկը իրեն դնում է այդ 1 տոկոս հասկացողների մեջ... Այն, ինչով հրապուրված է մեր երիտասարդությունը, կապ չունի արվեստի հետ: Ցավոք, չարչիական հոգեբանությունն է տիրապետող ամենուր...»¹: Ներկայիս երիտասարդությանը ակադեմիկոսը բնորոշում է որպես ազգային կերպարից զուրկ, իսկ իշխանությունների վերաբերմունքը՝ «ապիկարություն, ցինիկ անհոգություն և բացարձակ անպատասխանատվություն՝ պատմականորեն աննախադեպ»...

Հիրավի, դեռ Գարեգին Նժդեհն էր ասում. «Կուլտուրան եթե ազգային չէ, կուլտուրա չէ: Ազգը եթե կուլտուրական չէ, ազգ չէ»: Գրիգոր Գուրգադյանը, մտահոգված արտագաղթով, կոչ է անում. «Երկիր լինելու, ժողովուրդ լինելու ամենակարևոր պայմանը՝ կառչած մնալ մայր հողին»:

Վերջերս մույն «ՎԷՄ» ռադիոկայանով իր մտահոգությունն է հայտնել նաև կոմպոզիտոր Էդուարդ Հայրապետյանը. «Ես վախ եմ ապրում, որ հայ դասական երաժշտությունը կործանվի... ամեն ինչ անում են, որ ոչընչացնեն...»:

1. «Հայացք Երևանից», Երևան, 2002, թիվ 2, էջ 23:

Դարեր շարունակ հալածված հայ ժողովուրդը առանց պետության կարողացել է կերտել, պահել իր մշակույթը, հավատը: Եվ փոխադարձաբար՝ եկեղեցին, մշակույթը պահել են ժողովրդի ինքնությունը: Իսկ այսօր ունենք մի պետություն, որը կարելի է ասել «նվեր» է ստացել «պատրաստի» մի ժողովուրդ իր փառահեղ մշակույթով, և այս ամենը «իր աչքի առաջ» վատնում է, փոշիացնում, «գայլերի» բաժին դարձնում, այն էլ «գորշ գայլերի»...

Հանրապետության համապատասխան մարմինները հաճախ են դիմում միջազգային կազմակերպություններին՝ կանխելու համար արտերկրի հայկական հուշարձանների ավերումը: Մինչդեռ մենք ինքներս ենք հարված հասցնում մեր մշակույթին:

Այսպես որ շարունակվի, օտարները ավելի շատ կօգտվեն հայ մշակույթից, քան հայերը...

Դեռ մ.թ.ա. 5-րդ դարում Պլատոնն էր ասում, որ պետության լավագույն պաշտպանությունը երաժշտությունն է՝ վեհ, ներդաշնակ, պարզ և համեստ, այլ ոչ կանացի, վայրի կամ խառնիճաղանջ: Իսկ Պլատոնից առաջ, աշխարհի մյուս ծայրում, Կոնֆուցիոսն ասել է. «Հոգ տանել այն երաժշտության մասին, որը բարեհնչյուն լինելով, միաժամանակ վեհացնող է... Չեյն հարստության երաժշտությունը արգելել... այն խռովություն է սերմանում... խուսափել սին ճառախոսությունից...»: Ըստ չինացի փիլիսոփայի, իմաստությունը, անշահախնդրությունը և խիզախությունը ձևավորվում և կատարելագործվում են վայելչության և երաժշտության օրենքներով²: Ինչ վերաբերում է այսօրվա զանգվածային «երգարտությունը», ապա դա համաճարակ է, երաժշտական աղանդ, երաժշտության «քաղցկեղ»՝ սրընթաց տարածվող:

Տարբեր դարերում այդ «չարվեստը» հակադրվել է ազնիվ արվեստին և ստացել համապատասխան որակում: Մովսես Խորենացու օրոք հայոց եկեղեցին կշտամբում էր վարձակներին՝ մարմնական երգերի ու նվագների համար: Եվրոպայում մնան երգերը անվանում էին «սատանայական երգեր»: Մարտին Լյութերը դրանք բնութագրել է որպես «ամամոթ երգեր» և ստեղծել բարեպաշտ երգերի մի ժողովածու, որպեսզի երիտասարդները հեռու մնան դրանցից:

Այսօր հասարակությունը պաշարվել է «սինթեզատորային-հարվածային» խելահեղ երգերի, երգիչների հրոսակախմբերով: Երգերի «կենդանի դիակներ», որոնք «թխված» են հայկական, ռուսական, թուրքական, պարսկական, արաբական, նեգրական ոճերի տնագներից և բափոցներից: Եվ այս ամենը հաճախ խցկված է լինում մեկ երգի սահմաններում:

2. Կոնֆուցիոս, Զրույցներ, Եր., 1991, էջ 109, 123:

Նույնը վերաբերում է երգերի անհեթեթ խոսքերին, կիրառվող նվագա-
քաններին: Աղմկալից այս երգերում հաճախ հնչում են հայիտյանքներ,
կատարվում անվայել շարժումներ: Տարօրինակ է, բայց 20-րդ դարի չա-
րաբաստիկ մորամոծություններից է «կանացի սեքսուալ երգի» ժանրը:
(Այդ երգերը կարելի է կոչել «վեներական երգեր» կամ «ֆիզիոլոգիա-
կան»): Եվ հենց ըստ էստրադայի վարպետներ Եվգենի Պետրոսյանի, Մի-
խայիլ Ջադոբոնովի, Եվգենի Վինոկուրի, մամ երգերը հասցեագրված են
«ղեթիլներին», իսկ երաժշտագետ Ա. Տրոիցկին դրանք անվանում է «կեղ-
տից պատրաստած կոմֆետներ»: Եվ այդ «կոմֆետներով» էլ սնում են
մախ մատաղ սերնդին՝ պղտորելով երիտասարդների հոգիները: Մի՞թե
երաժշտության անտեսանելիությունը ազատում է այն աղավաղելու, պղղ-
ծելու պատասխանատվությունից...

Եթե պետությունը տեսնում է այդ վտանգը, բայց չի ցանկանում դիմա-
կայել, ուրեմն... Եթե պետությունը չի տեսնում և չի հասկանում վտանգը,
ուրեմն...

Իսկ եթե պետությունը տեսնում և հասկանում է վտանգը, բայց ուժ չու-
նի պահպանելու մշակույթը, պաշտպանելու իր ժողովրդին, ուրեմն... Ին-
չևիցե, մույնիսկ կենդանիներն իրենց ապրելու, սնվելու միջավայրը ձրգ-
տում են մաքուր պահել: Ինչ խոսք, ինչ-որ բան արվում է, սակայն մշակու-
թային այս պատերազմում այդ «ինչ-որ բանը» կոսմետիկական մորոգում-
ներ է հիշեցնում: Հաճախ է եղել, երբ պետություններն իրենց թերություն-
ները քողարկել են գիտության, արվեստի, սպորտի նվաճումներով: Ներ-
կայումս հայկական մշակույթի ասպարեզում տեղի են ունենում առանձին
փայլատակումներ, բայց դրանք համաժողովրդական ընդգրկում և հնչե-
ղություն չունեն, քանզի ինչպես վերը նշվեց, ժողովուրդը դրա պահանջը
չունի. մեծ մասը հացի խնդրով է զբաղված, իսկ «ուրախ» խավը մնաց
է «հարբած մալի» ուղևորների՝ իրենց խնջույքներով, «մարմնական» երգե-
րով, ավելի ստույգ՝ աղմուկով:

Երջանկահիշատակ Վազգեն Վեհափառը համոզված էր, որ իսկական
արվեստը, երաժշտությունը մեծ ուժ է, և եթե «մարդկության ղեկավարնե-
րը խորապես ըմբռնեին այն, մեր ճակատագիրն էլ այլ կլիներ»: Պատմու-
թյանը հայտնի են թագավորներ, որոնք տաղանդավոր կոմպոզիտորներ
են եղել: Այսօր էլ կան պետական գործիչ երաժիշտներ՝ Շրյոդերը, Վիտա-
ուտաս Լանդսբերգիսը... Ծիշտ է, Պետրոս 1-ինը արվեստագետ չէր, բայց
մեծ տեղ էր տալիս մշակույթին, և ի թիվս մյուս բարեփոխությունների,
կարգադրել էր «բոյարներին» շաքաթը մեկ ունկնդրել արևմտաեվրոպա-
կան դասական երաժշտություն: Պետերբուրգ էր հրավիրում իտալացի
երաժիշտների, ռուսներին էր գործուղում Իտալիա և այլն:

Այսօր անհնարին է մնաց բարեփոխություններ իրականացնել Հայաս-
տանում: Պատահական չէ Գրիգոր Գուրգադյանը պնդում, որ ներկա

անմխիթար վիճակը շուտ չի կարգավորվի: Եթե պետությունն ավելի շատ հանդուրժում է անճաշակ՝ քան ազնիվ արվեստը, ապազգայինը՝ քան ազգայինը, եթե միևնույն մրցանակը պարգևում է հակոտնյաններին, ապա դրանով իսկ արժեզրկում է իր իսկ շնորհը: Ուստի անիմաստ է սպասել պետության հովանավորությանը: Այս դեպքում ո՞րն է ելքը:

«Ora et labora»՝ «Աղոթիր և բանիր»։ Կհա վաղմջական կոչը, որին պետք է հետևենք և մենք:

Մատաղ սերնդի հայեցի դաստիարակությունը պիտի ստանձնեն «անձինք նուիրեալը»՝ առաջին քրիստոնյա մահատակների մախանձախընդրությամբ: Մեծ դեր պիտի խաղա ուսուցիչների անձնական օրինակը:

Եթե ժողովուրդը չունենա կրոն, մշակույթ, արվեստ, ապա պաշտպանելու քան էլ չի ունենա, քանզի հեշտությամբ կարող է չդիմադրել, ծուլվել ու տարրալուծվել հակառակորդի զանգվածի մեջ: Ձիմվորը պետք է քաջ գիտակցի իր կոչումը, իմանա՝ ում և ինչ է պաշտպանում: Այս գործում անգերազնահատելի է ուսուցիչների, դպրոցի դերը:

Ահավասիկ մշակույթի պաշտպանությանը մպաստող մոտավոր մի ծրագիր.

1. հայ երեխայի առաջին տպավորությունները պիտի լինեն հայոց լեզուն և լեզվից բխած հայկական ժողովրդական և դասական երաժշտությունը:

2. Անհրաժեշտ է վերականգնել օրորոցային երգերի ավանդույթը (բայց ոչ ձայնագրված վիճակում):

3. Դադարեցնել մանկապարտեզներում, դպրոցներում և այլ կրթօջախներում որպես ֆոն հնչող անճաշակ երաժշտությունը՝ լինի դա հայկական թե օտար:

4. Կրթօջախներում կազմակերպվող միջոցառումներում կիրառվող երաժշտությունը մախ պիտի լինի ազգային, հետո միայն հանրամատչելի, ընդ որում՝ միայն բարձրաճաշակ:

5. Միջնակարգ դպրոցներում, բուհերում «Մշակույթի պատմություն», «Կրոնի պատմություն» առարկաների շրջանակներում լուսաբանել կրոնի, մշակույթի և արվեստի առնչությունները:

6. Երգ-երաժշտության դասերին դպրոցականները պիտի սովորեն խմբովի երգել հայկական-ժողովրդական, ազգային-հայրենասիրական և հոգևոր երգեր:

7. Անհրաժեշտ է դասական երաժշտության հայտնի մնուշների ունկնդրումներ, ֆիլմերի դիտումներ, որոնց ընթացքում աշակերտները կտիրապետեն լռելու և լսելու արվեստին (հեռու կմման «սին ճառախոսներից»):

8. Ուսումնական հաստատություններում, հիմնարկներում ստեղծել երգչախմբեր, մեծ տեղ տալ խմբերգային արվեստին, որի միջոցով հասա-

րակության մեջ կձևավորվի հոգևոր միասնականության մթնոլորտ (պետք է գոնե մի քանի երգ կարողանանք ողջ ազգով երգել):

9. Ձևավորել հայեցի կրթությամբ մարդ-մասնագետ, քաղաքացի, այլ ոչ դերակատար, կամակատար:

10. Ինչպես Լեզվի տեսչությունը հսկում է հանրապետությունում հայոց լեզվի անխաթար կիրառմանը, ինչպես նախկինում Հուշարձանների պահպանման կոմիտեն էր հսկում պատմամշակութային հուշարձանների վիճակը, հարկ է հիմնել մաման մի կազմակերպություն, որը կկանխի ազգային մշակույթի աղավաղումը և ոչնչացման փորձերը:

Այս բարեփոխությունները պետք է շտապ իրագործել, քանզի վտանգը վերահաս է՝ «Համիքալը դարպասների մոտ է»...

«Մշակույթի պատմական գանձարանն այնքան հարուստ է, որ ապագա համալրման իմաստով անհանգստանալու կարիք չկա: Մինչդեռ մշակույթն ունի գործնական, բարոյական մի կողմ, որն առօրյա կյանքում անվանում ենք նրբավարություն, քաղաքավարություն... Այն ունի եզակի և վիթխարի նշանակություն», - գրում է Վլադիմիր Մոլոժկովը:

«Չի կարելի ոչ մեկից պահանջել ո՛չ բարձրագույն առաքինություն, ո՛չ մեծ խելք կամ հանճարեղություն: Բայց կարելի է և պարտադիր՝ բոլորից պահանջել նրբավարություն: Դա այն նվազագույնն է, որի շնորհիվ մարդիկ կարող են ապրել մարդավայել», եզրակացնում է մեծ փիլիսոփան: Հիրավի, առանց այդ նվազագույնի, առանց փոխադարձ հարգանքի նույնիսկ ամենավեհ մշակույթը չի պատվաստվի, այն կրող չի լինի, չի տարածվի, ինչպես ալիքները՝ առանց տարածման դաշտի: Մյուս կողմից, մաման նրբավարություն մարդ ձեռք է բերում՝ հաղորդվելով գեղեցիկի, վեհի, բարձր արվեստի հետ: Թվում է, թե մոգական մի շրջան է՝ նախ աշխարհը պետք է փրկի գեղեցիկը, որպեսզի գեղեցիկը փրկի աշխարհը:

ՄՈՆՈԴԻԱ, ՊՈԼԻՖՈՆԻԱ ԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Յիրափ բազմաձայն երգեցողությունը
սքանչելեաց սքանչելիք է...

Կոմիտաս¹

Մերօրյա մշակութային պատերազմի բովում, արհեստական, խառնածին երաժշտության համաճարակի մթնոլորտում առավել ևս անհրաժեշտություն է առաջանում արժեքների վերագնահատման: Անխնա կերպով են վարվում Բախի, Բեթհովենի, Կոմիտասի և այլ դասականների ժառանգության հետ, ներկայացնում են ջազային և էստրադային ոճով՝ հակասելով դրանց առաքելությանը: Նույն կերպ են վարվում ժողովրդական և աշուղական երաժշտության հետ: Եվ մեխանիկական այս խառնուրդը որակվում է որպես նորարարություն, մշակում՝ խաթարելով մաս և այս հասկացության իմաստը: Ստեղծվել է ոճերի, ժանրերի, լեզուների բաբելոնյան մի խառնարան:

Տարածայնություններ կան մաս հնագույն, հոգևոր երաժշտության մեկնաբանության և կատարման ասպարեզում:

Ոմանք պահանջում են «բարոկ» ժամանակաշրջանի երաժշտությունը կատարել միայն քանգարանային նվագարաններով, հին լարվածքով, առանց vibrato, յուրօրինակ տեմպերով, հնչյունաբանությամբ և այլն: Ոմանք էլ նույն «փաստավաճեղացական» մոտեցումը պահանջում են միջնադարյան հոգևոր երաժշտության վերարտադրման գործում:

Հինը տառացի վերարտադրելու ջատագովներին ժամանակին պատասխանել է մեծ դիրիժոր Վիլիելմ Ֆուրթվենգլերը: «Կամերային-երաժշտական էֆեկտները, որոնց մասին մենք խոսում ենք այսօր որոշ դարաշրջանների առնչությամբ, այսինքն՝ այն մեկնությունները, որոնք արհեստականորեն և գիտակցաբար սահմանափակում են հեղինդուկ հնչողությամբ, սեթևեթ, չոր մաներայով, երբեք և ոչ մի տեղ գոյություն չեն ունեցել, գուցե քե միայն մեր երևակայության մեջ»:² Նման «պահանջատերերին» անվանելով «փարիսեցիներ», իսկ հինը տառացիորեն վերականգնելու փորձերը՝ «կեղծարարություն», Ֆուրթվենգլերը տարակուսում է, քե նրանք հաշվի չեն առնում, որ ժամանակակից մեծ սրահը, եթե չունի եկեղեցու արձագանք, ոչ միայն թուլացնում, այլև փոխում է հնչողության որակը: Ունկնդիրների հոգեբանությունն էլ այլ է, քան անցյալում: Անշուշտ, միաձայն երգեցողությունն իր հմայքը և կյանքի իրավունքն ունի,

1. Կոմիտաս, Նամակներ, Եր., 2000, էջ 68:

2. Исполнительское искусство зарубежных стран, Москва, 1966, стр. 162.

սակայն միայն դրանով սահմանափակվելը կաղբատացնի մեզ: Ըստ փիլիսոփաների, առանց զանազանության մշակույթը ինքնագարգացում չի ունենա:

Հիրավի, միաձայն շարականի երգեցողությունը համերգասրահում, կտրված արարողությունից, հնչում է մերկ, ոչ այնքան ազդեցիկ, որքան եկեղեցում: Ջգացնել է տալիս խումկի բուրմունքի, աչքապատկերների, սրբազան մթնոլորտի պակասը: Մինչդեռ բազմաձայն երգեցողությունը, կարծես, լրացնում է այդ պակասը՝ ուշադրությունը գրավելով հնչյունային «սոխեզերքով»:

Այս և մնան այլ մտքերը հիմնավորելու և տեղատարափ հարցերի լաբիրինթոսից ելք գտնելու համար դիմում ենք դասական անանց արժեքներին: Այդպիսիք են միջնադարյան հոգևոր երգարվեստը և դրանից բխած դասական երաժշտությունը:

Եվ որպես «Արիադնեի թել», զինվում ենք լույսի շողով, որը անդրադառնում է, ճառագում սաղմոսներից, խորալներից դեպի Բախի բազմաձայն արվեստը, շարականներից՝ դեպի Կոմիտասի երգարվեստը և անցնում զալիքին...

Սույն գրության մեջ փորձում ենք հետևել միաձայն երգից դեպի բազմաձայնություն (լայն իմաստով) տանող ուղիներին, ըմբռնել եկեղեցու հայրերի, փիլիսոփաների, երաժշտագետների գաղափարները և դրանց բախումներն ու զարգացումը: Մեր օգտագործած աղբյուրների զգալի մասը դեռևս չկա հայերեն թարգմանված: Սրանով է պայմանավորված մեջբերումների առատությունը, քանզի ջանացել ենք հնարավորինս շատ տեղեկություններ փոխանցել հայ ըմբերոցողին՝ դրանով իսկ «սկանառես» և հաղորդակից դարձնել այդ «գաղափարների դրամային»:

*

* *

Պոլիֆոնիան՝ բազմաձայնությունը, բխել է մոնոդիայից՝ միաձայնությունից, ինչպես ծիածանի գույները մեկ՝ «սպիտակ» լույսից: Ինչպես հասկը՝ ցորենի հատիկից, ինչպես խիտ սաղարթը՝ մանանեխի սերմից: Սրանք լոկ մակերեսային համեմատություններ չեն: Չէ՞ որ ցանկացած հնչյունի հետ միաժամանակ հնչում են մաս իր օբերտոնները՝ վերնահրնչյունները: Ահա այդ «թաքնված» հնչյուններից էլ գոյացել են հնչյունաշարերը, որոնք և հանդիսանում են բազմաձայնության հիմքը:

Որոշ ժողովրդական նվագարանների, օրինակ, վարդանի օբերտոնները այնքան լսելի են, որ հիմնական մեղեդին նվագելիս գոյանում են «օբերտոնային մեղեդիներ»³:

Ըստ 11-րդ դարի փիլիսոփա Էրիզեմայի, ներդաշնակությունն, առհա-

3. Музыкальная энциклопедия, том 3, Москва, 1976, стр. 1066.

սարակ, «երաժշտության էությունն է, ներքին սկզբունքը՝ հիմնված բազմաձայնության վրա»⁴: Նույնը պնդում էր և Հուգոն՝ Սեն-Վիկտոր մենաստանից: «Երաժշտությունը կամ հարմոնիան բազում հակադրությունների միավորված համաձայնեցումն է»⁵: Բազմաձայնության անցած այդ ճանապարհը լի էր դժվարություններով:

Պատմության ընթացքում որևէ նոր երևույթ ընդունվում կամ մերժվում է հաճախ ոչ որպես այդպիսին, այլ գաղափարական, կամայական կամ այլ նկատառումներով: Նման բան նկատվում է նաև եկեղեցում նվագարանների գործածության և երգեցողության հարցում: Հին կտակարանը վկայում է, որ Դավիթն իր սաղմոսներում կիրառել է բազմաթիվ նվագարաններ: Միջնադարում քրիստոնեական եկեղեցու հայրերը, երաժշտագետները նվագարանների գործածության վերաբերյալ ցուցաբերել են տարբեր մոտեցումներ: Ոմանք դրական էին վերաբերվում, մյուսները դրանք դիտում էին որպես խորհրդանիշեր, այլաբանություն: Ոմանք էլ պնդում էին, թե նվագարանները սատանայից են՝ մատմանշելով վարձակների, փողոցային նվագաժամերին, վկայակոչելով հեթանոսական խրախճանքները:

Աստվածաշունչը վկայում է. «Դավիթը առնում էր քնարը և իր ձեռքովը ածում, և Սաուլը հանգստանում և լաւանում էր, և չար ոգին նորա վերայից գնում էր» (Ա Թագ. ԺԶ, 23):

Բացի քնարից, Դավթի սաղմոսներում նշվում են բազում այլ նվագարաններ: Սակայն Կղեմենտ Աղեքսանդրացին, Աթանաս Մեծը տաս լարանի սաղմոս նվագարանը համարում էին տասը պատվիրանների մշակը, իսկ եռանկյունաձև քնարը՝ Սուրբ Երրորդության:

Ըստ Բարսեղ Կեսարացու, երգեհոնը խորհրդանշում է մարդու մարմինը, որը լարված է երաժշտության սկզբունքով՝ Արարչին վառաբանելու համար⁶:

Մեկ այլ աշխատության մեջ Կղեմենտ Աղեքսանդրացին միևնույն նվագարանը դիտում է որպես մի քանի խորհրդանիշ՝ «Հավանաբար սաղմոսերգուի քնարը այլաբանորեն նշում էր նախ Տիրոջը, իսկ երկրորդը՝ նրանց, ովքեր Տիրոջ ներշնչմամբ, իրենց հոգու լարերից հնչյուններ են բխեցնում... Գուցե քնարը խորհրդանիշն էր փրկության ճանապարհը բռնած մարդկանց, ովքեր Բանի ներշնչմամբ և Աստծուն ճանաչելով՝ գովերգում են Արարչին»⁷: Կղեմենտ Աղեքսանդրացուն համամիտ են եղել

4. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения (составление текстов и вступительная статья В. П. Шестакова), М., 1966, стр. 57.

5. Անդ, էջ 58:

6. Անդ, էջ 21:

7. Անդ, էջ 99:



Բարսեղ Կեսարացին, նրա եղբայր Գրիգոր Նյուսացին և այլ հայեր:

Դավթի առաջին սաղմոսի մեկնաբանության մեջ Բարսեղ Կեսարացին գրում է. «Թեպետև գոյություն ունեն բազմաթիվ նվազարաններ... սակայն սաղմոսը միակ նվազարանն է, որը մարգարեն հարմարեցրել է սաղմոսերգությանը՝ նշելով, ըստ իս, որ այն օրհնված է ի վերուստ՝ քանզի այն միակն է, որի հնչյունները բխում են գլխամասից... որպեսզի մենք էլ ձգվենք դեպի Բարձրյալը, այլ ոչ թե հմայվելով մեղեդիով՝ մղվենք դեպի մարմնի կրքերը»⁸: Հովհաննես առաքյալն իր Հայտնության մեջ երկնքից քնարահարների նվագի ձայն է լսել: Աստվածաշունչը վկայում է, թե առաջին նվազարանը ստեղծել է Ղամեսի որդի Հոբալը, որ «քնարահարների և սրնգահարների հայրն եղաւ» (Մնմդ. Դ, 21): Ըստ մեկնիչների, Հոբալ անունը նշանակում է «հոբելյան», այսինքն՝ շեփորի ձգվող ձայն: Փաստորեն, Հոբալի շեփորը ազդարարեց երաժշտության երկրային պատմության սկիզբը, որը պիտի ավարտվի մեռյալների հարությունը և Ահել դատաստանը ազդարարող Գաբրիել հրեշտակապետի շեփորի կանչով... Ըստ Սուրբ գրքի, շեփորների ձայնը ազդարարում էր Աստծո էջքը Սինա լեռ: Շեփորներով էին ուղեկցում Ուխտի տապանակը՝ անապատով դեպի Երուսաղեմ: Յոթ քահանաների շեփորների «համազարկից» փլվեցին մեղքի մեջ թաղված Երիքով քաղաքի պատերը: Փողեր էին նվագում «շեփորների տոմի» և այլ ծեսերի ժամանակ: Արարչի պատվերով էր Մովսեսը պատրաստել երկու արծաթե «հոբելյանական շեփորներ», որոնք պետք է ազդարարեին հոբելյանական տարիները: Պատահական չէ, որ հետագայում Յոհան Սերաստիան Բախը իր աղոթերգություններում այդքան շատ էր գործածում բարձրահունչ փողերը: Այսպիսով, նվազարանները ոգեղեն են և տրված են մարդուն ի վերուստ:

Հատկանշական է, որ Հովհաննես Ոսկեբերանը այլաբանորեն դիտելով նվազարանները, այնուամենայնիվ խոստովանում է, որ հրեաները «... ծնծղաների, շեփորների, քնարների միջոցով ավելի հասկանալի էին դարձնում սաղմոսների իմաստը»⁹: Հետաքրքիր հարցադրում է արել Թոմա Ակվինացին. «Եթե նվազարանները մերժել են, որպեսզի չմանվեն հրեաներին, ուստի կարելի է կարծել, որ երգեցողությունը նույնպես չպետք է ընդունել ժամերգության մեջ»¹⁰: Այդպես էլ կլիներ, եթե ի կատար ածվեր Բրունո Կարտուզի և եկեղեցում երգն ու նվագը մերժող իր համախոհների ցանկությունը:

13-րդ դարի մի փաստաթղթում արդեն նշված էր, որ եկեղեցում որպես միակ նվազարան օգտագործվում է երգեհոնը: Հետագայում զգուշացվել

8. Ամդ, էջ 106:

9. Ամդ, էջ 115:

10. Ամդ, էջ 301:

է, որ երգեհոնը օգտագործեն չափավոր, որպէսզի չխանգարի քարոզին, չխլացնի երգեցողության խոսքերը:

Նվագարանների մասին մեր շարադրանքն ամփոփենք Ռոջեր Բեկոնի (1214-1292) խոսքով, որը միավորում է նվագարանների վերաբերյալ հիմնական երկու մոտեցումները. «...Կատարյալ աստվածաբանը պետք է գաղափար ունենա նվագարանների կառուցվածքից, իմանա օգտվել դրանցից՝ հանուն անթիվ միստիկ իմաստների, էլ չեմ ասում բառացի իմաստների մասին»¹¹:

Այժմ անդրադառնանք բազմաձայնությանը:

Ոչ պակաս փշոտ էր բազմաձայնության հաստատման ճանապարհը: Եկեղեցական երգեցողության ավանդույթն ունի վաղեմի պատմություն:

«Քրիստոնեական պաշտոներգության մեջ Սաղմոսի կիրառությունը հիմնել է դեռ Հիսուս Քրիստոսը. երբ նա խորհրդավոր ընթրիքից հետո, ավարտելով երգեցողությունը, ուղղվեց դեպի Չիթենյաց լեռը, իսկ Ջատիկը նա կատարեց հրեական սովորույթի համաձայն, ըստ որի պահանջվում էր երգել 112-117 օրհներգական սաղմոսները: Քրիստոսի օրհնակով էլ, առաքյալները եկեղեցիներ հիմնելով... պատվիրել են երգել Սաղմոսը»¹²:

Այս ավանդույթը շարունակեցին Սուրբ Իգնատիոսը, ինչպես նաև միլանցի եպիսկոպոս Ամբրոսիոսը (մոտ 335-397 թթ.), ում անվամբ էլ վաղ շրջանի եկեղեցական երգեցողությունը կոչվեց ամբրոսիական: Այնուհետև Հռոմի պապ Գրիգորիոս 1-ինը (590-604) կանոնակարգեց կաթոլիկ եկեղեցու պաշտոներգությունը: Չևավորվեց գրիգորյան խորալը:

Այս գործընթացի վրա լույս է սփռում նաև երաժշտագետ Վալենտինա Կոնենի հետևյալ պնդումը. «Գրիգորյան խորալը, որը կաթոլիկ պաշտոներգության և դրանով համընթաց հիշյալ ժամանակի եվրոպական մասնագիտացված երաժշտության հիմքն է, գոյացել է հայկական Պատարագի ուղղակի ազդեցությամբ»¹³:

Հայկական ազդեցությունների առումով համամիտ է նաև երաժշտագետ Տամարա Լիվանովան¹⁴: Ի դեպ, այս հարցին ժամանակին անդրադարձել է նաև Վենսան դ'Էնդին: 1904-ի մայիսի 18-ին իր աշակերտ Գրիգոր Գալֆայանին հասցեագրած նամակում ֆրանսիացի կոմպոզիտորը գրել է. «...Ձեր հայ երաժշտությունը ճիշդ մեր գրիգորեան երգերուն յատկանիշներն ունի. վասն զի այս երկու երաժշտութիւններն սերած են մի եւ

11. Անդ, էջ 307:

12. Толковая Библия, 2-ое издание, том 1, Стокгольм, 1987, Псалтирь, стр. 134-135.

13. В. Конен, Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века, "Советская музыка", М., 1971, N10, стр. 51.

14. Т. Ливанова, История западноевропейской музыки, том 1, М., 1983, стр. 29.

նոյն սկզբունքէն, այն է՝ կրօնական հաւատքը...»¹⁵:

Բազմաձայնության առաջին «ծլարձակումներն» առաջացան 9-րդ դարում, կաթոլիկ ժամերգության առաջին դրվագներում: Ստեղծվել է «դիաֆոնիա», «զուգահեռ օրգանում»: Այն բաղկացած է հիմնական ձայնից՝ խորալից և սրան կցված, զուգահեռ շարժվող 2-րդ ձայնից: Սակայն բուն պոլիֆոնիան սկսվում է այն մնուշներից, որոնցում երկրորդ ձայնը շարժվում է ոչ զուգահեռ, այլ՝ որոշ չափով ինքնուրույն: Պոլիֆոնիայի հետագա զարգացումը ընթացավ ձայների քանակի շատացման, անհատականացման, երաժշտական տարածության, հորիզոնների ընդլայնման, այսինքն՝ բովանդակության հարստացման ուղղությամբ: Անդրադառնալով «զուգահեռ օրգանումին», երաժշտագետ Յուլյա Եվդոկիմովան գրում է. «Միևնույնիայի համեմատ դա որակապես մոտ ինչոդություն էր, որն ընկալվեց որպես հրաշք: Հնչյունային արվեստում այն բացահայտեց միանգամայն անսպասելի հնարավորություններ»¹⁶: Մինչդեռ իսկական հրաշքը դեռ առջևում էր՝ Յոհան Սեբաստիան Բախի արվեստում՝ խորալային պրեյլուդներում, ֆուգաներում և այլ գործերում:

Նախքան Բախի ասպարեզ գալը բողոքական խորալը արդեն բյուրեղացել էր: Եթե «ավետարանական երգեցողության հայր» Մարտին Լյութերը, Յոհան Վալտերը, Կոնրադ Ռուպֆը և մյուս երգահանները կյանքի կոչեցին այդ խորալները և դրանք մտան հավատացյալ համայնքի կյանքի ոլորտը՝ եկեղեցի, ապա Բախն իր հորինած ձայներով, պարուրելով այդ միաձայն երգերը, խորալներին տվեց հավիտենական կյանք: Սակայն մինչ այդ հնչյունային շատ հոսանքներ, «առվակներ» ու «գետեր» են հոսել դեպի այն ծովը, որին Բեթհովենը անվանել է «Բախ»:

Նվագարանային երաժշտության ժանրի պես, բազմաձայնությունը ևս անցավ փորձությունների բովի միջով: Դեռ Ամբրոսիոսն էր ասում, թե միաձայն երգեցողությունը եկեղեցական միաբանության խորհիղանիշն է¹⁷: Իսկ Նիկիտա եպիսկոպոսը անամոթություն էր համարում ընդհանուրից առանձնացող ձայնը¹⁸: Ըստ Պրոսպեր Ակվիտանացու, առանձնացող ձայները չեն կարող հաճելի լինել¹⁹:

Ավելի հանդուրժողական էր Հռոմի պապ Հովհաննես 22-րդը, որը 1322թ. կոնդակում կշտամբելով «մորաստեղծ գեղգեղանքները», խորալին մոտ ձայներ, ժողովրդական պարզունակ մեղեդիներ կցելը՝ այնուամենայն-

15. «Կոունկ», Բարիդ, 1904, էջ 10:

16. Ю. Евдокимова, Многоголосие средневековья, том 1, М., 1983., стр. 29.

17. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья..., стр. 112.

18. Ամդ, էջ 33:

19. Ամդ:

նիվ չարգելեց թեթևակի միջամտությունները: Կոնդակում ասվում է. «Սա-կայն սրանով մենք չենք արգելում, մասնավորապես տոն օրերին, մեսասաներում կամ այլ արարողություններում պարզ եկեղեցական երգեցողությանը հա-վելել որոշ մելոդիկ կոմսոմանսներ, օրինակ՝ օկտավաներ, կվինտաներ, կվարտաներ և այլն... քանզի մեզնի քարեհնչյունները ուրախացնում են լսողությունը, արթնացնում են բարեպաշտություն և չեն հոգնեցնում»²⁰:

Հատկանշական է, որ մոտ երկուսուկես դար հետո Հռոմի պապ Պիոս 4-րդը (1559–1566) պիտի ջանար պատմության անիվը հետ դարձնել: Նա առաջարկում էր Տրիդենտի տիեզերական ժողովին եկեղեցուց առհասա-րակ վտարել երաժշտությունը: Եվ միայն Ֆերդինանդ 1-ին կայսեր մի-ջամտության շնորհիվ կանխվեց այդ աղետը²¹: Ջարմանալի է, որ այդ ժամանակ արդեն շողողում էր Պալեստրինայի բազմաձայն փառահեղ արվեստը: Ինչպես նշել է Օսվալդ Շփենգլերը, յուրաքանչյուր մշակույթ կյանքի մասին իր հասկացողությունն ունի, քանզի յուրաքանչյուր մշա-կույթ ապրում է յուրովի:

Եթե տոն օրերին Հռոմի պապ Հովհաննես 22-րդը թույլ էր տալիս օգ-տագործել բազմաձայնության որոշ տարրեր, ապա Մարտին Լյութերի համար, կարելի է ասել, բազմաձայն երաժշտությունն ինքնին տոն էր, «Աստծո կատարելագույն հայտնություններից մեկը»: Ահավասիկ. «Երբ բնական երաժշտությունը զարդարվում է և կատարելագործվում արվես-տով, այն ժամ մեծագույն զարմանքով նկատում ենք... Աստծո մեծ և կա-տարյալ իմաստությունը, ի դեմս հրաշալի ստեղծագործության, այսինքն երաժշտության: Այնպես որ, ովքեր քիչ թե շատ հասկանում են դա և դրա-նով ոգեշնչվում, չափազանց զարմանում են և գտնում, որ աշխարհում ավելի հրաշալի բան չկա, քան բազում ձայներով զարդարված մեծ եր-գեցողությունը»²²:

Բազմաձայնության ջատագովներից էր մաև ռուսական առաջին ցար Իվան Վասիլևիչը՝ Ահեղը: Ցարը պարբերաբար երգում էր եկեղեցում: Նրա գրչին են պատկանում մի շարք հոգևոր երգեր՝ ստիխիրաներ: Հայտ-նի է Իվան Ահեղի դիմումը եկեղեցական ժողովին՝ Մոսկվայի եկեղեցիներ-ում բազմաձայն երգեցողությունը թույլատրելու նպատակով, ինչպես այն ընդունված էր Նովգորոդում և Պսկովում: «Այսպիսով, 1551 թվականը կարելի է համարել այն տարեթիվը, երբ եկեղեցական իշխանությունների կողմից արտոնվեց բազմաձայն երգեցողության մուտքը Մոսկովյան պե-տության եկեղեցիներ»²³:

20. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья..., стр. 61.

21. Ամը, էջ 323-324:

22. А. Швейцер, Н. С. Бах, М., 1964, стр. 24.

23. Н. Успенский, Древнерусское певческое искусство, М., 1971, стр. 227.

Բազմաձայնության զարգացումը ընթացավ ոչ թե ուղիղ գծով, այլ ակի-
քաձև՝ իր մակընթացություններով ու տեղատվություններով: Պարզվեց,
որ ճշմարիտ երգը, նվագարանային երաժշտությունը, ձայների քանակը,
որպես այդպիսին, չեն պարունակում որևէ բան, որ հակասեր, վնասեր բա-
րեպաշտությանը, կրոնական զգացումներին: Պարզապես խնդիրը չա-
փավոր գործածության մեջ էր: Ճաշակի, չափավորության կողմնակիցնե-
րից էր մահ 16-րդ դարի նշանավոր երաժշտագետ Յարլինոն, որը վկայա-
կոչելով 50-ձայնանի մի աղմկալից ստեղծագործություն, քննադատել է
բազմաձայնության շահարկումը, ինքնանպատակ դարձնելը²⁴: Երաժըշ-
տությունը այնքան զորեղ է, որ մույնիսկ Ավգուստինոս Երանելին էր
մտահոգվում, որպեսզի հնչյունների վայելքը, գեղագիտական կողմը չէ-
ղի աղոթքի խոսքերից²⁵: Իսկ դա կախված է ոչ միայն երաժշտության
որակից, այլև լսողի, կատարողի ընկալունակությունից:

Օրինակ, ըստ Հռաքան Մավրի՝ «Երգեցողությունը մի միջոց է, որը խո-
րապես ցնցում է հավատացյալի սիրտը, մինչդեռ խոսքերը չեն հասնում
այս աստիճան խորության»²⁶:

Եվ բազմաձայնությունը, փորձելով իր շառավիղը, եզերքը, կրկին վե-
րադարձավ միաձայնության, բայց ոչ մոնոդիայի, այլ բազմաձայնության
մի նոր որակի և տեսակի, որի մեջ մեկ ձայնը պարզապես գերիշխող է, իսկ
մյուսները հանդես են գալիս որպես լրացում, հարմոնիկ հենարան, նվա-
զակցություն:

Այսպես, միաձայնությունից բխեց երկու տեսակ բազմաձայնություն՝
պոլիֆոնիա և հոմոֆոնիա: Առաջինի կատարելատիպը դարձավ ֆուգան,
երկրորդինը՝ սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլը՝ իր «սոնատային ալեգրո» դինամիկ
ձևով և զարգացման սկզբունքով:

ՄՈՆՈԴԻԱՆ ԵՎ ՊՈԼԻՖՈՆԻԱՆ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՏԵՄԱՆԿՅՈՒՆՆԵՐ

Եթե միջնադարի որոշ մտածողներ միայն մոնոդիայի մեջ էին տեսնում
մարդկանց հոգիների միաբանությունը, ապա տարրական այդ համաձայ-
նությանը հաջորդեց բարձրագույն միաբանությունը, որն արդյունք էր
բազմաձայնության սինթեզի, միաձուլի: «Արվեստի փիլիսոփայությունը»
աշխատության մեջ Ֆրիդրիխ Շելինգը գրում է. «...Ընդհանուր առմամբ,
դիմիկ երաժշտությունը ամվերջության ծավալումն է վերջավորի մեջ...

24. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья..., стр. 90.

25. Անդ, էջ 27:

26. Անդ, էջ 17:

մինչդեռ հարմոնիկ երաժշտության մեջ վերջավորող կամ զանազանությունը դրսևորվում է լոկ որպես անվերջություն կամ միասնության այլաբանություն»¹: Տվյալ դեպքում փիլիսոփան նշում է բազմաձայն երաժշտության առավելությունը մոնոդիայի նկատմամբ: Ըստ Շելինգի, ռիթմիկ, այսինքն միաձայն երաժշտությունը ավելի շատ արտահայտում է բավարարվածություն և առողջ զգացողություն, իսկ հարմոնիկը՝ ձգտում և անձկություն: «Ուստի և անհրաժեշտ էր, որպեսզի հենց եկեղեցում, որի աշխարհայեցողության հիմքը սպասումն է, բազմազանության ձգտումն է միասնության, որպեսզի հենց եկեղեցում բացարձակի մեջ՝ բոլորի հետ միավորվելու յուրաքանչյուր անհատից բխող ձգտումը վերածվեր հարմոնիկ երաժշտության՝ առանց ռիթմի»²...

Ասելով «առանց ռիթմի»՝ Շելինգը տարբերություն է դնում ժամանակի մեջ կոտորակվող առանձին հնչյունների տարածականության և մեկ ակորդի, համահնչյունի մեջ մի քանի հնչյունների միաժամանակյա տևողության միջև, այսինքն այն, ինչ երաժշտության մեջ հայտնի է որպես հորիզոնական և ուղղահայաց կերտվածք: Այստեղ Շելինգը, չբացառելով անտիկ երաժշտության ուժը, վկայակոչում է բազմաձայնության ջատագովներին, որոնց համոզմամբ իսկական երաժշտությունը սկսվում է «կոմսորապոմկտից», այսինքն՝ պոլիֆոնիայից³:

Միաձայնության և բազմաձայնության հնարավորությունների մասին պատկերացում տալու համար Շելինգը համեմատում է Մոֆոկլեսի «Էդիպ» և Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգությունները: «Էդիպ»-ում «քացի եղելության «մեղեդիից» ոչինչ չկա, մինչդեռ այստեղ դատեր կողմից լքված Լիրին հակադրվում է հոր կողմից լքված որդու պատմությունը»⁴:

Միայն բազմաձայնության միջոցով է, որ կարելի է կերտել «զուգահեռ դրամատուրգիա», դրսևորել «ամբիվալենտ»՝ այսինքն հակադրամիասնական զգացմունքներ, համադրել անձի «ես»-ը իր «երկրորդ ես (alter ego)»-ին:

Եթե 2-3 հոգու միաժամանակ խոսելը անհեթեթություն է, ապա մի քանի գործող անձանց միասնական երգեցողությունը օպերային ժանրի դրամատուրգիական կարեոր հանգույցներից է: Վառ օրինակներից է Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայի հայտնի կվարտետը: Գերազանց օրինակ են Լայպցիգում հորինած Մոցարտի երկու կանոնները, որոնց մասին Ռոխլիտցը պատմում է. «Մեկը եղերական էր, մյուսը՝ կոմիկական: Յուրաքանչյուրն առանձին հիանալի էր, սակայն երբ այդ երկու կանոնները

1. Ф. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 204.

2. Անդ:

3. Անդ, էջ 205:

4. Անդ:

երգեցին միասին, ապա... ստացվեց միաձուլված հակադրությունների օրգանական միասնություն.. այնքան ցնցող, որ մենք սարսափելի հուզված էինք»... Մեջքերելով սա, Գ. Չիչերինը մեկնաբանում է. «Մենք խորանում ենք տիեզերական ուժերի այնպիսի խորքերը, ուր հակադրությունների միասնությունը իրականություն է»⁵: Հատկանշական է նաև Օսվալդ Շփենգլերի դատողությունը. «Հելլենական երաժշտությունը դարձավ հնչյունների պլաստիկա, առանց պոլիֆոնիայի, հարմոնիայի, որոնք արտահայտում են հնչյունային տարածականություն, և իբրև ինքնուրույն արվեստ, անտիկ երաժշտությունը զրկվեց մեծ հմարավորություններից»⁶: Մինչդեռ, ըստ փիլիսոփայի, Արևմուտքում երաժշտությունը գերազանցեց բոլոր արվեստներին: Եվ դա սկիզբ առավ «բարոկ» ժամանակաշրջանից: Ըստ երաժշտագետ Մ. Լոբանովայի, «հենց բարոկ շրջանում կարողացան երաժշտության մեջ «լսել» տարածությունը և տարածության մեջ լսել երաժշտությունը, երաժշտականորեն իմաստավորել և զարդարել տարածությունը»⁷:

«Ոչ տարածական երաժշտությունը a priori ոչ փիլիսոփայական է», եզրակացնում է Շփենգլերը⁸:

Բազմաձայնությունը փիլիսոփան համեմատում է գեղանկարչության հեռանկարի գյուտի հետ: «Մակայն, համձին Բախի, զուտ նվագարանային երաժշտությունը հաղթեց գեղանկարչությանը, լինելով աստվածագացության բացահայտման միակ և վերջին միջոցը»⁹:

Նախքան Շելինգը Գեորգ Հեգելը նշել է, որ եկեղեցական երաժշտությունը գործ ունի ոչ թե սուրբեկտիվ, առանձին զգացմունքի, այլ համայնքի ընդհանրական զգացմունքի հետ:

Կրոնական երաժշտությունը Հեգելը համարում է այն ուժեղագույնը և խորագույնը, ինչը ընդհանրապես կարող է ստեղծել արվեստը: Եվ որպես կատարելատիպ, փիլիսոփան վկայակոչում է Բախի արվեստը, մասնավորապես Քրիստոսի տառապանքները մարմնավորող «պասիոնները»¹⁰: Պատահական չէ, որ «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասիոնը Շփենգլերը իր հերթին համարում է «համայն մարդկության զգացմունքների ողջ խորության սպառնիչ արտահայտողը»¹¹:

5. Г. В. Чичерин, Моцарт, Ленинград, 1979, стр. 102-103.

6. О. Шпенглер, Закат Европы, Минск-Москва, 2000, стр. 337.

7. Генрих Шютц, [Сборник статей], М., 1985, стр. 240.

8. О. Шпенглер, Закат Европы, стр. 357.

9. Ամ, էջ 451:

10. Г. Гегель, Эстетика, том 3, М., 1971, стр. 333.

11. О. Шпенглер, Закат Европы, стр. 359.

Դժվար է պատկերացնել Բախի արվեստը առանց միջնադարյան արվեստի նախընթաց զարգացման: Անդրադառնալով հոգևոր երաժշտությանը՝ Ա. Շվայցերը համեմատում է Մարտին Լյութերի և Ժան Կալվինի դիրքորոշումները:

Գերմանական բարեփոխված եկեղեցու պաշտոներության համար Լյութերը ճշգրիտ զգացողությամբ ընտրեց, հարդարեց 14-15-րդ դդ. բանաստեղծության գանձարանից, ինչպես նաև ժողովրդական երգարվեստից քաղված բազմաթիվ մուշներ և կազմեց գերմաներենով երգվող խորալների ժողովածու:

Կալվինը հիմք ընդունեց ռոմանական ժողովուրդներին հոգեհարազատ միայն լատիներեն երգերը: Շվայցերը գրում է. «Գերմանական Ռեֆորմացիայի բախտը բերել է, որ գտնվել է Լյութերի պես մեկը, որը թույլ չտվեց ծառահատեն հին անտառը... Գիտակցեց, որ նոր երգը պետք է աճի հին ստվերում»¹²: Իսկ ռոմանական հողի վրա հոգևոր երգը չբարգավաճեց, բացի այդ կաթոլիկ եկեղեցին վտարել էր և երգեհոնը: Ահա թե ինչու հետագայում ստիպված եղան սաղմոսներին գումարել գերմանական խորալներ և անգլիական երգեր: Մինչդեռ խորալի հիման վրա Գերմանիայում ստեղծեցին խմբերգեր, երգեհոնային պրեյլտյոներ, ֆուգաներ: Ըստ երաժշտագետ Միխայիլ Դրոսկինի, Բախն իր արվեստում օգտագործել է ավելի քան 389 խորալներ¹³: Այս և այլ երաժշտաձևերը նախքան Բախը զարգացրել էին Յոհան Պախելլերը, Գեորգ Բյոմը, Դիտրիխ Բուքստեհուդեն:

Շվայցերը առանձնացնում է խորալային մեղեդու մշակման երեք կերպ: Մի դեպքում մեղեդին մնում է անփոփոխ՝ որպես *cantus firmus*: Սա բնորոշ է Պախելլեյին: Բյոմը վարվում է այլ կերպ: Նա մեղեդին տարրալուծում է զարդանախշերում, պատատուկի պես ներհյուսում հարմոնիայի մեջ: Իսկ Բուքստեհուդեն խորալի մեղեդու հիման վրա կերտում է ազատ ֆանտազիա:

Բախը եկավ ամփոփելու և կատարելության հասցնելու նախորդների փորձը: Բացի Լյութերի երգերից, Բախը օգտվել է միջնադարյան Ծննդնայան, Ջատկական երգերից, լատինական թարգմանված հիմներից, Յոհան Ֆրանկի, Պաուլ Գերհարդտի և այլոց հոգևոր երգերից: Բացի այդ, Բախը ամփոփել է նաև ֆրանսիացի և իտալացի վարպետների արվեստի ձեռքբերումները: Հատկապես Ջովաննի Գաբրիելիի, Կլաուդիո Մոնտեվերդիի նվաճումները, որոնք նույն Գաբրիելիի մոտ կրթված Հայնրիխ Շյուտցը ներմուծեց Գերմանիա:

12. А. Шнейер, Н. С. Бах, стр. 9.

13. М. С. Друксин, Н. С. Бах, М., 1982, стр. 185.

Կարծես, Եվրոպան իր պարտքը վերադարձրեց Հայաստանին՝ հանձին Կոմիտասի և Եկմալյանի, որոնք իրենց բարձրագույն կրթությունը ստացան Եվրոպայում:

Մեկ այլ զուգահեռ:

Ինչպես Լյուբերը, Վալտերը և Ռուպֆը կանոնավորեցին գերմանական խորալները, այնպես էլ երեք դար հետո հայ եռյակը՝ Գևորգ Դ կաթողիկոսը, Նիկողայոս Թաշճյանը և Մակար Եկմալյանը, կարգավորեցին Պատարագը, Շարակնոցը և Ժամագիրքը:

Գևորգ Դ կաթողիկոսի նպատակն էր նուտագրել, խմբագրել հոգևոր երգը և վերացնելով հայկական եկեղեցիներում տեղ գտած երգեցողության տեղային տարբերակները՝ ի մի բերել պաշտոնեղբայրությունը:

Հաջորդ քայլը կատարեց Մակար Եկմալյանը. այս բյուրեղացրած մոնոդիաների հիման վրա կերտեց իր բազմաձայն Պատարագը, որը լույս տեսավ Լայպցիգում, 1896-ին:

Ժամանակներն ուրիշ էին, և ի տարբերություն միջնադարյան Հռոմի պապերի, Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկն անմիջապես ողջունեց Եկմալյանի բազմաձայնած Պատարագը: «...այսու Հայրապետական կոնդակով քաջալերենք զրեզ, զի առաել ես ի յառաջադիմութիւն նկրտիցիս: Այդ ոչ միայն մեզ ցանկալի եւ մախանձելի է, այլ եւ համաձայն հայոց եկեղեցատէր ժողովրդեան՝ հոգեզմայլութեամբ լսել զըաղցրաձայն գերգեցողութիւնս, զոր պաշտէ Հայաստանեայց եկեղեցին»¹:

Եկմալյանի Պատարագի բազմաձայնությունը ունի հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածք, որում գերիշխողը մեղեդին է, իսկ մնացած ձայները լոկալորդային հենարան են: Մինչդեռ Կոմիտասի Պատարագի բազմաձայնությունը բուն պոլիֆոնիկ շարադրանք է, որտեղ ձայները ինքնուրույն են:

1912-ին Կոմիտասը հիմնականում ավարտեց իր Պատարագը: Արսուրից հետո վարդապետը որոշել էր մաքրագրել և ամբողջացնել այն, հասավ մինչև 17-րդ էջը, սակայն վերահաս հիվանդությունը և 1915-ի Հայոց ցեղասպանությունը ընդհատեց ոչ միայն Պատարագը, այլև անդունդի եզրին հասցրեց հայ մշակույթի և ողջ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը:

Շակատագրի հաջորդ հարվածն էր 1917-ի հեղաշրջումը, որի հետևանքով ստեղծված աստվածատյաց խորհրդային պետությունը խաթարեց հոգևոր երաժշտության զարգացումը:

1930-ին ԽՍՀՄ տարածքի վրա փակվեցին եկեղեցիները, պապանձվեցին զանգերի ավետաբեր դողանջները: Խորհրդային կոմպոզիտորները երկար ժամանակ իրավունք չունեին հոգևոր երաժշտություն հորինելու, իրենց արվեստում օգտագործելու եկեղեցական երգարվեստի նմուշներ:

1. Ն. Թահմիզյան, Մակար Եկմալյան, Եր., 1981, էջ 31:

Ալեքսանդր Փիրումյանը առաջինն էր, որ Ստալինի մահից հետո, 1954-ին, իր 2-րդ կվարտետում համարձակվեց օգտագործել Գրիգոր Նաբեկացու «Հալիկ» տաղի մեղեդին: Նույն տաղը հանդիսացավ Էդգար Հովհաննիսյանի 1-ին սիմֆոնիայի (1959 թ.) հիմնամյուրը: Տաղի մեղեդու մասնիկները աննկատ կերպով խմորվում են, հասունանում 1-ին և 2-րդ մասերի «ընդերքում» և հասնելով, այսպես ասած, կրիտիկական մասսայի, մեղեդին իր ամբողջ ուժով և «հասակով» ժայթքում է սիմֆոնիայի 3-րդ մասում: Ժայթքում, ինչպես ծովից բխած հրաբուխ, ու կրկին տարրալուծվում պեկոծ ծովում: Սրանով հանդերձ, մեղեդին դառնում է մի առանցք, որի շուրջը, կենտրոնաձիգ ուժերի շնորհիվ, համախմբվում է ողջ սիմֆոնիայի հնչյունագանգվածը, ինչպես մոլորակները արևի շուրջ:

Ըստ Ա. Ալշվանգի, թեմագոյացման, ձևակառուցման այս սկզբունքը հիմնել է Բեթհովենը: Մինչ այդ ստեղծագործության թեմաները կոմպոզիտորները ներկայացնում էին պատրաստի վիճակում, ինչպես գեղանկարիչներն իրենց ավարտված կտավները: Մինչդեռ Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայում թեման ծնվում է ունկնդրի ներկայությամբ: Ֆրիդրիխ Նիցշեն կասել էր. «Ես լսում եմ երաժշտության գոյացման պատճառները»²:

Անդրադառնալով Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայի թեմագոյացման կերպերին՝ Ալշվանգը մեջբերում է Ալեքսանդր Սերովի հետևյալ դիտարկումը. «Ամբողջական գաղափարի այդ վիթխարի, բազմազան և հետևողական փոփոխությունը, գլխավոր կերպից չշեղվող «մետամորֆոզներին» այդ շրջան, արվեստում առաջին անգամ հանդիպում է Բեթհովենի մոտ»³:

*
* *

Երբ, այսպես կոչված, «խորուշչովյան ձնհալից» հետո հնարավոր եղավ արժարժել Հայոց ցեղասպանության 50-ամյակը, ազգային ինքնագիտակցության վերելքի ալիքի վրա ասպարեզ եկան հոգևոր երգերի մի շարք մշակումներ: Սրան նպաստեց նաև Հայաստանի կոմպոզիտորների տան համերգասրահում երգեհոնի տեղադրումը: Ասպարեզ եկավ Վահագն Ստամբոլյանը, հիմնադրեց երգեհոնային դպրոց, տարածեց Բախի, Հենդելի և այլոց գլուխգործոցները, Լուսինե Չաքարյանը թեմ հանեց հոգևոր երգարվեստը:

1965-ին լույս տեսան միջնադարյան տաղերի՝ Ռոբերտ Աբայանի մշակումները՝ ձայնի և դաշնամուրի (կամ երգեհոնի) համար: Դրանց

2. Ф. Нише, Сочинения, т. 2, М., 1990, стр. 528-529.

3. А. Альшванг, Л. ван Бетховен, М., 1971, стр. 426-427.

քվում էին նաև Գրիգոր Նարեկացու «Հաիկ», «Հաւուն, հաւուն», «Մայն այն իջանէր» տաղերը⁴:

1971-ին տպագրվեցին Մեսրոպ Մաշտոցի 8 շարականներ՝ Գևորգ Արմենյանի մշակմամբ, 1974-ին Սահակ Պարթևի շարականները՝ Էմին Արիստակեսյանի կողմից: Չայնի և դաշնամուրի համար մշակված այս երգերը հիմնականում ունեն հոմոֆոնիկ կերտվածք: «Հաիկ» տաղի բուն պոլիֆոնիկ մշակում 1964-ին կատարել է Լևոն Աստվածատրյանը իր «Prologue» նվագախմբային գործում: Իսկ 1970-ականների սկզբին Մերգեյ Աղաջանյանը ստեղծեց չորս «Պոլիմոնոդիա»՝ լարային նվագախմբի համար: Սրանք հիմնված էին Գրիգոր Նարեկացու «Հաիկ», «Հաւուն, հաւուն» և Ներսես Շնորհալու «Ստեղծող մանկանց» ու «Տէր յերկնից» երգերի վրա: Որոշ խտացումներով և մոսթրացումներով այս մոնոդիաները ամբողջությամբ հերթով անցնում են չորս ձայների միջով:

Ժամանակին վիճահարույց «պոլիմոնոդիա» եզրը առաջարկել է կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը: Այն բառացի նշանակում է բազմամիաձայնություն կամ միաբազմաձայնություն: Երաժշտագետներից ոմանք այս հակասական եզրը ընդունում են որպես լոկ ստեղծագործության անվանում, իսկ մյուսները պոլիմոնոդիան, ինչպես որ կա, համարում են դասական պոլիֆոնիայի իմիտացիոն մի ձև, յուրատեսակ մի կանոն:

Թվում է, թե վեճերը կդադարեն, եթե շեշտը դրվի ոչ թե ձևակառուցման կամ ձայների շարադրման եղանակի (իմիտացիայի), այլ ստեղծագործության բովանդակության, հիմնանյութի, ձայների ֆունկցիայի վրա: Այսինքն՝ պոլիմոնոդիայում սովորական իմիտացիայի է ենթարկվում ոչ թե սովորական չեզոք թեման՝ իր մասնիկներով հանդերձ, այլ հատուկ դիմագիծ և կառուցվածք ունեցող հայկական միջնադարյան մոնոդիան, որը չի տրոհվում մասնիկների:

Այս իմաստով պոլիմոնոդիան յուրահատուկ մի «մակրոկանոն» է: «Պոլիմոնոդիա» եզրի հակասությունը մեղմվում է, եթե նկատի առնենք, որ «հոմոֆոնիա» նշանակում է մեկ, միևնույն ձայն, բայց սրանով նշում են բազմաձայնության մի տեսակը: Եվ հակառակը, «մոնոդիա» նշանակում է մեկ մեղեդու կատարումը առանց նվագակցության: Երաժշտական հանրագիտարանում գրված է. «... սակայն օրինաչափորեն է նաև տերմինների այլ գործածությունը՝ հոմոֆոնիա, որպես միաձայնություն, «միահնչողություն», իսկ մոնոդիան՝ որպես նվագակցվող մեղեդի, «երգեցողություն»՝ ձայներից մեկում»⁵:

4. Այս մասին մանրամասն տես՝ А. Аревшатян, Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов, «Լրաբեր հասարակական գիտություններ», Եր., 1978, № 12:

5. Музыкальная энциклопедия, том 1, М., 1973, стр. 1047-1048.

Մինչ երաժշտագետները վիճում էին, Էդուարդ Փաշինյանը ջանասիրաբար շրջանառության մեջ էր դնում հիշյալ եզրը: Նշելով արևմտանվոր-պական և հայկական երաժշտության լադամտածողության և բազմաձայնության կերտվածքի տարբերությունները՝ Փաշինյանը գրում է. «Կոմիտասը այդ հարցը լուծել է պոլիլադային-պոլիտոնալ, պոլիմոնոդիկ ֆակտորային գոյացումների դիրքերից... հուսալի ճանապարհի հարթելով ազգային կոմպոզիտորական արվեստի հետագա զարգացման համար»⁶: Զանի որ խոսքն այստեղ հիմնականում եկեղեցական երաժշտության բազմաձայնման մասին է, ուստի չենք հիշատակում արքիստական գաղափարախոսության զոհ դարձած կոմպոզիտորներին: Սակայն անհնարին է խոսել հայ երաժշտության մասին և չնշել Արամ Խաչատրյանի անունը, որը քեպետ զուտ կրոնական բովանդակությամբ գործեր չի ստեղծել, բայց ի վերուստ օժտված է եղել աստվածային ներդաշնակության և գեղեցիկի զգացողությամբ: «Ա. Խաչատրյանի երաժշտությունը, - գրում է Վիկտոր Յուզեֆովիչը, - ներքո է այս գեղեցիկ աշխարհին: Զանգի, ինչպես ասաց ամերիկացի մի բննադատ, եթե լույսը, մաքուր լույսը վերածուլենք հնչյունի, ապա դրանից ծնված երաժշտությունը կլինի Խաչատրյանի երաժշտությունը»⁷: Իսկ գեղեցիկը, ներդաշնակը և լույսը մույմպես աստվածայինի դրսևորումներն են:

Ի դեպ, հայտնի է, որ Խաչատրյանն իր 2-րդ սիմֆոնիայում մեծ վարպետությամբ միահյուսել է «Dies irae» («Օրն ցասման») գրիգորյան խորալը և «Որսկան ախպեր» ժողովրդական երգը: Ահեղ դատաստանը հիշեցնող այս խորալը հնչում է նաև կոմպոզիտորի 1-ին սիմֆոնիայում: Եվ հատկանշական է, որ այս առիթով երաժշտագետ Գեորգի Խուրովը նշում է. «Այստեղ պատմական էքսկուրսի տեղը չէ, սակայն «Dies irae» միջնադարյան խորալային սեկվենցիայի արևելյան ծագումն, ըստ իս, անկասկած է»⁸: Այո, լույսը ծագում է Արևելքից և բազմապատկված արտացոլվում Արևմուտքում: Եթե Գեորգի Խուրովը պատմական էքսկուրս կատարեր, հավանաբար Վ. Կոնենի և Տ. Լիվանովայի պես կեզրակացներ, որ այդ «Արևելքը» Հայաստանն է՝ քրիստոնեական առաջին պետությունը:

Արամ Խաչատրյանին հաջորդող սերունդները հայտնվեցին ավելի նպաստավոր պայմաններում: Եվ նրանք սկսեցին առատորեն օգտվել միջնադարյան հոգևոր երաժշտության ակունքներից:

Հատկանշական է նաև այն, որ ԽՍՀՄ տարածքի վրա գտնվող եկեղե-

6. Э. Пашинян, Полиладово-политональное полимонодическое начало - основа многоголосия хоровой произведений Комитаса, «Ерաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու», պր. 1, Եր., 2000, էջ 20:

7. В. Юзефович, Арам Хачатурян, М., 1990, стр. 8.

8. Г. Хузов, Арам Хачатурян, М., 1962, стр. 82.

ցիմերի զանգերն արգելվելուց հետո եկեղեցական զանգը որպես նվագարան կիրառեցին Սերգեյ Պրոկոֆևը, Արամ Խաչատրյանը՝ հիշյալ սիմֆոնիայում, որը երաժշտագետ Գեորգի Խուբովի բնորոշմամբ անվանում են «Չանգով սիմֆոնիա»։ Հոգևոր և աշխարհիկ արվեստի տարրերի միաձույլ է Հայաստանի նախկին հիմնը, որը հեղինակը՝ Արամ Խաչատրյանը, սկսել է «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնեցաւ» երգի հնչերանգով («Պատարագից») և ավարտել «Չեյթունցիների քայլերգն» ավարտող հաղթական հնչերանգով։

Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու երգերը շատերն են բազմաձայնել։ Բացի վերը նշվածներից՝ նաև Ռուբեն Ալթունյանը, Միքայել Կոկ-ժայանը... Ամենաուշագրավ տաղերից է հիշյալ «Հալիկը»։ Պատահական չէ, որ այդքան շատ կոմպոզիտորներ են դիմել այդ երգին։ Գրիգոր Նարեկացու այս գլուխգործոցը մեզ հասել է Կոմիտասի հարդարմամբ և փոխանցմամբ։ 1912-ին ձայնագրության անկատար միջոցներով իրականացված Կոմիտասի ձայնասկավառակից այդ տաղը նուտագրել է Մուշեղ Աղայանը։ Ժամանակակից տեխնիկայի միջոցներով հնարավորինս մաքրված նույն սկավառակից մի նոր տարբերակ է գրառել Տիգրան Մանսուրյանը։ Ահա այս տարբերակն է կոմպոզիտորը մշակել լարային ալտի և հարվածայինների համար։ Նախքան այս մշակմանը անդրադառնալը կանգ առնենք նույն տաղի այլ մշակումներին, որ կատարել են Երվանդ Երկանյանը և Վարդ Մանուկյանը։

Ամփոփոխ թողնելով տաղի մեղեդին՝ Վարդ Մանուկյանն ավելացրել է դաշնամուրի նվագակցությունը, որը մերթ հնչում է որպես եկեղեցական զանգեր, մերթ իր խաղիկներով մմանակում հնագույն նվագարաններին։ Իսկ Երկանյանը նույն տաղը բազմաձայնել է երգեհոնի համար։ Ընդ որում մեղեդու տարբեր հատվածները կոմպոզիտորը բաշխել է և շղթայել տարբեր ձայներում և օկտավաներում։ Մեղեդին վերին ոլորտներից իջնում է վար՝ 3-րդ օկտավայից մինչև փոքր օկտավա և վերստին բարձրանում վեր։ Այսպիսով «հալիկը պայծառ» արևի պես վերևից իջնում է վար՝ «մայր մտնում» ներքևի ռեգիստրում և հետզհետե կրկին բարձրանալով՝ պայծառանում։

Այս գաղափարի մեծակերտ դրսևորումն է Ռիխարդ Վագների «Լոհենգրին» օպերայի նախանվագը։ Ջութակները բարձրագույն ռեգիստրից սահում են վար, սրանց հետզհետե միանում են մյուս նվագարանները և ողջ նվագախումբը «լուսավորվելուց» հետո տեղի է ունենում հակառակ շարժում դեպի վերին ոլորտները, որտեղից այն սկսվել էր։ Սա առաքինի ասպետ Լոհենգրինի էջքն էր երկնային դղյակից (Գրաալից), որը եկել էր պաշտպանելու հալածվածներին։ Եվ քանի որ ասպետին չհավատացին, ձյունափետուր աղավինն բարձրացրեց նրան երկինք...

Հիմնանյութի բաշխման առումով (բայց ոչ վիրտուոզությամբ) Երկան-

յանի գողտրիկ մշակումը հիշեցնում է Բախի «Ein feste Burg» խորալային պրելյուդը։ Վերջինիս մասին Ալբերտ Շվայցերը գրել է, թե ինչպես է Բախը մեղեդին մասնատում տարբեր հատվածների, որոնք լսողի առջև ընթանում են Բուքստեհուդեի ոգով գրված փայլուն, աշխույժ ֆանտազիայի քներով։ Առաջին ֆրագը մա հանձնարարում է սուպրանոյին, երկրորդը՝ ալտին, երրորդը՝ տենորին, չորրորդը՝ բասին⁹։

Այլ կերպ է վարվում Տ. Մանսուրյանը իր «Հաիկ» տաղում։ Մեղեդին քողմում է ամբողջական և հաճախ առանց նվագակցության։ Վիբրաֆոնը սկսում է նախանվագը՝ հնչում է Կոմիտասի «Էս առուն ջուր է գալիս» երգի մի դարձված, այնուհետև՝ տաղի մի «ծվեմ», որից հետո ավտո սկսում է նվագել բուն տաղը։ Ժողովրդական և հոգևոր երգի տարրերը Մանսուրյանը միաժույում է և «Հաւատով խոստովանիմ» երկում։ Իսկ «Հաիկում» գումարվում է մահ գուսանական երգի շունչը։ Իր վերժանած մեղեդիում Մանսուրյանը որոշ կիսատոներ ամբողջացրել է և հակառակը, դրանով իսկ ընդգծել տաղի հայեցի բնույթը։

Հետաքրքրական է, որ Մուշեղ Աղայանի տարբերակի 9-րդ տակտի կիսատոն ֆորշլագը Մանսուրյանը դարձրել է մեկ տոն, սակայն ֆորշլագի այդ ավտերացված «gis» (սոլ դիեզ) հնչյունը (Մանսուրյանը մեկ տոն բարձր է նոտագրել) ալտի «g» (սոլ) հնչյունի հետ հնչում է միաժամանակ (վիբրաֆոնի «եքերում»)։¹⁰ Այդ «սոլ դիեզը» «ռե տոնիկայի» հետ կազմում է Մանսուրյանի նախասիրած «ետատոն» լայթինտերվալը, որը առանցքային է մահ «Հաւատով խոստովանիմ» երկում։

«Հաիկի» գործիքավորումը գտնված է, դիպուկ։ Վիբրաֆոնը հայկական նվագարան չէ, սակայն օրգանապես միահյուսվում է տաղին։ Նրա ձգվող և օդում «հավլող» հնչյունները, զանգակների դողանքները, ասես «փարաջանովյան» գույները, պարուրում են տաղի մեղեդին, ինչպես Թեքեյանը կասեր, «քուլա-քուլա խունկերով»... Ի դեպ, մի առիթով Տիգրան Մանսուրյանը տողերիս հեղինակին խոստովանել է, թե «Հաիկ» տաղի հնչողությունը է. Հովհաննիսյանի 1-ին սիմֆոնիայում չափազանց հզոր է, իսկ ինքը, ի տարբերություն այդ մեծակերտ մեկնաբանության, շեշտում է տաղի քմարական, մտերմիկ կողմը։

Այս առումով հատկանշական է Կարլ Գեյրիմզերի մի դիտարկում՝ կապված Յոհաննես Բրամսի «Գերմանական ռեքվիեմի» հետ։ «Անմահան են... 2-րդ մասի սկզբի տեսիլային ուրախությունը և ցնծագին բերկրանքը, որը վերափոխվում է հեզությամբ լի պայծառացման։ Ցանկացած այլ կոմպոզիտոր, Բրամսի փոխարեն, «Թող նրանք լցվեն հավերժական ուրախությամբ» խոսքերը կթնդացներ ամբողջ ուժով, մինչդեռ Բրամսը մինչ

9. А. Швейцер, Н. Бах, стр. 36.

10. Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 2, եր., 1950, էջ 101:

այդ հասունացրած «Ֆորտիսիմո» հնչողությունը մարում է մինչև «պիանո», նույնիսկ շշուկային «պիանիսիմո», քանզի Բրամսի համար երջանկության գերագույն դրսևորումը մեղմ գորովանքն է»¹¹:

Ահա հենց սա է արվեստի անսպառ ներուժը, շարժիչ ուժը՝ «տարբերակային բազմազանությունը»: «Հալիկ» տաղում մի մշակող կարող է հիմք ընդունել, «զձայնիկըն ողորմուկ», «զաչերն արտասուօք» խոսքերը, մյուսը՝ շեշտել «զաբրիէւեան փողոյն նման աննման» հնչողությունը, և սա կապել նույնիսկ Ահել դատաստանի գաղափարի հետ... Սրբազան խորալները, շարականները և տաղերը ասես երաժշտության պատմության «լայթն-տիվներն» են: Հավքերի պես թռչում են դարից դար, մի ստեղծագործությունից մյուսը, յուրաքանչյուր կոմպոզիտորից ստանում յուրովի հանդերձանք և հարատևում մինչև օրս:

Օրինակ «Dies irae» խորալը կիրառել են Բեռլիոզը, Լիստը, Չայկովսկին, 20-րդ դարում՝ Արթուր Հոնեգերը, Սերգեյ Ռախմանինովը, Արամ Խաչատրյանը, Դմիտրի Շոստակովիչը, մեր օրերում՝ Էդվարդ Միրզոյանը և այլք:

Եվս մեկ օրինակ: 16-րդ դարի կոմպոզիտոր Հայնրիխ Իզակի «Օ, Իմսրուկ, ես պիտի լքեմ քեզ» երգը՝ կերպարանափոխված խորալի, մի քանի տարբերակով բազմաձայնված Բախի կողմից, հնչում է նրա կանտատներում, պասիոններում:

«Օ, աշխարհ, ես պիտի լքեմ քեզ» վերնագրված նույն խորալի հիման վրա Բրամսը կերտել է իր 3-րդ և վերջին՝ 11-րդ խորալային պրելյուդները՝ երգեհոնի համար: Այս մասին Կառլ Գեյրինգերը գրել է. «Այս ցնցող ստեղծագործությամբ, որի մեջ յուրաքանչյուր տողը ավարտվում է արձագանքով, Բրամսը ընդմիշտ հրաժեշտ տվեց իր արվեստին և կյանքին»¹²: Այսպիսով, անցյալի խորալները, շարականները և տաղերը «կամարակապում» են դարերը, հարատևում ներկայում և ապագայում, ինչպես սրբալույս մյուտոնի մերանը, միահյուսվում նորանոր երգերի, և ինչպես Գուստավ Մալերը կասեր, թվում է, թե ողջ Տիեզերքն է երգում...

Ավարտելով մեր խորհրդածությունները, կարելի է եզրակացնել հետևյալը.

երաժշտության պատմության ընթացքը միաձայնությունից դեպի բազմաձայնություն ոչ միայն զուտ երաժշտության զարգացման խնդիր և արդյունքն էր, այլև, առհասարակ, մարդկային ինքնագիտակցության վերելք, կյանքի իմաստի, նպատակի որոնումների արդյունք, միմյանց և Արարչի հետ մարդկության հաշտության անհրաժեշտության գիտակցումը: Մի բան, որի խորհրդանիշը, կատարելատիպն է բազմաձայն, ներդաշնակ երաժշտությունը՝ տիեզերական երաժշտության երկրային դրսևորումը:

11. К. Гефрингер, И. Брамс, М., 1965, стр. 331.

12. Անդ, էջ 237:

ՖՈՆՈՍՖԵՐԱ՝ ԱՆԱՂԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ՈԼՈՐՏ

Մեր խոսքը սկսեմք մի հին անեկդոտով. Նիագարայի մոտ հավաքված մի խումբ արևելքցի զբոսաշրջիկների էքսկուրսավարը տեղեկացնում է, թե սա աշխարհի ամենահզոր ջրվեժն է՝ ամենագեղեցիկ ծիածանով, որի արևագոշ ձայնը լսվում է շատ հեռուներում: «Եվ եթե մի պահ լռեք՝ դուք էլ կլսեք Նիագարայի որոտընդոստ ձայնը»:

Ահա և երկրորդ մի բնաբան՝ որպես օժանդակ թեմա.

Ճառը պիտի կտրեն,
Իսկ թռչուններն անհոգ
Բույն են հյուսել այնտեղ:

(թարգմ.՝ Ն.Զարյան)

Ճապոնական բանաստեղծության այս պատկերը մի՞թե չի հիշեցնում մեր իրականությունը: 618 թվականին Կոմիտաս կաթողիկոսն իր «Անձինք մուրիեայք» շարականում գովերգում էր Հռիփսիմյանց կույսերին: Երբ կառուցվում էր Հռիփսիմե տաճարը՝ «քարե շարականը», մույն ժամանակ ձևավորվում էր իսլամը, Դուրանը, որն այսօր դրոշ են դարձրել ջիհադի կոչ անող միջազգային ահաբեկիչները: 2000 տարի է Փրկիչը բախում է մեր դռները, իսկ բացող չկա, և այժմ, ինչպես սարսափած հռոմեացիք էին ասում՝ «Հանիբալն է դարպասների մոտ»: Դարերի սահմանագծին հաճախ փիլիսոփաները, պոետները կանխագուշակում են հասարակական բախումներ, արհավիրքներ, մահ աշխարհի վախճանը: Կանխագգում են, ինչպես հավերժը՝ երկրաշարժը: Օսվալդ Շփենգլերը «Եվրոպայի մայրամուտը» աղմկահարույց աշխատության մեջ համաշխարհային ուղղագիծ պատմության միալար պատկերի փոխարեն տեսնում էր հզոր մշակույթների բազմություն, որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ձևավորում նյութը, մարդկային բնությունը, ունի սեփական գաղափար, կամք, եռանդ և մահ: Ամեն դարաշրջան իր գոյութենական հարցականներն է տալիս, որոնք բնականաբար թափանցում են մահ մշակույթի, արվեստի ոլորտը: Ռոմանտիզմի հարցականներից էր Վազների «Տրիստանը», որը և փորձում էր պարզել, թե արդյո՞ք մեր երկրային կյանքում սեր կա: Նույն հարցը հնչում է Սեզար Ֆրանկի սիմֆոնիայում, Ֆերենց Լիստի «Պրելյուդներում», որտեղ սիրո, կյանքի պտղեկունները դիտվում են իբրև մահվան մախանավագներ:

20-րդ դարում հարցականի տակ ընկավ առհասարակ կյանքը, չարով ականապատ մեր մոլորակի գոյությունը: Այս տագնապի արդյունք էր ամերիկացի կոմպոզիտոր Չարլզ Այվզի «Անպատասխան մնացած հարց» կամ «Տիեզերական բնապատկեր» ստեղծագործությունը (1908):

Նվազախումբը կազմված է երեք մասից՝ լարայիններ, չորս ֆլեյտա և մե-
նամվագող շեփոր: Առաջինների «անվերջ» ձգվող միալար հնչողությունը
մարմնավորում է տիեզերական հավերժության անտարբերությունը, իսկ
խորքում ֆլեյտաների անհանգիստ հնչյունաբույլերը դրոշմվում են հանց
«ցասման ողկույզներ», մինչդեռ շեփորը յոթ անգամ կրկնում է իր խորհրդ-
դավոր հարցը, կարծես փորձում է ըմբռնել գոյության տրամաբանությու-
նը, թափանցել դրա իմաստի մեջ...

Եղերական 20-րդ դարն ականատես եղավ հասարակական աննա-
խադեպ ցնցումների, ճաշակեց արվեստի, գիտության և տեխնիկայի վե-
րելքն ու թշվառությունը: Մանձազերծ ատոմն ավելի շատ ավերեց, այրեց,
քան ջերմացրեց: Եվ «շոթայական ռեակցիան» տարածվեց ու իր հետքը
թողեց բոլոր բնագավառների վրա: Հիրոսիմայի ողբերգությանն անդրա-
դարձավ Պենդերեցկին, Ուիլյամ Բուկովն իր «Էլենկտրոնային բալետով» և
Շնիտկեն «Նագասակի» օրատորիայով... Ասես, քանդվեցին մարդու են-
թագիտակցության զսպանակները, պղտորվեց միտքը, «որքան թանկա-
ցավ իրը՝ այնքան է ժամանցավ մարդը» (Լեոնիդ Անդրեև): Մարդը նման-
վեց, ինչպես Հին կտակարանում է ասվում, թափված ջրի, իսկ արվեստը՝
կոտրված հայելու: Նորն արտացոլելու համար տրոհվեց դասական հըն-
չյունակարգը, դիստոմանը «զարմացած» քարացավ՝ դառնալով կայուն մի
նորմա: Եթե մախրող ժամանակաշրջանները կարելի է բնորոշել որպես
ռոմանտիզմ, վերածնունդ և այլն, ապա 20-րդ դարը գունադիտակի պես
փոփոխվող ուղղությունների, նորանոր «փզների» ու ոճերի մի խճանկար է,
երաժշտության մախընթաց պատմության մի ամփոփագիր: Մի կողմից
իրարամերձ ձևերի սերտաճում, մյուս կողմից՝ հակադրությունների ծայ-
րահեղ բևեռացում: Մի կողմից երաժշտության «շինանյութի»՝ առանձին
հնչյունի «անձնավորում» (Անտոն Վեբեռնի արվեստում), մյուս կողմից՝
կլաստերների, արհեստական հնչյունների, լուսային և այլ էֆեկտների
շաղխա փորձարարական երաժշտության մեջ, ժողովրդական և դասա-
կան նվագարանների համակցում՝ Տերտերյանի և Գուբայդուլինայի
ստեղծագործություններում: Չարգացավ գործիքաշինությունը՝ Մարտե-
նոյի ալիքներից մինչև աֆրիկյան, լատինամերիկյան և այլ ժողովուրդնե-
րի նվագարանների կիրառումը: Տիգրան Մանսուրյանն իր վերջին գործե-
րից մեկում կիրառել է քանոն, բաս-կլարնետ և մարիմբաֆոն: Նման «վե-
բեռնյան» գույներով մա «ոսկեգոծել» է Աննա Ախմատովայի «Բանաս-
տեղծություն» հոված այրված տետրին» ստեղծագործությունը: Չնայած
Բուլգակովն ասում էր, թե ձեռագրերը չեն այրվում, սակայն վերջերս կոմ-
պոզիտորների միության գրադարանում ձեռքս ընկավ Մանսուրյանի
«Պարտիտը», որի մի մասը հայտնի հրդեհից այրվել էր (ճիշտ է, արտագը-
րողի ձեռագիրն էր, սակայն, այնուամենայնիվ պատկերը խորհրդանշա-
կան էր): Բախի ջութակի մի-մածոր Պարտիտի հովերով ստեղծված այս

երկը շարունակությունն էր նեո-բարոկկո հոսանքի, որի արգասիքն էր նաև Էդգար Հովհաննիսյանի ջութակի Բարոկկոնգերտը: Մինչ այդ սկզբնավորվել էր նեոկլասիկան: Պրոկոֆևն իր «Դասական համանվագով» ողջույն էր հղել 18-րդ դար՝ Հայդնին, Ստրավինսկին Պերգոլեզիի քեմաներով ստեղծված «Պուչինելլա» բալետով «երկարացրեց» իտալացի վաղամեռիկ կոմպոզիտորի կյանքը: Արևմտաեվրոպական և ռուս երաժշտաստեղծների արևելապաշտությանը լիարժեք հազեցում տվեց Արամ Խաչատրյանը, որի արվեստում խաչվեցին Արևելքն ու Արևմուտքը: Նույնը կարելի է ասել ռուսական հրեա Ջորջ Գերշվինի կատարած աֆրոամերիկյան ֆուլկորի դասականացման վերաբերյալ: Լայն տարածում գտած կոլաժներում խառնվեցին տարբեր ժամանակները, տարածությունները, ինչպես՝ Իոսիֆ Բրոդսկու պոեզիայում, արդիապաշտների կուրքը դարձած Էդրա Փաունդի «Կոնֆուցիական բանաստեղծությունները»: Եվ միայն առանձին արվեստագետներ, Ստրավինսկու խոսքերով ասած, կարողացան ինֆորմացիոն հեղեղից մաղելով դեմ նետել ավելորդը և ստեղծել ճշմարիտ արվեստ: Որոշ կոմպոզիտորներ իրենց մանիֆեստներով, գեղագիտությամբ, նոտագրությամբ հիմնեցին խմբակներ: 20-րդ դարում երաժշտությունը բառը ստացավ հոգնակի նշանակություն՝ տեխնիկական, էլեկտրոնային, կոնկրետ, ադմկային և այլն: Այս ամենը խորապես ուսումնասիրված ու գնահատված է Վերա և Յուրի Խոլոպովների, Յուրիադ Կոզոտտեկի և այլ անվանի երաժշտագետների աշխատություններում, որոնք Արիադների թելն են մեր կյանքի լարիքիմթոսում... 20-րդ դարի մեծագույն նվաճումներից է Էյնշտեյնի հարաբերականության տեսությունը, որն աշխարհայացքային հեղաշրջում կատարեց: Ըստ մաթեմատիկոս Լորենցի, մի համակարգի տարբեր մասերում միաժամանակ տեղի ունեցող դեպքերն այդ համակարգի նկատմամբ շարժվող այլ համակարգերում համաժամանակյա չեն: Որոշ ընդհանրություն կարելի է տեսնել այս երևույթի և Էդգար Վարեզի հետևյալ արտահայտության մեջ. «Իմ երաժշտությունը հիմնված է իրարից անկախ երկու հնչյունային համակարգերի վրա՝ այն իմաստով, որ մրամբ միաժամանակ շարժվում են տարբեր ուղղություններով»: Սա հիշեցնում է Ալվզի վերոհիշյալ «Անպատասխան մնացած հարցի» երկու տարբեր՝ լարայինների և ֆլեյտաների զարկերակները: Մեր դարի մեծ չարիքներից է ադմուկը, որը մերխոսեց նաև պոեզիայի և երաժշտության տիրույթը: Որքանով է գեղագիտական գովերգել ադմուկը, տեխնիկայի հռոդյունը, ինչը սարքերի անկատարության նշան է և թշնամի՝ շրջակա միջավայրին: Ադմկում են մեծահասակները, երեխաները, նաև կենդանիները: Ադմկում են վախից պաշտպանվելու, ինքնահաստատվելու համար: (Ի դեպ, ամերիկյան սուգանավերի շարժիչներն անադմուկ են): Ինչևիցե, ստեղծվեցին մի շարք գործեր, որոնք ադմկալի հաջողություն ունեցան (Արթուր Հոնեգերի՝ շոգեքարշին

մմանակող «Պասիֆիկ 231»-ը, Մոսկովի «Գործարանը»): Որքան էլ զարգանան, բազմաճյուղ արտահայտչամիջոցները, որքան էլ զիլ դղողան Ջիլջյանի ձուլած ծնծղաներն ու տամտամները Գուրեցկու «Գեմեզիսի» մաքսիմոլմներում, միևնույն է, ամենագորեղ միջոցը մնում է... լռությունը: Լռություն՝ հագեցած հնչյուններով, որպիսին է «լռության մաեստրո» Վեբեռնի պուանտիլիստական երաժշտությունը: Ըստ Քարլայի, խոսքը մարդու բախտաբաժինն է, լռությունը՝ Աստծո: Պիղատոսի հարցերին Հիսուսը պատասխանեց լռությամբ: Հատկանշական է Գուրալուի հնայի «Լսում եմ, լռեց» համանվագը, որի ավարտից հետո խմբավարը շարունակում է իր ժեստերը լռության մեջ, ինչպես տրոմբոնահարը շարժում է կուլիսան, բայց չի փչում: «Լուտ» երաժշտության գագաթնակետը կարելի է համարել Ջոն Քեյջի «4 ռոպե, 33 վայրկյան» հայտնի գործը, որի ընթացքում երաժիշտը լուռ նստում է դաշնամուրի դիմաց և ապա լքում բեմը: Պետք չէ շտապել հեզմեկ, ավելի լավ է փորձել հասկանալ: Լռության կոչեր էին անում Միքելանջելոն, Տյուտչևն իր «Silentium»-ով: Չեն-բուդդայական մի վարդապետ պատրաստվում էր քարոզել ծառի տակ հավաքված իր սաներին, սակայն քարացավ՝ լսելով հավերժի դայլայլ սաղարթների արանքից, ու երբ թռչումը լռեց, նա ասաց՝ «Քարոզն ավարտված է» ու հեռացավ: 8-9-րդ դարերի չինացի Բո-Յգյույ-ի պոետը գրել է. «Երբեմն իմ քմարը կախում եմ ծառի ճյուղերի արանքում՝ վստահելով լարերի տատանումը գեփյուտին: Եվ այնժամ հնչում է նրբագույն երաժշտություն, առանց դույզն-խկ ջանքի»: Միգուցե Քեյջը մո'յնպես ականջ էր դնում քանոց հնչող դաշնամուրի լարերի թրթռոհին, մանավանդ որ հարում էր բուդդայական հովերին: Դրա մեկ այլ վկայությունն էլ նույն հեղինակի «Կորսված լռության որոնումներն» են, որն էլ յուրատեսակ մի ընդվզում է 20-րդ դարի համատարած աղմուկի դեմ: Աղմուկին մեծապես նպաստել են ռադիոյի, ձայնագրության և բազմաթիվ այլ գյուտեր: Եթե, ըստ Պլատոնի, նույնիսկ գրերի գյուտն ինչ-որ չափով աղքատացրեց մարդու մտածելակերպի յուրօրինակությունը, ապա լսատեսողական տեխնիկան առաջ բերեց բյուր մմանակողների, որոնք առանց ստեղծագործական երկունքի, կոճակի մի սեղմումով սկսեցին երաժշտական առատ արտադրանք տալ (արհեստական բեղմնավորման մմանությամբ): Դեռ 9-րդ դարում չին նկարիչ Մի Ֆուն դժգոհել է, որ հասարակությունը հաճախ պատճենը գերադասում է բնօրինակից: Լեզվագետ Կրաուսն ասում էր, թե պոեզիայի բախտը չի բերել, քանզի նրա արտահայտչամիջոցը խոսքն է, և խոսել իմացողներից շատերն են իրենց բանաստեղծ կարծում, այս դեպքում մաս՝ երաժիշտ: Ոմանց էլ թվում է, թե գրող դառնալու համար հարկավոր է ընդամենը երեք բան՝ սեղան, գրիչ և թուղթ (Նիցշե): Այսպիսով, ամբողջ խումբն արվեստի տաճար: Ակամա մտաբերում ես Հիսուսին, որը վոնդեց տաճարից վաշխառուներին, անասնավաճառներին, ասելով՝ «Իմ

Հոր տունը վաճառատան մի՛ վերածեք»: Մաքսիմ Գորկու վկայությամբ, երբ մուծիկներին տարան Լենինգրադի Էրմիտաժ, ապականեցին ցուցանմուշները, այլևս մաքուր սափոր ու սկահակ չմնաց: Ամենացավալին թերեւս դասական կոթողների ոչնչացումն է: Ժամանակին դատապարտեցին, այսպես կոչված, էլքինիզմը, երբ Թուրքիայի տարածքում գտնվող հունական հուշարձանները ջարդում էին և մաս-մաս վաճառում Եվրոպայի թանգարաններին: Երաժշտությունն էլ շնչո՞ղ ճարտարապետություն է, և նրա ոչ շոշափելիությունը չի ազատում պատասխանատվությունից նրանց, ովքեր աղավաղում են դասականը: Օրինակ, հաղորդում են Մոցարտի «Ռեքվիեմը», և հանկարծ ներխուժում է ռիթմ-բլոկը, և երկնային այդ երգը հայտնվում է ռեփի սմբակների տակ: Եվ այդ սիմբիոզը դառնում է աբսուրդ մի «ռեփ-վիեմ»: (Որքան նախանձախնդիր էր անցյալում Շարակնոցի խմբագիր Գրիգոր Խուլը, որ մոմով փակել էր ականջները՝ շարականներն աշխարհիկ հովերից զերծ պահելու համար: Իսկ Մոցարտի հայրը ներողություն էր խնդրել Հռոմի եկեղեցու սպասավորից այն բանի համար, որ Վոլֆգանգ Ամադեուսը մեկ անգամ եկեղեցում լսելով Գրեգորիո Ալեգրիի ինը ձայնանի «Miserere»-ն, տանը հիշողությամբ նոտագրել էր այն, մինչդեռ Պապի հրամանով արգելված էր եկեղեցուց դուրս հանել այդ երկը): 20-րդ դարում ծաղկեց ոչ միայն ջազը, ռոքը, այլև կակաչն ու մարիխուաման, որոնք հնձեցին ջազի ու ռոքի աստղերից շատերի ծաղիկ կյանքը: Դրանից անբաժան էին դարիս տարրերանշանները՝ հնչյունամոլությունը, աղմուկը, որպես ամբոխի «գեղագիտություն», որ խլացնում էին և՛ իրենց, և՛ լսողների ձայնը: Այս ամենը կարելի էր համարել ժողովրդավարության թափոններ, անցողիկ, եթե չլիներ մատաղ սերնդի դաստիարակության հարցը: Չէ՞ որ նորաշեն սափորի մեջ լցված առաջին հեղուկի բուրմունքն է հարատևում: Իսկ պատանիները, տակավին ազգային, դասականի, մայր օրինակները չլսած, իրենց «տաբուլա ռազային» սեպում են դասականների երկերի ջարդոններից շղթայված պոպուրիներ, ժողովրդականը՝ էստրադային ծամածոությամբ՝ ջազը, ռաբիսի հետ գիրկընդխառն: Երաժշտագետ Տ. Չերեդնիչենկոն պոպ երաժշտության այս դրսևորումները Ջիզմունդ Ֆրոյդի ոգով բնորոշել է որպես «սեռական արտահանում» հասարակությանը. «սուպեր-էգոն» ճնշում է մարդու անսանձ կիրքը, և լարվածությունը լուծելու նպատակով պոպ երգիչն իր արվեստով, վիրտուալ կերպով «օրինականացնել» է փորձում իր սեռական նկրտումները: Մինչդեռ աղաջրի պես՝ որքան խմում է, այնքան ծարավում է... Նույն Չերեդնիչենկոյի դիտարկմամբ՝ դարասկզբին դեռ հանդիպում էին մորը նվիրված երգեր, սակայն հետագայում կինը մեծամասամբ դիտվեց որպես սոսկ սեռական օբյեկտ, զուգընկեր: Բեթհովենի 9-րդ համանվագում երգվում է. «Նեղ օրվա համար Արարիչը մեզ ընկեր է պարգևել... իսկ միջատներին՝ տոփամբ ու կիրք»: Այսօր մարդկությունը պաշարված է

«չարվեստով»։ այս բառը գործածում են երկու իմաստով՝ ոչ արվեստ և չարի արվեստ։ Դեռ Պլատոնն էր պահանջում պատանհներին հրամցնել վեհ երաժշտություն, որպեսզի նրանք չտարվեն անմիտ զվարճալիքներով։ Նույն կարծիքին էր և Մարթին Լյութերը. «Ուստի ես հավաքել եմ մի քանի հոգևոր երգ, վերածել քառաձայնի, որպեսզի երիտասարդությունը կարողանա հեռանալ ամոթալի ու մարմնական երգերից և փոխարենը սովորեն հոգեփրկիչ բաներ»։ Այսպիսով երաժշտագիտության և քննադատության առջև ծառանում է մի քանի խնդիր. երաժշտական էկոլոգիայի՝ ֆոնոսֆերայի անադարտ պահպանումը։ Վերջին տերմինն առաջարկում ենք կիրառել ակադեմիկոս Վերնադսկու «նոոսֆերայի»՝ «մտքերի հարատևման ոլորտի» օրինակով։ Ֆոնոսֆերան մոլորակը պատող մեկ այլ ոլորտ է, որտեղ կուտակվում ու պահվում են մարդկության հնչյունային գործունեության արդյունքները, ինչը պետք է գերծ պահել հնչյունակույտերի բոնությունից և էքսպանսիայից։ Մեր խնդիրն է պաշտպանել դասական կոմպոզիտորների իրավունքները, թույլ չտալ, որ դրանք աղավաղվեն (հիմա արդեն շան կեր կամ հակաբեղմնավորիչների գովազդները ուղեկցվում են Բեթհովենի կամ Վիվալդիի երաժշտության հնչյուններով)։ Անհրաժեշտ է բյուրեղացված չափանիշները պահպանել օրենքով... Ասում են՝ գեղեցիկը կփրկի աշխարհը, մինչդեռ այսօր գեղեցիկն ինքն է փրկության կարիք զգում։ Ուստի և փրկենք գեղեցիկը՝ մեր իսկ սեփական փրկության համար...

20-րդ դարի արվեստում գոյացավ ստեղծագործական ուղղությունների, մեթոդների, ձևերի, մանիֆեստների, մի խոսքով՝ «լեզուների» մի խառնարան: Եվ որքան էլ դրանք իրարամերձ լինեին, ի վերջո կոչված էին արտացոլելու ժամանակի հովերը և ամբողջացնելու 20-րդ դարի արվեստի, հոգևոր կյանքի խճապատկերը:

Նպատակ չունենալով բազմազանության այդ աշխարհով «վտանգավոր» ճանապարհորդություն ձեռնարկելու՝ հայացիկ ամրապնդմանը միայն երկու դարակազմիկ ստեղծագործական մեթոդների: Մեկը հիմնոված է, այսպես կոչված, «գիտակցության հոսքի» վրա՝ սկզբունք, որն առավել արծարծվեց գրականության բնագավառում, մյուսը՝ երաժշտության մեջ հաստատված 12-կիսատոնային համակարգի՝ դոդեկաֆոնիայի վրա: Դիշտ է, այս մեթոդները հակոտնյաներ են, սակայն երկուսի միջոցով յուրովի արտացոլել են նույն ժամանակաշրջանի մարդու հոգու խոր-խորատները: Գրական համրագիտարանից տեղեկանում ենք հետևյալը. «Գիտակցության հոսքը», ըստ փիլիսոփա և հոգեբան Ուիլյամ Ջեյմսի, գիտակցության յուրովի ինքնարտացոլումն է: Գիտակցությունը երբեք չի գործում մասնատված կերպով, չի ընթանում «շղթայված» կամ «շարքով», այլ հոսում է, ինչպես գետը: «Գիտակցության հոսքը» նույնացվում է «ներքին մենախոսության» հետ: Այս մեթոդով ստեղծված գրականությունը հարում է մոդեռնիզմին: Գրողը, դիտելով իր գիտակցության, հոգեշարժումների հոսքը, ջանում է որսալ միտքը ինչպես որ կա, անմիջականորեն վերարտադրել, գրանցել այն: Հայտնի են «Ուլիս» վեպի հեղինակ Ջեյմս Ջոյսի այդօրինակ գեղումները, որոնք ասես, մեկ շնչով են գրված և տասնյակ էջերի ընթացքում կարող են հանդիպել ընդամենը մեկ կետադրական նշանի¹: Նույն ոգով է գրված դեռ 18-րդ դարում հայտնի «Տրիստրամ Ծենդիի կյանքը և կարծիքները» վեպը, որի հեղինակին՝ Լորենս Սթերնին, Պուշկինը անվանել էր «անտանելի դետ»:

Կարելի է պատկերացնել, թե ինչպես կբնորոշեր Պուշկինը այն արվեստագետներին, որոնք, այսպես ասած, արտացոլել են «ներագիտակցության հոսքը», մի աշխարհ, որը բացահայտել է հոգեվերլուծող Զիգմունդ Ֆրոյդը: Ահավասիկ, Մարսել Պրուստը, Թոմաս Էլիոթը, Սքոթ Ֆիցջերալդը, Ուիլյամ Ֆոլքները, Օլդոս Հաքսլին և ուրիշներ...

Ինչ վերաբերվում է դոդեկաֆոնային մեթոդը կիրառող կոմպոզիտորներին, ապա դրանց ստեղծագործական ակտը նմանվում է Վոլֆգանգ

1. Краткал литературная энциклопедия, М., 1968, т. 5, стр. 917-918.

Գյոթեի նկարագրած պոետի արարմանը: Ըստ փիլիսոփայի, «արվեստը տիրապետում է տարերքին՝ զետեղելով այն կարծր շրջանակների մեջ: Երգի աղբյուրը պիտի լինի «հոգու կրակը»: Եվ անհրաժեշտ է մարել այն, «պաղեցնել սրտերը», ձեռք բերել այն հոգեկան անդորրը, որն անհրաժեշտ է, որպեսզի դուրս պտոթկացող խոսքին երգի ձև տալ»²:

Եվ դողեկաֆոնիայի կանոններն ու ձևերը դարձան այն կարծր կաղապարները, որոնք պարուրեցին 20-րդ դարի մարդու հոգու հրահեղուկը: Հատկանշական է այս առումով Անտոն Վեբերնի 1931-ի մարտի 17 թվակիր նամակը՝ հասցեագրված Հիլդեգարդ Յոնեին: Թարգմանաբար ներկայացնում ենք հետևյալ հատվածը:

«Ինձ թվում է, որ ես մի նոր (նվագախմբային) ստեղծագործության հիմքը դրեցի: Ես կազմել եմ մի «շարք» (դա Ձեզ հայտնի 12 տոներն են), որն ինքնին արդեն պարունակում է բավական բարդ կապեր (այդ 12 տոների միջև): Սի շարք, որը հավանաբար, ինչ-որ բանով նմանվում է հայտնի հնագույն ասույթին»: Նամակի վերջում Վեբերնը մեջբերում է լատիներեն այդ հմայախոսքի բանաձևը. SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Ահա քառացի թարգմանությունը. «Գեղջուկ սերմնացան Արեպոն ձեռքով բռնած է գութանը (կամ անիվները) և ղեկավարում է աշխատանքը»: Ըստ երաժշտագետ Պոլնաուերի, Վեբերնը այս բանաձևը ընթերցում էր որպես «քուստրոֆեդոն», որ հունարեն նշանակում է «շրջում եմ եզանը» և նկատի ունի իմն հունարեն գրելաճճը. 1-ին տողը կարդում են ձախից աջ, 2-րդ տողը՝ հակառակը՝ աջից ձախ և այլն³: Ընթերցման այս եղանակի արդյունքում ստացվում է հետևյալ մախադասությունը. «Սերմնացանը ղեկավարում է աշխատանքը, ղեկավարում է աշխատանքը սերմնացանը»:

Վեբերնի մեջբերած այս հմայախոսք ունի բազում այլ ընթերցումներ և մեկնաբանություններ...

Մոգական այս քառակուսում բառը վերջից դեպի սկիզբ կարդալու եղանակը երաժշտության մեջ անվանում են խեցգետնային շարժում: Բացի այդ, հայտնի են մասն մույն թեման, հնչյունների շարքը շարադրելու

2. М. Кессель, Гете и "Западно-восточный диван", М., 1973, стр. 52.

3. А. Веберн, Лекции о музыке, письма, М., 1975, стр. 98-99.

մյուս կերպերը՝ հայելաճամբան և հայելաճամբանի խեցգետնային շարադրանքը: Բազմաձայնության այս տեխնիկայի կիրառման կատարյալ մոտիմներն են Յոհան Սեբաստիան Բախի «Ֆուգայի արվեստը», «Երաժշտական ընծան» և այլն: Այս տեխնիկայի վրա է հիմնվել մաս դոդեկաֆոնիան: Ըստ Պոլմաուերի, Վեբերնը հիշյալ մամակում ակնարկում է իր Կոնցերտը (օր. 24), որի կոմպոզիցիոն սկզբունքը հեղինակը համեմատել է նշված հնագույն բանաձևի հետ:

Եթե պոլիֆոնիայում որևէ թեմայի վերջից դեպի սկիզբ շարադրելը կոչվում է խեցգետնային շարժում, ապա բանաստեղծական արվեստում այն անվանում են պալինդրոմ կամ պալինդրոմոն: Սա հումարեն նշանակում է «վազում եմ», «վերադարձող» և նկատի ունի այն, որ այս տեխնիկայով գրված որևէ բանաստեղծություն կամ մախադասություն կարելի է կարդալ թե՛ սկզբից դեպի վերջ և թե՛ հակառակը, ընդ որում երկու դեպքում էլ տեքստը և իմաստը մույնն են:

Նման սահմանափակումների դեպքում, երբ հոգու և մտքի թռիչքը կաշկանդվում է «պրոկրոստյան մահճի» շրջանակներով, դժվար է համատեղել և՛ բառակապակցությունը, և՛ գեղեցիկը, և՛ իմաստավորը: Ըստ մասնագետների, մույնիսկ ոչ բոլոր լեզուներն են լայն հնարավորություններ ընձեռում: Օրինակ, պալինդրոմի ձևով ստեղծած բազմաթիվ բարձրարվեստ բանաստեղծություններ կան չինարենով, մինչդեռ եվրոպական լեզուներով գրվածները որոշ արհեստականություն են պարունակում: «Նյութի դիմադրության հաղթահարման» առումով օրինակելի է Բախի արվեստը: Ըստ Ռոբերտ Շումանի, պոլիֆոնիայի խիստ կապանքները, Բախի ձեռքերի համար, պարզապես, ծաղկե դրասանգներ էին, որոնք ի գործու չէին խոչընդոտելու նրանց թեթև ճախրանքը: Նույնը չես ասի պոեզիայի պարագայում, ուր մաս բառերի իմաստի և քերականության հետ հաշվի մըստելու խնդիր է ծառանում: Ահա այս հանգամանքն է, որ օրինակ, ֆուտուրիստ պոետ Վելիմիր Խլեբնիկովի «Ռեզիմ» բացառիկ պոեմը, որ ամբողջությամբ գրված է պալինդրոմ ձևով, որոշ արհեստականություն է պարունակում: Ահա հետաքրքիր մի պատահիկ. «Рав, нежъ жѣнъ бар», որ թարգմանվում է. «Ճորտ, գուրգուրի՜ր տերերի կամանց»⁴: Ավելի բանաստեղծական է հնչում մեծ դաշնակահար Վլադիմիր Սոֆրոնիցկու պալինդրոմը. «Но невидим архангел, мороз узором лѣгъ на храм, и дивен он»: Ահա թարգմանությունը. «Զույնը մախշել է տաճարը՝ և զարմանահրաշ է այն, սակայն անտեսանելի է հրեշտակապետը»:

Անշուշտ հայերենով գրված պալինդրոմներ ևս կան: Առաջին մոտիվը, որ հանդիպել եմ դպրոցական տարիներին, ահավասիկ. «Մենակ կատակ

4. Краткая литературная энциклопедия, стр. 655-656.

կանեն» զավեշտական օրինակն էր: Հետո ինքս էլ փորձեցի և ներկայացնում եմ շատ քե քիչ հաջողված տարբերակներից մեկը՝ «Մարդ ունի զին ու դրամ»: Հետագայում իմացա, որ գերմանացի գրող Էրիխ Մարիա Ռեմարկի իսկական ազգանունը «Կրամեր» էր, որը գրողը դարձրել էր հակառակը՝ «Ռեմարկ»: Ի դեպ, կոմպոզիտոր Դանիել Ղազարյանն էլ իր որդուն է անվանել «Լեիմադ», որ «Դանիել» անվան դարձգիրն է... Իսկ Գևորգ Էմինը 1937-ին գրել է «Նորեն ահա Ներոն, Նարեկն առան՝ կերան» սկսվածքով մի քառյակ:

Դառնանք երաժշտությանը: Ըստ «Երաժշտական հանրագիտարանի», առաջին հայտնի դարձգիրը կիրառված է փարիզյան «Նոտրը դամ» դպրոցի ժամանակաշրջանի (13-րդ դ.) «կլավուլա» կոչված երգասացություններից մեկում⁵: Նույն աղբյուրից տեղեկանում ենք նաև, որ երբեմն դարձգիրը խորհրդանշել է անսահմանություն, հավերժություն: Օրինակ, Սամուել Շայտի (16-17-րդ դդ.) դարձգիր եռաձայն կանոնը «Tabulatura nova» ժողովածուից: Կանոնը հիմնված է հետևյալ խոսքերի վրա. «Տե՛ր, թող հավետ ամոթով չմնամ»: Դավթի այս աղոթքը քաղված է քիվ 30 սաղմոսից. «Հույսս դրի քեզ վրա, Տեր...»: Իսկ Հանրագիտարանում վկայակոչված Պիեռ դը Լա Ռյուի (15-րդ դ.) «Missa Alleluia» մեսսայում դարձգիրը օգտագործված է որպես Քրիստոսի խոսքերի հնչյունային պատկերազարդում: Ահա՛ այդ խոսքերը. «Ետև՛ն գնա, սատանա՛»: Եվ հնչյունները սկսում են նահանջել, հետ-հետ գնալ: Ամենահայտնի օրինակներից է Գիյոմ դը Մաշոյի (14-րդ դ.) եռաձայն ռոնդոն, որը կոչվում է «Իմ վերջն իմ սկիզբն է, իմ սկիզբն իմ վերջն է»:

Այս ռոնդոն ունի սիմետրիկ ձև, ընդ որում երկրորդ կեսը առաջինի դարձգիրն է: Դարձգրի բարձրագույն մոնուշներ հանդիպում են Բախի «Երաժշտական ընծա» շարքում, մասնավորապես երկձայն անվերջանալի կանոնում, Մոցարտի «Յուպիտեր» սիմֆոնիայի ֆինալում, Բեթհովենի, Հայդնի, Բրամսի, Շոստակովիչի և այլոց արվեստում: Դարձգրի մեծակերտ մոնուշ է Պաուլ Հինդեմիթի «Անդ և ետ» օպերան, որում զարգացումը հասնելով շրջադարձային կետին, ասես արտացոլվելով հայելում, մույնությամբ վերադառնում է իր սկզբին:

*
* *
*

Դարձգիր կիրառել են նաև ժամանակակից հայ կոմպոզիտորները: Տիգրան Մանուրյանի 2-րդ սոնատի 1-ին մասի վերջում դաշնամուրի որոտընդոստ ակորդներից հետո ջութակի հնչյունների «սոսափյունը»

5. Музыкальная энциклопедия, М., 1978, т. 4, стр. 528.

երեք պիանոյից աճում է մինչև մեկ պիանո և դաշնամուրի առանցքային ակորդից հետո մույն ճանապարհով հետ դառնում ու աներևութանում:

Այս գողտրիկ դարձգիրն ընկալվում է որպես հպանցիկ մի տեսիլ:

Հետաքրքրական է Միքայել Կոկժաևի «Օրորոցայինը» դաշնամուրի համար՝ նվիրված կոմպոզիտոր Հրաչյա Մելիքյանի հիշատակին: Այն գրված է 12-կիսատոնային եղանակով: Որպես ձևակառուցման հիմք, շինանյութ, Կոկժաևը վերցրել է հինգ հնչյունից բաղկացած մի սերիա՝ շարք: Տվյալ շարքը կոմպոզիտորը կազմել է «Հրաչ» անվան տառերին համապատասխանող լատիներեն միջերից՝ սոլ-ռե-յա-դո-սի: Սա յուրատեսակ երաժշտական արքուստիկոս է: Այս շարքը և նրա ածանցյալ երեք սերիաները կոմպոզիտորը թղթի վրա գծագրել է խաչի տեսքով: Ընդ որում, խաչի ձախ թևը բուն սերիան է, ներքևի թևը՝ այդ սերիայի հայելանման շարադրանքը, վերին թևը՝ բուն սերիայի դարձգիրը, իսկ աջ թևը՝ հայելանման սերիայի դարձգիրը: Գրաֆիկական երաժշտության այս խաչակերպ պատերը դիտվում են որպես ստեղծագործության և՛ բնաբան, և՛ ձևավորում:

Իսկ բուն «Օրորոցայինը» բխում է նշված չորս սերիաների զանազան համակցություններից:

Ի դեպ, 16-րդ դարից պահպանված նոտային գրաֆիկայի խաչակերպ մի նմուշ՝ հանելուկային մի կանոն մույն ինքը՝ Մ. Կոկժաևը զետեղել է «Երաժշտական տարածության տոպոլոգիա» վերնագրված իր գրքում, որը 2004-ին տպագրվել է Մոսկվայում⁶:

Որպես կոմպոզիցիոն սկզբունք, դարձգիր օգտագործել է մաս Մարտուն Իսրայելյանը՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Կոնտրաստների» շարքում: Ամենացայտուն կերպով այն արտահայտված է շարքը ամփոփող 5-րդ «Կոնտրաստում», որը կերտված է 12-կիսատոնային (դուդեկաֆոն) եղանակով: Այս «Կոնտրաստում» դարձգրի սկզբունքը ձեռք է բերում գերիշխող, համապարփակ բնույթ: 5-րդ «Կոնտրաստի» կառուցվածքը հիշեցնում է Հինդեմիթի «Անդ և ետ» օպերայի երաժշտության զարգացման ընթացքը: Այս «Կոնտրաստը» ևս բաղկացած է երկու կեսից, ընդ որում, սկսած 41-րդ տակտից երաժշտությունը վերադառնում է դեպի սկիզբ՝ մույն ճանապարհով, որով եկել էր:

Այս «Կոնտրաստը» տրամաբանական մի կոտ կառույց է: Այստեղ գործում է սիմետրիայի օրենքը, ընդ որում տարբեր բաղադրիչների մակարդակով՝ իմտերվալային, գործիքավորման, տեսաիտուրայի, ֆակտուրայի, նյութի, ծավալի բախշման, հնչուժի և այլն:

«Կոնտրաստի» ութսուն տակտերից առաջին և վերջին քսան տակտե-

6. М.Кокжаев, Топология музыкального пространства, М., 2004, стр. 10.

յը Իսրայելյանը շարադրել է Անտոն Վերեռնին հատուկ «պառանտիկ-տական» եղանակով, որը բնորոշվում է որպես «պառազաներ, շրջապատ-ված հնչյուններով»:

Բուն սերիայի հնչյունները հերթով շարադրում են կլարնետը, ֆագոտը, հորոյը, թավջութակը և այլն: Սրանք շշուկով հնչող կտրուկ հնչյուններ են: Առաջին և վերջին 20 տակտերում լարայինները նվագում են «պիցցիկատո», որոնք փողայինների հետ մեկտեղ կարող են հիշեցնել անձրևի կաթիլներ կամ աստղերի թարթելը կամ մեկ այլ պատկեր: Ինչպես նկարչի վրձինը հետզհետե ներկում է, պատում կտավի «սպիտակ բծերը», այնպես էլ այստեղ՝ երաժշտական տարածության (կտավի) պառազանները հետզհետե լցվում են մորամոր նվագարանների հնչյուններով: Չայների հյուսվածքը գնալով խտանում է, ծանրանում, «մակընթացության» հնչու-ժը կուտակվում է և հասնում մինչև «կրիտիկական զանգվածի»: Նվագախումբն ամբողջությամբ սկսում է հնչել ու դորդալ 34-րդ տակտից և տևում է մինչև 42-րդ տակտը: (Բռնգոները կոմպոզիտորը օգտագործել է միայն 3-րդ «Կոնտրաստում»):

Ինչպես նշվեց, 41-րդ տակտից սկսվում է հետընթաց շարժումը՝ «տեղատվությունը», և երաժշտությունը վերադառնում է «ի շրջանս յուր»...

Եթե հարկ լիներ հակիրճ բնութագրել 5-րդ «Կոնտրաստը», ապա կկիրառեինք Վասիլի Կանդինսկու կոմպոզիցիաներից մեկի անունը՝ «Ծանրը թեթևի մեջ»: Ընդ որում, «թեթևը» առաջին և վերջին 20 տակտերն են, որոնք երիզում են «ծանր» միջուկը...

Դարձգրի կիրառման հայտնի զավեշտական դեպքով էլ ավարտենք մեր խոսքը: Ասում են կոմսերվատորիաներից մեկի մի ուսանող չէր հաս-ցրել հորինել քննությանը պահանջվելիք ստեղծագործությունը, և իր փոր-ձառու ընկերոջ խորհրդով արտագրել էր իր ուսուցչի ստեղծագործությու-նը: Բայց, որպեսզի «չբռնվի», այն արտագրել էր հակառակ ուղղությամբ՝ վերջին հնչյունից մինչև սկիզբ ու ներկայացրել քննությանը: Պարզվել է, որ դա Ֆերենց Լիստի 2-րդ ռապսոդիան էր...

ՀԱՅՆՐԻՒ ՇՅՈՒՏՅ

16-րդ դարավերջը շատ արգասաբեր էր Գերմանիայի արվեստի համար. մեկը մյուսին հաջորդելով, աշխարհ եկան Հայնրիխ Շյուտցը՝ 1585-ին, Յոհան Շեյնը՝ 1586-ին և Սամուել Շեյտը՝ 1587 թվականին: Այս եռյակի անունները մույն տառով են սկսվում, ուստի նրանք հայտնի են, որպես «երեք մեծ «Շ»:

Շեյտը մեծ դեր խաղաց «մոտետ» բազմաձայն երգեցիկ ժանրի ձևավորման գործում, զարգացրեց մաս կենցաղային երգարվեստը: Նա առաջիններից էր, որ կիրառեց նվագարանային սյուիտ ձևը՝ իր հինգ պարային մասերով, իսկ Շեյնը մեծ երգեհոնահար էր, նրա հիմնական ստեղծագործությունը «Նոր տաբուլատուրա» եռհատորյակն է, որը պարունակում է բազմաձայն մշակված խորալներ, ֆուգաներ, տոկատներ, ֆանտազիաներ: Մյուս խոշոր գործն է «Տաբուլատուրային գիրքը», որն ամփոփում է 100 հոգևոր երգ և սաղմոսներ:

Մինչդեռ Հայնրիխ Շյուտցը հիմնադրեց առաջին գերմանական օպերան, բալետը և օրատորիալ-կանտատային ժանրը: «Դափներ» օպերան ներկայացվեց 1627-ին, «Օրփեոս և Էվրիդիկե» բալետը, որտեղ օգտագործվեց երգեցողություն, 1638-ին (առաջինը՝ բալետի պատմության մեջ բեմադրված տարբեր կոմպոզիտորների մույն սյուժեով բալետներից), իսկ առաջին օրատորիան՝ «Ծննդյան պատմությունը», 1664 թվականին: Շյուտցի կողմից ձևավորված օրատորիալ ժանրը իր գագաթին հասավ Հենդելի և Բախի արվեստում:

Հայնրիխ Շյուտցը Բախի հայրենակիցն է, ծնվել է Տյուրինգիայի Կյոստրից քաղաքում, Բախից ուղիղ մեկ դար առաջ: Երաժշտական առաջին դասերը ստացել է Վեյսենֆելս քաղաքում: Հայնրիխը լավ ձայն ուներ, և մի օր Հեսսենի իշխան Մորիցը, լսելով տղայի երգը, ընդունեց նրան իր պալատական երգչախումբը: 14-ամյա Շյուտցն իր ուսումը շարունակեց Կասել քաղաքում, «Ազնվագարն երիտասարդաց կոլեգիայում»: Կոմպոզիցիայի ուսուցիչն էր պալատական կապելլայի ղեկավար Օտտոն: Հայնրիխը այնուհետև ավարտեց Մարբուրգի համալսարանը և ստացավ իրավագիտության դոկտորի կոչում: 1609-ին Կասելի կոմսի



առաջարկությամբ և հովանավորությամբ Շյուտցը մեկնեց Վենետիկ՝ կատարելագործվելու: Իտալիայում Շյուտցը յուրացրեց Վերածնության շրջանի նվաճումները, խորացավ եկեղեցական խմբերգային արվեստի մեջ, որը ներկայացված էր Պալեստրինայի, մաս վենետիկյան և նիդեռլանդական կոմպոզիտորական դպրոցներով: Նա ծանոթացավ մաս մադրիգալ աշխարհիկ ժանրին, Յակոպո Պերիի, Ջովիո Կաչչինիի և Կլաուդիո Մոնտեվերդիի օպերաներին: Շյուտցի առաջին՝ վենետիկյան շրջանի արդյունքն էր 19 իտալական մադրիգալներից բաղկացած ժողովածուն, որը մա հրատարակել է 1611-ին: Վերադառնալով հայրենիք՝ կոմպոզիտորը ստանձնում է Կասելի պալատական երգեհոնահարի, այնուհետև՝ Դրեզդենի պալատական երաժշտապետի պաշտոնը: Այստեղ էլ մա ստեղծեց «Դափնե» օպերան՝ Սաքսոնիայի իշխանի դստեր ամուսնության կապակցությամբ: Նախքան Շյուտցը, 1600-ին, արդեն ստեղծվել էր աշխարհի առաջին օպերան, որի հեղինակն էր իտալացի Յակոպո Պերին: Դա մույն «Դափնեն» էր, որի տեքստը գրել էր Օտտավիո Ռինուչչինին: Հենց այս տեքստն էլ Շյուտցի մույնանում օպերայի համար թարգմանել էր գերմանացի բանաստեղծ Մարտին Օպիցը:

1628–1629 թվականներին կոմպոզիտորը կրկին Իտալիայում էր: Նա հաճախ ներկա էր լինում ազնվականների տներում «նոր ոճի» ստեղծագործությունների կատարումներին: Ի տարբերություն բազմաձայնության, որտեղ բոլոր ձայները ինքնուրույն են, «նոր ոճին» հատուկ էր հոմոֆոնիկ կերտվածք, ուր գերիշխում է մեկ ձայնը, մասնավորապես մեներգը, որի նվագակցությունը հիմնվում է, այսպես կոչված, «գեներալ-բասի» և միջին ձայների ակորդների հաջորդականության վրա: «Բողոքականության և իտալականի, այսինքն, սպիրիտուալիզմի և դասականի միաձուլից ծնվում է բազմաձայնության մոր ձև, ոչ միայն կոմպոզիտորական օրենքներով, այլև հարմոնիայի հիմքի վրա, որտեղ ձայներն ավելի ազատ են շարժվում, գրել է արվեստաբան Իոֆֆեն: – Եկեղեցական երաժշտության այս բարեփոխությանը զուգահեռ Շյուտցը աշխատում է մոր ժանրերի վրա՝ օպերայի և բալետի, այսինքն՝ արքունական, աշխարհիկ երաժշտության»¹:

Այսպիսով, Շյուտցը բյուրեղացրեց մոր արտահայտչամիջոցներ: Իտալիայից Դրեզդեն վերադառնալուն պես Շյուտցը շարունակեց երաժշտապետի իր պարտականությունները, բայց դա երկար չտևեց: Գերմանական բողոքական իշխանների և Գերմանիայի կայսեր միջև ծագած 30-ամյա պատերազմը (1618-1648), որից «բռնկվեց» ողջ Եվրոպան, մեծ վնաս հասցրեց մաս արվեստին: 1636-ին հրատարակված Շյուտցի «Հոգևոր փոքր կոնցերտներ» ժողովածուի նախաբանում կոմպոզիտորը

1. И. И. Иoffee, Немецкое искусство XVI-XVIII вв., Л., 1937, стр. 102.

նշում է, թե պատերազմը ինչ վնասներ է հասցրել երաժշտությանը:

Շյուտցը բազմիցս դիմել է Սաքսոնիայի իշխան Գեորգին՝ բարելավելու համար Դրեզդենի կապելլայի վիճակը և երաժիշտների նյութական պայմանները: Պատերազմի տարիներին Շյուտցը շրջագայել է տարբեր քաղաքներում, դեկավարել է Հաննովերի կապելլան, 1633-1645 թթ. ընթացքում երիցս այցելել է Դամիա, կազմակերպել Կոպենհագենի արքունական կապելլան: Այստեղ է նա բեմադրել իր «Դամիայի հաղթահանողեսը» բալետը: 1633-ին Շյուտցն այցելել է նաև Նիդեռլանդներ: Այդ է վկայում Ռեմբրանդի վրձնած «Երաժշտի դիմանկարը», որը գտնվում է Վաշինգտոնի Քորբորան պատկերասրահում: 1664-ին կոմպոզիտորը վերադարձել է Դրեզդեն: 70 տարին լրանալուց հետո Շյուտցը տեղափոխվում է Վեյսենֆլա, սակայն կապերը չի խզում Դրեզդենի երաժշտական կյանքի հետ:

Շյուտցի երաժշտական ուղին բաժանում են երեք շրջանի:

Առաջինն ընդգրկում է 1611-ից մինչև 1628 թվականը: Այս տարիների գործերից են մադրիգալները, խմբերգերը, «Հարության պատմությունը», «Դավթի սաղմոսները», «Դավինե» օպերան: Այս շրջանում առավել զգացվում են իտալական ազդեցությունները, մասնավորապես վենետիկյան կոմպերտային ոճը:

Երկրորդ շրջանը ծավալվում է 1629-ից մինչև 1650 թվականը: Այս շրջանում Շյուտցը ստեղծել է վոկալ-գործիքային կոմպերտները, որոնք կոչվում են «Սրբազան սիմֆոնիաներ», «Հոգևոր փոքր կոմպերտներ», «Հոգեհամզատյան երգասացություններ»: Այս շրջանին են պատկանում նաև «Հիսուսի յոթ խոսքերը խաչի վրա», «Հոգևոր խմբերգերը», մոտետների ժողովածուն, առաջին գերմանական ռեքվիեմը և այլ գործեր:

Երրորդ շրջանն ընդգրկում է 1650-ից մինչև 1671 թվականը: Այս վերջին շրջանում Շյուտցը ստեղծել է «Ծննդյան պատմություն» օրատորիան, Հովհաննեսի, Մատթեոսի, Դուկասի ավետարանների հիման վրա հորինած պասիոնները:

Եթե «Պասիոնները» Շյուտցը հասցեագրել է առանց նվագակցության երգչախմբին, ապա «Ծննդյան պատմության» մեջ կոմպոզիտորը նվագարանների միջոցով բնութագրում է գործող անձանց, որոնց մասին պատմում է ավետարանիչը: Հովիվների խմբերգում ֆլեյտամները և ֆագոտները «երիզում են» բնապատկերը, քահանայապետները ներկայացվում են տրոմբոններով, իսկ Հերովդես թագավորը՝ շեփորներով:

Ավետարանի ռեչիտատիվը (ասերգությունը) հիմնվում է երգեհոնի և բասը ընդգծող այլ նվագարանների վրա՝ ութ անգամ ընդմիջվելով ինտերմեդիաներով: Առաջինում հանդես է գալիս «Հրեշտակը» երկու փոքր ալտերի նվագակցությամբ: Երկրորդը հրեշտակների վեցձայնանի խլմբերգն է լարայինների, ֆագոտի և երգեհոնի նվագակցությամբ: Սրան հա-

ջորդում է հովիվների բերկրալի եռերգը՝ ֆլեյտաներով ու ֆագոտով:

Չորրորդ ինտերմեդիան եռերգի միջոցով պատկերում է երեք մոզերին: Հինգերորդի կվարտետը ներկայացնում է քահանայապետերին: Վեցերորդը, ինչպես վերը նշվեց, Հերովդեսին: Յոթերորդ ինտերմեդիայում հրեշտակը Հովսեփին զգուշացնում է Հերովդեսի չարագործությունների մասին, որին և հաջորդում է մանուկների կոտորածը:

Վերլուծելով Շյուտցի «Պասիոնները» և «Ծննդյան պատմությունը» օրատորիան, երաժշտագետ Տամարա Լիվանովան գուգահեռ է անցկացնում Շյուտցի և Բախի մույնամուն գործերի միջև ու նշում պասիոնների ընդհանուր հատկությունները՝ վեհ, զուսպ լռությունը և յուրօրինակ հակադրությունը օպերային ժանրին բնորոշ չափազանց արտահայտչականությամբ²:

Կյանքի վերջում Շյուտցը կարծես նախազգում էր իտալական օպերայի ներխուժումը, որը մեկ ու կես դար անց հեղեղեց ողջ Գերմանիան:

Վարպետը հիմնեց կոմպոզիտորական դպրոց՝ համձին իր աշակերտներ Մատիաս Վեկմանի, Քրիստոֆոր Բեռնհարդի և Յոհան Թայլեի: Շյուտցը ստեղծել է և կոմպոզիցիայի ուսմունք, որի մի մասը ինքն է շարադրել, մնացածը՝ Բեռնհարդը:

Ահավասիկ «Հոգևոր խմբերգեր» ժողովածուի նախաբանը, որտեղ Շյուտցը ներկայացնում է իր երաժշտական հայացքները: Հաջորդ տեքստն է «Կոմպոզիցիայի ընդլայնված տրակտատը»: Երրորդը «Կոնսոնանսներ և դիսոնանսներ գործածելու մանրամասն խորհուրդներն» է, իսկ վերջին տեքստը՝ «Երգեցողության արվեստի կամ մաներայի մասին»: Շյուտցի վերջին ստեղծագործությունն էր 1671-ին հորինած «Դավթի 119-րդ սաղմոսը՝ 100-րդ սաղմոսի և գերմանական մագնիֆիկատի հավելմամբ», որը հեղինակը համարել է իր «կարապի երգը»: Նույն ժամանակաշրջանում, մահից 2 տարի առաջ, Շյուտցը խնդրել է իր աշակերտ Բեռնհարդին իր համար ստեղծել հոգեհանգստյան հնգաձայն մոտետ՝ հիմնված 118-րդ սաղմոսի վրա: Ժամանակին Շյուտցը վեցձայնանի մոտետ էր կերտել Յոհան Շեյնի հիշատակին: 118-րդ սաղմոսում ասվում է. «Քո հրամաններն ինձ համար երգ են իմ պանդխտության տան մեջ...»:

Ըստ էության, այս խոսքերը Շյուտցի ողջ ստեղծագործական կյանքի բնաբանն էին, քանզի Արարչի պատվիրանների, հորդորների խստությամբ կոմպոզիտորի սերն առ Աստված վերածում էր քաղցրահունչ երգերի: Շյուտցը հորինել է «սրբազան սիմֆոնիաների» երեք շարք՝ լատիներենով և գերմաներենով: Առաջին շարքը ստեղծել է 1628-ին Վենետիկում, երկ-

2. Т. Ливанова, История западноевропейского музыкального искусства до 1789 г., т. I, М., 1983, стр. 476.

րորդ այցելության ժամանակ: Երկրորդը՝ 1647-ին, իսկ երրորդ շարքը՝ 1650-ին:

Շյուտցի արվեստը հնչող Աստվածաշունչ է, և սուրբգրային հատվածների ընտրությունը արտացոլում է նաև կոմպոզիտորի աշխարհայացքը, դիրքորոշումը: «Ուրախացեք ինձ հետ, որովհետև իմ կորած ոչխարը գտա», Դուկասի ավետարանի 15-րդ գլխի այս խոսքերը երգվում են մի կոնցերտում, այսինքն՝ «Սրբազան սիմֆոնիայում»: Մեկ այլ կոնցերտ հիմնված է 21-րդ գլխի վրա. «Զգույշ կացեք անձներիդ, մի գուցե ձեր սղոտերը ծանրանան շատակերությունով և արբեցությունով և ապրուստի հոգսերով, և այն օրը հանկարծ հասնեն ձեզ վերա... Ուրեմն արթուն կացեք, և ամեն ժամանակ աղոթք արեք, որ արժանի լինիք ազատվիլ այն բոլոր քաներիցը, որ պիտի լինին, և կանգնել մարդի Որդու առաջին»:

Նույն ավետարանից է նաև «Ավե Մարիա» կոնցերտ-երկխոսությունը, որտեղ հրեշտակն ավետում է Մարիամին Հիսուսի ծնունդը: Շյուտցին ոգեշնչել է և Հին կտակարանը. «Սրբազան սիմֆոնիաներից» մեկում երգվում են Թագավորաց Ա գրքի հետևյալ խոսքերը. «...Տիրոջ պես սուրբ չկա... և մեր Աստուծո պես վե՛ր չկա»:

Շյուտցը երաժշտության է վերածել նաև բազմաթիվ սաղմոսներ: «Սրբազան սիմֆոնիաներում» ասես վերհանում է Դավիթ սաղմոսեղբուն ու ասում. «...քմարով, տասը թելավոր սաղմոսարանով սաղմոս երգեցեք նորան»: Մեկ այլ կոնցերտում՝ «Ես կօրհնեմ Տիրոջը իմ կյանքումը, սաղմոս կասեմ իմ Աստծուն, քանի որ կամ»...

Շյուտցի «Օրփեոս և Էվրիդիկես», «Պարիս և Հեղինե» բալետների երաժշտությունը կորսված է, պահպանվել են միայն լիբրետոները... մեզ չի հասել կոմպոզիտորի և ոչ մի երաժշտաթատերական ստեղծագործություն: Սակայն աշխարհիկ երգեր պահպանվել են, օրինակ՝ «Շնորհակալական երգը» (Danklied): Այս գողտրիկ ներբողի 29 տակտից 20-ը երգի մեղեդին է, իսկ 9-ը՝ կրկնամվագը: Տեքստի 10 տներում «տեղավորվել» է մի ամբողջ տիեզերք՝ յոթ մոլորակները, դիցաբանական կերպարները՝ Վուլկանը, Դեդալոսը, շուրջապարի մեջ են Պոտոսը, ծաղկավետ Ֆլորան, պտղաբեր Պոմոնան, միմֆաները, հիշատակվում են անտիկ քանդակագործներ Պոլիկլետոսը, Ջևսիսը, փոթորկահույզ Նեպտունը: Վերջում խնդրում են Տիրոջը, որպեսզի Սաքսոնիայի իշխան Վիլհելմին երկար կյանք պարգևի:

Աշխարհիկ երգերից է նաև «Ոսկեմագիկ, ինչպես Ավրորան» գործը: Սա Մոմտեվերդիի մի մադրիգալի մշակումն է սուպրանոյի, ալտի, երկու ջութակի և բասոտ կոնտինուոյի համար: Այս երգում պահպանված են «Սրբազան սիմֆոնիաներում» կիրառվող ձայների ծավալման երեք «հարկերը» (ինչպես Ալբրեխտ Դյուրերի նկարներում): Վերին ձայները՝ ջութակները (կամ փողայինները), խորհրդանշում են երկինքը, բասը՝ եր-

կիրն իր ընդերքով, իսկ երգը՝ մարդուն, որը տատանվում է այս երկու բևեռների միջև: Հոգևոր երգերում վերին ձայները երիզելով, ոսկեզօծելով մեղեդին՝ ասես լուսապսակ են գծագրում, ինչպես սրբապատկերներում...

Իտալական ազդեցություններից հիշատակ մնաց մահ Շյուտցի անվան լատիներեն թարգմանությունը՝ Սագիտարիուս, որ նշանակում է նետածիգ: Սակայն Շյուտցի «հրացանից», ինչպես կասեր բանաստեղծը, «սոխակներ ու աղավնիներ են թռչում», ինչպես «սրբազան սիմֆոնիաներից» մեկում, որը հիմնված է «Երգ երգոցի» հետևյալ խոսքերի վրա. «Ով աղավնիս, որ վեճի խոռոչներումն ես... ցույց տուր ինձ քո երեսը»...

Շյուտցը իր վերջին ստեղծագործությամբ խաղաղություն հայցեց Արարչից... Նա ապրեց երկար, արգասաբեր կյանք և գնահատվեց ըստ արժանվույն: Կոմպոզիտորը վախճանվեց 1672-ին, մրա շիրմին գրված է.

«Դարաշրջանի ամենակարկառուն երաժիշտը,

Օտարների ուրախությունը և Գերմանիայի լույսը»:

Եվ այդ լույսը դարերի խորքից հասնում է մեզ ու անցնում գալիքին...

Գերմանական կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Հայնրիխ Շյուտցը ապրել ու ստեղծագործել է 16-17-րդ դարերում: Ուսանել է Իտալիայում, աշակերտել մեծն Ջովաննի Գաբրիելիին և ժառանգել իտալական կոմպոզիտորների ձեռքբերումները: Շյուտցի օրոք Ֆլորենցիայի վարպետները ձևավորում էին մոնոդիկ ոճը: Տվյալ դեպքում «մոնոդիա» ասելով նկատի ունենք ոչ թե միաձայն երգասացություն, ինչպես խորալը կամ շարականը, այլ նվագակցվող երգ, մադրիգալ, որոնցից սկզբնավորվեց օպերայի ժանրը:

Մինչդեռ վենետիկյան կոմպոզիտորները բյուրեղացնում էին բազմախմբերգային մեծակերտ ոճը, ինչպես մահ զուգակցում ձայները և նվագարանները, ստեղծում նորանոր երաժշտաձևեր: Ահա այս նվաճումներն էլ Շյուտցը տեղափոխեց Գերմանիա, զարգացրեց և հիմք դրեց գերմանական եկեղեցական երաժշտությանը, որն իր կատարելությանը հասավ մեկ դար անց՝ Բախի արվեստում:

Հայնրիխ Շյուտցի «Դավիեն» հանդիսացավ գերմանական առաջին օպերան, իսկ «Օրփեոս և Էլփիդիկեն»՝ առաջին բալետը: Կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում մահ օրատորիաներ, կանտատներ և այլ երկեր: Հայտնի են «Հարության պատմությունը», «Ծննդյան երեք պատիճ» ըստ Մատթեոսի, Մարկոսի և Հովհաննու» «Հիսուս Քրիստոսի յոթ խոսքերը խաչի վրա», «Դավթի սաղմոսները» և այլ գլուխգործոցներ:

Շյուտցի արվեստում առանձնահատուկ տեղ են զբաղում վոկալ-նվագարանային կոմպոզիցիաները, այսպես կոչված, «հոգևոր» կամ «սրբազան սիմֆոնիաները»:

17-րդ դարի կոմպոզիցիաների անունները հաճախ պայմանական էին՝ «մոտետ», «սաղմոս», «սիմֆոնիա», «դիալոգ», «կան-

տատ», նույնպես հաճախ էին հանդիպում «հիբրիդ» ձևերը՝ տարբեր ժանրերի, տարրերի զուգորդումը մեկ ստեղծագործության մեջ:

«Սրբազան սիմֆոնիա» անվանումը Շյուտցը ժառանգել է Ջովաննի Գաբրիելիից: Այդ «սիմֆոնիաների» խոսքերը քաղված են Աստվածաշնչից՝ սաղմոսներից, «Երգ-երգոցից» և այլ աղբյուրներից: Օրինակ՝ «Ես կօրհնեմ Տիրոջը իմ ողջ կյանքում», «Օրհնեցեք նրան շնչիորի ձայնով», «Յնծացե՛ք Տիրոջ առջև», «Արի ինձ հետ Լիբանանից», «Սափուդ» և այլն:

16-17-րդ դարերում արվեստի կարևոր սկզբունքներից էր երաժշտությունը հնարավորինս մոտեցնել խոսակցական լեզվի հնչերանգին, բանաստեղծական տեքստի տողացի, բառացի «թարգմանությունը» երաժշտության լեզվով: Նման պահանջը պայմանավորված էր հռետորական արվեստի հզոր ազդեցությամբ: Սա բխում էր մաև հոգևոր երաժշտության առաքելությունից՝ պատկերավոր դարձնել աստվածաշնչյան խոսքերը, քարոզը, աղոթքը: 17-18-րդ դարերի կոմպոզիտորները մեծ հռետորներ, կրոնական քարոզիչներ էին: Իսկ երաժշտագետ Ֆորկելը Բախին համարում էր «երաժշտության մեծագույն պոետ և հռետոր, որին հավասարը չկա և դժվար թե լինի»³: Երաժշտագետ Օլգա Ջախարովան գրում է. «Հռետորական արվեստի կողմից ձևակերպված խնդիրները, որոնք էին՝ ուսանելը, բերկրանք պատճառելը, հուզվելը, հռչակվում էին որպես բարոյկո արվեստի գլխավոր խնդիրներ, որոնք կոչված էին կազմակերպել ստեղծագործական ամբողջ գործընթացը»⁴: Ժամանակին իտալացի կոմպոզիտոր Ջովաննի Բարոկին ասում էր, թե երաժշտությունը նախևառաջ խոսք է, հետո՝ ո՞րքա և հնչյուն: Ահա թե ինչու ճարտասանական հնարքները, այսպես կոչված, ֆիգուրաները՝ պատկերները, իրենց դրոշմն էին թողնում երաժշտության վրա: Օրինակ, Ադամի անկումը հաճախ պատկերում էին վարդնթաց շարժումով, որը հռետորական արվեստում կոչվում է կատաբասիս: Իսկ Հիսուսի հարությունը պատկերում էին վերընթաց շարժումով, որը կոչվում է անաբասիս:

Մահը պատկերող տարածված հնարանքն էր ապոսիոպեսիս կոչվող պատկերը, որը կիրառել են Կլաուդիո Մոնտելերդին «Օրփեոս» օպերայում, Հայնրիխ Շյուտցը՝ «Հիսուսի յոթ խոսքերը» օրատորիայում և ուրիշներ:

Նշված պատկերը պահանջում է բոլոր ձայների հնչողությունը պաուզայով ընդհատել:

Անդրադառնալով Շյուտցի հիշյալ «սրբազան սիմֆոնիային», նշենք,

3. О. Захарова, Ригосторнка и западноевропейская музыка XVII— первой половины XVIII вв., М., 1983, стр. 56.

4. Անդ, էջ 13:

որ այստեղ ևս կոմպոզիտորը կիրառում է բազում հոետորական պատկերներ, որոնք թևավորում են մեղեդին, գունավորում հարմոնիան, շնչավորում ռիթմը:

«Միմֆոնիան» գրված է տենոր ձայնի, երկու ջութակի և բասի համար: Ընդ որում բասը կատարվում է կամ երգեհոնով, կամ կլավեսինով, որոնց ներքևի ձայնը կրկնապատկում, ընդգծում են թավջութակով կամ կոնտրաբասով: Ինչպես մյուս սիմֆոնիաներում, այստեղ էլ Շյուտցը միահյուսում է պոլիֆոնիան և հոմոֆոնիան: Թվագիր բասի սյունազարդ ակորդների վրա կամարների պես ճախրում են ջութակահարների ինքնուրույն ձայները, որոնք մերթ մամակում են երգին, մերթ՝ ժապավենի պես պարուրում մեղեդին, մերթ՝ ծիածանի պես բոցավառվում, լուսապսակի պես շողշողում: «Միմֆոնիան» իրենից ներկայացնում է մեկ ամբողջական կառույց, որի ներքին ստորաբաժանումները խմբավորվում են երեք բաժնի: Այս «Միմֆոնիայում» գործում է և՛ թվերի խորհուրդը, և՛ տարածության իմաստաբանությունը:

Թե՛ «սիմֆոնիայի» երեք բաժինները և թե՛ ձայնաբաժինների երեք, այսպես ասած, հարկերը, այսինքն՝ ջութակները, տենորը և բասը, խորհրդանշում են Սուրբ Երրորդություն, մաս՝ խաչ: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Լորանովան. «Հենց բարոկ ժամանակաշրջանում կարողացան «լսել» տարածությունը երաժշտության մեջ և երաժշտությունը՝ տարածության մեջ, կարողացան երաժշտությամբ իմաստավորել և զարդարել այդ տարածությունը»⁵:

Ասվածի լավագույն վկայություններից է Շյուտցի “Venite ad me” («Եկայք առ իս») «սրբազան սիմֆոնիան» որը հիմնված է Քրիստոսի հետևյալ խոսքերի վրա. «Ինձ մոտ եկեք, ամեն վաստակածներ և բեռնավորվածներ, և ես հանգիստ կտամ ձեզ»: Մատթեոսի ավետարանում գրված այս խոսքերն ավարտվում են այսպես. «...որովհետև իմ լուծը քաղող է, և բեռը՝ թեթև» (գլուխ ԺԲ, 28-30): Բավական է թոուցիկ մի հայացք ձգել, և մեր առջև կբացվի այս հնչյունակերտ տաճարի գեղեցկությունը, ձևի և բովանդակության ներդաշնակությունը:

Նախանվագը ստեղծում է հոգևոր մթնոլորտ, նախապատրաստելով Հիսուսի կոչը՝ «Եկեք ինձ մոտ բոլոր հոգնածներդ...»: Մատթեոսի 11-րդ գլխի 28-րդ համարով ավարտվում է կոմպոզիցիայի առաջին բաժինը: 2-րդ բաժինը ամենաձավառունն է, որովհետև տեքստն ընդգրկում է բարդ ստորադասական նախադասություն, այսինքն՝ 29-30 համարները: 2-րդ բաժինը նույնպես սկսվում է նախանվագով, որն իր նոր ռիթմով զգացնել է տալիս մտքի շրջադարձը՝ «Իմ լուծը ձեզ վրա վերցրե՛ք և սովորեցե՛ք ինձնից...»:

5. Г. Шютц, Сборник статей, М., 1985, стр. 240.

Երկրորդական նախադասությունը վերականգնում է չորս բառերով չափը. «որ հեզ եմ և սրտով խոնարհ...»: Հաջորդ երկրորդական նախադասությամբ, այսինքն՝ 30-րդ համարով, ավարտվում է 2-րդ բաժինը և ավետարանի 11-րդ գլուխը՝ «...որովհետև իմ լուծը քաղցր է և իմ բեռը՝ թեթև»: Ընդ որում վերջին համարը կոմպոզիտորը ֆակտուրայի միջոցով իր հերթին տրոհում է երկու հատվածի՝ մեկը «...իմ լուծը քաղցր է...», մյուսը՝ «իմ բեռը թեթև»:

Ռիթմիկ և ֆակտուրային այս բազմազանությունը ներդաշնակելու և երաժշտական կառույցը ամբողջացնելու նպատակով կոմպոզիտորը կրկնում է առաջին բաժնի նյութը նույն նախանվագով և խոսքերով հանդերձ: Ահա այս երրորդ բաժնի, այսինքն ռեպրիզայի շնորհիվ կոմպոզիցիան ձեռք է բերում սիմետրիկ, հավասարակշիռ ձև:

Հռետորական բազմաթիվ հնարանքներից Շյուտցն իր «սիմֆոնիայում» կիրառում է մի քանիսը: Օրինակ, կրկնությունները՝ «Եկե՛ք ինձ մոտ» հորդորը առաջին բաժնի ընթացքում պարբերաբար կրկնվում է 18 անգամ (6 եռյակ): «Իմ լուծը ձեզ վրա վերցրե՛ք» կոչը՝ 12 անգամ, «հեզ եմ և սրտով խոնարհ»՝ 2 անգամ, «իմ լուծը քաղցր է»՝ 3 անգամ, «իմ բեռը թեթև»՝ 8 անգամ, մինչդեռ վերջինս ջութակները կրկնում են 14 անգամ՝ արձագանքելով երգին և միմյանց: Իսկ ռեպրիզայում «Եկե՛ք ինձ մոտ» հորդորը կրկնվում է 12 անգամ:

Ի՞նչ է տալիս մեզ այս թվաբանությունը: Չմայած, որ մնան կրկնաբանությունները տարածված են կանատոներում, աղոթերգություններում և առհասարակ երգեցողության մեջ, Շյուտցը, որպես համալրող քարոզիչ, հռետոր, այս և այլ հնարանքների միջոցով հասնում է մեծագույն ներգործության, ինչպես պատարագիչը՝ «Խաղաղություն ամենեցուն» օրհնության կրկնությամբ:

Ազդեցիկ է նաև այն, որ «իմ լուծը ձեզ վրա վերցրե՛ք» խոսքերի մեղեդին սկսելով «միմորում», աստիճանաբար բարձրանում է վեր, այնուհետև խոնարհվում ցած՝ խաղաղվելով լուսավորվում մաժոր հարմոնիայի ոլորտում: Իսկ «իմ բեռը թեթև» խոսքի երաժշտական դարձվածները, շնորհիվ արագավազ 16-րդական հնչյունների, իրոք ստեղծում են թեթևության, ճախրանքի տպավորություն և ուղղվում դեպի երկինք: Հատկապես ազդեցիկ է ռեպրիզայում կիրառված հնարքը՝ կոմպոզիտորը ավելացնում է եղանակավորող մի բառ՝ «ergo», որը նշանակում է «այսպիսով» կամ «այսպես ուրեմն» և հնչում է այսպես. «Այսպիսով, եկե՛ք ինձ մոտ»: Սա ևս հռետորական հնարք է, որն առաջին բաժնի կրկնությունը դարձնում է հիմնավորված արդյունք, եզրահանգում:

Հիրավի, լսելով, կատարելով այս «Սրբազան սիմֆոնիան»՝ մարդու հոգին խաղաղվում է: Նախքան Շյուտցի ասպարեզ գալը արվեստի նպատակն էր ոչ թե հուզել, կրքեր բորբոքել, այլ խաղաղություն ներշնչել:

Շյուտցի ժամանակ վերելք էր ապրում Մոնտեվերդիի ստեղծած հուգա-կան, պաթետիկ ոճը: Ամսալով ավետարանի խոսքերին՝ Շյուտցը տուրք տվեց խաղաղ ոճին: Նույն աղբյուրից բխող խաղաղությունը մեզ է փոխանցվում պոեզիայի, գեղանկարչության և այլ արվեստների միջոցով: Խաղաղությամբ է համակված, օրինակ, Վարդգես Սուրենյանցի «Եկայք առ իս» նկարը, որտեղ պատկերված է Հիսուսը կանգնած՝ խոնարհ կեցվածքով, ձեռքերը փոքր-ինչ պարզած, պատրաստ իր գիրկն առնելու մոտրյալներին: Նկարի վրա գրված է Հիսուսի խոսքերը. «Եկայք առ իս ամենայն վաստակեալք և բեռնաւորք, և ես հանգուցից զձեզ»:

Ինչպես Ալֆրեդ Շնիտկեն խոստովանել էր, թե Նարեկացու խոսքերով Կոնցերտը գրելիս ինքը՝ Նարեկացին էր շարժում գրիչը, այնպես էլ Շյուտցն իրավամբ կարող էր ասել, որ իր գրիչը շարժել էր Սուրբ Հոգին:

Ահա այսպես, Հիսուսի կանչը արձագանքվում է դարեդար ու փոխանցվում սերնդն սերունդ.

«Երկինք ու երկիր պիտի անցնեն,
բայց իմ խոսքերը չպիտի անցնեն»:

ԳԵՈՐԳ ՖԻԼԻՊ ՏԵԼԵՄԱՆ
(1681-1767)

Կորելլին է մեծարված,
Լյուվլին՝ փառքի տաճարում,
Տելեմանն է միայն վեր
Ամեն տեսակ գովեստից¹:

Այսպես է գովերգել կոմպոզիտորին նրա գրչակից Յոհան Մատե-
զոնը: Գեորգ Ֆիլիպ Տելեմանը
գերմանական լուսավորչության ռահվի-
րան է՝ երաժշտության ասպարեզում: Նրա
արվեստը հասցեագրված է լայն զանգ-
վածներին: Կոմպոզիտորի հավատամքը
արվեստի ժողովրդայնությունն էր, մատչե-
լիությունը: Նա գրել է. «Ով կարող է օգտա-
կար լինել շատերին, ավելի լավ է վարվում,
քան մա, ով գրում է քերի համար»²:

Այս իմաստով հիշարժան է Տելեմանի
«Ազգերի նախերգանքը», որում երաժշտա-
կան միջոցներով պատկերված են հին ու
նոր սերնդի գերմանացիք, շվեդներ, իսպա-
նացիք: Իսկ մի սյուիտում հանդիպում ենք
հետևյալ վերնագրերը՝ «Թուրքեր», «Շվեյ-
ցարացիներ», «Մոսկվացիներ», «Պորտուգալացիներ»:

Տելեմանը Լեհաստանում՝ կոմս Պրոմնիտցի պալատում ծառայու-
թյան տարիներին, զգացել է լեհական և չեխական երգերի հմայքը և օգ-
տագործել իր արվեստում, մասնավորապես, «Լեհական կոնցերտոնե-
րում», «Լեհական պարտիտայում»: Ժողովրդայնության այս միտումը հե-
տագայում «միս ու արյուն» է դարձել մեկ այլ «լուսավորչի» Յոհան Հերդե-
րի «Ժողովուրդների ձայնը երգերում» ժողովածուում, այնուհետև ստեղ-
ծագործական անսպառ աղբյուր հանդիսացել Բեթհովենի և հատկապես
ռոմանտիկների արվեստում: Մատչելիության ձգտումը առաջ է քերել
մահ, այսպես կոչված, ծրագրային երաժշտությունը, որը հիմնվում է որևէ
գաղափարի, գրական սյուժեի վրա:

Տելեմանի գրչին է պատկանում «Օրվա չորս ժամերը» հովվերգական
օրատորիան, որն ասես ձայնակցում է Վիվալդիի «Տարվա եղանակնե-



1. Вл. Борея, Телеман, М., 1974, стр. 5.

2. Ամդ, էջ 55:

րին» և մախորդում Հայդնի «Տարվա եղանակներ» օրատորիային: Իսկ Համբուրգի ծովափին թևածող գեփյուռի հովերը, հողմերի տիրակալ Էդուսի ալեկոծումը պատկերող սյուիտը, որ կոչվում է «Երաժշտություն ջրի վրա», հիշեցնում է Հենդելի համանուն ստեղծագործությունը:

Տելեմանի ծրագրային գործերից է մաս երկու ջութակի համար գրված «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները», լարայիններին և կլավեսինին հասցեագրված «Դոն Կիխոտ» սյուիտը, որը հեղինակը վերածել է կոմիկական օպերայի, ավելի քան 700 երգ ու նվագ՝ կլավեսինի, ֆլեյտայի, ջութակի, վիոլա դա գամբայի համար և այլն: Տելեմանը մեծ ուշադրություն է դարձրել կենցաղային երաժշտությանը, ինքնուս երաժիշտների նվագացանկին: Իսկ «Խնջույքի երաժշտության» երեք ցիկլի շարանվագները ոչ միայն մախատեսված են ժամանցի համար, այլև համերգային բարձրարվեստ երկեր են: Դրանցից է մի միևնուր սյուիտը՝ 8 մասից: Այն բացվում է ֆրանսիական տիպի վեհաշուր մախերգանքով, որի ավանդական ձևը բաղկացած է երեք բաժնից՝ հանդիսավոր մի դրվագ, ապա աշխույժ ֆուգա և կրկին հանդիսավոր դրվագ: Այս մախերգանքին հաջորդում են Սկերցո, Ռոնդո, Լուր, Պասսայե, Արիա, Ժիգա և մի եզրափակիչ մաս, որը կրկնելով մախերգանքի ֆուգայի դարձվածքները՝ վեհաշուր կերպով ամբողջացնում է կառույցը:

Սյուիտը, հիրավի, «խնջույք» է՝ գույների, երգային և պարային հնչերանգների, ֆլեյտաների ու լարայինների փոխկանչերի մի հրավառություն:

Մատչելիությանը, ծրագրայնությանը տուրք տալը անհետևանք չնդնաց՝ Տելեմանի արվեստում տեղ գտավ մակերեսայնությունը, որը նշում էին նույնիսկ իր ժամանակակիցները, մասնավորապես Բախի որդի Ֆիլիպ Էմանուելը: Սակայն միայն դա չէր պատճառը, որ Տելեմանի հավերժ թվացող փառքը ինչ-որ չափով սասանվեց:

Գեորգ Ֆիլիպ Տելեմանը չէր ստացել երաժշտական հիմնավոր կրթություն: Նա Մագդեբուրգում ընդամենը չորս տարի սովորել էր բանակի զբոսավոր մատակարար Կասպար Կավլյորի մոտ, որը նույնպես երաժիշտ էր:

Ըստ երաժշտագետ Վլադիմիր Բորեյի, Տելեմանը հասավ բարձունքների՝ շնորհիվ իր օժտվածության, պրպտումների: Դեռ 12 տարեկան էր, երբ հորինեց իր առաջին օպերան: «Սակայն մինչ Բախը ոտքով երկար ճանապարհ էր կտրում-անցնում (ավելի քան 300 կմ)՝ մեծ երգեհոնահարներ Բուքստեհուդեին, Ռեյնկենին հանդիպելու, ապա Տելեմանը... խոշոր իշխանների մտավայրում ծանոթանում էր իտալական և ֆրանսիական երաժշտության նորագույն «թատերական» ոճին: Այս ոճի ազդեցությամբ են ստեղծված «Դպրոցի ուսուցիչը», «Դեղձանիկի մահվան սգո երաժշտությունը» կանտատները, որոնց տեքստի հեղինակը ևս Տելեմանն է:

«Համբերատար Սուկրատեսը» զավեշտական օպերայում ակնարկվում է իր իսկ երկրորդ անհաջող ամուսնությունը: Կոմպոզիտորի մյուս հայտնի օպերան՝ «Պիմալիոնեն», ունի հետաքրքիր նախապատմություն: Տելեմանին նվիրված հիշյալ մենագրությունից տեղեկանում ենք, որ «Պիմալիոնեն» մի իմտերմեղիա էր, որի տեսարանները ներկայացվում էին Հենդելի «Թամերլան» («Լենկթեմուր») օպերայի ընդմիջումներում: Հետագայում այդ տեսարաններն առանձնացրին և մատուցեցին որպես ինքնուրույն օպերային ներկայացում: «Պիմալիոնեն» օպերայի ստեղծումից ութ տարի անց նույն բովանդակությամբ Պերգոլեզին ստեղծեց իր հայտնի «Ադախին-տիրուխին» օպերան:

Տելեմանի «Պիմալիոնեն», ըստ էության, կամերային օպերա է նվագազույն կազմով՝ երկու երգիչ, լարային նվագախումբ և կլավեսին: Լիբրետոյում զուգակցվում են գերմաներեն և իտալերեն լեզուները: Օպերայի հերոսուհին՝ ադախին Վեսպետտան, խորամանկությամբ կարողանում է ամուսնանալ իր հարուստ, բայց ոչ խելացի տիրոջ՝ Պիմալիոնենի հետ...

Ի դեպ, Սերաստիան Բախն էլ դեմ չէր զվարճալի երաժշտությանը, սակայն որպես բացառություն, օրինակ՝ «Սուրճի կանտատը»: Ըստ Շվալյցերի, Բախն իր որդի Ֆրիդեմանի հետ երբեմն հաճախելով Դրեզդենի թատրոն՝ ներկայացվող օպերաները հեզմանքով անվանում էր «դրեզդենյան երգիկներ»...

Օտարամուտ ազդեցությունները, արվեստի դեմոկրատացումը, արվեստի և կրոնի աշխարհականացումը հանգեցրեց այն բանին, որ Տելեմանի օրոք նույնիսկ բիրիական թեմաներով ստեղծված օրատորիաները չէին համարվում հոգևոր երաժշտություն՝ բառիս բուն իմաստով: Տելեմանի օրատորիաները սերենադների և կամերային երկերի հետ մեկտեղ կատարվում էին համերգներում, մասնավորապես, Ֆրանկֆուրտում, իր գլխավորած «Ֆրաունենշտայն» ընկերության միջոցառումների ընթացքում: Այդ ընկերությունը մնամ էր մի ակումբի, ուր քաղաքի երևելիները հավաքվում էին զրույցի և ժամանցի:

Տեղին է հիշել Բախին, որի համոզմամբ երաժշտության ուսուցումը կրոնական գործ է: Պատահական չէ, որ նրա «Երգեհոնային գրքույկի» բնաբանն է ««Ի փառս Աստծո, ի գիտություն մերձավորիս»: Իսկ «Գեներալ-բաս» աշխատության մեջ Բախը նշում է, որ երաժշտության վերջնական նպատակն է Աստծո փառաբանությունը և հոգու զվարթացումը՝ մնացյալը «սատանայական դատարկախոսություն է և աղմուկ»...

Անշուշտ, Տելեմանն էլ մտահոգված էր մատաղ սերնդի ձևավորմամբ ու քաջ գիտակցում էր երաժշտության և բարոյականության սերտ կապը. «Երգեցողության, նվագածության և հորինելու վարժություններ» աշխատության մեջ կոմպոզիտորը գետնից է նաև բարոյականության կանոնները:

Ինքնակենսագրության մեջ Տելեմանը գրել է. «Երաժշտության համընդհանուր հիմքը երգն է... ուստի անդադար հորդորեցեր երիտասարդներին երգել»³:

Ըստ երաժշտագետ Բորեյի, «Ի տարբերություն Բախի, Տելեմանը քիչ է հակված փիլիսոփայական ինքնախորասուզման, և նրա երաժշտությունը առավելապես արտացոլում է շրջակա աշխարհի կենդանի, ամմիջական ընկալումը, բոլորին հասկանալի պարզ զգացմունքները և հույզերը»⁴:

Այնուամենայնիվ, Տելեմանը Բախի պես հանճար չէ, սակայն, ինչպես Շելլինգը կասեր, նա երբեմն հասնում է հանճարեղ գեղումների: Օրինակ, «Երանելի խոհեր Հիսուս Քրիստոսի դառը տառապանքների և մահվան մասին» պասիոնային օրատորիայի որոշ հատվածներում Հիսուսի արիան՝ «Բարի գիշեր, սիրելիներս», որի գործիքավորումը և խաղող ընթացքը ստեղծում է «մթնշաղային» մի պատկեր»: Հանճարեղ պարզություն կա նաև «Die Andacht» («Աղոթք») կոչվող աղոթքային դրվագներում: Նույնը կարելի է ասել և «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի», «Չարչարանքներ ըստ Ղուկասի» պասիոնների վերաբերյալ: Անշուշտ, առիմքնող բազում էջեր կան նաև մկագարանային երկերում՝ «Ուղիղ և թեք ֆլեյտայի և մկագախմբի կոմցերտում», հորոյի, շեփորի և այլ կոմցերտներում, տրիո-սոնատներում և այլն:

Տելեմանը հանճարեղ էր իր բազմակողմանիությամբ, իր արհեստին տիրապետելու առումով, իր եռանդով, նորարարությամբ ու հասարակական գործունեությամբ:

Իր ծննդավայր Մագդեբուրգից 20-ամյա երիտասարդը տեղավորվեց Լայպցիգ, ընդունվեց համալսարանի իրավաբանական բաժինը: Ստեղծեց իր առաջին ուսանողական «Collegium musicum» երաժշտական ընկերությունը, որը հետագայում ղեկավարեց Բախը: Ուսմանը զուգահեռ նա օպերաներ էր հորինում տեղի թատրոնի համար, կատարում տենորի երգարածինը, հանդես գալիս որպես դիրիժոր և եկեղեցական երգեհոնահար, կանտատներ ստեղծում Սուրբ Թովմաս եկեղեցու համար:

Որպես երաժշտական ղեկավար, Տելեմանը ծառայել է նաև Սաքսեն-Էյզենախի հերցոգի պալատում:

1712-ից մինչև 1721-ը կոմպոզիտորը ապրել և ստեղծագործել է Մայնի Ֆրանկֆուրտում, իսկ 1721-ից մինչև կյանքի վերջը (1767 թվական)՝ Համբուրգում: Տելեմանի ամվան հետ են կապված բազում մեծագործություններ: Նա հիմնադրել է Գերմանիայում առաջին երաժշտական ամսագիրը, մեծ դեր է խաղացել առաջին համերգասրահի բացման գործում, առաջին-

3. Աճղ, էջ 99:

4. Աճղ, էջ 42:

ներից էր, որ նվագախմբում կիրառեց կլառնետ նվագարանը:

Վիվալդիի և Բախի կողքին Տելեմանն իր ներդրումն ունի մենանվագ գործիքի և նվագախմբի կոմպոզիտի ժանրի ստեղծման մեջ, ինչպես նաև հոմոֆոնիկ մտածողության սկզբնավորման գործում, որի զարգացման զագաթնակետը դարձավ բեթովենյան սիմֆոնիզմը:

Տելեմանը ստեղծագործել է բոլոր ժանրերում: Նրա 40 օպերաներից պահպանվել են 7-ը, 44 պասիոնից՝ 23-ը: Համբուրգի կայազորի ավանդական տոնախմբությունների համար Տելեմանը ստեղծել է 33 շարքից բաղկացած երաժշտություն, իսկ եկեղեցու համար՝ հոգևոր կանտատների 23 տարվա շարքեր, ընդ որում՝ մեկ տարում կատարվում էր 72 կանտատ:

600 նվագախմբային սյուիտներից մեկ է հասել 126-ը, 6շենք նաև 170 կոմպոզիցիաներ, կլավիրային 36 և ջութակի 13 ֆանտազիաները...

Տելեմանին բարձր են գնահատել նաև Բախը և Լեոպոլդ Մոցարտը, որոնք նրա որոշ երկեր արտագրել են՝ իրենց զավակների կրթության նպատակով: Տելեմանը ևս զգացել է Բախի հաճնարը և իր գնահատականը տվել նրա մահվան առիթով գրած սոնետում:

Տելեմանն ասել է. «Թող Իտալիան պարծենա իր վիրտուոզներով, բայց և Գերմանիան ոչ պակաս տաղանդներ է կրթում: Հանգուցյալ Բախ, քչերը կհամեմատվեին քեզ հետ: Որպես երգեհոնահար դու վաղուց ես Մեծ, իսկ քո երկերի համար կփառաբանվես դարեդար: Աշակերտներդ և նրանց սաները այսուհետ հյուսում են քո պսակը: Որդիներիցդ ո՞րը չէ փառահեղ երաժիշտ, բայց մեզ ամենից հաճո է քո ժառանգական տաղանդը, որը Բեռլինը գնահատել է քո զավակի մեջ»:

Ավարտելով սոնետը՝ Տելեմանը ակնարկում է Բախի որդիներից Ֆիլիպ Էմանուելին: Սոնետը վկայում է նաև Տելեմանի մարդկային վեհության մասին, քանզի նա զերծ էր մախամձի, այսպես ասած, «սալյերիզմի» թույնից և գիտեր ըստ արժանվույն գնահատել իրենից զորեղ արվեստագետին:

Տելեմանի արվեստը սկսեց վերածնվել 20-րդ դարի 60-ական թվականներից, երբ Մագդեբուրգում հիմնվեց Տելեմանի անվան ընկերություն, և մինչ օրս չի նվազում հետաքրքրությունը նրա երաժշտության հանդեպ: Դեռ 1931-ին Մոսկվայում Մոստրասի խմբագրությամբ հրատարակվել է «12 ֆանտազիա ջութակի համար» շարքը, որը հետագայում ալտի համար է փոխադրել Կոմիտասի անվան քառյակի մախսկին ալտահար Հենրիկ Թալալյանը:

Տելեմանի արվեստը այսօր ներկայացնում են հայտնի երաժշտախմբեր և անհատ կատարողներ՝ Համբուրգի «Տելեման», Զյուլնի հնագույն երաժշտության համույթը՝ Ռայնհարդ Գյոբելի ղեկավարությամբ, ֆլեյտահար Ֆրանց Բրյուգենը, դիրիժորներ Թրևոր Պիննոկը, Քրիստոֆեր Հոգվուդը...

Հայ իրականության մեջ Տելեմանի երաժշտության տարածողներից է «Կեն» անսամբլը:

ԳԵՈՐԳ ՅՐԻԴԻԽ ՀԵՆՂԵԼ
(1685-1759)

«Հենդելը մեծագույնն է կոմպոզիտորներից, որ երբևէ ապրել են: Ես կուզեմայի ծնկի իջնել նրա գերեզմանին», այս խոնարհ խոսքերն ասել է ամենաըմբոստ կոմպոզիտորը՝ Լյուդվիգ վան Բեթհովենը¹:



Մինչդեռ Յոհաննես Բրամսը մախապատվությունը տալիս էր Յոհան

Մեքաստիան Բախին: Երբ նա ստանում էր Բախի երկերի նորալույս հատորը, ամեն գործ թողնում ու սկսում էր նվագել, և ասում էր. «Ծերուկ Բախի մոտ ինչ-որ մի նոր բան կգտնես, իսկ ամենակարևորը՝ նրանից կարելի է սովորել»: Մինչդեռ Հենդելի երկերի հատորը ստանալիս Բրամսը այն տեղավորում էր գրապահարանում՝ ասելով. «Անշուշտ, սա հետաքրքիր է, երբ ժամանակ ունենամ, անպայման կնայեմ»²:

Այս երկու համադրների համեմատությունը պայմանավորված էր ոչ միայն արտաքին գործոններով, որ երկուսն էլ ծնվել են նույն 1685 թվականին, որ նրանց օրոք տարածված էր արվեստագետների միջև հրապարակային մրցակցությունը: Այս հարցում կարևոր էր, թե մրցակիցներից ո՞րն էր կանխորոշելու «ապագայի արվեստը», այստեղ նաև բախվում էին ավանդականն ու մոդայիկը, ազգայինն ու Եվրոպայում գերիշխող «իտալականությունը»: Մեծ դեր էին խաղում ժանրերի ընտրությունը, նրանց գաղափարական բովանդակությունը, քաղաքական պատեհապաշտությունը, նույնիսկ կատարողական կազմի չափերը, հնացող նվագարանների կիրառությունը և այլն: Ի դեպ, նման մի պատմական գուգահեռ ինքնաբերաբար առաջացել էր օպերային արվեստի բարեփոխիչ Վագների և Վերդիի պարագայում, որոնք ծնվել են նույն 1813 թվականին: Համեմատելով Հենդելին Բախի հետ, ավելի խորն ես ճանաչում թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին...

Այբերտ Շվայցերը, Ռոմեն Ռոլանը, Գեորգի Խուբովը և այլ երաժշտագետներ նշում են Բախի և Հենդելի միջև բազմաթիվ ընդհանրություններ ու

1. Р. Роллан, Гендель, М., 1984, стр. 88.
2. А. Швейцер, И. С. Бах, стр. 163.

տարբերություններ: Եվ առաջին տարբերությունն այն է, որ անցյալից ազատագրվելու մղումով Հենդելը գրեթե չօգտագործեց խորալային մեղեդիները, իսկ Բախն իր արվեստը հիմնեց հենց այդ հիմնավորց հոգևոր երգերի վրա: Մի երաժշտագետ ասում էր, թե Բախը ինքն իրենից ոչինչ չի գրում, այլ գրում է այն, ինչը որ «Աստվածն է դնում Բախի հոգու վրա»: Ըստ Ռոմեն Ռոլանի, Հենդելը երբեք չի եղել եկեղեցական երաժիշտ, և գրեթե երբեք եկեղեցու համար չի ստեղծագործել³, ավելի շատ հորինել է հիմնականում գործիքային երկեր, օպերաներ, օրատորիաներ և այլն: Անգամ նրա Սաղմոսները, «Te Deum» («Քեզ ենք փառաբանում, Տեր») ընդհանուր վերատառությամբ ներբողների շարքը և «Մեսիան» («For unto us the Child is Born») հայտնի սկավադրով) հասցեագրված էին արքունիքում կատարելու բացառիկ դեպքերի համար:

Այսինքն՝ որոշ վերապահումով, կարելի է ասել, որ Հենդելը բատերական կոմպոզիտոր է, իսկ Բախը՝ եկեղեցական: Բախի արվեստը ավելի հոգևոր է, հոգեբանական, աղոթքային: Հենդելի արվեստը ավելի աշխարհիկ է, վայելչագարդ, որտեղ չես գտնի, ինչպես Ռոմեն Ռոլանն է ասում, Բախի բարեպաշտ խոկմունքը և ինքնավիճիկությունը: Բախը լուրջան մեջ գրուցում է իր Աստծո հետ, ինչպես Նարեկացին՝ «ի խորոց սրտի ընդ Աստծոյ»...

Բախի որոշ խմբերգեր երբեմն այնքան քնարական են, սրտառուչ, որ դրանք բնորոշում են որպես խմբերգային արիա, օրինակ՝ «Հովհաննես պասիոնի» թիվ 67-ը: Բախի կատարողական կազմը՝ երգչախումբը և նվագախումբը, ավելի փոքրաթիվ են, քան Հենդելինը. որի բիբլիական օրատորիաների, օպերաների զանգվածային, մեծակերտ և միաձույլ երգչախմբերը խորհրդանշում են ժողովուրդը, նրա պայքարը հանուն ազատության: Բախի հարմոնիաները և ռիթմերն ավելի հարուստ են, մեղեդին ավելի սերտ է կապված բանաստեղծական տեքստի հետ, ֆրազաներն ավելի լարված են: Հենդելն ավելի շատ կիրառում է իտալիայում նորոգված նվագախմբի շարժումակ կազմ, իսկ Բախի երկերում օգտագործված ֆլեյտաները, հորնյի հնագույն տարատեսակները՝ վինը և այլ նվագախմբների զուգորդումը բիբլիական հնարույր մթնոլորտ է ստեղծում: Քանի որ Բախի բազմաձայնության առանձին ձայներն ավելի զարգացած են և ինքնուրույն, ուստի մեծ թվով նվագողներ կամ երգիչները կարող են ծանրացնել ձայների հյուսվածքը, «զծագիրը». սա վերաբերվում է նույնիսկ նրա ամենամեծակերտ կոթողին՝ «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասիոնին, որին մասնակցում են երկուական նվագախումբ և երգչախումբ:

Մինչդեռ Հենդելի «Հրավառության երաժշտությունը»՝ նվիրված

3. Р. Роллан, Гендель, стр. 96.

«Ախենյան խաղաղության» հռչակմանը, կատարվել է 100 փողային նվագարաններով: Կոմպոզիտորի հիմնադրած բացօթյա կատարման համար նախատեսված մոր ժանրի մյուս մմուշը՝ «Երաժշտություն ջրի վրա» ստեղծագործությունը, մույնպես մոնումենտալ գործ է և հնչել է Թեմզա գետի վրա Անգլիայի Գեորգ 1-ին թագավորի թագադրության առիթով: Իսկ «Հուդա Մակաբայեցի» օրատորիայում Հենդելն ասես չբավարարվելով գործիքային կազմի ուժգնությամբ, կիրառում է հրագեն, որը հետագայում օգտագործել է նաև Բեռլինոզը:

Գեորգ 2-րդի գահակալությանը նվիրված «Թագադրական ներքողներ» կատարման ժամանակ Վեստմինստերում Հենդելն ուներ բավականին մեծ նվագախումբ և 47 երգիչ:

Մինչդեռ, ըստ Շվայցերի, «Բախը շատ նեղություններ էր կրում լարային մեծ նվագարանների անկատարության պատճառով»⁴: Մի առիթով կոմպոզիտորը մույնիսկ ստիպված եղավ մոր գործիք ստեղծել՝ «վիոլա պոմպոզա», բայց դա բացառություն էր: Իսկ «Իսրայելը Եգիպտոսում», «Հուդա Մակաբայեցի», «Դեբորա» և այլ օրատորիաներում, որոնցում արտացոլված են բիրիլական իրադարձությունները, ժողովուրդների բախումները, Հենդելը կիրառում է մեծաթիվ երգչախմբեր: Անշուշտ, երբ Բեքհոլենը հիացմունքով նշել է Հենդելի դասական ունակությունը, այն է՝ նվագագույն միջոցներով հասնել առավելագույն ազդեցության, նկատի ուներ ոչ թե կատարողների քանակը, հնչեղությունը, այլ բարդ գաղափարների պարզ արտահայտությունը, երաժշտական լեզվի շարադրանքի հանճարեղ պարզությունը: Բախը ձգտում էր հանդիպել Հենդելին ոչ թե մրցելու նրա հետ, այլ մի մոր բան սովորելու համար: Պատահական չէր, որ Հենդելի «Պասիոնը» Բախն արտագրել էր իր կնոջ հետ, և շնորհիվ հենց այդ ձեռագրի է պահպանվել Քրիստոսի չարչարանքները պատկերող այդ կոթողը:

Որպես երգեհոնահար, Բախին ժամանակակիցները ավելի բարձր էին դասում, սակայն իբրև կոմպոզիտոր, Հենդելը շատ հայտնի էր: Ըստ երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Մատեզոնի՝ Հենդելը Բախին գերազանցում էր կրկնակի ֆուգա ստեղծելու և իմպրովիզացիայի արվեստում⁵:

Իսկ Ռիխարդ Շտրաուսը հակադրում է պոլիֆոնիկ և սիմֆոնիկ ուղղությունը, որը սկիզբ է առել Բախի արվեստից, և հոմոֆոնիկ, թատերական հոսանքը, որը բխել է Հենդելից: Մի պահ Հենդելն իր երկերով Բախի արվեստի վրա ստվեր էր նետել, հատկապես «Մեսիայով»՝ «Փրկիչ» օրատորիայով, սակայն պատմությունն ամեն ինչ իր տեղը դրեց: Բախի կանտատների կենսունակությունը անվիճելի էր:

4. А. Шнейер, И. С. Бах, стр. 625.
5. Р. Роллан, Гендель, стр. 119.

Ա. Շվայցերը մեջբերում է գերմանացի երաժշտագետ Յոհան Ռոխլի-
ցի գնահատականը, ըստ որի Բախը «գերմանական երաժշտական ար-
վեստի Ալբրեխտ Դյուրերն է, քանզի նրա արվեստում վեհությունը ստեղծ-
վում է խորունկ զարգացումով և պարզ տարրերի անսպառ համակցու-
թյունների միջոցով»⁶: Այնուհետև Շվայցերն ամփոփում է. «Թելուզև Հեն-
դելն ավելի ճոխ է, սակայն Բախը ճշմարտացի է: Եթե նա Դյուրերն է,
ապա Հենդելը Ռուբենսն է»⁷: Ի դեպ, այս երկու «հնչեղ» մարդկանց «կա-
պը» վկայում է Արամ Խաչատրյանի վաղ շրջանի լուսանկարներից մեկը,
որտեղ պատկերված է 19-ամյա Արամը, դիմացը դրված նոտաների վրա
երևում է «HÄNDEL» անունը...

Սրանով չի սահմանափակվում անհամեմատելի թվացող այդ կոմպո-
զիտորների ընդհանրությունը: «Արամ Խաչատրյան» վավերագրական
ֆիլմում Խաչատրյան-դիրիժորը խնդրում է նվագախմբի անդամներին
ներողամիտ լինել իր պահանջկոտ ձայնի խրոխտության համար, քանզի
դրանից շահում է գործը, այնուհետև իր խոսքն ավարտում է՝ ասելով
հետևյալը. «Եվ ընդհանրապես ես «հնչեղ» մարդ եմ»: Սիա այսպիսի
«հնչեղ» մարդ էր և Հենդելը:

Անշուշտ, Հենդելն ու Խաչատրյանը ավելի շատ տարբերություններ ու-
նեն: Դրանցից մեկն այն է, որ Հենդելը մինչև կյանքի վերջը մնաց թատե-
րական կոմպոզիտոր, որն անհագուրդ կերպով ձգտում էր զանգվածային
մեծակերտ կոթողներ ստեղծել, ինչպես և Բեթհովենը: Իսկ Խաչատրյանը,
ինչպես և Բախը, Բրամսը, կյանքն ավարտեցին մեկ նվագարանի համար
գրած մենախոսությամբ:

1751-ին կոմպոզիտորը կուրացավ: Ըստ Ռոմեն Ռոլանի՝ կորցնելով
աչքի լույսը, Հենդելը կտրվեց իր ներշնչանքի վերջին աղբյուրից՝ հաղոր-
դակցվելուց կերպարվեստի մնուշների իր իսկ հավաքածուից, մի ամբողջ
պատկերասրահ, որի թագն ու պսակը Ռեմբրանդի երկու մեծադիր կտավ-
ներն էին: Եվ անկախ այն բանից, թե դրանց մեջ կա՞ր Ռեմբրանդի հայտ-
նի «Բաղդասարի խնջույքը», թե՛ ոչ, Հենդելի համաճումն օրատորիան
վկայում էր երկու մեծերի արվեստի հոգեհարազատության մասին: Կու-
րացած Բախի պես «Սամսոնի» կուրացած հեղինակը ևս իր ստեղծագոր-
ծության, կարելի է ասել, իր կյանքի վերջին էջերը, թելադրելով էր անմա-
հացրել: Ինչպես նշվեց, դա «Եփթայե» օրատորիան էր: Ըստ գերմանացի
երաժշտագետ Պաուլ Միսի, Բեթհովենի մոտ 80 գործ, մտահղացումներ,
մնացին անավարտ⁸: Մեզ հայտնի չէ, թե Հենդելի որքա՞ն երկեր, իդձեր

6. А. Швейцер, Н. С. Бах, стр. 175.

7. Անդ. էջ 176:

8. Проблемы бетховенского стиля, М., 1932, стр. 319.

մնացին անավարտ, սակայն կոմպոզիտորի վերջին ցանկությունն իրականացավ: Նա փափագում էր հրաժեշտ տալ կյանքին ուրբաթ օրը, որպեսզի իր իսկ խոսքերով, միավորվի իր «Աստծուն, Տիրոջը, Փրկչին՝ նրա հարության օրը»⁹: Գրեթե այդպես էլ եղավ, 1759-ի ապրիլի 14-ին, շաբաթ առավոտյան, Հենդելն արդեն անմահացել էր...

«Նա հաղթանդամ էր, հսկա հասակով, քայլում էր լայն քայլերով, ուղիղ կեցվածքով, գլուխը բարձր... Նա մայում էր դիմացինի ուղիղ դեմքին, համարձակ հայացքով, ծիծաղախիտ ու կրակոտ աչքերով...»¹⁰: Երբ կարդում ես Ռոմեն Ռոլանի այս տողերը, թվում է, թե նա նկարագրում է ռուսաց թագավոր Պետրոս Մեծին:

Սակայն գերմանացի կոմպոզիտոր Գեորգ Ֆրիդրիխ Հենդելի հերոսական խառնվածքում ևս արքայական վեհության գծեր կային, ինչը դրսևորվել է նաև նրա արվեստում:

Հենդելի 44 օպերաներից շատերի գործող անձինք թագավորներ ու հերոսներ են՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացին, Օտոն Գերմանացին, Հուլիոս Կեսարը, հնդիկ արքա Պորոն, Պաղոմենոս Եգիպտացին և այլք: Կոմպոզիտորի ավելի քան 30 օրատորիաների զգալի մասը մույմպես պատկերում է առաջնորդներին, որոնք պայքարել են համուն արդարության, ժողովրդի ազատության. «Հուդա Մակաբայեցին», «Մամսոնը», «Հեսուն», «Եփթայեն», «Սողոմոնը»...

Եվ Հենդելի արժանիքը ոչ թե արվեստում ընդունված այդ թեմաների ընտրության մեջ էր, այլ այդ կերպարների հիրավի «արքայական» մարմնավորման մեջ:

Բացի այդ, հերոսներ կերտելիս, արվեստագետը նաև իր հոգու շտեմարանից է քաղել այս կամ այն գործող անձի հատկությունները, բնավորության գծերը: Ինչպես ասել է սուրբ Բեռնարդը. «Եթե մարդու աչքն ու երկինքը ընդհանուր բան չունենային, աչքը ինչպե՞ս պիտի տեսներ երկինքը»¹¹:

Հենդելի մասին արտահայտվելիս հաճախ են օգտագործում «արքա», «թագավոր» բառերը: Նրա երկերը Ռոլանը բնորոշում է որպես «արքայական, վայելչակազմ ձևեր», «Հուդա Մակաբայեցի» օրատորիայի երաժշտության մեջ նկատում է «մապոլեոնյան» ոգի: Իսկ երգեհոնային կոմպոզիցիոնների առիթով 1735-ին լոնդոնյան մամուլը գրել է. «Կյանքի աղբյուրներ, դադարեցրեք ձեր վազը, լսե՛ք, լսե՛ք, թե ինչպես է նվագում անգլուգա-

9. Р. Роллан, Гендель, стр. 87.

10. Ամդ, էջ 120:

11. Мейстер Экхарт, Духовные проповеди и рассуждения, М., 1991, стр. 49.

կան Հենդելը... Լոեր և դո՛ր, թուրք մրուտողներ, ձեզ չի օգնի իշխանների հովանին՝ այստեղ Հենդելն է թագավոր»¹²:

Ահա այսպիսին էր Հենդելը, և ըստ Ռոմեն Ռոլանի, միայն Բեթհովենը քայլեց նրա լայն հետքերով և շարունակում էր ընթանալ Հենդելի բացած ճանապարհով: Միայն հերոսական խառնվածքի տեր մարդը կարող էր հաղթող դուրս գալ ճակատագրի տեղատարափ հարվածներից, որոնք առատորեն բաժին ընկան Հենդելին:

Երաժիշտ դառնալու ճանապարհին Հենդելի առաջին խոչընդոտը հայրն էր, որը փափագում էր իր զավակին տեսնել ոչ թե դիրիժորի ֆրակով, այլ դատավորի պատմունճանով: Հենդելը այնքան էր հարգում հորը, որ նրա մահից հետո, այնուամենայնիվ, ընդունվեց իր ծննդավայր Հալլե քաղաքի համալսարանի իրավաբանական բաժինը: Այս առիթով Շվայցերը սրամտել է. «Գերմանական իրավագիտությունը կարող է հպարտանալ, որ իր միջավայրից են առաջացել 17-18-րդ դարերի լավագույն երաժիշտները՝ Շյուտցը, Վալտերը, Մատեզոնը, Հենդելը, Կունաուն, Էմանուիլ Բախը...»¹³:

Նախքան համալսարան ընդունվելը Հենդելը արդեն հեղինակ էր մի շարք կանտատների ու երգեհոնային մանրանվագների և ձևավորվել էր որպես երաժիշտ կատարող: Դեռ հինգ տարեկան չկար, երբ ինքնուսուցմամբ սկսեց կլավեսին նվագել: Մի առիթով ավագ Հենդելն իր զավակի հետ այցելեց Վեյսենֆելս՝ Սաքսոնիայի իշխանի նստավայրը: Յոթնամյա Գեորգի նվագն այնքան հուզեց իշխանին, որ նա պնդեց, որ տղայի ապագան կապեն երաժշտության հետ:

Այսպես, Հենդելին տարան Հալլեում ապրող հայտնի երաժիշտ Ֆրիդրիխ Յախաուտի մոտ դասերի: Պատանին յուրացրեց բազմաձայնության և հարմոնիայի արվեստը, խորապես ուսումնասիրեց տարբեր կոմպոզիտորական դպրոցների սկզբունքները, կատարողական արվեստի ոճերը:

Իր առաջին ստեղծագործությունները Հենդելը հորինել է 11 տարեկանում: Դրանք էին՝ երկու հորոյի և բասի համար գրված վեց սոնատները: Նույն տարիքում ելույթներ էր ունենում Բեռլինում: Նա տիրապետում էր երգեհոն, կլավեսին, ջութակ և հորոյ նվագարաններին:

Համալսարանական տարիներին նա դասավանդում էր երգեցողություն և տեսություն գիմնազիայում ու աշխատում եկեղեցում որպես երգեհոնահար և երաժշտական ղեկավար:

1703-ին Հենդելը տեղափոխվեց Համբուրգ, աշխատեց օպերայում՝ որպես ջութակահար: Մեկ տարի անց կատարվեց Հենդելի առաջին պասիոնը՝ «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս»: Համբուրգը հայտնի էր իր օպե-

12 Р. Роллан, Гендель, стр. 61.

13. А. Швейцер, И. С. Бах, стр. 52.

րային թատրոնով, որը առավել քիչ էր ազդվել իտալական արվեստի հզոր հովերից: Այստեղ էլ ներկայացվեցին Հենդելի առաջին օպերաները՝ «Ալմիրան» և «Ներոնը»: Այստեղ մա ծանոթանում է անվանի երաժիշտ և տեսաբան Յոհան Մատեզոնի հետ, որը հետագայում Հենդելի առաջին կենսագիրը դարձավ: Նրանք միասին այցելել են Լյուբեկ՝ ունկնդրելու մեծ երգեհոնահար Դիտրիխ Բուքստեհուտեին: Հենդելը մահ ղեկավարել է Մատեզոնի օպերաներից մեկը, որի գլխավոր դերը կատարում էր ինքը՝ հեղինակը: Շուտով Համբուրգի օպերան էլ տեղի տվեց իտալական ազդեցությանը և անկում ապրեց: Հենդելը մեկնեց Իտալիա: 1707-ին Ֆլորենցիայում կատարվեց նրա առաջին իտալական օպերան՝ «Ռոդրիգոն»: Հաջորդ օպերան «Ագրիպինան» էր:

Կոմպոզիտորը հորինում է մահ իր առաջին օրատորիաները՝ «Հարություն», «Բանականության և ժամանակի հաղթանակը», «Ացիս, Գալատեա և Պոլիքսեն» հովվերգական սերենադը: Բացի այդ՝ մա ստեղծում է մահ կանտատներ, սաղմոսներգություններ, զանազան անսամբլներ: Իտալիայում Հենդելը ճանաչվեց որպես անզուգական երգեհոնահար, կլավեսինահար, իմպրովիզացիայի մեծ վարպետ: Նրան կոչում էին «Օրփեոս»: Հենդելն այցելեց մահ Նեապոլ, Վենետիկ, ուր մտերմացավ Դոմենիկո Սկարլատտիի հետ, իսկ մեկ տարի անց, Հռոմում ծանոթացավ Դոմենիկոյի հայր Ալեսանդրո Սկարլատտիի, ինչպես մահ Արկանջելո Կորելլիի, Բենեդեկտտո Մարչելլոյի և այլ հայտնի կոմպոզիտորների հետ:

1710-ին Հենդելը վերադարձավ Հանովեր, ուր ստանձնեց պալատական երաժշտապետի պաշտոնը: Սակայն շուտով հրավիրվեց Լոնդոն: «Ռինալդո» օպերայով սկսվեց Հենդելի հաղթարշավը Անգլիայում: 1720-ին Հենդելը արդեն ղեկավարում էր Արքայական ակադեմիան, իսկ 1727-ին կոմպոզիտորն ընդունեց անգլիական հպատակություն:

Անգլիայում Հենդելն անցկացրեց իր ստեղծագործական կյանքի մեծ մասը, կերտեց բազմաթիվ երկեր՝ կոնցերտներ երգեհոնի, հորոյի, գալարափողի, երկու երգեհոնի համար, 12 կոնչերտո-գրոսսո, թագավորական սաղմոս-ներբողներ՝ մվիրված Գեորգ 2-րդ թագավորին, մահ անօթևան երեխաներին, որոնց հովանավորն էր ինքը՝ Հենդելը...

Եվ իր արևաշող երաժշտությամբ մեծ գերմանացին ցրում էր «ամպամած Ալբիոնի» ամպերը, ջերմացնում թե՛ թագավորների, թե՛ որք երեխաների սրտերը...

Հենդելը Լոնդոնում կամա թե ակամա մերքաշվեց հակասությունների, հասարակական բախումների մեջ: Թագուհի Աննան տեմչում էր վերականգնել կաթոլիկությունը, մինչդեռ հանովերյան դինաստիան՝ անգլիական թագի ժառանգորդը, բնականաբար դավանում էր բողոքականություն: Իսկ Հենդելը հանովերյան արքունիքի հովանավորյալ էր: Այսինքն՝ երկու տիրոջ ծառա: Թագուհու ծննդյան օրվան մվիրված կոմպոզիտորի

ձոնը փափկեցրեց Աննայի սիրտը, որից հետո և բացառությամբ, այլազգի Հենդելին պատվիրեցին «Te Deum» և «Jubilate» («Գովք քեզ, Տեր» և «Օրհնեցեք Աստծուն») ներբողները, որոնք հնչեցին «Ուրբեխի խաղաղությամբ» նվիրված հանդիսությամբ: Այսպես Հենդելը արժանացավ պալատական կոմպոզիտորի կոչմանը: Մինչդեռ քաղաքի Աննան վախճանվեց, և թագը ժառանգեց Գեորգ Հանովերցին: Հենդելը մեծ դառնություն ապրեց, և ինքն իրեն ասում էր, թե մեկ տարի էլ սպասեք, իր «Te Deum» ներբողը կհնչեր նոր դինաստիայի թագադրության ժամանակ¹⁴: Սակայն «չկա չարիք, առանց բարիքի»: Նորընծա թագավորի համար Հենդելը ստեղծեց «Երաժշտություն ջրի վրա» գլուխգործոցը և այդ նորարարական գործով հարստացրեց արվեստը:

Ըստ Ռուլանի, Հենդելը «օժտված էր իր ժամանակի գերմանացի մեծ արվեստագետների հոգեբանությամբ, որոնց համար հայրենիքը արվեստն էր և կրոնը: Պետությունը նրա համար առանձնապես նշանակություն չուներ»¹⁵: Անգլիայի ազնվականների զգալի մասը պահանջում էր մատչելի, դյուրամարս երաժշտություն, պարզունակ սյուժեներ, և այս առիթից մեծապես օգտվում էին հրավիրյալ իտալացիք: Հենդելին ջլատում էին նաև այլ խոչընդոտներ: Երգչուհիների ճնշումը կոմպոզիտորի վրա այնքան էր ուժեղացել, որ Հենդելը ստիպված երկու մրցակցող աստղ-երգչուհիների համար հատուկ ստեղծեց «Ալեքսանդր» օպերան, որտեղ նրանք կատարում էին գլխավոր հերոսի սիրուհիների դերերը: Այսպիսով զիջումները մեծ հարված հասցրին Արքայական օպերային: «Ալեքսանդր» օպերայի հերոսուհիները և հեղինակը դարձան մի կատակերգության հեգմանքի առարկա: Իսկ Ջոն Փեփուշը իր «Աղբատների օպերան» ծաղրերգության մեջ խարազանեց իտալական ոճը և նրա երկրպագուներին:

Այստեղ է, որ Հենդելն իր առջև դրեց գերխնդիր և ճանապարհ հարթեց դեպի օրատորիա ժանրի բարձունքները: Նա ասում էր. «Ինձ համար ցավալի կլինեն, եթե մարդկանց ես լույս հաճույք պատճառեի: Իմ նպատակը նրանց ավելի լավը դարձնելն է»: Մարդու կատարելագործման խնդրում Հենդելի և Բախի նպատակները նույնն էին:

«Իսրայելը Եգիպտոսում» օրատորիայի առիթով 1740-ին լոնդոնյան Քերթերից մեկը գրել է. «Եթե սերը նման երկերի նկատմամբ համակեր ժողովրդի բոլոր խավերին, ապա ժողովուրդը նման ծանր պայմաններում, որոնք պատկերվում են օրատորիայում, նույն համառությամբ կձգտեր ազատագրման, ինչպես դա մենք նկատում ենք այս երկի որոշ համարնե-

14. Р. Роллан, Гендель, стр. 58.

15. Անդ, էջ 57:

րում: Այդ դեպքում... Անգլիան չէր վախենա ապագայում որևէ ներխուժումից»¹⁶:

Դեռ 20-րդ դարի սկզբին Ռոմեն Ռոլանը նշել է, որ դարաշրջանը կորցրել է Հենդելի մամն արվեստագետներին ընկալելու ընդունակությունը, արվեստագետ, որը դիմում էր ժողովրդին և արարում ժողովրդի համար: Իսկ ժամանակակից արվեստագետները ստեղծագործում են իրենց և իրենց գրչակիցների համար: Մինչդեռ «Հուդա Մակաբայեցի» օրատորիան մարմնավորում էր հայրենիքը, և մամն արվեստն ընդունակ է համախմբել ժողովրդին և մղել հաղթանակի: Իսկ մեր օրերում ոչ միայն արվեստագետներն են փոխվել, այլև ժողովուրդները:

Շարունակելով Հենդել-Բախ զուգահեռը՝ մի պահ անդրադառնանք նրանց ապրելակերպին: Երկու կոմպոզիտորներն էլ մեծ համբերությամբ և համառությամբ հարթել են կյանքի փշոտ ճամապարհը:

Կյանքի վերջին տարիներին երկուսն էլ կուրացան:

Այսպիսով, Հենդելը մամնվեց իր իսկ կերտած հերոս Սամսոնին, որին կուրացրել էին փոշտացիք: Սակայն ի տարբերություն Սամսոնի, որը կործանեց իրեն անարգողների տունը, կուրացող Հենդելն իր վերջին ուժերը, լույսի վերջին շողերը հավաքեց և վեր խոյացրեց իր վերջին հնչյունային տաճարը՝ «Եփթայե» օրատորիան:

Լոնդոնյան շրջանում Հենդելը երեք անգամ սնանկացավ ու ստիպված եղավ սկսել գրոյից, մոր երաժշտախմբեր հավաքել: Նրան լիցքավորում էր ստեղծագործելու անպարտելի մղումը: Հենդելի երաժշտությունը Ռոլանը համարում է «պոետական ապաստան», որի մեջ «կարելի է բուժել մեր անպտուղ հուզումները և կրկին ձեռք բերել հանգստություն և առողջություն»:

Կոմիտասն էլ կյանքի անողորմ հարվածներից ապաստան էր գտնում արվեստում: 1906-ին, իր աշակերտուհի Մարգարիտ Բաբայանին գրած մամակում, նա խոստովանել է. «... էլի մխիթարում եմ ինձ և ասում, որ կայ բնութեան մեջ մի ազնիւ քան՝ գեղարուեստը, որին ամենքը մատչելի չեն, և հենց այնտեղ եմ գտնում իմ անդորրութիւնն ու հանգստութիւնը և զգում եմ, որ մի վայրկեան հեռու եմ սլացել աշխարհի անօրէնութիւններից»¹⁷:

Որքան էլ Հենդելը օտար լիներ, որքան էլ հալածեին նրան, ի վերջո կյանքի օրոք շնորհակալ անգլիացիք իրենց ազգային հերոս Հենդելի մարմարե արձանը տեղադրեցին Թեմզայի ափին գտնվող գեղատեսիլ այգում: Իսկ Բախը իր հայրենիքում շարունակում էր իր ծառայությունը որպես եկեղեցական երգեհոնահար, ստանում իր աշխատավարձը և ինչ-

16. В. Галацкая, Гендель, М., 1960, стр. 75.

17. Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 16:

պես նրա ժամանակակից բանաստեղծուհի Մարիաննա Ցիգլերն է վկայում. «Ծայրը ծայրին հազիվ էր հասցնում»...

Եվ վերջին գուգահեռը՝ պատկերավոր ասած, Հենդելը օգտվում էր բազավորական սեղանից, իսկ Բախը՝ «սեփական գավառում մերժված մարգարեն», Դանիել մարգարեի պես բավարարվում էր ոչ ճոխ կերակուրով...

Այնուամենայնիվ, իրենց տարբերություններով հանդերձ, այս երկու հսկաները շռայլորեն օժտված էին Աստծո շնորհով՝ գեղարվեստական հանճարեղ տեսանողությամբ: Եվ Մոցարտին տրված երաժշտագետ Հերման Աբերտի գնահատականը լիովին կիրառելի է նաև այս պարագայում:

«Մենք գիտենք, որ Մոցարտը, ինչպես նաև այլ մեծ երաժիշտները, որպիսիք են Հենդելը, Հայդնը, Բեթհովենը, իրենք իրենց դիտում էին, զգում որպես բարձրագույն ուժի մի անոթ... ուստի Մոցարտի կյանքն անհնարին է զատել իր իսկ արվեստից՝ և՛ ստեղծագործության, և՛ կյանքի դրսևորումներում գործում է միևնույն ուժը»¹⁸: Այդպիսին են և՛ Բախը, և՛ Հենդելը, և՛ Բեթհովենը. վերջինիս հավատամքն էր «հանուն արվեստի զոհի՛ր, զոհի՛ր կենցաղային մանրությունը՝ Աստված վեր է ամենից»¹⁹...

Գերմանիայում չկան Սիս ու Մասիսի պես լեռներ, բայց կան Հենդելը և Բախը, որոնց արվեստը համաշխարհային մշակույթի զազաքներն են: Սակայն ի տարբերություն Սիս ու Մասիսի, Գերմանիայի այդ երկու հանճարեղ զավակները երկրային կյանքում միմյանց այդպես էլ չհանդիպեցին: Նրանք անբաժան են մշակույթը կրող սերունդների սրտում: Հիրավի, երբ լսում են Բախի թիվ 29 կամտատը, զգում են Հենդելի ազդեցությունը, նույնը և «Տրիո-սոնատներում», մի երաժշտաձև, որը Հենդելը մշակել է մինչև Բախի կիրառելը:

Բախի պասիոններին ևս նախորդել են Հենդելի «Չարչարանքներ» պասիոնը (ըստ Բրոքեսի տեքստի), «ուր Սիոնի դստրերի և երգչխամբի երկխոսությունն իր էսթիլեյան հարցերով, պատասխաններով ու բացականչություններով օրինակ են ծառայել Բախի «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասիոնի համար»²⁰:

Նույնը նկատում ենք «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս» պասիոնի թիվ 48 «Արիա և խմբերգ» համարում, որտեղ երգչախումբը կատարման ընթացքում 27 անգամ հարցնում է. «Ո՞ր, ո՞ր, ո՞ր...», և մեներգիչը պատասխանում է. «Դեպի Գողգոթա»:

Հենդելի և Բախի ազդեցությունները խաչվում և զգացվում են Մոցարտի «Ռեքվիեմի» «Kyrie eleison» կրկնակի ֆուգայում և այլ մասերում: Հեն-

18. Г. Аверт, Моцарт, М., 1989, т. 2, кн. 1, стр. 4.

19. Р. Роллан, Жизнь великих людей, Ереван, 1987, стр. 194.

20. Р. Роллан, Гендель, стр. 110.

դելի երաժշտության զորությունը, էներգետիկան դրսևորվում են ոչ միայն շնորհիվ հարմոնիաների լարման և լուծման, բազմաձայն հյուսվածքի խտացման և մոսրացման: Մեծ դեր են խաղում մահ պայթուցիկ պաուզաները, որոնք հանկարծակի ընդհատում են հնչյունային զանգվածի ընթացքը՝ լարումը հասցնելով գերագույն աստիճանի: Այդ պաուզաները, կայծկլտացող հնչյունների «աստղաբույլերի» համեմատ, ասես գերխիտ աստղեր լինեն, այսպես կոչված «սև խռոչներ», որոնք կլանում են մախընթաց ամբողջ էներգիան և պայթելուց հետո ծնունդ են տալիս եզրափակիչ ակորդների: Համայն մարդկության խորհրդանիշ երգչախումբը, որպես հավատքի հաստատում, ի լուր տիեզերքի, բացականշում է՝ «ԱՄԵՆ»: Այո, այստեղ Հենդելը անգերազանցելի է: Այդպես է «Փրկիչ» օրատորիայում, հատկապես «Ալելույա» խմբերգում, այդպես է «Հուդա Մակաբայեցի» կորոդում և այլ գլուխգործոցներում:

Հենդելի օրատորիաները ոգևորել են Հայդին՝ կերտելու «Աշխարհի արարումը» օրատորիան: Հենդելի շունչը զգացվում է Մոցարտի «Դոմ ժուան», «Տիտոսի գթասրտությունը» և այլ օպերաներում:

Մոցարտը մշակել է «Մեսիա», «Ացիս և Գալատեա», «Ներքողներ սուրբ Ցեցիլիային», «Ալեքսանդրի տոմախմբությունները» կորոդները և ստեղծել իր՝ մոցարտյան տարբերակները: Ավելացնենք մահ Մոցարտի «Նախերգանք Հենդելի ոճով» ստեղծագործությունը: Չմայած որ Հենդելի արվեստն այնքան էլ հոգեհարազատ չէր Մոցարտին, ինչպես Բախինը, գլխավորապես Հենդելի հոգեկերտվածքում մոցարտյան միստիցիզմի պակասի պատճառով: Ինչպես նշել է Ռոմեն Ռոլանը, Հենդելը «ոչ մի հակում չունեւ միստիցիզմի հանդեպ»²¹: Մակայն այս համգամանքը չի խոչընդոտել Մոցարտին՝ վերաշարադրելու Հենդելի մի շարք ստեղծագործություններ: Ռոլանը մասնավորապես նկատել է, որ Հենդելի ոճով գրված հիշյալ նախերգանքն ազդել է Մոցարտի «Ռեքվիեմի» վրա: Ավելի խորն են «Մեսիայի» կապերը «Ռեքվիեմի» հետ: Վառ օրինակ է «Ռեքվիեմի» հենդելյան մոմունտնտալ կադանսները, որոնք մույնպես հենդելյան պայթուցիկ պաուզաներից հետո եզրափակում են «Kyrie eleison» կրկնակի ֆուգան՝ ստեղծագործության սկզբում և վերջում: Այս կադանսները չեն կարող չհիշեցնել Հենդելի օրատորիաները եզրափակող տիեզերահունչ «ամեն» ակորդային սյունները: Երաժշտագետ Հերման Աբերտը ևս նկատում է Հենդելի, ինչպես մահ Բախի ազդեցությունը կրկնակի ֆուգայի առաջին թեմայի վրա, որի մախատիպն է Հենդելի «Մեսիա» օրատորիայի «Եվ մրա վերքերի շնորհիվ մենք ապաքինված ենք» խմբերգը (թիվ 23, ֆա-մինոր): Իսկ ֆուգայի առաջին և երկրորդ թեմաների համակցման

21. Անդ, էջ 16:

կերպը (երկրորդի ներխուժումը) հիշեցնում է «Հովսեփ» օրատորիայի «ալելույան»²²:

Հենդելի «ներկայությունը», շունչը առկա է մահ Բրամսի «Վարիացիաներ և ֆուգա Հենդելի թեմայով» դաշնամուրային երկում, մույն Բրամսի «Գերմանական ռեքվիեմի» խմբերգային կրկնակի ֆուգաներում: Ի դեպ, երբ Բրամսը ստանձնեց Վիեննայի «Երաժշտասերների ընկերության» համերգային բաժնի ղեկավարությունը, առաջին գործը, որ նա կատարեց, Հենդելի «Դետինգենյան Te Deum» ներբողն էր, որը կոմպոզիտորը ստեղծել է ֆրանսիացիների հանդեպ Դետինգենում տարած անգլիացիների հաղթանակի առիթով: Այս գործի ազդեցությամբ էլ գրված է Բրամսի «Հաղթանակի երգը»:

«Ռինալդո» օպերան էլ ոգևորում է Բրամսին՝ ստեղծելու իր համանուն կանտատը: Հիրավի, «հենդելյան աղաջո» կարելի է անվանել Բրամսի «Պարկեների երգը» կանտատի ավարտը: Նման օրինակները շատ են, մույնիսկ այնքան, որ ակադեմիկոս Ասաֆը երաժշտագետներին զգուշացնում է 20-րդ դարի արվեստում Հենդելի ազդեցությունները որոնելով շատ չգայթակղվել: Մինչդեռ Լեոնիդ Ենտելիսը գրում է. «Հենդելի ավանդույթներով ստեղծված Արթուր Հոնեգերի «Դավիթ թագավոր», «Հուդիթ» օրատորիաները և «Ամտիզոնե» ողբերգությունը գերում են երաժշտական լեզվի թարմությամբ...»²³:

Այս ժառանգականությունը արտացոլում է արվեստի պատմության զարգացման ընթացքը, որն իրենից ներկայացնում է ոչ թե մեկուսացված օղակներ, այլ օղակներից բաղկացած շղթա, կամ ինչպես սրբալույս մյուռոնի մերանը, որ կապում է անցյալը ապագայի հետ: Այս օրինաչափությունը չհասկանալը ժամանակին տեղիք է տվել անարդար մեղադրանքների: Երաժշտագետ Պետեր Վինթերը կշտամբում էր Մոցարտին, որ նա կողոպտել է Հենդելին²⁴: Իր հերթին, Մեդլի Թեյլորը պնդում էր, որ Հենդելը «կողոպտել է» թե՛ կենդանի, թե՛ մեռած, թե՛ հայտնի և թե՛ անհայտ երաժիշտներին: Այս հարցը արծարծել են Շվայցերը, Ռոլանդ, և ուրիշներ ու եկել հետևյալ եզրակացությունների:

Հանճարը ուրիշի թեմաներում կարող է բացահայտել այնպիսի կերպարներ, ներուժ, հավիտենական այնպիսի արժեքներ, որոնք տվյալ հոռինվածքի հեղինակը չի նկատել: Ըստ Ռոմեն Ռոլանի՝ գրչակցից պատշաճ կերպով փոխառելը և շենացնելը ժամանակին դիտվում էր որպես հարգանք «գոմորի» հանդեպ: Հանճարը նա չէ, ով ստեղծում է նոր, անց-հարգանք «գոմորի» հանդեպ: Հանճարը նա չէ, ով եղածը կարող է յալից մեկուսացված, մտացածին ձևեր, այլ նա է, ով եղածը կարող է

22. Г. Аверт, В. Моцарт, ч. 2, кн. 2, М., 1990, стр. 388-389.

23. Л. Энтелс, Силуэты композиторов 20-го века, Л., 1975, стр. 84.

24. Г. Аверт, В. Моцарт, т. 1, кн. 2, М., 1988, стр. 453.

հասցնել դասական կատարելության՝ խթանելով արվեստի հետագա զարգացմանը: Այդպիսին էին և՛ Բախը, և՛ Հենդելը: Երաժշտագետ Յուլի Կրեմլյովը հիշատակում է Հենդելի ծննդյան 100-ամյակի հանդիսությունը, որի ժամանակ մեծն Հայդը իր երախտագիտությունը հայտնելիս արտասվել է: Այսօր մենք ուրախությամբ ենք կրկնում Հայդնի ասածը. «Հենդելը մեր բոլորի ուսուցիչն է»²⁵...

25. Ю. Кремлев, Йозеф Гайдн, М., 1972, стр. 169.

ՅՈՀԱՆ ՄԵԲԱՍՏԻԱՆ ԲԱՄԻ
(1685-1750)

Եթե կյանքը խլի հույսդ և հավատդ, ապա մի-
այն այս խորալը քավական է, որպեսզի վե-
րագտնես դրանք!:

Ֆ. Մենդելսոնը Բախի "Schmücke dich" («Բարեգարություն, հոգիս») խորայի մասին

Դասական երաժշտությունն աննախադեպ վերելք ապրեց 17-18-րդ դարերում, Յոհան Սեբաստիան Բախի արվեստում: Բախի մասին առաջին մենագրության հեղինակ, գերմանացի երաժշտ-



տագետ Յոհան Նիկոլաուս Ֆորկեյն
ասում էր. «Ամհնարին է խոսքերով հաղոր-
դել Բախի երաժշտության գեղեցկություն-
ներ»: Այո, ամհնարին է բռնել շանթը, սա-
կայն համարձակվում են ներկայացնել սո-
նատները (Լաբերդյի և Գուլչի սկավառա-
կը)՝ լսելու ընթացքում կատարած որոշ ճե-
պագրություններս՝ հիմնավորելով Ալբերտ
Հվայցդեի դիտարկումներով:

...հ² է ավետում Բախի երաժշտությունը: «Այստեղ, ասես, իրականացված է այն, ինչը պատկերում էր բոլոր ժամանակների փիլիսոփայությունը՝ որպես արարչագործության վերջին գաղտնիք, այն է՝ իդեայի ինքնագարգացումը, որն արարում է իր հակադրությունը, որպեսզի հաղթածում մոր հակադրություն, որպեսզի մորից մնա, մինչև իդեան չվերադառնա ինքն իրեն սպառված է: Նման անհասանելի անհրաժեշտության տալավորություն ես վերադառնում եմ իմ հայրենիքին, որպեսզի երբեք չմոռացվի միասնական մկազում, հետո ի խորհրդավոր ազդեցությանը և եզրափակվածությանը՝

Կիչ ընդհանրական նվազում դարձյալ վերագտնում իրեն»⁴։

Արդյոք Ա. Շվալցերի այս

1. А. Швейцер. И. С. Бах, стр. 181.

2. Անդ, էջ 300:

Հայտնությունը, Մարդեղությունը, Խաչելությունը և Հարությունը: Նույնն է ակնարկում և հայոց սուրբ «Պատարագի» թափոթի դրվագը («Բարեխօսութեամբ»): Սոնատներում, ասես, ամփոփված են ավետարանական դեպքերի ականատեսի ապրումները: Այս սոնատների մոդելը հիմնված է իտալական, այսպես կոչված, տրիո-սոնատի ձևի վրա, որի մասերն են՝ 1. հանդարտ, 2. արագ (ֆուգա): 6-րդ սոնատը հինգմասանի է, ֆլեյտայի և բասի 1-ին սոնատը՝ վեց: Բախի նորամուծությունն էր երեք ձայների նոտագրումը, ինքնուրույնությունը, մեկը՝ մենակատարինը, մյուսը՝ կլավեսինի աջ ձեռքինը, 3-րդը՝ ձախ ձեռքինը (բաս): Մինչդեռ Բախից առաջ կոմպոզիտորների կողմից հորինված բասի հիման վրա կատարողներն իրենց ազատ իմպրովիզացիաներով լրացնում էին միջին ձայների տարածքը: Բյուրավոր հոգեշարժումներն այստեղ (Բախի սոնատներում) համախմբվում են մի քանի ոլորտում՝ դանդաղ մասերում տիրում են վեհ, աղոթքային մթնոլորտ, երանություն, ողբ, գործվանք, սեր, ապաշխարանք... արագներում՝ չարի հաղթահարումը, լույսի հաղթանակը, փառատրությունը: Մի խոսքով՝ «հավերժական կյանքի շողերի ցուլը՝ կենաց ծովի ալիքների վրա» (Հեգել):

Լայպցիգի Սուրբ Թովմասի եկեղեցու երաժշտապետ Բախի համոգմամբ, երաժշտության առաքելությունն է փառաբանել Արարչին և նպաստել մարդկային հոգու փրկությանը: Անդրադառնալով եկեղեցական երաժշտությանը՝ Գեորգ Հեգելն իր «Էսթետիկայում» գրում է. «Իսկական կրոնական երաժշտությունն իր ազդեցությամբ այն խորագույնն է և ուժեղագույնը, որ ընդհանրապես կարող է ստեղծել արվեստը... Այդպիսին է նախևառաջ Սեբաստիան Բախի երաժշտությունը... Տիրոջ տառապանքների փառաբանումն այստեղ մարմնավորվել է օրատորիա ձևի մեջ և ստացել իր ավարտուն տեսքը»³: Անշուշտ, յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ունի իրեն համահունչ երաժշտության վերելքը: Սակայն արվեստի մեծությունը պայմանավորվում է իր միջոցով արտահայտվող իդեալների և դրանց արժանի արտահայտչամիջոցների կարողությամբ, ձևով ու բովանդակությամբ: Օրինակ, ըստ Օսվալդ Շփենգլերի, հելլենական երաժշտությունն իր հնչյունների ստատիկայով մնամվեց քանդակի: Առանց բազմաձայնության և հարմոնիայի, որոնք կառուցում ու արտահայտում են հնչյունային տարածականությունը, այն գրկվեց մեծ հնարավորություններից և իջավ ու վերածվեց պարի և դրամայի նվագակցության: Մինչդեռ Արևմուտքում երաժշտությունը գերազանցեց մյուս բոլոր արվեստներին: Փիլիսոփայի կարծիքով, «Հանձին Բախի, գործիքային երաժշտությունը հաղթեց գեղանկարչությանը՝ լինելով աստվածագա-

3. Г. Ф. Гегель, Эстетика, т. 3, М., 1971, стр. 333.

խորթուն մարդկանց և երկնային ուժերի»⁶: Իսկ ըստ Գրիգորիոս Նյուսացու, Արարիչը պահանջում է մեր ապրելակերպը մմանեցնել սաղմոսարանի⁷: Եվ Բախն այդպես էլ ապրեց ու գործեց: Նա հաճախ իր երկերի սկզբում, իր անվան փոխարեն գրում էր՝ «Միայն Աստծունն է փառքը», «Փառք Բարձրալին»: Դրանցից է «Երգեհոնային գրքույկը», որն Ալբերտ Շվայցերը համարում է «համայն երաժշտության մեծագույն նվաճումներից մեկը»⁸: Գրքույկը ստեղծվել է 1717-ին, Վայմարում և պարունակում է Բախի բազմաձայնած խորալներից 45-ը: Ըստ Շվայցերի, «Գրքույկը» Բախի երաժշտական լեզվի բառարանն է, նրա արվեստը խորապես ըմբռնելու բանալին:

16-րդ դարում եկեղեցին ազգային դարձնելու նպատակով Մարտին Լյութերն ընտրեց, և ապա իր համախոհների հետ ստեղծեց ու կազմեց հոգևոր երգերի՝ խորալների ժողովածու: Հետագայում Բախը բազմաձայնեց խորալային այդ մեղեդիները բազում տարբերակներով՝ երգչախմբի, երգեհոնի համար, զարգացրեց պրեյլուդներում, ֆուգաներում: Եվ ամենուր խորալը, ոսկե թելի պես, անցնում է բազմաձայն հյուսվածքի միջով՝ ինչպես մի պատվիրան: Եվ խորալը, մանանեխի սերմի պես, վերաճում է բարձրուղեշ, սաղարթախիտ մի ծառի: Ոչ միայն հնչյունները, տեմբրերը, այլև թվերի խորհուրդն է Բախը ծառայեցրել աստվածաշնչյան գաղափարներին: Իր սոնատները, սյուիտները և այլ երկեր վեցական փնջելով՝ նա ակնարկել է արարչագործության 6 օրերը: Երգեհոնային մի-բեմով մաժոր Պրեյլուդ և եռակի ֆուգայում Շվայցերը տեսնում է Սուրբ Երրորդության գաղափարը: «Տասը պատվիրան» խորալում թեման հնչում է 10 անգամ: Մեկ այլ խորալում գալարվող մեղեդին հիշեցնում է դրախտի օձը, մեկ ուրիշ տեղ ելևեջները մնամվում են Հորդանանի ալիքներին: Երերացող ռիթմը վերաբարտադրում է խաչը ուսած Հիսուսի քայլերը, իսկ հաստատուն զարկերը, ձայների վերխոյացումը պատկերում է Փրկչի հաղթարշավը խորհրդանշող գինի քամողի հաղթական քայլերը...

Բախը ծնվել է 1685-ին, մարտի 21-ին, Այզենախում: Բախի տոհմում երաժիշտների թիվը հասնում է հիսունի: Կոմպոզիտորներ էին և Բախի զավակներ Յոհան Զրիստիանը, Վիլհելմ Ֆրիդեմանը և Ֆիլիպ Էմանուիլը, որի նորարարական արվեստը մի կամուրջ ձգեց Բախից մինչև Բեթհովեն: 10 տարեկանում որբացած Սեբաստիանին պատսպարեց Օրդրուֆում բնակվող իր եղբայր Յոհան Զրիստոֆը, որի ղեկավարությամբ էլ սկսվեցին առաջին դասերը: 15 տարեկանում պատանին մեկնեց Լյուներ-

6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, М., 1966, стр. 116.

7. Ամդ, էջ 110:

8. А. Швейцер, И. С. Бах, стр. 208.

քուրզ, ուր երգում էր եկեղեցում: Այնուհետև աշխատեց Մյուլհաուզենում, որպես եկեղեցու երգեհոնահար, իսկ Վայմարում՝ պալատական ջութակահար: Կարիքը ստիպում էր նրան քաղաքից քաղաք տեղափոխվել: Եվ դա տևեց 20 տարի՝ մինչև 1723-ը, երբ Բախն իր բազմամյա ընտանիքով հաստատվեց Լայպցիգում, ուր և ապրեց մինչև կյանքի վերջը՝ 1750 թվականը:

Ընդունված է Բախի կյանքի ուղին բաժանել երեք շրջանի: Վաղ շրջանը՝ 1695-ից մինչև 1703-ը: Միջինը, այդ թվում նաև Վայմարի և Զյոթենի շրջանը՝ 1703-ից մինչև 1723-ը: Իսկ վերջինը լայպցիգյան շրջանն է:

Աստվածահաճո աշխատանքը Բախի համար ևս աղոթք էր: Վաղ հասակից նա ստեղծագործել է, ուսումնասիրել և սովորել մեծերից: Հիշարժան է 1705-ի ցրտաշունչ աշնանը Բախի կատարած երաժշտական ուխտագնացությունը: Նա ոտքով հաղթահարեց մոտ 350 կիլոմետր, Արնշտադից գնաց Լյուբեկ՝ ունկնդրելու երգեհոնահար Դիտրիխ Բուքստեհուդեին: Բախը քայլել է և մինչև Համբուրգ՝ լսելու Ադամ Ռեյնկենի նվագը, որի «Երաժշտական պարտեզ» ժողովածուից Բախը փոխառել է թեմաներ և նոր որակի հասցրել իր երկերում: Ահավասիկ, կլավիրային լամինոր և դոմաժոր սոնատները, երգեհոնային սոլ-միմոր ֆուգան: Վերջինիս առիթով Շվայցերը գրում է. «Այսպես, Բախը իսկական կյանքի էր կոչում և սերունդների համար պահպանում բազում մեծ գաղափարներ, որոնք արտահայտչաձևի անկատարության պատճառով քարքված էին մնում ուրիշների երկերում»⁹: «Ուրիշներ» ասելով Շվայցերը նկատի ունի Ադամ Ռեյնկենին, Բենեդեկտտ Մարչելլոյին, Ջովաննի Լեգրենցիին, Անտոնիո Վիվալդիին, Տոմազո Ալբինոնիին և այլոց: Նշված գործերից բացի, Բախն իր կյանքի երկրորդ շրջանում ստեղծել է 100-ից ավելի հոգևոր և աշխարհիկ կանտատներ, երգեհոնային տոկատներ, կոնցերտներ, սոնատներ ֆլեյտայի, ալտի համար, անգլիական և ֆրանսիական պյուիտներ: Նաև Բրանդենբուրգյան 6 կոնցերտ, թավջութակի 6 պյուիտ, ջութակի 6 սոնատ և պարտիտներ՝ հանճարեղ Չակոնայով հանդերձ, «Լավ տեմպերացված կլավիրի» 1-ին հատորը, որը պարունակում է 24 պրելյուդ և ֆուգաներ: Վերջինիս երկու հատորյակը Բեթհովենն անվանել է «երաժշտական Աստվածաշունչ»...

Լայպցիգյան շրջանում Բախը կերտել է իր մեծագույն կոթողները՝ «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս», «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի», «Վեհ մեսսան», «Ծննդյան», «Ձատկական», և «Բրիստոսի Համբարձման» օրատորիաները, «Մագնիֆիկատը» («Մեծացուցե»), Արքա Ֆրիդրիխ Մեծի թեմայով ստեղծած «Երաժշտական ընծա» շարքը, «Ռեֆորմացիոն կանոնային» և շատ ու շատ գլուխգործոցներ: «Ռեֆորմացիոն կանոն-

9. Աճա, էջ 145:

տառի» հիմնանյութն է «Տերն իմ ամրոցն է» խորալը: Ըստ երաժշտագետ Միխայիլ Դրուսկինի, այս կանտատը Բախի արվեստի գագաթնակետն է¹⁰: Սակայն նույնը իրավամբ կարելի է ասել պասիոնների մասին: Պասիոնի ձևակառուցման հիմնական տարրերն են ռեչիտատիվը, արիան, խմբերգը և խորալը: Ռեչիտատիվը թվերգություն է, ասերգություն, որի միջոցով ավետարանիչը պատմում է եղելությունը:

«Արիաները երաժշտա-բանաստեղծական խորհրդածություններ են կրոնական թեմաներով: ...Ըստ իմաստի, դրանք գործողության քնարական դադար, մտորումներ են», պարզաբանում է Դրուսկինը¹¹: Բախը «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս» («Յոհաննես-պասիոն») է ներմուծել «Սիոնի դստեր» կերպարը, որը ողբում է. «Ախ, տարան իմ Հիսուսին»: Արիաներում լսում ենք, թե ինչպես է «զղջումը պատռում մեղավորի սիրտը», «Վերադարձրեք իմ Հիսուսին» կոչը, «Եթե այտերիս արցունքները չեն օգնի, ապա սիրտս վերցրու» աղերսանքը... Սակայն երաժշտագետը զգուշացնում է չանձնավորել արիաները, դրանք չնույնացնել գործող անձանց հետ, և օրինակ է բերում այն, որ Պետրոսի ուրացումը արտահայտող «խղճա ինձ» արիան «Մատթեոս-պասիոնից» Բախը հասցեագրել է կանանց պաշտամունքին:

Այսպիսով, խմբերգերը, խորալները, որ սյունների պես կամարակապվում են արիաներով ու ռեչիտատիվներով, հնչյունային մեծակերտ տաճարների տեսք են ստանում: Ե՛վ կատարողները, և՛ ունկնդիրներն ասես ականատես են դառնում Գողգոթայում կատարվածին, խաչակից դառնում Հիսուսին...

Կյանքի վերջում «Երգեհոնային գրքույկում» զետեղված «Երբ մեզ պաշարում են ծանրագույն արհավիրքները» խորալի հիման վրա Բախը կերտեց երգեհոնային մի ֆանտազիա: Կուրացած և մահամերձ երգահանը այն թելադրում էր իր փեսա Ալտնիկոլին, որի շնորհիվ էլ պահպանվեց այդ լուսավոր, երկնային երաժշտությունը:

Թեմաներ ստեղծելիս Բախն օգտագործել է նաև իր ազգանվան տառերը՝ «B» տառը համապատասխանում է սի-բեմոլ հնչյունին, «A» -ն՝ լյա հնչյունին, «C»-ն՝ դո-ին, «H»-ը՝ սի հնչյունին: Այս դարձվածքը նա կիրառել է կլավիրային սի-բեմոլ-մաժոր Պրելյուդ և Ֆուգայում, սրանով կնքել է նաև իր թիվ 6 «Անգլիական սյուիտի» Ժիդան: Բախի «Ֆուգայի արվեստը» շարքի թիվ 15 ֆուգայի վերջում իր որդի Ֆիլիպ Էմանուիլը գրել է. «Այս ֆուգայի վրա աշխատելիս, B-A-C-H հակադիր թեման շարադրելիս, հայրս մահացավ»:

Պատմությունը ցույց տվեց, որ նա կարող էր գրել. «ՀԱՅՐՍ ԱՆՄԱՀԱՅԱՎ»...

10. М. Друксин, И. С. Бах, М., 1982, стр. 28.

11. Նույնի, Пассионы И. С. Баха, Л., 1972, стр. 29-30.

Վաղ միջնադարում եվրոպական երկրներում Քրիստոսի Ճնշման և Ջատկի օրերին տեղ էին ունենում ժողովրդական հանդիսություններ: Ներկայացվում էին ավետարանական դրվագներ, որոնք պատմում էին Փրկչի կյանքի, վարդապետության, մատուցման, խաչելության և մարդկության համար բախտորոշ այլ իրադարձությունների մասին: Խաչն ուսերին թափորը շարժվում էր քաղաքից դուրս՝ հիշեցնելով դեպի խաչելության վայրը՝ չարաբաստիկ Գողգոթա տանող տառապանք ճանապարհը: Այս միստերիաներից էլ գոյացավ «պասիոն» (տառապանք, չարչարանք) երաժշտական ժանրը: Ըստ Յո. Մատենագրի՝ հոգևոր երաժշտության թատերականացումը հին հունական ողբերգության մի նմանակումն էր քրիստոնեական հողի վրա: Կավելացնեի՝ նաև անհամեմատ զարգացումն ու վեհացումը: Ավետարանիչների թվին համապատասխան, կան չորս պասիոններ՝ ըստ Մատթեոսի, Մարկոսի, Լուկասի և Հովհաննո: Առաջին պասիոնների հեղինակներն էին Յակոբ Օրբելյանը (1505), Հայնրիխ Շյուտցը, Օռլանդո Լասսոն և ուրիշներ: Պասիոններն իրենց կատարելությանը հասան Յոհան Սեբիաստիան Բախի արվեստում, որը երգեցողությանը միահյուսելով զարգացած բազմաձայն նվագակցություն՝ բացահայտեց աստվածաշնչյան խոսքերի հուզական խորհուրդը: Բախից մեզ հասել են «Յոհաննես-պասիոնը» (26.02.1723) և «Մատթեոս-պասիոնը» (15.04.1729): Դրանց ներկայացման օրերը ուրբաթն էր՝ Հիսուսի խաչելության օրը: Ըստ Շվայցերի, «Յոհաննես-պասիոնը» Բախի օրոք կատարվել է հինգ անգամ (Լայպցիգում), իսկ «Մատթեոսը»՝ չորս: Վերջինս, ստեղծումից հարյուր տարի անց, մոռացությունից վեր հանեց Ֆելիքս Մենդելսոնը: 1-ին պասիոնն ընդգրկում է Հովհաննոս ավետարանի 18-19 գլուխները, իսկ երկրորդը՝ Մատթեոսի 26-27 գլուխները: Հովհաննես առաքյալը պատմում է, թե ինչպես Հիսուսը, մատնվելով իր աշակերտ Հուդայի կողմից, բերվում է քահանայապետների մոտ, ուր նրա մյուս աշակերտ Պետրոսը վախից ուրանում է՝ իբր չի ճանաչում Հիսուսին: Հետո նրան տանում են հռոմեացի կուսակալ Պիղատոսի մոտ՝ դատելու: Ավանդույթի համաձայն, տոն օրերին ազատ էին արձակում որևէ բանտարկյալի, և ամբոխի ու մախանձախնդիր քահայանապետների պահանջով Պիղատոսը ազատեց մարդասպան Բարաբբային, իսկ անմեղ պահանջով Պիղատոսը ազատեց մարդասպան Բարաբբային, իսկ անմեղ Հիսուսին չարչարեցին, խաչեցին ու թաղեցին գինձորների կողմից իսկվող մի գերեզմանում, որտեղից էլ նա հարություն առավ... Այսպես կատարվեց Հին կտակարանում գրվածը, տեղի ունեցավ մեծագույն անարդարությունը՝ մարդկության մեղքերի համար խաչեցին Աստծո Միածին անմեղ Որդուն: Այս ամենը երաժշտության մեջ մարմնավորելու համար Բախը օգ-

տագործել է չորս բաղադրիչ՝ ռեչիտատիվ, արիա, խմբերգ և խորալ: Ինչ վերաբերվում է արտահայտչամիջոցներին, ապա Ա. Շվայցերը բացահայտել է Բախի երաժշտական լեզվի իմաստաբանությունը, խորհրդանիշերը՝ հաղթական, հանդիսավոր քայլերի, տագմապի, սգո, մտրակի հարվածների ուժեր, դեպի երկինք սլացող, դեպի սամոդարամետ գահավիժող և այլ դարձվածքներ: Մեղեդիների ուրվագծերը, ելեջները մերթմամբում են քաղաղի կամչի (Պետրոսի ուրացումից հետո), մերթ՝ զինվորների կեղծ խոնարհվելուն (կապկպված Քրիստոսի առջև) կամ խաչի վրա ցավից գալարվող Հիսուսի մարմնի կծկումներին... Ռեչիտատիվը ասերգություն է, որի միջոցով ավետարանիչը (յուրաքանչյուր վանկը մի հնչյունով երգելով) պատմում է եղելությունը: Երգչի ձայնին աջակցում են երգեհոնը, բասերը՝ ձգված ձայներով կամ ակորդների շարանով: Արիան դեպքերի բնարական անդրադարձն է՝ մտորումներ, սիրո զեղումներ, աղոթք, գղջում... Ռեչիտատիվի և արիայի միջև տեղ-տեղ զետեղված են արիոզոներ, որոնք երաժշտապես ու բովանդակությամբ նախապատրաստում են արիաները: Խմբերգերը երկու տեսակի են՝ մադրիգալային և, այսպես կոչված, «տուրբե» (ամբոխային): Մադրիգալային խմբերգերը ծավալուն են, գրված են ոչ միայն ավետարանական, այլև տարբեր բանաստեղծների խոսքերով: Ամբոխային խմբերգերը հակիրճ են, ներխուժում ու աշխուժացնում են գործողությունը՝ Հիսուսին փնտրող զինվորների, աշակերտների, քահանայապետների բացականչություններով: Իսկ խորալներն իրենց կառուցիկությամբ մարմնավորում են միաբան համայնքը, որն արձագանքում է, կարեկցում եղելությանը: Օրինակ, «Օ, արյունոտ ու վիրավոր ճակատ», «Միրասուն Հիսուս», «Օ, աշխարհ, տես, այստեղ է քո կյանքը» և այլ խորալներ: «Յոհաննես-պասիոնում» կա 11 խորալ, իսկ «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» («Մատթեոս-պասիոն») երկում՝ 15: Ընդ որում, խորալները երբեմն կրկնվում են՝ նպաստելով ձևակառուցմանը:

Խորալային մեղեդիները շարականների գուգահեռն են հռոմեական (կաթոլիկ) և գերմանական (բողոքական) հոգևոր արվեստում: Բախը բազմաձայնել է դրանք (քառաձայն) և ներմուծել նաև պասիոնների մեջ: Խորալները ամբոխային խմբերգերի հակապատկերն են՝ խոնարհ ու բարեպաշտ համայնքի ապրումներն են արտահայտում, հաճախ նմանվում են անտիկ ողբերգությունների խմբերգերին, որոնք մեկնաբանում էին բեմում կատարվածը: Եվ այսպես, ռեչիտատիվներով ու արիաներով կամարակապելով սյունազարդ խմբերգերն ու խորալները՝ Բախը կերտում է իր հնչյունային տաճարները՝ պասիոնները:

«Յոհաննես-պասիոնը» բաղկացած է երկու մասից: 1-ինը՝ ավարտվում է Պետրոսի ուրացումով. թիվ 19 արիայում երգվում է՝ «Ա՛խ, սիրտ իմ, ինչպե՞ս սփռվեմ... ծառան Տիրոջը ուրացավ», այնուհետև խորալի վեր-

Զում (թիվ 20) համայնքի լեզվով խնդրում է՝ «Հիսուս, հանգստացրո՛ւ խիղճս»։ «Յոհաննես-պասիոնի» 1-ին մասը ունի երկու բաժին։ Կոթողը բացվում է մեծակերտ խմբերգով՝ «Տեր, մեր Տեր», որն իր բնույթով հիշեցնում է Խաչի թափոթը՝ ֆեյտաներն ու հոբոյները հեծեծում են, նրանց ձայները՝ խաչվում, ինչպես ողբացող Տիրամոր մատներ, բամբ ձայները խաչի ծանրության տակ երեքացող քայլերի պատկերներն են ստեղծում։ 1-ին բաժինը («Մատնություն և ձերբակալում») ծավալվում է մինչև թիվ 11 արիան՝ «Մեղքերիս կապանքներից ինձ ազատեցիր, Փրկիչ իմ»։ 2-րդ բաժինը (ուրացում) սփռվում է Պետրոսի խոստումից՝ «Ուրախ քայլերով հետևում եմ քեզ, իմ կյանք, իմ լույս» (թիվ 12) մինչ 2-րդ մասը, որն իր հերթին փնջված է հաջորդ չորս բաժիններից։ 3-րդ բաժինը («Դատ և խարազանում») սկսվում է խորալից (թիվ 21) մինչև թիվ 32 արիան՝ «Մտածենք նրա արյունոտ մեղքի մասին...»։ Այս արիայի ճախրող նվագակցության մեջ Ա. Շվայցերը տեսնում էր մեղքերից սրբագործված աշխարհի վրա ծածանվող ծիածանը... 4-րդ բաժինը («Դատապարտում, Գողգոթա, Խաչելություն») թիվ 33 ռեչիտատիվով պատմում է փշեղեն պսակ և ծիրանի հագցնելու մասին՝ մինչև նրա մահը։ 5-րդ բաժինը («Մահ և հրաժեշտ») թիվ 53 ռեչիտատիվից («Բայց զինվորները, երբ Հիսուսին խաչ հանեցին, նրա հանդերձներն առան և չորս բաժին արին...») ձգվում է մինչև թիվ 63 արիան («Միտր իմ, պարավիր արցունքներիս հոսքի մեջ»)։ 6-րդ բաժինը («Ամփոփումն ի գերեզման») ընդգրկում է թիվ 64 ռեչիտատիվից («Ձինվորներից մեկը գեղարդով նրա կողը խոցեց, և շուտով արյուն ու ջուր դուրս եկավ... այս բաները եղան, որ գրվածը կատարվի...») մինչև վերջին խորալը՝ թիվ 68։ Վերջին խմբերգում (թիվ 67) երգվում է. «Թո՛ղ այս սուրբ մարմինը խաղաղ հանգչի... Այս գերեզմանը փակեց դժոխքը և բացեց երկինքը»։ Ահա սա է Բախի հանճարեղ գործի հիմնական գաղափարը՝ Հիսուս խաչի վրա պատարագվելով՝ մարդկության առջև բացեց հավիտենական կյանքի դուռը...

ԱՆՏՈՆԻՈ ՎԻՎԱԼԴԻ
(1678-1741)

«ՏԱՐՎԱ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ»

1983-ին «Շարական» անսամբլը հյուրախաղերով Վիեննա-



յում էր: Հոգևոր երաժշտության ջատագովներիս համար ամենատեսարժան վայրը բնականաբար Սուրբ Ստեփանոս երկնապաղ եկեղեցին էր: Երբ մտանք եկեղեցի, անբացատրելի զգացմունքի մի այլք պատեց ինձ: 1741 թվականին այս մույն եկեղեցում տեղի է ունեցել իտալացի մեծ կոմպոզիտոր Անտոնիո Վիվալդիի հուղարկավորության արարողությունը, որին ամենայն հավանականությամբ մասնակցել է 9-ամյա Յոզեֆ Հայդնը, քանզի նա մույն եկեղեցու երգչախմբի անդամ էր:

Այսպիսով, Հայդնն իր երգեցողությամբ ճանապարհեց Վիվալդիին դեպի անմահություն և մախախնամության կամքով ի գորու եղավ շարունակելու և զարգացնելու հանձարի սկսած գործը:

Այս երկու մեծերին ընդհանրացնող շատ հանգիստություններ կան՝ մասնավորապես, հոգևոր երաժշտության ասպարեզում: Սակայն կա մի արահետ, որը սկիզբ է առնում Վիվալդիից, անցնում Հայդնի ստեղծագործության միջով, Բեթհովենի «Հովվերգական սիմֆոնիայով», փոխանցվում Չայկովսկուն, հասնում մինչև մեր օրերը, ճյուղավորվում՝ Էդուարդ Միրզոյանի, արգենտինացի կոմպոզիտոր Աստոր Պյացուլայի, էստոնացի Կուլդար Սինկի արվեստում: Իրենց էական տարբերություններով հանդերձ՝ այս բոլոր կոմպոզիտորների մույնաբնույթ երկերը ընդհանրանում են մեկ անվամբ՝ «Տարվա եղանակները»:

Վիվալդիի ծրագրային գործերից առավել հայտնի է «Տարվա եղանակներ» շարքը, որն ընդգրկում է չորս կոնցերտներ ջութակի, լարային նվագախմբի և բասո կոնտրաբասի համար: Այս քառապատումը մըշտապես կատարվել է Փարիզում՝ սկսած 1728 թվականից: Հայտնի է նաև 1-ին կոնցերտի երգեցիկ տարբերակը՝ «Գարուն» մոտետը:

Յուրաքանչյուր կոնցերտին կցված է մեկ սոնետ: Սոնետները պարու-

նակող պարտիտուրան լույս է տեսել 1725 թվականին, Ամստերդամում:

Երաժշտագետներից ոմանք այդ բանաստեղծությունները վերագրում են Վիվալդիին, սակայն տարածայնություն կա, քե երբ են գրվել՝ երաժշտությունից առաջ, քե՞ հետո: Իգոր Բեկեցկին գրում է. «Ելնելով ընծայագրից՝ կոնցերտները հայտնի էին մինչ սոնետների հրատարակվելը: Բանաստեղծական տեքստը, հավանաբար, հորինվել է արդեն իսկ ստեղծված երաժշտության համապատասխան»¹: Իսկ Տամարա Լիվանովան ենթադրում է հետևյալը. «Հավանաբար «Գարուն» սոնետը իրոք հորինել է կոմպոզիտորը, ով նախատեսել է սոնետի կառուցողական հնարավորությունների արտացոլումը երաժշտության մեջ»²: Ավելի հավաստի են հեղինակի կերպարային և կատարողական նշումները պարտիտուրայում: Օրինակ, «Գարուն եկավ», «Հավքերի երգը», «Որոտ», «Տերևների և խոտերի սոսափյունը», «Շան հաչոցը», «Փոթորիկ», «Որս» և այլն:

Ի դեպ, Յոզեֆ Հայդնի օրատորիայում ևս առկա են փոթորիկի և ամպրոպի պատկերներ՝ նույն «Ամառ» մասում, «Բերքի տոնը» և «Որսը» նույն «Աշուն» մասում, ձմռան ճանապարհին վայրիվերումները և օջախի ջերմությունը՝ նույն «Ձմեռ» մասում:

«Բուխարիկի մոտ» և «Որսը» անվանումները հանդիպում են նաև Չայկովսկու «Տարվա եղանակները» դաշնամուրային շարքի «Հունվար» և «Մեպտեմբեր» պիեսներում, որոնց բնաբանները քաղված են Կինի պոեզիայից: Իսկ առհասարակ, մարդու և բնության հարաբերությունների երկխոսության երաժշտական մարմնավորման կատարելատիպն է Բեթհովենի «Հովվերգական սիմֆոնիան»:

Անշուշտ, իր տեսակի մեջ կատարյալ է և Վիվալդիի գլուխգործոցը, որի գեղանկարչական զուգահեռը կարելի է տեսնել ֆլամանդական վարպետների արվեստում, իսկ գարունը գովերգող փերիների շուրջպարն ասես Սանդրո Բոտտիչելլիի «Գարուն» կտավի երաժշտական փոխադրությունն է... Սոնետների իմացությունը և ընթերցումը նպաստում է Վիվալդիի կոնցերտների ծրագրային մտահղացումների ըմբռնմանը և համապատասխան մթնոլորտ ու տրամադրություն է ստեղծում երաժշտության ընկալման համար:

Ստորև առաջին անգամ բարգմանաբար հայերեն ներկայացնում ենք Վիվալդիի «Տարվա եղանակներ» սոնետների շարքը.

1. И. Белецкий, А. Вивальди, Л., 1975, стр. 77.

2. Т. Ливанова, История западноевропейской музыки, стр. 586.

1-ին կոնցերտ՝ «Գարուն»

I Allegro

Գարնան գալուստը հավերժ են երգում,
Ճախում են կապույտ երկնի եզերքում,
Ջեփյուն է շոյում տերև ու բողբոջ,
Լսվում է մեղմիկ առվակի խոխոջ:

Բայց հանկարծ թնդաց երկինքը մթին,
Փայլատակեցին կայծակ-նետերը՝
... Ահա վաղ գարնան վառ նշանները:
Փոթորիկն անցավ, երկինքը բացվեց,
Խուռն երամը համարձակ ճախրեց,
Հավերժի երգը հնչում է կրկին:

II Largo

Ծաղկանց մեջ բուրյան, շան կողքին պառկած,
Ջահել հովիվը քնել է անուշ
Բուրմունքից հարբած, սիրով համակված:

III Allegro

Պարկապգուկի ձայնն է հնչում
Ծաղկավետ դաշտում, և փերիները
Շուրջպար են բռնել, գարուն գովերգում:

2-րդ կոնցերտ՝ «Ամառ»

I Allegra non molto

Դանդաղ շարժվում է այծերի հոտը,
Դժվար է շնչել շիկացած օդը,
Տապից խանձվել է դաշտերի խոտը:

Allegro

Երգում է կկուն ստվերոտ անտառում
Տատրակն է այգում ուրախ դունդունում,
Մեղմ քամիները հոգոց են հանում...
Եվ, հանկարծ ըմբոստ հյուսիսի քամին
Փոթորկեց, սուրաց երկնքով ծավի:

II Adagio. Presto

Իր բախտից դժգոհ հովիվն է լալիս:
Վախենում է նա որոտի ձայնից,
Կայծակից սարսում, խոցվում անխնա՝
Չի կարող փախչել մոծակի պարսից:

III Presto

Եվ ահա ամպրոպը հեղեղ է հղում,
Բարձունքից ի վար, դաշտեր ողողում
Գոռում, ավերում չինձած արտեր,
Կարկուտը դաժան չի ջոկում բնավ
Ո՛չ պարտեզ, ո՛չ արտ՝ ջարդում է, պոկում
Հասկ ու ծաղիկի թագերը հպարտ:

3-րդ կոնցերտ՝ «Աշուն»

I Allegro

Երկինքը պարզկա, աշնան եղանակ,
Այգի ու պուրակ հազել են կրակ.
Գեղջուկը ուրախ և ողջ իր տունը
Տոնում են ահա ոսկե աշունը:
Դաշտերից առատ բերքը հավաքվեց,
Հոգսերի ծանր լուծը թոթափվեց,
Երգի ու պարի ժամն է արդ հասել:
Տակառը լի է Բաքոսի գինով:
Ով գեթ մի գավաթ խմի մինչ հատակ,
Իր ճոխ խնջույքը կավարտի քնով:

II Adagio. molto (Երագ)

III Allegro

Շեփորն է հնչում, շները հաչում,
Որսի են գնում, խորունկ անտառով,
Քայլերը ուղղում գազանի հետքով,
Փախչում է գազանը մոտալուտ մահից,
Շները արձակ հասնում գազանին,
Դեմն են առնում թավուտում մթին:

4-րդ կոնցերտ «Չմեռ»

I Allegro non molto

Ձյունը ծածկել է ճամփերը բոլոր,
Մարդը իր համար, ուտքերով սառած,
Ուղի է հարթում ոլոր ու մոլոր,
Վազում է ցրտից մի կծիկ դարձած:

II Largo

Երջանիկ է նա, ով իր օջախում,
Տաք ու լուսավոր, նստած է, նայում՝
Ինչպես է դրսում բուրդ գալարվում:

III Allegro

Դժվար է քայլել սառույցի վրա,
Բայց ջահելները չմուշկ են խաղում,
Սահուն եզերքով զգուշությամբ անցնում,
Սայթաքում, ընկնում սառույցին բարակ
Ու վախից ելնում, փախչում են արագ:

Մոլեգնող բուրդ երկինքն է պատել,
Զնդանից փախած գերիների պես
Տարբեր քամիներ իրար են բախվում,
Պատրաստ մեկմեկու կոկորդը պատռել:
...Ծանր կլիներ ձմեռը տանել,
Թե չլիներն բերկրանքի պահեր:

ՖԻՄԵՅ ՅՈՋԵՖ ՀԱՅԴՆ
(1732-1809)

Տրանց Յոզեֆ Հայդնը «վիեննական դասական դպրոցի» հիմնադիրներից է: Կոմպոզիտորին անվանում են «սիմֆոնիայի հայր», իսկ նրա աշակերտները՝ Մոցարտը, Բեթհովենը, նրան պարզապես «հայրիկ» էին կոչում: Հայդնի արվեստը շրջափուլային է. նա ամփոփեց և խորացրեց մախընթաց երաժշտության նվաճումները, կատարելագործեց իտալական երաժշտածները՝ հագեցնելով նոր բովանդակությամբ, բյուրեղացրեց նաև «մանհայմյան» և «բեռլինյան» դպրոցների ստեղծագործական սկզբունքները, կանխորոշեց դասական երաժշտության հետագա զարգացումը:



Երաժշտագետ Հերման Աբերտը մանրամասն ներկայացնում է այն ներդրումը, որը կատարել են Հայդնի մախորդներ Ֆիլիպ Էմանուել Բախը, նաև մինչդասական «վիեննական դպրոցի» ներկայացուցիչներ Գեորգ Մոցարտը, Յոզեֆ Շտարպերը և

Գեորգ Վալենզեյլը¹: Հայդնը ինքն էլ նշում էր իր արվեստի ակունքները: Հատկանշական է, որ Հենդելին նվիրված փառատոնի ժամանակ նա խոստովանել է. «Հենդելը մեր բոլորիս ուսուցիչն է»:

Հայդնի օրոք, 18-րդ դարի երկրորդ կեսին, Բեռլինում հիմնադրված «Երաժշտական ընկերությունը» կազմակերպում էր համերգներ, հնչում էին Հենդելի «Մեսիա» օրատորիան, Բախի աշակերտ Յոհան Ագրիկոլայի երկերը, Կարլ Գրաունի «Հիսուսի մահը» կանտատը և այլ գլուխգործոցներ: Իսկ Մանհայմում գործում էին պալատական կոմպոզիտոր Յան Վալցլավ Ստամիցի ղեկավարած սիմֆոնիկ նվագախումբը, ձևավորվում էր սիմֆոնիայի նոր ձևը:

Մինչ այդ Իտալիայում «սիմֆոնիա» անվանում էին երգեցողությունը, ընդմիջող գործիքային դրվագները, նաև օպերային մախերգանքները, որոնք կատարվում էին և օպերայից առանձին: Մինչդեռ Մանհայմում Բյուրեղացավ դասական քառամաս սիմֆոնիայի ձևը: 1-ին մասն ալեգրո

1. Г. Аберг, В. А. Моцарт, М., 1978, т. 1, кн. 1, стр. 177-178, 355.

է (արագ տեմպ), 2-րդը՝ անդամտե (քայլընթաց տեմպ), 3-րդը՝ մեմուետ և 4-րդ մասը՝ արագընթաց ֆինալ:

Այսպես հստակացավ յուրաքանչյուր մասի դիմագիծը: Չնավորվեց մահ «մանհայմյան» կատարելաոճը, հնչուժի կոմտրաստները, տևական աճը (կրեշենդո) և նվագումը (դիմինուենդո):

Մեղեդին զարդարվեց մախշերով, «հոգոցներով» և այլն:

Հայդեն ավելի առաջ գնաց: Նա խորացրեց միմորի և մաժորի, քեմաների հակադրումը, քեմայի տրոհումը, մոտիվային մշակումը, զարգացրեց ռոնդո-սոնատային ձևը, որը շատ նպատակահարմար կառույց է ֆինալների համար: Ակտիվացրել է փողային նվագարանների ֆունկցիան սիմֆոնիկ նվագախմբում և այլն: Ընդլայնվել է տոնայնությունների և հարմոնիաների ոլորտը: Հրաշալի օրինակներից է օպերա 54, թիվ 1 կվարտետի երանավետ 2-րդ մասը, ուր Հայդեն մեզ տանում է մի «ճանապարհորդության» տոնայնությունների աշխարհով: Այն սկսվում է դո-մաժորից ու գնում միմեչև հեռավոր սոլ-քեմոլ-մաժոր: Դա մի աստիճանական մոդուլյացիա է էմհարմոնիզմի միջոցով: Կվարտային տոնայնությունների այդ շրջապատույտը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդկային հոգու նորանոր ոլորտների քացահայտում...

Հայդեն բյուրեղացրել է մահ դարակազմիկ մեղեդիական դարձվածները, որոնք ասես աֆորիզմներ լինեն: Եվ «թևավոր խոսքերի» պես այդ ուղերձները հասել են կոմպոզիտորների գալիք սերունդներին:

Այսպես, «Տրիստանի» հարմոնիան, որը թևածում է Վագների համաճում օպերայում, Բեթովենի 5-րդ սիմֆոնիայի, «Ալպսիոնատայի», «Ալբորայի», «Կորիոլանի» և այլ երկերի քեմաները սկզբնավորվել են Հայդենի սոնատներում, կվարտետներում և այլ ստեղծագործություններում: Իսկ թավջութակի և նվագախմբի համար գրված դո-մաժոր մեծ կոնցերտի 1-ին մասի 42-45 տակտերի դարձվածը հանդիպում ենք Վագների «Տրիստանում», Չայկովսկու 5-րդ սիմֆոնիայի 2-րդ մասում՝ գալարափողի մեմանվագում, ինչպես մահ Մալերի 5-րդ սիմֆոնիայի «Ադաջետտայում»: Հետաքրքիր է, որ Հայդենը, ազդելով Մոցարտի վրա, իր հերթին կրել է իրենից 24 տարի փոքր Մոցարտի ազդեցությունը, օրինակ, զգացմունքների նրբերանգների, ձևականուցման կատարելության, բասի մեղեդիացման (ըստ Յուլի Կրեմլովի²) ոլորտում:

Հայդեն անվանում են մահ «Կվարտետի հայր»: Սկսելով պարզ, մանրակերտ կվարտետներից՝ վերջին կվարտետներում մահ մոտենում է Բեթովենի մեծակերտ «սիմֆոնիկ կվարտետներին»:

Հայդենի օպերա 76, թիվ 2 կվարտետը, որ կոչվում է «կվինտային», արդեն կարելի է բնորոշել որպես «բեթովենյան», քանզի ձայները, հասած

2. Ю. Кремлев, Йозеф Гайдн, стр. 228.

նուան պես, ասես ճեղվքում են լարվածությունից: Կվարտետի «ափերը», թվում է, նեղ են էներգիայի նոր ավիքների առջև, և ջութակահարների ու ալտի նվագաբաժնում գոյանում են կրկնակի հնչյուններ, հզոր ակորդներ: Առլեցուն և դինամիկ է նաև կվարտետի, այսպես կոչված, «վիուկների մե-
նուետը» թե՛ իր կանոնիկ շարադրմամբ, թե՛ հնչուծի ծավալունով՝ երկու պիանոյից մինչև երկու ֆորտե:

Ավելացնենք փոխազդեցությունների մի քանի օրինակ ևս: 1791-ին հրատարակած Հայդնի դաշնամուրային մի-քեմոլ-մաժոր սոնատի 1-ին մասի փոխկանչերը (53-56, 108-116 տակտերում) Բեթհովենի 5-րդ սիմֆո-
նիայի լայթմոտիվի նախատիպն են հանդիսանում: Նույն սոնատի 1-ին և 2-րդ մասերում երաժշտագետ Կարլ Գեյրիկգերը նկատում է Մոցարտի ազդեցությունը: 1767-ին գրված ռե-մաժոր սոնատում զգացվում է Ֆիլիպ Էմանուել Բախի ոճը: Իսկ, այսպես կոչված, «Մեծ սոնատում» առկա է բեթհովենյան հնչուժը...

Հայդնին իրավամբ կարելի է անվանել խաղաղության, ժողովուրդների բարեկամության երգիչ, քանզի նա իր արվեստում օգտագործել, կատա-
րելագործել է ավստրիական, չեխական, սերբական, հորվաթական, զրե-
չուական և այլ երգեր: Ի դեպ, մեխանիկական երգեհոնի համար Հայդնը ստեղծել է «Հունգարական ոգով» մանրանվագը, ինչպես նաև «Ռուսա-
կան պար» և այլ երկեր: Այս առումով ևս Հայդնը օրինակ է ծառայել հետ-
նորդներին... Եվ այս ամենը վարպետն ամփոփել է պարզ, կառուցիկ
ձևերի մեջ: Հայդնը ստեղծեց սիմֆոնիա, սոնատ, կվարտետ դասական
ձևերը և ճանապարհի հարթեց դեպի բեթհովենյան սիմֆոնիզմը:

Նա ապրեց երկար, բեղմնավոր կյանք, որի ընթացքում հասցրեց կա-
տարելագործվել և պատվով իրագործել իր առաքելությունը: Նա կերտել է
104 սիմֆոնիա, 83 կվարտետ, բազում կոնցերտներ, օրատորիաներ, 30
օպերաներ, այդ թվում՝ «Դեղագործը», «Ալիս և Գալաթեա», «Ռոլանդ
պալադին», «Լուսնային աշխարհ», «Արմիդա» և այլն: 14 մեսսաներից
նշենք «Սուրբ Նիկոլայ», «Սրբուհի Յեյլիխ», նաև երկու երգեհոնային
մեսսա, «Փոքր մեսսա», երկու «Te deum», «Stabat Mater», 52 դաշնամու-
րային սոնատ և շատ ու շատ այլ երկեր:

Հայդնին ըստ արժանավույն են գնահատել և՛ ժամանակակիցները, և՛
հետագա սերունդները: Կոմպոզիտորին նվիրված Յուլի Կրեմյուլի մե-
նագրությունում մեջբերված են տարբեր ժամանակների երաժշտագետ-
ների, կոմպոզիտորների գնահատականները: Վալենտինա Կոմենը գրում
է. «Հայդնի մեծագույն ծառայությունն այն է, որ նա առաջինը ժողովեց
նվագախմբային տարբեր ժանրերում, ուղղություններում, դպրոցներում
սփռված բազմաթիվ տարբերը և ստեղծեց միացյալ մի համակարգ, ուր ոչ
մի տարր մյուսներից անկախ գոյություն չունի: Հայդնի երաժշտական
թափանցիկությունը, հստակությունը, լակոնիկությունը այնքան կատար-

յալ են, որ առաջին հայացքից ձևը թողնում է գրեթե պարզունակ տպավորություն»³:

Հատկանշական է Չայկովսկու խոսքը. «Ես շատ են հարգում պատկանելի, մույնիսկ մեծ ծառայությունները, որոնք սիմֆոնիկ և կամերային երաժշտությանը մատուցել է այդ բարեհոգի ծերուկը: Հայդնն իրեն անմահացրել է եթե ոչ հայտնագործությամբ, ապա սոնատի և սիմֆոնիայի գերազանց, իդեալական, բնական ձևի կատարելությամբ, որը հետագայում Մոցարտը և Բեթհովենը հասցրին լիակատար ավարտվածության և գեղեցկության»⁴: Չայկովսկին միաժամանակ նշում է Հայդնի սառնությունը, դիմամիզմի պակասը:

Հիրավի, կյանքի երեսուն տարիներն ապրելով և ստեղծագործելով Էստերիազի իշխանների պալատում՝ Հայդնը հեռու էր աշխարհի արեքսիտներից և, կարծես, թիկունքից էր դիտում «կենաց պատերազմը»:

Այս մասին ինքն էլ է խոստովանել, մինչդեռ Բեթհովենը պայքարի բովում էր:

Պատահական չէ, որ իր աշակերտին՝ ըմբոստ Բեթհովենին, Հայդնն անվանում էր «Մեծ Մոդոլ»:

Հայդնը խառնվածքով զուսպ էր և կենսուրախ, ինչպես և իր երաժշտությունը: Նույնիսկ, երբ 1809 թվականին Վիեննայում ֆրանսիական արկերից մեկը պայթեց Հայդնի տան մոտ, կոմպոզիտորը տնեցիներին ասաց. «Երեխաներ, մի վախեցեք, այնտեղ ուր Հայդնն է, ոչ մի վատ բան չի կարող պատահել»⁵:

Ինչ խոսք, Էստերիազիի պալատում ևս «ամպամած» օրեր էին լինում: Ծառայության երկարուժիգ տարիներից հետո, ազատության առաջին օրերին, Հայդնը գրում է Մարիաննա Գենցինգերին. «Օ, իմ գթասիրտ տիրուհի, այնուամենայնիվ, որքան քաղցր է փոքր-ինչ ազատությունը: Ես ունեի լավ իշխան, բայց երբեմն ստիպված էի կախված լինել ստոր հոգիներից: Ես տնքում էի, երազում ձերբազատվել և ահա այժմ որոշ չափով ազատված եմ»⁶:

Հայդնը պալատում ուներ «համապագօրյա» մի նվագախումբ և երգչախումբ ու միշտ կարող էր փորձարկել իր երաժշտական գաղափարները: Դա հազվագյուտ երջանկություն է կոմպոզիտորի համար: Նա մահնապես լավ վարձատրվում էր: Դա Աստծո ողորմածությունն էր մանկության օրերի գրկանքների դիմաց:

3. Անդ, էջ 285:

4. Անդ, էջ 9:

5. Անդ, էջ 280:

6. Անդ, էջ 202:

Հայդնի արևաշող արվեստը, որ սկզբում պարզ էր, «նախվ», հետզհետե մշուշվում է, հազնում պաթետիկայով, դրամատիզմով:

Սակայն որքան էլ կյանքը բարդանար, որքան էլ կոմպոզիտորի սիրտն ալեկոծվեր, միևնույն է, նրանից «հերոսական սիմֆոնիա» չէր բխի: Պիտի գար Բեթհովենը՝ կյանքի դիալեկտիկական ըմբռնմամբ և արտացոլումով: Ժամանակն էլ պիտի հասունանար, որպեսզի կյանքի կոշվեին 5-րդ, 9-րդ սիմֆոնիաները, «Ֆիդելիո» օպերան... Եվ ընդհանրապես, Հայդնի հումորով լի, լավատես խառնվածքին բնորոշ չէր ընդվզումը: Նա ինքն էլ խոստովանում էր, թե Աստված իրեն «տրախ սիրտ» է պարգևել:

Առհասարակ, Հայդնը աստվածավախ մարդ էր: Նշելով Հայդնի չափավորությունը և ժուժկալությունը՝ կենսագիրը հետաքրքրական մի փաստ է բերում: Կյանքի վերջին տարիներին կոմպոզիտորը ընթրիքին օգտագործում էր միայն հաց և գինի: Կարելի է ենթադրել, որ դա «խորհրդավոր ընթրիքի» հեռավոր մի վերհուշ էր...

Սրտառուչ է նաև այն, որ ստեղծագործելուց առաջ և հետո Հայդնը հաճախ ծնրադիր աղոթում էր, խնդրում շնորհել ներշնչանք, Նարեկացու պես հայցում Տիրոջ օգնությունը ավարտին հասցնելու իր սկսած գործը: Այդպես էր և «Աշխարհի արարումը» օրատորիայի պարագայում: Հայդնն իր բարեպաշտությունը, երկրային կյանքի փիլիսոփայությունը, սերն առ Արարիչը, բնությունը, լավագույնս արտահայտել է իր վերջին օրատորիայում, որի մեջ տարվա եղանակները խորհրդանշում են մարդու երիտասարդությունը, հասունությունը, ծերությունը և մահը: Ամեն ինչ անցնում է, մնում է միայն առաքինությունը: Օրատորիան, ընդհանուր առմամբ, ներբող է ստեղծագործ աշխատանքին, մարդու և բնության ներդաշնակությանը...

Ֆրանց Յոզեֆ Հայդնը ծնվել է 1732 թվականին Ավստրիայում, Լեյտա գետի ափին ծվարած Ռորաու գյուղում:

Բարեպաշտ ծնողներից տղան ժառանգել էր աստվածապաշտություն, աշխատասիրություն, բարեխղճություն: Երաժշտական առաջին դասերը ստացել է իր բարեկամ Յոհան Ֆրանկից, որը տնօրինում էր մոտակա Հայնբուրգ քաղաքի դպրոցը և երգչախումբը: Այստեղ Հայդնը սկսեց երգել և նվագել փողային գործիքներ:

Մի առիթով Հայնբուրգ էր ժամանել Վիեննայի Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու երաժշտապետ Գեորգ Ռոյթերը, որը նկատեց Հայդնին և որոշեց նրան տանել Վիեննա: Եվ ութամյա ձայնեղ տղային ընդգրկեցին եկեղեցու մանկական երգչախումբ: Ռոյթերից Հայդնը ստանում է ընդամենը երկու դաս: Այնուհետև ինքնուրույն ուսումնասիրում է Ֆուքսի և Մատտեզոնի տեսական աշխատությունները, սովորում է նվագել ջութակ, դաշնամուր:

Ի դեպ, 1741-ին Վիեննայում վախճանվեց Անտոնիո Վիվալդին: Արդյոք ինճամյա Հայդը մասնակցե՞լ է մեծ իտալացու հոգեհանգստյան արարողությանը, որը տեղի է ունեցել հենց Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցում:

Ինչևհետե, Հայդը շարունակում է երգել կապելլայում մինչև 1749 թվականը:

Զայնը բեկվելուն պես նրան ազատում են երգչախմբից: Երաժիշտը հետագա ութ տարիներին ստիպված է լինում մասնավոր դասերով, ամսամբլներում նվագելով օրվա հաց հայթաթել: Հետագայում Հայդը պիտի խոստովաներ, թե կարիքը հաճաք է ծնում: Մեկ այլ առիթով ասել է, թե հաց հայթաթելը շատ համարների տանում է կործանման, քանզի կատարելագործվելու համար այլևս ժամանակ չի մնում:

1753-ին Հայդը ծառայության է ընդունվում իտալացի կոմպոզիտոր Նիկոլա Պորպորայի մոտ որպես երգեցողության դասերի նվագակցող և սպասավոր: Նա ստանում է նաև կոմպոզիցիայի դասեր: Ծանոթանում է Գլյուկի, Վազեմզեյի և այլ կոմպոզիտորների հետ: Առաջիկա չորս տարիներին Հայդը ստեղծում է իր առաջին գործերը՝ մեսսա, դիվերտիսմենտ, դաշնամուրային երկեր:

1755-ին հորինում է իր առաջին կվարտետները, որոնք կատարում են երաժշտասեր մեկենաս Կարլ Ֆյուրներբի կվարտետում, որտեղ Հայդը ջութակ էր նվագում:

Իսկ 1759-1761 թվականներին Հայդը ծառայում է Զեխիայում, կոմս Մորցինի Լուկավիցե կալվածքում: Այստեղ էլ Հայդը ստեղծում է իր առաջին սիմֆոնիան:

1761-ից սկսվում է Հայդի ծառայությունը հունգարացի կոմս Էստեր-հազիի պալատում: Հայտնի է, որ նախկինում առաքինի իշխանները հպարտանում էին ոչ այնքան հարստությամբ, ուժով, որքան արվեստասիրությամբ, հովանավորչությամբ, գեղանկարչության, քանդակագործության մնուշների հավաքածուներով, երաժշտախմբերով:

Զանազան միջոցառումները, պսակադրությունը, հորեյանները և այլ իրադարձությունները մշտապես ուղեկցվում էին երգ ու երաժշտությամբ, նոր գործերի շնորհանդեսներով...

Էստերհազիի պալատում Հայդն ապրեց և ստեղծագործեց մինչև 1791 թվականը: Այս ընթացքում կոմպոզիտորը հորինեց բազմաթիվ կվարտետներ, սիմֆոնիաներ, օպերաներ, կոնցերտներ: Նշենք նաև 125 տրիոները, ավելի քան քսան զուգանվագները, բարիտոն-նվագարանի և նվագախմբի երկու կոնցերտները, որոնցում բարիտոնը նվագում էր Նիկոլայ Էստերհազին: Եվ վերանում էր ծառա և իշխան տարբերությունը, դեռ ավելին՝ նրանք միասին ծառայում էին գեղեցիկին...

Շուտով Հայդի համբավը տարածվում է Եվրոպայով մեկ: Փարիզում, Լոնդոնում, Ամստերդամում հրատարակվում են կոմպոզիտորի երկերը:

1781-ին լույս տեսան Հայդնի առաջին 12 երգերը: Նույն թվականին Վիեննայում տեղի ունեցավ Հայդնի և Մոցարտի հանդիպումը, որը վճռորոշ էր երկու հանճարների համար, քանզի փոխադարձ ազդեցությունները հսկայական նշանակություն ունեցան երաժշտության պատմության համար:

Հայդնի նկատմամբ Մոցարտն իր երախտագիտությունը արտահայտեց մեծ մի շարք լարային կվարտետների ընծայումով, որոնք այդպես էլ կոչվում են «հայդնյան»:

1790-ին, կոմս Անտոն Էստերհազիի մահից հետո, կապելլան լուծարվեց, սակայն կոմպոզիտորի ծառայություններն այնքան մեծ էին, որ հետագայում Նիկոլայ Էստերհազի Սքանչելին նրան շնորհեց ցմահ բարձր քոչակ:

1790-ին Հայդնը Էստերհազիից տեղափոխվեց Վիեննա: Անգլիացի ջութակահար և ձեռներեց Փիթեր (Ջոն) Մալմոնդը հրավիրեց նրան Անգլիա, որտեղ մեկուկես տարվա ընթացքում Հայդնը տվեց բազմաթիվ համերգներ, ստեղծեց «Փիլիսոփայի հոգին» օպերան, «Ղոնդոնյան սիմֆոնիաների» առաջին վեցյակը և այլ երկեր:

1791-ի ամռանը Օքսֆորդի համալսարանը Հայդնին շնորհեց պատվավոր դոկտորի կոչում: Հաջորդ տարի տեղի ունեցավ մեկ այլ պատմական իրադարձություն՝ Հայդնը Բոննում հանդիպեց 22-ամյա Բեթհովենին, որը դարձավ նրա աշակերտը:

Հայդնը երկրորդ անգամ այցելեց Անգլիա 1794-ին: Այս վերջին այցելությունը նշանավորվեց «Լոնդոնյան սիմֆոնիաների» երկրորդ վեցյակի ստեղծմամբ: Հորինեց մեծ դաշնամուրային վերջին սոնատները: Նա չօգտվեց քաղաքի Գեորգ 3-րդի՝ Անգլիայում մնալու առաջարկությունից: Եվ 1795-ին վերադարձավ Վիեննա, որտեղ և Բեթհովենի կատարմամբ լսեց իրեն՝ Հայդնին նվիրված դաշնամուրային սոնատները:

1796-ից սկսվում է Հայդնի ստեղծագործական գործունեության վերջին շրջանը: Մեկը մյուսին հաջորդելով լույս են տեսնում նրա մեծասաները՝ «Պատերազմական մեսսան» (լիտավրների հարվածներով) և «Սուրբ, սուրբ» մեսսան: 1798-ին «Նելսոն» մեսսայի կողքին վեր խոյացավ «Աշխարհի արարումը» օրատորիան, իսկ 1802-ին՝ «Հարմոնիա» մեսսան, որի խարհի արարումը՝ օրատորիան, իսկ 1802-ին՝ «Հարմոնիա» մեսսան, որի անունը պայմանավորված է փողային նվագարանների ճոխությամբ: Մեսսաներին գուգահեռ Հայդնը կերտեց երկու օրատորիա:

18-րդ դարը պսակվեց «Աշխարհի արարումը» օրատորիայով և «Թեբեզա» մեսսայով, իսկ 19-րդ դարասկիզբն նշանավորվեց «Տարվա եղանակները» օրատորիայով և «Արարչագործություն» մեսսայով, որի մեջ օգտագործված են «Աշխարհի արարումը» օրատորիայի դրվագները:

Այս մեծակերտ կոթողների կողքին կոմպոզիտորը ստեղծում է մեծ այլ գործեր՝ «Շեփորի և նվագախմբի կոնցերտը», տասը կվարտետներ: Վեր-

ջին կվարտետը, որը թվով 83-րդն է, ունի երկու մաս: Այս անավարտ կվարտետին կոմպոզիտորը կցել է մի զավեշտական «հետգրություն»՝ մեջբերել է իր իսկ «Ծերուկը» երգի մի դարձվածը հետևյալ խոսքերով. «Ուժերս հատել են, ես ծեր եմ և տկար»:

Այստեղ էլ Հայդնը հավատարիմ մնաց հումորին: Կյանքի վերջին տարիներին վարպետը շրջապատված էր մեծ հարգանքով և հոգատարությամբ: Նրան շնորհում են զանազան կոչումներ, շքանշաններ...

1809-ին Վիեննայի համալսարանի սրահում մեծ շուրով տոնեցին Հայդնի ծննդյան 76-ամյակը: Հնչեց «Աշխարհի արարումը»: Հանդիսությանը մասնակցում էր և Բեթհովենը: Օրատորիայի 1-ին մասից հետո վատառողջ Հայդնը ստիպված եղավ լքել դահլիճը: Կոմպոզիտորին նվիրված վերոհիշյալ մենագրությունում նկարագրված է այդ հուզիչ տեսարանը: Երբ Հայդնը սկսեց դողացնել, ազնվագարն տիկնայք իրենց շալերով պարտեցին ծերունուն: Ակամա հիշում ես գեղեցկուհի Աբիսակին, որն իր անմեղ մարմնով ջերմացնում էր զառամյալ Դավիթ թագավորին...

Եվ նշված հանդիսությունից ուղիղ երկու ամիս անց, մայիսի 27-ին, ավարտվում է Հայդնի երկրային կյանքի ուղին:

Կոմպոզիտորի մահվանը գուգադիպեց մապուլեռնյան մարշալ Ժան Լաննի վախճանը, որը վիրավորվել էր Վիեննայի մատույցներում: Նապոլեոնը ցնցված էր, և այդուհանդերձ, լսելով Հայդնի մահվան գույժը, կարգադրեց կոմպոզիտորի տան մոտ պատվո պահակ կանգնեցնել:

Այսպիսով՝ Նապոլեոնն էլ Սոկրատեսի ոճով կարող էր ասել. «Ավստրիան իմ թշնամին է, բայց ճշմարտությունն ավելի թանկ է»...

Իսկ Հայդնը, որ սիրում էր Հորացիոսի խոսքերը, հիրավի անմահ է, և նրա շիրմաքարին այդպես էլ գրված է. «Ես իսպառ չեմ մեռնի»...

Երաժշտական արվեստը իր բարձունքներին հասավ, երբ «փարվեց» ու շաղախվեց աստվածաշունչ կենարար խոսքերին՝ ի դեմս Բախի, Հենդելի, Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի և այլ մեծերի գլուխգործոցների: Միևնույն սաղմոսը կամ ավետարանական դրվագը յուրովի է արտացոլվել տարբեր ժամանակների կոմպոզիտորների գործերում: Օրինակ, «Մեր խաչված Փրկչի յոթ խոսքերը» վերնագրով երկեր են հորինել Հայնրիխ Շյուտցը՝ 17-րդ, Յոզեֆ Հայդնը՝ 18-րդ, Մոֆյա Գուբայդուլինան՝ 20-րդ դարում: Ընդ որում, ինչպես նշում է Վալենտինա Խոլոպովան, որպես հանգերգ, Գուբայդուլինան իր հորինվածքում մեջբերում է Շյուտցի համանուն օրատորիայից մի դարձված, որ պարբերաբար հնչում է 1-ին, 3-րդ և 5-րդ մասերում¹: Այն մեջբերել է նաև Թոմաս Բուխհոլցը՝ իր 7-րդ սիմֆոնիայում («Exequi»):

Ահա չորս ավետարանիչներից քաղված այդ յոթ խոսքերը.

1. Երբ հասան գագաթ կոչված տեղը, այնտեղ նրան խաչը հանեցին, և չարագործներին էլ՝ մեկին աջ կողմը, մյուսին ձախ կողմը՝ խաչեցին: Եվ Հիսուս ասաց. «*Հայր, ներիր ինձ, որովհետև չգիտեմ, թե ինչ են անում*» (Դուկաս, գլ. 23, 34)

2. Իսկ Հիսուսի խաչի մոտ կանգնած էին նրա մայրը և նրա մորաքույրը՝ Աղեովկասի կին Մարիամը և Մարիամ Մագդաղենացին: Երբ Հիսուս տեսավ մորը և այն աշակերտին, որ մոտ էր կանգնած, որին նա սիրում էր, մորն ասաց. «*Ույ կին, ահա՛ քո որդին*»: Այա աշակերտին ասաց. «*Ահա՛ քո մայրը*» (Հովհաննես, գլ. 19, 26-27)

3. Իսկ կախված չարագործներից մեկը հայիտում էր նրան ու ասում. «Դու չե՞ս Զրիստոսը. փրկի՛ր ինքդ քեզ և մեզ»: Նրա ընկերը նրան սաստելով՝ պատասխան տվեց և ասաց. «Աստծուց չե՞ս վախենում, դու, որ մույն պատիժն են կրում: Եվ մենք իրավացիորեն արժանի հատուցումն ենք ստանում այն գործերի համար, որ կատարեցինք, իսկ սա որևէ վատ բան չի արել»: Եվ ասաց Հիսուսին. «Հիշիր ինձ, Տեր, երբ գաս քո արքայությանը»: Եվ Հիսուս նրան ասաց. «*Ճշմարիտ են ասում քեզ, այսօր ինձ հետ իրախտում կլինես*» (Դուկաս, գլ. 23, 39-43)

4. Եվ վեցերորդ ժամից սկսած ամբողջ երկրի վրա խավար եղավ մինչև իններորդ ժամը: Իններորդ ժամի մոտ Հիսուս բարձր ձայնով գոչեց ու ասաց. «Ելի՛, էլի՛ լա՞մա սաքաթթանի», այսինքն՝ «*Աստված իմ, Աստված իմ, ինչո՞ւ քողեցիր ինձ*» (Մատթեոս, գլ. 27, 45-47):

1. В. Холопова, Э. Рестаньо, Софья Губайдулина, М., 1996, стр. 201.

5. Այնուհետև Հիսուս, գիտենալով, թե ահա ամեն ինչ կատարված է, որպեսզի կատարվի գրվածը, ասաց. «*Ծաղալ եմ*» (Հովհաննես, գլ. 19, 28-29):

6. Եվ այնտեղ քացախով լի աման կար. նրանք լեղախառն քացախով մի սպումգ թրջեցին և այն դրին եղեգի ծայրին ու մոտեցրին նրա բերանին: Երբ Հիսուս լեղախառն քացախը բերանն առավ, ասաց. «*Ամեն ինչ կատարված է*» (Հովհաննես, գլ. 19, 29-30):

7. Եվ շուրջ վեցերորդ ժամն էր. և խավար եղավ ամբողջ երկրի վրա մինչև իններորդ ժամը, արեգակը խավարեց: Եվ տաճարի վարագույրը մեջտեղից պատռվեց: Եվ Հիսուս բարձրաձայն աղաղակեց և ասաց. «*Հայր, քո ձեռքն եմ ավանդում իմ հոգին*» (Լուկաս, գլ. 44-46):

Ավետարանի այս տիեզերական խոսքերը «արձանագրվել» են և գեղանկարչության մեջ (նաև՝ հայ): Վահան Տերյանն էլ Հայաստան աշխարհն անվանել է «յոթնապատիկ խոցված տիրամայր»:

Հիշենք նաև, որ 7 թիվը նախևառաջ խորհրդանշում է հենց Արարչին: Փրկչի յոթ խոսքերի հիման վրա իր «յոթնապատումը» Հայդը կերտել է 1785 թվականին: Այն հասցեագրված է լարայինների, փողայինների, լիտավոների նվագախմբին և բաս ձայնի ռեչիտատիվին: Գործը պատվիրել էր Զադիքսի եկեղեցին: Հայդը այնքան էր սիրում այս ստեղծագործությունը, որ այն փոխադրեց լարային քառյակի, ինչպես նաև դաշնամուրի համար: Իսկ Անգլիա կատարած իր երկրորդ այցելությունից հետո այս գործը վերափոխեց մի փոքրիկ օրատորիայի: Նվագախմբային տարբերակը բաղկացած է նախաբանից, այնուհետև յոթ մեկմասանի սոնատներից և վերջաբանից:

Պարտիտուրի մեջ յուրաքանչյուր սոնատից առաջ, որպես բնաբան, լատիներենով գրված են Հիսուսի խոսքերը: Եվ նվագից առաջ ասմունքողը ըմբերցում է ավետարանի համապատասխան համարը, որը պարունակում է Փրկչի խոսքը:

Երաժշտագետ Յուլի Կրեմյովը նշում է Հայդնի աշակերտ Մոցարտի ազդեցությունը այս երկի վրա՝ մասնավորապես, մեղեդայնությունը և գոթովանքը²:

Ավելացնենք նաև «ռեպիեմային» «ռե-միմոր» տոնայնությունը, ինչպես նաև նմանությունը նույն Մոցարտի «դո-միմոր» դաշնամուրային մեծ կոնցերտի 1-ին թեմայի պաթետիկ պոռթկումին, որն արտահայտված է փոքրացրած սեպտիմա առանցքային իմտերվալի թռիչքով: Վառ կերպարներով առնչում Հայդնի այս գլուխգործոցում կարելի է լսել դեպի Գողգոթա տանող ծանր քայլերը, Հիսուսի ձեռքերն ու ոտքերը խաչին գամող մուրճի հարվածները, Տիրամոր ողբը, տաճարի վարագույրի պատը-

2. Ю. Кремлев, Йозеф Гайдн, стр. 164.

վելը և Գողգոթայում կատարվածի այլ վկայություններ: Այս տեսարանները կատարելապես պատկերված են մաև Յոհան Սեբաստիան Բախի «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս» պասիոնում:

Ահավասիկ, տեմորի (թիվ 32) արիայի մասին Ալբերտ Շվայցերը գրել է. «Ժպիտ՝ արցունքի միջով: Թվում է, թե տեղափոխված ես մի դաշտ, ուր ծաղկում են գանգակածաղիկներ: Արիայի նվագարանային ձայնագծերի կամարներում երևում է մի ծիածան, որը սփռվում է մեղքերից սրբված աշխարհի վրա»³:

Հատկանշական է, որ Սոֆյա Գուբայդուլինայի հիշյալ գործը Վալենտինա Խոլոպովան վերլուծելիս մույնպես համեմատություններ է անում ծիածանի հետ⁴: Մարդուն արարչի հետ հաշտեցնող այդ խաղաղատար ծիածանը, որպես լուսապսակ, շողշողում է և թրթռում մաև Յոզեֆ Հայդնի այս բիրլիական ստեղծագործության հնչյունային տիեզերքում:

3. А. Швейцер, Н. С. Бах, стр. 450.

4. В. Холопова, Э. Рестаньо, Софья Губайдулина, мюль տեղում:

ՎՈԼՖԳԱՆԳ ԱՄԱԴԵՈՒՍ ՄՈՑԱՐՏ
(1756-1791)

«ՄԱՀՎԱՆ ՀԵՏ ԿԱՏԱԿԵԼՈՒ ԱՍՏՎԱԾԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ»

«Հրաշամանուկ», «18-րդ դարի հրաշք», «Արևաշող համճար»¹ ահա բնորոշումներից մի քանիսը, որոնք տրվել են Մոցարտին:



Մական որբան էլ հնչեղ լինեն այս և այլ գնահատականները, միևնույն է, Ամադեուսը, այսինքն՝ Աստծո սիրեցյալը, վեր է այս ամենից: Որբան էլ փառաբանական խոսքեր շռայլենք, հասարակ մահկանացուներիս հիացական խոսքերն ի գորու չեն դույզն-ինչ պատկերացում տալու Մոցարտի մեծության մասին: Նույնիսկ Մոցարտի ժամանակակից Օ՝Ջեյլին դժվարանում էր նկարագրել կոմպոզիտորին ու ասում էր. «Դա նույնն է, ինչ նկարել արևի ճառագայթը»: Ուստի փորձենք Մոցարտի կերպարը ուրվագծել իր գրչակիցների և այլ մեծերի օգնությամբ:

«Իմ խորին համոզմամբ, Մոցարտը այն բարձրակետն է, որին Գեղեցիկը երբևէ հասել է երաժշտության ոլորտում, – գրել է Պյոտր Չայկովսկին և շարունակել: – Ոչ որ չի ստիպել ինձ արտասվել, հիացմունքից դողալ իդեալին մոտ լինելու գիտակցումից: Մոցարտի մեջ ես սիրում եմ ամեն ինչ, քանզի այն մարդու մեջ, որին մենք իսկապես սիրում ենք, սիրում ենք ամեն բան: Ամենից շատ սիրում եմ «Դոն Ժուան» օպերան, որովհետև դրա շնորհիվ ես իմացա, թե ինչ է երաժշտությունը»¹:

Տարօրինակ է, բայց 19-րդ դարում «Դոն Ժուանը» ըստ արժանվույն չգնահատվեց Իտալիայում: Իտալացիք չեն ժխտում իտալերենով երգվող այդ օպերայի երաժշտության գեղեցկությունը, սակայն նրանց համար նոր օպերան անտվոր է: Պատահական չէ, որ Մոցարտին համարում են ժանրեր «պայթեցնող»: Ինչպես Շեքսպիրը թաղոնում, այնպես էլ Մոցարտը օպերայում միահյուսել էր ողբերգականը և կատակերգականը, վեհը և առօրեականը՝ ինչպես դա լինում է իրական կյանքում: Մոցարտը այդպես էլ բնորոշել էր իր օպերայի ժանրը՝ «դրամա ջոկոզա», այսինքն՝

1. Б. Левик, Музыкальная литература зарубежных стран, М., 1973, стр. 126-127.

ուրախ դրամա: Նոր կյանքի, նոր աշխարհայացքի մարմնավորումը արվեստում նոր ձևեր էր պահանջում, այլ կերպ, ինչպես ասում են, «Նոր գինին կպատռեր հին տիկերը»:

Այնուամենայնիվ, մեծ իտալացի Ռոսինիի մի արտահայտությունը հակակշռեց իտալացիների կարճատեսությունը: Այն հարցին, թե իր իսկ օպերաներից որն է ամենասիրելին, Ռոսինին պատասխանել էր. «Մոցարտի «Դոն Ժուանը»:

Մոցարտը և իտալացիները խորապես հակադիր էին օպերային ժանրի էության նկատմամբ ունեցած իրենց հայացքներով: Մոցարտի օպերաներում ներկայացվում է կենդանի, գործող, զգացող, եռանդուն մարդը, իսկ իտալական օպերաներում գոյություն ուներ միայն դերասանը, պայմանական հերոսականությունը:

Մոցարտը նորարար էր, և դա պայմանավորված էր ապագայի նոր տեսիլով: Ազգային ինքնագիտակցության ձևավորման, անձի ազատության գիտակցման ժամանակներն էին, «Գրոհ և փոթորիկ» գրական շարժման, Գյոթեի «Ֆաուստի» դարաշրջանն էր: Դասական երաժշտության «էպիկենտրոնը» Իտալիայից պետք է տեղափոխվեր Գերմանիա: Եվ դա իրականացրեց Մոցարտը: Համակվելով միջերկրականածին արվեստի հովերով, իտալական մեղեդիների նրբագեղությամբ, ֆրանսիական երաժշտության արդուզարդով, յուրացնելով Բախի և Հենդելի բազմաձայնությունը, Ֆիլիպ Էմանուել Բախի սոնատային ձևակառուցումը, Հայդնի սիմֆոնիզմը, մանհայմյան դպրոցի նվաճումները, իր ավարտին հասցնելով Գլուկի բարեփոխությունները՝ Մոցարտը ստեղծեց իր դարակազմիկ ոճը:

Ազգային զարթոնքի առաջին «ծիծեռնակներից» էր Մոցարտի «Առևանգում հարեմից» զինգշպիլը: Սա կոմիկական օպերա է՝ գերմաներեն երկխոսություններով հանդեմ, որտեղ, չնայած իտալական օպերային բնորոշ ավանդական բովանդակությանը, զգացվում է Մոցարտի քնարականությունը, հումորը, հերոսների ճշմարիտ հոգեբանությունը:

Սակայն այս մի ծաղկով գարուն չեկավ: Իտալական օպերան դեռ իշխում էր, պալատական կոմպոզիտոր Ամտոնիո Սալերին շարունակում էր, ինչպես ասում են «եղանակ ստեղծել»: Եվ Մոցարտը ստիպված էր տուրք տալ մահ իտալական օպերային:

Նրա մյուս օպերան՝ «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», ավելի մեծ հաջողություն ունեցավ Պրահայում, քան Վիեննայում:

Մի նամակում Մոցարտը վրդովվում էր. «Գեթ մեկ հայրենասեր ղեկավար ունենայինք, ամեն բան այլ տեսք կունենար»:

Մոցարտի նորարարություններին կայսր Յոզեֆ 2-րդը հավանություն չէր տալիս, և դա ամհետևանք չէր մնում: Նույն կայսրն էր, որի կարծիքով «Առևանգում հարեմից» օպերայում չափից ավելի են նոտաները, և Մո-

ցարտը հանդգնել էր պատասխանել. «Նոտաները ճիշտ այնքան են, որ-
քան անհրաժեշտ է»:

Նույնիսկ Մոցարտի հայրը՝ Լեոպոլդը, որ հայտնի կոմպոզիտոր էր,
չէր ըմբռնում որդու մտքի թռիչքը և դեմ էր 1773-ին ստեղծած Մոցարտի
սոլ-միմոր սիմֆոնիայի հրատարակմանը՝ համարելով այն անարժան մի
հորինվածք:

Մոցարտն առաջինն էր, որ ընդվզեց արվեստագետի կախյալ վիճակի
դեմ: Եթե նրա ավագ ժամանակակից Հայդնը կարողացավ 30 տարի համ-
բերել, վայելել Էստերիագի իշխանների հովանավորությունը, ապա Մո-
ցարտը մի քանի տարի էլ չկարողացավ տանել Զալցբուրգի արքեպիսկո-
պոս իշխան Կոլորեդոյի դաժան լուծը: Սակայն ընկավ մեկ այլ լծի՝ աղ-
քատության ճիրամների տակ: Նույն Հայդնն ասում էր, թե որքան հան-
ճարներ է ծնել կարիքը և հակառակը՝ որքան հանճարների է կործանել
համապագոյա հաց վաստակելու հոգսը:

Մոցարտը քաջ գիտակցում էր, թե ինչ է իրեն սպասվում: Երբ նրա
հրատարակիչն առաջարկում էր մատչելի երաժշտություն գրել, նա հրա-
ժարվում էր՝ ասելով. «Ուրեմն ես այլևս ոչինչ չեմ վաստակի և պիտի քաղ-
ցեմ»:

Մոցարտի պարագայում աղքատությունը ոչ թե նվազեցրեց նրա շնոր-
հը, այլ պարզապես կտրեց 36-ամյա հանճարի կյանքի թելը: Մոցարտա-
գետներ Հեմման Աբերտը, Չիչերինը այդպես էլ պնդում են, թե Մոցարտը
պարզապես մահատակվեց, մահացավ աղքատությունից: Այո, մա գերա-
դասեց մեռնել, բայց չնսեմանալ «այս աշխարհի գորեղների» առջև, որոնց
մասին ասում էր. «Մեծ բան չէ իշխան լինելը»: Եվ որքան էլ հայրը հորդո-
րեց, մա ոչ մի մոտա չգրեց, ինչպես ինքն էր ասում, «երկար ականջներ ու-
նեցողների համար»:

Մոցարտի երկրպագուներից մեկը, որը չէր կարողանում հաշտվել նրա
վաղաժամ մահվան հետ, իր վարկածն է առաջարկել: Իրբև թե դրախտում
նվազախումբ էին կազմում, և անհրաժեշտ էր դեկավար, ուստի Աստված
իր սիրեցյալ Ամադեուսին շտապ տեղափոխեց երկինք: Իրոք, երկնային է
Մոցարտի երաժշտությունը: Նրա «Ադաջոներում» բացվում է հանճարնե-
րի արվեստում հանդիպող այդքան հազվագյուտ «երաժշտաժողիկը»...
«Կախարդական սրինգ» օպերայի մախերգանքի մասին Հեմման Աբեր-
տը գրել է. «Ամենացնցողն այդ Ալեգրոյում այն է, որ խորագույն լրջությու-
նը զգեստավորված է թեթևագույն հանդերձանքով և ոչ մի տեղ չի հպվում
հողի ձգողության հետ»²:

Իրոք, Մոցարտի երաժշտությունը ճախրող է: Որպես Մոցարտի մտա-

2. Г. Аверт, В. А. Моцарт, М., ч. 2, кн. 2, 1990, стр. 304.

ծողության կարևորագույն հատկություն, «տարբերանշան», Չիչերինը նշում է ամբիվալենտությունը, այսինքն՝ երկու հակասական վիճակների հակադրամիասնությունը: Եվ օրինակ է բերում «Այդպես են վարվում բուլդոզերը» օպերան, որտեղ «հին ու նոր սերը, ձգողությունը և վանումը, ողբը և վայելքը, հիացականը և թերահավատությունը մերթ պայքարում են, մերթ միահիյուսվում, մերթ կազմում ավելի խոր օրգանական միաձուլը»: Իսկ օպերայի առաջին հրաժեշտի կվինտետը և ֆինալը երաժշտագետը բնորոշում է որպես «բողոքյան երկինք և դժոխք»: Դեռ պատանեկան դաշնամուրային ֆա-մաժոր սոնատում (K 332) Չիչերինը նկատում է մոցարտյան հակադրությունները՝ սև-սպիտակ, լուսավոր-մութ, երանություն-խռովք, դրախտ-դժոխք: Փոխեփոխ հնչող այս բնեղները հետագայում հասուն գործերում հնչում են միաժամանակ: Այս իմաստով Մոցարտին համեմատում են Լեոնարդո դա Վինչիի հետ, որն ի դեմս առեղծվածային Ջոկոնդայի, միավորել է անմեղությունը և բարոստիկո կրքոտությունը: Ջուզեպպե են անցկացնում մահ Մոցարտի և Շեքսպիրի միջև:

Ի դեպ, հակադրամիասնության դրսևորումները հանդիպում ենք դեռ հին հռոմեացի բանաստեղծ Կատուլլոսի պոեզիայում, «Odi et amo» («Ատում եմ և սիրում») հայտնի բանաստեղծության մեջ: Իսկ Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան ողբերգութեան» պոեմում այդ «սրտի դիալեկտիկան» հասնում է կատարելության: Մեզ մնում է ավելացնել, որ հակադրամիասնությունը, որը դինամիկայի լարվածության եզոր միջոց է, լավագույնս դրսևորվում է երաժշտության ոլորտում, քան որևէ արվեստում: Հիբալի, 4-5 դերասանների միաժամանակ խոսելը, վիճելը անհեթեթություն կլիներ, մինչդեռ երաժշտության մեջ մման բազմաձայնությունը զորեղ արտահայտչամիջոց է: Որպես ցնցող օրինակ Չիչերինը նշում է Մոցարտի վերջին կվարտետներից մեկը՝ Ֆա-մաժորը (K550): Հենց կյանքն ինքն է բազմաձայնություն և հավերժական շարժում: Ոչ մի արվեստ ի զորու չէ այդքան ճշգրիտ և ազդու վերարտադրելու կյանքի էությունը, որքան երաժշտությունն իր բազմավտակ հնչյունային «զետերով», «ջրվեժներով», երաժշտությունը, որը փիլիսոփա Ալեքսեյ Լոսևը բնորոշել է որպես «ձևավորված քառոս»: Այնքան համահունչ են փիլիսոփայի խոսքերին Տյուտչևի հետևյալ տողերը, որ Չիչերինը երկու անգամ վկայակոչում է իր հակիրճ ուսումնասիրության մեջ, մասնավորապես «Ֆիզարդի ամուսնությունը» օպերայի հերոս՝ սիրո կրքով բռնկված Զերուբինոյին բնութագրելիս՝

Օ, մի երգիր այդ երգերն ահավոր,
Նրանցում նախաստեղծ քառուն է շարժվում...

Մոցարտն էլ իր հոգու կամքը կատարեց՝ երկրային իր կյանքն ի սպաս դրեց հավերժին: Ըստ Աբերտի, կոմպոզիտորը ոչ թե ինքն էր հարմարվում արտաքին կյանքին, այլ հակառակը, նրա ներքին ստեղծագործական մղումն էր պայմանավորում, ձևավորում իր արտաքին կյանքը, քանզի Մոցարտը երկնային ուժերի մի ամոթ էր, որի մեջ ալեկոծվում էին իր վրա իշխող ստեղծագործ ուժերը: Ահա այս ուժերն են, որ Գյոթեն բնորոշում էր որպես դեմոնիզմ, և մոցարտագետներն այն դիտում էին որպես Մոցարտի անձի և ողջ ստեղծագործության կառկարագույն հատկությունը և շարժիչ ուժը:

Մոցարտի ներանձնական և արտաքին կյանքի բախումը ողբերգական էր, և թախծի առկայծումները, որ պարուրում են «Կախարդական սրինգ» արևաշող օպերան, Աբերտը բացահայտում է երկրային կյանքում իդեալի անհասանելիությամբ:

Կոմպոզիտորի ողջ գիտակցական կյանքը և գործունեությունը կենաց և մահու մի երկխոսություն էր, անզիջում պայքար ստեղծագործական թռիչքը կաշկանդող ուժերի դեմ:

Չիչերիկը նշում է, որ 17 տարեկանից Մոցարտի կյանքը և արվեստը համակվում են ողբերգականության զգացումով, որը նրա կյանքի վերջին հիմզ տարիներին վերածվեց տիեզերական ողբի և ժայթքեց իր արվեստում:

Դեռ 1772-ին Ջալքբուրգում ստեղծած լյա-մաժոր սիմֆոնիայի լուսավոր «Անդանտոն» անսպասելի տեսիլվում է սանդարամետի վիհը և չքանում լույսի շողերից...

Ըստ Մոցարտի՝ մարդկայինը և տառապանքը հոմանիշներ են:

1777-ին 21-ամյա Մոցարտը Մանհայմից գրում է հորը. «...Երջանկությունը լինում է միայն երևակայության մեջ»: Մեկ տարի անց մոր հանկարծակի մահվան կապակցությամբ Փարիզից գրել է. «Երեք բան է ինձ մխիթարում՝ Աստծո կամքին բացարձակ վստահելը և ենթարկվելը, այնուհետև՝ մայրիկի թեթև, գեղեցիկ մահը, որ ինձ ներշնչեց, թե որքան երջանիկ է լինելու մա մեկ ակնթարթ հետո: Ես էլ ցանկացա նրա հետ հեռանալ և այդ տենչանքից բխեց իմ երրորդ սփռվածքը, այն, որ մեզ համար մա ընդմիշտ կորած չէ, և մենք բոլորս միասին երբևէ կլինենք ավելի երջանիկ, քան այս աշխարհում»: Իսկ 1787-ին հորն ուղղված վերջին մամակում ամբողջանում է մոցարտյան մահվան փիլիսոփայությունը. «Քանի որ մահը, եթե լինենք ճշգրիտ, իրոք մեր կյանքի վերջնական նպատակն է, ապա ես մի քանի տարի է այնքան եմ մոտեցել նրան՝ մարդկանց այդ իսկական և լավագույն բարեկամին, որ նրա կերպարը բնավ չի վախեցնում ինձ, այլ հակառակը, հանգստացնում է և մխիթարում: Եվ ես շնորհակալ եմ Աստծուց, որ մա երջանկացրեց ինձ, հնարավորություն տալով ի դեմս մահվան, տեսնել ճշմարիտ երանության բանալին: Որքան էլ ես երիտա-

սարդ եմ, երբեք չի լինում մի օր, որ քնելուց առաջ չմտածեմ, որ առավոտյան կարող է չարթնանամ: Եվ ոչ մեկը չի կարող ասել, որ ես մոայլ եմ և տխուր... Եվ ի սրտե ցանկանում եմ այդ երանությունը յուրաքանչյուր մեր-ձավորին»³: Ահա այստեղից է բխում, Գարեգին Նժդեհի խոսքով ասած, «մահվան հետ կատակելու աստվածային արվեստը»:

Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտը ծնվել է 1756-ի հունվարի 27-ին, Ավստրիայի Չալցբուրգ քաղաքում: Մոցարտի լրիվ անունն է Յոհան Բրիգոստոմ Վոլֆգանգ Թեոֆիլ: Եվ կոմպոզիտորը արժանի էր իր Բրիգոստոմ անվանը՝ հիրավի Ոսկերեքան և Աստծո սիրեցյալ: Մոցարտի առաջին ուսուցիչը հայրն էր՝ կոմպոզիտոր և ջութակահար Լեոպոլդ Մոցարտը, որը ծառայում էր Չալցբուրգի արքեպիսկոպոսի կապելլայում: Հետագայում պատանին հարստացրեց իր գիտելիքները՝ շփվելով Յոզեֆ Հայդնի հետ: Մեծ դեր խաղաց Մոցարտի կյանքում մահ հանդիպումը Յոհան Բրիստիան Բախի հետ: Ավելի քան մեկ տարի, լոնդոնյան ելույթներին զուգահեռ, 8-ամյա Վոլֆգանգը դասեր է ստացել Յոհան Բրիստիանից: Թերևս ավելի կարևոր էր այն, որ որդու միջոցով Մոցարտը ծանոթացավ հոր՝ Յոհան Սեբաստիան Բախի արվեստին:

Հիշարժան է մահ, թե ինչպես փոքրիկ Վոլֆգանգը Սուրբ Թովմաս եկեղեցում կից դպրոցում իր ծնկներին, աթոռներին, սենյակի հատակով մեկ սփռել էր Սեբաստիան Բախի երկերի մոտաները (ձայներն՝ առանց պարտիտուրի): Նրա հայացքը «թռչկոտում էր» բերքից բերք, տակտից տակտ, ինչպես մեղում՝ ծաղկից ծաղիկ: Մերթնդներ, զմայլված, քարանում էր: Եվ ինչպես բանաստեղծը կասեր, «պախրան ջուր է խմում լճակից, թե՞ համբուրում ջինջ լճակի հայելին», ծարավի Վոլֆգանգը անհագ «խմում էր» Բախի արվեստի «ավազանից» (խորհրդանշական է, որ «բախ» գերմաներեն նշանակում է «առվակ»): Եվ Մոցարտի այս հաղորդությունը վեհ երաժշտության հետ անջնջելի հետք թողեց նրա կյանքում և արվեստում: Հետագայում կոմպոզիտորը տարբեր գործիքների համար փոխադրել է Բախի հինգ քառաձայն ֆուգաները՝ «Լավ տեմպերացված կլավիրից», ևս հինգ եռաձայն ֆուգաներ և այլն: Բացի այդ, Բախի ազդեցությամբ մահավորել է իր պոլիֆոնիկ ոճը: Բազմաձայն կերտվածքի բացառիկ օրինակներ ենք հանդիպում Մոցարտի երկու դաժնամուրի համար գրված ֆուգայում, կվարտետում, «Յուպիտեր» սիմֆոնիայում, «Ուերվիեմի» ֆուգաներում և այլուր: Մոցարտի ֆենոմենալ երաժշտական ընդունակություններն ի հայտ են եկել դեռ 4 տարեկանում, իսկ 6 տարեկանից մա ըսկըսեց իր ստեղծագործական և համերգային կյանքը՝ քրոջ հետ՝ հոր դե-

3. Дьердь Шулер, Если бы Моцарт вел дневник, Будапешт, 1963, стр. 77.

կավարությամբ: 3 տարի շրջագայեցին եվրոպական երկրներով: Վոլֆգանգը վարպետորեն նվագում էր կլավեսին, ջութակ և երգեհոն: Առաջին սիմֆոնիան նա գրել է 8 տարեկանում: 10 տարեկանում Վոլֆգանգը մասնակցեց «Առաջին պատվիրան» հոգևոր քատեդրության ստեղծմանը, իսկ 11-12 տարեկանում հորինեց առաջին օպերաները՝ «Ապոլոնը և Հիակինթոսը», «Բաստիենն ու Բաստինենան»:

Երկու տարի անց Ջալցբուրգից մեկնեցին Վիեննա, այնուհետև՝ Իտալիա: 14-ամյա Մոցարտն ընտրվեց Բոլոնյայի և Վերոնայի ֆիլհարմոնիկ ակադեմիաների անդամ: Հռոմի պապը պատանուն պարգևատրեց «Ոսկե խթան» շքանշանով, իսկ Միլանի քատորոնը պատվիրեց նրան «Պոնտոսի քազավոր Սիհրդատը» հեքոսական օպերան:

1770-73 թվականներին հայր և որդի Մոցարտները երեք անգամ այցելեցին Իտալիա: 1772-ին Միլանի քատորոնը պատվիրեց 2-րդ հեքոսական օպերան՝ «Լուցիո Սուլլան»: 1773-ին կոմպոզիտորը վերադառնում է հայրենիք: 1774-ի դեկտեմբերին Մյունխենից ստացավ պատվեր և Ամանորի պարահանդեսի կապակցությամբ Մոցարտը ստեղծեց «Կարծեցյալ այգեպանուհին» օպերան: 1778-ին Մոցարտը կատարեց Ջալցբուրգի արքեպիսկոպոսից՝ կոմս Կոլորեդոյի լծից ազատվելու իր առաջին փորձը: Հյուրախաղերի մեկնեց Մյունխեն, Մանհայմ, այնուհետև՝ Փարիզ, ուր ծավալվել էր օպերային ժանրի բարեփոխիչ Գլյուկի և Պիչինիի կոմմնակիցների միջև պայքարը:

Փարիզում նրան ամուշադրության մատնեցին: Իտալիայի և Ֆրանսիայի ամտաբերությունը Հերման Աբերտը որակում է որպես Մոցարտի գեղարվեստական պարտություն: Սակայն պատմությունը ցույց տվեց, որ դա ոչ թե Մոցարտի, այլ նրա արվեստի հմայքը չհասկացողների պարտությունն էր: Եվ մինչ վիճաբանում էին, թե որն է օպերայում կարևորը՝ երաժշտությունը, թե պոեզիան, Մոցարտը մեկը մյուսի հետևից ստեղծում էր իր գլուխգործոցները:

1780-ին Մյունխենի քատորոնը Մոցարտին պատվիրեց «Իդոմենևս» հեքոսական օպերան, որը նորարարության պատճառով խանդավառություն չառաջացրեց:

Ընդունված է կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը և կյանքի ուղին բաժանել երեք շրջանի: Սակայն Մոցարտի երկրային կյանքն այնքան կարճատև էր, որ այն բաժանում են երկու շրջանի՝ վաղ և հասուն, և եզրագիծն էր «Իդոմենևս» օպերան:

Մոցարտի վերջին հանգրվանն էր Վիեննան՝ դասական երաժշտական դպրոցի օրրանը, որի հիմնադիրներից էր նա: Այստեղ էլ տեղի է ունեցել Մոցարտի և Բեթհովենի պատմական հանդիպումը: Մոցարտի դաշնամուրային դո-մինոր կոնցերտի կատարման առիթով Բեթհովենը խոստովանել է. «Կրամեր, մենք երբեք մնան որևէ բան չենք կարող ստեղ-

ծել»⁴։ Բեթհովենը հետագայում մեծ սիրով կատարում էր Մոցարտի երկերը, կոմպոզիտորի այրի Կոնստանցային նյութական օգնություն ցուցաբերելու նպատակով կազմակերպված համերգին, «Տիտուսի ողորմածությունը» օպերայի գործողությունների միջև նա կատարեց Մոցարտի դաշնամուրային ռե-մինոր կոմպերտը։ Վիեննայում Մոցարտը կերտեց ու կատարեց իր վերջին ամմահ կոթողները՝ «Դավթի զոջումը» օրատորիան, «Թատրոնի տնօրենը» կատակերգական օպերան, «Առևանգումը հարեմից», «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», «Այդպես են վարվում բոլորը» օպերաները, վերջին երեք սիմֆոնիաները, հայտնի «Ռեքվիեմը» և այլ գործեր։ Վիեննայից Մոցարտը պարբերաբար մեկնում էր հյուրախաղերի։ Լինցքադաքում նա կատարեց «Լինց» սիմֆոնիան, Պրահայում հնչեց ռե-մինոր համանուն սիմֆոնիան (առանց մեկնուտի), նույն Պրահայում տեղի ունեցավ «Դոն Ժուան», «Տիտուսի ողորմածությունը», «Կախարդական սրինգ» օպերաների պրեմիերաները։ Լինցում շուրջ 20 օպերաների, ավելի քան 40 սիմֆոնիաների, 31 դիվերտիսմենտների, 25 դաշնամուրային կոմպերտների և այլ երկերի հեղինակ՝ Մոցարտն իրեն համարում էր եկեղեցական կոմպոզիտոր, ինչպես դա նշել է կայսեր Լեոպոլդ 2-րդին և Վիեննայի մագիստրատին ուղղված մամակներում։ Այդ մասին վկայում են Մոցարտի 19 մեսսաները, 4 աղոթերգերը, կանտատները, մոտետները, երեք եկեղեցական տոնատները՝ երգեհոնի և լարային նվագախմբի համար, Մագնիֆիկատը և այլ հոգևոր ստեղծագործություններ։

1791-ին նոյեմբերի 18-ի համերգը վերջինն էր Մոցարտի կյանքում։ Դեկտեմբերի 5-ին նա վախճանվեց։ Մահվան օրը Մոցարտը արտասովոր դիմել էր իր աշակերտ Ջյուսմայերին. «Ասում էի, չէ՞, որ այս «Ռեքվիեմը» ինձ համար եմ գրում»։ Եվ, կարծես ինքն իրեն սիրտ տալով, սկսեց երգել Պապագենոյի արիան «Կախարդական սրինգ» օպերայից՝

Թռչուն որսող եմ ես հայտնի,
Միշտ զվարթ եմ և ուրախ,
Ահե՛կ, ջահել ինձ գիտեն,
Թեպետ հարուստ չեմ բնավ։

Չիչերինը մեջբերում է Պաուլ Բեկերի հետևյալ միտքը նորարարության մասին. «Մոցարտը արվեստագետներից առաջինն էր, որն իր ողջ կյանքը նվիրեց սեփական ազատության մղման, իր կամքի նվաճմանը և պահպանմանը։ Առաջինն էր, որն արվեստը դարձնում է իր անձի անմիջական արտացոլումը և գաղափարական բովանդակությունը»⁵։

4. А. Альшванг, Бетховен, М., 1971, стр. 261.

5. Г. Чичерин, Моцарт, стр. 74.

Ուրեմն կարելի է ասել, որ Մոցարտի ստեղծագործությունն իր ինքնարտահայտումն է, ինչ-որ իմաստով՝ կոմպոզիտորի «ինքնանկարը»: Համեմատելով Մոցարտի՝ կյանքն է խոսում, տիեզերքն է հորդում և հաղթահարելով հիմը՝ հաստատում է նորը: Իրականության խոչընդոտները, բախումները առաջ էին բերում այն ողբերգականությունը, որով շաղախված է Մոցարտի արվեստը: Անշուշտ, Մոցարտի կյանքի և արվեստի շարժիչ ուժն էր նաև սերը, որի մասին Աբերտը գրել է. «Համեմարի մոտ սերը միանգամայն այլ կերպ է արտահայտվում, քան «ուշ արվեստագետի»... կիրքը ի ծնե է տրված համեմարին, և նրա բոցավառման համար բնավ անհրաժեշտ չեն հատուկ պայմաններ... Բեթհովենը չէր պատկերացնում իր կյանքն առանց սիրո»⁶:

Դիշտ այդպես էլ Մոցարտի սրտում միշտ ապրում էր սիրո ձգտումը:

Ստեղծագործողի մոտ գլխավորն այդ ձգտումն է: Մոցարտին այդպես էլ տրված չէր իրականացնելու իր երազանքը: Նրա առաջին սերն էր երգչուհի Ալոիզիա Վեբերը, որին նա նվիրել է համերգային հայտնի մեծակերտ արիան: Սակայն կոմպոզիտորի ծնողները տապալեցին այդ սերը: Ալոիզիայի քրոջ՝ Կոնստանցայի հետ ամուսնությունը չմխիթարեց Մոցարտին: Այդուհանդերձ մինչև կյանքի վերջը նա սիրավիր ու հավատարիմ մնաց իր կնոջը: Եվ կյանքի հարվածներին Մոցարտը պատասխանեց իր արվեստով՝ ստեղծելով «երկրորդ իրականությունը», որն ավելի իրական է և հարատև, քան շրջապատող կյանքը: Հոգու խորխորատներից, սեփական ապրումներից նա վերստեղծեց իր երաժշտական կերպարները և իր անկատար երազները իրականացրեց արվեստում: Պատահական չէր, որ նա դիմեց Բոմարշեի արգելված «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» կատակերգությանը: Արգելված, քանզի խարազանում էր միջնադարյան հոռի բարքերը, մասնավորապես «առաջին ամուսնական գիշերվա» իրավունքը: Եվ Ֆիգարո ծառան շրջանցում է իշխան Ալմամիլիայի այդ արատավոր իրավունքը ու ամուսնանում իր սիրեցյալի՝ Սյուզաննայի հետ:

Մոցարտի օպերաներում տեղի են ունենում «սիրո փոխակերպումներ»: Կոմպոզիտորը արտացոլել է ոչ թե «պատրաստի, հարուցված կյանքը, ոչ թե հասարակության կողմից իրեն հարմարեցրած մարդուն, կամ թե ինչպիսին պետք է լինի իդեալական մարդը, այլ տիեզերական ուժերը, որոնք իշխում են համայն մարդկության վրա:

Աբերտը բացահայտում է սիրո մոցարտյան ըմբռնումը: Սերը մի նախաստեղծ, բնական, ճակատագրական ուժ է, որը վեհացնում է կամ նսեմացնում մարդուն, ըստ այն բանի, թե ինչպիսի այլ ուժերի հետ է այն բախվում մարդու հոգում:

6. Г. Аверт, В. А. Моцарт, М., ч. 2, кн. 1, 1989, стр. 16.

Այսպես, կոմպոզիտորի սերն առ Ալոիզիա Վեբերն իդեալական էր, իսկ Մարիա Թեկլայի հանդեպ՝ քնազդական, մարմնական, և դա արտահայտվում էր մոցարտյան տարօրինակ կատակներում ու նամակներում:

Երաժշտագետը զուգահեռ է անցկացնում Մոցարտի և նրա կերտած հերոսների միջև: Կոմպոզիտորի մեջ միաձուլված են և՛ Դոն Ժուանը, և՛ Ֆիգարոն, և՛ մշտապես սիրահարված Զերուբինոն: Մոցարտը և՛ Պապագենոն է, և՛ արքայազն Տամինոն, որը հաղթահարելով բազում փորձություններ, ի վերջո գտավ իր սիրեցյալին: Եվ Տամինոյի ոսկե սրինգը այսօր էլ հաղթահարում է չարը, մարդկանց թշնամանքը վերափոխում սիրո: Այդպիսին է և Մոցարտի ողջ արվեստը:

ԳԱՐԵԻ ԵՐԿԵՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄՈՅԱՐՏԻ «ԲԱՆԻԱՆԱՆ»

«Մենք բոլորս Բախի զավակներն ենք», խոստովանել է Ֆելիքս Մենդելսոնը: Երախտագիտության այս դրսևորումը վկայում է երաժշտության հետագա զարգացման վրա Բախի արվեստի հզոր ազդեցության մասին: Այս իմաստով, Բախի արժանի ժառանգներից է Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտը: Բավական է նշել Մոցարտի «Ռեքվիեմի» ֆուգաները, «Յուպիտեր» սիմֆոնիայի ավարտը, երգեհոնային գործերը...

Բախի արվեստի հետ Մոցարտի առնչությունների մասին տեղեկանում ենք նաև Հերման Աբերտի «Մոցարտ» մենագրությունից:

1782 թվականի ապրիլի 10-ին հորը հասցեագրված նամակում Մոցարտը Վիեննայից գրել է. «Յուրաքանչյուր կիրակի ժամը 12-ին ես գնում եմ բարոն Ֆոն Սվիտենի մոտ, այնտեղ Հենդելից և Բախից բացի ոչինչ չենք նվագում: Ի դեպ, ես ինձ համար կազմում եմ Բախի ֆուգաներից մի հավաքածու՝ թե՛ Սերաստիանի, թե՛ Էմանուելի և Ֆրիդեմանի ...»: Որոշ ժամանակ անց Մոցարտը գրել է քրոջը. «Բարոն Ֆոն Սվիտենը, ում հանդիպում եմ յուրաքանչյուր կիրակի, ինձ տրամադրել է Հենդելի և Բախի բոլոր ստեղծագործությունները (բարոնի համար նվագելուց հետո...)»¹:

Ո՞վ էր բարոն Ֆոն Սվիտենը, որին Բեթովենը նվիրել է իր 1-ին սիմֆոնիան:

Նա Ավստրիայի դեսպալանն էր Բեռլինում, բացի այդ վարել է մի քանի պաշտոններ: Կայսերական գրադարանի տնօրենն էր, լուսավորության և գրաքննության հանձնաժողովի նախագահը, նաև երաժշտություն էր հորինում: Բարոնը կազմակերպել էր նաև դասական «Երաժշտության հոգաբարձուների ազնվական ընկերությունը», որի նպատակն է հաղորդակից լինել մեծ արվեստին: Կայսերական գրադարանի համերգներում Մոցարտը հանդես էր գալիս որպես նվագող, դիրիժոր, բացի այդ, վոկալ քառյակում երգում էր ալտի երգաբաժինը և միաժամանակ նվագակցում: Ըստ Աբերտի, ի տարբերություն այլ մեկենասների, բարոն Սվիտենը չափազանց ժլատ մարդ էր: Մեծապես օգտվելով Մոցարտից, նա մնաց անտարբեր և մեղավոր էր, որ Մոցարտի գերեզմանը այդպես էլ անհայտ մնաց:

Սվիտենի համերգներին Մոցարտի ղեկավարությամբ հնչել են Ֆիլիպ Էմանուել Բախի «Ջրիստոսի Հարությունը և Համբարձումը», Հայդնի «Տարվա եղանակները», «Աշխարհի արարումը», որի լիբրետոն գրել էր նույն բարոն Ֆոն Սվիտենը: Բացի այդ, «Ազնվական ընկերության» համար Մոցարտը մշակել էր Հենդելի «Ակիս և Գալատեա», «Մեսիա», «Ներ-

1. Անդ, էջ 87:

բող սրբուհի Յեցիլիային», «Ալեքսանդրի տոնախմբությունը» և այլ գործեր: Նույն նպատակների համար Մոցարտը փոխադրել էր և Սեբաստիան Բախի ֆուգաները: Մոցարտի խնդիրն էր ցույց տալ Բախի հանճարեղ պոլիֆոնիկ վարպետությունը:

Ուստի Բախի «Լավ տեմպերացված կլավիրի» ֆուգաներից մի քանիսը նա փոխադրել է լարային քառյակի համար: Չայների նման դերաբաշխումը չորս տարբեր կատարողի միջև անհատականացնում է յուրաքանչյուր ձայնի հոսքը, առավել շոշափելի կերպով գծագրում ձայների հարաբերակցությունը:

Ըստ երաժշտագետ Ալֆրեդ Էյնշտեյնի, կվարտետի համար Մոցարտը փոխադրել է Բախի հինգ, նույնիսկ վեց ֆուգաները: Բացի այդ, Մոցարտը փոխադրել է ևս վեց ֆուգա՝ ջութակի, ալտի և թավջութակի համար:

Հետևելով Բախին՝ Մոցարտը յուրաքանչյուր ֆուգային կցել է մի հանդարտ մաս, որը պրեկյուդի դեր է խաղում և ֆուգայի հետ կազմում մի ցիկլ:

Այսպիսով, վեց նման զույգերից կոմպոզիտորը ստեղծել է մեկ ամբողջական շարք, որը մենք կանվանեինք Մոցարտի Բախիանա:

Ահա այդ շարքը:

1-ին՝ Ադաջո ռե-մինոր և ֆուգա թիվ 8, «Լավ տեմպերացված կլավիրի» 1-ին հատորից: Ընդ որում, ֆուգայի մի բեմոլ-մինոր տոնայնությունը Մոցարտը փոխել է ռե-մինորի՝ հարմարեցնելով Ադաջոյին:

2-րդ՝ Ադաջո սոլ-մինոր և ֆուգա թիվ 14, սոլ մինոր, «Լավ տեմպերացված կլավիրի» 2-րդ հատորից:

3-րդ՝ Ադաջո ֆա-մաժոր և ֆուգա ֆա դիեզ-մաժոր, թիվ 13՝ «Կլավիրի» 2-րդ հատորից» փոխադրված ֆա-մաժոր:

4-րդ՝ Ադաջո ֆա-մաժոր, որը Մոցարտը վերցրել է Բախի երգեհոնային 3-րդ սոնատից և կցել Բախի «Ֆուգայի արվեստ»ի թիվ 8, ռե-մինոր ֆուգային:

5-րդ՝ Լարգո մի բեմոլ-մաժոր և ֆուգա դո-մինոր. թե՛ լարգոն, թե՛ ֆուգան Մոցարտը վերցրել է Բախի երգեհոնային 2-րդ սոնատից:

6-րդ՝ Ադաջո ֆա-մինոր և ֆուգա ֆա-մինոր:

Այս ֆուգան պատկանում է Վիլհելմ Ֆրիդեման Բախի գրչին:

Այսպիսով, այս շարքից Մոցարտին են վերագրվում 1-ին, 2-րդ, 3-րդ և 6-րդ Ադաջոները: Վերագրում են, քանզի մինչ այժմ չեն լուծված տարաձայնությունները Ադաջոների հեղինակի վերաբերյալ:

Բախի ֆուգաները լարայինների համար փոխադրել են շատերը, մանավանդ 19-րդ դարում, այդ թվում նաև Բեթհովենը: Նման ֆուգաների մի ստվար քանակ գտնվում էր Ֆրանց 2-րդի հավաքածուում: Մոցարտի հեղինակության խնդիրը մանրամասն վերլուծել է Կոնստանտին Սակվան: Պարզվում է, որ տարաձայնությունների պատճառն այն է, որ մինչ օրս չի հայտնաբերված հիշյալ շարքի Մոցարտի ձեռագիրը:

Մոցարտի հեղինակության մասին առաջինը ենթադրություն է արել Վիլիելմ Ռուստը, որը Բախի մահից 130 տարի հետո ժառանգել էր Լայպցիգի սուրբ Թոմաս եկեղեցու երաժշտապետի մույն պաշտոնը:

Մոցարտի հեղինակությանը դեմ է երաժշտագետ Ռոբերտ Այտները, որը բոլոր Ադաջոների հեղինակ է համարում Յոզեֆ Հայդնին:

Մարիուս Ֆլոտսիյոյսը ենթադրում է, որ 1-ին Ադաջոյի հեղինակը Յոզեֆ Հայդնն է, իսկ 6-րդ ֆուգայի նախաբանը՝ ֆա-մինոր Ադաջոն այնքան է հիացրել Ֆլոտսիյոյսին, որ նա այն արժանի է համարում թե՛ Հայդնին, թե՛ Մոցարտին:

Մնացած Ադաջոները զիջում են սրան:

Ռուս երաժշտագետներ Տամարա Լիվանովան, Վլադիմիր Պրոտոպոպովը, ինչպես նաև դիրիժոր Գեմադի Ռոժդեստովենսկին համոզված են, որ բոլոր Ադաջոների հեղինակը Մոցարտն է:

Շեքսպիրի խոսքով ասած, վարդին ինչ էլ անվանես, այն իր բուրմունքը չի փոխի:

Այդպես էլ Ադաջոների և ֆուգաների այս փունջը ունի իր անկրկնելի բույրը:

«ՌԵՔՎԻԵՄ»

Ես միշտ եղել եմ Մոցարտի ամենախառնալուստ երկրպագուներից մեկը և կմնամ մինչև վերջին շունչս:

Բեքովեն

Հայտնի է, «ռեքվիեմ» բառը լատիներեն նշանակում է հանգիստ: «Հավիտենական հանգիստ շնորհիք նրանց, տեք»՝ այս աղոթքով է բացվում «Ռեքվիեմը»՝ կաթոլիկ եկեղեցու կանոնացրած հոգեհանգստյան մեսսան, որն իր նախնական տեսքով գրիգորյան խորալի միաձայն մեղեդիների փունջ էր: 15-րդ դարում ստեղծվեցին բազմաձայն ռեքվիեմներ երգչախմբի համար՝ Գիյոմ Դյուֆայի, Յան Օկենեմի հեղինակությամբ: 17-18-րդ դդ. սգո մեսսաները հնչում էին նաև եկեղեցուց դուրս՝ համերգասրահներում, երգչախմբի, նվագախմբի և մեներգիչների կատարմամբ: Ռեքվիեմներ հորինել են Պալեստրինան, Օռլանդո դը Լասսոն, Շարպանտյեն, Քերուբինին և ուրիշներ: Ժամրը փոփոխությունների են ենթարկել Շյոպենը, Պրետորիուսը, Հայդնը, որոնց սգո մեսսաների լեզուն գերմաներենն էր: Եվ ոչ միայն լեզվի տեսակետից: Օրինակ, Բրամսի «Գերմանական ռեքվիեմում» բացակայում է Ահել դաստաստանի սարսափները պատկերող «Dies irae» մասը, որով և ստեղծագործությունը դառնում է ավելի սփոփիչ: Միմյուրեք Վերդիի «Ռեքվիեմում» ամենահզոր մասը հենց աշխարհացունց Դատաստանն է:

20-րդ դարում հանդես եկան աշխարհիկ բովանդակությամբ ռեքվիեմներ՝ Բրիտենի, Կաբալևսկու և այլոց:

Ահավասիկ «Ռեքվիեմի» շարադրանքի փոքր-ինչ կրճատ բարգամնությունը.

1. Հավիտենական հանգիստ շնորհիր նրանց, տեր, թող հավերժական լույսը լուսավորի նրանց... Տեր ողորմյա, Քրիստոս ողորմյա...

2. Այն օրը, Դատաստանի օրը, երբ հայտնվի Դատավորը, փոշի կդարձնի տիեզերքը, ինչպես Դավիթը գուշակեց Սիբիլայի հետ:

3. Երբ հնչի հրաշալի փողի ձայնը, երբ մեռյալները հառնեն, քո ահավոր բեմի առջև մահը քարանա և Դատավորը հայտնվի, ամեն գաղտնիք հայտնի կդառնա, ոչինչ անհատույց չի մնա: Ես՝ թշվառս, ի՞նչ կանեմ այն-ժամ...

4. Ահավոր թագավոր, դու, որ փրկում ես արժանիներին, ինձ էլ փրկի՛ր, աղբյու՛ր երանության:

5. Հիշի՛ր, բարեգութ Քրիստոս, որ հանուն ինձ խաչվեցիր, քավի՛ր, գթա՛ ինձ, արդար դատավոր, մախքան դատաստանը, ինչպես Մարիամին, ավագակին:

6. Ամաչեցնելով անիծյալներին, կրակի մատնվածներին... փրկի՛ր ինձ մահիցս հետո:

7. Այն օրը, արցունքով լի օրը, երբ փոշուց կհառնի մարդը ոչ դատվելու համար, գթա՛ նրան, տեր:

8. Տեր Հիսուս Քրիստոս, փառաց թագավոր, փրկի՛ր արդար մեջեջյալներին հոգիների սանդարամետից, առյուծի երախից, թող դժխքը նրանց չկլանի, չընկնեն խավարի մեջ, ինչպես խոստացել էիր Աբրահամին և նրա սերունդներին:

9. Ջոհեր և աղաչանքներ ենք մատուցում քեզ, Տեր, փառաբանելով քեզ, ընդունի՛ր դրանք հանուն նրանց, ում ոգեկոչում ենք այժմ, թող նրանք մահից դեպի կյանք դառնան, քանի այդպես խոստացար Աբրահամին և նրա սերունդներին:

10. Սուրբ, սուրբ, սուրբ տեր գորությանց, քո փառքով լի են երկինք և երկիր, օվսաննա ի բարձունս:

11. Օրհնյալ է, ով գալիս է Տիրոջ անվամբ: Փառք ի բարձունս, օվսաննա ի բարձունս:

12. Գառն Աստծո, դու որ վերցրիր աշխարհի մեղքը, տո՛ւր նրանց հավիտենական հանգիստ, թող հավերժական լույսը լուսավորի նրանց, բան-գի օրհնյալ ես դու...

Մոցարտի «Ռեքվիեմի» տիտղոսաբերրի վրա կոմպոզիտոր Յոհան Հիլերը գրել է. «Վեհագույն մարդու բարձրագույն ստեղծագործությունը»: Ի դեպ, նշված օպերա բառը լատիներեն նշանակում է ոչ միայն ստեղծագործություն, այլև սխրագործություն, որը տվյալ պարագայում միանգա-

մայն տեղին է, եթե հիշենք, թե ինչ պայմաններում է Մոցարտը հյուսել իր կարապի երգը:

Հերման Աբերտի՝ Մոցարտին նվիրված քառահատոր մենագրությունը որոշակի լույս է ավոում «Ռեքվիեմի» ստեղծման առեղծվածի վրա: Մոցարտի մահից հինգ ամիս առաջ մի անծանոթ ամանում մի մամակ է քերել, որտեղ կոմպոզիտորին պատվիրել է հոգեհանգստյան մեսսա: Մոցարտի զգայուն երևակայության մեջ դրոշմվեց գորշագույն զգեստով այդ անծանոթի ճակատագրական կերպարը: Լորենցո դա Պոնտեին հասցեագրած մամակում Մոցարտը գրել է. «Մշտապես տեսնում եմ նրան իմ առջև, նա աղաչում է, արագացնում ու անհամբերությամբ պահանջում ստեղծագործությունը»¹:

Առանց այդ էլ գերլարվածությունից, թերսնումից, հյուրախաղերից հյուծված Մոցարտը պարբերաբար ուշագնաց էր լինում: Այդ վիճակում նա զուգահեռ աշխատում էր նաև «Կախարդական սրինգ» օպերայի վրա: Մոցարտի երազանքն էր գեթ մեկ շաբաթ հանգստանալ, սակայն նա մախազգում էր իր մոտալուտ մահը: Հիշյալ մամակում նա շարունակում է՝ «Ես պատրաստ եմ մեռնել... հարկ է հաշտվել, կյանքն այնքան գեղեցիկ էր... Իմ առջև թաղմանս երգն է, չեմ կարող այն անավարտ թողնել...»²:

Դեռ տարիներ առաջ Մոցարտն իր մամակներում արծարծում էր մահվան և հարության գաղափարները: Ուսումնասիրելով նրա հայացքները՝ կարելի է պատկերացում կազմել Մոցարտի «մահվան փիլիսոփայության» մասին: Մոր մահը նա տանելի դարձրեց շնորհիվ «երեք մխիթարանքների»՝ կատարյալ խոնարհություն Աստծո կամքին, մոր մահվան թեթևությունը և այն հույսը, որ Մոցարտը նրան կրկին կհանդիպի մի ավելի երջանիկ աշխարհում, քան երկրայինն է: Ավելի ուշ, մահամերձ հորը նա մխիթարում էր՝ մահը համարելով մարդու լավագույն բարեկամ և երանության բանալի, իր գոհունակությունն էր հայտնում Արարչին այդ շնորհի համար: Նա հորդորում էր հորը չերկյուղել, քանի մահը բնական երևույթ է, այդ գիտակցումից է, որ Վոլֆգանգը հիմնականում միշտ զվարթ էր, և հասարակության մեջ նրան ոչ ոք մռայլ չէր տեսել: Փաստորեն խոսքն ավելի շատ անմահության զգացողության մասին էր: Սակայն, երբ այդ երանավետ մահը ընդհուպ մոտեցավ Մոցարտին, նա խիստ հուզվեց: 1791-ի դեկտեմբերի 4-ին, ցերեկը, կոմպոզիտորը հիվանդ պառկած էր և ընկերների հետ երգում էին «Ռեքվիեմը»: Եվ երբ հասան 7-րդ համարին («Այն օրը, արցունքներով լի օրը»), Մոցարտը, համոզվելով, որ այլևս չի կարողանա ավարտել իր ստեղծագործությունը, բարձրաձայն արտասվել է: Մոտ 13 ժամ անց նա անմահացավ:

1. Г. Аберт, В. А. Моцарт, ч. II, книга 2, М., 1990, стр. 371.
2. Անդ:

Ինչպե՞ս հասկանալ Մոցարտի արցունքները: Դրա պատասխանը նույնպես գտնում ենք դա Պոնտեին գրած վերոհիշյալ նամակում: «Ես համզում եմ ավելի վաղ, քան կարող էի օգտվել ինձ շնորհված տաղանդից»³: Մոցարտը դեռ անսպառ ասելիք ուներ, ինչպես ավետարանական առակում, նա դեռ պիտի բազմացներ իրեն շնորհված «տաղանդները», բայց ավա՜ղ, ուժի մեջ էր հայտնի ասույթը, թե արվեստը երկար է, մինչդեռ կյանքը՝ կարճ: Եվ ակամա հիշում ես ճապոնական հայտնի եռատողը՝

Այնքան շուտ վերացավ վաղորդյան ցողը:

Կարծես անելիք չունեն

Այս անմաքուր աշխարհում⁴:

Մի տխուր օր Մոցարտը խոստովանել էր նաև կնոջը՝ Կոնստանցային, թե իրեն թունավորել են և «Ռեքվիեմն» իր համար է կերտում, այսինքն՝ իր «մահն է գուժում զանգը»: Այսպիսի հոգեվիճակում նա շարունակում էր կերտել իր անմահության հուշարձանը:

Այդ օրերին ներխուժեց մեկ այլ անխուսափելի պատվեր: Պրահայում կայսր Լեոպոլդ 2-րդի կայսնայիք թագադրությանը մնացել էր 18 օր, և այդ կարճ ժամանակամիջոցում նա հասցրեց ստեղծել «Տիտուսի գթությունը» օպերան: Չունենալով Հռոմի Տիտուս կայսեր գթությունը՝ Լեոպոլդ կայսեր կինը Մոցարտի օպերան անվանեց «գերմանական խոգություն»: Կայսրուհու սրտից պոկված այդ ժայռաբեկորը փչրեց Մոցարտի «բյուրեղյա դղյակը»: Հետագայում սուղ պայմաններում հայտնված Մոցարտի այրին, վախենալով, որ «Ռեքվիեմի» պատվիրատուն կարող է հետ պահանջել հոնորարը, հանձնարարեց կոմպոզիտորներ Յոզեֆ Այբլերին և Ֆրանց Ջյուսմայերին ավարտել ստեղծագործությունը: Վերջինս Մոցարտի աշակերտն ու օգնականն էր, արտագրություններ էր անում, Կոնստանցայի ու Մոցարտի հետ երգում, ստուգում «Ռեքվիեմի» նորաստեղծ դրվագները: Ջյուսմայերը ձեռքի տակ ուներ անավարտ մասերի էսքիզները, իսկ սրտում՝ ուսուցչի պատգամները, հանձնարարականները գործիքավորման ու ձևակառուցման և այլ գործոնների վերաբերյալ (աշխատանքին որոշ առնչություն է ունեցել նաև աբբա Մաքսիմիլիան Շթադլենը):

Շատ է խոսվել ու հակասական գնահատականներ տրվել «Ռեքվիեմում» տեղ գտած ազդեցությունների և փոխառությունների շուրջ: Այս-

3. Անդ:

4. Հեղինակային բարգմանություն: Երե մեջբերվող բանաստեղծությունների բարգմանիչը մշված չէ, ապա դրանք ինգլիսերեն են:

այես, 1-ին և 7-րդ մասերը նմանեցնում են ֆրանսիացի Գոսեկի «Ռեքվիեմին», Ջյուսմայերին են վերագրում «Սուրբ, սուրբը», «Գառն Աստծոն» և այլ հատվածներ։ Մոցարտի «Ռեքվիեմում» նկատում են Չիմարոզայի, Բախի, Հայդնի հոմերը։ Բայց դա օրինաչափ է։ Մի՞թե Բախը, հիմնվելով խորալի վրա, չի ամփոփել նախնիների ու ժամանակակիցների (Վիվալդի, Բուքստեհուդե, Մարչելլո) փորձն ու նվաճումները։ Այդպես են վարվում բոլոր հանճարները, ինչպես նշել է Հայնեն. «Շեքսպիրն իր դրամատիկ ձևերն ստացել է ժամանակակիցներից... Ողբերգությունների բովանդակությունները, ընդհուպ մինչև մամրամասները, փոխառել է... Բարձրագույնը ձեռք է բերվում միայն այդ ճանապարհով։ Ինչպես Հոմերոսը միայնակ չի հյուսել «Իլիականը», այնպես էլ Շեքսպիրը...»⁵։ Ինչևէ, Մոցարտի «Ռեքվիեմը» մնում է անգերազանցելի։ Ըստ Հայդնի՝ այն բավական է հեղինակին անմահացնելու համար։ Իսկ երաժշտագետ Ցելտերն էլ գտնում էր, որ «Ռեքվիեմը» չի կարող տուժել ո՛չ բացասական քննադատությունից, ո՛չ էլ վատ կատարումից. ավելացնենք՝ ո՛չ Ջյուսմայերի կողմից շոայլորեն կիրառված ծանր տրոմբոններից և ձայնատարության մեջ նրա թույլ տված անբարեհունչ զուգահեռ կվիմտաներից, ո՛չ էլ խորհրդավոր պատվիրատու կոմս Վալզեգի կեղծիքից, որը մի քանի տարի շարունակ ներկայացրել էր այն որպես սեփական ստեղծագործություն։

Վաղուց ի վեր ավանդույթ է դարձել անվանի մարդկանց հիշատակը նշանավորել Մոցարտի «Ռեքվիեմով»։ Կոմպոզիտոր Ռոմբերգ, արքաներ Ֆրիդրիխ Վիլհելմ 3-րդ, Ֆրիդրիխ Վիլհելմ 4-րդ... Տարօրինակ է, բայց Բեթհովենը կտակել էր, որպեսզի իր հոգեհանգստին հնչի Զերուքինիի ռեքվիեմներից մեկը, թեև նշել էր, որ հավատարիմ կմնա Մոցարտին մինչև իր վերջին շունչը։ Մինչդեռ Շոպենի կտակում նշված էր Մոցարտի «Ռեքվիեմը»։ Եվ սակայն Բեթհովենի հոգեհանգստին կատարեցին մահ Մոցարտի «Ռեքվիեմը», որի կախարդական հնչյունները թերևս կարող էին կյանքի կոչել ննջեցյալ Բեթհովենին, որը հազիվ էր ազատվել այս բիրտ, մոցարտասպան աշխարհից և որի վերջին խոսքերն էին «Կատակերգությունն ավարտվեց»...

5. Г. Гейне, Собрание сочинений, т. 9, Л., 1959, стр. 173.

ԼՅՈՒԴՎԻԳ ՎԱՆ ԲԵԹՀՈՎԵՆ
(1770-1827)



ԲՆՈՒԹՅՈՒՆ-ԱՐՎԵՍՏ
(Բեթհովենի թիվ 8 կվարտետի առթիվ)

Վերևում աստեղագարդ երկինքն է,
Իսկ մեր մեջ՝ բարոյական օրենքը:
Իմանալի Կամոս

Ես կանգնած էի անշարժ,
Հեռավոր աստղերով զնայված,
Աստղերի բույլերի և իմ մեջ
Ինչ-որ մի կապ ծնվեց անդարձ:
Խորհում էի, թե ոչ, ո՞ր գիտե,
Նրանց խմբերգն էր լսվում հեռվից,
Եվ աստղերն էին ընթուշ դռնում,
Ու սիրեցի աստղերն անքիծ:
Աֆամասի Ֆեռ

«Բնություն-արվեստ» հարաբե-
րությունը՝ այդ հավերժական

երկխոսությունը, դարերի ընթացքում ենթարկվել է զանազան ձևափոխու-
թյունների և յուրովի լուսաբանվել տարբեր իմաստույնների կողմից:

Անտիկ շրջանի փիլիսոփաներ Պյութագորասի, Պլատոնի, հետագա-
յում մահ Պլտինի և մյուսն հետևորդների հայացքներն այս հարցի վերա-
բերյալ հակիրճ կերպով արտացոլված են հետևյալ մեջբերումներում:

16-րդ դարի իտալացի երաժշտագետ Կոզիմո Բարսուլին իր «Ակադե-
միական խորհրդածություններում» գրել է. «Երաժշտության վրա է հիմնը-
ված տիեզերքի զսպանակը: Չէ՞ որ եթե յոթ մուրակների և երկնային այլ
մարմինների ներդաշնակությունը չլիներ՝ աշխարհը կկործանվեր»¹:

Ըստ Պլատոնի, «Երաժշտությունը և մյուս բոլոր դրսևորումները ինք-
նուրույն նշանակություն չունեն: Դրանք լույս աստվածային բարձրագույն
ուժի արտացոլումն են, տիեզերական հարմոնիայի այլաբանական ար-
տացոլումը»²:

Նորալատոնականները ամենայն զգացականը համարում էին հավեր-

1. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения, М., 1966, стр. 531.

2. Անդ, էջ 19:

ծական և բացարձակ գեղեցիկի արտացոլքը, որը ճառագում է Աստ-ծուց»³: Ելնելով այս գաղափարից, երաժշտագետները պնդում էին, թե ստեղծագործել, երգել, նվագել՝ կնշանակի դիմել Արարչին, ընկալել և ար-ձագանքել մոլորակների երաժշտությամբ:

Խորհրդածելով հոգևոր կյանքի, կրոնի, արվեստի սկզբնավորման, բնության հոգևոր իմաստավորման մասին՝ Գեորգ Հեգելը «Էսթետիկա» աշխատության մեջ նշել է, որ մարդկային ոգին օժտված է բնությամբ «ականջ դնելու», անսալու, մախազգալու և իմաստը որսալու ունակու-թյամբ և մղումով: Սակայն ոգին կանգ չի առնում մախազգալու և ձգտման վրա: Նա ինքն իրեն պատասխան և հագեցում պիտի տա այդ ձգտմանը: Եվ դա դրսևորվում է Պանի մասին պատկերացումներով:

Երբ մարդը մեն-մենակ, դեմ առ դեմ կանգնած է բնության, տիեզերքի առջև, ինչպես մի սֆինքսի դիմաց, ապա հարցեր են տրվում երկու կողմից: Եվ այդ անորոշությունը առաջացնում է չպատճառաբանված զարմանք ու սարսափ: Այդ զարմանքը և սարսափը հին հույների մոտ մարմնավորված էր՝ ի դեմս անտառների ու պուրակների արկաղիական չաստված Պանի կերպարի, որն իրեն լսելի էր դարձնում, իր մասին ազդարարում որպես սրնգահար: Ըստ Հեգելի՝ դիցաբանական Պանը իր յոթնափող սրնգի հար-մոնիաների միջոցով ազդարարել է տիեզերքի հարմոնիան: Հին հույները իրենց երաժշտությամբ մեկնաբանել են բնության խորհուրդը: Ունկնդրե-լով մութ քարայրից բխող աղբյուրի կարկաչը՝ անորոշությունից, անբա-ցատրելի մախազագացումից հին հույնի երևակայությունը հորինել է փերի-ներ, ջրահարսներ, հետագայում մաս՝ մուսաներ, որոնց երգերը ոչ թե աղբ-յուրների խոխոջը կամ տերևների սոսափյունն էին, այլ իր իսկ երևակա-յության պտուղը: Ուստի հին հույնի համար բնությունը լոկ առիթ էր և խթան՝ արարման: Օրինակ, Ապոլլոնի կերպարը ստեղծելու առիթը արևն էր: Այս ամենից հետո Հեգելը եզրակացնում է, որ Հոմերոսի մուսան իր իսկ ստեղծագործական ոգին էր:

Այսպիսով, մարդն էր իմաստավորում բնությունը, երևույթները: Այդ-պիսին էր և հույների կրոնը, որին հատուկ էր «անորոշությունիզմը», այ-սինքն՝ մարդկային հարաբերությունների վերագրումը տիեզերքին⁴:

Հետաքրքիր է զուգահեռ անցկացնել հունական և ճապոնական աշ-խարհընկալումների միջև: Ինչպես նշում է ճապոնագետ Կաբանովը՝ ձեն-բուդդայական ճգնավորների համար բնությունը ընկեր էր, օգնական և զրուցակից... Նրանք իրենց զգացմունքները վերածում էին բանաստեղ-ծությունների: Գովերգում էին բնաշխարհը, որի հետ հաղորդակցվելով՝ ազատվում էին աշխարհի ունայնությունից: 17 վանկանոց եռատող բա-

3. Անդ:

4. Г. Гегель, Эстетика, М., 1973, т. 4, стр. 329-330.

մաստեղծություններում այդ պոետները կարողանում էին տեղավորել մի ամբողջ տիեզերք⁵:

Այդ մանրակերտները կոչվում են հորու, որոնց բեման մարդն է և բնաշխարհը, իսկ մպատակը՝ ստեղծել բազում մարդկային և երկնքի կողմից տրված կերպարներ, որոնք կապված են տարվա եղանակների փոփոխության հետ:

«Բանաստեղծ-բնություն» հարաբերության հարցում ևս գոյություն ունի երկու մոտեցում: Մի դեպքում գերիշխում է պոետի երևակայությունը, մյուսում՝ բնությունն ինքնին, առանց պոետի «ես»-ի ակտիվ միջամտության: «Գեղեցիկի ընկալումը անտիկ և միջնադարի շրջանի մարդկանց կողմից, սահմանափակ էր, — գրում է գեղագետ Աբրամսոնը, — բանգի մարդն իրեն չէր զատում իրեն շրջապատող իրականությունից: Իրականության մեջ ճշմարիտ կերպով թափանցելը հնարավոր է լինում, երբ մարդը դադարում է իրեն զգալ որպես դրա մասնիկը»⁶: Իսկ 17-րդ դարի հանճարեղ պոետ Մացուտ Բասյուն կարծես հավասարակշռում է այս երկու մոտեցումները. «Եթե առարկան և ես տարանջատվում ենք, ուրեմն իսկական պոեզիա չի ստեղծվի»⁷: Բասյոյից դեռ վեց դար առաջ ապրած չինացի պոետ Սու Դուն-պոն բանաստեղծություններից մեկում ասես հաստատել է նրա սկզբունքը: Նկարագրելով հրաշագործ նկարիչ Յույ-Կեին բամբուկ պատկերելիս՝ պոետը վկայում է. «Շրջապատից և մարդկանցից վերացած՝ նա միայն իր մետաքսն է տեսնում և ամբողջ մարմնով ու հոգով ինքնամոռաց խորասուզվել է բամբուկի մեջ և բացահայտում է նոր եզրեր ու մաքրություն...»⁸: Ի դեպ, Բասյուն ասում էր. «Մոճիից սովորիր սոճի լինել»⁹:

Պոետի և բնության միասնությունը, նաև առանձնությունը պարզունակ չեն, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Բասյուն ասում է. «Եթե տիեզերքն ունի մեկ սիրտ, ապա յուրաքանչյուր մարդու սիրտը տիեզերք է»¹⁰: Բասյոյի աշակերտ Հատտորի Դոխոն վկայում է «Վարպետի ուսմունքը կոչ է անում... հասնելով պայծառության՝ վերադառնալ այս հողեղեն աշխարհ»: Այո, վերադառնալ, սակայն նոր որակով, իմաստնացած:

Ինչպես վերը նշվեց, բնության հանդեպ տաժած հին հույների սարսափը, Հեգելի բնորոշմամբ, պատճառաբանված չէր, այլ բնագրական: Գրե-

5. Человек и мир в японской культуре, М., 1985, стр. 85, 208.

6. Անդ, էջ 259:

7. Անդ, էջ 204:

8. Су Дун-по, Стихи, мелодии, поэмы, М., 1975, стр. 94.

9. Человек и мир в японской культуре, стр. 220.

10. Су Дун-по, стр. 216.

թե նույնպես է բնորոշում ճապոնացիներին բանասեր Տատյամա Գրի-գորևան: «Մոնո-նո ալարե» նշանակում է գեղեցիկով հմայվածության հուզումնալից մի զգացում, սակայն շաղախված չպատճառաբանված թախծի երանգով»¹¹: Թախծը հաճախ վերածվում է աշխարհի հանդեպ սարսափի: «Գ-եղեցիկ» և «սարսափ» բևեռացումը իր հաշտեցումն է գլու-նում արվեստում: Հաշտեցման տարբեր տեսակներ և աստիճաններ կան:

Օրինակ, ճապոնացի պոետը, հաշտվելով մահվան հետ, փափագում է, ինչպես Օվիդիոսի «Մետամորֆոզներում» է տեղի ունենում, հաջորդ կյանքում դառնալ սոճի կամ թուփ, քար, որ իր սիրեցյալը անցնելիս զգես-տով դիպչի իրեն: Ի դեպ, այս հովերով է համակված Վոլֆգանգ Գյոթեի «Մամուշակ» գողտրիկ բանաստեղծությունը, որը խանդավառել է Մոցար-տին: Շուբերտին, Բրամսին՝ կերտելու երգարվեստի գլուխգործոցներ: Բրիտանյայի հաշտությունը ոչ թե հողի, երկրի հետ է իրագործվում, այլ՝ ինքն իր հետ, Աստծու հետ, երկնքի հետ:

Հին հույնը, լսելով Պանի սրինգը, մուրակների երաժշտությունը, ներ-դաշնակվում էր բնության հետ:

Հեգելը գրել է. «Հաճախ ենք լսում այն մասին, թե մարդը պետք է մնա բնության հետ անմիջական միասնության մեջ: Սակայն մման միասնու-թյունը իր վերացականությամբ իրենից ներկայացնում է հենց կոպտու-թյուն և վայրենություն: Եվ այդ միասնությունը քանդելով՝ արվեստը մուրթ ձեռքերով մարդուն ազատում է բնության կախվածությունից և նրանից վեր բարձրացնում»¹²: Իմաստասերը պնդում է, որ մարդու և տիեզերքի լի-արժեք հաշտեցում տեղի չի ունեցել ո՛չ հույների և ո՛չ հնդիկների շրջա-նում, քանզի նրանց չաստվածները չեն հայտնվել մարդկությանը, ինչպես Հիսուս Քրիստոսը իր մարդեղությանը:

«Թեպետ Աստծուն, — գրում է Հեգելը, — կարելի է նկատել բնության, արևի, լեռների, ծառերի, «անկեզ մորենու» մեջ..., այնուամենայնիվ, այս ամենի մեջ Աստված ընկալվում է միայն մարդու ներաշխարհում: Եվ բնու-թյան այս բոլոր երևույթները ինքնին ոգեկանություն չեն պարունա-կում»¹³: Ըստ իմաստասերի՝ նույնիսկ եթե Աստված հայտնվում է բնու-թյան և մարդկության մեջ, ապա Աստծո ամենակատարյալ հայտնությունը Հիսուսի մարդեղությունն է:

Հիրավի, հեթանոսական արվեստում մարդու և բնության հարաբերու-թյունը հակասական է: Մի դեպքում բնությունը օգնական է, մյուս դեպքում թախծ է պատճառում: Պատահական չէ, որ բուդդայականները զգուշաց-

11. Человек и мир в японской культуре, стр. 259.

12. Г. Гегель, Эстетика, М., т. I, стр. 55.

13. Г. Гегель, Эстетика, М., 1973, т. 4, стр. 345.

նում էին «սրտով չկաշել այս աշխարհին, քանզի բաժանումն անխուսա-
փելի է: 12-րդ դարի ճապոնացի պոետ Սայգյոն գրել է.

Շատ երկար ես նայեցի
Ծաղկափթիթ բալենում.
Սիրտս աննկատ կալավ:
Ծառը ծաղկաթափ եղավ:
Մնաց միայն վիշտ ու ցավ:

Ինչպես նշվեց, ճապոնացիների, նաև չինացիների համար բնությունը
կենդանի զրուցակից է: Արևելագետ Նիկոլայ Ֆեոդորենկոն նշում է. «Դա-
րեր ի վեր ճապոնացիները երկրպագում էին քարերը որպես կենդանի
արարածներ, որոնց հետ մարդը կարող է հաղորդվել»¹⁴: Քրիստոնեական
մշակույթում ևս բնությունը շնչավոր է, կենդանի: Ֆյոդոր Տյուտչևը գրում
է.

Բնությունը այն չէ, ինչ կարծում եք դուք,
Այն դիմակ չէ, ոչ էլ անշունչ կաղապար,
Հոգի ունի, ազատություն նա ունի,
Այն սեր ունի, լեզու և վեհ գաղափար:

Եվ արվեստագետներին հասու է բնության լեզուն: Բնությունը մեզ հետ
խոսում է նաև գեղանկարիչների կտավներից, կոմպոզիտորների հնչյուն-
ների «քարզմանությամբ»: Օրինակ, Վիվալդիի «Տարվա եղանակները»,
Բեթհովենի «Հովվերգական սիմֆոնիան», Մենդելսոնի «Հերթիղներ» մա-
խերգանքը և այլն: Արվեստի գլուխգործոցները հաճախ արտացոլում են
բնության արտաքին դրսևորումները՝ փոթորիկը, ծովի ալեկոծումը, առ-
վակի խոխոջը, հավքերի երգի մամակումները և այլն: Սակայն բնությու-
նից ամդին գործող ուժերը, նրա էությունը ճանաչելու փորձը շատ քերին
է տրված: Այդ եզակիներից է Բեթհովենը: Բնության հանդեպ իր մեծ սերը
Բեթհովենը արտահայտել է նաև նամակներում: 1808 բվականին Ջու-
լիետտա Գուսկարդիին, ում նվիրված է հայտնի «Լուսնի սոնատը», կոմ-
պոզիտորը գրել է. «Մեզ շրջապատող հրաշք բնության մեջ փնտրիր օգ-
նություն և հնազանդվիր, դա անխուսափելի է»¹⁵:

Ռոմեն Ռոլանը վկայում է, որ կոմպոզիտորի մահից հետո նրա սենյա-
կում ձեռագրերը ցուցակագրելիս, տեսել են նաև Իմանուիլ Կանտի «Բնա-
գիտություն և երկնքի տեսություն», Բողեի «Աստեղային երկնքի ուսում-

14. Человек и мир в японской культуре, стр. 210.

15. Համաշխարհային սիրերգության նամականի, Եր., 1992, էջ 47:

մասիրության ներածություն» և աստվածաբան Թովմաս Կենպացու «Նմանութիւն Յիսուսի Քրիստոսի» գրքերը¹⁶։ Անշուշտ, Բեթհովենը միայն գրքերով չէր հաղորդակցվում բնությանը։ Ահա կոմպոզիտորի ստացած տպավորությունը, որի մասին տեղեկանում ենք գերմանացի երաժշտագետ Պաուլ Միսի «Էսքիզների մշամակությունը Բեթհովենի ոճի ուսումնասիրության գործում» աշխատությունից։

«Երբ ես երեկոները զմայլված դիտում եմ երկինքը և իրենց ուղեծիրներով հավերժ պտտվող լուսատուների բազմազանությունը, որոնք արևներ կամ երկիրներ են կոչվում, իմ ոգին սլանում է միլիոնավոր մոլորներ հեռու գտնվող այդ համաստեղությունների միջով դեպի սկզբնաղբյուրը, որից բխում է ամբողջ արարչագործությունը և որից հավերժորեն պիտի գոյանան մոլորանոր ստեղծագործություններ։ Իսկ ես ժամանակ առ ժամանակ փորձում եմ իմ հուզումները պարուրել հնչյունային ձևերի մեջ, ավաղ, ես խորապես հիասթափվում եմ և իմ աղտոտված թղթերը վրդովմունքով նետում եմ գետնին՝ հաստատ համոզված լինելով, որ և ոչ մի մահկանացու ի վիճակի չէ ո՛չ հնչյուններով, ո՛չ խոսքերով, ո՛չ զույներով կամ հատիչով մարմնավորելու երկնային այն տեսիլները, որոնք երջանիկ պահերին անցել են նրա հուզված երևակայության միջով։ Այո՛, այն, ինչ կարող է հուզել սիրտը, պետք է գա ի վերուստ, այլապես դրանք միայն մոտաներ կլինեն՝ մարմին առանց հոգու... Ոգին պետք է վերհառնի երկրի վրա, ուր Աստծո կայծը գտնվում է ժամանակավոր արքայում... Այսպե՛ս, միայն այսպես, համառ աշխատանքով, նրան շնորհված ուժերով արարածը երկրպագում է Արարչին, անսահման բնության ստեղծողին»¹⁷։

Մեջքերելով Բեթհովենի հիշյալ խոսքերը՝ Պաուլ Միսը եզրափակում է. «Հիրավի, էսքիզները դրսևորում են «համառ աշխատանք», իսկ այն, որ Բեթհովենը կարողանում էր բավական հաճախ հաղթահարել այդ պատահական վարանումները, ապացուցում են նրա անմահ կոթողները»¹⁸։

Այդպիսիք են կոմպոզիտորի սիմֆոնիաները, կոնցերտները, «Ջրիստոսը Չիթենյաց լեռան վրա» օրատորիան և շատ ու շատ գործեր։

Ըստ Բեթհովենի աշակերտ Կարլ Չերնիի, վարպետի 8-րդ կվարտետի Ադաջոյի հանճարեղ երաժշտությունը ևս ներշնչված է աստղալից երկնքի հայեցողությունից։ Ի դեպ, այս կվարտետով զմայլված Իգոր Ստրավինսկին նշել է, թե միայն Ադաջոյի վերաբերյալ կարելի է մի ամբողջ գիրք գրել՝ «Բեթհովենը և օկտավան» վերնագրով¹⁹։ Ադաջոն բազում զուգոր-

16. Р. Роллан, Жизнь великих людей, М., 1987, стр. 198.

17. Проблемы бетховенского стиля, М., 1932, стр. 320.

18. Անդ։

19. И. Стравинский, Диалоги, Л., 1971, стр. 256.

դումներ է առաջացնում: Նույն աստղերի լույսը փայլատակում է 4-րդ սիմֆոնիայի Աղաջոյում, որը Բեթհովենը կերտել է նույն ժամանակ: Հետագայում այդ լույսը արտացոլվել է նաև Յոհաննես Բրամսի 1-ին սիմֆոնիայի Անդանտեում՝ նույն մի-մաժոր ձայնովորտում: Չարմանալի զուգադիպություն՝ և, թե՞ օրինաչափություն: Ահավասիկ, անդրադառնալով տոնայնությունների գունային ասոցիացիաներին, ակադեմիկոս Բորիս Ասաֆը նկատել է. «... մի-մաժոր՝ գիշերային աստղալից երկինք է, շատ խորը, շատ հեռու-հեռու»... Արդարև: Աղաջոն արթնացնում է նաև բանաստեղծական զուգահեռներ: Ահավասիկ, լեհ բանաստեղծ Լեոպոլդ Ստաֆի՝ գրեթե կանտյան տողերը.

Ես պառկած եմ մավակում,
Մթնշաղ է, լռություն:
Վերև՝ աստղեր,
Ներքև՝ աստղեր,
Աստղեր՝ խաղաղ իմ սրտում:

Կվարտետի առաջին մասից հետո Աղաջոն կարող է ընկալվել ինչպես Ֆեոդոր Տյուտչևի «Պոեզիա» քերթվածը.

Կենաց ծովի ալիքներում,
Թեժ կրքերի բովում զորեղ,
Տարերային բախումներում՝
Նա իջնում է փառահեղ,
Երկնից դեպի որդիքս երկրի,
Հայացքով ջինջ, լազուրայյա,
Եվ մարտնչող ծովի վրա
Ցողում մյուսոն հաշտության:

Վոլֆգանգ Գյոթեն ասել է. «Արվեստը, որպես մարդկային ոգու ստեղծագործություն, բնության մասն է կազմում, և արվեստագետի նպատակն է ըմբռնել ու արտահայտել բնության իմաստը»²⁰:

Գյոթենի այս միտքն ասես իր զարգացումն է գտնում Վլադիմիր Սոլովյովի «Արվեստի ընդհանուր իմաստը» հոդվածում: «Բնության ի՞նչ երևույթներ են ընդգծված, խտացված, օրինակ, Բեթհովենի սոնատներում», հարցնում է ռուս փիլիսոփան և լուսաբանում արվեստի ու բնության գեղագիտական կապը, որն ավելին է, քան ընդունված էր կարծել²¹:

20. В. Н. Холопова, Антон Веверн, М., 1984, стр. 135.

21. В. Соловьев, Смысл любви, М., 1991, стр. 69.

Ըստ Սուլվյովի՝ արվեստը ոչ թե պիտի կրկնի, այլ շարունակի բնության կողմից սկսած գեղարվեստական գործը և այն հասցնի իր լուսմին: Արվեստը պիտի ֆիզիկական կյանքը վերածի հոգևորի: Սակայն արվեստի բարձրագույն նպատակը, այսինքն՝ բացարձակ գեղեցիկի մարմնավորումը մեր իրականության մեջ դեռ չի իրագործված, քանզի այն պիտի համընկնի աշխարհի վախճանի հետ: Եվ քանի համաշխարհային պատմությունը դեռ շարունակվում է, ապա, ինչպես պնդում է Սուլվյովը, համաճարներն առայժմ մարդկությանը պարզևուժ են կատարյալ գեղեցիկի մասնակի փայլատակումներ: Նրանց գլուխգործոցները կապում են բնության գեղեցկությունը ապագա կյանքի գեղեցկության հետ: Փիլիսոփայի այս միտքը արձագանքում է Դոստոևսկու այն բնորոշմանը, թե Սուրբ Հոգին գեղեցիկի անմիջական ընթրումն է, ներդաշնակության մարգարեական գիտակցումը, ուստի՝ անշեղ ձգտումը դեպի այն: Սուլվյովը խորացնում է նաև Հեգելի այն միտքը, թե գեղեցիկը համապարփակ և հավերժական գաղափարի մարմնավորումն է անցողիկ երևույթներում, որոնք նյութական աշխարհում ալիքների մման մի պահ արտացոլում են հավերժի շողարձակումը և անհետանում: Մինչդեռ, ըստ Սուլվյովի, այդ արտացոլքը անտարբեր չէ, այլ նպատակ ունի բարեփոխել անցողիկը, հաղորդակից դարձնել հավերժին²²:

Այս գաղափարը յուրովի արտահայտել է դեռ Գրիգոր Նարեկացին, որն ամենամեծ հրաշքը համարել է մեղավոր սրտի զղջումը, դարձը, այսինքն՝ մարդու վերստին ծնունդը, որ տրվում է ի վերուստ: Ահա գեղեցիկի ամենակարևոր առաքելություններից մեկը: Սրան համաձիտ է Յոհան Սեբաստիան Բախը, որը երաժշտության գերագույն նպատակը տեսնում էր Արարչին փառաբանելու և մարդու հոգեփրկությանը նպաստելու մեջ:

Եվ պատահական չէ, ինչպես վկայում էր անվանի դաշնակահար Ալեքսեյ Լյուբիմովը, որ Բախի «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասիոնը լսելուց հետո ոմանք դառնում են հավատավոր քրիստոնյա:

Երաժշտությունը խորապես ընթռնողների համար այդպիսի ազդեցիկ գործերից է նաև Բեթհովենի 8-րդ կվարտետն՝ իր աստեղային Ադաջոյով հանդերձ:

Կոմպոզիտորի 7-րդ, 8-րդ և 9-րդ կվարտետները ստեղծվել են 1805–1806 թվականներին՝ ռուս դիվանագետ, մեկենաս, ջութակահար Անդրեյ Ռազումովսկու պատվերով: (Ի դեպ, նույն Ռազումովսկուն և իշխան Լոբկովիցին են մվիրված նաև Բեթհովենի 5-րդ և 6-րդ սիմֆոնիաները): Կվարտետները անվանում են «ռուսական», քանզի առաջին երկուսում օգտագործված են ռուսական ժողովրդական երգերի մեղեդիներ, 7-րդ կվարտետում՝ «Ախ, իմ բախտը», 8-րդում՝ «Ինչպես փառքը երկնքում»:

22. Անդ, էջ 76:

վերջինս հնչում է կվարտետի Սկերցոյի տրիոյում: Եթե 2-րդ մասը՝ Ադաջոն, ողողված է աստղային լույսով, ապա 3-րդ մասի, այսինքն՝ Սկերցոյի մի-մաժոր տրիոյում արևի շողերն են ճաճանչում: Իր բնույթով այս տրիոն հիշեցնում է Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայի Սկերցոյի տրիոն, ուր ևս լսվում են ռուսական պարերգի հնչերանգները: Կվարտետի տրիոն շարադրված է յուրօրինակ ֆուգայի ձևում, ուր թեման ամբողջությամբ կրկնվում է 13 անգամ (14-րդը՝ կրճատ): Ընդ որում, թեման տեղաշարժվում է ներքևի ռեգիստրից դեպի վերին ռեգիստրները, կարծես երկրից դեպի երկինք: Եվ դա պատահական չէ, քանզի խոսքը երկնային փառքի մասին է: Այս ժողովրդական երգի ուրվագծի վրա է կառուցված 1-ին մասի գլխավոր թեման: Մակայն կվարտետի սկիզբն ազդարարող այդ վերընթաց թեման հատուկ խորհուրդ ունի: Այն հնչում է խորհրդավոր շշուկով և դեպի «երկինք» ուղղված մարդուն հուզող գոյաբանական հարցերի բնույթ ունի: Դրանց պատասխանը տրվում է խաղաղարար 2-րդ մասում, Սկերցոյի զվարթ տրիոյում և ֆինալի ցնծագին դրվագներում:

Կվարտետում ծավալվում է խավարի և լույսի, քաոսի և ներդաշնակության, մարմնի և հոգու վիթխարի պայքար, որի ասպարեզը Բեթհովենի սիրտն է: Դիշտ է, միշտ չէ, որ արվեստագետի կյանքի ալեկոծումները միանշանակ կերպով արտացոլվում են նրա ստեղծագործություններում, սակայն որոշ տեղեկություններ երբեմն լույս են սփռում խնդրո առարկայի վրա: Այսպես, հիշյալ կվարտետների մտահղացման և հորինման ժամանակաշրջանում Բեթհովենը սիրահարված էր բազմազավակ այրի Ժոզեֆինա Դեյմին: Կոմպոզիտորի գրած մամակներում կարդում ենք հետևյալ խոստովանությունները. «...Դուք կիմանաք, այն մասին, թե ինչն է ինձ տանջում և այն պայքարի մասին, որը ես որոշ ժամանակ վարել եմ ինքս ինձ հետ՝ մահվան և կյանքի միջև պայքարի մասին»: Մեկ այլ մամակում նա գրել է. «...Միևնույն է, ոչ մի խոսքով հնարավոր չէ արտահայտել Ձեր կատարելությունը: Միայն հնչյուններով: Այս, արդյոք չափից ավելի անհամեստ չե՞մ, որ կարծում եմ, թե հնչյուններն ինձ ավելի կենթարկվեն, քան խոսքերը... Այս, ո՛չ, իմ հնչյուններով ես չեի կարողանա արտահայտել այն: Թեպետ դու, բնություն, չես խնայել ինձ տրվելիք այս շնորհը, այնուամենայնիվ այն չափազանց քիչ է նրա համար: Մեղմ բախիիր, իմ խեղճ սիրտ, դա այն ամենն է, ինչ Դու կարող ես անել»²³:

Հիշյալ մամակի վերջում Բեթհովենն աղոթում է իր սիրեցյալի համար. «Ո՛վ Արարիչ, պահպանիր նրան, օրհնիր նրա օրերը, հեռացրո՛ւ բոլոր դժվարությունները նրանից և ինձ տուր: Միայն թե նրան ո՛ւժ տուր, երանություն՝ շնորհիր և մխիթարություն՝ մահկանացուների այս խղճուկ, բայց

23. А. Алышванг, Людвиг ван Бетховен, стр. 470-471.

այնուամենայնիվ, հաճախ երջանիկ կյանքում...»²⁴: Արդյոք Բեթհովենի այս ապրումները կարո՞ղ էին չանդրադառնալ նրա «աստեղային» կվարտետի ամմահ երաժշտության վրա: Եվ կվարտետը լսելուց հետո մենք բանաստեղծի խոսքերով կարող ենք ասել.

Եվ երկինքն ու հողիդ տառապած

Դեռ երկար ժամանակ

Մնում են լույսով ողողված...

(Հիլդեգարդ Յունե)

24. Անդ:

ՖՐԻԴԵՐԻԿ ՇՈՊԵՆ
(1810-1849)

ԴՈՒ ԲՐՈՆՁ ՉԷԻՐ, ԱՅԼ ԵԹԵՐ...

Աշխարհը պառակտվել է, և ճեղքն
անցնում է պոետի սրտի միջով:
Հայերիկա Հայնե

1810-ի փետրվարի 22-ին Ժեյլագովա Վոյլայի պարզ ու գեղատեսիլ մի տան մեջ ծնվեց համաշխարհային երաժշտության ամենապայծառ դերերից մեկը՝ Ֆրիդերիկ Շոպենը:

«Լեհական Մոցարտ»՝ այսպես են անվանել ութամյա Շոպենին, քան-



զի մա էլ հրաշամանուկ էր, մա էլ ապրում էր «երաժշտության մեջ»: Շոպենի հայրը՝ ֆրանսիական ծագումով Միկուլայ (Միկուլա) Շոպենը, երիտասարդ ժամանակ ազգային գվարդիայի զինվոր էր, իսկ հետո՝ սպա, 1794-ի ապստամբության մասնակից: Հետագայում Միկուլայը Վարշավայի Լիցեյի պրոֆեսոր էր, ուսուցանում էր գերմաներեն ու ֆրանսերեն: Լիցեյով երաժշտասեր՝ մա անբաժան էր իր ֆլեյտայից ու ջութակից: Շոպենի մայրը՝ Յուստոնա Կշիժանովսկայան, դաշնակահարուհի էր: Նրանց ընտանիքում սիրված էր լեհ ժողովրդի հերոսական անցյալը արտացոլող «Պատմական երգերի» ժողովածուն: Երեխան լսում էր մաև դասական երաժշտու-

թյուն, Օգինսկու հայրենաշունչ պոլոնեզները: Դաշնամուր նվագելու առաջին դասերը Ֆրիդերիկը ստացել է քրոջից՝ Լյուովիկայից:

Շոպենի արվեստի գիտակ, մենագրության հեղինակ Իգոր Բելզան նշում է, որ Ֆրիդերիկի բացառիկ ընդունակությունների առաջին մղումը մորն օգնելն էր: Մի զիշեր երեխան կամացուկ ձայնով հնչեցնում էր մոր նվագները, որոնցով պարել էին սովորեցնում: Արթնացած մոր հարցին՝ «Դ՞նչ ես ամում», մա պատասխանել է, թե պատրաստվում է փոխարինելու հոգնած մայրիկին:

Կենսագիրները Շոպենին բնութագրում են իբրև աշխույժ, բազմակողմանի զարգացած երեխա. մա նկարում էր, դիպուկ կապկում պալատա-

կաններին՝ բարձր պահելով իր արժանապատվությունը: Հետագայում էլ երախտագետ երաժիշտը չգայթակղվեց, չկուրացավ ո՛չ երգչուհի Կատալանիի նվիրած ոսկյա ժամացույցի փայլից, ո՛չ կայսր Ալեքսանդր առաջինի ընծայած ադամանդյա մատանու շողերից, ո՛չ փառքի առաջին ճառագայթներից, ո՛չ էլ ռուսական կայսեր՝ առաջին դաշնակահարը լինելու առաջարկից...

Շոպենը ստեղծագործական առաջին քայլերը սկսել է վեց տարեկանից, չեխ կոմպոզիտոր Վոյցեխ Ժիվնիի օգնությամբ: 1823–1826 թթ. սովորել է լիցեյում, իսկ 1826–29 թթ.՝ Վարշավայի Բարձրագույն երաժշտական դպրոցում՝ ճանաչված կոմպոզիտոր Յուզեֆ Էլսների ղեկավարությամբ: Էլսները Շոպենին պատվաստեց հարուստ գիտելիքներ, նրա հորդացող երաժշտականությունն ուղղեց դասական ու ռոմանտիկ հունով, իսկ շուտով Շոպենի ազգային վառ երանգի գեղը հոսեց մի նոր հունով: Տղայի առաջին հորինվածքներից քիչ բան է հասել մեզ, բայց հայտնի է, որ դրանք եղել են պոլոնեզներ, մազուրկաներ, վալսեր և քայլերգեր: Լեհական հանդիսավոր պոլոնեզի շեփորային բնույթը դեռ Օգինսկին էր վերամարմնավորել իբրև ազգային զարթոնքի կոչնակներ: Շոպենի բալլադներում և մազուրկաներում ևս շեշտված է ազգային ազատատենչ ոգու քոչիքը: Պատահական չէ, որ Շոպենի մազուրկաները Շումանը բնորոշել է որպես ծաղիկների հետևում քաքնված քնդանոթներ:

Մեծն Պազանիցին երաժիշտներից ակնկալում էր ցնցող ներգործություն: Ութամյա Ֆրիդերիկի առաջին իսկ ելույթը (1818-ին, 24 փետրվարի) ցնցեց ներկաներին, և նրա համբավը տարածվեց ամբողջ Եվրոպայով: Շոպենի համճարի դրսևորմանն անհրաժեշտ էր միջազգային ասպարեզ, սակայն կառավարությունը մերժեց արտասահմանյան կրթաթոշակի մասին հոր դիմումը: Մինչդեռ դաշնակահարի անդրամիկ համերգը Վիեննայում հիացմունք պատճառեց վիրտուոզներ տեսած ավստրիացիներին: Այդ ժամանակ նա արդեն բազմաթիվ հասուն երկերի հեղինակ էր՝ նոկտյուրներ, վալսեր, 1-ին սոնատ, Մոցարտի թեմայով վարիացիաներ... Բացի այդ, ձեռք էր բերել համերգային մեծ փորձ:

1830-ի աշնանը Վարշավայում հնչեցին Շոպենի դաշնամուրի վերջին ակորդները, և քիչ անց Վիեննայում նրան հասան վարշավյան զարթոնքի համազարկերը: Ռուսական զորքը մտավ Վարշավա՝ գեներալ Պասկևիչ-Էրիվանսկու գլխավորությամբ: 1831-ին Շոպենը Փարիզում էր, և ապրստամբության պարտության գույժը արձագանքվեց նրա «Հեղափոխական էություն», 1-ին բալլադում, պրելյուդներում: Իսկ Կրակովյան ընդվզմանը նա ձայնակցեց թավջութակի սոնատով (1846):

Շոպենի հոգեփիճակին համահունչ էին նաև Բեթհովենի առնական արվեստը, Մոցարտի երկնային երաժշտությունը, և իր գործերի կողքին նա հնչեցնում էր դասականների երկերը՝ գերազանցելով հռչակավոր

Կալկբրեններին, Տալբերգին և այլ վիրատուզներին: Կալկբրեններն այն-
քան էր զմայլված Շոպենով, որ հաղթահարելով հպարտությունը՝ ցանկու-
թյուն էր հայտնել մրա մոտ սովորելու, սակայն Շոպենը «բավարարվեց»
իր համեստ սաներով՝ Օբրեսկովա, Լենց, հայազգի Կարլ Միկուլի...

Ինչպես երկնային լուսատուները ձգում են միմյանց, անդրադարձնում
ու փոխանցում հավերժի լույսը, այնպես էլ արվեստի աստղերը, հաղոր-
դակցվելով մեկմեկու հետ, հարստանում են՝ լուսավորելով մաս ալոյց:
Լիստ, Պազանինի, Մենդելսոն, Բալզակ, Դելակրուա, Միցկևիչ, Շուման,
Հայնե... ահա Շոպենին շրջապատող աստղաբույլը: Մեծ լեհին փոխանց-
վեց Լիստի մվագի մեծակերտությունը, Լիստն իր հերթին ազդվեց Շոպե-
նի նրբագեղությամբ, Պազանինին ցույց տվեց մվագարանի հորիզոններն
ու ընդլայնման հեռանկարները: Պազանինիի կրակոտ մվագից մերթ
քռնկվում էին լսողների սրտերը, մերթ պարուրվում խորունկ թախիծով:
Սակայն «Պազանինիի մեծամաղձությունը միայն իր հոգու թախիծն էր,
դյուրազգացության, սեփական դժբախտության արտահայտումը, մինչ-
դեռ Շոպենի հայրենակից ջութակահար Լիպինսկին իր թախծում, սրտա-
լիության մեջ արտահայտում է ողջ Հյուսիսի մեծամաղձը» (Մոխնացկի)¹:
Նման թախիծը հատուկ է ճնշված ժողովուրդների հայրենաբաղձ գավակ-
ներին: Հայերս լավ գիտենք դա: Հազարավոր տարագիրների դրաման
կսկիծով արտահայտել է մաս լեհ մեծ բանաստեղծ (մայրական կողմից՝
հայկական գեներով) Յուլիուշ Սլովացկին՝

Դեգերում ես դու այստեղ, դժբախտ տարագիր,
Եղբորդ չճանաչող, իմ լեհ բարեկամ,
Ուռիները Սեմայի
Սգատես են ավելի, քան ուռիքը Եփրատի...

Այս տողերը ակնարկում են 136-րդ Սաղմոսը, ուր պատմվում է, թե ինչ-
պես գերված հրեաները Բաբելոնի գետերի մոտ ուռիներից կախել էին
իրենց տավիղները և հրաժարվում էին երգել գերիչների համար հայրենի
երգերը: Նույն սաղմոսի խոսքերով հորինված խմբերգով Բեռլինի կոնսեր-
վատորիայի սան Կոմիտասը արձագանքել է հայերի զանգվածային կո-
տորածներին...

Վիեննա, Փարիզ, Պրահա՝ ուր էլ որ ելույթ ունենար Շոպենը, ամենուր
սփռում էր Հյուսիսի, այսինքն՝ իր հայրենիքի ջերմությունը, սակայն ինքը
մնում էր անմխիթար, քանզի Լեհաստանը դեռ չէր ազատագրված: Ահա
թե ինչու Դելակրուան Շոպենին պատկերել է դափնե պսակով, որի
տերևները ավելի շատ փշերի են մման:

1. И. Бэрга, Шопен, М., 1968, стр. 101.

Շոպենի կյանքում եղել են մահ կարճատև ուրախության պահեր: Բնության գեղեցկությունը, երգչուհի Դելֆինա Պոտոցկայան, գեղամի Մարիա Վոժինսկայան, ֆրանսիացի գրող Ավրորա Դյուլանը (Ժորժ Սանդ) հուզել են կոմպոզիտորին, ստեղծել երջանկության պատրանք: Ֆա միմոր կոմեդիաների երկրորդ մասը համարում են երգչուհի Կոնստանցիա Գլադկովսկայայի հոգու պատկերը՝ ըստ Շոպենի, և Լիստը այն դիտել է իբրև կատարելատիպ: Ավադ, այս կանայք այդպես էլ չըմբռնեցին Շոպենի աշխարհը: Եթե իր սիրեցյալ Մարիա Վոժինսկայայի նամակների թղթապանակի վրա Շոպենը գրել է «Իմ դժբախտությունը», ապա քանի՜ հոգի նրա հատորների վրա կգրեին «Իմ երջանկությունը»...

Մայրիկա չնաշխարհիկ կղզում, Ժորժ Սանդի ամառանոցում անցկացրած օրերն էլ դառնացան հիվանդության սաստկացումով: «Երկիրը գեղեցիկ է, ինչպես քո հոգին, իսկ հողը՝ սև, ինչպես իմ սիրտը», - գրել է Շոպենն ընկերոջը՝ Յուլյան Ֆոնտանային:

Կոմպոզիտորի գործերի հրատարակիչ Ֆոնտանան էլ տարագիր էր, երբ Լոնդոնում վերջ տվեց իր կյանքին, քանզի «կորցրեց Լեհաստանը, Շոպենին և լսողությունը»²:

Շոպենի վերջին համերգը տեղի ունեցավ 1848-ի մոյեմբերի 16-ին, Լոնդոնում: 1849-ի հոկտեմբերի 17-ին Փարիզում Շոպենը ավարտեց իր բաժին երկրային կյանքը: Համաձայն կտակի՝ հոգեհանգստին հնչեց Մոցարտի «Ռեքվիեմը»: Կատարվեցին մահ Շոպենի Սգո քայլերգը, Չորրորդ և Վեցերորդ պրեյլուդները (երգեհոնով)... Նրա մարմինն ամփոփեցին Պեր-Լաշեզ գերեզմանատանը, իսկ խոցված սիրտը տեղափոխեցին Վարշավայի Սուրբ Խաչ մատուռ:

Մահից հետո էլ Շոպենին հանգիստ չէին տալիս. 1863-ին Վարշավայի ընդվզման օրերին գնդակոծված պալատներից մեկում վնասվեցին մշակույթի բազմաթիվ մասունքներ, իսկ այն դաշնամուրը, որին շնչավորել էին Շոպենի մատները, զինվորները լուսամուտից նետեցին փողոց: Այս առիթով «Շոպենի դաշնամուրը» բանաստեղծության մեջ Ցիպրիան Նորվիդը գրել է. «Խուլ քարերն էլ տնքացին, ԻԴԵԱԼԸ դիպավ փողոցին»: Հետագայում հիտլերականներն ավերեցին Շոպենի հուշարձանը Վարշավայում՝ մի անգամ ևս խոցելով նրա սիրտը: «Վարշավայում Շոպենի հուշարձանը ավերելու առթիվ» բանաստեղծության մեջ Լեոպոլդ Ստաֆը ասում է

Դու բրոնզ չէիր, այլ եթեր,
Հնչյունների Աստվածաշունչ,
Համբակներին անհասու.
Հռչոտեցին քեզ գայլ ու շուն...

Հուշարձանիդ քարը տնքաց,
Դու մնացիր անտրտունը,
Եվ աշխարհիս Չարն ես թաղում
Քայլերգովդ երկնահունչ:

2. Անդ, էջ 347:

«Փոթորիկը ծովում», «Անձրև», «Արցունք», «Լուսնի սոնատ», «Ավրորա», «Ռոզամունդա»... Նվագարանային ժանրերում տեղ գտած այս և նման անուններ միշտ չէ, որ տրվել են հեղինակների կողմից: Օրինակ, իր 14-րդ դաշնամուրային սոնատը Բեթովները անվանել է «Սոնատ-ֆանտազիա», մինչդեռ բեռլինցի բանաստեղծ Լյուդվիգ Ռյուշտաբը այն անվանել է «Լուսնի սոնատ»: Իսկ 3-րդ սիմֆոնիայի հեղինակային անվանումը՝ «Հերոսական», պահպանվել է: Ալեքսանդր Բորոդինի 2-րդ սիմֆոնիան քննադատ Վլադիմիր Ստասովն անվանել է «Դյուցազնական», իսկ Մոդեստ Մուսորգսկին կոչել է «Հերոսական սլավոնական»: Արամ Խաչատրյանի նժոյճաշունչ 2-րդ սիմֆոնիան հայտնի է Գեորգի Խուբովի տված «Զանգով սիմֆոնիա» անվամբ:

Նման օրինակներ կարելի է շատ բերել: Սակայն նշենք մի արտառոց դեպք, որը չէր կարող չվրդովել Շոպենին, որը ընդհանրապես հակված չէր ծրագրային վերնագրեր կցել իր գործերին: Բանն այն է, որ Վեսելի հրատարակությունը Լոնդոնում Շոպենի 1-ին բալլադը տպագրել էր «Սիրուհիս» թեթևամիտ վերտառությամբ: Եվ դա՝ 1831-ի լեհական ապստամբության պարտությունից հետո, որի ազդեցությունը դեռ երկար տարիներ պիտի դառնացներ կոմպոզիտորին: Մինչդեռ ֆրանսիացի դրամատուրգ Ժան Պիեռ Մալեֆիլի վկայությամբ, երբ Ադամ Միցկևիչը լսում էր այս բալլադը, այնքան էր հուզվում, որ «կարծես իր գրչակից նախնի Դանթեին հարցնում էր երկնքի գաղտնիքների և աշխարհի ճակատագրի մասին»¹: Չէ՞ որ Շոպենի բալլադում արտացոլված է Միցկևիչի գովերգած ազգային ազատագրական պայքարի հերոս Կոնրադ Վալենրոդի կերպարը:

Առհասարակ, երաժշտության ծրագրայնության վերաբերյալ տարբեր մոտեցումները կարելի է համախմբել երկու բևեռների շուրջ: Մեկը ներկայացնում է Էդուարդ Հանսլիկը, ըստ որի «կոմկրետ գաղափարների իմացությունը, որոնցից բխում է այս կամ այն երաժշտական ստեղծագործությունը, ոչինչ չի տալիս՝ այն հասկանալու համար... Այն, ինչը գտնվում է գեղարվեստական ստեղծագործությունից դուրս՝ գեղագիտական դատողության համար գոյություն չունի»²:

«Ճիշտ չէ, – Հանսլիկին առարկում է Ալբերտ Շվայցերը և շարունակում, – անշուշտ, երաժշտությունն ինքնին միայն «մաքուր» երաժշտություն է: Սակայն այդ «մաքուր» երաժշտությունը տալիս է միայն կերպար-

1. Н. Бэлла, Мюнхен, стр. 191.

2. А. Шнейер, Н. С. Бах, стр. 332.

ների նշանները, նշանագրերը, որոնցից օգտվելով՝ կոնկրետ երևակայությունը «նկարում» է պատկերներ, որոնք օժտված են հուզական որոշակի բովանդակությամբ: Այդ պատկերները համառորեն դիմում են լսողի երևակայությանը և պահանջում զգացմունքների տվյալ դրամայի հակադարձ թարգմանությունը... որպեսզի լսողը կրկին, զոնե ինչ-որ չափով, անցնի այն ճանապարհը, որով ընթացել է կոմպոզիտորի ստեղծագործական երևակայությունը»³:

Շվայցերը իր համոզմունքը հիմնավորում է բազում օրինակներով: Երբ Բեթհովենին հարցրել են իր 17-րդ և 23-րդ սոնատների մասին, նա հորդորել է ընթերցել Շեքսպիրի «Փոթորիկը»: Իսկ 1-ին լարային քառյակի «Աղաջոյում» Բեթհովենի աչքին տեսիլվում էր հուղարկավորության տեսարանը՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությունից:

Շվայցերը համարձակ և ընդունելի է համարում Բեթհովենի 14-րդ կվարտետի ծրագրային մեկնությունը Ռիխարդ Վագների կողմից: Վագները խոսում է արվեստագետի կյանքի մեկ օրվա վայրիվերումներից, նշում առավոտվա լուսավոր հայացքը արտաքին աշխարհի վրա, այնուհետև՝ մոռալ մտորումները, մոլեգին պարը և այլ գործողություններ: Ավելի կոնկրետ Կարլ Մարիա Վեբերի դաշնամուրային «Կոնցերտշտյուկի» ծրագիրը, որը կոմպոզիտորը պատմել է ներկաներին՝ նվագելու պահին: Նա խոսում էր մի խաչակիր ասպետի կնոջ մասին, որը դղյակի բարձունքից անհանգիստ հայացք էր ձգում դեպի հեռուները՝ Ավետյաց երկրից ամուսնու մասին լուրերի ակնկալիքով: Ստեղծագործությունն ավարտվում է ասպետների վերադարձով, որոնք ուսերի վրա բերում են Հիսուսի առևանգված խաչափայտը...

Ուսումնասիրելով Յոհան Սեբաստիան Բախի արվեստը՝ Ա. Շվայցերը բացահայտել է բյուրեղացված բանաձևեր, խորհրդանիշեր: Եվ նվագարանային երկերում հանդիպելով որոշակի դարձվածների, որոնք վուկալ երկերում կյանքի են կոչվել բանաստեղծական տեքստից և կրում են խոսքերի դրոշմը, Շվայցերը դրանց վերագրել է նույն բովանդակությունը և իմաստը:

Այսպիսով, երաժշտագետը կազմել է Բախի երաժշտական լեզվի «բառարանը», որի միջոցով նա վերծանում է այս կամ այն գործի բովանդակությունը, գաղափարը:

Ծրագրայինության բազմաթիվ օրինակներ է բացահայտում Շոպենի արվեստում Իգոր Բելզան: Այսպես, 14-րդ դաշնամուրային պրելյուդում, ինչպես նաև 2-րդ սոնատի ֆինալում, նա զուգահեռներ է նկատում Դանթեի «Դժոխքի» կերպարների հետ: Լա-մինոր պրելյուդը ստեղծվել է լեհա-

3. Անդ, էջ 332-333:

կան ապստամբության պարտության լուրն առնելուն պես և հայտնի է «Աղոթք ամպրոպի ժամին» անվամբ: 6-րդ մոկոյորմի (օր.15, թիվ 3, սու-մինոր) ձեռագրի վրա հեղինակը նշել է. «Համլետ» ներկայացումից հե-տո», ինչը հիմք է տալիս երաժշտագետին սկզբի թախծոտ մեղեդին դիտել որպես Օֆելյայի երգը: Իսկ խորալային դրվագը, որը հեղինակը պահան-ջում է կատարել շշուկով և կրոնական ոգով, խորհրդանշում է Օֆելյայի հուղարկավորության տեսարանը: Մինչդեռ դրան նախորդող կտրուկ ակորդներում, ասես, հնչում է Համլետի «Լինե՞լ, թե՞ չլինե՞լ» հարցը: Ֆա-մինոր վալսի աջ ձեռքում ռե-բեմոլ հնչյունի 12 անգամ կրկնվելը պատկե-րում է հարևան եկեղեցու ժամացույցի զարկերը, որը նա կապում է Դրեզ-դենից Շոպենի վերադարձի ժամի հետ: 15-րդ պրեյլուդի մասին Բելզան գրում է հետևյալը. «Շոպենի գործերում հազիվ թե գտնվի մեկը, որը կկա-րողանար մրցել 15-րդ պրեյլուդի հետ՝ ծրագրային վարկածներ վերագրե-լու և առասպելներով պարուրելու առումով: Հարկ չկա անդրադառնալ այդ առասպելներին և մակդիրներին, որոնք տեղում են այդ «ամձրևային» պրեյլուդի վրա (ինչպես այն վաղուց ի վեր անվանում են)՝ համարելով, որ միջին ձայնում համառորեն կրկնվող հնչյունները պատկերում են ամձրևի կաթիլների աղմուկը»⁴:

Երաժշտագետն այս պրեյլուդում նկատում է ավելի խորը բովանդա-կություն, քան լուկ ամձրևի նմանակումը: Վեհ, թախիծով լի այս ստեղծա-գործության մեջ ժողովրդի թաքնված ուժերն արթնացնելու կոչեր են լսւ-վում...

Եթե այս պրեյլուդում ամձրևի գաղափարը վիճահարույց է, ապա Յո-հաննես Բրամսի թիվ 1 սոնատը՝ գրված ջութակի և դաշնամուրի համար, ամբողջությամբ հիմնված է իր իսկ «Ամձրևի երգը» և «Արձագանք» երգերի մեղեդիների վրա: «Ամձրևի երգի» խոսքերի հեղինակը Կլաուս Գրոտն է: Երգում զուգահեռ է անցկացվում ամձրևի կաթիլների և մարդու արցունք-ների միջև: Ամձրևից խոտերը ծանրանում ու խոնարհվում են, իսկ աղի արցունքներից այտերն են այրվում: Երբ արևը կրկին բացվում է, կաթիլ-ները գոլորշանում են, խոտերը վերստին վեր են խոյանում: Մինչդեռ ար-ցունքները ավելի են փայլում ու երեսին վառվում: Հիշյալ սոնատում ջու-թակը երգում-մորմորում է, ասես արտացոլում է մարդու արցունքները, իսկ դաշնամուրային նվագաբաժնի տևական զարկերակը լավագույնս պատ-կերում է ամձրևի կաթիլները: Այնպես որ, այս ստեղծագործությունը իրա-վամբ կարելի է անվանել «Ամձրևային սոնատ»: Ի դեպ, Բրամսի «Գերմա-նական ռեպիլենի» 2-րդ մասում ևս հանդիպում ենք ամձրևի վառ տեսա-րանի: Երբ երգչախումբը երգում է «... սերմնացանը համբերությամբ սպասում է առավոտվա և երեկոյան ամձրևին» խոսքերը, 1-ին ֆլեյտայի

4. Н. Бэлза, Шопен, стр. 253.

և տավղի «կաթկթացող» հնչյունները պատկերում են անձրևի կաթիլները...

Անձրևի և արցունքի համեմատությունը բավական տարածված է համաշխարհային պոեզիայում, որի լավագույն նմուշներից է Ֆեոդոր Տյուտչևի «Արցունքներ մարդկային» բանաստեղծությունը:

Օ, արցունք աղի, արցունք մարդկային,
Հոսում եք կանուխ, հոսում ուշ ժամին...
Հոսում եք անլուր, անտես ու ծածուկ,
Անսպառ եք հոսում, անթիվ, անհամար,
Հոսում եք ինչպես անձրևի շիթեր՝
Աշման օրերին՝ դուք գոր ու գիշեր:

Նշված օրինակներում խոսքը անձրևի ու արցունքի զուգահեռի մասին էր, մինչդեռ Ալոիզիուս Բերտրանի «Ունդինա» չնաշխարհիկ բանաստեղծության մեջ ջրահարսի արցունքները փոխակերպվում են անձրևի շիթերի. «Իսկ ես պատասխանեցի ջրահարսին, թե սիրում եմ երկրային մի աղջկա»:

Ջրահարսը հոնքերը կիտեց և վրդովված,
Մի քանի արցունք թափեց, նույն պահին պոռթկաց ծիծաղից
Եվ վերածվեց զարմանային անձրևի շիթերի,
Որոնք սալիտակ վտակներով հոսեցին լուսամուտի
Կապույտ ապակու վրայով:

Որպես բնաբան «Ունդինա» բանաստեղծությունը Մորիս Ռավելը կցել է իր դաշնամուրային համանուն ստեղծագործությանը, որտեղ մա իմպրեսիոնիստական գույներով ձայնանկարել է այս ֆանտաստիկ տեսիլքը...

Որքան էլ համոզիչ լինի Ա. Շվայցերի «Արվեստների փոխներթափանցման գաղափարը», այնուամենայնիվ, ծայրահեղության մեջ չընկնելու համար, հարկ է անսալ մաս է. Հանսլիկին, որը փիլիսոփա Գոթհոլդ Էֆրայմ Լեսինգի պես, սահմանազատում է արվեստները:

Ըստ Հանսլիկի, երաժշտությունը չի կարող, չի էլ կոչված պատկերացում տալու առարկաների մասին, այլ կարող է արտահայտել շարժումը՝ իր ողջ բազմազանությամբ հանդերձ՝ թե՛ մարդկային հոգու, թե՛ բնության:

Այս իմաստով դժվար է հաստատել, օրինակ, Անտոն Բրուքների 3-րդ սիմֆոնիան սկսող ջութակների «կաթացող» հնչյունները անձրևի՞ կաթիլներ են, թե՞ անձրևի պես հորդացող արցունքներ, ինչպես Տյուտչևի վերոբերյալ բանաստեղծության մեջ... Գուցե մման պահ է ապրել ճապոնացի պոետը, երբ գրել է՝

Ամեն ինչ ճերմակ է, ամեն ինչ:
Խառնվել են իրար ձյուն ու ծաղիկ,
Ո՞րն է ձյունը, ո՞րը ծաղիկ.
Բուրմունքն է միայն ցույց տալիս՝
Որն է ձյունը, որը՝ սալորի ծաղիկ⁵:

5. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии, М., 1977, стр. 671.

ՆԻԿՈԼՈ ՊԱԳԱՆԻՆԻ
(1782–1840)

«ԱՅՆՏԵՂ, ՈՒՐ ՎԵՐՋԱՆՈՒՄ Է ՄԵՐ ԵՐԵՎԱՆԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ,
ՄԿՍՎՈՒՄ Է ՊԱԳԱՆԻՆԻՆ»

Անշուշտ, որևէ արվեստագետի, նրա առաքելության մասին պատկերացում կազմելու համար հարկ է նախ ուսումնասիրել



նրա ստեղծագործական ժառանգությունը: Մական տվյալ գործչի դիմանկարն ամբողջանում է նրա ապրած դարաշրջանի, ժամանակակիցների իդեալների, հասարակության կյանքի շարժիչ ուժերի և պատմական այլ տեղեկությունների իմացությամբ:

Լև Տոլստոյի հայտնի առակում քամին իրեն արևից ուժեղ երևակայելով՝ պատահոտում է ճամփորդի շորերը, բայց չի կարողանում մերկացնել նրան: Մինչդեռ արևի մի ժպիտից ջերմացած նույն մարդը կամավոր հանվում ու թեթևացնում է իր հանդերձանքը:

Ահա այսպես, 19-րդ դարասկզբին Նապոլեոնը ամպագոռոռ թնդանոթներով և այլ զենքերով փորձեց ծնկի բերել ամբողջ Եվրոպան: Նույն ժամանակաշրջանում Նիկոլո Պագանինին իր ջութակի մեղմօրոր շշուկով ընդմիջտնվածեց Եվրոպան: Իսկ քիչ անց նրա անմահ երաժշտությունը գերեց ողջ աշխարհը: Իտալացի հանճարեղ ջութակահար, կիթառահար, ռոմանտիկ, հակասական խառնվածքի տեր մարդ էր, հակասական էին նաև նրա ժամանակակիցների կողմից տրված գնահատականները: Օրինակ, Ֆերենց Լիստը գրել է. «Ոչ մեկի փառքը չի կարող համեմատվել նրա փառքի հետ... երկրորդ Պագանինի չի լինելու... Նա մեծ էր»¹: Իսկ 1831-ի հունիսին լոնդոնյան «Օբզերվեր» թերթը գրել է. «Պագանինին անկրկնելի է, նա, անշուշտ, բոլոր ժամանակների ամենամեծ տաղանդն է...»: Ահա և գերմանացի մեծ ջութակահար Լյուդվիգ Շպորի անդրադարձը. «Ես լսել եմ Պագանինին... Նրա ձայն ձեռքը, ինտոնացիայի մաքրությունը և «սույ»

1. Мария Тивальди-Кьеза, Паганини, М., 1986, стр. 3.

լարը զարմանալի են քվում: Սակայն նրա ստեղծագործությունները, ինչպես նաև դրանց կատարման ոճը, ներկայացնում են համեմատելի և ինչ-որ մասնական միամտության մի խառնուրդ, այդ պատճառով էլ դրանք միաժամանակ և՛ գրավում են, և՛ վաճում»²: Այս և հետագա մեջբերումների աղբյուրը՝ Մարիա Տիբալդի-Կյեզայի «Պագանինի» մենագրությունը, «Արիադնեի թելի» պես օգնում է գտնելու հակասությունների լաբիրինթոսի ելքը: (Մենք օգտվել ենք այդ գրքի ռուսերեն քարգմանությունից, քանզի հայերենում կան որոշ կրճատումներ):

Նիկոլո Պագանինին ծնվել է 1782-ի հոկտեմբերի 27-ին, Ջենովայում, Անտոնիո Պագանինիի և Թերեզա Բոչչարդոյի ընտանիքում: Հայրը նավահանգստի բանվորներից էր, այնուհետ՝ մանրավաճառ: Նա չկայացած երաժիշտ էր, նվագում էր մանդոլին և ջութակ: Մայրը հավատավոր, խոնարհ կին էր: Ինչպես նշում է Մարիա Տիբալդի-Կյեզան, ամուսնու ծանր քնավորությունից ճնշված Թերեզան մխիթարվում էր կրոնով և իր երեխաներով: Մայրը փափագում էր Նիկոլոյին տեսնել մեծ երաժիշտ դարձած: Եվ այդ իդձը նա երազում տեսած հրեշտակի միջոցով հղել էր առ Աստված: Նիկոլոն չափազանց զգայուն էր երաժշտական հնչյունների նկատմամբ: Բավական էր հայրը հնչեցներ իր մանդոլինը կամ ջութակը, կամ լավեր եկեղեցու զանգը, երգեհոնը, տղան անմիջապես զնայվում էր, «կոկոնի պես ուրախանում արևի առաջին շողից»: Սա նկատելով՝ հայրը սկսեց պարապել զավակի հետ: Ինչպես փոքրիկ Բեթհովենի հայրը, Անտոնիոն ևս անողոր էր և ստիպում էր երեխային ժամերով նվագել: Բեթհովենի հայրը՝ Յոհանը, համառորեն ձգտում էր իրագործել իր ծրագիրը. «Լյուդվիգը կդառնա «հրաշամանուկ»... Հայրը միջամտում էր ուսուցման ընթացքին, գրեթե բռնի կերպով ստիպում էր տղային օրական մի քանի ժամ նվագել»³: Պագանինիի հայրն էլ երբեմն ծեծում էր տղային, երբեմն՝ սոված պահում: Հայրն իր սահմանափակ գիտելիքներով երկար չէր կարող ուսուցանել Նիկոլոյին, ուստի շուտով տարավ ավելի բանիմաց մասնագետների մոտ: Նախ՝ Ջովաննի Չերվետտոյի, հետո Ֆրանչեսկո Նյելկոյի: Վերջինս մի շարք արժեքավոր խորհուրդներ տալուց հետո տղային ուղարկեց իր ուսուցչի՝ եկեղեցու երաժշտապետ Ջակոմո Կոստայի մոտ:

Այլ հրաշամանուկների համեմատ Պագանինին մի քիչ ուշ է սկսել նվագել՝ ինը տարեկանից, սակայն, ինչպես ասում են, նա աճում էր ոչ բեօրեցօր, այլ ժամ առ ժամ: Տաս տարեկանում նա արդեն հորինում ու հեշտությամբ նվագում էր բարդ գործեր: Նիկոլոն մշտապես նվագում էր եկեղեցում, մասնակցում կիրակնօրյա և այլ հանդիսավոր արարողություններին: Այդ մասին վկայում է Ջենովայի «Ավվիզի» բերրի հոդվածը

2. Անդ, էջ 345:

3. А. Альшванг, Людвиг ван Бетховен, стр. 22.

(31.05.1794), որը մեջբերված էր հիշյալ մեմագրությունում: «...Սան Ֆիլիպպոյի եկեղեցում... հնչեց հարմոնիկ մի կոմցերտ, որը կատարեց հայտնի ուսուցիչ Ջակոմո Կոտայի սան, տասնմեկամյա բարձրավեստ սինյոր Պազանիմին՝ առաջացնելով համընդհանուր հիացմունք»⁴: Նույն այս թերթը տեղեկացնում է, որ Պազանիմինի առաջին հրապարակային ելույթը համերգասրահում տեղի է ունեցել 1795-ի հուլիսի 31-ին: Ի թիվս այլ գործերի, Նիկոլոն կատարեց իր հորինած Վարիացիաները «Կարմանյոլա» հայտնի երգի թեմայով: Ֆրանսիական հեղափոխության հովերով համակված այդ երգը և ջութակահարի վիրտուոզ կերպարավորությունները ցնցեցին ունկնդիրներին: Քիչ անց այս նույն ստեղծագործությունը հիացրեց մաև հայտնի ջութակահար Սալվատորե Տինտին և արվեստասեր իշխան Ջանկատոլո դի Նեգրոյին: Վերջինս Նիկոլոյին և նրա հորը տարավ Ֆլորենցիա և ներկայացրեց անվանի վարպես Ալեսանդրո Ռոլլային: Այդ հետաքրքրական հանդիպման մասին տեղեկանում ենք հիշյալ գրքից. «Այդ օրը Ռոլլան հիվանդ էր և տրամադիր չէր հյուրեր ընդունելու: Հարևան սենյակում սեղանի վրա Նիկոլոն տեսավ ջութակ և նոտաներ: Պարզվեց, որ դա մանետրոյի նորաստեղծ կոմցերտն էր: Տղայի հայրը աչքով արեց, և Նիկոլոն վերցրեց ջութակը ու սկսեց համապատաստից նվագել Ռոլլայի նոր գործը: Հիվանդ կոմպոզիտորը ցնցվեց, անկողնուց վեր բռավ, մոտեցավ հյուրերին և տեսնելով, որ նվագողը 13-ամյա երեխա է, աչքերին և ականջներին չհավատաց: «Տղաս, ես, քեզ ոչինչ չեմ կարող սովորեցնել, – հուզված բացականչեց նա, – ի սեր Աստծո, գնա Պաերի մոտ»⁵: Ռոլլան նկատի ուներ ժամանակի հռչակավոր կոմպոզիտոր Ֆերդինանդո Պաերին (1771–1839):

Այսուհետ Պազանիմինի հետագա վերելքը շղթայվում է նման և առավել զարմանալի հրաշագործություններից: Այսպես, Պարմա քաղաքում գեղանկարիչ Պազինին Նիկոլոյի առջև պայման էր դրել, որ եթե տղան կարողանա համապատաստից նվագել անծանոթ մի կոմցերտ, նրան կնվիրի Գվարների վարպետի պատրաստած իր հրաշալի ջութակը: Ահա այսպես Պազանիմին նվաճեց իր առաջին ջութակը: Նման դեպք տեղի ունեցավ և Լիվոռնո քաղաքում, ուր Նիկոլոն հայտնվել էր առանց ջութակի՝ գրպանում ունենալով ընդամենը երեք լիր: Այդ օրերին Պազանիմին մտադրված էր մեկնելու Պետերբուրգ՝ իր համապագօրյա հացը վաստակելու: Սակայն բախտը նույնպես սիրում էր «խմայրովիզացիաներ» անել: Լիվոռնոյի եկեղեցում մի հավաքույթի ժամանակ մեծահարուստ արվեստասեր Լիվոռնոն իր ջութակը տրամադրեց Պազանիմինին և խնդրեց նվագել Վիոտտիի կոմցերտը, որից հետո հիացած սինյոր Լիվոռնոն իր հրաշալի ջու-

4. Мария Тивальди-Кьеза, Паганини, стр. 24.

5. Անդ, էջ 32:

քակը նվիրեց Նիկողոյին: Մաղթեց նաև, որ Պազանիներից բացի ուրիշ ոչ մեկի մատները չդիպչեն այդ ջութակին: Սրանք Պազանիների առաջին հաղթական քայլերն էին: Եվ եթե Նապոլեոնը գալիս էր տիրելու Իտալիան, ապա Պազանիներն զնում էր նվաճելու Փարիզը, Բեռլինը, Վիեննան, Լոնդոնը և այլ խոշոր կենտրոններ:

Այդ ժամանակաշրջանը ընդունված է անվանել նապոլեոնյան, սակայն նույն հաջողությամբ կարելի է կոչել նաև Պազանիների դարաշրջան: Նապոլեոնի և Պազանիների միջև զուգահեռ է անցկացրել դեռ Վոլֆգանգ Գյոթեն, ինչը վկայում է Պազանիների նվազի ներգործման աննախադեպ գործության մասին: Էքերմանի հետ ունեցած իր զրույցներում Գյոթեն ասել է. «Դեմոնիզմը (դիվականությունը – Դ. Ե.) այն է, ինչը չեն կարող ըմբռնել ո՛չ դատողությունը, ո՛չ բանականությունը: Իմ խառնվածքում այն բացակայում է, սակայն ենթակա եմ դրան: Նապոլեոնը վերջին աստիճանի օժտված էր դրանով... Դիվականությունը դրսևորվում է բացառապես դրական էներգիայում... Այն ավելի շատ դրսևորվում է երաժշտության, քան գեղանկարչության մեջ: Դիվականությունը չափազանց բնորոշ էր Պազանիներին, ինչով և բացատրվում էր նրա նվազի անջնջելի տպավորությունը...»⁶: Բալզակն էլ է Պազանիներին համեմատել Բոնապարտի հետ՝ անվանելով նրան իր արվեստի Նապոլեոն:

Մինչ Պազանիներն մեկը մյուսի հետևից հաղթում էր իր մրցակիցներին, նրա երկրպագուներն, ասես, մրցում էին, թե ով ավելի խորը, ավելի բարձր կըմբռնի, կգնահատի նրան, փորձում էին բացատրել Պազանիի երևույթի առեղծվածը, ընդգրկել անընդգրկելի: Ահավասիկ Նյուրնբերգի համերգից հետո նրան անվանեցին «նոր Օրփեոս» իսկ Դրեզդենի «Մերկյուր» թերթը ջութակահարին կոչեց «Շեքսպիր՝ արտիստների մեջ»⁷: Շտուտգարտի «Մորգենբլատ» թերթը 1829-ի դեկտեմբերի 12-ի համարում գրել է. «Ջութակի արվեստում Պազանիներից սկսվում է մի նոր դարաշրջան»⁸: Նոր, ռոմանտիկ ժամանակաշրջանը պահանջում էր նոր մտածելակերպ, նոր արտահայտչամիջոցներ: Եվ Պազանիներն ընդլայնեց ջութակի հնարավորությունները: Բանաստեղծ Լյուդվիգ Ռյոլշտաբը, որը Բեթհովենի 14-րդ սոնատն անվանել էր «Լուսնի սոնատ», Պազանիների նվագով ցնցված, ասել է. «Ես կյանքում չէի լսել, որ նվագարանը լաց լինի... Չէի կարծում, որ երաժշտության մեջ կարող են լինել նման հնչյուններ: Նա խոսում էր, նա լալիս էր, նա երգում էր...»⁹:

Բացահայտելով լարերում քաքնված նորանոր հնչյուններ, այսպես

6. Անդ, էջ 345:

7. Անդ էջ 172:

8. Անդ, էջ 185:

9. Անդ, էջ 173:

կոչված՝ Քլաժուլետներ, Պազանիմին, ասես, երկարացրեց ջութակի լարե-
րը: Նա առատորեն կիրառում էր աջ և ձախ ձեռքի «կամիքներով» ստա-
ցած հնչյուններ, որոնք մնամակում էին մանողիմի, կիթառի կամ տավղի
հնչողությամբ: Աղեղի ուժգին հարվածներով ջութակահարը միաժամա-
նակ հնչեցնում էր մի քանի լար միասին, ձախ ձեռքի մատների լայն բաց-
վածքի շնորհիվ ստանում հնչյունային նոր համակցություններ: Այս ամե-
նի միջոցով Պազանիմիի ջութակը հնչում էր որպես մի քանի գործիքների
խումբ: Ասես, գրույցի էին բռնվում ջութակը, ֆլեյտան, գալարափողերը,
կիթառը, թմբուկը... «Վիուկների պարը» վարիացիաներում սրանց ավելա-
նում էր ֆագոտի մնամակումը, վիուկների պարի ֆանտաստիկ ելևէջները:
Պազանիմիի 9-րդ կապրիսում «ֆլեյտաներին» արձագանքում են «գալա-
րափողերը», և ստեղծվում է որսի տեսարան որսորդական փողերի փոխ-
կանչերով: Կապրիսը այդպես էլ կոչվում է՝ «Որս»: 20-րդ կապրիսում ձգ-
վող «ոն» բաց լարի «դամը» մնամվում է պարկապզուկի: Պազանիմին ան-
հասանելի բարձունքի հասցրեց իմպրովիզացիայի արվեստը: Համապա-
րաստից նվագելու շնորհը ևս մերժեցնում է երկու համադրներին՝ Պազա-
նիմիին և Բեթհովենին: Պազանիմին էլ իր հընթացս հորինած հնչյունային
ժանյակներով զարդարում էր իր և ուրիշների ստեղծագործությունները:
Ասվածի վառ վկայություն է Պազանիմիի և ֆրանսիացի ջութակահար
Շառլ Լաֆոնի մրցույթը: Միլանի «Լա Սկալա» թատրոնի բեմում իր կոն-
ցերտը նվագելուց հետո Պազանիմիին միացավ Լաֆոնը և միասին կա-
տարեցին Ռուրոլֆ Կրեյցերի երկու ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը:
Մենամկազ դրվագներում, նվագախմբի պաստառի վրա Պազանիմին իր
շողարձակ հնչյուններով այնպիսի նախշեր գործեց, որ հմայվել էին ոչ մի-
այն ունկնդիրները, այլև՝ իր ախյան Լաֆոնը: Այս մրցույթի հաղթական
«ակորդը» Պազանիմիի վերոհիշյալ «Վիուկների պարը» գործն էր: Այն
կերտված է կոմպոզիտորի նախասիրած վարիացիաների ձևով և հիմնը-
ված է Ջյուսմայերի «Բենեվենտոյի հարսանիքը» բալետի բեմայի վրա:
Ջութակի և նվագախմբի համար գրված ^{«Մի օր Լուսնոսի»} ստեղծագործում ջութակահարը նվա-
գում է միայն մեկ լարի, այսինքն՝ 4-րդ (սոլ) լարի վրա և ցուցադրում վիր-
տուոզ տեխնիկա ու բազում հմարքներ: Նույն ձևով է կառուցված մահ
«Նապոլեոն» փառահեղ սոնատը: Մինչ այդ Պազանիմին հորինել և կա-
տարել էր «Միտ տեսարան» պիեսը՝ ջութակի երկու լարի վրա: Ընդ որում,
լարերից մեկն, ասես, սիրահարված աղջկա սրտի «լարն» է, մյուսը՝ իր սիր-
եցյալի: Այս երկով Պազանիմին արտահայտել է իր սերը Նապոլեոնի
քրոջ՝ գեղանի Կոլմեի հանդեպ: Այդ ժամանակ Նապոլեոնը արդեն թա-
գադրված էր Իտալիայի արքա: Եվ Նապոլեոնի ծննդյան օրը, 1805 թվա-
կանի օգոստոսի 15-ին, կայացած հանդիսությամբ մա մեծ շուքով կատա-
րեց «Նապոլեոն» սոնատը: Դա տեղի է ունեցել Բոնապարտի մյուս քրոջ՝
Էլիզայի տիրապետության տակ գտնվող Լուկկա քաղաքում: Այսպիսով,

«Նապոլեոն» սոնատն իր արժանի տեղը գրավեց Նապոլեոնին ձոնված Ժաք-Լուի Դավիդի և Անտուան-ժան Գրոյի գլուխգործոցների շարքում: Միլանում կայացած համերգից հետո սկսվեց Պազանինիի սոնատի հաղթարշավը դեպի Իտալիայի չնվաճված քաղաքները, այնուհետև՝ Եվրոպայի տարբեր երկրներ: Մինչդեռ ջութակահարի համբավն արդեն քնածուծ էր Իտալիայի սահմաններից դուրս: Ահա Միլանում կայացած նրա համերգներից մեկի մասին Լայպցիգի երաժշտական թերթի արձագանքը. «1813-ի հոկտեմբերի 29-ին սինյոր Պազանինին, Ջենովայից, կատարեց Կրեյցերի մի միներ կոնցերտը և իր հորինած վարիացիաները 4-րդ լարի վրա: Բոլորն ուզում էին տեսնել և լսել այդ հրաշագործին, բոլորը խորապես ցնցված էին»¹⁰:

Հետագայում Լայպցիգի երաժշտասերները և մասնագետները ակամատես պիտի լինեին և ոչ պակաս ցնցվեին Պազանինիի նվագից: Նույնը տեղի ունեցավ Վիեննայում, Պրահայում, Բեռլինում, Փարիզում, Լոնդոնում և այլուր: Ամենուր հաղթանակ, ծափեր, ծաղիկներ, արցունքներ, համբույրներ, նվերներ...

Ի դեպ, ոչ միայն ինքն էր բերկրանքի արցունքներ պարզևում: Վիեննայում Բեթհովենի 7-րդ սիմֆոնիան լսելուց հետո ինքը՝ Պազանինին էլ արտասվեց... Վարշավայում, արքունիքում կայացած համերգից հետո, Ռուսիո կայսրը Պազանինիին նվիրեց ադամանդներով զարդարված ոսկյա մատանի: Եվս մեկ մատանի ջութակահարը ստացավ Անգլիայի քաղաքներից: 1830-ին իշխան Ֆրիդրիխ 4-րդը Պազանինիին շնորհել էր բարոնի տիտղոս: Անշուշտ, սրանով չի սահմանափակվում այն տիտղոսների, պարգևների քիվը, որոնց արժանացել է ջութակահարը: Այս ընծաների, շքանշանների համապատկերում կարելի է նկատել բնութագրական մի նրբագիծ: Դա այն է, որ Պազանինիի համար արվեստը բարձր է կանգնած քաղաքականությունից, թշնամությունից և ունի մաս մարդկանց միավորող առաքելություն: Ահավասիկ, Պազանինիին մեծարում էին և՛ Ռուսիո կայսրը, և՛ նրա ախոյան Նապոլեոնի թույր էլիզա Բոնապարտը, որը մանետրոյին շնորհել էր Լուկկայի հանրապետության առաջին ջութակահարի տիտղոսը: Իր հերթին, ինչպես նշվեց, կոմպոզիտորը Նապոլեոնին սոնատ էր ձոնել: Այլ կերպ էր վարվել Շոպենը: Նա չընդունեց նույն կայսրից Ռուսիայի առաջին դաշնակահարի տիտղոսը: Իր սկզբունքայնությունը ցուցաբերել էր և Բեթհովենը: Ֆրանսիական հեղափոխությունից հետո, երբ խոստացած ազատության, եղբայրության, հավասարության փոխարեն Նապոլեոնը ինքն իրեն հռչակեց կայսր, հիասթափված Բեթհովենը պատռեց և դեն մետեց Նապոլեոնի անունը կրող սիմֆոնիայի տիտղոսաթերթը և այն վերանվանեց «Հերոսական»: (Նմանապես վարվեց մեծ

10. Անդ, էջ 73:

ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին՝ հայերի կոտորածից հետո դեմ
նետելով սուլթանից ստացած շքանշանը):

Մինչդեռ Պազանիմին իրեն տրվող պարգևներն ընդունում էր ոչ այն-
քան փառասիրությունից, որքան իր միակ զավակի բարօրությունն ապա-
հովելու նպատակով, որպեսզի Աբիլեն հոր պես աղքատ և վատառողջ
չմեծանա: Բացի այդ, ջութակահարը նյութապես օգնում էր նաև կարիքա-
վորներին: Սրա վառ վկայությունն է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Հեկտոր
Բեռլիոզին նվիրաբերած 20000 ֆրանկը: Բեռլիոզը դուրս եկավ ճգնաժա-
մից, ստեղծեց «Ռոմեո և Ջուլիետ» դրամատիկական սիմֆոնիան և այն
նվիրեց Պազանիմին:

Մասնատրոյի բազմաթիվ բարեգործական համերգներից հիշատակենք
միայն մեկը, որը տեղի է ունեցել 1829-ի ապրիլին՝ ի նպաստ հիվանդների:
Այդ օրերին Փարիզում մոլեգնում էր խոլերայի համաճարակը: Համար-
ձակ քայլ էր Պազանիմիի կողմից, մասնավորապես եթե հիշենք, որ նա արդեն
տառապում էր աղիքային հիվանդությամբ, ինչը մեծացնում էր վարակվե-
լու վտանգը: Իր ընկերոջը՝ Ջերմին հասցեագրած նամակում նա տեղե-
կացրել է զանգվածային զոհերի և փախստականների մասին. «Ռոսսինին
վախից մեկնեց, իսկ ես, ընդհակառակը, ոչնչից չեմ վախենում, այլ ուզում
եմ օգտակար լինել մարդկանց»¹¹:

Եվ եթե մինչ այդ Պազանիմին ասում էր. «Մեծերից չեմ վախենում,
խեղճերին չեմ արհամարհում», ապա Փարիզի ելույթից հետո նա կարող
էր ավելացնել. «Խոլերայից էլ չեմ վախենում»: Այս առումով էլ կարելի է
զուգահեռ անցկացնել Պազանիմիի և Նապոլեոնի միջև, որը ժամանակին
այցելում էր վարակված զինվորներին, ձեռքով բարևում ու քաջալերում
նրանց...

Պազանիմիի գրասրտությունը դսրևորվում էր ամենատարբեր ձևերով:
Մի անգամ Վիեննայի փողոցներից մեկում մի մուրացկան տղայից նա
վերցնում է ջութակը և սկսում է ինքը նվագել: Եվ հավաքում է մի մեծ զու-
մար: Հայտնի է մեկ այլ հետաքրքրական դեպք, որը նույնպես տեղի է ու-
նեցել Վիեննայում: Մի կառապան իր ծառայության համար պահանջել էր
հինգ գուլդեն: Այդքան կարճ ճանապարհի համար հինգ գուլդենը Պազա-
նիմին շատ է համարում: Սակայն կառապանը առարկում է. «Նշելով, որ
ջութակահարի համերգի տոմսը նույնպես հինգ գուլդեն է, մինչդեռ նա
նվագում է ընդամենը մեկ լարի վրա: «Իսկ դու կարող ես սալյակդ բշել
մեկ անիվի վրա», - կատակում է Պազանիմին և նրան նվիրում իր համեր-
գի մեկ տոմս: Ելույթից հետո կառապանը խնդրում է Պազանիմիի համա-
ձայնությունը իր կառքը անվանել «ա-լա Պազանիմի»...

Որքան էլ կլանված լինեք հյուրախաղերով, ջութակահարը, այնուամեն-

11. Աճդ, էջ 250:

նայնիվ, հասցնում էր ժամանակ տրամադրել աշակերտներին: Պագանին անվճար դասեր էր տալիս և չափազանց արդյունավետ: Պագանինին կարողացավ յոթնամյա Կամիլը Միվորիի հետ այնպես պարապել, որ երկու շաբաթ անց տղան հրապարակավ ելույթ ունեցավ: Կիրառելով իր մեթոդը՝ Պագանինին այնպես վերափոխեց միջակ թավջութակահար Չանդելլին, որ երեք օր անց նա արդեն «ուրիշ երաժիշտ էր»: Վարպետի մեթոդի գաղափարներից մեկն այն էր, որ վարժությունները նա համապատասխանեցնում էր ձեռքերի, մատների մկանների բնական կառուցվածքին: Հզոր խթան էր նաև անձնական օրինակը: Պագանինիի նվագը շանթի պես էր մխրճվում աշակերտի հոգևոր ոլորտը և ներքուստ բոցավառում նրան: Սա հիշեցնում է իմաստուն Վիվեկանանդայի հետ կատարվածը: Բավական էր, որ ծանոթանալիս իր ուսուցիչը թեթևակի դիպչեր նրա արմուկին, որպեսզի նա ցնցվեր, պայծառակերպվեր և ինքն իրեն նոր մարդ զգար:

Քանի որ Պագանինիի ժամանակ գոյություն չունեին ձայնագրման տեխնիկան, նրա արվեստի, նրա հոգեկերտվածքի մասին պատկերացում ենք կազմում ըստ նրա ստեղծագործությունների: Ծիշտ է ասված, թե Պագանինիի երաժշտությունն իր իսկ դիմանկարն է: Հիրավի, Ռեմբրանդի պես, նա էլ ստեղծել է իր բազմաթիվ հնչյունակերտ «փնքնադիմանկարները»՝ տարբեր տարիքի, տարբեր բնույթի: Դրանք են՝ ջութակի մենամովազ 24 կապրիսները, ջութակի և նվագախմբի 5 կոնցերտները, «Մովսեսի աղոթքը», «Վիուկների պարը», ալտի և նվագախմբի սոնատը, գործեր՝ կիթառի և ջութակի համար, կվարտետներ և այլն: Մի առիթով Պագանինին երաժշտագետ Շոտկինին խոստովանել է, թե այլևս ուրիշ ստեղծագործություններ չի կատարելու, քանի որ նա գերադասում է իր գործերի միջոցով դրսևորել իր ոճը, իր խառնվածքի առանձնահատկությունները: Նա համոզված էր, որ ունկնդիրների մեծ մասը մույմպես ակնկալում էր իր նորաստեղծ գործերը լսել: Այդուհանդերձ, ջութակահարը սիրով նվագում էր Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի կվարտետները: Հայտնի մի կվարտետը կատարելուց հետո Պագանինին իր ընկերոջը գրել է, որ նախ ճշգրիտ է նվագել հեղինակի տեքստը, առանց իր իմպրովիզացիաների միջամտության: Բացի այդ, ասել է հետևյալը. «... Իմ նվագից ինչ-որ մի բովանդե էր բխում, որը չեմ կարող նկարագրել»¹²:

Պագանինին մեծ էր, բայց ոչ մեծամիտ: Նա չէր թերագնահատում իր արժանի ախոյաններին: Ահա նրա կարծիքը պարտված ֆրանսիացու մասին. «Լաֆոնի հնչյունը գուցե ավելի գեղեցիկ էր, քան իմը, սակայն

12. Անդ, էջ 94:

ունկնդիրների ծափերն ինձ պարզ հասկացրին, որ այդ պայքարում ես չպարտվեցի»¹³:

Համերգներից հետո Պազանիմին երբեմն հարցնում էր. «Ըիշտ է, չէ՞, վերջում ես ավելի լավ մվագեցի»¹⁴: Արվեստագետին արժանավայել իր կեցվածքը, մեծ վարպետի հաղթական ոգին հաճախ էին շարժում ոմանց մախամնձը, բորբոքում ինքնասիրությունը: Պազանիմին մախամնձում էին ոչ միայն երաժիշտները, այլև՝ իշխանավորներ:

Խոսքի համճարեղ վարպետներ Գյոթեն, Հայնեն, Բյոռնեն և այլք մրան բնութագրելիս, օգտագործելով «հրաշագործ», «համճար», «զերբնական» բնորոշումները, դարձյալ ասում էին, թե խոսք չեն գտնում արտահայտվելու: Եվ դա լավագույնս հաստատել է կոմպոզիտոր Ջակոմո Մեյերբերը: Պազանիմին մերկայացնելով Պրուսիայի թագավոր Ֆրիդրիխ-Վիլիելմ 3-րդին, նա ասել է. «Այնտեղ, ուր վերջանում է մեր երևակայությունը, սկսվում է Պազանիմին»¹⁵: Ոչ բոլոր իշխանավորներն էին հանդուրժում մրա փառքը, անկախությունը: Այսպես, 1817-ի փետրվարին Տուրինի համերգին Պազանիմին հրաժարվել էր ծրագրից դուրս մվագել, և վրդովված մահամզապետը հանել էր հաջորդ համերգը: Իսկ Դուբինյոմ ինքը՝ Պազանիմին էր հրաժարվել հերթական համերգից, քանի որ իր շարժումնը բեմում՝ ծիծաղ էր առաջացրել դահլիճում:

Հակասական էր մահ հոգևորականների վերաբերմունքը: Մի կողմից Հռոմի պապ Լեոն 12-րդը Պազանիմին շնորհում է «Ոսկե խթան» շքանշանը, մյուս կողմից հոգևորականներից ոմանք մրան մեղադրում են սատանայի հետ կապ ունենալու մեջ: Մինչդեռ, ինչպես գրում է Մարիա Տիբալդի-Կյեզան. «Պազանիմին աթեիստ չէր: Դա երևում է մրա բազում մամակներից: Դա են ապացուցում մահ այլ փաստեր՝ իր որդուն մա դաստիարակել է քրիստոնեական հավատով և ստիպում էր կատարել կաթոլիկական եկեղեցու ծեսերը... Նա իմանալով մոր մահը՝ ցանկություն էր հայտնել հանդիպել մրան երկնքում...»¹⁶: Ի դեպ, Մոցարտն էլ ժամանակին մոր մահվան առիթով մամակով մխիթարել է հորը, համոզմունք հայտնել, թե հանդերձյալ կյանքում կրկին կհանդիպեն սիրելի մայրիկին:

Ստանց Աստծո կամքի և հաճության Պազանիմին կամ որևէ մահկանացու չէր կարողանա ստեղծել մման գլուխգործոցներ, չէր կարողանա այդպես մվագել: Պատահական չէ, որ մույնիսկ հայտնի ջութակահարները, սովորաբար աչքով դիտելով, եկան այն եզրակացության, որ Պազանիմին գործերը անհմարին է մվագել: Միայն 20-րդ դարում, կատարողա-

13. Անդ, էջ 86:

14. Անդ, էջ 208:

15. Անդ, էջ 172:

16. Անդ, էջ 329:

կան տեխնիկայի վերելքի փուլում, հնարավոր եղավ վերածնել մեծ խտալացու արվեստը: Եվ առաջին կատարողն էր չեխ ջութակահար Յան Կուրելիկը:

Պագանիհին օժտված էր ոչ միայն գեղագիտական և բարոյական լիցքով: Նրա արվեստը հաղորդակցվողին մղում է ստեղծագործելու: Կյանքի հարվածներից հուսալքված Ֆերենց Լիստը, լսելով նրա նվագը, զարթոնք ապրեց և իր առջև դրեց գերխնդիր՝ հասնել Պագանիհիի բարձրությանը: Դգնեց, տքնեց և հասավ: Բազում կոմպոզիտորներ Պագանիհիի մեղեդիները, թեման օգտագործել են որպես թթխմոր՝ կերտելով նոր գործեր, նորովի բացահայտելով նրա թեմաների ներուժը: Դաշնամուրային գործերից նշենք Լիստի «Մեծ էտյուդները» ըստ Պագանիհիի», «Մեծ ֆանտազիան»՝ Պագանիհիի «Կամպանելլայի» հիման վրա, Բրամսի «Վարիացիաները»՝ Պագանիհիի թեմայով, Ռախմանինովի «Ռապսոդիան»՝ Պագանիհիի թեմայով (դաշնամուրի և նվագախմբի համար), Վիտտո Լյուտոսլավսկու «Վարիացիաները» երկու դաշնամուրի համար, Ալֆրեդո Կապելլայի «Երազների վարդը» բալետը, «Պագանիհիանան» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և այլն: Ըստ երաժշտագետ Իզրայիլ Յամպոլսկու, Պագանիհիի 21-րդ կապրիսում կիրառված են մեղեդու զարգացման այնպիսի սկզբունքներ, որոնք կանխանշել են Լիստի և Վագների հնարները: Պագանիհիի ազդեցությունը զգացվում է Սերգեյ Պրոկոֆևի Ջութակի 1-ին կոնցերտում, Մորիս Ռավելի «Գնչուհին» ֆանտազիայում, Կարոլ Շիմանովսկու «Միթոսներում» և այլն¹⁷:

Այսօր էլ Պագանիհիի գործերը ջութակահարների կատարողական տեխնիկայի, վարպետության և հասունության չափանիշ են: 1954-ին Ջենովայի Պագանիհիի անվան ինստիտուտը հիմնել է ջութակահարների ամենամյա միջազգային մրցույթ: Այն կազմում է Քրիստափոր Կոլումբոսի հիշատակին նվիրված տոնահանդեսների մի մասը: Այստեղ էլ կարելի է զուգահեռներ նկատել՝ եթե Պագանիհիի հայրենակից Կոլումբոսը երկրագնդի վրա էր հայտնագործություններ կատարում, ապա Պագանիհին բացահայտում էր հնչյունային նոր աշխարհներ, մարդկային հոգու նոր ոլորտներ:

Նշված մրցույթում հաղթողին պատիվ է վերապահված տոնախմբության եզրափակմանը նվագել Պագանիհիին պատկանող ջութակը: Պագանիհիի անվան մրցանակին արժանացել են Սալվատորե Ակկարոն, Էմիլ Կամիլարովը, Օլեգ Կրիսան, Ժակ-Ժան Կանտորովը, Վիկտոր Պիկայգենը, Գիդոն Կրեմերը և ուրիշներ: Պագանիհիի երաժշտության մեկնաբանման բնագավառում մեծ ներդրում են կատարել Դավիդ Օյստրախը, Լեոնիդ Կոզանը, Ռուջիերո Ռիչչին և այլք:

17. Музыкальная энциклопедия, т. 4, стр. 148-149.

Կամ ջութակահարներ, որոնք իրենց առջև գերխնդիր են դնում՝ կատարել և ձայնագրել Պազանինիի բոլոր 24 կապրիսները: Հայտնի են Վիկտոր Պիկայգենի, Մայքլ Ռաբինի, Թոմաս Ջեհեստմայերի և այլոց ձայնագրությունները: Հայ ջութակահարներից այդ խմբիդը բարձր վարպետությամբ իրականացրել է Նիկոլայ Մադոյանը: Իսկ նախքան Մադոյանը, 1995 մութ ու ցուրտ թվականին մեկ համերգի ընթացքում Պազանինիի բոլոր 24 կապրիսներն անգիր նվագել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսանողուհի Գոհար Դանիելյանը¹⁸:

Ամփոփելով մեր խոսքը Պազանինիի մասին, նշենք, որ նրա արվեստի կենսունակության և հանճարեղության վեճերից կարևորագույնը ազգային հենքն է, ջութակի կատարողական արվեստի ավանդույթները, որոնք բյուրեղացրել են Մարտինին, Կորելլին, Վիվալդին, Լոկատելլին: Եթե զարգացման փուլերը համեմատենք լեռնաշղթայի հետ, ապա Պազանինին էվերեստն է:

Ըստ նորվեգացի ջութակահար Ուլե Բուլի, Պազանինին լավ հասկանու համար պետք է ուսումնասիրել իտալական դասական «բեկնատո», այսինքն՝ «գեդեցիկ երգեցողության» ոճը: Պազանինիի արվեստի անկյունաքարերից է իտալական ժողովրդական երգը, նաև Սիջերկրական ծովի «երգը»: Եվ պատահական չէ, որ ուր էլ լինեն, Պազանինին կարոտում էր իր հարազատ Իտալիան, երկիր, որը նրան «ետուր արև», երկիր, ուր երգն ու նվագը միշտ պաշտամունք է եղել: «Տեսնեմ Նեապոլը ու նոր մեռնեմ». իտալացիների այս քաղձանքը Պազանինին յուրովի է արտահայտել քրոջը հասցեագրված նամակում: Նախազգալով իր մոտալուտ մահը, նա հույս է հայտնել դեռ «մի քիչ էլ շնչել Դանթեի և Պետրարկայի օղբ...»: Եվ այսպես, Պազանինիի շունչը ընդմիշտ միահյուսվեց Դանթեի, Պետրարկայի, Լեոնարդոյի «օղին», նրա սրտի բաբախյունը, նրա ջութակի որոտընդոստ ձայնն ու շշուկը ծուլվեցին Սիջերկրական ծովի հավերժող երգին...

18. «Ինչքան մուրը սև՝ ես այնքան համառ»: Տերյանի այս խոսքերով էր բնութագրել ջութակահարուհուն Տիգրան Մանուդյանը: Նույն խոսքերով է վերնագրված «Հայաստանի համերալետություն» թերթում 1995-ի մայիսի 2-ին տպագրված հոդվածը, որտեղ մասնավորապես գրված է. «...Մեծ իրադարձություն կոնսերվատորիայի երաժշտական կյանքում. կամքի, ոգեկանության բացառիկ դրսևորում անվանեց համերգը հաստատության ռեկտոր, կոմպոզիտոր Տիգրան Մանուդյանը: Այս պայմաններում, այս տարիքում, թե՛ տեխնիկական, թե՛ գեղարվեստական իմաստով հաղթահարել ստեղծագործական բոլոր հնարանքների այս հանրագիտարանը, հերոսություն է»: Մասնաորոն նկատի ունենալով, ջութակի կատարողական դարձողի մեծագույն վարպետ, ուսուցչապետ 85-ամյա Կարպ Դոմբակին, և՛ նրա 20-ամյա սանուհուն:

ՅՈՀԱՆՆԵՍ ԲՐԱՄՍ (1833–1897)

Երբ Բրամս են նվագում,
ես ցնցվում եմ ու հանձնվում:
Բորիս Պատռեռնակ

❧ իրավի, Բրամս լսելիս փարվում ես նրա հնչյունների ալեկոծումներից և խաղաղվում տարերքի փորձություններից հետո: Պաստենոնակը նկատել է Բրամսի երաժշտության ամենաբնորոշ առանձնահատկություններից մեկը: Փորձենք բացահայտել և առավել ըմբռնել այս երևույթը և առհասարակ վերաբերվել Բրամսի արվեստի յուրօրինակության խնդիրը:



Տարիներ առաջ ուսուցիչս՝ դիրիժոր Միքայել Մալունցյանը, անսպասելի մի հարց տվեց ինձ. «Կարո՞ղ ես մեկ բառով բնութագրել Բրամսի երաժշտությունը»: Ես չփութված էի, քանզի պրոֆեսորը պետք է որ տեղյակ լիներ դեռ Բախի կոմպոզիտորների մասին կոմպոզիտորի կենսագիր Յոհան Ֆորկելի ասածին, որ անհնարին է խոսքերով հաղորդել դրանց գեղեցկությունը¹:

Կամ Ֆրիդրիխ Նիցշեի միտքը, թե քնարերգության բոլոր արտահայտչամիջոցներն ի գործու չեն հաղորդել մի անպաճույճ մեղեդու արտահայտչականությունը: Համենայն դեպս, հարցը տրված էր: Եվ պատասխանն էր՝ «Իմաստությունը»:

Այս հատկությունն է գերիշխողը, հատկապես Բրամսի հասուն շրջանի գործերում, մանավանդ աստվածաշնչյան հովերով համակված երկերում: Օրինակ, 2 մոտետները (օր. 74), 3 մոտետները (օր. 110), «Չորս խնուտաշունչ երգերը» և այլն:

Բրամսի իմաստությունը արդյունք էր նրա խառնվածքի, տարիների կենսավորձի, անցյալի հոգևոր ժառանգության իմաստավորման ու յուրացման և վերջապես ամենակարևորը՝ Բրամս մարդու ներքին պայքարի, ինքնահաղթահարման, ապաշխարության և Արարչի կամքին տրվելու:

«Երանի սրտով մաքուրներին, որովհետև նրանք Աստծուն պիտի տես-

1. А. Швейцер, Н.С.Бах, М., 1969, стр. 307.

նեն»՝ այս հորդորին հետևելով է, որ Բրամսի սիրտը լցվում էր աստվածաշունչ մեղեդիներով: Ինչպես որ նույնը տեղի էր ունենում Յոզեֆ Հայդնի հետ, երբ ստեղծագործելուց առաջ նա դիմում էր աստծուն՝ խնդրելով լավ մեղեդիներ, թեմաներ:

Բրամսի ազնվության մասին վկայել է նաև Հերման Լևին: Համաճարեղ դիրիժորը դաշնակահարուհի Կլարա Շումանին գրել է. «Նա (Բրամսը – Դ. Ե.) ինձ երևաց որպես մաքուր արվեստագետի և մաքուր կերպար, իսկ դա մեր ժամանակներում շատ բան է վկայում»²: Իսկ բանաստեղծ Ռիխարդ Ֆոսը վկայում էր, որ Բրամսի անձը ներգործում էր ինչպես նախաստեղծ մաքրությանը ուժեղ լեռնային կենարար օդի մի ամբողջ հոսանք³: Սա Գեյրիմգերը վերագրում էր Բրամսի հոգևոր ուժին: Գերմանացի փիլիսոփա Գեորգ Լիխտենբերգն ասում էր. «Իմաստության առաջին քայլը՝ հարձակվել ամեն ինչի վրա, վերջինը՝ տանել այդ բոլորը»⁴: Այս խոսքերն, ասես, լուսաբանում են Բրամսի անցած ուղին: Ահավասիկ, պատանի կոմպոզիտորի առաջին գործերից մեկի՝ «Դաշնամուրային տրիոյի» (օր. 8) քննաբանը. «Թեկուզև մեռնես, բայց պիտի հաղթես»: Մինչդեռ վերջին երկերը՝ երգեհոնային խաղաղ պրելյուդները, հիմնված են հետևյալ ամունները կրող խորալների վրա. «Ամբողջ սրտով ձգտում եմ երանավետ վախճանիս», «Ով աշխարհ, ես պիտի քեզ քեզ»: Ահա այս երկու բևեռների միջև է ծավալվում կոմպոզիտորի ողջ արվեստը, այս երկու ամիսների միջև է աղեկոծվում այն ծովը, որ կոչվում է «Բրամս»: Ըստ Ալբերտ Շվայցների՝ կան «սուբյեկտիվ» և «օբյեկտիվ» արվեստագետներ: «Առաջինները, ի հեճուկս ժամանակի, իրենք իրենց օրենքն են ստեղծում, իրենց մտքերն արտահայտելու համար նոր ձևեր են կերտում: Այդպիսին է Ռիխարդ Վագները»⁵: Բախին Շվայցերը համարում է օբյեկտիվ արվեստագետ, քանզի նա իր դարի գավակն է, օգտվում է արդեն գոյություն ունեցող ձևերից և մտքերից և նորարարության չի ձգտում: Դրանց ապրած կյանքը և ապրումները ստեղծագործության միակ աղբյուրը չեն, ուստի իրենց երկերի էությունը չի բացատրվում հեղինակների ճակատագրով...

Բախի գործերը նույնը կմնային, եթե նույնիսկ նրա կյանքի ողջ ուղին այլ լիներ: Դիցուք, մենք ավելի շատ իմանայինք նրա կյանքի մասին, քան գիտեինք, և մեզ հասած լինեին նրա բոլոր նամակները, միևնույն է, նրա գործերի ծագման ներքին պատճառների մասին մենք տեղեկացված կլի-

2. К. Гейрингер, И. Брамс, М., 1965, стр. 105.

3. Անդ, էջ 355:

4. Գ. Լիխտենբերգ, Աֆորիզմներ, Եր., 1979, էջ 117:

5. А. Швейцер, И. С. Бах, стр. 5.

նեինք ոչ ավելի, քան այժմ: Օրյելտիվ արվեստագետի արվեստը ոչ քնանձնական է, այլ՝ վերանձնական⁶:

Ինչ վերաբերվում է Բրամսին, ապա նրան դժվար է «տեղավորել» Շվայցերի առաջարկած կադապարներում: Գեղարվեստական ձևերի կիրառման առումով Բրամսը Բախի պես «օրյելտիվ» է. նոր ձևեր, «սխեմաներ» չի ստեղծել, այլ հենքին նոր շունչ է հաղորդել: Հատկանշական է Բրամսի հակառակորդ Վագների գնահատականը: 1864-ին Վիեննայում տեղի է ունեցել այս երկու մեծերի միակ հանդիպումը, որի ժամանակ Բրամսը նվագել է իր դաշնամուրային «Վարիացիաները Հենդելի թեմայով» և Վագներն ասել է. «Անմիջապես երևում է, թե ինչի կարելի է հասնել՝ օգտագործելով հին ձևերը, երբ հայտնվում է նա, ով կարողանում է դրանց հետ վարվել»⁷:

Անշուշտ, որևէ ստեղծագործողի կյանքը և արվեստը միմյանցից բացարձակ մեկուսացած չեն: Խոսքը երաժշտության տիրույթի մեջ արտաքին ազդակի առավել կամ պակաս միջամտության մասին է: Օրինակ, Արամ Խաչատրյանն իր Ջութակի կոնցերտի մասին ասել է. «Ես հորինում էի, ասես, երջանկության ինչ-որ ալիքի կատարին՝ ամբողջությամբ համակված բերկրամբով: Ճախրանքի ու կյանքի արբեցումի այդ վիճակը փոխանցվեց երաժշտությանը»⁸: Սա դեռ չի նշանակում, որ այդ կոնցերտը ծրագրային է: Սակայն Ֆերենց Լիստի «Պրելյուդներ», Ռախմանինովի «Մեռյալների կղզին» և այլ նույնաբնույթ գործեր ծրագրային են, քանզի դրանց մեջ երաժշտությունը ծառայում է բանաստեղծական կամ այլ գաղափարի մարմնավորմանը: Մինչդեռ ծրագրային երաժշտությունը Բրամսը որակում էր որպես «գրականամոլություն»: Եվ ինչ գաղափարներ էլ որ մարմնավորեր որևէ կոմպոզիտոր, միևնույն է, արդյունքում գերիշխողը մնում էր երաժշտությունը և նրա օրենքները:

Պատահական չէ, որ Բրամսը չընդունեց Լիստ-Վագներիան նոր գերմանական երաժշտության բարեփոխումները, այլ գնաց, այսպես կոչված, «մաքուր երաժշտության» ուղիով, վերադարձավ Բախի և այլ պոլիֆոնիստների ավանդույթներին՝ նոր բովանդակություն հաղորդելով հին ձևերին:

Բովանդակության առումով Բրամսի արվեստը և նրա կյանքը մման են հաղորդակից անոթների: Բրամսի մամակագրությանը նվիրված երաժշտագետ Ռոզովոյի աշխատության գլուխներից մեկի հարցադրումը հետևյալն է. «Արդյոք Բրամսի կյանքը նրա երաժշտության «գաղտնի

6. Անդ:

7. К. Гефтингер, И. Брамс, стр. 98.

8. В. Юзефович, Арам Хачатурян, М., 1990, стр. 95.

ծրագիրն» է»⁹։ Բերվող փաստերն ապացուցում են, որ դա այդպես է։ Նույնիսկ ամենաչեզոք և հեռավոր թեմաներով գրված գործերի հերոսների կրծքում դարձյալ Բրամսի սիրտն է բարախում՝ լինի խաչակիր ասպետ Ռիմանլոն, սուրբ մահատակ եպիսկոպոս Էմմերանոն կամ Հաֆեզի երգերի սիրատուշոր հերոսը... Կան երկեր, որոնք պարզապես ինքնակենսագրական են։ Այդ մասին վկայում են «ծածկագիր ծրագիր» պարունակող գործերը. այդ մասին իր մամակներում և զրույցներում խոստովանել է ինքը՝ Բրամսը։

Կոմպոզիտորին նվիրված Կարլ Գեյրիմգերի մենագրությունից տեղեկանում ենք, որ 2-րդ սեքստետի (օր. 36) վերաբերյալ ընկերոջը՝ Յոզեֆ Գենսբախերին ուղղված մամակում Բրամսը գրել է. «Այստեղ ես ազատագրվեցի իմ վերջին սիրուց»¹⁰։ Կոմպոզիտորը նկատի ուներ երգչուհի Ագաթե ֆոն Ջիբոլդին, ում հետ մա այդպես էլ չամուսնացավ։ Նա Ագաթեին խոստովանել էր. «Ես սիրում եմ Զեզ... սակայն չեմ կարող կապանքներ կրել»...

Հիշյալ սեքստետի 1-ին մասում ջութակները երեք անգամ «արտասանում» են «Ագաթե» անունը, որի «տառերը»՝ a-g-a-d-h-e համապատասխանում են յա-սոլ-յա-ռե-սի-մի հնչյուններին։ Իսկ դաշմամուրային 1-ին կոնցերտի «Ադաջոն» Կլարա Շումանի, Կոմիտասի խոսքով ասած, «ծայնակարն» է, ինչպես այդ մասին դաշնակահարուհուն ուղղված մամակում վկայել է Բրամսն ինքը։

Անդրադառնալով Բրամսի 1-ին սիմֆոնիայի ստեղծման մախապատմությանը՝ Ռոգովոյը բերում է հետաքրքիր փաստեր։ Սիմֆոնիայում երաժշտագետը նկատում է Յոհաննեսի և Կլարայի միջև լուրջ տարածայնությունների հետևանքները։ Այս առիթով Ռոգովոյը վկայակոչում է Բրամսի «հնչող» մամակը Կլարային՝ գրված 1868-ի սեպտեմբերի 12-ին շվեյցարական Ալպերից։ Այն պարունակում է ընդամենը մեկ մախապատմություն «Արդ, ալպյան փողը այսօր շեփոքում է»։ Սրանից հետո նոտաներով շարադրված է մի մեղեդի, որի խոսքերն են. «Լեռներից ու դաշտներից, ուր խավար է ու արև, հղում եմ Զեզ հազար բարև»¹¹։ Ահա այս երգը՝ բազում խոսքերից ավելի ազդու, անմիջապես լուծեց Բրամսի և Կլարայի հակասությունները։ Եվ ութ տարի անց ալպյան փողի այս կանչը վերհառնեց 1-ին սիմֆոնիայի ֆինալում՝ գալարափողի հնչմամբ։ Եթե Ռոգովոյը զուգահեռ է անցկացնում 1-ին սիմֆոնիայի և Բրամսի կենսագրության միջև, ապա Գեյրիմգերն այն դիտում է գլոբալ տեսանկյունից՝ ընդգծելով Բրամսի 1-ին և Բեթհովենի 5-րդ և 9-րդ սիմֆոնիաների ընդհանրությունը՝

9. С. Роговой, Письма Иоганнеса Брамса, М., 2003, стр. 381.

10. Անդ, էջ 385:

11. Անդ, էջ 89:

համամարդկային հնչեղությունը: Այս գլուխգործոցները միավորող գաղափարը մարդկային պայքարն է և արարումը, «փշերի միջով առ աստղեր», «խավարից դեպի լույս» հաղթարշավը: Իսկ «ալպյան փողի» հիշյալ թեման ընկալվում է որպես փրկության ավետիս, որպես ծագող արև, որի շողերը ցրում են դժոխքի խավարը՝ «ազդարարելով հաղթանակ վախի և տառապանքների հանդեպ»¹²: Այս սիմֆոնիան բերևս ամենաբեթոժվածյալն է, ում նշանաբանն էր շիլլերյան «In Tyrannos» (Ընդդեմ բռնակալների) կոչը: Մինչդեռ Բրամսի պարագայում տիեզերական հսկամարտ ուժերի բախումը, պայքարը տեղափոխվում է կոմպոզիտորի ներաշխարհ, և բախումների ասպարեզը դառնում է մարդու սիրտը, «ուր վաղուց են հարևան Աստվածն ու սատանան» (Անգելուս Միլեզիուս): Ջուզաեռն անցկացնելով Շումանի «Հոնոսյան սիմֆոնիայի» և Բրամսի 3-րդ սիմֆոնիայի միջև՝ Ռոզովոյը վերջինիս մասին գրում է. «Սիմֆոնիայի մասերին և ամբողջ կառույցին բնորոշ է բալլադային ձևին հատուկ ազատությունը, որը սկիզբ է առնում ձևերի շումանյան անհավասարակշռվածությունից: «Լյա» և «դյա-բեմոլ» հնչյունների գաղափարաբանական հակասությամբ այստեղ վերհառնում է «Կրայսլերի և Բրամսի» պայքարը¹³: Հայտնի է, որ Բրամսն իրեն կոչում էր «Յոհաննես Կրայսլեր կրտսեր»՝ Էռնեստ Հոֆմանի «Խմբավար Կրայսլերի երաժշտական տառապանքները» նովելի հերոսի անվամբ:

Եվ Բրամսի անձի երկատվածությունը լավագույնս արտահայտվել է իր իսկ խոստովանությամբ՝ «Իմ մեջ պայքարում են Կրայսլերը և Բրամսը»¹⁴:

Յոհաննեսը Կրայսլերի պես ապրում է քաղերնիական, նյութապաշտական հասարակարգում և դատապարտված է մեմության ու տառապանքների: Քանզի նրա անձը երկփեղկված է դառը իրականության և հոգևոր կյանքի միջև: Այս տրամադրությունը արտահայտված է նաև Բրամսի մեկ այլ նամակում. «Այս աշխարհում մենք ոչ մեկին պետք չենք»¹⁵: Իսկ երբ իր ծննդավայր Համբուրգում մեծ շուրով նշում էին Բրամսի ծննդյան 50-ամյակը, նա դառնությամբ խոստովանել է ընկերոջը, թե իրեն այդպես էլ չարժանացրին Համբուրգի ֆիլհարմոնիայի դիրիժորի պաշտոնին. «Իսկ այժմ ես թափառաշրջիկ եմ»¹⁶: Եվ սա ասել է մի արվեստագետ, որ ղեկավարել էր Վիեննայի «Երաժշտասիրաց ընկերու-

12. Անդ, էջ 268:

13. Անդ, էջ 388:

14. Անդ, էջ 330:

15. М. Друскин, Иоганнес Брамс, М., 1970, стр. 24.

16. К. Гейрингер, И. Брамс, стр. 91.

թյունը», արժանացել Լոնդոնի ֆիլիարմոնիկ ընկերության ոսկե մեդալի... Հակասական էր նաև Բրամսի կացությունը, երբ Գերմանիան պարտության մատնեց Ավստրիային. նա արդեն ապրում էր Վիեննայում և ամբողջ եությամբ կապված էր ավստրիացիներին... Մարդկային հոգում առկա իրարամբեժ զգացմունքների հիշյալ հակադրամիասնությունը հոգեբանության մեջ բնութագրվում է «ամբիվալենտ» հասկացությամբ: Անշուշտ, նման հակասությունները այս կամ այն չափով դրսևորվել են բազում արվեստագետների ստեղծագործություններում: Ինչպես ասել է նրա հայրենակից Հերման Հեսսեն. «Ես մերթ երկնքում էի, մերթ՝ դժոխքում, բայց հաճախ՝ այստեղ և այնտեղ միաժամանակ»:

Ըստ վերլուծաբանների՝ Բրամսի բնավորության ձևավորման վրա ազդել են նաև ընտանեկան հակասությունները: Մասնավորապես նշում են, որ մայրը՝ Քրիստիանա Նիսսենը, հորից՝ Յակոբ Բրամսից մեծ էր 17 տարով: Նաև զուգահեռ են անցկացնում Յոհաննեսի և իր սիրեցյալ Կլարայի տարիքային տարբերության հետ. Կլարան 14 տարով մեծ էր Բրամսից: Գեյրիմգերը նշում է այն ծանր հարվածը, որ կրեց Բրամսը ծնողների ամուսնալուծությունից, երբ հոգով խաղաղասեր որդին ստիպված պիտի լիներ «դատավորի» դեր ստանձնել: Մայրը իր վերջին խոստովանական նամակում որդուն հաղորդել էր մի քանի ցավալի գաղտնիքներ: Այն, որ եսակենտրոն հայրն ավելի շատ վատնում էր, քան վաստակում, ամտաբեր էր զավակների ճակատագրի հանդեպ՝ համոզված լինելով, որ ինչպես ինքն էր հաճախ ասում. «Կտեսնես, որ տղաները ոչնչի էլ չեն հասնի»¹⁷:

Սա այն դեպքում, երբ 13-ամյա Յոհաննեսը, ինչպես իր հայրը, ստիպված էր լինում պանդոկներում նվագել: Եվ նրան հաճախ ուշ երեկոյան կանչում էին նվագակցելու պարտոկներին, որի համար չնչին գումար էին վճարում և թույլ էին տալիս խմել որքան ցանկանար: Սակայն պատանին այդ փորձությունն էլ էր հաղթահարել: «Քչերն են այսպես ծանր ապրել, ինչպես՝ ես», մի առիթով խոստովանել էր Բրամսը¹⁸: 1853-ին 20-ամյա Բրամսը կանգնել էր մի երկընտանքի առջև: Նրա սրտում պայքար էր ծավալվել Կլարա Շումանի նկատմամբ սիրո և նրա ամուսնու՝ Ռոբերտ Շումանի հանդեպ հավատարմությունը պահպանելու միջև: Չէ՞ որ երիտասարդ Բրամսի ասպարեզ գալուն և ճանաչմանը մեծապես նպաստել էր հենց Ռոբերտ Շումանը: Նա իր հրատարակած «Նոր երաժշտական հանդեսում» «Նոր ուղիներ» վերնագրված հոդվածում Բրամսին բնորոշել էր որպես «արվեստագետ, որը կոչված է կատարելապես արտահայտելու դարաշրջանի բարձրագույն դրսևորումը»¹⁹: Ըստ Գեյրիմգերի՝ Բրամսի

17. С. Роговой, Письма Иоганнеса Брамса, стр. 70.

18. М. Друскин, Иоганнес Брамс, стр. 30.

19. К. Гейрингер, И. Брамс, стр. 54.

հիշյալ ծանր ապրումները արձագանքվել են 1854-ին գրած մոայլ և պոոր-կումնալից բալլադներում, հետագայում մահ այդ օրերին հղացած 1-ին սիմֆոնիայում և դաշնամուրային կվարտետում, որոնք գրված են նույն «դո-մինո» տոնայնության մեջ, որում շարադրված է մահ Բեթհովենի դաշնամուրային «Պաթետիկ» սոնատը: Դաշնամուրային այդ բուռն կվարտետը բնութագրելիս Բրամսն ընկերոջն ասել է. «Պատկերացրու անելանելի վիճակում հայտնված մի մարդու, որն ուզում է ինքնասպան լինել»²⁰:

Ահա այսպես, վերթերյան որոնումներով, համլետյան վարանումներով Բրամսն ընթանում էր իր վեհ նպատակներին ընդառաջ: Հետագայում Բրամսը Կլարա Շումանին պիտի գրեր. «Բանական մարդը ոչինչ չի կարող փոխել... ուստի՝ առաջ...»: 1853-ին Բրամսը ծանոթացել էր հունգարացի ջութակահար Էդեն Ռեմենյիի հետ և որպես դաշնակահար հանդես եկել հյուրախաղերով Գերմանիայի մի շարք քաղաքներում: Եվ Բրամսի համար անսպասելիորեն մա ընդհատել էր համերգները և անհայտացել: Այս առիթով Բրամսը մեծ ջութակահար Յոախիմին գրել էր հետևյալը. «Եթե ես չկրեի Կրայսլեր անունը, այժմ ես ծանրակշիռ պատճառներ կունենայի փոքր-ինչ հուսալքվելու, անիծելու սերս արվեստի հանդեպ... դառնալու ճգնափուր... Ոչ մի անհրաժեշտություն չկար, որ ես ձեռք բերեի մահ այսպիսի դառը փորձ. այս առումով ես որպես պոետ և կոմպոզիտոր արդեն ավելի քան բավական մյուս ունեմ»²¹:

Նման և բազմապիսի շատ հարվածներ է ստացել Բրամսը: Սակայն այդ բոլորը մա հաղթահարում էր որպես իսկական արվեստագետ, որի «գլխավերևում աստեղագարդ երկինքն էր, իսկ ներսում՝ բարոյական օրենքը» (Ի. Կանտ): Եվ ճակատագրի այդ հարվածները մա հրաշքով փոխակերպում էր մարդկանց երջանկացնող երաժշտության: Անմա Ախմատովան կասեր. «Մի վիշտ ևս ավելացավ, մի երգ ևս կծմվի»:

Բրամսը բավական ինքնաքննադատ էր: Իր հաջողությունները վերագրում էր ոչ թե իր համաճիմ, այլ ունկնդիրների ոչ պահանջկոտությանը: Նա գտնում էր, որ դասականների «ուսկե դարն» անցել է և ժամանակակիցների մեջ չէր տեսնում մրանց հավասարագոր որևէ մեկին: Եվ պատահական չէ, որ մի առիթով մա ասել է, թե պատրաստ է իր ամբողջ արվեստը տալ Մենդելսոնի «Հեբրիդներ» մախերգանքի դիմաց: Իսկ երբ երկրպագուներից մեկը կոմպոզիտորին հյուրասիրել էր իր պատրաստած «Բրամս» անունը կրող գինին և հարցրել կարծիքը, Բրամսը պատասխանել էր. «Իսկ Բախ ամուսնով գինի չունե՞ք, ես կգերադասեի այն»:

20. Աճդ, էջ 64:

21. Աճդ, էջ 48:

Այս ամենը մա ասում էր սրտանց, այլապես որպես իր կյանքի երկու կարևորագույն իրադարձություն չէր մշի Գերմանիայի միավորումը և Բախի երկերի լիակատար ժողովածուի հրատարակությունը: Այո, Գերմանիայի ամբողջական տարածքը հայրենիքի մարմինն ու զրահն էր, իսկ Բախի աստվածաշունչ արվեստը՝ Գերմանիայի հոգին...

Բախի հանդեպ Բրամսի մեծագույն սերը բորբոքել են մրա ուսուցիչները՝ դաշնակահար Օտտո Կոսսելը և պոլիֆոնիայի վարպետ Կոմպոզիտոր Էդուարդ Մարքսենը: Վերջինիս նվիրված դաշնամուրային թիվ 2 կոնցերտը աշակերտի երախտագիտության և ուսուցչի պատգամների արգասիքն էր: Հավատարիմ մնալով իր ուսուցչին՝ Բրամսը հաստատում էր, որ աշխարհին պետք է մայել պոլիֆոնիկ ակնոցով: Հիրավի, աշխարհը, կյանքն իր բազմաձայնությամբ, լավագույնս կարող է արտացոլվել բազմաձայն երաժշտության մեջ:

Հատկանշական է, որ մա իր բարեկամ ջութակահար Յոզեֆ Յոախիմին համոզել էր, որպեսզի յուրաքանչյուր կիրակի միմյանց փոխանցեն բազմաձայնության մեկ վարժություն: Իսկ ահա երիտասարդ Ռիխարդ Շտրաուսին տրված վարպետի խրատը. «Չեք սիմֆոնիայում չափից ավելի են թեմատիկ աճյալարությունները: Միայն ռիթմով հակադրվող այդքան շատ թեմաների կուտակումը մի եռահնչյունի վրա ոչինչ չարժեն»²²:

Երախտապարտ Շտրաուսը հետագայում խոստովանել է. «Այնուհետև ես հասկացա, որ կոմտրապունկուն արդարացված է միայն այն դեպքում, երբ երկու կամ մի քանի թեմա, որոնք տարբերվում են ոչ միայն ռիթմով, այլև հարմոնիայով՝ ելնելով գեղարվեստական անհրաժեշտությունից, ստիպված են ժամանակավորապես միավորվել»²³:

Հիրավի, միայն պոլիֆոնիայի օրենքները, տրամաբանությունը կարող էին կարգավորել, տեղավորել Բրամսի հոգու կրակը, անսահման երևակայության թռիչքը, ձևավորել ներքին պառակտումից ժայթքող հրաբուխը: Վառ օրինակներից է 1-ին սիմֆոնիայի մախաբանը: Այստեղ միաժամանակ հակադրվում են երկու մեղեդի-կերպար՝ մեկը կրքոտ է, համառ, նպատակասլաց կերպով ձգտում է դեպի վեր՝ երկինք: Մյուսը, մեր ընկալմամբ, զղջում արտահայտող խոնարհ մեղեդի է, որ շարժվում է դեպի վար՝ հողը: Առաջինը շարադրում են ջութակները և թավջութակները, երկրորդը՝ փայտյա փողայինները, գալարավողերը և ալտերը: Միմյանցից հեռացող այս կենտրոնախույս մեղեդիների միջև լարվածությունը գնալով սաստկանում է: Այն ուժեղացվում է, միևնույն ժամանակ և զրսավում կոմտրաբասների և լիտավրի վիթխարի քայլերով, որ հարվածում են մույն կետին՝ տոնիկական «դո» հնչյունին, որը ձգում են 1-ին և 2-րդ գա-

22. Э. Краузе, Рихард Штраус, М., 1961, стр. 174.
23. Անդ:

լարափողերը: Եվ ինը տակտ անց տեղի է ունենում պայթյուն, իսկ հետագա «շղթայական ռեակցիայից» գոյանում է հնչյունագարդ մի տիեզերք...

Յնցող օրինակ է և 4-րդ սիմֆոնիան, հատկապես ֆինալը, որը կերտված է «պասակալիա» ձևով: Պոլիֆոնիկ վարիացիաների այս կտու ձևը հիմնված է 8 տակտից բաղկացած մի թեմայից, որը 31 անգամ հնչում է մերթ քասում, մերթ միջին, մերթ վերին ձայներում, ընդ որում՝ ամեն անգամ նոր հանդերձանքով՝ միահյուսված նորանոր ձայների, մեղեդիների հետ: Հակադրամիասնության զորեղ օրինակ է հենց առաջին վարիացիան: Թեմայի յուրաքանչյուր հնչյուն, որ տևում էր երեք քառորդ, այժմ մեկ քառորդ հնչելուց հետո գահավիժում է մեկ օկտավա ցած և հնչում մնացած երկու քառորդի չափով: Այսպիսով, բասերը մնանվում են հսկայի երերացող քայլերի: 1-ին ջութակների կրքոտ, առաջ մղվող մեղեդին նույնպես «դեմ է առնում» 2-րդ քառորդի վրա: Իսկ 2-րդ ջութակների և ալտերի հևացող սինկոպաները (շեշտափոխությունները) «դեմ են առնում» 3-րդ քառորդի վրա և ասես կրակի վրա յուղ են լցնում: Առաջընթացը զսպող այս արգելակների դիմադրությունը շիկացնում են «էմոցիաները», կուտակվում է վիթխարի էներգիա, որը ծնունդ է տալիս հաջորդ վարիացիային: 2-րդ վարիացիայում տեղի է ունենում էներգիայի մակընթացություն և տեղատվության չորս ցիկլ: Եվ ալիքներն անցնում են 3-րդ վարիացիայի տիրույթը: Եվ այսպես շարունակ: Այսպիսով, վարիացիաները մնանվում են բազմաստիճան մի հրթիռի, որի յուրաքանչյուր աստիճան այրվելով՝ կրակը փոխանցում է և բոցավառում հաջորդ աստիճանը: Եվ այս հրթիռը տանում է այնտեղ, որտեղ, ըստ երաժշտագետ Հերման Կրեչմարի, «մարդկայինը խոնարհվում է հավերժի առջև»:

1-ին, 3-րդ և 4-րդ սիմֆոնիաներում Բրամսը հանդես է գալիս որպես շեքսպիրյան, բեթհովենյան մակարդակի ողբերգակ: Միևնույն ժամանակ կիրառում է դրամատուրգիական ուրույն լուծումներ: 4-րդ սիմֆոնիայի ֆինալում զարգացումը փուլային է, իսկ Բեթհովենը գերադասում է միջանցիկ զարգացումները, հաղթանակի հասնում նպատակասլաց, հետևողական պայքարի միջոցով: Բեթհովենին ավելի բնորոշ է Մակեդոնացու պես մի հարվածով կտրել «գորդյան հանգույցը», մինչդեռ Բրամսը կարող էր համբերատար արձակել կծիկը:

Բրամսի 1-ին սիմֆոնիայի ֆինալում հաղթանակը ոչ թե արդյունք է հետևողական պայքարի, այլ մի երրորդ ուժի միջամտության: Ինչպես նշվեց, ամենաթեժ պահին պայքարն ընդհատվում է, և գալարափողի ավելիսը ազդարարում է փրկության լուրը, որը գալիս է երկնքից: Բանաստեղծ Տյուտչևի խոսքով ասած, փրկության լուրն «իջնում է երկնքից և ավիվում մարդկության ալելուծ ծովի վրա հանց հաշտեցնող մյուտոն»... Բացի վերը նշվածից՝ Բրամսի լեզվամտածողության և հուզաշխարհի առանձնահատկությունները դրսևորվում են իր երաժշտության հյուսված-

քի տարբեր բաղադրիչների միջոցով, ընդ որում՝ տարբեր համատեքստում տարբեր երանգներով: Դրանցից է պոլիռիթմիան, որը հանդիպում ենք բազում գործերում: Ձայներից մեկը շարժվում է «տրիոլներով», մյուսը՝ «դուոլներով» կամ «կվարտոլներով»: Ձայներից մեկը զսպում է մյուսի ընթացքը, և տպավորություն է ստեղծվում, թե երկու սիրտ է բաբախում: Հաճախ են հանդիպում «սինկոպալները», երբ շեշտը տեղափոխվում է ուժեղ մասից թույլի վրա՝ «կոտրելով» շարժման պարբերականությունը, իներցիան: Խորալն իր ակորդային կերտվածքով մի պահ դադար է ստեղծում ու պատնեշում հնչյունների անսահման հոսքը, ինչպես՝ 1-ին սիմֆոնիայի վերջում: Սրան հակառակ, 4-րդ սիմֆոնիայի ֆինալում հնչող խորալն ընկալվում է որպես խաղաղություն փոթորկից առաջ: Այն կարծես մի ժպիտ է՝ ուղղված իր հակառակորդ Վազներիմ:

Բրամսի այս խորալը արձագանքում է Վազների «Տանհոյզեր և ասպետների մրցույթը Վարթուրգում» օպերայի ուխտագնացների խորալին: Բրամս և Վազներ «ասպետների» մրցույթից շահեցին երաժշտությունը և մենք: Անդրադառնալով վերջին բաղադրիչին՝ մոտիվին, որն ըստ էության երաժշտության հյուսվածքի բջիջն է, նշենք Բրամսի նախասիրած ռիթմիկ դարձվածներից մեկը՝ «յամբը» (մեծավերջ): Այն բաղկացած է երկու հնչյունից՝ անշեշտ և շեշտված (շունչ և արտաշունչ): Երաժշտության մեջ այն արտահայտում է մաս հոգոց: Մեծավերջ մոտիվներից է շղթայված 4-րդ սիմֆոնիան բացող մեղեդին: 19 տակտերից բաղկացած այս թեմայում պարունակվում է 11 մեծավերջ մոտիվ:

Նույն ռիթմիկ բջիջներից է հյուսված մաս «սի-բեմոլ միմոր» դաշնամուրային ինտերմեցցոն (օր. 117, N 2): Այս երկու թեմաներն ասես «քույր-եղբայր» են: Ի դեպ, անդրադառնալով իտալական և գերմանական երաժշտության էական տարբերությանը՝ Գեորգ Հեգելը նշել է. «Գերմանական շատ երգերում կրկնվող «յամբերի» միասպաղաղ, մերկ վանկարկությունը, սպանում է մեղեդու ազատ, բերկրալի զեղումը և զսպում է նրա հետագա վերելքը»²⁴: Մակայն, ինչպես վերը նշվեց, Բրամսը «վարվել գիտեր հնագույն ձևերի հետ»: Ահավասիկ, հիշյալ ինտերմեցցոյում թեմայի մոտիվները միահյուսված են մվագակցությանը (ֆիգուրացիային) և մերթ-ընդմեք շողարձակում են՝ ինչպես լուսի ցուլը ծովի ալիքների կատարին: Նույնը և 4-րդ սիմֆոնիայում՝ մոտիվների մասնատվածությունը, դրանց միջև տարածությունը լրացվում են թավջութակների և ալտերի տավղանման արպեջջոներով:

Մեղեդիաստեղծման առումով սրանց հակապատկերն է, օրինակ, Ռախմանինովի դաշնամուրային 3-րդ կոնցերտի 1-ին մասի գլխավոր թեման, որը լայնաշունչ է և անտրոհելի: Իսկ Բրամսի այս երկու հանճարեղ

24. Г. Гегель, Эстетика, М., 1971, т. 3, стр. 304.

շնչակտուր թեմաներն իրենց հողաբաշխությամբ մոտենում են խոսակցական լեզվի կոնկրետությանը: Հավանաբար սա նկատի ուներ Կլարա Շումանը, որը, ցնցված Բրամսի «Ալտի, արական երգչախմբի և նվագախմբի ռապսոդիայից», հոգոց է հանել. «Ա՛խ, եթե մա կարողանար նույնքան սրտառուչ արտահայտվել խոսքերով»²⁵: Բրամսի ինքնամիտի բնավորության մասին են վկայում նաև Կլարային ուղղված մամակի հետևյալ խոսքերը. «Իմ մտքերը ես արտահայտում եմ հնչյուններով»: Հիրավի, ինչպես երաժշտագետ էլերտն է ասել. «Բրամսը մտածում է սրտով և զգում՝ ուղեղով...»:

Հասուն շրջանում Բրամսն ավելի շատ կիրառել է ոչ թե հակադրման, այլ համադրման սկզբունքը, և նրա գործերից շատերն ավարտվում են հաշտությամբ և մխիթարական տրամադրությամբ: Այդպիսին են «Գերմանական ռեքվիեմը», «Ճակատագրի երգը», «Պարկեների երգը», «Նեմիան» և այլն: Ըստ Գեյրիմգերի՝ Բրամսի համար երջանկության բարձրագույն դրսևորումը խաղաղ, մեղմ գորովանքն է:

Ինչպես նշվեց, Բրամսի երաժշտության գործությունը պայմանավորված է նաև անցյալի մշակութային ժառանգության իմացությամբ: Հիրավի, մա ամփոփել է 500 տարվա երաժշտության նվաճումները՝ սկսած Պալեստրինայից և Նիդեռլանդական պոլիֆոնիայի սկզբնավորումից մինչև իր ժամանակակիցների արվեստը: Բրամսը կիրառել է ոչ միայն պրոֆեսիոնալ երաժշտության հնագույն ձևերը, արտահայտչամիջոցները, այլև օգտվել է ժողովրդական երգարվեստի գանձարանից, մշակել 99 ժողովրդական երգ, այդ թվում՝ սերբական, հունգարական, գնչուական և այլն:

Հատուկ երանգ են հաղորդում նաև միջնադարյան եկեղեցական լադերը՝ «Ռեքվիեմ» 3-րդ մասի բարիտոնի մեներգը՝ գրված էռլական միմորում («Տեր, սովորեցրու ինձ, որ ես պիտի վախճանվեմ»), «Ով խեղճ աշխարհ» մոտետը (օր. 110, թիվ 2)՝ դորիական միմորում: Իսկ 4-րդ սիմֆոնիայի 2-րդ մասը բացող գալարափողի մեղեդին շարադրված է հնաբույր «փռյուզիական» միմորում: Եվ սա չէր կարող չանդրադառնալ սիմֆոնիայի այս մասի ընդհանուր տրամադրության վրա, որը Ռիխարդ Շտրաուսը բնորոշել է որպես «լուսնի լույսով լուսավորված, բարձունքներով ընթացող սգո փափոր»²⁶: Փաստորեն Բրամսի արվեստի ծավալը պատմականորեն կարելի է չափել միջնադարյան լադերից մինչև լադատոմայնության քայքայումը, որը տեղի ունեցավ 20-րդ դարում: Սա հաստատում է նաև կոմպոզիտոր Անտոն Վեբերը. «Վերին աստիճանի ցնցող օրինակ է Բրամսի «Պարկեների երգի» վերջավորությունը: Պարզապես ապշում ես, թե ինչ-

25. М. Друскин, Иоганнес Брамс, стр. 14.

26. К. Гейрингер, И. Брамс, стр. 175.

պիսին են այստեղ կադենցիաները և որքան է այս երկը հեռացել տոնայ-
նությունից»²⁷: Եվ համեմատելով Վագների հետ՝ Վեբերը եզրակացնում
է. «Հարժոնիկ կապերի տեսակետից Բրամսը, այնուամենայնիվ, ավելի
հարուստ է»²⁸: Այսպիսով, Բրամսի արվեստի դիսպազոնն է Պալեստրի-
նայից մինչև Շյոմբերգ...

Բրամսի վերջին գործերում ուժեղանում է միստիկ տարրը: Երբեմնի
ալեկոծ հոգին սկսում է առավել խաղաղվել: Եվ ոչ թե տառապանքն է քչա-
նում, այլ խոնարհությունն է շատանում:

Կարելի է ասել, որ Բրամսը վերապրել է Մայստեր Էքհարտի մա-
խանչած կյանքի բոլոր փուլերը: Ահավասիկ՝ «Խաղաղ և լուռ կյանքը, որ
անց է կացել Աստծո մեջ, լավ է: Ցավերով լի կյանքը, որն ապրվել է համ-
բերությամբ, ավելի լավ է: Բայց ցավով լի կյանքում խաղաղություն գտնե-
լը՝ լավագույնն է»²⁹: Ահա այդպիսի խաղաղություն գտավ և Բրամսը: Այս
մասին վկայում են մրա վերջին երգեհոնային պրելյուդները՝ հիմնված
խորալների վրա: Ահա մի քանիսի վերնագրերը՝ «Հիսուս իմ, որ ինձ ընտ-
րեցիր հավիտենական կյանքի համար», «Իմ քաղցր Հիսուս, ո՞րն էր քո
հանցանքը», «Օ, որքան երանելի եք դուք, բարեպաշտներ»: 11 պրելյուդ-
ներից երկուսը հիմնված են միևնույն խորալի վրա.

Ամբողջ հոգով տենչում եմ երանավետ վախճանիս,

Ուզում եմ պոկվել այս աշխարհից,

Որպեսզի տեսնեմ հավերժ բերկրանք.

Հիսուս, շո՛ւտ արի:

Ինչպես և Բախը, Բրամսը հրաժեշտ տվեց կյանքին երգեհոնային
հնչյուններով...

«Ով աշխարհ, ես պիտի լքեմ քեզ» պրելյուդի յուրաքանչյուր մախա-
ղասության վերջին ֆրագմերը (հանգերը) մեղմաձայն արձագանքվում են
տարբեր ստեղնաշարերի վրա: Այդ փոխկանչերը տարածության մեջ ըն-
կալվում են որպես «հնչյունային հեռանկար»՝ ֆորտեն իրական է, երկրա-
յին, իսկ «պիանոն»՝ հեռավոր, անդրաշխարհային, երկնային, թվում է՝
հրեշտակներն են արձագանքում: Սա հիշեցնում է Տերունական աղոթքը.
«Եղիցին կամք քո՝ որպես յերկինս և յերկրի»...

ԴԱՇԵՆԱՍՏՈՒՐԱՅԻՆ ԿՈՆՑԵՐՏ ԹԻՎ 1

Երաժշտական աշխարհում 1997-ը հռչակված էր Շոմբերտի և Բրամսի
տարի: Ուղիղ մեկ դար առաջ Վիեննայում վախճանվեց Բրամսը: Մեծ

27. А. Веберн, Лекции о музыке, Письма, М., 1975, стр. 66.

28. Անլ, էջ 68:

29. Мейстер Экхарт, Духовные проповеди и рассуждения, М., 1991, стр. 49.

ավստրիացի Հայդնի պես մա էլ կարող էր ասել. «Ես չեմ մեռնի իսպառ», քանզի նրա կյանքը շարունակվում է իր անմահ կորողներում՝ 4 սիմֆոնիա, 4 կոնցերտ, կանտատներ, խմբերգեր, մանրանվագներ և այլն:

«Թաքնված սիմֆոնիաներ»... այսպես է բնորոշել Բրամսի դաշնամուրային սոնատները Ռոբերտ Շումանը: Այդպիսին էր մանավանդ երկու դաշնամուրի համար գրված սոնատը, որը հեղինակը վերաձևակեց 1-ին դաշնամուրային կոնցերտի: Երկու դաշնամուրը հիրավի բավական չէր՝ «տեղավորելու» համար Բրամսի սրտի ալեկոծումները: Բրամսի արվեստի գիտակ Կարլ Գեյրիցները կոնցերտի 1-ին մասի ալեկոծումները բնութագրում է իբրև դիվային, մոայլ դեմոնիզմ, իսկ երաժշտագետ Դրոսկինը նկատում է Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայի արժազանքները: Այս գնահատականները ավելի շատ վերաբերում են 1-ին մասի գլխավոր և եզրափակիչ թեմաներին: Մինչդեռ օժանդակ թեման լուսավոր է՝ էպոսային պատումի հանդարտ ծավալումով: 1856-ին Բրամսը գրել է 23-ամյա Կլարա Շումանին. «Մեղմ գույներով կերտում եմ քո դիմանկարը, որը պիտի վերածվի «Աղաջոյի»¹: Խոսքը կոնցերտի 2-րդ մասին էր վերաբերում: Սա հիշեցնում է Շոպենի 2-րդ կոնցերտի միջին մասը, որը երգչուհի Կոնստանցիա Գլադկովսկայայի երաժշտական դիմանկարն է: Շոպենը դեռ իր 1-ին կոնցերտի ողորման մասին է ասել, թե այն մեծ է հուշեր արթնացնող մեղմ հայացքի, խոկմունք է զարնան պահին, բայց լուսնի ներքո: Լուսնի լույսով է ողողված մահ Բրամսի «Աղաջոն», բայց կարծես «աշնանային» լուսնի, մանավանդ հորոյների երգը, որից բխող լույսը կայծկլտում է դաշնամուրի տավիղային ալյակների վրա: Բրամսի ձեռագրում «Աղաջոն» վերնագրված էր. «Երանելի է մա, ով գալիս է Տիրոջ անվամբ...»:

Կոնցերտի 1-ին և 2-րդ մասերն իրենց դիմամիկայով ու կոնտրաստով ինչ-որ տեղ հիշեցնում են մահ Վիտտորե Կարպաչչոյի «Մուրբ Գեորգ» նկարը, որտեղ ձիավոր զորավարը խոցոտում է վիշապին, իսկ կտավի աջ մասում խոնարհ կանգնած է Անջելիկան, որը եկեղեցու խորհրդանիշն է: Ինչպես Գեորգ զորավարը Անջելիկային, այնպես էլ Բրամսը հավերժացրել է մահկանացու Կլարա Շումանի գեղեցիկ ու ներդաշնակ կերպարը՝ հավերժացնելով առաջին սերը: Բեթհովենի «Լուսնի սոնատի» միջին մասը Ֆերենց Լիստը բնորոշել է իբրև «ծաղիկ երկու անդունդների միջև»: Արդյոք սա չի՞վերաբերվում մահ Շոպենի և Բրամսի Կոնցերտներին, չէ՞ որ ինչպես Ջուլիետտա Գուակարդին, որին Բեթհովենը նվիրել է սոնատը, այնպես էլ Կոնստանցիա Գլադկովսկայան և Կլարա Շումանը անբառաժաղիկներ են:

Կոնցերտի վերջնամասը վիրտուոզ մի ոռնդո է, ուր հերոսական շնչով

1. К. Гейрингер, И. Брамс, стр. 264.

գրված քեման փոխեփոխ հնչում է դաշնամուրի և նվագախմբի նվագա-
բաժնուն՝ ընդմիջվելով հակընդդեմ դրվագներով: Ջգուշությամբ խոստո-
վանեմ, որ Բրամսի երաժշտության մեջ հյուսիսային հովերը, վիկինգային
լայն թափը, որ առավել արտահայտված է նրա հետագա սիմֆոնիանե-
րում, գալիս են Սկանդինավիայից, հավանաբար մոր՝ նորվեգուհի Քրիս-
տիանա Նիսենի գեներով: Կոնցերտի առաջին կատարումը տեղի է ունե-
ցել 1859-ին, Համովերում, այնուհետև Լայպցիգում: Կատարում էր հեղի-
նակը՝ Յոզեֆ Յոախիմի դիրիժորությամբ: Ընդամենը մի քանի ծափ տվե-
ցին, դրանք էլ մարեցին աղմուկի տակ: Այս առիթով Բրամսն իր ոճով գրել
է Կլարա Շումանին. «Համերգը շատ լավ անցավ... Դու հավանաբար գի-
տես, որ այն տապալվեց... Բայց դա իմ վրա ոչ մի ազդեցություն չբողեց»²:
Բրամսն իր արժեքը լավ գիտեր: 1865-ին Մամհայմում շատ լավ ընդունե-
ցին Բրամսի և դիրիժոր Լեվիի ելույթը, նույնը՝ 1874-ին Վիեննայում: Երևի
թե լավագույնը համարվում է 1895-ի համերգը դաշնակահար Էժեն դ'Ալ-
բերի կատարումը՝ Բրամսի ղեկավարությամբ: Ըստ Միխայիլ Դրոսկինի՝
«կան կոմպոզիտորներ, որոնք ներխուժում են մեր հոգևոր կյանքի մեջ... ու
տանում իրենց հետևից: Այդպիսին էր Բեթհովենը: Բայց լինում է այնպես,
որ երաժշտությունը միանգամից չի գերում լսողներին, և միայն երբ կարո-
ղանում են հաղթահարել հուզական զսպվածության արգելքը, որով հեղի-
նակը պատմե՜լ է իրեն, որպեսզի զսպի իր մտքերի ու զգացմունքների
անսահմ հոսքը, այնժամ ամբողջությամբ բացահայտվում է կոմպոզիտո-
րի ստեղծագործությունների կատարելությունը: Այդպիսին է Բրամսը»³:
Ֆուրտվենգլերն էլ ասում էր. «Բրամսի երկերը թաքնված գանձեր են, և ով
հայտնագործի, անսպառ հարստության տեր կդառնա»: Բրամսն այնքան
խորն է, որ նույնիսկ Բեռնարդ Շոուն է շփոթվել գնահատելիս: 1-ին կոն-
ցերտը նրան թվացել է հնչյունների մի բարդ կույտ, որը կարող է հաղթա-
հարել ցանկացած օրիորդ, եթե օժտված է պատշաճ տեխնիկայով: Սա-
կայն 48 տարի անց նա գրել է. «Բրամսի երաժշտության այս շուտափույթ,
եթե չասեմ, հիմար գնահատականը լավ մախազգուշացում կլիներ բոլոր
չափից ավելի իմացող ընմադատներին... Իսկ ես, երբ գրում էի հողվածս,
դեռ չէի գնահատել Բրամսի յուրօրինակությունը: Ներողություն եմ խընդ-
րում»⁴:

Բրամսի արվեստի գազաթներից է «Գերմանական ռեքվիեմը» (ստեղ-
ծագործություն թիվ 45, առաջին կատարումը՝ 1868-ի ապրիլի 10-ին, Բրե-
մենի Մայր տաճարում): «Ռեքվիեմ» բառով է սկսվում կաթոլիկ հոգե-
հանգստյան մեսսան՝ «Հանգիստ հավիտենական տուր նրանց, Տեր...»:

2. Աճ, էջ 76:

3. М. Друскин, Иоганнес Брамс, стр. 5.

4. Бернгард Шоу, О музыке и музыкантах, Москва, 1965, стр. 165.

Հանգուցյալներին անդորր հայցող սգո երգեցողության առաջին նմուշները հռոմեական ծիսակարգում երգվել են լատիներեն: Երաժշտական մասերի շարքը կարգավորվել է 14-րդ դարում՝ գրիգորյան խորալների մի փունջ, որտեղ «Փառք» և «Հավատամք» մասերի փոխարեն ներմուծված են «Ահեղ դատաստանը» և այլ դրվագներ: Ռեքվիեմների առաջին հեղինակներն են Յոհաննես Օկենեմը, Գիյոմ Դյուֆային, Պալեստրինան, Լասսոն... Հետագայում փոփոխության ենթարկվեցին ոչ միայն մասերի քանակը, այլև լեզուն: Գերմանական ռեքվիեմներ հորինել են Հ. Շյուտցը, Պրետորիուսը, Միխայիլ Հայդնը: Գերմանականի հիմքում ընկած են լյութերյան Աստվածաշնչից քաղված տեքստեր:

1865 թ. ապրիլի 24-ին Կլարա Շումանին հղած նամակից երևում է, թե ինչպիսի ակնածանքով ու խստապահանջությամբ է Բրամսը վերաբերվել իր ապագա Ռեքվիեմին: «... Խնդրում եմ ցույց մի տուր Յոախիմին խղմբերգս, որը տվյալ պահին հիշյալ «Գերմանական ռեքվիեմի» ամենաթույլ մասն է... Քանի որ մտահղացումս կարող է ի չիք դառնալ... ուստի գոնե այժմ կարդա այն սքանչելի տեքստը, որով պիտի սկսվի ստեղծագործությունը: Ֆա-մաժոր խմբերգը առանց ջութակների, բայց տավղով և այլ գեղեցկություններով՝ հետևյալ տեքստով.

«Երանի սգավորներին, քանզի նրանք կմխիթարվեն:

Ովքեր արցունք են ցանում, երջանկություն կհնձեն:

Ովքեր շալակած տանում էին սերմերն իրենց ու լաց լինում զնախս,

Հետ պիտի գան ցնծալով և բարձած պիտի բերեն խրճերն իրենց»:

Տեքստը կազմել են Աստվածաշնչից: Զեզ ուղարկված խմբերգը չորրորդ համարի տակ է: Երկրորդ համարը դո-մինորում է քայլերգի տեմպով. «Ամեն մարմին նման է խոտի, և մարդու ամբողջ փառքը նման է խոտածաղկի»: Մի՞թե նման գերմանական տեքստը կարող է քեզ նույնքան դուր գալ, որքան սովորական լատինականը: Լիառույս եմ, որ այս ամենը կկարողանամ ինչ-որ չափով ամբողջացնել, ընդսմին չկորցնելով արիությունս և խանդավառությունս»⁵:

Նման ռեքվիեմ ստեղծելը Շումանի չիրականացված մտահղացումն էր, որը խթանեց Բրամսին: Վերջինիս «Գերմանական ռեքվիեմը» ներառում է իր մեջ նախորդների նվաճումները: Այստեղ շաղախված են խորալային խաղաղ մեղեդիները, եռական պարզ հնչյունաշարը (3-րդ մասի բարիտոնի մեներգում) և ռոմանտիկ երաժշտության բարդ ելևէջները: Ոճական քողարկված առնչությունները հաղորդակից են դարձնում անցյալին, համակում հավերժի հովերով: Նշմարվում են աղերսներ Բախի «Ակտուս տրագիկոս» կանտատի հետ, բարիտոնի հիշյալ մեներգը («Տեր, սովորեցրու ինձ, որ ես էլ պիտի մեռնեմ») նմանվում է Բեքհովենի

5. С. Роговой, Письма Иоганнеса Брамса, стр. 74.

«Բրիստոսը Չիթենյաց լեռան վրա» օրատորիայից Հիսուսի ռեչիտատիվին (ասե՛րգ), 3-րդ և 6-րդ մասերի կրկնակի (երկու թեմայով) ֆուգաները գրված են հենդեյլյան մեծակերտ ոճով ու ոգով և այլն:

Բրամսի «Ռեքվիեմը» բաղկացած է յոթ մասից: 1-ին մաս. «Երանի՛ սգավորներին, քանզի նրանք կմխիթարվեն: Ովքեր արցունք են ցանում, երջանկություն կհնձեն...»:

2-րդ մաս. «Որովհետև ամեն մարմին խոտի պես է և մարդու ամեն փառքը խոտի ծաղկի պես, խոտը չորացավ և նրա ծաղիկը թափվեց: Իսկ Տիրոջ խոսքը մնում է հավիտյան...»:

3-րդ մաս. «Տե՛ր, սովորեցրու ինձ, որ ես էլ պիտի մեռնեմ... Որքա՛ն անցողիկ են բոլոր նրանք, որոնք կուտակում են ունայն հարստություններ՝ չիմանալով, թե վերջում ինչ է սպասվում, մոլորվում ու մոլորեցնում են ուրիշներին... Հովանուդ տակ են արդարները»:

4-րդ մաս. «Որքա՛ն գոյովալից է քո օթևանը, գորաց Տե՛ր...»:

5-րդ մաս. «Դուք դեռ սգո մեջ եք... Ես շատ կորուստներ եմ ունեցել, բայց վերջապես գտա սփոփանք: Արդ, թող դա մխիթարի ձեզ, ինչպես մայրը...»:

6-րդ մաս. «Այստեղ չէ մեր իսկական ոստանը, մեզ ձգում է ավելի հուսալի կացարանը...»:

7-րդ մաս. «Երանի՛ մնջեցյալներին, նրանց վաստակի պտուղները ևս ձուլվել են Արարչին...»:

«Ահեղ դատաստան» դրվագի բացակայությունը ընդգծում է Բրամսի կոթողի մխիթարական բնույթը: Մոր մահից հետո (1865) կոմպոզիտորը գրում է Կլարա Շումանին. «Բանական մարդը ոչինչ չի կարող փոխել...»⁶: Բրամսը հաշտվում է ճակատագրի հետ: 32 տարեկան էր, իսկ ահա ութ տարի առաջ նույն Կլարային նա հղել է. «Գեղեցիկ, իսկական մարդը խաղաղ պիտի լինի թե՛ ուրախության, թե՛ տխրության, թե՛ սգո պահերին»⁷: Եվ «Ռեքվիեմում» հեղինակը հավատարիմ է մնում այս կանխադրույթին: Ըստ Կարլ Գեյրինգերի, ցանկացած այլ կոմպոզիտոր «Հավիտենական ուրախությամբ թող լցվեն նրանք» խոսքերը կհնչեցնեն ամենայն ուժով, սակայն Բրամսը, որ մինչ այդ հասել էր գերհինչողության, մեղմում է մինչև պիանիսիմո (շշուկ), քանզի երջանկության գերագույն դրսևորումը նրա համար մեղմ գորովանքն է»:

Ամբողջ «Ռեքվիեմը» ողողված է մեղմիկ լույսով: 1-ին մասում բացակայում են ջութակները, կլառնետները և սուր շեփոհները, հնչողությունը

6. К. Гейрингер, И. Брамс, стр. 108.

7. С. Роговой, Письма Иоганнеса Брамса, стр. 59.

8. К. Гейрингер, И. Брамс, стр. 331.

երգեհոնային է: Բրամսյան հավասարակշռվածությունը տարածված է կոթողի բոլոր գործոնների վրա: Այն սիմետրիկ է, մասերի 3+1+3 կառուցվածքով, առանձին մասերում ևս գերիշխում է եռմասանի ձևը: Դրանք մոլորակների պես պտտվում են մեղմօրոր 4-րդ մասի շուրջը, որը գերմանական ժողովրդական օրորոցային է հիշեցնում: Հնչերանգային ընդհանրությունները կոտ կապում են մասերը, որոնք համակենտրոն շրջանների նման ձայնակցում են միմյանց, 1-ինը՝ 7-րդին, 2-րդը (սգո քայլերգը)՝ 6-րդին, 3-րդը՝ 5-րդին: Եվ այս ամենի վրա վերհառնում է մոր կերպարը՝ ինչպես Ռաֆայելի Տիրամայրն՝ ամպերի վրա: Սակայն Բրամսը Բրամս չէր լինի, եթե տիեզերացումը պոթեկումով, գիսաստղի կամ կայծակի փայլատակումով չլուսավորեր իր հոգու խորխորատները, սանդարամետը: «Մահ, ո՞ր է քո խայթոցը, դժոխք, ո՞ր է քո հաղթանակը» դրվագում կարծես երևում են աստղերը լիզող հավիտենական կրակի լեզվակները, բայց Մահվան պարի այդ մրրկապտույտը կասեցնում են լարայինների շողերը, և լույսը բացվում է («Տեր, քեզ վայել է փառք...»): «Ռեքվիեմը» ներդաշնակում է մեր հոգիները, հուսադրում. «Ահա մի խորհուրդ եմ ասում ձեզ, ոչ թե ամենքս կննջենք, այլ ամենքս կփոխվենք, որովհետև փողը կփչի և մեռյալները հարություն կառնեն անապականելի...» (6-րդ մաս): «Ռեքվիեմը» թևավորում է մեր հոգիները սուրբ աղավնու թևերով (ու տավիղի գեփյուռով), տանում մահից դեպի հավիտենական կյանք, մեղավոր Ադամից դեպի Բրիստոս...

Որքա՛ն չքմաղ է այս երեկո
արքայադուստր Մալոմեն...:
Օսքար Ուայլդ

Ժամանակին Բեթհովենը մերժել է «Դոն Ժուան»-ի քեմայով օպերա կերտելու գաղափարը՝ այդ նյութը համարելով ոչ բարոյական: Այլ էին Մոցարտի ժամանակները, բարբերը, որոնք հանդուրժում էին նման սյուժեին անդրադառնալ: Մակայն Բեթհովենի ապրած մախափոթորկային ժամանակաշրջանը պահանջում էր ոչ թե սիրային արկածներ, այլ հերոսականություն: Ժամանակ, որի նշանաբանն էր Ֆրիդրիխ Շիլլերի բոցաշունչ կոչը՝ «Մո tirannos» – «Ընդդեմ բռնակալների»: Պատահական չէր, որ Բեթհովենն իր 3-րդ սիմֆոնիան վերանվանեց: Պատառոտելով Նապոլեոնի անունը կրող տիտղոսաթերթը՝ կոմպոզիտորը նորի վրա գրեց պարզապես «Eroica»՝ հերոսական: Ահա այսպես արտահայտվեց Բեթհովենի հիասթափությունը Նապոլեոնից, քանզի նա, հակառակ խոստումներին



և սպասումներին, իրեն հռչակեց կայսր: Անշուշտ, «Դոն Ժուանի» բովանդակության արատավոր կողմերն ի գորու չեղան ստվերելու Մոցարտի երաժշտությունը, և նա կերտեց մի գլուխգործոց:

Մինչդեռ Բեթհովենի աշխարհայացքն առավել գաղափարական էր, ինչը լավագույնս դրսևորվեց «Ֆիդելիո» օպերայում, «Էգմոնտ» մախերգանքում, 5-րդ սիմֆոնիայում և այլ կոթողներում: Այս իմաստով կարելի է համաձայնել Գեորգի Չիչերինի հետևյալ գնահատականի հետ: «Ինչ-որ տեղ ես կարդացել եմ, – գրել է նա, – որ Մոցարտի մոտ գերիշխում է Erotica-ն, իսկ Բեթհովենի մոտ՝ Eroica-ն: Տարբերությունը մի փոքրիկ «ե» տառի մեջ է, բայց այդ փոքրիկ «ե»ի մեջ մի ամբողջ աշխարհ է տեղավորվում»¹:

Եվ Չիչերինը համամիտ է այն երաժշտագետներին, որոնք Մոցարտի արվեստում տեսնում են մի կողմից իրական կյանքը, ծաղկող հողը, լուսե-

1. Г. В. Чичерин, Моцарт, стр. 128.

դեն մաքրությունը, մյուս կողմից՝ տիեզերական ուժերը, հեղեմական բա-
քոսատոճները, հոռետեսությունը, դիվայինը: «Մոցարտի երկերում նկատ-
վում է նաև «նախաստեղծ բառսի» շարժումը», ավելացնում է Չիչերինը:
Եվ այս ամենը Մոցարտը մարմնավորում է ու ներկայացնում «մաքուր
ձեռքերով» ու սրտով՝ եթերային հնչյունների միջոցով այնպես, ինչպես
լույսը, որ թաթախվելով ցեխի մեջ չի ապականվում:

Մոցարտն իր եթերային պարզությամբ մնաց անգերազանցելի, սա-
կայն «դեմոնիզմը», հեթանոսական հովերը առավել դրսևորվեցին դեկա-
դանսի, անկումային արվեստի, այունհետև՝ 20-րդ դարում արկածվող
էքսպրեսիոնիզմի ժամանակաշրջանում: Հիշենք Գուստավ Մալերի, Ալեք-
սանդր Սկրյաբինի, Առնոլդ Շյոնբերգի և այլոց ստեղծագործությունները:
Իսկ ֆաշիզմի օրոք պարզապես մշակույթի գոյությունն էր վտանգված:
Մական ֆաշիստների կողմից հրկիզված գրքերի խարույկներից վյունի-
կի պես վեր հառնեցին դասականները: Նացիստները չկարողացան նաև
լռեցնել ժամանակակիցների՝ Թոմաս Մանի, Վիլհելմ Ֆուրտվենգերի,
Ռիխարդ Շտրաուսի, Արթուր Տոսկանինիի ձայնը:

Ֆաշիզմի նկատմամբ Ռիխարդ Շտրաուսի հակակրանքի մասին է
վկայում մի դեպք, որը կոմպոզիտորին նվիրված մեմագրության մեջ մեջ-
բերել է Էռնստ Կրաուզեն: 1933-ին Շտրաուսը լրացրել էր կայսերական
երաժշտական պալատի կողմից տրված մի հարցաթերթիկ, որի կետերից
մեկը պահանջում էր ապացույցել կոմպոզիտոր լինելու փաստը, և որպես
երաշխավորներ, անհրաժեշտ էր վկայակոչել երկու հայտնի ժամանակա-
կիցների անունները:

Եվ Շտրաուսն այդ հարցաթերթիկում, իբրև երաշխավորներ, գրել էր
իր «նախնիների»՝ Մոցարտի և Վագների անունները:

Այս հեզմանքի մեջ լիակատար ճշմարտությունն այն է, որ Շտրաուսն
իրականում մեծ ազդեցություն էր կրել թե՛ մեկից, թե՛ մյուսից, և «վարդերի
ասպետ» օպերայի հեղինակին, հիրավի, կարելի է անվանել 20-րդ դարի
Մոցարտ:

Մական մինչև այդ «վարդերի բուրմունքին» հասնելը Շտրաուսը հար-
թել էր երկար ու ձիգ ճանապարհ, որն անցնում է փշերի և «չարի ծաղիկ-
ների» միջով: «Չարի ծաղիկներ» ասելով, նկատի ունենք բողբոջյան դե-
կադանսը, որի ազդեցությունը երկար ժամանակ զգացնել է տվել Շտրա-
ուսի և այլոց արվեստում:

Դրա վառ օրինակն է 1905-ին ստեղծված «Մալոմե» օպերան: Ըստ
Կրաուզեի, Մալոմեի թեման համահունչ էր 19-րդ դարի վերջի չափազանց
բորբոքված տրամադրություններին: Եվ հուզումների այդ ալիքները վեղ-
վեցին 20-րդ դար:

Չնայած սահմոկեցուցիչ բովանդակությանը, գուցեև հենց դրա շնոր-
հիվ, Մալոմեի պատմությունը գրավել է շատերի ուշադրությունը: «Մինչեւ

1912-ը ֆրանսիացի 2.789 բանաստեղծներ տաղաչափել են Հերովդիասի աղջկայ մասին»²: Եթե հետևենք Սալոմեի տարածմանը՝ ժամանակի մեջ, ապա կտեսնենք հետաքրքրական մի պատկեր:

1867-69 թվականներին Ստեֆան Մալարմեն ստեղծեց «Հերովդիադա» պոեմը:

1876-ին Գյուստավ Մորոն կերտեց «Հերովդեսի առջև պարող Սալոմեն» հայտնի նկարը:

1877-ին լույս տեսավ Գյուստավ Ֆլոբերի «Հերովդիադա» պատմվածքը, որը նույն թվականին ռուսերեն թարգմանեց Իվան Տուրգենևը: Այս թվականին ծնվեց նաև Յոհաննես Բրամսի մույնամուն երգը (լսո՛ւք՝ Գոդֆրիդ Կելլերի):

1881-ին ստեղծվեց Ժյուլ Մասնեի «Սալոմե» օպերան (ըստ Ֆլոբերի):

1893-ին՝ Օսքար Ուայլդի «Սալոմե» դրաման և այն զարդարող Օբրի Վինսենտ Բյորդալեյի «Սալոմե» նկարը՝ 1894-ին:

1905-ին՝ Ռիխարդ Շտրաուսի «Սալոմե» օպերան (ըստ Օսքար Ուայլդի):

1906-ին՝ Ֆրանց Ֆոն Շոուկի «Սալոմե» գեղանկարը:

1907-ին՝ Ֆլորան Ծմիտի «Սալոմեի ողբերգությունը» մնջախաղ-դրաման: Նույն թվականին Վարդգես Սուրենյանցը կերտեց «Սալոմե» նկարը: Մեկ տարի անց Ուայլդի «Սալոմե» դրամայի համար երաժշտություն գրեց Ալեքսանդր Գլազունովը:

1922-ին լույս տեսավ Օսքար Ուայլդի «Սալոմեն» Վահան Տերյանի հայերեն թարգմանությամբ:

1925–1926-ին Հակոբ Գյուրջյանը սև թրոնգից քանդակեց Սալոմեին՝ Հովհաննես Մկրտչի կտրված գլուխը սկուտեղի վրա բռնած:

Եվ վերջապես 1944-ին Պաուլ Հիմդենիթը ստեղծեց «Հերովդիադա» մնջախաղը (ըստ Մալարմեի): Ծառ չեն այն թեմաները, որոնց երբևէ անդրադարձել են այնքան շատ արվեստագետներ, որոնք, ասես, արձագանքել են մեկը մյուսին: Ինչպես նշում է Էռնստ Կրաուզեն, Օսքար Ուայլդը «Սալոմե» դրաման ստեղծել է Գյուստավ Ֆլոբերի «Հերովդիադա» պատմվածքի և Յոթիս Գյուխամանսի վեպի ազդեցությամբ: Ի դեպ, Հերովդիադայի թեմային անդրադարձել էր դեռ Լեոնարդո դա Վինչին, հայտնի է նաև Տիցիանի հանճարեղ կտավը՝ «Սալոմեն Հովհաննես Մկրտչի գլուխը ձեռքին»: Ուայլդը իր դրաման գրել է ֆրանսերենով և հասցեագրել մեծ դերասանուհի Սառա Բեռնարին:

Ռիխարդ Շտրաուսը օգտվել է Հեդվիգա Լախմանի գերմաներեն

2. Արծուի Բախչինեան, Վարդան Մաթեոսեան, Ծամախեցի պարուհին, Եր., 2007, էջ 63: Այս գիրքը նվիրված է Սալոմեի կերպարի լավագույն կերտողներից մեկին՝ հայ պարուհի Արմեն Օհանյանին (Սոֆյա Փիրբուդաղյան, 1887–1976):

քարգմանությունից: Դրամայի տեքստում որոշ կրճատումներ կատարելով՝ Շտրաուսը ստեղծել է մեկ գործողությամբ կոտ օպերա:

Ահա այդ օպերայի հակիրճ բովանդակությունը: Հրեաստանի քառապետ թագավոր Հերովդեսի պալատում խնջույք է: Հին ջրհորից լավում է բանտարկված Յոքանաանի, այսինքն՝ Հովհաննես Մկրտչի, աղաղակը, որը գերում է Հերովդեսի խորթ դուստր Սալոմեին: Մինչդեռ Յոքանաանը դատապարտում է թագուհուն՝ անամոթ Հերովդիսի հետ, արքունիքի խրախճանքները, Հերովդեսի հեշտասիրությունը և ավետում Փրկչի գալուստը, Սալոմեն տենչում է Յոքանաանի սերը, սակայն մարգարեն անիծում է այդ պազշուտ կնոջը: Հերովդեսը, գայթակղված Սալոմեի կրքոտ պարով, խոստանում է տալ պարուհուն այն ամենը, ինչ նա կցանկանա: Եվ հուրախություն Հերովդիսի պալատում պահանջում է արծաթե սկուտեղի վրա մատուցել մարգարեի գլուխը: Ամբակված կրքով բռնկված, Սալոմեն համբուրում է մարգարեի կտրված գլուխը: Յնգված թագավորը հրամայում է սպանել Սալոմեին: Եվ զինվորները վահաններով ճզմում են այդ հրեշավոր կնոջը:

Օպերայի երաժշտությունը մանրամասնորեն հետևում է լիբրետոյին և արտացոլում գործողության մանրամասները: Երաժշտությունը կատարում է ոչ միայն հայելու, այլև կարելի է ասել, խոշորացույցի դեր: Այն տեսանելի, շոշափելի է դարձնում ամենամրբին հոգեշարժումները, ուժեղացնում հուզականությունը, իսկ Սալոմեի պարում ասես ուրվագծում կնոջ մարմնի «դժոխսային ելեշները», ինչպես կասեր Դոստոևսկու հերոսը: Երաժշտագետ Բորիս Ասաֆևը Գլինկայի սիմֆոնիկ երկերը բնորոշել է որպես «տեսիլային»: Ակադեմիկոսը նկատի ուներ այն, որ լսելով այդ գործերը, պատրանք է ստեղծվում, թե տեսնում են ու զգում այն, ինչի մասին պատմում է երաժշտությունը, օրինակ, Իսպանիան արտացոլող գործերում՝ մադրիդյան ամառային գիշերվա բուրմունքները և այլն: Առավելապես Ռիխարդ Շտրաուսի արվեստում՝ «Սալոմե» օպերայում, զգացվում են արևադարձային լուսնկա գիշերվա զգեստները, մեղմ հովիկը, շշուկներ, հոգոցներ... Շտրաուսի նպատակն էր հափշտակել, հմայել, ցնցել, արբեցնել ունկնդրին: Այդպես էլ եղավ: Կայծից բռնկվում է հրդեհը և հասնում աղետալի չափերի, այդպես է նաև օպերայի երաժշտության անշեշ և անշեղ վերելքը: Էռնստ Կրաուզեի խոսքով ասած, «այս նվագախմբային բոցը, չծածկելով երգաբաժինը, այնուամենայնիվ լարվածության գագաթնակետում կարծես գերիշխելով՝ մերթնդները զգացնել է տալիս իր վիթխարի ուժը»³: Եվ հերոսուհու կրքերի շիկացումը այնքան ու մոխրացնում է հենց իրեն՝ Սալոմեին, միևնույն ժամանակ և իր զոհին՝ Յոքանաանին... Շփեցվելի բնորոշմամբ՝ «սեռերի գաղտնի պատե-

3. Э. Краузе, Рихард Штраус, М., 1961, 328.

րագմի» գաղափարը շատ է արծարծվել 19-րդ դարավերջին, 20-րդ դարի սկզբին: Սեռերի այդ հակամարտությունն իր կենդանի մարմնավորումն է գտել դրամատուրգիայում:

Երաժշտագետ Միխայիլ Տարականովը «Ալբան Բերգի երաժշտական քաղաքում» աշխատությունում անդրադառնում է «սալոմեական» սիրո խնդրին: Սեր, որը ահավոր դաժան մի խաղ է: Եվ դա զարմանալի չէ: Անարդար, դաժան հասարակության մեջ նույնիսկ մարդկային լավագույն զգացմունքը պատճառում է ցավ և տառապանք, վերածվում իր հակապատկերի: «Ի՞նչը կարող է սեր առաջացնել հղիացած Սալոմեի սրբություն, — հարցնում է Տարականովը ու շարունակում, — միայն գիտակցումն այն բանի, որ իր սիրո էակը անդրդվելի է մնում զգացական հմայքի ազդեցությամբ: Երիտասարդ մարգարեի համառ դիմադրությունը նետում է նրան մահվան գիրկը: Սալոմեի սերը մահաբեր է, ինչպես նրա համար, ով տրվել է այդ սիրո իշխանությանը, այնպես էլ նրա համար, ով կարողացավ դիմակայել»⁴: Ահա սալոմեական սեր-մենամարտի մի քանի հերոսուհիներ ևս: Դոստոևսկու Ագլայան, Գրուշենկան, Իբսենի Հեդդա Գաբլերը, Վեդեկինդի Լուլուն, Սթրինդբերգի Ալիսան, Բյուխների Մարին, Պրոսպեր Մերիմեի Կարմենը... Ճակատագրական սիրո կիրքը վառ կերպով արտահայտված է մարմնի պլաստիկայի, պարի միջոցով: Պարում է Բիզեի Կարմենը, պարում է Դոստոևսկու Գրուշենկան՝ զնչուների նվագակցությամբ, պարում է և դյուրում Շտրաուսի Սալոմեն: Օպերայում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Սալոմեի «յոթ ծածկույթի պարը», որը հեղինակը ավելացրել է, երբ օպերայի պարտիտուրն արդեն ավարտված էր: Պարը կատարվում է նաև օպերայից առանձին: Հատկանշական է, որ օգտագործելով ժամանակակից երաժշտության նորագույն արտահայտչամիջոցները և շնորհիվ մեծ վարպետության, կոմպոզիտորը վերստեղծել է արխայիկ, հմաբույր մի պատկեր, մասնավորապես՝ Սալոմեի էքստազի հասնող պլաստիկ պարը:

Նվագախմբային հնչողությամբ հատուկ երանգ են հաղորդում չելեստան, հարվածայինները և օպերայի ավարտից մեկ տարի առաջ՝ 1904 թվականին ստեղծված հեկկելֆոն նվագարանը: Այս բարիտոն-հորդը Շտրաուսը կիրառել է նաև «Էլեկտրա» օպերայում: Իր երաժշտությամբ կոմպոզիտորն ասես մրցում է «Սալոմե» դրամայի հեղինակի պերճախոսության հետ: Ուայլդը երիտասարդ սիրիացու՝ Նարրաբոթի շուրթերով Սալոմեին մամնեցնում է «սպիտակ վարդի ցուլին, որ երևում է արծաթյա հայելու մեջ», Սալոմեի շուրթերով Հավհաննես Սկրտչի ձայնը համեմա-

4. М. Тараканов, Музыкальный театр Альбана Берга, М., 1976, стр. 277.

տում է մի «բուրվառի» հետ, որն արտասովոր բորմունք է սփռում»: Սալոմեն, ունկնդրելով մարգարեի ձայնը, արտասովոր մի երաժշտություն էր լսում:

Եվ եթե Օսքար Ուայլդը բանաստեղծական լեզվով պատմում է, որ մարգարեի ձայնը Սալոմենին երաժշտություն էր թվում, ապա Ռիխարդ Շտրաուսը իրականում հնչեցնում է այդ երաժշտությունը...

Շտրաուսի օրոք արվեստի և կյանքի փոխհարաբերությունների մասին բուռն վեճեր էին ծավալվել և ոչ միայն Եվրոպայում:

Բախվում էին հետևյալ տեսակետները՝ «արվեստը արվեստի համար», «արվեստը հանուն կյանքի», «արվեստ՝ ի հեճուկս կյանքի»: Մաքուր արվեստի ջատագով Օսքար Ուայլդի կարծիքով արվեստի զարգացման միակ աղբյուրը հենց արվեստն է, այլ ոչ իրական կյանքը: Արվեստի մի տեսակը իր սյուժեները պիտի վերցնի մյուսից: Ըստ ճապոնացի Ակուտագավա Ռյունոսկեի, մի յուրօրինակ գործ ստեղծելու համար արվեստագետը նույնիսկ պատրաստ է իր հոգին սատանային տալ: «Այսպիսին է Սկրյաբինը, - գրում է Ալեքսեյ Լոսևը, - նա սիրում է դիվայինը... չարի մեջ տեսնում իր ուժը և գեղեցկությունը: Այնժամ չարը չար չէ, այլ՝ աստվածային տարերք: Լսելով Սկրյաբինի երաժշտությունը՝ ցանկություն է առաջանում նետվել անդունդը, ուզում ես ջարդել, ծեծել, սպանել և ինքդ էլ հոշոտվել...»⁵: Անշուշտ, փիլիսոփայի այս ծայրահեղ գնահատականը պայմանավորված չէ լոկ մրա «Մատանայական պոեմի» անվամբ, ոչ էլ «Աստվածային սիմֆոնիայի», «Պոեմ-էքստազի» կամ «Պրոմեթեոսի» ազդեցությամբ, այլ առհասարակ Սկրյաբինի հոգեկերտվածքով, որը Լոսևը բնորոշում է որպես հեթանոսական: «Արվեստ և կյանք» հիմնախնդիրը վառ կերպով արտահայտված է Ակուտագավայի «Դժոխքի տանջանքները» նովելում, որը ինչ-որ ընդհանուր եզրեր ունի «Սալոմե» օպերայի հետ:

Յանկասեր իշխան Հորիկավան կարգադրում է իր պալատական նկարիչ Յոսիհիդեին մի վարագույրի վրա նկարել «Դժոխքի տանջանքները», որի կենտրոնում գետեղված պիտի լինի վառվող կառքը, որի մեջ հրկիզվում է մեղսագործ կինը: Յոսիհիդեի կարծիքով գլուխգործոցը կերտելու համար նկարիչը պետք է նկարի իրականությունը: Իշխանը հրամայում է հրկիզվող կառքի մեջ նստեցնել հենց նկարչի անմեղ դստերը, որը խուսափում էր իշխանի նկրտումներից: Կառքը հրկիզում են, և Յոսիհիդեն նկարում, անմահացնում է կրակի մեջ մեռնող իր դստերը, որից հետո ինքնասպան է լինում: Ահա այսպես, գլուխգործոցը ստեղծվում է կյանքի գնով⁶: «Հրեշավոր գլուխգործոց». «Սալոմե» օպերային տրված Ռոմեն

5. Культурология, Ростов на Дону, 1999, стр. 337.

6. Вопросы японской филологии, М., 1977, стр. 116.

Ռուլանի այս գնահատականը կարելի է վերագրել մահ «Դժոխքի տանջանքներ» նովելին:

Սակայն ինչպես վերը նշվեց Մոցարտի «Դոն Ժուանի» առիթով, երաժշտությունը «Մալունե» օպերայում ևս քողարկում է բովանդակության կոպտությունը: Սա է պատճառը, որ Կրաուզեն փոքր-ինչ նահանջում է իր խիստ գնահատականներից՝ գրելով հետևյալը: «Ըստ երևույթին ձևը ի զորու է այնքան գերազանցելու բովանդակությանը, որ «Մալունեի» պես պաթոլոգիական դիպվածը վերածվել է արվեստի ստեղծագործության պես մի բանի»⁷:

Սա դեռ Կրաուզեն է ասում, որը հեղինակի ժամանակակիցն էր և մասկագրական կապ ուներ Շտրաուսի հետ: Մինչդեռ մեր օրերում աշխարհը այնքան արհավիրքներ է տեսել, որ «Մալունե» օպերան նմանվում է պատերազմի մասին մի ֆիլմի, որն այլևս առանց զարհուրելու դիտում է ինքը՝ պատերազմի մասնակիցը:

Տեղին է հիշել Պարույր Սևակի խոսքը, որ կյանքն այնպիսի ողբերգություններ է խաղում, որ Շեքսպիրն էլ կնախանձեր...

7. Э. Краузе, Р. Штраус, стр. 332.

ՅԱՆ ՄԻԲԵԼԻՈՒՄ
(1865-1957)

ԾՐԱԳՐԱՅԻՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Յ ան Սիբեիլուսի ստեղծագործական մտածողությանը բնորոշ էր ծրագրայնությունը: Բանաստեղծ Էրկոյին հղած մամակում Սի-



բեիլուսը գրել է. «Երաժշտությունն իր ներգործությունը կարող է լիովին դրսևորել միայն այն ժամանակ, երբ այն կողմնորոշվում է որևէ բանաստեղծական սյուժեով, այլ խոսքով, երբ երաժշտությունը և պոեզիան միավորված են: Այնժամ երաժշտությանը ստեղծված միգամած մթնոլորտը պարզվում է, իսկ բառերը, որքան էլ գեղեցիկ լինեն, ձեռք են բերում առավել մեծ նշանակություն»¹: Ընդ որում, Սիբեիլուսի այս գաղափարները վերաբերվում են ոչ միայն վոկալ, այլև նվագարանային, այսպես կոչված, ծրագրային երաժշտությանը: Եվ այս յուրահատկությունը բազմիցս դրսևորվել է կոմպոզիտորի ստեղծագործական գործունեության ողջ ընթացքում՝

առաջին կայացած գործից մինչև վերջին խոշոր ստեղծագործությունը, այսինքն՝ «Լեմինկյայեննի մասին սյուիտից» մինչև «Տապիոլյա» սիմֆոնիկ պոեմը:

«Լեմինկյայեննի մասին սյուիտը» Սիբեիլուսի վաղ շրջանի գործերից է: Ծրագրային այս ստեղծագործությունը հիմնված է ֆիննական «Կալևալա» էպոսի վրա: Էպոսի առանցքը երկու երկրների հակադրումն է՝ մի կողմից Կալևալան, ուր հարգի են աշխատանքը, գիտությունը, երաժշտությունը, գեղեցիկը, մյուս կողմից՝ հյուսիսային երկիր Պոիյոլան, ուր ապրում են կախարդները, փուկները, որոնք առում են խաղաղ, աշխատասեր հարևաններին: Սյուիտը նվիրված է էպոսի հերոսներից մեկին՝ քաջարի զինվոր Լեմինկյայեննի «ողիսականին»: Այն բաղկացած է 4 մասից՝ ա) «Լեմինկյայեննը և կղզու աղջիկները», բ) «Լեմինկյայեննը Տուոնելայում», գ) «Տուոնելայի կարապը», դ) «Լեմինկյայեննի վերադարձը»: Յուրաքանչյուր մասին հեղինակը տվել է իր բացատրությունը՝ ծրա-

1. А. Ступель, Ян Сибелиус, Л., 1989, стр. 27.

գիրը: Առաջին մասում Լեմինկյայնենը ճանապարհորդում է Հյուսիսային երկրում, տեսնում Պոհյոլայի գեղեցկուհիներին, հրապուրվում: Հրաժեշտին՝ սիրահարված աղջիկները խնդրում են հերոսին չլքել իրենց: Երկրորդ մասում պատկերվում է մահվան ստորգետնյա թագավորությունը՝ Տուոնելան, որտեղ Լեմինկյայնենը հայտնվում է զոհվելուց հետո: Հերոսի մայրը արևից իմանում է որդու սպանության մասին, գնում է տղային գտնում և իր սիրո ուժով վերակենդանացնում նրան: Երրորդ մասը նկարագրում է Սանդարամետը: Ըստ ֆիննական դիցաբանության, այն շրջապատված է լայնահուն, բուռն գետով, որի սև ջրերի վրա սահում է վեհապանձ կարապը և երգելով՝ մեջեջյալներին քաշում-տանում իր հետևից: Չորրորդ մասն արտացոլում է հերոսի դեգերումները և վերադարձը: Սիրելիուսը զուգահեռ է անցկացնում Լեմինկյայնենի և Արիլլեսի միջև:

Խիզախությունը և գեղեցկությունը հերոսին դարձրել էին կամանց սիրեցյալը: Պատերազմներից և արկածներից հոգնած՝ Լեմինկյայնենը վերադառնում է հայրենիք:

30-ամյա Սիրելիուսի այս սյուիտը առաջին անգամ հնչեց 1896 թվականի գարնանը, Հելսինկիի սիմֆոնիկ մվագախմբի կատարմամբ: Նվագախմբի փորձի ընթացքում երաժիշտները հանդիմանում էին, առարկում երիտասարդ հեղինակին: Սիրելիուսի կինը դահլիճում նստած լալիս էր...

Այնուամենայնիվ, համերգը կայացավ, սյուիտը ընդունվեց սառնությամբ: Զննադատները մշեցին Վագների, Լիստի, Չայկովսկու երաժշտության ազդեցությունը և ազգային բնույթի մվագ դրսևորումը:

Սիրելիուսը սյուիտից հանեց առաջին երկու մասերը, որոնք չէին հըմ-չում ավելի, քան երեսուն տարի, մինչև ֆինն դիրիժոր Շմեֆոխտի ամբողջական կատարումը: Այսօր էլ սյուիտի մասերից ավելի հաճախ կատարվում է 3-րդ մասը՝ «Տուոնելայի կարապը»:

Կարապը խորհրդանշում է հավերժական հանգստի արքայությունը: Ջութակների թրթռացող առկայծող մվագակցությամբ հնչում է անգլիական եղջերավողի վեհասքանչ մեղեդին: Այս պարզ և վշտաբեկ մեղեդին հիշեցնում է հովվի կանչը՝ Վագների «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայից և հատկապես «Պարսիֆալ» օպերան բացող մախամվագը: Ինչպես և Վագները, Սիրելիուսը այստեղ կիրառում է ազդեցիկ մի հմարանը: Լարայինները սկսում են «ընդերքից», հետզհետե ծավալվում դեպի հնչյունային սանդղակի վերին ոլորտները, նոսրանում ու լուսավորվում, ինչպես ծանր, մռայլ ամպերի կերպափոխությունները... Հնչյունային այս «միգամածությունը» և առհասարակ, ամբողջ սյուիտը հիշեցնում է հյուսիսային կուսական բնապատկերները, որոնք պատկերված են հենց Սիրելիուսի, Էդելֆելտի, կոմպոզիտորի կնոջ՝ Այնո Յարնեֆելտի, Էրո Յարնեֆելտի և «Կալեալա» էպոսը արտացոլող Գալլեն-Կալլելայի նկարներում:

Սիրելիուսին նվիրված մենագրության հեղինակ Ալեքսանդր Ստուպե-

լը, անդրադառնալով «Տուոնելայի կարապին», գրում է. «Երաժշտական գրականության մեջ դժվար է նշել մի գործ, որի մեջ կյանքի կրքերից վերացումը զուգակցվում է անդարձ կորստի վշտի հետ: Այդ թվացյալ հակասությունը լի է ճշմարտությամբ և մարդկայնությամբ, որոնք գերում ու հմայում են ունկնդիրներին»²:

ՄԻՄՖՈՆԻԿ ՊՈԵՄ «ՏԱՊԵՈԼԵԱ»

Յան Սիբելիուսի վերջին սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը «Տապիոլյա» սիմֆոնիկ պոեմն է: Այն ստեղծվել է 1926 թվականին: Մինչ այդ կոմպոզիտորն արդեն կերտել էր բազմաթիվ ծրագրային գործեր, որոնցից են «Մյուրիտ Լեմինկյայների մասին», «Կարելիա», «Սագա», «Ֆինլանդիա» պոեմները, «Պոհյոլայի դուստրը» ֆանտազիան և այլն: Այս բոլոր գործերը ոգեշնչված են ֆիննական «Կալևալա», էպոսով, հայրենի բնաշխարհի տեսարաններով: Այս ծրագրայնությունը այդքան հոգեհարազատ է Սիբելիուսին, քանզի այն լավագույն միջոցն է կոմպոզիտորի ազգային հոգեկերտվածքը դրսևորելու համար, մարմնավորելու իր ժողովրդի հավատալիքները, անցյալի հերոսական անցքերը:

Երաժշտագետ Ալեքսանդր Ստուպելը Սիբելիուսին նվիրված մեծագրության մեջ տեղեկացնում է հետևյալը. «Իր քառասունյակի շեմին Սիբելիուսը ծաղկում էր ապրում: Նրանք, ովքեր այդ ժամանակ հանդիպել են կոմպոզիտորին, նաև նկարագրում են նրան որպես առանձնահատուկ հյուսիսի, կապուտաչյա, ամրակազմ, բաց չիկահեր մի վիկինգի»³:

Ավելացնենք նաև, որ Սիբելիուսի երաժշտությանն էլ բնորոշ է վիկինգային թափը, հզորությունը, մեծակերտությունը: Եվ դա մարմնավորվում է յուրահատուկ արտահայտչամիջոցներով:

Սիբելիուսը կիրառում է արխայիկ՝ հնագույն հնչյունաշարի, այսպես կոչված՝ պենտատոնիկա լադի դարձվածներ: Իրարից մեկ տոն հեռավորությամբ հնչյունային քայլերը, միջին և ցածր, մոայլ ռեգիստրների ընդգծումը, փողային նվագարանների ռեգային և այլ հնչերանգների շաղախումը, կարելի-ֆիննական ժողովրդական ռիթմերի տարրերը և այլ միջոցները ստեղծում են «հազար լճերի երկիր Ֆինլանդիայի» բնության և մարդու ներաշխարհի հնչյունային պատկերը: Սիբելիուսի 3-րդ սիմֆոնիայի առիթով Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովը ասել է հետևյալը. «Մի տեսակ այլ կերպ է հնչում, մեր երաժշտության նման չէ: Եվ դա լավ է»⁴:

2. Անդ, էջ 30-31:

3. Անդ, էջ 44:

4. Անդ, էջ 48:

Իր հերթին Ֆերենց Լիստը ռուս կոմպոզիտորների արվեստի մասին ասել է. «Ռուսական երաժշտությունը թարմ հովեր է ներմուծում եվրոպականի մեջ»: Կարելի է ասել, որ ծիածանի մի գույնն էլ ֆիննականն է: Անշուշտ, դյուցազնական, «վիկինգային» հզորությունը դրսևորվում է Սիբեիուսի մեծակերտ սիմֆոնիաներում, ջութակի կոնցերտում: Ինչ վերաբերվում է «Տապիոյա» պոեմին, ապա այն իր բնույթով ավելի զուսպ է, նկարագրողական:

Ըստ ֆիննական դիցաբանության՝ «Տապիոն» անտառների ոգու անունն է, իսկ «Տապիոյան» այդ ոգու բնակավայրն է՝ հյուսիսային անտառները: Կոմպոզիտորն ասես աննկատ կերպով թափանցել է այդ կուսական անտառների խորքը, ականջ դրել, այդ ոգիներով լի, այսպես կոչված, «զուգահեռ աշխարհի» անտեսանելի կյանքը պատկերել հնչյունների միջոցով:

Երաժշտության անտեսանելիությունը հաճախ ստիպում է զուգահեռներ անցկացնել այլ արվեստների հետ, որոնք հնարավորություն են տալիս ավելի պարզ կերպով արտահայտվել, դատողություն անել այս կամ այն ստեղծագործության մասին: Ահավասիկ, Մարտիրոս Մարյանին նվիրված մի ֆիլմում, վարպետի աշխատանքի ընթացքը լուսաբանելու համար, դիմել են հետևյալ հնարանքի՝ կտավի փոխարեն Վարպետը ծաղիկներ էր նկարում ապակու վրա, որի հակառակ կողմից վրձնի շարժումներին «հետևում էր» նկարահանող խցիկի, հետևաբար և կինոդիտողի «աչքը»:

Սիբեիուսն էլ, իր հերթին, հնչյունը հնչյունին կցելով, ակորդը՝ ակորդին, ասես, թուփը՝ թփին, ծառը՝ ծառին գումարելով՝ լսողի առջև սփռում է մի անծայրածիր «անտառ»: Լսվում են խորհրդավոր շշուկներ, ծառից ծառ հանկարծակի թռչող էակների թևերի թրթիռը, խուլ արձագանքներ և այլն: Իր սովորույթի համաձայն Սիբեիուսը, որպես բնաբան, այս հնչյունային բնապատկերին հղել է իր գրած հետևյալ քառյակը, որը վարագույրի պես բացում է հյուսիսային աշխարհի առեղծվածային գեղեցկությունը.

Հյուսիս աշխարհի մռայլ անտառները
Նիրհում են՝ սուզված լռության մեջ:
Այնտեղ է ապրում վեհ արքան անտառի,
Այնտեղ ոգիները ճախրում են անվերջ:

«ԲԱՊԴԱՍԱՐԻ ԽՆՁՈՒՅԵՐ»

Լսեցեք Տիրոջ խոսքը...
ձեր խոնկը ինձ համար պիղծ է...
Ձեր տոներից զգվել եմ...
ձեր ձեռքերը լիքն են արցունքով...
(Եսայիա, Ա, 14)

Ես ատում եմ, մերժում եմ ձեր
տոները... ձեր հացի ընծաներն էլ...
Քո երգերի աղմուկը հեռացրու ինձանից.
(Ամովս, Ե, 21-23)

Բաղդասարի ճոխ խրախճանքի մասին վկայում է Աստվածաշունչը՝ Դանիելի մարգարեության 5-րդ գլխում: Ահա մի հատված այդ գլխից. «Բաղդասար թագավորը մեծ հացկերույթ արավ իր մեծամեծներից հագարի համար, և այն հագարի առաջին գինի խմեց: Բաղդասարը, երբոր գինին ճաշակել էր, հրամայեց որ՝ բերեք այն ոսկի և արծաթի անոթները, որոնք վեր էր առել նորա հայր Նաբուգոդոնոսորը Երուսաղեմի մի տաճարիցը, որ խմեն նորանցով թագավորը և նրա մեծամեծները, նորա կանայքը և նորա հարճերը:

....Նույն ժամումը դուրս եկան մարդի ձեռքի մատեր և գրեցին աշտանակին հանդեպ թագավորական պալատի պատի ծեփի վերա, և թագավորը տեսավ այն ձեռքի թաթը, որ գրում էր»: Այնուհետև սարսափահար թագավորը կանչում է Բաբելոնի իմաստուններին և մեծ պարգև խոստանում նրան, ով կկարողանա կարդալ և վերծանել այդ անհայտ, խորհրդավոր գրերը: Սակայն ոչ ոք չկարողացավ այդ անել: Այդ պահին խնջույքի տուն եկավ թագուհին և մխիթարելով թագավորին, առաջարկեց բերել Նաբուգոդոնոսորի կողմից գերված հրեա Դանիելին:

Նախքան գրերի իմաստը բացատրելը՝ Դանիելը հիշեցրեց Բաղդասարին, որ Աստված նրա հորը՝ Նաբուգոդոնոսորին, թագավորություն տվեց, մեծ իշխանություն, սակայն նրա սիրտը հպարտացավ, ամբարտավան դարձավ: Նա զրկվեց իր գահից, պատվից, մարդկանցից արտաքսվեց և շարունակեց իր կյանքը վայրի կենդանիների հետ: Այնքան ժամանակ, մինչև որ հասկացավ, որ մարդկության վրա իշխանություն ունի Աստվածը և նա, ում Արարիչն է ցանկանում կարգել թագավոր: Դանիելը կարդաց անհայտ բառերը՝ «Մանե, Մանե, Թեկել ՌՒ Փարսին»: «Այս է խոսքի մեկնությունը. Մանե՝ Աստված համարել է քո թագավորությունը և

նորան վերջացրել. Թեկեղ՝ կշռվեցար կշիռքով և պակաս գտնվեցար. Փարես՝ բաժանվեցավ քո թագավորությունը և տրվեցավ Մարաց և Պարսից» (Դանիել, Ե., 25):

Այս լսելուց հետո Բաղդասարը հրամայեց Դանիելին հագցնել ծիրանի, պարանոցին կախել ոսկե շղթա և հոչակեց թագավորության երրորդ իշխան: Նույն գիշերը Բաղդասարը սպանվեց, և Մարաց Դարեհը գրավեց թագավորությունը:

Մեր թվարկությունից առաջ 6-րդ դարից եկող այս պատմությունը գրավել է բազում արվեստագետների ուշադրությունը՝ ընդհուպ մինչև մեր ժամանակները: Դեռ բարոկկո շրջանի գեղանկարիչներն են պատկերել Բաղդասարի բարբարոսական պերճանքը՝ ոսկյա, արծաթյա գավաթները, թագավորին շրջապատած հարքած կանանց և տղամարդկանց այլալված դեմքերը, սափորից թափվող գինին, այն դաստակը, որը պատին գրել է անհայտ գրերը, վերջապես գունատ և տազմապահար Բաղդասարին, որի հայացքը կարծես մեխվել էր պատի վրայի պսպղացող տառերին:

Այդպիսին է Ռեմբրանդի վրձնած գլուխգործոցը: Որպես բնորոշում՝ «Բաղդասարի խնջույք» արտահայտությունը կիրառում են քննադատելու, կշտամբելու չափազանց հարուստ, ճոխ խնջույքները, ինչպես նաև անհարկի, անտեղի խրախճանքները, մամալամդ վտանգի պարագայում, ինչը տանում է կործանման:

Այս գաղափարը յուրովի փոխակերպվել է տարբեր քաղաքակրթություններում, մշակույթներում, արվեստում:

Միջնադարյան Գերմանիայում ժողովրդական տոմախմբություններից մեկն էր կառնավալային շքերթները: «Կառ-մավալ» բառակապակցությունը նշանակում է «կառք-ծովային»: Չմոռան կապանքներից ազատվելիս ժողովուրդը հեթանոսական տոմախմբություններ էր կազմակերպում, փառաբանում բնության զարթոնքը: Եվ այդ ծովային կառքը, որին հարմարեցնում էին նաև անիվներ, քարշ էին տալիս թե՛ ջրի վրայով, թե՛ ցամաքով: Այդ նավի տախտակամածի վրա գետեղում էին ջրային ոգիներին, լուսավոր և խավար ուժերի, մահվան չաստվածներին: Սրանց շքախմբում բազմում էր գլխավոր կերպարը՝ բեղմնավորման խորհրդանիշ «Ֆալլոսը», որը նույն ինքը՝ սատանա-ծաղրածուն էր, հիմարը:

Հիմնվելով այս դիմակահանդեսի ավանդույթի վրա, 15-16-րդ դարերի գերմանացի գրող և նկարիչ Բրանտը ստեղծել է իր պատկերազարդ երգիծապատումը և անվանել «Տխմարների նավ»: Բացի նշվածից այս դիմակահանդեսին նա ավելացրել է բազում այլ կերպարներ՝ հարբեցողներին, որկրամոլներին, անառակներին, իշխանավորներին և այլն: Բրանտը գրել է. «Վայ այն երկրին, որը ղեկավարում է ծեր տխմարը, որն առջևում ոչինչ չի տեսնում... Վայն այն արդարադատությանը, որի ղեկին տխմարներն

են»⁵։ Նույն ժամանակաշրջանում է ստեղծվել նաև Հիերոնիմոս Բոսխի «Տխմարների նավը» հայտնի նկարը, որում մի խումբ հարբած մարդիկ երգով ու նվագով, մատնված տարերքին, գնում են ուղիղ դժոխք...

«Բաղդասարի խնջույքը» տարողունակ արտահայտության մի կերպարավորությունը կարելի է համարել Պուշկինի քատերգության վերնագիրը՝ «Խնջույք ժանտախտի պահին», որը հիմնված է անգլիացի բանաստեղծ Ջոն Վիլսոնի «Ժանտախտով բռնկված քաղաքը» պոեմի վրա։

Բախտի հեզմանքով, պրոլետարիատի առաջնորդ Լենինը քննադատելով իր իսկ հիմնած խորհրդային երկիրը, այն անվանել է «Տխմարների երկիր»։ Պատմությունը ցույց տվեց, որ այդ «հարբած նավը» ոչ բնականորեն «կոմունիզմ» կոչվող նավահանգստում, այլ՝ «դժոխքում»...

Այսօր էլ շարունակվում է «Բաղդասարի խնջույքը», երբ մարդկության մեծամասնության դժբախտության, աղքատության վրա, «այս աշխարհի գորեղները» կառուցում են իրենց թվացյալ երջանկությունը, խնջույքները և ապականելով ֆիզիկական ու հոգևոր էկոլոգիան՝ երկրագունդը վերածում են «Տխմարների նավի»։ Պատահական չէ, որ քրիստոնեական արվեստում Բաղդասարը խորհրդանշում է հակաքրիստոսի, Նեոի կերպարը...

Ինչպես տեսանք, «Բաղդասարի խնջույքը» թեման, գաղափարը արտացոլվել է գրականության, գեղանկարչության, քատերգության, բանասիրության բնագավառում։ Այն իր արտահայտությունն է գտել նաև երաժշտական արվեստում։ Հիշենք Գեորգ Հենդելի «Բաղդասար» օրատորիան։ «Բաղդասարի խնջույք» է կոչվում նաև ֆինն կոմպոզիտոր Յան Սիբելիուսի նվագախմբային սյուիտը։

Արևելքի արտացոլումը արևմտանվորուպական արվեստում կոչվում է օրիենտալիզմ՝ արևելապաշտություն։ Այս բնույթի գործեր կերտելիս կոմպոզիտորները կիրառում են տարբեր արտահայտչամիջոցներ՝ համապատասխան ձայնեղանակներ, հնչյունաշարեր, նվագարաններ և այլն։ 18-րդ դարասկզբին Եվրոպայում տարածում գտան, այսպես կոչված, ենիչերական գորբերի նվագախմբեր։ Դրանք բաղկացած էին լինում մեծ և փոքր թմբուկներից, ծնծղաններից, պղնձյա շեփորներից, գուռնաներից, բունչուկից և սրանց հավելված, եռանկյունի հարվածային գործիքից։ Այդ նվագախմբերը ավելի շատ աղմկում էին, քան նվագում, քանզի ներգործում էին զինվորների ոտքերի և բնագոյների վրա։ Եվրոպական արվեստում դրանք ձեռք բերեցին մոր հնչելություն, խորություն, հատկապես Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Մալերի և այլոց գործերում։

Ահա այդ «ենիչերական» նվագարաններով, հեթանոսական հնչմամբ

5. И. Ноксфе, Мистерия и опера, Л., 1937, стр. 22-23.

սկսվում է և Սիբեիրուսի «Բաղդասարի խնջույքը» սյուիտը. մեծ թմբուկի և ծնծղաների խուլ հարվածներ, եռանկյունիի «արծաթյա կաթիլներ» և այլ նվագարանների զուգորդումներ, որոնք ստեղծում են մի տարաշխարհիկ մթնոլորտ:

Մտալ պարային նվագակցությամբ ձայնակցում են լարայինները, որոնց 4-5 հնչյունից բաղկացած պտտվող դարձվածները գլորվում են մինչև 1-ին մասի վերջը: Ահա այս ֆոնի վրա ասես «արթնամում» են փողայինները, ինչպես Ռ-ավելի «Բուերոյում»: Մակայն, ի տարբերություն «բուերոյի», այս սյուիտի 1-ին մասի շիկացող հնչողությունը չի հասնում պայթյունի, այլ գազաթնակետից աստիճանաբար նվազելով՝ մարում է, վերադառնում իր սկզբին ու աներևութանում լռության մեջ: Այս մասը հիշեցնում է արևելապաշտական մեկ այլ գործ՝ Ալեքսանդր Բորոդինի «Միջին Ասիայում» սիմֆոնիկ պատկերը, որտեղ, ըստ ծրագրի, նկարագրված է քարավանի հայտնվելը, մոտենալը և հեռանալը:

Սյուիտի 2-րդ մասը նվագարանային մի դյուբիչ «զուգերգ» է: Այս սիրերգությունը ծավալվում է լարայինների ֆոնի վրա, որոնց երկու հնչյունից բաղկացած մոտիվի կրկնությունը հիպնոսացնում է այնպես, ինչպես 1-ին մասի հիշյալ 4-5 հնչյունների անդադար պտտվող դարձվածը: Այս հիպնոսացումը ստեղծում է մեկ այլ էֆեկտ, թվում է, թե ժամանակը դադարում է տեղում: Նման արտահայտչամիջոցն ասես հավերժացնում է բիր-լիական իրադարձությունները: Դառնալով 2-րդ մասի սիրերգությանը, նկատենք, որ այն բնութթով ոչ թե Ռոմեոյի և Ջուլիետի սիրո պատմությանն է նման, այլ Սալոմեի կամ Կլեոպատրայի: Անշուշտ, Սալոմեն չէր կարող ներկա լինել «Բաղդասարի խնջույքին», սակայն անցյալը վերստեղծելիս արվեստագետները ամեն մեկը յուրովի կիրառում են տիպական կայուն արտահայտչամիջոցներ: Նման անփառունակ խնջույքներ են պատկերված Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ», Սեն-Սամսի «Մամսոն և Դալիլա» օպերաներում: Ի դեպ, Փավստոս Բուզանդի նկարագրած Պապ թագավորի վերջին խնջույքում հնչում էին մամանատիպ նվագարանների տարատեսակներ՝ հարվածայիններ, սրիմզներ, փողեր և այլն: Ինչպես Բաղդասարի և Հերովդեսի խնջույքները, այնպես էլ դրանք արտացոլող Սիբեիրուսի և Ռիխարդ Շտրաուսի երաժշտությունը կարող են աղերսներ ունենալ:

Շտրաուսի «Սալոմեի պարի» և Սիբեիրուսի սույն սյուիտի ելևջներում էլ ընդհանուր պահեր կան, հատկապես հորոյի, ֆլեյտայի, կլառնետի քրոմատիկ, օձագալար հնչերանգներում, որոնք ասես գծագրում են խնջույքում պարող կնոջ մարմնի պլաստիկան, ուրվագծները: Երկրորդ մասի սիրերգությունը հետզհետե նվաղում է, մաման վերջալույսի շողերին, որոնցից հետո երրորդ մասի ֆլեյտայի հառնելը ընկալվում է որպես արևածագ: Հնաբույր «փոշուգիական» լադի հնչերանգները, մեղեդու վայրէջքը լուսա-

վոր մի թախիծ են սփռում, և պոետի պես մտածում են՝ այս կյանքում գո-
նե վարդերը չթառամեին:

Սյուիտի վերջին մասը սկսվում է լարայինների թրթռացող ոլորա-
պտույտով, որից ցայտում է հորոյի ջինջ պարերգությունը: Հորոյի շուրջը
մանկական անմիջականությամբ թռչկոտում են ֆլեյտաները և կլառնետ-
ները: Եվ հանկարծ ներխուժում է վալսը: Արտաքուստ անմեղ, սակայն
քիչ անց պարզվում է, որ Սիբելիուսը մեջքերում է «Կոտլենա», այսինքն՝
«Մահ» թատերգության համար գրված վալսի մի բեկոր:

Եվ սկսվում է «մահվան պարը»՝ սահուն վալսը ձևախեղվում է, ծա-
մածովում, ինչպես ծուռ հայելիներում: Խուլ բասերի տեղում դոփացող
«տակրացած» ռիթմը, ընդերքից հնչող ռեզաձայն բասկլառնետը և սրան
հակադրվող սիմֆոնիկ նվագախմբի ամենաբարձր ֆլեյտա-պիկկոլոն և
եռանկյունիի սառը հարվածները սահմոկեցուցիչ տպավորություն են
ստեղծում: Ի դեպ, բասկլառնետի և ֆլեյտա-պիկկոլայի գրոտեսկային
գուգակցումը դիպուկ է կիրառել մահ Շոստակովիչը՝ 9-րդ սիմֆոնիայում:

Սիբելիուսի սյուիտը ավարտվում է ֆլեյտայի հնչյունների անհոգ թռչ-
կոտումներով...

Սյուիտը լսելուց հետո կարող է ծագել հետևյալ հարցը: Ինչպե՞ս կա-
րող է մեղեդիների այս երկմային գեղեցկությունը ներդաշնակվել անառա-
կության մեջ թաղված Բաբելոնի թագավորի խնջույքի մոդկալի մթնոլոր-
տի և Բաղդասարի մահվան հետ:

Այս հարցին կարելի է պատասխանել «Սալոն» օպերայի առթիվ աս-
ված Էռնստ Կրաուզերի խոսքերով: «Պոծությունը արտահայտված է գեղե-
ցիկի միջոցներով: Հրաշագեղ, զգիսիչ երաժշտությունն, ասես, քողարկում
է այս օպերայի բնավ ոչ վեհ բովանդակությունը»⁶:

Եվ «Սալոն» օպերային տրված Ռոմեն Ռոլանի գնահատականը կա-
րելի է վերագրել մահ «Բաղդասարի խնջույքը» սյուիտին: Այն է՝ «Հրեշա-
վոր գլուխգործոց»...

«ԹԱՄԾՈՏ ՎԱՍՍԸ»

Սիբելիուսի համաշխարհային ճանաչում գտած գործերից է «Թախ-
ծուռ վալսը»:

Ինչպես հայտնի է, այս վալսը «Մահը» դրամայի համար գրված
երաժշտության մասերից է: Հիշյալ դրամայի հեղինակն է Սիբելիուսի
կնոջ եղբայր Արվիլ Յարնեֆելտը:

Լև Տոլստոյի հայացքների ազդեցությամբ Յարնեֆելտը թողեց իր

6. Э. Крайзе, Р. Илгисе, стр. 328.

պաշտոնը քաղաքում, տեղափոխվեց գյուղ և նվիրվեց հողագործությանը: Ինչպես և Տոլստոյին, ֆինն գրողին ևս հուզում էր մահվան և անմահության հարցը, որի դրսևորումներից մեկն է «Մահը» դրաման:

Դրամայի գլխավոր հերոս Պաավալին բռնված է սևեռուն գաղափարով: Նա պնդում է, թե մահ գոյություն չունի: Բայց երբ մահանում են իր մայրը, կինը և երեխաները, Պաավալին հնազանդվում է ու հաշտվում մահվան անխուսափելիության գաղափարի հետ:

Դրամայի I-ին պատկերում Պաավալիի մահամերձ մայրը պատմում է որդուն, թե ինչպես երագում պատրաստվում էին պարահանդեսի: Գիշերը Մահվան ուրվակյանը մտնում է ննջարան՝ իր գոհին տանելու: Կինը կարծում է, թե այն իր հանգուցյալ ամուսինն է: Եվ այսպես, նրանք ողջագուրվելով, պարում են վալսի հնչյունների ներքո: Որդին արթնանում է ու մորը գտնում մահացած: Ահա այս տեսարանի պարն է «Թախծոտ վալսը»:

Այս «մահվան պարում» բախվում են երկու կերպարներ: Առաջինը՝ նախաբանի սգո թեման է՝ մռայլ, կաշկանդված մեղեդին, իսկ երկրորդը տեսիլային պարն է: Այս երկու կերպարները միահյուսվում են, ծավալվում, երաժշտությունը լարվում է ու հասնում իր գագաթնակետին: Անշուշտ, գերիշխում է սգո թեման, որը վալսի վերջաբանում հափշտակում է ու ցնցում ողջ նվագախումբը: Վալսն ավարտվում է ջութակների լուսավորված և հետզհետե մարող համահնչյուններով: Ինչպես հանրաճանաչ շատ գործեր, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված այս վալսը ևս կատարում են բազմաթիվ փոխադրություններով՝ փողային նվագախմբով, զանազան անսամբլներով, ինչպես նաև առանձին նվագարաններով:

Ըստ Ալեքսանդր Ստուպելի, Յարնեֆելտի դրաման, իր բարեմասնություններով հանդերձ, մոռացության կմատնվեր, եթե չլիներ Սիբեիլուսի վալսը: Հիրավի, եթե դրամայում հաղթողը մահն է, ապա Սիբեիլուսի երաժշտության մեջ հաղթողը անմահությունն է:

ԱԼԲԱՆ ԲԵՐԳ

(1885-1935)

ԿՈՆՑԵՐՏ ՁՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ՆՎԱԳԱՆՍԻ ՀԱՄԱՐ

Այսպես է կոչվում ավստրիացի կոմպոզիտոր Ալբան Բերգի Ձու-
թակի և նվագախմբի համար գրե-
լված կոնցերտը՝ «Հրեշտակի հիշատակին»:
Նախքան կոնցերտին անդրադառնալը, որ-
պես բնաբան, վկայակոչենք Ստրավինսկու
խոսքերը Բերգի մասին.

«... Դիտելով կոմպոզիտորներ Ալբան
Բերգի և Անտոն Վեբերնի լուսանկարը՝ ես
չեմ կարող չհիշել, որ այս երկուսը ընդամե-
նը մի քանի տարի անց վախճանվել են վա-
ղաժամ և ողբերգական մահով: Արվեստա-
գետներ, որոնք ապրել են աղքատ կյան-
քով, չճանաչված, որոնց երաժշտությունը
վտարված էր իրենց իսկ սեփական երկ-
րից...



Նայում եմ և համեմատում այս երկու
մարդկանց ճակատագիրը, ովքեր չեն հա-
վակնել աշխարհի կողմից որևէ ուշադրության, բայց ստեղծել են երաժշ-
տություն, որը հավերժացրել է մեր դարի առաջին կեսը, համեմատում եմ
նրանց ճակատագիրը դիրիժորների, դաշնակահարների, ջութակահար-
ների «կարիերաների» հետ՝ մեր երաժշտական կյանքի այդ դատարկ
պալարների հետ: Ահա թե ինչու երկու մեծ երաժիշտների, երկու ազնիվ,
մաքուր հոգու տեր մարդկանց պատկերող այս լուսանկարը չափազանց
թուլացնում է արդարության հանդեպ իմ հավատը»¹:

Ստրավինսկու նշած ապաշնորհ, բայց հաջողակ դիրիժորները, դաշ-
նակահարները, ջութակահարները գալիս-գնում են, սակայն Ալբան Բեր-
գի միայն Ձութակի կոնցերտը բավական է, որ մա հիշվի դարեդար: Իր
«Երկխոսություններում» Իգոր Ստրավինսկին խոստովանել է, թե Բերգի
հուզական «կլիման» խորթ է իրեն: Բայց դա չի խղճնդոտել, որպեսզի
Ստրավինսկին հնարավոր համարեր, որ Բերգը իր դարաշրջանի ամենա-
օժտված ձևաչինարարն է:

Բերգի երևակայությունը և գործիքավորման վարպետությունը Ստրա-

1. Игорь Стравинский, Диалоги, Л., 1971, стр. 106.

վիճակին բնորոշել է որպես «ֆենոմենալ, հնչյունային համակցությունների գյուտեր»՝ հրաշալի և ցնցող: Իսկ Բերգի օր. 6 «Նվագախմբային պիեսները», որոնք 39-ամյա կոմպոզիտորը ստեղծել է 1924 թվականին, Ստրավինսկին համարում է պարզապես «հրաշքի պես մի բան»: Հատկապես նա շեշտում է նվագախմբի «քազմաշերտ միաժամանակյա հնչողության հավասարակշռվածությունը և ամբողջականությունը»²:

Ստրավինսկու այս դիտարկումները կարելի է վերագրել նաև Ջուրակի կոնցերտին: Այն ունի հուզիչ մի նախապատմություն, որի մասին տեղեկանում ենք կոնցերտի ձայնասկավառակի բացատրագրություն գետեղված Վոլֆգանգ Շտառի հոդվածից:

Ամերիկացի ջութակահար Լուիս Կրասների խնդրանքով Բերգը ձեռնամուխ էր եղել կոնցերտի ստեղծմանը, երբ նրան հասավ իր բարեկամի 18-ամյա դստեր մահվան ցնցող գույժը: 1935 թվականի ապրիլի 22-ին վախճանված Մանոնը Ալմա Մալեր-Վերֆելի և Վալտեր Գրոպիուսի դուստրն էր: Զիչ անց, Բերգը գրել է Ալմա Մալեր-Վերֆելին և նրա նախկին ամուսնուն՝ «Մուսա լեռան 40 օրը» վեպի հեղինակ Ֆրանց Վերֆելին հետևյալը. «Նախքան այս սարսափելի տարին բոլորելը, ձեզ և Ֆրանց Վերֆելին կներկայացնեմ հրեշտակի հիշատակին նվիրված մի պարտիտուր, որի մեջ դուք կլսեք այն, ինչ ես զգում եմ, բայց այսօր չեմ կարող արտահայտել»:

Նույն տարվա օգոստոսին Բերգը ավարտեց իր ստեղծագործությունը: Կոնցերտը սրտառուչ մի նվեր էր Ալմա Մալեր-Վերֆելին՝ ծննդյան օրվա կապակցությամբ: Իսկ դրանից չորս ամիս անց Բերգը վախճանվեց: Բերգը խոստովանել է երաժշտագետ Վիլլի Ռայխին, որ կոնցերտում նա ձրգտել է արտացոլել սիրասուն աղջկա կերպարը: Վիլլի Ռայխը հաստատում է, որ 1-ին (մաժորային) մասում լսողը իսկապես հափշտակվում է հրեշտականման աղջկա տեսիլքով: Եվ այն արտահայտված է նրբագեղ, երազային մի շուրջպարով, ինչպես նաև կարիմտիմյան ժողովրդական մի ազնիվ մեղեդու միջոցով, որը գալարափողը փոխանցում է շեփորներին: Մենամվագ-ջութակը այդ մեղմօրոր մեղեդին պարուրում է Յոհաննես Բրամսի հայտնի «Օրորոցային երգի» հազիվ նշմարելի մի հնչերանգով: Եվ կարծես աղջկա կերպարը զարդարվում է լուսապսակով: 215-228 տակտերում նշված նվագարաններին գումարվում են մյուս լարայինները, տավիղը և եռանկյունիի երկու մեղմ հարվածները, և տեղի է ունենում հնչյունային այն հրաշքը, որի մասին խոսում էր Ստրավինսկին: Բերգը մեզ է փոխանցում մինչ այդ չսված վերերկրային, տիեզերական հնչյունաբույլեր: Եվ թվում է, թե պարուրվում ես այլ մոլորակների վրա աճող անհայտ ծաղկանց դրասանգներով ու բույրով...

2. Անդ, էջ 104-105:

Կոնցերտի 2-րդ մասը սկսվում է սուր ճիւղով և ծավալվում է կենաց ու մահու վիթխարի պայքարը: Տեղատարափ հարվածները, հնչյունազանգվածի վայրիվներումները հետզհետե դադարում են ու մարում կյանքի վերջին առկայծումներում:

Կոնցերտն ամփոփող «Արաջյում» տեսիլվում է, վերհառնում Յոհան Սեբաստիան Բախի թիվ 60 կամտատը եզրափակող խորալը: Կամտատը կոչվում է. «Ո՛վ հավերժություն, դու որոտընդոստ խոսք ես»: «Հավերժությունը հնչյուն է ոչ երկրային ականջների համար», - ասում է շեքսպիրյան Համլետի հոր ուրվականը: Ուստի մեր ընկալումը դուրից դարձնելու համար ավելի մանրամասները մեր դիտարկումները կոնցերտի մասին: Չէ՞ որ կոնցերտում ևս արձագանքվում է հավերժի ոլորտը՝ մերթ լարայիններով ու ֆլեյտաներով լուսավորված «երկնամերձ» հնչյուններում, մերթ պղնձյա փողայինների և հարվածայինների գոչյուններում ու դրդյունում, որոնք ավերում են դժոխքի ամրոցները: Ինչ վերաբերում է հիշյալ խորալին, ապա նրա առաջին նախադասությունը մեղմորեն հնչեցնում է մենավագ-ջութակը, երկրորդը նվագում են երեք կլառնետները և բասկլառնետը: Այնուհետև տեղի է ունենում «գույների խտացում», երրորդ նախադասության միայն կեսն է նվագում ջութակը, իսկ մյուս կեսում միջամտում են կլառնետները: Խորալի վերջին դարձվածը բնագրում երգվում է «Բավ է, բավ է» խոսքերով, իսկ կոնցերտում առաջին «բավ է» արտահայտությունը ջութակն է «երգում», երկրորդ «բավ է»-ն՝ կրկին երգեհոնահունչ կլառնետները:

Որպես «ռեմինիսցենցիա», այսիքն՝ վերհուշ, կոնցերտի վերջում, ասես, հարություն է առնում «անուշիկ աղջկան» բնութագրող կարինտինյան մեղեդին, ինչը կամարակապում է, միավորում ստեղծագործության երկու մասերը: Իսկ սրան հաջորդող խորալի տեսիլքը ընկալվում է որպես հրաժեշտ երկրային կյանքին...

Այս կոնցերտը կարելի է կոչել նաև Ֆրանց Շոբերտի հայտնի կվարտետի անունով՝ «Մահը և աղջիկը»:

Բերգի կոնցերտում արտահայտված անհուն թախիծը մերթընդմերթ հիշեցնում է իր իսկ «Վոցեկ» օպերայի հնչերանգները, Իզոլդայի մահը՝ Ռիխարդ Վագների «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայից, ինչպես նաև 3-րդ գործողությունը բացող հովվի նվագը, հատկապես «տրիոլային» դարձվածներում: Այս կոնցերտը կարելի է դասել նույնաբնույթ այնպիսի գլուխգործոցների շարքին, որպիսիք են Գուստավ Մալերի «Երգեր հանգուցյալ երեխաների մասին», Մորիս Ռավելի «Հանգուցյալ արքայադստեր Պավանան»:

Մենք մի քանի խոսքով անդրադարձանք կոնցերտի նախապատմությանը և կերպարային ոլորտին: Այժմ փոքր-ինչ մասնրամասները և տեսները, թե ինչպե՞ս, ինչպիսի՞ միջոցներով է տվյալ բովանդակությունը

մարմնավորվում իր ձևի մեջ: Կոնցերտի հիմնական քեմատիկ կորիզը, մոտիվը, բաղկացած է ընդամենը չորս հնչյունից: Ընդ որում, այդ հնչյուններն ունեն մույն տևողությունը և գտնվում են միմյանցից մույն հեռավորության վրա: Այդ իմտերվալը մաքուր կվիմտան է՝ հիմզ աստիճան: Այս չորս հնչյունները սկզբից շարադրվում են ներքևից վեր, այնուհետև մույն քայլերով շարժվում դեպի վար: Արդյունքում ստացվում է ութ հնչյունից կառուցված մի իմաստային միավոր, որն ըստ էության գլխավոր մոտիվն է, շարժիչ ուժը, այսպես ասած, հնչյունագանգվածի «թխմորը», որն առաջինը շարադրում են տավիղը և կլառնետները: Ահա այդ մոտիվը. «սի բեմոլ-ֆա-դո-սոլ» և մույնությամբ՝ հակառակը. «սոլ-դո-ֆա-սի բեմոլ»: Այս մույն մոտիվը մենամվագ-ջութակը հնչեցնում է իր «բաց» լարերով. «սոլ-ռե-լյա-մի» և հակառակը: Հեռատեսորեն է վարվել կոմպոզիտորը, երբ որոշել է ջութակի բաց լարերը հնչեցնել ոչ թե առաջին, այլ 2-րդ տակտում: Զանգի եթե բաց լարերը հնչեին 1-ին տակտում, լսողին կթվար, թե ջութակահարը ստուգում է նվագարանի լարվածքը: Մինչդեռ կոնցերտի 2-րդ տակտում, ասես, ջութակի նախաստեղծ ոգին է հնչում: Դա մնամ է մաքուր կտավի, որի վրա նկարիչը պատրաստվում է նկարել: Տեղին են չինացի բանաստեղծի հետևյալ խոսքերը.

Վինըս կախել եմ ծառի մի ճյուղից,
Ինքս վերացել տխուր աշխարհից:
Այդ ես չեմ նվագում՝ քամին է մոլոր
Լարերը վիմիս շարժում մեղմօրոր:

Ամշուշտ, ջութակի «մերկ» լարերի դողանջները, լարագարկերը ևս արտահայտչամիջոց են, ինչպես Հենրիկ Վենյամսկու՝ ջութակի համար գրված «Լեգենդ» պիեսում, սակայն մա ևս օգտվել է այդ հնարանքից ստեղծագործության խորքում, ոչ թե սկզբում: Ինչևիցե, շարունակենք մեր ճամփորդությունը Ալբան Բերգի աշխարհում: Կոնցերտի նախաբանի բոլոր տասը տակտերը շոթայվում են այդ մույն գլխավոր մոտիվով: Բխելով նվագախմբի ընդերքից, բասերի մռայլ ձայներից՝ այն աստիճանաբար բարձրանում է մինչև վերին լուսավոր ոլորտները՝ նմանվելով հեռացող օդապարիկների: Գլխավոր մոտիվի սիմվոլը նմանվում է մաև քարի հարվածից լճում գոյացած համակենտրոն շրջանների ծավալմանը: Հետագա զարգացման ընթացքում այդ մոտիվը պարբերաբար հայտնվելով իր նախնական տեսքով՝ ընկալվում է որպես «լաթմոտիվ», կոնցերտի կառույցը ամրապնդող մի զարդագույն: Իսկ երբ այդ մոտիվի ներսում հրնչյունների միջև իմտերվալները ընդլայնվում են, տրոհվում ու պայթում, տեղի է ունենում «շոթայական ռեակցիա»: Հնչյունները ցիրուցան են լինում, կարծես ուղեծիրներից թռած աստղեր: Այս երևույթը վառ կերպով դրսևոր-

վում է կոնցերտի 2-րդ մասի սկզբում, մոլեգնող մահվան տեսարանում: Այսպես, լսողը ականատես է լինում, թե ինչպես մի փոքրիկ մոտիվից, ծիլից, շիվից վերընձյուղվում է բարձրուղեշ մի ծառ: Ռիլկեի խոսքով ասենք. «Ծառ, որի արմատները մեր սրտում են, իսկ սաղարթը՝ երկնքում»: Սա լոկ փոխաբերություն չէ: Եվ ահա թե ինչու:

Ինչպես նշվեց, վերընթաց և վարընթաց շարժումը Բերգը իմաստավորել է հենց գլխավոր մոտիվում՝ սաղմնային, պոտենցիալ վիճակում: Եվ երաժշտության տարածության հետագա նվաճումը ընթանում է այդ երկու ուղղություններով, ընդ որում, դեպի վեր ծավալվող և հետզհետե լուսավորվող ձայները խորհրդանշում են երկինքը, ուր իր հանգրվանն է գտնում մարդկային հոգին, իսկ վարընթաց ձայները ակնարկում են երկիրը, հողը, սամդարամետը:

Այս բևեռացումն իր լուսինն է հասնում կոնցերտի վերջում:

Նվագախմբի ջութակների մեղմոցով խլացված «բաց» լարերի հեռավոր դողանջներում վերջին անգամ հայտնվում է լայթմոտիվը...

Կոնտրաբասները շարունակում են լայթմոտիվի վարընթաց շարժումը, մինչև այն սի բեմով հնչյունը, որով սկսվել էր կոնցերտը: Եվ դառնալով «ի շրջանս յուր», ասես հիշեցնում են՝ «Հող էիր, հող դարձար»: Սինդեո տավիղը, հարվածայինները և փայտյա փողայինները, կարծես երկրի ձգողականությունից ազատված, հանդարտիկ բարձրանում են ու մենանվագ-ջութակի «հավերժացած» վերնահնչյունի հետ աներևութանում երկնի կապույտում: Այս ամենը լավագույնս արտացոլում է հիշյալ խորալի բովանդակությունը.

Բալ է: Տեր, եթե կամենաս, ես կխաղաղվեմ:

Իմ Հիսուսը գալիս է՝ արդ, բարի գիշեր, ով աշխարհ:

Ես գնում եմ իմ երկնային բնակարանը խաղաղված,

Իմ մեծ ցավերը թողնելով ներքևում: Բալ է, բալ է:

ԿՈՍԻՏԱՍ
(1869-1935)Եվ ուխտեցի՞նք հավետ մնալ
հայ ժողովրդի ճշմարիտ գավակը...
Կոմիտաս

Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի առիթով, «Հայ երաժշտական դպրոցի հիմնադիրը» հոդվածում Արամ Խաչատրյանը գրել է. «Կոմիտասի կյանքի գործը ես կնմանեցնեմ հիմք գցելուն: Այդ հիմքը լուսեղեն է, ներդաշնակ և միաժամանակ ամուր խարսխված հարազատ հողին: Հիրավի, դրա համար էլ հենց վերնաշենքը այդքան գեղեցիկ ու հաստատուն եղավ: Հասունացավ, առնականացավ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցը, ստեղծվեցին հայկական օպերաներ, սիմֆոնիաներ, բալետներ, օրատորիաներ, կամերային երկեր»¹:



Կոմիտասի պատմական այդ առաքելությունը յուրովի է գնահատում կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը՝ տողերիս հեղինակին «ՎԷՄ» ռադիոկայանով տված հարցազրույցում. «Եթե չլիներ Բախը, գերմանական երաժշտությունը, այնուամենայնիվ, կլիներ, իսկ եթե չլիներ Կոմիտասը՝ հայ երաժշտության պատմական ընթացքը թերևս կխաթարվեր»:

Իրոք, բավական է նշել Բախի մախորդներից Բուքստեհուդեին, Պախելբելին, Հայնրիխ Շյուտցին (վերջինս հիմնադիրն էր գերմանական օպերայի, բալետի և օրատորիայի) համոզվելու համար, որ մինչև Բախը գերմանական երաժշտությունը բավականին բարձր մակարդակի վրա էր:

Բանաստեղծ Տյուտչևն ասել է. «Երանելի է նա, ով այս աշխարհն այցելեց նրա օրհասական պահին»: Ճակատագրական պահերին է, որ բացվում է կյանքի ողբերգական կողմը, հրափորձության է ենթարկվում մարդը, ժողովուրդը և պարզվում է, թե ով ով է:

Կոմիտասն ապրել է եղերական տարիներին, երբ վտանգված էր հայ ժողովրդի, նրա դարավոր մշակույթի գոյությունը: Հրի և սրի մատմված

1. «Սովետական արվեստ», Եր., 1969, թիվ 10, էջ 2:

ժողովուրդը դժվար թե կարողանար երկար ժամանակ անխաբար պահել իր ազգային դիմագիծը, սովորությունը, բանահյուսությունը: Գրի առնելով բազում երգեր, մաքրելով օտարամուտ ազդեցություններից՝ Կոմիտասը մշակում ու պայծառացնում էր, ինչպես ինքն էր ասում. «ամենն մաքուր հայելին ցեղին», այսինքն՝ երաժշտությունը, շնչավորում ու հավերժացնում էր հայոց երգը, մինչև «հայոց գա գարուն»... Հետագայում Ալեքսանդր Սպենդիարովը գյուղերում շրջելիս ժողովրդական երգերում չէր նկատել այն գեղեցկությունը, որը շողշողում է Կոմիտասի հավաքած նույն երգերում: Եվ գաղտնիքն այն է, որ Կոմիտասն այդ դժվարին «ուխտագնացությունը» կատարել է ուղղով, իսկ Սպենդիարովը՝ կառքով: Տեղին է մտաբերել Բախի և Հենդելի «ուխտագնացությունը» Լյուբեկի եկեղեցի՝ լսելու մեծ երգեհոնահար Դիտրիխ Բուքստեհուդեին: Բախը ուղղով կըտրել-ամցել էր ավելի քան 350 կիլոմետր «փշոտ» ճանապարհ, մինչդեռ Հենդելն իր հովանավոր Մատեզոնի հետ մեկնել էին Լյուբեկ հարմարավետ կառքով: Ահա սա է նաև այդ երկու հանճարների բնավորության, աշխարհընկալման տարբերությունը, որն իր դրոշմն է թողել նրանց արվեստի վրա...

Օժտված լինելով աստվածատուր շնորհով, զինված դասական երաժշտության բարձրագույն նվաճումներով՝ Կոմիտասը ոչ թե հիմնադրեց հայկական օպերա, սիմֆոնիա, այլ առաջնայինը համարեց ժողովրդական երգի, միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի փրկության հրամայականը: Եվ պատահական չէ, որ Կոմիտասի բանահավաքության մասին խոսելիս հաճախ են գործածում «փրկել» բառը: Ահավասիկ, բանասեր Տիգրան Զիթունին գրում է. «Միայն երկու գիշերվան մեջ կորստե փրկված էին հիանյակ մը նոր ժողովրդական եղանակներ»²:

Մտաջին անգամ հայ ժողովրդական երգը ճեմարանի սան Կոմիտասը լսել էր Բարեկենդանի ժամանակ, Էջմիածնի մոտակա գյուղերից մեկի գոմում: Խորհրդանշական է, որ Բեթղեհեմը հիշեցնող կենդանիների այդ անպաճույճ «մսուրից», ասես, եկավ հայ ժողովրդական երգի փրկությունը:

Յոթ տարիների ընթացքում իր հավաքած երգերի ու պարերգերի մասին խոսելով՝ Կոմիտասը Խրիմյան Հայրիկին խնդրել է միջոցներ տրամադրել և հզոր բազկով աջակցել՝ փրկելու համար այն գանձերը, որոնք թաղված են մնում անհայտության մեջ: Կոմիտասը գյուղից գյուղ էր շըրջում՝ ձայնագրելով բազմաթիվ երգեր՝ իրենց տարբերակներով: Իր անշուր խցում փակված՝ նա գիշեր ու ցերեկ զբաղված էր այդ երգերի ուսումնասիրությամբ: Հայոց երգի ճակատագիրն էլ մնան էր եղեռնից մազապուրծ, աշխարհով մեկ սփռված հայերի ճակատագիրն: Խաչիկ Դաշ-

2. Ռուբեն Թերլեմեզյան, Կոմիտաս, Եր., 1992, էջ 50:

տենցի «Ռ-անշարմերի կանչը» վեպում նկարագրված է, թե ինչպես եղեռնի օրերին քրդերը գտնում էին անտեր երեխաներին և մեկ ոսկով վաճառում հայերին: Մի անգամ, ոսկին սպառվելուց հետո, զորավար Անդրանիկի խնդրանքով, երգիչ Միսակը քրդական մի երգ է երգում: «Զո երգը ոսկուց զորավոր է», բացական չունի արտասված քուրդը և զիջում երեխային: «Որքեր հավաքենք, փաշա, շիթիլ անենք Հայաստանի համար», ասում է ֆիդայի Իսրոն Անդրանիկին...

Ահա Կոմիտասի փրկած երգ-շիթիկներից հետագայում վեր խոյացան Արամ Խաչատրյանի, Էդգար Հովհաննիսյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Տիգրան Մանուկյանի և այլոց գլուխգործոցները:

Եթե չլինեք Կոմիտասը, մենք, պարզապես, չէինք ունենա «Կոունկը», «Ամտունին», «Ծիրանի ծառը», «Մոկաց Միրզեն», մեր հորովելները...

«Վանեցոց գութաներգում» ասվում է. «Գյուրան չէլներ աշխարհն ի՞նչ էր, Աշխարհի շեն վըր գյուրնին էր»:

Մենք էլ կարող ենք ասել. «Կոմիտասը չլինեք, աշխարհն ի՞նչ էր...»:

Գողթան երգիչների ժառանգորդ Սողոմոն Սողոմոնյանը (ապագա Կոմիտասը) ծնվել է 1869-ի սեպտեմբերի 26-ին, Ամատուլիայի Զյոթահիա քաղաքում, կոշկակար Գևորգ Սողոմոնյանի և Թագուհի Հովհաննիսյանի ընտանիքում: Կես տարի անց, 17 տարեկան հասակում վախճանվում է Սողոմոնի մայրը: Տղայի խնամքը ստանձնում է տատը՝ Մարիամը: Յոթամյա Սողոմոնին սովորելու են ուղարկում տեղի Ազգային վարժարան: Քառամյա դպրոցն ավարտելուց հետո Սողոմոնն ընդունվում է Բրուսայի վարժարանը, որը հոր մահվան պատճառով թողնում է ու վերադառնում Զյոթահիա: Միառժամանակ Սուրբ Թեոդորոս եկեղեցում դպրություն է անում: Բրուսայի առաջնորդ Գևորգ վարդապետ Դերձակյանը Գևորգ 4-րդ կաթողիկոսի հրամանով Էջմիածնի ճեմարանի համար «միջոցներից զուրկ, ձայնեղ» մի տղա պիտի բերեր: Եվ քսան տղաներից վարդապետն ընտրում է Սողոմոնին: Տղային ներկայացրին Վեհափառին: Սողոմոնը հայերեն գրել-կարդալ չգիտեր, և Վեհափառ Հայրապետը տաճկերենով նրան ասաց. «Դու զուր ես եկել այստեղ, որովհետև մեր ճեմարանում ամեն բան հայերեն են անցնում»: Հետագայում հիշելով այս դեպքը, Սողոմոնը գրել է. «Մանկական միամտությամբ համարձակություն եկավ վրաս և ասացի, թե «ես էլ եկել եմ հայերեն սովորելու»³:

Կաթողիկոսի առջև Սողոմոնը երգեց «Լոյս զուարթը».

Ալելուիա, ալելուիա,

Լոյս զուարթ սուրբ փառաց

ամմահի Հօրն երկնատրի...

3. «Սովետական արվեստ», 1969, թիվ 10, էջ 53:

Այս լուսերգությունն այնքան հուզեց Վեհափառին, որ նրա արտասուքները «ճերմակ մորուքի վրայով գլորվեցին վերարկուի ծայրերի մեջ»:

Այսպես Սողոմոնն ընդունվեց ճեմարան: Երաժշտության նրա առաջին ուսուցիչներն էին Ղևոնդ վարդապետը և Սահակ արեղա Ամատունին: Շուտով տղան կարողանում է գրի առնել ամենաբարդ եղանակները, խորանում է շարականագրության և եկեղեցական երգարվեստի մեջ:

Դճեմարանում Սողոմոնը ծանոթանում է Մանուկ Աբեղյանի հետ, որի հետ հետագայում հրատարակեց «Հազար ու մի խաղ» ընդհանուր վերտառությամբ ժողովածուները՝ Դճեմարանի 1-ին լսարանի սան Սողոմոնի առաջին սեփական ստեղծագործություններից է «Ազգային օրհներգը»՝ քառաձայն երգչախմբի համար (խոսք՝ 3-րդ լսարանի ուսանող Արշակ Թաշչյանի): 1891-ին «Արարատ» ամսագրում լույս տեսած այս խմբերգը Կոմիտասի առաջին տպագրված գործն է, որի կատարելագործված տարբերակը հրատարակվել է 1895-ին: Սողոմոնը ոչ միայն ուսումնասիրում էր ժողովրդական և հոգևոր երգերը, այլև կատարում դրանք ճեմարանի սաների իր ղեկավարած երգչախմբով, որի ելույթներն, ըստ Աբեղյանի, եզրափակում էր իր բազմաձայնած «Միփանա քաջեր» երգով: Առաջին հոգևոր երգը, որ նուագարել էր 5-րդ դասարանցի Սողոմոնը, Հոգևոր վարդապետի երգած «Օրհնութիւն հրեշտակապետացն Միքայէլի եւ Գաբրիէլի եւ ամենայն երկնային զօրացն» շարականն էր: Դեռ ճեմարանում ձայնեղ երգիչ Սողոմոն սարկավազը զգացել էր հայ ժողովրդական և հոգևոր երգի ընդհանուր արմատները, դրանք բնորոշել որպես «հարազատ քույր-եղբայր», որոնք «նույն կազմությունն ունին»: Հոգևոր շունչն առկա է նաև պարեղանակներում: Ահա ինչպես է բնութագրում Մշո շորորը (Ծանր պարը) Արշակ Չոպանյանը. «Կը պարեն Մշոյ Սուրբ Կարապետի մեծ ուխտագնացութեան: Հանդիսատր պար մը, գրեթէ կրօնական նկարագրով: Ջայն կը պարեն բոլորը միասին, այր, կին, ծեր, մանուկ, անսահման բոլորապար մըն է, երբեմն երկու-երեք հարիւր հոգիով կազմած: Թմբուկի քանի մը հարուածներէ յետոյ՝ պարողները շրջանակը ձեւացնելու հրախիրող զուտման կը սկսի եղանակը օրօրէն, եւ բոլորակը կը տատանի թեթեւ ու շատ համր շարժումով մը... բոլորը անձայն, քաղցր ու ծանրաշուք յուզմունքով մը գիմովցած, կ'ունկնդրեն մեղեդին, որ օդին մէջ կ'երկարածգէ իր ցաւազին անուշութիւնը...»⁴:

1891-ին Սողոմոնն արդեն հավաքել է ձայնագրել էր 37 գեղջկական երգ, այդ թվում՝ «Նոր ա բացվել սարի լալեն», «Մայրիկ, ես գնում եմ», «Կայնել ես վարդի հովին», «Գարուն ա, ծուն ա արեկ», «Արևին տես ու աստղերին» և այլն: Կոմիտասը ուսումնասիրում է էջմիածնի մատենադարանի ձեռագրերը, խորանում խազագրության մեջ:

4. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Եր., 1982, հ. 6, էջ 161:

1891-ի մայիս-հոկտեմբեր ամիսները Սողոմոնն անց է կացնում Զյոթափայում, հանդիպում հարազատներին: Նրա հայրենակից Սահակ Երեմյանը պատմում է. «Այցելելով «Ազգային վարժարանը» մա բնագրական մղումով վազում է դեպի ձախ անկյունը և ծալապատիկ մատում է փոշոտ ու կեղտոտ տախտակամածի վրա՝ խոնարհաբար մերժելով թաղականների խնդրանքը՝ քիկմաթոռի վրա մատելու...»: Այնուհետև բերում է Կոմիտասի խոսքերը. «Տարիներ առաջ ոչ ոք չգուրգուրաց ինձ վրա, երբ ես մատում էի ճիշտ այստեղ, առանց բազմոցի, մինչ ուրիշները՝ զույգ բազմոցների վրա էին մատում: Ես երկու անգամ ծանր հիվանդացել եմ այստեղ: Այժմ թույլ տվեք ինձ իմ հոժար կամքով մատելու ու հիշելու իմ անցյալ դժբախտ օրերը և այս չոր տախտակները»⁵: Իր ծննդավայրում Սողոմոնը ոչ միայն հուշերի գիրկն է ընկնում, այլև գրի է առնում հոգևոր երգեր՝ «Թավորի շարական», «Կեցո, Տեր, շնորհեա, Տեր», «Յիսուս Քրիստոս ի փառս Աստծու»... Նուագրում է մաև իր ծնողների և հայրենակիցների հորինած մոտ 60 թուրքերեն երգեր:

Զյոթափայից Էջմիածին վերադառնալիս, Կոմիտասը Պոլսում հանդիպում է Հովսեփի Ճանիկյանին, որի երգած Ակնա տասը երգ գրառում է և 17 երգ հավելելով՝ հրատարակում է 1895-ին, Թիֆլիսում, Ճանիկյանի «Հնությունը Ակնա» գրքում: Դրանցից են «Օրորը», «Հարսանեկան երգերը», «Պարերգ Բարեկենդանի և Չատկի», «Ամսունի», «Համբարձման», «Ողբ» և այլ երգեր: Սողոմոնը ավարտեց ճեմարանը 1893-ին: Ավարտական թեզն էր «Շնորհալիմ, նորա դարը և նորա ժամանակի հուզված կրոնական խնդիրները»: Ուսումն ավարտելուց հետո մա փոխարինում է ճեմարանի երաժշտության ուսուցիչ Կարա-Մուրզային: Իսկ նույն տարվա նոյեմբերին առաջին անգամ Սողոմոնի ղեկավարած քառաձայն երգչախումբը մեծ հաջողությամբ կատարում է «Հայր մեր» շարականը: Սողոմոնը թրքակցում է «Արարատ» ամսագրին, որտեղ շարունակաբար հրատարակում է «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածը՝ հետևյալ ենթավերնագրերով՝ «Հոգևոր երգերի ձևն ու բովանդակությունը», «Տաղ Հարության», «Շարականների ձևն ու բովանդակությունը», «Շարականների և հոգևոր երգերի եղանակները», «Մանրուսում», «Մանրուսման եղանակները»: 1894-ի սեպտեմբերի 11-ին Սողոմոնը ձեռնադրվում է վարդապետ: Խրիմյան Հայրիկը նրան շնորհում է Կոմիտաս անունը:

Հաջորդ տարի մա մեկնում է Թիֆլիս՝ Մակար Եկմայանի մոտ ուսանելու: Դիշտ է, Եկմայանը անվճար է պարապում Կոմիտասի հետ, սակայն միևնույն է, վերջինս նյութական դժվարությունների է հանդիպում: «Իմ ամսական ռոճիկս հազիվ բավարարում է կառքի, գրքի և թերթի վճարին: Նույնպես դեռ ձմեռվա շորեր չունեմ, փող էլ չունեմ: Հայրիկին գրել

5. «Մովեստական արվեստ», 1969, թիվ 10, էջ 62:

են: Խնդրում են դուք ևս Ձեր կողմից հասկացրեք, որ... ես կարող լինեմ
ևեք ուշքս ուղղել ուսման վրա»⁶:

Եկնալյանի մոտ Կոմիտասը յոթ ամիս սովորում է երաժշտության տե-
սություն: Վարդապետի առջև գերխնդիրներ էին ծառացել՝ գտնել միջնա-
դարյան խազագրության բանալին, բազմաձայնել և ներդաշնակել ժո-
ղովրդական և հոգևոր երգերը, մշակել իր ձայնը, կատարելագործել խըմ-
բավարական տեխնիկան և այլն: Ուստի անհրաժեշտություն առաջացավ
կրթությունը շարունակել Գերմանիայում, ինչը հավանություն ստացավ
կաթողիկոսի կողմից:

Երեք տարվա ծախսերն իր վրա վերցրեց Ալեքսանդր Մանթաշյանը:
Կոմիտասին հրաժեշտ տալիս, բարերարն ասաց. «Ես կապասեմ համերգ-
ներիդ»... Կարո՞ղ էր արդյոք Մանթաշյանը երևակայել, որ ոչ հեռու ապա-
գայում պատանու համերգներին անհամեր պիտի սպասեին հանճարեղ
Կլոդ Դեբյուսիս, երաժշտագետներ Ռիխարդ Շմիդտը, Օսքար Ֆլայշերը,
Լուի Լալուան, Սորբոնի համալսարանը, սփյուռքի հազարավոր հայրե-
նաբաղձ հայեր: Մանթաշյանը կարո՞ղ էր ականկալել, որ տաս տարի անց
երախտապարտ Կոմիտասը իր բարերարին պիտի նվիրեր «Հայ գեղջուկ
երաժշտություն» խորագրյալ աշխատությունը, որ հայ երաժշտությունը
պիտի քնածի բազում երկրներում...

Բեռլինում Կոմիտասը հանդիպեց Արքայական կոնսերվատորիայի
ռեկտոր Յոզեֆ Յոախիմին, որը նպատակահարմար գտավ, որպեսզի Կո-
միտասը սովորի Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում: Հե-
տագայում Կոմիտասը խոստովանել է, որ դա ճիշտ որոշում էր:

Ըստ Կոմիտասի՝ մեկ տարում Շմիդտի կոնսերվատորիայում նա այն-
քան գիտելիք ձեռք բերեց, որքան ուրիշ տեղ պիտի ստանար վեց տարում:
Դասերի խտությունը արդարացված էր, քանզի Կոմիտասի ժամանակը
սուղ էր... Վարդապետն ընդունվում է նաև Բեռլինի Արքունի համալսա-
րանի փիլիսոփայության բաժինը, որն ավարտում է 1899-ին: Կոնսերվա-
տորիայում, ի թիվս այլ առարկաների, ուսումնասիրում է երաժշտության
պատմություն, հարմոնիա, կոմպոզիցիա, խմբավարություն: Կոնսերվա-
տորիայի քննական աշխատանքներից մեկն էր «Առ գետս Բաբելացոց»
սաղմոսը՝ երգչախմբի, մեներգիչների և երգեհոնի համար: Այս երկը գե-
րազանցեց ուսումնական պահանջները և վերածվեց արժեքավոր մի
ստեղծագործության: Ըստ Դավթի թիվ 137 (136) սաղմոսի, բաբելոնացիք
գերված հրեաներին ստիպում են ուրախ երգեր երգել: Սակայն հայրենա-
բաղձ հրեաները ողորմ են ու տենչում հատուցում: Նույն սաղմոսի հիման
վրա երկեր են ստեղծել Պալեստրինան, Օռլանդո Լասսոն, Բախը...

6. «Սովետական արվեստ», 1969, թիվ 11, էջ 56:

1861-ին այն բանաստեղծության է վերածել Բաֆֆին՝ նպատակ ունենալով սթափեցնել հայ ժողովրդին: Մեծ եղեռնից հետո սաղմոսը չափածո շարադրել է Հովհաննես Թումանյանը: Եկմալյանը Պետերբուրգում եղած ժամանակ սաղմոսի խոսքերով խմբերգ է հորինել, ընդ որում՝ ռուսերեն լեզվով, իսկ Կոմիտասը 1896-ին, Բեռլինում՝ գերմաներենով: Կոմիտասի ուսանողական երգերից մեզ հասել են յոթ մեներգ՝ դաշնամուրով և երեք խմբերգ՝ ա կապելլա (երեքը՝ Գյոթեի խոսքերով, որոնցից էր մաս «Գիշերերգը»): Պրոֆեսոր Ռոբերտ Աթայանը Կոմիտասի Սաղմոսը դիտում է, որպես 1895–1896 թթ. հայերի կոտորածների յուրովի արձագանք: Կոմսերվատորիայի ուսանող Կոմիտասի խմբերգում զգացվում է «Մայր Արաքսի ավերակ», «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» երգերի հնչերանգները, ինչպես մաս Մեմֆիսումի խմբերգերի ազդեցությունը: Եվ Արաքսի արտասուքն, ասես, խառնվում է Բաբելոնի գետերի ջրերին ու գերվածների արցունքներին... Եթե Սաղմոսը խորհրդանշում է բռնությունը, ապա Կոմիտասի «Մի գեղեցիկ պարզ գիշեր էր» երգը իրապես նկարագրում է Վանի անլուր կոտորածը, որի վկան, ըստ երգի խոսքերի, միայն լուսինն էր՝

Նա տեսնում էր անթիվ քյուրդեր,
Բռնած սուր, թուր, հըրացան,
Կոտորում են, կողոպտում են,
Ավերում են անտեր Վան:

Եվ կարծես թե մեր երկնքից
Խոսում էր այդ լուռ վրկան, -
«Վըրա՛ հասիր, հա՛յ ազգասեր,
Չեռքից կերթա՛ Հայաստան»:

Սակայն Կոմիտաս վարդապետի կոչումը թույլ չէր տա՝ վրեժխնդրությունը տարածել հոգևորի ոլորտում. եթե քրդերը ավերում էին, ապա վարդապետն արարում էր՝ շարունակում մաս քրդերեն երգել: Նույնիսկ Բեռլինի կոմսերվատորիայի նրա ավարտական աշխատանքը նվիրված էր քրդական ժողովրդական երգին: Տեղին է հիշել մաս թուրք բանաստեղծ Մեհմեդ Էմինի խոսքերով գրված Կոմիտասի երգերը: Հիշարժան է մաս այն, որ Բեռլինում վիպասան Վրթանես Փափազյանն իր ջութակով Կոմիտասի համար նվագել է քրդական մի մեղեդի, և վարդապետը կլանված, հայկական ձայնանիշերով գրի է առել «Լուր-դա- լուրը»: Այնուհետև Կոմիտասը ֆիսհարմոնի նվագակցությամբ հանպատրաստից երգեց «Լուր-դա-լուրը»: Փափազյանը ցնցված էր, հուզված էր մաս Կոմիտասի հակառակորդներից մեկը՝ Գրիգոր Վանցյանը, որը մամուլում վարկաբեկել էր

Կոմիտասին, իսկ այդ պահին ներողություն է խնդրել⁷։ Բնովնում Կոմիտասն ընդգրկվում է «Միջազգային երաժշտական ընկերություն» կազմակերպության մեջ, որի մասնաճյուղի մախազահն էր իր ուսուցիչ Օսքար Ֆյալշերը։

Վարդապետի պարտականություններից էին գիտական հոգվածների հրատարակումը, դասախոսությունները և համերգները: 1899-ի հունիսին, կոնսերվատորիայում Կոմիտասը կարդաց երկու դասախոսություն՝ նվիրված հայ երաժշտությանը: Իր զեկույցները նա ուղեկցում էր երգեցողության՝ գերմանացիներից կազմած քառյակը երգում էր «Փառք քեզ, Տեր», «Մուրք ես, Տեր», «Ով զարմանալի» և այլ երգեր, ժողովրդական մանուշներից՝ «Մոմա յար, «Հով արեք, սարեր ջան», «Հայրիկ, հայրիկ» և այլն: Կոմիտասը երգեց նաև քրդերեն, արաբերեն, տաճկերեն, պարսկերեն ու նշեց դրանց և հայկական երգերի տարբերությունը:

Նման համերգ-դասախոսությունները դառնում են հայ երաժշտության տարածման լավագույն ձևը:

Այդ համերգներում մա ընդգրկում էր մաև ալլազգի երաժիշտներին։ Բացի գերմանացիներից կազմած հիշյալ կվարտետից, նշենք ռուս, հայ, շվեյցարացի ուսանողներից փնջած երգչախումբը՝ Ժնևում և Լոզանում։ Նաև Փարիզի «Լամուրյե» հայտնի երգչախումբը, որի հետ, ըստ Կոմիտասի սան, երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանի, վարդապետը «չարչարվում էր հայերեն արտասանելու և զգացնել տալու համար...»։ Մյուս կողմից մա զգուշանում էր օտարների գերիշխումից, որպեսզի չխաթարվի երգեցողության հայեցի բնույթը։ Լինելով ազգային ինքնատիպության «զորեղ պաշտպան»՝ Կոմիտասն իր աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանին արտագրել է տվել «Հայ ժողովրդական երգեր» ժողովածուն, որպեսզի մա չտարվի գերմանական ազդեցություններով։ Եվ Սպիրիդոնը 255 երգերից, ասես, պահպանիչ ուլունքներ էր շարել։ Մեկ ալլ առիթով Կոմիտասը Բեռլինից մամակով խնդրել է Էջմիածնի ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին, որպեսզի սաներին ընտելացնեն մեղմամայն երգեցողությանը։ Նույն խնդրանքով մա դիմել է և կաթողիկոսին՝ Նշելով, որ «կոկորդալատները» խորթ է հոգևոր երգեցողությանը։ «Հայ գեղջուկ երաժշտություն»՝ հողվածում ևս Կոմիտասը կշտամբում է զուռնայի բոհ. անլռելի ժխորը։ (Վարդապետը կարծես կանխազգում էր մեր օրերի մեծագույն չարիքներից մեկը՝ բարձրախոսների հակամարդկային աղմուկը...)։ Նույն սկզբունքայնությանմ մա քննադատում է Մակար Եվմայանի Պատարագում տեղ գտած անճշտությունները և պահանջում «որպեսզի լեզվի և եղանակի շեշտերն իրար համբուրեն»...

7. Ռուբեն Թեղեմեզյան, Կոմիտաս, էջ 54-56:

1899-ի սեպտեմբերին կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո Կոմիտասը մեթոմ է Բեռլինի համալսարանում դասավանդելու առաջարկը՝ «իր երկիրը վերադառնալու, ինքզինքն իր տոհմային արվեստի վերանորոգմանը նվիրվելու համար»։ Ըստ Հրաչյա Աճառյանի, մինչ այդ Կոմիտասը մեթոմ էր Բեռլինի օպերայում մեներգիչ աշխատելու հրավերը՝ պատճառաբանելով, թե ինքը կոչված է աշխարհին ծանոթացնել և ապացուցել, որ դարեր ի վեր հայ ժողովուրդը ունեցել է իր ինքնուրույն երգն ու երաժշտությունը։

Եվ Կոմիտասը իրականացրեց այդ նպատակը։ Ահա ինչ է գրել այդ մասին «Ժոտոնալ դը Ժնև» թերթը. «... ամբողջ ժողովուրդ մը ինքզինք կը բացատրե իր ձայնով»⁸։

Տարբեր ժամանակներում հայ գործիչները հետաքրքրություն են առաջացրել և ուղղել աշխարհի հայացքը դեպի Հայաստան։ Ընդհանրապես խաչատուր Աբովյանի՝ Պարրոտի արշավախումբը բարձրացավ Արարատի գագաթը։ Արամ Խաչատրյանի արվեստով հիացած հայտնի քննադատ Բիանկուլլին 1945 թվականի հունիսի 28-ի «Նյու-Յորք ուորլդ թեյեդթայմ» թերթում գրել է. «... Դուք պիտի այցելեք Հայաստան, որպեսզի զգաք, թե ինչ է այնտեղ լսել Արամ Խաչատրյանը»⁹։

Կոմիտասի շնորհիվ Էջմիածինը դառնում է հայ երաժշտության հայտնի կենտրոն։ Բավական է նշել ֆրանսիացի երաժշտագետ Պիեռ Օքրիի և հնագետ Դյուվալի այցելությունը Էջմիածին, որոնք բարձր գնահատեցին Կոմիտասի ճեմարանական երգչախումբը, վարդապետի ուսումնասիրությունները, մանկավարժական մեթոդը և այն, որ «Արարատի ստորոտում, իրենց ազատ ժամերին աշակերտները նվագում են դաշնամուր, երգեհոն և լարային գործիքներ»¹⁰։ Բացի այդ, Կոմիտասը շարունակում է հողվածներ հրատարակել «Միջազգային երաժշտական ընկերության» Լայպցիգի և Բեռլինի համդեսներում։ Կոմիտասը պարբերաբար հրավիրվում է արտագնա դասախոսությունների և համերգների։ 1901-ին Կոմիտասը մասնակցում է եկեղեցական երաժշտությանը նվիրված համաշխարհային երաժշտական կոնգրեսին։

Մեծ հաջողություն ունեցան Էջմիածնի երգչախմբի համերգները Թիֆլիսում՝ 1905 թվականի գարնանը։ Հաջորդ տարվա դեկտեմբերին Կոմիտասի փարիզյան համերգում համդես է գալիս մահ Արշակ Չոպանյանը՝ հայ բանաստեղծությանը և երաժշտությանը նվիրված գեկույցով։

1907-ի հունվարին Կոմիտասի ելույթների «ամսապատեղի հաջողությա-

8. Ամդ, էջ 43։

9. В. Юзефович, Арам Хачатурян, М., 1990, стр. 181.

10. «Մովեստական արվեստ», 1969, ք. 12, էջ 55։

նր» Ժնևում և Լոզանում ակամատես էր Դերենիկ Դեմիրճյանը: Ի դեպ, 1907-ի հունիսի համերգը Ժնևում Կոմիտասը տվել է Վանա սովյալների օգտին: Այնուհետև Կոմիտասը ելույթ է ունենում Վենետիկում, Միսիթարյանների միաբանության դահլիճում: Որքան էլ զբաղված լիներ Կոմիտասը, նրա բանաստեղծական հոգին չէր կարող չհմայվել Իտալիայով՝ նրա բնությանը, երաժշտությանը, ճարտարապետությանը: Եվ նա մի նամակում գրում է. «Իտալիան շատ գեղեցիկ է, բայց մեր դժբախտ հայրենիքը ավելի գեղեցիկ է»: Արդյոք այս խոստովանությունը համահունչ չէ՞ «Հայրիկ, հայրիկ» երգին, որը հաճախ երգում էր Կոմիտասը.

... Հայրիկն ասաց. «Իմ հայրենյաց
Փուշն անուշ է, քան զվարդ,
Եվ այն փշոց մեջը դարձեալ
Կորոնեն նս սիրուն վարդ...»

Մեկուկես տարի Եվրոպայում շրջագայելուց հետո, 1907-ին, Կոմիտասը վերադառնում է հայրենիք՝ «դարձյալ վարդեր որոնելու»: Նա շարունակում է գրի առնել ժողովրդական երգեր, իր երգչախմբով Էջմիածնում մասնակցում է Խրիմյան Հայրիկի և Պերճ Պողոջանի հիշատակին նվիրված երեկույթին...

Վարդապետի արվեստն ամենուր հիացմունք էր պատճառում՝ Էջմիածնում, Ժնևում, Փարիզում, Իզդիրում, թե Բաքվում...

Եվ հատկանշականն այն է, որ գնահատականներում հաճախ կրկնվում է «դաս» և «ուսուցանել» բառերը, սկսած դեռ Օսթար Ֆլայշերի մամակից, որտեղ ուսուցիչը խոստովանում է աշակերտից ստացած դասերի մասին. «Ձեր հմտալից և խորիմաստ դասախոսության միջոցով խորունկ հայացք մը ձգել տվիք դեպի այն երաժշտությունը... որ մեզի՝ արևմտյաններուս շատ բան ուսուցանել կարող է...»¹¹: «Ինչպիսի՝ դաս մ'է մեր երաժիշտներու համար», գրում է «Ժուռնալ դը Ժնև» թերթը (1907, թիվ 159)¹²: Իսկ «Գազետ դը Լոզան» թերթի հոդվածագիրը խոստովանում է. «Կոմիտասը կրնա մեզ՝ տեսակ մը գաղափարական առաջնորդ դառնալ» (1907, 12 հունիսի): Սինդիկեո մույն գնահատականը Կոմիտասն իր հոդվածում տվել է Ռիխարդ Վագներին, ասելով. «Վագները Գերմանիային ազգային երաժշտություն տվավ. իսկ օտարներին՝ դաս»¹³:

Ինչպես նշվեց, 1907-ի աշնանը Կոմիտասը վերադառնում է Էջմիա-

11. Ռուբեն Թերլենդյան, Կոմիտաս, էջ 28

12. Աճղ, էջ 43:

13. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., 1941, էջ 176:

ծին: Չնայած վատացող սյայմաններին և առողջական վիճակին, Կոմիտասը բեղմնավոր աշխատանք է կատարում: Շարունակում է հավաքել և ներդաշնակել երգեր, հրատարակել հոդվածներ (երկու երգ տպագրում է Գարեգին Լևոնյանի «Գեղարվեստ» ամսագրում), ելույթներ է ունենում Երևանում, Բաքվում, Թիֆլիսում:

1909-ին Թիֆլիսի արքունական քատրոնում տեղի է ունենում հոգևոր երգեցողության համերգ, ուր Կոմիտասի երգեցիկ խմբի կողքին հանդես են գալիս նաև ռուսական, վրացական ու կաթոլիկների երգչախմբերը: Այստեղ ևս Կոմիտասը արժանանում է առաջնության: Ունկնդիրներին գերեցին ոչ միայն «Պատարագի» հատվածների հոգեմորոգ երգերը, այլև՝ պատշաճ կատարումը, որին Կոմիտասը հասել էր «Քանկ գնով»: Բանն այն է, որ վարդապետին հրավիրել էին Թիֆլիս՝ փոխարինելու Ներսեսյան դպրոցի հիվանդացած խմբավարին: Ընդ որում, Կոմիտասին տեղեկացրել էին, թե երգչախումբը պատրաստ է, մնում է համերգը ղեկավարել: Սակայն, ինչպես Կոմիտասը գրել է Չոպանյանին, խումբն անպատրաստ էր, և նա մի օր 14 ժամ պարապել է, որպեսզի հասցնի համերգային մակարդակի: «Հոգիս բերանս հասավ», խոստովանել է Կոմիտասը: Էջմիածին վերադառնալուց առաջ վարդապետը Ներսեսյան դպրոցի աշակերտների համար կարդացել է «Հայ ժողովրդական երգն ու հոգևոր երաժշտությունը, նրանց միջև եղած կապը» թեմայով դասախոսություն, որն ուղեկցում էր երգեցողությամբ: Վերջում ներկաների խնդրանքով Կոմիտասը երգեց «Ամտունին»՝ «Սիրտըս նըման է էն փղլած տըներ...»: Ներկայացվող շրջանի հետազոտությունների ամենամեծ նվաճումն էր խազերի բանալիի գյուտը: 1909-ի մարտին Կոմիտասը նամակ է հղում Պոլիս՝ Հովհաննես Արշարունի եպիսկոպոսին. «Արդեն մաքուր, պատրաստ էր հայ միշերով՝ ամբողջապես և եվրոպականը՝ մասամբ, երբ 16 տարվա աշխատանքս պտուղ տվավ, գտա մեր հին խազերի հիմնական բանալին և սկսա կարդալ պարզ խազերով գրվածները»¹⁴: Ցավոք, Չոպանյանին հղած նամակում այս համճարեղ գյուտի լուրը պղտորվում է ճեմարանում կատարվող անարդարությունների նկարագրությամբ: Երբեք Կոմիտասը հաղթարշավից Էջմիածին չէր վերադարձել այսքան մեծ «ավարով», այսքան արդյունավետ չէր աշխատել, և երբեք նրան այսքան վատ չէին ընդունել, որքան այս ժամանակաշրջանում:

Եթե տարիներ առաջ նա խնդրում էր ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին պաշտպանել իրեն վանականների զրպարտություններից կամ դիմում էր Տիրայր եպիսկոպոսին՝ Պետերբուրգում իրեն ապաստան տալու, ապա այժմ նա գրում է անձամբ կաթողիկոս Մատթեոս Իզմիրլյանին. «Քսան տարվա ընթացքում շրջապատն ինձ բույլ չի տվել այն ան-

14. Կոմիտաս, Նամակներ, Եր., 2007, էջ 19:

լու, ինչ կարող էի, որովհետև տեսա միայն որոգայթ, և ոչ արդարություն... Որո՞նում եմ հանգիստ՝ չեմ գտնում, ծարավի եմ ազնիվ աշխատանքի, խանգարվում եմ, փափագում եմ հեռու մնալ, խցել ականջներս՝ չլսելու համար, գոցել աչքերս՝ չտեսնելու համար...»: Ընթերցելով Կոմիտասի այս խոստովանանքը, ականայից հիշում ես Միքելանջելոյի հայտնի խոսքերը.

...Երբ իշխում են ոճիրն ու մեղքությունը,
Չգգամ, չտեսնեմ, խաղաղվեմ...

Վարդապետի խոցված սրտի բալասանն էր, իր խոսքերով ասած, «մեր համնարեղ նախնյաց հոգեբուժիչ երաժշտությունը»: Դեռ 1906-ին Մարգարիտ Բաբայանին գրել է. «...Էլի մխիթարում եմ ինձ և ասում, որ կա բնության մեջ մի ազնիվ բան՝ գեղարվեստը, որ ամենքին մաաչելի չէ և հենց այնտեղ եմ գտնում իմ անդորրությունը... և զգում, որ մի վայրկյան հեռու եմ սլացել աշխարհի անօրենություններից»¹⁵: Իսկ կաթողիկոսին ուղղված նամակի վերջում Կոմիտասը խնդրում է նշանակել իրեն Սևանի մենաստանի մենակյաց: Սակայն Կոմիտասին դրան էլ չեն արժանացնում: Եվ 1910-ին վարդապետը հեռանում է Էջմիածնից ու հանգրվանում Պոլսում...

Դեռ Պետրոս Ադամյանն էր ասում. «Արելն ունի միշտ յուր Կայենն»: Մինչդեռ Կոմիտասը շատ «կայեններ» ու «սայրեհներ» ուներ: Կայեններից մեկն էր կաթողիկոսի տեղակալ Գևորգ Սուրենյանցը, որը հանդես եկավ Կոմիտասի աշխատավարձը երկու անգամ կրճատելու նախաձեռնությամբ, այն դեպքում, երբ աշխարհական մի երգեցողության ուսուցչի վճարում էին տասն անգամ ավելի, քան Կոմիտասին: Հատկապես տանջալի էր այն, որ երգչախմբի անդամները մշտապես փոխվում էին, ուստի Կոմիտասի փորձերը վերածվում էին «սիզիֆյան աշխատանքի»: 1909-ի ապրիլին նա գրում է Արշակ Չոպանյանին. «Համերգս ջուրն ընկավ, զի ճեմարանում խառնաշփոթություններ գցեցին... Ցավում եմ, որ այս մեծ և կարևոր հաստատությունն անարգանքի առարկա է դարձել հասարակության համար...»¹⁶: Մինչ այդ Կոմիտասը բազմիցս դժգոհել էր եկեղեցական երգեցողության մակարդակից և հարցն արմատապես լուծելու նախաձեռնությամբ դիմել էր կաթողիկոսին՝ ազգային կոնսերվատորիա հիմնելու խնդրանքով: Սակայն այս նամակը, ինչպես և վերջինը, նույնպես մնացել էր անպատասխան: Տարիներ հետո, վերջին անգամ այցելելով

15. Մարեոս Մուրադյան, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, Եր., 1970, էջ 417:

16. «Սովետական արվեստ», 1970, ք. 6, էջ 60:

Էջմիածին, Կոմիտասը պիտի գրեր Մարգարիտ Բաբայանին. «Վանքի երգեցողությունը դարձել է գյուղականեն ստոր, ժխոր, աղաղակ, խառնակաձայն, տգետ...»¹⁷:

Կոմիտասը Պոլսում հանդիպում է ոչ պակաս «կայենների»: Եթե Էջմիածնում ոճանք դեմ էին ժողովրդական երգի «ներխուժմանը» և Կոմիտասի բանահավաքությունը համարում էին անգործություն, ապա Պոլսում հակառակը՝ դեմ էին հոգևոր երաժշտությունն աշխարհիկ միջավայրում կատարելուն: Չէին ընդունում մաս երգեհոնի գործածությունը եկեղեցում, արգելում էին Կոմիտասի ձայնասկավառակների տարածումը: Էջմիածնի դժվար պայմաններում Կոմիտասը կարողացել էր հավաքել և գրի առնել ավելի քան 4000 երգ: Դրանցից շատերը մշակել էր, բազմաձայնել տարբեր խմբերի համար, կատարել տարբեր խմբերով, իսկ Պոլսում՝ մաս իր նորաստեղծ «Գուսան» երկսեռ երգչախմբով: 300 հոգանոց այս խմբի ելույթները մեծ հաջողություն էին ունենում, արժանանում դրվատանքի հայ և օտար մամուլում: Երգչախմբի բարդ երկացանկն իսկ որոշ պատկերացում է տալիս խմբի կարողությունների մասին: 1912-ին Կոմիտասը գրում է Մարգարիտ Բաբայանին. «Այս տարի սովորեցնում եմ հարսնիքի երգերը գլխաւորապէս և մի քանի խմբերգեր Վազներէն և Վերդիէն, որպէս և իմ մեծ ու ընդարձակ պատարագը, որ յոյս ունեմ այս Չատկին երգել տալու, որից արդէն անցել եմ մինչև «Սուրբ, սուրբ»ը, և շատ յաջող է առաջ գնում»¹⁸: 1911-ին Կոմիտասը ելույթներ է ունենում Ալեքսանդրիայում և Կահիրեում, Թուրքիայի հայաբնակ շրջաններում: Եզիպտական «Էլ վաթան» թերթում վարդապետին անվանում են «եկեղեցական երաժշտության հանճար»: Կոմիտասի կարևոր նվաճումներից էր 1914-ին Արմենակ Շահմուրադյանի հետ կատարած ձայնագրությունները, որոնք 1912-ին փարիզյան ձայնասկավառակների հետ մեծ ազդեցություն ունեցան հայ երաժշտության ապագա զարգացման վրա:

Մի փայլատակում ևս ունեցավ կոմիտասյան հանճարը: Դա նրա ելույթն էր 1914-ին, Երաժշտական միջազգային ընկերության փարիզյան համաժողովում: 1914-ի աշխարհամարտը մոտենում էր, կոտակվում էին մաս եղերական սև-մուր ամպերը: Այս օրերին Կոմիտասը գրում է իր բարեկամներից մեկին. «Նմբիս համերգները չկրցա տակավին սկսել՝ աշակերտներիս զինվորագրության պատճառով, սակայն և այնպէս՝ շաբաթուս նոր խումբ կազմելու նախապատրաստություն սկսա...»¹⁹:

Իսկ ահա ինչ է պատմում Կոմիտասի սան Միհրան Թումանյանը. «Մեծ

17. Անդ, էջ 423:

18. Կոմիտաս, Նամակներ, Եր., 2000, էջ 34:

19. Կոմիտաս, Պատարագ, խմբագրությամբ՝ Ռոբերտ Աբայանի, Եր., 1997, էջ 123:

պատերազմի տարին էր: Պոլիս... Ամեն կողմ իրարանցում, շփոթություն և վախ... Մանավանդ, երիտասարդներու համար, որ զինվոր երթալու էին...»²⁰: Բայց «ինչքան մութը սև», այնքան Կոմիտասը՝ համառ: Եվ Կոմիտասը շարադրում է Պատարագի մի նոր տարբերակ՝ արական խմբի համար: Ըստ Ռոբերտ Աբայանի, այդ երգչախումբը կազմված էր Պոլսո Ղալաթիա թաղի եկեղեցու ծառայողներից: Իսկ թե ինչով պսակվեց Կոմիտասի այդ ահռելի աշխատանքը, վկայում է Սիրիան Թումաճանը. «Մարմին Տերունական», «Մուրք, սուրբ», «Հայր մեր» և այլն, որ կերգեին մեկը մյուսի հետևեն, Վարդապետին տված ցուցմունքներուն համաձայն.... այս նոթաները երբեմն այնպիսի գեղեցիկ ու երերային հնչյուններու կվերածվեին, որ սենյակը կողողվեր ծափով ու ցնծությամբ... «Այս հրաշքը կատարվեցավ 50 տարի առաջ... Կոմիտաս վարդապետի հրաշափառ շունչով օծանված, այս հիմնավորը երգերու Պատարագը մատուցվեցավ Ղալաթիո հնաբույր կամարներուն տակ, առաջին անգամ ըլլալով»²¹: Սա 1915-ի ապրիլի 17 և 18-ի օրերին էին: Երկրորդ կատարումը ծրագրված էր մայիսի 2-ին՝ «Ամանչ կիրակի» օրը, սակայն այն «արյունոտ կիրակի» դարձավ:

Երիտթուրքերի «Միություն և առաջադիմություն» կուսակցության կողմից կազմակերպված ցեղասպանության զոհ դարձավ մահ Կոմիտասը: Գիշտ է, ամերիկյան դեսպան Մորգենթաուի ու թագաժառանգ Մեջլիի միջնորդությամբ Կոմիտասին վերադարձրին և աքսորեցին, բայց վարդապետը միայն իր համար չէր ողբում: 1915-ի հուլիսի 12-ին Կոմիտասը իրինում է իր «կարապի երգը»՝ «Հայր մեր» մանկական աղոթքը.

Հայր մեր,
Տո՛ւր մեզ, տո՛ւր քո շընորի
Լի ու լի, ամեն օր.
Հայր մեր,
Կյանք տուր մեր մայրիկին,
Կյանք տուր մեր հայրիկին,
Հայր մեր,
Մեզ պահե՛ քո աջով,
Մեզ օրհնե՛ Սուրբ Խաչով,
Հայր մեր,
Դո՛ւ պահապան մեր:

20. Անդ:

21. Անդ, էջ 175:

Սա մաս աղոթք էր ողջ Հայաստանի փրկության համար, և որպեսզի այն տեղ հասնի, Կոմիտասը հնչեցնում էր անմեղ մանկան շուրթերով: Մանկական աղոթքի ուժի մասին է վկայում մաս Սիշել Մոնտենը իր «Փորձերում»: Երբ Հնդկաստանի փոխարքայի մավին մոտալուտ կործանում էր սպառնում, մա իր ուսերին է նստեցնում մի մանչուկի, միակ մպատակով, որ այդ անմեղ երեխան օգնե՛ր՝ արժանանալ ու ապահովել Երկնավորի ողորմածությունը, և բոլորը փրկվեին կործանումից²²:

Այսպես, «Հայաստան-մավր» վերջիվերջո փրկվեց, սակայն իր ժողովրդի ողբերգությունը ճաշակած Կոմիտասի գիտակցությունը խավարեց:

Եվ քսան տարի տառապելուց հետո, Փարիզի հոգեբուժական հիվանդանոցում, Վարդապետը վախճանվեց: 1936-ին նրա մարմինը տեղափոխեցին Երևան: Հրաժեշտին Կուլտուրայի տան դահլիճում Օպերային սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ Սիքայել Թավրիզյանի ղեկավարությամբ, կատարեց Բեթհովենի «Հերոսական սիմֆոնիայի» Սգո քայլերգը, իսկ Թաթուլ Ալթունյանի ղեկավարած երգչախումբը երգեց «Գարուն ա, ձուն ա արել» երգը:

Կոմիտասի մարմինը ամփոփեցին Պանթեոնում, ուր այդ պահին քնածում էր Հայկանուշ Դանիելյանի երգը՝

Չինար ես կեռանալ մի,
Մեր դռներն հեռանալ մի...

Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրությունը որոշ պատկերացում է տալիս նրա հետաքրքրությունների, մտահղացումների մասին: Եվ եթե ճակատագիրն այդքան անողոր չբախտե նրա դուռը, ո՞վ կարող է ասել, թե ինչ հայտնագործությունների ականատեսը կլինեինք մենք: Համեմայն դեպս, մա պատրաստվում էր «մեծ թռիչքի»...

Լինելով մշտապես նյութական կարիքի մեջ, այնուամենայնիվ, մա հայթայթում էր տարբեր լեզուներով գրված բազում գիտական աշխատություններ, դասագրքեր, նոտաներ...

Դեռ Եկմալյանի մոտ ուսանելիս, Թիֆլիսում մա գնում է հարմոնիայի չորս դասագիրք (այդ թվում՝ Ռիմսկի-Կորսակովի և Ռիխտերի) և երգեցողության երեք գիրք, Բեռլինում՝ երգեցողության ևս յոթ դասագիրք, մաս՝ Վայնգարտների «Դիրիժորության մասին» և Պետերսոնի «Դաստիարակություն երաժշտության միջոցով» աշխատությունները, Ռիմանի «Հարմոնիան»: Բացի այդ՝ Մոցարտի, Վագների բազմաթիվ օպերաների կլա-

22. Սիշել Մոնտեն, Փորձեր, Եր., 1991, էջ 279:

վիրները, Հենդելի «Փրկիչ» օրատորիան, Մոցարտի «Ռեքվիեմը»: Իր ունեցածին Կոմիտասն ավելացնում է Վալենտինիի «Ըվեդական ժողովրդական եղանակները», Պրատուի, Յադասոնի, Կլինգերի, Գևարտի, Բերլիոզի գործիքագիտության և գործիքավորման դասագրքերը: Հետաքրքիր է նշել, որ խաղաղասեր, մեղմաձայն երգեցողություն սիրող վարդապետը ձեռք է բերել մաս Սառոյի «Ռազմական երաժշտության գործիքագիտության ձեռնարկը»: Ի՞նչ նպատակով էր Կոմիտասը ձեռք բերել այն, արդյո՞ք «Վարդան», «Մասնա ծոներ» օպերաներում կիրառելու համար, որոնք ինչպես և «Անուշ» օպերան, ցեղասպանության պատճառով այդպես էլ չիրականացան...

Կոմիտասը մեզանում առաջինն էր, որ գիտական հիմքի վրա դրեց ժողովրդական և հոգևոր երգի ուսումնասիրությունը: Որպես ազգագրագետ, բանահավաք՝ Կոմիտասին հետևեցին Սպիրիդոն Մելիքյանը, Սիիրան Թումաճանը, Արշակ Բրուսյանը և ուրիշներ: Կոմիտասն առաջինն էր, որ երկու կամ ավել երգ գումարելով՝ ստեղծում էր մեկ օրգանական ամբողջություն: Օրինակ, «Ծիրանի ծառ» երգում միավորված են չորս երգ:

Վարդապետն առաջինն էր, որ ստեղծեց եվրոպական չափանիշներին համապատասխան երգչախումբ, ինչպես մաս համերգ-դասախոսություն տեսակը: Կոմիտասին ենք պարտական հայկական դաշնամուրային սյուիտի ժանրի ստեղծման համար, որը Բախի «Ֆրանսիական» և «Անգլիական» սյուիտների մանությունը կարելի է անվանել «Հայկական սյուիտ»: Ահավասիկ, «Մշո շորորը», ըստ էության, սյուիտ է, և «Յոթ պարերի շարքը», որոնք Կոմիտասը մտադրվել էր գործիքավորել երկու տարբերակով՝ ժողովրդական և դասական նվագարանների համար: Սակայն, ինչպես նվագախմբի ստեղծումը, կոմսերվատորիայի հիմնադրումը և շատ ու շատ մտահոգումներ՝ մնացին անկատար, կորստյան մատնվեց մաս խազերի բանալին... «20-րդ դարի Ծնորհալի», այսպես է անվանել Կոմիտասին Արշակ Զոպանյանը: Նույն հաջողությամբ կարելի է «Մաշտոց» անվանել, քանզի եթե Մաշտոցը հայտնագործել է հայոց լեզվի հնչյուններին համապատասխան տառերը, ապա Կոմիտասը բացահայտել է հայոց երգի հնչյունաշարերը, որոնց հիման վրա կառուցել է հայկական ինքնատիպ բազմաձայնությունը:

Կոմիտասի նվաճումներից է խմբերգային բազմաձայնությունը, որի բարձրագույն մոուլներն են «Լոռու գութաներգը», «Վալերգ և սայլերգ», «Գութաներգ», «Հարսանեկան երգերի» շարքերը, որի ծեսը, ըստ Կոմիտասի, «մի ամբողջական օպերա է»... Հոգևոր երգարվեստի հանճարեղ մոուլներից են «Ով զարմանալի», «Այսօր ձայնն հայրենական» երգերի մշակումները, «Պատարագը», հատկապես «Խորհուրդ խորին», «Սուրբ, սուրբ» և այլ խմբերգեր:

Կոմիտասի խնդիրն էր երգին կցել մի քանի ձայն, որոնք հարմոնիայի

և պոլիֆոնիայի տեսանկյունից օրգանապես կմիահյուսվեին տվյալ մոնո-դիային: «Եվ Կոմիտասը լուծել է այդ խնդիրը բազմալադային-բազմատո-նալ պոլիմոնոդիկ ֆակտուրային գոյացումների դիրքերից, որոնք 20-րդ դարի երաժշտության առաջատար միտումներն էին, և այսպիսով ուղիներ հարթել կոմպոզիտորական արվեստի հետագա զարգացման համար», գրել է պրոֆեսոր Էդուարդ Փաշինյանը²³: Կոմիտասի մեղեդիները, իր «հոգու քուրայում թրծված» միջնադարյան շարականներն ու տաղերը կյանքի են կոչել բազում ստեղծագործություններ: Այդ երգերը թևածում են Արամ Խաչատրյանի արվեստում, լարային քառյակի համար գրված Սարգիս Ասլամազյանի մանրանվագներում: Նարեկացու «Հավիկ» տաղը մեզ է հասել Կոմիտասի ձայնագրությամբ, որը նոտաների է վերածել Մուշեղ Աղայանը: Նույն տաղի հիման վրա են ստեղծվել Լևոն Աստվա-ծատրյանի «Prologue»-ը, Սերգեյ Աղաջանյանի «Պոլիմոնոդիան», Էդգար Հովհաննիսյանի 1-ին սիմֆոնիան և այլն: Վերջինիս «Ամսունի» բալետի առիթով Արամ Խաչատրյանն ասել է. «Հովհաննիսյանն ինքն իրեն լուծել է Կոմիտասի մեջ, իսկ Կոմիտասին՝ իր մեջ»²⁴: Իսկ Տիգրան Մանսուր-յանն իր «Հավիկը» ստեղծելիս հիմք է ընդունել Կոմիտասի ձայնասկա-վառակից կատարած իր իսկ ավելի ճշգրիտ՝ զգայուն նոտագրությունը: Կոմիտասի արվեստը շարունակում է ոգեշնչել կոմպոզիտորների և կա-տարողների նորանոր սերունդներին:

Տարիներ առաջ շախմատի աշխարհի չեմպիոն Տիգրան Պետրոսյանը եկել էր Երևան՝ պաշտպանելու իր գիտական թեզը: Մոսկվայի հյուրերի պատվին հանդես եկավ Վահագն Ստամբուլցյանը: Երգեհոնահարի վկա-յությամբ՝ համերգներից հետո ակադեմիկոս Վալենտին Ասմուսը խնդրեց Կոմիտասի բազմաձայնած «Խորհուրդ խորին» շարականը և հայացքով գամվեց նոտաներին: Երբ «սթափվեց», ասաց. «Ինչպիսի՜ կատարելու-թյուն՝ նվազագույն միջոցներով առավելագույն արտահայտչականու-թյուն»...

Եվ Հորացիոսի թևավոր խոսքը, որ դրոշմված է մեծն Հայդնի շիրմա-քարին, խոսք, որով Պուշկինն իր ամսահոբյունը հռչակեց «Անձեռակերտ հուշարձան» բանաստեղծությամբ, վստահորեն կարող էր ասել և մեր Կո-միտասը.

«Ես իսպառ չեմ մեռնի»...

23. Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, Եր., պր. 1, էջ 20:
24. В. Юзефович, Арам Хачатурян, стр. 258.

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ (1903–1978)

*Դու՛ն յասիս, քե՛ն էս խիղճ սազանդարն ո՞վ ա,
խոսկիս տերն իմ, հունարս էլ պրով ա,
Լրութի՛նն իմ, ինձ կոսին Մայաթ-Նովա,
Հենց բան կոսիմ, վուր ամպերումն ձեն հանի:*

«Ես հինգ հազար տարեկան եմ, նույն տարիքն ունի և Արամ Խաչատրյանը, – մի առիթով ասել է Մարտիրոս Սարյանը, – արվեստագետներն իրենց մեջ տեղավորում են ժողովրդի կենսագրությունն ու պատմությունը»: Վարպետի ասածը համահունչ է Կոմիտասի խոսքին. «Երաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին է ցեղին»:



20-րդ դարի սկզբին ոչնչացման եզրին էր ոչ միայն հայ ժողովուրդը, այլև նրա դավոր մշակույթը: Սաստկացել էր արևելյան և արևմտյան քաղաքակրթությունների հակամարտությունը: Նոր էր լույս տեսել փիլիսոփա Վլադիմիր Սոլովյովի «Երեք գրույց պատերազմի, առաջադիմության, համաշխարհային պատմության վախճանի և հակաքրիստոսի մասին» գիրքը: Այդ աշխատության մեջ հիշատակվում է նաև հայերի կոտորածը, արժարժվում են պանմոնղոլիզմ, պանիսլամիզմ, պանգերմանիզմ,

պանսլավոնիզմ հասկացությունները և դրանց վտանգը: Հոռետեսության ալիքը բախվեց նաև արվեստին:

1899-ին Ալեքսանդր Բլոկը ստեղծեց «Գամայուն» գուշակող հավերժ բանաստեղծությունը, որը գրել է Վասնեցովի կտավի ազդեցությամբ: Երբեմնի երջանկաբեր հավերժ, որը մոստովմանական պոեզիայի կերպարներից է, արյունոտված կոտուցով երգում է ու գուժում վերահաս արհավիրքները՝ արևելյան հորդանների ավերածությունները, սով, հրդեհ, երկրաշարժ, անմեղների կոտորած...

Իսկ 1921-ին Վլադիսլավ Խոդասևիչը գրել է. «Բավ է, պետք չէ վեհ արվեստը, այս աշխարհին երգն է ափսոս, մարիլ, Տաստյի կանթեղ, դու էլ լռի՛ր, Հոմերոս: Հարմոնիայի սովյալ զավակը գուր է մարգարեանում»... «Մի՛ խանգարիր առևտուրս»՝ լռեցնում է նրան ամբողջը... Սակայն Արևել-

քից լավեց ոչ միայն մահվան գույժը, այլև հորդաց լույսի ակիբը: Չլռեց Կոմիտասի երգը, Իսահակյանի խոսքը, չլռեց «Հայրենյաց գողթան քմարը»՝ վեր խոյացավ Արամ Խաչատրյանի կենսահաստատ երաժշտությունը: Վերջինս, ամերիկացի երաժշտագետի բնորոշմամբ, անբիծ լույսի վերածույունն է հնչյունի:

Խաչատրյանի պատմական առաքելությունն էր Արևելքի և Արևմուտքի հաշտեցումը, արևելյան բովանդակության և արևմտյան ձևի, հուզականի և բանականի ներդաշնակումը, ժողովրդական, աշուղական երգերի, պարեղանակների սիմֆոնիզացումը: Այստեղ է, որ ամբողջանում է համամարդկայինը:

Երաժշտագետ Վիկտոր Յուզեֆովիչի հետ զրուցելիս Տիգրան Մանսուրյանը հետևյալ օրինակն է բերել. «Եթե Բրամսի վերելքը մախապատրաստված էր մախորդների նվաճումներով, ապա Խաչատրյանը սխրանք է կատարել՝ հայերից առաջինն է ստեղծել մախ դաշնամուրի, այնուհետև ջութակի կոմպերտները և միանգամից հասել է այնպիսի բարձունքների, որտեղ որ գտնվում են համաշխարհային երաժշտության նույնատիպ գլուխգործոցները»:

Թմասա Մանը ասում էր, թե արվեստը կարոտն է՝ վերածուլված կերպարների: Իսկ կարոտը հայի «գեմի» մեջ է, նրա արխետիպի մաս է կազմում: Գրող Վլադիմիր Սոլոուխինը զարմանում էր, որ հայերը կարող են կարոտել նույնիսկ մի բան, որը երբեք չեն տեսել: Դա պապերի կորսված Հայրենիքն է, կորսված դրախտը, պանդուխտի, անտունիների և նրանց ժառանգների փափագը, որոնց սիրտը «նման է էն փլած տներ...» Արամ Խաչատրյանն էլ չի ապրել իր Հայրենիքում, այլ այցելել է իբրև հյուր կամ որպես մրցույթի ժյուրիի անդամ, հորեղանակա՛ն համերգներով և այլ նշանակալի առիթներով: Երազել է վերանորոգել իր առանձնատունը Երևանում, որտեղ կկարողանար ժամանակ առ ժամանակ ապրել և ստեղծագործել: Ճիշտ է, տուն ունենալու այդ փափագն իրականացավ, բայց հետմահու՝ վեր խոյացավ Խաչատրյանի տուն-թանգարանը:

Արամ Խաչատրյանը կարոտում էր ևս մի «չտեսած բան»: Դա ազատությունն էր: Մտխիսլավ Ռոստրոպովիչը, որին նվիրված է Խաչատրյանի թավջութակի կոմպերտ-ռապսոդիան, խոստովանել է, թե բռնատիրության հեղձուցիչ տարիներին միակ օդանցքն արվեստն էր: Ի դեպ, «Երաժշտական հանրագիտարանում» «Արամ Խաչատրյան» հոդվածում գրված է, որ հիշյալ ռապսոդիայի առաջին կատարումը տեղի է ունեցել 1964-ին, Գորկի քաղաքում, և նշված է միայն դիրիժոր Գուսմանը, իսկ մենակատարի՝ Ռոստրոպովիչի անունը հանված է, քանի որ մինչ հանրագիտարանի հրատարակությունը թավջութակահարը «համարձակվել էր» տեղափոխվել ԱՄՆ:

Մի առիթով Խաչատրյանը նշել էր 84-ամյա Էռնեստ Անսերմեի առողջ

կեցվածքը, և երբ Յուզեֆովիչը հորդորել էր օրինակ վերցնել շվեյցարացի դիրիժորից, կոմպոզիտորը պատասխանել էր. «Այո, բայց մա իր կյանքում «48 թվական» չի ունեցել»... 1948-ին կոմունիստական գաղափարախոսներն անարդարացիորեն քննադատել էին Խաչատրյանին, Շոտսկովիչին, Պրոկոֆևին, Մուրադելին և արգելել նրանց գործերի տպագրությունն ու կատարումը: Այսօր էլ ուժի մեջ է Խաչատրյանի դառը հեգնանքը, թե սիմֆոնիա գրելու համար անհրաժեշտ է տաղանդ, իսկ տպագրելու համար՝ հանճար:

Երաժշտագետներ Մարգարիտ Հարությունյանը և Ջարա Տեր-Ղազարյանը, որոնք հրատարակել են Խաչատրյանի մամականին, նշում են, որ կոմպոզիտորի մամակներում զգացվում է նրա զգուշավորությունը, որտեղ «առկա է ժամանակի սարսափն այս ձևով սրողելու ձգտումն ինքնապահպանման բնագոյով, իր աստվածատուր շնորհը ազգին ծառայեցնելու պատմական մղումը»:

«Ժամանակի սարսափներ» Արամ Խաչատրյանը վերապրել է դեռ մանկուց: Եվ դա արտացոլվել է ոչ միայն իր երկերում, այլև՝ հուշերում:

«1915-ի զարմանը սարսափահար հայրս ու մայրս, երկու փոքրիկ որդիների հետ միասին, բախտի քմահաճույքին լքելով մեր տունը, կազմաբարակա՛ն արհեստանոցը, երկար ճամփա ընկան դեպի Կուբան՝ Եկատերինոդար...», – գրում է Խաչատրյանը: – Գրեթե ամբողջ ճանապարհն անցանք ուտքով՝ մեզ վրա կրելով մեր խղճուկ ունեցվածքը: Բարեբախտաբար, թուրք դահիճները չկարողացան հասնել մինչև Թիֆլիս: Այնպես մենք վերադարձանք տուն»¹: Այնուհետև մա հիշում է սովը և այլ արհավիրքներ: Այդ ժամանակ Արամը 12 տարեկան էր: Նրա հայրը՝ Եղիան, ծագումով Գողթան գավառից էր, Խորենացու հիշատակած գողթան երգիչների, հայ առաջին բանաստեղծուհիներից Խոսրովիդուխտ Գողթանացու, Կոմիտասի հետ սերել է նույն բնաշխարհից: Արամը սիրով հիշում է մորը՝ Դումաշին, որն ընտանիքին նվիրված համեստ, գեղեցիկ հայուհի էր: Խաչատրյանի ծննդավայր Թիֆլիսը անվանում էին «երգող քաղաք»: Երգում էր մայրը, երգողներից մեկն էլ Արամն էր: Երգում էր և եղբայրը՝ Լևոնը, որը Մոսկվայում դարձավ ռադիոյի մենեջրիչ: Թիֆլիսում հնչում էին վրացական, հայկական, պարսկական, ռուսական, բուրջական և այլ ժողովրդական ու աշուղական երգեր և պարեղանակներ, ինչպես նաև իտալական օպերաների մեղեդիներով ստեղծված վրացական երգեր: Մշակույթների խառնարան Թիֆլիսը Խաչատրյանի համար նույնն էր, ինչ Վիեննան՝ Հայդնի և Բրամսի համար: Դեռ Չայկովսկին էր ասել, որ Թիֆլիսում Եվրոպան ու Ասիան ամենուր բախվում, միախառնվում են միմյանց: Առաջին անգամ կոմիտասյան «շունչը» Արամը զգաց նրա սան

1. В. Юзефович, Арам Хачатурян, стр. 18.

Սպիրիդոն Մելիքյանի ղեկավարած երգչախմբի համերգներում: Երաժշտությունն այնքան էր հափշտակել Արամին, որ մույնիսկ մանկական խաղը, չարաճնիություններն էլ երաժշտական բնույթի էին: Դպրոցի դասերի հաշվին մա իրենց տան ձեղնահարկում ժամերով հարվածում էր պղնձյա տաշտակին՝ վերարտադրելով ու տարբերակելով լսած ռիթմերը: Եվ հայրը ստիպված եղավ հնամաշ մի դաշնամուր գնել: Իսկ Առևտրի ուսումնարանի փողային նվագախմբում նվագելիս մա այնքան էր տարվում իր իմպրովիզացիաներով, որ անհեռատես դիրիժորը քիչ էր մնում հեռացներ մրան:

Ստեղծագործական առաջին քայլերն էին՝ հորինում էր քայլերգեր, պարեղանակներ...

1921-ին Արամի եղբայր Սուրենը եկավ Թիֆլիս՝ Մոսկվայի հայկական թատրոնի համար դերասաններ ընտրելու և Արամին էլ նրանց հետ տարավ Մոսկվա:

1922-ին Արամն ընդունվեց Մոսկվայի համալսարանի ֆիզիկա-մաթեմատիկական ֆակուլտետի կենսաբանական բաժանմունքը, մաս Գնեսինների ամվան երաժշտական ուսումնարանը՝ թավջութակի դասարան: Արամը և Լևոնը երգում էին Մոսկվայի հայկական եկեղեցում: Եվ հետագայում Արամը այիտի ասեր. «Ինձ գերում էր հայկական հոգևոր երգերի վեհ գեղեցկությունը»...

Ուսմանը համատեղ Արամն աշխատում էր Մոսկվայի «Արարատ» գիմու գործարանում որպես բեռնակիր:

Ի դեպ, ժամանակին պատանի Բրամսը նվագում էր պանդուկներում, ուր հնարավորություն էր տրված մրան անվճար և անսահմանափակ օգտվելու խմիչքից: Երկու հանճարեղ երիտասարդներն էլ դույզն-ինչ չգայթակղվեցին: Խաչատրյանը Յուզեֆովիչին խոստովանել է, թե ապրելով խաղողի երկրում՝ չի տարվել խմելով և առաջին անգամ կոնյակ խմել է 36 տարեկանում, «Երջանկություն» բալետի պրեմիերայից հետո: Շումանի խոսքով ասած՝ Բրամսի, ինչպես մաս Արամի օրորոցը մուսաները և հերոսներն էին պահպանում...

Բեռնակրի ծանր աշխատանքը կարծրացրեց առանց այդ էլ «ուշացած» թավջութակահարի ձեռքերը, և մա ուսումը շարունակեց Սիխայիլ Գնեսինի ստեղծագործական դասարանում: Դասեր վերցրեց մաս Ռեյնհոլդ Գլիերից: Կանխազգալով Արամի առաքելությունը՝ փորձառու Գնեսինը ներշնչեց իր սանին, որ միայն ազգային հենք ունեցող արվեստը կարող է դառնալ համամարդկային:

Իր առաջին ստեղծագործությունը՝ «Թափառական աշուղի երգը», Արամը նվիրաբերեց մորը: Մյուս գործերն էին՝ դաշնամուրային «Անդանտինոն» և «Լալա-Էտյուդը», մաս «Պարը» և «Երգ-պոեմը» ջութակի և դաշնամուրի համար՝ նվիրված հայ աշուղներին:

«Արամ Խաչատրյան» աշխատության մեջ Գեորգի Խուբովը նշել է «Երգ-պոեմի» և աշուղ Ջիվանու «Ձախորդ օրերը» երգի մանությունը՝ Ռոմանոս Մելիքյանի գրառած տարբերակին²:

Այս շրջանում, Մոսկվայում, Հայաստանի Մշակույթի տանը Խաչատրյանը ծանոթացել է Գարեգի, Սարյանի, Սպենդիարյանի, դիրիժոր Գևորգ Բուդաղյանի, ռեժիսոր Ռուբեն Սիմոնովի և այլ գործիչների հետ:

1929-ին Խաչատրյանն ընդունվեց Մոսկվայի կոմսերվատորիա՝ Գնեսինի, այնուհետև՝ Նիկոլայ Մյասկովսկու դասարանը: Ուսումնառության տարիներին նա ստեղծում է երաժշտություն Պարոնյանի, Սունդուկյանի պիեսների բեմադրությունների, Շեքսպիրի «Մակբեթի» համար, դաշնամուրային հայտնի «Տոկատան», «Տրիոն», քայլերգեր և խմբերգեր: Որբան էլ «Տոկատան» կրած լինի Պրոկոֆևի «Տոկատայի» և առհասարակ «մոտորային» ոճի ազդեցությունը, այնուամենայնիվ Խաչատրյանի այդ գործը, մանատիպ երգերի կողքին փայլում է իր լադային, ռիթմիկ յուրօրինակությամբ, վիրտուոզությամբ, ուժով, ազգային ոգով: Նույնիսկ դաշնակահարի ձեռքերի շարժումն է մնանվում ժողովրդական հարվածային գործիքներ նվագողի շարժումներին...

Ժամանակին պատանի երգեհոնահար Սեբաստիան Բախը նվագակցելով քահանայի քարոզները, ձգտելով վերարտադրել «թարգմանեք» քարոզում արծարծվող գաղափարները, իրադարձությունները՝ իր երաժշտական լեզվի արտահայտչականությունը մոտեցրեց խոսքի, պատկերի կոնկրետությանը: Գրեթե մնան մի «դպրոց» էլ անցել Խաչատրյանը, դաշնամուրով նվագակցելով, «խոսեցնելով» համար կինոֆիլմի հերոսներին (թատրոնի ու կինոյի համար գրված երաժշտությամբ): Պատահական չէ, որ այս իմաստով Խաչատրյանին բնորոշում էին որպես «նշանառու»:

Մյասկովսկու դասարանում Արամ Խաչատրյանը ծանոթացավ կոմպոզիտոր Նիկոլ Մակարովայի հետ, և 1933-ին նրանք ամուսնացան:

Կոմսերվատորիան Արամն ավարտեց 1934-ին, 1-ին սիմֆոնիայով: Լավագույն շրջանավարտների ոսկետառ մարմարյա տախտակը զարդարվեց նաև Արամ Խաչատրյանի անվամբ:

1-ին սիմֆոնիայի պրեմիերան տեղի ունեցավ 1935-ին, Մոսկվայի Ֆիլհարմոնիայի նվագախմբի կատարմամբ՝ դիրիժոր Օյգեն Սենկարի ղեկավարությամբ: Սիմֆոնիան նվիրված է Խորհրդային Հայաստանի 15-ամյակին: 1-ին մասը Խուբովն անվանել է «Պոեմ Հայրենիքի մասին»: Աշուղական հանդիսավորությամբ գովերգվում է հայրենիքը: 2-րդ մասում, դական հանդիսավորությամբ գովերգվում է հովվի սրնգի կանչեասես, սարյանական արևաշող մի բնապատկեր է՝ հովվի սրնգի կանչերով, որոնք արձագանքում են լեռներում ու վերջապես ինքն մարում: 3-րդ

2. Г. Хубов, Арам Хачатурян, стр 48.

մասը խաչատրյանական պարային տարերքն է: Սիմֆոնիայի ձևագոյացումը հիմնված է աշուղական ոճին բնորոշ երգային և պարային սկզբունքների հակադրման, միավորման, փոխներթափանցման, ինչպես նաև նույն թեմայից բխած հակապատկերների միասնության վրա: Միջանցիկ զարգացման այս մեթոդը՝ մոնոթեմատիզմը, հատուկ էր ռոմանտիկներին՝ Լիստին, Ֆրանկին: Վերջինս այն յուրովի կիրառել է իր նույնպես եռամաս սիմֆոնիայում:

Խաչատրյանի սիմֆոնիայի նախաբանից ծագող գլխավոր թեմայում Խուրովը «աննկատ» նմանություն է տեսնում միջնադարյան «Dies irae» («Օրն ցասման») խորալային սեկվենցիայի հետ, որը մարմնավորում է Աստծո դատաստանի գաղափարը: Եվ հավանաբար, որպեսզի չկրկնվի 1948-ի հավատաքննիչների դատաստանը, հայագգի Խուրովը գրում է. «Սակայն խաչատրյանական թեմայի կերպարային իմաստը միանգամայն այլ է»: Որպես տարբերություն նշում է խորալի ստատիկ վիճակը և Խաչատրյանի թեմայի շարժունակությունը: Չէ՞ որ կարող էին հարցնել, ի՞նչ կապ ունի Հայաստանի երջանիկ կյանքի գովերգումը Աստծո Ահեղ դատաստանի թեմայի հետ: Եվ Խուրովը այն ներկայացնում է որպես ժողովրդի արթնացած ուժի կերպար՝ հղելով Բորոդինի Դյուցազնական Սիմֆոնիային: Մինչդեռ նման դեպքում «դատաստանի» թեմայի տեմպը փոխելուց չի վերանում նրա գաղափարական սեմանտիկան: Այնպես, ինչպես Բիզեի օպերայում Կարմենի մահը խորհրդանշող լայթմոտիվը, որը սկզբում հնչում է ծանր, իսկ հետագայում կայծակի զիզագներով «շանթահարում» նվագախումբը վերից վար: Խաչատրյանի սիմֆոնիայում «Dies irae»-ին հաջորդում է «Ամպել ա կամար, կամար» երգը՝ որպես օժանդակ թեմա: Կոմիտասի մշակած այս երգի հայտնվելը երաժշտագետը համեմատում է ծովի փրփուրից ծնված Ափրոդիտեի հետ:

Հիրավի, դաշնամուրը, տավիղը և ֆլեյտաները մեծ ու փոքր ալիքների ու փրփուրի ժանյակներն են հյուսում, իսկ թավջութակները պայծառ ռեզիստորում նվագում են երգը: Տոնական ֆինալում հիշեցվում է նախաբանի աշուղական իմպրովիզացիան, որը և ամբողջացնում է սիմֆոնիան:

Կարևոր համարեցի՞նք ծավալվել դատաստանի թեմայի շուրջ, քանզի Խաչատրյանի համար այն լոկ արտահայտչամիջոց չէր, այլ՝ նաև գաղափար, դիրքորոշում, արդար դատի ակնկալիք: Բավական է նշել, որ այդ թեման նա կիրառել է «Մակբեթի» թատերական բեմադրության համար գրված երաժշտության մեջ, 1-ին և 2-րդ սիմֆոնիաներում, «Սպարտակ» բալետում և մեր սուբյեկտիվ ընկալմամբ՝ նաև ջութակի և նվագախմբի կոնցերտում: Ի դեպ, Խաչատրյանի 1-ին սիմֆոնիայի ստեղծմանը, 1934-ին, զուգադիպեց հայրենագուրկ Ռախմանինովի «Ռապսոդիան Պազանգինիի թեմայով», իսկ Ջութակի կոնցերտին՝ Ռախմանինովի «Սիմֆոնիկ պարերը» (1940): Այս չորս կոթողներում էլ մեծ դեր է խաղում դա-

տաստանի թեման: Եվ ամենուր՝ միանշանակ: Երաժշտության մեջ շատ թեմաներ են վերաիմաստավորվել, սակայն Աստծո դատաստանի թեմայի ցանկացած վերափոխում դիտվում է որպես շեղում կանոնից, նսեմացուցիչ է և մնում է կոմպոզիտորի խղճի վրա:

1936-ին Արամ Խաչատրյանն ավարտեց ասպիրանտուրան՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված կոմպոզիտորով: Այն նվիրված է Լև Օրբելին, որը և այս ստեղծագործության առաջին կատարողն էր Մոսկվայի ֆիլիարմոնիկի հետ: Դիրիժորն էր Լև Շտայնբերգը: Կոմպոզիտորն պահպանված է դասական եռամաս ձևը, տեմպերի հարաբերությունը՝ արագ-դանդաղ-արագ: Այն սկսվում է հզոր ակորդներով, ասես՝ հսկաների պարով: Սրան հակադրվում է օժանդակ թեման, որը ժողովրդական երգ է հիշեցնում: Հայեցի բնույթն ուժեղացնում են դրամատիկական հոբոյի մեմբրավազը և մեղմօրոր լալտերը: Մշակման մասում այս երկու թեմաները և իրենց տարրերը ընթանում են մի խաղացկուն շարժման մեջ: 1-ին մասի վերջում դաշնամուրի կադենցիան դրսևորում է նվագախմբի վիրտուոզ հնարավորությունները, որից հետո այս հատվածն ամփոփվում է գլխավոր թեմայի հզոր ակորդներով: 2-րդ մասի վեհաշունչ թեման Խաչատրյանը ստացել է՝ վերափոխելով քաղաքային մի ծեծված երգ: Տարբերությունն այնքան է, որ կարելի է ասել, ջութը գիմի է դարձրել, պղինձը՝ ոսկի: Մոտորային ֆինալը արդարացնում է հեղինակի կատարողական հանձնարարականը, այն է՝ արագ և փայլուն: Կոմպոզիտոր պահվում է շրեղ «հրավառությամբ»:

Ո՛Վ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐ, Ո՛Վ ԲԱՐՔԵՐ

Խորհրդային գաղափարախոսությունը, արեիզմը, ազգաձույլ քաղաքականությունը, իրականությունը արվեստում արտացոլելու սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը պարտադրում էին արվեստագետներին գովերգել խորհրդային կյանքը և թաքցնել աշխարհից դառը իրականությունը: Այլ կերպ Արամ Խաչատրյանը ստիպված չէր լինի ստեղծել օրինակ, «Ձուն Լենինի հիշատակին» կամ ադրբեջանցի աշուղ Բայրամովի խոսքերով «Պոեմ Ստալինի մասին»-ը, որտեղ կան հետեւյալ խոսքերը.

Ես մայում եմ ժողովրդին,
Հոգուս մեջ գարուն է,
Չկա ոչ աղքատություն, ոչ վիշտ...

Նույն ժամանակի մասին մահատակ բանաստեղծ Օսիպ Մանդելշտամը գրել է.

Մենք ապրում ենք, բայց չենք զգում,
Որ սա երկիր է,
Խոսում ենք շշուկով, և մեզ սաստում են
Կրեմլում բազմած լեռնցու բռունցքով,
Եվ ամեն մահապատիժ երկարացնում է նրա կյանքը,
Լայնացնում օսեթի քիկունքը...

Ընդվզել է և Շոստակովիչը: 1936-ին ստեղծած և արգելված 4-րդ սիմֆոնիայի տարակուսելի կրկնաբանությունների դրվագն, ըստ դիրիժոր Գենադի Ռոժդեստվենսկու, շատախոսության, անհեթեթ բանավեճերով, այն «տնագն» է, որոնք կուսակցությունը հարուցում ու պարտադրում էր ամբողջ ժողովրդին:

Եվ Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի, Խաչատրյանի երկերում ներշնչված, ամփոփված սերը, գորությունը, ընդվզումը մեծապես նպաստեցին ժողովրդի գիտակցության, ճաշակի, արժանապատվության պայծառացմանը: Նրանց գործերը սասանեցին բռնատիրության հիմքերը՝ մե՛րք նման ջրի կաթիլի, որը քար է ծակում, մե՛րք գաղտնի ականների, որոնք պայքում են ժամանակի ընթացքում...

Ստալինին նվիրված «Սիմֆոնիկ պոեմը» գրվել ու կատարվել է 1937–1938 թվականներին, երբ տանջամահ էին անում Չալենցին, Բալունցին և այլ մտավորականների:

Եվ առաջ եկավ երկատվածությունը, խոսքի ու գործի հակասություն՝ թե՛ կյանքում, թե՛ արվեստում: Այս հարցում, ի տարբերություն պոեզիայի և գրականության, որոնց արտահայտչամիջոցը կոնկրետ խոսքն է, երաժշտությունն ավելի լավ վիճակում էր: Երաժշտությունը լուռտաի պես կարող է ծաղկել ճահճում, բայց չապականվել: Չէ՞ որ հնարավոր է իշխանություններին հաճո, անհեթեթ խոսքերին կցել լավ երաժշտություն կամ գործիքային երաժշտության միջոցներով խարազանել, ընդվզել, ծաղրել բռնատիրությունը: Այս առումով անգերազանց էին Շոստակովիչը, Պրոկոֆևը՝ իրենց գրոտեսկային երկերով: Խաչատրյանը գրոտեսկին դիմել է ավելի սակավ, բայց նույնպես դիպուկ կերպով, օրինակ՝ 2-րդ սիմֆոնիայի սկերցոյում և ջութակի Կոնցերտի 1-ին մասի կողայում:

ԱՄՈՒՆԵՆԵՐԻ ԿԱՆՉԸ

1939-ին Մոսկվայում տեղի ունեցած Հայկական արվեստի տասնօրյակում ներկայացվեց Խաչատրյանի «Երջանկություն» բալետը, որը հետագայում վերածվեց «Գայանե» բալետի:

Ո՞ր կորան «երջանկության» կոլեկտիվ տնտեսությունը՝ կոլխոզը, ու-

ճացած «թշնամու կերպարը», Սովետի սահմանը խախտող լուսեսները, ինտերնացիոնալ ընտանիքները, Արարատյան դաշտի խաղողը փչացնող բամբակի պարտադրված ցանքերը... Այս ամենից մնացին բախտային սյուիտները՝ հանճարեղ «Սուսերով պարը», որ ժամանակին աշխարհում ամենաշատ կատարվողն էր, «Այշեի պարը», որոնք հայտնի են մահ Յաշ-ա Հայֆեցի փոխադրությամբ՝ ջութակի և դաշնամուրի համար: Նշենք մահ «Վարդագույն աղջկների պարը», «Օրորոցայինը», սիմֆոնիզացված ժողովրդական պարերը՝ «Տույ-տույ», «Փշատի ծառ», «Կոռունկի պար», «Շալախո», «Ուզունդարա» և այլն:

Ժողովրդական երգն ասես ծաղիկ լինեք, որից խաչատրյանի երևակայության մեղուները «մեղր» էին քանում (ի դեպ, մեղեդի բառի հունարեն արմատը նշանակում է հենց մեղր): Եվ կոմպոզիտորը ժողովրդին առատորեն վերադարձնում էր նրանից վերցրած «պարտքը»: (Այդպիսին է մահ «Պեպոյի երգը», որը Ղարաբաղում երգում էին որպես ժողովրդական երգ): Խաչատրյանն ասես կանխագալով ապագա զանգվածային մշակույթում կատարվելիք անխնա աղավաղումները՝ կոչ էր անում ականածել, հասունանալ և նոր միայն օգտվել ժողովրդական երգից:

Խուրովն իր ժամանակի ոգուն համահունչ է քնութագրում մահ խաչատրյանի դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի կոմպոզիտները՝ գրելով. «Այստեղ դրսևորվում է մեր կյանքի գեղեցիկի գաղափարը, որը գործիքային այդ եռապատումի հիմնական գաղափարն է»¹: Արվեստագետը սահմանափակություն էր համարում խաչատրյանի արվեստին տրված Ասաֆի գնահատականները: Ակադեմիկոսը խաչատրյանի արվեստը որակում էր որպես «մախառաջ երաժշտության խրախճանք. «գեղունիզմ» և ռուբենայան տեմպերամենտ»²: Սրանով ստվերվում էր խաչատրյանի արվեստի ողբերգականությունը և հերոսականությունը: Եթե անգամ նշում էին, ապա դրանք վերագրվում էին լոկ որպես «հետադարձ հայացք հայ ժողովրդի ողբերգական անցյալին», ոչ մահ՝ ներկային: Ժամանակին Մոցարտին էլ ընկալում էին որպես մի «արևամանուկ» և նրա երաժշտության «ծաղիկների» ներքո չէին նկատում անդունդները:

Տեղին է հիշել Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» վերաբերյալ Շոպենհաուերի մի դիտարկումը: Ըստ փիլիսոփայի՝ դժոխքի պատկերումն ավելի հաջող է ստացվել, քան դրախտի, քանզի իրականությունն ավելի նման է դժոխքի, քան՝ դրախտի: Գուցե խաչատրյանի պարագայում դեր է խաղում մահ մեկ այլ գործոն, որը պարզաբանում է լատվիացի պոետ Իմանտ Ջիեղոնիսը. «Շեքսպիրը առաջարկում է մարդկային զգացմունքների այնպիսի մեծ կաղապարներ, որ պիտանի են հավասարապես

1. Г. Хузов, Арам Хачатурян, стр. 149.

2. Անդ, էջ 423:

այս և այն ժամանակների համար, այն և այս ժամանակի սերունդներին... բայց սպառել դրանք չի տրված բազում սերունդներից և ոչ մեկին»³...

Իրոք, եթե պատերազմական սերունդը Խաչատրյանի 2-րդ սիմֆոնիան ընկալում էր ավելի շատ որպես ընդվզում տվյալ պահի թշնամու՝ ֆաշիզմի դեմ, ապա մեր սերունդը, լսելով «Որսկան ախպեր» երգը, որը սիմֆոնիայի 3-րդ մասում միահյուսվում է դատաստանի խորալին, այն կարող է ընկալել որպես ոչ միայն ֆաշիզմի, այլև ամեն տեսակի բռնակալության դատապարտում՝ ստալինիզմի, հայոց ցեղասպանության, որի գույժը, ինչպես հայտնի է, հասել էր մահ փոքրիկ Արամին: Հենց այդ տարիներին էր Արամը մորից լսել «Որսկան ախպեր» երգը: Եվ սիմֆոնիայի 3-րդ մասը մահ մի հուշարձան է պատերազմի ամենաողբերգական զոհին, որն, ըստ Խաչատրյանի, հանում Հայրենիքի մահատակված զինվորի մայրն է:

Բեթիովները երաժշտական ստեղծագործությունը համարում էր մի ուղերձ սրտից սիրտ, իսկ լսողի արձագանքը, կենսափորձը զուսմարվում ու ամբողջացնում է տվյալ ստեղծագործությունը: Դիվային ուժերի պատկերումը և ծանակումը բացահայտում է չարի «քաքստոցը», զինաթափում նրան: Սա տեղի է ունենում մահ Սկերցոյում: Սիմֆոնիայի 2-րդ մասը՝ Սկերցոն, կոչվում է «Մահվան պար»: Մահվան պտուտահողմը, ծանածությունները պատկերված են վրացական «Լեզգինկա» պարի ռիթմով: Այս զաղտնագրությունը կարող է ընկալվել որպես Ստալինի ծագումը նշող մի ակնարկ: Ինչպես վրացում օսեթի հետ Մանդելշտամի մույնացնելը՝ իբրև կովկասցու հավաքական կերպար, չպետք է նսնմացնի օսեթին, այնպես էլ «Լեզգինկայի» այս բացասական դերը՝ վրացիներին, մանավանդ որ «Գայանե» բալետում մույն «Լեզգինկան» կենաց պար է: Ինչ վերաբերում է միևնույն թեմայով հակապատկերներ ստեղծելուն, ապա դա շատ տարածված է դասական արվեստում՝ թեկուզև մույն թեմայի հնչեցումը մաժորում և մինորում... Սիմֆոնիայի 2-րդ մասում «Մահվան պարին» հակադրվում է Գայանեին հիշեցնող նրբագեղ կերպարը, որն առավել ընդգծում է մահվան դաժանությունը: Սակայն, ի տարբերություն ռոմանտիկների «Աղջիկը և մահը» թեմայի, այս հակադրումը սիմֆոնիայում ստանում է համամարդկային հնչեղություն:

Հիշեցնենք, որ «Ջանգով սիմֆոնիա» անունը տվել է Խուբովը, քանզի սիմֆոնիան սկսվում է եկեղեցական զանգով, տազնապալի դողանցներով, նաբատով, որն ազդարարում է պատերազմի սկիզբը և պայքարի կոչում համայն ժողովրդին: Եվ իբրև բնաբան երաժշտագետը բերում է անգլիացի պոետ Ջոն Դոնի խոսքը. «Մի՛ հարցրու, թե ո՞ւմ մահն է գուժում

3. И. Знедони, Эпифании, М., 1977, стр. 126.

զանգը, այն քո հիշատակն է դողանջում»: Իսկ սիմֆոնիայի ֆինալում, բրուկներյան սիմֆոնիզմին հատուկ տիեզերասփյուռ եռահնչյունների շեփորումով ազդարարվում է Հաղթանակը:

Հնչյունները մարդկանց պես հետզհետե ժողովվում են, վերածվում մի ահռելի բազմության: «Ողջագուրվող միլիոնների» այս վիթխարի ուժի առջև տեղի է տալիս մահը: Սիմֆոնիան բացող զանգի տագնապալի դողանջները վերափոխվում են ու հնչում որպես ցնծալի ավետիս...

ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ՆՎԱԳԱՆՍՔԻ ԿՈՆՑԵՐՏԸ

Արամ Խաչատրյանը իր ջութակի կոնցերտի մասին գրել է. «Այս կոնցերտը հորինելիս ինձ համար որպես անհասանելի օրինակ ծառայել են այնպիսի գլուխգործոցներ, որպիսիք են ջութակի համար ստեղծված Մենդելսոնի, Բրամսի, Չայկովսկու և Գլազունովի կոնցերտները: Ես ձգտում էի ստեղծել ունկնդիրների լայն զանգվածի համար մատչելի վիրտուոզ մի գործ, որը կառուցված է սիմֆոնիկ ծավալում զարգացման սկզբունքով»¹:

Ջութակի կոնցերտը Արամ Խաչատրյանի ամենից կուռ կառուցվածքն ունեցող ստեղծագործությունն է: «Ահա այն ասպարեզը, որտեղ առավելագույն ուժով ու լիությամբ դրսևորվեցին խաչատրյանական առողջ «կյանքի փրկիստփայությունը», զգացմունքների շռայլությունը, մտքի խորությունը»²: Դմիտրի Շոստակովիչի այս խոսքերն առավել ևս կարելի է վերագրել Ջութակի կոնցերտին: Ճիշտ է, ինքը՝ Խաչատրյանը, լավագույնը համարում էր Թավջութակի կոնցերտը, և հեղինակի հետ հարկ է հաշվի նստել, մանավանդ որ թավջութակ նվագարանն իր «առաջին երգն» էր, ուստի և իր չիրականացված կատարողական մտահղացումները, կարոտը մա «վստահել» է հենց Թավջութակի կոնցերտին, ինչպես մահ «Կոնցերտ-ռապսոդիային»: Սակայն երաժշտության ընկալման «թույլատրելի սուբյեկտիվությունը» շատ երաժշտագետների իրավունք է տվել գերադասել Ջութակի կոնցերտը: (Ի դեպ, Էդվարդ Միքոյանը նախապատվությունը տալիս է դաշնամուրային կոնցերտին): Ջութակի կոնցերտը նվիրված է մեծն Դավիթ Օյստրախին, որը և առաջին կատարողն էր՝ ՍՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ (դիրիժոր Ալեքսանդր Գաուկ, Մոսկվա, 1940): Կոնցերտում Խաչատրյանը հանդես է գալիս որպես հասուն վարպետ իր նվաճումներով, հոգու բուռն պոռթկումներով: Ինչպես հրաբուխի հրահեղուկի մակարդակով Արարատն է ձևավորվել, այնպես էլ արվեստագետի հոգու էներգիայի ժայթքումից գոյացել են Սարյանի «Մասիսն»:

1. Г. Шнейрсон, Арам Хачатурян, М., 1960, стр. 24.

2. В. Юзефович, Арам Хачатурян, стр. 83.

րը», «Հայաստան» որմնանկարը, այդպես է կյանքի կոչվել նաև Խաչատրյանի կոնցերտը: Այս կոթողն էլ կոմպոզիտորի հնչյունակերտ Հայաստանն է, բանավոր Հայրենիքը: Այսպես մեր սերունդն ընկալեց այս ստեղծագործությունը՝ Միքայել Մալունցյանի ղեկավարած՝ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և ջութակահար Ժան Տեր-Մերկերյանի համահանձարեղ մեկնաբանությամբ: 1-ին մասի գլխավոր թեման հայտնվում է ջութակի «ներխուժումով», որի ռիթմն, ասես, առյուծակերպ Միերի ձիու դոփյունն է, դյուցազնի սրտի բաբախյունը, որից և բխում է Կոմիտասի մշակած ժողովրդական «Քելե, քելե» երգը: Գլխավոր թեման ծագում է կոնցերտի բնաբանից՝ առաջին հիմն տակտից:

Մեր ընկալմամբ, այս բնաբանում կարելի է նկատել Ահեղ դառաստանի մշտնջենական թեմայի ազդեցությունը: Գլխավոր թեմայի առնական տարերքին հաջորդում է սրտառուչ օժանդակ թեման, որը «երգում» է ջութակը: Մեղեդին խաղողի վազի պես պարուրում է Ֆլեյտայի, կլառնետի «հնչյունասյուները»: Իսկ տավիղը և թավջութակները պահպանում են շարժման զարկերակը: Ջութակի «աշուղային», փրտտուղ կաղենցիայում սկզբից, իբրև վերնուշ, անցնում է օժանդակ թեման, հետո՝ գլխավորը, որոնք մշակման բաժնում տարբերակվելուց և «փորձությունները» հաղթահարելուց հետո ռեպրիզայում վերագտնում են իրենց նախնական դիմագիծը և հերթագայությունը: 1-ին մասի վերջում՝ կողայում, գլխավոր թեմայի առաջին մոտիվի վայրիվերումներում ջութակի ռեգիստրային «ոստյուններում», փողերի «խեղդված», ռնգային ձայներում հերոսի դիմակով հայտնվում է չարը և բախվելով «Դատաստանի» շեփոքների՝ պարտվում է: Գրոտեսկային այս դրվագը և ամբողջ 1-ին մասն ավարտվում է հաղթական շեշտով:

Կոնցերտի 2-րդ մասում ընդհանրությունների կողքին առավել ցայտուն է զգացվում արդիական և անցյալ դարի 40-ականների սերնդի ընկալման տարբերությունները: Չարագույժ ֆագոտի, թավջութակների շրշյունների, այնուհետև կլառնետի և թրթռացող ալտերի տազնապալի նախաբանում, այդքան ցածր ռեգիստրում, դժվար է տեսնել հայեցողականություն, երազանք, որը զգացել է Խուբովը: 2-րդ մասի վերաբերյալ, որը Խուբովը համարում է «սերենադ», մա գրել է. «Պետք չէ ողբերգական կամ դրամատիկական իմաստ վերագրել «սիրո երգչի, իր տխրության երգի» այս իմպրովիզացիայում... ճրա մեջ այդ բանը չկա... ճրանում արտահայտված է սիրո տանջալից թախիծը, հանդիպման անհամբեր սպասման թախիծը և թաքուն կասկածները»: Իսկ նվագախմբի հզոր պոռթկումը երաժշտագետը դիտում է իբրև «տաք մրրիկ»: Մեր կարծիքով, եթե այս կարոտակեզ թեման սիրո երգ է, ապա որդեկորույս մոր սիրո երգ է, մեծ Վարդանի մոր ողբին: Այն գալիս է անցյալի խորքերից, դառնում իրական և մարում վերջալույսի շողերի պես:

Նման մեկնաբանությունը համահունչ է մաև կոնցերտի ստեղծման ժամանակին՝ Հայրենական մեծ պատերազմի մախօրեին: Իր վիշտը պատմելիս ջութակը մերթ հոնգուր-հոնգուր լալիս է, մերթ ծածուկ հեկեկում՝ այն դրվագում, որտեղ ջութակը նվագում է սուրդինայով (մեղմոցով) խլացված ձայնով: Թեման կրկնվելիս, առանց մեղմոցի, հնչում է վեհ ու առնական, ասես, անցյալից տեղափոխվում ենք իրականություն: Նվագախումբը մերթ «համբերում» է, մերթ՝ միջամտում: Ողբերգական է ալտերի մենանվագը, իսկ երբ ջութակը լռում է, կարծես Հայաստանի «քարերն են աղաղակում», ողջ նվագախմբի նվագը վեր է խոյանում, ժողովրդի պես ոտքի ելնում, բարձրանում այն հնչյունաշարով, որով սկզբում անցել էր մեկուսի ջութակը: Նման կարճատև պոռթկումը և մարումը հիշեցնում է Բրամսի 4-րդ սիմֆոնիայի 2-րդ մասը, մաև Ռայներ Մարիա Ռիկկեի «Ընձառյուծ» բանաստեղծությունը, որտեղ ազատատենչ ընձառյուծի աչքերում կրակ է բռնկվում, թռիչքի է պատրաստվում, սակայն վանդակի ճաղերը տեսնելով, մարում է աչքերի «գմբուխտ կրակը», փակվում է վարագույրը: Նման ավարտ ունի մաև Խաչատրյանի կոնցերտի 2-րդ մասը: Իսկ «վանդակի ճաղերը», «երկաթե շղթաները» փշրվում են կոնցերտի հաղթական և ցնծալից ֆինալում:

Ֆինալի «ռոնդո-տոնատի» պարային շրջապտույտում ճախրում են մախտող մասերի բոլոր հիմնական թեմաների հնչերանգները՝ սա կրկին Խաչատրյանական մոնոթեմատիզմն է, որը կամարակապում է մասերը: Ֆինալի գլխավոր թեման կոնցերտի բնաբանի շառավիղն է, իսկ վարընթաց, խոնարհվող ժամդակ թեման դժվար է տարբերել ժողովրդական բնօրինակի ծաղկավետ դրասանգներից: Նորը և հինը ողջագործվում են մի շուրջպարում՝ մերթ շղթայվում, մերթ հնչում միաժամանակ՝ պոլիֆոնիկ բազմաշերտ հյուսվածքում: Եթե Գուստավ Մալերն իր 8-րդ սիմֆոնիայի մասին ասել է, թե «ողջ տիեզերքն է երգում», ապա Խաչատրյանի կոնցերտի ֆինալում «ողջ տիեզերքն է պարում»:

Ժամանակին հեռավոր զուգահեռներ էին տանում Խաչատրյանի և Մեղնելսոնի կոնցերտների միջև, լոկ փայլի, վիրտուոզության իմաստով: Նման ավելի մոտ զուգահեռներ կարելի է անցկացնել և Բեթհովենի ջութակի կոնցերտի հետ: Երկու ֆինալներում էլ մույն եռատոյս զարկերակն է, մույն լուսավոր ռե-մաժորը և մինոր էպիզոդների մույն դերը: Խաչատրյանի ֆինալում ևս մինոր դրվագներն անցյալի թախծոտ, բայց լուսավոր վերհուշ են, որոնցում ժամանակի զգացողությունը մի պահ վերանում է, թվում է, թե այս շրջապտույտը հավերժ է: Եվ ջութակի, ֆլեյտայի, հորդների հնչյունների ներքո մեր «գողթան քնարահար» Արամը, ասես, վերհիշում է իր մոր պարը:

Սակայն մենանվագ ջութակի գլխապտույտ վայրէջքից կրկին բռնկվում է «տիեզերքի պարը», վերադառնում է ու շիկանում 1-ին մասի «միեր-

յան թեման», որով և ամբողջանում է հանճարեղ կոնցերտը:

«Սպարտակը» Խաչատրյան-արվեստագետի, Խաչատրյան-քաղաքացու «դատավճիռն է ամենայն չարի և բռնատիրության հանդեպ: Եվ այն հաստատվում է ամենաբարձր ատյանով՝ Աստծո Ահեղ դատաստանով: Ինչպես և նախորդող գործերում, այս բալետում ևս Խաչատրյանը մեջբերում է միջմասդարյան «Dies irae» («Օրն ցասման») թեման, որն, պսես, կոմպոզիտորի մեծակերտ ստեղծագործությունները կապող, շղթայող լայթմոտիվն է:

Մինչդեռ Գեորգի Խուրովը դատաստանի թեմայի մեջբերումը «Սպարտակում» դիտում է իբրև լոկ գեղարվեստական հմարանք: Նա գրում է, թե Խաչատրյանը «կոլորիտի ավելի մեծ մոայլության համար պարտիտուրի մեջ մտցրել է «Dies irae» սեկվենցիայի մոտիվը (Անդաբատների մարտում, ապա ձևավորված՝ Ռետիարիոսի և Մարմիլոնի դրամա-էպիզոդում)», այնուհետև ավելացնում. «Dies irae» սեկվենցիան ծագել է Սպարտակի ապստամբությունից տասներկու դար հետո: Բայց ներենք կոմպոզիտորի այս անախրոնիզմը»³: Բարձր գնահատելով և մեծապես օգտվելով Խուրովի աշխատությունից՝ արտահայտենք մեր տեսակետն այդ ժամանակախախտման վերաբերյալ: Եթե բալետի երաժշտական թեմաները հեղինակը քաղած լիներ Սպարտակի ապստամբության օրերին ստեղծված մոտիվներից, որոնք չեն պահպանվել, միևնույն է, հետագայում ծագած չարը դատապարտող «Dies irae» խորալի մեջբերումը կլիներ արդարացված: Այն կընկալվեր որպես հեղինակի պատմության դատավճիռ, որը վեր է ժամանակներից: Այն մնան է մահ կադրի «հետևում» հնչող և դիտողին տրամադրող վերահաս հատուցման ակնարկումի: Վերջապես, մի՞թե անախրոնիզմ է «Քոչարի» պարը՝ Սպարտակի թագադրության պատկերում⁴:

Սպարտակը հաղթեց չարին՝ սրով և ոգու ուժով, իսկ Խաչատրյանը՝ երաժշտության գործությամբ և գեղեցկությամբ: Այսօր էլ աննվազ ուժով հուզում է Սպարտակի և Ֆրիգիայի «Աղաջոն»:

Ամբողջատիրական ժամանակաշրջանում «Սպարտակ» բալետի կերտումը Արամ Խաչատրյանի կողմից սխրագործություն էր և մարտահրավեր: Աշխատանքը բալետի վրա կոմպոզիտորը սկսել է Ստալինի կենդանության օրոք և ավարտել 1954-ին: Պրեմիերան իրականացրեց Լենինգրադի Կիրովի անվան օպերային թատրոնը: Ճիշտ է, 1956-ին Ստալինը

3. Г. Хуров, Арам Хачатурян, стр. 355.

4. Տեղին է նշել, որ Ռոբերթ Դորմիելի և Բրենդան Դոնիսոնի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի վերջին հեռուստաէկրանավորման մեջ (2007) պարահանդեսի տեսարանում Նատաշա Ռոստովան և Անդրեյ Բոլկոնսկին «ճախրում են» Արամ Խաչատրյանի «Դիմակահանդեսի» վալսի ներքո (ծան. խմբ.):

չկար, սակայն կար նրա «ուրվականը», որը թափառում է աշխարհում մինչ օրս: Սպարտակի կերպարի մասին կոմպոզիտորը գրել է. «Այժմ, երբ աշխարհի հալածված շատ ժողովուրդներ պայքար են ծավալել հանուն ազատության և անկախության, Սպարտակի անմահ կերպարը ձեռք է բերում հատուկ հմայք... Ես միշտ զգացել եմ Սպարտակի հոգեհարազատությունը մեր դարաշրջանին»⁵:

«Սպարտակ» բալետով խաչատրյանը վերջակետ է դրել այն բանավեճին, թե նրա խառնվածքում գերիշխում է «գեղոնիզմը», կյանքի զգացական ընկալումը, վայելքը: Սրանից իբր բխում էր այն, որ կոմպոզիտորը տարված է ավելի շատ երաժշտության «մարմնով», քան «հոգով»: Սրանով էին բացատրում գործիքավորման ճոխությունը, «տոփալ» հարմոնիաները, մվազախմբի մեծ կազմը, քանակը, օրինակ, 3-րդ սիմֆոնիայում, տեղ-տեղ նաև «Սպարտակում»... Այս բալետում, կարելի է ասել՝ խաչատրյանը Աստծունը տվել է Աստծուն, Կեսարինը՝ Կեսարին:

Բալետում բախվում են երկու բևեռներ՝ մի կողմից կայսերական Հռոմի բիրտ հզորությունը, ճոխությունը, մյուս կողմից Սպարտակի և իր զինակիցների ազնիվ ուժը, ազատատենչ ոգին: Եվ այս բևեռների միջև ծիածանվում է Ֆրիգիայի ու Սպարտակի ողբերգական սերը: Խաչատրյանի հիշյալ «ճոխասիրությունը» խիստ տեղին էր՝ պատկերելու համար Հռոմի շքեղ հանդիսությունը, ցուփ բարբերը: Այդպիսին են բալետի մախաբանը՝ «Հռոմի հաղթահանդեսը», «Կրասոսի խրախճանքը», հատկապես «Էգիճայի պարը», մույն ուժով կոմպոզիտորը պատկերել է ապստամբների հաղթարշավը, Սպարտակի «Ազատության պարը», թրակիացիների «Սրերով պարը», «Պարը վահանների վրա», որի մեջ լսվում է զլաղիատորների քայլերգի թեման, ազատության Ապոթեոզը...

Եվ ինչպես խորեոգրաֆիայի միջոցներով, այնպես էլ երաժշտամիջոցներով, կոմպոզիտորը հստակորեն գատում է, բնութագրում ճշմարիտ սերը (Ֆրիգիա) և տոփանքը, գայթակղությունը (Էգիճա), բռնության վրա հիմնված արատավոր երջանկությունը, բաքոսային օրգիաները և ազատության ազնիվ բերկրանքը, գերվածների հայրենաբաղձությունը և գերողների դաժանությունը, հերոսությունը և դավաճանությունը (Գարմոնիոս), Ֆրիգիայի «Գուշակության պարը», «Գաղեսական կույսերի պարը», որը ձյան գնդիկի պես գլորվելով խոշորանում է (ինչպես Ռավելի «Բոլե-րոն»), «քախվում» է՝ Կրասոսի ճամբարում հայտնված Սպարտակին ու ջարդուփշուր լինում է շատ ու շատ դրվագներ: Նշելով հալածված ժողովուրդների պայքարը՝ հանուն ազատության, խաչատրյանը չէր կարող նկատի չունենալ իր հարազատ ժողովրդի դարավոր պայքարը: Ժողո-

5. Г. Хуфон, Арам Хачатурян, стр. 342.

վորդ, որին ինչպես բանաստեղծն է ասել, ճնշելով աղամանդ են դարձրել: Եվ «Մպարտակուն» ժայթքում է այդ ժողովրդի հինգ հազար տարվա ընթացքում կուտակված, զսպված ուժը, և բացվում է Միերի քարացած դուռը...

Արամ Խաչատրյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված այս ակնարկում անդրադարձանք կոթողային այն գործերին, որոնք պատկերացում են տալիս կոմպոզիտորի առաքելության, ստեղծագործական դիմագծի, նրա արվեստի բարձունքների մասին: Ինչ վերաբերում է թավջութակի կոնցերտին, 3-րդ սիմֆոնիային, ջութակի, թավջութակի, դաշնամուրի կոնցերտ-ռապսոդիաներին, երգերին, «Մանկական արքուն»-ին և այլ երկերին, ապա դրանք կարող են խնդրո առարկա լինել մեկ այլ հոդվածի համար:

Նշենք միայն, որ կյանքի վերջին տարիներին Խաչատրյանը ստեղծել է սոնատ-ֆանտազիա՝ թավջութակի (1974), սոնատ-մենախոսություն՝ ջութակի (1975) և սոնատ-երգ արտի համար (1976): Վերը նշված կոնցերտները և այս սոնատները զարգացման մի նոր պտույտի վրա դրեցին աշուղական արվեստին բնորոշ երգն ու մորմորը, իմպրովիզացիան, վիրտուոզ նվագը: Խաչատրյանի հոգևոր կյանքը նմանվեց իր ստեղծագործություններին, որոնք հաճախ սկսվում և ավարտվում են միևնույն թեմայով: Ստեղծագործական ուղին մա սկսեց աշուղներին ձոնած ջութակի «Երգ-պոեմով» և ավարտեց սայաթնույան քամանչայի «համգով»: Ջութակի սոնատի մի դրվագում, ըստ հեղինակի նշած հանձնարարականի, կատարողը աղելի պոչով պիտի հարվածի ջութակի կզակին՝ արտաբերելով ռիթմիկ պատկեր, որը կյանքի հեռավորությունից կարծես ձայնակցում է փոքրիկ Արամի առաջին ռիթմիկ «նախշերին», որոնք մա հարվածում էր պղնձե տաշտակի վրա: Սոնատի համատեքստում այդ հարվածները (մա «պիցիկատոները») ընկալվում են մա որպես ճակատագրի հարվածներ, պետանվտանգության ծառաների գիշերային թակոցներ, որոնք հասնում էին մեծ ու փոքրի ականջին և ստիպում, ինչպես Դավիթ Օյստրախն է խոստովանել, ճամպուկը պատրաստ դռան մոտ պահել... Սոնատները կոմպոզիտորի վերադարձն է իր ակունքներին, կարոտն է քիֆիսյան սագանդարների քամանչայի, թառի, դափի հանդես:

Խաչատրյանի վերջին գործերը լոկ վերհուշ չեն: Յուզեֆովիչի հետ ունեցած զրույցում Տիգրան Մանուրյանը այդ երկերը գնահատել է հետևյալ կերպ. «Արամ Խաչատրյանի 3 մենանվագ սոնատներն, ըստ իս, վարպետի նոր խոսքն է, բացառիկ խոր բովանդակություն ունեցող երաժշտություն»⁶:

6. В. Юзефович, Арам Хачатурян, стр. 243.

Ալտի սոնատը, որի մեջ առկայծում է «Սարի գյալին» ժողովրդական երգը, կոմպոզիտորի «կարապի» երգն էր: Նա վախճանվեց 1978 թ. մայիսի 1-ին Մոսկվայում...

Անհավատության տարիներին, երբ ավերում էին հերթական եկեղեցին, մի հավատավոր կին փախուկներից փրկել էր Փրկչի սրբապատկերը և իր կյանքը վտանգելով՝ այն թաքուն պահում էր մեջքին կապած: Տարիներ անց, նրան հարցրել էին, թե ինչպես է նա կարողացել այդքան ժամանակ պահել սրբապատկերը: Նա պատասխանել էր. «Այդ ես չէի պահում սրբապատկերը, այլ նա էր ինձ պահում»:

Ահա այդպիսին է Խաչատրյանի արվեստի համար իր ժողովրդի երգը, որն Արիադնեի թելի պես, փոթորկահույզ հյուսիսի տոնակները կապող պարանի պես պահպանեց կյանքի արհավիրքներից, փրկեց նրա արվեստը:

Յուզեֆովիչը մենագրության մեջ բերում է ամերիկացի երաժշտագետի մի հասկացություն՝ «Khataturianconscious», որով նա բնորոշում էր ամերիկացիների կողմից կոմպոզիտորի երաժշտությունը գիտակցելը, ըմբռնելը: Արամ Խաչատրյանի արվեստը բարձր են գնահատել նաև իր արվեստակիցները: Շոստակովիչը գրել է. «Մեր կոմպոզիտորներից առաջինը նա կարողացավ անվիճելի համոզականությամբ բացահայտել Խորհրդային Արևելքի երաժշտության սիմֆոնիզացիայի բազմապիսի հնարավորությունները՝ դրամատիկական սուր վիճակներ, հայրենասիրական գաղափարներ, հոգեկան խոր ապրումներ»⁷: Խաչատրյանի ստեղծագործությունները կատարել և կատարում են սկսած երեսններից մինչև աշխարհահռչակ երաժիշտներ: Որպես դիրիժոր, հեղինակային համերգներով Խաչատրյանը հանդես է եկել Հայաստանում, Անգլիայում, Ճապոնիայում, ԱՄՆ-ում, Իտալիայում, Գերմանիայում, Ֆրանսիայում: Նրա հաղթարշավը շարունակվել է Լատինական Ամերիկայում, Բելգիայում, Նորվեգիայում և այլուր:

Խաչատրյանը նաև մեծ մանկավարժ էր: Մոսկվայի կոնսերվատորիայում, նրա բազմազգ դասարանում ուսանել են ճապոնացի Նորիո Տերահարան, ռումինացի Անատոլ Վիերուն, կուբացի Լուպես Խորխեն, ուկրաինացի Բոգդան Տրոցյուկը, Անդրեյ Էշպայը, Էդգար Հովհաննիսյանը, Միքայել Թարիվերդիկը, Էդվարդ Խաղազորտյանը և ուրիշներ: Վարպետն ասում էր. «Իմ աշակերտներն իմ երկրորդ կյանքն են...»:

Խաչատրյանն իր վերջին հանգրվանը գտավ Երևանի Պամբեռնում՝ Կոմիտասի, Սարյանի, Իսահակյանի և այլ մեծերի կողքին: Սակայն նրա սիրտը շարունակում է բաբախել իր երաժշտության մեջ:

7. Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան, Հայ երաժշտության պատմություն, Եր., 1996, էջ 294:

«Խաչատրյանի երաժշտությունը լսելը նույնն է, ինչ որ սեփական սրբ-
տի բաբախյունը,– գրում է լիբանանցի երաժշտագետ Դակրուֆը:– Հենց
այդպիսին էլ պետք է լինի մեր երաժշտությունը»: «Խորհրդային Արևելքի
երաժշտության համար Արամ Խաչատրյանը պատուհան բացեց դեպի
երաժշտական մշակույթի լայն աշխարհը» (Կարա Կարակ): Իսկ հնդիկ
Նարայան Մեհոնը գրել է. «Եվրոպական արտահայտչամիջոցներով
երաժշտություն հորինող և փառքի ձգտող ասիական երիտասարդ կոմպո-
զիտորների համար Արամ Խաչատրյանի արվեստը, նվաճումները նման
են փարոսի լույսի»: Այս խոստովանությունները ևս վկայում են Խաչատր-
յանի արվեստում ազգային և համամարդկային ներդաշնակության մա-
սին:

Բառափոխելով Վազներին տրված Կոմիտասի գնահատականը, իրա-
վամբ կարելի է ասել, որ Արամ Խաչատրյանը «Հայաստանին ազգային
երաժշտություն տվեց, իսկ օտարներին՝ դաս...»:

ՄԱՐԶԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ԱՏՐԱԴԻՎԱՐԻՈՒՄ

Տարիներ առաջ ինձ բախտ է վիճակվել տեսնել և լսել Արամ Խաչատրյանին իբրև դիրիժորի, մաս համդիպել ու զրուցել նրա հետ: Կոմիտասի անվան կոմսերվատորիայի մի լսարանում կոմպոզիտորը հարցով-փորձ էր անում ուսանողներին, հետաքրքրվում մեր նվագով, ճաշակով, երազանքներով: Սակայն թողնենք այդ անպաճույճ լսարանը և մտովի տեղափոխվենք Օլիմպոս, ուր միայն մեծերն են հանդիպում, և դիտենք հեռվից: Այստեղ գազաթի և ստորոտի միջև ընդհանուրը մթնոլորտն է՝ ստեղծագործական բերկրանքի, մանկական անմիջականության, որը հատուկ է հանճարներին:

Նման հանդիպումներով հարուստ է Խաչատրյանին նվիրված մեմագրությունը՝ գրված Նյու Յորքի «Sphinx Press» հրատարակչության պատվերով: Հեղինակը՝ Վ. Յուզեֆովիչը, շփվել է կոմպոզիտորի հետ նրա կյանքի վերջին տարիներին, գրի առել հարցազրույցները, գումարել իր դիտարկումներին ու ամփոփել գրքում (մինչ այդ լույս էր տեսել «Զրույցներ ականավոր կոմպոզիտորի հետ» գիրքը): Գյոթեի ու Էքերմանի զրույցները հիշեցնող նոր գիրքն ընդգրկում է Խաչատրյանի հաղթարշավը՝ առաջին քայլերից մինչև... անմահություն: Կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործական վերելքի «կադրերը» առկայծում են ընթերցողի աչքերի առջև:

Մենագրության մեջ լուսաբանվում է Խաչատրյանի ստեղծագործական հասունացման ընթացքը, արժարժվում են պատմական պայմանները, երբ իշխող գաղափարախոսությունը ներխուժում էր, խաթարում ստեղծագործական մտքի թռիչքը, պահանջում գովերգել խորհրդային ապրելակերպը: Սակայն ոչինչ չէր կարող ընկճել Խաչատրյանին: Համատարած քառսին ու խավարին, պատերազմին կոմպոզիտորը հակադրում էր իր հնչյունային վեհ «տաճարները», որի մերարկում այս անդիքն աշխարհին: Եվ մեկը մյուսի հետևից «ժայթքում» էին նրա գլուխգործոցները՝ դաշնամուրի, ջութակի, թավջութակի կոմցերտները, «Գայանեն» և «Սպարտակ» բալետները, պատերազմի ողբերգությունը և դառը բերկրանքն արտահայտող «Զանգով սիմֆոնիան», որում «Որսկան ախպեր» սրտակեղեք երգը միահյուսված է Ահեղ դատաստանը հիշեցնող լատինական խորալին: Որքա՞ն գեղեցիկ է ասել զմայլված ամերիկացին. «Եթե լույսը, անադարտ լույսը վերածնվես հնչյունների, ապա դրանից ծնված երաժշտությունը կլինի Խաչատրյանի երաժշտությունը»: Այդ լույսն էլ է Արևելքից ծագում: Խաչատրյանի պատմական առաքելությունն էր արևելյան երաժշտությունը ներմուծել համաշխարհային մեջ: Խաչատրյանը «խաչասերեց» արևելյան միաճայնությունը եվրոպական բազ-

մաճայնության հետ, ժողովրդական, աշուղական ոսկեղենիկ բնակտորները ձուլեց դասական երաժշտակաների մեջ, ստեղծեց մի նոր որակ:

Մարդ և արվեստագետ խաչատրյանի կերպարն ամբողջանում է հայրենական և արտասահմանյան գործիչների առնչությունների, համագործակցության, հասարակական բազմաճյուղ գործունեության մեջ: Իր «վարակիչ» արվեստով ու հորդորներով նա ուրիշներին էլ մղում էր արարելու: Արտիստիկ խառնվածքի տեր էր և Վազների պես պահանջ ուներ «արվեստավորելու» շրջապատը, կյանքն ապրելու գեղեցիկի օրենքներով: Ջերմ խոսքով ոգևորել գիտեր երիտասարդներին: Երբ Վազարոս Սարյանն իր տաղանդավոր սանին ներկայացրեց խաչատրյանին, նա անմիջապես քաջալերեց. «Տիգրան Մանսուրյան՝ որքա՞ն լավ է հնչում հայտագրի համար»: Խաչատրյան-երևույթն ուսումնասիրող Յուզեֆովիչը հույժ արժեքավոր է համարում Մանսուրյանի մի հատկանշական դիտարկում. «Շատերն են մեղադրել նրան սնափառության մեջ: Նրանք հաշվի չէին առնում, որ դարեր շարունակ ճնշված նման մի ազգի մեջ, որպիսին մերն էր, մի ժողովրդի, որն իր գեներում կրում էր ազատագրվելու անհագ ծարավը, պիտի որ հայտնվեր հենց այդպիսի մի արվեստագետ, որպիսին էր Արամ Խաչատրյանը, և այդպիսի հաղթական, կենսասեր և այդպիսի, եթե կուգեք, փառասեր...»: Եթե Չեխովը կոչ էր անում մարդուն օրեցօր, կաթիլ առ կաթիլ իր միջից դուրս մղել ստրուկը, ապա Խաչատրյանի ազատատենչության «իմներորդ ալիքի» վրա վեր խոյացած «Սպարտակը» ազատության կոչ է համայն մարդկությանը: Պատահական չէր ասում բալետմայստեր Պ. Գուսևը. «Մենք սպասում ենք ձեր նոր գործին, ինչպես մանամա՛ երկմբից»: Եվ ասածը կարող է վերաբերել ոչ միայն «Սպարտակին»... Խաչատրյանին սպասում էին ամենուր՝ ԽՍՀՄ-ի, Գերմանիայի, Ռապոնիայի, ԱՄՆ-ի և այլ երկրների սինֆոնիկ նվագախմբերը, աշխարհի բոլոր ծագերում փափագում էին լսել նրա հեղինակային համերգները, և նա հասցրեց հանդես գալ 42 երկրներում: Նրան սպասում էին ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միությունում, որի երբեմնի ղեկավարն էր, Գերագույն խորհրդի նիստերում՝ իբրև Հայաստանի պատգամավորի, թատրոնների, ֆիլմերի պրեմիերաներին, որոնց երաժշտության հեղինակն էր: Խաչատրյանին սպասում էին սաները, պատասխանի, խորհուրդների էին սպասում բազմաթիվ նամակագիրներ: Կտավը ձգած՝ Մարտիրոս Սարյանը պատրաստվում էր նկարել մի նոր դիմանկար, այս անգամ՝ մազերը սպիտակած կոմպոզիտորի: Նրան սպասում էին ջութակահարներ Օյստրախը, Կոզանը, դաշնակահար Օբորինը, դիրիժորներ Խայկինը, Ռոժդեստվենսկին, թավջութակահար Կնուշկիցկին: Անհմար է բոլորին թվարկել: Լինում էր նաև, որ ինքը՝ Խաչատրյանն էր սպասում, և ահա այդպիսի մի դեպք:

Կոմպոզիտորը պետք է հանդիպեր սյուրռեալիստ նկարիչ Սալվադոր

Դալիին: Քաղաքից դուրս կանաչ դաշտում մի տարօրինակ դղյակի հասավ, որի դուռը հազիվ գտավ: Նեղ անցքից մտիկ տվեց սպասավորը, ներս հրավիրեց: Սպասումը ճնշող էր: Եվ հանկարծ բարձրախոսներից ժայթքեցին «Մուսերով պարի» կայծկլտող հնչյուններն ու հեղինակի գլխին «թափվեցին», մի դուռ բացվեց, դուրս պրծավ սուսերով մեկը՝ Լիվ մերկամողամ պարելով, պտտահողմի պես մոտեցավ կոմպոզիտորին ու դիմացի դռնով անհետացավ... Սպասավորն ազդարարեց. «Հանդիպումն ավարտված է»: Սավադոր Դալին էր պարում: Երիցս ճիշտ էր Բյուֆոնը՝ ոճն ինքը՝ մարդն է:

Պատահել է, որ ինքը՝ Խաչատրյանն է պարել: Ամերիկահայ դաշնակահար Շահան Արծրունին խնդրել էր կոմպոզիտորին մեկնաբանել դաշնամուրային գործերից մեկը: Մի քանի խոսքից հետո Խաչատրյանը հանեց բաճկոնը և սկսեց պարել:

Խաչատրյանի խոստովանությամբ՝ «Մուսերով պարը» հորինել է մեկ շնչով, 11 ժամում՝ բալետի պարտիտուրն ավարտելուց հետո, տեղի տալով բեմադրող Ն. Անիսիմովայի և պարողների խնդրանքին: Պրեմիերայից հետո պարը տարածվեց աշխարհով մեկ: Հնչեց գրեթե բոլոր նվագարաններով. հեղինակն այն լսել է նույնիսկ մի խուլ գյուղում... սղոցով նվագելիս: Հայտնի է նաև իտալացի նկարիչ Վ. Լոմբիցկու «Մուսերով պար» կոմպոզիցիան: Յաշա Հայֆեցը, ի թիվս մյուս համարների, փոխադրել և կատարել է «Մուսերով պարը» ջութակով: Մոդցից մինչև ջութակագործների արքա Ստրադինսկիի մահը աշխարհի ամենատարածված ստեղծագործության շառավիղը:

Հիշյալ մենագրության մեջ հիշատակվում են Խաչատրյանի հանդիպումները Բելգիայի թագուհի Էլիզաբեթի, Վազգեն Վեհափառի, Հոռմի պապի, արվեստագետներ Իգոր Ստրավինսկու, Արթուր Ռուբինշտեյնի, Հերբերտ Ֆոն Կարայանի և այլ մեծերի հետ: Խաչատրյանը հատուկ ջերմությամբ է հիշում Յան Սիբելիուսին, որին տեսել է Ֆինլանդիայում հյուրախաղերի ժամանակ: Հյուսիսի և Հարավի հսկաները ողջագուրվեցին: Շվեյցարիայում Խաչատրյանն ու իր կինը՝ կոմպոզիտոր Նինա Մակարովան, հյուրընկալվել են Չարլի Չապլինի տանը: Խաչատրյանին հետաքրքիր էր նաև Չապլինի երաժշտական օրիջը. «սակայն Չապլինը բացեց դաշնամուրը եւ, չգիտես ինչու, չնվագեց»: Վերջում դերասանը ծայնադարանից հանեց Խաչատրյանի ջութակի կոնցերտի սկավառակը և խնդրեց հեղինակի ընծայագիրը:

Ամռոռանալի էր նաև հանդիպումը «Ում մահն է գուժում զանգը» վեպի հեղինակ Հեմինգուեյի հետ, որի ականջին ևս հասել էին «Զանգով սիմֆոնիայի» կենարար դողանջները: Խաչատրյանի հեղինակային համերգը Հավանայում գրողի կինը՝ Մերին, բնորոշեց իբրև «երկու հրաշք»: Մեկը երաժշտությունն էր, մյուսը՝ Հավանայի սիմֆոնիկը՝ Խաչատրյանի ղեկա-

վարությամբ: Հեմինգուեյը, որը Ջոյունիայի մավահանգստում 1922-ին տեսել էր թուրքերից մազապուրծ վիրավոր հայերին, այժմ կարող էր տեսնել վերածնված հայ ժողովրդի գավակին, որը Նարեկացու պես կարող էր ասել. «Ես՝ զարկվածս, ՀԱՂԹՈՂ եմ կրկին»...

Պատմության ընթացքում Արևելքի և Արևմուտքի քաղաքակրթությունների միջև տեղի են ունեցել և շարունակվում են երկակի պրոցեսներ՝ ավերման և արարման: Ավերում են, պառակտում են զավթիչները, արարում և հաշտեցնում են արվեստագետները:



Արևելքի և Արևմուտքի մերձեցման, ներդաշնակության գործում ամենանշանակալի ներդրումներից է Վոլֆգանգ Գյոթեի «Արևմտա-Արևելյան դիվանը»: Գյոթեին է պատկանում «համաշխարհային գրականություն» հասկացությունը, որի համաձայնեցման հետևանքով է հենց իր իսկ «Դիվանը»:

Անդրադառնալով «Դիվանին»՝ բանաստեղծը գրել է. «Իմ մտադրությունն էր ուրախությամբ կապել Արևմուտքը և Արևելքը, անցյալը ներկային, պարսկականը գերմանականին... հասկանալ մեկը մյուսի օգնությամբ»:

Մինչդեռ հիշյալ երկու բևեռների միջև ավերիչ պրոցեսներն ավելի արագ էին ընթանում, քան փոխըմբռնման և մերձեցման: 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին փիլիսոփա Վլադիմիր Մոլոդյովը, բանաստեղծ Ալեքսանդր Բլոկը և հատկապես Օսկար Շփեգելը (վերջինս իր «Եվրոպայի մայրամուտը» աշխատության մեջ) գուժում էին արևմտյան քաղաքակրթության կործանումը Արևելքի կողմից: Եվ ասպարեզ ելան մտահոգ գործիչներ, որոնք իրենց կյանքը և արվեստը նվիրեցին համայն մարդկության հաշտության, համաշխարհային արժեքների պահպանման, շենացման և ապագային փոխանցման գործին:

Այդպիսին էին Ալբերտ Շվայցերը, Նիկոլայ Ռերիխը, ջութակահար Յեհուդի Մեմուհինը, գրող Հերման Հեսսեն, լիբանանցի գրող Խալիլ Զրքրանը, Արամ Խաչատրյանը, հնդիկ սիթարահար և երգահան Ռավի Ծանկարը և ուրիշներ:

Այս գործընթացում իր ուրույն տեղն ունի մահ ամերիկահայ կոմպոզիտոր Ալան Հովհաննեսը:

Գյոթեի ուսուցիչ Հերդերը համայն մարդկությունը դիտում էր որպես մի

տիեզերահումշ տավիղ՝ մեծ վարպետի ձեռքում, իսկ յուրաքանչյուր ժողովուրդ փիլիսոփային թվում էր յուրովի լարված մի լար՝ այդ վիթխարի տավիղի վրա: Եվ Հերդերը ըմբռնում էր այդ տարբեր հնչյունների համապարփակ ներդաշնակությունը²: Այս իմաստով, Ալան Հովհաննեսի «տավիղը» ևս փնջված է բազում «ժողովուրդների ձայներից»՝ հայկական, կորեական, հնդկական, չինական, ճապոնական, որդական և այլն: Լինելով հայոց ցեղասպանությունից փրկված աղանացի Հարություն Չաքմաբչյանի և շոտլանդուհի Մադլեն Սքոթի զավակը՝ Ալանը, քաջ գիտակցում էր խաղաղության, ազգերի բարեկամության անհրաժեշտությունը և արժեքը: Եվ սա չէր կարող չազդել նրա աշխարհայացքի և ստեղծագործական առանձնահատկության վրա:

Հայաստանում Ալան Հովհաննեսի արվեստի հանդեպ հետաքրքրությունը գնալով մեծանում է: Դեռ 1965 թվականին, որպես «Անդրկովկասյան գարուն» փառատոնի հյուր, կոմպոզիտորն այցելել է Երևան: Մինչ այդ, 1962 թվականին Հայաստանի ֆիլիարմոնիայի նվագախումբը կատարել էր նրա «Մտորումներ Օրփեոսի մասին» սիմֆոնիկ պոեմը՝ Օհան Դուրյանի գլխավորությամբ: Այսօր Երևանում գործում է կոմպոզիտորի անունը կրող կամերային նվագախումբը՝ Մերուժան Սիմոնյանի ղեկավարությամբ: Ալան Հովհաննեսի երաժշտության լավագույն մեկնաբաններից է Հայաստանի պետական կամերային նվագախմբի ղեկավար Արամ Դարաբեկյանը, ինչպես նաև դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանը, որի ղեկավարությամբ Հայաստանի ֆիլիարմոնիկ նվագախումբը հաջողությամբ կատարեց «Անի» սիմֆոնիան՝ պատմական մայրաքաղաքի 1000-ամյակին նվիրված հանդիսությանը:

Կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործության մասին տեղեկություններ ենք քաղում նաև Ցիցիլիա Բրուսյանի «Սփյուռքի հայ երաժիշտները» գրքից (Երևան, 1968, էջ 347-371), արվեստագիտության դոկտոր Լիլիթ Երնջակյանի հոդվածից (Հայկական Հանրագիտարան, Երևան, 1980, էջ 556), 1993-ի սեպտեմբերի 2-ին «Հայրենիքի ձայն» թերթում հրապարակված Այրիս Փափազյանի բովանդակալից հարցազրույցից և այլն:

Ալան Հովհաննեսը ծնվել է 1911 թվականի մարտի 8-ին, Մասաչուսեթս նահանգի Սոմերվիլ քաղաքում: Ալանի երաժշտականությունը վառ կերպով դրսևորվել է դեռ մանկուց: Հորինելու փորձեր սկսել է 7-8 տարեկանից: Ավարտելով տեղի բոլեջը՝ պատանին ընդունվեց Բոստոնի Նյու Ինգլենդ կոնսերվատորիա՝ Ֆրեդերիկ Կոմվերսի ստեղծագործական դասարանը, դաշնամուրի դասեր ստացավ Ադելաիդա Պրոկտորից և Հենրիխ Գերհարդից: Հետագայում Ալանը կատարելագործվել է նաև անվանի կոմպոզիտոր Բոգուսլավ Մարտինովի ղեկավարության ներքո: 1930-ա-

2. Անդ, էջ 27:

կան թթ. նրա անունը մերթընդմերթ սկսեց երևալ Բոստոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի համերգների հայտագրերում: 1933-ին Հովհաննեսն արժանանում է Մամուել Էնդիկոստի մրցանակին, նրա սիմֆոնիան կատարում է Նյու Ինգլենդ կոնսերվատորիայի նվագախումբը՝ Ուոլես Գուդրիչի ղեկավարությամբ: Իսկ 1939 թվականին բրիտանական ռադիոընկերության նվագախումբը կատարեց Ալանի նոր սիմֆոնիան՝ Լեսլի Հյուարդի ղեկավարությամբ: Երաժշտագետ Ցիցիլիա Բրուսյանն իր ակնարկում մեջբերում է կատարել «Նյու Յորք սան» թերթից (1939, սեպտեմբերի 23): Դիրիժոր Հյուարդը գրել է. «...Նրա երաժշտությունը գորեղ է, առնական և երաժշտական տեսակետից շատ ամբողջական, նա համարձակ է, չի հեռանում երաժշտական արվեստի իսկական ակունքներից, չի հրապուրվում քրոմատիզմներով, որով այժմ շատ են գայթակղված երիտասարդ երաժիշտները: Նա շատ տաղանդավոր է և, անշուշտ, դեռ շատ կստեղծի ավելի նշանակալից երկեր»³:

1940-ին երիտասարդ կոմպոզիտորը վերանայեց իր հայացքները, ստեղծագործական առաջին փուլը և իրեն բնորոշ պահանջկոտությամբ ոչնչացրեց մինչ այդ ստեղծած մեծ թվով գործեր: Սա տեղի ունեցավ Ֆինլանդիա կատարած իր այցելությունից հետո: Նպատակն էր խորությամբ ուսումնասիրել մեծն Յան Սիբելիուսի ստեղծագործական ժառանգությունը, որի ազդեցությունն ակնհայտ էր, և որի համար քննադատում էին Ալանին: Օրինակ, Ալանի 1-ին սիմֆոնիայում մեծապես զգացվում է Սիբելիուսի «Բաղդասարի խնջույքը» սյուիտի արխայիկ ոճը, գործիքավորումը, դիատոնիկ և քրոմատիկ լադերի գուգակցումը և այլն:

Ստեղծագործական ճգնաժամից Հովհաննեսը չիուսարվեց և ներշնչանքի նոր աղբյուրներ գտավ, այն է՝ հայկական և արևելյան երաժշտության դարավոր և անսպառ պաշարները: Այսպես, նա խորացավ հնդկական, ճապոնական, չինական, կորեական և այլ մշակույթների ոլորտը: Անշուշտ, այս որոշման մեջ քիչ դեր չխաղաց Ալանի մասնակցությունը Բոստոնի երիտասարդ արվեստագետների խմբում, որոնք հոգնել էին Արևմուտքի ուրբանիստական, մեքենայական մշակույթից և հանգրվան էին փնտրում Արևելքի կուսական մշակույթում: Այս ճանապարհին Ալանը գտավ Կոմիտասին, իսկ Ուոթրբորուսի հայկական եկեղեցում որպես երգեհոնահար աշխատելու ընթացքում նա իր համար բացահայտեց հայկական շարականների ու տաղերի կենսական ուժը: Հետագայում «Ամենական» հանդեսը պիտի գրեր. «... նա ամերիկյան ամենականավոր րիկա» հանդեսը պիտի գրեր. «... նա ամերիկյան ամենականավոր ստեղծագործողներից մեկն է: Շատ արագ և ըստ ամենայնի նույնպիսի հեշտությամբ նա գրում է կոնցերտներ, երգեր, խմբերգային ստեղծագոր-

3. Ցիցիլիա Բրուսյան, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, Երևան, 1968, էջ 348-349:

ծություններ: Նրա երկերը, շատ պարզ թվալով, իրենց մեջ միահյուսում են միջնադարյան եվրոպական և հնագույն արևելյան երաժշտության տարրերը»:

Ծագումով հայ ամերիկացի կոմպոզիտորը 30 տարեկանից դիմեց հայ երաժշտության ակունքներին և շատ բան քաղեց այնտեղից, ինչպես ինտոնացիոն-մեղեդային կառուցվածքի, այնպես էլ գրության ձևի տեսակետից⁴: Ալան Հովհաննեսի արվեստը արևելյանի և արևմտյանի մի այնպիսի անմախաղեպ միաձուլում էր, որ հաճախ դժվար է զուգահեռներ անցկացնել, տիպաբանական բացահայտումներ կատարել: Այս հանգամանքը ևս պատճառ է դարձել երաժշտագետների տարբեր, երբեմն իրարամերձ գնահատականների: Օրինակ, տարաշխարհիկ տարրի առկայության վերաբերյալ Օլիմ Դաուիիսը Ալանին համարել է «ամենահինքնատիպ և տարաշխարհիկ արտահայտվող ամերիկյան կոմպոզիտորներից մեկը»⁵: Մինչդեռ 1961-ի մայիսի 10-ի «Մյունխեն Մերկուրի» թերթում Կարլ Ռայնհարդ Վիտտենը գրել է. «...Ալան Հովհաննեսը, անշուշտ, մեկն է ամենահինքնատիպ երաժիշտներից... մի երգահան, որ գիտցավ բոլոր ոճերի միջով գտնել իր ինքնատիպ ճանապարհը: Նա իրեն թույլ է տվել կրել միայն տարաշխարհիկ ֆոլկլորի որոշ ազդեցություն: Նրա երաժշտությունը պլաստիկ ուժ ունի, բխում է իր իսկ ինքնատիպ արտահայտչականությունից... Դա մի վկայություն է գորեղ ստեղծագործական անհատականության»⁶:

Այս առիթով կոմպոզիտորը խոստովանել է, թե չնայած դժվար է միշտ նոր բան փնտրել, այնուամենայնիվ, ինքը չի ցանկանում կրկնվել:

Ժամանակին էկլեկտիկայի (բազմաոճության) կողմնակից էր Կամիլ Սեն-Սանսը, անշուշտ, եթե այն օրգանական միաձույլ է և ազդեցիկ: Իսկ թե որքանով է ազդեցիկ Ալան Հովհաննեսի բազմաոճ, գունագեղ երաժշտությունը, այդ մասին կարող է եզրակացնել յուրաքանչյուր կատարող և ունկնդիր:

Ալան Հովհաննեսի արվեստն առավել ըմբռնելու նպատակով հարկ է անդրադառնալ բազմաոճությանը և արևելյան մշակույթի որոշ առանձնահատկություններին: Իբրև ստեղծագործական մեթոդ՝ բազմաոճությունն առավել զարգացավ 20-րդ դարի արվեստում: Այդ մեթոդը կիրառող կոմպոզիտորները հիմնականում միահյուսում էին թեկուզև տարբեր դարաշրջանների, սակայն նույն քաղաքակրթության տարրերը, նվաճումները: Օրինակ, Արվո Պյարտի «Կոլաժը» (BACH) Բախի անվան տառերին

4. Աճղ, էջ 355:

5. Աճղ:

6. Աճղ, էջ 364:

համապատասխան ձայնաճիշերի հիման վրա, Լուչանո Բերիոյի «Կոլաժ-սիմֆոնիան», որտեղ կոմպոզիտորը նպատակ է ունեցել միահյուսել անցյալը և ներկան, Մալերի, Դեբյուսիի, Ստրավինսկու ոճերը: Իսկ ահա Ալֆրեդ Շնիտկեի «Moz-Art a La Haydn» («Մոց-Արտ՝ Հայդնի ոճով») ստեղծագործության այս խոսում անվանումը բազմառժողովյալ մի խորհրդանիշ կարելի է համարել: Հայ կոմպոզիտորների երկերից կարելի է նշել Էդգար Հովհաննիսյանի Ձութակի, կլավեսինի և լարայինների համար գրված «Բարոկկո-կոնցերտը», Տիգրան Մանսուրյանի «Պարտիտը», «Պրելյուդը»՝ նվագախմբի համար: Նորաստեղծ գործերից է Սիրայել Կոկժայանի «Ձրույց Յոհաննեսի հետ» ջութակի կոնցերտը, որտեղ հայկականը միաձուլված է Բրամսի Ձութակի կոնցերտի, Բախի 2-րդ Բրանդենբուրգյան կոնցերտի քեմանտերին:

Ինչ վերաբերում է Ալան Հովհաննեսին, նա զուգակցել է ոչ միայն տարբեր ժամանակների, այլև տարբեր քաղաքակրթություններում բյուրեղացած ոճերը, ժանրերը: Լինելով Արևելքի տարբեր երկրներում՝ կոմպոզիտորը ուսումնասիրել է նրանց անցյալի և ներկայի արվեստը: Ճապոնիայում Հովհաննեսը խորացել է 8-րդ դարում ձևավորված չինական պալատական երաժշտության ազդեցությամբ ստեղծված հազակու (որ նշանակում է նրբագեղ երաժշտություն) կոչված պարային ներկայացումների ուսումնասիրության մեջ: Երաժշտական հանրագիտարանից տեղեկանում ենք, որ «ի սկզբանե այդ հասկացությունը նշանակում էր մայրցամաքային երաժշտա-թատերական արվեստ: Հետագայում Հազակու անվամբ կոչում էին ազգային ոճի բոլոր ստեղծագործությունները, որոնք ժառանգաբար կապված էին հարևան երկրների մշակույթի հետ»⁷:

Հազակու ժանրը ոճերի մի խառնարան էր, որ կազմված էր Չինաստանից ներմուծված և իր մեջ ներառած Հնդկաստանի, Տիբեթի, Սամարղանդի, Բուխարայի, Կորեայի մշակույթի տարրեր: Ճապոնագետ Յոֆանը նշում է, որ հազակու պարային ներկայացումները, այսինքն՝ նվագախմբի որոշակի խմբով նվագակցվող պարերը, կոչվում էին «բուզակու»: Բուզակուի նվագախումբը բաղկացած էր միայն փողային և հարվածային նվագարաններից, որոնք լավագույնս ընդգծում էին պարային ռիթմը: Հաճախ բուզակու պարերին մախորդում էին մախանվագներ, իսկ հետո՝ միջնանվագներ, որոնցում ընդգրկում էին մաս լարային նվագարաններ: Այս ավանդույթը պահպանվել է մինչև մեր օրերը⁸: Հավանաբար բուզակուի այդ ազդեցությունն է պայմանավորել Հովհաննեսի ընդգծված սերը վերոնշյալ գործիքային կազմի հանդեպ, ինչպես օրինակ, «Անի» սիմֆոնիայում՝ գրված միայն փողայինների և հարվածայինների համար (բացառու-

7. Музыкальная энциклопедия, М., 1982, т. 6, стр. 631.

8. Искусство Японии, М., 1965, стр. 26.

թյուն է կոնտրաքստը, որ ձուլվում է բասերին): Առհասարակ, մշակութային փոխներթափանցման գործում հարց է ծագում, թե ո՞ր կողմն է գերիշխում: Ալան Հովհաննեսի երաժշտական մտածողությանը ավելի բնորոշ է համադրումը, քան հակադրումը, ստատիկան, քան դինամիկան, ճկարագրողականությունը, հայեցողականությունը, մեղիտացիան, քան հերոսականությունը, ողբերգականությունը: Ավելի հոգեհարազատ է «այուրտային», ավարտուն պատկերների կոնտրաստային շարքը, քան «սոնատային ավերակ» ձևին հատուկ սղոցաձև գարգացումը, թեմաների բախումից, տրոհումից բխող պայթուցիկ «շոթայական ռեակցիան», այսինքն՝ բեթովենյան սիմֆոնիզմը: Յոֆանը գրում է. «Հագակու երաժշտության մեջ սոնատային ձևը կազմավորող տարրերը շատ քիչ են զարգացած: Երաժշտության բնույթը, ընդհանուր առմամբ, բավական միապաղաղ է... հակադրությունները թույլ են...»⁹: Կարծում ենք, այս ամենն իր դրոշմը թողել է Ալան Հովհաննեսի երաժշտական մտածողության վրա: Ավելացնենք նաև, որ կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը բնորոշ չեն պաուզաները, մի բան, որի համար ժամանակին Չայկովսկին դիտողություն էր արել երիտասարդ Գլազունովին:

Ղեկավարվելով Ալբերտ Շվայցերի տեսությամբ՝ Ալան Հովհաննեսին կարելի է դասել «գեղանկարիչ»-երաժիշտների շարքը, իսկ նրա երկերի զգալի մասը՝ Կոմիտասի խոսքով կարելի է բնորոշել որպես «ձայնանկարներ»:

Բավական է նշել նրա գործերի ծրագրային անվանումները՝ «Ծաղկած դեղձենին», «Հին ծառը», «Արջուհի», «Վանա լիճ», «Արցախ» և այլն:

Հայտնի է, որ ստատիկան, գեղանկարչականությունը բնորոշ են նաև ճապոնական և չինական պոեզիային: Անդրադառնալով կոմպոզիտորի 3-րդ սիմֆոնիային՝ 1960 թվականի ապրիլի 11-ին ճապոնական «Ասախի իվինիզո մյուս» թերթը գրել է, թե «սիմֆոնիայում չկա կոպտության ոչ մի տարր, ոչ մի սրություն»¹⁰: Այս նրբությունը հավանաբար պայմանավորված է նաև մեկ այլ գործոնով: Ժամանակին Առնոլդ Շյոնբերգը նշել է, որ ամերիկյան իրականության մեջ չկա ողբերգականության զգացողությունը, որն այդքան անհրաժեշտ է ստեղծագործողին: Երևի Ալան Հովհաննեսի պարագայում գուցադիպել են ամերիկյան ապրելակերպը և արևելյան հայեցողությունը: Հատկանշական են Էրազմ Ռոտերդամցու խոսքերը, որոնք կարող են բնութագրել Արևելքի շատ արվեստագետներին. «Ես տանել չեմ կարող բախումները այն աստիճան, որ եթե սկսվի պայքարը, ավելի շուտ կլքեմ ճշմարտության կուսակցությունը, քան անդորրը»¹¹:

9. Անդ, էջ 38:

10. Յիցիլիա Բրուտյան, Միլյուշքի հայ երաժիշտները, էջ 359:

Ալան Հովհաննեսի երաժշտության անկոնֆլիկտ դրամատուրգիայի պատճառները միայն նշվածները չեն, այլև արևելյան աշխարհայացքին հատուկ ստատիկային, միրվանային ձգտելու, քայքայիչ ժամանակի անողորմ հոսքից վեր խոյանալու մղումը: Արևելքում ժամանակի յուրովի զգացողության մասին վկայել է նաև լեհ կոմպոզիտոր Գրաժինա Բացկիչը: Մի խումբ լեհ երաժիշտների Դեկում հրավիրել էին ծանոթանալու հնդկական երաժշտությանը: Համերգը սկսվեց երեկոյան ժամը 6-ին: «...Հնչում էր միապաղաղ, անպաճույճ մի երաժշտություն, որն ստեղծվել էր 2000 տարի առաջ...»: Վեց ժամ անց հյուրերը հրաժեշտ են տվել տեղացիներին: Սակայն կազմակերպիչները տխրել էին, քանզի թվացել էր, թե եվրոպացիք չեն հավանել հնդկական երաժշտությունը: Հնդիկները առաջարկում էին մնալ մինչև համերգի վերջը, այսինքն՝ առավոտյան ժամը 6-ը: Պատկերացնո՞ւմ եք՝ 12 ժամ... Մինչ այդ հնդիկները բացատրում էին լեհերին, որ ջութակը լավ է նվագակցել «թաբլալով», այսինքն թմբուկով, քան դաշնամուրով¹²: «Սուրբ Վարդան» սիմֆոնիայում, հատկապես լարայինների ֆուգաներում, Ալան Հովհաննեսը լայնորեն կիրառել է լիտավրներ, նաև այլ հարվածայիններ: Իսկ տեմպի մասին նշել է նույն երաժշտագետ Յոֆանը, թե հազակու երաժշտության տեմպը դանդաղ է և անընդհատական: Հաճախ այդպիսին են նաև Ալան Հովհաննեսի հնաբույր երկերի տեմպերը:

«Աստվածային երկարաձգություններ». Շուբերտի երաժշտությունը բնութագրող Շումանի այս խոսքերը որոշ իմաստով կարելի է վերագրել և Հովհաննեսի մի քանի գործերին, օրինակ՝ «Սուրբ Վարդան», «Լույսի քաղաք», «Սուրբ Հեղինե լեռը» սիմֆոնիաներին:

Կոմպոզիտորի գործերում առկա են նաև այնպիսի միաժույլ դրվագներ, որոնց մասին դժվար է ասել՝ արևելյա՞ն է գերիշխում, թե՞ արևմտյանը: Օրինակ, «Հին ծառը» լարային կվարտետում հայկական մեղեդին հնչում է միապաղաղ նվագակցությամբ, որը հիշեցնում է ճապոնական սյամիսեն կսմիթային նվագարանը: Կամ «Լույսի քաղաքը» սիմֆոնիայում մնաց նվագակցությամբ չինական «պենտատոնիկա» կոչված հնչյունաշարի միջավայրում ճախրում է փոքր ֆլեյտայի հայկական թեման, որ մնաց է շվիի նվագին:

Նշենք նաև, որ պենտատոնիկա լադը ոչ պակաս հարազատ է Ալան Հովհաննեսին, որքան հայկական լադերը: Ի դեպ, «չինական» կոչված պենտատոնիկա լադը վաղուց ի վեր կենցաղավարում է նաև Շոտլանդի-

11. Л. М. Кессель, Гете и Западно-восточный диалог, стр. 29.

12. Г. Бачевич, Особая примета, М., 1984, стр. 45-47.

այում՝ Ալանի մոր հայրենիքում: Գուցե այստեղ դեր է խաղացել նաև ժառանգակամության գործոնը...

Հովհաննեսն իրեն համարում էր «մելոդիկ կոմպոզիտոր»: Աշխարհը, բնությունն էլ նա ընկալում և անդրադարձնում է որպես երաժշտություն, մեղեդիների հյուսվածք: Այսպես, գնալով Երևանով, հայրենի լեռնաշխարհով, Ալանը բացական է. «Մեղեդիներ են, հզոր մեղեդիներ: Մեկը երկարում է, մյուսը տակից գնում, իրար հատում են, միանում, հետո մի ուրիշ վիթխարի մեղեդի է սկսվում: Հրաշալի պոլիֆոնիա է: Եվ մեղեդիների միջև հնչում է լռությունը... Այսպես պետք է լինի նաև մարդու երաժշտությունը... Կոմիտասը տվել է դրա մեծ օրինակը: Եվ հիմ հայկական երաժշտության, յոթերորդ դարի մեր դասական մեղեդիների մեջ այս լեռները կան: Մեր մախնիքը խորապես զգացել են այս սրբազան բնությունը»¹³:

Ալան Հովհաննեսի այս խոսքերը կարելի է վերագրել հենց իր երաժշտությանը, հատկապես «Արթիկ» անունը կրող գալարափողի և լարային նվագախմբի համար գրված կոնցերտին: Այստեղ յուրաքանչյուր ձայն, մեղեդի իր գիծն ունի, սակայն բոլորը ենթարկվում են մեկ ընդհանուր գաղափարի: Նման պոլիֆոնիան կոմպոզիտորը համեմատել է տիեզերական մարմինների հետ, «որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր ծիրը... պտուղն է արևի շուրջը...»¹⁴: Գալարափողի կոնցերտի մեղեդիները միանգամայն հայեցի են: Լարայինների ձգվող դամի վրա ճշմարվում են «Անտունի», «Դեռ յաման» երգերի ակնարկումները: Ի դեպ, «Անտունի» երգը տեսիլվում է նաև «Սուրբ Վարդան» սիմֆոնիայում: Այստեղ լարայինների դամի վրա գալարափողը «այստուն» է իր տեսած «ծովի», «էն փլած տների» մասին... Գալարափողի կոնցերտը նույն հաջողությամբ կարելի էր անվանել «Հայրենաքաղաճ պատկերներ»:

Ալան Հովհաննեսը հաճախ կիրառում է երկձայն պոլիֆոնիա, նվագախմբի երկու խմբերի տևական երկխոսություն, ինչպես «Սուրբ Հեղինե լեռը» սիմֆոնիայում: Օգտագործում է նաև միաձայն շարադրանքը՝ «ունիսոն» կամ «օկտավա», սահուն կամ ռիթմիկ հուժկու քայլերով, ինչպես՝ «Լույսի քաղաք» սիմֆոնիայում: Տպավորությունը ցնցող է՝ Եմիլ Վերհաուսի խոսքով ասած, թվում է, թե լեռները տեղից պոկվել ու քայլում են դեպի քեզ: Նման մեծակերտ շարժման դասական օրինակներ հանդիպում ենք Հենդելի, Բրուկների և այլ մեծերի արվեստում:

«Լույսի քաղաքը» Ալան Հովհաննեսի ամենադիմադիր գործերից է, ինչպես նաև «Սուրբ Հեղինե լեռը», որտեղ վառ կերպով պատկերված է աշխարհակործան հրաբխի ժայթքումը: «Լույսի քաղաքը» սիմֆոնիայում նկատվում է Բրուկների, Մալերի սիմֆոնիաների տիեզերակամությունը:

13. Ցիցիլիա Բրուտյան, Միլյուրիի հայ երաժիշտները, էջ 366-367:

14. Անդ, էջ 367:

Նվագախմբի ակորդային փոխարի քայերից հետո, ձգվող ձայների ֆոնի վրա, տրոմբոնի կամներին արձագանքում են գալարափողը և շեփորը, որոնք ազդարարում են երկնասլաց, շարականահունչ մի մեղեդի: Այնուհետև փողայինների միջև վերսկսվում են հարցական փոխկանչերը, որոնք նմանվում են Չարլզ Ալվի «Անպատասխան մնացած հարցը» ստեղծագործությանը: Մյուս կողմից, այդ հարցականները «սեպտիմա», «օկտավա», «նոնա» հեռավորությամբ վերընթաց թռչնները, այսինքն՝ 7, 8, 9 աստիճանի ինտերվալները, հիշեցնում են Բրուկների, Վագների երկերի արտահայտչամիջոցները: Բրուկների 9-րդ սիմֆոնիայի 3-րդ մասը սկսող միասիկ ինտերվալը՝ նույն փողը «նոնան» է, իսկ Վագների Տրիստանի և Յուդիթի առաջին փողը «սեքստա» թռչնը և դրա լուծումը՝ Տրիստանի սիրո այդ անձնական պոթելումը, Ալան Հովհաննեսի մոտ տեղափոխված է համամարդկային, տիեզերական ոլորտ: «Լույսի քաղաքը» եզրափակող դյուցազնական ֆուգան վկայում է, որ Հովհաննեսը հավատարիմ է իր իդեալին՝ «Հուդա Մակաբայեցի», «Փրկիչ» օրատորիաների հեղինակ Հենդելին...

[illegible]

վում է հենդեյյան մեծակերտ ֆուգայով: Եվ, ինչպես առաջին մասում, ամբողջ սիմֆոնիայի վիթխարի հնչյունային զանգվածը, այստեղ ևս, ինչպես մի մագից՝ կախվում է երկու նուրբ կլառնետների մաքուր «կվարտա» ինտերվալի վրա: Կարծես հարցը մնում է բաց, անպատասխան: Տեղին է մտաբերել Ավետիք Իսահակյանի հետևյալ բանաստեղծությունը.

Տիեզերքն այս ամսահման
Իր ծանրությամբ ահագին
Կախված է սոսկ մի մագից,-
Եվ այդ մագն է իմ հոգին:

Կավաբատա Յասունարին ասում էր. «Մեկ ծաղիկը ավելի շատ պատկերացում է տալիս ծաղկի մասին, քան հարյուր ծաղիկը»: «Մեկ հնչյունը ավելի հնչյուն է, քան հարյուրը», կարող էր ասել 20-րդ դարի նորարար Անտոն Վեբերնը՝ նկատի ունենալով «պուանտիլիստական» երաժշտությունը: Մեկ, անհատականացված հնչյունի՝ որպես իմաստային միավորի մասին, որոշ պատկերացում են ունեցել նաև անցյալում: «Ճապոնիայի չինականացված երաժշտագիտությունը հիմնված էր առանձին վերցրած մեկ հնչյունի վճռորոշ դերի ճանաչման վրա», գրում է ճապոնագետ Յոֆանը և շարունակում. «Ահա այս սկզբունքով է խորապես տարբերվում Հին Արևելքի շատ երկրների երաժշտագիտությունն ամտիկ շրջանի տեսությունից, որտեղ գերիշխողը մի քանի հնչյունից բաղկացած, մեղեդիական դարձվածն է»¹⁵: Սրանով կարելի է բացատրել նաև այն, որ Ալան Հովհաննեսն ահռելի հնչյունագանգվածների կողքին կիրառում է առանձին բնահատուկ հնչյուններ կամ դրանց խաղը: Օրինակ, մարիմբա նվագարանի կամ օդում հալվող զանգակների հնչյունները, որոնք ընկալվում են որպես մշուշ, թեթև ամպերի ծվեցներ, ինչպես դա տեղի է ունենում «Ֆանտազիայում» և այլ գործերում: Ալան Հովհաննեսի կողմից կիրառված մի քանի սկզբունք ևս, որոնք կարելի է բնորոշել որպես «ամբիվալենտ»՝ իսկադրամիասնություն: Ճապոնական ավանդական երաժշտության մեջ եթե երգը հնչում էր միմոյ տոնայնության մեջ, ճապոնական լադում, ապա նվագակցությունը պիտի հնչեր մաժորում, չինական հնչյունաշարի մեջ: Այս բևեռները մարմնավորում են իզական և արական սկզբունքները (ին-յան), ձախը և աջը, երկիրը և երկինքը, ստվերը և լույսը: Հայտնի է, արևմտյան արվեստում նշված բևեռները երբեմն բնորոշվում են որպես ապոլլոնյան և դիոնիսյան սկզբունքներ: Ինչպես՞ են այս «անտիմոմիաները» դրսևորվում Ալան Հովհաննեսի արվեստում: Նախ, ինչպես նշվեց, կոմպոզիտորը հաճախ է դիմում երկձայն կոնտրաստային և

15. Искусство Японии, стр. 28.

իմիտացիոն պոլիֆոնիկ և հետերոֆոնիկ շարադրանքին՝ նվագախմբի մույն կամ տարբեր խմբերի համադրումով: Երկիր-երկինք, ստվեր-լույս հակադրամիասնությանը հանդիպում ենք մաս «Մուրբ Վարդան» սիմֆոնիայում: Տրոմբոնի ճախրող, լուսաշող շարականահունչ մեղեդին գուգադրվում է մոայլ բասերի դորդյունով, կարծես ալեկոծվող հրահեղուկից ոտքերիդ տակ հողմ է ցնցվում: Դա առավել ևս զգացվում է «Մուրբ Հեղինե լեռը» գործում՝ «հրաբխի» տեսարանում: Երկինք-երկիր, լույս-խավար հակադրությունները դրսևորվում են մաս ջութակի և լարային նվագախմբի համար գրված կոնցերտում, «Լույսի քաղաք» սիմֆոնիայում: Նվագախմբի բամբ ձայների ոլորտում, պոետի խոսքով ասած, «նախա-ստեղծ քառսն է շարժվում», մինչդեռ վերևի ձայները լույս են «մաղում»: Եվ այդ լուսեղեն սյունների հերթազայությունը կարծես անապատում Մովսեսին ուղղորդող լուսո ամպի ընթացքն է պատկերում:

Անշուշտ, եվրոպական երաժշտությունն իր խորհրդաբանությունն ու իմաստն ունի: Ահավասիկ մի օրինակ: Գուստավ Մալերի 3-րդ սիմֆոնիայի 1-ին մասի վերաբերյալ Իննա Բարսովան գրել է. «Գլխավոր պարտիայից, որն, ասես, մարմնավորում է արարչագործության ծանր, մութ ոլորտը (ըստ Մալերի՝ դեռ չկենդանացած բնությունը) դեպի կապող պարտիան (որը կարծես կերպավորում է արարչագործության փխրուն, լուսավոր, հեռավոր «գարձուների» արձագանքը) ակտիվության զարթոնքի մի ալիք է հառնում»¹⁶:

Նույն երկինքը, մույն երկիրը արտացոլվում են մաս Ալան Հովհաննեսի սիմֆոնիաներում, կոնցերտներում, սակայն, ինչպես նշվել է, դրանք տարբերվում են Բեթհովենի, Շոստակովիչի, Մալերի, Արամ Խաչատրյանի սիմֆոնիաներից ոչ միայն արժեքով: Եվրոպական արվեստում Տիեզերքի ուժերի պայքարի «թատերաբեմը» մարդու սիրտն է: Եվ այդ պայքարը ընթանում է «խավարից դեպի լույս», «տառապանքի միջով դեպի ազատություն», «փշերի միջով առ աստղեր»: Այս ամենը բխում է ադամական մեղքի գիտակցումից և ձերբազատվելու մղումից: Պատահական չէ, որ Հեգելը և մյուս մեծերը երաժշտությունը համարել են առավելապես քրիստոնեական արվեստ, այնպես, ինչպես ճարտարապետությունը և քանդակը՝ հեթանոսական: Զանի որ Ալան Հովհաննեսի արվեստը կրել է մասնական ռազայի ազդեցությունը, հնդկի երաժշտագետ Ռազհավա Մենոնի խոսքերը կարող են լրացուցիչ լույս սփռել Ալան Հովհաննեսի արվեստն ըմբռնելու խնդրի վրա: «Սիմֆոնիան կամ կոնցերտը կարող են լինել գեղեցիկի և գաղափարի գազաթները, սակայն դրանք ավարտուն գործեր են... Ռազայում այդպես չէ: Ռազայում չկա ավարտվածություն, քանզի աշխարհում ոչինչ ավարտված չէ: Ռազան, ինչպես կյանքը, միշտ

16. Н. Барсова, Симфонии Густава Малера, М., 1975, стр. 112.

գտնվում է կայացման վիճակում, հավերժական ձևափոխման մեջ... Նա չունի անցյալ, և մա չի կարող մույն ճանապարհը երկու անգամ անցնել...»¹⁷։ Մնում է ավելացնել, որ «թեզիս-հակաթեզիս-սինթեզիս» երրորդությունը, որը բեթովենյան սիմֆոնիզմի շարժիչ ուժն է, բնորոշ չէ արևելյան երաժշտամտածողությանը։ Այս իմաստով Ալան Հովհաննեսի արվեստում «սիմֆոնիա», «կոնցերտ» հասկացություններն ինչ-որ չափով պայմանական են։ Իսկ ահա բազմաձայնության բարձրագույն երաժշտաձևը՝ «ֆուգան», հաճախ է հանդիպում մրա արվեստում։ Պատճառը, հավանաբար, այն է, որ ձայների միմյանց մմանակումը՝ իմիտացիան, առհասարակ ենթադրում է պոտենցիալ անվերջություն, ինչպես անվերջ կոչված կանոնում։ Իսկ արևելյան ձևերը, ինչպես ռազան, հակում ունեն անվերջության։

Ըստ ամերիկացի քննադատ Ֆրեդ Գրյունֆելդի. «Ամենադիմամիկ, մերոժ հավասարակշռությունը, որ երբևէ նվաճվել է Արևելքի և Արևմուտքի կողմից, իրագործվում է Ալան Հովհաննեսի երաժշտությամբ։ Հայ-շուտլանդացի ծագումով մի ամերիկացի երգահան, որ երկու հմարավոր աշխարհներից կերտել է լավագույնը։ Վենետիկի Սան Մարկոյի ճարտարապետության պես մրա երաժշտությունն իր ուժը քաղում է արվեստի մեջ երկու ուժեղ հոսանքների մրցումից, և արդյունքը շրեդդերեն բյուզանդական է»¹⁸։ Արևելք-Արևմուտք մշակութային փոխհարաբերության մասին խոսելիս անհմարին է շրջանցել մեծն Արամ Խաչատրյանի պատմական առաքելությունը։ Հայտնի է, որ ակադեմիկոս Ասաֆը Արամ Խաչատրյանին անվանել է «երաժշտության Ռուբենս»։ Հիրավի, ճոխ և զուսագեղ է մրա երաժշտությունը։ Սրա հետ մեկտեղ, Խաչատրյանի արվեստը օժտված է մերքին վիթխարի զորությամբ։ Մեծ է և մրա շառավիղը՝ քնարականից մինչև համաժողովրդականը, տոնականից մինչև տիեզերական ողբը։ Խաչատրյանի երաժշտությունը, կարելի է ասել, ավելի երաժշտական է, հոգեբանական։ Ի դեպ, Ֆրիդրիխ Շելլինգը ռիթմը բնորոշել է որպես «երաժշտության երաժշտություն»։ Մինչդեռ Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունն ավելի գեղանկարչական է։ Պատճառը մաս այն է, որ Ալան Հովհաննեսը ավելի շատ արտացոլում է աշխարհի տեսանելի գեղեցկությունը և այն արտահայտում նվագարանների հնչերանգների, զույների խաղով։ Իսկ զուտ երաժշտական սկզբունքը դրսևորվում է առավելապես պոլիֆոնիկ դրվագներում, հատկապես ֆուգաներում։ Ալան Հովհաննեսի արվեստն իր մեծակերտությամբ, պանթեիստականությամբ համդերձ, այնուամենայնիվ, սուբյեկտիվ է, ինչպես Սկրյաբինի երաժշտությունը, որը

17. Рахвала Менон, Звуки индийской музыки, М., 1982, стр. 38.
18. Յիցիլիս Բրուսյան, Միյուրքի հայ երաժիշտները, էջ 369:

նույնպես հաճախ ուղղված է դեպի տիեզերք: Առիմբնող է մաս տաղանդ-
ներին բնորոշ մանկական անմիջականությունը, զարմանալու ունակու-
թյունը և բերկրամբը: Տեղին է մեջբերել ճապոնացի պոետ Կոբայասի Իս-
սայի հետևյալ եռատողը.

Փասիանն այնպես է կանչում,
Կարծես ինքն է բաց արել
Առաջին աստղը:

(թարգմ.՝ Նահիր Ձարյանի)

Այդպես էլ Ալան Հովհաննեսը: Լսելով «Ճաղկող դեղձենին» կամ
«Վարդենին ծաղկում է» գործերը, թվում է, թե կոմպոզիտորը առաջինն է
տեսել այդ ծաղիկները և շտապ կանչում է, որպեսզի ուրիշներն էլ իր հետ
հիանա՞ն ծաղկունքով...

Հնդիկ մեծագույն ջութահակար Նեյդամը «Հինդուս» բերթում գրել է.
«Հովհաննեսը հեշտությամբ, զգայնությամբ ու արվեստով կառուցել ու
զարգացրել է «Դիավալամբարին»՝ ոգեկոչելով դրա մեջ իր մեղեդիների
ողջ խոհական-աղերսական բնույթը... Բնության երևույթների նկարա-
գրական բնույթը՝ հնդկական նվագարանների արտահայտչական հնա-
րավորություններով, վկայում է ստեղծագործողի հնարամտությունն ու
վարպետությունը... Կյանքի և արվեստի մեջ համամարդկային, համընդ-
հանուր մտածողության նոր դարաշրջանի սկիզբը առանձնապես հաջող է
արտացոլված երաժշտական ձևի այդ հույժ հաջողված, թեկուզև միայն
առաջին նախնական փորձերում»¹⁹:

Ինչպես տեսնում ենք, նույն նպատակին հայ ռաիփիստները՝ Արամ
Խաչատրյանը և Ալան Հովհաննեսը, հասել են տարբեր ուղիներով, ինչն
առավել հարստացրել է համաշխարհային արվեստը: Ըստ Գարեգին
Նժդեհի, հայկական հնագույն երգերում ամփոփված վեհ գաղափարների
վերարծարծումը և տարածումը «հայ մտատրականության կողմից ո՛չ մի-
այն հայկական, հայրենասիրական, այլև համամարդկային պարտակա-
նություն է»²⁰: Եվ այդ պարտականությունն իր վրա են վերցրել թե՛ Արամ
Խաչատրյանը, թե՛ Ալան Հովհաննեսը:

Ինչպես կանաչ դաշտը, մարգագետինները՝ գունավոր, երվներանգ
ծաղիկներով, այնպես էլ հայկական ժողովրդական, հոգևոր և գուսանա-
կան երգերի հնչերանգները զարդարում են Ալան Հովհաննեսի ստեղծա-
գործությունները: Նշենք մի քանիսը: Ջութակի և դաշնամուրի համար զբը-
ված մանրանվագներում տեսիլվում են «Սաճկալ» երգի դարձվածները:
Ինչպես Խաչատրյանի Ջութակի և դաշնամուրի «Երգ-պոեմում», Հով-

19. Աճղ, էջ 357:

20. Ռ. Համբարձումեան, Գարեգին Նժդեհ, Եր., 2003, էջ 152:

հանձնեսի «Շատախ» պիեսում դաշնամուրի կրկնաքանությունները (ռեպետիցիա), այսինքն՝ մույն հնչյունի կրկնությունները, մմանակում են թառի հնչողությունը:

Ջութակի և դաշնամուրի համար գրված «Օրորը» պարզապես զուտ հայեցի ստեղծագործություն է, իսկ Ջութակի 2-րդ կոնցերտում նկատվում են Վամա «Ավետիս», «Համոր» և այլ երգերի իմտոնացիաները:

«Լուսածագ» երկում զգացվում է Կոմիտասի դաշնամուրային գործերի ազդեցությունը, որոնցում Կոմիտասը նշել է «թառի և դափի ոճով», «փողի և թմբուկի ոճով», «նայի և թառի ոճով» և այլն: «Ծաղկող դեղձենի» երկում ճապոնական խաղիկներին միահյուսվում է «Զոչարի» պարի դարձվածը, որը հնչում է նաև «Սուրբ Վարդան» սիմֆոնիայում: «Լույսի քաղաքը» սիմֆոնիայում փայլատակում է «Հոյ Նազան» երգի մի դարձվածը: «Հին ծառը» կվարտետում յուրօրինակ մի թեմա է հնչում, որի սկիզբը թվում է չինական, իսկ վերջը՝ հայկական: Դեռ ավելին, «Լույսի քաղաքը» սիմֆոնիայի 3-րդ մասի փոքր ֆլեյտայի թեման ձուլված է չինական, հայկական և իսպանական հնչերանգներից, իսկ այս մեղեդու նվագակցությունը թվում է, թե բոլերոյի ազդեցությունն է կրել: Այս «անցուղարձը» հիշեցնում է «նեցկե» կոչված մանրաքանդակի մետամորֆոզները: Եվ զարմանալի չէ, քանզի Ալան Հովհաննեսն այնքան զգայուն է, որ, ինչպես ռազայի մեծ վարպետները կասեին, նա կարող է լսել-տեսնել «հնչյունի հակառակ երեսը»: Այս ներթափանցության շնորհիվ է, որ կարողացնում է ընդհանրություններ բացահայտել հայկական, հնդկական և այլ երաժշտությունների միջև: «Նա լավագույնս կարող է միացնել հնագույն հոգևոր երաժշտությունը խիստ ժամանակակից երաժշտության հետ», գրել է «Նյու Յորք ջորնլ Ամերիքըն» թերթը²¹: Ինչ վերաբերում է Ալան Հովհաննեսի զուտ հայկական բնույթի գործերին, ապա կարելի է նշել նրա երգերը և խմբերգերը՝ «Արարատը» (Ավետիք Իսահակյանի խոսքերով), «Յար Նազանի» (Համաստեղի խոսքերով), «Վասպուրականը» երգերը՝ գրված Վիլյամ Մարոյանի խոսքերով և այլն: Այս երկերը, և առհասարակ, Ալան Հովհաննեսի ամբողջ ժառանգությունը կարող են լուրջ, մանրակրկիտ ուսումնասիրության և անաչառ գնահատականի, մանավանդ, որ նրա արվեստը եզակի է իր տեսակի մեջ: Իսկ դա նշանակում է բացահայտել, հետազոտել Հովհաննեսի երաժշտությունը սնող ակունքները, մշակույթները, ավանդույթները: Օրինակ, 1965 թվականի փետրվարի 2-ին «Օրեգոն ջորնլը» գրել է. «Հովհաննեսը ոչ միայն կոմպոզիցիայի վարպետ է և գիտի նվագախումբը, այլև իր հույզերը փոխանցում է երաժշտությանը... նրա երաժշտության մասամբ թախծոտ երանգը պետք է վերագրել երգահանի հայկական ժառանգությանը»²²:

21. Անդ, էջ 354:

22. Անդ, էջ 370:

Փաստորեն, ըստ ամերիկացի քննադատի, «հայը» և «թախիծը» հոմանիշներ են: Հավանաբար նա տեղյակ էր հայոց ճակատագրից, ցեղասպանությունից: Հիրավի, Ալան Հովհաննեսն արդեն աշխարհին նայում էր հայի աչքերով, հայի գիտակցությամբ: Այդպես էլ ժամանակին նա նկարագրել է իր տեսածն օդանավից. «Հրաշք պատահեց, - գրում է նա, - դեպի հյուսիս՝ մի բարձր ձյունակերտ հրաշք՝ մեծ Մասիսը... Ես գիտեի, որ բոլոր հայերն ու բոլոր բանաստեղծները ողբացել են այս երկու սուրբ գագաթների խորանի վրա... Ու արևածագի երկվորյակ լուսե գագաթները՝ զույգ պահակների նման, հսկում են իր սրտին հանգչող Վանա լիճը, որ կարծես ծովացել է Հայաստանի կորած փառքի համար հեղած արցունքներից»²³: Ալան Հովհաննեսի այս խոսքերն առավել ևս արժեքավոր են, քանզի դրանք բացահայտում են իր իսկ երաժշտության շարժառիթները և բանաստեղծական ենթատեքստը: Կարող է հարց ծագել՝ իսկ որտեղի՞ց է բխում նրա բազում գործերից ճառագող անմայ բերկրանքը:

Նախ՝ Ալանը լավատես էր, բացի այդ, նա էլ կարող էր Գարսիա Լորկայի պես ասել. «Ամենատխտր ուրախությունը բանաստեղծ լինելն է»: Եվ քանի որ հնդկական ռազան ևս սմուցել է Ալան Հովհաննեսի արվեստը, ուստի տեղի են Սենոնի հետևյալ խոսքերը. «Երաժշտությունը հոգևոր կրոն է... իրականությունը մուրբ ըմբռնելու մի հոգեվիճակ, բերկրանքի, սքանչացման և զարմանքի մի վիճակ»²⁴: Եվ ինչպես Վոլֆգանգ Գյոթեն, Ալան Հովհաննեսը ևս «տրախությամբ կամրջում էր Արևմուտքը և Արևելքը»...

Նույն զգացողությամբ կոմպոզիտորը վերաբերել է նվագարանների մրբերանգներին: Սաքսոֆոնը մերթ նմանակում է դուդուկին, մերթ՝ ինդուկական շենայի նվագարանին: Չինական տամտամի, մեծ թմբուկի, զանգերի, զանգակների միապաղաղ դիֆունդ հիշեցնում է բուդդայական տաճարներում կատարվող արարողությունները: Իսկ տավիղը, լարայինների պիցցիկատոները նմանակում են հնդկական թամպուրին, որի մասին երգիչ Ֆայազ խանը ասել է. «Դա նվագարան չէ, այլ պարզապես իմ մայրն է»: Մի բացառիկ նվագարան, որի հիմնական և դրանց արձագանքող լարերից հոսող հնչյունները պարուրում են երգը, յուրովի շողարձակում հնչյունների խորքից...

Անշուշտ, նշվածով չեն սպառվում այն աղբյուրները, որոնց ազդեցությունները կրել է Ալան Հովհաննեսը: Կոմպոզիտորը կիրառել է նաև 20-րդ դարում բյուրեղացված բազում արտահայտչամիջոցներ: Օրինակ, կլաստեր կոչվածը, որ նշանակում է մի խումբ հարակից հնչյունների համըն-

23. Անդ. էջ 358:

24. Р. Менон, Звук и индийской музыки, стр. 40.

թաց, հոծ հնչողությունը, կամ, ինչպես կոմպոզիտորն է ասում, «ազատ դժժոցը»: Դա այն է, երբ նույն մեղեդիական դարձվածը միաժամանակ կատարում են տարբեր նվագարաններ, բայց տարբեր տեմպերում: Արդյունքում, ասես, երաժշտական մի ամպամածություն է գոյանում ու անհայտանում: Հնարանքներից մեկն էլ «սահող պիցցիկատոն» է, երբ կսմիթից հետո հնչյունը տեղից սահում է դեպի վերջին հնչյունը և մարում: Դա հատկապես լավ է լսվում բասերում: Նշենք մահ «ալեատորիկայի» սկզբումը, երբ կոմպոզիցիան կամ մի մասը հորինվում է պատահականության հիման վրա, հնչյունների պատահական գուգորդումների եղանակով:

Դժվար է պատկերացնել մի կոմպոզիտորի, որը 20-րդ դարում կերտել է սիմֆոնիաներ, և իմանալով Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի, Խաչատրյանի, Ստրավինսկու մասին՝ չի ուսումնասիրել նրանց արվեստը: Բացառություն չէ և Ալան Հովհաննեսը: Մանավանդ քննադատները բազմիցս մշել են նվագախմբին տիրապետելու նրա վարպետությունը: Պատահական չէ, որ Ալանի մեծակերտ գործերում տեսիլվում է Շոստակովիչի ազդեցությունը, հատկապես նրա վերջին՝ 15-րդ սիմֆոնիայի: Շոստակովիչի այս սիմֆոնիան բազմաոճության կատարելատիպ է: Ի տարբերություն Ալան Հովհաննեսի՝ Շոստակովիչն իր երաժշտությանը միաձուլել է նույն քաղաքակրթությանը պատկանող հեղինակներ Ռոսսինիի, Վագների երաժշտությունը: Այդուհանդերձ, Ալան Հովհաննեսի արվեստում նկատվում է հիշյալ սիմֆոնիայի գործիքավորման ազդեցությունը, հատկապես հարվածայինների և փողայինների:

Ոմանք կարող են պնդել, թե Շոստակովիչի 15-րդ սիմֆոնիայի վերջաբանում, որն արտացոլում է հավերժությունը, կարելի է նկատել հնդկական ռագայի ազդեցությունը: Ինչ խոսք, դժվար կլինի հերքել ման վարկածը, քանզի ամենայն հավանականությամբ հանճարեղ սիթարահար Ռավի Շանկարի լեգենդար ելույթները Մոսկվայում պիտի որ արժանացած լինեին Շոստակովիչի ուշադրությանը:

Ամփոփելով Ալան Հովհաննեսի արվեստի վերաբերյալ մեր թոուցիկ դիտարկումները, մշենք, որ դրանք ինչ-որ չափով կարող են նկատվել որպես սուբյեկտիվ տպավորություններ: Եվ դա բնական է, երբ խոսքն ամենաանձնական արվեստի մասին է, որի ընկալումը կախված է մահ անհատի գեղագիտական ճաշակից ու կենսափորձից: Այսպես, օրինակ, մեր վերոհիշյալ այն մտքին, թե Ալան Հովհաննեսը քիչ է օգտվել պաուզաներից, լռությունից, կարելի է հակադրել հենց կոմպոզիտորի մտքերը պաուզաների մասին: «Հովհաննեսը հսկայական նշանակություն է տալիս հընչող մոտաների մեջ ամփոփվող կամ նրանց ետևում թաքնված ու չսվող մոտաներին: Նա գտնում է, որ հնչող մոտաները չսվողների զարդաքանդակներն են միայն, որ ողջ հնչող երաժշտության մեջ ամփոփված է, կա,

գոյություն ունի չինչող երաժշտությունը... Ձևավող, չինչող այդ երաժշտությունը բացառիկ կարևոր է, էական, ինչպես և չինչող իմտերվավները»²⁵:

Անշուշտ, դա այդպես է: Սակայն մեզ հայտնի գործերում պատուգաները այդչափ չեն ընդգծվում: Մանավանդ, եթե հաշվի առնենք այն, որ Հովհաննեսը ստեղծագործել է Անտոն Վերետնի դարաշրջանում, մի կոմպոզիտորի, ում «պլուսմոտիվիստական» երաժշտությունը համարում են «լուսթյուն, պատուգաներ՝ շրջապատված հնչյուններով»: Ավելորդ չէ մտաբերել նաև Ալանի մտերիմ համախոհ Ջոն Քեյջին, ում ստեղծագործական սկզբրուները ևս բխում են ձեն-բուրդիզմի փիլիսոփայությունից, որին բնորոշ են պարադոքսը, իմտուիցիայի պայծառացումները, լուսթյան խորհուրդը:

Ալան Հովհաննեսն Ամերիկայի ամենաբեղմնավոր կոմպոզիտորներից էր: Եվ դա այն պարագայում, երբ նա իր բյուրավոր գործերից մոտ 1000-ը ոչնչացրել էր: Ի դեպ, այս փաստի վերաբերյալ գոյություն ունեն տարբեր վարկածներ: Ըստ Յիցիլիա Բրուտյանի, 1940 թվականին, երբ Բոստոնի քննադատները նշեցին Սիբեիլուսի ազդեցությունը, Ալանը այրեց իր բազմաթիվ գործերը: Եվ որպես ներշնչանքի մոր աղբյուր, նա դիմեց հայկական և արևելյան երաժշտությանը²⁶: Մինչդեռ Այրիս Փափագյանին տված հարցազրույցում ասվում է հետևյալը. «Նա (Հովհաննեսը) ցավով է հիշում իր վաղ շրջանի այն համարյա 1000 ստեղծագործությունները, որ ոչնչացրել է իր իսկ ձեռքով: Դա կատարվեց 1942 թվականին՝ Ահարոն Զովլանդի և Լեոնարդ Բերնսթայնի խիստ քննադատությունից հետո»: Մեկ այլ աղբյուրից տեղեկանում ենք, որ Ալան Հովհաննեսը իր մոր «խիստ հսկողության տակ, ընդհանրապես չի առնչվել հայկական մշակույթին... 1930 թվականների սկզբներին պատանին պատահաբար բացահայտում է Կոմիտաս վարդապետի երաժշտությունը՝ և... որոշում է պատռել մինչ այդ գրած շուրջ 1000 գործերը, և այդպես էլ անում է»²⁷:

Պատմության մեջ նման դեպքերը քիչ չեն: Հիշենք Սանդրո Բոտիչելլին, որը կրոնական գաղափարախոս Սավոնարոլայի դրոմամբ Ֆլորենցիայի հրապարակում այրել է իր իսկ աշխարհիկ բնույթի կտավները և հետո սկսել է նկարել Տիրամոր պատկերը և արտացոլել հոգևոր այլ պատկերներ:

Ալան Հովհաննեսի ստեղծագործական անմայրածիր դիապագոնը ծավալվում է բացվող ծաղկի շշուկից, ճապոնական բեյի ծեսում եռացող ջրի խշշոցից մինչև «Սուրբ Հեղինե լեռը» սինֆոնիայի հրաբխի ժայթքու-

25. Յիցիլիա Բրուտյան, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, էջ 366:

26. Անդ, էջ 349:

27. «Հայաստանի Հանրապետություն», 28.02.2006:

մը, հայկական շարականից մինչև հնդկական ռազա, գողտրիկ երգերից մինչև օպերա, քոչարիից մինչև բալետ, հովվի շվիի կանչից մինչև ամպագողող տրոմբոններ և շեփորներ... Կոմպոզիտորը ստեղծագործել է գրեթե բոլոր ժանրերով և ձևերով, աշխարհիկ և հոգևոր՝ մադրիգալներ, մոտետներ, մեսսաներ, կոնցերտներ, ռապսոդիաներ, մշակել է տարբեր ժողովուրդների երգեր, պարեղանակներ, 19 շարական և այլն: «Հովհաննեսը երաժշտություն գրող մեքենա է», այսպես է բնորոշել նրան Նյու Յորքի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի գլխավոր դիրիժոր Անդրե Կոստելյանցը: Եվ այս ամենը հնչեցրել են աշխարհահռչակ այնպիսի երաժիշտներ, որպիսիք են Ֆրից Ռայմերը, Լեոպոլդ Ստոկովսկին, Յեհուդի Մենուխինը, Ժան-Պիեռ Ռամպալը, Ռոբերտ Շոուն, ինչպես նաև հայտնի սիմֆոնիկ նվագախմբեր և այլ երաժիշտներ: Այլան Հովհաննեսի բազմաբնույթ արվեստում, այնուամենայնիվ, գերիշխում է սիմֆոնիկ ժանրը: Նա կերտել է 67 սիմֆոնիա: Եվ եթե Եվրոպայում ձևավորված «սիմֆոնիա» երաժշտածննդստ էության նվագարաններով ներկայացվող տիեզերական դրամա է, որի ասպարեզը մարդկային սիրտն է, ապա Այան Հովհաննեսի մոտենցումն այլ է:

Եվ նա, որ իր իղծերի հանգրվանը համարում էր Երևանը, Վիվեկանանդայի ոգով կարող էր ասել. «Հայաստանիս հողը՝ ահա իմ երկինքը»:

Եվ որքան էլ Այան Հովհաննեսին համարեին «թափառական հայ», միևնույն է, նրա հայրենաբաղձ սիրտը լեռներում էր... Պատահական չէ, որ կոմպոզիտորի արվեստում լեռների թեման, կարելի է ասել, լայթմոտիվի դեր է խաղում: Նա պարզապես փառաբանում է լեռները: Այան Հովհաննեսի վերջին՝ 67-րդ սիմֆոնիան կոչվում է «Ներքող լեռներին»: «Մեղմ լեռներին հաջորդում են խոր ձորերը, ապա վայրի սրածայր ժայռերը...», - այսպես է նկարագրել Հովհաննեսը օդանավից իր տեսածը: «Ինձ թվաց, թե սիրելի ու վաղեմի Հովսեփ եպիսկոպոսն իր առյուծային ձայնն է բարձրացնում առ Աստված՝ «Գաբրիել Հրեշտակապետին փողը շուտով պիտի հնչի ինձ համար»²⁸...

28. Յիցիլիա Բրուտյան, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, էջ 358:

ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԲՅՈՎԼԻՆ-ՈՍԽՄԱՆԻՆՈՎ-ՉԱՐՅԱՆ. «ՄԵՈՅԱԼՆԵՐԻ ԿՂԶԻՆ»

Առնող Բեօկլին ծեր օրերին
խաղ էր քաշխում իր պատերին:
Կռտտան Ջարյան

VILLA BÜCKLIN

Վիլլա Բեօկլին՝ վայր հովասուն
բլրյան ծոցը պատսպարում՝
ուր ջուրերը հազարքոշուն,
սաւառնումով արծաթացած
լոյս են մաղում արձաններին,
եւ պսակազարդ՝ բացում, ցատկում,
ողջոյն տալով երկինքներին՝
փաթթում կապոյտ սաւառներում:
Բայց իմ հոգին՝ դաշոյններով
տառապանքի վիրատրում՝
մեծ արձանիդ պէս փշրում
եւ ընկճում-սարսափելով,
Վիլլա Բեօկլին, միշտ երգն է նոյն,
սրտակտուր, անագորոյն,
լսում կեանքի արձագանքից
ու հեռաւոր խորհուրդներից...

* * *

Վիլլա Բեօկլին, քո նոճիներ՝
երազների փետուր-փետուր
իջնող սարսուտ՝
ինչքա՞ն այրում յիշատակներ
գիտեն պատմել ձայնով տխուր:
Եվ երբ քամին
լաց է տրորում ծառաստանում՝
ծաղկապսակ քո լայն ուղին
հին սէրերի ջահն է մարում
ու ողբ ողբում սեւ ամպերին:

«Մեռելների Կղզին» լքած,
 մոճիկները՝ խումբ-խումբ ցցուած
 դէպի երկինք տրտմութիւններ՝
 այս ժայռերում ապաստանած
 մունջ շուքեր են կամ հոգիներ:
 Մահ բերողի սրինգը այստեղ
 մի հոգետանջ երգ է սուլում.—
 մի պատմութեան ձայնը արեւ
 սրաքիւմում սուգ է սըփռում:
 Ճերմակ քղամիդ հագած կիներ
 սաղապածեմ անցան, գնացին,
 ու ժայռի մօտ ուրուականներ
 յիշատակին խունկ ծխեցին:
 Միայն մենիկ աղբիւրն է որ՝
 կարկաչում է հեզակայլակ
 ու ծառերին պատմում աղուոր
 առասպելը արեւաթագ:
 Ու ամէն ինչ հե՛ւք է, փափաք:

Հանրաճանաչ ճշմարտություն է դարձել «Արվեստը արտացոլում է կյանքը» բանաձևումը: Մինչդեռ ըստ Օսքար Ուայլդի և, այսպես կոչված, «մաքուր արվեստի» այլ ջատագովների, արվեստը ոչինչ չի արտահայտում, բացի ինքն իրենից, և «մաքուր արվեստի» իդեալին առավել համապատասխանում է երաժշտությունը և օրնամենտը՝ գեղագարդը¹: Ուայլդը գտնում է, որ արվեստի զարգացման միակ աղբյուրը, ուղին այն է, երբ արվեստի մի տեսակն իր սյուժեները փոխառում է մյուսից, այլ ոչ թե իրական կյանքից: Ավելին, անգլիացի գրողը պնդում է, թե «կյանքը կարող է գեղեցիկը քաղել միայն իրենից վեր կանգնած արվեստից, քանզի կյանքն ավելի է նմանակում արվեստը, քան՝ հակառակը²: Արվեստի այլ տեսակներից սյուժեների փոխառման հայտնի օրինակներ են Ֆերենց Լիտի «Պրելյուդներ», «Համլետ», «Դանթեի ընթերցումից հետո», Պյոտր Չայկովսկու «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Համլետ», Հեկտոր Բեռլիոզի «Չայլդ Հարոլդ» և այլ գործեր, որոնք ներշնչված են պոեզիայով:

Զիչ չեն այն երկերը, որոնք կյանքի են կոչվել գեղանկարչության ազ-

1. Կարելի է ավելացնել՝ նաև դասական բալետը, այսպես կոչված, «մաքուր պարը», որի կողմնակիցների կարծիքով՝ պարը կարիք չունի գրական սյուժեի, այն ինքնարթագնակ է (ծան. խմբ.):

2. К. Юнгурология, Ростов-на-Дону, 1999, стр. 289.

դեցությանը: Ահավասիկ, Մոդեստ Մուսորգսկու «Պատկերներ ցուցահանդեսից» (ըստ Նիկոլայ Գարտմանի), Գուստավ Մալերի 1-ին սիմֆոնիայի սգո քայլերգը (ըստ Ժաք Կալլոյի փորագրանկարների), Պաուլ Հինդեմիթի «Գեղանկարիչ Մատիաս Գրյունեվալդ» սիմֆոնիան, Ղազարոս Սարյանի «Հայաստան» պաննոն (ըստ Մարտիրոս Մարյանի) և այլ ծրագրային գործեր: Ոչ պակաս գլոխգործոցներ են ստեղծվել Առնոլդ Բյոկլինի (1827–1901) խորհրդապաշտական արվեստի ազդեցությամբ: Եվ ոչ միայն սիմվոլիստ-գեղանկարիչների շրջանում, այլև երաժշտության և պոեզիայի ասպարեզում:

Շվեյցարացի նկարիչ Բյոկլինի գործերում գերիշխում են դիցաբանական, ֆանտաստիկ հերոսների կերպարներ: Հայտնի նկարներից են «Պանը և Նիմփան», «Ուդիսևսը և Կալիպսոն», «Ֆլորան», «Ծովափնյա վիլլան», «Մեռյալների կղզին» և այլն: Որոշ թեմաներ խորացնելու նպատակով Բյոկլինը ստեղծում էր տարբերակներ: Այսպես, «Ծովափնյա վիլլան» ունի երկու տարբերակ, իսկ «Մեռյալների կղզին»՝ չորս:

Նկատի առնելով հոգեհարազատությունը նկարչի բնօրինակին, արտացոլման բարձր մակարդակը, հայ մեծանուն գրող Կոստան Ջարյանի (1885–1969) “Villa Böcklin” բանաստեղծական շարքը և Սերգեյ Ռախմանինովի (1873–1943) «Մեռյալների կղզին» սիմֆոնիկ պոեմը, պայմանականորեն կարելի է դասել Բյոկլինի նկարների «տարբերակների» շարքը:

Բյոկլինի արվեստի հետ հայ բանաստեղծը առնչվել է դեռ Խաչատրյուն: Կոստան Ջարյանը գրել է. «Եկել ենք Հայաստան գիտակցաբար, այս թշվառության հետ հաղորդակցվելու համար, «այո» ասելու նյութական թշվառություններին: Այլպես Պոլիս էլ չէինք գնա՝ կմնայինք Բյոկլինի վիլլայի շքեղ բնակարաններում, որ Ֆլորանսի քաղաքապետությունը տրամադրած էր հայ բանաստեղծին»³:

Թվում է, թե և՛ Ջարյանը, և՛ Ռախմանինովը հորինելիս գրի են առնում Բյոկլինի վրձնով և ներկապնակով: Մենք, մեր հերթին, մի պահ օգտվենք Ջարյանի «բյոկլինյան» գրչից, կերպարներից, որպեսզի առավել դիպուկ արտացոլենք Ռախմանինովի երաժշտության ելեշները, «անհունապար, ոսկեխավար» մթնոլորտը:

Արվեստների համագործակցության լավագույն խթան էր հենց Բյոկլինի հիշյալ թեման: Նկարչի նախասիրած մոտիվների սոսափյունը որպես «լայթնոտիվ» փոխանցվում է կտավից կտավ և, համապատասխանաբար, Ջարյանի երկից՝ երկ, արձագանքվում մաս Ռախմանինովի պոեմում, հատկապես ջութակների թրթիռներում...

Համաձայն հունահռոմեական ասքերի, Զարոնը՝ այրվող աչքերով մի

3. Կոստան Ջարյան, Նավատումար, Եր., 1999, էջ 15:

ծերունի, իր մակույկով ստորերկրյա գետով հանգուցյալների հոգիները տեղափոխում էր վերջին հանգրվանը՝ խորհրդավոր մի կողմ: Ճիշտ է, Բյուկինի նկարում նշմարվում են լույսի, կյանքի հեռավոր արձագանքներ, սակայն հիմնական շեշտը մահն է: Մինչդեռ Ռախմանինովի պոեմում, ուր նույնպես գերիշխում է մահը, կյանքը, թեկուզև տեսիլքի պես, կարելի է ասել, նույնպես «գործող ամձ է» և հակադրվում է մահվան:

Մահվան և կյանքի այդ «հակադրամիանությունը» մասին լավ է ասված նաև Կոստան Զարյանի «Villa Böcklin» քերթվածում... Ըստ այդմ էլ՝ Ռախմանինովի պոեմում երաժշտությունը ծավալվում է երկու ոլորտներում: Մահվան տիրույթը համապատասխանում է նվագախմբի «ընդերքին», ուր դղրդում են մթամած բասերը, հարվածային նվագարանները, իսկ կյանքի ոլորտը՝ բարձր նվագարանների վերին ռեգիստրներին, ուր թևածում են լուսավոր ֆլեյտաների, հոբոյների, ջութակների հնչյունները: Այս երկու ոլորտների միջև պարբերաբար տեղի է ունենում «անցուդարձ»: Անշուշտ, երբ խոսքը երկրային և անդրերկրային աշխարհների կապի մասին է, «անցուդարձ» բառը տարօրինակ է հնչում, քանզի մահկանացուներից դեռ ոչ ոք չի վերադարձել հանգուցյալների աշխարհից: Սակայն արվեստում այդ «անցուդարձը» հմարավոր է: Պատկերավոր ասած, մեզ՝ դիտողներին էլ հեղինակը «գետեղել» է հանգուցյալների աշխարհում, ուր տեսնում ենք նոճիներ, նշմարվում է թիավարող Քարոնը, ժայռակտվի տունը՝ պարապ լուսամուտներով, լուսավորված արձանը և այլն: Այս ամենը ամհմարին կլինեք տեսնել, եթե նկարի խորքից չբախանցեք «արևաթագ» աշխարհի լույսը: Եվ լսելով Ռախմանինովի պոեմը՝ թվում է, թե կոմպոզիտորը նկարը դիտելիս, Օրփեոսի պես, իջնում էր հանգուցյալների աշխարհ և վերադառնում «զույս աշխարհ», նրա հոգին սավառնում էր երկու աշխարհների միջև:

Միմֆոնիկ պոեմի հեղինակը, ինչո՞ւ չէ, նաև լսողը, պոետի պես կարող է ասել.

«Մեռյալների կողմին» լրած.

Նոճիները՝ խումբ-խումբ ցցուած
դէպի երկինք տրտմութիւններ՝
այս ժայռերում ապաստանած
մունչ շուքեր են կամ հոգիներ...

Ահա այսպես, մահվան թեման կարմիր, ավելի ստույգ, սև թելի պես անցնում է նաև Ռախմանինովի պոեմի միջով:

Կյանքի թեման կարելի է բնորոշել նույնպես Կոստան Զարյանի խոսքերով.

Այդպէս և մենք, սրտով ընկճուած,
 լինելութեան դաժան ճամբում
 երազների շողմ ենք ընպում
 Ու սև գինին պատրանքների՝
 որպէս զի կեանք մի քիչ լինի:

Ռախմանինովի պոեմը բացվում է Զարոնի մակույկի թիակների միապաղաղ հարվածների նմանակումով, որոնք հետզհետեւ ալեկոծում են ու փրփրացնում Ստիգս գետի սև ջրերը: Հենց այդ ռիթմիկ պատկերի վրա է հիմնված մահվան թեման: Կարելի է ասել, որ պոեմի ձևակառուցումը, դրամատուրգիան ոչ ակնհայտորեն հիմնված է «մոմոթեմատիզմի» սկզբունքի վրա: Այսինքն՝ երաժշտական ստեղծագործության կառուցման մի սկզբունք, որը հիմնված է մեկ թեմայի կամ թեմաների մեկ համալիրի հատուկ մեկնաբանության և շարադրման վրա: Այսպես, պոեմում բաբախող «կյանքի թեման» թխում է հենց մահվան թեմայի կերպարանափոխությունից, որ տեղի է ունենում լարայինների և փայտյա փողայինների, Ջարյանի խոսքով ասած, «արևաքազ» հնչերանգների ազդեցությամբ: Եվ հակառակը, մույն թեման, «ծամածովելով» բամբ ձայների, կլառնետների, ֆագոտների ռնգային տեմբրերով, խլացված շեփորի սահմոկեցուցիչ հնչումով, քրոմատիկ կիսատոնների օձագալար սողումով և փոթորկումով, արտացոլում է մահվան կերպարը: Մահվան թեման Ռախմանինովն իր հերթին բխեցրել է Ահեղ դատաստանի գաղափարը մարմնավորող՝ «Dies irae» («Օրն ցասման») «սեկվենցիայից»՝ երգասացություն, որը վաղուց ի վեր ընդունված է Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու կողմից: Ըստ երաժշտական հանրագիտարանի, այս սեկվենցիայի առաջին գրառումները վերաբերում են 12-րդ դարին: Տեքստի վերջնական խմբագրությունը վերագրվում է 13-րդ դարի վանական Տոմազո դի Չելանոյին⁴: Ահա այդ տեքստը՝

Dies irae

Այն օրը՝ օրն ցասման
 Տիեզերքը փոշի կդարձնի:
 Վկա են Դավիթը և Սիբիլան:
 Դողը կպատի բոլորին,
 Երբ հայտնվի դատավորը,
 Որպեսզի բոլորին խիստ դատի:

4. Музыкальная энциклопедия, М., 1974, т. 2, стр. 240-241.

Ի դեպ, այս խոսքերը երգվում են Մոցարտի, Բերտրինիի, Շումանի, Դվորժակի, Վերդիի և այլոց ռեպլիեմենտում, սակայն նշված հեղինակների հորինած երաժշտությամբ: Իսկ նույն «Օրն ցասման» երգասացության բուն մեղեդին, առանց խոսքերի, նույնպես օգտագործել են բազում կոմպոզիտորներ՝ Հեկտոր Բեռլիոզը, Ֆերենց Լիստը, Պյոտր Չայկովսկին և ուրիշներ: Հաշվի առնելով այս երգասացության կարևորությունը և տարածված լինելը՝ անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ այս թեմային:

Աշխարհիկ ստեղծագործություններում դատաստանի թեման երկու նշանակություն ունի: Եվ այն օգտագործվում է հաճախ մարդկության, հասարակության կյանքի օրհասական պահերին: Ստեղծագործության հեղինակը մի կողմից հայցում է Արարչի արդար դատաստանը, մյուս կողմից՝ ինքն է ընդվզում, զգուշացնում չարագործներին, հիշեցնում հատուցման մասին: Բավական է ուշադրություն դարձնել այն տարեթվերին, երբ կոմպոզիտորները կիրառել են «Օրն ցասման» թեման: Դրանք կան պատերազմական, կան բռնատիրության, կան այլ արհավիրքների ժամանակաշրջաններն են: Շոտսկովիչի «Համլետը» ստեղծվել է 1932-ին, այսպես կոչված, «Մեծ տեռորի» օրերին, Արթուր Հոնեգերի «Մեռյալների պարը»՝ 1938-ին, 2-րդ աշխարհամարտի շեմին: Նիկոլայ Մյասկովսկին 2-րդ դաշնամուրային սոնատը գրել է 1908-ին և վերախմբագրել 1944-ին: Նույնը և 6-րդ սիմֆոնիան գրվել է 1921–1923 թթ. և կրկին խմբագրվել 1947-ին, երբ Խորհրդային Միությունը ֆաշիզմից հազիվ ազատված, կրկին ընկավ ստալինյան բռնապետության տակ: Արամ Խաչատրյանը «Օրն ցասման» խորալը կիրառել է 1-ին սիմֆոնիայում՝ 1934-ին, 2-րդում՝ 1943-ին, իսկ «Մպարտակ» բալետում՝ 1954-ին: Ի դեպ, 1957-ին այդ թեման օգտագործել է նաև Էդվարդ Սիրգոյանը՝ «Իմսարոդուկցիա և պերպետուում մոբիլե» գործում:

Դատաստանի թեման Ռախմանինովն առաջին անգամ կիրառել է 1909 թվականին՝ «Մեռյալների կղզին» պոեմում, այնուհետև 1934-ին՝ «Ռապսոդիա Պազանինիի թեմայով» ստեղծագործության մեջ, 1936-ին՝ 3-րդ սիմֆոնիայում, իսկ 1940-ին՝ «Սիմֆոնիկ պարերում», որի առաջին կատարումը տեղի է ունեցել Ֆիլադելֆիայում՝ մասետրո Յուշին Օրմանդիի ղեկավարությամբ:

Դառնալով Ռախմանինովի պոեմին՝ նշենք, որ այն սկսվում է Ահեղ դատաստանի թեմայով, որը, սակայն, դեռ հնչում է սովերակերպ՝ հայտնվում են թեմայի միայն առաջին չորս հնչյունները, որոնց երաժշտության հետագա զարգացման ընթացքում գումարվում են պակասող հնչյունները, և թեման վերհառնում է իր ամբողջ տեսքով: Եվ ինչպես լուսինն ամայի տակից, դատաստանի այս թեմայի «դեմքը» հետզհետե բացվում է, ավելի ճանաչելի դառնում: Ու թվում է, թե Ահեղ դատաստանի օրն

է մոտենում: Այսպես, պոենմում անտիկ, մոայլ առասպելը մեկնաբանվում է քրիստոնեական աշխարհընկալման լույսի ներքո: Զարոնի թեման ունի մահ և նկարագրական նշանակություն, ինչպես Ֆելիքս Սենդելտոնի «Հեր-րիդներ» նախերգանքը բացող թեման: Պարզապես, Սենդելտոնին Հեր-րիդյան կղզիներ տամող մավը ընթանում էր մերթ ամպամած, մերթ ժպտե-րես Ատլանտյան օվկիանոսում: Մինչդեռ, ինչպես գրում է Վասիլի Ժու-կովսկին. «Հավերժ գնում է Զարոնի մակույկը, բայց միայն ստվերներ է մա տանում»...

Պոենի երաժշտության զարգացման ընթացքում, ինչպես նշվեց, Զա-րոնի թեման «անդրաշխարհից», տվյալ դեպքում՝ նվագախմբի «ընդեր-քից», պարբերաբար բարձրանում է «լույս աշխարհ», վերափոխվում կյանքի բերկրանքն արտահայտող թեմայի: Այնուհետև, ինչպես պոետը կասեր, «Միտ մակույկը, բախվելով կյանքի ալեկոծ ծովի ժայռակուռ ափին», փշրվում է ու վերստին գահավիժում ստորգետնյա Ստիգս գետի մութ ջրերի մեջ: Պոենում մերթընդմերթ կայծկլտում են տարբեր ոճերի դարձվածներ, շողեր, որոնք սակայն ներդաշնակվում են ռախմանինով-յան մեղեդայնության հորդահոս ծավալման մեջ:

Օրինակ, կյանքի, լույսի թեման և նրա փոխակերպումը համակված են արևելյան երանգներով: Եվ դա բնական է, մասի ինչպես ասում են, լույսը Արևելքից է գալիս, բացի այդ Ռախմանինովի երաժշտական մտածողու-թյանը խիստ բնորոշ է «օրինետալիզմը»՝ արևելապաշտությունը: Այսպես, հորոյի մեմանվագներից մեկը հիշեցնում է Արամ Խաչատրյանի Ջութակի կոմցերտի մի դրվագը: Պոենի լուսեղեն ոլորտում մի պահ պոթրվում է սկրյաքինյան «Էքստագը», հուզավառությունը: Իսկ մահվան կերպարը աղերսներ ունի Գուստավ Մալերի «Երգ մեռյալ երեխաների մասին» ստեղծագործության, Չայկովսկու 6-րդ սիմֆոնիայի հետ...

Ամփոփելով նշենք, որ պոենի կիզակետում կենաց և մահու թեմաները հնչում են միաժամանակ՝ հակադրամիասնական գոյակցության մեջ. կյանքի երազային թեման ջութակների և ֆլեյտայի հնչյունների թևերով ճախրում է հեռավոր բարձունքներում: Մինչդեռ ավելի շոշափելի է մահ-վան թեման, որի վերադարձով էլ ավարտվում է Ռախմանինովի «Մեռյալ-ների կղզին» պոեմը:

Ինչպես տեսանք, մահվան և Ահեղ դատաստանի ունիվերսալ թեմային դիմել են տարբեր ժամանակների, տարբեր ժողովուրդների բազում ար-վեստագետներ: Հիրավի, ինչպես Միքայել Լալբանդյանն է ասել.

«Ամենայն տեղ մահը մի է»...

ՈԳՈՒ ԸՆՏԱՆԻՔ

Սոնատ և սոնետ Բեթովեն-Թեքեյան Պետրարկա-Լիստ

Բոլորի համար ընդհանուր
Ժառանգությունն ու խնդիրը
Միավորում են արվեստագետներին...¹
Թամաս Էլիոթ

Սրվեստի ճյուղերը հաղորդակից անոթների են մնանվում: Ըստ Արթուր Շվայցերի, արվեստագետի հոգում միաժամանակ ապրում են և՛ գեղանկարիչը, և՛ բանաստեղծը, և՛ երաժիշտը: Նրա արվեստը հիմնված է սրանց համագործակցության վրա: Այս կամ այն արվեստագետը պարզապես «խոսում» է այն լեզվով, որն իր մեջ գերիշխում է՝ ընտրում է այն լեզուն, որն առավել հոգեհարազատ է: «Երբեմն անհատը դժվարանում է նախապատվություն տալ այս կամ այն ճյուղին: Այդպիսին էր երիտասարդ Վուֆգանգ Գյոթեն, որը դեռ չգիտեր՝ գեղանկարչությամբ՞ կը նվիրվելու, թե՞ պոեզիային»²:

Ըստ Շվայցերի, Բախը գեղանկարիչ է երաժշտության մեջ: Իսկ Շիլլերը մի առիթով խոստովանել է, թե բանաստեղծություն հորինելիս հաճախ երաժշտական կողմն է «տեսիլվում», հետո նոր՝ ասելիքը: Ֆրիդրիխ Նիցշեն մույնպես երաժիշտ է, իսկ Բեթովենը, ինչպես և Ռիխարդ Վագները, առավելապես բանաստեղծ է: Ակադեմիկոս Բորիս Ասաֆևը Արամ խաչատրյանին բնորոշել է որպես «երաժշտության Ռուբենս»...

Այն հարցին, թե ի՞նչ են արտահայտում նրա 17-րդ և 23-րդ սոնատները, Բեթովենը պատասխանել է. «Կարդացե՛ք Շեքսպիրի «Փոթորիկը»: Եթե մույն հարցը տային Վահան Թեքեյանին իր «Հրաժեշտ», «Բացակայություն» և «Վերադարձ» սոնետների վերաբերյալ, ապա բանաստեղծը պիտի պատասխաներ. «Լսե՛ք Բեթովենի 26-րդ սոնատը»: Բեթովենի դաշնամուրային այս սոնատը, այսպես կոչված, ծրագրային երաժշտության բարձրագույն մոտիվներից է: Սոնատի ծրագրի վերծանման հետ կապված է հետաքրքրական մի պատմություն:

Երաժշտագետ Էդուարդ Հանսլիկը պնդում էր, որ նվագարանային երաժշտությանը տրված չէ արտացոլելու, մարմնավորելու որևէ կոնկրետ,

1. Թ. Էլիոթ, Մոռյալների երկիրը, Եր., 1991, էջ 116:

2. М. Друскин, История зарубежной музыки, стр. 228.

առարկայական ծրագիր: Եվ որպես օրինակ, բերում է հենց Բեթհովենի հիշյալ սոնատի անհաջող վերծանումը՝ մի երաժշտագետի կողմից: Վերջինս, նշելով սոնատի երեք մասերի հեղինակային վերնագրերը՝ «Հրաժեշտ», «Բացակայություն» և «Վերադարձ», կարծել է, թե խոսքը սիրո զույգի մասին է: Համալիկը հեզմուն է, թե մնում էր, որ այդ երաժշտագետը պարզեր, ամուսնացած զույգի մասի՞ն է, թե՛ ոչ:

Մինչդեռ Բեթհովենի կողմից իր աշակերտ, քաղաքական գործիչ էրց-հերցոգ Ռուդոլֆին նվիրված այս սոնատի ծրագիրը միանգամայն այլ է: Սոնատը գրվել է Վիեննայում, 1809 թվականի գարնանից մինչև 1810-ի սկիզբը: Այդ ժամանակ Ավստրիայի մայրաքաղաքը պաշարված էր Նապոլեոնի զորքերով: Կայսերական ընտանիքը և իշխան Ռուդոլֆը լքեցին Վիեննան: Երկու ամիս անց պաշարումը հանվեց և բանակցություններից հետո իշխանական պատվիրակությունն անմասա վերադարձավ: Վիեննական կոնգրեսից հետո, երբ խաղաղությունն արդեն հաստատվել էր, կոմպոզիտորը գրել է. «Վայրենի ավերումից հետո փորք-ինչ խաղաղ է: Ամերկականելի արհավիրքներից հետո... Մի քանի շաբաթ անընդիատ ես աշխատել եմ ավելի շատ համուն մահվան, քան՝ անմահության... Այդ դարաշրջանից ես այլևս ոչ մի կայուն բան չեմ ակնկալում...»³: Ահա այս իրադարձություններին է նվիրված Բեթհովենի սոնատը: Սոնատի առաջին մասի նախաբանը բացվում է, այսպես կոչված, «գալարափողային ոսկե դարձվածով»: Գալարափողերի պարագայում այն բաղկացած է լինում «սեքստա-կվինտա-տերցիա» վերընթաց մածորային քայլով:

«Եղջերափողային» այս տիպական դարձվածը ճանապարհի, ճամփորդության խորհրդանիշ է: Դճանապարհի տպավորություն է ստեղծում և առաջին մասի Ալլեգրոյի թեման իր նվագակցության զարկերակով: Դճանապարհի, ընթացքի այս գաղափարն իր զարգացումն է գտել Ֆրանց Շուբերտի երգերում: Բեթհովենն իր սոնատի սկզբում այս վերընթաց դարձվածը հետ է շրջում և վարընթաց այդ խոնարհվող քայլն ավարտում քախժոտ միևորում: Մոտիվի յուրաքանչյուր հնչյունի վրա հեղինակը գերմաներենով զետեղել է երեք վանկ՝ «Le-be wohl», որ նշանակում է «Մնաս բարով»: Մոնատում գերիշխող, պարբերաբար կրկնվող այս դարձվածը, որն ըստ էության «լայթմոտիվ» է, առաջին մասի վերջում հնչում է մածորային լուսավոր երանգով, ինչը ներշնչում է հույս և լավատեսություն:

Սոնատի երկրորդ մասը խոհական է և թեմատիկ նյութով հիշեցնում է առաջին մասի նախաբանը: Երաժշտությունը հագեցած է հոգոցներով, հարցական հնչերանգներով: Ահա այս «մանամեխի» հատիկներն են, որ ռոմանտիկների, հատկապես Ֆերենց Լիստի, Ռիխարդ Վագների, Սեզար

3. А. Шуберт, Н. С. Бак, стр. 323-324:

Ֆրանկի արվեստում վերածվեցին մեծակերտ, սիմֆոնիկ հնչեղության: Սոնատի երկրորդ մասը ոչ թե ավարտվում է, այլ իբրև կապող օղակ, գետակի պես ընկղմվում է երրորդ մասի հնչյունային «ծովի» մեջ:

Երրորդ մասը լի է ցմծությամբ, շեփոթային կանչերով: Ըստ Անտոն Ռուբինշտեյնի. «Չկա ավելի սրտառույ թեմա, քան ֆինալի առաջին թեման... Այն հայտնվում է բոլոր երանգներով, ինչպես իրական հանդիպման պարագայում: Արագավազ պասաժներն արտահայտում են բերկրանքի պոռթկումներ, իսկ ակորդային կտրուկ շեշտերը մմանվում են անհամբեր հարցովործի...»⁴:

Ռուս մեծ դաշնակահարն այնքան էր հափշտակված այս սոնատով, որ ասում էր. «...Սոնատն այնքան արտահայտիչ է, ես այնքան եմ ձուլվել այդ երաժշտությանը, որ կկարողանայի յուրաքանչյուր տակտի տակ գրել այն, ինչի մասին ասվում է, նշել բոլոր զգացումները, նույնիսկ հրաժեշտի պահին տեղի ունեցող բոլոր ժեստերը, գրկախառնումները: Բայց... «վեհից մինչև ծիծաղելին ընդամենը մեկ քայլ է, և մենք այդ սահմանը չենք անցնի»⁵:

Սենք էլ զգուշությամբ նշենք, որ Բեթհովենի սոնատի ներշնչմամբ ստեղծված Թեքեյանի սոնետները բնավ երաժշտության «բառացի» թարգմանությունը չեն, քանզի խոսքի կոնկրետությունը չի կարող փոխանցել երաժշտությանը հատուկ անորոշությունը: Հիրավի, եթե Թեքեյանը չնշեր «Պեթհովենի սոնատին վրայ» խորագիրը և սոնետների վերնագրերը, ո՞վ կարող էր կոհեել, հաստատել դրանց կապը Բեթհովենի հետ: Պոետն արտացոլել է սոնատից ստացած ընդհանուր տպավորությունը, տրամադրությունը: Բացի այդ, Թեքեյանն իր հերթին արտահայտել է իր զգացմունքները, աշխարհընկալումը, իր կենսափորձը, հոգեշարժումները: Օրինակ, միայն մեկ «վերադարձ» բառը, որպես խորհրդանիշ, որպես «արխետիպ» որքա՞ն տարբեր զուգորդումներ կարող է արթնացնել:

Չարմանալի մի դեպք: Հայտնի դաշնակահար Բենո Մոխեսեկչը Ռախմանինովի 10-րդ (սի-մինոր) անվերնագիր պրելյուդի բովանդակությունն արտահայտել է մեկ բառով՝ «վերադարձ»: Եվ հեղինակն այն հաստատել է: ԱՄՆ-ում ապաստան գտած հայրենագուրկ Ռախմանինովի կյանքի միակ երազանքը մնացել էր Ռուսաստան վերադառնալը: Նույն «վերադարձ» բառը Ռեմբրանդի արվեստում կապված է ամառակ որդու վերադարձի, Հոմերոսի «Ոդիսականում»՝ Ոդիսևսի վերադարձի, իսկ Միլթոնի պոեզիայում՝ դրախտի հետ: Աշխարհով մեկ սփռված հայերի համար «վերադարձ» բառի զերագույն իմաստն է՝ «Զելե՛, լաո, քելե՛, էրթանք մըր էր-գիր»:

4. А. Альшванг, Людвиг ван Бетховен, стр. 260.

5. Ю. Кремлев, Фортепианные сонаты Бетховена, М., 1970, стр. 248.

րացնողը սերն է և բաղձանքը...

Որքան էլ երաժշտության և խոսքի միջև մշուշոտ լինի կապը, այնուամենայնիվ, Թեքեյանի սոնետների և Բեքիովենի հիշյալ սոնատի միջև, թեկուզև արտաքին, բայց ընդհանուր ինչ-որ բան կարելի է նկատել: Օրինակ, առաջին սոնետը, սոնատի պես սկսվում է հրաժեշտի մոտիվով, այն է. «Մնաս բարով», որը կրկնվում է չորս անգամ, և ինչպես սոնատում, այստեղ էլ այն ձեռք է բերում «զայթնուտիվ» նշանակություն: Ավելի հեռավոր և «սուբյեկտիվ» ասոցիացիա է երկրորդ սոնետում տեսիլով երազը, որ «կը շողայ սրտիս մեջ ու կը մարի համրաբար», մաս «երբեմն լոյս մը նիհար, որ կը ցայտէ ձեռքիս վրայ»:

Երրորդ սոնետի հեքը, «տեմպ» իր զարկերակով նմանվում է սոնատի երրորդ մասի արագ տեմպին և ցնծագին տրամադրությանը.

Բայց չափ չունի, չունի՝ սիրտս ու կը զարնէ սիրտս ծափ,
Վարար գետի մը վրայ սիրտս կ'երթա՝ ամիտ ամիտ...

Եթե Թեքեյանը տվյալ դեպքում երաժշտությունը վերածել է պոեզիայի, ապա Ֆերենց Լիստը բազմիցս վարվել է հակառակ կերպ:

Երաժշտագետ Միխայիլ Դրոսկինը գրում է. «Լիստի երաժշտությանը բնորոշ է գեղանկարչական կերպարային սկզբունքը: Իր արվեստի միջոցներով նա ձգտել է փոխանցել «տեսողական» պատկերները՝ այն, ինչը բոլորքել է նրա ստեղծագործական երևակայությունը՝ ճամփորդության տարիներին, բնության հետ հաղորդվելիս կամ կերպարվեստի գլուխգործոցները դիտելիս: Կոմպոզիտորն արտացոլել է մաս այն, ինչն իր ընթերցած գրականության մեջ առաջացրել է տեսողական պատկերացումներ»⁶: Եվ արդյունքում ստացվել է արվեստների մի օրգանական սինթեզ, որը կարելի է բնորոշել բանաստեղծ Ժաք Պրևերի բառախաղով. «գեղաժշտություն» և «երաժնկարչություն»... Լիստն այնքան էր կլանված կերպարվեստով, որ Իտալիայից Բեռլին գնել է. «...Ռաֆայելը և Միքելանջելոն օգնեցին ինձ ըմբռնելու Մոցարտին և Բեքիովենին»⁷: Լիստի ծրագրային գործերից են սիմֆոնիկ պոեմները՝ «Համլետ» (ըստ Շեքսպիրի), «Իդեալներ» (ըստ Ծիլլերի), «Մագնպա» (ըստ Հյուգոյի) և այլն: Ավելացնենք մաս «Դանթե» սիմֆոնիան, դաշնամուրային պիեսներից «Նշանդրեքը» (ըստ Ռաֆայելի), «Մտածողը» (ըստ Միքելանջելոյի) և այլն: Լիստին ոգեշնչել է մաս Ֆրանչեսկո Պետրարկայի պոեզիան: Վկայությունն են «Պետրարկայի սոնետները» պիեսների շարքը:

6. Անդ:

7. Я. Милыптеин, Ф. Лист, М., 1971, т. 1, стр. 228-229:

Դաշնամուրային այս պիեսները գրված են բանաստեղծի երեք սոնետների հիման վրա՝ թիվ 47, թիվ 104, թիվ 123: Այս սոնետները զարդարում են «Ուխտագնացության տարիներ. 2-րդ տարի. Իտալիա» ժողովածուն: Սոնետների այս երեքնուկը միավորված է ռոմանտիկ սիրո զեղումներով, սքանչացմամբ, նրբագեղությամբ ու վեհությամբ:

Հիրավի, երեքնուկ, քանզի Լիստն առանձին այս սոնետների շարքը ենթարկում է երաժշտական օրենքներին: Նա կերտում է եռամաս ամբողջական մի սիմետրիկ ձև, որի խաղաղ՝ առաջին և երրորդ մասերի միջև ալեկոծվում է դրամատիկ, պոռթկունմալից երկրորդ սոնետը: Առաջին սոնետում Պետրարկյան օրհնում է այն օրը, ժամը, երբ գերվեց իր սիրեցյալից, օրհնում է նաև նրան փառաբանող իր «արցունքոտված երգերը»... Մի խոսքով այն ամենը, ինչ կապված է իր Դոննայի հետ: Այդպիսին է և Լիստի համահունչ երաժշտությունը՝ սիրո «օրհներգությունը»:

Երկրորդ սոնետում նույն «սիրո գերությունը» Պետրարկյան բնորոշում է որպես դաժան և նեղ: Եվ ալեկոծվում է պոետի սիրտն ու ամիժում ինքն իրեն: Այս սոնետում տիրում է «ամբիվալենտ»՝ հակադրամիասնական հոգեվիճակը: Ահավասիկ.

Չունեմ ես հանգիստ՝ պայքարն է ուժգին,
Իմ սրտում հրդեհ է, աստույց, խիճդ և վախ:
Թվում է թոշում եմ ամպերից անդին,
Բայց կրկին պարտված, ընկնում եմ, ավաղ:

Ահա այսպես էլ Լիստի դաշնամուրի հնչյունաբույլերը՝ մերթ վեր են խոյանում, հուզավառվում, մերթ՝ գահավիժում, մերթ՝ հալվում եթերում, մերթ՝ կերպարափոխվում ամպերի պես, մերթ՝ հրաքիսի պես ժայթքում, մերթ՝ երկնքից իջնում հանց օրհնության «անձրև»՝ պապակ սրտին...

Երրորդ սոնետում վերականգնվում է առաջին սոնետի խաղաղ մթնոլորտը, լուսավոր թախիծը, գորովանքը: Եվ հաստատվում է այնպիսի ներդաշնակություն, որ «երբե՛ն երկիրը լսած չէր: Երկինքը խոնարհվում է ու մոտենում երկրին», և բանաստեղծը հաշտվում է տիեզերքի հետ... Ի դեպ, իր տոնայնությամբ ու հնչերանգով այս սոնետը հիշեցնում է Լիստի «Միրո անուրջներ» պիեսը:

Ինչպես վերը նշվեց, Ռուբինշտեյնը պատրաստական էր Բեթհովենի ծրագրային սոնատում յուրաքանչյուր տակտի տակ գրել համապատասխան խոսքեր: Լիստը մերթնդմերթ, ասես, իրագործում է դա: Օրինակ, երրորդ սոնետի սկզբում կոմպոզիտորը նշում է կատարման բնույթը՝ հանդարտ, խաղաղ, նրբագույն և արտահայտիչ: Իսկ 61-րդ տակտում նշված է «նրբագույն», «ներդաշնակ»: Սրանով Լիստը ձգտում է երաժշտությունը կատարելապես միաձուլել Պետրարկայի սոնետի տեքստին, որի վերջում

պոետը մույնպես օգտագործում է «հարմոնիա»՝ ներդաշնակություն առանցքային բառը...

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Լիստը ստեղծել է Պետրարկայի սոնետների երաժշտական կատարյալ համարժեքը: Եվ թվում է, եթե Ռուբինշտեյնը կամ հենց ինքը՝ Թեքեյանը, Լիստի այդ երեք պիեսները վերածեին խոսքերի, ապա արդյունքում կստացվեին Պետրարկայի մույն սոնետները:

Մա արվեստների համագործակցության, արվեստագետների հոգեհարազատության լավագույն դրսևորումներից է: Պատահական չէ, որ որպես բնաբան մեջբերել ենք Էլիոթի հայտնի միտքը և այժմ ներկայացնում ենք արվեստաբան Անրի Ֆոսիյոնի համահունչ գաղափարը:

«Եթե հարկ լինի կապեր և հարաբերություններ փնտրել բոլոր արվեստագետների միջև, ապա կտեսնենք, որ... նրանց բնորոշ են ոգու՝ ձևերին առնչվող նմանությունները... Անհրաժեշտաբար հանգում ենք «հոգևոր ընտանիքների»... «ձևի ընտանիքներ» հասկացությանը... Իրար հետ երբևէ դույզն-ինչ կապ չունեցած վարպետների միջև, որոնց բաժանում է ամեն ինչ՝ բնությունը, տարածությունը, դարերը, ձևերի կյանքով հաստատվում են սերտ հարաբերություններ...»⁸:

Այսպիսով, այս աշխարհին հրաժեշտ տված, միմյանցից դարերով բաժանված հիշյալ արվեստագետների գլուխգործոցները նրանց «վերադարձի» մշտահունչ ավետիսներն են:

ՀՐԱԺԵՇՏ, ԲԱՑԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ, ՎԵՐԱԴԱՐՁ...

8. Ա. Ֆոսիյոն, Ձևերի կյանքը, Եր., 1999, էջ 69-70:

Վիլյամ Սարոյանը մի առիթով ասել է, թե մեծին ճանաչելու համար ինքդ պիտի մեծ լինես: Եվ դա կարելի է վերագրել հենց իրեն՝ Սարոյանին, քանզի նա ըստ արժանվույն գնահատում էր ժամանակի մեծերին և հաճախ հաղորդակցվում նրանց հետ:

Սարոյանը մտերիմ էր Ջորջ Գերշվինգի հետ, հանդիպել է Բերնարդ Շոուին, Չապլինին, Պիկասոյին, Էլիոթին, Եդիշե Չարենցին և այլոց:

1935-ին շրջագայել է Հայաստանում, Ռուսաստանում և այլ երկրներում: Այցելելով Ֆինլանդիա՝ Սարոյանը հանդիպել է մեծ կոմպոզիտոր Յան Սիբելիուսին (1865-1957): Երիտասարդ գրողը այդ միլիարդանոց «ուխտագնացությունը» կարողացավ իրագործել շնորհիվ իր առաջին վաստակի, որը ստացել էր «Խիզախ պատանին թռչող ճոճածողին և այլ պատմեցվածքներ» ժողովածուի համար: Հիրավի, Սիբելիուսին այցելելը մի ուխտագնացություն էր, պատահական չէ, որ նույն 1935-ին կոմպոզիտորին հանդիպել է և Ալան Հովհաննեսը, իսկ հետագայում՝ նաև Արամ Խաչատրյանը: Սիբելիուսի կերպարը գրավել է և կանադահայ անվանի լուսանկարիչ Հովսեփ Քարշին, որն իր կատարած հայտնի լուսանկարում կարողացել է «կանգնեցնել» Սիբելիուսի ներքին կյանքի ամենաբնահատուկ «ակնթարթներին» մեկը:

Սիբելիուսը մեծ հեղինակություն էր վայելում թե՛ իր հայրենիքում, թե՛ արտասահմանում: 1890-ական թվականների վերջին Ֆինլանդիայի համար դժվարին ժամանակաշրջանում կառավարությունը երիտասարդ կոմպոզիտորին շնորհեց ցմահ թոշակ¹: Մինչ այդ, 1889-ին, արտասահմանում կատարելագործվելու նպատակով, ի թիվս մյուս արվեստագետների, Սիբելիուսն արդեն ստացել էր պետական թոշակ: Եվ մինչև 92 տարեկանը կոմպոզիտորն ապրեց՝ շրջապատված մեծ հարգանքով ու փառքով: Նրան այցելում էին և՛ երկրի ղեկավարը, և՛ պարզ մարդիկ, և՛ արտասահմանյան հյուրեր: Եվ բավական էր Վիլյամ Սարոյանը Հելսինգֆորսի մի երաժշտական խանութում արտասաներ «Յան Սիբելիուս», «Ֆինլանդիա» բառերը, որպեսզի վաճառողուհին հնչեցնի «Ֆինլանդիա» սիմֆոնիկ պոեմի ձայնագրությունը և զանգահարի Սիբելիուսին՝ լսափողը փոխանցելով գրողին: Սարոյանը գրում է. «Եվ մինչև ուշքի կգալի՝ ես արդեն հեռախոսով Սիբելիուսի հետ էի խոսում...»:

«Ես երկրի այսինչ մասում եմ ապրում,- ասաց նա,- եկեք ինձ մոտ ժամը յոթին...»:

Եվ այս հանդիպման մասին Սարոյանը նույն օրը երեկոյան գրեց մի

1. Л. Энтелс, Силуэты композиторов XX века, Л., 1975, стр. 93.

պատմվածք, իսկ տարիներ անց՝ մի փոքրիկ լրացում, որպես մի հետգրություն²:

Սիբեիրուսի երաժշտությանը Սարոյանը ծանոթացել էր դեռ Ֆինլանդիա մեկնելուց վեց տարի առաջ: Դա «Տխուր վալսն» էր և «Ֆինլանդիա» սիմֆոնիկ պոեմը, որոնք նա հաճախ էր լսում ԱՄՆ-ում: Ի՞նչն էր այդքան հրապուրել գրողին: Չէ՞ որ նույն ժամանակաշրջանում ԱՄՆ-ում հնչում էին Մորիս Ռավելի, Ռիխարդ Շտրաուսի, Սերգեյ Պրոկոֆևի և այլ մեծերի գլուխգործոցները: Ի՞նչ ընդհանուր բան կարող էր լինել 70-ամյա ֆինն կոմպոզիտորի և 26-ամյա ամերիկահայ գրողի միջև: Սի քանիսի մասին Սարոյանն ինքն է նշել: Օրինակ, երկուսն էլ հաղթանդամ էին: «Բարի հսկա». հետագայում այսպես պիտի կոչեին Սարոյանին: «Յան Սիբեիրուսն ամսովոր խոշոր մարդ էր՝ մեծ, խիստ լերկ գլխով: Նա մշտապես նույնպես նյարդային էր, որքան՝ ես», գրում է Սարոյանը: Երկուսն էլ երեխայի ամմիջակամությունը պահպանած իմաստուններ էին: Իսկ սա ամերիկացի քննադատ Ռասկոյի տված բնութագիրն է Սարոյան-գրողին՝ հիշյալ հանդիպումից մեկ տարի առաջ. «...Նա բուռն է, պոթքլուն և խելացի, նա թախծուտ է, քնքուշ ու մարդկային, նա միամիտ է ձևաճանաչման, սակայն բնավ միամիտ չէ... Նա ատում է դաժանությունն իր բոլոր դրսևորումներով, նա հարգում է մարդկային արժանապատվությունն ու հպարտությունը»³: Ըստ երաժշտագետ Էկմանի՝ «Սիբեիրուսի խոսքը հագեցած էր պարադոքսներով և փոխաբերություններով, ընդ որում ամենաթիվ էր որոշել, թե ինչն է նա լուրջ ասում, ինչը՝ լոկ խաղ է, տարօրինակություն»⁴:

Սարոյանն իր պատմվածքում իր իսկ աչքերը բնորոշում է որպես «վայրի», իսկ Սիբեիրուսի ժպիտը՝ «բարկացած-բարի», դեմքը՝ «ամողորգորեղ»:

Անշուշտ, կոմպոզիտորի և գրողի ընդհանրությունները չեն սպառվում Սարոյանի կողմից նշվածներով: Լսելով «Ֆինլանդիա» պոեմը, ծանոթանալով այդ կոթողի ստեղծման պատմությանը՝ ավելի շատ ընդհանրություններ են բացահայտվում երկու արվեստագետների միջև:

«Ֆինլանդիա» պոեմով Սիբեիրուսը նշանավորեց 20-րդ դարի սկիզբը, որը պիտի անկախություն բերեր իր երկրին: Ֆինն ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժումը նոր փուլ էր քակոխել:

19-րդ դարավերջին ավելի էր սաստկացել ցարական Ռուսաստանի ճնշումը ֆինների հանդեպ: 1899-ի մանիֆեստով Նիկոլայ 2-րդը վերաց-

2. Վիլյամ Սարոյան, Յան Սիբեիրուսի «Ֆինլանդիան», Յան Սիբեիրուսը Յարավենայայի իր տանը, «Արտասահմանյան գրականություն», Եր., 1, 2005 (թարգմ. Արծվի Բախչյանի):

3. Հայկական սովետական հանրագիտարան, Եր., 1984, հ. 10, էջ 241:

4. А. Ступель, Ян Сибелиус, Л., 1989, стр. 19.

րեց Ֆինլանդիայի «քաղաքական ինքնավարության վերջին փշրանքները»⁵: Նույն թվականին Հելսինկիում տեղի ունեցան մի շարք հանդիսավոր միջոցառումներ: Ամփոփիչ ներկայացմանը ցուցադրվեցին, այսպես կոչված, «կենդանի պատկերներ», որոնք մարմնավորում էին Ֆինլանդիայի պատմության և դիցաբանության դրվագները: Պատկերված էր «Կալվալա» էպոսի հերոս, երգիչ Վյայյամյոյնենը, ֆինն ժողովրդի մկրտությունը և այլն: Ինչպես գրել է երաժշտագետ Ստուպեյլ, ներկայացումն ուղեկցվում էր էյնո Լեյնոյի բանաստեղծություններով: Վերջին տեսարանում, որը կոչվում էր «Ֆինլանդիան արթնանում է», ներկայացվեցին ֆինն անվանի գործիչները, հնչեցին երիտասարդությանը ուղղված կոչեր, իսկ ետմաքեմից նշմարվում էին տեխնիկական և մշակութային առաջընթացի խորհրդանիշները՝ ֆիննական ժողովրդական դպրոցի և շոգեքարշի ուրվագծերը:

Ահա այս «կենդանի պատկերների» համար Սիբելիուսի ստեղծած նախերգանքներից վերջինը՝ «Ֆինլանդիա» անվամբ սիմֆոնիկ պոեմը, տարածվեց աշխարհով մեկ: Այս կոտ, մեծակերտ ստեղծագործությունը սկսվում է պոնձյա փողայինների շեփոթումով, դողամջներով, այնուհետև նաև հարվածայինների դորդումով, ինչը ընկալվում է որպես համայն ժողովրդին ուղղված կոչ, ապա հնչում է թախծոտ, բայց վեհաշուք մեղեդին, որն արդեն իսկ իր յուրօրինակությամբ կարելի է բնորոշել որպես սիբելիուսյան նվագերգության տիպար: Այս երկու հակադիր ոլորտները, ամպերի պես բախվելով, «կայծակներ» են ցայտեցնում սիմֆոնիկ նվագախմբի հնչյունային «երկնականարում»: Սույն բախումից էլ բռնկվում ու ծավալվում է լարված պայքար, որն ավարտվում է լուսավոր ուժերի հաղթությամբ և վերածվում համաժողովրդական տոնախմբության: Կարելի է պատկերացնել, թե ինչպիսի ցնցող տպավորություն է գործել այս հայրենաշունչ կոթողը հայրենագուրկ բիթլիսեցի Սարոյանի վրա, որը Ամերիկայի պես ազատ աշխարհում մմանվում էր բիթլիական հսկա, շղթայված Մամոնին...

Անդրադառնալով «Ֆինլանդիա» պոեմի նշանակությանը՝ երաժշտագետ Լեոնիդ Էմտելիսը մեջբերում է ֆինն գործընկերոջ խոսքերը. «Շնորհիվ այդ ստեղծագործության, ամբողջ աշխարհն իմացավ, որ հեռավոր Հյուսիսում ապրում է մի ժողովուրդ՝ փոքրաթիվ, բայց հանուն իր գոյության արիաբար պայքարող»⁶:

Սարոյանը պատրաստվել էր Սիբելիուսին տասից ավելի հարց տալ: Բայց հուզված երիտասարդը հազիվ կարողացավ մի քանի հարց ուղղել կոմպոզիտորին: Սիբելիուսը նշեց, որ ամեն ինչ չէ, որ խոսքերով կարելի է

5. Անդ, էջ 33:

6. Л. Энтелис, Силуэты композиторов XX века, Л., 1975, стр. 92.

արտահայտել: Եվ դա հնչյունների հրաշագործը ասել է խոսքի վարպետ Սարոյանին:

Հիրավի, խոսքի մեկ այլ վարպետ Ֆրիդրիխ Նիցշեն ասում էր, թե պոեզիայի բոլոր միջոցները միասին վերցրած ի գորու չեն փոխանցելու մի գողտրիկ մեղեդու արտահայտչականությունը:

Հանդիպման սկզբից Լեֆ կոմպոզիտորն, ասես, արվեստագետի իր հավատամքը հաստատեց: «Երաժշտությունը նման է կյանքին,— ասաց Սիբելիուսը,— այն սկսվում և ավարտվում է լռության մեջ»: Ահա Սարոյանի հետևյալ հարցը. «Քաղաքների աշխարհը, գնացքներ, մավեր, երկնաքներ, գետնուղիներ, օդանավեր, գործարաններ, մեքենաներ, աղմուկներ, ի՞նչ է ֆեկտ սրանից...»: Սիբելիուսը պատասխանեց, թե երաժշտությունն է խոսում իր փոխարեն. «Միայն թե ոչ բառեր: Երաժշտության մեջ ինչ-որ բան այլ է»...

Եվ վերջին հարցը. «Ի՞նչն է մարդուն մեծ դարձնում»: Սիբելիուսն ասաց, թե մարդ չի կարող նման բանի մասին խոսել: Երիտասարդ գրողն իր պատմվածքում հանդիպման անհարթությունները վերագրում է իր հուզվածությանը ու խոստովանում. «Դա հուզմունք էր... Դա չափազանց հիմար բան էր, որպեսզի այդ մասին խոսվեր... Ես բարձրություն զգացի, բանի որ մա այնքան երիտասարդ էր... Նյարդային, եռանդուն, անհամբեր, այնքան զարմանալիորեն անմեղ»: Սարոյանի մնացած հարցերը, փաստորեն, հոետորական էին և ինչ-որ չափով պարունակում էին իրենց իսկ պատասխանները: Օրինակ, ճշմարիտ է, որ արվեստի բոլոր տեսակների նախատիպերը պոետենցիալ կերպով գոյություն ունեն բնության մեջ և արվեստագետի խնդիրը դրանք բացահայտելն է, ձևավորելը և բյուրեղացնելը:

Ասվածը, կարծես, արձագանքում է Միքելանջելոյի այն խոսքին, թե քանդակագործը մարմարից հանելով ավելորդ մասերը, ի հայտ է բերում քարում թաքնված պատկերը:

Մեկ այլ հարցում խոսքն իրականության, բնության, կյանքի և, այսպես կոչված, «երկրորդ իրականության», այսինքն՝ արվեստի, համապատասխանության մասին է: Այս հարցին Սարոյանն ինքն է պատասխանում պատմվածքում: Երբ իրականացավ գրողի իղձը՝ Սիբելիուսի երաժշտությունը լսել հենց հեղինակի հայրենիքում, բեկուզ ձայնագրությամբ, նա գրեց. «Քիչ բան չէ՝ լսել «Ֆինլանդիա» պոեմը՝ Հելսինգֆորսում»: Շատ դիպուկ է Սարոյանի հետևյալ արտահայտությունը. «Դա «Ֆինլանդիան» էր: Եվ դա Ֆինլանդիան էր»: Առաջին «Ֆինլանդիան» պոեմի անունն է, ուստի չակերտված է, իսկ երկրորդը պոեմի ծննդավայրն է: Մինչ այդ նախադասությունը Սարոյանը գրել էր. «Ֆինլանդիա» բառն ուժեղ է, լավն է, և ես այնտեղ եմ...»: Արվեստագետի և նրա երաժշտության ու իրականության, ապրելակերպի փոխհարաբերությունները լուսաբանող հետաքրքրե-

րական օրինակ է բերում և մեկնաբանում հնդիկ երաժշտագետ Ռ-ազհա-վա Մենոնը: Քաջ գիտակցելով, թե զարգացող երկրների մարդիկ որքան են ձգտում ապրել հարուստ երկրներում, մի երիտասարդ հնդիկ երաժշտի հրավիրել են Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ՝ տարողի վրա նվագել սովորեցնելու: Նա հրաժարվել էր և ասել, թե ովքեր ցանկանում են իրենից սովորել, պետք է զան չնդկաստան, և մա անվճար կալարապի նրանց հետ: Նա զգում էր, թե որքան էլ Ամերիկայում կյանքը հարմարավետ լինի, միևնույն է, այն ոչ ճշմարիտ է, քանզի զուրկ է մի քանի կարևորագույն բաղադրիչներից և լի է գայթակղություններով: «Հնդիկ երաժիշտը օրգանապես միաձուլված էր իր ապրելակերպի հետ, և փոխել այն՝ կնշանակեր երաժշտությունը զրկել այն ներդաշնակությունից, առանց որի կդառնար տեխնիկայի արվեստ, թեկուզև՝ փայլուն տեխնիկայի», ամփոփում է երաժշտագետը⁷:

Այո, քիչ բան չէ Սիբեիլուսին լսել իր հայրենիքում՝ Սուոմիում, ինչպես ֆիններն են իրենց երկիրն անվանում: Հետաքրքրական էր մաև Արամ Խաչատրյանի հանդիպումը Սիբեիլուսի հետ 1955-ին. «...Ես հուզմունքով անցա մեծ կոմպոզիտորի տան շենքից ներս: Համեստ կահավորանք, ամեն ինչ շատ պարզ: Նա ողջագուրվեց և երկար ու սևեռում մայեց աչքերիս մեջ... Սիբեիլուսը շատ էր պատմում իր հանդիպումների մասին... Մի անգամ ռադիոյով մա լսել էր իրեն անծանոթ մի ջութակի կոնցերտ և անհամբեր սպասում էր, թե խոսնակը երբ կհայտնի, թե ինչ երաժշտություն է դա և ով էր այդքան հիասթափ կատարում: Պարզվեց, որ հնչում էր Արամ Խաչատրյանի Ջութակի կոնցերտը Դավիդ Օյստրախի կատարմամբ: «Ոմանք երաժշտություն գրում են գլխով, ոմանք՝ ոտքերով, իսկ ոմանք՝ սրտով», ասաց Սիբեիլուսը՝ հրաժեշտ տալով ինձ: Կուզեի մտածել, որ մա ինձ դասում է վերջիններիս կարգին: Սիբեիլուսի երաժշտությունը, իմ խորին համոզմամբ, միշտ բխել է մեծ արվեստագետի սրտից...»: Հենց դա է հնարավորություն տվել նրան ֆիննական երաժշտությունը հանել իր երկրի սահմաններից և փառավորել աշխարհով մեկ»⁸: Ի դեպ, 1978-ին “Смена” ամսագրում տպված Արամ Խաչատրյանի հոդվածը հենց այդպես էլ կոչվում է՝ «Երաժշտությունը պետք է գրել սրտով»...

Յուրաքանչյուր երկիր իր գրավչությունն ունի: Իտալիան, Հունաստանը, Ֆրանսիան գովերգել են բազում արվեստագետներ: Միջերկրականի ջերմ գրկում այս բացօթյա թանգարանները այցելել են շատերը: Սկանդինավիայի «գրկարաց» ժայռերը, առնական գեղեցկությունը և զորությունը ևս գովերգել են տարբեր ժամանակի, տարբեր ազգերի արվեստագետներ:

7, Рагхава Р. Менон, Звуки индийской музыки, М., 1982, стр. 57.

8, В. Юзефович, Арам Хачатурян, стр. 185-186.

Հայտնի է Եվգենի Բարատինսկու (1800-1844) «Ֆինլանդիա» քերթվածը և մեկ այլ գողտրիկ բանաստեղծությունը:

Ֆինլանդիա

Ժայռերի գիրկն ես առել ինձ՝ երգչիս,
Գրանիտներ ֆիննական, գրանիտներ դարավոր,
Երկրի սառուցյալ թագի պատվավոր
Հսկաներ անթիվ, անդուլ պահակներ:
Որքա՞ն եմ գերված ձեզնով, ահա տես՝
Այնտեղ ամասհման իր մուգ ջրերով,
Ծովն է խառնվել երկնքին ծավի:
Այստեղ շարքերով ծառերը խմբված
«Բայլում» են հանդարտ՝ ժայռից դեպի ծով,
Եվ պաղ ջրերի արծաթ-հայելում
Իրենց կուսական գեղն են վայելում:
Օրն է ավարտվում, լույս է երկնքում:
Գիշերը անմութ իջնում է, ճնմում,
Աստղազարդ զգեստով զուգված-զարդարված,
Բազմում ֆիննական ժայռերին զմայլված:
Արդ, սա է հողը Օդինի ցեղի՝
Հեռավոր ազգերի սարսափն ամենի,
Սա է օրրանն անհանգիստ օրերի,
Գոռում-գոչյունի, ահռելի ավարի:
Լռել է այժմ այդ կոչնակը զի,
Չեն լսվում Սկալդի երգերը վսեմ,
Մարել է վառված դարավոր կաղնին,
Վերամբարձ կոչերը ցրել է քամին:
Որդիք տեղյակ չեն մախնյաց սխրանքից,
Եվ սառած հողում իրենց կուտքերի,
Հանգչում է հայրերի փառքը վաղեմի:
Այստեղ ամենուր լռություն է տիրում:
Ո՞ր եք, հերոսներ կեսգիշերային,
Որ գրոհում էիք ալեկոծ ծովում:
Ձեր հետքը կորել է ձեր իսկ եզերքում,
Այդ դո՞ւք եք ամպերից ժայռերին մայում
Թախծոտ աչքերով, ապշած հայացքով:
Պատասխան տվեք, լսե՛ք ձայնը իմ,
Որ լուռ գիշերով հնչում է, կանչում

Չեզ, որդիք հավերժ, արև ժայռերի:
 Ինչպե՞ս եք պոկվել ձեր քարե երկրից,
 Ինչո՞ւ եք տխուր, ինչո՞ւ ձեր դեմքին
 Տեսա ես ժպիտ, բայց և նախատինք:
 Եվ դուք չքվեցիք ստվերաց աշխարհում,
 Ջնջվեցին մույնիսկ անուն-ազգանուն:
 Իսկ մեզ ի՞նչ ասենք, ի՞նչ արժեք ունի
 Մեր անլուրջ ցեղի փառքը անտեղի:
 Օ, այս ամենը պիտ գնա-կորչի:
 Բոլորի համար օրենք կա մի հին՝
 Դա ոչնչացման օրենքն է դժնի:
 Եվ ամեն ինչում անհմանալի
 Ողջույնն եմ լսում լուռ մոռացումի:
 Բայց ես՝ անհայտս, կյանքի սիրահար՝
 Հանում հենց կյանքի, ես հոգով անհոգ,
 Կերկնչե՞մ արդյոք բախտից անողոր
 Ես՝ անցավորս, հավերժ՝ ինձ համար:
 Յնորք չե՞մ արդյոք վախը մոռացման:
 Արդ պահը իմն է, ես էլ՝ պահինը.
 Գալիս են, գնում մարդիկ անհամար,
 Նրանց համար չէ իմ մեղմ տավիղը:
 Թեկուզև ձայնս խուլ է ու նվազ,
 Բայց ինձ տրված են շռայլ պարզևներ՝
 Հնչյունի դիմաց՝ հնչյուն անմվազ,
 Երազի դիմաց՝ կրկին երազներ:

Ընթերցողին կարող է թվալ, թե այս բանաստեղծությունը գրված է Սի-
 րեվիուսի երաժշտության ազդեցությամբ: Մինչդեռ Բարատինսկին այն
 կերտել է 1820 թվականին, երբ Սիբելիուսը դեռ չէր ծնված: Կարելի է
 պատկերացնել և հակառակը: Կոմպոզիտորն, ասես, վերստեղծել է, հընչ-
 յունների միջոցով պատկերել բանաստեղծության կերպարները: Սիբելի-
 ոսն ինքը լինելով մեծ «սկալդ», «վիպասան», անհասանելի ուժով հնչեց-
 նում է պապանձված Սկալդի «երգը վսեմ», արտացոլում վիկինգների
 սխրագործությունները, խստաշունչ բնության անկրկնելի գեղեցկությու-
 նը:

Մյուս բանաստեղծության մեջ Բարատինսկին գրում է.

Իմ մատիտն անարվեստ
 Պատկերեց ձեզ խիստ ու վես:
 Տխուր Ֆինլանդիայի ժայռեր...

Կենդանացրի իմ կամքով
Չիզ ժայռերը արտորիս...

Եթե գոյության պայքարը, դաժան բնությունը վիկինգներին ստիպում էին նորանոր հողեր նվաճել, իշխել ծովերում, ապա նրանց հետևորդ Սիբելիուսը նվաճում էր նորանոր հողեր հորիզոններ, ոգու նոր բարձունքներ, հավերժացնում հայրենիքի գեղեցկությունը... Սուոմիի գեղեցկությամբ էր ներշնչված նաև ֆրանսահայ գեղանկարիչ Հովհաննես Ալիսագյանի «Ֆինլանդիայի լճերը» բնապատկերը, որտեղ նկարիչը ոչ թե «անարվեստ մատիտով», այլ բարձրարվեստ վրձնով «կենդանացրել» է Ֆինլանդիայի «սառած լճերը», ծանր ամպերը: Իսկ թե ինչպիսին է տեսել Սուոմին Վահրամ Փափագյանը, կարելի է կարդալ իր հուշերում:

«Ահռելի ձյունախառն փոթորկի միջից գնացքը տարավ ինձ ու իմ իմպրեսարիոյին դեպի հյուսիս: Սառած պատուհանների հետևից անցնում էին ու անցնում ամտառներ, անտառներ, դարձյալ անտառներ հսկա եղևնիների, որոնց ձյունից ծանրացած ճյուղերը տարածվել էին քների մման...»¹: Եվ դժվար է ասել, թե որտեղ էր փոթորիկն առավել մոլեգին՝ Ֆինլանդիայի ձյունապատ լեռներում ու դաշտերում, թե՞ Հելսինկիի քաղաքում, ուր Վահրամ Փափագյանը Օթելլո էր խաղում... Ի քիվս այլ հատկությունների, մեծ դերասանը նշում է, որ ոչ մեկը իր «սեսած ժողովորդներից չէր հիշեցնում ֆիններին իրենց մաքրասիրությամբ...»²:

Վահրամ Փափագյանի ասածը կարելի է վերագրել նաև հոգևոր մաքրությանը: Բավական է լսել «Տուոնելայի կարապը» լեգենդը՝ «Կալևալա» էպոսից: Ինչպիսի մաքրություն՝ մահվան արքայության սև ջրերի հայելում արտացոլվում է լոտոսի պես կարապի ճերմակ «թոցը»: Հիրավի, Սիբելիուսի երաժշտությունը վառ վկայությունն է Վահրամ Փափագյանի ասածի և քննադատ Ֆլոդինի հետևյալ բնորոշման. «Անշուշտ, Սիբելիուսը... առավել ճշմարիտ և առանց որևէ ճիգի իր երաժշտության մեջ արտահայտում է ֆինն ժողովրդի բնավորությունը»³:

Իրոք, Սիբելիուսի երաժշտության մեջ, մասնավորապես, «Ֆինլանդիա» պոեմի լուսե հայելում Մարոյանը տեսնում էր այդ երկրի բնությունը, մաքրությունը, մարդկային բնավորությունը: Նա գրում է. «Աղջիկները վեղեցիկ էին, շատ համդարտ և շատ քաղաքավարի: Գրողի գործն է հայտնաբերել, թե ինչպես են մման բաները լինում՝ այդ երաժշտությունը և Ֆին-

1. Արծվի Բախչինյան, Հայաստան-Սկանդինավիա, Եր., 2003, էջ 237:

2. Անդ:

3. А. С. Ступель, Ян Сибелиус, стр. 23.

Գալլեն-Կալելայի որմնանկարներին⁴: Այդպիսին են Գալլեն-Կալելայի վրձնած նկարները՝ ըստ «Կալևալա» էպոսի: Նշենք նաև Է. Յարնեֆելտի, Ա. Էդելֆելտի բնապատկերները, որոնցում հավերժացել են ձյունը և հողը, սևին տվող հսկա եղևնիները, սառած լճակները, բլեռային օրվա լույսը...

Յո. Ռոմերերգի խոսքերով գրված Սիբելիուսի «Ես այլևս չեի հարցընում» ռոմանսում հարց է տրվում, քե ինչո՞ւ գարունը հավերժ չէ, ինչո՞ւ են ծաղիկները քառամուն: Եվ ավարտվում է հետևյալ պատասխանով. «Ամենայն գեղեցիկը հավերժ չէ»:

Սակայն հենց այս գեղեցիկ ռոմանսը, ինչպես և Սիբելիուսի ու Սարոյանի լավագույն կոթողները, հավերժ են: Հիրավի, գեղեցիկը հավերժամուն է արվեստում...

Սիբելիուսի հետ հանդիպմանը նվիրված իր պատմվածքում Սարոյանն անդրադառնում է երաժշտության նշանակությանը, արվեստագետի առաքելությանը: «Օ՛հ, Տեր Աստված, մարդու համար չկան աշխարհագրական սահմաններ: Եվ աշխարհի քառսի մեջ ընկղմված երաժշտությունը ջախջախում է սխալմունքի դժոխսային պտուղները՝ անտեսելով անապատը և կերտելով մի անդասակարգ հասարակություն: Անցյալ տարի Անգլիայում քազավորը լսեց և իմացավ ճշմարտությունը, և վաղը Նեքրասքայում մի երեխա կլսի և կիմանա ճշմարտությունը, և նույնը կլինի քազավորների և երեխաների հետ՝ հիմիկվանից սկսած, հարյուր կամ հազար տարի հետո»:

4. Из истории зарубежной музыки, М., 1971, стр. 48.

ԳՅՈԹԵԻ «ՎԱՐԴԸ» ԱՐԱՐԱՏՅԱՆ ԴԱՇՏՈՒՄ

Փոքրիկ տղան մի վարդ տեսավ,
Տեսավ մի վարդ դաշտի միջին...

Գրքի

Վաղուց ի վեր արվեստը բնորոշվում է որպես երկրորդ իրականություն: Այն կարելի է դիտել նաև որպես մի «մեղիում» (ոգեմիջնորդ) հավերժի և հպանցիկ իրականության միջև: Այս իմաստով «երկրորդ իրականությունը» ավելի իրական է, քան՝ առաջինը:

Տեղին է հիշել Գարեգին Նժդեհի ասույթը. «Իբրև ամօք՝ վաղուց է խորտակվել Բեթիովենը, չկայ նա, կան սակայն, մնում են նրա ակորդներն աստուածային»¹: Արվեստում նույնիսկ անկենդան իրերն ասես կյանքի են կոչվում, իմաստավորվում: Դա հաճախ իրագործվում է այս կամ այն առարկային մարդկային հատկություններով օժտելու միջոցով՝ մի երևույթ, որը կոչվում է անտրոպոմորֆիզմ:

Օրինակ, վարդը: Քանի՜-քանի՜ պոետներ, նկարիչներ գովերգել են վարդի կերպարը: Ծաղկապաշտ ճապոնացի Բայսյոն ասել է, որ յուրաքանչյուր ծաղկի խիզախությունն այն է, որ ծաղկում է յուրովի: Այդպես էլ արվեստում՝ յուրաքանչյուր արվեստագետ յուրովի է «պճնում» իր «ծաղիկը»: Խոսքը տարբեր մեկնաբանությունների մասին է, քանի որ միևնույն առարկան, երևույթ՝ իբրև խորհրդանիշ, իր մեջ պարունակում է մեկնության տարբեր հնարավորություններ, ավանդույթ դարձած պատկերացումներ: Արվեստում տարածված խորհրդանիշներից է վարդը: Այս ծաղիկն ունի մեկնության ահռելի դիպպագոն: Ահավասիկ, Ջեյմս Զոլի խորհրդանիշների բառարանից տեղեկանում ենք, որ Վենետիային խորհրդանշող վարդը, ի սկզբանե, սպիտակ էր, իսկ երբ փուշը ծակեց նրա ոտքը, արյան կաթիլներից վարդը կարմրեց: Քրիստոնեության շրջանում վարդը դարձավ Մարիամ Աստվածածնի խորհրդանիշը: Տիրամորը երբեմն անվանում էին «անփուշ վարդ», քանզի փուշը մեղքի խորհրդանիշ է²: Ըստ ավանդույթի, նախքան Ադամի մեղսագործությունը դրախտում վարդն աճում էր առանց փուշ: Իտալական միջնադարյան արվեստում Տիրամայրը պատկերվել է նաև վարդը ձեռքին (կամ մամուկ չխուսի ձեռքին)³: Հայտնի են նաև ֆլամանդացիներ Յակոբ Յորդանսի և Էրազմուս

1. Գարեգին Նժդեհ, Ասոյթներ, Եր., 2002, էջ 64:

2. Лж. Холл, Словарь сюжетов и символов в искусстве, М., 1999, стр. 124.

3. Անդ, էջ 124, 485:

Քվելլինի կտավները, որոնցում Տիրամայրը և մանուկ Հիսուսը շրջապատված են վարդի դրասանգներով:

Կարմիր վարդը նաև խորհրդանշում է նահատակների արյունը, որի կաթիլներից վարդեր են բխում: Մպիտակ վարդը նշանակն է սրբության: Իսկ դեղին վարդի խորհուրդը քախիծն է: Տարիներ առաջ տարածված մի երգում հենց այդպես էլ ասվում էր. “Желтая роза-эмблема печали”: Արևելյան պոեզիայում վարդը և սոխակը խորհրդանշում են սերը: Հիշենք Ջամիին, Հաֆեզին, Սաադիին, Նադաշ Հովնաթանին, Սայաթ-Նովային:

Անդրադառնալով Պետրոս Ղափանցու պոեզիայի խորհրդաբանությանը՝ բանասեր Թեոդիկը գրել է. «Էջմիածնի միաբան Ղափանցի Պետրոս վարդապետը «...բաղձացել է, որ «Վարդենին»՝ Հայ ազգը, նորատունկ բողբոջի...»⁴: Նույն խորհրդանիշը տեսնում ենք Գրիգորիս Աղթամարցի կաթողիկոսի «Ծաղկունք ասեն» տաղում, որի մասին գրականագետ Մայիս Ավդալբեկյանը նկատել է. «Այս դեպքում բլբուլը հեղինակ պիտի դիտել, իսկ վարդը՝ Հայրենիք»⁵:

Արևմտաեվրոպական պոեզիայում վարդին մվիրված ամենահայտնի բանաստեղծություններից է Վոլֆգանգ Գյոթեի «Վայրի վարդը»:

Գերմանագետ Լևոն Սարգսյանի փոխանցմամբ՝ գերմանական գրականագիտության մեջ ընդունված մեկնաբանությամբ վարդը կույս աղջկա խորհրդանիշն է: Աղջիկը դիմադրում է տղային, բայց ապարդյուն՝ տղան տիրանում է նրան:

Մեկնության խնդիրներ են ծառանում ոչ միայն այս կամ այն բանաստեղծության բնագիրն ընթռնելու, այլև քարգմանելու կամ երածշտության վերածելու պարագայում: Օրինակ, Ֆրանց Շուբերտի «Վայրի վարդը» երգը վկայում է, որ կոմպոզիտորի և պոետի մեկնաբանության մեջ տարածայնություններ չկան: Շուբերտի երգի խաղացկուն մեղեդին այնքան պարզ է, որ ժողովրդական երգի է մմանվում, մույնիսկ մանկական երգի: Սրան նպաստում են նաև մեղեդու հնչյունների կրկնաբանությունները, քառակուսի կառուցվածքը: Ամպաճույճ է նաև հարմոնիկ հենքը: Մեղեդին ծավալվում է մաժոր հարմոնիաների վրա: Լուսավոր մաժորում քնածող երգի 16 տակտերի ընթացքում հանդիպում ենք միայն երեք միմորային ակորդ, այն էլ հպանցիկ տեսիլքի պես չքանում են: Չարմանում ես, արդյոք սա նո՛ւյն Շուբերտն է, որը այս երգից մոտ մեկ տարի առաջ, 1814-ին կերտել է իր ամենաողբերգական երգերից մեկը՝ «Գրեթխենը ճախարակի մոտ»՝ նույն Գյոթեի խոսքերով, մինչդեռ ամսեղությունը կորցրած աղջկա վշտի մասին հետագայում այնքան ուրախ երգ է գրել:

4. Շուշանիկ Նազարյան, Պետրոս Ղափանցի, Եր., 1969, էջ 54:

5. Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, Եր., 1984, էջ 9:

Այս պարադոքսը կարելի է լուծել Ալեքսանդր Պուշկինի հայտնի բանաստեղծության օգնությամբ: Ահավասիկ.

Եթե կյանքը քեզ կխաբի,
Մի՛ զայրացիր, մի՛ սղգա,
Խոնարի եղիր ու մի լար,
Հավատա՛ լավ օր կգա:
Սրտի կյանքն ապագան է:
Ներկան՝ խոքոք ու տանջալի,
Անցողիկ է ամեն բան,
Կանցնի ու կըմոռացվի:

Ահա այսպես, երբ կյանքի բարձունքից հետադարձ հայացք ես ձգում, անցյալն այդքան ցավոտ չի ընկալվում: Այս առումով Գյոթեի «Վարդ» երգը կարծես համճարի մի ժպիտ լինի:

Նման տրամադրությամբ է համակված Ֆրիդերիկայի երգը՝ Ֆրանց Լեհարի նույնանուն օպերետից, որը նվիրված է Գյոթեի կյանքին: Օպերետում պոետի սիրեցյալ Ֆրիդերիկան հիշում է իր անցյալն ու երգում նույն «Վայրի վարդը» երգը...

Մեկնաբանության տեսակետից չի տարբերվում նաև Հայնրիխ Վեռների «Վայրի վարդը» երգը, որը գրված է Շուբերտի ազդեցությամբ: Սրանց կողքին Սալվադոր Դալիի պատկերած շքեղ վարդի պես վեր է խոյանում հայ դասական ռոմանսի հիմնադիր Ռոմանոս Մելիքյանի (1883–1933) «Վարդը»: Այս ռոմանսը և «Աշնան երգը» լույս են տեսել 1911-ին, Պետերբուրգում: Նոտաների անվանաթերթը ծաղկազարդել է մեծն Վարդգես Սուրենյանցը: «Վարդը» ռոմանսը գրված է Հովհաննես Թումանյանի թարգմանության հիման վրա՝ թարգմանություն, որ իր դասականությամբ և ժողովրդի կողմից սեփականացնելու առումով համարվում է ինքնուրույն բանաստեղծություն: Թե ինչպես է մեկնաբանել այն Մելիքյանը, կարելի է տեսնել Դալիի Սողոմոնյանին հասցեագրված նամակում. «...Ինչ կա ավելի խոր ապրեցնող մի հեռանկար, քան մահը, երբ մարդ զգում է, թե ինչքան ասելու-երգելու բան ունի, երբ տեսնում ես, որ բոլոր վառ հույսերը դեռ հեռվում են, և դու ձգտում էիր այդ գեղեցկության, բայց հանկարծ Fatum-ը (ճակատագիրը- Դ. Ե.) գալիս է... և «բայց էլ չօգնեց փշոտ վարդին...»⁶:

Արվեստագետի տազնապը արտահայտված է նաև Աբաբեկ Խնկոյանի խոսքերով գրված «Ես բլբուլ եմ» երգում, որի մասին Գ. Գյոդակյանը

6. Գ. Գյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Եր., 1960, էջ 47-48:

գրում է. «...Վշտահար սոխակի կերպարը, որից խլել են վարդը, և այլևս չի իմանում, թե այսուհետև ո՞ւմ համար պիտի երգի իր երգերը, այստեղ ավելի շատ ընկալվում է որպես ողբերգական կերպարը այն երգչի, որը կորցրել է կյանքի ամենաթանկ ու գեղեցիկ պարզը, տանջալիորեն վերապրում է իր արվեստի ավերորդությունն ու ապարդյունությունը»⁷: Ինչպես հավքերը մախազգում են մոտալուտ երկրաշարժը, այնպես էլ Ռոմանոս-«սոխակը», ասես, մախազգում էր 1915-ի հայերի ցեղասպանությունը, այնուհետև՝ 1917-ի հեղաշրջումը, որից հետո ոուս բանաստեղծ Վլադիսլավ Խոդասևիչը գրել էր.

Բավ է, պետք չէ Արվեստը վեհ,
Երկրին երգն է ափսոս,
Հանգիր, Տաստյի վառ կանթեղ,
Դու էլ լռիր, Հոմերոս...
Գեղեցիկը և հուր լեզուն
Խորթ է խուռն ամբոխին:
Հարմոնիայի սովյալ որդուն
Չի ընդունում քաղքենին...

20-րդ դարակազմից սկսած մշակույթի գոյության մասին մտահոգությունը համատարած էր: 1920-ին լույս տեսավ Օսկար Շփենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» աշխատության 2-րդ հատորը, որը ներկայացնում է համաշխարհային մշակույթի պատմության ելևէջները: Մշակույթին հերթական հարվածը հասցրեց մացիստական Գերմանիան: Ըստ էության, կոմպոզիտոր Անտոն Վեբերնը արտահայտում էր Եվրոպայի ամբողջ մտավորականության տագնապը. «Այն, ինչ կատարվում է այժմ Գերմանիայում, հավասարազոր է հոգևոր կյանքի ավերման»⁸: Ոչ պակաս ավերածությունների ակամատես ենք մահ այսօր, երբ «մշակույթը ողորմ է ինքն իր վրա»... Այնպես որ, ժամանակին Ռոմանոս Մելիքյանի մտահոգությունը տեղին էր: Պատահական չէ, որ մի գողտրիկ վարդի թառամելը նրա սրտում արձագանքվեց որպես մեծ աղետի սկիզբ:

Ռոմանոս Մելիքյանը պարզապես վերաիմաստավորել է Գյոթեի բանաստեղծությունը և ստեղծել սեփական մի գլոխգործոց...

Շուրերտի մեկնությունը պայմանավորել է իր իսկ երգի պարզ ձևը, տևողությունը, որ պարունակում է 16 տակտ, մույնը և Վեոմերի երգը, որ տևում է ընդամենը 14 տակտ: Շուրերտի երգը շարադրված է արևաշող

7. Ամյ, էջ 131-132:

8. А. Веберн, Лекции о музыке, М., 1975, стр. 26.

«սուլ-մաժոր» տոնայնության մեջ, Վեռների երգը՝ հովվերգական «Ֆա-մա-ժոր»-ում, իսկ Ռոմանոս Մելիքյանինը՝ «Լուսնի սոնատի» խորհրդավոր «դո դիեզ-մինորում»՝ համակված բեքիովեյան խստաշունչ քնարերգությամբ և դրամատիզմով: Մելիքյանի երգի մեղեդին բաղկացած է երկու մասից՝ նախերգից և կրկներգից:

Ինչպես լուսինը ամպի տակից, դաշնամուրի 6 տակտ մախանվագի ընդերքից բխում է երգի մեղեդին: Հոգոցի պես այն սկսվում է շունչ-պառուզայից՝ «Ի խորոց սրտի», մնամ Շոպենի դաշնամուրային 1-ին բալլադի քեման սկսող պառուզային: Մեղեդին աստիճանաբար բարձրանում է վեր: Հնչուժը կուտակվում է և 21-րդ տակտում՝ բարձրակետում, ամենալարված պահին հանկարծ մարում է (սուբիտո պիանիսիմո) և կրկներգում մեղեդին հետգհետե խոնարհվում է խորաշունչ պառուզաներով «կապված» և «սեկվենցիայի» վարընթաց օղակներով վերադառնում է ի «շրջանս յուր»:

Երգի առաջին մասում Գևորգ Գյոդակյանը նկատում է. «Վարդը տեսած ու մոտ վագոդ տղայի անհամբեր, բորբոքված վիճակը, քաղելու որոշումը, ապա վարդի թառամելը»:

Իրոք, 21-22 տակտերում բոլոր արտահայտչամիջոցները խորհրդանշում են թառամելու պահը, սակայն թառամելը «պրոցես» է, որը շարունակվում է մինչև երգի վերջը: Ի դեպ, վարդի ակնթարթային թառամելը տեղի է ունենում Գյոթեի «Ֆաուստում»՝ «Մեֆիստոֆելի շնչից», երբ Ջիբելը Գրեթխենի համար վարդեր էր պոկում: Ըստ Գյոդակյանի, Ռոմանոսի երգի երկրորդ մասը «արտահայտում է իրադարձության ընդհանուր ողբերգական լուծման հետ կապված ավստոսանքի ու թախծի զգացմունքներ»⁹:

Հիրավի, ավստոսանքի արտահայտությունն այնքան է տարածված հայկական երգերում, որ դրանք կարելի է բնորոշել որպես «ավստոսանքի ժանր»: Ահա «ավստոսանքի երգերից» մի քանի դարձվածներ: Օրինակ՝ «Հազար ավստս, Մոկաց Միրզեն», «Ափսոս, Անուշ, սարի ծաղիկ», «Չէ՞քո Անին ավստս է», «Բայց ավստս, որ երազ էր» և այլն: Սա պայմանավորված է այն մեծ կորուստներով, որ ունեցել է հայ ժողովուրդը:

Ի՞նչ արտահայտչամիջոցներով է կոմպոզիտորը արտահայտում ավստոսանքը:

Նախերգի նվագակցության կաշկանդված (սինկոպային) ռիթմի զըս-պանակը արձակվում է կրկներգում, ինչի հետևանքով հնչյունային զանգված պոռթկումին՝ «մակընթացությանը» հաջորդում է կրկներգի «տեղատվությունը»: Մյուս դիպուկ հնարքը հետևյալն է. մինչ մեղեդին գահավիժում է, բասը խորանում, դաշնամուրի աջ ձեռքի ակորդները հակառակ

9. Գ. Գյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան, էջ 49:

շարժումով վերընձյուղվում են՝ կրկնությամբ հանդերձ, յոթ անգամ: Տարբեր աստիճաններից վերսկսվող այդ յոթ հնչյունաբույլերը կարելի է համեմատել երկնքում ամհետացող օդապարիկների հետ, որոնք քամին պոկել է մի երեխայի ձեռքից, և մա ավստսանքով մայում է մրանց հետևից:

Կամ դա հենց պոկված վարդի բույրն է «քուլա-քուլա» գոլորշանում երկրից՝ երկինք...

Երգի ազդեցիկ արտահայտչամիջոցներից է մակ հարմոնիան: Իր երգի մեղեդին Ռոմանոս Մելիքյանը թևավորում է Վազների, Շոպենի արվեստում բյուրեղացած ռոմանտիկ հարմոնիաներով՝ ստեղծելով հնչյունային մի միկրոտիեզերք, որում ճախրում է երգը: Բավական է նշել Շոպենի հիշյալ 1-ին բալլադի թեմայի սկիզբը: Ավելին, Մելիքյանը երգում կիրառում է հետևյալ վազների անկախությունը, որ վառ կերպով արտահայտված է «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայում: Դիստոնան, լուծում պահանջող լարված ակորդը լուծվում է, ավելի ստույգ փոխակերպվում է հաջորդ լարված դիստոնան ակորդի, որն իր հերթին լուծման կարիք ունի: Այսպես, ստեղծվում է դիստոնանների մի շղթա, որը երկարաձգում է լարվածությունը և լուծումը դառնում է թվացյալ:

Հետաքրքրական գուգադիպությամբ թե՛ Վեռները և թե՛ Ռոմանոս Մելիքյանը մույն «Վարդը» երգի կրկներգերում (խսկ Շուբերտի մոտ՝ ութերորդ տակտում) կիրառել են միևնույն հարմոնիկ դարձվածը՝ այսպես կոչված, ընդհատված դարձվածք կամ, այսպես կոչված, կեղծ տոնիկա: Ամենալարված դիստոնանը՝ դոմինանտ սեպտակորդը, փոխանակ լուծվի սպասվող տոնիկայի (կոնսոնանս) մեջ, լուծվում է լադի վեցերորդ աստիճանի եռահնչյունի մեջ: Տվյալ համատեքստում այդ ժամանակավոր հանգրվանը կյանքի ընդհատման, հիասթափության, ավստսանքի տպավորություն է թողնում, ինչը համահունչ է հենց վարդի հետ կատարվածին:

«Վարդ» երգում դաշմամուրի դիստոնանսի (հարց)-կոնսոնանսի (պատասխան) հերթագայությունը, խաղը մմանեցնում է աստղերի թարթող լույսին: Երգի վերջում կոմպոզիտորը, հնարավորություն ունենալով լուծելու դիստոնանը, խուսափում է, և երգի դաշմամուրային մվագակցության վերջին ինտերվալը մնում է չլուծված, անպատասխան: Եվ ասես Ռոմանոս Մելիքյանն էլ Վահան Տերյանի պես հարցնում է. «Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես»...

Ինչպես վերը նշվեց, տարբեր ազգերի կոմպոզիտորները Գյոթեի բանաստեղծության բնագրում մույնն են տեսել, միևնույն խորհրդանիշը միանշանակ մեկնաբանել, միմյուր Մելիքյանը ստեղծել է ողբերգական հակապատկեր: Եվ դա կարելի է բացատրել Նարեկացուն բնութագրող Հովհաննես Թումանյանի հետևյալ խոսքերով. «Այստեղ («Նարեկում»- Դ. Ե.) արդեն հայի լեզուն չի, որ խոսում է, բերանը չի, որ պատմում է, կրակված սիրտն է, որ այրվում է, երկիրը բռնած, տանջած հոգին է, որ մոռնում է

մինչև երկինք»¹⁰: Հայ հոգու հիշյալ հատկությունները նկատել է նաև ֆրանսիացին՝ Ռոմեն Ռոլանը, 1906-ին Փարիզում կայացած մի համերգի առիթով, գրելով. «Երաժշտության մեջ հստակ դրսևորվեցին ազգային առանձնահատկությունները: Հայը խորն է, ողբերգական և առնական մույնիսկ իր երազկոտության մեջ»¹¹:

Հիրավի, արվեստը՝ երկրորդ իրականությունը, ավելի իրական է. այսօր չկան Թումանյանը, Գյոթեն, Շուբերտը, Ռոմանոս Մելիքյանը, չկա նաև «փոքրիկ տղան», և սակայն նրա պոկած վարդը արվեստում մնում է անթառամ և մշտաբույր:

Ամփոփելով՝ մի անգամ ևս հարկ է նշել, որ Թումանյան-Ռոմանոս Մելիքյանի «Վարդը» իր արժանի տեղն ունի արվեստի անդաստանում՝ Գյոթեն-Մոցարտի «Մանուշակի», Գյոթեն-Շուբերտի, Գյոթեն-Վեռների, Գյոթեն-Լեհարի անթառամ «ծաղիկների» կողքին: Եվ նկատի ունենալով մեկնաբանության բազմազանությունը, երախտապարտ կոմպոզիտորները վրստահորեն կարող են Գյոթեին դիմել բանաստեղծ Վահիդ Թաբրիզիի խոսքերով: «Զո վարդը, քո նոճին խել են սրտիս անդորրը, քո հակինթը մանուշակ դարձած, փթթում է հասմիկի վրա...»¹²:

10. Թումանյանը քննադատ, Եր., 1939, էջ 177-178:

11. В. Юзефович, Арам Хачатурян, стр. 62.

12. Е. Р. Яковлев, Искусство и мировые религии, М., 1977, стр. 131.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից.....	5
Միեր Նավոյան. Դանիել Երաժիշտ. Ի.-ԻԱ. դարեր.....	6

ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ, ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

«Հանիքալը դարպասների մոտ է».....	10
Մոնոդիա, պոլիֆոնիա և հոգևոր երաժշտություն	15
Մոնոդիան և պոլիֆոնիան փիլիսոփայական տեսանկյունից.....	22
Պատմության «պոլիֆոնիան»	27
Ֆոնոսֆերա՝ անադարտության ոլորտ	35
Պալինդրոմոն - դարձգիր	41

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հայնրիխ Շյուտց	47
Գեորգ Ֆիլիպ Տելեման	57
Գեորգ Ֆրիդրիխ Հենդել	62
Յոհան Սեբաստիան Բախ	75
Բախ. «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս» պասիոնը	81
Անտոնիո Վիվալդի. «Տարվա եղանակները»	84
Ֆրանց Յոզեֆ Հայդն	89
Հայդն. «Մեր խաչված Փրկչի յոթ խոսքերը»	97
Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտ. «Մահվան հետ կատակելու աստվածային արվեստը»	100
Դարերի երկխոսությունը. Մոցարտի «Բախիանան»	110
«Ռեքվիեմ».....	112
Լյուդվիգ վան Բեթհովեն. Բնություն-արվեստ	117
Ֆրիդերիկ Շոպեն. «Դու բրոնզ չեիր, այլ եթեր...»	127
Արցունք և անձրև	131

Նիկոլո Պազանիմի. «Այնտեղ, ուր վերջանում է մեր երևակայությունը, սկսվում է Պազանիմին»	136
Յոհաննես Բրամս	147
Դաշնամուրային կոնցերտ թիվ 1	158
Ռիխարդ Շտրաուս. «Սալոմե»	164
Յան Սիբելիուս. Ծրագրային ստեղծագործությունները	171
Սիմֆոնիկ պոեմ «Տապիոլյա»	173
«Բաղդասարի խնջույքը»	175
«Թախծոտ վալսը»	179
Ալբան Բերգ. Կոնցերտ ջութակի և նվագախմբի համար	181

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Կոմիտաս	186
Արամ Խաչատրյան	203
Ռ՝վ ժամանակներ, ո՛վ բարբեր	209
Ակունքների կանչը	210
Ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը	213
Մդոցից մինչև Ստրադիվարիուս	221
Ալան Հովհաննես	225

ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Բյուլլին-Ռախմանինով-Ջարյան. «Մեռյալների կղզին»	243
Ռգու ընտանիք	250
Մարոյան-Սիբելիուս	256
Գյոթեի «Վարդը» Արարատյան դաշտում	267

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱՅԻՏ
DANIEL YERAZHISHT

ԱՄԵՆՆԵՆ ՄԱՐՈՒՐ ՀԱՅԵԼԻՆ ՅԵՂԻՆ...
Ակնարկներ դասական երաժշտության մասին

THE BEST REFLECTION OF THE NATION...
Essays on Classical Music

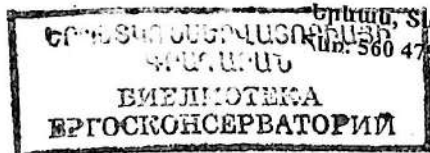
Համակարգչային շարվածքը և էջադրումը՝ Սուսաննա Ղուկասյանի
Սրբազրիչ Հեղինե Մուրադյան

Գրականության և արվեստի բանգարանի հրատարակչություն, Երևան - 2008:
Publishing House of Museum of Literature and Art, Yerevan - 2008.

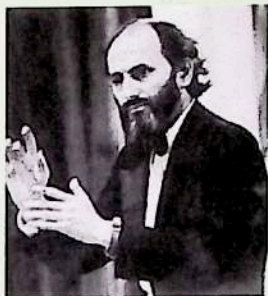
Չափանք՝ 60x84 1/16. Թուղթ՝ օֆսեթ:
17.25 տպ. մամուլ:



«Ամարաս» տպարան,
Երևան, Տիգրան 44
Տեղ. 560 479, 567 464



36794



ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ

Ծնվել է 1946 թ. Երևանում: Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական (1971) և օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժորության (1974) բաժինները, այնուհետև Մոսկվայի Չայկովսկու անվան կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան (1985)՝ պրոֆեսոր Գենադի Ռոժդեստվենսկու ղեկավարությամբ: Հիմնադրել և ղեկավարել է «Շարական», «Տաղարան», «Գանձեր» հնագույն երաժշտության համույթները: Հայկական և արևմտաեվրոպական միջնադարյան երաժշտության նմուշների նրա մշակումները՝ անսամբլի, ծայնի և երգեհոնի համար, ծայնագրվել են Ռադիոյի ֆոնդի համար, թողարկվել սկավառակներով: Անսամբլը հանդես է եկել Մոսկվայում, Ռիգայում, Տալլինում և ԽՍՀՄ այլ քաղաքներում, ինչպես նաև Ռումինիայում, Բուլղարիայում, Ավստրիայում, Հոլանդիայում և այլուր: Մասնակցել է հոգևոր երաժշտությանը նվիրված միջազգային փառատոների, Բախի և Հենդելի 300 ամյակին (Մերթբալթիկայում): Հեղինակ է բազմաթիվ երաժշտագիտական հոդվածների: 2001 թվից Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի դոցենտ է: