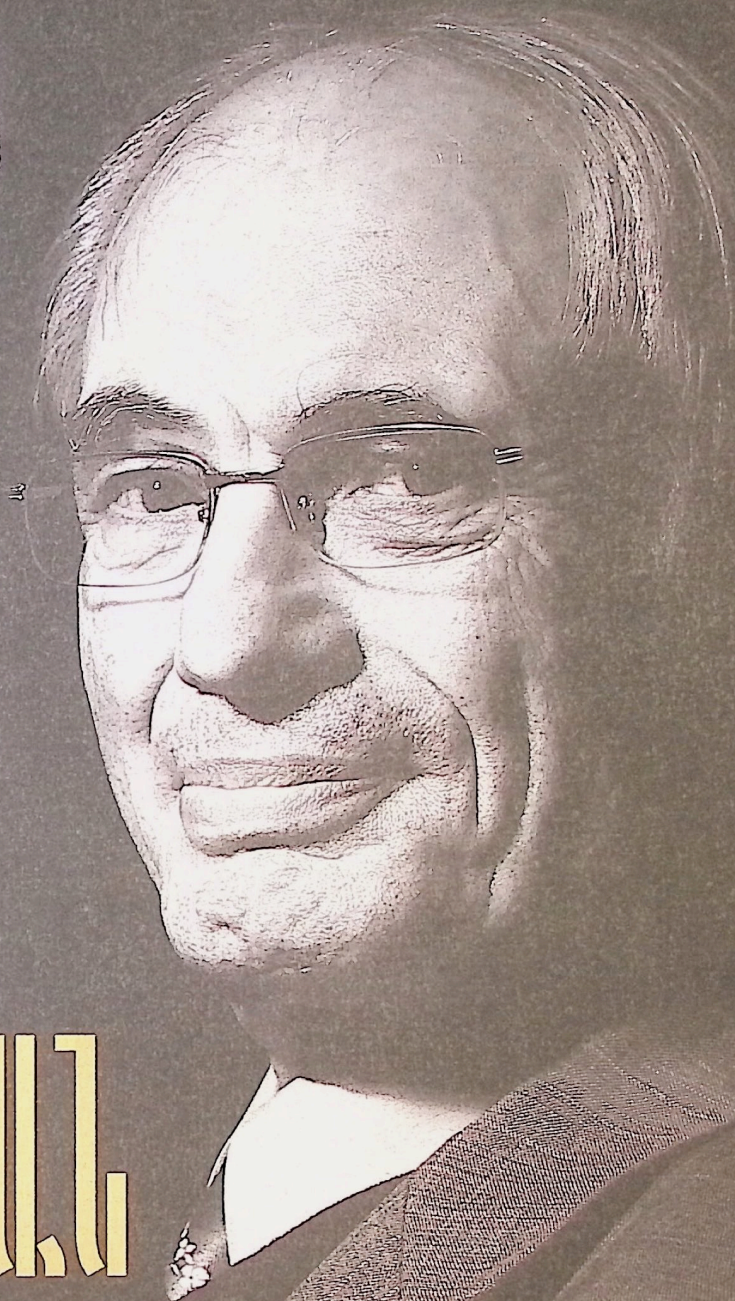


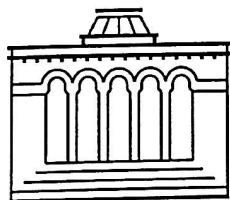
ԱՆՆԱ ԱՐԵՎԵՐԱՅԱՆ

Խ
A-80
43505



ՏԻԳՐԱՆ
ԱՆՆԱ ԱՐԵՎԵՐԱՅԱՆ

Նվիրվում է մանստրո Տիգրան Մանսուրյանի 85-ամյակին



ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆ

ԵՐԹԵՏՈՒՆԱԲԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОПИРОВАТОРИЙ

ԵՐԵՎԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2025

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АННА АРЕВШАТЯН

ТИГРАН МАНСУРЯН

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2025

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF RA
INSTITUTE OF ARTS

ANNA AREVSHATYAN

TIGRAN MANSURIAN

YEREVAN
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA
2025

Հեղինակն իր երախտագիտությունն է հայտնում
Երևանի քաղաքապետարանին, հանձին
քաղաքապետ Տիգրան Ավինյանի՝
գրքի հրատարակության ֆինանսավորման համար

ՀՏԴ 78.071.1

ԳՄԴ 85.31

Ա 865

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիտական խմբագիր՝
արվեստագիտության դոկտոր Լևոն Հակոբյան

Գրախոսներ՝
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյան,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Միքել Նավոյան

Արևշատյան Ա.

Ա 865 ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆ, մենագրություն / Ա. Արևշատյան. –
Եր., «Գիտություն» հրատ., 2025, 224 էջ + 32 էջ նկ.:

Մենագրությունը նվիրված է ականավոր կոմպոզիտոր, ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պետական մրցանակների դափնեկիր Տիգրան Եղիայի Մանսուրյանի կյանքին և ստեղծագործությանը: Ուսումնասիրության մեջ քննվում են կոմպոզիտորի բազմաժանր ստեղծագործությունը, նրա առնչությունները արդի համաշխարհային երաժշտությանը, համագործակցությունը մի շարք երևելի երաժիշտ-կատարողների հետ, ինչպես նաև նրա գեղագիտական հայացքները:

Գիրքը հասցեագրվում է Տիգրան Մանսուրյանի ստեղծագործական ժառանգությամբ հետաքրքրվող մասնագետներին և երաժշտասերների լայն շրջանակին:

ՀՏԴ 78.071.1

ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-5-8080-1558-6

© Աննա Արևշատյան, 2025

Բովանդակություն

Նախաբան	9
Առաջին գլուխ Տիգրան Մանսուրյանը կյանքի հոլովույթում	13
Երկրորդ գլուխ Տիգրան Մանսուրյանը և 20-րդ դարի երաժշտական ժառանգությունը	31
Երրորդ գլուխ Վոկալ-գործիքային ստեղծագործությունները	41
Չորրորդ գլուխ Խմբերգային և վոկալ-սիմֆոնիկ երկերը	55
Հինգերորդ գլուխ Գործիքային մենանվագ և անսամբլային երկերը	89
Վեցերորդ գլուխ Գործիքային կոնցերտները	121
Յոթերորդ գլուխ Սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները	153
Ութերորդ գլուխ Կինոերաժշտությունը	167
Իններորդ գլուխ Տիգրան Մանսուրյանի գեղագիտական հայացքները	179
Վերջաբան	189
Ամփոփում	193
Տիգրան Մանսուրյանի երկերի ցանկը	203
Մատենագրություն	213
Լուսանկարներ	225

The proposed plan for the development of the area is as follows:

1. The first stage of the plan is to develop the area for residential purposes.

2. The second stage of the plan is to develop the area for commercial purposes.

3. The third stage of the plan is to develop the area for industrial purposes.

4. The fourth stage of the plan is to develop the area for public purposes.

5. The fifth stage of the plan is to develop the area for recreational purposes.

6. The sixth stage of the plan is to develop the area for educational purposes.

7. The seventh stage of the plan is to develop the area for cultural purposes.

8. The eighth stage of the plan is to develop the area for health purposes.

9. The ninth stage of the plan is to develop the area for social purposes.

10. The tenth stage of the plan is to develop the area for religious purposes.

11. The eleventh stage of the plan is to develop the area for artistic purposes.

12. The twelfth stage of the plan is to develop the area for scientific purposes.

*Հզույշ եմ գործածում ստեղծարար, ստեղծագործ, ստեղծել բառերը:
Ստեղծողը Աստվածն է, մերը աշխարհն է, հնարավորինս այդ
ուղղությամբ գնալն է...*

Տիգրան Մանսուրյան

ՆԱԽԱԲԱՆ

Տիգրան Մանսուրյանը հայ արդի երաժշտության ամենահայտնի դեմքերից է: Նրա երկերը վաղուց գրավել են իրենց արժանի տեղը հայ նորագույն երաժշտության ոսկե ֆոնդում և ճանաչվել միջազգայնորեն: Ժամանակակից արտահայտչամիջոցների կիրառումը միաձուլվում է նրա ստեղծագործության մեջ ազգային երաժշտության, մասնավորապես Կոմիտասի ավանդույթների հետ: Չափազանց մեծ է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ընդգրկումը՝ սկսած կինոերաժշտությունից, որտեղ նա իրեն դրսևորել է որպես ցայտուն մելոդիստ, մինչև նորագույն ակադեմիական երաժշտության ամենաբարդ մտածողության արտահայտությունները, ինչն իր ինքնատիպ արտացոլումն է ստացել նրա բազմաթիվ երկերում, ներկայացնելով նրան որպես հայ արդի երաժշտության առաջատար կոմպոզիտոր:

Շոնդալից էր Մանսուրյանի մուտքը 1960-ականների կեսերին երաժշտության մեջ: Տակավին երիտասարդ, նա գրեթե միաժամանակ հանդես եկավ տարբեր ժանրերի երեք նշանակալի գործերով, որոնց վերապահված էր ծրագրային դերակատարում ունենալ հայ նոր երաժշտության անդաստանում: Դա սիմֆոնիկ նվագախմբի համար «Պարտիտա»-ն էր (1965), որն իր դիպլոմային աշխատանքն էր կոնսերվատորիայում անվանի կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանի մասնագիտական դասարանն ավարտելիս, այնուհետև՝ քույրակցան «Չորս հայրեն»-ները՝ կանացի ձայնի և դաշնամուրի համար (1967), որոնք շատ շուտով արժանացան նաև համամիութենական ճանաչման և բարձր գնահատականի: Նույն թվականին ստեղծվեց և Դաշնամուրային սոնատը: Արդեն այն ժամանակ ակնհայտ էր, որ այդ գործերից յուրաքանչյուրը նոր ուղիներ է բացում հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Եթե նվագախմբային «Պարտիտա»-ն նոր շնչով և երանգներով էր հարստացնում էդվարդ Միլզոյանի Սիմֆոնիայով և

Ղազարոս Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոյով ազդարարված հայկական, պայմանականորեն ասած, նեոկլասիցիզմի դրսևորումը, ապա Քուչակյան հայրենները, նոր խոսք լինելով այդ տարիների վոկալ-կամերային ժանրում, վերակոչում էին Կոմիտասի և հայ միջնադարյան մասնագիտացված ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ երգարվեստի ավանդույթները: Սկզբունքորեն այլ գեղագիտական կոմպոզիցիոն խնդիրներ էր առաջ քաշում Դաշնամուրային սոնատը, որը հիմնված էր հետպատերազմյան արևմտաեվրոպական ավանգարդից ներագրված մտածողության և հնչյունային նուրբ կառույցների վրա: Հայ նորագույն երաժշտության մեջ Տիգրան Մանսուրյանն էր, ով ստեղծեց առաջին դողեկաֆոնային գործը (Սոնատ N 2 ջութակի և դաշնամուրի համար, 1966), դիմեց ոչ ավանդական գործիքային համույթներին («Տետր ողբագին տաղերգության», Խաչատուր Կեչառեցու խոսքերով՝ երեք արական ձայների, ֆլեյտաների, լարայինների և բոնգերի համար, 1966), անդրադարձավ հայ միջնադարյան աշխարհիկ քնարերգությանը («Տետր ողբագին տաղերգության», «Չորս հայրեն ըստ Նահապետ Քուչակի», 1967) և հոգևոր երգարվեստին («Սաղմոս» երկու ֆլեյտայի և ջութակի համար, 1966):

1960-80 թթ. Մանսուրյանն արդյունավետ համագործակցեց նաև հայ մեծանուն կինոբեմագրիչների հետ (Սերգեյ Փարաջանով, Հենրիկ Մալյան, Բագրատ Հովհաննիսյան, Սերգեյ Իսրայելյան, Ալբերտ Մկրտչյան և ուրիշներ)՝ դառնալով հայ կինոյի ամենապահանջված կոմպոզիտորը: Այդ համագործակցության արդյունքում ստեղծված ֆիլմերի կինոերաժշտությունը մեծ ժողովրդականություն է վայելում և ապրում է ինքնուրույն համերգային կյանքով: 1985 թ. կոմպոզիտորը ՀԽՍՀ պետական մրցանակի է արժանացել «Ազավոր ձյունը» կինոֆիլմի երաժշտության համար, որը, ըստ Ա. Թրուայայի վեպի, նկարահանել է ռեժիսոր Յու. Երզնկյանը:

Շատ արգասավոր էր համագործակցությունն ականավոր մենակատարների և դիրիժորների հետ, որոնք մեծապես նպաստել են կոմպոզիտորի ստեղծագործության հանրահռչակմանը: Այդ համագործակցության արդյունքում ծնվել են մի շարք երկեր, մասնավորապես գործիքային կոնցերտներ և պիեսներ, վոկալ-կամերային և խմբերգային ստեղծագործություններ, սիմֆոնիկ «Պրելյուդները», «Գիշերային երաժշտությունը», «Ռեքվիեմ»-ը և այլ նշանակալի գործեր: Թվարկված երկերից Քուչակյան «Չորս հայրենները» և սիմֆոնիկ «Պարտիտան» արժանացել են ՀՍՍՀ

¹ Նույն ուղիով ընթացան նաև Մարտուն Իսրայելյանը («Տաղերի տետր», Գրիգոր Նարեկացու խոսքերով՝ մեցցո-սոպրանոյի, ֆլեյտայի, կլառնետի և հարվածայինների համար (1972), Երվանդ Երկանյանը («Դիվանի» վոկալ շարք մեցցո-սոպրանոյի և դաշնամուրի համար՝ Ֆրիկի խոսքերով (1970), «Canticle» Ներսես Շնորհալու «Առավոտ լուսոյ»-ի խոսքերով՝ 4 կանացի ձայնի, 6 ֆլեյտաների, նախապատրաստված դաշնամուրի և հարվածայինների համար, 1975), Վահրամ Բաբայանը (Սոնատ դաշնամուրի և լիտավրների համար, 1970) և ուրիշներ:

Կոմերիտմիության մրցանակի (1965), իսկ պետական մրցանակների՝ թավջութակի և լարային նվագախմբի համար թիվ 2 կոնցերտը և «Թովեմ» պիեսը անսամբլի համար (1981) և «Ռեքվիեմ»-ը (2013):

Ուշագրավ է Տ. Մանսուրյանի անդրադարձը հայ միջնադարյան պոեզիային և հոգևոր երգաստեղծությանը: Վաղ շրջանում ստեղծած Քուչակյան 4 հայրեններից և Խաչատուր Կեչառեցու խոսքերով վոկալ-գործիքային շարքից հետո՝ տարիներ անց, այդ անդրադարձը ձեռք բերեց շարունակական, մնայուն բնույթ՝ առանցքային տեղ գրավելով կոմպոզիտորի ստեղծագործական հայեցակարգում: Հայ միջնադարյան արվեստի հանդեպ տաժաժ հետաքրքրությունն ու սերն արտահայտվել են այնպիսի գործերում, ինչպիսիք են սոպրանոյի և կամերային նվագախմբի համար սբ. Մեսրոպ Մաշտոցի և սաղմոսների հատվածների հիման վրա «Ողորմեա»-ն՝ (1989), «Երեք միջնադարյան տաղ»-երը ալտի և հարվածայինների համար (1998-2004): Այնուհետև ստեղծվեցին Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարքը մենանվագող ալտի և արական վոկալ համույթի համար (1998), «Մոտետ»-ը՝ երկու երգչախմբի համար Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան»-ից քաղված խոսքերով (2000) և այլն:

Վերջին տարիներին Տիգրան Մանսուրյանն ավելի հաճախ է դիմել միջնադարյան հայ և արևմտաեվրոպական բանաստեղծությանը: Դրա խոսուն վկայություններն են «Հաւատով խոստովանիմ»-ի երկրորդ տետրը (2018), Դանթե Ալիգիերիի մահվան 700-ամյակի առիթով «Աստվածային կատակերգության» մասերից մեկի հիման վրա՝ «Purgatorio»-ն («Քավարան»), (2021), Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության երկու շարականների խոսքերի հիման վրա «Օրհներգ - Նաւապետ բարի» երկը՝ բարիտոնի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի (2022), «10 հայրեններ»-ը a cappella երգչախմբի համար (2020-2023):

Ուսումնասիրողների հետաքրքրությունը Մանսուրյանի ստեղծագործության հանդեպ միշտ էլ նկատելի է եղել: Երաժշտագետները, սկսած նրա առաջին քայլերից, տարբեր առիթներով անդրադարձել են նրա երկերին. գրվել են ստեղծագործական դիմանկարներ և վերլուծական հոդվածներ: Հեղինակների թվում են հայ, ռուս, ֆրանսիացի, գերմանացի, ամերիկացի երաժշտագետներ և երաժշտական քննադատներ: Հաճախակի են եղել նաև լրագրողների հարցազրույցները կոմպոզիտորի հետ:

Սակայն նման հեղինակի հսկայական երաժշտական ժառանգության վերաբերյալ առ այսօր չի ստեղծվել մի ամբողջական ուսումնասիրություն, ինչի անհրաժեշտությունը վաղուց էր զգացվում: Մանսուրյանի տարբեր ժանրերին պատկանող երկերը, մասնավորապես վոկալ, խմբերգային շարքեր, գործիքային կոնցերտներ, կամերային անսամբլային և մենանվագ գործիքների համար երկերն արժանի են քննվելու առանձին ուսումնասիրություններով, ինչը, ըստ երևույթին, ապագայի գործ է: Սակայն այսօր էլ ակնհայտ է, որ թվարկած ժանրերի երկերը հայ նորագույն երաժշտության մեջ ձևավորել են որոշակի դպրոց,

մշակույթ և ճաշակ, որոնք կարելի է անվանել մանսությանական: Դրանց հիմքում ազգային և համաշխարհային երաժշտական ավանդույթների արդիականությանը համահունչ և ինքնատիպ համադրումն է, ինչը միանշանակ ազդեցություն է թողել հաջորդ սերունդների ստեղծագործողների վրա՝ շարունակելով ներագրել առ այսօր:

Ներկա աշխատության նպատակն է ընդհանուր առմամբ հնարավորինս լայն լուսաբանել Տիգրան Մանսությանի կյանքի անցած չափազանց հագեցած ճանապարհը, քննարկել կոմպոզիտորի վաստակը, բացահայտել նրա ժառանգության ինքնատիպությունը, արդիական հնչեղությունը և ազդեցությունը: Միաժամանակ ձգտել ենք խուսափել շարադրանքի զուտ ակադեմիական ուղղվածությունից՝ չճանրաբեռնելով ընթերցողին նեղ մասնագիտական վերլուծություններով, այլ դարձնել շարադրանքն ավելի մատչելի և անմիջական՝ նկատի ունենալով կոմպոզիտորի անձի հանդեպ երաժշտասերների լայն զանգվածների հետաքրքրությունը: Այսպիսով, ներկա աշխատությունը Տիգրան Մանսությանի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված առաջին մենագրությունն է:

Իմ խորին երախտագիտությունն եմ հայտնում մաեստրո Տիգրան Մանսությանին՝ իր տրամադրած նյութերի, մտքերի, դիտարկումների, իր հիշողություններով կիսվելու համար:

Շատ շնորհակալ եմ գրքի գիտական խմբագիր, ՌԴ արվեստագիտության ինստիտուտի երաժշտության տեսության բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր Լևոն Հակոբյանին՝ արժեքավոր խորհուրդների և ճշգրտումների համար:

Հաճելի պարտքս եմ համարում շնորհակալություն հայտնել նաև նրանց, ովքեր նույնպես նպաստել են այս ուսումնասիրության կայացմանը. ամուսնուս՝ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պետական մրցանակների դափնեկիր, պրոֆեսոր, կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանին՝ գրքի տեքստին ծանոթանալու և իր դիտողությունների համար, դաշնակահար, կոմպոզիտոր և երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու Արթուր Ավանեսովին, մաեստրոյի օգնական Շադիկ Արծրունի-Շահինյանին մշտական աջակցության համար, ինչպես նաև ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Աննա Ասատրյանին, ով գրքի ստեղծման բոլոր փուլերում եղավ իմ կողքին՝ քաջալերելով աշխատանքս:

Առաջին գլուխ

Տիգրան Մանսուրյանը կյանքի հոլովույթում

Տիգրան Մանսուրյանը ծնվել է Բեյրութում 1939 թվականին: Հայրը՝ Եղիա Մանսուրյանը, Հալեպում ծնված, արմատներով Տիգրանակերտից (Դիարբեքիր), լուսանկարիչ էր: Մայրը՝ Աննա Փամբուկյանը, ծնունդով մարաշցի, տնային տնտեսուհի էր: Ցեղասպանության հետևանքով երկուսն էլ հայտնվել էին Հալեպի որբանոցներում: Ըստ կոմպոզիտորի պատմածի՝ ծնողները մտերմացել են երաժշտության շնորհիվ. «...երկուսն էլ երաժշտականորեն օժտված մարդիկ էին, սիրում էին երգել ժողովրդական և Կոմիտասի երգերը»²: Հայրը, որը շատ լավ ձայն ուներ, ինքնուս նաև դաշնամուր էր նվագում: Մայրը իր առաջին իսկ վաստակած գումարով պատեֆոն և ձայնապնակներ էր գնել, իսկ հայրը սկսել էր նրան այցելել՝ միասին երաժշտություն լսելու նպատակով: Նրանց չորս զավակները՝ Տիգրանը, Մհերը, Սոնան և Արաքսը, բոլորն էլ ծնվել են Բեյրութում: Հայրենադարձվելուց հետո արդեն Հայաստանում նրանցից երեքը ստացան բարձրագույն կրթություն՝ դրսևորելով իրենց ընդունակություններն արվեստի տարբեր բնագավառներում: Եղբայրը՝ Մհերը, ավարտելով Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտը, դարձավ նկարիչ, իսկ կրտսեր քույրը՝ Արաքսը, ավարտեց կոնսերվատորիայի վոկալ բաժինը: Հետագայում նա դարձավ Երևանի Ա. Սպենդիարյանի, իսկ 1990-ականներին՝ Սիդնեյի օպերային թատրոնի մենեդջուհի: Եվ Տիգրանը, և Արաքսը պատմում են, որ իրենց ընտանիքում օրը սկսվում էր երգելով: Երգում էին բոլորը միասին: Մանսուրյանների ընտանիքում երաժշտության նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք և սեր էր տիրում: Իր հարցազրույցներից մեկում կոմպոզիտորը հիշում էր. «Հորս երազանքն էր, որ երաժիշտ դառնամ»: Երկու տարի փոքրիկ Տիգրանը հաճախեց Բեյրութի կաթոլիկ ֆրանսիական դպրոց: Նրա հիշողության

² Տվյալ գլխում և առհասարակ մենագրության մեջ օգտագործված Տիգրան Մանսուրյանի ասույթները քաղված են տարբեր տարիներին նրա գրած հրապարակախոսական հոդվածներից, հեռուստատեսային հաղորդումներից, հարցազրույցներից և հեղինակի հետ անձնական զրույցներից:

մեջ են մնացել վանական դպրոցի խիստ կարգուկանոնը, ամենօրյա առավոտյան աղօթքը, ֆրանսերենի առաջին դասերը...

Միջերկրական ծովի ափին փռված, հարավային գեղեցիկ բնությամբ և տաք կլիմայով աչքի ընկնող Բեյրութից հետո 1947թ. հայրենադարձված ընտանիքը հայտնվեց Շիրակի մարզի սահմանամերձ Պեմզաշեն գյուղում, ապա՝ Արթիկում: Վրա հասան փորձություններով լի տարիները: Շրջիկ լուսանկարչի վաստակը չէր բավականացնում՝ ընտանիքն ապահովելու համար, և պատանի Տիգրանը, որը երեխաներից ավագն էր, հաճախ օգնում էր հորը, հատկապես շրջակա գյուղերում լուսանկարներ ստեղծելով: Բարեբախտաբար, մայրն աշխատանքի անցավ հացի փռում: Չնայած դրան, ինչպես և հետպատերազմյան շրջանի բազմաթիվ ընտանիքներում՝ թե՛ տեղացի, թե՛ հայրենադարձ, երեխաներն ապրում էին կիսաքաղց մի մանկություն: Կոմպոզիտորը հիշում է, որ մայրն ամեն գիշեր հելունով հյուսում էր Մարաշի ավանդական նախշերով կազմված անձեռոցիկներ, որոնք փոքրիկ Տիգրանը լույսը բացվելուն պես տանում էր վաճառելու հացի խանութի մոտ: Որպես կանոն դրանցից գոնե մեկը վաճառվում էր: Դրանով ապահովվում էր օրվա մեկ կիլոգրամ հացը...

Արթիկում է 8-ամյա Տիգրանը սովորել հայոց գիրն ու այբուբենը: Մեր զրույցներից մեկի ժամանակ մաեստրոն պատմեց, որ առաջին անգամ դպրոց մտնելիս հայտնվել է մի մութ և երկար միջանցքում, որտեղ պատերին կախված էին ինչ-որ մարդկանց պատկերներ: «Դպրոցում ու՛մ պատկերները պետք է կախված լինեին՝ Աբովյան, Թումանյան, Պուշկին, Տոլստոյ... Ես չգիտեի, թե դրանք ովքեր են, բայց զգացի, որ պետք է նրանց ճանապարհով ընթանամ»:

Արթիկի բանվորական ակումբը յուրովի մշակույթի տան դեր էր կատարում: Այդտեղ լարից ընկած գերմանական մի դաշնամուր կար, որի առջև հայրը հաճախ նստում, նվագում էր: Այդ դաշնամուրը, ինչպես ինքը մաեստրոն է վկայում, իր կյանքում բախտորոշ նշանակություն ունեցավ: Մի անգամ, երբ մոր խնդրանքով ակումբ է գնում՝ հորը տուն կանչելու, տեսնում է, որ հայրը, դաշնամուրի մոտ նստած, նվագում է: Հայրը գնում է տուն, իսկ դաշնամուրի մոտ նստում է Տիգրանը: «Էդ նստելն էր, այլևս չկարողացա բաժանվել», – պատմում է կոմպոզիտորը: Սկսում է ինչ-որ հնչյուններ, մեղեդիներ փորձել արտաբերել, բայց ոչ ավելին: Երաժշտական տարրական գրագիտություն անգամ չունեն: Հետո Արթիկի գրախանութում հանդիպում է Ռ. Աթայանի խմբագրությամբ (ով հետագայում իր ուսուցիչներից մեկն էր լինելու կոնսերվատորիայում) լույս տեսած մի գրքույկ՝ «Երաժշտական տերմինների համառոտ բառարանը»: Գիրքը դառնում է նրա մշտական ուղեկիցը, գրպանի գիրքը: Ահա այդ գրքույկի ձեռքբերումով էլ սկսվում է նրա երաժշտական ինքնակրթության տևական և ջանադիր շրջանը: Տիգրանն ինքնուրույն է սովորել նոտագրությունը, երաժշտության տեսության և սոլֆեջոյի հիմունքները, որովհետև հայրենադարձ ընտանիքն ուսուցիչ վարձելու հնարավորություն չունեի:

Առանձնահատուկ հիշում է Հառիճավանքը: «Հայրիկիս հետ գնում էինք Հառիճ: Եկեղեցական տոների ավանդական վայր էր, որտեղ շրջակա գյուղերից երիտասարդներ էին հավաքվում, երգում, պարում էին: Այդ ամբողջ տարածքը (Հառիճավանքի կողքի) երգող-պարողների մի արտակարգ գեղեցիկ գորգ էր, – պատմում է մաեստրոն, – ամեն մի քանի մետրը մեկ մի ուրիշ մեղեդի էր, մի ուրիշ ժողովրդական երգ, մի ուրիշ նվագ, մի ուրիշ պար: Դա իսկապես դայրոց էր, և առհասարակ ես շատ աղքատ կլինեի, եթե չունենայի այդ տարիների հետպատերազմյան շրջանի ժողովրդական երգը, բառ ու բանը: Ես պատերազմից հետո եկա և հասա, հասցրի ականատես լինել դրան»³:

Օրերից մի օր ակումբի մոտով անցնելիս Տիգրանը լսում է ներսից եկող դաշնամուրի անսովոր հնչյուններ: Նման նվագ նա Արթիկում չէր լսել: Ներս մտնելով՝ տեսնում է, որ անծանոթ մի մարդ զբաղված է անհասկանալի մի գործով: Պարզվում է, որ եկել էր դաշնամուր լարողը՝ Վանյա Շահատունի անունով: Խոսքի բռնվելով նրա հետ՝ Տիգրանն ասում է, որ ուզում է կոմպոզիտոր դառնալ և անգամ մտադիր է օպերա գրել ըստ Շիրվանզադեի «Արտիստը» վիպակի: Տեսնելով Տիգրանի՝ երաժշտության հանդեպ տաժած սերը, Շահատունին որոշում է, որ այս պատանուն հարկավոր է օգնել: Տեղվոյն վրա մի նամակ է գրում՝ ուղղված Լենինականի Բ. Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանի տնօրենին: Այդ նամակի շնորհիվ Տիգրանը հայտնվեց երաժշտական ուսումնարանում՝ ընդունվելով խմբավարական բաժին: Ի դեպ, այդ տարիների ուսումնարանի տնօրեն Ֆելուշ Մկրտչյանին կոմպոզիտորն առ այսօր հիշում է մեծ ջերմությամբ՝ մարդկային բարձր արժանիքների և իր հանդեպ մշտական հոգատար վերաբերմունքի համար⁴:

Մի կարճ ժամանակահատված պարապելով նաև վաստակաշատ մանկավարժ, կոմպոզիտոր Ազատ Շիշյանի դասարանում՝ 1956-ին նա ընտանիքով տեղափոխվեց Երևան՝ շարունակելով ուսումնարանը արդեն Ռոմանոս Մելիքյանի անվան ուսումնարանում՝ անվանի կոմպոզիտոր Էդվարդ Բաղդասարյանի մոտ: Հիշելով իր առաջին հանդիպումը Էդվարդ Բաղդասարյանի հետ՝ կոմպոզիտորը հաճախ է վերհիշում ուսուցչի խոսքերն այն մասին, թե «իսկական կոմպոզիտորը նա չէ, ով երաժշտություն է գրում, այլ նա, ով չի կարող երաժշտություն չգրել»: Այդ նշանաբանն ապագա կոմպոզիտորի համար դառնում է ուղեցույց:

Իբրև անձնավորություն՝ նա չափազանց շփվող, մարդկանց դեպի իրեն ձգող, քաղաքացիական գործուն դիրքորոշում ունեցող անհատ է, բազմաթիվ հարցազրույցների, հեռուստահաղորդումների և

³ Armenia TV. «Վերնիսած». Տիգրան Մանսուրյանի 80-ամյակին նվիրված հաղորդում, 2019, սեպտեմբեր:

⁴ Նշենք, որ 2023թ. հուլիսի 21-ին Գյումրիի Վ. Աճեմյանի անվան դրամատիկական թատրոնում կայացած հեղինակային սիմֆոնիկ համերգը (Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Սերգեյ Սմբատյան) կոմպոզիտորը հոգու պարտք է համարել նվիրել Ֆ. Մկրտչյանի հիշատակին:

քննարկումների մասնակից: Ինտելեկտուալ, որը ժամանակին շփվել է Երևանի այնպիսի ոչ ֆորմալ մտավորականության ներկայացուցիչների հետ, ինչպիսիք էին համալսարանի արտասահմանյան գրականության ամբիոնի դասախոս Լևոն Ներսիսյանը, գրականագետներ Վիգեն Իսահակյանը, Ալբերտ Կոստանյանը, լեզվաբան և փիլիսոփա Էդմոնդ Ավետյանը, գրող Կոստան Զարյանը: Շուտով նրա մտերմական կապերն էլ ավելի են ընդլայնվում: Ինչպես ինքն է պատմում. «այդ տարիներին, եթե քիչ թե շատ ապագա խոստացող մեկն էիր, մեր մեծերը նկատում էին քեզ և թույլ տալիս մտնել իրենց շրջանակը: Դա վերաբերում է առաջին հերթին Մարտիրոս Սարյանին, Երվանդ Քոչարին, Կոստան Զարյանին, Վարդան Աճեմյանին, Համո Սահյանին, Պարույր Սևակին...»:

Հետագայում այդ շարքը համալրվեց նոր մտերմությամբ նկարիչներ Հակոբ Հակոբյանի, Մինաս Ավետիսյանի, արձակագիրներ Հրանտ Մաթևոսյանի և Աղասի Այվազյանի, դերասաններ Սոս Սարգսյանի, Խորեն Աբրահամյանի, կինոռեժիսոր Սերգեյ Փարաջանովի, Հենրիկ Մալյանի և կինովավերագրող Արտավազ Փելեշյանի հետ:

Տիգրան Մանսուրյանը շատ վաղ է կապվել գրականության, հատկապես հայ գրականության և պոեզիայի հետ: Պատանեկության և երիտասարդության տարիներին բանաստեղծություններ է գրել (ընդհուպ մինչև 1969 թ.), ինչից, սակայն, հետագայում հրաժարվել է՝ զգալով, որ իրենը երաժշտությունն է: Սակայն ջերմ սերը գրականության, բանաստեղծության հանդեպ պահպանվեց ողջ կյանքում, ինչը տվեց իր պտուղները, մասնավորապես հայ բանաստեղծների խոսքերով ստեղծված վոկալ շարքերում և խմբերգային կտաժներում: «Հայ գրողների բառերը ինձ հնչյուններ են թելադրում», - ասել է նա մի առիթով:

Սկսած 1960-ականներից՝ Տ.Մանսուրյանը հաճախ է իր հայացքներն ու գաղափարներն արտահայտել մամուլում, զանազան հանդեսներում, ինչպես, օրինակ, 1960-ականների «ձնհալի» շունչն արտահայտող՝ արձակագիր Վարդգես Պետրոսյանի հիմնադրած «Գարուն» ամսագրում՝ ցուցաբերելով գրական խոսքի և բանավեճի հրաշալի հակում: Նա հեղինակ է բազմաթիվ հոդվածների, որոնք անդրադառնում են XX դարի խոշորագույն ստեղծագործողների տարելիցներին, արժևորում նրանց ժառանգությունը⁵: Մի շարք հոդվածներ վերաբերում են Կոմիտասին, Ա. Խաչատրյանին, հայ ժողովրդական երաժշտության նշանակությանը արդի կոմպոզիտորական արվեստի համար և այլն: Այդ է պատճառը, որ հետագայում Տ. Մանսուրյանին սկսեցին հաճախ դիմել որևէ հրատապ խնդրի շուրջ

⁵ Նրա «Կենսամատենագիտությունը» ներկայացնում է նաև կոմպոզիտորի այդ տարիների ելույթները մամուլում, որոնք նվիրված էին XX դարի երաժշտության խոշորագույն դեմքերին՝ Ստրավինսկուն, Շյոնբերգին, Վեբերնին, Շոստակովիչին, Խաչատրյանին և այլոց, անդրադառնում էին ազգային երաժշտարվեստի այլևայլ խնդիրներին՝ ժողովրդական երգ, Կոմիտաս, արդի կոմպոզիտորական ստեղծագործություն, կատարողական արվեստ և այլն. Տե՛ս Տիգրան Մանսուրյան, Կենսամատենագիտություն, խմբ.՝ Հովի. Այվազյան, Երևան, «Գիրք», 2014, էջ 14-41:

իր կարծիքը հրապարակավ արտահայտելու կամ որևէ ստեղծագործողի ժառանգության հրատարակման առիթով ներաճական կամ առաջաբան գրելու խնդրանքով: Այդպես, օրինակ, երբ «Սարգիս Խաչենց» հրատարակչությունը նախաձեռնեց Կոմիտաս վարդապետի «Ուսումնասիրություններ և Յօդուածներ երկու գրքով» կարևոր հրապարակումը (2005, 2007), երկհատորյակի ներաճականն առաջարկվեց գրել հենց Տիգրան Մանսուրյանին, ինչը նա կատարեց իրեն հատուկ բանիմացությամբ, գրչի հմտությամբ և Կոմիտասի անձի հանդեպ մեծ նրբազգացությամբ:

Տիգրան Մանսուրյանը շատ հետաքրքիր գրուցակից է, նրան կարելի է ժամերով լսել: Բացառիկ հիշողություն և հսկայական գիտապաշար ունեցող, համաշխարհային գրականությանը քաջաճանոթ մտավորական է: Զրույցի ժամանակ հաճախ կարող է Շեքսպիրի, Դոստոևսկու, Ֆոլկների, Կամյուի երկերից ասույթներ մեջբերել⁶: Սիրում է տարբեր զավեշտալի (և ոչ այնքան) պատմություններ պատմել հայոց մեծերից՝ Մարտիրոս Սարյանի, Արամ Խաչատրյանի, Գուրգեն Մահարու, Համո Սահյանի կյանքից և առօրյայից: Նրանց կյանքի դրվագները, խոսքը, արտահայտած մտքերը վերարտադրում է հաճույքով, բարձր վարակիչ ծիծաղով ուղեկցելով պատմածը: Այլ կերպ ասած, Տիգրան Մանսուրյանն օժտված է մի հատկությամբ, ինչն անվանում են խարիզմա, և դա է ձգում իր հանդեպ ամենատարբեր մարդկանց, հատկապես երիտասարդներին, ուսանողությանը:

Ժամանակին «Ա1+» հեռուստաալիքը մի հաղորդաշար էր նախաձեռնել՝ «Իմ գրադարանը» վերնագրով, որտեղ ելույթ էին ունենում մեր երևելի արվեստագետներն ու գրողները՝ պատմելով, թե ինչպիսին է իրենց գրադարանը, ինչ գրքեր և ինչ հեղինակներ են նախընտրում: Այդ հաղորդաշարի հերթական հյուրերից էր նաև Տիգրան Մանսուրյանը, որը շատ ուշագրավ մի դրվագ պատմեց իր կյանքից: Խորհրդային Միությունում արտասահմանյան ամբողջ գրականությունը մատչելի էր հիմնականում ռուսերեն: Բայց ինքն այդչափ ռուսերեն չգիտեր, որպեսզի կարողանար ազատորեն օգտվել իրեն հետաքրքրող գրքերից: Որոշում է կարդալ, թեկուզ առանց հասկանալու, հաղթահարելով անհասկանալի

⁶ Երբեք չեմ մոռանա, թե ինչպես ինձ ծանոթացրեց Տիգրան Մանսուրյանի հետ իմ համակուրսեցի ընկերը, կոմպոզիցիայի բաժնի ուսանող և ապագա ամուսին Երվանդ Երկանյանը, ում Մանսուրյանի հետ կապում էր նաև հայրենադարձի ընտանիքի գավակ լինելու և Լենինականի Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանում՝ թեև տարբեր տարիներին, նույն ուսուցիչների մոտ ուսանելու հանգամանքը: Ծանոթությունը տեղի ունեցավ 1971 թ. ապրիլի 4-ին Մանսուրյանեց հին տանը՝ Աղայան փողոցում: Այդտեղ հաճախ էին հյուրընկալվում կոմպոզիցիայի բաժնի ուսանողները: Հավաքվում էին՝ Տ. Մանսուրյանի հարուստ ծայնադարանի նորագույն արևմտաեվրոպական, այդ տարիներին «կիսաարգելված» ավանգարդիստ հեղինակների երաժշտությանը ծանոթանալու: Իմանալով, որ ֆրանսերենի եմ տիրապետում, իմ այն ժամանակվա «XX դարի երաժշտություն» հատուկ դասընթաց վարող կոնսերվատորիայի դասախոսը՝ Տիգրան Մանսուրյանը, գրադարակից իսկույն հանեց Ա.Կամյուի «Noces, L'été» էսսեների ժողովածուն և մակագրելով նվիրեց ինձ: Այդ գիրքն առ այսօր ես սիրով պահում եմ իմ գրադարանում:

բառերն ու դարձվածքները, փորձելով կռահել դժվարամարս տեղերի իմաստը: «Ես հիշեցի, – պատմում էր մաեստրոն, – որ այդպես է վարվել Ստրավինսկին, որը վատ գիտեր անգլերեն, բայց ստիպված էր տիրապետել լեզվին, այն էլ շատ ավելի առաջացած տարիքում՝ Միացյալ Նահանգներ տեղափոխվելուց հետո: Այդպես սկսեցի կարդալ ինձ հետաքրքրող հեղինակներին»: Եվ ինչպես մաեստրոն մեր զրույցներից մեկի ընթացքում ասաց, առաջին գիրքը, որը վերցրել է՝ ռուսերեն կարդալու համար, Էռնեստ Հեմինգուեյի հատորյակն է եղել:

Երիտասարդ Տիգրան Մանսուրյանի ձևավորման վրա նշանակալի ազդեցություն է թողել նրա մշտական ներկայությունը Մարտիրոս Սարյանի օջախում՝ շփումները Վարպետի, նրա ընտանիքի անդամների և հյուրերի հետ: Կոնսերվատորիայի ուսանողի համար դա, անկասկած, ճակատագրի նվեր էր: Բանն այն է, որ նա ուսանում էր Մարտիրոս Սարյանի որդու՝ անվանի կոմպոզիտոր և այդ տարիների կոնսերվատորիայի ռեկտոր Ղազարոս Սարյանի մասնագիտական (կոմպոզիցիայի) դասարանում: Դասերը տեղի էին ունենում ոչ միայն կոնսերվատորիայում, այլև հաճախ հանգամանքների բերումով ուսուցչի տանը: Լազար Մարտիրոսովիչը, ինչպես նրան բոլորն էին դիմում, առանձնացնում էր Տիգրանին իր ուսանողների շարքում՝ անթաքույց համակրանք և հայրական հովանավորություն ցուցաբերելով խոստումնալից, տաղանդավոր և պրպտող մտքի տեր երիտասարդի հանդեպ: Այդ տարիների պահպանված բազմաթիվ լուսանկարներում երիտասարդ Տիգրան Մանսուրյանը պատկերված է Վարպետի, սիրելի ուսուցչի, իր ընկերների և Սարյանների տան անվանի հյուրերի հետ: Այդ հանդիպումները և շփումները, բնականաբար, մեծապես նպաստեցին նրա ինտելեկտուալ և գեղարվեստական նկարագրի ձևավորմանը⁷:

Ուսանողական տարիները լի էին գործուն ստեղծագործական աշխատանքով, գեղարվեստական հետաքրքրությունների և ճանաչողական շրջանակի ընդլայնումով, որտեղ, բացի ուսուցիչներից ստացած գիտելիքներից, պակաս դեր չէր խաղում նաև ինքնակրթությունը: Այդ տարիներին գրվեցին տարբեր ժանրերի մի շարք երկեր, որոնցից հիշատակելի են, օրինակ, դաշնամուրային N1 Սոնատինը, թավջութակի և դաշնամուրի “Allegro barbaro”-ն, Կոնցերտը երգեհոնի և լարային նվագախմբի համար, վերջապես որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացված սիմֆոնիկ «Պարտիտը»: Այդ երկերն առ այսօր չեն կորցրել իրենց գեղարվեստական արժեքն ու գրավչությունը և հնչում են համերգային բեմահարթակներից: Հատկապես նշանակալից էր 1964 թվականը, երբ տպագրվեց Մանսուրյանի դաշնամուրային N1 Սոնատինը՝

⁷ Կոմպոզիտորի և հեղինակի զրույցից, հոկտեմբեր, 2024թ.:

⁸ Սարյանների հետ ունեցած շփումներին Տ.Մանսուրյանը մանրամասնորեն անդրադարձել է իր հուշագրություններում: Տես Տ. Մանսուրյան, Սարյանի հարկի տակ, Գրանիշ, 05/12/2017:

դառնալով նրա առաջին հրատարակված գործը: Այնուհետև ստեղծվեց խոշոր ժանրի առաջին գործը՝ Երգեհոնի կոնցերտը, որը նույն թվականին կատարվեց՝ արժանանալով ջերմ ընդունելության: Վերջապես, 1964թ. դեռևս ուսանող լինելով, Մանսուրյանը մուտք գործեց կինոյի աշխարհ՝ Ղ.Սարյանի հետ համատեղ մասնակցելով Ս. Չուխաջյանի «Լերվեբիջի, Հոր-հոր աղա» օպերետի հիման վրա նկարահանված «Կարինե» երաժշտական ֆիլմի (ռեժիսոր՝ Արման Մանարյան) պարտիտուրի վերագործիքավորման աշխատանքին: Այնուհետև երաժշտություն գրեց առաջին վավերագրական ֆիլմի համար, ինչին հետևեցին «Հայֆիլմի» հետ բեղուն համագործակցության երկու տասնամյակներ:

Այդ տարիներին մի անգամ, երբ Արամ Խաչատրյանը գտնվում էր Երևանում, Ղազարոս Սարյանը ներկայացրեց Տիգրանին (որն արդեն արժանացել էր համամիութենական մրցանակների իր սիմֆոնիկ «Պարտիտա»-յի և «Քուչակյան հայրենիների» համար)՝ հպարտությամբ ասելով. «Արամ Իլիչ, ծանոթացե՛ք, սա իմ լավագույն սանն է՝ Տիգրան Մանսուրյանը»: Խաչատրյանն իրեն հատուկ անմիջականությամբ բացականչեց. «Օ՛, ինչպիսի հնչեղ անուն հայտագրի համար – Տիգրան Մանսուրյան...»:

Երիտասարդ կոմպոզիտորի առաջին իսկ երկերը սկսում են գրավել մասնագետների ուշադրությունը, որոնք ուշիուշով հետևում էին նրա ստեղծագործական կայացմանը և որոնումներին: Հիշարժան է, օրինակ, երաժշտագետ Մարինա Բերկոյի՝ Մանսուրյանի անհատականությանը և գեղարվեստական նկարագրին նվիրված առաջին մենագրական հոդվածը, որտեղ նա գրել է. «Տիգրան Մանսուրյանի երկերում նորի փնտրտուքը, դրա գեղարվեստական արդյունքը և այդ որոնումների չափազանցությունները, - որոնք անխուսափելի են ինքնուրույն ուղի բանալ ձգտողի համար, - արտահայտվեցին ավելի մեծ ուժով, քան ուրիշ հեղինակների մոտ: Ահա դրանով նա սկիզբ դրեց նոր ուղղության՝ պայմանավորված իր տաղանդի մասշտաբով: Մանսուրյանն իր ստեղծագործության մեջ չի ճանաչում և չի ուզում կոմպոզիսներ ճանաչել: Նա ընդունակ է արհամարհելու հաջողությունը և գովեստը: <...> Ամենաառաջին երկերից պարզ դարձավ, որ Մանսուրյանն օժտված է իսկական արվեստագետի շնորհով, իր երևակայության ուժով տպավորությունները վերափոխելու ընդունակությամբ»⁹: Նշելով երիտասարդ ստեղծագործողի ազգային ավանդույթների, մասնավորապես Կոմիտասի հետ ամուր կապը՝ երաժշտագետը գրել է. «Տիգրան Մանսուրյանը հայ երաժշտության վերջին տասնամյակի համար չափազանց հիմնային երևույթ է: Նրա կապերն այդ հիմքի հետ առավել

⁹ Տե՛ս Մանսուրյան Ս. Սոնատին N 1 դաշնամուրի համար, Երևան, «Սովետական գրող», 1964:

¹⁰ Берко М. Тигран Мансурян // «Музыка республик Закавказья». Тбилиси, «Хеловнеба», 1975. С. 121.

ևս թույլ են տալիս արժևորել այն ինքնատիպը, մանսությանականը, ինչը նա ներմուծեց դրա մեջ»¹¹:

Տիգրան Մանսությանի կյանքում վճռորոշ դեր է կատարել նրա կինը՝ երաժշտագետ և մանկավարժ Նորա Արսենի Ահարոնյանը: Հազվագյուտ, ազնվագարմ գեղեցկությամբ օժտված Նոնան, ինչպես նրան բոլորն էին անվանում, փաստորեն հրաժարվելով իր սեփական մասնագիտական ասպարեզից (նա հնարավորություն ուներ կատարելագործվելու Լենինգրադի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայում նշանավոր երաժշտագետ Միխայիլ Դրուսկինի մասնագիտական դասարանում)¹², իրեն ամբողջությամբ նվիրեց ամուսնուն և երեխաներին՝ Եղիային և Նվարդին: Կնոջը հիշելիս կոմպոզիտորը հաճախ սիրում է պատմել, թե ինչպես առաջին անգամ տեսնելով նրան (երկուսն էլ ուսանում էին Ռ. Մելիքյանի երաժշտական ուսումնարանում), աղջկա անունը չիմանալով, վճռեց, որ հենց նա է դառնալու իր կյանքի ուղեկիցը: Ամուսնության առաջարկություն անելով՝ ասել էր հետևյալը. «Դու չկաս, ես էլ չկամ: Կա մեր ընդհանուր գործը. համաձայն ես»: Ինչին Նոնան առանց վարանելու պատասխանել էր՝ «այո՛ր»: «Իմ կնոջ հետ մենք 47 տարի ապրեցինք, – պատմում է կոմպոզիտորը, – 47 տարի ընկերներ և ամուսիններ ենք եղել: Միասին ընդունվեցինք կոնսերվատորիա: Միասին ավարտեցինք. Կինս՝ կարմիր դիպլոմով, ես՝ սովորական: Թեև այդ ժամանակ արդեն կար մեր առաջնելը՝ տղաս, բայց նա հասցնում էր և՛ այս, և՛ այն: Երաժշտագետ էր, երբևէ չփորձեց մանկավարժությունից դուրս գալ: Համարում էր, որ ոչ մի հոդված գրելու իրավունք չունի, քանի որ ինչ որ հրապարակ հաներ, պիտի մտածեին, որ դա նաև իմ կարծիքն է: Դրանից խուսափելու համար իսպառ հրաժարվեց երաժշտագետ լինելու իր կոչումից: Ռուսական կրթություն ուներ, բայց մեր համատեղ ապրած տարիներին սովորեց ընտիր հայերեն: Այդ տարիներին երաժշտական դպրոցի բոլոր դասագրքերը ռուսերենով էին. նստում, թարգմանում և թելադրում էր միայն հայերեն: Իսկապես հայոց լեզվի, հայ մշակույթի շուրջ մի լավ բարեկամություն էր գոյացել: Մենք լավ կյանք ապրեցինք միասին»:

Նրանց համատեղ ողջ կյանքի ընթացքում Նոնան հիրավի դարձավ Տիգրան Մանսությանի պահապան հրեշտակը, որն անհրաժեշտության դեպքում նետվում էր նրան պաշտպանելու անհարկի բացասական ազդեցություններից, որոնք անխուսափելի էին ընկերական լայն շրջանակի և արվեստագիտական «բոհեմային» բնորոշ

¹¹ Նույն տեղում, էջ 123:

¹² Դրուսկին Միխայիլ Սեմյոնովիչ (1905–1991) – սովետական երաժշտագետ, դաշնակահար, մանկավարժ: Արվեստագիտության դոկտոր (1946): Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր (1948): Բախի, Ստրավինսկու, XX դարի արևմտաեվրոպական երաժշտությանը վերաբերող ուսումնասիրությունների հեղինակ: Ակտիվորեն աջակցել է հայրենական ավանգարդի ներկայացուցիչների՝ Է. Դենիսովի, Ա. Շնիտկեի, Վ. Սիլվեստրովի, Գ. Կանչելիի, Ա. Տերտեռյանի, Տ. Մանսությանի ստեղծագործական որոնումներին:

վարքութարքի պարագաներում: Տագնաալով հետևելով Տիգրանի կինո-երաժշտության բնագավառում արդեն մի քանի տասնյակի հասնող ֆիլմերի և անընդհատ նոր պատվերների հարաճուն տարափին՝ Նոնան ընդվզում էր այդ եկամտաբեր աղբյուրի դեմ՝ համոզված լինելով, որ կինոերաժշտությունը խլում է կոմպոզիտորի ավյունը՝ շեղելով նրան շատ ավելի կարևոր խնդիրներից, մնայուն երկերի ստեղծումից:

Նոնան ոչ միայն նվիրված, անձնագոհության աստիճանի հասնող սիրով լցված նրա կյանքի ընկերուհին էր, այլև ամուսնու ստեղծագործությունների առաջին անաչառ քննադատը: Իր կյանքի վերջին հինգ տարիներին ծանր հիվանդության դեմ պայքարելով՝ 2004թ. ի վերջո տեղի տվեց, ընդամենը 67 տարեկանում հեռանալով կյանքից: Կոմպոզիտորը պատմում է. «Երբ արդեն գիտեի, որ հիվանդ է, որոշեցի նրան մի գործ նվիրել: Երբեմն ուզում էր, ասում էր. «Երբ ես մի գործ նվիրելու ինձ»: Ասացի. «Գիտես, այս գործը, որ հիմա վերջացրել եմ (Չարենցի տասը բանաստեղծություններով «Արվեստ քերթության» շարքն էր), կուզեմ քեզ նվիրել, կուզե՞իր»: Ասաց. «Իհարկե, չէ՞ որ, երբ երիտասարդ տարիներին այգի էինք մտնում, դու միշտ թևիդ տակ ունեիր Չարենց և կարդում էիր ինձ համար: Այն ժամանակ արդեն մեզ հետ էր Չարենցը»: «Ես այդ բաները չէի հիշում, իհարկե, բայց շատ տպավորվեցի»:

Ե. Չարենցի խոսքերով գրված “Ars poetica” խմբերգային կոնցերտը կոմպոզիտորը նվիրեց իր սիրելի կնոջը՝ Նոնային, որի վերջին՝ «... Եվ կիջնի լուրջություն» մասը կարծես հրաժեշտ է սիրելի էակին: Այն հնչում է որպես մի յուրատեսակ ռեքվիեմ:

* * *

Հայաստանի նորանկախ հանրապետության համար ծանր՝ Ղարաբաղյան առաջին պատերազմի, ցուրտ և մութ տարիներին, Տիգրան Մանսուրյանը նշանակվեց Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ղեկավար: Այդ պաշտոնում նա մնաց 1992—1995 թթ.: Պատասխանատու և աշխատատար մի պաշտոն, որը կոմպոզիտորը վարեց ամենայն նվիրվածությամբ՝ ձգտելով վերականգնել նախնառաջ իր սիրելի ուսուցչի՝ 1960—1986թթ. կոնսերվատորիայի ղեկավար Ղազարոս Սարյանի ավանդույթները: Ղ. Սարյանն իր ղեկավարության 26 տարիների ընթացքում կոնսերվատորիան հասցրեց աննախադեպ բարձր կրթական և մասնագիտական մակարդակի՝ դուրս բերելով Երևանի կոնսերվատորիան Խորհրդային Միության երաժշտական բարձրագույն հաստատությունների առաջին շարքը: Խստապահանջությունը և կարգուկանոնը, միաժամանակ ազատամիտ, բոլոր նոր գեղարվեստական հովերին մշտապես բաց լինելու ստեղծագործական մթնոլորտը Ղազարոս Սարյան ղեկավարի աշխատառճ էր, ինչն էլ իր հերթին ոգևորում էր ուսանողությանը: Ահա այդ ավանդույթներին էր հետևում իր ղեկավարության տարիներին Տիգրան Մանսուրյանը: Շրջափակման ծանրագույն պայմաններում նա ջանում էր նոր ուշագրավ

նախաձեռնություններ ներմուծել կոնսերվատորիայի կյանքում: Դրանցից էր, օրինակ, «Կոմիտասական» ուսանողական խմբի ստեղծումը, ինչը որոշ գործընկերների կողմից արժանացավ քննադատի, եթե ոչ՝ հեգնանքի, ասելով, թե կոնսերվատորիան արդեն իսկ կրում է մեծն Կոմիտասի անունը, ինչ իմաստ ունի նրա ներսում ստեղծել նույնանուն և անհասկանալի նպատակներ հետապնդող մի «խմբակ»: Սակայն այդ շշուկները չխանգարեցին Մանսուրյանին այնուամենայնիվ ստեղծել այդ կենտրոնը և համախմբել իր շուրջը շնորհալի ուսանողների, ովքեր հակումներ ունեին հատկապես ֆոլկլորագիտության, միջնադարագիտության և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի ուսումնասիրության հանդեպ:

Կամ դեռևս այդ տարիներին նա անդրադարձավ անվանի կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի հսկայական արխիվի մշակման և հրապարակման անհրաժեշտությանը: Սակայն այդ գաղափարը հնարավոր եղավ կյանքի կոչել միայն 2020-ականների սկզբին, երբ երաժշտագետ Լուսինե Սահակյանը հանձն առավ կատարել այդ բարդ աշխատանքը¹³: Աթայանի արխիվի մշակման ողջ ընթացքում Տ. Մանսուրյանն իր խորհուրդներով ուղղորդեց երիտասարդ երաժշտագետին: Լավ ճանաչելով և մշտապես բարձր գնահատելով կոմիտասագետ-գիտնականի հսկայական ներդրումը հայ երաժշտագիտության մեջ՝ 2021թ. լույս տեսած ժողովածուի հրատարակման առիթով նա գրեց գրքի ներածականը: Չէ՞ որ ժամանակին ուսանել էր Ռոբերտ Աթայանի մոտ և հետագայում հաճախ քննարկել նրա հետ Կոմիտասի ժառանգությանն առնչվող այլևայլ հարցեր:

Բնականաբար ռեկտորի աշխատանքը կլանում էր կոմպոզիտորի ուժերը, իր ժամանակի առյուծի բաժինը, թեև նա չէր դադարում ստեղծագործել: Երեք տարի անց Մանսուրյանն ընդունեց իր համար դժվար մի որոշում՝ թողնել ռեկտորի պաշտոնը ամբողջությամբ ստեղծագործական աշխատանքին նվիրվելու մտադրությամբ:

Ծանր 1990-ականներին Տիգրան Մանսուրյանին օգնության ձեռք մեկնեց նրա մտերիմ բարեկամ կոմպոզիտոր Անդրեյ Վոլկոնսկին¹⁴, ով 1973 թվականից բնակվում էր սկզբից Շվեյցարիայում, իսկ հետո մշտական բնակություն հաստատեց Ֆրանսիայի հարավում՝

¹³ Տճն Աթայան Ռ. Հրատարակության պատրաստեց, ծանոթագրեց և առաջաբանը գրեց Լ. Սահակյանը, խմբագիր՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, հեղ. հրատ., 2021:

¹⁴ Անդրեյ Միխայլովիչ Վոլկոնսկի (1936, Ժնև – 2009, Էքս-ան-Պրովանս), ռուս կոմպոզիտոր, կլավեսինահար և երգեհոնահար: 1947թ. հայրենադարձվել է ԽՍՀՄ, երաժշտական կրթություն ստացել Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Յու. Շապորինի դասարանում: Ստեղծագործական ու կատարողական գործունեություն է ծավալել որպես կլավեսինահար Ռ. Բարշայի կամերային անսամբլում (համահիմնադիր) և որպես հնագույն երաժշտության «Մադրիգալ» վոկալ-գործիքային անսամբլի հիմնադիր և գեղարվեստական ղեկավար: 1962թ. Վոլկոնսկու ստեղծագործությունների կատարումը պաշտոնապես արգելվեց ԽՍՀՄ-ում: 1973թ. արտագաղթել է Խորհրդային Միությունից: Հեղինակ է մի շարք վոկալ-գործիքային, կամերային և սիմֆոնիկ երկերի, երաժշտություն է գրել ֆիլմերի և թատերական ներկայացումների համար:

Էքս-ան-Պրովանս քաղաքում: Հասկանալով երկրի ճգնաժամային վիճակը և արվեստագետների առջև ծառացած սոցիալական դժվարությունները՝ Վոլկոնսկին կարողացավ Մանսուրյանի համար ռուս մեծանուն մեկենասա Մ.Պ. Բելյակի անվան հիմնադրամի («Belaeff Foundation») թոշակ ապահովել, ինչը հնարավորություն տվեց Ս. Մանսուրյանին ութ տարվա ընթացքում (1990-1998), տարեկան երեքական ամիս ապրելու և աշխատելու Գերմանիայի Ֆրանկֆուրտ-ամ-Մայն քաղաքում: Այդ տարիներին նա հեղինակեց մի շարք նշանակալի երկեր: Այդ քայլը Վոլկոնսկուն հուշել էր նշանավոր թավջութակահարուհի, Մանսուրյանի մի շարք գործերի առաջին և փայլուն մեկնաբան Նատալյա Գուտմանը¹⁵, ասելով՝ «Тигра на до спасть...» («Տիգրանին հարկավոր է փրկել...»): Վոլկոնսկին բարեկամական ջերմ զգացումներով կապված էր Ս. Մանսուրյանի հետ, սիրում էր Հայաստանը և հայկական մշակույթը: Մի քանի անգամ եղել էր Հայաստանում և Մանսուրյանի հետ ճամփորդել շրջաններում՝ ծանոթանալով հայ միջնադարյան ճարտարապետության կոթողներին, որոնցով հիանում էր: Իր ղեկավարած հնագույն երաժշտության «Մադրիգալ» համույթի հետ Անդրեյ Վոլկոնսկին մեծ հաջողությամբ հանդես էր եկել Երևանում՝ շատերի համար բացահայտելով Վերածննդի և Բարոկկոյի երաժշտությունը¹⁶: Որպես դաշնակահար և կլավեսինահար աչքի էր ընկնում շատ ինքնատիպ և անբռնազբոս կատարողական նկարագրով, որն ըստ էության հակադրվում էր այսպես կոչված պատմական կատարողականության «ավթենտիկ ոճին» խստորեն հետևելուն: Միաժամանակ Վոլկոնսկին փաստորեն դարձավ ավթենտիկ ոճի ջատագովներից և տարածողներից առաջինն այն ժամանակվա Խորհրդային Միությունում՝ կատարելով նաև լայնածավալ լուսավորչական աշխատանք: Վոլկոնսկու գործու-նեության շնորհիվ հետաքրքրությունը նախադասական շրջանի վարպետների և երաժշտական հին գործիքների հանդեպ տարածվեց նաև մյուս հանրապետություններում՝ խթան հանդիսանալով նմանատիպ համույթների ստեղծման համար:

¹⁵ Գուտման Նատալյա Գրիգորևնա (ծնվ. 1942) – սովետական և ռուսաստանյան թավջութակահարուհի: 9 տարեկանում հանդես է եկել իր առաջին մենահամերգով: 1964թ. ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիան Գ.Ս. Կոզլովաչովայի մոտ, իսկ 1968-ին՝ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան Մ.Լ. Ռոստրոպովիչի մոտ: Որպես երաժիշտ նրա ձևավորման վրա որոշիչ ազդեցություն են ունեցել Ս.Թ. Ռիխտերը, որի հետ բազմիցս հանդես է եկել համատեղ ելույթներով, և Օ.Մ. Կազանը, որը դարձավ նրա ամուսինը: Թավջութակահարուհու նվագացանկն ընդգրկում է կոմպոզիտորների լայն շրջանակ՝ Ի.Ս. Բախից և Լ. Բոկկերինիից մինչև Դ.Դ. Շոստակովիչ և Վ. Լյուտոսլավսկի: Նրան են ձոնված Ա. Շնիտկեի, Է. Դենիսովի, Ս. Գուբայդուլինայի, Ս. Մանսուրյանի երկերը:

¹⁶ Այդ համերգների մասին տե՛ս Արևշատյան Ա. «Մադրիգալը» Երևանում, «Ավանգարդ», 24.01.1973:

Արտերկրում գտնվելով՝ Տիգրան Մանսուրյանը հնարավորություն ունեցավ ճամփորդելու Եվրոպայում, ծանոթանալու տեսարժան վայրերին և թանգարաններին: Մասնավորապես նա տիկնոջ հետ մի քանի անգամ եղավ Ֆրանսիայի հարավում՝ հյուրընկալվելով Էքս-ան-Անգամ եղավ Ֆրանսիայի հարավում՝ հյուրընկալվելով Էքս-ան-Պրովանսում՝ Անդրեյ Վոլկոնսկու տանը¹⁷: Երկուսին էլ միավորում էր նաև հայրենադարձ լինելու հանգամանքը: Ինչպես մաեստրոն էր նշում՝ «երկուսս էլ «ախպար» էինք...»:

Ընդգրկուն է կոմպոզիտորի երկերի կատարման աշխարհագրությունը: Նրա ստեղծագործությունները բազմիցս հնչել են Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, Վրաստանում, Մերձբալթյան երկրներում, Լեհաստանում, Չեխիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Իտալիայում, Շվեյցարիայում, ԱՄՆ-ում, Մեքսիկայում, Հարավային Կորեայում, Թուրքիայում, Ավստրիայում:

Կարևոր դերակատարում է ունեցել կոմպոզիտորի ստեղծագործության միջազգային տարածման և ճանաչման գործում գերմանացի հայտնի երաժշտական պրոդյուսեր և ECM ձայնագրման ստուդիայի հիմնադիր-տնօրեն Մանֆրեդ Այխերը¹⁸, որի հետ ծանոթությունը տեղի ունեցավ 1990-ականներին ամերիկահայ անվանի ալտահար Քիմ Քաշքաշյանի¹⁹ միջոցով: Մանֆրեդ Այխերը նորագույն երաժշտությունը գնահատող և նրա տարածմանը սատարող միջազգային համարում ունեցող գործիչ լինելով՝ միանգամից կարողացավ գնահատել

¹⁷ Անդրեյ Վոլկոնսկու հետ բարեկամությանը և հանդիպումներին Տ.Մանսուրյանը մանրամասնորեն անդրադարձել է Ա. Վոլկոնսկուն նվիրված իր հուշագրության մեջ: Տե՛ս Տ. Մանսուրյան, Երաժշտություն էինք լսում... Գրանիշ, 17/04/2011: Տե՛ս նաև՝ Тигран Мансурян. Мы слушали музыку с Андреем Волконским // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. Воспоминания, письма, исследования. Сост. И. Блажков, Е. Дубинец, А. Любимов, И. Микаэлян. Jaromir Hladik press. СПб, 2022. С.503-513.

¹⁸ Մանֆրեդ Այխեր (Manfred Eicher) - ծնվել է 1943թ.: 1969 թ. Մյունխենում հիմնադրել է ECM Records (ժամանակակից երաժշտության հրատարակություն), որը հիմնականում համագործակցում և ձայնագրում էր ջազային հայտնի երաժիշտներին: 1984թ.-ին Այխերը դասական երաժշտության համար ստեղծեց ECM New Series մասնաճյուղը: Այդ մասնաճյուղը ներկայացրել է մի շարք ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերը: Թողարկել է նաև միջնադարյան կոմպոզիտորների երկերի ձայնագրություններ: Տարբեր տարիներին որպես տարվա լավագույն պրոդյուսեր արժանացել է մի շարք մրցանակների, այդ թվում՝ 2002թ. Grammy մրցանակի «դասական երաժշտության լավագույն պրոդյուսեր» անվանակարգում:

¹⁹ Քիմ Քաշքաշյան (Kim Kashkashian, ծնվ. 1952) – ամերիկահայ ալտիստուհի: Սովորել է Ֆիլադելֆիայի երաժշտական ակադեմիայում: Արժանացել է մի շարք հեղինակավոր մրցանակների: Հաճախ ելույթներ է ունենում սաքսաֆոնիստ Յան Գարբարեկի, հարվածային Ռոբին Շուկոլսկու, կլավեսինահար Ռոբերտ Հիլի, դաշնակահար Ռոբերտ Լևինի հետ: Դասավանդել է Ֆրայբուրգում և Բեռլինում: Ներկայումս դասավանդում է Նոր Անգլիայի կոնսերվատորիայում: Քաշքաշյանի նվագացանկի պատկանելի մաս են կազմում ժամանակակից հեղինակների գործերը: Նրան են նվիրված մի շարք կոմպոզիտորների երկեր, այդ թվում՝ Տ. Մանսուրյանի և Գ. Կանչելիի: Քաշքաշյանը նկարահանվել է Ժ.Լ. Գոդարի «Գերմանիա՛ ինը – զրո» (1991) ֆիլմում, եղել է Թեո Անգելուպոլոսի «Ուլիսի հայացքը» ֆիլմի (1995) երաժշտության կատարողներից մեկը:

S. Մանսուրյանի անհատականության ինքնատիպությունը և նրա երաժշտությունը²⁰: Ծանոթությունը սկզբնավորվեց Կոմիտասի երգերի շուրջ, որոնցով Այխերը հմայված էր: Երբ որոշվում էր առաջին խտասալիկի խորագիրը, պրոդյուսերը, հետևելով կոմպոզիտորի ցանկությանը, այն անվանեց “Hayren” նշանային բառով, որը հատկանշական է և՛ հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի, և՛ Մանսուրյանի ստեղծագործության համար: Այդ ձայնասկավառակին հետևեց “Monodia” վերտառությամբ երկու խտասալիկներից կազմված ալբոմը, որը համախմբեց առաջնակարգ կատարող երաժիշտների՝ ներկայացնելով կոմպոզիտորի այնպիսի երկեր, ինչպիսին են Ալտի 1-ին կոնցերտը (մենակատար՝ Քիմ Քաշքաշյան), Ջութակի 1-ին կոնցերտը (մենակատար՝ Լեոնիդաս Կավակոս), սոպրանո սաքսոֆոնի և ալտի համար գրված “Lachrymae”-ն (Յան Գարբարեկ և Քիմ Քաշքաշյան) և «Հավատով խոստովանիմ» ադրթաշարքի առաջին տետրը (“Hilliard ensemble” և Ք. Քաշքաշյան): “Monodia” ալբոմին հետևեցին մի շարք ձայնագրություններ, որոնք դուրս բերեցին S. Մանսուրյանի երաժշտությունը եվրոպական հարթակ՝ մեծապես նպաստելով նրա միջազգային ճանաչմանը:

Հիշարժան է նրա համագործակցությունը Լոս Անջելեսում գործող «Դիլիջան» (“Dilijan Chamber Music Series”) միջազգային երաժշտական փառատոնի հետ, որը ղեկավարում է ջութակահար Մովսես Պողոսյանը: 2000-10-ականների ընթացքում այդ փառատոնի համերգային ծրագրերում հաջողությամբ հնչել են S. Մանսուրյանի բազմաթիվ կամերային անսամբլային երկեր՝ նպաստելով կոմպոզիտորի ճանաչմանը ԱՄՆ-ում: Այդ համերգային ծրագրերն արժանացել են մասնագետների և երաժշտասերների ուշադրությանը՝ մեծ արձագանք գտնելով նաև ամերիկյան մամուլում²¹: Մասնավորապես Los Angeles Times թերթի դասական երաժշտությանը նվիրված մշտական սյունակ վարող քննադատ Մարկ Սուեդը, տարբեր տարիներին հետևելով և անդրադառնալով Մանսուրյանի հնչած երկերին, նշում է, որ

²⁰ Մանֆրեդ Այխերին է նվիրված Մանսուրյանի՝ լարային քառյակի համար գրված «Կտակ» (“Testament”) ստեղծագործությունը, որը կատարվում է նաև այլ գործիքային կազմերով (օրինակ՝ թավջութակ և դաշնամուր): Ստեղծագործության համար հիմք է հանդիսացել Ավ. Իսահակյանի խոսքերով վեց խմբերգերից վերջինը՝ խորալային բնույթ ունեցող «Ավազյազի լանջերում» խմբերգը:

²¹ Տե՛ս, օրինակ,

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-mansurian-birthday-tribute-review-20190128-story.html>

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-mansurian-cd-review-20140528-column.html>

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-critics-pick-celebrating-mansurian-20140108-story.html>

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-dilijan-mansurian-review-20140114-story.html>

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-la-chamber-orchestra-review-20160926-snap-story.html>

կոմպոզիտորը բացահայտել է հայկական ոգեղենության էությունը։ «Նրա գործերում (...) խորը ցավի նուրբ տառապանք կա, չամոքված ցավ, որն անընդհատ իրեն զգացնել է տալիս։ Մանսուրյանը այն կոմպոզիտորներից է, ով նոտաները երբեք զուր չի գործածում։ Առեղծվածային է նրա երաժշտական աշխարհը։ Նա գիտի, թե որտեղ են ընկած երաժշտական գործիքի առավել ազդեցիկ գեղեցկությամբ հնչյունները, հատկապես, երբ լարային գործիքների հետ գործ ունի։ Մանսուրյանի գործը մեկ անգամ լսելով՝ երբեք չես մոռանա»²²։

Բեղմնավոր էր նաև համագործակցությունը Գլենդեյլի «Լարք» երաժշտական հաստատության հետ, որի ղեկավարը երաժշտական գործիչ, խմբավար և երաժշտագետ Վաչե Բարսումյանն է։ Նրա ղեկավարությամբ UCLA համալսարանի երաժշտական համույթների կատարմամբ հնչել են Մանսուրյանի «Թովեն»-ը, «Ars poetica» խմբերգային կոնցերտը և «Ռեքվիեմը»։ Եվ նման այլ օրինակներ կարելի է շատ թվարկել։

Մանսուրյանի նշանակալի գործերից սբ. Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարով ոգեշնչված երկու տետրերը (1998, 2018) կատարվել են Ֆլորենցիայի հովանավոր, սուրբ Մինասի՝ իր ճարտարապետությամբ և հոյակապ բյուզանդական խճանկարներով հայտնի San Miniato al Monte եկեղեցում, որի 1000-ամյակը նշվում էր 2019 թվականին: «Հաւատով խոստովանիմ»-ի երկու տետրերը մեծ շուքով կատարվեցին Սան Մինիատո տաճարում երկու օր անընդմեջ²³: Նույն թվականին, ուղեկցելով Ամենայն հայոց վեհափառ Գարեգին Բ-ին Վատիկան կատարած պաշտոնական այցի ժամանակ, կոմպոզիտորն առիթ ունեցավ հանդիպելու Հռոմի պապ Ֆրանցիսկոսին՝ նվիրելով սրբազան քահանայապետին երկրորդ տետրի պարտիտուրը:

Կոմպոզիտորի կյանքում նշանակալի իրադարձություն դարձավ Ռավեննայի միջազգային փառատոնի պատվերով իտալացի մեծագույն մտածող և բանաստեղծ Դանթե Ալիգիերիի մահվան 700-ամյակի կապակցությամբ ստեղծված «Աստվածային կատակերգության» մաս կազմող «Purgatorio» («Քավարան») երկը՝ բարիտոնի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (2021)²⁴։ Ստեղծագործության համաշխարհային պրեմիերան տեղի ունեցավ 2021թ. հուլիսի 4-ին

²² Ըստ «Առավոտ» օրաթերթի արտատպած հոդվածի՝ տես <https://www.aravot.am/2014/01/10/421594/>

23 Համերգները տեղի են ունեցել 2019թ. սեպտեմբերի 27-ին և 28-ին Իտալիայի երաժշտական կոնցերտների մասնակցությամբ. «Հաւատով խոստովանիմ»-ի առաջին տետրը կատարել են "L'Homme Armé" իտալիացի մենակատարները և ալտահար Ստեֆանո Զանոնիսին, իսկ երկրորդ տետրը հնչել է Տոսկանայի նվագախմբի և Սինեայի մայր տաճարի "Guido Saracini" երգչախմբի կատարմամբ: Մենակատար՝ Գուրգեն Բավեյան, դիրիժոր՝ Զորգ Փեյիլիվանյան:

²⁴ Համավարակի հանգամանքներից ելնելով՝ դիրիժորի առաջարկով կոմպոզիտորը ստեղծեց ևս մի տարբերակ, որտեղ սիմֆոնիկ նվագախումբը ներկայացված է սոսկ լարայիններով և մի քանի հարվածային գործիքներով:

Երևանում, աշխարհահռչակ դիրիժոր Ռիկարդո Մուտիի²⁵ նախաձեռնությամբ և ղեկավարությամբ: Այնուհետև Ռավեննայում ստեղծագործությունը կատարվեց արդեն փառատոնի օրերին դարձյալ Ռ. Մուտիի ղեկավարությամբ, ով մի շարք տարիներ փառատոնի գեղարվեստական ղեկավարն է: Եվ Ռավեննայում, և՛ Երևանում մենակատարը տաղանդավոր երիտասարդ բարիտոն Գուրգեն Բավեյանն էր: Հետաքրքրական է, որ Ռավեննայում թավջութակի մենանվագները կատարում էր հայտնի թավջութակահար և կոմպոզիտոր Զովաննի Սոլլիման²⁶, ով հեղինակ է մի շարք երկերի, այդ թվում՝ հայոց ցեղասպանությանը նվիրված մենանվագ թավջութակի և ծայնի համար “Lamentatio” հիանալի գործի (2015), որը բազմիցս հնչել է աշխարհի տարբեր բեմահարթակներից: Տիգրան Մանսուրյանն առաջին անգամ չէր իտալիայում: 2012թ. Միլանում մեծ հաջողությամբ կատարվել էր նրա “Nachtmusik” («Գիշերային երաժշտություն») սիմֆոնիկ երկը, իսկ 2015թ. գարնանը Վենետիկի Teatro la Fenice-ում հնչեց «Լա Մոլտա» երկը՝ Թավջութակի 4-րդ կոնցերտը: Մենակատարն էր հայտնի իտալացի թավջութակահար Մարիո Բրունելլոն, որը մի քանի անգամ հանդես է եկել հյուրախաղերով նաև Երևանում:

Այդ հաջողությունների և եռանդուն գործունեության մեջ 2020թ. 44-օրյա պատերազմի բոլոր խախտեց կոմպոզիտորի բնականոն կյանքը՝ տազնապով և ծանր հույզերով լցնելով նրա հոգին: Երիտասարդ սերնդի բազմաթիվ զոհերի, համաժողովրդական սգի և գալիքի մասին անհանգստությունն ու իրավիճակի ճնշող անորոշությունը կոմպոզիտորն արտահայտեց a cappella երգչախմբի համար գրված սրտառու առավոտյան և երեկոյան «Երկու աղոթք»-ի մեջ, որոնք քաղված են Ս. Հարությունյանի «Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ» ժողովածուից²⁷: Մեկ տարի անց այդ ստեղծագործությունը Մանսուրյանը նվիրաբերեց Ամենայն հայոց կաթողիկոս Գարեգին Բ-ին՝ 70-ամյակի առթիվ:

2022թ. Չեխիայի Բոնո քաղաքում գեներալկայի նախահայր, ականավոր կենսաբան և հոգևորական Գ.Ի. Մենդելի 200-ամյակին նվիրված համերգի ընթացքում կայացավ Տիգրան Մանսուրյանի «Օրհներգ

²⁵ Ռիկարդո Մուտի (Riccardo Muti, ծնվ. 1941) – իտալացի դիրիժոր: Տարբեր տարիներին ղեկավարել է Լոնդոնի Philharmonia նվագախումբը, «Ֆլորենտինյան երաժշտական մայիս» փառատոնը, «Լա Սկալա» թատրոնը, Ֆիլադելֆիայի և Չիկագոյի սիմֆոնիկ նվագախմբերը: Հայաստանի և իտալիայի միջև մշակութային համագործակցության գործում նշանակալի ավանդի, հայ-իտալական բարեկամական հարաբերությունների ամրապնդման համար Բ. Մուտին արժանացել է Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոցի և Բարեկամության շքանշանի (2021):

²⁶ Այդ միջազգային խոշոր նախագծի շրջանակներում Զ. Սոլլիմանյին Մուտին պատվիրեց «Աստվածային կատակերգության» «Դժոխքի» հատվածների վրա հիմնված ստեղծագործություն: Իսկ «Դրախտը» պատվիրել էր ուկրաինացի հանրահայտ կոմպոզիտոր Վալենտին Սիվլեստրովին:

²⁷ Տես Հարությունյան Ս. Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, էջ 187:

– Նաապետ բարի» կանտատի համաշխարհային պրեմիերան: Երկը հիմնված է սբ. Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության հայտնի շարականի վրա: Համերգը տեղի ունեցավ հուլիսի 22-ին սբ. Աստվածամորը նվիրված մայր տաճարում, որտեղ պաշտոնավարել է աբբահայր Մենդելը՝ Բոնոյի ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի ու երգչախմբի, հայ երիտասարդ բարիտոն Աքսել Դավեյանի կատարմամբ և դիրիժոր Դենիս Ռասել Դևիսի ղեկավարությամբ: Նույն համերգում ընդգրկված էր նաև XX դարի չեխ դասական Լեոշ Յանաչեկի «Գլազովիտիկ պատարագ»-ը: Ինչպես այդ օրերին գրեց տեղի մամուլը. «Որպես չեխ հանրահռչակ կոմպոզիտոր Լեոշ Յանաչեկի Գլազովիտիկ պատարագի նախերգանք հնչեց հայ աշխարհահռչակ կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանի՝ տվյալ առիթով և փառատոնի համար հեղինակած «Օրհներգ–Նաապետ բարի» ստեղծագործության համաշխարհային պրեմիերան՝ արժանանալով չեխ հանդիսատեսի բարձր գնահատանքին: Համերգը, որին անձամբ ներկա գտնվեց Տիգրան Մանսուրյանը, անցկացվեց Չեխիայում ՀՀ դեսպան Աշոտ Հովակիմյանի պատվավոր հովանու ներքո և ներկայությամբ»²⁸: Նույն ամսի 27-ին Զայցբուրգի փառատոնում հնչեց նրա «Ռեքվիեմը», սակայն հեղինակն այդ օրերին նախընտրեց գնալ Բոնո՝ իր նոր գործի առաջնանվագին ներկա գտնվելու համար:

2023 թ. դեկտեմբերին լրացավ Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժի 35-րդ տարելիցը: Ժամանակին Մանսուրյանը երկու գործ էր նվիրել երկրաշարժի զոհերին. մեկը սոպրանոյի և լարայինների համար «Ողորմեա»-ն է (1989), իսկ մյուսը երկրաշարժին զոհ գնացած երիտասարդ շնորհալի ջութակահարուհի Սիրանուշ Մաթոսյանի հիշատակին նվիրված թավջութակի և հարվածայինների համար 1993-ին գրված «Շիրիմ» (“Tombeau”) պիեսն էր: Մատեոտոյի սրտին այդքան մոտ Գյումրին, չնայած չսպիացող վերքերին և կորուստներին, անցած տարիների ընթացքում այնուամենայնիվ շուկեց մեջքը, վերակառուցվեց և նոր դիմագիծ ստացավ: Մշակութային կյանքը հետզհետե աշխուժացավ՝ նշանավորվելով համերգային կյանքի խոշոր իրադարձություններով և անվանի արվեստագետների ելույթներով: Ահա այդպիսի նշանակալի և խորհրդանշական իրադարձություններից էր դեկտեմբերի 7-ին երկրաշարժից տուժած և երկարատև վերանորոգությունից հետո վերաբացված սբ.Ամենափրկիչ եկեղեցում տեղի ունեցած համերգը, որի ընթացքում հնչեց Տ. Մանսուրյանի «Ռեքվիեմը» Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի, Հայաստանի և Երևանի պետական երգչախմբերի կատարմամբ, դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ: Մենակատարներն էին Սոֆյա Սայադյանը և Աքսել Դավեյանը:

Գեղեցիկ ավանդույթ է դարձել ամեն տարի մատեոտոյի տարեդարձը նշանավորել հեղինակային համերգներով, որոնց

²⁸ Այդ հիշարժան համերգի մասին տե՛ս հետևյալ գրախոսականը՝ Իլթիցեան Հ. Տիգրան Մանսուրյանի և Լեոշ Յանաչեկի գլուխ-գործոցներու մասին, «Օրեր» համաեվրոպական ամսագիր, Պրահա, 22.07.2022:

ընթացքում հնչում են նրա՝ տարբեր տարիներին ստեղծած երկերը, ինչպես նաև նոր գործեր:

2024թ. երաժշտական հասարակայնությունը նշեց կոմպոզիտորի 85-ամյակը: Տեղի ունեցան երկու ուշագրավ հեղինակային համերգներ, որոնք անցան լեփ-լեցուն դահլիճներում: Դա ևս մեկ անգամ վկայում էր ժողովրդի սերը և չմարող հետաքրքրությունը մանեստրոյի արվեստի նկատմամբ: Առաջին համերգը կայացավ ֆիլհարմոնիայի Արամ Խաչատրյան մեծ համերգասրահում հենց մանեստրո Մանսուրյանի ծննդյան օրը՝ հունվարի 27-ին: Համերգը կազմակերպել էին ԿԳՄՍ նախարարությունը և Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը: Այն բաղկացած էր երկու մասից՝ ներկայացնելով մանեստրոյի ստեղծագործության երկու տարբեր երեսակները: Առաջին բաժնում կատարվեցին ավտի 1-ին (մենակատար՝ Ս. Պոլտավսկի, ՌԴ) և ջութակի 1-ին (մենակատար՝ Լեա Ջու, ՄԹ) կոնցերտները: Իսկ երկրորդ բաժինը նվիրված էր կինոերաժշտությանը՝ ընդգրկելով նաև երաժշտություն թատերական ներկայացումից: Բեմահարթակում էր Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը դիրիժոր Ս. Սմբատյանի ղեկավարությամբ: Համերգի հաջողությունը պայմանավորված էր ինչպես մենակատարների, այնպես էլ նվագախմբի վարպետորեն մատուցած մեկնաբանությամբ: Երկրորդ համերգը կազմակերպել էին «Կողբ» հիմնադրամը և Կամերային երաժշտության ազգային կենտրոնը: Ծրագիրը կրում էր «Լեզու և երաժշտություն» խորագիրը և ընդգրկում էր Մանսուրյանի վոկալ-կամերային և խմբերգային գործերը՝ «Ձուգահեռ երգեր» վոկալ-գործիքային շարքը (մենակատար՝ Տ. Մովսեսյան), «Քավարան»-ը Դանթեի խոսքերով (մենակատար՝ Գ. Բավեյան) և «Տարվա եղանակներ» խմբերգային շարքը: Ողջ երեկոյի ընթացքում բեմի վրա էին Հայաստանի պետական կամերային նվագախումբը, Հայաստանի պետական կամերային երգչախումբը, որոնց ծրագրի վերջում միացավ Գյումրու «Տիրամայր Հայաստանի» երգչախումբը: Խանդավառ և ոգեղեն մթնոլորտում երեկոն ամբողջությամբ արժանավայել ղեկավարեց դիրիժոր Ռ. Մլեքյանը:

Իր ավագ գործընկերոջը և բարեկամին նվիրված հոդվածում կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանը գրել է. «Տիգրան Մանսուրյանն անցել է ստեղծագործական որոնումներով լի բարդ ճանապարհ: <...> Ճշմարտությունը բացահայտող ստեղծագործական ակտի ակնթարթային բնույթը և երաժշտական համապատասխան հյուսվածքով աշխատելու մեթոդը Մանսուրյանին դարձնում են <...> 20-րդ դարի խոշորագույն կոմպոզիտորներ Բերգի, Վեբերնի, Բարտոկի, Լյուտոսլավսկու, Կոմիտասի ավանդների լավագույն պաշտպանը, թեև նրա բարոյագիտական-փիլիսոփայական ու գեղագիտական հայացքներն ընդգրկում են մեր ազգային մշակույթի, եվրոպական ու արևելյան միջնադարյան և ժամանակակից արվեստի ընդհանուր ոլորտները»²⁹:

²⁹ Երկանյան Ե. Ներշնչող և ներշնչված արվեստ // «Գարուն», 1980, Թ. 7, էջ 62:

Երկրորդ գլուխ

Տիգրան Մանսուրյանը և 20-րդ դարի երաժշտական ժառանգությունը

Տիգրան Մանսուրյանը պատկանում է Խորհրդային Միությունում 1960-ական թթ. ձևավորված արվեստագետների մի սերնդի, որի ներկայացուցիչներն էին նաև Մարտուն Իսրայելյանը, Աշոտ Զոհրաբյանը Հայաստանում, Էդիսոն Դենիսովը, Ալֆրեդ Շնիտկեն, Սոֆյա Գուբայդուլինան, Անդրեյ Վոլկոնսկին, Նիկոլայ Կարենտիկովը Ռուսաստանում, Վալենտին Սիլվեստրովը Ուկրաինայում, Արվո Պյարտը Էստոնիայում: Դա ոչ ֆորմալ, եթե չասենք, այլախոհ կոմպոզիտորների մի աստղաբույլ էր, որը, հակադրվելով Խորհրդային պաշտոնական գաղափարախոսությանը, որոնում էր արվեստում նոր, չփորձարկված ուղիներ, կողմնորոշվելով հիմնականում Արևմուտքի հետպատերազմյան ոճական ուղղություններին հատուկ նորարարական ոգով և ձեռքբերումներով: Համադրելով այդ երաժշտալեզուն նրանցից յուրաքանչյուրի ազգային երաժշտական մշակույթներին բնորոշ գծերի հետ, նշված կոմպոզիտորները ստեղծեցին մի նոր հոսանք, ուղղություն, որը չէր ընդունվում պաշտոնական դեկավա-րության կողմից: Նրանցից ոմանց ստեղծագործությունները չէին կատարվում, արգելափակվում էին նրանց երկերի հրատարակումն ու ձայնագրությունը, նրանց թույլ չէին տալիս Խորհրդային Միությունից դուրս գալ, անգամ եթե կային հրավերներ արևմտյան հեղինակավոր համերգային կազմակերպություններից կամ ձայնագրման ընկերություններից: Այդ է պատճառը, որ վերոհիշյալ արվեստագետներից շատերը դիմեցին թատրոնին և կինո-աշխարհին՝ բազմաթիվ ֆիլմերի և թատերական ներկայացումների համար երաժշտություն գրելով, ինչը մի կողմից թույլ էր տալիս ստեղծագործական առումով ավելի ազատ արտահայտվել, մյուս կողմից ապահովում էր նրանց հանապազօրյա հացը:

1970–1980-ական թվականների բազմազան գեղարվեստական երևույթներով հարուստ Հայաստանի երաժշտական ստեղծագործության համայնապատկերում առաջատար տեղերից մեկը պատկանում էր կամերային ժանրին: Հենց կամերային ժանրն էր, որ այդ տարիներին

գարգանում էր հատկապես արդյունավետ: Իսկ ընդհանուր առմամբ այդ փուլը ներգրվում է հայ երաժշտության պատմության մեջ որպես առավել հազեցած և ինքնատիպ մի շրջան, որն ուշագրավ է իր ոճական բազմազանությամբ, ժանրային նոր տեսակների ծնունդով, գործուն որոնումներով արտահայտչամիջոցների ոլորտում, ազգային դրսևորման նոր որակով: Այդ գործընթացում վճռորոշ դեր խաղացին մի կողմից XX դարի երաժշտության խոշորագույն վարպետների ժառանգության արգասավոր ազդեցությունը, մյուս կողմից՝ հետպատերազմյան արևմտա-եվրոպական ոճական ուղղություններին ծանոթանալը: Դասական ավանդույթների ընկալումն ու ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ինքնորոշումը թևակոխեցին նոր ուղիների որոնումների, որոշակի ժամանակաշրջանի ամփոփման և զարգացման մի շրջան: Մի շարք միտումների արդյունավետությունը և զուգորդումը ազգային հետ պայմանավորված էին սեփական կայուն ավանդույթների առկայությամբ և նորարարական փորձի քննադատական ընկալմամբ և յուրացմամբ:

Բնականաբար կամերային ժանրը զերծ չմնաց այդ գործընթացից: Ընդհակառակը, լինելով առավել ճկուն և ի սկզբանե ծառայելով ստեղծագործողներին որպես հիմքային ստեղծագործական աշխատանոց (որտեղ անընդհատ հղկվում և կատարելագործվում էր նորը), տվյալ ժանրը շատ դեպքերում դառնում էր այս կամ այն շրջանի ընդհանուր ստեղծագործական մթնոլորտի յուրահատուկ մի «փորձադաշտ»:

Հայտնի է, որ համեմատաբար ոչ մեծ ձևերը և դրանց առաջադրվող պահանջները նպաստում են հեղինակի տաղանդի անհատական կողմերի բացահայտմանը: Դրանք, իբրև կանոն, առաջ են քաշում մանրամասների դերի աճը՝ ելևէջի և թեմատիկ զարգացման ընտրության բժախնդրություն, ձևի հղկվածություն, բանաստեղծական բնագրի վրա (վոկալ-կամերային ժանրում) աշխատելու նախանձախնդրություն և այլն: Կամերային ժանրերի միջոցով բազմաթիվ կոմպոզիտորներ հասնում են իրենց ստեղծագործական հասունությանը, իրենց հիմնական նվաճումներին՝ սիմֆոնիայի, օպերայի, բալետի, կանտատային-օրատորիալ երաժշտության ոլորտներում: Իր այդ առանձնահատկությունների շնորհիվ տվյալ ժանրը մշտապես գրավում է մասնագետների, ուսումնասիրողների ուշադրությունը:

Սակայն ուզում եմ անդրադառնալ ոչ թե ժանրին ընդհանրապես (դա, հավանաբար, մի քանի ուսումնասիրությունների խնդիր է), այլ նրա մի ենթատեսակին, այն է՝ կամերային-նվագախմբային կազմերի համար երաժշտությանը, որը դեռևս 1960-ականների վերջից և 1970-ականների սկզբին գրավել է մի շարք հայ կոմպոզիտորների, հատկապես այն ժամանակվա միջին և երիտասարդ սերունդների ներկայացուցիչներին:

XX դարը արվեստի բազմաթիվ նոր երևույթների հետ միաժամանակ ծնեց մի յուրահատուկ երևույթ՝ կամերային-գործիքային անսամբլային երաժշտության ոլորտում: Դա ոչ ավանդական կատարողական խմբերի համար գրված հսկայական քանակի ստեղծագործությունների ստեղծումն էր: XX դարի 10-ական թվականներից սկսած, ավանդական անսամբլներին զուգահեռ,

ինչպիսիք են դուետը, տրիոն, կվարտետը և այլն, արևմտաեվրոպական մի շարք երևելի կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ սկսեցին երևան գալ երկեր, որոնցից յուրաքանչյուրը կարծես իր մտահղացմամբ պահանջում էր մինչ այդ չկիրառված կատարողական կազմ³⁰։ Երաժշտական լեզվի, ձևերի և ժանրերի նորացման բազմակողմանի որոնումներին զուգահեռ իրագործվում էին բազմաթիվ փորձեր, որոնք բացահայտում էին նոր, արտասովոր հնչողություններ, ավանդական գործիքների չկիրառված հնարանքներ, ազգային գործիքների ներառում սիմֆոնիկ կամ կամերային նվագախումբ։ Կամերային երաժշտության մեջ ձևավորված այդ նոր ճյուղը հետևանք էր տեմբրի նոր իմաստավորման և գիտակցման³¹։ Այդ ճյուղավորումը միջժանրային գոյացումների յուրօրինակ համաձուլվածքի արգասիք էր, որը ծնունդ տվեց կամերային անսամբլում գործիքների դերի որակապես մի այլ ըմբռնման, մինչ այդ դասական կամերային կազմերում չկիրառվող արտահայտչամիջոցների խիստ աճի, հնչերանգի մի նոր ընկալման։ Ահավասիկ XX դարի այդ ծնունդն ամենից շատ արտացոլեց նոր կամերային ոճին հատուկ գծերը։ Դրանցում համադրվում էին իմպրեսիոնիստական հնչյունագրության և սիմվոլիզմի գեղագիտության տարրերը էքսպրեսիոնիզմի կոշտության և ծայրահեղ արտահայտչականության հետ, որոնք բնորոշվում էին ռիթմի ներգործությամբ և կոնստրուկտիվիզմին հատուկ գրաֆիկական գծայնությամբ։ Այդ ամենը, իր հերթին զուգակցվելով արտահայտման լակոնիզմի և տարողունակության հետ, ինչը հաճախ հանգեցնում էր աֆորիստիկ ձևերի, ծնում էր երաժշտամտածողության բոլորովին անսպասելի էֆեկտներ։ Այդ մտածողության ընդերքում բյուրեղացավ մենակատարների համույթի համար նախատեսված յուրահատուկ մի գրելաձև, որը ոչ ավանդական անսամբլներին դիմող բազմաթիվ կոմպոզիտորների համար դարձավ հետևողականորեն կիրառվող սկզբունք։ Այսպես, որակապես նոր գեղագիտական հիմքի վրա վերաիմաստավորվեցին Վերածննդի և Բարոկկո դարաշրջաններին

³⁰ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Արևշատյան Ա. Ոչ ավանդական անսամբլները հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, «Սովետական արվեստ», 1976, N 11, էջ 38-43։

³¹ Այդ առումով հիշարժան են Ի. Գլեբովի (Բորիս Ասաֆև) «Գիրք Ստրավինսկու մասին» (И. Глебов, Книга о Стравинском, Л., 1926), Ի.Սոլերտինսկու «Արնոլդ Շյոնբերգ» (И. Соллертинский, Арнольд Шенберг, Л., 1924), Յու. Կրեյնի «Ոճը և կոլորիտը նվագախմբում» (Ю. Крейн, Стиль и колорит в оркестре, М., 1968), Մ. Դրուսկինի «XX դարի արևմտաեվրոպական երաժշտության մասին» (М. Друскин, О западноевропейской музыке XX века, М., 1973) և «Ի. Ստրավինսկի» (М. Друскин, И. Стравинский, Л., 1974), որոնցում առկա են նոր ոճական գրելաձևի իմաստավորման դիպուկ բնորոշումներ։ Մասնավորապես Ասաֆևը, նվիրելով կամերային նոր ոճին, այդ թվում նաև ոչ ավանդական անսամբլների համար գրված երաժշտությանը մի առանձին գլուխ, չի սահմանափակվել Ստրավինսկու ստեղծագործությամբ, այլ դիտարկել է այդ տիպի կամերային երաժշտության երևան գալու փաստը՝ որպես նոր դարաշրջանին բնորոշ ընդհանուր մի երևույթ։

հատուկ բազմապիսի, փոփոխական կամերային համույթների կազմերը: Պատահական չէ, որ այդ երկերին բնորոշ էր կամերային-անսամբլային նվագածության բոլորովին հատուկ մի մթնոլորտ, որտեղ գործիքները, իրենց տեմբրի անհատականացման շնորհիվ կարծես «անձնավորված» էին³²:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե որոշիչը տեմբրային նոր գույների, կոլորիտի, այսինքն՝ նոր արտահայտչամիջոցների պահանջն էր: Այդ դեպքում ևս կարելի էր արդարացնել անսամբլային անսովոր կազմերի երևան գալը, որոնք, իբրև կանոն, չէին կրկնում իրար ոչ միայն տարբեր կոմպոզիտորների, այլև նույն հեղինակի ստեղծագործության մեջ: Սակայն հիմնական պատճառը նոր բովանդակությունն էր, որ կյանքի էր կոչում արտահայտման համապատասխան ձևեր: Որոշակի իմաստով դրանով էին պայմանավորված այդ գործերին բնորոշ լուծումների եզակիությունը, ոչ նախացուցված կառուցվածքները (լայն իմաստով): Բուն սիմֆոնիկ ժանրում նվագախմբային և անսամբլային մտածողության վաղեմի հակադրումը գոյության հետաքրքիր ձև ստացավ կամերաանսամբլային ժանրում: Գունագեղությունը, տեմբրային էֆեկտների բազմազանությունը, կոնտրաստայնությունը, որոնք մինչ այդ հնարավոր էին համարվում սոսկ սիմֆոնիկ երաժշտության ոլորտում, թափանցելով կամերային ստեղծագործության մեջ, միանգամայն նոր մեկնաբանություն և հնչողություն ստացան: Մի կողմից դա նշանակում էր տեմբրի ավանդական ընկալման ձերբազատում, մյուս կողմից՝ դրանց կազմակերպման ու համագոյակցության նոր ձև: Զուտ սիմֆոնիկ նվագախմբային արտահայտչական հնարավորություններն ու հնարանքները ենթարկվեցին կամերային մտածողությանը: Միաժամանակ կատարվեց նաև հակառակ գործընթացը, որով պայմանավորվեց ժանրերի յուրօրինակ ներթափանցում: Կամերային նոր անսամբլները ծնունդ տվեցին ժանրային նոր տարատեսակի, որն իր առանձնահատկություններն ուներ:

Մինչև 1960-ական թթ. Խորհրդային Միությունում ոչ ավանդական կամերային համույթներին դիմելը կրում էր առանձնակի բնույթ, և այդ ստեղծագործությունները կարող են դասվել տվյալ տարատեսակին լոկ պայմանականորեն: Սակայն 60-ականների սկզբից այդ տիպի երաժշտության հանդեպ հետաքրքրություն նկատվեց: Ստեղծվեցին Ա. Վոլկոնսկու, Է. Դենիսովի, Ա. Շնիտկեի, Ս. Սլոնիմսկու, Գ. Ուստվոլսկայայի, Ս. Գուբայդուլինայի, Վ. Սիլվեստրովի երկերը: Կարելի է պնդել, որ այդ կոմպոզիտորների երկերին հատուկ են գրեթե բոլոր բնորոշ գծերը, որոնց մասին խոսք եղավ առավելապես

³² Բավական է հիշեցնել այնպիսի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են, օրինակ, Ա. Շյոնբերգի «Լուսնային Պիեռոն» և «Սերենադը», 1914—1924 թթ. Ա. Վեբերնի վոկալ-գործիքային շարքերը, Ի. Ստրավինսկու «Ջինվորի պատմությունը» և «Նաղը» («Байка»), Մ. Ռավելի «Ստեֆան Մալարմեի երեք պոեմները» և «Մադագասկարյան երգերը», Օ. Մեսսիանի «Կվարտետը աշխարհի վերջի համար», Պ. Բուլեզի «Մուրճն առանց վարպետի» և «Իմպրովիզացիաները ըստ Մալարմեի»:

արևմտաեվրոպական երաժշտության կապակցությամբ: Ըստ էության, այդ ժամանակ ոչ ավանդական համույթների համար գրված երաժշտությունն արդեն ուներ հարուստ ավանդույթներ, կազմավորված առանձնահատկություններ և պահանջներ:

Ուստի պատահական չէր, որ տվյալ ժանրային տարատեսակը Խորհրդային Միությունում շուտով գրավեց նաև ազգային դպրոցների ներկայացուցիչների ուշադրությունը: Շարժունակությունը, փոփոխականությունը, ճկունությունն ու ամենատարբեր ստեղծագործական մտահղացումներին արագ հարմարվելը պայմանավորեց այդ ժանրի տարածումը նաև հայ կամերային երաժշտության մեջ: XX դարի տարադեմ երաժշտությանը շփվելու գործընթացը, մի շարք հասկացությունների վերաիմաստավորումը և ընդլայնումն այդ փուլում հանգեցրին սինթետիկ բնույթի հետաքրքիր արդյունքների: Սովորականն ու ավանդականը հաճախ հանդիպում էին անսովոր, նոր ենթատեքստով տանում դեպի հին և արդիականի, ազգայինի և համընդհանուրի նոր գույգորդումների³³:

Հայ կամերային երաժշտության մեջ նոր խոսք էին Տ. Մանսուրյանի, Մ. Իսրայելյանի, Ա. Զոհրաբյանի, Ե. Երկանյանի, Վ. Բաբայանի կամերային զանազան կազմերի համար գրված ստեղծագործությունները:

Այդ տեսակի առաջին իսկ երկերում նկատվեց ուշագրավ մի գիծ՝ ոչ ավանդական համույթներին դիմելը ազգային հիմքի վրա, որը ներառում էր բանաստեղծական բնագրերը, ինտոնացիոն (ելևէջային) ոլորտը, գործիքների ընտրությունը: Իբրև ընդհանուր միտում կարելի է նշել ազգայինի նորովի իմաստավորումը, ինչը դրսևորվում էր ֆուլկլորի հետ ավելի լայն և միջնորդավորված կապերի մեջ: Ազգային կոլորիտը պահպանվում էր այլ գործոնների շնորհիվ՝ ռիթմի ինտենսիվացում, տեմբրային միջոցների յուրահատկություն (գործիքների վրա ստացած ձայնարտաբերման զանազան եղանակների միջոցով և այլն): Այդ միտումները համընկան XX դարի կոմպոզիտորական տեխնիկայի գործուն յուրացման հետ՝ ներառելով դոդեկաֆոնիան և սերիալիզմը, սոնորիստիկան և ալետորիկան:

Վերոնշյալ ժանրի անդրանիկ երկը հայ երաժշտության մեջ կարելի է համարել Տ. Մանսուրյանի «Տետր ողբագին տաղերգութեան» եռամաս գործը (1966)՝ գրված լարային դեցիմետի համար՝ առաջին մասում, և տղամարդկանց երեք ձայնի (ունիսոն), երկու ֆլեյտայի, դաշնամուրի, բոնգերի և լարային կվարտետի համար՝ հաջորդ մասերում: Կոմպոզիտորը, բավական ժլատ միջոցներ, գործիքային փոքր կազմ օգտագործելով, հասնում է գեղարվեստական մեծ ներգործության: Ոճապես տվյալ գործին է հարում նույն թվականին ստեղծված «Սաղմոս»-ը երկու ֆլեյտայի և ջութակի համար: Մանսուրյանի երկերը ոչ ավանդական կազմերի համար կդիտարկվեն

³³ Այդ երկույթների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Արևշատյան Ա. Ոչ ավանդական անսամբլները հայ կամերային երաժշտության մեջ, էջ 38-39:

հաջորդիվ գործիքային մենանվագ և անսամբլային երկերին նվիրված վեցերորդ գլխում:

1970-ականների՝ Մանսուրյանի ստեղծագործությունը բազմաթիվ անգամներ է ցուցադրել XX դարի համաեվրոպական երաժշտության նվաճումների և ազգային ավանդույթների փայլուն համադրում: 1970-ականների նրա կամերային երկերում ի հայտ են գալիս գեղարվեստական նոր սկզբունքներ, որոնց դերը կոմպոզիտորի գեղագիտական համակարգում էական էր: Խոսքը արաբեսկայնության կամ արաբեսկայինի սկզբունքին է վերաբերում, որը հանգեցնում է միկրոկառույցների «բջջային» զարգացմանը դիմելուն, հնչյունային կառույցներ, որոնք, անընդհատ փոփոխվելով, համալրվում և հարստանում են նորանոր դիժնաինտոնացիոն նախշերով: Եվ երկրորդը խաղի սկզբունքն է, որը հաճախ առաջատար է դառնում կոմպոզիտորի ստեղծագործական մեթոդում: Հայտնի է, որ այդ սկզբունքը լայն տարածում էր ստացել XX դարի արվեստում: Բավական է հիշել Ստրավինսկու կամ Պիկասոյի ստեղծագործությունը:

Նոր կամերային ոճը սկզբունքային նշանակություն ունեցավ XX դարի երաժշտության կայացման և զարգացման համար: Նրա երևան գալը կապված էր բարդ համալիր կազմող սոցիալական և հոգեբանական բնույթի պատճառների հետ: Դա մի հակազդեցություն էր՝ ուղղված բազմախոսությամբ, կրկնություններով և երկարաբանություններով հայտնի ուշ ռոմանտիզմի մոնումենտալ նվագախմբային ոճին: Նոր ոճը ծնունդ առավ իմպրեսիոնիզմի ընդերքում, սակայն որոշակի փուլում վերածվեց վերջինիս մերժման: Թվում է, թե բոլոր կարևորագույն որոնումները լեզվի, ձևի և ժանրերի ոլորտում անխուսափելիորեն տանում էին դեպի փոքրածավալ, սակայն արտահայտչական մեծ հնարավորություններ ունեցող կամերային կազմեր, ընթանում էին առավելագույն հնչյունային բնորոշության հասնելուն նվագագույն միջոցներով: Ընդհանուր առմամբ այդ ոճը կարելի է դիտարկել որպես XX դարի երաժշտության մտածողության անհատականացման դրսևորումներից մեկը:

Անկասկած, հետպատերազմյան սերնդի կոմպոզիտորների ձևավորման վրա չափազանց մեծ ազդեցություն են թողել այնպիսի դարակազմիկ երկեր, ինչպիսիք են, օրինակ, Կլոդ Դեբյուսիի «Խաղերը», «Այծեմարդու հետկեսօրյա հանգիստը», «Ծովը» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Պելեաս և Մելիզանդա» օպերան: Սրանց անհրաժեշտ է հավելել Իգոր Ստրավինսկու «Սրբազան գարուն», «Ապոլլոն Մուսագետ» բալետների երաժշտությունը, նեոֆուկլորիզմի տարրերով ներթափանցված վադ, այսպես կոչված «ռուսական» շրջանի վոկալ-անսամբլային երկերը, այնուհետև՝ «Սաղմոսների սիմֆոնիան», ինչպես նաև՝ Բելա Բարտոկի դաշնամուրի համար գրված Allegro barbaro-ն, «Հրաշալի մանդարին» էքսպրեսիոնիստական բալետը, լարային կվարտետները, «Երաժշտություն լարայինների, հարվածայինների և չելեստայի համար» ստեղծագործությունը, Կոնցերտը նվագախմբի համար: Ոչ պակաս կարևոր ազդեցություն է ունեցել Նոր վիեննական

դպրոցի, նաև նրա հետպատերազմյան հետևորդների՝ այսպես կոչված երաժշտական ավանգարդի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունը՝ Պիեռ Բուլեզ, Կարլիայնգ Շտոկհաուզեն, Լուիջի Նոնո, Լուչիանո Բերիո, Կշիշտոֆ Պենդերեցկի:

Մեծ էր նաև խորհրդային ռուս ականավոր կոմպոզիտորներ Սերգեյ Պրոկոֆևի և Դմիտրի Շոստակովիչի ազդեցությունը: Պրոկոֆևի բալետներում, սիմֆոնիաներում, գործիքային կոնցերտներում դրսևորված նորարարական երաժշտական մտածողության գրավչությունն աննկատ չէր կարող անցնել այդ տարիների երիտասարդ ստեղծագործողների համար: Իսկ Շոստակովիչի սիմֆոնիաներում և լարային կվարտետներում արտահայտված այլախոհ մտավորականի ողբերգությունն իր մարմնավորումն էր ստանում փիլիսոփայական խոր ընդհանրացումներով և հումանիստական մեծ պաթոսով ներթափանցված ինքնատիպ երաժշտական լեզվամտածողության, յուրահատուկ երաժշտական խորհրդանիշների միջոցով:

Տիգրան Մանսուրյանի ստեղծագործական ձևավորումն ու կայացումը պետք է դիտարկել ազդեցությունների հենց այս համատեքստում, ինչը հստակորեն դրսևորվել է արդեն նրա 1960-ականների երկրորդ կեսի երկերում:

Այդ տարիների Տ. Մանսուրյանի որոնումները և ձեռքբերումները կապված են մի շարք նշանակալի երկերի հետ: Այդ շրջանում նա հեղինակեց հայ նոր երաժշտության հետագա զարգացման համար այնպիսի ծրագրային գործեր, ինչպիսիք էին սիմֆոնիկ «Պարտիտա»-ն (1965), «Չորս հայրեն» վոկալ շարքը, Դաշնամուրային սոնատը (1967), «Երեք ասացված» Կ. Ջալյանի խոսքերով a cappella երկսեռ երգչախմբի համար (1969): Վերոնշյալ երկերին ծանոթանալիս կարելի է համոզվել, որ երիտասարդ կոմպոզիտորը մի լայնածավալ ստեղծագործական ծրագիր էր նախագծել իր համար, որն ընդգրկում էր ինչպես սիմֆոնիկ, խմբերգային, այնպես էլ կամերային՝ զուտ գործիքային և վոկալ-գործիքային ժանրերը: Այս տարիների երկերում բացահայտ է երկու հիմնական ստեղծագործական ուղենիշների առկայությունը. մեկը ազգային ավանդույթից եկող՝ Կոմիտասի գորեղ ազդեցությունն է, իր մոդալ և ենթաձայնային պոլիֆոնիկ մտածողությամբ, մյուսը՝ Նոր վիեննական դպրոցի և նրա հետպատերազմյան շրջանի հետևորդների նորարարական փնտրտուքը: Զգալի են նաև Բարտոկի ու Ստրավինսկու ազդեցության հետքերը: Դրանք խթան հանդիսացան ազգային երաժշտական լեզվի շրջանակների ընդլայնման և նոր արտահայտչաձևերի համադրման համար:

Հետպատերազմյան ավանգարդի ոճական ուղղություններին և դրանց հետ կապված արտահայտչամիջոցներին հետևելու կամ դրանցից հրաժարվելու հիմնախնդիրը հրատապ էր XX դարի երկրորդ կեսի մի շարք կոմպոզիտորների համար: Ոմանք, ինչպես, օրինակ, Պյարտը, Սիլվեստրովը վերջնականապես հրաժարվեցին սերիալ գրելաճից՝ դառնալով այսպես կոչված «նոր պարզության» հետևորդներ: Ճգնաժամային երկընտրանքի առումով բնորոշ են Դյորդի Լիգետիի

հետևյալ խոսքերը. «Հիմա տաբու չկա, ամեն ինչ կարելի է: Սակայն հնարավոր չէ պարզապես վերադառնալ տոնայնությանը. դա ճանապարհ չէ: Պետք է միջոց գտնել ոչ վերադառնալ, ոչ էլ շարունակել ավանգարդը: Ես բանտում եմ. մի պատը ավանգարդն է, մյուս պատը՝ անցյալը, և ուզում եմ փախչել...»³⁴:

Հարկ է նշել, սակայն, որ ավանգարդից հրաժարվելը տեղի է ունեցել հետզհետե, աստիճանաբար, չխզելով դրա հետ կապն ամբողջությամբ: Մանսուրյանի երաժշտական լեզվամտածողությանն անդրադարձած մասնագետներն արձանագրել են, որ նա գրեթե չի դիմել, օրինակ, սերիալ տեխնիկային իր մաքուր տեսքով³⁵: Ավելի հաճախ կոմպոզիտորը կիրառել է թերի սերիաներ կամ quasi-սերիաներ, որոնց ինտերվալային, ելևէջային կազմությունն ամփոփում է մոդալ մտածողության տարրեր, ինչը երաժշտությունը դարձնում է ավելի զգայական և ազգային առումով ճանաչելի:

Երաժշտագետ Լևոն Հակոբյանն այսպես է բնորոշել կոմպոզիտորի լեզվաոճական էվոլյուցիան. «1980-ականների սկզբից Մանսուրյանի գրելաոճը, հիմնականում մնալով նրբագեղ-կամերային, դառնում է ավելի ավանդական, ազգային տարրի և կարոտախտ արտահայտող տրամադրությունների ընդգծման միտումով բնորոշվող, ինչն ավելի նկատելի է մի շարք երկերում (Կոնցերտներ ջութակի, ալտի, թավջութակի, կլառնետի և փողայինների համար, երկու լարային կվարտետ, 5 բազատելներ դաշնամուրային տրիոյի համար, «Հաւատով խոստովանիմ» աղթաշարը, դաշնամուրային երկու ֆանտազիաները և այլն)»³⁶:

Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտական լեզվամտածողությանը բնորոշ է որոշակի հայեցակարգ, որի հիմքում ընկած են ազգային երաժշտական, մասնավորապես կոմիտասյան ավանդույթների վերհանումը, համադրումն ու զուգորդումը ժամանակակից հնչյունային ընկալումների հետ: Այդ սինթեզը 1970-1980 թթ. հայ երաժշտության մեջ ծնեց աննախադեպ որակական մի թռիչք, որը նշանավորվեց տարբեր ժանրերում ստեղծված մի շարք ուշագրավ երկերով: Սակայն վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ ինչքան էլ գրավիչ թվար այդ արտահայտչամիջոցների զուգորդումն ազգային երաժշտական ավանդույթներին, իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում, հատկապես նոր վիեննական դպրոցի երաժշտալեզուն փորձարկած մատուրոն աստիճանաբար հրաժարվեց դրանցից՝ գերադասելով հայկական գենն արտացոլող զուտ ազգային զուգորդումն իր

³⁴ Ross, Alex. The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Harper and Collins; London: Fourth Estate, 2012, p. 505.

³⁵ ՏՆՍ, օրինակ, Elena Dubinetz, Letters from Yerevan //Tigran Mansurian. Con anima. ECM New Series 2687 481 9522. P. 10.

³⁶ ՏՆՍ «Мансурян, Тигран» հոդվածը //Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь – М.: «Практика». 2010. С. 531.

անհատական երաժշտալեզվի հետ: Արդեն 1990-2000-ականների մի շարք խմբերգային երկերում Մանսուրյանի անհատական ոճում ավելի ու ավելի նկատելի է դառնում ծայնեղանակային մտածողությանը, ինքնատիպ մոդալ կառույցներին դիմելը, ինչն աստիճանաբար խորանում է՝ ձեռք բերելով նոր իմաստավորում:

20-րդ դարի հայ գրականության խոշոր ներկայացուցիչ, արձակագիր Հրանտ Մաթևոսյանն իր ընկերոջ՝ Տ. Մանսուրյանի տեղը և նշանակությունը հայ նորագույն ժամանակների երաժշտության ասպարեզում բնութագրել է հետևյալ տողերով. «Տիգրանով իմ սերունդը իր խոսքն է խոսում նորոգ ու նորօրյա մշակույթի տաճարում: Առանց Տիգրանի իմ սերունդը միայն համր ուխտավոր էր լինելու...»³⁷:

³⁷ Մաթևոսյան Հ. Դպրոցական մեծ հանրագիտարան. Երևան, 2010: Գիրք II, հ. 2, էջ 144:

Երրորդ գլուխ

Վոկալ-գործիքային ստեղծագործությունները

Վոկալ-գործիքային շարքի ժանրը մշտապես եղել է Տիգրան Մանսուրյանի նախասիրած ժանրերից մեկը: Ինչպես արդարացիորեն նկատել է երաժշտագետ և կոմպոզիտոր Արթուր Ավանեսովը Մանսուրյանի «Վոկալ-գործիքային ստեղծագործություններ» ժողովածուի առաջաբանում. «Մանսուրյանի վոկալ երաժշտության կարևորագույն առանձնահատկություններից է կոմպոզիտորի խորին ակնածանքը հայոց լեզվի և առհասարակ բառի նկատմամբ: (...) Նա խորհրդային շրջանի Հայաստանի կոմպոզիտորներից ամենաառաջինն էր, ով հայոց խոսքին պարզևեց հարիր երաժշտական մարմնավորում»³⁸: Թերևս խորհրդային շրջանի հայ վոկալ երաժշտության մեջ այդ առումով առանձնանում են նաև Ռոմանոս Մելիքյանի հանրահայտ երգաշարերը և մասամբ Հարո Ստեփանյանի ռոմանսները:

Արդեն տակավին երիտասարդ կոմպոզիտորի՝ «3 ռոմանս Գարսիա Լորկայի բանաստեղծություններով» (Համո Սահյանի թարգմանությամբ) գրված շարքը ծայնի և դաշնամուրի համար (1966) հստակորեն ցուցադրում է որոշ հատկանիշներ, որոնք Մանսուրյանի հետագա ստեղծագործության մեջ կստանան ավելի որոշակի, եթե չասենք առաջնահերթ նշանակություն: Անարդարացիորեն մնալով ավելի հայտնի երկերի ստվերում՝ այս վոկալ շարքը շատ հազվադեպ է հնչել համերգային հարթակից³⁹: «27-ամյա կոմպոզիտորի աշխատանքը բոլորովին էլ «սկսնակի» չէ: (...) Դա նախևառաջ երաժշտական գծի հստակությունն է, որը, սակայն, հեռու է այսպես կոչված «դասական

³⁸ Տես Ա. Ավանեսով, Խմբագրի կողմից, «Տիգրան Մանսուրյան. Վոկալ-գործիքային ստեղծագործություններ», Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2006, էջ 3:

³⁹ Վերջին տարիներին այն կատարել և խոսասալիկի վրա ձայնագրել է ֆրանսահայ մեցցո-սոպրանո Մարիամ Սարգսյանը՝ Ա.Ավանեսովի դաշնամուրային ընկերակցությամբ:

պարզությունից»⁴⁰: Ուշագրավ է, որ «Լորկայի բանաստեղծությունների տաք հուզականությունն այստեղ ստացել է զուսպ, սակայն ազդեցիկ մարմնավորում՝ առանց որևէ «իսպանական» ռճավորման: Մանսուրյանի համար չափազանց բնորոշ կիսատոների «լույսի և ստվերի» խաղը երաժշտությանը հաղորդում է լուսավոր տխրության թեթև շղարշ և գողտրիկ կամերայնություն»⁴¹:

Ինչպես արդեն նշվել է, Տ. Մանսուրյանն առաջինն է դիմել հայ երաժշտության մեջ ոչ ավանդական կամերային կազմերին: Այդ տեսակի նրա առաջին երկերից է «Տետր ողբագին տաղերգութեան» եռամաս ստեղծագործությունը (1966): Երկի հիմքում ընկած է Խաչատուր Կեչառեցու «Ողբ ի վերայ իշխանաց» քերթվածքը, որը պատմում է XIII դարի Հայաստանում թաթարական տիրապետության շրջանի մասին: Երրորդ մասում կոմպոզիտորը դիմում է Նահապետ Քուչակի պոեզիային: Այս հայրենի մեջ աղերսանք կա առ Բարձրյալը՝ ժողովրդին ամենայն չարիքից ու փորձանքից ազատելու համար: Իրենց հնչողությամբ ողբերգական այս տողերը մարմնավորվում են ստատիկ, թեև ներքին արտահայտչականությունից ոչ զուրկ մեղեդու մեջ: Այն ասես անանձնականացված է, ընդհանրացված: Անսամբլն իր նվագամասում մեկնում է բովանդակությունը, բացահայտում նրա ենթատեքստը՝ սուր արձագանքելով յուրաքանչյուր մանրամասնի: Ժամանակակից հնչյունային ձևավորման և սաղմոսերգության ոգով լուծված վոկալ պարտիայի զուգորդումը ստեղծում է յուրօրինակ կոլորիտ. նրա վրա է կառուցվում ամբողջ երկի դրամատուրգիան: Ուշագրավ է նաև այն, որ կոմպոզիտորը ձգտում է օգտագործել ազգային գործիքակազմին մոտ տեմբերեր (ֆլեյտաներ, բոնգեր, մասամբ լարայիններ)⁴²:

«Չորս հայրեն Նահապետ Քուչակից» վոկալ շարքը Տիգրան Մանսուրյանի ամենահայտնի ստեղծագործություններից է⁴³: Որոշ

⁴⁰ Տեն Ա. Ավանեսով, Խմբագրի կողմից, «Տիգրան Մանսուրյանի վոկալ-գործիքային ստեղծագործություններ», էջ 4:

⁴¹ Նույն տեղում:

⁴² Արևշատյան Ա. Ոչ ավանդական անսամբլները հայ կամերային երաժշտության մեջ, էջ 40:

⁴³ Հայրենների հեղինակային պատկանելության կապակցությամբ անհրաժեշտ է նշել, որ դա վիճահարույց խնդիր է, որը դարձել է հայ բանասերների գիտական բանավեճի առարկա: Ահա թե ինչ է գրել Ն. Թահմիզյանը Տ. Մանսուրյանի այդ գործին անդրադառնալիս. հայրենները «թյուրիմացաբար վերագրվել էին Նահապետ Քուչակին, որ պետք է սրբագրվի: Մանսուրյանը դրանք քաղել է 1957-ին Ավ. Ղուկասյանի հրատարակած՝ «Նահապետ Քուչակ: Հայրենի կարգով» գրքից, որում կազմողը, ցավոք, անտեսելով հայագիտության մեջ հայրենների ուսումնասիրության բնագավառում վերջին տասնամյակների ընթացքում ձեռք բերված նվաճումները, միջնադարյան ժողովրդական, գուսանական, այլև տարբեր հեղինակների աշուններով պահպանված մեծ թվով հայրեններ բոլորովին անհիմն վերագրում է XVI դարի երգիչ Նահապետ Քուչակին: Եվ պատահական չէ, որ մամուլում այդ կապակցությամբ հրապարակվեց իրավացիորեն խիստ մի մատենախոսություն (տես Ա. Մնացականյան, Հայրենների և Նահապետ Քուչակի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958,

իմաստով այն կարծես հակադրվում է միջնադարյան քնարերգության այդ ժանրի հաստատված ընկալմանը: Պարզաբանեմ միտքս: Եթե հիշենք հայկական Վերածննդի մանրանկարիչների և բանաստեղծ-տաղերգուների նախասիրած հնարանքը՝ աստվածաշնչային կերպարներին երկրային, մարդկային գծերով օժտելը, ապա կարելի է ասել, որ Մանսուրյանը վարվում է հակառակ կերպով: «Հայրենների» երաժշտության մեջ կարծես զգացվում է իդեալի վերածված սիրելի էակի անհասանելիությունը, որով այն հակասության մեջ է մտնում բանաստեղծական բնագրի բնույթի հետ⁴⁴: Քուչակի հայրենները Մանսուրյանն ընթերցել է խորապես անհատական և յուրահատուկ: Այստեղից էլ վոկալ երգամասի խիստ, երբեմն նույնիսկ ասկետական բնույթը: Գուցե այդ է պատճառը, որ հեղինակը փորձել է մերժեցնել վոկալ երգամասը շարականին և սաղմոսերգությանը, այլ ոչ թե աշխարհիկ տաղին, ինչը թվում է, թե ավելի մոտ է հայրենների քնարերգության ոգուն: Հանուն մարդկային զգացմունքի բոլորովին այլ՝ հոգևոր գեղեցկության Մանսուրյանը թափանցել է Քուչակի պոեզիայի խորքերը և կարծես «աչք փակել» նրա «արտաքին գեղեցկությունների» վրա: Սակայն նմանատիպ արտասովոր լուծումը բոլորովին չի խանգարել գտնելու խորապես ներհուն և համոզեցուցիչ ելևէջներ իր մտահղացման համար: Ընդհանուր առմամբ «Հայրենները» ստացել են ոչ թե սիրային-քնարերգական, այլ առավել քան դրամատիկ, խոհախրատական բնույթ: Այդ մոտեցումը նկատվել է նաև ժամանակին տրված վերլուծականների մեջ. «Քուչակյան «Հայրենները», որոնք սիրո երգեր են, կոմպոզիտորն ընթերցել է շատ յուրովի: Նա ընդգծել է այդ պոեզիայի ոչ այնքան «երկրային վայելքները», վառ բներանգը, զգայական գեղեցկությունը, որքան նրա թաքնված դրամատիզմը, խռովքը, զգացմունքայնորեն հագեցած միտքը»⁴⁵:

«Դավիթ մարգարե», «Իմ հոգւոյս հոգի», «Ես այն հաւերուն էի» և «Երբ ես ի յաշխարհս եկի» - այս չորս, իրար հաջորդող ինտոնացիոն խտացված (հիմնականում փոքր տերցիայի սահմաններում ծավալվող վոկալ գծի վրա հիմնված) մասերը կազմում են դրամատուրգիական սլացիկ զարգացումով և ներքին ուժով օժտված, ոճական հազվագյուտ ամբողջական մի երկ, որը, իրոք, նոր խոսք էր հայ վոկալ-կամերային երաժշտության ժանրում:

N 2, էջ 234)»: Տեն Թահմիզյան Ն. Գործեր և դեմքեր // «Սովետական արվեստ», 1971, N 7, էջ 30-ի ծանոթագրությունը:

⁴⁴ Այդ մասին տես Аревшатын А. Поэзия и монодия Средневековья в творчестве современных армянских композиторов // Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1978, N 12. С. 64. Նույնը նշել է նաև Ա. Ավանեսովը Գարսիա Լորկայի շարքի կապակցությամբ վերոհիշյալ ժողովածուի առաջաբանում գրելով, որ «Այստեղ վերանում է լորկիանական «դոս»-ն որպես ենթագիտակցորեն գործող կերպար, դառնում է երբևէ չիրագործված իղծ» (տես հղված հրատարակություն, էջ 4):

⁴⁵ Берко М. Тигран Мансурян // «Музыка республик Закавказья». С. 125.

Չափազանց բնորոշ է «Հայրեններ»-ում դաշնամուրային նվագամասի նկարագիրը: Այն որքան լակոնիկ է, նույնքան էլ տարողունակ և արտահայտիչ՝ ստեղծելով բազմիմաստ մի հետնախորք: «Հայրեններ»-ի դաշնամուրային նվագամասն աղերսվում է Կոմիտասի վոկալ երկերի, Ռոմանոս Մելիքյանի «Զմրուխտ» և «Զար-վառ» շարքերի, Դեբյուսիի վոկալ գործերի նրբագեղ ակորդիկայի, ինքնատիպ հարմոնիկ լեզվի, տարածական, զուսպ, սակայն շատ խոսուն, արտահայտիչ դաշնամուրային նվագամասերի հետ: Մանսությանի վոկալ-գործիքային և գործիքային մի շարք երկերին բնորոշ է տերցիային և ոչ տերցիային կառուցվածքի համահնչյունների, մասնավորապես կվարտ-կվինտա-կորդների նուրբ զուգորդումը, ինչը կազմում է կոմպոզիտորի գրելաոճի առանձնահատկություններից մեկը: «Հայրենների» դաշնամուրային նվագամասի կապակցությամբ տեղին է հիշել Արամ Խաչատրյանի Հարո Ստեփանյանին ուղղված մի նամակի տողերը, որտեղ տակավին երիտասարդ Խաչատրյանը գրել է. «Ես կարծում եմ, որ ռոմանսի մեջ դաշնամուրի պարտիան այնքան ինքնուրույն պիտի լինի, որ գոյություն ունենա համարյա որպես դաշնամուրային պրեյլուդ: <...> Բայց միաժամանակ ձայնի պարտիան պիտի լինի վառ ու տիրական»⁴⁶:

Օրինակ 1. «Չորս հայրեն», 1. Դավիթ մարգարե

Andante $\text{♩} = 72-76$

Canto

piano

ff

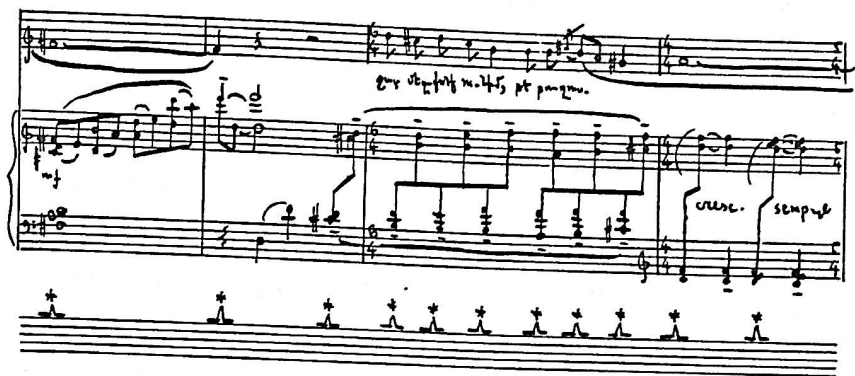
f

ped

tr

Դավիթ մարգարե, հայրեն

⁴⁶ 17 մարտի, 1928թ., Մոսկվա // Արամ Խաչատրյան, Նամականի: Կազմող՝ Ա.Գրիգորյան, ծանոթագրությունները՝Ա.Շահմանյանի: Երևան, 2017, էջ 7:



Դաշնամուրային նվագամասի նման օրինակ ենք տեսնում «Հայրեններից» հենց առաջինում⁴⁷: Շարքը բացող դրամատիզմով լի՝ ff շեշտված ակորդի մեջ ճանաչելի է նույն թվականի դաշնամուրային Սոնատի հնչյունային հյուսվածքը, թեև այն բոլորովին այլ ոճի մեջ է մտահղացված.

«Հայրեններ»-ի բոլոր մասերին բնորոշ է ասերգային մեներգի սկզբունքը (օրինակ 2):

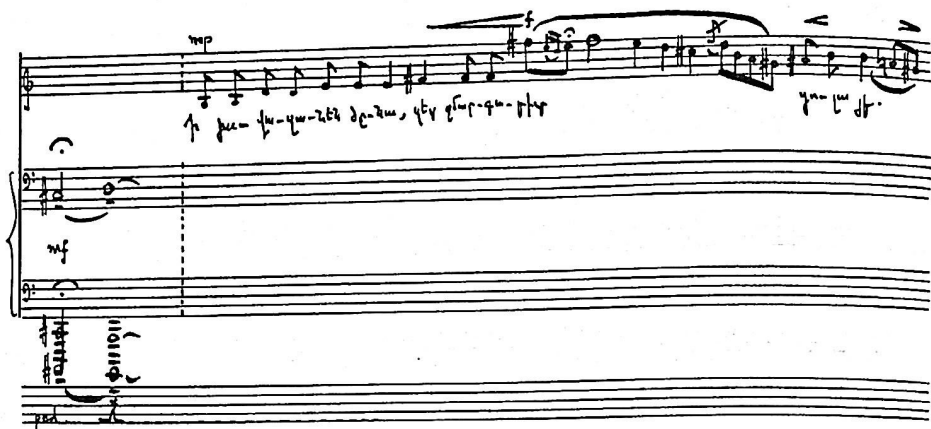
Օրինակ 2. «Չորս հայրեն», 4. Երբ ես ի յաշխարհս եկի

Adagio, recitativo (1 = 66-62) 4. Երբ ես ի յաշխարհս եկի

poco recitativo
mp

Երբ ես ի յաշխարհս եկի, զան առ-դուրս ու մեծ շահե- ք:

⁴⁷ Վոկալ շարքերի նոտային օրինակները ներկայացնում ենք հեղինակի ձեռագրի տպագրված ֆաքսիմիլեից, տես «Տիգրան Մանսուրյան. Վոկալ-գործիքային ստեղծագործություններ», Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2006:



Նույն սկզբունքն ի հայտ է գալիս նաև հետագա տարիներին գրված մի շարք գործերում: Ասերգայնությանը հաճախակի դիմելը բնավ չէր նշանակում մեղեդայնությունից խուսափելու միտում, ինչը նկատելի է երբեմն, օրինակ, ուրիշ կոմպոզիտորների մոտ: Մանսուրյանը հայտնի է իր վառ մեղեդիական շնորհով: Սակայն հետագա տարիների նաև զուտ գործիքային երկերում հաճախ հանդիպող *quasi recitando*, *quasi parlando* և այլ նման ցուցումների միջոցով բացահայտվում է կոմպոզիտորին հատուկ ներքին պահանջը՝ արտահայտման նախասիրած ձևը:

1970-ականների բնորոշ որոնումները դրսևորվել են *Intermezzo*-յում (1972—1973)՝ սոպրանոյի, ֆլեյտայի, կլառնետի, լարային քառյակի, տավղի, դաշնամուրի և հարվածայինների համար, որը ստեղծվել է չեխ բանաստեղծ Վլադիմիր Հոլանի (1905–1980) խոսքերով⁴⁸: Այդ գործը նաև կոմպոզիտորի յուրատեսակ արձագանքն էր 1968թ. խորհրդային զորքերի ներխուժմանը Պրահա, իր սրտակցության արտահայտությունը Չեխոսլովակիայի ժողովրդին:

Բնության հավերժական շրջապտույտի գաղափարով ներշնչված բանաստեղծությունների մարմնավորման համար կոմպոզիտորը գտել է ճշգրիտ երաժշտական համարժեքներ՝ թափանցիկ տեմբերներ՝ պարուրված անտիկ ծնծղաների, եռանկյունու դողանջով, ելևէջներ, որոնք ներթափանցված են նուրբ քնարականությամբ: Շատ մեղեդիական է լայտնոտիվը՝ հիմնված տասնահինյուն սերիայի վրա: Փոքր և մեծ տերցիաների խաղը, որոնց վրա այն կառուցված է, փոխանցում է հայեցողականության և քողարկված թախծի տրամադրությունը:

1974-1981թթ. ընթացքում Ս. Մանսուրյանը հեղինակեց «Վարդի նվեր» (խոսք՝ Մաթևոս Զարիֆյանի), «Սրնգահար լուսին» (խոսք՝ Ռազմիկ Դավոյանի) և «Due fanciulle» (խոսք՝ Կոստան Զարյանի) վոկալ-գործիքային շարքերը՝ սոպրանոյի, ֆլեյտայի, թավջութակի և

⁴⁸ Ցավոք, այդ ստեղծագործության պարտիտուրը կորսված է, պահպանվել է միայն չեխ կատարողների իրագործած ձայնագրությունը:

դաշնամուրի համար: Այդ շարքերը նա հետագայում միավորեց «Մադրիգալներ» վերնագրի տակ: Թվում է, թե նման անվանումը պատահական չէր: Ի դեպ, զուգահեռությամբ Գ.Լորկայի խոսքերով վոկալ շարքի առաջին ռոմանսը նույնպես կրում է «Փոքրիկ մադրիգալ» վերնագիրը: Եթե հիշենք, որ իտալական Վերածննդի շրջանում մադրիգալը՝ որպես սիրային-քնարական բովանդակության ոչ մեծ երկ, կոմպոզիտորների տարատեսակ ստեղծագործական փորձարկումների հիմնական նախասիրած ժանրն էր, հատկապես բանաստեղծական խոսքի և երաժշտության, հնչերանգի, կոմպոզիցիոն նոր հնարանքների՝ հարմոնիայի, ռիթմի և ձևի ոլորտներում, ապա պարզ է դառնում, որ այն արտացոլում էր կոմպոզիտորի որոշակի հետաքրքրությունների ուղղվածությունը՝ հենց այդ ժանրին հատուկ արտահայտչականության նկատմամբ՝ տրամադրությունների, գույների նուրբ խաղ և հնչյունի առանձնահատուկ զմայլանք, գործիքային հյուսվածքի թափանցիկ և ժանյակային հենք (օրինակ 3) .

Օրինակ 3. «Վարդի նվեր»

Leghetto

The musical score is handwritten and consists of two systems. The first system is marked 'Leghetto'. It features a vocal line with lyrics in Armenian and a piano accompaniment. The second system continues the piece, with a tempo change indicated by 'poco più mosso' and 'a tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions such as 'sub. pont.' and 'poco più mosso'.

Երեք շարքերն ունեն որոշակի կայուն, անփոփոխ ձև, որը ծավալվում է «արելյուդիա-երգ-ինտերլյուդիա-երգ-պոստլյուդիա» կառուցվածքով: Առկա է «երգչուհու հետ երկխոսության մեջ մտնող 3 տարաբնույթ գործիք (...), յուրաքանչյուր մադրիգալում ֆլեյտայի, թավջութակի և դաշնամուրի եռյակի 3-ական մուտք, որոնց միջև երգչուհին կատարում է իր բաժինը միայն դաշնամուրի նվագակցությամբ՝ ռեսպոնսորիումի սկզբունքով»⁴⁹:

Ավելի ուշ Մանսուրյանը գրեց ևս մեկ մադրիգալ՝ այս անգամ դիմելով արգենտինահայ բանաստեղծուհի Ալիսիա Կիրակոսյանի պոեզիային: Իսպաներեն տեքստով գրված տվյալ երկում (1991) սոպրանոյին ընկերակցում է գործիքային կվինտետը, որի կազմն ընդգրկում է ֆլեյտա, կլառնետ, ջութակ, թավջութակ և դաշնամուր⁵⁰: Սակայն այդ գործն առ այսօր երբևէ չի կատարվել:

«Մադրիգալներին» անդրադառնալիս անհնար է չնկատել լեզվի պարագան: Վերոնշյալ շարքերում հաջորդաբար հնչում են արևմտահայերենը (Մ. Զարիֆյան), արևելահայերենը (Ռ. Դավոյան), իտալերենը (Կ. Զարյան) և իսպաներենը (Ա. Կիրակոսյան), ինչն ինքնըստինքյան ստեղծագործական մի գրավիչ խնդիր էր առաջադրում տարալեզու բանաստեղծական խոսքի և երաժշտական ելևէջի զուգորդման, ներդաշնակության առումով:

Հ. Սահյանի խոսքերով գրված «Մայրամուտի երգեր» վոկալ շարքը (1984—85) նախորդ շարքերի և հատկապես «Հայրեններ»-ի համեմատությամբ ոճական զգալի զարգացման մասին է վկայում⁵¹: Այստեղ ևս դրսևորվում է կոմպոզիտորի վոկալ գործերի համար այնքան բնորոշ ասերգայնությունը (օրինակ 4):

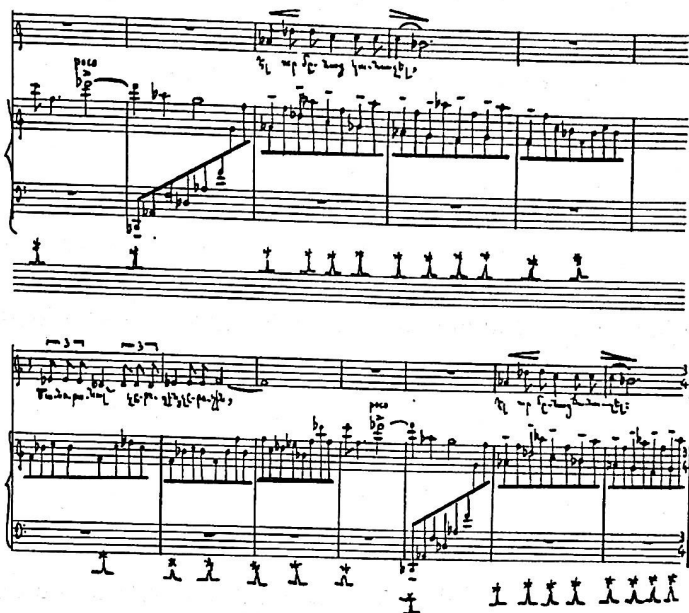
Օրինակ 4. «Մայրամուտի երգեր», 1. «Ախ, ինձ ծլել չթողին»



⁴⁹ Ա.Ավանեսով. Խմբագրի կողմից // Տիգրան Մանսուրյան. Վոկալ-գործիքային ստեղծագործություններ, էջ 5:

⁵⁰ Այդպիսին էր 1970-90թթ. միջազգային համերգային բուռն գործունեություն ծավալած արգենտինահայ կոմպոզիտոր և դիրիժոր Ալիսիա Թերզյանի հիմնած և ղեկավարած "Encuentros" անսամբլի կազմը, որի պատվերով գրվել են հայ կոմպոզիտորների մի շարք երկեր:

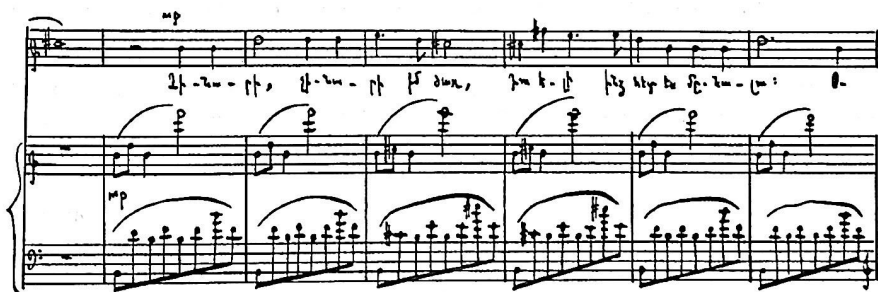
⁵¹ Այդ մասին նշում է նաև Ա.Ավանեսովը. տե՛ս նույն տեղում:



Համո Սահյանն այդ շարքի մասին ժամանակին արտահայտել է իր կարծիքը և գնահատանքը. «Տիգրան Մանսուրյանի «Մայրամուտի երգերը» համարժեք են իմ խոսքերին, ավելի ճիշտ՝ երաժշտությունը բարձր է իմ խոսքերից: Էդ երգերի բառերն էլ կարծես կոմպոզիտորն ինքն է գրել...»⁵²:

Մասնավորապես ուշագրավ է շարքի երրորդ երգը՝ «Գալու է աշունը դարձյալ»: Այն ուղեկցվում է դաշնամուրի թեթև, թափանցիկ նվագակցությամբ՝ համընկնելով երգի «Չինարի, չինարի իմ ծառ» կրկներգի առանցքային խոսքերին (օրինակ 5): Այդ կրկներգն անմիջականորեն աղերսվում է Կոմիտասի «Չինար ես»-ի հետ:

Օրինակ 5. Մայրամուտի երգեր, «Գալու է աշունը դարձյալ»



⁵² Սահյան Հ. Տիգրան Մանսուրյանի «Մայրամուտի երգեր» երգաշարի մասին, «Գրական թերթ», 2009, թ. 34, 16 հոկտեմբերի, էջ 7:

1980-ականների կեսերին ստեղծված գործերին անդրադառնալիս գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները փաստում են Տ. Մանսուրյանի երաժշտության մեջ նոր տիպի ռոմանտիկական ոգու երևան գալը⁵³: Այդ տեսակետից հիշարժան է կոմպոզիտորի «Երկիր Նաիրի» սուպրանոյի և դաշնամուրի համար շարքը Վ. Տերյանի խոսքերով (նվիրված է կոմպոզիտորի մորը՝ Աննա Մանսուրյանին): «(...) զարմանալի չեն «Երկիր Նաիրի» ռճական հղումները XIX դարի երաժշտությանը, – գրում է Արթուր Ավանեսովը, – Օրինակ, «Քեզ կմնա միշտ օտար» երգի մեջ առկա ակնհայտ «շումանիզմները» բոլորովին էլ պատահական չեն, այլ բխում են տեքստի «ես»-ի աշխարհընկալումից և կապված են ռոմանտիկական դարաշրջանին հատուկ մտածողության հետ»⁵⁴: Եվ որպես եզրակացություն՝ երաժշտագետը հանգում է կարևոր դիտարկման. «Հենց այդ գաղափարային շրջադարձն էր և ոչ այնքան երաժշտության կառուցողական առանձնահատկությունները, որ մատնանշեց Մանսուրյանի խզումն ավանգարդի գեղագիտության հետ»⁵⁵:

2007–08թթ. ստեղծված «Canti paralleli» շարքը կոմպոզիտորի վրկալ ժանրի նշանակալի գործերից է: Շարքն ունի երկու տարբերակ՝ ծայնի և դաշնամուրի և ծայնի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար: Շարքի վերնագրի և մտահղացման գաղափարը սերում է Պլուտարքոսի «Ջուգահեռ (կամ համեմատական) կենսագրություններ» (Βίοι Παράλληλοι) հայտնի երկից, որի մեջ զույգ-զույգ ներկայացվող հերոսները (հույն և հռոմեացի զորավարներ, քաղաքական գործիչներ, փիլիսոփաներ) նկարագրվում են, կարծես, մեկը մյուսին և՛ հակադրվելով, և՛ իրար լրացնելով:

«Ջուգահեռ երգեր» երգաշարի մեջ զետեղված են 4 բանաստեղծների 8 գործեր. Պաղտասար Դպիրի «Տաղ կորուսեալ սիրելոյ» և «Վասն սիրոյ», Ե. Չարենցի «Կապույտ լճի վրա» ու «Եվ մի իրիկուն», Ավ. Իսահակյանի «Իմ հոգին» և «Լեռների վրա ձնել է...», Վ. Տերյանի «Աշնան երգ» և «Իմ խաղաղ երեկոն»: Այդ երգերը, ռճական ներդաշնակ ամբողջություն կազմելով, միավորված են ընդհանուր խոհաքնարական տրամադրությամբ և բովանդակությամբ: Դրանք կորցրած սիրո, թախծի, կյանքի անցողիկության և իմաստի մտորման մասին մի պատում են, որը հիմքում կապված է կոմպոզիտորի կնոջ կորստի հետ: Այստեղից էլ բխում է «Ջուգահեռ երգեր» կամ իտալերեն՝ «Canti paralleli» անվանումը, որն ակնարկում է իրարից

⁵³ Այդ մասին դեռևս 1986-ին ես էլ եմ գրել՝ քննելով այդ տարիներին ստեղծված Մանսուրյանի գործերային կոնցերտները (տե՛ս Аревшатын А. Музыка для камерно-оркестровых составов. 70—80-ые гг.) // «Армянское советское искусство на современном этапе». Сост.-ред. Г.Ш. Геодакян. Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1987. С. 144—160. Այդ հանգամանքն ընդգծել է նաև Ա. Ավանեսովը վերոնշյալ առաջարանի մեջ (տե՛ս էջ 5):

⁵⁴ Տե՛ս Ա. Ավանեսով, Խմբագրի կողմից, էջ 5:

⁵⁵ Նույն տեղում:

տարբեր բանաստեղծների պոեզիայում առկա ընդհանուր, նմանատիպ տրամադրությունները՝ առանց հակադրությունների, ինչը սպասելի էր ութ երգից բաղկացած շարքում:

Սկզբնական՝ ձայնի և դաշնամուրի համար տարբերակում երգային հիմքից եկող ելևէջային նկարագիրը բնորոշում է վոկալ երգամասի բնույթը, ի տարբերություն կոմպոզիտորի մի քանի մյուս վոկալ շարքերի, որոնցում գերիշխում է ասերգային հիմքը: Միաժամանակ այստեղ շատ ինքնուրույն է դաշնամուրի նվագամասը, որը կրում է արտահայտչական և՛ լրացնող, և՛ ինքնաբավ գործառույթ (օրինակ 6): Այստեղ նորից վերհիշում ես Ա. Խաչատրյանի միտքն այն մասին, որ վոկալ շարքում դաշնամուրային նվագամասը պետք է այնքան արտահայտիչ լինի, որ ընկալվի որպես ինքնուրույն դաշնամուրային պիես: «Canti paralleli»-ի մի քանի մասերում դաշնամուրային նվագամասը հենց այդպիսին է⁵⁶:

Օրինակ 6. «Canti paralleli», 1. «Տաղ կորուսեալ սիրելոյ»

Որոշ դեպքերում, ինչպես օրինակ՝ շարքի երրորդ երգում («Կապույտ լճի վրա»), կոմպոզիտորը հասնում է գրեթե տեսանելի նուրբ պատկերայնության՝ ստեղծելով ջրային հարթության վրա սահող

⁵⁶ Շարքը բազմաթիվ կատարումներ է ունեցել. այն մեկնաբանել են երգչուհիներ Աննա Մայիլյանը, Տաթևիկ Մովսեսյանը, Շուշիկ Բարսումյանը, Աննա Ավդալյանը:

կարապի պատրանքի զգացողություն: Դրան նպաստում է դաշնամուրային նվագամասի ութերորդականներով ընթացող հավասարաչափ շարժումը ձայնի անշտապ երգեցողության համադրմամբ (օրինակ 7):

Առհասարակ ողջ երգաշարին բնորոշ է նրբագեղ հնչյունային մթնոլորտը՝ բանաստեղծական խոսքի և երաժշտական ելևէջի ներդաշնակ զուգորդումը, ժամանակի և տարածության յուրօրինակ վերապրումը:

Ձայնի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար նախատեսված տարբերակը (2012) նոր երանգներ և հնչյունային ծավալ է հաղորդել ստեղծագործությանը՝ օժտելով այն մեներգային կանտատի գծերով⁵⁷: «Canti paralleli»-ի ձայնագրության խտասալիկի կապակցությամբ «ResMusica» հանդեսը «Տիգրան Մանսուրյանի կորցրած դրախտի կարոտախտը» խոսուն վերնագրով հոդվածում գրել է. «Այս երաժշտությունը, որը ձայնագրվել է որպես Brilliant Classics-ի համաշխարհային պրեմիերա, ավանդույթի և արդիականության միջև հստակ հավասարակշռություն է ներկայացնում»⁵⁸:

Օրինակ 7. «Canti paralleli», 3. «Կապույտ լճի վրա»

⁵⁷ Ձայնի, դաշնամուրի և կամերային լարային նվագախմբի համար տարբերակը մեկնաբանել են երգչուհիներ Հասմիկ Պապյանը, Իրինա Զաքյանը, Տաթևիկ Մովսեսյանը, Մարիամ Սարգսյանը: Երգչուհիներից յուրաքանչյուրը յուրովի է զգացողությունը:

⁵⁸ Charlotte Saulneron, La nostalgie du paradis perdu de Tigran Mansurian, «ResMusica», 15 nov., 2017.



* * *

Տ.Մանսուրյանի ստեղծագործական կյանքում նշանակալի դեր է խաղացել նրա կրտսեր քույրը՝ սոպրանո Արաքս Մանսուրյանը։ Մեծանուն հայ երգչուհի Գոհար Գասպարյանի սանը, նրա լավագույն ավանդույթները յուրացնելով, դարձավ հայ հոգևոր երգարվեստի գոհարների, Կոմիտասի մեներգերի, հայ և արևմտաեվրոպական դասականների օպերային երկացանկի աչքի ընկնող մեկնաբան⁵⁹։ Բացի լիրիկական գեղեցիկ սոպրանոյից, օժտված լինելով բեմական վայելուչ արտաքինով, դերասանական ձիրքով, Արաքսը եղել է եղբոր մի շարք վոկալ գործերի առաջին կատարողը՝ ներկայացնելով դրանք ոչ միայն հայաստանյան բեմահարթակներից, այլ նաև արտերկրում։ Նրա հիշարժան մեկնաբանումներից են Գարսիա Լորկայի խոսքերով «Երեք ռոմանսը», «Չորս հայրենները», Վահան Տերյանի խոսքերով «Երկիր Նաիրի»-ն, «Արնգահար լուսին», «Երկու աղջիկ» («Due fanciulle») վոկալ շարքերը, «Մայրամուտի երգերը», շարք, որը եղբայրը նվիրել է սիրելի քրոջը՝ տարեդարձի առթիվ⁶⁰։ Վերջապես նա առ այսօր Մանսուրյանի՝ Մեսրոպ

⁵⁹ Արաքս Մանսուրյանի երգացանկը և տարբեր տարիներին մարմնավորած կերպարներն օպերաներում ընդգրկում են հետևյալ դերերգերը՝ Անուշ, Գայանե («Դավիթ Բեկ»), Տոսկա, Դեզդեմոնա, Լեոնորա («Տրուբադուր»), Նեղդա, Տառնանա Լարինա, Կատյա Կաբանովա և այլն։ Ա. Մանսուրյանը Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի Անուշի դերերգի առաջին և միակ կատարողն է։

⁶⁰ Տվյալ շարքերը ծայնագրված են «Վոկալ շարքեր. Տիգրան Մանսուրյան, Արաքս Մանսուրյան» խտասալիկի վրա, որը թողարկել է ARAR production ընկերությունը։

Մաշտոցի և սաղմոսներից քաղված տողերի հիման վրա ստեղծված ծայնի և լարային նվագախմբի համար «Ողորմեա»-ի միակ մեկնաբանն է: Ըստ էության Արաքսը դարձավ բոլոր վերոնշյալ վոկալ շարքերի ոչ միայն առաջին, այլ նաև, ըստ հեղինակի, լավագույն մեկնաբանը: Ինչպես խոստովանեց կոմպոզիտորը, շատ է ափսոսում, որ Արաքսի հետ համագործակցությունն ավելի երկար չի տևել, ավելի բեղուն և հազեցած չի եղել, քան ինքը կուզենար: «Հարկավոր էր շատ ավելի ինտենսիվ համագործակցել նրա հետ..., բայց դժգոհ եմ, որ կյանքն այդքան կփոխվի, և մենք կապրենք տարբեր մայրցամաքներում»:

Վերջին տարիներին կոմպոզիտորը դարձյալ անդրադարձել է իր սիրած բանաստեղծներին, մասնավորապես Չարենցի, Իսահակյանի պոեզիային՝ ստեղծելով նրանց խոսքերով մի շարք երգեր, որոնցում հավատարիմ է մնացել իր նախասիրած ասերգայինի և բուն երգայինի զուգորդմանը և գործիքային նվագակցության թափանցիկ ու նրբագեղ նկարագրին: Դրանցից կարելի է նշել, օրինակ, Ղազարոս Սարյանի հիշատակին նվիրված Ավ. Իսահակյանի խոսքերով «Գարնան երկու երգ»-ը՝ «Կեռասենին ծաղկեց կրկին» և «Նորեկ գարունքին», Արթուր Ավանեսովին նվիրված Չարենցի խոսքերով «Աշնան երկու երգ»-ը՝ «Ճանապարհը գորշ» և «Վերջին աշունը» ծայնի և դաշնամուրի համար (երկուսն էլ՝ 2017թ.), դարձյալ Ավ. Իսահակյանի խոսքերով «Գիշերերգը» («Լուռ է ու խավար») կամ «Վերջին հորձանք իմ ցնորքի» երգերը մեցցո-սոպրանոյի, ալտի և դաշնամուրի համար (2016, 2018): Եվ դարձյալ Իսահակյանի խոսքերով բոլորովին վերջերս գրված «Երեք երգ»ը բարիտոնի և դաշնամուրի համար (2024), որի առաջնանվագը տեղի ունեցավ Ավ. Իսահակյանի տուն-թանգարանի դահլիճում: Վերոնշյալ երկերում դրսևորվել են կամերային երգի ժանրում հեղինակի տարիների փորձն ամբարած ողջ վարպետությունը և յուրաքանչյուր հնչյունի նկատմամբ արտահայտած զգացումների խորությունն ու նրբազգացությունը:

Չորրորդ գլուխ

Խմբերգային և վոկալ-սիմֆոնիկ երկերը

Խմբերգային արվեստը Տիգրան Մանսուրյանին գրավել է դեռևս երիտասարդ տարիքից: Իր բեղուն ստեղծագործական կյանքի ընթացքում նա կերտել է խմբերգային բազմաթիվ նշանակալի երկեր: Դրանք և՛ շարքեր են a cappella երգչախմբերի համար («Երեք ասացված» Կ. Զարյանի խոսքերով, «Ars poetica» խմբերգային կոնցերտը՝ ըստ Ե. Չարենցի 10 բանաստեղծությունների, Իսահակյանի խոսքերով վեց խմբերգերը, «Գարնան երգեր» Հ. Թումանյանի խոսքերով, «Տաս հայրեն սիրո, պանդխտության և լուսնյակ գիշերների»), և՛ վոկալ-սիմֆոնիկ երկեր մենակատարների, երգչախմբի և նվագախմբի համար («Requiem»-ը, «Հավատով խոստովանիմ»-ի երկրորդ տետրը, «Քավարան»-ը, «Օրհներգ-Նաապետ բարի»): Վերոնշյալ խմբերգերում, ինչպես և վոկալ-կամերային գործերում, Տ. Մանսուրյանը ներկայանում է որպես հայ բանաստեղծների պոեզիայի էությունը բացահայտող, հայոց լեզվի իմաստաբանությունը, հնչականության գեղեցկությունն ու հարուստ արտահայտչականությունը հիանալի զգացող և վերարտադրող երաժիշտ-քնարերգու: Այդ խմբերգերն աչքի են ընկնում երգչախմբի բազմաձայն ներկայանակի լայնածավալ ողջ ընդգրկումով և հնչյունային երանգավորման բազմազանությամբ: Ինչպես չհիանալ, օրինակ, ժողովրդական խաղիկների հիման վրա գրված «Տարվա եղանակներ» շարքի վճիտ և անպաճույճ մեղեդայնությամբ կամ «Ճապոնական թանկանների» և «Աշնանային երգի» չարենցյան ալիտերացիաների և դրամատիկ տրամադրության երաժշտականորեն համարժեք մարմնավորմամբ:

Առաջին իսկ խմբերգային գործերից մեկը՝ ծոնված Կոմիտասի 100-ամյակին, «Երեք ասացված» a cappella խառը երգչախմբի համար գրավեց մասնագետների ուշադրությունը⁶¹: Խմբերգերը գրված էին Կոստան Զարյանի «Օրերի պսակը» ժողովածուից քաղված

⁶¹ Տե՛ս, օրինակ, Թահմիզյան Ն. Դեմքեր և գործեր // «Սովետական արվեստ», 1971, N 7, էջ 31:

բանաստեղծությունների հիման վրա: Շարքի մասերը կոմպոզիտորն անվանել է «Ասացված հոր համար», «Ասացված երգչի համար» և «Ասացված աստղի համար»:

Արդեն այդ երկում ուշագրավ էր երիտասարդ կոմպոզիտորի որոշակի կողմնորոշումը դեպի կոմիտասյան ավանդույթները, հատկապես ենթաձայնային պոլիֆոնիկ մտածողությունը (օրինակ 8):

Օրինակ 8. «Ասացված հոր համար»

Tranquillo cantabile

Soprani
mf Հայր մեր,
 Hayr mer,
pp

Alti
mf

Tenori
mf Հայր մեր, հայր մեր,
 Hayr mer, hayr mer,
mp մղ - ձա - վանջ տա - րա - քանից և
 mugh - dza - vanj ta - ra - tsu - thyanz yev

Bassi
mp Հայր մեր,
 Hayr mer,

3

S.
mf հայր մեր, un - վի
 hayr mer, so - vi

A.
mf

T.
mf կան - թիղ - ված աւ - հուն - նե - ռի, հայր մեր, հայր մեր un - վի
 kan - tegh - vats an - hun - ne - ri, hayr mer, hayr mer so - vi

B.
mp

Նշված առանձնահատկությունները հետագա տարիներին ստացան էլ ավելի ինքնատիպ դրսևորումներ մասնավորապես հասուն շրջանի խմբերգային մեծածավալ շարքերում:

Կոմպոզիտորի տարբեր տարիներին հեղինակած խմբերգային գործերի թվում կան մի քանիսը, որոնք հիմնված են պարզ մեղեդայնության, ավանդական մտածողության վրա, կարծես ձգտում են երգայնության ակունքներին: Դրանցից են, օրինակ, վերոհիշյալ «Տարվա եղանակներ» (ըստ ժողովրդական «Տաղ ի վերայ չորս տարերց»-ի, 1976) և «Գարնան երգեր» (խոսք՝ Հ. Թումանյանի, 1993) խմբերգային շարքերը: Մասնավորապես «Գարնան երգեր»-ը ներթափանցված են ժողովրդական երգարվեստից եկող լուսավոր, կենսախինդ ելևէջներով: Այստեղ ևս մի անգամ հաստատվում է Մանսուրյանի ինքնատիպ լեզվաոճական մտածողության օրգանական կապը կոմիտասյան ավանդույթի հետ: «Արագիլ», «Ուլունք», «Ճնճողւկներ», «Կույր աշուղը», «Կանաչ ախպեր», «Հովվի հրաժեշտը» խմբերգերից յուրաքանչյուրը, հետևելով ժողովրդական բառ ու բանից սերող թումանյանական խոսքին, երաժշտականորեն վերստեղծում է ժողովրդական կենցաղի, բնության տարբեր պատկերներով ոգեշնչված մի շարք: Վերոնշյալ շարքերին կարելի է հավելել Յու. Սահակյանի խոսքերով խմբերգերը մանուկների համար, որոնցից կատակային «Խուտուտ-մուտուտ»-ը հատկապես սիրով են կատարում մանկապատանեկան երգչախմբերը, ինչպես նաև՝ «Երևան» խմբերգը (խոսք՝ Կ. Անտաշյանի, 2019), որը գրվել է հատուկ «Երևան» պատանեկան երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար:

1988թ. երջանկահիշատակ արքեպիսկոպոս Ներսես Պոգոսյանը Տ. Մանսուրյանին առաջարկեց խմբերգային մի երկ գրել՝ «Հիմն բոլոր քրիստոնյաների» վերտառությամբ, որը պետք է կատարվեր Կանքերրայում կայանալիք Եկեղեցիների համաշխարհային հերթական վեհաժողովի բացմանը⁶²: Առաջարկը որքան ուշագրավ էր, նույնքան էլ՝ պատասխանատու: Անգլերեն տեքստի հիման վրա կոմպոզիտորն ստեղծեց օրհներգ երգչախմբի համար երգեհոնի ուղեկցությամբ:

Տիգրան Մանսուրյանի խմբերգերի շարքում առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Ես իմ անուշ Հայաստանի» խմբերգը (1993): Ի սկզբանե այն գաղափարված է եղել որպես հայոց բանակի օրհներգ, սակայն, ըստ իս, տվյալ երկն արժանի էր դառնալ նորանկախ Հայաստանի պետական օրհներգը⁶³: Տ. Մանսուրյանի և վոկալ, և խմբերգային մտածողությանը հատուկ է ասերգային սկիզբը, ինչը միանշանակ նպաստում է բանաստեղծության ընկալմանը: Այդ է պատճառը, որ տվյալ խմբերգի երաժշտությունը լիովին համարժեք ու ներդաշնակ միաձուլվել է չարենցյան հանճարեղ տողերին:

⁶² Այդ մասին տես Այվազյան Հ. Հիմն լույսի, սիրո, միավորման: «Սովետական Հայաստան», 03.01.1989; Гимн всех христиан [Беседа с Тиграном Мансуряном - автором гимна съезда христиан мира. Беседу вел Оганес Айвазян // «Республика Армения». 1991, N 26. 6 февраля. С. 1].

⁶³ Այդ ստեղծագործությամբ Մանսուրյանը մասնակցել է պետական նոր օրհներգի մրցույթին:

Ա. Ավանեսովն արդարացիորեն նկատել է, որ «Մանսուրյանի խմբերգային գրելաձևի թափանցիկությունն ու յուրաքանչյուր առանձին գծի նկատմամբ խնամքը՝ անգամ ամենաթանձր հյուսվածքներում, վերադարձնում է մեզ ավելի վաղ շրջանի, առաջին հերթին՝ Կոմիտասի երաժշտության հատկանիշներին՝ իհարկե, անհաղորդ չմնալով XX դարի երաժշտարվեստի բուռն զարգացումներին»⁶⁴:

Նորագույն շրջանի հայ խմբերգային երաժշտության կոթողային գործերից է Տ. Մանսուրյանի “Ars Poetica” – «Արվեստ քերթության» երգչախմբային կոնցերտը՝ ըստ Եղիշե Չարենցի համանուն շարքերի (1997–2000): Խոսելով Չարենցի բանաստեղծության հանդեպ իր վերաբերմունքի մասին՝ կոմպոզիտորը նշել է, որ հայ բանաստեղծներից ամենաշատը հենց Չարենցի հետ է կապված եղել: «Ինձ համար անսպասելի էին այդ շարժումները, այդ արտիստիզմը, այդ անսովոր կեցվածքների հաջորդականությունը, որ ինքն առաջացնում է իր բանաստեղծությունների, իր բառերի հյուսվածքի մեջ, դատողությունների՝ երբեմն հեզնանք, երբեմն՝ ծայրահեղ տխրություն, որի վրա ինքը մշտապես ներկա է իբրև տեր, բանաստեղծ-տեր...»⁶⁵:

Մանսուրյանի “Ars Poetica” մեծածավալ երկը կարելի է համեմատել Ալֆրեդ Շնիտկեի «Երգչախմբի կոնցերտի» հետ՝ գրված սբ. Գրիգոր Նարեկացու «Մատենանոց երգերգութեան» պոեմի առանձին գլուխներից քաղված խոսքերի հիման վրա: Ի դեպ, հենց Տիգրան Մանսուրյանն է ժամանակին նվիրել Շնիտկեին «Մատյան»-ը (Ն. Գրեբենկի ռուսերեն թարգմանությամբ)՝ ձգտելով դրանով սփոփել և հուսադրել հոգեկան ծանր վիճակում գտնվող ընկերոջը: Հնարավոր է, որ հենց Շնիտկեի այդ երկը հուշել և ոգևորել է Տ. Մանսուրյանին նմանատիպ ժանրային տեսակին դիմելու հարցում: Բնականաբար նա ոգեշնչվել է բոլորովին այլ աղբյուրից և մարմնավորել այն սեփական ուրույն երաժշտական մտածողության համաձայն: Այստեղ հրաշալի արտահայտվել է Մանսուրյանի ստեղծագործական նկարագրի թերևս ամենաուժեղ կողմերից մեկը՝ կատարյալ օրգանական կապը հայոց լեզվի տաղաչափության, հնչյունաբանության, ներքին ռիթմի հետ: Իրեն նվիրված հեռուստահաղորդումներից մեկում Մանսուրյանն արտահայտել է հետևյալ դիտարժան միտքը. «... Երաժշտությունը շատ կապված է մարդու շնչառության հետ: Երաժիշտը կարևոր մի պահ ունի, երբ իր գրած երաժշտությունը և իր շնչառությունը իրար գտնում են»: Այս խոսքերը կարող են վերաբերել կոմպոզիտորի մի շարք գործերին, մասնավորապես նրա ծավալուն խմբերգային շարքերին:

“Ars Poetica”-ն տասնմասանի յուրահատուկ կառուցվածք ունի. այն բաժանվում է երեքական խմբերգերից բաղկացած ենթաբաժինների՝ 1. «Գիշերային երեք երգ» («Գիշերը», «Անքնություն», «Ես վախենում

⁶⁴ «Այստեղ և հիմա» հաղորդաշար. «Տիգրան Մանսուրյան». Հայաստանի հանրային հեռուստատեսություն, հունվար, 2023:

⁶⁵ Նույն տեղում:

ենմ»), 2. «Կանացի երեք դիմանկար» («Էմալե պրոֆիլը ձեր», «Ծիածան», «Մանոն Լեսկո»), 3. «Աշնան երեք երգ» («Քամին», «Ճապոնական թանկաներ», «Աշնան երգ») և ամփոփվում 4. «Եվ կիջնի լռություն» խմբերգով, որն այս մասշտաբային երկի վերջաբանն է դառնում:

Մնալով տոնայնական մտածողության սահմաններում՝ կոմպոզիտորը հարստացրել է այն հարմոնիկ լեզվի ինքնատիպ համահնչյուններով, որոնք համադրում են ընդլայնված տոնայնությունը մոդալ դարձվածքների հետ, հոմոֆոն հարմոնիկ շարադրանքը զուգորդում են գծային պոլիֆոնիկ ենթաձայնային և իմիտացիոն նուրբ անցումների հետ:

Կոնցերտը բացող խմբերգերի առաջին եռյակում գերակշռում են գիշերվա հետ կապված չարենցյան մտասևեռված տագնապալի զգացումները, ահող լարվածությունը, ինչը շեշտված է առանձին խոսքերի և բառակապակցությունների կրկնություններով, խառը չափերի, տեմպերի և դինամիկայի հակադրություններով (օրինակ 9):

Օրինակ 9. “Ars poetica”, մաս 1-ին, «Գիշերը»

Lento ppp

Soprani
 Գի շն - րը, գի - շն - րը, գի շն -
 ppp Gi she - ra, gi she - ra, gi she -

Alt
 Գի շն - րը, գի - շն - րը, գի շն -
 ppp Gi she - ra, gi she - ra, gi she -

Tenori
 Գի շն - րը, գի - շն - րը, գի շն -
 ppp Gi she - ra, gi she - ra, gi she -

Bassi
 Գի շն - րը, գի - շն - րը, գի շն -
 ppp Gi she - ra, gi she - ra, gi she -

5

S.
 րը, աւ - րող հի -
 ra, gi - she - ra am boghj hi -

A.
 րը, աւ - րող հի -
 ra, gi - she - ra am boghj hi -

T.
 րը, աւ - րող հի -
 ra, gi - she - ra am boghj hi -

B.
 րը, աւ - րող հի -
 ra, gi - she - ra am boghj hi -

Կոնցերտի միջին մասը կազմող երկրորդ եռյակի համար կոմպոզիտորն ընտրել է կանացի տարբեր կերպարներ պատկերող Չարենցի թերևս ամենահայտնի և բնորոշ քնարական բանաստեղծությունները (օրինակ 10):

Օրինակ 10. "Ars poetica", մաս 2-րդ, «Ծիածանը»

Calmo, religioso

Soprani
 Լու-սամ-փո-փի՝ պես աղ-ջիկ՝
 Lu - sam - po - pi pes agh - chik

Alti
 Լու-սամ-փո-փի՝ պես աղ-ջիկ՝
 Lu - sam - po - pi pes agh - chik

Tenori
come pregando, senza colore
 Լու-սամ-փո-փի՝ պես աղ-ջիկ՝ աստ-վա-ծա-մոր աչ-քե-
 Lu - sam - po - pi pes agh - chik ast - va - tsa - mor ach - ke -

S.
 աստ-վա-ծա-մոր աչ-քե-րով, թո-քախ-տա-վոր, թա-փամ-
 ast - va - tsa - mor ach - ke - rov, tho - kakh - ta - vor, tha - pan -

A.
 աստ-վա-ծա-մոր աչ-քե-րով, թո-քախ-տա-վոր, թա-փամ-
 ast - va - tsa - mor ach - ke - rov, tho - kakh - ta - vor, tha - pan -

T.
 րով, աչ-քե-րով, թո-քախ-տա-վոր թա-փամ-
 rov, ach - ke - rov, tho - kakh - ta - vor tha - pan -

S.
 ցիկ, մար-մի-նի՝ պես ե-րա-զի,
 tsik, mar - mi - ni pes e - ra - zi,

A.

T.
 ցիկ, մար-մի-նի՝ մար-մի-նի՝ պես ե-րա-զի, կա-պույտ աղ-
 tsik, mar - mi - ni, mar - mi - ni pes e - ra - zi, ka - puyt agh -

B.
 կա-պույտ աղ-
 ka - puyt agh -

Կոնցերտի կիզակետը վերջին եռյակն է՝ «Աշնան երեք երգ»-ը. դրանք առանձնանում են իրենց ելևէջային և դիթմական հագեցվածությամբ, խմբերգային հնարքների հմուտ կիրառությամբ, ինչի շնորհիվ կոմպոզիտորը հասել է գեղարվեստական մեծ արտահայտչականության: Այդ է պատճառը, որ «Աշնան երեք երգ»-ը հաճախ կատարվում է առանձին:

Օրինակ 11. “Ars poetica”, մաս 3-րդ, «Բամին»

Agitato, con fuoco e poco liberamente

6/8 mf **marcato**

Soprani
 Հա - մին, աշ - նան քա - մին, թըռ - ցը - նում է դե - դին եղ - ժույզ - նե - րը ի - րա, քա -
 Qa - min, ash - nan qa - min, thür-tzü - num e de-ghin nü-zhuyg - ne-rü i - ra, qa -

Alti

Tenori
 Հա - մին, աշ - նան քա - մին, թըռ - ցը - նում է դե - դին եղ - ժույզ - նե - րը ի - րա, քա -
 Qa - min, ash - nan qa - min, thür-tzü - num e de-ghin nü-zhuyg - ne-rü i - ra, qa -

Bassi

4

S.
 մին, աշ - նան քա - մին, ինչ որ մի տեղ իի - մա հա - վա - քել է ի մի ու վե -
 min, ash - nan qa - min, inch vor mi tegh hi - ma ha - va - qel e i mi u ju -

A.

T.
 մին, աշ - նան քա - մին, ինչ որ մի տեղ իի - մա հա - վա - քել է ի մի ու վե -
 min, ash - nan qa - min, inch vor mi tegh hi - ma ha - va - qel e i mi u ju -

B.

Շատ ակտիվ է “Ars Poetica”-ում դիմադրողները, որը, գոյանալով բանաստեղծական տողի ներքին չափից և հետևելով դրան, երաժշտությանը հաղորդում է ազդեցիկ արտահայտչականություն: Մանսությանը վարպետորեն է կիրառել խառը չափերը (տես 2-րդ մասի «Էմալե պոֆիլը ձեր», «Ծիածան» և «Մանոն Լեսկո», 3-րդ մասի «Ճապոնական թանկաներ» խմբերգերը), մենակատարների լակոնիկ ֆրազները՝ բանաստեղծական տողերի տրամադրությունն էլ ավելի շեշտելու և խորացնելու նպատակով, ինչպես, օրինակ, շարքը բացող «Գիշերը» և դրան հաջորդող «Ես վախենում եմ» խմբերգերում: Ա.Ավանեսովը ճշգրիտ դիտարկում է կատարել՝ նշելով, որ խմբերգային կոնցերտում առաջին անգամ շեշտվում է (եյնելով, անշուշտ, նաև բանաստեղծական բնագրից) անձնական, անհատական սկիզբը, կոմպոզիտորի «ես»-ը, կարծես իր անունից արտահայտվելու ձևը («Ես վախենում եմ»)՝⁶⁶:

Յուրօրինակ դիմային լուծում է տվել կոմպոզիտորը շարքի «Աշնան երգ» խմբերգում (Allegro ma non troppo, Leggiero), որտեղ 3/8 չափի մեջ արագ տեմպով և թեթևորեն ընթացող երաժշտությունը փոխանցում է կարծես ծնողների ծփման միջոցով առաջացած հնչողությունը (օրինակ 12).

Օրինակ 12. “Ars poetica”, մաս 3-րդ, «Աշնան երգ»

Allegro ma non troppo, Leggiero

Part	Lyrics (Armenian)	Lyrics (Russian)
Soprani	Ծընծ-դա-նըր, Tsunts-gha-ner,	ծընծ-դա-նըր, tsunts-gha-ner,
Alti	ծընծ-դա-նըր, Tsunts-gha-ner,	ծընծ-դա-նըր, tsunts-gha-ner,
Tenori	ծընծ-դա-նըր, Tsunts-gha-ner,	ծընծ-դա-նըր, tsunts-gha-ner,
Bassi	ծընծ-դա-նըր, Tsunts-gha-ner,	ծընծ-դա-նըր, tsunts-gha-ner,

⁶⁶ Տես Ավանեսով Ա. Առաջաբան, էջ 4:

8

S. *mf* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mp* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mf* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mp* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner.

A. *p* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mf* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mp* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner.

T. *mf* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mp* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mf* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner.

B. *mf* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner. *mp* ճընժ - դա - Ներ, / tsunts - gha - ner.

Այսպիսով, երկի ժանրային անվանումը (կոնցերտ) մեկնաբանվում է ավելի լայն, ազատ, իր արտահայտությունը գտնելով նրա կառուցվածքի մեջ, որտեղ խմբերգերի առաջին եռյակն առանձնանում է խոհական, երկրորդ եռյակը՝ քնարական և երրորդը՝ դրամատիկական շեշտադրումներով: Վերջաբանը կրում է ընդհանրացնող բնույթ՝ ի մի բերելով նախորդ մասերի իմաստային և զգայական բովանդակությունը:

Ավետիք Իսահակյանի խոսքերով վեց խմբերգերից բաղկացած շարքը (2003) գերում է ունկնդրին իր հիրավի բնապաշտական աշխարհընկալումով և ապրումներով, ներդաշնակման տարածական ծավալի իմպրեսիոնիստական գունագեղությամբ: «Ծով», «Ռավեննայում», «Արևելքի հավքը», «Սև մուգ ամպեր», «Ալազյազը աստղերի մեջ», «Ալազյազի լանջերում» խմբերգերից ամեն մեկը գրավում է վարպետորեն կիրառված երգչախմբային արտահայտչամիջոցների ողջ ներկայանակի հարստությամբ: Իսահակյանի խոսքերով խմբերգերի կապակցությամբ կարևոր դիտարկում է արել Ա. Ավանեսովը՝ նշելով. «Այս շարքը գրված է Մանսուրյանի երաժշտության նոր շրջանում, երբ կոմպոզիտորը աստիճանաբար հետևողականորեն վերացնում է վոկալ և գործիքային երաժշտության միջև ընկած պատենշը. գործիքայինը դառնում է ավելի երգեցիկ, քան երբևէ, իսկ վոկալը՝ զուսպ ու գծային՝ նմանվելով գործիքային խիստ գրեխառնի նուրբ «կալիգրաֆիկ» ժեստերի»⁶⁷:

Կոմպոզիտորը պատմում է, որ շարքի առաջին մասի հնչյունային կախացման մեջ արտահայտվել են ծովի հետ կապված մանկական հիշողությունները: Բեյրութում Մանսուրյաններին հարևան էր նկարիչ Հարություն Կալենցը, ում հետ բարեկամական հարաբերություններ

⁶⁷ Տե՛ս Տիգրան Մանսուրյան, Խմբերգեր. Խմբագրի կողմից, էջ 4:

Օրինակ 13. Վեց խմբերգ Ավետիք Իսահակյանի խոսքերով,
«Ծով»

64

«Ծով»-ի թանձր, կարծես խոշոր վրձնահարվածներով կերտած հնչողությանը հակադրվում է երկրորդ՝ «Ռավեննայում» խմբերգի մեջ գերակշռող մեղեդիական մոնոդիկ գծային շարադրանքը, որն ուղեկցվում է մյուս ձայների ժլատ ընկերակցությամբ (օրինակ 14): Իր ելևէջային նկարագրով տվյալ խմբերգը տեղ-տեղ հիշեցնում է շարականների մեխուր: Միաժամանակ այն աղերսվում է Կոմիտասի խմբերգային բազմաձայն մտածողությանը՝ կարծես կամար կապելով նաև Մանսուրյանի վաղ շրջանի «Երեք ասացված»-ների հետ:

Օրինակ 14. Վեց խմբերգ Ավետիք Իսահակյանի խոսքերով,
«Ռավեննայում»

mp

Alti

Ա - ռա - ռա - տի ծեր կա - տա -

A - ra - ra - ti tser ka - ta -

mp

Bassi

Ա - ռա - ռա - տի ծեր կա - տա - ռին

A - ra - ra - ti tser ka - ta - rin

A.

րին

rin

B.

ծեր կա - տա - ռին

tser ka - ta - rin

A.

դար

dar

ե ե - կել.

e ye - kel.

T.

դար ե ե - կել. վայր - կա - նի պես ու ան - ցել.

dar e ye - kel. vayr - ka - ni pes u an - tzel.

B.

poco

Նույն սկզբունքները պահպանվում են շարքի մնացած մասերում, որտեղ միաձայն մեղեդիական ֆրազները զուգորդվում են բազմահնչյուն նրբագեղ շարադրանքի հետ: Հայրենի բնության, կյանքի իմաստի և մահվան մասին իսահակյանական պոեզիայում արտահայտված տրամադրությունները Մանսուրյանի շարքում ստացել են երազկոտ, երբեմն թախծոտ, բայց շատ լուսավոր և գունեղ մարմնավորում:

Երկը բնորոշվում է դասական պարզությամբ և ավանդական երաժշտալեզվով: Սակայն այդ պարզության մեջ արտահայտվել են հեղինակի ընտրած հայրեններից եկող զգացմունքների անմիջական տպավորությունը, ժողովրդական երգին և կոմիտասյան ավանդույթներին խարսխված լինելու հանգամանքը: Կոմպոզիտորն ընտրել է հայրեններ, որոնցում միաձուլված են բնության պատկերներն ու մարդու անհատական ապրումները: Շարքում դրանք դասավորված են հետևյալ

66

կերպ՝ սիրո (4), պանդխտության (2) և լուսնյակ գիշերների (4) բաժիններով: Լուսինը, ամպն ու ցողը, աստղերը, Հայոց աշխարհի սարերը, թուփն ու ծառը ծնել են Մանսուրյանին ոգևորած հայրենի եզերքի, սիրած աղջկա կարոտի, թախիժ և բերկրանք արտահայտող խմբերգերը:

Օրինակ 15. «Հայրեն սիրոյ, Կարմիր վարդ»

4/8 *Vivo, sostenuto* *mf*

S. *mf* Կարմիր վարդ Կարմիր թուփ Կարմիր

A. *mf* Կարմիր, Կարմիր ծառ Կարմիր:

T. Կարմիր ծառ

B. *mf* Կարմիր, Կարմիր ծառ Կարմիր, Կարմիր թուփ Կարմիր

S. Կարմիր թուփ:

A. Կարմիր թուփ:

T. *(mf)* Կարմիր թուփ:

B. Կարմիր թուփ:

Շարքի երաժշտությունը լի է օղեղեն թափանցիկությամբ, որում մեղեդիական նյութն արտահայտում է լուսավոր քնարականություն և երազկոտություն: Հայեցումը, որոշակի երևույթների վրա սևեռումը ծնում է տողերի երաժշտական կրկնողություն, ասես հեղինակի կողմից պահը երկարաձգելու ցանկություն:

Օրինակ 16. «Հայրեն պանդխտության, ժամ, ժամ, զիմ
պանդխտությունս»

2/4 Andante animato

S. *p* ժամ ժամ Կե՛հ Դու-րե-սի-ն Դու-
A. *p* ժամ ժամ Կե՛հ Դու-րե-սի-ն Դու-
T. *p* ժամ ժամ Կե՛հ Դու-րե-սի-ն Դու-
B. *p* ժամ ժամ Կե՛հ Դու-րե-սի-ն Դու-

S. Ես Դի-չեմ ու հեղ-տիմ ու լա՛հ Կե՛հ
A. Ես Դի-չեմ ու հեղ-տիմ ու լա՛հ Կե՛հ
T. Ես Դի-չեմ ու հեղ-տիմ ու լա՛հ Կե՛հ
B. Ես Դի-չեմ ու հեղ-տիմ ու լա՛հ Կե՛հ

Երաժշտալեզվական մտածողության առումով այստեղ զգալի են ինչպես «Ars Poetica»-ից, այնպես էլ Ավ. Իսահակյանի խոսքերով խմբերգերից եկող արծազանքներ: Անշուշտ, «10 հայրեն»-ները տրամաբանորեն շարունակում են կոմպոզիտորի խմբերգային ստեղծագործության բնորոշ գծերը, միայն այն տարբերությամբ, որ նախորդ խմբերգաշարերի հագեցած հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ երաժշտալեզուն այստեղ զգալիորեն պարզեցված է:

* * *

Ուշագրավ են Տիգրան Մանսուրյանի վերջին տարիների այն երկերը, որոնցում մշտապես առկա է Հայոց ցեղասպանության թեման: Տիգրան Մանսուրյանն առաջիններից էր, ով իր ստեղծագործության մեջ դիմեց Կոմիտաս վարդապետի կերպարին և Հայոց ցեղասպանության թեմային: Նշելի է, օրինակ, արդեն հիշատակված Կոմիտասի 100-ամյակին ձոնված նրա «Երեք ասացված» խմբերգային շարքը՝ Կոստան Զարյանի խոսքերով, որտեղ տակավին երիտասարդ կոմպոզիտորը հանդես եկավ ստեղծագործական լուրջ հայտով:

Առաջին հերթին անհրաժեշտ է նշել սոպրանոյի, բարիտոնի, երգչախմբի և լարային նվագախմբի համար նրա «Ռեքվիեմը» (2011), որը նվիրված է Եղեռնի զոհերի հիշատակին: Այդ մտահղացումը վաղուց էր զբաղեցնում կոմպոզիտորին: Իր հայրենագուրկ ծնողների, Եղեռնից

մագապուրծ և Հալեայի որբանոցներում ապաստանած երկու որբերի զավակ՝ Տիգրան Մանսուրյանն այդ ստեղծագործության վրա աշխատել է շուրջ տասը տարի՝ ոչնչացնելով մի քանի տարբերակ: 2013 թ. «Ռեքվիեմի» համար հեղինակն արժանացավ ՀՀ պետական մրցանակի: «Այս կտավը, - ասել է կոմպոզիտորը, - կյանքիս տասը տարին է արժեցել: Պետք էր ներխուժել արդեն ստեղծված ռեքվիեմների աշխարհը: Համարձակությունս ներեց, մուտք գործեցի ու երաժշտությանս մեջ հայ միաձայնության սկզբունքով պահանջվող բազմաձայնության բոլոր տեսակները կիրառեցի»:

Ստեղծագործությունն իր մեջ զուգորդում է հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի ելևէջներից սերող լեզուն և լատինական հոգեհանգստյան մեսսայի կանոնական տեքստը: Մանսուրյանն ինքնօրինակ ձևով է համադրել «Ռեքվիեմ»-ում պատմական տարբեր ավանդույթներից եկող կանոնական տեքստերի հնչյունավորումը. հայ հոգևոր միջնադարյան մոնոդիա և գրիգորյան խորալ, փոխեփոխ (անտիֆոնային), մենակատարի և երգչախմբի (րեսպոնսորիալ) երգեցողություն, ունիսոն, ենթաձայնային պոլիֆոնիա: Երգչախմբի և լարային նվագախմբի հնչողությունը կարծես ներկայացնում է այդ պարտիտուրի երկու երեսակները. երկու հնչյունային տարածական հարթություններ, որոնք ձեռք են բերում սիմվոլիկ իմաստավորում:

«Ռեքվիեմ»-ում կոմպոզիտորը դիմեց մի համարձակ հնարանքի՝ փաստորեն լատինական տեքստը «հայացնելով» երաժշտական լեզվամտածողության միջոցով: Միայն թե ոչ այն իմաստով, որ «Ռեքվիեմ»-ում կիրառված է մեջբերման սկզբունքը, օգտագործված են շարականների եղանակներ, մի հնարանք, ինչը վաղուց լայնորեն կիրառվում է կոմպոզիտորների կողմից: Առհասարակ կոմպոզիտորին բնորոշ է այդ հնարանքին դիմելը, թեև նրա երաժշտությունը հաճախ ներթափանցված է հայկական հոգևոր կամ ժողովրդական մելոսի ելևէջներով: Մանսուրյանը խուսափում է որոշակի նմուշների մեջբերումից: Կոմպոզիտորի անհատական ոճը հիմնված է արդի մոդալ և ազգային ձայնեղանակային երաժշտության լեզվա-մտածողության սինթեզի վրա, որը ծնում է ինքնահատուկ թեմատիկ երաժշտական նյութ:

«Չափազանց շատ է այս տեքստով գրվել, ու ես գտա իմ բանալին՝ իրար եմ միացրել լատինական լեզուն ու բնիկ հայկական երգեցողությունը: Ներկայացրել եմ հայ ժողովրդի համընդհանուր ցավը, ինչպես նաև՝ իմ ընտանիքի պատմությունը», - ասել է կոմպոզիտորը:

Ստեղծագործությունը բաղկացած է ութ մասից՝ 1. Requiem aeternam 2. Kyrie 3. Dies irae 4. Tuba mirum 5. Lacrimosa 6. Domine Jesu Christe 7. Sanctus 8. Agnus Dei.

Այն բացվում է խաղաղական բնույթի “Requiem aeternam”
(«Հանգիստ հավիտենական») մասով.

Օրինակ 17. “Requiem aeternam”

Lento, solenne *p* *poco* P. G.

Soprani
Re - qui - em ae - - ter - - nam do - na

Alti
Re - qui - em ae - - ter - - nam do - na

Tenori
Re - qui - em ae - - ter - - nam do - na

Bassi
Re - qui - em ae - - ter - - nam do - na

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

7 *poco* P. G. 1

S.
e - - is, Do - - mi - ne.

A.
e - - is, Do - - mi - ne.

T.
e - - is, Do - - mi - ne.

B.
e - - is, Do - - mi - ne.

VI. I

VI. II

Դրան հաջորդում է դինամիկ “Kyrie eleison”-ը («Տէր ողորմես»): Առաջին հայացքից կարող է անհասկանալի թվալ հեղինակի կողմից ընտրված գրեթե պարային ուրիշմով ծավալվող “Kyrie”-ի անհանգիստ, տագնապալից մեղեդին: Մեր զրույցներից մեկի ընթացքում

Օրինակ 18. “Kyrie eleison”:

(♩ = 124)

50 *pp* quasi mormorando

S. Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e - e - lei - son, ord.

A. *pp* quasi mormorando Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e - e - lei - son, ord.

T. *pp* quasi mormorando Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e - e - lei - son, ord.

B. *pp* quasi mormorando Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e - e - lei - son, ord.

VI. I pizz. *mp*

VI. II pizz. *mp*

Vle pizz. *mp*

Vc. pizz. *mp*

Cb. pizz. *mp*

⁶⁹ Սգո պարերի պվանդոյթը հայերի մոտ սերում է խոր անցյալից: Այդ մասին գրել է, օրինակ, Գրիգոր Մագիստրոսը, երբեմն արդեն քրիստոնեական աշխարհայացքի քննադատական տեսակետից (տե՛ս Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, քնագիրն քննադատական տեսակետից (տե՛ս Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, քնագիրն քննադատական տեսակետից Կ. Կոստանեանց, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 41 և 47; յառաջարանով ի լոյս ընծայեաց Կ. Կոստանեանց, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 41 և 47; տե՛ս նաև՝ Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958. С. 80): Ի դեպ, սգո պարի այլաբանության դիմեն առկա է նաև կոմպոզիտորի մի քանի այլ երկերում, օրինակ, լարային 3-րդ կվարտետի 2-րդ մասում:

Ահեղ դատաստանը պատկերող “Dies irae” («Ահեղ օրը») մասը սկսվում է *ff* tremolo-ների գահավիժող սրընթաց շարժումով: Ընդհատ արտասանվող տեքստի վանկերը, ըստ հեղինակի, արտահայտում են ծայրահեղ իրավիճակում գտնվող մարդկանց էքստրեմալ ապրումները՝ վախով առաջացրած կակազող խոսքը (օրինակ 19):

Օրինակ 19. “Dies irae”

Con moto, passionato

The musical score is divided into two systems. The first system shows the instrumental introduction with a tremolo pattern in the strings, marked *ff*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in the second system with the lyrics: "Di-(hi-hi-hi)-es, di-(hi)-es i - rae di-(hi)-es il - - - la,". The instrumental parts continue with a rhythmic pattern, marked *ff*. The second system shows the vocal parts continuing their entry, with the instrumental parts providing a rhythmic accompaniment. The score is marked *ff* throughout.

S.
A.
T.
B.

VI. I
VI. II
Vle
Vc.
Cb.

22

S.
A.
T.
B.

VI. I
VI. II
Vle
Vc.
Cb.

Միջին մասում “Quantus tremor” («Ինչպիսի ցնցում») բառերն ուղեկցող *con legno battuto* լարայինների ռիթմիկ բախումները կարծես մարմնավորում են անդրշիրիմյան աշխարհի սահմոկեցուցիչ պատկերները:

“Tuba mirum” («Հրաշալի շեփորը») մասում բարիտոնի և սոպրանոյի լայնաշունչ մեներգերում պարզորոշ լսելի են հայկական շարականներից սերող ելևէջներն ու մեղեդիական դարձվածքները (օրինակ 20):

Օրինակ 20. “Tuba mirum”

Moderato, cantando
mf

Baritono solo

Tu - ba mi - - - - - rum spar - gens son - - num,

7

Bar. solo

so - - - num, spar - gens so - - num, so - - - num,

Այդ մասին հստակորեն արտահայտվել է նաև ինքը՝ հեղինակը, ասելով. «Որոշ հատվածներ եմ ներմուծել ռեքվիեմ, որտեղ սոպրանոն և բարիտոնը առանց նվագակցության ներկայացնում են հայկական երաժշտության հպարտ ու անսասան մտածողության ձևը»: Եթե բարիտոնի մեներգը փաստորեն գրված է Բլ եղանակում⁷⁰, ապա նրան պատասխանող սոպրանոյի մեներգը ծավալվում է Գձ եղանակում՝ այսպիսով հաստատելով հեղինակի խոսքերը (օրինակ 21):

Օրինակ 21. “Tuba mirum”

Moderato, cantando
mf

Soprano solo

Mors stu - pe - bit, stu - pe - - - bit, et na - tu - ra, na -

59

Sopr. solo

tu - - - - - ra, et na - tu - - ra, na - tu - - - ra,

“Tuba mirum”-ը «Ռեքվիեմի» միակ մասն է, որն ըստ էության ընթանում է *a cappella*, ըստ որում՝ ռեսպոնսորիալ սկզբունքով: Մեներգիչներին պատասխանում են երգչախմբի երգամասերը,

⁷⁰ Նույն ձայնեղանակում է ընթանում նաև լարային 1-ին կվարտետի երրորդ մասի գլխավոր թեման:

բարիտոնին՝ տղամարդկանց խումբը, իսկ սուպրանոյին՝ կանանց խումբն ունիստնով: Միայն վերջում երգչախմբին միանում են լարայինները, դարձյալ ունիստնով: Այդ հատվածներն ընդամիջարկվում են “Dies irae”-ի միջին մասի լարայինների con legno battuto չարագույժ բախումներով և գահավիժող ու դեպի վեր սլացող անցումներով՝ այսպիսով ձուլվելով նախորդ մասի նյութի հետ:

“Lacrimosa”-ն (բառացիորեն նշանակում է «Արցունքոտ») ռեքվիեմների քնարական զգացումների խտացումն է. այս մասի երաժշտությունը բնորոշվում է զուսպ և լուսավոր տխրության երանգներով, ծայների զարգացմանը հատուկ է գծային (լինեար) շարադրանքը, իսկ մենանվագող առաջին ջութակի նվագամասում կիրառված glissando-ները կարծես հոգոց լինեն (օրինակ 22):

Օրինակ 22. “Lacrimosa”

Tranquillo *p*

S. La - - - cri - mo - - - sa,

A. *p* La - cri - mo - - - sa,

T. *p* La - - - cri - mo - - - sa,

B. *p* La - cri - mo - - - sa,

I solo (ord.) *pp* *f* *p* tutti *p* *poco f*

Vln. I (ord.) *pp* *f* *p* tutti *p* *poco f*

altri *pp* *f* *p* *poco f*

I solo (ord.) *pp* *f* *p* tutti *p* *poco f*

Vln. II (ord.) *pp* *f* *p* tutti *p* *poco f*

altri *pp* *f* *p* *poco f*

Vlc (ord.) *pp* *f* *p* *poco f*

Vc. *mp* *f* *p* *poco f*

Cb. *pizz.* *f* *arco* *poco f*

Օրինակ 23. “Domine Jesu Christe”

75

Նույն հակադրության սկզբունքով են ծավալվում սուպրանոյի մեներգը և երգչախմբի պատասխանները՝ հանգեցնելով միջին մասի բարձրակետին «libera animas omnium» («փրկիր բոլորի հոգիները») բառերից սկսած, որը սրընթաց կանգ է առնում բարիտոնի «Hostias» («Զոհեր») մեներգի վրա:

«Sanctus»-ը («Սուրբ, Սուրբ»), որը մի շարք կոմպոզիտորների նույնանուն երկերում օժտված է փառաբանական, բարձրագույն բնույթով, ազդարարելով Տիրոջն օրհնաբանող հրեշտակների երեքսրբյան երգը, Մանսուրյանի «Ռեքվիեմ»-ում սկսվում է լարայինների ppp-ով՝ միստիկական, խորհրդավոր մթնոլորտ ստեղծող և ժլատ pizzicato-ներով ուղեկցվող tremolo-ներով, ինչին հակադրվում է տենորների արտահայտիչ կանչը (տես օրինակ 24): Այդ առումով այն որոշակի իմաստով ձայնակցում է հայոց Պատարագի երկու հայտնի բազմաձայն մշակումներին (Եկմալյան և Կոմիտաս), որտեղ «Սուրբ, Սուրբ»-ն արտաբերվում է ցածր (p, pp) հնչողությամբ՝ ստեղծելով խորապես միստիկ մթնոլորտ:

Օրինակ 24. «Sanctus»

VL I *ppp*

VL II *ppp*

Vlc *ppp*

I solo

Vc. *p* *pizz.*

altri *p*

6 [54]

S.

A.

T. *f espressivo*

B. San - ctus, san - ctus, san - ctus

VL I *ppp*

VL II *ppp*

Vlc *ppp*

I solo

Vc. *poco p* *arco*

altri *poco p*

Այդ հակադրության հարաճուն հնչողությունը հանգեցնում է զարգացման գագաթնակետին “Hosanna, hosanna” («Ովսաննա, ովսաննա») բացականչության: Տվյալ մասի վերջաբանում այն եզրափակվում է դո մաժոր եռահնչյունի tutti-ի պայծառ հնչողությամբ, որը, սակայն, հաջորդիվ ներառում է նաև դիստանտ համահնչյուններ: “Benedictus” հատվածը խաղաղեցնող և ամփոփող տրամադրություն է ներմուծում, որին հաջորդող «Ովսաննա» բացականչությունն ավարտում է այդ մասը ցնծացող tutti-ով:

«Ռեքվիեմ»-ի վերջին մասը՝ “Agnus Dei”-ն (Agnus Dei, qui tolles peccata mundi, dona eis requiem, requiem sempiternam («Աստծո գաղը, որ վերցնում է աշխարհի մեղքերը, հանգիստ տուր նրանց, հավիտենական հանգիստ») ներկայանում է այդ մասին բնորոշ խաղաղական և միաժամանակ թախծոտ ու սրտառույց մեղեդիով: Մանսուրյանն ավարտում է «Ռեքվիեմ»-ը ունիսոն երգեցողությամբ, որն ընկալվում է որպես միասնական հավատք արտահայտող արքե-տիպային խորհրդանիշ (օրինակ 25):

Օրինակ 25. “Agnus Dei”

59

11 *p molto semplice*

S. A - - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun - di, do - - na e - is

A. *p molto semplice* A - - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun - di, do - - na e - is

T. *p molto semplice* A - - gnus. De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun - di, do - - na e - is

B. *p molto semplice* A - - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun - di, do - - na e - is

14

S. re - - - qui - em, re - - - qui - em sem - pi - ter - - nam

A. re - - - qui - em, re - - - qui - em sem - pi - ter - - nam

T. re - - - qui - em, re - - - qui - em sem - pi - ter - - nam

B. re - - - qui - em, re - - - qui - em sem - pi - ter - - nam

Առհասարակ մասերը «Ռեքվիեմ»-ում հաջորդում են իրար հակադրության սկզբունքով: Երբեմն այն շեշտված է, երբեմն՝ ոչ այնքան: Խսկ առանց նվագակցության երգեցողությունը դառնում է հետևողականորեն կիրառվող հնարանք, որը կարծես հիշեցնում է, թե այդպիսին է եղել սկզբնապես բոլոր քրիստոնյա եկեղեցիների պաշտամունքային երգեցողությունը: Գործիքային մասում հմտորեն օգտագործված են tremolo-ները, pizzicato-ները, որոնք ընդգծում են այս կամ այն մասի բովանդակային կողմը:

«Ռեքվիեմ»-ին հատուկ են դրամատուրգիայի սլացիկությունը, ինտոնացիոն մեծ միասնականությունը, որտեղ վարպետորեն համադրվել են մոդալ երգեցողությունը (մասնավորապես հայկական ԳՁ մեծացված սեկունդայով ձայնեղանակը), դասական կոնսոնանտ և ժամանակակից դիսոնանտ հարմոնիկ կառույցների զուգորդումը, կշռության թափափանցիկ չափերի կիրառությունը՝ միանշանակ դարձնելով այն տվյալ ժանրի արդի մեկնաբանման երևելի դրսևորում:

Մյունխենի կամերային նվագախմբի և Բեռլինի RIAS երգչախմբի պատվերով⁷¹ ստեղծված «Ռեքվիեմ»-ը Հայաստանում ընկալվեց ոչ միանշանակ. այնքան անսովոր, եթե չասենք ռիսկային էր թվում իր բնույթով տարբեր գեղարվեստական երևույթների նման զուգորդումը: Պատվիրատու երաժշտական խմբերի կողմից ներկայացված պահանջը, որ երկը գրված լինի «Ռեքվիեմ»-ի լատինական կանոնական տեքստով, հեղինակին առաջադրեց մի գերխնդիր, որը, իմ կարծիքով, Մանսուրյանը լուծել է իրեն հատուկ վարպետությամբ: Փորձելով «հայացնել» լատինական տեքստը երաժշտական ելևէջի միջոցով, նա դուրս բերեց հայ հոգևոր երգարվեստը ազգային շրջանակներից՝ աշխարհին ներկայացնելով հայկական հինավուրց մոնոդիան իր ողջ հարստությամբ: Այդ ամենը մարմնավորված է մեծ դրամատիզմով հատկանշվող նրա անհատական ոճի մեջ⁷²:

Մանսուրյանի «Ռեքվիեմ»-ը զբաղեցրել է իր արժանի տեղը վերջին շրջանի կանտատային-օրատորիալ ժանրի երկերի շարքում՝ հաջողությամբ կատարվելով ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ աշխարհի տարբեր երկրներում (Գերմանիա, Լեհաստան, Մեքսիկա, Հարավային Կորեա, Ռուսաստան և այլուր): ECM New Series 6-րդ թողարկումն ամփոփում է Մանսուրյանի «Ռեքվիեմ»-ը: 2017 թ. ստեղծագործությունը ներկայացվել է նաև Grammy մրցանակին: Իսկ «ResMusica» հանդեսի գրախոսողը «Հիշողության վեմն պարտականություն» է որակավորել «Ռեքվիեմ»-ը՝ նկատի ունենալով Հայոց

⁷¹ Ըստ էության «Ռեքվիեմ»-ի պատվերի նախաձեռնողը գերմանացի դիրիժոր Ալեքսանդր Լիբրայխն էր, ով միջնորդ հանդիսացավ «Siemens» ընկերության կողմից իրագործված ֆինանսավորմանը և դարձավ «Ռեքվիեմ»-ի առաջին մեկնաբանը: 2022թ. Ա. Լիբրայխը հանդես եկավ Հայաստանում՝ ղեկավարելով «Ռեքվիեմ»-ի կատարումը՝ հայ մենակատարների, Պետական կամերային երգչախմբի և Ազգային ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի մասնակցությամբ:

⁷² Առաջին անգամ «Ռեքվիեմ»-ը հնչել է Բեռլինում 2011 թ. ապրիլի 24-ին:

ցեղասպանության զոհերին նվիրված լինելը և դարձնելով այդ բնորոշումը հոգվածի վերնագիր: «Շլացուցիչ և հուզիչ հաջողություն, որը համատեղում է Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտական ավանդույթները և քրիստոնեական պաշտամունքը: (...) Ահավասիկ, խոշոր խմբերգային երկ և, անկասկած, 21-րդ դարի սկզբին ստեղծված ամենագեղեցիկ «Ռեքվիեմ»-ը, որին դեռ երկար ժամանակ անդրադարձ կլինի»⁷³: Սրան ավելացնենք, որ «Ռեքվիեմ»-ը ոչ միայն գեղեցիկ է և արտահայտիչ, այլև հագեցած է խոր դրամատիզմով և ողբերգականությամբ: Կյանքի և մահվան հավերժական գաղափարների հետ կապված զգացումներն ու կրոնական ապրումները ստացել են «Ռեքվիեմ»-ում խոր փիլիսոփայական մարմնավորում՝ ներկայացնելով այն որպես Տիգրան Մանսուրյանի գլուխգործոց:

2021թ., երբ միջազգայնորեն նշվում էր Դանթե Ալիգիերիի մահվան 700-ամյակը, Մանսուրյանը հեղինակեց բարիտոնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար “Purgatorio” երկը: Ահա թե ինչ է ասել կոմպոզիտորն այս կապակցությամբ. «Կարևորում եմ իտալերենը որպես երաժշտության լեզու: <...> Իտալերենին/լատիներենին դիմելու երկու փորձ ունեմ: Կարևոր եմ համարում նշել, որ ընդունված է (ընդհանուր առումով), որ այն լեզվին, որին դիմում ես, որով երգում ես, քո երաժշտությունը պետք է լինի այն ավանդույթի, երաժշտական մտածողության, լեզվի սահմաններում, որով այդ լեզուն երաժշտություն է ստեղծել: Ուրեմն, ենթադրվում է, որ եթե ես գրում եմ Դանթե՝ իտալերենով, ուրեմն իտալական երաժշտության հիմքի վրա պիտի գոյանա, այդ մտածողությունը պիտի իշխող լինի: Ես մի անգամ դիմել եմ իմ «Ռեքվիեմ»-ում լատիներենին: Ե՛վ «Ռեքվիեմ»-ի, և՛ «Քավարանի» պարագայում ես մերժել եմ այդ հարաբերության տեսակը և, երգելով իտալերեն տեքստ, ես ամբողջությամբ հիմնվել եմ հայ երաժշտական մտածողության, լեզվաշարի, մեր երաժշտության վրա: <...> Այստեղ շատ նրբություններ կան՝ տեքստը երաժշտություն բերելու ընթացքին: Իտալերենը թափառող շեշտադրական համակարգի լեզու է, հայերենը կայուն շեշտադրական համակարգի նյութ է: <...> Եվ ահա այս հարաբերությունների մեջ՝ հայ երաժշտական մտածողության և շեշտադրական մի ուրիշ համակարգի համատեղումը առաջին խնդիրն է, որ պետք է երաժիշտը նկատի ունենա և հաղթահարի»⁷⁴:

Դանթեի գլուխգործոց «Աստվածային կատակերգության» «Քավարան» բաժնից քաղված տողերը կազմում են երկու մասից բաղկացած կանտատի հիմքը: Առաջին մասում (“O, sante Muse”)

⁷³ Benedict Héry, Le Requiem de Tigran Mansurian, sublime devoir de mémoire // ResMusica, 9 dec., 2017.

⁷⁴ Այս խնդիրը Մանսուրյանը փայլուն լուծել է նաև իր ևս երկու փոկալ-գործիքային երկերում. մեկը Կ. Ջարյանի իտալերեն տեքստով գրված “Due Fanciulli”, իսկ մյուսը՝ Ա. Կիրակոսյանի իսպաներեն տեքստով գրված մադրիգալներն են: Մեջբերումը 2024թ. փետրվարի 4-ի հոբելյանական համերգին նախորդող հարցազրույցից է, որը Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում նկարահանել է «Կողբ» հիմնադրամը:

բանաստեղծը, հետևելով անտիկ պոետների ավանդույթին, դիմում է մուսաներին օգնել իրեն՝ փառաբանելու քավարանի միջով դեպի դրախտ մուսաներին օգնել իրեն՝ փառաբանելու քավարանի միջով դեպի դրախտ ծագվող ուղին հաղթահարող սրբերի հոգիները: Երկրորդը՝ «O, Padre» («Ով, Հայր») «Հայր մեր» տերունական աղոթքի ազատ շարադրանքն է: Այսպիսով, գոյանում է երկու աղոթքից բաղկացած խորհրդավոր հնչերանգներով, բարիտոնի և թավջութակի արտահայտիչ մենախոսություններով բնորոշվող կանտատը: Լարային նվագախմբի և հարվածայինների հնչողությունը՝ կոմպոզիտորի նախասիրած կազմը, լավագույնս փոխանցում և լրացնում է մենակատարի և երգչախմբի երգամասերում մարմնավորված Դանթեի բարձր պոեզիայի ոգին:

* * *

Կարևոր են հոգևոր մոնոդիայի դերը և նշանակությունը Տ. Մանսուրյանի երաժշտության մեջ:

Սպիտակի երկրաշարժին զոհ գնացած մանուկների հիշատակին է նվիրված սոպրանոյի և լարային նվագախմբի համար 1989թ. գրված «Ողորմեա»-ն («Miserere»), որտեղ նա միացրել է Մաշտոցին վերագրվող ապաշխարության «Ողորմեա ինձ Տէր ըստ մեծի ողորմութեան քո» շարականի և սաղմոսներից քաղված խոսքերը⁷⁵: Ստեղծագործությունն արտահայտում է հեղինակի հոգեկան խռովքը կատարված ողբերգությունից հետո: Երկի 1-ին և 3-րդ ենթաբաժիններում կանացի ձայնը հանդես է գալիս աղոթքից կամ շարականներից սերող մեղեդիական եղանակավորմամբ, իսկ միջին, զուտ գործիքային մասը լի է դրամատիզմով և կամային ելևէջներով: Ուշագրավ է, որ «Ողորմեա»-ի մտահղացումը տասնամյակներ անց վեր հառնեց Մանսուրյանի մեկ այլ, ավելի մասշտաբային՝ բարիտոնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար գրված «Օրհներգ – Նաուպետ բարի» երկի մեջ:

Վերջին տարիներին Տիգրան Մանսուրյանը ներշնչվել է հայկական մշակույթի այսպես կոչված «արծաթե դարի»՝ Կիլիկյան Հայաստանի ժամանակաշրջանի ամենախոշոր բանաստեղծ և շարականագիր սբ. Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» 24 աղոթքից բաղկացած շարքից, որից ընտրելով յոթական աղոթք՝ կերտել է երկու նշանակալի գործ: Առաջինը 1998թ. հայտնի «Hilliard Ensemble»-ի և ամերիկահայ ալտահար Կիմ Քաշքաշյանի պատվերով գրված երկն է: Ստեղծագործություն, որն արդեն ճանաչվել և գնահատվել է Եվրոպայում և ձայնագրվել վերոհիշյալ կատարողների կողմից⁷⁶: Երկրորդը բարիտոնի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար յոթ աղոթքներն են, որոնց համաշխարհային առաջնանվագը

⁷⁵ «Ողորմեա»-ի առաջին և առաջմ միակ մեկնաբանը դարձյալ Արաքս Մանսուրյանն է, ով կատարեց այդ երկը 1989թ. Երևանի կամերային նվագախմբի հետ Զ. Վարդանյանի ղեկավարությամբ:

⁷⁶ Տես 2014թ. Գերմանիայում ECM New Series-ի թողարկած «Monodia» վերտառությամբ 2 խոսասալիկներից բաղկացած ալբոմը (ECM 1850/51):

տեղի է ունեցել Իտալիայում 2021թ., իսկ Հայաստանում կայացել է Երևանում, պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար Սերգեյ Սմբատյանի կազմակերպած՝ Քիշշտոֆ Պենդերեցկու անվան «Ժամանակակից դասականներ» միջազգային փառատոնի օրերին: 2022թ. հուլիսին Չեխիայի Բռնո քաղաքում կայացած միջազգային փառատոնում հնչեց Տիգրան Մանսուրյանի վերջին ստեղծագործություններից մեկի՝ «Օրիներգ – Նաւապետ բարի» կանտատի համաշխարհային պրեմիերան, որը դարձյալ դիմում է հայ հոգևոր բանաստեղծական արվեստի գոհարներին:

Նշեմ, որ 1998թ. իրականացրած առաջին անդրադարձը Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարին (այն ընդգրկում է Ա.-Է. աղոթքները), Մանսուրյանի կամերային երկերի շարքում առանձնանում է իր ինքնատիպությամբ: Ստեղծագործություն, որը պահանջում է հատուկ կենտրոնացում և մտահայեցում, քանզի հաղորդակից է դարձնում ունկնդրին իրապես հոգևոր և ոգեղեն ոլորտներին: Յոթ աղոթքները բաժանված են երեք մասի՝ 1. Moderato, Recitando 2. Andante 3. Lento sostenuto, Semplice, հետևյալ սկզբունքով՝ 2 + 3 + 2, որտեղ «միջին բաժինը ողջ կառույցի սիմետրիայի առանցքն է կազմում»⁷⁷։ Ալտի արտահայտիչ մենանվագը մեկ նախապատրաստում, մեկ ընդամիջարկում է մեներգող կոնտրտենորի (կամ սուպրանոյի) և վոկալ համույթի երգամասերը: Այդ գործիքի խորունկ մենախոսությունները գրեթե անընդհատ ակտիվորեն ուղեկցում են համույթի երգեցողությանը, որը հիմնված է հոգևոր թվերգի տարրերի վրա: Երբեմն միայն կուվինացիոն պահերին այն փոխակերպվում է, բացվում բազմաձայն մի սպեկտրով՝ կարծես ներսից լուսավորելով մինչ այդ ներփակված, աղոթքին հատուկ ասկետիկ հնչողությունը: Այդ ամենը որոշակի իմաստային և հնչերանգային մթնոլորտ է ստեղծում, որն, անկասկած, ներազդում է ունկնդրի ընկալման վրա: Ալտը Մանսուրյանի նախասիրած գործիքն է: Նրա առանձնահատուկ տեմբրը կոմպոզիտորի ընկալմամբ կրում է միստիկ մի երանգ: Տվյալ դեպքում այն մարմնավորում է հեղինակի շնորհալիական աղոթքներով արթնացրած մտորումներն ու զգացումները՝ ստանձնելով այսպես ասած հեղինակի խոսքի գործառույթը (օրինակ 26)⁷⁸:

⁷⁷ Այդ մասին տես Դանիել Երաժիշտ. Տիգրան Մանսուրյանի «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարի ձևակառուցումը և աղերները հոգևոր և ժողովրդական երգարվեստի հետ // XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր. Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք. Հ. Ը. Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2023, էջ 94:

⁷⁸ «Հաւատով խոստովանիմ»-ի առաջին տետրը երիցս մեծ հաջողությամբ հնչել է Մոսկվայում ռուս կատարողների ուժերով: 2014թ. աշնանն այն հնչել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Ռախմանինովյան դահլիճում «Questa Musica» երգեցիկ խմբի, սուպրանո Մարիամ Ավետիսյանի և ալտահար Սերգեյ Պոլտավսկու կատարմամբ (դիրիժոր՝ Ֆիլիպ Չիժևսկի): Նույն խումբը և մենակատարները ստեղծագործությունը ներկայացրել են 2019թ. Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Փոքր դահլիճում Տիգրան Մանսուրյանի հեղինակային համերգի ընթացքում, ինչպես նաև հայտնի քանդակագործ Նիկոլայ Նիկողոսյանի անվան «Նիկո» պատկերասրահում:

Օրինակ 26. «Հալատով խոստովանիմ», 1-ին տեսք

I

Senza tempo pesante, non vibr. (lunga)

Moderato, recitando

V

ppp p

V

V

V

p cresc.

f

b

b

dim

G. P.

83

Օրինակ 27. «Հաւատով խոստովանիմ», 2-րդ տեսոր

Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. II
 B♭-Cl. I
 B♭-Cl. II
 Bsn. I
 Bsn. II
 Cor. I, II
 Cor. III, IV
 Trp. I
 Trp. II, III
 Tbn. III
 e Tuba
 Timp.
 Cym. tub.
 S.
 A.
 T.
 B.
 Vla. I
 Vla. II
 Vla.
 Vl.
 Cb.

dir pa - ha - pan a - chaz i - mont vach ya - vga ha - yil ha - rat dir pa - ha - pan a - ha -
 qip qpa - ha - qpaq us zang b - dng az il - qpa ha - jil pa - pan qip qpa - ha - qpaq us - ha -
 dir pa - ha - pan a - chaz i - mont dir pa - ha - pan, pa - ha - pan dir pa - ha - pan, pa - ha - pan
 qip qpa - ha - qpaq us zang b - dng qip qpa - ha - qpaq us qpa - ha - qpaq us qpa - ha - qpaq us
 pan a - chaz i - mont vach ya - vga ha - yil ha - rat dir pa - ha - pan a - ha - pan
 qpaq us us - zang b - dng az il - qpa ha - jil pa - pan qip qpa - ha - qpaq us qpa - ha - qpaq us

Սակայն պարզվում է, որ դա պատրանք է: Կոմպոզիտորի ինքնաձին մոնոդիան այնքան օրգանական է, որ ստեղծում է մեջբերված շարականի տպավորություն: Չուտ երաժշտական խորքային տարրերի կիրառության միջոցով կոմպոզիտորը բացահայտել է Ներսես Շնորհալու աղոթքների ներքին բովանդակային էությունը, ինչի շնորհիվ երկն ընկալվում է որպես ներքին ուժ և ազդեցիկ արտահայտչականություն կրող մի ոճական ամբողջություն: Այստեղ դարձյալ գերակայում է օրիներգական բնույթը, որն իր ձայնեղանակային կերտվածքով տեղ-տեղ հիշեցնում է հայոց Պատարագի «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»-ի

ելևէջային դարձվածքները: Ուստի Մանսուրյան-Շնորհալի փոխ-հարաբերությունը նաև լրացուցիչ շերտեր է ենթադրում Պատարագի շնորհալիական կերտվածքների առումով:

Ինչ վերաբերում է «Նաւապետ բարի» օրիներգին, ապա այն բաղկացած է երեք մասից: Առաջին մասի բանաստեղծական հիմքը սբ. Մեսրոպ Մաշտոցին վերագրվող «Որ հայիս քաղցրութեամբ» բառերով սկսվող «հարցն» շարականն է: Այստեղ ևս՝ «Ողորմեա»-յի օրինակով առաջին և երրորդ մասերը մենակատարի (բարիտոնի), երգչախմբի և նվագախմբի համար է մտահղացված, իսկ միջին մասը զուտ գործիքային է: Այն կարծես նվագախմբային տարերքի միջոցով և մեկնաբանում, և հակադրվում է ծայրի մասերի ներհուն աղոթքի ասելիքին ու մթնոլորտին: Ուշագրավ է, որ բարիտոնի մեներգում հնչող շարականատիպ մոնո-դիան թողնում է այն տպավորությունը, թե կոմպոզիտորն այս անգամ որոշել է խախտել իր ստեղծագործական սկզբունքը՝ դիմելով մեջբերմանը: Սակայն պարզվում է, որ այդ մեղեդին ցիտատ չէ, այլ ամբողջությամբ կոմպոզիտորի հորինվածքն է, որտեղ պահպանված են շարականներին հատուկ ձայնեղանակային մտածողությունը, վանկական կառուցվածքը և այլն:

Երրորդ մասը՝ «Ծով մեղաց իմոց զիս ալէկոծէ. որ են նաւապետ բարի, շնորհեա՛ ինձ նաւահանգիստ», ապաշխարության «ողորմեա» տիպի շարական է: Ինչպես նկատել է այս կապակցությամբ երաժշտագետ Հայկ Յուրջյանը. «Այս բառերը ևս մեր ժողովրդեան հոգեկանութեան մէջ հիմնական դեր ունեցած են դարերու ընթացքին: Մեր Շարակնոցը, և մանաւանդ՝ Ս. Գրիգոր Նարեկացոյ «Մատեան Ողբերգութեան» գործը, մարդկային հոգեվիճակը կ'արտայայտեն փոխաբերաբար՝ իբր նաւ մը, որ մեղաւորի մեղքերը խորհրդանշող ալեաց ուժգնութեան պատճառաւ խորտակման ու կործանման եզրին հասած է. միակ յոյսը Յիսուսն է՝ որ իբր «նաւապետ բարի», իր անսահման ողորմութեամբ և մարդասիրութեամբ կու գայ փրկութեան «նաւահանգիստ»ը շնորհելու անկեղծ զղջմամբ աղաչող մեղաւորին: Ուրեմն անտարակոյս այսպիսի համագրի մը մէջ ընկալելու ենք Տիգրան Մանսուրեանի գործին խորագիրը»⁷⁹:

«Հաւատով խոստովանիմ»-ի երկրորդ տետրում և «Օրիներգ - Նաւապետ բարի» վոկալ-սիմֆոնիկ երկերում արտահայտվել է հեղինակի արդեն բացահայտ ձայնեղանակային մտածողությունը, ինչը տվյալ դեպքում մարմնավորվել է հայկական Ութձայն համակարգի ձայնեղանակային ելևէջների հիմքով ծնված մեղեդիական նյութի մեջ (օրինակ 28):

⁷⁹ Իսթիքեան Հ. Տիգրան Մանսուրեանի և Լէոշ Եանաչէկի զուգ-գործոցներու մասին, «Օրեր» Համաեվրոպական ամսաթերթ, Պրահա, 22 հուլիսի, 2022թ.: Երաժշտագետ, դիրիժոր և խմբավար Հայկ Յուրջյանը Պրահայի Կարլովյան համալսարանի դասախոս է, դոկտոր, սարկավագ, ով կատարելապես տիրապետում է հայ հոգևոր երգարվեստի գաղտնիքներին նաև իբրև երգիչ:

Օրինակ 28. «Օրիներգ - Նաապետ բարի»

Tranquillo, cantando

mf

Baritone

Որ հա - յիս - քաց-րու - յնամք, յա-րա-րա-ծիս Թո, յա-րա-րա-ծիս Թո,

5

Bar. S

որ հա - յիս քաց-րու - յնամք <ա՛յն <ա՛յն ա - մն - ես -

10

Bar. S

հալ, օրհ - ննազ ես, Աս - տուած հար - ջնն մն - քոց, մն - քոց:

14

Timp.

pp

Bar. S

Vln. 1

pizz. *pp*

Vln. 2

pizz. *pp*

Vle.

pizz. *pp*

Vc.

pizz. *pp*

18

Timp.

cresc. *dim.*

Vln. 1

poco sf

Vln. 2

poco sf

Vle.

poco sf

Vc.

poco sf

Հոգևոր մոնոդիային կոմպոզիտորն անդրադարձել է նաև 2010-ականների գործիքային մի քանի երկերում: Դրանցից են, օրինակ, «Երեք միջնադարյան տաղ»-երը ալտի և հարվածայինների համար (1998-2004), ջութակի և լարայինների «Ռոմանսը» (2011) և մենանվագ ալտի «Ներբող լուսուսին» պիեսը (2012), «Չորս խոհական երգ» ալտի 2-րդ կոնցերտը, որոնց մասին՝ համապատասխան գլուխներում:

Ուստի, ի մի բերելով վերևում դիտարկված ստեղծագործությունները, կարելի է եզրակացնել, որ սա, կարծես, մի նորօրյա շարականերգություն է, որը Մանսուրյանը ստեղծել է մեծ ներշնչանքով և ամենայն նախանձախնդրությամբ:

Հինգերորդ գլուխ

Գործիքային մենանվագ և անսամբլային երկերը

Կամերային երաժշտության ոլորտն իր գրեթե բոլոր ժանրերով առաջատար տեղ է գրավում Մանսուրյանի նախասիրությունների շարքում: Եթե 1970–1980-ական թվականներին սիմֆոնիայի ժանրում տիրում էր Ավետ Տերտերյանի հզոր, այն ժամանակվա հայ երաժշտության համար աննախադեպ նորարարական ոգին, որը կարծես զուգորդում էր ազգային մելոսի արխաիկ շերտերը և արդիական երաժշտալեզուն, ներմուծելով դասական սիմֆոնիկ նվագախումբ նաև հայկական ժողովրդական գործիքների հնչողությունը, ապա կամերային ժանրերում անգերազանցելի էր Տիգրան Մանսուրյանը: Դա ապացուցվում է նրա բազմաթիվ բարձրարժեք կամերային երկերով՝ լինեն դրանք մենանվագող գործիքների համար գրված պիեսներ, սոնատներ կամ անսամբլային–գործիքային տարբեր կազմերի համար ստեղծված երկեր, թե վոկալ–գործիքային շարքեր: Բնականաբար բոլոր գործերին անդրադառնալն անհնարին է, ուստի կանգ կառնենք առավել բնորոշ ստեղծագործությունների վրա:

1960-ականների երկրորդ կեսում Մանսուրյանը, ի թիվս այլ ժանրերի, կարևորում է սոնատի ժանրը: Երևան են գալիս այնպիսի երկեր, ինչպիսիք են Զուբակի և դաշնամուրի 2-րդ, թավջութակի և դաշնամուրի 1-ին և 2-րդ Սոնատները, դաշնամուրային Սոնատը: Դրանցում արմատական շրջադարձ էր կատարվում դեպի արևմտաեվրոպական ավանգարդի ուղղությունները, որոնք բնավ չէին խրախուսվում Խորհրդային Միությունում: Այսպես, 27 տարեկան Տիգրան Մանսուրյանի N 2 Զուբակի և դաշնամուրի Սոնատն առաջին դողեկաֆոնային երկն էր հայ երաժշտության պատմության մեջ: Այդ մասին Լուս Անջելեսում «Դիլիջան» երաժշտական փառատոնում կոմպոզիտորի 75-ամյակին նվիրված համերգում Սոնատի կատարման առթիվ գրել է երաժշտագետ Նեստոր Կաստելյոնեն. «Այն ժամանակ, երբ սովետական կոմպոզիտորներից պահանջվում էր մատչելի սոցեալիզմ, 1964-ին Մանսուրյանի դաժան հարվածային մոդեռնիզմը համարձակ էր 25-ամյա երիտասարդի համար: Ավելի համարձակ էր Մանսուրյանի՝ 1966

թվականի Շյոնբերգյան ոճով գրված ջութակի երկրորդ Սոնատը՝ առաջին 12-տոնային հայկական ստեղծագործությունը»⁸⁰:

Ուշագրավ է վերոհիշյալ սոնատներում հատկապես նոր վիեննական դպրոցի, հետվերբեռնյան փորձի, ընտրված գործիքների բազմազան արտիկուլյացիոն հնարների կիրառումը դասական ձևերի նոր մեկնաբանման շրջանակներում, որոշակի «բարբարիզմները»: Այդ առումով բնորոշ է, օրինակ, 1964-ին գրված Մանսուրյանի «Allegro barbaro»-ն թավջութակի և դաշնամուրի համար, Բարտոկի համանուն դաշնամուրային պիեսի ակնհայտ հղումով: Այդ ամենը թույլ էր տալիս առավելագույնս ճշգրիտ մարմնավորել էքսպրեսիվ և խոհաքնարական կերպարային ոլորտների հետ կապված կոմպոզիտորի այդ տարիների համար բնորոշ և ակտուալ ելևէջային-հարմոնիկ և կոռուկային համալիրները:

Նշված շրջանի գործիքային սոնատների շարքում առավել հայտնի է դաշնամուրային Սոնատը: Հեղինակն այն նվիրել է իր սիրելի ուսուցչին՝ Ղազարոս Սարյանին՝ ազատամիտ և լայնախոհ արվեստագետին, ում շատ բանով էր պարտական: Ղ.Սարյանը մշտապես աջակցում էր իր սաների դեպի նորն ու չփորձարկվածն ուղղված որոնումներին, սեփական «ես»-ի ներուժի բացահայտմանը: Ստեղծագործությունը երաժիշտների և երաժշտասերների միջավայրում մեծ հավանության արժանացավ: Ըստ երևույթին, այդ արձագանքը համապատասխանում էր գեղարվեստական մտավորականության այդ տարիների որոշակի սպասելիքներին և գեղագիտական պահանջներին:

Թվում է, թե ավանդական եռամաս ձևի շրջանակներում Մանսուրյանը լուծում էր հայ երաժշտության համար բոլորովին նոր գեղագիտական և զուտ երաժշտական տեխնիկական խնդիրներ: Երաժշտալեզուն հիմնված էր տասներկուտոնային մտածողության վրա, սակայն տեղ-տեղ ընտրված սերիայի ընդերքում առկա էին ազգային ելևէջներ, ինչը երաժշտական հյուսվածքին հաղորդում էր ինքնատիպ և թարմ հնչողություն⁸¹: Բացի այդ, Սոնատն ազդարարում էր հայ երաժշտության համար ոճապես և տեխնիկապես նոր պիանիզմի դարաշրջանը, ինչն ակնհայտորեն ունեցավ իր ազդեցությունն ու շարունակությունը նաև այլ հեղինակների մոտ (Իսրայելյան, Զոհրաբյան, Երկանյան և ուրիշներ): Ստեղծագործական մտքի ուղղվածությունը և դասական ժանրային կանոնների անտեսումը կարծես վկայում էին գեղագիտական որոշակի մանիֆեստի մասին: Սոնատում անսովոր էր ամեն ինչ, սկսած ինտոնացիոն նկարագրից մինչև տակտային գծերի

⁸⁰ Sten Nestor Castiglione, Dilijan Chamber Musical Series // Culture Spot LA, 2014.

⁸¹ Բնորոշ է 1960-ական թթ. խորհրդային երաժշտական ավանգարդի ակնառու ներկայացուցիչներից մեկի՝ Էդիսոն Դենիսովի արձագանքը Մանսուրյանի դաշնամուրային Սոնատին ծանոթությունից հետո. թեև ստեղծագործությունը գրված էր տասներկուտոնային տեխնիկայում, նա բացականչել է. «Это армянская музыка!» («Սա հայկական երաժշտություն է»): Sten «Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского»: воспоминания, письма, исследования. СПб: Jaromir Hladik press, 2022. С. 460.

բացակայությունը և տեմպային նշումները (օրինակ 29): Այդ առումով բնորոշ է Սոնատի հենց առաջին մասի տեմպային ցուցումը, որը, անշուշտ, վերաբերում էր երկին ամբողջությամբ - *Tempo colla costruzione della musica*, այսինքն՝ տեմպը՝ երաժշտության կառուցվածքին համընթաց (կամ կառուցվածքից ելնելով)։

Օրինակ 29. Սոնատ դաշնամուրի համար, 1-ին մաս

Tempo colla costruzione della musica

accel. — tempo

p — *mp* — *mf* — *mp* — *p* — *mp* — *f* — *mf* — *p* — *mp*

Piano

accel. — tempo

mp — *mp* — *mf* — *f* — *p* — *mp* — *pp* — *mp* — *mp* — *mf* — *p* — *pp*

rit. tempo — *p* — *pp* — *mp* — *mp* — *mf* — *p* — *pp*

rit. tempo

Ավանդական սոնատային ձևի կոնֆլիկտայնությունն այստեղ արտահայտվել է տասներկուտոնային հնչյունային կառույցների դինամիկ և ֆակտուրային հակադրությունների, ինտոնացիոն լարվածության շնորհիվ, ինչը եզրափակիչ մասում տարրալուծվում է մարող հնչողությունների և ֆերմատաների մեջ՝ հանգուցալուծվելով մի քանի անգամ հաստատվող մաքուր կվինտայով։ Շատ յուրօրինակ է դրսևորված դաշնամուրային Սոնատում հնչող նյութի և դադարի, լռության հարաբերակցության խնդիրը։ Երաժշտագետ Մարինա Բերկոն առաջիններից էր, ով արձագանքեց և արժևորեց տվյալ ստեղծագործությունը՝ նշելով, որ Տ. Մանսուրյանին հատուկ ձգտումը դեպի կատարելություն յուրովի է արտահայտվել Սոնատում «կառուցվածքի օրենքների և տրամադրության երանգների իմաստով։ Այն դրսևորվել է լակոնիկ կառուցվածքների հստակության, վարիացիոն համալիրների համամասնության, ներքին մեծ տեմպերամենտի, կշռության զարդանախշերի մեջ արտահայտված երևակայության հարստության,

լույսի ու սովերի կտրուկ էֆեկտի մեջ»⁸²: Սոնատին լեզվամտածողության առումով հարում են նաև 1970-ին գրված դաշնամուրային 3 պիեսները: Եվ Սոնատում, և պիեսներում ընտրված գրելաոճը դրսևորվում է ծայրահեղորեն ընդգծված. դա վերաբերում է չափազանց մանրամասնված արտիկուլյացիոն և դինամիկ նշաններին, գործիքի ձայնաձավալային ընդգրկումներին, դադարների առատությանը, պահված ակորդների օբերտոնային հնչյունային արձագանքին: Անգամ զուտ տեսողական առումով տվյալ երկերի գրաֆիկական հյուսվածքը վկայում է հետվերետնյան սերիալիզմին հավատարմորեն հետևելու մասին (օրինակ 30):

Օրինակ 30. Երեք պիես դաշնամուրի համար, I

The musical score is for 'Three Pieces for Piano, I' by Aram Khachaturian. It is written for piano and consists of two systems of staves. The top system begins with a tempo marking of quarter note = 104, followed by a fortissimo (ff) dynamic and an acceleration (accel.) instruction. The bottom system begins with a tempo marking of quarter note = 144 tempo (104), followed by a mezzo-forte (mf) dynamic and a fortissimo (f) dynamic. The score includes various dynamic markings such as ff, p, mf, and f, as well as articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Այդ և հետագա տարիների՝ Մանսուրյանի երաժշտության մեջ գերակայում է տագնապահույզ-փխրուն կերպարների մթնոլորտը: Հրապուրող, հմայող հնչյունային մի աշխարհ, ձևեր, որոնցում շարժվում, փշրվում և իրար են փոխանցվում երաժշտական կառուցվածքները: Երաժշտության լարված տոնուսը զուգորդվում է նրբագեղ

⁸² Берко М. Тигран Мансурян. С. 125.

քնարերգության հետ: Դադարների առատությունը, նրանց իմաստային բեռնվածությունն անընդհատ հարցադրման, անավարտության տարր են ներմուծում երաժշտության մեջ: Ռիթմի, հնչերանգի սրված զգացողությունը Մանսուրյանի ոճի անքակտելի մասն է դառնում: Անսամբլի համար գրված «Արաբեսկներում» (1970) այդ գծերն ակնհայտ են: «Արաբեսկների» երկու տետրերը նախատեսված են տարբեր կազմերի համար: Առաջինը՝ կրկնակի փայտյափողային եռյակի և տավղի, իսկ երկրորդը՝ փայտյափողային հնգյակի, դաշնամուրի, տավղի և լարային քառյակի համար:

«Արաբեսկների» առաջին տետրը զուրկ է այն յուրահատուկ տրամաբանությունից, «թվային» դետերմինիզմից, որը բնորոշ է երկրորդ տետրին: Կարող է թվալ, որ շարադրանքն այստեղ ընթանում է միջանցիկ զարգացման սկզբունքով՝ վարիացիոն տարրի ներմուծմամբ, քանի որ բջջային կառուցվածքները, ինչպես գեղադիտակում, անընդհատ դեպի ունկնդիրն են շրջվում նոր երեսակներով և հնչյունային նախշերով: Սակայն ընդհանուր հստակ կառույցը, ինքնօրինակ «ծգված քառակուսիությունը» այդ երաժշտության մեջ ներմուծում են իրենց կարգավորումը՝ հաղորդելով ներքին շնչառություն:

Երկրորդ տետրում, գերակշռող կառուցողական տարրի հետ միաժամանակ, մեծ դեր են կատարում թվերի տրամաբանությունն ու գեղագիտությունը: Միգուցե հենց այդ պատճառով պարտիտուրն առաջին հայացքից թողնում է կոդավորված գաղտնագրության տպավորություն: Եվ իրոք, ինքը՝ հեղինակն ընդունում է, որ ստեղծագործությունը որոշակի իմաստով «կոդավորված» է: Դա նկատելի է առաջին հերթին հնչյունային շարքերի նվազեցման կամ ավելացման խաղի մեջ, ինչպես յուրաքանչյուր կոմպլեքսի, այնպես էլ ինտերվալային սերիայի, ելևէջների ձայնամիջոցների կոտորակման և միավորման մեջ: Եվ, վերջապես, պարտիտուրը կարծես բաղկացած է երկու շերտից, որոնցից առաջինը ռիթմական հիմքն է, իսկ մյուսը՝ գույնը, հնչերանգը:

Տ. Մանսուրյանի՝ 70-ականների սկզբի ստեղծագործություններից շատերը պանթեիստական աշխարհընկալման կնիք են կրում: Այս կարգի առավել ցայտուն երկերից է «Թռչնի ուրվանկարը» կոչվող երեք պիեսներից բաղկացած սյուիտը կլավեսինի և հարվածայինների համար (1971—1972)⁸³: Առաջին պիեսը՝ ռոնդոյի ձևով, հիմնված է թեմատիկ երկու նյութի վրա, որոնք տարափոխվում են ամեն անգամ հայտնվելիս: Պենտատոնային դարձվածքի վրա հիմնված վառ ու ցայտուն կրկնատողը տեսանելի, ինքնաբավ-քմահաճ կերպար է ստեղծում՝ թռչնի ուրվապատկեր, որ մեկնաբանվում է որպես մարդու ներքին ազատության խորհրդանիշ: Երկրորդ պիեսը գրված է մենանվագող կլավեսինի համար: Նրա բարդ եռամաս ձևը կառուցված է կոնտրաստային համադրման սկզբունքով: Ինտոնացիոն լեզվի մոդալ հիմքով է

⁸³ Նվիրված է հայտնի հարվածող Մարկ Պեկարսկուն:

պայմանավորվել պիեսի մեղեդային դարձվածքների վառ ու «տեսանելի» բնույթը: Մոտիվ-կերպարից աճում-ձևավորվում է առաջին բաժնի ելևէջային ողջ հյուսվածքը: Եվ այստեղ էլ հայտնվում է cis-h-d' համահնչյունը, որն առաջատար նշանակություն է ստանում: Այս պիեսում մեծ իմաստային բեռնվածք են կրում դադարները: Ակամա հիշում ես ճապոնական միջնադարյան նկարիչ-վարպետների փորձը, որոնք հմտորեն օգտագործում էին պարապ տարածությունները՝ օրգանապես ներառելով դրանք նկարի ենթատեքստի մեջ և հաճախ մեծ «հնչողություն» հաղորդելով դրանց:

Պիեսի միջին մասում կապ է ի հայտ գալիս արևելյան գործիքային կատարման հնարանների հետ: Օստինատային հնչյունը և նրա շուրջը հյուսվող արաբեսկային «զարդանախշերը» արևելյան դրվագավոր գործվածք են հիշեցնում: Միջին մասի դիֆերենցված բնույթն ընդգծվում է նրա մեջ առկա համառ, սևեռուն հարցական ելևէջների առկայությամբ: Սակայն որոնումների ընթացքում հարցն աննկատելիորեն սպառում է իրեն: Միջին մասը չի մասնատվում և գրված է միասնական շնչով՝ ասես հաստատելով անտիթեզիսային մտածողության ժխտումը:

Երրորդ պիեսն ընդհանրացնում է շարքը: Այն և՛ ինտոնացիոն, և՛ ֆակտուրային կապ ունի առաջին երկու պիեսի հետ: Հարվածային գործիքները (անտիկ ծնծղաներ, եռանկյունիներ, գոնգեր, մարակասներ, կախված ծնծղա) այստեղ շատ գործուն են և գրեթե չեն լռում: Այս իմպրովիզացիա-ամփոփումը գրված է ազատ ձևով:

Հեղինակն ընտրված միջոցների համակարգում առկա բոլոր տարրերի մեծ ամբողջականության և փոխկապակցվածության է հասնում: Այստեղից էլ բխում են ընկալման ներդաշնակությունը և էկլեկտիզմի բացակայությունը տարաճ տարրեր օգտագործելիս (օրինակ, մեյդամտիկան մերթ ընդ մերթ ֆրանսիական կլավեսինիզմի նուրբ ոճավորում է հիշեցնում), հարվածայինները, կլավեսինի հետ զուգորդվելով, ստեղծում են էկզոտիկ «գամելանային» երանգավորում: Երկրորդ պիեսում կապ է բացահայտվում արևելյան նվագածության հետ՝ ակնարկելով թառի հնչողություն:

Վերոհիշյալ դաշնամուրի Սոնատից և պիեսներից սկզբունքորեն տարբեր են 1970-ականների երկրորդ կեսին գրված «Նոստալգիա» (1976) և «Երեք պիես թանձր գույներով» (1978) դաշնամուրային գործերը: «Նոստալգիա»-ն կարծես անցումային մի ուղի է նշմարում սերիալ տեխնիկայից դեպի մոդալ մտածողություն: Համենայն դեպս e-d-cis վարընթաց տրիխտորդի վրա հիմնված սևեռուն հիմնական ելևէջը, որը մի քանի անգամ կրկնվում է պիեսի ընթացքում, շրջանակված է դաշնամուրային ձայնածավալի տարածական զարդանախշված նրբագեղ դարձվածքներով, որոնք որոշակի կապ են պահպանում դաշնամուրային Սոնատի հետ (օրինակ 31):

Օրինակ 31. "Nostalgia"

Poco rubato ♩ = 52 ↔ 58

Իսկ «Թանձր գույներով երեք պիեսները», որոնք նվիրված են անվանի դաշնակահարուհի Սվետլանա Նավասարդյանին, աչքի են ընկնում վիրտուոզ բնույթով, հագեցած են ոչ տերցիային կառուցվածքի խիտ ակորդիկայով, փոփոխվող չափերով և տոկատային շարժումով ծայրի մասերում (օրինակ 32):

70-ականների երկրորդ կեսում, ակտիվորեն աշխատելով ամենատարբեր ժանրերում, Մանսուրյանը շարունակել է դիմել ոչ ավանդական կամերային համույթներին: Այդ կազմերը մի նախընտրած ոլորտ են մնում, որի շրջանակներում, մի կողմից մշակվում է ստեղծագործական առումով առավել նոր հեռանկարայինն ու արժեքավորը, մյուս կողմից նոր գեղարվեստական-կոմպոզիցիոն խնդիրներ են ուրվագծվում:

Այդպիսի երկերից է «Թովեմ» պիեսը (1979) 15 կատարողների համար (ֆլեյտա, հորոյ, կլառնետ, ֆագոտ, շեփոր, գալարափող, տրոմբոն, 12 կրոտալներ, մեծ թմբուկ, լարային հնգյակ և դաշնամուր), որը նվիրված է Ալֆրեդ Շնիտկեին: Տվյալ ստեղծագործությունն արտացոլեց կոմպոզիտորի վաղեմի հետաքրքրությունը իր հայկական տաղաչափության, գրական և երաժշտական խոսքի փոխկապակցության հանդեպ: Մյուս կողմից «Թովեմը» ակնհայտորեն ցուցադրում է հեղինակի ժառանգական կապը ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի ավանդույթների հետ, ինչը կարելի է դիտարկել, օրինակ, երկի հենց սկզբի մեծանվագ ֆլեյտայի ֆրագներում, որոնք, կարծես, հղում են Դեբյուսիի «Այծեմարդու հետկեսօրյա հանգստի» հանրահայտ սկիզբը (օրինակ 33):

Օրինակ 32. Երեք պիես թանձր գույներով, I

Allargando Ritmico

Պ-ն.

mf

sf

ff

Օրինակ 33. «Թուլեն»

♩. 70-76

Poco rubato

Flauto

p

f

«Թովեմ» բառը գրաբարում նշանակում է «թվեմ, ասերգեմ, հմայեմ» (հին, ծիսական իմաստով): Հենց բազմանշանակությունը, ինչպես նաև ձգտումը՝ յուրովի պատասխանել այն հարցին, թե ինչ իմաստ են ի վերջո դրել այդ բառի մեջ մեր նախնիները, խթան է հանդիսացել այդ զուտ գործիքային երաժշտության ստեղծման համար: Եվ իրոք, այդ երկին հատուկ է մի տեսակ ծիսականությունը, ընդ որում ոչ թե թատերականացված, այլ իր նախնական իմաստով: Ֆլեյտայի, հորոյի և կլառնետի կախարհող, հմայող ֆրագմենտները, նրանց ձայնակցումը լարայինների և պղնձափողայինների հետ, շարժումը կասեցնող բազմանշանակ դադարները կերտում են յուրօրինակ ծիսականության մթնոլորտ (օրինակ 34):

Օրինակ 34. «Թովեմ»

The musical score for «Թովեմ» (Example 34) is a full orchestral and vocal arrangement. It consists of the following parts:

- Flute (Fl.):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *mp*.
- Oboe (Ob.):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *mp*.
- Clarinet in B (Cl. in B):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Bassoon (Fag.):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Trombone (Tromba):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Trumpet (Corno):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Trombone (Trombone):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Crotchet (Crotchet):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Gran Cassa (Gran Cassa):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Piano (Piano):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Vocal Soloists (V.-so 1, V.-so 2, V.-la, V.-cello, C.-bass):** Measures 25, 27, and 29. Dynamic markings include *f* and *p*. The vocal parts are marked with *marcato* and *con sord.*.

The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The vocal parts are marked with *marcato* and *con sord.* (con sordina).

Նրբագեղ մեղեդիականությունը սերում է տաղային արվեստից, իսկ միգուցե նույնիսկ ավելի հին ելևէջային շերտերից: Դա ցայտունորեն երևում է երկի փայտյափողայինների մենանվագներից: Ասես վերածնվել են քրմուհիների, տաճարային պարուհիների և հմայողների փխրուն և աղոտ կերպարներ: «Թովեմ»-ում դյուրին կարելի է հետևել այն թելերին, որոնք կապում են պիեսը կոմպոզիտորի ավելի վաղ գործերի հետ: Այստեղ նույնպես գերակշռում է վարիացիոն ձևը: Նախընտրած դարձվածքը, որը հիմնված է տերցիայի և սեպտիմայի ինտերվալների վրա, հարցական ելևէջ է ներմուծում՝ ամեն անգամ կարծես նոր մղում տալով երաժշտական զարգացման ընթացքին: Յուրահատուկ իմաստային ակորդների նշանակություն են ձեռք բերում նաև տերցիաների և սեպտիմաների զուգորդման վրա հիմնված համահնչյունները, որոնք արդյունքում դարձյալ աղերսվում են մոդալ մտածողությամբ: Նշված հնչյունային շարքերը կամ միակցությունները, որոնք հաճախ ներկայանում են սերիայի ձևով, հանդես են գալիս կոմպոզիտորի հատկապես 1970-80-ական թթ. կամերային-անսամբլային երկերում:

Բոլորովին այլ տրամադրություններ է արտացոլում Ստրավինսկու հիշատակին ձոնված «Because I Do Not Hope» («Որովհետև ես հույս չունեմ») վերնագրով պիեսը (1981): Երկի համար նշանաբան է ծառայել Թոմաս Էլիոտի բանաստեղծությունից քաղված մի տող: Այնուհանդերձ բազմաթիվ կետերում տվյալ երկը համահունչ է նախորդ գործին: Կորստի ցավով, թախծով և մեղամաղձոտությամբ տոգորված այդ երկը գրված է նմանատիպ համույթի համար, հարվածայինների փոքր-ինչ այլ կազմով (կրոտալներ, չելեստա, վիբրաֆոն, զանգեր, գոնգեր): Եվ դա հասկանալի է, որովհետև Ստրավինսկու հիշատակին ձոնելիս տվյալ երկը կոմպոզիտորը նկատի է ունեցել Ստրավինսկու՝ Ռուսաստանն այլևս երբևէ չտեսնելու հետ կապված նրա երբեմնի զգացումները: Երաժշտությունը ներթափանցված է ափսոսանքի ելևէջով, ինչն ուներ նաև զուտ անձնական հիմք⁸⁴: Ուշագրավ է, որ եթե «Թովեմ»-ում գերակշռում է տեմբրերի հետևողական տարբերակումը, ապա այստեղ խնդիրն ավելի խոշորացված է, նախընտրությունը տրվում է գործիքների խմբակային հակադրություններին:

1980 թ. երևան եկավ Մանսուրյանի ստեղծագործական նկարագրի համար որոշ չափով անսպասելի մի երկ՝ «Հոետորը» ֆլեյտայի, ջութակի, կոնտրաբասի և կլավեսինի համար, որի մեջ դրսևորվեց կոմպոզիտորի տաղանդի հումորիստական, նույնիսկ երգիծական կողմը: Այդ պիեսը կարծես մարտահրավեր է նետում և ծաղրում սին, հոետոր-դեմագոգի տարածված կերպարը: Սրված գրաֆիկական գրելաճր, ընդգծված ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքները և կադանսները՝ Ստրավինսկու նեոկլասիցիզմի ոգով

⁸⁴ 1981—91թթ. կոմպոզիտորը գրված է եղել երկրից դուրս գալու իրավունքից ինչպես ինքն է նշում՝ եղել է «невыездной».

հիշեցնում են խամաճիկների թատրոն՝ հաճախ ձեռք բերելով բացահայտ գրոտեսկային բնույթ:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ մի առանձին գլուխ է կազմում նրա համագործակցությունը Քիմ Քաշքաշյանի հետ: Այդ հազվագյուտ, վիրտուոզ երաժշտի պատվերով են ստեղծվել մի շարք նշանակալի երկեր մենանվագող ալտի և տարբեր կազմերի համար: Ալտահարուիու տաղանդի բազմակողմանիությունը Մանսուրյանն իր մի հարցազրույցում նմանեցրել է ամերիկահայ նշանավոր երգչուհի Քետի Բերբերյանին, ում անվանում էին «ավանգարդի Մարիա Կալաս»: Բերբերյանի համար նա մտադիր էր որևէ գործ գրել, սակայն երգչուիու անժամանակ վախճանն անկատար թողեց այդ մտահղացումը:

Տիգրան Մանսուրյանի և Քիմ Քաշքաշյանի համագործակցությունը սկիզբ է առել 1990-ականներից՝ վերաճելով նաև մարդկային մեծ բարեկամության, որը շարունակվում է առ այսօր: Քիմ Քաշքաշյանի նախաձեռնությամբ են կյանքի կոչվել այնպիսի գործեր, ինչպիսիք են 2 Կոնցերտները. մեկը՝ ալտի և լարային նվագախմբի (1995), իսկ մյուսը՝ ալտի և սիմֆոնիկ մեծ նվագախմբի համար, «Երեք միջնադարյան տաղերը»՝ ալտի և հարվածայինների համար (1996—2004), «Նվիրում Աննա Ախմատովային» (“Homage à Anna Akhmatova”), բաս կլառնետի, քանոնի, ալտի և մարիմբայի համար (1997), «Արցունքներ» («Lachrymae»)՝ սոպրանո սաքսոֆոնի և ալտի համար (1999), «Ներբող լոտոսին» (“Ode to the Lotos”)՝ սոլո ալտի համար (2012), «Պարուհիներ» (“Die Tanzerin”, 2014)՝ ջութակի և ալտի համար, «Sonata da chiesa»-ն («Եկեղեցական սոնատ»)՝ ալտի և դաշնամուրի համար (2015), “Lied, Gebilde und Wandschirm” («Երգ, քանդակ և առաջակալ»)՝⁸⁵ դուետը՝ ալտի և հարվածայինների համար:

Ուշագրավ է «Երգ, քանդակ և առաջակալ» դուետի ստեղծման ոգեշնչման աղբյուրը: Գործը ծնվել է Ե. Չարենցի “Lied und Gebilde” - «Երգ և քանդակ» (Գյոթեից) 1933-ին գրված բանաստեղծության տպավորության տակ⁸⁶, բանաստեղծություն, որն օժտված է խոր

⁸⁵ Երկը հրատարակել է 2010թ. M.P.Belaieff. Mainz հրատարակատունը “Lied und Gebilde” խորագիրը կրող ժողովածուում, որի մեջ, բացի տվյալ երկից, ընդգրկված են նաև ալտի և հարվածայինների «Երեք միջնադարյան տաղ»-երը, , և «Պարը» ալտի և փողը թմբուկի ստեղծագործությունները:

⁸⁶ Ահա այդ բանաստեղծությունը.

Հույ՜նը մարմին կերտելիս
Տրորի թող կտավը:
Օ, հրճվի թող մարդը միշտ,
Երբ կերտում է լավը:

Բայց մենք սիրում ենք խառնել
Եփրատի հորը հունը,
Եվ ձեռքերով մեր բռնել

փիլիսոփայական իմաստով և հմայքով: Երկմասանի դուետին կոմպոզիտորը հետագայում ավելացրել է ևս մեկ մաս, որի իմաստային հենքը ճապոնացի նկարիչների նրբագեղ վրձնած առաջակալներից ստացված տպավորությունն է: Այսպիսով, տվյալ պիեսում ալտի և հարվածայինների հնչերանգներն Արևմուտքի և Արևելքի արվեստներից եկող որոշակի առումով էկզոտիկ մթնոլորտ են ստեղծում:

Ուզում եմ հատուկ ուշադրություն հրավիրել երկու գործի վրա: Դրանք են՝ «Նվիրում Աննա Ախմատովային» (“Homage à Anna Akhmatova”) բաս կլառնետի, քանոնի, ալտի և մարիմբայի համար (1997) և «Արցունքներ» («Lachrymae») սոպրանո սաքսոֆոնի և ալտի համար (1999): Առաջին գործն աչքի է ընկնում հնչերանգային նրբագեղ կոլորիտով: Երաժշտալեզվի առումով պիեսը զուգորդում է դոդեկաֆոնիայի տարրերը մոդալ մտածողության հետ: Քանոնը կատարում է սոսկ կոլորիստական գործառույթ՝ ընդհանուր հնչյունային մթնոլորտի մեջ ներմուծելով տարաշխարհիկության տարրեր: «Lachrymae»-ն գրված է տեմբրային առումով այնքան տարբեր, թվում է, թե անհամատեղելի գործիքների դուետի համար: Սակայն, սոպրանո սաքսոֆոնի հնչերանգը զարմանալիորեն ներդաշնակ է հնչում ալտի հետ: Պիեսի տաղային տիպի մեղոսը, որը կոմպոզիտորի գրչի տակ ստացել է պոլիֆոնիկ զարգացում, լի է զուսպ վշտի և խոկումի տրամադրություններով: Այսպիսով, Մանսուրյանի հետաքրքրությունն անսովոր, յուրահատուկ հնչողություններ ապահովող ոչ ավանդական գործիքային համույթների նկատմամբ այս գործերում ստանում է իր շարունակությունն ու զարգացումը: Բնականաբար նմանատիպ գործիքային կազմերը չէին կրում զուտ ձևական բնույթ, այլ պայմանավորված էին մի կողմից պատվիրատուների առաջ քաշած պահանջներով և գաղափարներով, մյուս կողմից՝ կոմպոզիտորի ինքնատիպ մտահղացումներով և յուրաքանչյուր ընտրված կազմի հնչերանգային բնույթով⁸⁷:

«Երեք միջնադարյան տաղերը» ալտի և հարվածայինների համար առանձնանում են անդրադարձով որոշակի հոգևոր մոտոդիաներին, ինչը եզակի բնույթ է կրում Մանսուրյանի ստեղծագործության մեջ:

Քիմ Քաշքաշյանի առաջարկով և մասնակցությամբ արված այդ

Հոսուն բնությունը:

Ջուրը կարծր կդառնա,
Կհնչեն երգերը,
Եթե մաքուր են միայն
Պոետի ձեռքերը:

⁸⁷ Այսպես, օրինակ, «Lachrymae»-ի սաքսոֆոնի մենանվագը կատարել է չեխ հայտնի սաքսոֆոնահար Յան Գարբարեկը: Քիմ Քաշքաշյանի հետ միասին նրանք ձայնագրել են այդ գործը ECM ստուդիայի թողարկած՝ S. Մանսուրյանի մի քանի այլ ստեղծագործություններ ընդգրկող երկու խտասալիկներից բաղկացած “Monodia” ալբոմում:

մշակումների համար կոմպոզիտորն ընտրել է հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի ծորերգային (մելիզմատիկ) ոճի երեք ընտիր նմուշներ՝ դասավորելով դրանք հետևյալ հաջորդականությամբ՝ Անանունի «Տիրամայր հանդեպ խաչին» ողբը⁸⁸, որն ըստ էության “Stabat Mater Dolorosa”-ի հայկական համարժեքն է, Սահակ Պարթևին վերագրվող բավական ծավալուն և բարդ մեղեդիական նկարագիր ունեցող «ըգՔեզ օրինեմք» ստեղնի շարականը (Ավագ Շաբաթվա «Կանոն թաղման Տեառն» կարգից)⁸⁹ և, վերջապես, Գրիգոր Նարեկացու հանրահայտ Հարության «Հալիկ» տաղը⁹⁰ (օրինակ 35): Հարվածայինների հնչողությունը, որն ընդգրկում է կրոտալներ, վիբրաֆոն և թայական (կամ յավայական) գոնգեր, մենանվագող ալտի համադրությամբ հաղորդում է այդ պիեսներին իրապես ոգեղեն և միստիկ մթնոլորտ: Միջնադարյան ձայնակարգերի (լադերի) ոչ տեմպերացված բնույթն արտահայտված է ալտի նվագամասում կիրառված միկրոխրոմատիկ ինտերվալների (քառորդ տոների) միջոցով:

Օրինակ 35. «Երեք միջնադարյան տաղ», «Հալիկ»

Moderato, poco rubato

Crot.

Vibr.

Thai-Gongs
(or Javanese gongs)

1

⁸⁸ Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, «Գիտություն», 1998, էջ 173:

⁸⁹ Նույն տեղում, էջ 52-54:

⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 170:

The image shows a musical score for four instruments: Vlna (Violin), Crot. (Crotchet), Vibr. (Vibraphone), and Thai-Gongs. The score is divided into two systems, labeled 2 and 3. The Vlna part features a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Crot. part has a steady rhythmic pattern. The Vibr. part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Thai-Gongs part has a steady rhythmic pattern. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *f* (forte), as well as articulations like *acc.* (accent) and *tr.* (trill).

Այսպիսով, սրանք լույս մշակումներ չեն, այլ ի սկզբանե լինելով բացառապես վոկալ իրենց բնությամբ և ծիսական պատկանելությամբ, փոխակերպվելով զուտ գործիքայինի (այն էլ այդքան յուրօրինակ անսամբլում), ստացել են ինքնուրույն նշանակություն: «Երեք միջնադարյան տաղ»-երը միանալով՝ կազմում են բովանդակային շատ որոշակի մի շղթա՝ Խաչելություն, Թաղում և Հարություն, որն իր դրամատուրգիայով ուղղված է խոր ողբերգական տրամադրությունից դեպի լուսավոր և բերկրալի զգացումներ:

Նշենք ջութակի և ալտի համար «Պարուհիներ» («Die Tanzerin») բնորոշ պիեսը, որն աչքի է ընկնում ազգային ընդգծված ուրվագծերի և ինտոնացիոն նկարագրով, շեշտված պարային բնույթով: Այն կարծես կամար է գցում դեպի կոմպոզիտորի վաղ շրջանի երիտասարդական ավյունով լեցուն եռանդուն և կամային շեշտադրումներով հատկանշվող երկերը: Տվյալ վիրտուոզ պիեսում այդ ամենը ենթարկված է կանացի պարի տարերքին, որը երբեմն համեմվում է նաև սեթևեթանքի և հումորի տարրերով:

Սույլ ալտի համար «Ներբող լոտոսին» պիեսը (2012) պատվիրել էր Մյունխենի ալտահարների միջազգային մրցույթը՝ որպես մրցույթային ծրագիր ներառված պարտադիր պիես: Մանսուրյանի այդ պիեսը թույլ է տալիս մենակատար ալտիստին լիովին դրսևորել իր կատարողական ունակությունները թե՛ քնարական և թե՛ վիրտուոզ հատվածներում: 2013թ. Բեյլակի հիմնադրամի կողմից հրատարակված «Ներբող»-ի նախաբանում Տ. Մանսուրյանը բացատրում է երկի անվանումն ու գաղափարը. «Երկու խնդիր էր ինձ ոգեշնչում այս երաժշտական ստեղծագործությունը գրելիս: Մեկն այն է, որ դարեր շարունակ, ինչպես հայտնի է, լոտոսն Արևելքում ընկալվում էր իբրև միստիկ ուժով և խորհրդանիշներով օժտված ծաղիկ: Լոտոսի այդ բնորոշումը միգրացե հնարավոր է լավագույնս բացահայտել երաժշտության մեջ ալտի միջոցով, մի գործիքի, որը ոչ պակաս միստիկ հնչողություն ունի: Երբ լուսնային փոշու հեռացումը տիեզերագնացների սկաֆանդրներից դարձավ գիտնականների համար լուրջ խնդիր, նրանք անդրադարձան, որ լոտոսի թերթիկների կառուցվածքը կարող է ծառայել որպես մոդել, որի հիման վրա կարող է սինթեզվել այն նյութը, որը կլուծեր գիտնականների խնդիրը, քանի որ փոշին չի նստում լոտոսի թերթիկների վրա: Դա պայմանավորված է ծաղկաթերթերի մակերեսով, նրանց կառուցվածքով, որը հիշեցնում է մի շարք ծալքեր, ալիքներ: Այս հարցերի շուրջ խորհելիս ես հասկացա, որ ծալքերի այս տեսակ առատությունն ու եզակիությունն առկա է հին հայկական հոգևոր երաժշտության մոդալ կառուցվածքներում և արտասանությունում (պրոսոդիայում): Ես տեղին համարեցի գովաբանել այս նյութի վեհությունը հին հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ առկա նշված «ծալքերի» օգնությամբ»⁹¹:

«Ներբող լոտոսին» պիեսում կոմպոզիտորն առատորեն օգտագործել է հայկական ավանդական ձայնեղանակների ելևէջային շտեմարանը: Թեմատիկ նյութի հակադրումները, իմպրովիզացիոն ազատ հոսքը, տեմպերի հաճախակի փոփոխությունները հիշեցնում են Դիոնիսիոս Թրակացու (մ.թ.ա. II դար) «Արուեստ քերթողական» երկում և մեր քերականների մեկնություններում բազմիցս արծարծված հին հագներգության (ռապսոդիայի) բնորոշումը՝ «կարկատուն բանս»: Այն արտահայտում է բնույթով հակադիր և բազմերանգ դրվագների հաջորդականություն՝ որպես զարգացման ընդհանուր գծով միավորված ծավալուն մի երկ⁹² (օրինակ 36):

⁹¹ Tigran Mansurian. Ode an den Lotus, für Viola solo (2012). M.P. Belaieff. Mainz, 2013.

⁹² Հագներգության մասին մանրամասն տե՛ս Արևշատյան Ա. Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, Երևան, «Գիտություն», 2014, էջ 71—73; Аревшатын А. Григор Магистрос – гимнаграф и эстетик, Ереван, «Гитутюн», 2018. С. 69—71.

Օրինակ 36. «Ներքող լուտոսին»

Allegro ma non troppo e un poco rubato ($\text{♩} = 120 - 124$)

poco p

f

poco meno mosso ($\text{♩} = 112$)

mf

6

Ստամբուլի միջազգային երաժշտական փառատոնի պատվերով ալտի և դաշնամուրի համար «Sonata da chiesa»-ն (2015) կոմպոզիտորի կամերային-գործիքային ժանրում ստեղծած լավագույն գործերից է: Ուշագրավ է, որ ձոնված լինելով Կոմիտասին՝ այն առաջին անգամ հնչեց Ստամբուլում հենց այն եկեղեցում (դա հայկական թաղամասի հայոց պատրիարքարանի հարևանությամբ գտնվող Գում Գափուի Սբ. Աստվածածին մայր եկեղեցին է), որտեղ իր վերջին պատարագն է մատուցել Կոմիտաս վարդապետը՝ 1915 թ. ապրիլի 24-ի չարագուշակ օրվանից առաջ: Հենց այդ եկեղեցում կատարվելու հանգամանքն էլ պայմանավորեց ստեղծագործության մտահղացումը, բնույթն ու ժանրը, ինչպես նաև վերնագիրը:

Հայտնի է, որ եկեղեցական սոնատը (իտալերեն՝ Sonata da chiesa) Բարոկկո շրջանի՝ սովորաբար չորս մասից բաղկացած հորինվածք է, դանդաղ և արագ մասերի իրար հակադրվող հաջորդականությամբ: Երկրորդ մասն ավանդաբար արագ շարժման մեջ էր՝ ունենալով ֆուգայի ձև, իսկ երրորդ և չորրորդ մասերը ներկայացնում էին սարաբանդա և ժիգա: Տարածված է նաև այն կարծիքը, որ եկեղեցական սոնատները բացառապես կրոնական արարողությունների ժամանակ են հնչել: Սակայն այդ երկերը հաճախակի կատարվել են նաև աշխարհիկ միջավայրում: Այդ ժանրում աշխատել են Արկանջելո Կորելլին, Յոհան Սեբաստիան Բախը և շատ ուրիշներ:

Սոնատի հենց սկզբում պարզորոշ նշմարելի են Կոմիտասի «Կուժն առա» քնարական երգի ելևէջները, որոնք Մանսուրյանը դարձրել է ստեղծագործության նշանաբան (օրինակ 37)։

Օրինակ 37. Sonata da chiesa, 1-ին մաս

Viola

Tranquillo ma con moto (♩=52)
4x3/4

p

Piano

pp

8^{va} Ped.

9

p

8^{va} Ped.

17

poco f

cresc.

8^{va} Ped.

Առհասարակ Սոնատի ողջ ելևէջային հյուսվածքը (հատկապես դաշնամուրային նվագամասում) ուղղակիորեն աղերսվում է Կոմիտասի մեներգերի լակոնիկ, սակայն տարածական լայն ծայնածավալ ընդգրկող հնչյունային նկարագրին։ Երկմասանի Սոնատն ընկալվում է իբրև մի քնարական մենախոսություն։ Պետք է նշել, որ տվյալ երկի բանաստեղծական բնույթը, մեղիտատիվ մթնոլորտը հատուկ են Մանսուրյանի՝ ալտի համար ստեղծած գրեթե բոլոր երկերի համար։ Գործիք, որի տեմբրը, ինչպես մանտրոն է խոստովանել բազմիցս, իր ընկալմամբ օժտված է մեծ արտահայտչականությամբ։

2000-10-ականներին կոմպոզիտորը հեղինակեց մենանվագ գործիքների և կամերային անսամբլային երկերի մի շարք, որոնցից ռշագրավ են «Con anima» լարային սեքստետը, Լարային Տրիոն, «Romance»-ը՝ ջութակի և լարային կամերային նվագախմբի համար և «Quasi parlando»-ն՝ թավջութակի և լարային նվագախմբի համար: Ի դեպ, Quasi parlando (այսինքն՝ խոսելու նման) բնորոշումը հանդես էր եկել որպես նվագածության կերպը հատկանշող ցուցում դեռևս թավջութակի 2-րդ կոնցերտի միջին մասում (2. Mobile, Quasi parlando): 2012թ. այն դարձավ թավջութակի և լարայինների համար գրված ստեղծագործության վերնագիր, որը որոշակիորեն ուղղորդում է թե՛ ունկնդրին, թե՛ մենակատարին դեպի արտասանական, մենախոսական մեյուսի ոլորտը, ինչը հատուկ է նաև Մանսուրյանի մի շարք այլ գործերի արտահայտչականությանը:

Մանսուրյանը հաճախ է նախընտրել լարայինների ոլորտը՝ կերտելով բազմաթիվ երկեր և՛ մենանվագ լարայինների, և՛ տարբեր մեծ ու փոքր լարային կազմերի համար: Թերևս դա կարելի է բացատրել լարայինների մոնոխորում, սակայն տեմբրային ներքին երանգավորման մեծ հնարավորություններով, որոնք թույլ են տալիս կարծես կենտրոնանալ՝ ստեղծելով մտահայեցման որոշակի մթնոլորտ: Լարայինների հնչողությունը շատ հարիր է հեղինակի մի շարք երկերին, որոնք, կարծես մեկը մյուսին շարունակելով և կապված լինելով թե՛ տրամադրությամբ և թե՛ ելևէջային նմանությամբ, ստեղծում են քնարախոհական, հոգեբանական բազմամաս պատումի տպավորություն:

Կոմպոզիտորի կյանքում շատ են եղել մտերիմ մարդկանց կորուստները, որոնք անջնջելի հետք են թողել նրա հոգում: Առաջինը հոր անժամանակ կորուստն էր, ով կյանքից հեռացավ 1961թ.՝ տակավին երիտասարդ տարիքում, ընդամենը 46 տարեկան: Տիգրանն այդ ժամանակ 22 տարեկան էր: Իր սերը, այդ անհատների հետ կապված հիշողություններն ու ապրումները նա արտահայտել է մի շարք ստեղծագործություններում, որոնք կրում են «in memoriam» խորագիրը⁹³: Դրանցից հիշարժան է «Agnus Dei»-ների՝ տարբեր գործիքային կազմերի համար նախատեսված պիեսների շարքը, որոնցից յուրաքանչյուրը նվիրված է կոմպոզիտորի համար թանկ և մտերիմ արվեստագետների հիշատակին: Մասնավորապես ջութակահար Օլեգ Կազանին⁹⁴

⁹³ Վերջին շրջանի այդպիսի ստեղծագործություններից են կլանետի, թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված «In memoriam Sergei Paradjanov» (2022) և դաշնամուրային «Օրորոցային՝ ընկերոջ» (կոմպոզիտոր Աշոտ Ջոհրաբյանի հիշատակին, 2023) պիեսները:

⁹⁴ Օլեգ Մոխեսևիչ Կազան (1946-1990) – սովետական ջութակահար: Մոսկվայի կոնսերվատորիայում սովորել է Բորիս Կուլնեցովի, իսկ նրա մահից հետո՝ Դավիդ Օյստրախի մոտ: 1969-ից սկսվեց Կազանի բազմամյա համագործակցությունը Սվյատոսլավ Ռիխտերի հետ: Իր կնոջ՝ թավջութակահարուհի Նատալյա Գոտմանի հետ կատարել է մասնավորապես Ալֆրեդ Շնիտկեի, Տիգրան Մանսուրյանի, Սոֆյա Գուբայդուլինայի, Անատոլ Վիեռուի գործերը: Կազանի նվագացանկի մեջ էին մտնում այն ժամանակ ԽՍՀՄ-ում հազվադեպ կատարվող ժամանակակից

մատուցողն նվիրեց երեք երկ' մեկը կառնետի, թավջութակի և լարայինների համար՝ անվանելով այն Կոնցերտ Postludia, իսկ մյուսը՝ լարայինների տրիոյի համար "Agnus Dei"-ն՝ կարծես ձգտելով ընդգծել Կազանի ջութակահարի՝ լարային գործիքների հնչողության տարբերքին պատկանելը և նրանում տարրալուծվելը: Մեկ այլ՝ "Agnus Dei"-ն կառնետի, ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար⁹⁵, որտեղ բացակայող առաջին ջութակը, որի հնչողությունը մարմնավորում էր հենց Օլեգ Կազանին, փոխարինված է կառնետով: Երկի մասերը վերնագրված են կաթոլիկ մեսսայի "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis" հաղորդությունից առաջ երիցս արտասանվող աղոթքի մասնատված տողերով՝ 1. Agnus Dei (Գառն Աստուծոյ) 2. Qui tollis peccata mundi (Դու, որ վերցրիր աշխարհի մեղքը) 3. Miserere nobis (Ողորմիր մեզ): Ապաշխարանքի հետ զուգորդված էլեգիականությունը, կարծես դեպի անսահմանություն ձգտող գործիքների մեկուսի հնչյունների ռեգիստրային լայն համադրությունները, դեպի վեր ուղղված մարող տրեմոլոները ստեղծում են հիրավի միատիկ մթնոլորտ⁹⁶:

Իսկ իր մտերիմ բարեկամ կոմպոզիտոր Անդրեյ Վոլկոնսկուն Մանսուրյանը նվիրեց երկու ստեղծագործություն. Մեկը՝ 9 փողայինների համար "The Shadow of the Sash" - «Փեղկի ստվերը» կոնցերտը (1995), իսկ մյուսը՝ նրա հիշատակին ձոնված «Օրորոցային իշխանի համար» («Колыбельная князю») լուսավոր թախծով տոգորված դաշնամուրային պիեսը (2006): Կոնցերտ Պոստլյուդիային և «Փեղկի ստվերը» կոնցերտին կանդորադաճանք գործիքային կոնցերտներին նվիրված գլխում:

Տ. Մանսուրյանը երեք լարային կվարտետների հեղինակ է: Նա նշել է, որ կամերային երաժշտության այդ ժանրը իրեն վաղուց է զբաղեցրել: Կվարտետներ սկսել է գրել դեռևս ուսանողական տարիներին, սակայն հետագայում ոչնչացրել է՝ զգալով դրանց անկատարությունը:

Հասուն շրջանի ուշագրավ գործերից է "Intérieur" երկմասանի երկը լարային քառյակի համար (1972), որը ոճապես հարում է 1970-ականների մի շարք կամերային-անսամբլային երկերին՝ արտացոլելով կոմպոզիտորի այդ տարիների որոնումներն ու

հեղինակների՝ Հինդեմիթի, Մեսսիանի, Նոր վիեննական դպրոցի ներկայացուցիչների երկերը: Նա դարձավ Շնիտկեի, Մանսուրյանի, Գուբայրովիայի՝ իրեն ձոնված ստեղծագործությունների առաջին կատարողը: Կազանը նաև Բախի և Մոցարտի երկերի փայլուն մեկնաբան էր:

⁹⁵ Ստեղծագործությունը պատվիրել է Օ. Կազանի այրին՝ Ն.Գուտմանը, ով 1990-ից Բավարիայի Կրոյտ քաղաքում անցկացվող Օ. Կազանի հիշատակին նվիրված փառատոնի հիմնադիրն ու գեղարվեստական ղեկավարն է: "Agnus Dei"-ում ընտրված է նույն կազմը, ինչ որ Օ. Մեսսիանի «Կվարտետ ժամանակի վերջի համար» (1941) երկում, որը Մեսսիանը գրել էր՝ գտնվելով ռազմագերիների ճամբարում: Ի դեպ, Մեսսիանի գործը կատարվել է ծայնագրվել է մասնավորապես Կազանի և Գուտմանի մասնակցությամբ:

⁹⁶ 2023թ. հեղինակն իրականացրել է տվյալ երկի նաև մեկ այլ տարբերակ՝ կառնետի, դաշնամուրի և լարայինների համար, որը կատարել է Բռնոյի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի առաջարկով:

հետաքրքրությունը ավանգարդի հոսանքների նկատմամբ: Այդ շրջանում կոմպոզիտորը տարված էր ֆրանսիացի աստվածաբան Պիեռ Տեյար դը Շարդենի փիլիսոփայությամբ: Նրա ձեռքի տակ էր Տեյար դը Շարդենի «Մարդկային ֆենոմենը» (“Le phénomène humain”, 1955) գիրքը: Փիլիսոփայի ուսմունքը մարդկային կյանքի հոգևոր զարգացման մասին, փիլիսոփայի ուսմունքը մարդկային կյանքի հոգևոր զարգացման մասին, որն ի վերջո հանգում է սեփական հոգու մեջ խորանալուն, այնտեղ գտնելու անցած ուղու իմաստը (այսպես կոչված՝ *intériorisation*-ի գործընթացը), մեծ ազդեցություն էր թողել կոմպոզիտորի վրա: Այդ գործընթացը, մեծ ազդեցություն էր թողել կոմպոզիտորի վրա: Այդ տպավորության տակ ստեղծվեց տվյալ երկը: Վերնագիրը բովանդակային առումով միանշանակ ակնարկում է ոչ թե ինչ-որ տարածքի, այլ անհատի ներքնաշխարհի, տրամադրությունների և զգացումների երաժշտականորեն արտացոլված մի ինտելեկտուալ հոգեվիճակ: 1970-ականներին Տ.Մանսուրյանի “Intérieur”-ը հայտնվել էր արևմտաեվրոպական երաժշտական ավանգարդի առաջնորդներից մեկի՝ կոմպոզիտոր և դիրիժոր Պիեռ Բուլեզի տեսադաշտում, ում հովանավորությամբ էլ այն կատարվել էր: Ավելի ուշ՝ 1980-ականներին, երբ Մանսուրյանը Փարիզում էր, մի քանի անգամ այցելեց Բուլեզի հիմնադրած կենտրոնը՝ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Հնչականության և երաժշտության հետազոտման և համակարգման ինստիտուտ, IRCAM)⁹⁷, որն ապշեցրեց նրան իր բուռն և բազմապիսի ստեղծարար գործունեությամբ: Առիթ եղավ նաև անձամբ հանդիպելու Բուլեզի հետ, որը չէր մոռացել 1970-ականների սկզբին այդ գործի կատարումը՝ նշելով, որ իր երաժիշտները շատ բարձր էին գնահատել երկը: «Այդ գործով ես քննություն հանձնեցի Բուլեզին և փակեցի իմ հարաբերություններն ավանգարդի հետ», – հիշում է մանեստրոն:

1980-ականներին գրված երկու կվարտետները կապված են մտերիմ երաժիշտ բարեկամների վաղաժամ կորստի ապրումների հետ: Դրանք յուրատեսակ կվարտետ-էպիտաֆիաներ են⁹⁸: Առաջինը (1983-84) նվիրված է դիրիժոր Դավիթ Խանջյանի, իսկ երկրորդը (1984)՝ կոմպոզիտոր Էդուարդ Խաղազործյանի հիշատակին: Երկուսն էլ գրված են արդեն մոդալ լեզվամտածողության հունի մեջ:

«Երկար ճանապարհի դեպի պարզություն». այսպես է անվանել “Rosamunde” լարային քառյակի մեկնաբանմամբ 1-ին և 2-րդ կվարտետների ծայնագրությամբ կցված բուլկետում իր վերլուծական հոդվածը երաժշտագետ Հանս-Կլաուս Յունգհայնրիխը⁹⁹: Եվ դա շատ խորհրդանշական վերնագիր է, որը վերաբերում է Տ. Մանսուրյանի ստեղծագործական ուղու զարգացմանն ընդհանրապես: Դիտարկելով

⁹⁷ Հիմնադրվել է 1977թ.:

⁹⁸ Այդ մասին տես նաև Օ.Նուրիջանյան, Տիգրան Մանսուրյանի կվարտետների մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ. նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 16-17 դեկտեմբերի, 2008. Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 102:

⁹⁹ Տես The Long Road to Simplicity by Hans-Klaus Yungheinrich. P. 18-20 // Tigran Mansurian. String Quartets. Rosamunde Quartett. ECM New Series 1905. 476 3052.

այդ երկու ստեղծագործությունները XIX-XX դարերի կվարտետային երաժշտության համայնապատկերի լայն համատեքստում (Բեթհովեն, Շուբերտ, Բրամս, Շոստակովիչ, Բարտոկ)՝ նա բարձր է գնահատել կոմպոզիտորի չափազանց նուրբ վերաբերմունքը համաեվրոպական կվարտետային ավանդույթի նկատմամբ¹⁰⁰։ Միաժամանակ աներկբա են ազգային մելոսի հմուտ միահյուսումը և դրա վրա հիմնված ելևէջային թեմատիկ մշակման հնարների կիրառումը։ Եվ իրոք, վերոհիշյալ գործոնները Մանսուրյանի կվարտետներում ստացել են ինքնատիպ մեկնաբանում, ինչին հեղինակը հասել է շատ սուղ, երբեմն ժլատ ելևէջային կազմ ընտրելու միջոցով։

1-ին կվարտետում մեղեդային հիմքը ժողովրդական ողբերից, լալաց երգերից եկող վերընթաց փոքր սեկունդայի վրա հիմնված արխետիպային ելևէջն է, որը դառնում է ողջ ստեղծագործության առանցքը (օրինակ 38)։ Դա հաստատել է նաև ինքը՝ հեղինակը՝ նշելով, որ կվարտետը «... հիմնված է հայերեն լեզվից եկող վիշտ ու ցավից ծնված մրմունջի ռիթմիկ-ինտոնացիոն դարձվածքների վրա»¹⁰¹։

Օրինակ 38. 1-ին լարային կվարտետ, 1-ին մաս

Allegretto (♩ = 116)

¹⁰⁰ Այդ մասին տես նաև՝ Аванесов А. Зарождение нового стиля в музыке Тиграна Мансуряна 1980-х гг. // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջան. Նստաշրջանի նյութեր. Երևան, 16-17 դեկտեմբերի, 2008: Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 33, 35, 36:

¹⁰¹ Տես Sunday Times, <http://musicalpointers.co.uk/reviews/cddvd/Mansurian%20String%20Quartets.htm>



«Ողբացողը հոգնում, հանդարտվում է, լռելուց հետո սովորաբար սկսում է գովաբանել ննջեցյալին: Ծիսակարգի հետ աղերս ունեցող այս գովքի վրա է հիմնված կվարտետի երրորդ մասը»¹⁰²:

Սակայն ողբի մթնոլորտը երաժշտական զարգացման ընթացքում հաղթահարվում է՝ ծնելով եզրափակիչ երրորդ մասում խոհական լայնաշունչ մի թեմա, որը թույլ չի տալիս վերադառնալ նախորդ մասերի ճնշող և լալագին վիճակին: Այն հիմնված է շատ որոշակի մեղեդիական հաստատական ելևէջների վրա, ինչը ողբերգականությամբ հանդերձ՝ կենսահաստատ բնույթ է հաղորդում ստեղծագործության ավարտին (օրինակ 39):

¹⁰² Նույն տեղում:

Օրինակ 39. 1-ին լարային կվարտետ, 3-րդ մաս

Maestoso ($\text{♩} = 76$)

quasi p

36

16

quasi p

p

Երկրորդ կվարտետում Կոմիտասի «Գարուն ա» երգի դաշնամուրային նվագակցության որոշ դարձվածքներ, ստանալով նոր որակ, ստեղծել են լարայինների մոայլ և մշուշապատ հնչյունային մթնոլորտ: Անդրադառնալով Երկրորդ լարային կվարտետի առանձնահատկություններին՝ Ս. Սարգսյանը գրել է. «Այդ մեմորիալ ստեղծագործությունը (կոմպոզիտոր Էդուարդ Խաղազորձյանի հիշատակին) ստատիկ ցիկլի հայեցակարգ է: Դրա երեք մասերը, որոնք մոտ են իրար տեմպի, շարժման համաչափության և ընդհանուր ֆոնիզմի առումով, պարունակում են դինամիկ աննշան տեղաշարժեր, հիմնականում դիֆամական և ֆակտուրային բնույթի: (...) Շարքին միասնություն են հաղորդում մշտական լինեար-պոլիֆոնիկ զարգացումը, նույնանման կամ փոփոխվող բանաձև-դարձվածքները, խրոմա-տիզմներով հագեցած դիատոնիկան, (...) վերջապես յուրաքանչյուր մասի ձևի մեջ առկա կամարաձև կառուցվածքները»¹⁰³:

¹⁰³ Տե՛ս Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Москва: «Композитор», 2002. С. 83.

Օրինակ 40. 2-րդ լարային կվարտետ, 1-ին մաս

Andante (♩ = 76)
con sord.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

8

con sord. poco espressivo

p

con sord.

(4)

p

105 Նույն տեղում:

Բնականաբար, ափսոսանքի, կորստի և թախծի ապրումներն իրենց կնիքն են դրել այդ ստեղծագործությունների վրա: Ինտոնացիոն առումով երկու կվարտետներն ունեն ընդհանրություններ: Դրանք գրվել են ոչ միայն կորստի ցավի և այն հաղթահարելու տրամադրությունների ընդհանուր ծիրի մեջ, այլ նաև նմանատիպ ինտոնացիոն-թեմատիկ նյութի, որոշակի դարձվածքների բազմապիսի մշակման հնարների հարուստ ներգրավումով: Տեղ-տեղ 2-րդ կվարտետում կարելի է անգամ ելևէջային կարճառոտ մեջբերումներ լսել 1-ին կվարտետից (օրինակ 41):

Օրինակ 41. 2-րդ լարային կվարտետ, 1-ին մաս

The musical score is for a string quartet in G major, 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 16 and ends at measure 19. The second system starts at measure 20 and ends at measure 23. The score is for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include mp (mezzo-piano) and pizz. (pizzicato). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs.

Երրորդ լարային կվարտետը ստեղծվել է շուրջ տասը տարի անց՝ 1993-ին, բոլորովին այլ իրականության պայմաններում¹⁰⁶: Նրանում արտացոլվել են Հայաստանի համար դժվարին ժամանակներում գոյատևող արվեստագետի հոգեկան աշխարհը, մտորումներով և ներքին հակասություններով պայմանավորված երաժշտականորեն

¹⁰⁶ Պատահական չէ, որ նույն տարում է գրվել նաև «Ես իմ անուշ Հայաստանի» խմբերգը, որը, կարծես, արտահայտում էր արցախյան պատերազմի և շրջափակման մեջ գտնվող ժողովրդի մաքառման ոգին:

կերտած ապրումները: Այստեղից էլ կտրուկ տեմպային և թեմատիկ հակադրությունները: Թեև առաջին մասը կրում է Grave տեմպային նշումը, որով ընթանում է քնարական նախաբանը, դրան հետևում է Vivo շարժումով շարադրվող ջղածիզ գլխավոր թեման՝ պահպանելով իր անհանգիստ բնույթը ողջ մասի ընթացքում (օրինակ 42):

Օրինակ 42. 3-րդ լարային կվարտետ, 1-ին մաս

The musical score is written for a string quartet in G major, 4/4 time. It is divided into three systems of staves.

- System 1 (Measures 13-18):** Starts with a *fff* dynamic, which transitions to *ppp* and then to *p*. It includes a *v* (accents) marking and a *6* (measure rest) marking.
- System 2 (Measures 19-24):** Features a *G.P.* (Grave) marking. It includes a *3* (measure rest) marking and a *v* (accents) marking.
- System 3 (Measures 25-30):** Marked *8 Vivo*, it returns to a *ff* dynamic. It includes a *13* (measure rest) marking and a *6* (measure rest) marking.

Երկրորդ մասը՝ Scherzando-ն, ներկայացնում է դադարներով կտրտված հյուսվածքով և փոփոխական չափերով բնորոշվող մի բաժին, որն ավելի է սրում լարվածությունը (օրինակ 43):

Օրինակ 43. 3-րդ լարային կվարտետ, 2-րդ մաս

The musical score is divided into three systems, each with four staves (treble and bass clefs for two parts each). The first system (measures 1-4) is marked 'Scherzando' and '6/16'. The second system (measures 5-8) is marked 'G.P.' and '6/16'. The third system (measures 9-12) is marked '12/16'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco f' and 'mp'.

միանգամից ճանաչելի է դարձնում հեղինակի՝ ազգային հիմքին խարսխված անհատական ոճը և մոդալ մտածողությունը (օրինակ 44):

Օրինակ 44. Դաշնամուրային Տրիո N 2, 1-ին մաս

con sord., non vibr. V

pp

con sord., non vibr. V

pp come echo

p

7

V

V

Տվյալ ստեղծագործության մտահղացումը բացահայտում է բանաստեղծական որոշակի ժանրերի հետ կապը, ինչը, հավանաբար, պայմանավորված է նրա մեմորիալ բնույթով: Դիտարժան է, որ Stances անվանումը կրող առաջին մասի միջին հակադիր բաժինն իր ելևջային նկարագրով հիշեցնում է հայկական ժողովրդական «Չեմ ու չեմ» երգի սեթևեթանք արտահայտող դարձվածքները (օրինակ 45):

Օրինակ 45. Դաշնամուրային Տրիո N 2, 1-ին մաս

G
86 poco più mosso (♩ = 120-126) senza sord.
poco p
senza sord.
poco p
mf
cresc.

90
cresc.
cresc.

Զարգացման ընթացքում դրանք, սակայն, փոխում են իրենց բնույթը՝ տեղ-տեղ փոխակերպվելով ահասարսուռ գրոտեսկի: Կոմպոզիտորն այստեղ հղում է կատարել տների ձևական և իմաստային հարաբերական անկախությամբ բնորոշվող բանաստեղծական ժանրային ձևին: Երկրորդ և չորրորդ մասերն անվանված են էպիգրամներ: Հայտնի է, որ անտիկ շրջանից եկող այդ ժանրը կոչված էր արտահայտելու վաղաժամ կորստի հետ կապված ափսոսանքը, նաև հիշատակելու հանգուցյալի արժանիքներն ու առաքինությունները: Այդ ժանրին դիմելը, մեր կարծիքով, թույլ է տվել հեղինակին այլաբանորեն արտահայտելու իր զգացածը՝ կապված ենթատեքստերով հարուստ Շնիտկեի ճակատագրի և ժամանակի վերաբերյալ: Էպիգրամների միջև գտնվող երրորդ մասը հեղինակն անվանել է Canzone, այսինքն՝ երգ: Այն խորալային նվագակցության ուղեկցությամբ մի քանի անգամ կրկնվող անպաճույճ մի մեղեդի է, որն ընթանում է քարորդների համաչափ շարժումով (օրինակ 46): Այն նաև օրորոցային է հիշեցնում՝ դառնալով կոմպոզիտորի մտերիմների հիշատակին նվիրված օրորոցայիններից առաջինը¹⁰⁸:

¹⁰⁸ Նկատի ունեմ հետագա տարիներին ստեղծված կոմպոզիտորի մտերիմ ընկերների՝ Ա. Վոլկոնսկու և Ա. Զոհրաբյանի հիշատակին նվիրված դաշնամուրային

Օրինակ 46. Դաշնամուրային Տրիո N 2, 3-րդ մաս

Largo (♩ = 44)
VI, con sord., non vibr.
Vc, con sord., non vibr.
p

Առհասարակ խորալային ֆակտուրան բավական մեծ տեղ է զբաղեցնում ստեղծագործության մեջ: Խորալն ընդմիջարկվում է իմպրովիզացիոն բնույթի ազատ զարգացող և հաճախ զգայական պոռթկում արտահայտող մյուս գծերի հետ՝ դառնալով հակադրությունների վրա հիմնված կշռության և հյուսվածքային բազմազանությամբ բնութագրվող շարադրանքի հիմքը: Վերջին մասը ի մի է բերում Տրիոյի ընթացքում հնչած ելևէջային նյութը՝ վերադառնալով առաջին մասի բնորոշ դարձվածքներին:

Կորոնավիրուսի համավարակի տարիներին Մանսուրյանը մասնակցեց մի հետաքրքիր երաժշտական նախագծի, որի հեղինակն էր Բեռլինում բնակվող ալտահար Հիյոլի Տոգավան: Ձգտելով հաղթահարել արվեստագետներին պարտադրված մեկուսացման վիճակը՝ Տոգավան դիմեց տարբեր ազգությունների 11 կոմպոզիտորներին՝ առաջարկելով այդ շրջանին հատուկ ապրումներն ու զգացումներն արտահայտել ալտի համար ոչ ծավալուն պիեսներով: Նման առաջարկ ստացած կոմպոզիտորների թվում էր նաև Տիգրան Մանսուրյանը, որն արձագանքեց «Ձոն լուության» մենանվագ՝ ալտի պիեսով: Հեռավար կապի միջոցով ստեղծագործական համագործակցության արդյունքում երևան եկավ «Մենության երգեր» խտասալիկը¹⁰⁹, որն այդ դժվարին և կորուստներով լի ժամանակահատվածի յուրօրինակ երաժշտական մի վավերագիր էր:

օրորոցայինները:

¹⁰⁹ Songs of Solitude. Hiyoli Togava. BIS-2533.

Ըստ նախագծի հեղինակի մտահղացման՝ խտասալիկի վրա արձանագրված ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերը միմյանցից բաժանված են Յ.Ս. Բախի թավջութակի սյուիտներից քաղված սառաբանդաներով՝ կարծես ստեղծելով ժամանակների յուրատեսակ երկխոսություն:

Որպես փիլիսոփայական գեղագիտական հարցադրում՝ Մանսուրյանի համար ձայնի և լռության փոխհարաբերության խնդիրը շատ հոգեհարազատ էր: Այդ հիմնախնդիրը նկատելիորեն արծարծվում է նրա մի շարք երկերում, ուստի տվյալ փոքրածավալ պիեսը կարծես խտացնում է իրականությամբ առաջ քաշած աննախադեպ իրավիճակից ծնված երաժշտական խորհրդածությունը: Առհասարակ տարբեր տարիներին ստեղծված լարային գործիքների համար բոլոր մենանվագները (սոլո պիեսները), ինչպիսիք են, օրինակ, թավջութակի “Capriccio”-ն (1982), ջութակի “Lamento”-ն (2002), ալտի վերը հիշատակված «Ձոն լուտոսին» և «Ձոն լռությանը», ներկայացնում են լռության և հնչյունի, և ավելի լայն՝ դադարներով, երբեմն ժլատ ակորդային համահնչյուններով ընդհատվող միաձայն մեղեդու՝ որպես անհատի ներաշխարհի արտացոլում, նրա ամենանրբին և նվիրական զգացումների և մտորումների արգասիք: Այդ մասին դիպուկ է արտահայտվել երաժշտագետ Ելենա Դուբինեցը՝ գրելով. «Մանսուրյանի երկերի մեծամասնությունն ավարտվում է ցածր հնչողությամբ: Այդ երաժշտությունը բնորոշվում է զուսպ պլանտիլիզմով, ճկուն կշռույթներով և նուրբ իմպրեսիոնիստական գեղեցկությամբ: Մանսուրյանն ըմբռնում է մեկուսի հնչյունների բնությունը և կիրառում դրանք ժլատորեն՝ ժամանակ տրամադրելով, որպեսզի ընկալվի դրանց աֆորիստիկ բնույթը, կիսվելով դրանց քնքուշ առեղծվածով»¹¹⁰:

Ընդհանրապես դա վերաբերում է մենանվագ գործիքների համար հեղինակած նաև մյուս գործերին, սակայն լարայինները՝ որպես կոմպոզիտորի նախասիրած հնչերանգային խումբ, առավել շեշտված են ներկայացնում նրան հատուկ խոկումի և քնարական զեղումի մթնոլորտը:

¹¹⁰ Elena Dubinetz. Letters from Yerevan // Tigran Mansurian. Con anima. ECM New Series 2687 481 9522. P. 7.

Վեցերորդ գլուխ

Գործիքային կոնցերտները

1970–80 թթ. գործիքային կոնցերտի ժանրը հայ երաժշտության մեջ մեծ զարգացում ապրեց: Այն դարձավ նախասիրած ժանր այնպիսի հեղինակների համար, ինչպիսիք են Տիգրան Մանսուրյանը և Մարտուն Իսրայելյանը, Աշոտ Զոհրաբյանը և Երվանդ Երկանյանը, Ռուբեն Սարգսյանը և Էդուարդ Հայրապետյանը... Այդ գործընթացը մեծապես խթանում էր Երևանի կամերային նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր Զավեն Վարդանյանը¹¹¹, որը գործուն ստեղծագործական շինման մեջ էր հայ կոմպոզիտորներից շատերի հետ:

¹¹¹ Զավեն Նազարեթի Վարդանյան (1945-2023) – հայ դիրիժոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ: ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ: Ծնվել է 1945 թ. Հալեպում: 1947 թվականին հայրենադարձվել է: 1974 թվականին ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի դիրիժորական ֆակուլտետը (Մ.Մալունցյանի և Մ.Տերյանի դաս.): 1979 թվականին հիմնել է Երևանի պետական կամերային նվագախումբը, որը ղեկավարել է մինչև 1990 թ.: Այդ նվագախմբի համար գրվել են հայ կոմպոզիտորների շուրջ 20 երկեր, որոնք նվիրված են Զավեն Վարդանյանին: 1994-2000 թթ. եղել է Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնի դիրիժոր, որտեղ իրականացրել է Մոցարտի «Առևանգում հարեմից», «Կախարդական սրինգ», Ռոսինիի «Մոխրոտը» օպերաների համերգային կատարումները: 2000 և 2001 թթ. առաջին անգամ Երևանում իրականացրել է Բախի «Չարչարանքներ ըստ Հովհաննոս» և «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասսիոնների կատարումը: 2003թ. հիմնել է “Collegium musicum armenicum” կամերային անսամբլը: Նույն թվականին մեկնելով Կոնենկա քաղաքի համալսարանի իրավերով Էկվադոր՝ մինչև 2008թ. դասավանդել է Կոնենկայի համալսարանում, ղեկավարել տեղական սիմֆոնիկ նվագախմբերը: Հայաստան վերադառնալուց հետո ղեկավարել է իր ստեղծած մենակատարների անսամբլը՝ շարունակելով հայ ժամանակակից կամերային երաժշտության խթանման և պրոպագանդման գործը: Վարդանյանը Հայաստանում կազմակերպել է բազմաթիվ փառատոներ ու մրցույթներ, հայ ունկնդրին է ներկայացրել XX դարի դասականների ստեղծագործություններ: Դասավանդել է Երևանի կոնսերվատորիայում՝ զգալի ներդրում ունենալով հատկապես երիտասարդ վոկալիստների կատարելագործման և Բարոկկո շրջանի երաժշտության կատարողական սկզբունքների դասավանդման գործում: Հանդես է եկել հայ արդի երաժշտական կյանքի տարբեր հարցերին նվիրված մի շարք հրապարակախոսական-վերլուծական հոդվածներով և էսսեներով մամուլում, ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ:

Նվազախմբի բեղուն գործունեությունը և պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակը, Զ. Վարդանյանի որդեգրած նվազացանկային քաղաքականությունը, որը մշտապես իր համերգային ծրագրերում մեծ տեղ էր հատկացնում XX դարի դասականներին և նորագույն երաժշտությանը, գրավում էր անվանի մենակատարներին: Դրանց թվում էին Նատալյա Գուտմանը, Օլեգ Կազանը, Կարինե Գեորգիանը, Իվան Մոնիգետտին, Լիանա Իսակաձեն, ինչպես նաև Հայաստանի լավագույն երաժիշտ-կատարողներ Մեդեա Աբրահամյանը, Ֆելիքս Սիմոնյանը, Ռուբեն Ահարոնյանը, Վիկտոր Խաչատրյանը, Արտաշես Մկրտչյանը, Բագրատ Վարդանյանը և ուրիշներ: Այդ համա-գործակցության շնորհիվ կերտվեց նշված տասնամյակների Հայաստանի երաժշտական կյանքի ամենացայտուն էջերից մեկը: Զավենը դարձավ ոչ միայն Մանսուրյանի գործիքային կոնցերտների առաջին խորիմաց և փայլուն մեկնաբանը, այլ նաև՝ լարայինների համար երեք կոնցերտների հրատարակության խմբագիրը¹¹²:

Գործիքային կոնցերտները կազմում են Տիգրան Մանսուրյանի ստեղծագործության պատկառելի մասը: Այդ ժանրում «գրչի առաջին փորձը» տեղի ունեցավ երգեհոնի և լարային նվագախմբի համար դեռևս ուսանողական տարիներին գրված կոնցերտում (1964)¹ դառնալով հայ նորագույն երաժշտության մեջ առաջին և առայժմ միակ կոնցերտը «գործիքների արքայի» համար:

Ուշագրավ են կոնցերտի ստեղծման հանգամանքները: Նույն թվականին Կոմպոզիտորների միության դահլիճում Հայաստանում տեղադրվել էր առաջին երգեհոնը: Լենինգրադի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո Երևան էր վերադարձել երիտասարդ տաղանդավոր Վահագն Ստամբուլյանը¹¹³, ով ուսանել էր հայտնի երգեհոնահար Իսայ Բրաուդոյի դասարանում: Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Էդվարդ Միրզոյանը, ով, բացի երևելի կոմպոզիտոր լինելուց, նաև պետական մտածողությամբ օժտված գործիչ էր, հուշեց Տիգրան Մանսուրյանին երգեհոնի կոնցերտ ստեղծելու գաղափարը՝ ցանկանալով նպաստել նոր գործիքի հանրահռչակմանը: Գաղափարը ոգևորեց

¹¹² Տե՛ս Տիգրան Մանսուրյան. Երեք լարային կոնցերտ, Զ.Ն. Վարդանյանի խմբագրությամբ: Երևան, «Խորհրդային գրող», 1989:

¹¹³ Վահագն Պարոյրի Ստամբուլյան (1931-2011) – երգեհոնահար, Հայաստանի երգեհոնային դպրոցի հիմնադիր: Հայաստանի ժողովրդական արտիստ (2006): Որպես դաշնակահար սովորել է Երևանի կոնսերվատորիայում Առնո Բաբաջանյանի, իսկ Լենինգրադի կոնսերվատորիայում՝ Յուրի Բյուլկովի և Պավել Սերեբրյակովի մոտ: Միաժամանակ երգեհոնային դասարանում պարապել է Իսայ Բրաուդոյի մոտ: 1964-ից ապրել և աշխատել է Հայաստանում: Երևանի կոնսերվատորիայի երգեհոնի առաջին դասավանդողն էր: Մի կողմից, նա հայտնի էր որպես Ի.Ս. Բախի երկերի մեկնաբան, իսկ մյուս կողմից՝ որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տարածող, այն կատարելով սեփական երգեհոնային փոխադրումներով (Կոմիտասի, Եկմալյանի խմբերգային, ինչպես նաև հայ արդի կոմպոզիտորների դաշնավորումների): Դրանից զատ, Ստամբուլյանի նվագացանկում ներկայացված էին 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորների երկերը:

երիտասարդ խոստումնալից կոմպոզիտորին, որը մշտապես ձգտում էր նոր, չփորձարկված ոլորտների տիրապետմանը: Այդպես աշխարհ եկավ Կոնցերտը: Ստեղծագործությունը նվիրված է Վահագն Ստամբուլյանին, որը և դարձավ դրա առաջին մեկնաբանը¹¹⁴:

Երգեհոնի կոնցերտն այսպես կոչված հայ ազգային նեո-կլասիցիզմի¹¹⁵ ցայտուն դրսևորումներից էր, նորարարական մի գործ, որը չնայած որոշ թերություններին (ձևի ձգձգվածություն, թեմատիզմի տեղ-տեղ տարտամ բնույթ), այնուամենայնիվ, երիտասարդ կոմպոզիտորի ստեղծագործական ներուժի խոսուն վկայությունն էր: Երկը դիտարժան է մի քանի առումներով: Առաջին հերթին այն կանխորոշում էր հեղինակի հետագա տարիների ընթացքում զարգացած խոր հետաքրքրությունն առհասարակ գործիքային կոնցերտի ժանրի հանդեպ, ինչը ծնեց մի շարք նշանակալի ստեղծագործություններ՝ հիմնականում լարային մենանվագող գործիքների համար: Այնուհետև երգեհոնի կոնցերտը նախապատրաստեց սիմֆոնիկ ժանրում հաջորդ տարում գրված Մանսուրյանի ամենահայտնի և մնայուն գործերից մեկը՝ «Պարտիտան», որն իր հերթին բազմաթիվ աղերսներ ունի ինչպես Բարոկկո շրջանի գործիքային երաժշտության ավանդույթների, այնպես էլ XX դարի նվագախմբի համար կոնցերտի ժանրի հետ: Եվ վերջապես երգեհոնի կոնցերտը նորարարական էր հայ երաժշտության համար նեոկլասիցիզմի բնորոշ գծերի և ազգային մելոսի համադրման տեսակետից: Միանգամայն ընկալելի են կոնցերտում բարոկկո շրջանին հատուկ որոշակի դարձվածքների ներմուծումը, ինչպես նաև նույն շրջանի երգեհոնային երաժշտության այնպիսի ժանրերի հետ աղերսները, ինչպիսիք են խորալային պրելյուդիան, տոկատան, ֆուգան: Այդ ամենը բեկվել է կոմպոզիտորի տաղանդի ոսպնյակի միջով՝ ստանալով ինքնատիպ լուծում:

Գործիքային կոնցերտի ժանրի երկրորդ երկը Մանսուրյանը ստեղծեց 1976թ. Դմիտրի Շոստակովիչի մահվան գույժի տպավորության տակ: Դա թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի թիվ 1 Կոնցերտն էր, որը նա նվիրեց մեծ կոմպոզիտորի հիշատակին: Շոստակովիչը մի քանի անգամ եղել էր Հայաստանում, ամառային ամիսներն անցկացրել Դիլիջանի կոմպոզիտորների տանը՝ ստեղծագործելով այնտեղ¹¹⁶: Նա

¹¹⁴ 1968-ին երգեհոնի Կոնցերտը ծայնագրել են Վահագն Ստամբուլյանը և պետական կամերային նվագախումբը՝ Զարեհ Սահակյանցի ղեկավարությամբ:

¹¹⁵ Ազգային նեոկլասիցիզմի դրսևորումների մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Аревшатын А. Поэзия и монодия Средневековья в творчестве современных армянских композиторов // Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1978, N 12. С. 61-70. Տե՛ս նաև՝ Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. С. 97—126; Սահակյան Լ. Նոր դասականությունը Տիգրան Մանսուրյանի ստեղծագործություններում // Կանթեղ, Գիտական հոդվածներ, N 1 (74), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2018, էջ 260-271:

¹¹⁶ Դիլիջանի կոմպոզիտորների ստեղծագործական տանն են գրվել մասնավորապես Շոստակովիչի 9-րդ և 10-րդ լարային կվարտետները (1964) և «Համլետ» ֆիլմի (ռեժ. Գ. Կոզինցև) երաժշտությունը:

բարեկամական հարաբերություններ ուներ հայ կոմպոզիտորներից մի քանիսի հետ: Հենց Դիլիջանում էլ Տիգրան Մանսուրյանին վիճակվեց շփվել այդ խոշորագույն կոմպոզիտորի հետ: Շոստակովիչի վախճանը, շփվել այդ խոշորագույն կոմպոզիտորի հետ: Շոստակովիչի վախճանը, որն ընկալվեց որպես մի դարաշրջանի ավարտ, նրան խորապես տպավորել էր: Այդպես ծնվեց թավջութակի 1-ին Կոնցերտը, որի առաջին կատարողը դարձավ Կարինե Գեորգիանը¹¹⁷: Մեկնասանի կոնցերտը սիմֆոնիկ ծավալուն խոհական մի պատում է, որտեղ թավջութակը նվագախմբի լոկ առաջատար ծայնն է ներկայացնում: Կոնցերտն աչքի է ընկնում նվագախմբի հնարավորությունների հարուստ մատուցմամբ, թեմատիկ նյութի մեջ առկա քնարական և դրամատիկ դրվագների հակադրումով, ընդհանուր՝ խոր հոգեբանական էությամբ: Այս կոնցերտից են սկիզբ առնում հետագա տարիներին ստեղծված լարայինների համար կոնցերտների մի շարք բնորոշ գծեր՝ ձևի ինքնատիպ լուծումները, մենանվագող գործիքի մենախոսական, մեղիտատիվ շեշտված բնույթը, դանդաղ տեմպերին տրվող նախապատվությունը:

1970-80-ական թթ. կոմպոզիտորը ստեղծեց մենանվագող լարայինների և լարային նվագախմբի համար կոնցերտների եռյակը՝ Թավջութակի երկրորդ Կոնցերտը (1978), Ջութակի և թավջութակի համար կրկնակի Կոնցերտը (1978) և Ջութակի Կոնցերտը (1981): Հեղինակը բնորոշում է այդ եռյակը որպես կոնցերտ-դրամաների մի շարք, որոնք տոգորված են խոր անձնական ապրումներով և խորհրդածություններով: Հայեցակարգի ինքնատիպությունը պայմանավորել է տվյալ ժանրի հանդեպ սկզբունքային նոր մոտեցում: Այստեղ երբեմն իրենց զգալ են տալիս կոնցերտի ավանդական ժանրային հատկանիշներ, իսկ երբեմն էլ երաժշտական միտքն ազատորեն ծավալվում է որպես «գիտակցության հոսք»: Պոեմային տիպի շարադրանքի ոչ շտապողական բնույթը լի է ներշնչվածությամբ և վերացական գեղեցկությամբ:

Կոնցերտները հատկանշվում են թեմատիկ նյութի առավելագույն հոգեբանականացմամբ, ամեն տեսակի արտաքին էֆեկտների բացակայությամբ, ինչն արտահայտվել է միատարր գործիքային խմբում ծավալվող նվագի տեմբրային-րեգիստրային նուրբ հակադրությունների մեջ: Կոմպոզիտորը հաճախ դիմում է իր նախասիրած «կողավորմանը».

¹¹⁷ Կարինե Արմենի Գեորգիան (ծնվ. 1944) – սովետական և բրիտանական թավջութակահարուհի: 1967-ին ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիան, Մ.Լ. Ռոստրոպովիչի դասարանը: 1980-ից բնակվում է Լոնդոնում: 1983-ից դասավանդել է Դետմոլդի (Գերմանիա) երաժշտական ակադեմիայում: 2003-ից Մանչեստրի (Մեծ Բրիտանիա) Հյուսիսային թագավորական քոլեջի դասախոս է: Դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերի բազմաթիվ ծայնագրություններ է իրականացրել: Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ Կ.Գեորգիանը ծայնագրել է Տ. Մանսուրյանի թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտը (դիրիժոր՝ Դ. Խանջյան): Բազմիցս հանդես է եկել հյուրախաղերով Երևանում՝ հատկապես ակտիվորեն համագործակցելով մանսուրո Ջավեն Վարդանյանի և 1979-90թթ. նրա ղեկավարած Երևանի կամերային նվագախմբի հետ:

երաժշտական խորհրդանիշները դրսևորվում են որոշակի ինտերվալային կառույցների, գրաֆիկական ուղվանկարների ողջ պարտիտուրի մասշտաբների մեջ: Դրանք հագեցնում են տվյալ ստեղծագործությունները որոշակի ենթատեքստով: Կոնցերտների այդ տրիադայի յուրաքանչյուր երկ նշանակալի է, ուստի արժե անդրադառնալ բոլորին:

Մեծ տարածում է ստացել թավջութակի և լարային նվագախմբի համար 2-րդ Կոնցերտը (1978), որը մեկնաբանել են մի շարք հայտնի մենակատարներ (Կարինե Գեորգիան, Մեդեա Աբրահամյան, Նատալյա Գուտման, Իվան Մոնիգետտի, Անյա Լեխներ...): 1981թ. ստեղծագործությունն արժանացավ ՀԽՍՀ պետական մրցանակի: Այն նվիրված է Կոնցերտի առաջին մեկնաբան Կարինե Գեորգիանին, ով մեծ հաջողությամբ 1978թ. համերգաշրջանում հանդես եկավ Կոնցերտի կատարումով Երևանում՝ դիրիժոր Զավեն Վարդանյանի հմուտ ղեկավարությամբ:

Կոնցերտում պահպանված է ավանդական եռամաս կառուցվածքը, որը, սակայն, հագեցած է կոմպոզիտորի արդիական երաժշտական խոսքի ինքնատիպությամբ: Մենակատարի նվագամասում ընդգծված է հանկարծաբանական սկիզբը, ինչը շեշտվում է նաև եռանդուն, պոռթկուն դրվագներով նվագախմբի հետ համատեղ հնչող մասերում: Ազգային ելևէջային նկարագիրը հատկապես նկատելի է թավջութակի մենանվագներում, օրինակ, առաջին մասի կադենցիայում, որտեղ լսելի են անգամ միջնադարյան «Հալիկ» տաղի դարձվածքները (օրինակ 47).

Օրինակ 47. 2-րդ կոնցերտ թավջութակի և լարայինների
համար, 1-ին մաս

Կոնցերտը տպավորում է թեմատիկ ցայտուն նյութի ազատ և կլանող զարգացումով: Հիշարժան է Կոնցերտի գրոտեսկային բնույթ ունեցող եզրափակիչ մասը, որն ավարտվում է Allegro և forte, ինչը Մանսուրյանի համար ընդհանուր առմամբ բնորոշ է (օրինակ 48).

Օրինակ 48. 2-րդ կոնցերտ թավջութակի և լարայինների
համար, 3-րդ մաս

Violoncello solo"

(♩=♩)

80

90

100

110

sf

Զութակի և թավջութակի կրկնակի կոնցերտը նվիրված է ջութակահար Օլեգ Կազանին և թավջութակահարուհի Նատալյա Գուտմանին: Կոնցերտն ունի ոչ ավանդական կառուցվածք: Այն ոչ եռամաս է, ոչ էլ մեկմասանի, որտեղ ենթադրվում են եռամաս

կոնցերտային ցիկլի ավանդական բաժինների հետ աղերսներ ունեցող ենթաբաժիններ: Կրկնակի Կոնցերտը բաղկացած է երկու դանդաղ մասերից (1. Largo concentrando, 2. Largo sostenuto): Սակայն թեմատիկ նյութի ծավալման ընթացքում ի հայտ են գալիս մի շարք էքսպրեսիվ, պոռթկուն դրվագներ, որոնք հակադրվում են ընդհանուր խոհական տրամադրությանը: Կոնցերտը գրավում է քնարական էպիզոդների և ժանրին հատուկ երկու մենանվագող գործիքների հուզական «երկխոսությամբ» և մրցակցային հակադրություններով (օրինակ 49):

Օրինակ 49. Կրկնակի կոնցերտ ջութակի, թավջութակի և լարային նվագախմբի համար, 1-ին մաս

J=80 Concentrando

Violino solo

Violoncello solo

Violini

Viola

Violon-celli

Contrabasso

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of *J=80 Concentrando*. The instruments are Violino solo, Violoncello solo, Violini (10 staves), Viola (4 staves), Violon-celli (3 staves), and Contrabasso (1 staff). The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The Violini section consists of 10 staves, with the first four staves (1-4) and the last six staves (5-10) each having a *p* dynamic marking. The Viola section consists of 4 staves, with the first three staves (1-3) and the last staff (4) each having a *p* dynamic marking. The Violon-celli section consists of 3 staves, with the first two staves (1-2) and the last staff (3) each having a *p* dynamic marking. The Contrabasso section consists of 1 staff, with a *p* dynamic marking. The score includes various dynamics like *p*, *f*, and *poco sfz*, and articulation marks like accents and slurs.

Violoncello solo

mp poco rubato, parlando

Violino solo

V-cello solo

[20]

poco rubato, parlando

movimento giusto

1. *mp p fpp*

2. *p fpp*

3. *mp p fpp*

4. *mp p fpp*

5. *p fpp*

6. *p fpp*

7. *p fpp*

V-ne solo

Violoncello solo

con fuoco e poco piu mosso

f

5 3 5 3

8-----

Ինտոնացիոն բնույթով կրկնակի կոնցերտն անսիջականորեն կապված է թավջութակի երկրորդ կոնցերտի հետ, իսկ երկրորդ մասի դանդաղ խորալային շարադրանքը տարիներ անց այլ երեսակով կարծես վերակերտվում է դաշնամուրային N 2 տրիոյի 3-րդ մասում՝ Canzone-ում (օրինակ 50, հմմտ. օրինակ 46)։

Օրինակ 50. Կրկնակի կոնցերտ ջութակի, թավջութակի և լարային նվագախմբի համար, 2-րդ մաս

♩ = 40 Sostenuto

Violino solo

Violoncello solo

non vibrato e poco marcando

Sul D

1. *pp* non vibrato e poco marcando

Violoncelli 2. *pp* non vibrato e poco marcando

3. *pp* non vibrato e poco marcando

Contrabasso *pp* non vibrato e poco marcando

Sul D

con sord. Sul D

p caldamente

Վերոհիշյալ երկու կոնցերտներն աչքի են ընկնում ելևէջային և հարմոնիկ լեզվի արտակարգ հագեցվածությամբ, լարայինների tutti-ների և մենանվագ գործիքների ներդաշնակ միաձույլ հնչողությամբ, ձայնարտաբերման հնարների բազմազանությամբ: Իսկ ինտոնացիոն ելևէջային կազմը դրսևորում է կոմպոզիտորի մոդալ ինքնատիպ մտածողության օրինակներ, որտեղ երբեմն իրենց զգալ են տալիս սերիալ գրելաճի տարրերը:

Ջութակի և լարայինների համար գրված 1-ին կոնցերտը (1981) նվիրված է Օլեգ Կազանին¹¹⁸: Երկի հարուստ բովանդակային նկարագիրն ի հայտ է բերում այդ տարիների Մանսուրյանի երաժշտության համար բնորոշ նոր քնարական հերոսի կերպարը, նրա անթաքույց խոստովանանքը¹¹⁹: Մեկնասանի Կոնցերտը կառուցված է երկու

¹¹⁸ Կոնցերտն ունեցել է մի շարք նշանավոր մեկնաբաններ՝ Օլեգ Կազան, Լիանա Իսակաձե, Լեոնիդաս Կավակյոս, Ռուբեն Ահարոնյան, Արտաշես Մկրտչյան, Անուշ Նիկողոսյան, Շուշան Սիրանոսյան, Հայկ Կազազյան, Լեա Զու:

¹¹⁹ Այդ մասին տե՛ս Аревшатын А. Камерно-инструментальное творчество // История музыки народов СССР. т. VIII. – раздел «Армения» (авторы М. Рухкян, А. Аревшатын).

հիմնական թեմաների հակադրության վրա: Այն սկսվում է լարայինների քնարական, նուրբ, մելամաղձոտ մի թեմայով, որը ստեղծագործության թեմատիկ նյութի հետագա զարգացման ընթացքում ստանում է լայթմոտիվի նշանակություն (տես օրինակ 51):

Օրինակ 51. Կոնցերտ ջութակի և լարայինների համար

♩ = 69

The musical score is divided into four systems, each representing a different section of the orchestra:

- Violini (Violins):** Consists of 10 staves. The first four staves (1-4) are for Violini I, and the next six (5-10) are for Violini II. The music is written in treble clef. Dynamics include *ppp* and *p*.
- Viole (Violas):** Consists of 4 staves. The music is written in treble clef. Dynamics include *p* and *ppp*.
- Violoncelli (Violoncellos):** Consists of 3 staves. The music is written in bass clef. Dynamics include *p* and *ppp*. The instruction "non vibr." is present.
- Contrabasso (Double Bass):** Consists of 1 staff. The music is written in bass clef. Dynamics include *p* and *ppp*.

The score shows a melodic theme in the violins and cellos, with various dynamics like *ppp*, *p*, and *non vibr.* markings.

Отв. ред. Н.Г. Шахназарова. - М.: «Советский композитор», 1997. С. 171—180. Տես նաև Խաչատրյան Ա. Կոնցերտ դրա սկրիպի և ծրնային օրկեստրի Կրգրան Մանսուրյան իսքով լիրիկական հերոսի սկիզբի 80-ական թվականների XX դարի սկիզբի // Կանթատիվ, Երևան, 2005, էջ 70-74.

10

Սրան հակադրվում է մենանվագող ջութակի ներհուն, գեղգեղանքներով հարուստ մենախոսության թեման, որը կարծես «անվերջ մեղեդի» է (օրինակ 52): Հեղինակն այն անվանում է «խաչի թեմա»: Ավելին՝ Կոնցերտը, որը խոր անձնական խոհաքնարական, դրամատիկական բնույթ ունի, երբեմն նույնիսկ ողբերգական երանգներով տոգորված, հեղինակը բնորոշում է որպես «ճանապարհ դեպի Գողգոթա»:

Օրինակ 52. Կոնցերտ ջութակի և լարայինների համար

Միջին մասում թեման ենթարկվում է հանկարծաբանական գործուն մոտիվային զարգացման՝ հանգելով մի քանի դրամատիկ կիզակետերի, ինչն ի վերջո ռեպրիզայում վերադառնում է էքսպոզիցիոն բաժնի քնարական և թախծոտ բնույթին:

Հետաքրքրական է, որ մշակման մասում մենանվագող ջութակի թեմայի բավական բուռն զարգացման ընթացքի գագաթնակետում անսպասելիորեն լսվում են Ա. Խաչատրյանի ջութակի Կոնցերտի առաջին մասի հենց սկզբի եռանդուն թեմայի ելևէջները (օրինակ 53):

Օրինակ 53. Կոնցերտ ջութակի և լարայինների համար,
մշակման բաժին

250

Սակայն այստեղ այդ ելևէջները հանդես են գալիս երաժշտագեղագիտական ուրիշ համատեքստում՝ հակադրվելով խաչատրյանական աշխարհայացքին, մասնավորապես ջութակի կոնցերտի մտահղացմանը և ստանում բոլորովին այլ՝ խոհաքնարական իմաստավորում: Մի անգամ Արամ Խաչատրյանը, անդրադառնալով

իր ջութակի կոնցերտին, Տ. Մանսուրյանին ասել է. «Այդ կոնցերտը կարծես մի ճուխ ջահ (юстра) լինի: Այն փայլում է իր ողջ տեսքով և երանգներով»: Կարծես Կոնցերտի մասին այսօրինակ պատկերացման հակադիր ընկալումն է ներկայացված Մանսուրյանի ջութակի 1-ին Կոնցերտում, որը կամերային է իր մտահղացմամբ և արտահայտչամիջոցներով՝ կրելով խիստ անձնական-խոստովանական բնույթ: Մի առիթով հեղինակն ասել է, որ իր բոլոր գործերն ինքնակենսագրական բնույթ ունեն:

Ջութակի Կոնցերտը եզրափակում է լարայինների համար կոնցերտների եռյակը: Այդ գործերը կարևոր փուլ են ներկայացնում կոմպոզիտորի՝ 1970-80-ական թթ. երկերի շարքում:

Լարայինների կոնցերտների եռյակին հարում է ավելի ուշ ստեղծված թավջութակի և փողայինների 3-րդ Կոնցերտը (1983—1984): Այստեղ ոճական և դրամատուրգիական վերոնշյալ գծերն ավելի խտացված են, ներկայացնելով կարծես նույն ռոմանտիկական հերոսին՝ բնության մոայլ ճեպանկարների հետնախորքում: Կոնցերտում ցայտուն արտահայտված է կապն ազգային մելոսի տարբեր շերտերի հետ, որոնք ներկայանում են որպես սեփական երաժշտալեզվի օրգանական մաս: Լուսավոր քնարական, հովվերգական դրվագները զուգորդվում են փոփոխվող չափերի վրա հիմնված դինամիկ և նպատակալաց հատվածներին: Կոնցերտն առանձնանում է իր գործիքային կազմով և հնչերանգային լուծումով¹²⁰: Ի տարբերություն Մանսուրյանի մյուս կամերային կոնցերտների, որոնցում և մենանվագող գործիքները, և նվագախումբը լարային են, այստեղ մենանվագող թավջութակին հակադրվում է փողայինների համույթը: Բոլոր երեք մասերի համար ընտրված է հանդարտ, ոչ շտապողական շարժում (1. Andante sostenuto – Moderato 2. Andante sostenuto – Vivace 3. Andante): Նման տեմպային նախասիրությունը բնորոշ է հեղինակի տվյալ ժանրի մյուս երկերին ևս՝ ընդգծելով մենանվագող գործիքի ազատ հոսող, կենտրոնացած մենախոսական բնույթը, սակայն այստեղ այդ գործոնն ավելի շեշտված է: Ինտոնացիոն առումով թավջութակի 3-րդ Կոնցերտը կապ է բացահայտում լարային առաջին երկու կվարտետների ելևէջային նկարագրի հետ:

1990-ականների երկերի մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում փողայինների համար նոնետը՝ «Փեղկի ստվերը» (“The Shadow of the Sash”) վերնագրով, որը «գերմանական շրջանի» լավագույն ստեղծագործություններից է: Հեղինակն այն անվանում է կոնցերտ, թեև որոշ երաժշտագետներ այն բնորոշում են որպես սյուիտ¹²¹: Հինգ մասից բաղկացած երկը միավորում է կոմպոզիտորի համար բնորոշ մի քանի

¹²⁰ Փողայինների կազմը նույնանում է Ա. Բերգի դաշնամուրի, ջութակի և փողայինների Կամերային կոնցերտի կազմի հետ:

¹²¹ Տե՛ս, օրինակ, “An Introduction to Tigran Mansurian” խոսասալիկի (MDC 7839) բովելետի տեքստի հեղինակ Ֆրանս Լեմեոի բնորոշումը:

գծեր: Մի կողմից սա կարծես վերադարձ է նոր մակարդակի վրա 1960-70-ական թթ. ներքին եռանդով և կամային ազդակներով լի երկերին, մյուս կողմից այստեղ առկա են դարձյալ նույն շրջանին բնորոշ հովվերգական անդրադարձները, որոնք հիշեցնում են, օրինակ, «Պարտիտայի» երկրորդ մասի տաղատիպ մելոսը: Սակայն առավել բնորոշն այս ստեղծագործության մեջ Ստրավինսկու՝ 1920-30-ական թթ. գործիքային երկերի (և առաջին հերթին՝ փողայինների Օկտետի) հետ ունեցած աղերսներն են: Փողային նոնետի ստեղծման դրդապատճառը Անդրեյ Վոլկոնսկու հորդորն էր, ով մի առիթով ասել է Մանսուրյանին. «Ինչ ես անընդհատ լարայինների համար գրում», - հասկացնելով, որ կարելի է նաև այլ գործիքային կազմերին անդրադառնալ: Այդ զրույցից հետո կոմպոզիտորը ձեռնարկել է նոնետի ստեղծման աշխատանքը, որը և նվիրել է Ա. Վոլկոնսկուն: «Փեղկի ստվերը» շարունակել է կոմպոզիտորի երաժշտության մեջ առկա ֆոլկլորյան գիծը: Ըստ Մանսուրյանի մեկնաբանության՝ գործի վերնագիրը գալիս է նրա սիրած «Աղմուկ և ցասում» վեպի հայտնի տեսարանի շարադրանքից քաղված առաջին նախադասությունից. «When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven or eight o'clock...» («Երբ փեղկի ստվերը հայտնվեց վարագույրներին, ժամը յոթի թե ութի կողմերն էր...»), որին հաջորդում է 1980-ականներին իր հայտնի երկերից մեկում արձարժած «... and then I was in time again» («... Եվ ես նորից ժամանակի մեջ էի») խորհրդանշական տողը:

Կոնցերտն ունի ոչ սովորական կառուցվածք: Թեև կոմպոզիտորը նախկինում էլ շատ ազատ է մեկնաբանել կոնցերտի դասական ձևը՝ հաճախ դիմելով, օրինակ, մեկմասանի կամ երկմասանի կառուցվածքի, այս անգամ նա կանգ է առել հինգմասանի ձևի վրա (Adagio - Adagio (quasi indifferente) - Narrante - Vivo - Adagio): Ընդ որում այդ մասերը ենթարկված են որոշակի մտահղացքի, որտեղ ծայրի մասերը (1-ը և 5-րդը), կարծես նմանվում են պատուհանը երկու կողմից ծածկող փեղկերի (օրինակներ 54 և 55):

Օրինակ 54. «Փեղկի ստվերը», Կոնցերտ 9 փողայինների համար, 1-ին մաս

[illegible]

Օրինակ 55. «Փեղկի ստվերը», Կոնցերտ 9 փողայինների համար, 5-րդ մաս

8 Adagio ♩ = 72

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Cor. ingl., Cl. 1, Cl. basso, Fg. 1 & 2, Tr. 1 & 2, and Trib. 1 & 2. Dynamics include mp, p, poco f, and senza sord. The second system continues the same instrumentation with dynamics like mf, ppp, and poco sf.

Պրեյլուդ, և Էպիլոգ կազմող 1-ին և 5-րդ մասերը մաքսիմալ հակիրճ են, դրանք գրավում են պարտիտուրի ընդամենը մեկական էջ, իսկ միջին մասերը (2-րդը, 3-րդը և 4-րդը) համեմատաբար ծավալուն են և գործուն:

Չափազանց կարևոր դերակատարում ունի Կոնցերտում մետրաոդիմական գործոնը, որը կազմակերպում է երկի ողջ հյուսվածքը՝ օժտելով այն զարգացման նպատակասլացությամբ և դինամիզմով (օրինակ 56):

Օրինակ 56. «Փեղկի ստվերը», Կոնցերտ 9 փողայինների
համար, 2-րդ մաս

65 $\frac{4}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{5}{16}$ Tempo giusto ♩ = 152 $\frac{5}{8}$ $\frac{4}{16}$

Cor. ingl.

1

CL.

2

1

Fg.

2

1

Tr.

2

senza sord.

ff

senza sord.

ff

senza sord.

ff

1

Trb.

2

ff

ff

ff

74 $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$

Cor. ingl.

1

CL.

2

quasi f

quasi f

quasi f

1

Fg.

2

quasi f

1

Tr.

2

ff

ff

ff

1

Trb.

2

ff

ff

ff

Մանսուրյանին բնորոշ մոդալ մտածողության ինքնատիպ դրսևորում է լսվում Կոնցերտի 3-րդ մասում: Այդ մասի գործիքային մենանվագներում պարզորոշ են ազգային ելևէջային հիմքից եկող մեղեդիական գծերը (օրինակ 57):

Օրինակ 57. «Փեղկի ստվերը», Կոնցերտ 9 փողայինների
համար, 3-րդ մաս

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) is in 2/4 time, with a tempo of $J = 74$. It features a Narrante part for Cor. ingl. and woodwinds. The second system (measures 7-10) is in 4/4 time, with a tempo of $J = 74$. The third system (measures 11-14) is in 2/4 time, with a tempo of $J = 74$. The score includes dynamic markings (mp), articulation (acc), and performance instructions (Narranto, G.P., espressivo e poco rubato, rit., Tempo primo). The woodwinds (Cl., Fg., Tr., Trb.) are marked with *mp e senza colore* in the third system.

Ընդհանուր առմամբ երկն ընկալվում է որպես էքսպրեսիոնիստական ուղղվածություն ունեցող կերտվածք, ինչը պայմանավորված է բովանդակային, եթե չասենք՝ ծրագրային բնույթով: Այն դրսևորվել է նախևառաջ Ֆոլկների վեպի հերոսի հոգեվիճակը նկարագրող դրվագի մեջ: Երաժշտության սրված ինտոնացիոն և ռիթմական արտահայտչականությունը ցայտուն կերպով վկայում է այդ մասին:

Փողայինների համույթին դիմելը եզակի չէր կոմպոզիտորի համար: Նա հեղինակ է նաև փողային կվինտետի (1974), որը, կարծես, որոշակի իմաստով նախապատրաստել է տարիներ հետո ստեղծված «Փեղկի սուվերը»:

Զութակի առաջին Կոնցերտից 25 տարի անց Մանսուրյանը կրկին անդրադարձավ այդ ժանրին՝ ստեղծելով ջութակի երկրորդ Կոնցերտը (2006): Այն կրում է «Չորս խոհական երգ» (“Four serious songs”) վերնագիրը և նույնպես մտահղացված է ջութակի և լարայինների համար: Արդեն ստեղծագործության վերնագիրը կարծես հուշում է ունկնդրին, որ այստեղ առաջատարը երգային հիմքն է: Եվ իրոք, եթե ջութակի 1-ին Կոնցերտում գերակայում է ասերգային սկիզբը, 2-րդ Կոնցերտում հեղինակը հատուկ շեշտել է երգայինի առաջնահերթ լինելը: Իր խոստովանությամբ գաղափարի առումով այս ստեղծագործության համար մեկնակետ են Բրամսի վերջին չորս երգերը՝ Օր. 121 “Vier ernste Gesänge” (1896): Սակայն արդյունքում ստեղծվել է զուտ գործիքային, եթե չասենք՝ սիմֆոնիկ մտածողությամբ բնորոշվող մասշտաբային մի գործ: Կոնցերտը գրվել է սիյուոքահայ հայտնի ջութակահար և ալտահար Լևոն Չիլինգիրյանի պատվերով, ով և հանդիսացավ դրա առաջին կատարողը: Սակայն Կոնցերտի բուն տարածողն ու փայլուն մեկնաբանը եղավ մոլդավացի վիրտուոզ ջութակահարուհի Պատրիսիա Կոպաչինսկայան¹²², ով Մանսուրյանի ջութակի համար մի քանի գործերի ոգեշնչողն ու առաջին կատարողը դարձավ: Ստեղծագործությունն ունի շեշտված ազգային հիմք, որն օրգանապես միահյուսված է կոմպոզիտորի անհատական ոճին: Հենց առաջին մասում պարզորոշ աղերս է լսվում Մաշտոցին վերագրվող «Անկանիմ առաջի Քո» ապաշխարության շարականի, իսկ չորրորդի վերջնամասում՝ Նարեկացու «Հալիկ» տաղի ելևէջների հետ: Հետաքրքրական է, որ առաջին մասի թեմայում մեջբերված են ջութակի և թավջութակի կրկնակի կոնցերտի 1-ին մասի ելևէջները. հնարանք, որը բավական հազվադեպ է հանդիպում Մանսուրյանի մոտ: Այստեղ դրանք ձեռք են բերում որոշակի խորհրդանշական իմաստ՝ ընկալվելով իբրև վերհուշ: Ինչպես նշել է երաժշտագետ Վոլֆգանգ Ջանդները Մանսուրյանի “Quasi parlando” վերնագրված հեղինակային խոսասալիկի բուլկետում, «Չորս խոհական երգերը» կարելի է բնորոշել Լյուդվիգ Ֆինշերի խոսքերով, որը Բրամսի չորս վերջին երգերի կապակցությամբ ասել է, թե դրանք ընկալվում են իբրև «գրանդիոզ մոնոդիկ երգեցիկ

¹²² Պատրիսիա Կոպաչինսկայա (ծնվ. 1977) – մոլդավա-շվեյցարական ջութակահարուհի է: Սովորել է Վիեննայի և Բեռնի կոնսերվատորիաներում: Հայտնի է որպես դասական և ժամանակակից երաժշտության յուրօրինակ, երբեմն էքսցենտրիկ մեկնաբան: Զութակահարուհու նախաձեռնած Առնոլդ Շյոնբերգի «Լուսնային Պիեռո» շարքում ծայրի նվագամասի ծայնագրության դիսկային փորձի կապակցությամբ քննադատ Իլյա Օվչինիկովը Կոպաչինսկայային անվանել է «տարբեր ամպլուաների արտակարգ դիապազոնի արտիստուհի»:

քարոզ»¹²³: Սակայն, ըստ իս, Կոնցերտն ավելին է, քան «գրանդիոզ մոնոդիկ քարոզ», ինչքան էլ այլաբանորեն և ընդհանրացված չհասկացվի այդ բնորոշումը: Այստեղ միահյուսվել են կոմպոզիտորի ապրումներն ինչպես զուտ անձնականի, այնպես էլ իր երկրի հետ կապված, ինչը ստացել է խոր գեղարվեստական ընդհանրացում: Խորքային են այստեղ, ինչպես ինքը՝ հեղինակն է խոստովանում, նաև իր սիրելի կնոջ՝ Նոնայի կորստի հետ կապված ապրումները:

2011թ. Մանսուրյանը գրեց մի կոնցերտային պիես, որն անվանեց «Ռոմանս» ջութակի և լարայինների համար: Իսկույն մտաբերում ես Բեթհովենի հանրահայտ նույնանուն պիեսները ջութակի և նվագախմբի համար (op. 40, F-dur և op. 50, G-dur): Մանսուրյանի «Ռոմանսը» բեթհովենյան «Ռոմանսների» հետ միավորում է երգային հիմքը և կառուցվածքը, սակայն այն միանգամայն տարբեր է իր էությամբ: Կոմպոզիտորը մի անգամ ևս հմտորեն համադրել է հայկական մելոսը արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության մեջ ձևավորված ավանդույթի հետ: «Ռոմանսի» հիմնական թեման ներթափանցված է շարականների ելևէջներով, ինչը երաժշտությանը հաղորդում է ներհուն, ամփոփ տրամադրություն (օրինակ 58).

Օրինակ 58. «Ռոմանս» ջութակի և լարայինների համար

Moderato, poco libero (♩)
sul G, non vibr. (molto semplice)

Violino solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

5

p

pizz.

arco

¹²³ The Stones of Armenia, by Wolfgang Sandner // Tigran Mansurian. Quasi parlando. ECM New Series 2323. 431 0667. P. 24.

Միաժամանակ այն բնորոշվում է մանսուրյանի ոճին հատուկ խոհաքնարական բնույթով, որը միջին մասում վերածվում է ռոմանտիկական շնչով օծված հուզական արտահայտության: «Ռոմանս»-ը նվիրված է Պատրիսիա Կոպաչինսկայային, ով բազմիցս կատարել է այն աշխարհի տարբեր բեմահարթակներից:

Կոմպոզիտորի հիշարժան երկերից է նաև թավջութակի և լարայինների համար 4-րդ Կոնցերտը (2010), որն ունի խորհրդանշական վերնագիր՝ "Ubi est Abel frater tuus?" – «Ու՞ր է Հաբել եղբայր քոյ» («Որտեղ է քո եղբայր Հաբելը»): Այն ուղղակիորեն աղերսվում է հինկտակարանային առաջին եղբայրասպանության պատմության հետ: Հստակ է հեղինակի՝ համայն մարդկությանն ուղղված և խոր հումանիստական ուղերձի իմաստը: Ստեղծագործությունը պատվիրել է Քյոլնի սիմֆոնիկ նվագախումբը. առաջին անգամ հնչել է 2010 թ. ապրիլի 24-ին Քյոլնում¹²⁴:

Եռամաս Կոնցերտում, որը ծավալվում է «դանդաղ-արագ-դանդաղ» շարժումով, հենց սկզբից լսելի են Կոմիտասի «Անտունի» երգի ելևէջները (օրինակ 59):

Օրինակ 59. Կոնցերտ թավջութակի և նվագախմբի համար "Ubi est Abel frater tuus?", 1-ին մաս

Tranquillo e poco libero

Timpani

Campanelli

Campana tubulare

Marimba

Arpa

Pianoforte

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

11 1 P. G.

Timp. fpp

C-lli fp

Camp. tub. fp

Mar. fpp

Arpa fp

Pno. fp

Vc. solo poco parlando poco p

VI. I fp

VI. II fp

Vle fpp

Vc. fp

Cb.

Դրանք մի յուրահատուկ հետնախորք և հնչյունային ծավալ են հաղորդում երաժշտությանը՝ ժամանակ առ ժամանակ նորից ու նորից առկայծելով Կոնցերտի ինքնատիպ և թափանցիկ պարտիտուրի հնչողության ընթացքում: Թավջութակի մենանվագը լի է հայեցողական, խոստովանական, երբեմն նաև դրամատիկ զեղումներով, որոնք ներդաշնակորեն ուղեկցվում են լարայինների նվագամասով: Այս, ինչպես մի շարք այլ երկերում, Տ.Մանսուրյանը հաճախ է դիմում Կոմիտասյան մեղեդիների ելևէջներին՝ դարձնելով դրանք իր սեփական անհատական ոճի և մեկնակետ, և մշտական ներքին երկխոսության նյութ, ինչն ընկալվում է որպես ավանդույթի օրգանական վերարձարծում:

Այդ շրջանի ստեղծագործությունների շարքում առաջատար տեղերից մեկը պատկանում է ալտի համար գրված երկերին, մասնավորապես ալտի երկու կոնցերտներին, որոնք կերտելիս կոմպոզիտորը միանշանակ նկատի է ունեցել Քիմ Քաշքաշյանին:

Ալտի I-ին Կոնցերտը, որը կրում է Ուիլյամ Ֆոկլներից քաղված «... and then I was in time again» («... և ես նորից ժամանակի մեջ էի»)՝¹²⁵ նշանաբանը, բնորոշվում է մենախոսական դրամատիկ բնույթով: Մեկնելով երկի խորագիրը՝ կոմպոզիտորը լրագրող Թինա Քյոնին տված

¹²⁵ Այդ արտահայտությունը պատկանում է Ֆոկլների «Աղմուկ և ցատում» («The Sound and The Fury», 1929) վեպի գլխավոր հերոսներից մեկին՝ Քվենտին Քոմփսոնին, որը կոմպոզիտորի այդ շրջանի ամենասիրված գրական հերոսներից էր: Այս նախադասությամբ է Ք. Քոմփսոնը սկսում ինքնասպանություն գործելու իր առավտի պատմությունը:

հարցազրույցում ասել է. «Ինձ համար վերջին ժամանակներում այդ գաղափարը դարձավ արտակարգ այժմեական: Խորհրդային Միության փլուզումից հետո ես ապրում էի, ինչպես և իմ սերնդակիցների մեծամասնությունը, փաստորեն ժամանակից դուրս: Իմ գործընկերներից շատերի համար ժամանակը կանգ առավ, կամ՝ այլ կերպ ասած, նրանք խեղդվեցին նրա հոսքի մեջ: <...> Իմ երաժշտությունն իր էությամբ մի ուղերձ է խեղդվող մեկի կողմից, ով ամփոփել է այդ ուղերձը մի 22ի մեջ այն հույսով, որ երբևէ ինչ-որ տեղում ինչ-որ մեկը կհանի այն ջրից և կկարդա: Այսպիսով, հակառակ անցյալի արժեքների անհայտացմանը, հակառակ «ժամանակների վերջին», ես բոլոր դեպքերում մնում եմ “in time again”»¹²⁶:

Կոնցերտը երկմասանի է. 1. Allegro, Quasi recitando 2. Lento, cantando. Կարելի է ասել, որ երկը ծավալվում է նույն թեմատիկ նյութի բազմապիսի ելևէջային զարգացման վրա, որտեղ առաջին մասում գործուն արտահայտված է արտասանական սկիզբը (recitando), իսկ երկրորդ մասում՝ երգայինը (cantando):

Ինչպես մեր զրույցում նշել է կոմպոզիտորը, այս ստեղծագործության մեջ կարևոր դերակատարում է ձեռք բերել թվային սիմվոլիկան, հատկապես 7 թվի կիրառությունը, թիվ, որը հինուց ի վեր օժտվել է բազում իմաստներով: Արդեն Կոնցերտի սկզբում (նաև մենանվագող ալտի մոտ) մի քանի անգամ հնչում է յոթ կրկնվող հնչյունից բաղկացած դարձվածքը (օրինակ 60), ինչը ստեղծում է որոշակի մտասևեռման տպավորություն.

¹²⁶ Տե՛ս “Monodia” խոսքային բուկետում զետեղված հարցազրույցը Տ.Մանսուրյանի և Ք.Քաշքաշյանի հետ, ECM New Series 1850/51 472 7842, p. 24—25. Հարցազրույցը հրապարակվել է նաև հայերեն. Տե՛ս «Հավատով խոստովանանք». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի և Քիմ Քաշքաշյանի հետ, հայերեն թարգմ.՝ Հակոբ Ծուլիկյանի // Ազգ. Մշակույթ (ներդիր). 2006, թիվ 30. 18 փետրվար, էջ Ա:

Օրինակ 60. "... and then I was in time again", Կոնցերտ ալտի և լարայինների համար, 1-ին մաս

1.
Viola
sola

Andante

p flautando

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.

Violini

Viola

V. celli

C. basso

Այն խթանում է հետագա զարգացումը, որի ընթացքում ի հայտ է գալիս տարբեր տրամադրությունների և հոգեվիճակների շատ լայն համայնապատկեր՝ խոհական-քնարականից մինչև գրոտեսկային պարայինը (օրինակ 61):

Օրինակ 61. "... and then I was in time again", Կոնցերտ ալտի և լարայինների համար, 1-ին մաս

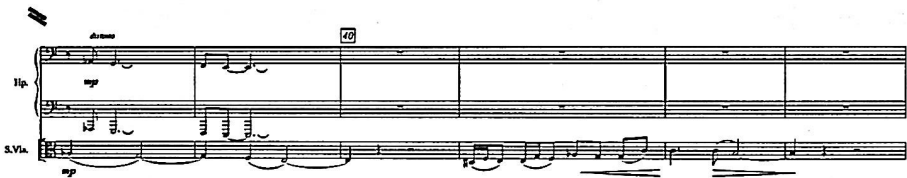
con moto $\downarrow = 104$

Handwritten musical score for a piece titled "Missa" (J. S. Bach). The score is written on 11 staves. The top staff is a piano introduction, marked "pp" and "f". The piano introduction is marked "pp" and "f". The vocal ensemble consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics "non vili" are written under the vocal staves. The score includes a rehearsal mark "210" and a "dolce" marking.

Երկրորդ մասում շեշտված է նույն թեմատիկ նյութի քնարական կողմը, որը երգայնացման միջոցով թախծի և միաժամանակ խաղաղացման տարրեր է կրում իր մեջ: Ընդհանուր առմամբ Կոնցերտը բավական բարդ և բազմաշերտ մի կերտվածք է, որն արտահայտում է խորագրի թաքնված իմաստը:

Ալտի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար 2-րդ Կոնցերտը շատ ավելի մասշտաբային է: Հեղինակն այն անվանել է «Երեք արիա, երգված Արարատին բացված պատուհանից»: Ստեղծագործության հիմքում դարձյալ ընկած են կոմպոզիտորի խոհերը Հայաստանի անցյալի, նրա մշակութային արժեքների և դրանց իմաստավորման, ազգային ինքնության խորապես անհատական գիտակցման մասին: Երաժշտագետ Փոլ Գրիֆիթսը, հիմնվելով հեղինակի խոսքերի վրա, երկի մտահղացումը կապել է հայ միջնադարյան փառավոր քաղաքների հետ, որոնք ներկայումս գտնվում են պատմական Արևմտյան Հայաստանի տարածքում¹²⁷: «Երեք արիաները» կարծես ներկայացնում են Մանսուրյանի մտքի թռիչքը դեպի Վան, Անի, Սիս և դրանց հետ կապված մտորումներ, որոնք ստանում են խորապես անձնական երանգավորում: Այստեղից էլ ստեղծագործության մի կողմից շեշտված երգային ուղղվածությունը, որն ընդգծվել է արդեն խորագրի մեջ, մյուս կողմից՝ մենախոսական, դարձյալ խոստովանական բնույթը (օրինակ 62).

Օրինակ 62. 2-րդ Կոնցերտ ալտի և նվագախմբի համար «Երեք արիա, երգված Արարատին բացված պատուհանից», 1-ին մաս



127 Տե՛ս «Neharot» ECM New Series 2065 476 3281 խոսասալիկի բուկլետի տեքստը, որը վերնագրված է «Memories We Did Not Know» by Paul Griffiths, p. 9—10.

This page of a musical score is for a symphony, featuring staves for Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes musical notation, dynamics (p, mp), and a rehearsal mark (50).

The staves are arranged as follows:

- Harp (Hp.)
- Violin I (Violin I div.)
- Violin II (Violin II div.)
- Viola (Viola div.)
- Violoncello (V-celli div.)
- Contrabasso (C-bassi div.)

The score includes musical notation, dynamics (p, mp), and a rehearsal mark (50).

Օրինակ 63. Կոնցերտ Պոստլուդիա

150

Օրինակ 64. Կոնցերտ Պոստլուդիա

151

Այդ թեման, վերափոխվելով և միահյուսվելով մյուս թեմատիկ գծերի հետ, իր վրա է վերցնում Կոնցերտ Պոստյուդիայի բովանդակային առանցքը և հնչում իբրև ուղերձ: Այս, ինչպես և մի շարք երկերում (լարային կվարտետներ, ջութակի 2-րդ կոնցերտ, «Ռոմանս» ջութակի և լարայինների համար և այլն) բացահայտվում են ստեղծագործական նեցուկ և ազդակներ որոնող արվեստագետի պահանջը, ներքին կապը գերմանական դասական երաժշտության ավանդույթների հետ:

Կոնցերտային ժանրի շարքում պետք է դասել նաև Տ.Մանսուրյանի երկու Ֆանտազիաները դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի համար (2003, 2004), որոնք ընկալվում են որպես այդ ժանրի ազատ մեկնաբանված երաժշտական համերգային երկեր: Հիշենք, օրինակ, Մոցարտի դաշնամուրային ֆանտազիաները. դրանցում ընդգծելի է երկու հիմնական խնդիր: Գեղագիտական առումով դա քնարա-դրամատիկական զգացումների անձնական, անհատականացվածագատարտահայտումն է: Արտահայտչամիջոցների առումով՝ դասական ձևերին հատուկ շրջանակների հաղթահարումը, «կադապարի» սահմանազերծումը: Ահա հենց այս հունի մեջ են գաղափարված Մանսուրյանի դաշնամուրային Ֆանտազիաները, որոնց բնորոշ են ասելիքի խոր քնարական բնույթը և թեմատիկ նյութի ազատ զարգացումը:

Այսպիսով, գործիքային կոնցերտի ժանրը առաջատար դիրք է գրավում Տ.Մանսուրյանի ստեղծագործության մեջ: Կոմպոզիտորը բացատրում է այդ հանգամանքը հայ մարդուն բնորոշ մոնոդիկ մտածողությամբ, մենախոսելու և իր մտքերն ու ապրումներն արտահայտելու հատկապես մենանվագող գործիքի միջոցով ձգտման մեջ: Դրանով է նաև պայմանավորված, ըստ կոմպոզիտորի, կոնցերտի ժանրին տված նախասիրությունը:

Յոթերորդ գլուխ

Սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները

Կամերային՝ վոկալ-գործիքային, անսամբլային կամ խմբերգային և կոնցերտային ժանրերին պատկանող երկերի հետ համեմատած, սիմֆոնիկ ժանրում Տ. Մանսուրյանի գործերը սակավաթիվ են: Դրանց թվին են պատկանում տարբեր տարիներին կերտած «Պարտիտան» (1965), «Պրելյուդները» (1975) և «Գիշերային երաժշտությունը» (1980): Թեև կոմպոզիտորը համարում է, որ իր հարաբերությունները սիմֆոնիկ ժանրի հետ մեծ հաշվով այդպես էլ «չեն կայացել», այնուամենայնիվ, այդ երկերից յուրաքանչյուրը ժամանակին ունեցել է կարևոր դերակատարում հայ նորագույն երաժշտության ասպարեզում՝ չկորցնելով իր գեղարվեստական արժեքը մինչ օրս:

«Պարտիտան» բաղկացած է չորս մասից՝ «Overture», «Pastorale», «Intermezzo» և «Toccata»¹²⁸: Ստեղծագործության սլացիկ և կուռ երաժշտական ձևը, թեմատիկ նյութի նեոկլասիցիստական և ազգային մելոսից եկող գծերի ներդաշնակ համադրումն ունկնդրին է ներկայացնում երիտասարդ կոմպոզիտորի նախասիրությունների և ոգեշնչման աղբյուրների հստակ պատկերը՝ Շոստակովիչ, Ստրավինսկի, Բարտոկ: Իսկ ազգային դպրոցի ներկայացուցիչներից՝ Էդ. Միրզոյան՝ իր չգերազանցված լարայինների և գոսերի Սիմֆոնիայով, Ղ. Սարյան՝ իր «Սիմֆոնիկ պատկերներով» և «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոյով: Այդ ավանդույթներն էին, որ 1960-ականների կեսերին հայ նորագույն երաժշտության համար ամենաակտուալ ազդակներն էին պարունակում: Սակայն ստեղծագործության վերնագիրն ունկնդրին նախևառաջ ուղղորդում է դեպի Բարոկկո շրջանի գործիքային սյուիտի ժանր: Մանսուրյանի մոտ այն ստանում է նորովի մեկնաբանություն՝ աղերսներ դրսևորելով XX դարում տարածված նվագախմբային կոնցերտի ժանրի հետ (սրանում մասնավորապես որոշակի կապ է արտացոլվել Բարոկկոյի «Կոնցերտ նվագախմբի համար» երկի հետ): «Պարտիտայում»

¹²⁸ «Պարտիտայի» մասին տե՛ս նաև՝ Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. С. 110—114.

երիտասարդ հեղինակը ներկայանում է արդեն միանգամայն կայացած, հասուն կոմպոզիտոր, ով ստեղծագործական մեծ ներուժ է կրում իր մեջ: Տվյալ սիմֆոնիկ երկը պրկված զսպանակի պես դրսևորում է Մանսուրյանի հետագա տարիների մի շարք երկերում առկա կարևոր միտումներ:

«Պարտիտայում» գրավում են թեմատիկ նյութի բազմազանությունն ու ցայտունությունը, ելևէջային ինքնատիպությունը: Տ.Մանսուրյանն այստեղ կիրառել է պոլիտոնալ (ավելի ճիշտ՝ բիտոնալ) շարադրանք, որը դրսևորվել է «Պարտիտայի» հենց առաջին մասում՝ «Overture»-ի սկզբում, F-dur-ի և D-dur-ի միաժամանակյա համատեղումով (օրինակ 65):

Օրինակ 65. «Պարտիտա», 1-ին մաս, «Overture»

Allegro moderato

The musical score is for the Overture of the first part of 'Partita'. It is marked 'Allegro moderato'. The score is written for Violini I, Violini II, Viole, Violincelli, Contrabassi, and Archi. The key signature is F major (one flat). The time signature is 3/4. The score shows the first three measures of the piece. The Violini I and II parts start with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Viole part also starts with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Violincelli and Contrabassi parts start with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Archi part starts with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The score shows the first three measures of the piece, with the first measure being a whole note chord in the strings and a half note in the woodwinds. The second measure is a half note chord in the strings and a quarter note in the woodwinds. The third measure is a quarter note chord in the strings and an eighth note in the woodwinds.

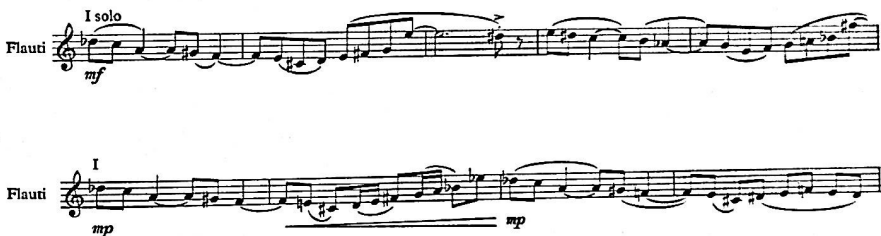
«Պարտիտայի» 2-րդ մասը՝ «Pastorale»-ն, հատկանշական է իր թեմաների հակադրությամբ: Հովվերգական անդորրով լեցուն մենանվագող հորդյի նվագամասում հստակորեն ի հայտ են եկել տաղային արվեստից սերող դարձվածքներ (օրինակ 66): Սակայն զարգացման ընթացքում դրանք վերափոխվում են տազնապահարույց տրամադրություն արտահայտող ելևէջների:

Օրինակ 66. «Պարտիտա», 2-րդ մաս, «Pastorale»



“Intermezzo”-յում, որն աչքի է ընկնում ցայտուն կշռույթային նկարագրով, զուգորդվում են «խաղային, կատակային» պահերը «լուրջ» դրամատիկ հատվածների հետ: Այստեղ առաջին անգամ մենանվագող ֆլեյտայի մոտ հայտնվում է մի քանի անգամ կրկնվող բնորոշ ելևէջային մի դարձվածք (տես օրինակ 67): Մանսուրյանի մոդալ մտածողությանը հատուկ է հաճախ կրկնվող վարընթաց կամ վերընթաց մեծացված սեկունդա ընդգրկող մի ելևէջ: Արդարև, տարբեր փոխակերպումներով այդ դարձվածքը հանդիպում է հետագայում տարատեսակ կազմերի համար ստեղծված երկերի ելևէջային հյուսվածքում: Այն կոմպոզիտորի երաժշտական լեզվամտածողության բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է, որը մի կողմից կրում է չկրկնվող հնչյունների վրա կառուցված սերիայի տարրեր, իսկ մյուս կողմից՝ հանգում մոդալ ձայնեղանակային դարձվածքների:

Օրինակ 67. «Պարտիտա», 3-րդ մաս, “Intermezzo”



“Toccata”-ն ամբողջությամբ ընթանում է դինամիկ, «հարվածային», հաստատուն բնույթ ունեցող թեմատիզմի հիման վրա (օրինակ 68): Եզրափակիչ այդ մասում ի մի է բերվում «Պարտիտա»-յի նախորդ մասերի ինտոնացիոն ողջ ներուժը:

Օրինակ 68. «Պարտիտա», 4-րդ մաս, «Toccata»

Presto

Piccolo
 2 Flauti
 2 Oboe
 Corno inglese
 3 Clarineti (B)
 2 Fagotti
 4 Corni (F)
 3 Trombe (B)
 3 Tromboni e Tuba
 Timpani
 Tamburo
 Piatti
 Cassa
 Silofono
 Piano
Presto
 Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli
 Contrabbassi

Մանսուրյանի հաջորդ սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը «Պրեյլուդներն» են (1975)¹²⁹ նվիրված երկի առաջին մեկնաբան, դիրիժոր և մտերիմ բարեկամ Դավիթ Խանջյանին¹²⁹։ Ոճական առումով այն առավել մոտ է նեոիմպրեսիոնիզմին։ Այստեղ ցայտունորեն ի հայտ է եկել Դեբյուսիից Բուլեզ առկա Մանսուրյանի որդեգրած ժառանգական կապը։ Հինգ պատկերներից բաղկացած այդ երկը նոր փուլ է ազդարարում կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ։ Ստեղծագործության մտահղացքը դրսևորվում է նրա ներքին կառուցվածքի և զարգացման տրամաբանության մեջ, ծավալվելով, ըստ հեղինակի, ինչպես և «Մադրիգալներում»՝ «Պրեյլուդիա-երգ-ինտերլյուդիա-երգ-պոստլյուդիա» շարադրանքով¹³⁰։

«Քիչ թե շատ արժանին մատուցելով պուանտիլիզմի հետևողական ձևերին իր այնպիսի երկերում, ինչպիսիք են «Արաբեսկները» (1969-70 թթ.), Երեք պիեսները (1970) և Սոնատը (1971)՝ դաշնամուրի համար, «Ինտերյերը»՝ լարային քառյակի համար (1972), Մանսուրյանը հեռացավ <...> զարգացմանն անընդունակ այդ փակուղային տարբերակից և 1975 թ. գրված նվագախմբային «Պրեյլուդներում» նախաձեռնեց սեփական ոչ վաղ անցյալի ստեղծագործական փորձի իմաստավորման հետ անմիջական կապ ունեցող Momentform-ի ծագումնաբանության յուրահատուկ հետազոտությունը։ Գործի ներքին իմաստն արտացոլված է նրա անվանման մեջ, որը բնականորեն մեկնաբանվում է որպես պարտիտուրում վերստեղծված մշտապես չարժևորված սպասման մթնոլորտի իմաստային համարժեքը», – այսպես դիպուկ է բնորոշել Լ. Հակոբյանը Մանսուրյանի հայեցակարգի փոփոխության գեղագիտական

¹²⁹ Դավիթ Հակոբի Խանջյան (1940–1981), հայ դիրիժոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1977)։ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Տաթևիկ Սազանդարյանի որդին։ 1963 թվականին ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի դաշնամուրի (Ռ. Անդրեասյանի դաս.), 1968 թվականին՝ դիրիժորության (Մ. Մալունցյանի դաս.) բաժինները։ 1972-1973 թթ. որպես դիրիժոր կատարելագործվել է Վիեննայում՝ Հ. Զվարովսկու դասարանում։ 1968-1974 թթ. եղել է Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր, 1974-1981 թթ.՝ գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր։ Նրա ղեկավարման տարիներին նվագախումբը հասել է մասնագիտական և գեղարվեստագիտական բարձր մակարդակի, ընդլայնել է իր գործունեությունը՝ հանդես գալով Մոսկվայում, Լենինգրադում, Կիևում, Բալթյան երկրների և Անդրկովկասի քաղաքներում, Չեխոսլովակիայում։ Դ. Խանջյանի ղեկավարման տարիներին նվագախմբի երկացանկում առաջին անգամ Հայաստանում հնչել են Ռ. Շոքադադի, Կ. Դեբյուսիի, Ի. Ստրավինսկու, Բ. Բարտոկի, Վ. Լյուտոսլավսկու մի շարք սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ։ Խանջյանը մշտապես ստեղծագործական շփման մեջ է եղել հայ կոմպոզիտորների հետ՝ դառնալով նրանցից շատերի սիմֆոնիկ երկերի առաջին մեկնաբանը։ Իր գրեթե յուրաքանչյուր համերգային ծրագիր ընդգրկում էր որևէ հայ կոմպոզիտորի գործի պրեմիերա։ 1970—1981 թթ. Դ. Խանջյանը դասավանդել է Երևանի կոնսերվատորիայում։ Ա. Տերտերյանի առաջին 4 սիմֆոնիաների առաջին մեկնաբանն էր։ Դրանցից 4-րդը նվիրված է Դ. Խանջյանին։

¹³⁰ «Պրեյլուդների» վերլուծությանը մանրամասն անդրադառնալիս Լ. Հակոբյանը տարբերակում է յոթ ենթաբաժին. տե՛ս Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. С. 130—139.

ուղղվածության և դրանից բխող արտահայտչամիջոցների նոր միակցության երևան գալը¹³¹:

«Պրեյլուդներում» սկզբից ևեթ ուշադրություն է գրավում նվագախմբային հյուսվածքի նրբագեղությունն իր թափանցիկ և բազմազան լուծումներով (օրինակ 69), որը պահպանվում է ողջ ստեղծագործության ընթացքում:

Օրինակ 69. «Պրեյլուդներ»

Flauto I $J=132$

Piano p

3 Tromboni I $J=132$ con sord. pp $\rightarrow ppp$

II con sord. pp $\rightarrow ppp$

III con sord. pp $\rightarrow ppp$

Arpa mp $i.v.$

Violoncelli p $div.$ p $div.$ p

¹³¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 130: Ի դեպ, տվյալ պարբերության մեջ սխալ է նշված դաշնամուրային Սոնատի ստեղծման տարեթիվը՝ 1971: Պետք է լինի 1967:

[illegible]

108

Trlo

Flto sosp.

Mar.

Vibr.

Arpa

P.no

legato

l.v.

VnII

VnIII

Vle

Vc.

Cb. div. in 2

arco

arco

«Մանսությանի սիմֆոնիկ երաժշտության գունագեղության մեջ առկա է հատուկ որակի պլեներություն: Այն դիտարժան է հյուսվածքի բազմաշերտությամբ, երբեմն հագեցած, երբեմն էլ՝ նոսրացած, սակայն մշտապես շնչող և օտարամուտ խառնուրդներից մաքրված <...>: Եթե խոսել հնարքների մասին, ապա հատկապես ցանկալի էր նշել մանսությանական divisi-ները, որոնք չեն խտացնում հյուսվածքը <...>»

այլ, ընդհակառակը, նպաստում են նվագախմբային հնչողության «ապանյութականացմանը»։ Այդ իմաստով բնորոշ են ինչպես «Պրեյլուդները», այնպես էլ՝ «Երեք նաիրյան երգերը» Վ. Տերյանի խոսքերով, թավջութակի 1-ին կոնցերտը»¹³²։

Յուրահատուկ է «Պրեյլուդների» երաժշտական ձևը. «Յուրաքանչյուր բաժին կառուցված է որպես հաջորդի «նախերգանք» («պրեյլուդ» բառիս բուն իմաստով)։ «Պրեյլուդներից» վերջինը՝ ամենածավալունը և դիժմական առումով առավել հստակ կազմակերպվածը, վերջում տրոհվում է դիսկրետ բեկորների՝ վերադառնալով նախորդ հատվածների անորոշ, խուսափողական աուրային։ «Պրեյլուդներն» ընդհանուր առմամբ հիմնարար մի օրինակ են այսպես կոչված բաց ձևի՝ ձև, որն ավարտվում է, պատկերավոր ասած, ոչ թե կետով, այլ բազմակետով»¹³³։

Իր մյուս սիմֆոնիկ երկը կոմպոզիտորը ներկայացրեց 1980-ին։ Դա «Գիշերային երաժշտություն» («Nachtmusik») կոչվող երկն է¹³⁴, որի վերնագիրն աղերսվում է «Nachtmusik»-ի XX դարի սկզբի երկու նշանավոր նմուշների հետ՝ Գ. Մալերի 7-րդ սիմֆոնիայի նույնանուն 2-րդ և 4-րդ մասերի հետ։ Եվ թեև կապը միջնորդավորված է, թվում է, թե Մալերի բնապաշտական աշխարհընկալումը, նվագախմբային ուրույն մտածողությունը ենթագիտակցաբար ներազդել են Մանսուրյանի «Գիշերային երաժշտության» պարտիտուրի վրա, ինչն արտահայտվել է նախևառաջ տեմբրային նրբագեղության և նվագախմբային առանձին ձայների որոշիչ դերի մեջ։ Այդ ամենը մարմնավորված է XX դարի երկրորդ կեսին բնորոշ երաժշտական լեզվամտածողությամբ, զարգացնում է «Պրեյլուդներում» պարզորոշ ուրվագծված առանձնահատկությունները։ Իր հնչյունային նկարագրով «Գիշերային երաժշտությունը» շարունակում է «Պրեյլուդների» ասելիքը՝ մատուցելով դրա կարծես մեկ այլ ընթերցումը, որտեղ արտահայտված է նույն կերպարային մթնոլորտն իր հարցականներով և սպասումներով։ Մանսուրյանն այստեղ ևս մի անգամ ներկայացավ որպես նուրբ հոգեվիճակների և նվագախմբային բնեղանգի վարպետ։ Թվում է, թե իրականի և անիրականի միախառնումը, բնության գիշերային շշուկները, մարդու տվայտանքներն ու աղոտ հիշողությունները՝ մարմնավորված նրբին և գունագեղ նվագախմբային երանգներով, ստեղծում են երաժշտական մի հյուսվածք, որը շնչում և ապրում է իր

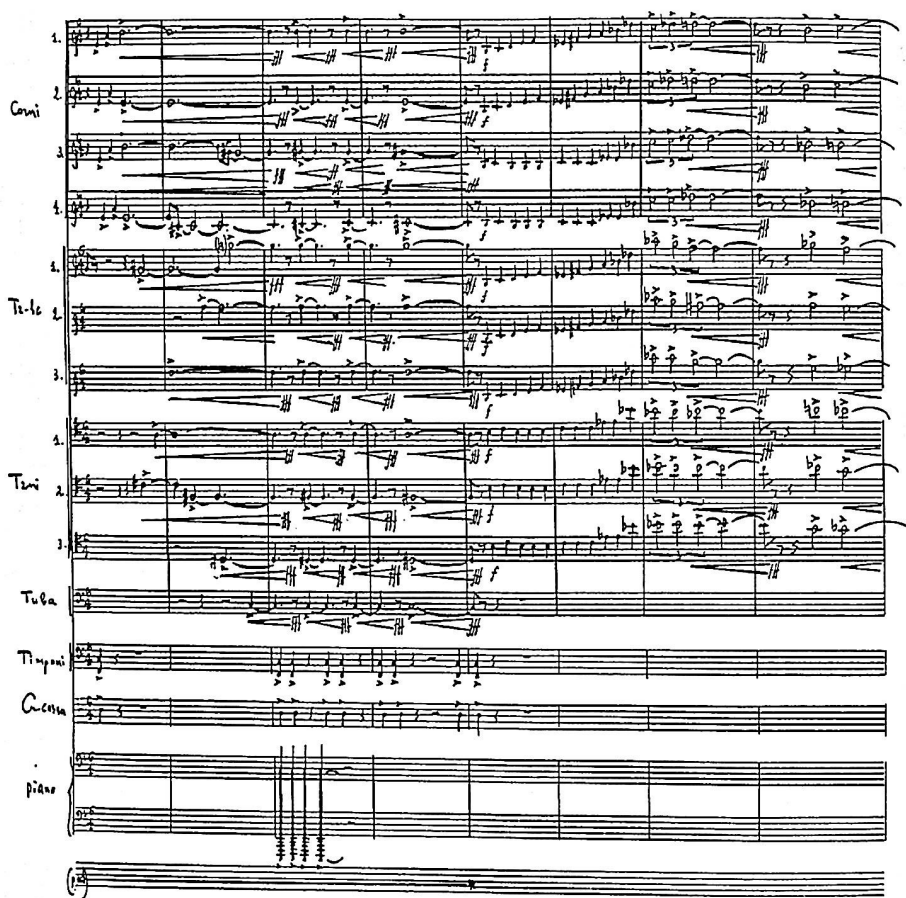
¹³² Տեն Григорян А. Тигран Мансурян // Հայացք Գյումրուց, 2009, թիվ 1, էջ 18։ Հորվածն առաջին անգամ լույս է տեսել «Композиторы союзных республик». Сборник статей. Выпуск четвертый / Редактор - составитель Нестьева М. И., М., «Музыка», 1983. С. 122—141.

¹³³ Акопян Л. От «народности» к космополитизму: об армянской музыке 1970-х — начала 1980-х // Мои музыкальные миры. Изд-во имени Н.И.Новикова, СПб, 2022. С. 168.

¹³⁴ Ստեղծագործության ձեռագրի ֆաբրիմիլեն 1987թ. հրատարակել է իտալական Ricordi հրատարակչությունը։

ինքնուրույն կյանքով¹³⁵: Ըստ հեղինակի՝ բովանդակային առումով «Գիշերային երաժշտություն» իր հիմքում աղերսվում է խորհրդային շրջանի տոտալիտար վարչակարգի հետապնդումների մթնոլորտին հատուկ գիշերային վախերի և տագնապալի սպասումների հետ: Անգամ զարգացման կիզակետում հնչող լիտավրների հարվածները կարող են նույնացվել գիշերային մղձավանջային կալանավորումների հետ, որոնց բոլորովին անմեղ մարդիկ սպասում էին ամիսներով, սարսափը սրտում (օրինակ 70): Այդ հետապնդումները չեն շրջանցել նաև հետպատերազմյան շրջանում հայրենադարձված հայերին, որոնցից շատերն անհիմն մեղադրանքներով արքորվել են Սիբիր և Ալթայ:

Օրինակ 70. «Գիշերային երաժշտություն»



The musical score is for a piece titled "Night Music" (Օրինակ 70. «Գիշերային երաժշտություն»). It is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Cori (Cor Anglais), Ti-le (Trombone), Tini (Trumpet), Tuba, Timpani, Cym (Cymbal), and Piano. The score consists of multiple staves for each instrument, showing complex rhythmic patterns and melodic lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of dynamics, including fortissimo (f) and piano (p). The piano part is written for grand piano (G-clef and F-clef staves) and includes a prominent bass line.

¹³⁵ Տվյալ ստեղծագործության մասին տե՛ս նաև Արևշատյան Ա. Հնչյունների հարուստ աշխարհը (ՀՍՍՀ 60-ամյակին նվիրված Կոմպոզիտորների միության պլենումի մասին) // «Հայրենիքի ձայն», 1981, թ. 3., 14 հունվ., էջ 4:

Ձևի առումով ստեղծագործության մեջ կարելի է նշմարել չորս ենթաբաժին, որոնցում թեմատիկ նյութը զարգանում է միջանցիկ սկզբունքով: Այստեղ նույնպես թեմատիկ կառույցներում նկատելի են quasi-սերիաները, որտեղ առկա մոդալ կոլյակներն առաջացնում են ելևէջային ժամանակավոր կայունության զգացողություն: Բացի դրանից, «Գիշերային երաժշտության» ստեղծման շրջանում Մանսուրյանը հատկապես տարված է եղել Ստրավինսկու “Requiem canticles”- ու: Դա արտահայտվել է անգամ նրանում, որ «Գիշերային երաժշտությունը» և “Requiem canticles”-ը նման ձևով են սկսվում, սակայն տարբեր տեմպերով (օրինակներ 71 և 72):

Օրինակ 71. «Գիշերային երաժշտություն»

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Night Music" (Օրինակ 71). The score is organized into three systems of staves. Each system consists of a vocal line (labeled "V-nr") and two piano accompaniment lines (labeled "V-clli"). The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

Օրինակ 72. Ստրավինսկի, "Requiem canticles"

tutte semicrome eguale, $\text{♩} = 250$

Violino solo

Violini
altri

Viola

Violoncelli

Riduzione
per il
Pianoforte

2-5
8-10

più f che gli altri V-ni

non f ma ben marc.

non f ma ben marc.

non f ma ben marc.

non f ma ben marc.

tutte semicrome eguale, $\text{♩} = 250$

non f ma ben marc.

sempre stacc.

5 10

V-ni solo

V-ni
altri

V-la

V-c.

come sopra

come sopra

5 10

Rid.
per il
P-f.

come sopra

* * *

Կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ երկերի շարքին հարկ է հավելել սյուիտը «Ձյունե թագուհի» բալետից՝ ըստ Հ.Ք. Անդերսենի հանրահայտ հեքիաթի: Այն բաղկացած է չորս մասից՝ «Մենուետ», «Աղաջիռ. Գերդայի մենապարը», «Վալս» և «Ռեգթայմ», որոնց մեջ նշմարելի են ուշագրավ ձայնակցումներ, օրինակ՝ Պրոկոֆևի «Դասական սիմֆոնիայի» և «Մոխրոտ» բալետի որոշ հատվածների, ինչպես նաև՝ Օ. Ռեսայի «XVI դարի լյութի երաժշտության թեմաներով» սյուիտի և անգամ Ա.

Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի երաժշտության հետ: «Ձյունե թագուհի» բալետից պլուխոը տարիներ ի վեր ստացել է իր ինքնուրույն համերգային կյանքը՝ հաճախ հնչելով տարբեր նվագախմբերի ծրագրերում:

Ինչու՞ բալետի համար սյուժե ընտրելիս կոմպոզիտորը կանգ առավ հենց Անդերսենի «Ձյունե թագուհու», այլ ոչ թե ասենք Հ. Թումանյանի կամ Ղ. Աղայանի որևէ հեքիաթի վրա: Հավանաբար կոմպոզիտորը՝ որպես «աշխարհի քաղաքացի», ցանկացել է դիմել գրական մի այնպիսի երկի, որը ճանաչված լիներ ողջ աշխարհում և սիրված բոլոր սերունդների կողմից: Կամ, միգուցե հետևելով Ստրավինսկու օրինակին, ով դիմել էր Անդերսենի հեքիաթներին «Սոխակ» օպերան և «Դիցանուշի համբույրը» բալետը կերտելիս, կանգ է առել դանիացի հեքիաթասացի մյուս՝ ոչ պակաս հայտնի սյուժեի վրա:

Դիտարժան է նաև, որ Մանսուրյանի երաժշտությունը հիմք է դարձել մի քանի բալետային ներկայացումների: Այսպես, 2009թ. Գերմանիայի Մյունստեր քաղաքում բեմադրիչ Դանիել Գոլդինն իրականացրեց ուշագրավ մի բալետային նախագիծ՝ “Orchestra”-ն՝ միավորելով այդ վերնագրի տակ հին հունական դիցաբանության երեք հայտնի կերպարների՝ Սիզիփոս, Ոդիսևս և Նիոբե, և նրանց հետ կապված առասպելների հետ սյուժեները: Այդ երեք խորեոգրաֆիկ պատկերները բեմադրվել էին համապատասխանաբար Դմ. Շոստա-կովիչի 8-րդ լարային կվարտետի, Վ. Լյուտոսլավսկու «Պրելյուդիաներ և ֆուգայի» և Տ. Մանսուրյանի 1-ին լարային Կվարտետի երաժշտությամբ: Գերմանական մամուլը, օրինակ, “Münstersche Zeitung”, “Borkener Zeitung” թերթերն արձագանքեցին Դանիել Գոլդինի այդ բեմադրությանը

գրախոսականներով՝ գնահատելով այն որպես ուշագրավ և ինքնատիպ մտահղացում¹³⁶: Իսկ Լոնդոնում նույն թվականին «Երեք միջնադարյան տաղերի» երաժշտությամբ բեմադրվեց խորեոգրաֆիկ մի պատկեր “Sounding Motion” խմբի ղեկավար Ստիվեն Ապշոուի կողմից: Ըստ իս, սիմֆոնիկ «Պրելյուդները» նույնպես կարող են դառնալ մի հետաքրքիր բալետային ներկայացման հիմք, որտեղ խորեոգրաֆ-բեմադրիչի երևակայության համար անսպառ հեռա-նկարներ են բացվում...

¹³⁶ Այդ մասին տես Ավագյան Հովհ. Փոխկանչ հազարամյակների վրայով: Թե ինչպես համադրվեցին հնագույն առասպելներն ու գերարդիական երաժշտությունը // Հայաստանի զրուցակից, 2009, թ. 24, 26 հունիսի, էջ 16:

Ութերորդ գլուխ

Կինոերաժշտությունը

Տիգրան Մանսուրյանին լայն հասարակայնությունը մեզանում ճանաչում է առավելապես իր կինոերաժշտության շնորհիվ: «Մենք ենք, մեր սարերը», «Կտոր մը երկինք», «Աշնան արև», «Ճերմակ անուրջներ», «Մեր մանկության տանգո», «Հին օրերի երգը» ֆիլմերից ծանոթ մեղեդիները հանրաճանաչ են և սիրված թե՛ կինոդիտողների ու երաժշտասերների, թե՛ պրոֆեսիոնալ երաժիշտների կողմից¹³⁷: Թախծոտ և երազկոտ տրամադրություններ, մարդկային ամենապարզ զգացումներ արտահայտող այդ մեղեդիները գերում են իրենց գեղեցկությամբ՝ դառնալով անբաժանելի ֆիլմերի հերոսների կերպարներից: Հեռուստատեսային հարցազրույցներից մեկում կոմպոզիտորը, խոսելով իր կինոերաժշտության մասին, ասել է, որ մայրաքաղաք էր եկել զավառական ոչ մեծ քաղաքից, մեծացել Արթիկում, որ իրեն շատ հոգեհարազատ են փոքր քաղաքի մարդու ներաշխարհը և զգացումները, «սերերը», որ նա հենց այդ միջավայրի արտահայտողն է, միջավայր, որտեղ ամեն մի մանրուք բոլորի աչքի առաջ է և մի այլ խորքային երանգ ունի:

Ինչպես ինքը՝ մաեստրոն է պատմում, 25 տարեկան էր, այսինքն՝ 1964 թվականին, չորրորդ կուրսի ուսանող, երբ մտավ «Հայֆիլմի» վավերագրական կինոնկարների ստուդիա և գրեց առաջին վավերագրական ֆիլմի երաժշտությունը: Դրան հաջորդեցին այլ վավերագրական կինոնկարներ, որոնցից հետո եղավ գեղարվեստական ֆիլմերի շարքը: Միայն 1969թ. ընթացքում գրվեց «Նոան գույնը» (ռեժ.՝ Սերգեյ Փարաջանով), «Աղքատի պատիվը» (ռեժ.՝ Բագրատ Հովհաննիսյան), «Մենք ենք, մեր սարերը» (ռեժ.՝ Հենրիկ Մալյան), «Գեորգ» (ռեժ.՝ Վերգես Կարապետյան) ֆիլմերի երաժշտությունը: Հեռուստատեսային հարցազրույցներից մեկի ընթացքում պատասխանելով,

¹³⁷ Տ.Մանսուրյանի կինոերաժշտության է նվիրված հետևյալ գրքույկը՝ Շաղգամյան Ն. Տիգրան Մանսուրյան. Սովետահայ կոմպոզիտորները կինոյում, Երևան, ՀԿԿ կենտկոմի հրատ., 1984:

թե ինչպիսի կինոբեմադրիչների հետ է աշխատել և ինչպիսի խնդիրներ է ունեցել նրանց հետ, Ս. Մանսուրյանը բաժանեց կինոբեմադրիչներին երկու կարգի: Մեկը նա է, որն ամբողջովին վստահում է կոմպոզիտորին, ամեն ինչ թողնում է կոմպոզիտորի հայեցողությանը՝ լրիվ ազատություն տալով նրա երևակայությանը. այդպիսին էին Սերգեյ Փարաջանովը, Հենրիկ Մալյանը. մյուսը՝ ամեն մանրամասնի մեջ մտնող և իր գեղարվեստական տեսլականը թելադրող կինոբեմադրիչի տեսակը. «Օրինակ, «Կտոր մը երկինք» ֆիլմի սցենարին ծանոթանալուց հետո, սպասում էի, որ Մալյանը կօգնի ինձ իր պահանջներով, կկողմնորոշի որոշ չափով: Բացարձակապես չուզեց խառնվել իմ անելիքին: Միակ պահանջը հետևյալն էր. «Միայն սիմֆոնիկ երաժշտություն չլինի»...

Տարիների ընթացքում, իսկ նա համագործակցեց հայ կինոբեմադրիչների հետ շուրջ 25 տարի, Ս. Մանսուրյանը սիրեց կինոյի աշխարհը, ստեղծագործեց մեծ ավյունով և ներշնչվածությամբ, համարելով այդ ոլորտում ձեռքբերված հմտություններն իր կյանքի կարևոր փորձառությունը: Հենրիկ Մալյանի, Յուրի Երզնկյանի, Բագրատ Հովհաննիսյանի, Ալբերտ Մկրտչյանի հանրաժանոր ֆիլմերի երաժշտությունը սիրվեց, շատ արագ տարածվեց՝ ստանալով լայն ժողովրդականություն: Նկարահանումների ընթացքում հիշարժան էին նաև հանդիպումները նշանավոր դերասաններ Սոս Սարգսյանի, Խորեն Աբրահամյանի, Արմեն Զիգարխանյանի, Միեր Մկրտչյանի, Գալյա Նովենցի, Ազատ Շերենցի, Սոֆիկո Ճիաուրելիի, Գալինա Բելյակայի հետ...

Եթե կամերային մի շարք գործերում Մանսուրյանի համար առաջատար նշանակություն է ստացել ալտի տեմբրը, ապա կինոերաժշտության մեջ կոմպոզիտորը հաճախ գլխավոր «դերակատարում» է հանձնարարել շեփորին, որի հնչողությունը կապվում է ֆիլմի կենտրոնական կերպարի կամ գաղափարի, բնորոշ տրամադրության հետ: Այդպես եղավ «Մենք ենք, մեր սարերը», «Կտոր մը երկինք», «Ճերմակ անուրջներ» և այլ ֆիլմերում հնչող երաժշտության մեջ: Ս. Մանսուրյանի կինոերաժշտության մասին խոսելիս ականա հիշում ես, օրինակ, «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմի երաժշտական նախաբանը, որը հնչում է՝ ուղեկցելով հնձվորների աշխատանքն արևածագին: Դա մենանվագ շեփորի մի երկարաշունչ մեղեդի է, որն իր վիպերգական բնույթով, ազգային ելևէջներով անմիջականորեն կապվում է «Մոկաց Միրզա» կամ «Կարոս խաչ» վիպերգերի մելոսի հետ¹³⁸:

Ս. Մանսուրյանի՝ ֆիլմերի համար գրված երաժշտությանը հատուկ են նուրբ, երբեմն թախծոտ, շատ ցայտուն մեղեդիական թեմաներ, որոնք, ֆիլմաշարի անքակտելի մասը լինելով, դառնում են ֆիլմի գեղարվեստական արտահայտչականության կարևոր գործոն: Հենց այդ հատկությունն են արժևորել բեմադրիչները՝ նույն Հենրիկ Մալյանը, Սերգեյ Իսրայելյանը, Ալբերտ Մկրտչյանը, նորից ու նորից

¹³⁸ Կոմպոզիտորն այստեղ դարձյալ դիմել է Կոմիտասին: Այդ մենանվագի հիմքում ընկած է մի ժողովրդական երգ, ըստ երևույթին, վիպերգ:

դիմելով կոմպոզիտորին հերթական ֆիլմի նկարահանումների առթիվ: Տիգրան Մանսուրյանին «հայկական կինոյի ֆենոմեն» է կոչել հայտնի հնչյունային օպերատոր Էդվարդ Վանունցը՝ նրան բնութագրելով իբրև «մի կոմպոզիտորի, որն օժտված է կերպարի խորքերը բացահայտելու ձիրքով, որի երաժշտությունը ծնվում է ֆիլմի ներքին պահանջմունքներից և նրբորեն փոխգործողության մեջ է մտնում նրա կինեմատոգրաֆիական հիմքի հետ, իբրև մի կոմպոզիտոր, որին կարելի է ֆիլմի հավասարազոր համահեղինակ համարել»¹³⁹:

Քիչ չեն Մանսուրյանի կինոերաժշտության մեջ կենցաղային-պարային ոլորտից եկող դրվագները՝ վալս, տանգո, ֆոկստրոտ, անգամ չարդաշ: Որպես օրինակ կարելի է մատնանշել «Կտոր մը երկինք», «Ճերմակ անուրջներ», «Մեր մանկության տանգո» ֆիլմերի համար երաժշտության հատվածները, որոնք, բացի ցայտուն, հարուստ կերպարային աշխարհի պարունակող երաժշտական ինքնուրույն միավորներ լինելուց, գործիքավորված են վարպետորեն՝ գունեղ և բազմազան հնչյունային հնարանների ներգրավումով:

Մանսուրյանը երաժշտություն է ստեղծել նաև մուլտիպլիկացիոն ֆիլմերի համար: Դրանց թվում կուզենայի առանձնացնել «Կախարդական լավաշը» ժապավենը, որի բեմադրող նկարիչն էր անվանի գեղանկարիչ Ալեքսանդր Գրիգորյանը: Բարոյախրատական բովանդակություն ունեցող այդ ֆիլմ-հեքիաթի երաժշտությունը մտահղացված է կոմպոզիտորի վաղ, նեոկլասիցիստական երկերի՝ «Պարտիտա»-յի և Երգեհոնի և լարայինների համար Կոնցերտի դանդաղ մասերի ոճով: Հիշարժան են նաև «Հազար ու մի հնարք», «Քարաղ», «Փոքրիկ հողագործը»¹⁴⁰ (ռեժ.՝ Լյուդմիլա Սահակյանց) և «Լիլիթ» (ռեժ.՝ Արա Վահունի) անիմացիոն ֆիլմերը:

* * *

Սակայն, բացի նշված կինոբեմադրիչների ֆիլմերից, Տիգրան Մանսուրյանի «ֆիլմադարանում» կան և այնպիսիները, որոնք այսպես կոչված հեղինակային կինոյի նշանավոր նմուշներ են: Առաջին հերթին նկատի ունեն Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» (1969), որը կարևոր փուլ էր նշանավորում կոմպոզիտորի կենսագրության մեջ: Սայաթ-Նովային նվիրված կինոնկարը եղավ առաջին լիամետրաժ ֆիլմը, որի համար նա երաժշտություն գրեց՝ միանգամից գեղարվեստական շատ բարձր նշանո՞ղ ձեռք բերելով:

Բնականաբար, Փարաջանովի նման բացառիկ և պարադոքսալ գեղարվեստական մտածողության, «Վերածննդի մարդու» բոլոր

¹³⁹ Տե՛ս Շաղգամյան Ն. Տիգրան Մանսուրյան. Սովետահայ կոմպոզիտորները կինոյում, էջ 11:

¹⁴⁰ «Փոքրիկ հողագործը» ֆիլմի երաժշտության հիման վրա կոմպոզիտորը գրեց «Տարվա եղանակներ» խմբերգային շարքը (1983):

հատկանիշներով օժտված արվեստագետի հետ աշխատելը մի նոր աշխարհ էր բացում 30-ամյակը չբոլորած Տիգրանի համար: Այդ համագործակցությունը միշտ չէ, որ եղել է հեզասահ ու խաղաղ, եղել են նաև անհասկացողություն, հակադիրություն, սակայն այդ ամենն ի վերջո լուծվել է ֆիլմի արտահայտչականության օգտին, փարաջանովյան գեղարվեստական աննախադեպ կինոլեզուն համարժեք արտահայտելու և նաև սեփական ծայնը չկորցնելու ձգտումով:

«Նուան գույնը» ֆիլմի երաժշտության վրա աշխատելու, Փարաջանովի հետ շփումներին Մանսուրյանն անդրադարձել է մի շարք հարցազրույցներում՝ ուշագրավ մանրամասներ պատմելով ֆիլմի յուրատիպ հնչյունային աշխարհի ստեղծման վերաբերյալ¹⁴¹, ուստի արժե մի փոքր կանգ առնել դրա վրա: Հեռուստատեսային հարցազրույցներից մեկում, պատասխանելով հարցին, թե ինչ դժվարությունների է հանդիպել այդ ընթացքում, նա ասել է. «Դժվարը մինչև գործի մեջ մտնելն էր: Սկզբից նա ինձ ասաց, որ ես պետք է գրեմ, հետո պարզվեց, որ ես չեմ՝ ուրիշն է¹⁴², հետո նորից եկավ, պարզվեց, որ էլի ես պետք է անեմ... Ճիշտն ասած, էս ամբողջ գնալ-գալը ինձ հունից հանեց: Երիտասարդ տղա էի, ես իմ արժանապատվության ընդգծված զգացումն ունեի: Մի օր էլ ինձ իր մոտ կանչեց Կոմպոզիտորների միության նախագահը¹⁴³: «Ամեն մարդու բախտ չի վիճակվում աշխատել Փարաջանովի հետ, ինչպես թե հրաժարվում ես», - ասաց: Պատճառաբանեցի, թե առողջական խնդիրներ ունեմ, չեմ կարող աշխատել: Մի խոսքով, համոզեց. պայմանավորվեցինք, որ կգրեմ երաժշտություն: Նա անմիջապես զանգեց Փարաջանովին ու հայտնեց, որ համաձայն եմ: Հետո լսափողը դրեց ու ասաց. «Փարաջանովը քեզ շնորհավորում է, որ իր հետ պիտի աշխատես»: Այդտեղ եղավ ավելի շատ մեր դժվարությունը, որից հետո, երբ ֆիլմը նայեցի, ես արդեն գիտեի իմ անելիքը: Ինքը շատ հետաքրքիր աշխարհ է ստեղծել, անշուշտ, որոշ լուծումներ, որ սցենարի մեջ գրի էր առել՝ երաժշտական լուծումներ, հրաշալի էին: Սակայն դրանք հետագայում այնպես են խմբագրվել, որ երբեմն դրանցից հետք չի մնացել: Օրինակի համար, երբ Սայաթ-Նովան լարում էր քյամանչան, էդպես գրել էր, ուզում էր, որ լարը կտրվի, և դա լինի ներքին լարվածության արտահայտություն: Սակայն լարը կտրվելուց հետո ոչ մի ներքին լարվածության արտահայտություն չէր գոյանում, չէր գոյանում: Եթե դա

¹⁴¹ 2006թ. Փարիզում լույս է տեսել Սիրիլ Բեգենի և Նաիրի Գալստանյանի կազմած «Փարաջանով» մենագրությունը, որտեղ գետեղված է Տիգրան Մանսուրյանի հետ Ն. Գալստանյանի հարցազրույցը «Նուան գույնը» ֆիլմի աշխատանքային ընթացքի մասին: Հարցազրույցը տպագրվել է նաև հայերեն, տե՛ս «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12. 05. 2009:

¹⁴² Խոսքը վերաբերում է Անդրեյ Վոլկոնսկուն, ում Փարաջանովը նույնպես դիմել էր՝ ֆիլմի երաժշտությունը գրելու նպատակով, սակայն նրանց համագործակցությունը շատ կարճատև եղավ և ընդհատվեց:

¹⁴³ Խոսքը այդ տարիներին Կոմպոզիտորների միության նախագահ եղվարդ Միրզոյանի մասին է:

մեծ ձայն դարձնես, ծիծաղելի է, էդ չափերի մեջ ոչինչ է: Այսինքն՝ ձայնը ֆիզիկականից գեղարվեստական մարմին դառնալիս պետք է բնականորեն գա, դառնա զգացողություն: Որոշ բաներ, որ ինքն առաջարկել էր, դրել էր, մնացին¹⁴⁴: Եվ աշխատանքի ընթացքում մեր մեջ որևէ խնդիր չեղավ: Ինձ տվեց նյութը և գնաց Կիև: Ասաց, երբ հեռագիր կտաս, որ արել ես, ես կգամ»¹⁴⁵: «Ինձ որևէ պահանջ, որևէ նկատառում չի ներկայացրել, բոլորովին: Կիևից երբ վերադարձավ և ֆիլմը նայեց - արդեն երաժշտությամբ - շատ գոհ եղավ: Յուցադրման դահլիճում ինձանից մի քանի աթոռ առաջ էր նստած. երբ դիտումը վերջացավ, և դահլիճում դեռ չէին վառվել լույսերը, Փարաջանովն իմ կողմը շուտ եկավ և վեր բարձրացրեց բութ մատը, որը բոլոր լեզուներով, կարծում եմ, նշանակում է «հրաշալի է» կամ «գերազանց է»¹⁴⁶:

Փարաջանովը եզակի մի ֆենոմեն էր, իր ուրույն գեղագիտությամբ ներթափանցված աշխարհն արարած արվեստագետ, ով, իր կյանքը մեկ դերասանի թատրոն դարձնելով, ստեղծեց բազմիմաստ խորհրդանիշներով լեցուն իր բանաստեղծական կինոլեզուն, որն այսօր ուսումնասիրում են աշխարհի բոլոր կինոակադեմիաներում: Ինչ վերաբերում է ֆիլմի երաժշտությանը, ապա թվում է, թե բոլորովին պատահական չէ, որ Մեծ Բրիտանիայում թողարկվելու է «Նոան գույնի» սաունդթրեքի խտասալիկը: Տեսողական շարքի երաժշտական ուղեկցությունը նույնպես լի է հնչողական գյուտերով, որոնք նորարարական էին այդ տարիների հայկական կինոյում: Մանսուրյանը հայտնի է իր հնչերանգային սրված զգացողությամբ, որն առկա է նրա բազմաթիվ գործիքային անսամբլային, նաև սիմֆոնիկ երկերում: «Ապշեցնում էր ֆիլմի մթնոլորտի հետ երաժշտության համահունչ լինելը: Այն զարմանալի կերպով ստույգ էր մեկնում, լրացնում, «լուսաբանում» նրա բովանդակությունը, կերպարները, իրավիճակները, տրամադրությունները, արտահայտչամիջոցների ողջ զինանոցին և հնարանքներին մի հատուկ «շողարձակում» հաղորդելով»¹⁴⁷:

Անկասկած, Սերգեյ Փարաջանովի անձը և դժնդակ ճակատագիրը խորապես տպավորել և ազդել է Տիգրան Մանսուրյանի անհատականության և ներաշխարհի վրա:

Իր տպավորությունները Փարաջանովի հետ շփումներից Մանսուրյանն այսպես է նկարագրել. «Ասում են, որ նրա ստեղծագործության, նրա կադրի մեջ երաժշտություն կա: Այո, նրա մոտ առկա է

¹⁴⁴ Այդպիսին է, օրինակ, ֆիլմի «Աղոթք որսից առաջ» տեսարանի երաժշտական ձևավորումը, որտեղ Փարաջանովը նախատեսել էր Աստվածամորը նվիրված «Դու ես Ոստ ճշմարիտ» XII դարի վրացական հանրահայտ հոգևոր օրհներգը:

¹⁴⁵ Կյանքը ափի մեջ. Տիգրան Մանսուրյան. Հայաստանի հանրային հեռուստատեսություն, 29 դեկտեմբերի, 2016:

¹⁴⁶ «Կենցաղի ձայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Ն. Գալստանյանի հարցազրույցը Տիգրան Մանսուրյանի հետ, տես «Ազգ/Մշակույթ», թիվ 15, 12. 05. 2009

¹⁴⁷ Տեն Григорян А. Тигран Мансурян // Հայացք Գյումրուց, 2009, թիվ 1, էջ 16:

մի պլաստիկա, որը հասնում է երաժշտական պլաստիկայի աստիճանի: Դա երաժշտություն չէ, դա, այսպես ասած, «փարաջանովիզմ» է: Նա իր շուրջը մի մոգական դաշտ էր ստեղծում: Այդպես է լինում, երբ խմում ես և գտնվում ուրախ արբեցման վիճակում: Հաջորդ առավոտ քո արյան, հոտառության մեջ երեկվա երեկոյի մասին հիշողությունն է: <...> Դա Արևելք է և բերկրալից, լուսավոր հիշողություններ: Նույնը կատարվում էր, երբ երեկոյան մի քանի ժամ շփվել էիր Փարաջանովի հետ, իսկ առավոտյան «փարաջանովիզմ» էիր զգում քո մեջ: Նա ներագրում էր մարդկանց վրա, փաստորեն բոլորն ընկնում էին այդ մոգական դաշտի ալիքների ազդեցության տակ»:

Եթե Հենրիկ Մալյանի և Ալբերտ Մկրտչյանի ֆիլմերի երաժշտությունը միանշանակ գրվել է մեկ շնչով, սյուժեի և կերպարների անմիջական տպավորության տակ, ապա Փարաջանովի «Նռան գույնի» վրա աշխատելիս լայն դաշտ էր բացվում փորձարարության համար: Որքան զարմանալի և աննախադեպ էր ինքը՝ ֆիլմը, իր ստատիկ պատկերային շարքի ուրույն գեղագիտությամբ, երբեմն անմեկնելի թվացող բանաստեղծական այլաբանություններով և խորհրդանշներով, նույնքան աննախադեպ էր նաև «Նռան գույնի» երաժշտական մարմնավորումը, որը մանսուրյանական կինո-երաժշտության համայնապատկերում եզակի տեղ է գրավում:

«Նռան գույնի» հնչյունային շարքը ձևավորվել է բազմապիսի բաղկացուցիչներից, որոնք կոչված էին արտացոլել բանաստեղծի միջավայրն ու ներաշխարհը, իր ժամանակի հոգևոր և աշխարհիկ կյանքը փարաջանովյան մեկնաբանմամբ: Բնորոշ է, օրինակ, բանաստեղծի պատանեկությանը և երիտասարդությանը նվիրված հատվածների երաժշտական մասը: Թառի զգայական և լարված հանկարծաբանական նվագը, քյամանչայի վրա արտաբերվող մեկուսի հնչյունները զուգորդվում են Մանսուրյանի 1960-ականների երկրորդ կեսի ոճական որոնումներին հատուկ տասներկուտոնային համակարգի հունի մեջ կերտված դաշնամուրի դարձվածքներին (նաև դաշնամուրի լարերի կիրառությամբ): Ֆիլմի մյուս տեսարաններում դուդուկների և զուռնաների նվագը և եկեղեցական զանգերի, աղոթքների երգեցիկ ընթերցանությունը զուգորդվում են, իսկ շարականներն ընդմիջարկվում են ժողովրդական «Քելե, քելե»-ի և «Քաջ Վարդան» երգերի հետ:

Արտահայտչական մեծ բեռնվածություն է հանձնարարում Մանսուրյանը հարվածային գործիքներին, ինչպես դասական (campana, tam-tam, triangle, piatti), այնպես էլ՝ ժողովրդական (թմբուկ, դիոլ, դափ): Ինչպես ինքը՝ կոմպոզիտորն է հաստատել. «Իրոք որ բոլոր ձայները ես բերել եմ ժողովրդական երաժշտական գործիքներից: Դրանք երբեմն առանձին ձայներ են, երբեմն ֆրագներ, երբեմն առանձին ձայնային զարդանախշ, որ չունի իրեն հաջորդող հիմնական հնչյունը, որին իբրև նախշ պիտի զարդարեր»¹⁴⁸: Մի շարք տեսարաններում կոմպոզիտորն

¹⁴⁸ «Կենցաղի ձայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի հետ, տե՛ս «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12. 05. 2009:

օգտագործել է եկեղեցական բուրվառների և քոցների արծակած ծայնը: Վերջապես ֆիլմում, բնականաբար, հնչում են Սայաթ-Նովայի հանրահայտ երգերը՝ «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի», «Քանի վուր ջանիմ» և այլն: Սակայն դրանք մեծ մասամբ ներկայանում են մասնատված (բացառությամբ բանաստեղծի մահը պատկերող մասում ամբողջությամբ հնչող «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգի), առանձին ելևէջների ձևով, որոնք տրանսպոզիցիայի միջոցով տարբեր ծայներում անցկացվում են մեկը մյուսի վրա շարվելով հնչյունաշարի տարբեր աստիճաններից՝ այդպիսով ստեղծելով ինքնատիպ պարուրող հնչյունային մթնոլորտ: Այդ երգերի հետ իր աշխատանքի մասին շատ լավ է պատմել ինքը՝ կոմպոզիտորը. «Ես գրում էի պարտիտուրը, վայրկյանաչափ ցույց տվող մեկ լարի վրա -ինչպես լվացքի պարանին - կախում էի տարբեր լաթերի նմանվող առանձին ծայներ կամ ծայնամիացություններ: <...> Մկրատով կտրված ֆրագը երբեմն շատ ավելի մեծ էներգիա ունի իր մեջ, քան եթե այդ ֆրագը տրամաբանական վերջնակետին է հասնում, մարում: Ներողություն եմ խնդրում այս համեմատության համար, բայց մարդու մարմնի վրա բացակայող թևը շատ ավելի ցնցող ներկայություն է, քան եթե այդ թևն իրոք այնտեղ լիներ: Ճիշտ այս սկզբունքով ես կտրել եմ ֆրագները, ինչպես իկերանա հավաքող մկրատն ավելորդ ճյուղեր է կտրում, որպեսզի անդամահատված ճյուղերի բաց տարածությունների մեջ ներկայանա պահանջված պոեզիան՝ իր արտահայտչականության ամբողջ ուժով»¹⁴⁹:

Հեղինակայինը միահյուսվում է մեջբերված ազգագրական նյութին, որը հաճախ ենթարկվում է հնչյունի տարբեր երանգավորման կամ ձևափոխման, ժողովրդական և դասական երաժշտական գործիքների և վերամշակված աղմուկների ներգրավմամբ: Կոմպոզիտորն այս առթիվ ասում է. «Այդ տարիներին ես հասցրել էի ծանոթանալ կոնկրետ երաժշտության հիմնադիրների՝ ֆրանսիացիներ Պիեռ Շեֆերի և Պիեռ Անրիի գործերին և տեսությանը»¹⁵⁰: Իսկ հնչյունի և լռության հարաբերակցությունը, որը մշտապես գրավել է Մանսուրյանին որպես գեղագիտական հիմնախնդիր, ֆիլմում ստացել է կատարյալ մարմնավորում՝ դառնալով հնչյունային արտահայտչականության կարևորագույն գործոն և միաձուլվելով Փարաջանովի մտածողությանը:

Շատ ճիշտ է նկատել կինոգետ Գարեգին Զաքոյանը, որ «Նոան գույնում» երաժշտությունն ու կինոպատկերն այնքան միաձույլ են և ներդաշնակ, որ հնարավոր չէ մեկը մյուսից անջատել, կարծես մեկ մարմին դարձած լինեն»¹⁵¹:

¹⁴⁹ Նույն տեղում:

¹⁵⁰ Այսպես կոչված կոնկրետ երաժշտության նմուշները (առաջինը՝ Անրիի և Շեֆերի «Միայնակ մարդու համար սիմֆոնիան», 1950) կազմված էին «կոնկրետ» հնչյունների, այսինքն՝ առօրյա կյանքի աղմուկների և բնության ծայների ծայնագրություններից:

¹⁵¹ Տե՛ս «Փարաջանովը և մենք» հաղորդաշարի «Ձայնը Փարաջանովի կինոյում» հաղորդումը: Բուն TV, նոյեմբեր, 2024:

1987թ. Փարաջանովը ձեռնարկեց բանաստեղծական վավերագրության ժանրին պատկանող «Գանձերը Արարատի ստորոտում» («Сокровища у подножия Арапата») կամ «Էջմիածնի գանձերը» («Сокровища Эчмиадзина») սերիալի նախագիծը, որը պատմելու էր Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի թանգարանի գանձերի մասին: Գրվեց ֆիլմի սցենարը, որոշված էր ֆիլմի աշխատանքային խմբի կազմը¹⁵²: Ֆիլմի երաժշտությունը պետք է գրեր Տ. Մանսուրյանը: Սակայն այդ ենթադրվող ամեն տեսակետից ուշագրավ ֆիլմն այդպես էլ չիրականացավ՝ կաթողիկոսի արգելքի պատճառով: Չմանրամասնենք այստեղ սույն պատմությունը: Այդ նախագծից մնացին միայն Փարաջանով/Քալանթարի հեղինակած սցենարը և ռեժիսորի կողմից արված գծանկարներն ու մի քանի կոլաժ, որոնք ներկայումս գտնվում են ֆիլմի նկարիչ Կ. Դավիդովի անձնական հավաքածուում:

Ըստ կոմպոզիտորի խոստովանության՝ իր համար կինո-երաժշտության ոլորտում աշխատելու հիմնախնդիրը հետևյալն էր. հերթական ֆիլմի համար երաժշտություն գրելուց հետո շատ դժվարությամբ էր վերադառնում իր հիմնական աշխատանքին՝ ընթացիկ երկի հորինմանը, կամ ստիպված հետաձգում էր նոր մտահղացման իրականացումը. «...կարծես մի ռելսերից, ամեն անգամ ճիգ գործադրելով, տեղափոխվում էի մյուս ռելսերին», – ասում է մաեստրոն, – ֆիլմի երաժշտության աշխատանքն ավարտելուց հետո ժամանակ էր պետք՝ նրանից բաժանվելու համար: Ի վերջո, որոշեցի դադարեցնել աշխատանքը կինոյում»: Դա տեղի ունեցավ 1980-ականների կեսերին, ինչից հետո կոմպոզիտորը դեռ երկար ժամանակ չընդունեց որևէ նոր առաջարկ:

Հնարավոր չէ այստեղ չհիշատակել «Մատենադարան» 20-սերիանոց ֆիլմաշարը, որի սցենարիստը մոսկվայաբնակ հայտնի լրագրող, Հայաստանի մեծ բարեկամ և հայկական մշակույթին մի քանի գիրք նվիրած («Орел и меч», 1985, «Судьба и камень», 1987, «Воскрешение святого Лазаря», 1996, «Из монастыря - о любви», 2000, «Духовные сокровища Арцаха», 2013) Կիմ Նաումովիչ Բակշին էր, իսկ բեմադրիչ-ռեժիսորը՝ հայտնի կինովավերագրող Հովիկ Հախվերդյանը¹⁵³: Ուշագրավ են Հ. Հախվերդյանի հուշերը ֆիլմի ստեղծման պատմության մասին. «Մատենադարան» ֆիլմի աշխատանքները սկսվեցին 1983թ., – պատմել է նա մի հարցազրույցի ժամանակ: «Գաղափարը երևանում

¹⁵² Սցենարի հեղինակներ՝ Կարեն Քալանթար և Սերգեյ Փարաջանով, օպերատոր՝ Ալեքսանդր Յավուրյան, նկարիչ՝ Կարեն Դավիդով, գիտական խորհրդատու՝ Նոնա Ստեփանյան:

¹⁵³ «Մատենադարան» ֆիլմաշարի ստեղծմանը մասնակցել են հեղինակավոր մասնագետներ և գիտնականներ: Ֆիլմի գլխավոր գիտական խորհրդատուն էր 1982-2007թթ. Մատենադարանի տնօրեն ակադեմիկոս Սեն Արևշատյանը, խորհրդատուներն էին՝ հին ձեռագրերի բաժնի վարիչ, հմուտ ձեռագրագետ, պատմական գիտությունների թեկնածու Արտաշես Մաթևոսյանը, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, նարեկագիտագետ Արշալույս Ղազինյանը, արվեստագիտության դոկտորներ երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանը և արվեստաբան Լևոն Չուբասզյանը:

չէր ծնվել, այլ Մոսկվայում: Կենտրոնական հեռուստատեսության ղեկավարներից մեկը՝ Լապին ազգանունով, օրերից մի օր հայտնվում է Երևանում, և նրան տանում են Մատենադարան: Այդ ընթացքում Ռուսաստանում նկարահանվում էր «Էրմիտաժ» ֆիլմաշարը: Լապինը, ծանոթանալով Մատենադարանի հարստությանը, հարցնում է՝ իսկ ինչու՞ ֆիլմ չէք նկարում Մատենադարանի մասին, այսպիսի գանձեր ունեք: Մի օր էլ ինձ կանչում է հեռուստառադիոընկերության ղեկավար Ստեփան Կարապիչն¹⁵⁴ ու ասում. «Այսպիսի գաղափար կա, պետք է նկարես, անմիջապես սկսիր»: Երկար որոնումներից հետո գտա ֆիլմի սցենարի հեղինակին՝ մոսկվայաբնակ լրագրող Կիմ Բակչիին: Ֆիլմում տեքստը ներկայացնելու համար ինձ պետք էր հայ մարդու կերպար: Այդ առումով Սոս Սարգսյանը ամենահամոզիչն էր: Ֆիլմում նա չի խաղում, պարզապես հենց ինքն է, որ կա»: Բնականաբար, ֆիլմի երաժշտությունը գրելու համար Հ. Հախվերդյանը դիմում է Տիգրան Մանսուրյանին, ով այդ տարիներին շատ էր համագործակցում հայ կինոբեմադրիչների հետ: Եվ այդ առումով Հ. Հախվերդյանի ընտրությունն անվրեպ էր: Այն, ինչ նա ասել էր Սոս Սարգսյանի վերաբերյալ, լիովին կարելի է հասցեագրել նաև Տ. Մանսուրյանին: Էլ ո՞վ կարող էր երաժշտականորեն ավելի համարժեք արտահայտել հայ միջնադարյան ձեռագրերի անկրկնելի աշխարհի մթնոլորտը: Ֆիլմի առաջին իսկ կադրերից հնչում է անպաճույճ, եթե չասենք ժողովրդական երգին հատուկ մաքրությամբ և միամտությամբ օժտված երգեհոնի արտաբերած միաձայն մի մեղեդի, որի հնչյունների ներքո բացվում են Մաշտոցյան Մատենադարանի զարդաքանդակներով պատված դռները, և Սոս Սարգսյանի ձայնն առաջնորդում է դիտողին հայկական հին ձեռագրերի խորհրդավոր և դյուբիչ աշխարհը: Այստեղ Մանսուրյանը դարձյալ դիմել է Կոմիտասի ժառանգությանը, Վարդապետի ձայնագրած և մշակած «Քաղիան» երգի մեղեդուն¹⁵⁵, որը կարմիր թելի նման, ձեռք բերելով լայթմոտիվի դեր, անցնում է «Մատենադարան» ֆիլմաշարի ողջ երկայնքով: Ֆիլմի երաժշտության գերակշռող մասը երգեհոնային միաձայն մեղեդիներ են, որոնք երբեմն վերածվում են իմպրովիզացիաների՝ հայ հոգևոր երգարվեստի ելևէջային հիմքով: Այդ միամեղեդայնությունը, որը սերում է միջնադարից, չափազանց ներդաշնակ հետնախորք է դարձել հայ միջնադարյան գրչության խոշորագույն կենտրոններում ստեղծված ձեռագրերի, մանրանկարչության արվեստի, հոգևոր երգի, բանաստեղծության և գիտական մտքի մասին պատմող ֆիլմի համատեքստում: «Մատենադարան» ֆիլմաշարի երաժշտության մեջ ևս մի անգամ դրսևորվել են Տ. Մանսուրյանի գեղարվեստական բարձր ճաշակը և նյութի խորիմացությունը:

¹⁵⁴ Նկատի ունի Ստեփան Կարապի Պողոսյանին, ով այդ տարիներին Ռադիոհեռուստապետկոմի նախագահն էր:

¹⁵⁵ Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող», 1965, էջ 72:

Ավելի ուշ Հ. Հախվերդյանը «Նարեկացի որոնելիս» ֆիլմում (2012) կրկին դիմել է Տ. Մանսուրյանի երաժշտությանը՝ ներմուծելով ֆիլմի հնչյունային շարքի մեջ «Երեք միջնադարյան տաղերից» Նարեկացու «Հաիկ»-ը:

Սակայն ինքն իրեն տված՝ ֆիլմերի համար երաժշտություն չգրելու որոշումը տարիներ անց խախտվեց: Դստեր՝ Նվարդի հրավերով հյուրընկալվելով ԱՄՆ-ում՝ Տիգրան Մանսուրյանը հանգամանքների բերումով մասնակցեց կինոբեմադրիչ Համլետ Սարգսյանի (Sarkissian) “film noir” ժանրին պատկանող “Camera obscura” ոստիկանական թրիլլերի (2000) աշխատանքներին՝ որպես ֆիլմի երաժշտության հեղինակ: Դա հնարավորություն ընձեռեց մտնելու, ծանոթանալու Հովիվուդի կինոարտադրության աշխարհին, որը զարմացնում էր իր բարձր տեխնոլոգիական մակարդակով, երկաթյա կարգուկանոնով և բոլոր միջոցներով ֆիլմի առավելագույն արտահայտչականության հասնելու մշտական միտումով: Գուցե եթե Մանսուրյանը մնար ԱՄՆ-ում և շարունակեր համագործակցությունն ամերիկացի կինոգործիչների հետ, մենք այսօր կունենայինք բոլորովին այլ մանսուրյանական անդրովկիանոսյան երաժշտություն: Սակայն կոմպոզիտորը չէր պատկերացնում իր կյանքը Հայաստանից դուրս:

Նա վերադարձավ՝ շարունակելով իր գործունեությունը և հարստացնելով հետագա տարիներին հայ նորագույն երաժշտությունը մնայուն և ինքնատիպ երկերով: Եվ համարյա 30 տարի անց՝ 2021թ., գրեց արձակագիր Նարինե Աբգարյանի վիպակի հիման վրա նկարահանված ռեժիսոր Հայկ Օրդյանի «Ջուլյալի» ֆիլմի երաժշտությունը, որի մեջ կոմպոզիտորը գտել է ֆիլմի հերոսների, հատկապես գլխավոր հերոսուհու՝ Ջուլյալիի ջինջ ներաշխարհին արտահայտող համարժեք երաժշտական շարք:

Իր «Երկխոսություն երրորդի համար» գրքում Հենրիկ Մալյանը գրել է կոմպոզիտորի մասին. «Ինձ թվում է, նա շատ հին հայ է... Ես հիմա չեմ ուզում վիճել երաժշտագետների հետ, որ նրա երաժշտությունը նախ և առաջ չափազանց այժմեական է, ժամանակակից... Ես խոսում եմ նրա արյան մասին, մարդկային նրա խառնվածքի և տեսակի մասին... <...> Հին հայ այն առումով, որ թվում է՝ նրա երաժշտությունը զարմանալիորեն գալիս է դարերի խորքից, բիրիլական ինչ-որ բան կա նրա մեջ... Հավերժության մի գաղտնիք կա երաժշտական հյուսվածքի մեջ, որ, թվում է՝ որքան էլ ժամանակակից լինի, առավել հին է, հավերժական...»¹⁵⁶:

1980-ականների կեսերին Հենրիկ Մալյանն աշխատում էր «Կոմիտաս» սցենարի վրա, որը պետք է դառնար երկսերիանոց գեղարվեստական ֆիլմ: Երաժշտության համար դարձյալ դիմեց Տիգրան Մանսուրյանին, որը մեծ ոգևորությամբ արձագանքեց ռեժիսորի առաջարկին: Անգամ հստակ պատկերացնում էր, թե ինչ ուղղությամբ

¹⁵⁶ Մալյան Հ. Երկխոսություն երրորդի համար, Երևան, 2010, էջ 213,214:

պետք է ընթանար այդ պատասխանատու ստեղծագործական խնդրի մարմնավորումը: Մամուլում հրապարակված հոդվածներից մեկում կոմպոզիտորն անդրադարձել է նաև այդ ֆիլմի երաժշտության վրա աշխատանքին՝ Կոմիտասի անձի հանդեպ իրեն հատուկ պաշտամունքն արտահայտելով «Հայոց Ձայնապետը» գեղեցիկ բնորոշմամբ. «Բարդ աշխատանք է առաջադրում ֆիլմը: Անհրաժեշտ է «Կոմիտասում» հնչող բոլոր ծայները՝ առվի խոխոջից, թռչնի ծվլոցից մինչև գնացքի անիվների տկտկոցը, լսել Կոմիտասի ականջներով: Երկնքի կապույտ լուծությունը, սարերի, ձորերի անդորրը, հայ գեղջուկի խոհուն աչքերի տխրությունը հնչողական ինչ անդրադարձ են ունենում Կոմիտասի հոգում: <...> Իհարկե, ֆիլմի հետ կապված իմ աշխատանքը Կոմիտասի երաժշտությանը հետևելն է, նաև կոմիտասյան երանգով ներկայացնելն է ֆիլմի ամբողջ ծայնային բաղադրությունը: Հարկ կլինի ֆիլմի տեսանկյունից մոտենալ Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությանը: Հարկ կլինի միկրոֆոնով շրջել Հայաստանի ճամփաներով, գյուղերով, սարերով, դաշտերով: 2^է որ Հայաստան երկիրը աշխարհաձավալ երգեհոնի պես հնչել է Կոմիտասի հոգում: Չեմ կասկածում, որ ֆիլմը հեղինակային (իմ) երաժշտության պահանջը նույնպես կունենա»¹⁵⁷: Այս խոսքերը չափազանց բնութագրական են Մանսուրյանի վերաբերմունքի, մոտեցման համար ցանկացած ստեղծագործական խնդրի, այդ թվում նաև՝ կինոերաժշտության ոլորտում աշխատելու հարցում: Նույն հոդվածում կոմպոզիտորը կարևորել է իր համար «Կոմիտաս» ֆիլմի երաժշտության հեղինակ դառնալու հանգամանքը. «Հայֆիլմ» ստուդիայում իմ առաջին գեղարվեստական ֆիլմը եղել է «Սայաթ-Նովան» («Նռան գույնը») 1969 թվականին: Մեկուկես տասնամյակ ձգված իմ աշխատակցությունը հայ կինոյին սկիզբ է առել «Սայաթ-Նովայից» և ահա հասնում է «Կոմիտասին»: Շնորհակալ եմ իմ ճակատագրին, որ ինձ պարգևել է կինոյում այս երկու կարևոր նշանակետերը և, մանավանդ, այս հաջորդականությունը: Հիմա մնում է աշխատել, աշխատել»¹⁵⁸: Սակայն, ցավոք, «Կոմիտաս» ֆիլմի այդքան սպասված մտահղացումը տարբեր հանգամանքների պատճառով չիրականացավ:

Իր գեղարվեստական արժանիքների, ցայտուն արտահայտչականության և հիշվող մեղեդիների շնորհիվ Տիգրան Մանսուրյանի կինոերաժշտությունը վաղուց ստացել է ինքնուրույն համերգային կյանք: Այն հնչում է լիարժեք սիմֆոնիկ համերգային ծրագրերում, մշտապես արժանանում ջերմ ընդունելության՝ հավաքելով լեփ-լեցուն դաիլիճներ:

Տիգրան Մանսուրյանը նաև մի շարք թատերական ներկայացումների երաժշտության հեղինակ է: 1970-ականներից սկսած՝ նա համագործակցել է հայ անվանի բեմադրիչներից Հրաչյա Ղափլանյանի,

¹⁵⁷ Մանսուրյան Տ. Մնում է աշխատել, աշխատել // «Սովետական Հայաստան», 1985, 25 հոկտեմբերի, էջ 4:

¹⁵⁸ Նույն տեղում:

Խորեն Աբրահամյանի, Արմեն Խանդիկյանի և Նիկոլայ Ծատուրյանի հետ: Մասնավորապես Շեքսպիրի «Կորիոլան», «Ջոն արքա» և «Ռիչարդ Երրորդ» ողբերգությունների բեմադրությունների համար գրած երաժշտությանը բնորոշ են թեմատիզմի ցայտունությունը, ողբերգական արտահայտչականությունը, ինչը մեծապես նպաստել է ավելի հիշվող և տպավորիչ դարձնելու բեմական գործողությունը: Այլ են հայ թատերագիրների պիեսների՝ «Հացավան» (Ն. Զարյան), «Անավարտ մենախոսություն» և «Մեծ լռություն» (Պ. Զեյթունցյան) կամ «Միերի դուռը» (Վ. Դավթյան) համար գրված դրվագները: Դրանց մեջ քիչ չեն քնարական էպիգրոները, որոնց հակադրվում են ավելի դրամատիկ շեշտադրումներով բնորոշվող հատվածները՝ դառնալով ներկայացման ներազդեցության կարևոր գործոններ: Թատերագետ Ռ. Առաքելյանն այսպես է բնորոշել Պ. Զեյթունցյանի՝ Հայոց ցեղասպանությանը նվիրված «Մեծ լռություն» դրամայի երաժշտությունը. «Բեմադրության մեջ մի առանձին կերպար էր և մանստրո Տիգրան Մանսուրյանի հեղինակած երաժշտությունը: Այն մեկ հուզական մեծ ալիք էր տալիս ներկայացման գործողություններին, մեկ հուսահատված ելևէջներ, մեկ էլ լավատեսական հնչյուններ, որոնք ներխուժում ու ողողում էին բեմը...»¹⁵⁹:

¹⁵⁹ Առաքելյան Ռ. Ձայնում ու ձայնում է հայը Դրամատիկականում // Ավանգարդ, 10 մարտի, 2021:

Իններորդ գլուխ

Տիգրան Մանսուրյանի գեղագիտական հայացքները

Տիգրան Մանսուրյանի գեղագիտական հայացքները բյուրեղացել են տասնամյակների ընթացքում՝ զգալի զարգացում ապրելով: Իր ելույթներում կոմպոզիտորը սիրում է շեշտել, որ ինքը նախևառաջ հայոց լեզվի զավակ է. «Ամեն լեզու ոչ միայն հնչյունաբանություն է, այլև աշխարհընկալման համակարգ: Հայոց լեզուն ինձ համար տոն է», – ասել է իր հարցազրույցներից մեկի ընթացքում մանեստրոն: Որպես գեղագիտական հայեցակարգ ձևավորող գործոններ՝ նա նշել է նաև Հայոց աշխարհի բնությունը, միջնադարյան ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունը և գորգագործության արվեստը: Մանկության հիշողությունները, սկսած մոր երգած օրորոցայինից, որի մեղեդին հիշում է առ այսօր, առաջին տպավորություններն ու գեղագիտական ապրումները կարևոր դեր են խաղացել մանեստրոյի՝ որպես արվեստագետի ձևավորման համար: «Ես երկու հիմնական տարերքներ եմ ունեցել բնության. առաջինը եղել է ծովը և երկրորդը՝ լեռը: Ծով՝ Բեյրութ, և լեռ՝ Արագածի տակ, Արթիկ: Երբ առաջին անգամ իմ ձեռքն անցավ Ջեկ Լոնդոնի մասին կենսագրականը, խորագիրը այդպիսին էր՝ «Նավաստին թամբի վրա»: Ես և՛ նավաստի եղա (ծովը), և՛ լեռների վրա ապրող ձիավորը: Այդ խորագիրը շատ համապատասխանում էր իմ ընկալումներին»¹⁶⁰:

Մանսուրյանի վաղեմի հետաքրքրությունը հայ բազմադարյան գրականության, բանաստեղծության հարուստ ժառանգության, հայոց լեզվի ինքնատիպ հնչյունաբանության, հին և նորագույն տաղաչափության հանդեպ մշտապես խթանել են նրա ստեղծագործական միտքն ու երևակայությունը՝ ծնելով այնպիսի երկեր, ինչպիսիք են չորս հայրենները, «Երեք ասացված»-ը, «Թովմ»-ը, «Ars poetica» խմբերգային կոնցերտը, մի շարք վոկալ և խմբերգային շարքեր: Այդ միտումներն ավելի են խորանում 2000-2020-ական թթ. ստեղծված խոշոր կտավի

¹⁶⁰ Armenia TV. «Վերնիսաժ». Տիգրան Մանսուրյան. Հաղորդում՝ նվիրված կոմպոզիտորի 80-ամյակին, սեպտեմբեր, 2019:

վոկալ-գործիքային և վոկալ-նվագախմբային գործերում՝ «Հաատով խոստովանիմ» աղոթաշարում, «Նաապետ բարի» օրհներգում: Մանսորոն խոստովանում է, որ եկեղեցական ծայն-եղանակների, խոսքի և երաժշտության ասերգային, այլ կերպ ասած՝ վանկային էությունն իր մշտական որոնումների և անսպասելի բացահայտումների շրջանակում են: Բնականաբար այդ ամենը պետք է ծներ շատ որոշակի գեղագիտություն, որը պայմանավորում և բացատրում է տվյալ երկերի ուղղվածությունը: Այդ գեղագիտությունից բխող արտահայտչամիջոցների համակարգն անմիջականորեն կապվում է մեծն Կոմիտասի գեղագիտական սկզբունքների հետ: Ժողովրդական երգը և դասական երաժշտությունը, որի պաշտամունքը մանսորոն ուներ փոքրուց, եկան, միախառնվեցին իրար ավելի ուշ՝ ստեղծելով այն հիմքը, որից սնվեց և իր ինքնատիպությունը ստացավ Մանսուրյանի արվեստը:

Կոմիտասի՝ խորապես ազգային և միաժամանակ նորարարական գործերը համահունչ էին XIX դ. վերջի-XX դ. սկզբի առաջատար երաժշտական ոճական ուղղություններին, որոնք ձևավորվել էին հատկապես ֆրանսիական երաժշտության մեջ: Կոմիտասի ավանդույթներն ուղեցույց հանդիսացան իր իսկ հիմնադրած հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի տարբեր սերունդների ներկայացուցիչներից շատերի համար: Տիգրան Մանսուրյանն առաջիններից էր, ով դիմեց Կոմիտասի ժառանգության վերարծարծմանը՝ հաճախ դարձնելով այն սեփական երկերի գեղագիտական և ելևէջային հիմք ու մեկնակետ:

Ըստ Մանսուրյանի՝ «Կոմիտասը 20-րդ դարի ամենամեծ կոմպոզիտորներից մեկն է, որն իր մեջ կրում է ամենախոր երաժշտական պրոբլեմները, որոնք նորից ու նորից բացահայտվում են: Կոմիտասն ապացուցեց, որ ինքը կա: Եվ վերջ: Դրանով էլ ապացուցված է, որ կա հայկական երաժշտությունը: Ես նույնիսկ չեմ կարող ասել, որ դեպի Կոմիտաս եմ եկել ինչ-որ տեղից: Ես նրա դաշտից դուրս չեմ եղել: Երբեք դուրս չեմ եղել»:

Իր գեղագիտական սկզբունքներին և ստեղծագործելու ընթացքին անդրադարձող՝ 1980-ականներին հրապարակած մի հոդվածում Մանսուրյանը գրել է. «Կոմիտասի նետած ձեռնոցը ոչ մեկս չկարողացանք գետնից վերցնել: Դա ինձ հանգիստ չի տալիս: Ես կուզեմայի, որ ապագայում էլ անհանգիստ մարդիկ լինեն»¹⁶¹:

Հիշեցնեմ Կոմիտասի մտերիմ բարեկամ, ֆրանսահայ բանաստեղծ, թարգմանիչ և հասարակական գործիչ Արշակ Զոպանյանին ուղղված նամակներից մեկը, որտեղ պատասխանելով, թե ինչու չի շտապում հրապարակավ ներկայացնել պատարագի բազմաձայն մշակումը, Կոմիտասը գրել է. « < ... > Ինչ կվերաբերի իմ կազմած պատարագի

¹⁶¹ Մանսուրյան Տ. Ռ՞վ է ստեղծագործողը, ինչ է ստեղծագործելը. Կոմպոզիտորի խոհերից // «Սովետական արվեստ», 1982, N 2, էջ 21:

արարողութեան, ուղղակի անհնար է այնտեղի¹⁶² եկեղեցիներում գործածելու համար, որովհետև խիստ բարդ է՝ ըստ պահանջման եղանակների խորհրդաւորութեան ոչ մէկը կառավարել կարող է իմ պատարագը, եթէ նոյն իսկ յարմար երգեցողներ իսկ գտնելու լինեն: Կ.Պօլիսը և առհասարակ Ասիան չէ տալիս թաւ և բամբ ծայներ, որոնք մեծ դեր են խաղում բազմաձայնութեան մէջ. միւս կողմից՝ իմ պատարագը գրուած է 1-9 ձայնով, այնպէս որ այդքան նուրբ դասակարգութիւն ձայների նոքա ըմբռնել, գտնել ու գործադրել անկարող են. իսկ նոյնը, ես ինքս, եռաձայնի վերածելն անմտութիւն եմ համարում, որովհետև խորհրդաւորութիւնը կը վերանայ և տեղը կանցնէ միայն և միայն ցամաք և լերկ արուեստ»¹⁶³: Խորհրդավորությունը, որը Կոմիտաս վարդապետը երկու անգամ շեշտել էր նամակում, ձայնահյուսվածքների ընդգրկուն, օգեղեն ծավալներին տրվող կարևորությունը մի ամբողջ աշխարհայացք էր իր մեջ ամբարում, գեղագիտական ընկալումների մի ուրույն համակարգ, որը որքան հին էր, դարերի խորքից եկող՝ միաձայն երգարվեստից, նույնքան նոր, աննախադեպ և նորարարական՝ հայ երաժշտության համար: Երգչախմբային պարտիտուրի ձևավորման նմանատիպ մի գեղագիտական հայեցակարգ ենք տեսնում նաև Տիգրան Մանսուրյանի մի շարք գործիքային և խմբերգային երկերում, հատկապես իսահակյանական շարքի, նաև «Ռեքվիեմ»-ի մեջ:

Կոմպոզիտորը ստեղծագործական գործընթացի առեղծվածներից է նշում երաժշտական բանահյուսության մեջ առկա և Կոմիտաս վարդապետի հոգվածներից մեկում նկարագրված այն իրողությունը, թե ինչպես ոչնչից, մեկ առանձին, կրկնվող հնչյունից, կարծես ձյունածածկ բարձր լեռներից իջնող, սկզբում աննկատ առվակից հետզհետե գոյանում է արդեն իր հունը գտնող գետակը, որն աստիճանաբար հզորանալով գալիս-թափվում է բուն գետը, նմանվելով, կարծես, հենց այդ ամբողջական երկին: Որպես օրինակ՝ նա բերեց Կոմիտասի ձայնագրած երգերից «Կուժն առա»-ն և էդ. Միրզոյանի Սիմֆոնիայի երկրորդ մասի սկզբի լարայինների թեման, որը զարգանալով վերածում է լիարժեք, պարային տարրերով օժտված երաժշտության:

Չափազանց կարևոր է Տ. Մանսուրյանի գեղագիտական ըմբռնումներում հնչյունի եզակի արժեքին տրվող ընկալումը, հնչյունի ձայնային որակների տարբերակումը, հնչյունի և լույսի հարաբերակցության հիմնախնդիրը, ինչի վկայությունը կարելի է տեսնել դաշնամուրային Սոնատում և պիեսներում, իսկ ավելի ուշ շրջանի գործերից ճապոնական գեղանկարչությամբ ներշնչված «Թռչնի ուրվանկար», «Երգ, քանդակ և առաջակալ» պիեսներում. «Ես միշտ մտածել եմ, - ասել է մանսուրյան, - որ երաժշտությունը սկիզբ է առնում

¹⁶² Նկատի ունի Կոստանդնուպոլիսը:

¹⁶³ Շարլոտենբուրգից 1914 թ. սեպտեմբերի 25-ին Ա. Չոպանյանին ուղղված նամակից. Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Նամականի, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009, էջ 131:

լռությունից, որ ամենախորհրդավոր և տարողունակ երաժշտությունը լռությունն է, որ իր մեջ ամփոփում է մեծ խորհուրդ, և իր այս խորհուրդը ծնվում է այն պահին, երբ լռության վրա մենք ավելացնում ենք առաջին հնչյունը, առաջին գրգիռը»¹⁶⁴:

Կարևոր է նաև հնչերանգի, տեմբրի նրա ընդգծված զգացողությունը, որը դրսևորվում է նախևառաջ գործիքների նախանձախնդիր ընտրության և զուգորդման մեջ. «Ես Արևելք-Արևմուտք երաժշտական մշակույթների սահմանագծին գտնվող մեկն եմ. կարծում եմ, որ այս հանգամանքը շատ ավելի որոշիչ դեր ունի իմ երաժշտական մտածողության ձևավորման հարցում»¹⁶⁵:

Խորհրդածություններում, որոնք անմիջականորեն կապված են ստեղծագործության հետ, Մանսուրյանը երբեմն սիրում է անդրադառնալ իր վաղեմի նախընտրություններին: Դինամիզմով և եռանդուն պոռթկումներով լի երկերն առավելաբար բնորոշ են ստեղծագործական վաղ շրջանին: Սակայն հետագայում սիմֆոնիկ «Պրեյլյուդները», «Գիշերային երաժշտությունը» ներկայացնում են բոլորովին ուրիշ աշխարհընկալում, գեղագիտական հիմք, մեկնակետ. «արագ» և «դանդաղ» շարժումների համահարթեցում մեկ ընդհանուր հյուսվածքի ներսում, որոնց մեջ նկատելի են թերևս Դեբյուսիի գործերից սերող ընկալումները: Մանսուրյանի այս սիմֆոնիկ երկերը պատկանում են արդեն «դանդաղ երաժշտության» տեսակին: Եվ որքան կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ խորանում են հայեցողական, խոհական տրամադրությունները, այնքան երաժշտությունը «դանդաղում է»: Վերջին տասնամյակներում ստեղծված երկերը մեծավ մասամբ այդպիսին են: Դա չի նշանակում, սակայն, որ այդ երկերը զուրկ են դրամատիզմից, կամային մղումներից: Ամենևին: Կոմպոզիտորն այդ գործերում ընթանում է դեպի հոգեբանական խտացում, գաղափարների և տրամադրությունների ավելի ընդհանրացված գեղարվեստական դրսևորման ձևեր, որոնք արդյունք են համապատասխան գեղագիտության:

Այստեղ անհրաժեշտ է շեշտել մեկ ուրիշ գործոն ևս: Սկսած Քույակյան հայրեններից և Դաշնամուրային սոնատից՝ Տ. Մանսուրյանը հակում է ցուցաբերում տարածական, նոսր հյուսվածքի և ակորդիկայի, իսկ երբեմն էլ առանձին հնչյունի կամ ինտերվալային քայլի, ելևէջի հանդեպ: Այն սերում է, կարծես, Դեբյուսիի «Պրեյլյուդների» հնչյունային թափանցիկությունից, Վեբեռնի պուանտիլիզմից՝ հիմքում ունենալով կոմիտասյան դաշնամուրային «Պարերի» և մեներգերի նվագակցության հյուսվածքը: Տարիներ անց կստեղծի, սակայն, հակադիր հնչյունային

¹⁶⁴ «Տիգրան Մանսուրյան». «Երևան» հեռուստաֆիլմերի ստուդիա (ռեժ.՝ Մ. Վարժապետյան), 1969թ.:

¹⁶⁵ «Կենցաղի ձայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի հետ, տե՛ս «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12. 05. 2009 :

ուղղվածությամբ դաշնամուրային մի տրիպտիքոս, որը կանվանի «Երեք պիես թանձր տոներով»: Ուստի «արագ» և «դանդաղ» երաժշտության ստեղծմանը վերաբերող խոսակցությունը, կոմպոզիտորի կարծիքով, կապված է նախևառաջ երաժշտական հյուսվածքի նոսր կամ խիտ բնույթի հետ: Այդ առումով ուշագրավ է մատետրոյի տված բնորոշումը կոմիտասյան երկերի նկարագրին. «Նրա ստեղծած պարտիտուրների թափանցիկությունը՝ օդեղէն նոսր թուացող հիատածքը, երեկուայ մեր արհեստատուրներին խեղճ ու պակասաւոր էր երևացել: Այս մշակումների առկայութեան շնորհիւ է, որ, կարծես, ի վերջոյ գոյացաւ հայկական երաժշտական սալոնը: <...> Խնդիրն այն է, որ Կոմիտասի երաժշտութիւնը սալոնի հարկադրուած պայմաններին ենթարկուելու պահանջ չունի: Այսօրուայ միջազգային երաժշտութեան չափանիշներից ելնելով՝ նրա երկերն ի զօրու են բացայայտելու հազարամեայ մեր երաժշտութեան խորքը մեկ կողմից, և միւս կողմից, ապագային ուղղուած կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման զօրաւոր հիմք են: Այս ամենի համեմատութեամբ ինչ են իրենցից ներկայացնում կատարուած մշակումները, եթէ ոչ կոմիտասեան արուեստի իւրացման դիմադրութեան միջով անցնելու ևս մի փորձ»¹⁶⁶: Իր վերջին հարցազրույցներից մեկի ընթացքում, դարձյալ անդրադառնալով Կոմիտասի նորարարությանը, մատետրոն նշել է. «Կարող եմ ասել, որ այսօր Կոմիտասի դաշնամուրային այդ փոքր մանրապատումները»¹⁶⁷ ներկայիս երաժշտության դաշնամուրային մտածողության ամենակատարյալ նորարարական գործերի շարքում կարող են դասվել: Այնքան մի ուրիշ ճշմարտության ակունքից են դրանք գոյացել և բացարձակ առնչություն չունեն երկար ժամանակ սալոնի ներսում հղկվող դաշնամուրի հնչողության հետ: Որևէ ընդհանրություն չունեն: Եվ հետևելը Կոմիտասին այսպիսով, պետք է ենթադրել, որ հետևելն է նորագույն երաժշտությանը»¹⁶⁸:

Կոմպոզիտորին գրավել է նաև ժամանակի և տարածության հիմնախնդիրը երաժշտության մեջ: Ըստ Մանսուրյանի՝ ժամանակի ընկալումն ամենամեծ առեղծվածներից մեկն է: Եվ այդ առումով ուշագրավ են նրա արտահայտած մտքերը ֆրանսահայ գրող և գրականագետ Գրիգոր Պըլտյանի հետ՝ «Արվեստի ժամանակը» խորհրդանշական վերնագիրը կրող երկխոսության ընթացքում¹⁶⁹:

¹⁶⁶ Տե՛ս Տ. Մանսուրեան, Կենսանորոգ ոգի // Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և Յօդուածներ երկու գրքով. Գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 10,11:

¹⁶⁷ Նկատի ունի վեց պարերը և յոթ երգերը դաշնամուրի համար:

¹⁶⁸ «Այստեղ և հիմա. Տիգրան Մանսուրյան». ՀՀ հանրային հեռուստատեսություն, 27 հունվարի, 2024:

¹⁶⁹ «Բուն TV» հեռուստաալիքը վավերացրել է երկու արվեստագետների զրույցը և խորհրդածությունները այդ խնդիրների առիթով:

Ակսելով զրույցը Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարից, որը բաղկացած է 24 աղոթքից և նախատեսված է օրվա բոլոր ժամերի ընթացքում աղոթելու համար՝ հատկացնելով յուրաքանչյուր ժամին մեկական աղոթք, զրուցակիցները հանգում են այն գաղափարին, թե արվեստն ունի իր յուրատեսակ ներքին ժամանակը, որը ստեղծվում է արվեստագետ հեղինակի կողմից: Այդ ժամանակն առաձգական է, այն կարող է սեղմվել և, ընդհակառակը, ընդլայնվել, կախված այն հանգամանքից, թե հեղինակն ինչ գեղարվեստական խնդիր է դրել իր առջև: Այդ առումով շատ տեղին էր Մարսել Պրուստի «Կորսված ժամանակը որոնելիս» վեպին անդրադառնալը, որտեղ վարպետորեն և թերևս գրականության մեջ աննախադեպ ներկայացված է գլխավոր հերոսի ժամանակի և տարածության վերապրումը: Նույնը վերաբերում է նաև մահվանը, հոգեվարքին, երբ մեկ վայրկյանում մարդը կարող է վերապրել իր ողջ կյանքը՝ մանկությունից մինչև խոր ծերություն: Այդ կապակցությամբ Տ. Մանսուրյանն անդրադարձավ ռեքվիեմի ժանրին, որը նախատեսված է, կարծես, մի կողմից՝ ապրողներին հաշտեցնել մահվան անխուսափելիության, մյուս կողմից՝ հավերժության, հավիտենականության գաղափարներին: Նրա կարծիքով հոգեհ-անգաստյան արարողությունը, ննջեցելոց պատարագը կոչված է հենց այդ գաղափարը և զգացողությունը փոխանցելու ներկաներին, ապրողներին: Զրույցի ընթացքում Տ. Մանսուրյանը դիմեց նաև իր սիրած թեմաներից մեկին՝ երաժշտարվեստում նոսր և խիտ ժամանակի արտահայտություններին՝ ասելով, որ երաժշտական երկի ներքին ժամանակը շատ ճկուն է, այն ի վիճակի է լինելու շատ փխրուն և թափանցիկ, և հակառակը՝ խտանալու, թանձրանալու՝ արտահայտելով շատ դրամատիկ, նույնիսկ ողբերգական հոգեբանական իրավիճակներ: Շարժման այս երկու բևեռների միջև ընկած ամպլիտուդը հատկապես բնորոշ է արևելյան երաժշտությանը:

Մեկ այլ առիթով նա ասել է. «Երաժշտության մեջ երկու երևույթների հարաբերություն կա, ծայնի և լռության... Ո՞րն է ավելի հարուստ, ի՞նչ է ավելի հագեցած, որի մեջ ավելի խորհուրդ կա... Իմ կարծիքով, հարուստը լռությունն է: Երևի թե այս ամբողջ պրոցեսը, որ կոչվում է ստեղծագործություն, մեկ բացատրություն ունի. դա լռությունը սեփական ճիշդ խախտելու արվեստագետի մոլուցքն է: Երբ ես անցնում եմ այդ սահմանը՝ չգրելուց՝ գրելուն, իմ զգացումն այն է, թե հանցանք եմ գործել, որ վատնել եմ այդքան ժամանակ»¹⁷⁰:

Եվ ահա 2020 թ. վրա հասավ համավարակը: Հայտնի է, որ երաժիշտներն այդ շրջանում դիմում էին տարբեր նախաձեռնությունների՝ մասնագիտական հաղորդակցությունը և հմտությունը չկորցնելու համար: Փաստորեն արդեն հիշատակված «Ձոն լռության» պիեսը հնարավորություն տվեց կոմպոզիտորին ևս մի անգամ արդեն որոշակի վերնագրով արտահայտել այն գեղագիտական հիմնախնդիրը, որը

¹⁷⁰ Մանսուրյան Տ. Ո՞վ է ստեղծագործողը, ինչ է ստեղծագործելը. Կոմպոզիտորի խոհերից // «Սովետական արվեստ», 1982, N 2, էջ 17:

գբաղեցրել է նրան տարիներ ի վեր՝ լուրջան և հնչյունի հարաբերակցության հարցը:

Եվս մի քանի երևույթ կուզենայի նշել Տ. Մանսուրյանի գեղագիտական հայեցակարգի համատեքստում: Դրանց մասին նախորդ գլուխներից մեկում արդեն ասվել է, սակայն իբրև գեղագիտական մոտեցում, կիրառվող սկզբունք, արժե անդրադառնալ դրան ավելի մանրամասնորեն: Նկատի ունեմ հատկապես 1970-ական թթ. գործերում առկա 1) խաղի սկզբունքը, որը, ինչպես արդեն նշվել է, հանդես է գալիս որպես XX դարի արվեստի բնորոշ սկզբունքներից մեկը, 2) արաբեսկայնության սկզբունքը, որը նույնպես ակնհայտորեն դրսևորվում է Մանսուրյանի՝ 1970-ականների կամերային գործիքային-անսամբլային երկերում: Դրանց կարելի է ավելացնել մադրիգալային սկզբունքը, որը կարմիր թելի պես նկատելի է 1970-80-ական թթ. ընթացքում ստեղծված գրեթե բոլոր վոկալ-գործիքային շարքերում: Ուստի նման, բավական երկար և մնայուն հնչյունային աշխարհի պայմաններում ստեղծագործելու արդյունքը թույլ է տալիս բնորոշել այդ գեղագիտական սկզբունքները՝ որպես կարևոր գործոններ: Բնականաբար, դրանք անմիջականորեն ազդել են նաև արտահայտչամիջոցների համակարգի վրա: Ի դեպ, խաղի սկզբունքը, արաբեսկայնությունը և մադրիգալ ժանրի ավանդույթներում սկիզբ առնող ոճական առանձնահատկությունները փոխկապակցված են, լրացնում են մեկը մյուսին, ինչը հստակորեն զգացվում է նաև Մանսուրյանի նույն ժամանակաշրջանին պատկանող սիմֆոնիկ երկերում:

Կարևոր է նաև մեկ այլ հայեցակետ, ինչի մասին կոմպոզիտորը գրել է. «... իմ գործերի մեջ կա երկու տեսակ երաժշտություն, երկու աշխարհ: Մեկը անձնական է, մյուսը՝ ծես, ռիտուալ: Ես այդպես եմ անվանում, չգիտեմ, ճիշտ է: Առաջինում ես եմ, մյուսի մեջ (ծեսի) ես չկամ: Դա էլ, այսինքն, ես եմ, բայց ասես, հայելու մեջ անդրադարձած: <...> Երբ ես գրում էի «Թովմեմը», միտք չունեի ստեղծել ռիտուալ երաժշտություն: Միայն վերջացնելուց հետո զգացի, որ դա այդպիսի երաժշտություն է: Ինչպես և ինձ համար հետո պարզվեց, որ Կրկնակի կոնցերտը անձնական է»¹⁷¹:

Անդրադառնալով իր ստեղծագործական հավատամքի և գեղագիտական հայացքների ձևավորմանը՝ Մանսուրյանը բազմիցս նշել է իր սերը առ Կլոդ Դեբյուսիի երաժշտական աշխարհը՝ ասելով, որ նորագույն երաժշտությունը սկսվում է Դեբյուսիից. «Այն, ինչ կատարեց Դեբյուսին, հակադրվում է նախևառաջ գերմանական երաժշտության մեջ հաստատված, թվում էր թե, անսասան սկզբունքներին (գիտենք, որ նա երիտասարդ տարիներին հիմնովին անցել է վագներյան երաժշտության միջով)՝ ժխտելով դասական երաժշտության մեջ կազմավորված ձևակառուցողական, ժանրային և սրանց հետ կապված

¹⁷¹ Նույն տեղում, էջ 18:

արտահայտչամիջոցների համակարգը»¹⁷²: Մանսուրյանն ընդգծել է, որ Դեբյուսին որպես կոմպոզիտոր կայացել է՝ դիմելով մի կողմից՝ ֆրանսիական Բարոկկոյի ներկայացուցիչների՝ Ռամոնի և Կուպերենի ավանդույթներին, մյուս կողմից բացահայտել է եվրոպացի երաժիշտների համար Հեռավոր Արևելքի երաժշտական մշակույթի հարուստ ժառանգությունը, որը հիմնվում էր գեղարվեստական ժամանակի և տարածության բոլորովին այլ գեղագիտական սկզբունքների վրա: 1889թ. համաշխարհային ցուցահանդեսի օրերին, ծանոթանալով Յավայից ժամանած գամելանների համույթի ներկայացրած երաժշտությանը, Դեբյուսին հրապուրվել է այդ երաժշտության ձայն-եղանակային ուրույն կառուցվածքով, ինքնօրինակ ռիթմերով և տեմբրային երանգավորմամբ, ինչն իսպառ ջնջում էր եվրոպացի երաժշտի դարավոր լսողական փորձը՝ ներկայացնելով անծանոթ, նոր հնչողությունների և երաժշտամտածողության մի աշխարհ: Այստեղից էլ՝ Դեբյուսիի երաժշտության մեջ լայնորեն կիրառված պենտատոնիկայի, ամբողջ տոնային հնչյունակարգերի ներմուծումը: Դասական ժանրերի (սոնատ, կվարտետ և այլն) նրա նորովի մեկնաբանումը, սիմֆոնիա ժանրի մերժումը որպես այդպիսին, ծրագրայնության մասին առաջ քաշած սեփական պատկերացումը բնականաբար մեծ աղերսներ ունեին գեղանկարչական իմպրեսիոնիզմի նորարարական ընկալումների հետ:

Խոսելով Իգոր Ստրավինսկու ազդեցության մասին՝ Մանսուրյանը նշել է. «Ստրավինսկու ստեղծագործության մեջ ինձ շատ է տպավորել նրա մտածողության պարադոքսալիզմը, հատկապես վաղ, այսպես կոչված «ռուսական» շրջանի երկերում, ինչպես նաև վերջին շրջանի գործերից՝ “Requiem Canticles”-ում»¹⁷³:

«Ինձ մեծապես հարստացրել է բարեկամությունը ականավոր երաժշտագետ Միխայիլ Սեմյոնովիչ Դրուսկինի հետ, ում նվիրել եմ «Սրնգահար լուսին» մադրիգալը և չորս մանրանվագները դաշնամուրի համար: Երաժիշտ, որը որպես դաշնակահար աշակերտել է Արտուր Շնաբելին, անձամբ շփվել Ստրավինսկու և շատ ուրիշ մեծերի հետ: Եղել է Ստրավինսկու դաշնամուրային Կոնցերտի առաջին կատարողը Գերմանիայում¹⁷⁴: Կուզենայի նաև հիշել Ֆիլիպ Մոխեսեիչ Հերշկովիչին¹⁷⁵, որի տանը բախտ եմ ունեցել հյուրընկալվելու, ինչպես և

¹⁷² Կոմպոզիտորի և հեղինակի գրույցից, դեկտեմբեր, 2022:

¹⁷³ Կոմպոզիտորի և հեղինակի գրույցից, դեկտեմբեր, 2022:

¹⁷⁴ Բեռլին, 1932թ.:

¹⁷⁵ Ֆիլիպ Մոխեսեիչ Հերշկովիչ (Гершкович, Herschkowitz, 1906–1989) – ռումինական, ավստրիական և ռուսական կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտագետ, «Նոր վիեննական դպրոցի» ժառանգորդ և հետևող: Սովորել է Յասսիի և Վիեննայի կոնսերվատորիաներում, 1929—1931 թթ. աշակերտել է Ա. Բերգին, իսկ 1934—1939 թթ.՝ Ա. Վեբերնին: 1940-ին գաղթել է Խորհրդային Միություն: 1960-ական թթ. նոր վիեննական դպրոցի մասին դասախոսություններով հանդես է եկել Լենինգրադում, Կիևում և Երևանում, հոդվածներ տպագրել Տարտուի համալսարանի գիտական ժողովածուում: Եղել է 1960-ականների ստեղծագործական երիտասարդության

ինքը՝ մեր տանը: Հերշկովիչը եղել է նոր վիեննական դպրոցի ավանդույթների անմիջական կրողը, աշակերտել է Բերգին և Վեբերնին: Եղել են Հերշկովիչի դասախոսությունների նախաձեռնողը Երևանի կոնսերվատորիայում, ինչին ընդառաջել և աջակցել է Լ.Մ. Սարյանը», - նշում է կոմպոզիտորը: Այդ շփումները զգալիորեն ազդել են Մանսուրյանի գեղագիտական հայացքների ձևավորման վրա:

Մի առիթով Տիգրան Մանսուրյանն ասել է, որ կուզենար «երաժշտության մեջ հասնել այն մաքրության, ոգեշնչվածության, ազգայինի այն արտահայտչականության, որը պարփակված է հայկական ճարտարապետության մեջ, մեծագույնին՝ հայ արվեստի տեսակների մեջ»¹⁷⁶: Այդ խոսքերը լավագույնս բնորոշում են մանսուրյանի գեղագիտական տեսլականը, որն իր բազում դրսևորումներն է ստացել նրա տարբեր ժանրերի գործերում:

Ներկայացուցիչներ Ա. Վոլկոնսկու, Է. Դենիսովի, Ա. Շնիտկեի, Ն. Կարետնիկովի, Վ. Սուսլինի, Մ. Պեկարսկու և այլոց ոչ պաշտոնական ուսուցիչը, ում երախտագիտությամբ են հիշում աշակերտները: 1987-ին վերադարձել է Վիեննա:

¹⁷⁶ Берко М. Тигран Мансурян // «Музыка республик Закавказья». Тбилиси, «Хеловнеба», 1975. С. 123.

Վերջաբան

Ամփոփելով, այնուամենայնիվ, ականա հարցեր են առաջ գալիս: Եթե հետևենք մեր միջնադարյան «Հարցմանց գրքերի» շարադրման սկզբունքին, ապա կարելի է այսպիսի ձև հաղորդել դրանց.

– Ո՞վ է ի վերջո Տիգրան Մանսուրյանը:

Հիրավի մեծ մտածող, գեղագետ, իր ժողովրդի ճակատագրով ապրող ազգային մշակութային գործիչ: Միաժամանակ գերզգայուն ու նրբազգաց հոգու տեր անձնավորություն, ով անցել է ծանր գոյութենական դժվարությունների միջով, լուռ ու մշտապես աննկուն մաքառել է իր երաժշտության մեջ գեղարվեստական ճշմարտացիության և ազատ ներշնչանքի հանդեպ հավատարմության համար: Նպատակ ունենալով արվեստում նվաճել իր համար նշված բարձունքները, տևականորեն կատարելագործվելով և նոր էջեր բացելով ստեղծագործական ճանապարհին՝ նա հասել է այսօրվա իր բեղուն հասունությանը:

– Ինչպիսի նկարագրի տեր արվեստագետ է:

Ասպարեզի վրա է նրա հսկայաձավալ ժառանգությունը, որը շարունակում է համալրվել: Նրա բազմաժանր ընդգրկուն ստեղծագործությունը, որը ներթափանցված է ազգային մելոսի տարբեր շերտերից սերող տարրերով, միջազգային նորագույն երաժշտալեզվի և արտահայտչամիջոցների հետ փայլուն սինթեզի բազմաթիվ օրինակներ է ներկայացնում: Տիգրան Մանսուրյանի անհատականության գեղարվեստական դրսևորումները, երաժշտալեզվի, ոճի ինքնատիպությունն ուշադրություն են սևեռում նրա գործերի վրա համայն աշխարհում՝ գրավելով ոչ միայն միջազգային համարում ունեցող մենակատարներին, այլ նաև ստեղծում է լայն ունկնդրողական լսարան, որը շարունակում է աճել և ընդլայնվել:

- Ո՞վ է մաեստրոյի համար Կոմիտասը:

Ուզում եմ ինքս պատասխանել հենց իր՝ մաեստրո Մանսուրյանի՝ Կոմիտաս Վարդապետի ուսումնասիրությունների և հոգվածների երկհատորյակի ներածականի համար ընտրած վերնագրով. Կենսանորոգ ոգի: Այո, նախևառաջ՝ կենսանորոգ ոգի, որն ապրել է այդ զարմանահրաշ երաժշտի մեջ և պայմանավորել նրա բազմակողմանի գործունեությունը:

«Կոմիտասի նկատմամբ իմ սերը ինձ ստիպել է նայել այն ուղղությամբ, որ ուղղությամբ նայել է ինքը՝ Կոմիտասը: Ինձ հարկավոր էր որպես արվեստագետ հենվել իմ ժառանգական երաժշտական հիշողության վրա: Այսինքն՝ չփնտրել ինչ-որ տեղ, այլ գտնել այն, ինչ ներդրված է իմ ժողովրդի երաժշտության մեջ և ունկնդիր լինել նրան: Ես հետևել եմ ավանգարդ երաժշտությանը, բայց երբեք չեմ մոռացել, որ տուն ունեմ, որտեղ տան տերը Կոմիտասն է: Ես ինձ համարում եմ Կոմիտասի ընտանիքի զավակը», - նշել է կոմպոզիտորը հարցազրույցներից մեկի ընթացքում:

- Ովքեր են ի վերջո բոլորից շատ ազդել նրա ստեղծագործական ձևավորման վրա:

Բացի Կոմիտասից, ակներևաբար Մանսուրյանի համար երաժշտարվեստում կարևոր ուղենիշ է եղել Դեբյուսին, ինչը նա մշտապես նշել է, ինչպես նաև՝ Դյուֆային, Ջեզուալդոն, Մոնտեվերդին, իսկ նորերից՝ Բարտոկը, Ստրավինսկին, Վեբերնից մինչև Բուլեզ և Տակեմիցու: Այսօրվա կոմպոզիտորներից առավել ուշադիր հետևում է հարավկորեացի կոմպոզիտոր Ունսուկ Չինի ստեղծագործությանը: Իսկ հայ կոմպոզիտորներից նշում է Ռոմանոս Մելիքյանին և իրենից հետո ծնված 10-12 հրաշալի ստեղծագործությունները: Այդ փոքր թվի մեջ, անշուշտ, Ղ. Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն, Միրզոյանի լարային Կվարտետը և Սիմֆոնիան, Բաբաջանյանի Տրիոն և Ջութակի Սոնատը և այսպես...

Անցած ուղին կոմպոզիտորին ընձեռել է բազմաթիվ հիշարժան հանդիպումներ հայոց մեծերի (Մ. Սարյան, Ա. Խաչատրյան, Ե. Քոչար, Վ. Աճեմյան, Հ. Ղափլանյան, Ս. Փարաջանով, Հ. Մալյան, Մ. Ավետիսյան, Հ. Հակոբյան), ռուս և արևմտաեվրոպացի նշանավոր կոմպոզիտորների (Դմիտրի Շոստակովիչ, Էդիտն Դենիսով, Ալֆրեդ Շնիտկե, Անդրեյ Վոլկոնսկի, Արվո Պյարտ, Վալենտին Սիլվեստրով, Պիեռ Բուլեզ, Լուչանո Բերիո, Պոլ Մեֆանո, Քշիշտոֆ Պենդերեցկի) և երաժիշտ-կատարողների հետ (Օլեգ Կազան, Նատալյա Գուտման, Ալեքսեյ Լյուբիմով, Իվան Մոնիգետտի, Կարինե Գեորգյան, Քիմ Քաշաշյան, Պատրիսիա Կոպաչինսկայա, Անյա Լեխներ, Ալեքսանդր Ռուդին, Լեոնիդաս Կավակոս, Յան Գարբարեկ, Ռոբին Շալկովսկի, Hilliard ensemble, Rosamunde քառյակ): Այդ հանդիպումներից յուրաքանչյուրն անմոռանալի է: Նրա պարտիտուրները մեկնաբանել են այնպիսի

դիրիժորներ, ինչպիսիք են Գեննադի Ռոժդեստովենսկին, Վլադիմիր Ֆեդոսենը, Ֆիլիպ Հերեվեգեն, Ռիկարդո Մուտին, Դենիս Ռասել Դևիսը, Սեմիոն Բիչկովը: Սակայն Մանսուրյանի երկերի մեկնաբանման գործում առաջնակարգ նշանակություն են ունեցել և շարունակում են ունենալ հայ երաժիշտ-կատարողները, որոնցից շատերին նա նվիրել է մի շարք երկեր: Դրանց թվում՝ դիրիժորներ Զարեհ Սահակյանցը, Դավիթ Խանջյանը և Զավեն Վարդանյանը, Էդվարդ Թոփչյանը և Սերգեյ Սմբատյանը, ինչպես նաև մենակատարներ՝ Վահագն Ստամբուլցյանը և Մեդեա Աբրահամյանը, Ռուբեն Ահարոնյանն ու Անուշ Նիկողոսյանը, Արտաշես Մկրտչյանն ու Յանա Դարյանը, Հայկ Կազազյանը, Կոմիտասի անվան քառյակը, Արթուր Ավանեսովը և Հայկ Մելիքյանը, երգիչներ՝ Գոհար Գասպարյանը և Արաքս Մանսուրյանը, Գուրգեն Բավեյանը և Աքսել Դավեյանը: Մեծ է նաև հայ կատարողական կոլեկտիվների՝ ինչպես, օրինակ, Հայաստանի ազգային ֆիլհարմոնիկ, պետական սիմֆոնիկ և պետական կամերային նվագախմբերի վաստակը մանեստրոյի երկերի մեկնաբանման գործում: Տարիների բեղմնավոր ստեղծագործական համագործակցության արդյունքում Հայաստանի և Երևանի պետական կամերային երգչախմբերի հետ խմբավարներ Ռոբերտ Մլքեյանի, Հարություն Թոփիկյանի և Քրիստինա Ոսկանյանի ղեկավարությամբ երևան եկան կոմպոզիտորի խմբերգային երկերի բարձրորակ ձայնագրություններ:

- Ինչ է իր համար երաժշտությունը:

«Երաժշտություն գրելն ինձ համար գործ չէ: Ես եմ: Ես ապրում եմ: Անհնար է ապրել առանց երաժշտություն գրելու: Ինչպե՞ս է լինում, որ երաժշտությունը հենց ինքդ ես: Նույնականացման ամենահարազատ կետն է. բաժանարար որևէ միջոց, որևէ պայման չկա: Երբ չեմ գրում, խեղդում է ունայնության զգացումը: Ամենակարևորը՝ մարդ պիտի կարողանա իր ստեղծագործությամբ ճիշտ արտահայտել իրականությունը: Ճանաչի ինքն իրեն»:

Այս խոսքերի մեջ է կոմպոզիտորի հավատամքը:

Այսօր Տիգրան Մանսուրյանը վայելում է հիրավի համաժողովրդական սեր և հարգանք: Նա արժանացել է բազմաթիվ պետական պարգևների՝ շքանշանների, մեդալների, մրցանակների: Նա ՀՀ ժողովրդական արտիստ է, երեք Պետական մրցանակների դափնեկիր: Տիգրան Մանսուրյանի «Ռեքվիեմ»-ը Grammy 60-րդ մրցանակաբաշխության նոմինանտ է եղել 3 անվանակարգերում, որոնցից առաջինը՝ «Լավագույն ժամանակակից դասական կոմպոզիտոր» անվանակարգն էր: Արթիկի մշակույթի կենտրոնը կոչվել է իր անունով: Կողբ գյուղի երաժշտական դպրոցը նույնպես Ս. Մանսուրյանի անունն է կրում: Կալիֆոռնիայի UCLA համալսարանի երաժշտական միավորումը հիմնել է Ս. Մանսուրյանի անվան կոմպոզիտորական երիտասարդական մրցույթ, իսկ 2023 թ. Երևանում «Կողբ» հիմնադրամը հիմնել է կոմպոզիտորական արվեստի Տիգրան Մանսուրյանի անվան

ամենամյա միջազգային մրցույթ, որն ուղղված է հատկապես հայ դասական բանաստեղծության և երաժշտության խաչմերուկում ստեղծվող գործերը խրախուսելու նպատակով:

Տիգրան Մանսուրյանը մշտապես ստեղծագործական գործընթացի մեջ գտնվող հիրավի մեծ մշակ է: Տարիներ շարունակ վաղ առավոտյան արթնանալով և նստելով դաշնամուրի առջև՝ նա աշխատում է ամեն օր՝ ցուցաբերելով ներքին կարգապահության զարմանալի, եթե չասենք՝ նախանձելի օրինակ, առանց ինչի հնարավոր չէր լինի իրականացնել այն բազմաթիվ պատվերները, որոնք նա ստանում է աշխարհի տարբեր հեղինակավոր հրատարակչություններից կամ աշխարհահռչակ կատարողներից: Իր առօրյան աչքի է ընկնում ճգնավորական ժուժկալությամբ: Քրիստոնեական խոնարհությամբ նա ծառայում է իր սիրած գործին, կատարում իր առաքելությունն այս աշխարհում՝ նվիրելով մեզ բոլորիս մնայուն արժեք հանդիսացող իր արվեստը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տիգրան Մանսուրյանը (ծնվ. 1939) ներկայումս միջազգայնորեն առավել հայտնի հայ կոմպոզիտոր է, պետական մրցանակների և այլ խոշոր մրցանակների դափնեկիր, Հայաստանի ժողովրդական արտիստ, Երևանի պետական կոնսերվատորիայի նախկին ռեկտոր (1992–95): Նրա երաժշտությունն ամբողջ աշխարհում կատարվում է նշանավոր երաժիշտների կողմից: Նրա ստեղծագործությունը գրավում է հայ և օտարազգի երաժշտագետների ուշադրությունը, Ինքը՝ կոմպոզիտորը, հաճախ է հանդես գալիս լրատվամիջոցներում՝ արտահայտելով իր տեսակետներն ու կարծիքները մասնագիտական և ավելի ընդհանուր (փիլիսոփայական, գեղագիտական) հարցերի շուրջ: Այնուամենայնիվ, Մանսուրյանի ողջ ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկող հատուկ մենագրություն առայժմ չէր գրվել: Այս բացը լրացնելու նպատակ ունի ներկա գիրքը:

Իր ստեղծագործական ուղու արշալույսին Մանսուրյանը հանդես եկավ որպես նեոկլասիցիզմի տեխնիկապես հմուտ հետևորդ: Նրա նվագախմբային «Պարտիտան» (կոնսերվատորիայի ավարտական դիպլոմային աշխատանք, 1965) ցույց է տալիս Ստրավինսկու, Բարտոկի և Միրզոյանի ազդեցությունը: Դրանից կարճ ժամանակ անց եկավ ավանգարդ կոմպոզիտորական տեխնիկայով և ոչ ավանդական գործիքային համույթներով տարվելու շրջանը: Այդ տարիներին Մանսուրյանի վրա ազդեցության հիմնական աղբյուրներն էին Դեբյուսին, Վեբերնը և Բուլեզը: Իր հետևյալ երկերով՝ Սոնատ (1967) և Երեք պիես (1971) դաշնամուրի համար, «Արաբեսկների» երկու տետր տարբեր գործիքային անսամբլների համար (1969, 1970), «Interieur» լարային քառյակի համար (1972), նա հաստատեց իր տեղը ոչ կոնֆորմիստ կոմպոզիտորների շարքում (Անդրեյ Վոլկոնսկի, Էդիսոն Դենիսով, Ալֆրեդ Շնիտկե, Սոֆյա Գուբայդուլինա, Վալենտին Սիլվեստրով, Արվո Պյարտ), ովքեր ընդդիմանում էին խորհրդային պաշտոնական մշակութային քաղաքականությանը: Միևնույն ժամանակ նա զարգացնում էր իր ստեղծագործության ազգային գիծը, որը տանում է դեպի հայ արվեստի դարավոր ավանդույթները. «Չորս Հայրեն» ծայնի և դաշնամուրի համար (1967 թ.), «Երեք ասացված» a cappella խառը

երգչախմբի համար Կոստան Զարյանի խոսքերով (1969 թ.), և այլն: Մանսուրյանն այս երկերում առաջնորդվել է Կոմիտասով, ով նրա համար կմնա ամենաբարձր, անգերազանցելի օրինակը:

1970-ականների կեսերից մինչև 1980-ականների սկիզբը Մանսուրյանը գրել է մի քանի նշանակալի գործեր, որոնք համադրում են իր ստեղծագործական նկարագրի տարբեր կողմերը. նեո-իմպրեսիոնիստական նրբագեղ «Պրելյուդները» նվագախմբի համար (1975) և «Թովեմ»-ը («Հմայություն») 15 կատարողների համար (1979), կոնցերտներ թավջութակի և նվագախմբի համար (Շոստակովիչի հիշատակին, 1976), թավջութակի և լարայինների համար (1978), Կրկնակի կոնցերտ ջութակի, թավջութակի և լարայինների համար (1979), Կոնցերտ ջութակի և լարայինների համար (1981). այս բոլոր գործերը վկայում են նրա տաղանդի գերակշռող քնարական բնույթի և հայկական մելոսի էության նրա խոր ընկալման մասին: Մանսուրյանի նվագախմբային գլուխգործոցը «Գիշերային երաժշտություն»-ն է (1980)՝ իրապես սիմֆոնիկ ծավալով մի ստեղծագործություն, որն անչափ հարուստ է երաժշտական բովանդակությամբ:

1980 թվականին Մանսուրյանը, իր իսկ խոսքերով, «փակեց իր հաշիվները» ավանգարդի հետ: Այդ ժամանակվանից ի վեր նրա ոճը, թեև դեռ նուրբ և հիմնականում քնարական, դարձել է ավելի ավանդական՝ ազգային տարրն ու կարոտի զգացումն ավելի ընդգծելու միտումով. «Մայրամուտի երգեր»՝ Համո Սահյանի խոսքերով (1982) և «Երկիր Նաիրի»՝ Վահան Տերյանի խոսքերով (1984) վոկալ շարքերը, «Որովհետև ես հույս չունեմ» 15 կատարողի համար (1982), Կոնցերտ թավջութակի և փողայինների համար (1983), հինգ Բագատել դաշնամուրային տրիոյի համար (1985)... Նրա հետագա նվաճումները ներառում են “Ars poetica” երգչախմբային կոնցերտը՝ ըստ Եղիշե Զարենցի ոտանավորների (1997–2000), «Հավատով խոստովանիմ»՝ ըստ 12-րդ դարի սբ. Ներսես Շնորհալի կաթողիկոսի աղոթքների (երկու կանտատներ, 1998 և 2018), ջութակի կոնցերտ «Չորս խոհական երգեր» (2006), թավջութակի կոնցերտ “Ubi est Abel frater tuus?” («Ո՞ր է Հաբել եղբայր քո»), (2010), «Ռեքվիեմ»՝ մեներգիչների, երգչախմբի և լարայինների համար (2011), որում լատինական սգո պատարագի ամբողջական տեքստը համակցված է միջնադարյան հայկական եկեղեցական երգեցողության և Կոմիտասի ավանդույթների հետ, «Ռոմանս»՝ ջութակի և լարայինների համար (2011), Կոմիտասի հիշատակին նվիրված “Sonata da chiesa”-ն՝ ալտի և դաշնամուրի համար (2015):

Մանսուրյանի նշված, ինչպես նաև մի շարք այլ ստեղծագործությունների մեծ մասը ճանաչվել է ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս, մասնավորապես բարձրակարգ երաժիշտների մեկնաբանությունների շնորհիվ:

Մանսուրյանի վերջին տարիների հիմնական գործերն են՝ «Քավարան», ըստ Դանթե Ալիգիերիի «Աստվածային կատակերգության» համանուն մասից քաղված խոսքերի (2021), «Օրիններգ -Նաւապետ

բարի»՝ ըստ սբ. Մեսրոպ Մաշտոցի շարականի (2022), երկուսն էլ՝ բարիտոնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար, «10 հայրեն սիրոյ, պանդխտութեան և լուսնեակ գիշերների», a cappella խառը երգչախմբի համար (2023-24):

Կոնցերտային ժանրերի հետ մեկտեղ՝ 1964-ից սկսած մինչև 1980-ականների կեսերը Մանսուրյանը ստեղծել է մի շարք ֆիլմերի պարտիտուրներ՝ համագործակցելով հայ նշանավոր կինոռեժիսորների հետ, ինչպիսիք են Հենրիկ Մալյանը, Ալբերտ Մկրտչյանը, Բագրատ Հովհաննիսյանը, Սերգեյ Իսրայելյանը: Առանձնահատուկ նշանակություն ունի նրա սաունդթրեքը Սերգեյ Փարաջանովի հայտնի «Նուան գույնը» («Սայաթ-Նովա») ֆիլմի համար (1969):

Սույն մենագրությունը բաղկացած է ինը գլուխներից՝ նախաբանով և վերջաբանով: Առաջին գլուխը նվիրված է Մանսուրյանի կենսագրությանը: Երկրորդ գլուխը քննարկում է նրա երաժշտության կապերը 20-րդ դարի երաժշտական ժառանգության հետ: Հետևյալ հինգ գլուխները նվիրված են Մանսուրյանի ստեղծագործության առանձին ժանրերին՝ վոկալ-կամերային (գլուխ 3), մենակատար և կամերային գործիքային (գլուխ 4), երգչախմբային և վոկալ-նվագախմբային (գլուխ 5), գործիքային կոնցերտներին (գլուխ 6) և նվագախմբային երկերին (գլուխ 7): Ութերորդ գլուխը վերաբերում է Մանսուրյանի կինոերաժշտությանը: Իններորդ գլխի թեման կոմպոզիտորի գեղագիտական հայացքներն են: Վերջապես, եզրակացությունը, ընդօրինակելով միջնադարյան «Հարցմանց գրքերը», նպատակ ունի հիմնավորելու Մանսուրյանի անհատականության յուրահատկությունը, նրա ստեղծագործության կարևորությունը և ժամանակակից հայ մշակույթի մեջ ունեցած ներդրումը:

Մանսուրյանի հեղինակած ստեղծագործությունները հայ ժամանակակից երաժշտական մշակույթում ձևավորել են յուրահատուկ դպրոց, ոճ և ճաշակ, որոնք կարելի է անվանել մանսուրյանական: Այն հիմնված է բաց մտածողության, արվեստագետի ներաշխարհի նկատմամբ ուշադրության, ազգային և համաշխարհային նորարարական սինթեզի վրա: Մանսուրյանի արվեստը խորապես ազդել է հետագա սերունդների կոմպոզիտորների վրա և շարունակում է ներազդել առ այսօր:

Գիրքը պարունակում է երաժշտական օրինակներ և լուսանկարներ, այդ թվում՝ նախկինում չիրապարակված:

ANNA AREVSHATYAN TIGRAN MANSURIAN

SUMMARY

Tigran Mansurian (b. 1939) is a leading contemporary Armenian composer, laureate of State Prizes and other major awards, People's Artist of Armenia, former Rector of the Yerevan State Conservatoire (1992–95). His music is performed worldwide by outstanding musicians. His oeuvre attracts the attention of Armenian and foreign music scholars; the composer himself often appears in media, expressing his views and opinions on professional and more general (philosophic, aesthetic) issues. Still, there is no special monograph covering the whole of Mansurian's creative legacy. The present book is intended to fill this gap.

At the dawn of his career, Mansurian appeared as a technically adept follower of neoclassicism; his orchestral *Partita* (Conservatoire graduation work, 1965) shows the influence of Stravinsky, Bartók, and Mirzoyan. Shortly thereafter came the period of fascination with the avant-garde compositional techniques and non-traditional instrumental ensembles. During those years the principal sources of influence on Mansurian were Debussy, Webern, and Boulez. With such compositions as the Sonata (1967) and *Three Pieces* (1971) for piano, two cycles of *Arabesques* for different instrumental ensembles (1969, 1970), *Intérieur* for string quartet (1972), he confirmed his place among non-conformist composers (Andrey Volkonsky, Edison Denisov, Alfred Schnittke, Sofiya Gubaydulina, Valentin Silvestrov, Arvo Pärt), opposed to the official Soviet culture policy. At the same time, he was developing the national line of his oeuvre stretching back to the age-old traditions of Armenian art: *Four Hayrens* for voice and piano (1967), *Three Tales* for unaccompanied choir to words by Kostan Zarian (1969), etc. In these works, Mansurian was guided by Komitas, who would remain for him the highest, unsurpassed model.

Between the mid-1970s and early 1980s, Mansurian wrote several important works synthesizing different aspects of his creative persona: refined neo-impressionistic *Preludes* for orchestra (1975) and *Tovem* ('Incantation') for 15 players (1979), concertos for cello and orchestra (in memory of Shostakovich, 1976), cello and strings (1978), Double Concerto for violin, cello and strings (1979), Concerto for violin and strings (1981) – all these works testifying to the predominantly lyrical nature of his talent and to his deep insight into the essence of Armenian melos. Mansurian's weightiest orchestral masterpiece is *Night Music* (1980) – a piece of truly symphonic scope, outstandingly rich in terms of musical substance.

By 1980 Mansurian, in his own words, 'settled his accounts' with the avant-garde. Since that time his manner, though still refined and predominantly lyrical, has become more traditional, with a more pronounced tendency to underscore the national element and the feeling of nostalgia: vocal cycles *Songs*

at Dawn to words by Hamo Sahian (1982) and *Land of Nairi* to words by Vahan Terian (1984), *Because I Don't Hope* for 15 players (1982), Concerto for cello and winds (1983), *Five Bagatelles* for piano trio (1985)... His subsequent achievements include the choral concerto *Ars poetica* to verses by Yeghishe Charents (1997–2000); *I Confess With Faith* to words by the 12th century Catholicos St Nerses Shnorhali (two chamber cantatas, 1998 and 2018); violin concerto *Four Serious Songs* (2006); cello concerto *Ubi est Abel frater tuus?* (2010); *Requiem* for solo voices, choir and strings (2011), in which the full text of the Latin mass for the dead is combined with the music rooted in medieval Armenian church chant and the works of Komitas; *Romance* for violin and strings (2011); *Sonata da chiesa* in memory of Komitas for viola and piano (2015). Most of the mentioned, as well as a number of other compositions by Mansurian have been recognized not only in Armenia, but also far beyond its borders, particularly due to the interpretations of high-profile musicians. Mansurian's major works of recent years include *Purgatorio* for baritone, choir and orchestra to words by Dante Alighieri (2021), *Hymn – Good Helmsman* to words by St Mesrop Mashtots (2022), and *Ten Hayrens of Love, Wandering, and Moonlit Nights* for unaccompanied choir (2023–24).

Alongside with the music for concert performance, Mansurian until the mid-1980s composed a number of film scores, collaborating with such prominent Armenian film directors as Henrik Malian, Albert Mkrtchian, Bagrat Hovhannisian, Sergey Israelian. Of special importance is his soundtrack to Sergey Parajanov's famous film *The Colour of Pomegranates*/*"Sayat Nova"* (1967).

The present monograph consists of nine chapters with preface and conclusion. The first chapter sketches Mansurian's biography. The second chapter discusses his music's connections with the 20th century musical heritage. The following five chapters are dedicated to particular genres of Mansurian's oeuvre: chamber vocal (chapter 3), solo and chamber instrumental (chapter 4), choral and vocal-orchestral (chapter 5), instrumental concerto (chapter 6), and orchestral (chapter 7). The eighth chapter deals with Mansurian's film music. The subject matter of the ninth chapter is the composer's aesthetic outlook. Finally, the conclusion, imitating the medieval 'Books of Questions and Answers', is intended to substantiate the uniqueness of Mansurian's personality, the importance of his oeuvre and of his contribution to contemporary Armenian culture.

The musical works produced by Mansurian have formed in contemporary Armenian culture a very special trend, flavour and style, which can be termed "Mansurianist". It is based on an open-minded mentality, on a close attention to the artist's inner world, on an innovatory synthesis of the national and the global. Mansurian's art has deeply influenced the composers of subsequent generations and continues to make its powerful impact.

The book contains music examples and photographs, including previously unpublished ones.

АННА АРЕВШАТЯН ТИГРАН МАНСУРЯН

РЕЗЮМЕ

Тигран Мансурян (р. 1939) - виднейший современный армянский композитор, лауреат государственных премий, обладатель различных орденов, медалей, народный артист республики, ректор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса (1992–95). Его музыка исполняется во многих странах, привлекая выдающихся исполнителей. О его творчестве пишут армянские и зарубежные музыковеды; сам композитор много раз высказывался в СМИ на профессиональные и более общие (мировоззренческие, эстетические) темы. При этом обобщающей фундаментальной монографии о Мансуряне еще не было. Настоящая работа восполняет этот пробел.

На заре своей композиторской деятельности Мансурян проявил себя как приверженец неоклассицизма; его «Партита» для оркестра (дипломная работа, 1965) отмечена влиянием Стравинского, Бартока, Мирзояна. Вскоре после этого наступил период увлечения новейшими авангардными техниками и нетрадиционными инструментальными составами. В этот период важными источниками влияния на Мансуряна были Дебюсси, Веберн, Булез; такими произведениями, как Соната (1967) и Три пьесы (1971) для фортепиано, два цикла «Арабесок» для разных инструментальных составов (1969, 1970), «Интерьер» для струнного квартета (1972), он утвердил свое место в ряду композиторов-нонконформистов (Андрей Волконский, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт), противостоявших советскому официозу. Одновременно он развивал в своем творчестве национальную линию, восходящую к исконным традициям армянского искусства: «Четыре айрена» для голоса с фортепиано (1967), «Три сказа» для смешанного хора а саррелла на стихи Костана Заряна (1969) и др. В этих сочинениях Мансурян ориентировался на Комитаса, который навсегда остался для него высшим, непревзойденным образцом.

Между серединой 1970-х и началом 1980-х из-под пера Мансуряна вышли значительные сочинения, синтезирующие разные грани его творческой индивидуальности: утонченно-импрессионистские «Прелюдии» для оркестра (1975) и Товет («Заклинание») для 15 исполнителей (1979); концерты для виолончели с оркестром (памяти Шостаковича, 1976), для виолончели и струнных (1978), двойной концерт для скрипки, виолончели и струнных (1979) и для скрипки и

струнных (1981), выразительно свидетельствующие о преимущественно лирической природе дарования Мансуряна и о его глубоком проникновении в суть армянского мелоса. Вершина оркестрового творчества композитора – симфоническая по своим масштабам и многогранности музыкального содержания «Ночная музыка» для оркестра (1980).

К 1980 году Мансурян, по его собственным словам, «окончательно рассчитался с авангардом». С этого времени его манера, оставаясь в целом утонченно-камерной, становится более традиционной, тенденция к подчеркиванию национального элемента и ностальгических настроений – еще более ярко выраженной: вокальные циклы «Песни на закате» на стихи Амо Сагияна (1982) и «Страна Наири» на стихи Ваана Теряна (1984), «Ибо я не надеюсь» для 15 исполнителей (1982), Концерт для виолончели и духовых (1983), «Пять багателей» для фортепианного трио (1985)... К вершинам более позднего творчества Мансуряна относятся хоровой концерт «Ars poetica» на стихи Егише Чаренца (1997–2000); две кантаты для разных составов на слова св. Нерсеса Шнорали (XII век) «Исповедуюсь с верой» (1998 и 2018); скрипичный концерт «Четыре серьезные песни» (2006); виолончельный концерт «Где брат твой Авель?» (2010); Реквием для певцов-солистов, хора и струнных (2011), где полный текст римско-католической мессы по усопшим сочетается с музыкой, которая по своему мелодико-гармоническому складу восходит к средневековым армянским духовным песнопениям и к творчеству Комитаса; «Романс» для скрипки и струнных (2011); «Sonata da chiesa» памяти Комитаса для альта и фортепиано (2015). Большинство упомянутых, равно как и ряд других работ Мансуряна получили признание не только в Армении, но и далеко за ее пределами, в частности благодаря интерпретациям музыкантов мирового класса. Среди крупных достижений Мансуряна недавних лет – «Чистилище» для баритона, хора и оркестра на стихи Данте (2021), «Гимн – Добрый кормчий» на слова св. Месропа Маштоца (2022) и «10 айренов любви, скитальчества и лунных ночей» для хора a cappella (2023-24).

Параллельно музыке концертных жанров Мансурян до середины 1980-х много работал для кино. Ему принадлежит музыка к ряду фильмов виднейших армянских кинорежиссеров (Генрих Маляян, Альберт Мкртчян, Баграт Ованесян, Сергей Израэлян); особое место занимает музыкальное оформление выдающегося фильма Сергея Параджанова «Цвет граната» (1969).

Настоящая монография состоит из девяти глав с введением и заключением. В первой главе дается очерк биографии Мансуряна,

во второй рассматриваются связи его музыки с музыкальным наследием XX века. Следующие пять глав посвящены различным жанровым сферам творчества композитора: камерно-вокальной музыке (глава 3), сольной инструментальной и камерной музыке (глава 4), хоровой и вокально-симфонической музыке (глава 5), инструментальным концертам (глава 6) и произведениям для симфонического оркестра (глава 7). В восьмой главе рассматривается киномузыка Мансуряна. Предмет девятой главы - эстетические взгляды композитора. Наконец, заключение, выполненное в форме средневековых «Книг вопрошений», призвано ответить на вопрос: в чем своеобразие индивидуальности Мансуряна, значение его творчества, вклад в армянскую современную культуру?

Созданные Мансуряном произведения сформировали в современной армянской культуре определенную школу, вкус и стиль, которые уверенно можно назвать мансуряновскими. В их основе – широта мировоззрения, внимание к внутреннему миру художника, оригинальное сочетание национальных и мировых музыкальных традиций. Творчество Мансуряна существенно повлияло на композиторов последующих поколений и продолжает свое воздействие поныне.

Книга снабжена нотными примерами и фотографиями, часть которых публикуется впервые.

Տիգրան Մանսուրյանի երկերի ցանկը

Վոկալ ստեղծագործություններ

«Տետր ողբագին տաղերգութեան» Խաչատուր Կեչառեցու և Նահապետ Քուչակի խոսքերով՝ երեք արական ձայնի և անսամբլի համար, 1966

Վոկալ շարք Ֆ.Գարսիա Լորկայի խոսքերով՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, 1966

«Չորս հայրեն» Նահապետ Քուչակի խոսքերով՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, 1967

«Intermezzo» սոպրանոյի և անսամբլի համար Վ. Հոլանի խոսքերով, 1972—1973

Մադրիգալների շարք ձայնի, ֆլեյտայի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, 1974-1981

«Վարդի նվեր» Մ. Զարիֆյանի խոսքերով

«Սրնգահար լուսին» Ռ.Դավոյանի խոսքերով

“Due fanciulle” («Երկու աղջիկ») Կ. Զարյանի խոսքերով

«Մայրամուտի երգեր» Հ. Սահյանի խոսքերով՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, 1982

«Մադրիգալ» Ա.Կիրակոսյանի խոսքերով՝ սոպրանոյի, ֆլեյտայի, կլառնետի, ջութակի, թավջութակի, դաշնամուրի և խողովակաձև զանգերի համար, 1991

«Երեք նաիրյան երգեր» Վ. Տերյանի խոսքերով՝ ձայնի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1983

«Երկիր Նաիրի», 4 երգ Վ. Տերյանի խոսքերով՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, 1984

“Canti paralleli” («Չուգահեռ երգեր») խոսք՝ Բաղդասար Դպիրի, Ե. Զարենցի, Վ. Տերյանի, Ավ. Իսահակյանի՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, 2007-2008

“Canti paralleli” ծայնի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար, 2012 .

Երկու երգ Ավ. Իսահակյանի խոսքերով, ծայնի, ալտի և դաշնամուրի համար, 2016

«Գարնան երկու երգ» Ավ. Իսահակյանի խոսքերով (Ղազարոս Սարյանի հիշատակին)՝ ծայնի և դաշնամուրի համար, 2017

«Աշնան երկու երգ» Ե. Չարենցի խոսքերով՝ ծայնի և դաշնամուրի համար, 2017

Երեք երգ Ավ. Իսահակյանի խոսքերով՝ բարիտոնի և դաշնամուրի համար, 2024

Խմբերգային երկեր

«Երեք ասացված» Կ. Չարյանի խոսքերով՝ a cappella խառը երգչախմբի համար, 1969 «Տարվա եղանակներ» ըստ Ժողովրդական խաղիկների՝ խառը երգչախմբի, մանկական երգչախմբի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար, 1976

Մանկական խմբերգեր Յու. Սահակյանի խոսքերով՝ «Խուտուտ-մուտուտ», «Առաջին ձյուն», «Մուկն ու կատուն», «Լուսաբաց», «Երկիր իմ Հայաստան», «Հովիկ-հովիկ», «Թռչնակի երգը»՝ մանկական երգչախմբի և դաշնամուրի համար, 1978-1980

«Աշնանային» երկու խմբերգ Ե. Չարենցի խոսքերով՝ a cappella կանացի երգչախմբի համար, 1991

«Գարնան երգեր»՝ «Արագիլ», «Ուլունք», «Ճնճղուկներ», «Կույր աշուղը», «Կանաչ ախպեր», «Հովվի հրաժեշտը» Հ. Թումանյանի խոսքերով՝ a cappella խառը երգչախմբի համար, 1993-2013

«Ես իմ անուշ Հայաստանի» Ե. Չարենցի խոսքերով՝ խառը երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1993

“Ars poetica” («Արուեստ քերթողական»)՝ ըստ Ե. Չարենցի 10 բանաստեղծության՝ a cappella խառը երգչախմբի համար, 1997-2000
«Հաւատով խոստովանիմ» Ներսես Շնորհալու խոսքերով՝ սոպրանոյի, ալտի և վոկալ քառյակի համար, 1998

«Մոտետ» a cappella երկու խառը երգչախմբերի համար՝ ըստ Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան ողբերգութեան», 2000

Վեց խմբերգ Ավ. Իսահակյանի խոսքերով՝ «Ծով», «Ռավեննայում», «Արևելքի հավքը», «Սև մուօ ամպեր», «Ալազյազը աստղերի մեջ», «Ալազյազի լանջերում»՝ a cappella խառը երգչախմբի համար, 2006

«Ռեքվիեմ»՝ սուպրանոյի, բարիտոնի, խառը երգչախմբի և լարային նվագախմբի համար, 2011

«Հաւատով խոստովանիմ», Ներսես Շնորհալու խոսքերով՝ տետր երկրորդ, բարիտոնի, խառը երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 2018

«Երևան» - «Երևան» մանկապատանեկան երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ Կ.Անտաշյանի խոսքերով, 2019

“Purgatorio” («Քավարան») բարիտոնի, խառը երգչախմբի և նվագախմբի համար՝ Դանթեի խոսքերով, 2021

Երկու ժողովրդական աղոթք՝ a cappella խառը երգչախմբի համար, 2021

«Օրհներգ – Նաւապետ բարի», ըստ Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության շարականների՝ բարիտոնի, խառը երգչախմբի և լարային նվագախմբի համար, 2022

«Տասը հայրեն սիրո, պանդխտության և լուսնյակ գիշերների»՝ a cappella խառը երգչախմբի համար, 2023

«Աղոթքներ և հայրեններ», խմբերգերի շարք՝ a cappella մանկական երգչախմբի համար, 2024

Մենանվագ գործիքների և կամերային գործիքային-անսամբլային երկեր

Սոնատին դաշնամուրի համար N 1, 1964

“Allegro barbaro” թավջութակի և դաշնամուրի համար, 1964

Սոնատին դաշնամուրի համար N 2, 1966

«Սաղմոս» երկու ֆելետայի և ջութակի համար, 1966

Սոնատ դաշնամուրի համար, 1967

Փոքրիկ պուխտ դաշնամուրի համար, 1968

Երեք պիես դաշնամուրի համար, նվիրվում է Ալեքսեյ Լյուբիմովին, 1971

Չորս մանրանվագ դաշնամուրի համար: Նվիրվում է Մ.Ս. Դրոսկինին, 1971

«Թռչնի ուրվանկարը» կլավեսինի և հարվածայինների համար, 1971-1973

“Intérieur” («Ինտերիեր») լարային կվարտետի համար, 1972

Կվինտետ փողային գործիքների համար, 1974

«Նոստալգիա» դաշնամուրի համար, 1976

«Երեք պիես թանձր տոներով» դաշնամուրի համար, 1978

«Հռետորը» ֆելետայի, ջութակի, ֆագոտի և կլավեսինի համար, 1978

«Թովեմ» 15 կատարողների համար, 1979

“Metamorphoses” («Վերափոխումներ») մենանվագ տավիղի համար, 1979

“Because I Do Not Hope” («Որովհետև ես հույս չունեմ») Իգոր Ստրավինսկու հիշատակին, 15 գործիքի համար, 1981

Կապրիչիո մենանվագ թավջութակի համար, 1982

Լարային կվարտետ N1 Դավիթ Խանջյանի հիշատակին, 1984

Լարային կվարտետ N 2 Էդվարդ Խաղազործյանի հիշատակին, 1984

5 Բազատելներ դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի համար, 1985

“Tombeau” («Շիրիմ») թավջութակի և հարվածայինների համար, Սպիտակի երկրաշարժին զոհ գնացած երիտասարդ ջութակահարուհի Սիրանուշ Մաթոսյանի հիշատակին, 1993

Լարային կվարտետ N 3, 1993

“Vibrations” («Վերափոխումներ») լարային կվինտետի համար, 1993

“The Shadow of the Sash” («Փեղկի ստվերը») 9 փողային գործիքների համար, 1995

“Homage à Anna Akhmatova” («Նվիրում Աննա Ախմատովային») բաս կլառնետի, քանոնի, ալտի և մարիմբայի համար, 1997

“Lachrymae” («Արցունքներ») սոպրանո սաքսոֆոնի և ալտի համար, 1999

«Օրորոցային իշխանին» դաշնամուրի համար, Անդրեյ Վոլկոնսկու հիշատակին, 2013

«Երեք միջնադարյան տաղ» ալտի և հարվածայինների համար, 1998-2004

“Tanz” («Պար») ալտի և փոքր թմբուկի համար, 1998

“Lamento” («Ողբ») մենանվագ ջութակի համար, 2002

“Agnus Dei” կլառնետի, ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, 2006

“Con anima” («Հոգով») լարային սեկստետի համար, 2006-2007

Լարային Տրիո, 2008

“Lied, Gebilde und Wandschirm” («Երգ, քանդակ և առաջակալ») ալտի և հարվածայինների համար, 2010

“Ode an den Lotus” («Ձոն լոտոսին») մենանվագ ալտի համար, 2012

“Die Tänzerin” («Պարուհիներ») ջութակի և ալտի համար, 2014

“Testament” («Կտակ») լարային քառյակի համար, 2014

Sonata da chiesa (Եկեղեցական սոնատ) ալտի և դաշնամուրի համար, 2015

«Ձոն լուրջանը» մենանվագ ալտի համար, 2020

“In memoriam Sergei Paradjanov” կլառնետի, թավջութակի և դաշնամուրի
համար, 2022

Օրորոցային՝ ընկերոջս (Աշոտ Զոհրաբյանի հիշատակին) դաշնամուրի
համար, 2023

Գործիքային կոնցերտներ

Կոնցերտ երգեհոնի և փողք նվագախմբի համար, 1964

Կոնցերտ թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Դմիտրի
Շոստակովիչի հիշատակին, 1976

Կոնցերտ N 2 թավջութակի և լարային նվագախմբի համար, 1978

Կրկնակի կոնցերտ ջութակի, թավջութակի և լարային նվագախմբի
համար, 1978

Կոնցերտ N 1 ջութակի և լարային նվագախմբի համար, 1981

Կոնցերտ N 3 թավջութակի և փողայինների համար, 1983

Կոնցերտ «Պոստյուդիա» կլառնետի, թավջութակի և լարային
նվագախմբի համար, 1993

Կոնցերտ N 1 ալտի և լարային նվագախմբի համար, 1995

Ֆանտազիա դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար N 1, 2003

Ֆանտազիա դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար N 2, 2004

Կոնցերտ N 2 «Զորս խոհեմ երգ» ջութակի և լարային նվագախմբի
համար, 2006

Կոնցերտ N 4 “Ubi est Abel frater tuus?” («Ու՛ր է քո եղբայր Հաբելը»)
թավջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 2010

“Romance” ջութակի և լարային նվագախմբի համար, 2011

“Quasi parlando” թավջութակի և լարային նվագախմբի համար, 2012

Կոնցերտ N 2 «Երեք արիա, երգված Արարատին բացված պատուհանից»
ալտի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 2014

Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ

«Պարտիտա», 1965

«Պրելյուդներ», 1975

«Գիշերային երաժշտություն», 1980

Սյուիտ «Ձյունե թագուհի» բալետից, 1989

Երաժշտաբեմական երկեր

«Ձյունե թագուհի» բալետ՝ ըստ Հ.Ք. Անդերսենի համանուն հեքիաթի, 1989

Երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար

Վահագն Դավթյան, «Միերի դուռը» (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժ.՝ Նիկոլայ Ծատուրյան), 1971

Ուիլյամ Շեքսպիր, «Ռիչարդ Երրորդ» (Երևանի դրամատիկական թատրոն, ռեժ.՝ Հրաչյա Ղափլանյան), 1972

Նաիրի Զարյան, «Հացավան» (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժ.՝ Խորեն Աբրահամյան), 1980

Ուիլյամ Շեքսպիր, «Ջոն աղքատ» (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժ.՝ Խորեն Աբրահամյան), 1980

Հրանտ Մաթևոսյան, «Աշնան արև» (Երևանի դրամատիկական թատրոն, ռեժ.՝ Արտաշես Հովհաննիսյան), 1982

Պերճ Զեյթունցյան, «Մեծ լույծություն» (Երևանի դրամատիկական թատրոն, ռեժ.՝ Արմեն Խանդիկյան), 1984

Պերճ Զեյթունցյան, «Անավարտ մենախոսություն» (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժ.՝ Խորեն Աբրահամյան), 1988

Երաժշտություն կինոֆիլմերի համար

- 1964 – Զրերը երգում են (ռեժ.՝ Գ. Արամյան)
 1966 – Հայկական մանրանկարչություն (ռեժ.՝ Ե. Մանարյան)
 1967 – Դեղերի ծնունդը (ռեժ.՝ Ե. Մանարյան)
 1968 – Հայոց երկրի գույնը (ռեժ.՝ Մ. Վարտանով)
 1969 – Նոան գույնը (ռեժ.՝ Ս. Փարաջանով)
 1969 – Աղքատի պատիվը (ռեժ.՝ Բ. Հովհաննիսյան)
 1969 – Մենք ենք, մեր սարերը (ռեժ.՝ Հ. Մալյան)
 1971 – Աշնանային պաստորալ (ռեժ.՝ Մ. Վարտանով)
 1972 – Լիլիթ (անիմացիոն, ռեժ.՝ Ա. Վահունի)
 1972 – Արթիկտոֆ (քարեր) (ռեժ.՝ Բ. Բարատով)
 1972 – Վերադարձ (ռեժ.՝ Ա. Մանարյան)
 1973 – Եվ այսպես ամեն օր (ռեժ.՝ Մ. Վարտանով)
 1973 – Կախարդական լավաշը (անիմացիոն, ռեժ.՝ Ս. Անդրանիկյան, Ն. Աթաջանյան)
 1974 – Խաչմերուկ (ռեժ.՝ Կ. Գևորգյան)
 1974 – Ժամանակների հանդիպումը (ռեժ.՝ Ռ. Գևորգյանց)
 1975 – Գարնան երկար օրը (ռեժ.՝ Մ. Վարժապետյան)
 1975 – Այս կանաչ, կարմիր աշխարհը (ռեժ.՝ Յու. Երզնկյան)
 1976 – Ճանապարհին (ռեժ.՝ Հ. Հախվերդյան)
 1977 – Աշնան արև (ռեժ.՝ Բ. Հովհաննիսյան)
 1978 – Արևիկ (ռեժ.՝ Ա. Հայրապետյան, Ա. Աղաբաբով)
 1978 – Սգավոր ձյունը (ռեժ.՝ Յու. Երզնկյան)
 1979 – Լեգենդ ծաղրածուի մասին (ռեժ.՝ Է. Քեոսայան, Լ. Ասատրյան)
 1980 – Կտոր մը երկինք (ռեժ.՝ Հ. Մալյան)
 1980 – Յոթ սարից այն կողմ (ռեժ.՝ Ա. Աղաբաբով)
 1981 – Գործուղում առողջարան (ռեժ.՝ Ա. Հայրապետյան)
 1981 – Լիրիկական երթ (ռեժ.՝ Լ. Իսահակյան, Ա. Այվազյան)
 1981 – Հազար ու մի հնարք (անիմացիոն, ռեժ.՝ Լ. Սահակյանց)
 1982 – Մի կաթիլ մեղր (ռեժ.՝ Հ. Մալյան)
 1982 – Գիքոր (ռեժ.՝ Ս. Իսրայելյան)
 1982 – Հին օրերի երգը (ռեժ.՝ Ա. Մկրտչյան)
 1982 – Կորիոլան (ռեժ.՝ Հ. Ղափլանյան, Ա. Հայրապետյան)
 1982 – Գոտեմարտ (ռեժ.՝ Յու. Երզնկյան)
 1983 – Կիսակայարան (ռեժ.՝ Ռ. Սարգսյան)
 1983 – Փոքրիկ հողագործը (անիմացիոն, ռեժ.՝ Լ. Սահակյանց)
 1983 – Վառած լապտեր (ռեժ.՝ Ա. Այվազյան)
 1983 – Եղիցի լույս (ռեժ.՝ Յու. Երզնկյան, Ռ. Երզնկյան)
 1983 – Տերը (ռեժ.՝ Բ. Հովհաննիսյան)
 1984-87 – Մատենադարան (ռեժ.՝ Հ. Հախվերդյան)
 1983 – Փոքրիկ հողագործը (անիմացիոն, ռեժ.՝ Լ. Սահակյանց)
 1984 – Մեր մանկության տանգոն (ռեժ.՝ Ա. Մկրտչյան)
 1984 – Ճերմակ անուրջներ (ռեժ.՝ Հ. Մալյան)

- 1987 - Քարաղ (անիմացիոն, ռեժ.՝ Լ. Սահակյանց)
1995 - Փարաջանով. վերջին կողաժը (ռեժ.՝ Ռ. Գևորգյանց)
2000 - Camera Obscura (ռեժ.՝ Հ. Սարկիսյան, ԱՄՆ)
2021 - Զուլալի (ռեժ.՝ Հ. Օրդյան)

Մատենագրություն

Աթայան Ռոբերտ, Հրատարակության նախապատրաստեց, ծանոթագրեց և առաջաբանը գրեց Լ. Սահակյանը: Ներածականը՝ Տ. Մանսուրյանի: Խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, 2021:

Այվազյան Հովհ. Փոխկանչ հազարամյակների վրայով: Թե ինչպես համադրվեցին հնագույն առասպելներն ու գերարդիական երաժշտությունը // Հայաստանի զրուցակից, 2009, թ. 24, 26 հունիսի, էջ 16:

Առաքելյան Ռ. Ձայնու՛մ ու ձայնու՛մ է հայը Դրամատիկականում. «Ավանգարդ», 10.03.2021.

Արևշատյան Ա. Սիմֆոնիկ երաժշտության տոնահանդես [Կոմպոզիտորների միության չորրորդ պլենումի համերգներում, նաև՝ Տ. Մանսուրյանի ելույթի մասին] // «Հայրենիքի ձայն», 1976, թ. 20, 12 մայիսի, էջ 5:

Արևշատյան Ա. Ոչ ավանդական անսամբլները հայ կամերային երաժշտության մեջ // «Սովետական արվեստ», 1976, N 11, էջ 38—43:

Արևշատյան Ա. Հնչյունների հարուստ աշխարհը (ՀՍՍՀ 60-ամյակին նվիրված Կոմպոզիտորների միության պլենումը). [նաև՝ Տիգրան Մանսուրյանի «Գիշերային երաժշտություն» գործի մասին] // «Հայրենիքի ձայն», 1981, թ. 3., 14 հունվ., էջ 4:

Արևշատյան Ա. Հեղինակային երեկո [Գրողների տան դահլիճում՝ նվիրված Տ. Մանսուրյանին] // «Հայրենիքի ձայն», 1982, թ. 33, 11 օգոստ., էջ 5:

Արևշատյան Ա. Անցյալը, ներկան և ապագան կամրջող. Տիգրան Մանսուրյանը 50 տարեկան է. «Երեկոյան Երևան», 30.01.1989:

Արևշատյան Ա. Եղեռնը և հայ արդի երաժշտությունը, 2005, «Ազդակ-Երկիր» բացառիկ, Պեյրուֆ, 24 ապրիլի, 2005, էջ 61—64:

Արևշատյան Ա. Եղեռնը և հայ արդի երաժշտությունը // «Երաժշտական Հայաստան», 2005, N 2, էջ 9—12:

Արևշատյան Ա. Հոգևոր երգի ուժը. Տ. Մանսուրյանի «Հավատով խոստովանիմ»-ը // «Ազգ», 22.10.2011:

Արևշատյան Ա. Տիգրան Մանսուրյան. Դիմանկար աշնանային բնապատկերի խորքում (կոմպոզիտորի 80-ամյակին նվիրված հոբելյանական հեղինակային համերգի կապակցությամբ) // «Ազգ», 15.12.2012 :

Արևշատյան Ա. Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, «Գիտություն», 2013:

Արևշատյան Ա. Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, Երևան, «Գիտություն», 2014:

Արևշատյան Ա. Երաժշտություն (համահեղինակ՝ Գ. Գյոդակյան). Հայոց պատմություն, հ. IV, գիրք երկրորդ. Նորագույն ժամանակաշրջան (1945—1991 թթ.): Գլուխ տասնվեցերորդ. Խորհրդահայ մշակույթը. Երևան, «Զանգակ-97», 2016, էջ 404—420:

Արևշատյան Ա. Մեծ եղեռնի թեման հայ արդի կոմպոզիտորների երկերում // «Հայոց ցեղասպանություն – 100. ճանաչումից՝ հատուցում». Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, «Գիտություն», 2016, էջ 478—486:

Արևշատյան Ա. Կոմիտասին և Ցեղասպանությանը նվիրված Տիգրան Մանսուրյանի երկերը // «Արվեստագիտական հանդես», 2021, 1, էջ 18-24:

Արևշատյան Ա. Տիգրան Մանսուրյանի նորօրյա շարականերգությունը // XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր: Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. 8: Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2023, էջ 103-115:

Արևշատյան Ա. Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտությունը Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմում // «Փարաջանով-100», Սերգեյ Փարաջանովի 100-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու. Երևան, 2024, էջ 359—373:

Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, բնագիրն յառաջաբանով ի լոյս ընծայեաց Կ. Կոստանեանց, Ալեքսանդրապօլ, 1910:

Գրիգորյան Ա. Երբ է կոմպոզիտորը հաջողության հասնում (Հայ կամերային երաժշտությունն այսօր) [նաև՝ Կոմպոզիտորների պլենումում հնչած Տիգրան Մանսուրյանի «Գիշերային երաժշտություն» ստեղծագործության մասին] // «Սովետական արվեստ», 1982, թ. 8, էջ 15-20:

Դանիել Երաժիշտ, Տիգրան Մանսուրյանի «Հաատով խոստովանիմ» աղթաշարի ձևակառուցումը և աղերսները հոգևոր և ժողովրդական երգարվեստի հետ // XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր. Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք. Հ.Ը, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2023, էջ 92-102:

Երկանյան Ե. Ներշնչող և ներշնչված արվեստ // «Գարուն», 1980, թ. 7, էջ 59-62:

Թահմիզյան Ն. Դեմքեր և գործեր [նաև՝ Տ. Մանսուրյանի «Երեք ասացված» խառը երգչախմբի համար և այլ գործերի մասին] // «Սովետական արվեստ», 1971, N 7, էջ 26-31:

Իւթիւջեան Հ. Տիգրան Մանսուրեանի և Լէոշ Եանաչէկի գլուխգործոցներու մասին, «Օրեր» համաեվրոպական ամսագիր, Պրահա, 22. 07. 2022:

«Կենցաղի ծայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի հետ, տես «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12. 05. 2009:

Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, խմբ.՝ Ռ. Աթայան. Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965:

Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Հոգևոր ստեղծագործություններ, խմբ.՝ Ռ.Աթայանի, Գ. Գյոդակյանի, Դ. Դերոյանի, Երևան, «Գիտություն», 1998:

Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և Յօդուածներ երկու գրքով, Ա, Բ, Երևան: Ներածականը՝ Տիգրան Մանսուրեանի, «Սարգիս Խաչենց», 2005, 2007:

Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009:

Մանսուրյան Տ. Ո՞վ է ստեղծագործողը, ինչ է ստեղծագործելը. Կոմպոզիտորի խոհերից // «Սովետական արվեստ», 1982, N 2, էջ 17-21: Մանսուրյան Տ. Երաժշտություն էինք լսում... (հուշեր Անդրեյ Վոլկոնսկու մասին), Գրանիշ, 17/04/2011:

Մանսուրյան Տ. Սարյանի հարկի տակ, Գրանիշ, 05/12/2017:

Յովհաննիսեան Ա. Տիգրան Մանսուրեան [Կոմպոզիտորի երաժշտագիտական-հրապարակախոսական գործունեության մասին] // Պայքար. Բոստոն, 1971, թ. 256, 21 նոյեմբեր, էջ 2, թ. 257, 23 նոյեմբեր, էջ 2:

Նուրիջանյան Օ. Տիգրան Մանսուրյանի կվարտետների մասին // ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի 50-ամյակին նվիրված երիտասարդ հայ արվեստաբանների երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 16-17 դեկտեմբերի, 2008: Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 100-107:

Շաղգամյան Ն. Տիգրան Մանսուրյան: Սովետահայ կոմպոզիտորները կինոյում: Հայաստ. Լենինյան կոմերիտիության մրցանակի դափնեկիր, ՀՍՍՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր, Երևան: ՀԿԿ Կենտկոմի հրատ., 1984:

Պավլիշին Ա. Արևմտյան ժամանակակից երաժշտության զարգացման ուղիների մասին, մասնագիտական խմբագիր՝ Ա. Արևշատյան. Երևան, «Սովետական գրող», 1981:

Սահակյան Լ. «Խոսք առ Կոմիտաս». Կոմիտաս Վարդապետին նվիրված Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտագիտական աշխատությունները, Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. 2, Երևան, 2017, էջ 112-132:

Սահակյան Լ. Նեոդասականության դրսևորումները Տիգրան Մանսուրյանի ստեղծագործության մեջ, «Կանթեղ». Գիտական հոդվածներ, N 1 (74), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2018, էջ 260-270:

Սահակյան Լ. Տիգրան Մանսուրյանը Կոմիտասի մասին, Կոմիտաս Վարդապետին նվիրված հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2019, էջ 174-181:

Սարգսյան Ս. Հայ վոկալ երաժշտության նոր հատկանիշները [նաև՝ Տիգրան Մանսուրյանի «Հայրեններ», «Տետր ողբագին տաղերգության» և Գ. Լորկայի բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծված շարքերի վերլուծություն] // Սովետական արվեստ, 1975, թ. 3, էջ 23-30:

Տիգրան Մանսուրյան. Կենսամատենագիտություն, խմբ.՝ Հովհ. Այվազյան, Երևան, «Գիրք», 2014:

Аванесов А. Зарождение нового стиля в музыке Тиграна Мансуряна 1980-х гг. // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջան: Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 16-17 դեկտեմբերի, 2008: Երևան, «Գիտություն», 2009, էջ 27-38:

Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: «Практика», 1995.

Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: «Практика», 2010.

Акопян Л.О. От «народности» к космополитизму: об армянской музыке 1970 — начала 1980-х // Мои музыкальные миры. СПб.: изд-во имени Н.И. Новикова, 2022. С. 162—176.

Аревшатян А. Поэзия и монодия Средневековья в творчестве современных армянских композиторов // «Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, 1978, N 12. С. 61—70.

Аревшатян А. Проблемы камерного жанра. Заметки с пленума Союза композиторов Армении. [В числе удавшихся произведений камерного жанра также Каприччио для виолончели Тиграна Мансуряна] // «Коммунист». 1982, N 150. 29 июня, с. 4.

Аревшатян А. Музыка для камерно-оркестровых составов (70—80-ые гг.) // «Армянское советское искусство на современном этапе». Сост.-ред. Г.Ш. Геодакян. Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1987. С. 144—160.

Аревшатян А. Армянская камерная музыка 1970-80 гг. // История музыки народов СССР, т. VIII, раздел «Армения» (авторы - М. Рухкян, А. Аревшатян). Отв. ред. Н.Г. Шахназарова. - М.: «Советский композитор», 2001. С.

Аревшатян А. Исповедуюсь с верою. Тиграну Мансуряну 75 лет, «Голос Армении», 30.01. 2014.

Аревшатян А. Григор Магистрос – гимнограф и эстетик, Ереван, «Гитутюн», 2018.

Аревшатян А. Учение о гласах в средневековой Армении, Ереван, «Гитутюн», 2020.

Без мифов и легенд // «Литературная Армения». 1969, N 10. С. 88-90.

Берко М. Дарование интересное, многообещающее. [О Тигране Мансуряне и его произведениях] // «Советская музыка», 1967, N 9. С. 36—39.

Берко М. Тигран Мансурян // Музыка республик Закавказья / Составитель и ответственный редактор Г. Орджоникидзе; Составители и редакторы Э. Абасова, Г. Геодакян; Редактор Н. Шахназарова. Тбилиси. «Хеловнеба», 1975. С.121—127.

Будем достойны великого пути: [Беседа с Тиграном Мансуряном о путях развития современной армянской музыки] // «Комсомолец». 1983, N 69, 9 июня. С. 3.

Великая кладовая фольклора. [Размышления Тиграна Мансуряна о путях развития современной армянской музыки.]

Виногура Г. Спектакль состоялся. [О кинофильме «Песнь прошедших дней». Композитор Тигран Мансурян] // «Искусство кино». 1983. N 5. С. 24—31.

Галоян Е. Фильм для Папы Римского. [Высказывание П. Булеза о фильме С. Параджанова “Цвет граната”, переданное Тиграном Мансуряном] // “Голос Армении” и т. п.

Гимн всех христиан [Беседа с Тиграном Мансуряном - автором гимна съезда христиан мира. Беседу вел Ованес Айвазян] // «Республика Армения». 1991, N 26. 6 февраля. С. 1.

Глебов И. Книга о Стравинском, Л., 1924.

Гомцян Н. Авторский вечер. [О вечере заслуженного деятеля искусств Арм. ССР, лауреата Государственной премии республики Тиграна Мансуряна в Малом зале им. А. К. Глазунова Ленинградской консерватории] // «Коммунист». 1986, N 63, 12 марта. С. 4.

Григорян А. Живая, плодотворная традиция. [О новой жизни традиций Комитаса также в произведениях Тиграна Мансуряна] // «Советская музыка». 1981. N 2. С. 118—123.

Григорян А. Армянская камерно-вокальная музыка. Ер.: изд-во АН Арм. ССР, 1982.

Григорян А. Тигран Мансурян // Композиторы союзных республик. Сборник статей. Выпуск четвертый / Редактор - составитель Нестьева М. И. М., «Музыка», 1983. С. 122—141.

Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М.: «Советский композитор», 1986.

Джагацпанян К. По следам ритмов национальной музыки (историко-теоретическое исследование). Ер., 1999. Из содержания: Ритмика вокальных сочинений армянских композиторов [в том числе Тиграна Мансуряна]. Ритмика армянской инструментальной музыки [также произведений Тиграна Мансуряна].

Джаникян Г. Успех произведений Тиграна Мансуряна // «Комсомолец». 1971. N 126. 12 ноября. С. 3.

Друзья из Армении. [Об авторском вечере композитора Тиграна Мансуряна в Лит. ССР] // «Вечерние новости» (Вильнюс). 1976. 1 ноября, 1092.

Друскин М. О западноевропейской музыке XX века, М., 1973.

Друскин М. И. Стравинский, Л.: «Советский композитор», 1974.

Ереван. [О постановке балета «Снежная королева» Тиграна Мансуряна на сцене Ереванского государственного театра оперы и балета им. Спендиарова] // «Советская культура». 1987, N 97, 13 августа. С. 1.

Золотова И. Концептуальность и воля (Исполнительское искусство. Портреты). [Тигран Мансурян в числе композиторов, чьи произведения представлены в репертуаре пианистки Светланы Навасардян] // «Советская культура». 1990, N 5. С. 87-92.

Ивашкин А. Камерная лирика Тиграна Мансуряна // «Литературная Армения». 1971. N 4. 88—90.

Искусство радости. [О композиторе Лазаре Сарьяне и его творчестве] // «Советская музыка». 1970, N 11. С. 25-28.

Итоги Всесоюзного смотра молодых композиторов [Также о присуждении Первой премии Тиграну Мансуряну за вокальный цикл на слова Наапета Кучака и Партиту для симфонического оркестра] // «Музыкальная жизнь». 1970, N 3. С. 9.

Клотынь А. Восхищение и размышления [Также о «Сонате для виолончели и фортепиано» Тиграна Мансуряна, исполненной на фестивале «Закавказская музыкальная весна» 1975 г.] // «Советская музыка». 1975, N 11. С. 31.

Когда строку диктует чувство. Беседа с композитором об актуальных проблемах современной армянской музыки // «Коммунист». 1987, N 141, 14 июня. С. 3.

Корев Ю. Открывать талантливых людей. [Имя Тиграна Мансуряна в числе композиторов, определяющих лицо советской музыки] // «Музыкальная жизнь». 1988, N 17. С. 2-4.

Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958.

На вопросы «Советской музыки» отвечают: Т. Мансурян и др. // «Советская музыка». 1972, N 12. С. 29-30.

Маркосян С. Кориолан: Величие падения. Репортаж из киностудии «Ленфильм». [О фильме-спектакле «Кориолан». Композитор Тигран Мансурян] // «Коммунист». 1982, 11 августа. С. 4.

Мартынов И.И. Клод Дебюсси, М., «Советский композитор», 1979.

На первый план - правду жизни. [Беседа журналиста О. Айвазяна с заслуженным деятелем искусств Арм. ССР Тиграном Мансуряном об армянской музыке, ее связи с вековыми корнями и направлении ее развития] // «По ленинскому пути». 1988. N 9. С. 80-86.

Награды победителям. [Приз за лучшее музыкальное решение фильма «Пощечина» композитору Тиграну Мансуряну на XIV Всесоюзном кинофестивале в Вильнюсе] // «Советская культура». 1981, N 39, 15 мая. С. 5.

Настоящей музыке - настоящую пропаганду! (Редакционные беседы) // «Советская музыка». 1986, ноябрь. С. 11, 19, 35. Из содержания: о симфонических «Прелюдиях» Тиграна Мансуряна / А. Григорян; О камерных произведениях Тиграна Мансуряна / К. Джагацпанян; Ю. Корев. О произведениях Тиграна Мансуряна.

Павлишин С. Арнольд Шёнберг, М.: «Композитор», 2001.

Пойдем слушать... фильм. [Беседа с Тиграном Мансуряном о музыке для кино. Беседу вел А. Фримерман] // «Комсомолец». 1984, N 47, 17 апреля. С. 4.

Посвященный юбилею. [О двух произведениях Тиграна Мансуряна, показанных на пленуме, посвященном 60-летию советской Армении] // «Советская музыка». 1981, N 3. С. 25.

Раабен Л. Советский инструментальный концерт. [Также об органном концерте Т. Мансуряна]. Л., «Музыка», 1967. 307. С. 3.

Реквием Тиграна Мансуряна. [Беседа с Тиграном Мансуряном. Предисловие и публикация] Офелия Бабаян // ТВ канал. 2013, N 19, 16 мая. С. 2.

Рухкян М. Возвращение. О двух произведениях Тиграна Мансуряна // «Комсомолец». 1977, N 16, 5 февраля. С. 4.

Рухкян М. Армянская симфония. Ер., изд-во АН Арм.ССР, 1980.

Рухкян М. Поэзия музыки. [О композиторе Тигране Мансуряне] // «Коммунист». 1987, N 157, 3 июля. С. 4.

Савенко С. Мир Стравинского, М.: «Композитор», 2001.

Саркисян С.К. Армянская музыка в контексте XX века. М.: «Композитор», 1999.

Саркисян С. Тигран Мансурян // *Արվեստի և ժամանակի հարաբերություններ*. – 2009, N 1, С. 3-4.

Саркисян С. Музыкальный феномен в фильмах С. Параджанова // *Критика и семиотика*, 2019, N 2. С. 64—77.

Слово молодежи. [На вопросы «Советской музыки» отвечают: Т. Мансурян и др.] // «Советская музыка». 1969, N 5. С.18.

Степанян Р. Трудная тропа творца. На соискание Государственной премии Армянской ССР. [О творчестве Тиграна Мансуряна] // «Коммунист». 1979, N 230. С. 4.

Тер-Симонян М. Тигран Мансурян. Студент. Композитор // «Комсомолец». 1964, N 146, 9 декабря. С. 4.

«Творить, когда мало кислорода, трудно», – говорит ректор Ереванской консерватории им. Комитаса композитор Тигран Мансурян / Беседу вел Сергей Арустамян // «Голос Армении». 1991, N 39. С. 1, 4.

Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина, 1971.

Успех молодого композитора. [Тиграна Мансуряна] // «Комсомолец». 1968. N 148. 20 декабря. С. 3.

Хагагортян Э.; Долинская Е. Изысканность гармоний. [О творчестве Тиграна Мансуряна и его авторском вечере в Москве] // «Коммунист». 1976, N 68. 24 марта, С. 4.

Хачатрян А. Концерт для скрипки и струнного оркестра Тиграна Мансуряна как исповедь лирического героя начала 1980 гг. XX столетия // «Հայրենիք». 2005, 1, с. 70-74.

Цель творчества – самоотдача. [Беседа с Тиграном Мансуряном] / Беседу вела Наталия Гомцян // «Голос Армении». 2013, N 23, 7 марта. С. 6.
Соллертинский И. Арнольд Шёнберг, М., 1926.

Шантырь Г. С народом вместе. Заметки с пленума Союза композиторов Армении. [Также о сочинениях Т. Мансуряна «Ночная музыка» для оркестра и «Три пьесы» для фортепиано] // «Коммунист». 1980, 12 декабря. С. 4.

Шахназарова Н. Композитор в контексте национальной музыки. [О творчестве также Тиграна Мансуряна] // «Советская музыка». 1987. N 5. С. 23-29.

Шёнберг А. Стилъ и мысли. Статьи и материалы. М.: «Композитор», 2006.

Arevchatyan A. Le thème du génocide dans les œuvres des compositeurs arméniens contemporains Tigran Mansurian, Haroutyun Dellalyan, Yervand Yerkanian et Vatché Charafyan, héritiers de réfugiés partis de Turquie // «Երաժշտական Հայաստան», 1 (62) 2022, էջ 56—61:

Baucke L. Komponist als Prophet, Tigran Mansurian zum 65. Geburtstag // ADK– Armenisch-Deutsche Korrespondenz.– Frankfurt/M.– 2004. Heft 3/4, Nr. 125/126. S. 67.

Baucke L. “Verborgene Türen öffnen”. Tigran Mansurians 173 “Ars Poetica” auf Compact Disc. // ADK-Armenisch-Deutsche Korrespondenz. Frankfurt/M., 2007. Heft 1. Nr. 135. S. 61.

Baucke L. Komponieren, um verborgene Türen zu öffnen. Begegnung mit Tigran Mansurian // ADK-Armenisch-Deutsche Korrespondenz. Frankfurt/M. 2010. Heft 3. Nr. 149. S. 56-57.

Baucke L. Zeugnis zutiefst humanen Denkens: Tigran Mansurians Requiem in Berlin uraufgeführt // ADK-Armenisch -Deutsche Korrespondenz. Frankfurt/M. 2011. Heft 4. Nr. 154. S. 32.

Baucke L. Quasi parlando als Prinzip der Gestaltung: Neue Compact Disc mit Werken von Tigran Mansurian // ADK. Armenisch- Deutsche Korrespondenz. Frankfurt/M. 2014. Heft 2. Nr. 163. S. 55.

Boulez P. Penser la musique aujourd’hui. Genève, ed. Gonthier, 1963.

Culturescapes 2005 - Armenien: Festival: Basel / Composer in residence Tigran Mansurian; Hrsg. von Jurriaan Cooman, Sophie Schricker.– Basel: S.n., 2005.– S. 103.

Dubinetz E. Letters from Yerevan // Tigran Mansurian. Con anima. ECM New Series 2687 481 9522. P. 7.

Festival culturescapes Armenien: Konzert, Film, Lesungen, Vorträge, Ausstellungen, Symposium / Composer in residence T. Mansurian. Basel: S. n., 2005. S. 106.

Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen, Paris, ed. Julliard, 1960.

Goléa A. Rencontres avec Pierre Boulez, Paris, ed. Julliard, 1968.

Kuhn, Konrad. Der Liedzyklus "Vier Hajren" von Tigran Mansurian // ADK. Armenisch-Deutsche Korrespondenz.- Frankfurt/M., 2007. Heft 3. Nr. 137. SS. 53-54.

Première mondiale du Requiem de Tigran Mansuryan // Հորիզոն 174 (Հավելված).- Տարի 17. թ. 28 (843). դեկտ. 19, էջ 2.

Ross, Alex. The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Harper and Collins; London: Fourth Estate, 2012.

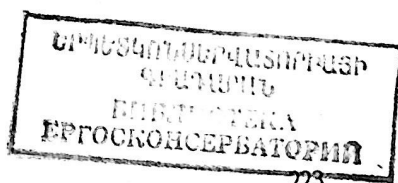
Sarkisyan, Svetlana. Tigran Mansurian: Das Requiem als Idee und Gattung / Aus dem Russischen von Katharina Berndt // ADK. Armenisch-Deutsche Korrespondenz. Frankfurt/M. 2014. Heft 1. Nr. 162. SS. 29-30.

Saulneron, Charlotte. La nostalgie du paradis perdu de Tigran Mansurian, "ResMusica ", 15 nov., 2017.

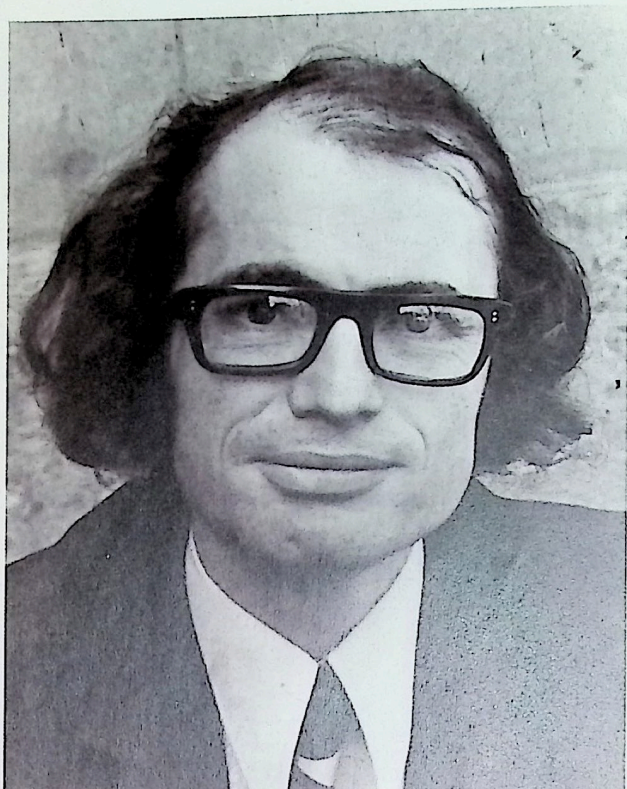
Tigran Mansurian: [Im Eröffnungskonzert der Musik-Triennale Köln am 24. April führten Jan Volger, Cello, und das WDR - Sinfonieorchester unter Semyon Buchkov ein neues Cellokonzert von Tigran Mansurian auf] // ADK-Armenisch -Deutsche Korrespondenz. Frankfurt /M., 2010.-Heft 2.- Nr. 148. S. 67.

Whitehouse, Richard. MANSURIAN Requiem. "Gramophone", 2017-08-09.

Yungheinrich, Hans-Klaus. The Long Road to Simplicity // Tigran Mansurian. String Quartets. Rosamunde Quartett. ECM New Series 1905. 476 3052. P. 18-20.



ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ



Տիգրան Մանսուրյան, 1969թ.:



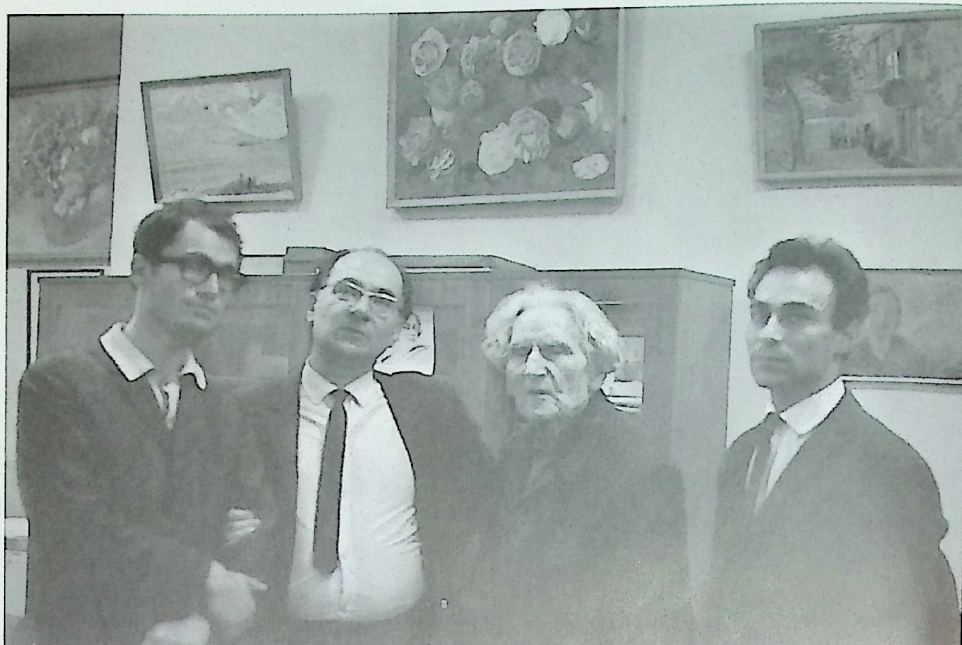
Տիգրան և Արաքս Մանսուրյանները:



Տիգրան Մանսուրյանը կնոջ՝ Նոնայի և երեխաների հետ, 1972թ.:



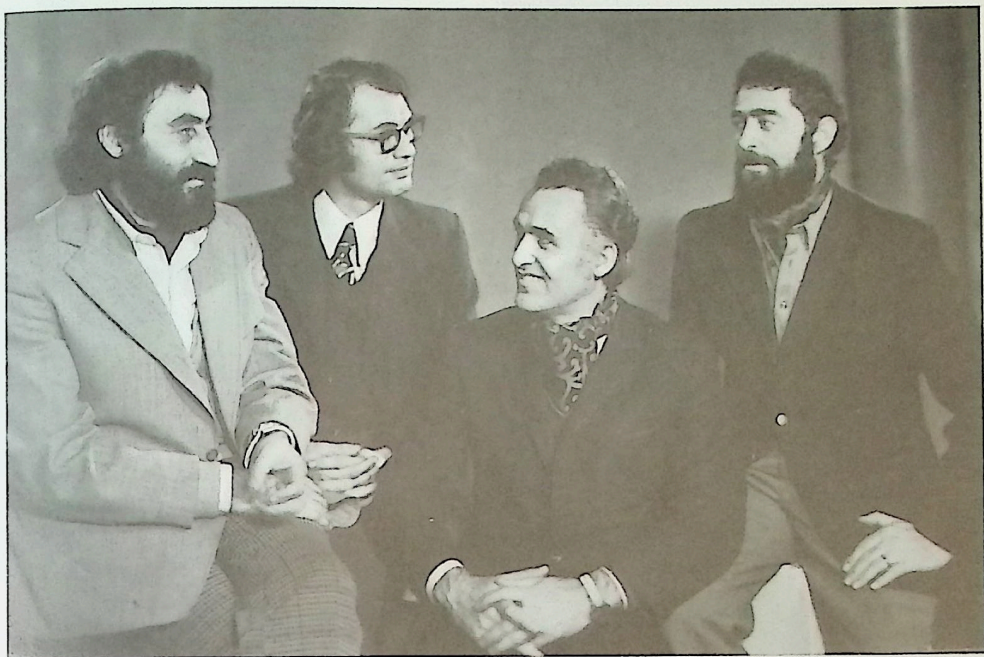
Կնոջ՝ Նոնա Ահարոնյանի հետ, ԱՄՆ, 1997թ.:



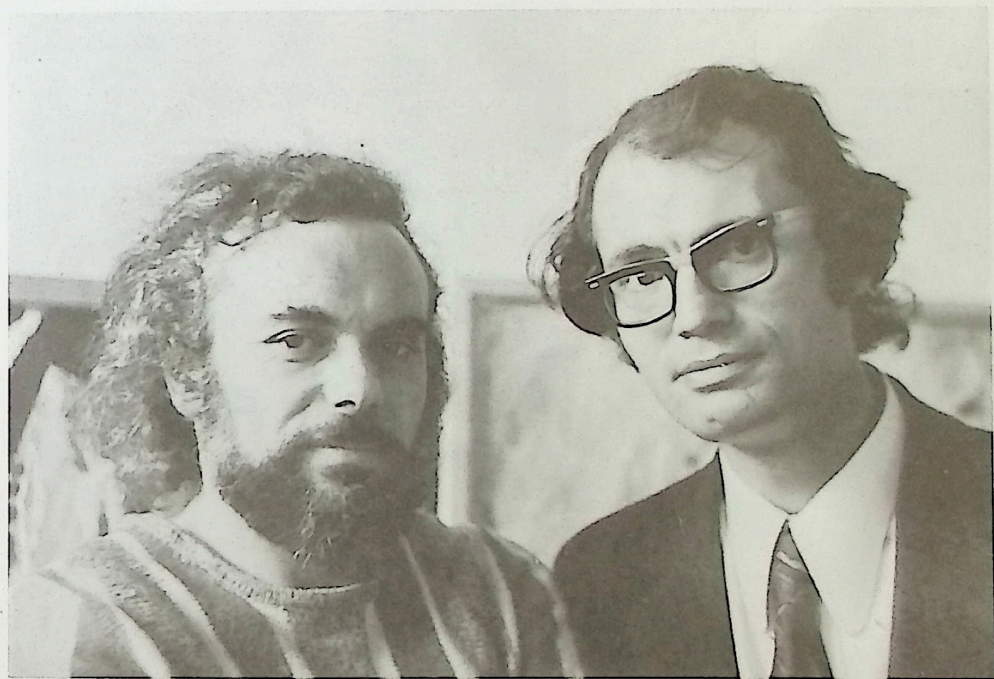
Տիգրան Մանսուրյանը, Ղազարոս Սարյանը և Ռուբեն Ալթունյանը
Մարտիրոս Սարյանի մոտ:



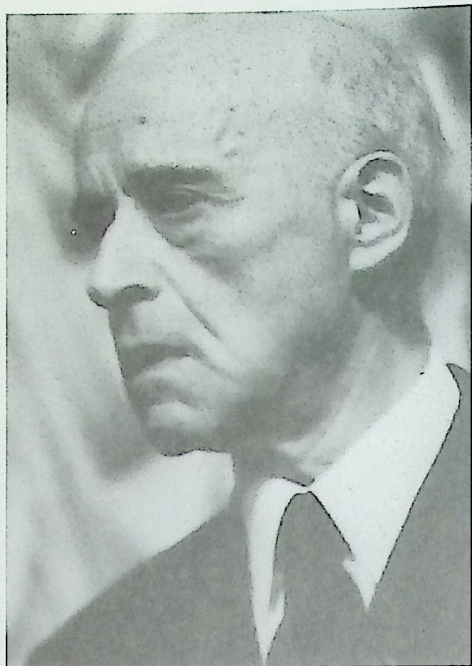
Աջից ծախ՝ Տիգրան Մանսուրյան, Մինաս Ավետիսյան,
Մարտիրոս Սարյան, Հարություն Փոթուռյան և Կարիկ Պասմաճյան:



Ձախից աջ՝ Մինաս Ավերիսյան, Տիգրան Մանսուրյան, Հակոբ Զատաբյան և Հենրիկ Իգիթյան: Լուսանկարը՝ Գուրգեն Եկարյանի:



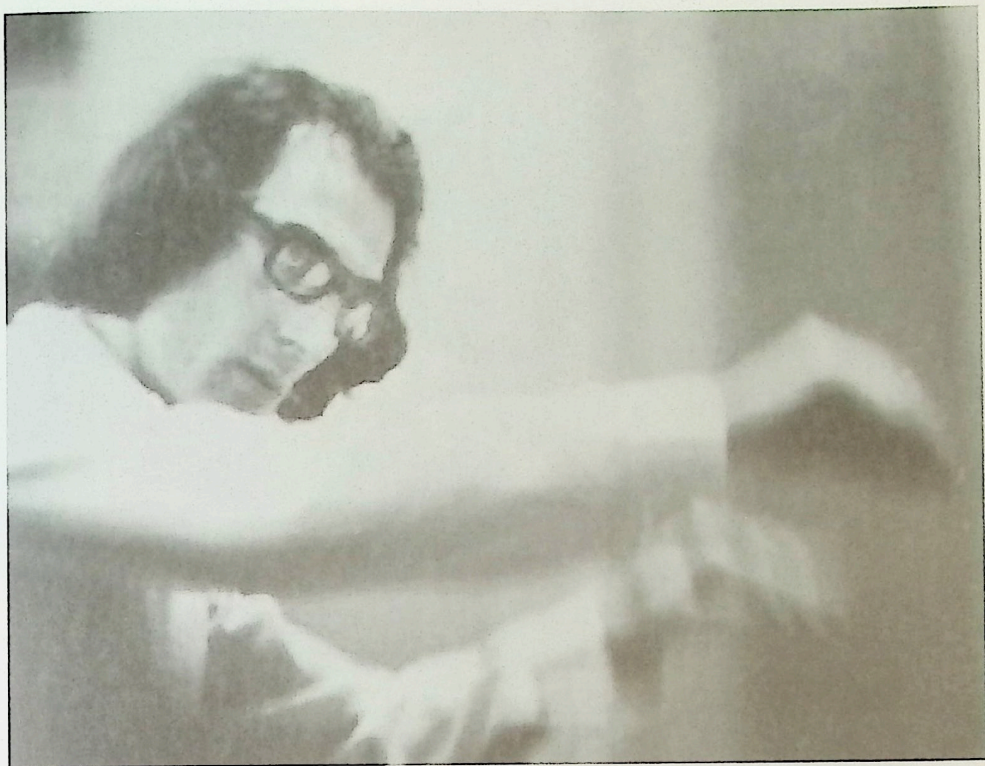
Տիգրան Մանսուրյանը Հենրիկ Էլիբեկյանի հետ:



Միխայիլ Դրոսկին



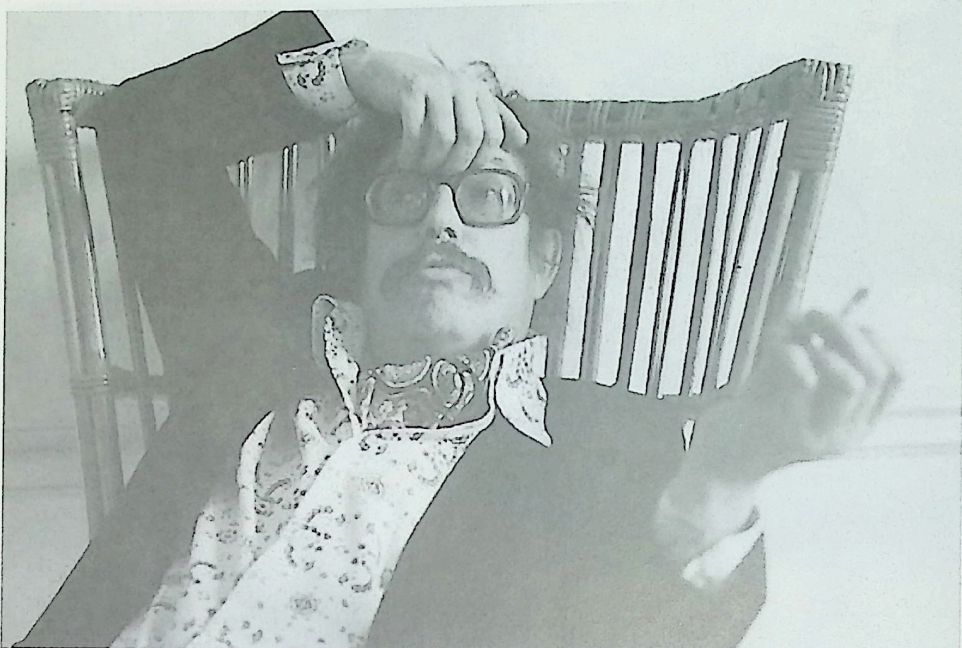
Ֆիլիպ Հերշկովիչը
Երևանում, 1970թ.:



Դավիթ Խանջյանը Տ. Մանսուրյանի «Պրեյուդների» փորձի ժամանակ, 1975թ.:



Զավեն Վարդանյանը, Տիգրան Մանսուրյանը և ջութակահար Կարեն Հարությունյանը փորձի ժամանակ, 1981թ.:



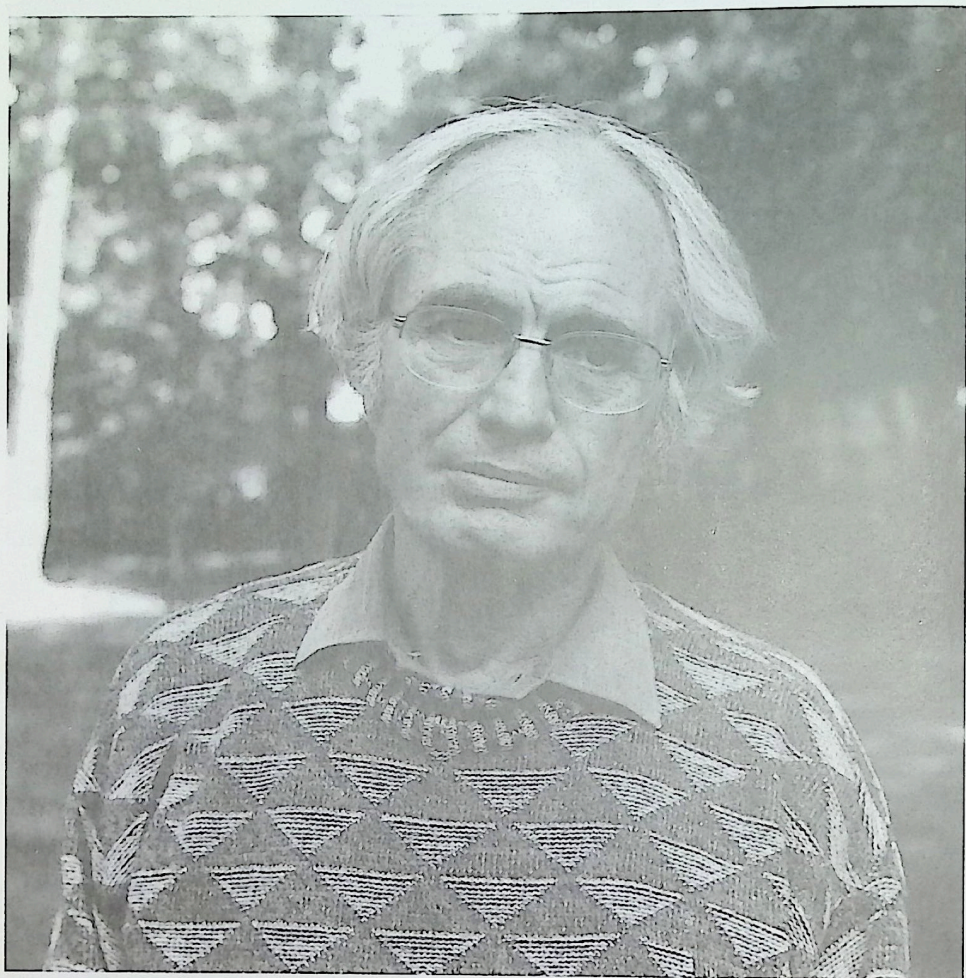
Անդրեյ Վոլկոնսկին Փարիզում, 1980թ.: Մ.Մ. Գորբուվայի արխիվ:



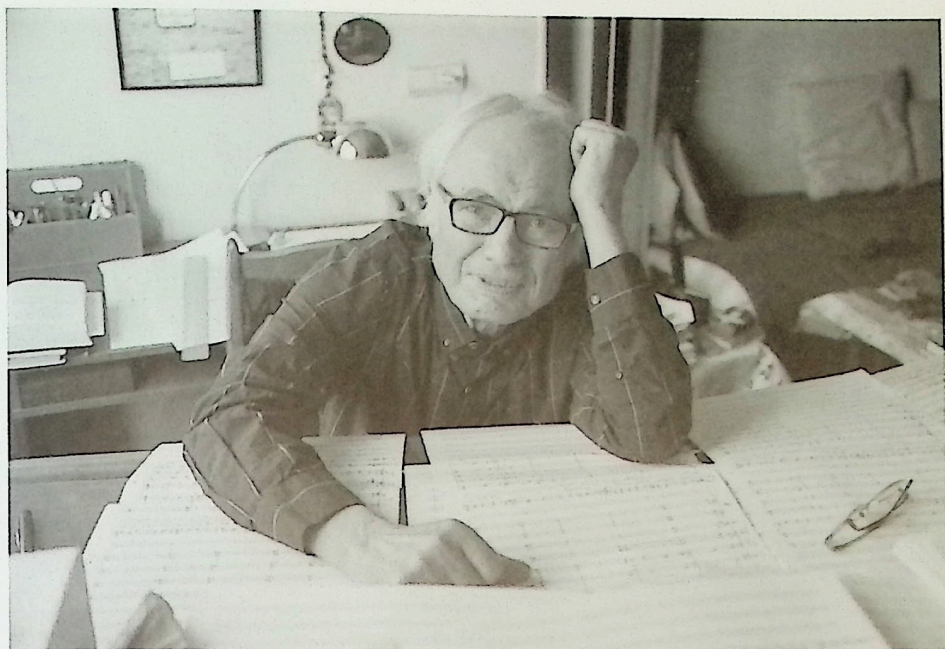
Ալֆրեդ Շնիտկե:
© Tully Potter. Bridgeman Images.



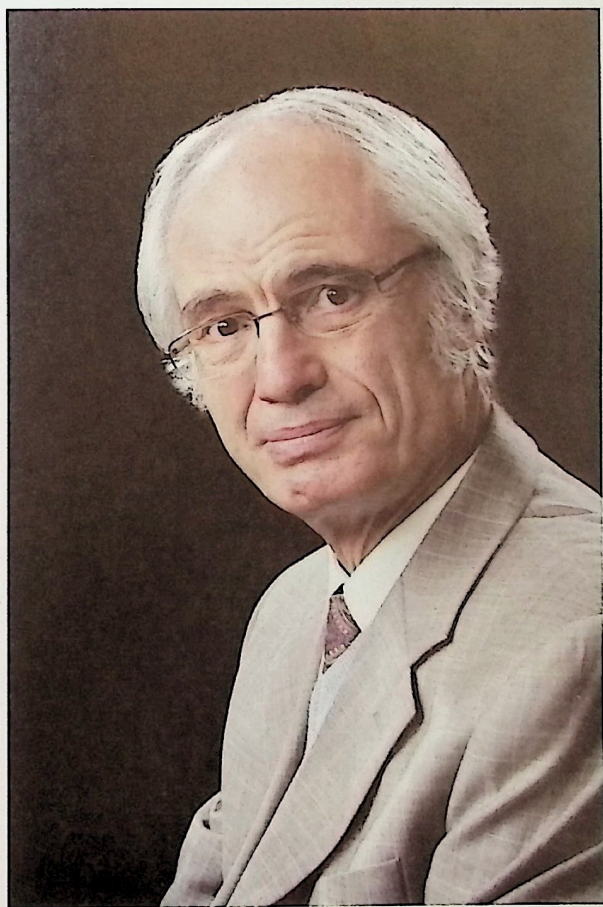
Քշիշտոֆ Պենդերեցկու հետ Երևանում, 2014թ.:



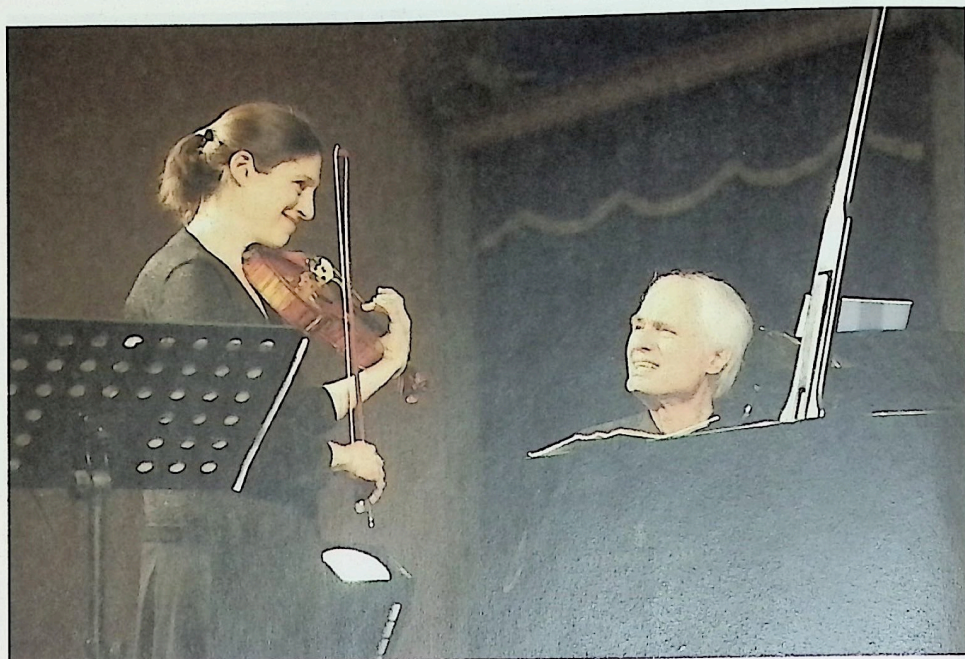
Տիգրան Մանսուրյան
Լուսանկարը՝ Պեգրա Գոլդմանի: © ECM Records.



Տիգրան Մանսուրյանը աշխատելիս:



Տիգրան Մանսուրյանը
Կոնսերվատորիայի ռեկտոր,
1992թ.:



Սրամբուլի միջազգային փառատրոն:
 “Sonata da Chiesa”-ի փորձի ժամանակ Քիմ Քաշքաշյանի հետ, 2015թ.:
 Լուսանկարը՝ Մարկ Գրիգորյանի:



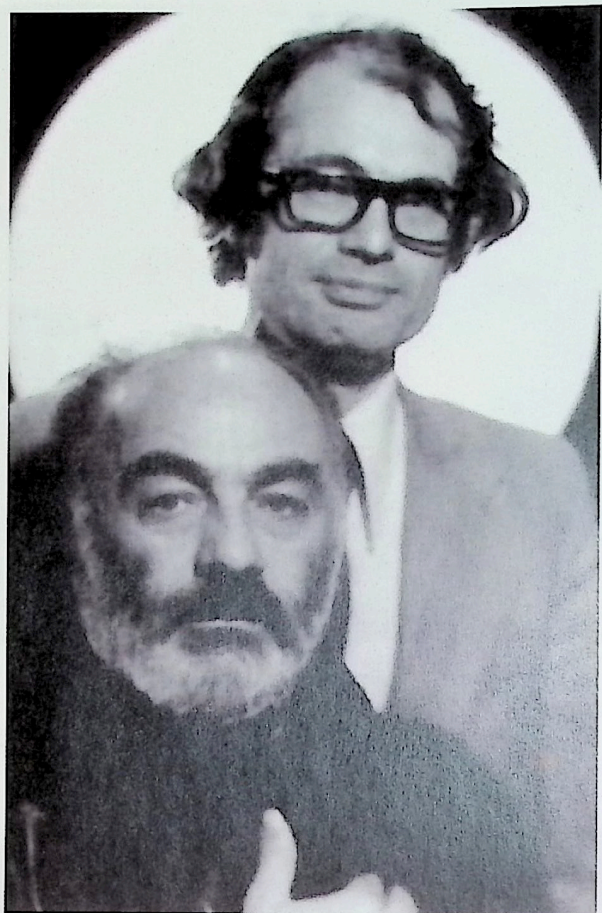
Պատրիսիա Կոպաչինսկայան Տիգրան Մանսուրյանի
 «Ռոմանսը» կատարելիս, Ֆրանկֆուրտ, 2014թ.:



Թավջութակահարուհի Կարինե Գեորգիանը:



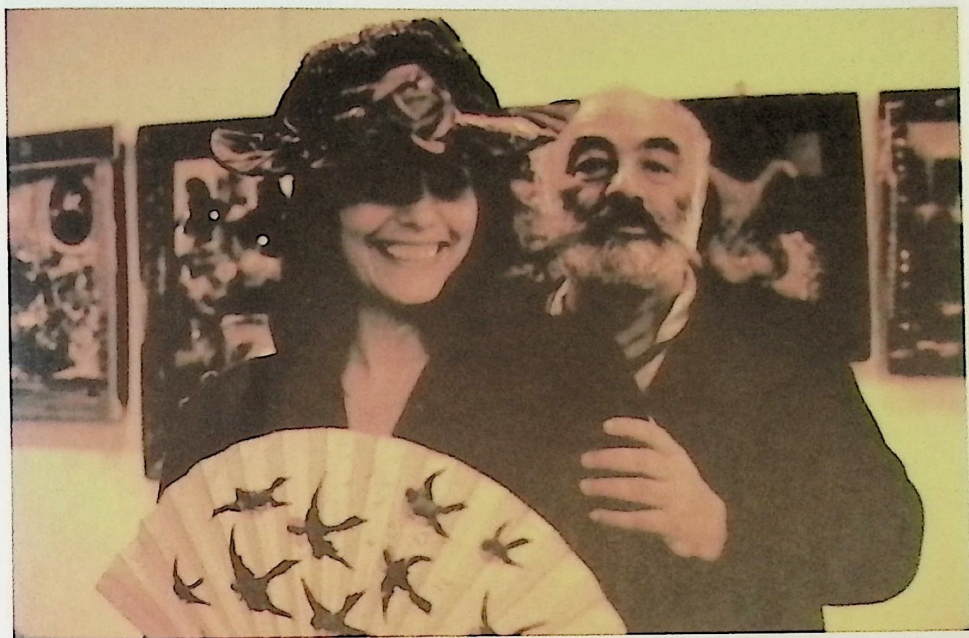
Տիգրան Մանսուրյանը թավջութակահարուհի Մերեա Աբրահամյանի և կոմպոզիտոր, դաշնակահար Արթուր Ավանեսովի հետ, 2014թ.:



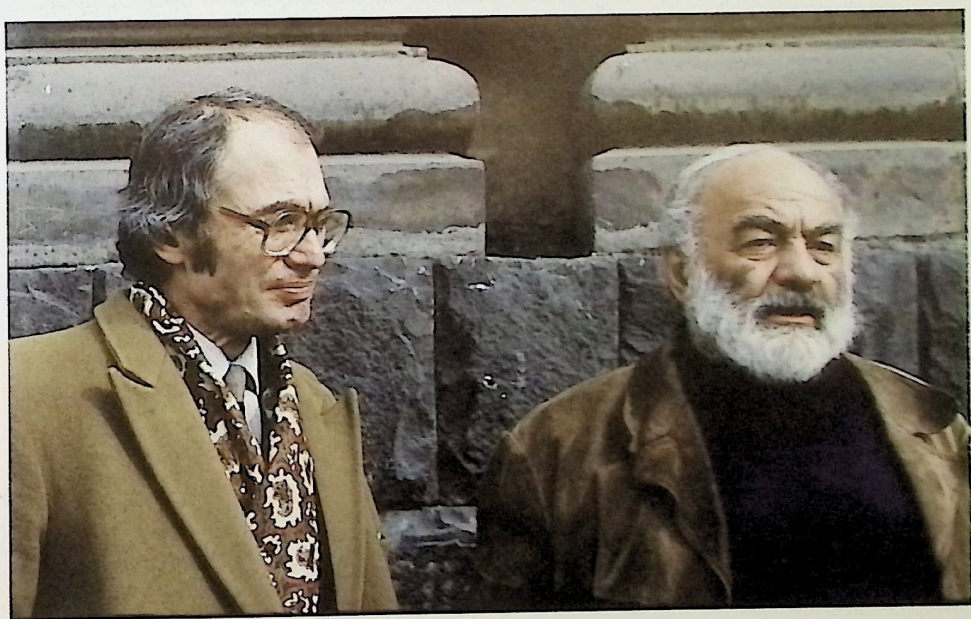
Սերգեյ Փարաջանովի հետ,
1967թ.:

Տիգրան և Արաքս
Մանսուրյանները Սերգեյ
Փարաջանովի հետ, 1967թ.:
Լուսանկարը՝ Զավեն
Սարգսյանի:





Արաքս Մանսուրյանը Սերգեյ Փարաջանովի նվիրած գլխարկով և հովհարով:



Հանդիպում տարիներ անց, 1988թ.:



Տիգրան Մանսուրյանը Մալբենադարանի տնօրեն, ակադեմիկոս Սեն Արևշապյանի և ճարտարապետ Զիմ Թորոպյանի հետ, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնում ընդունելության ժամանակ, 2006թ.:



Տիգրան Մանսուրյանը գրքի հեղինակի հետ, 2004թ.:



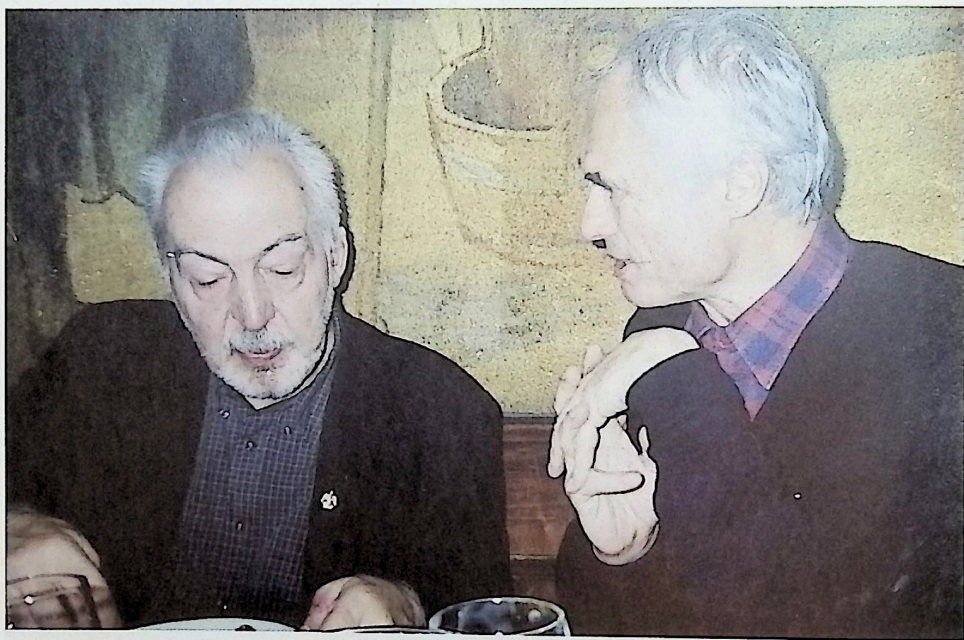
Տիգրան Մանսուրյանը, Մարիամ Սարգսյանը և գրքի գիրական խմբագիր, երաժշտագետ Լևոն Հակոբյանը «Զուգահեռ երգերի» ծայնագրությունից հետո:



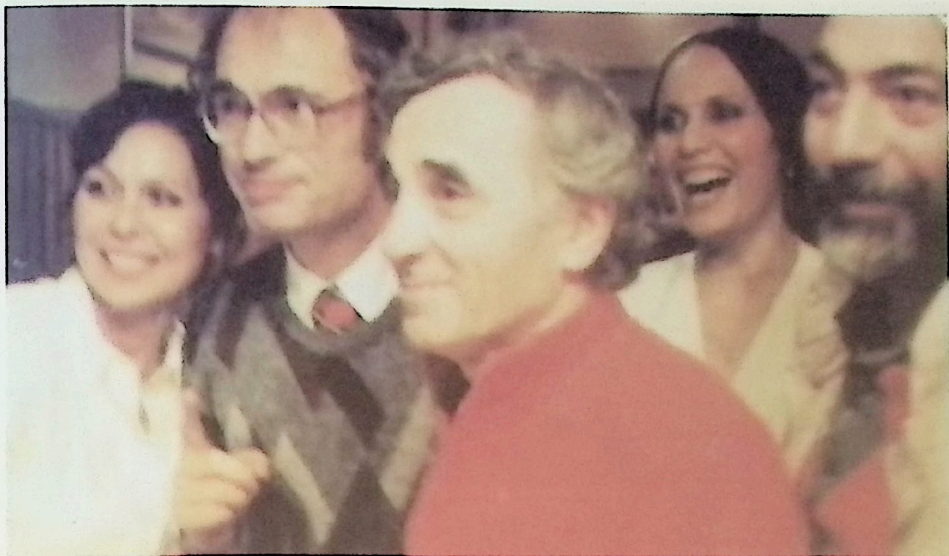
Տիգրան Մանսուրյանը Հակոբ Հակոբյանի հետ:



Տիգրան և Արաքս Մանսուրյանները Համո Սահյանի հետ, 1982թ.:



Անդրեյ Բիպովի հետ Գերմանիայում, 1997թ.:



Սոնիա, Տիգրան, Արաքս և Միեր Մանսուրյանները Շառլ Ազնավուրի հետ,
Փարիզ, 1987թ.:



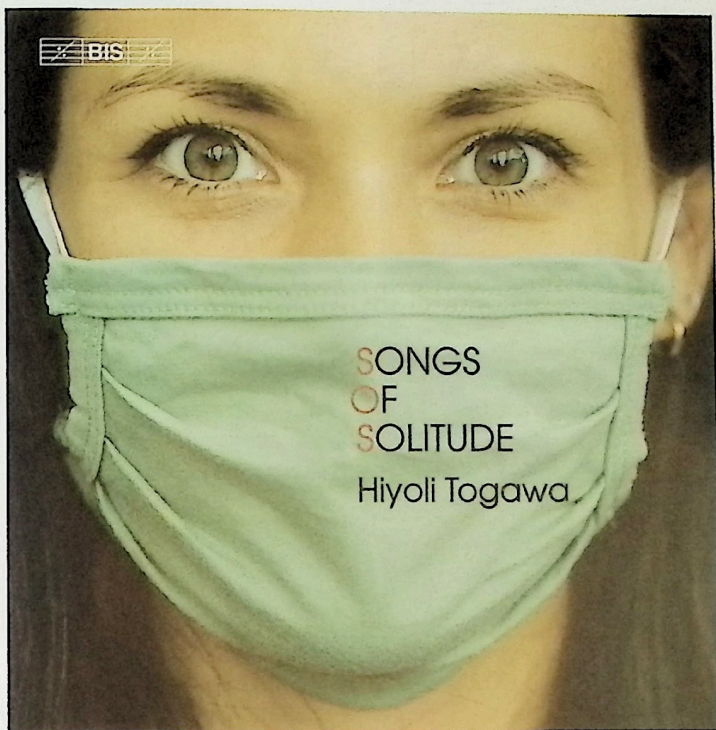
«Մարենադարան» հեռուստասերիալի ստեղծագործական խումբը ժան Գառզուի
(Գառնիկ Ջուլումյան) արվեստանոցում, Փարիզ, 1987թ.:
Նստած են՝ ժան Գառզու, Շառլ Ազնավուր, Սոս Սարգսյան:
Կանգնած են՝ Տիգրան Մանսուրյան, Հովիկ Հախվերդյան, Արտավազդ Դավթյան,
Գառզուի օգնականը, Կիմ Բաքշի և Էռասմ Գազիև:



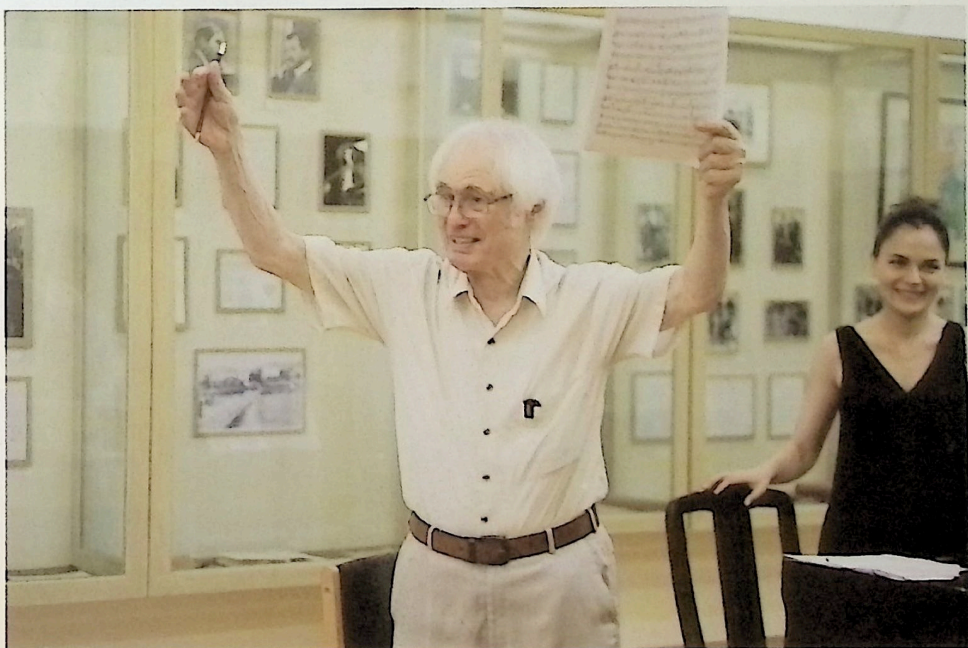
Քիմ Քաշքաշյանի հետ:
 Լուսանկարը՝ Վահան Սյրեփանյանի: © PAN Photo Agency.



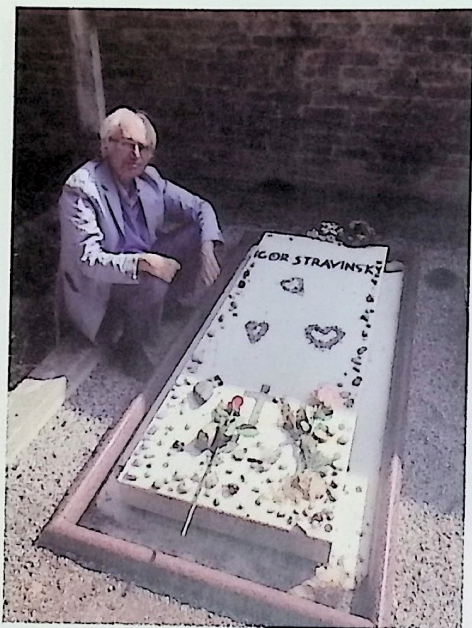
Քիմ Քաշքաշյանը փորձի ժամանակ:
 Լուսանկարը՝ Պետրոս Գոլդմանի: © ECM Records.



Հիյոլի Կոգավայի «Մենության երգեր» խորասալիկը, որն ընդգրկում է Տիգրան Մանսուրյանի «Ձոն լողության» երկը: Խորասալիկը թողարկվել է COVID-19 համավարակի ընթացքում:



Ավետիք Իսահակյանի փուն-թանգարանում, Վարպետի խոսքերով «Երկու երգի» պրեմիերայից հետո:



Այցելություն Սարափինսկու շիրիմին,
Սան Միկելե կղզի, Վենետիկ, 2021թ.:



Տիգրան Մանսուրյանը Լուիջի Նոնոյի
կենտրոնում, Նոնոյի կնոջ՝ Նուրիա
Շյոնբերգ-Նոնոյի և դստեր հետ,
Վենետիկ, 2021թ.:



Հայր Բերնարդոյի հետ Սան Մինիալո ալ Մոնպե եկեղեցու առջև,
Ֆլորենցիա, 2021թ.:

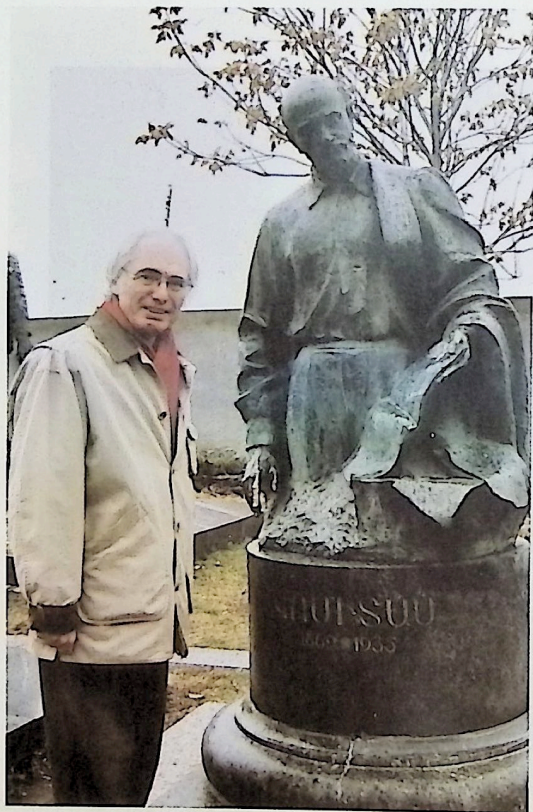
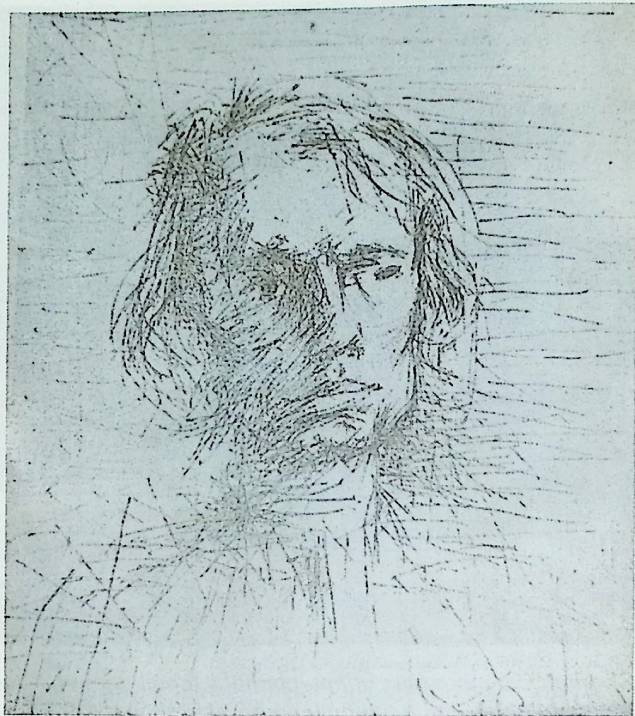


Տիգրան Մանսուրյանը նվիրաբերում է Ֆրանցիսկո Պապին «Հավարով խոստովանիմ» երկի պարտիզուրը, Վարիկան, 2021թ.:

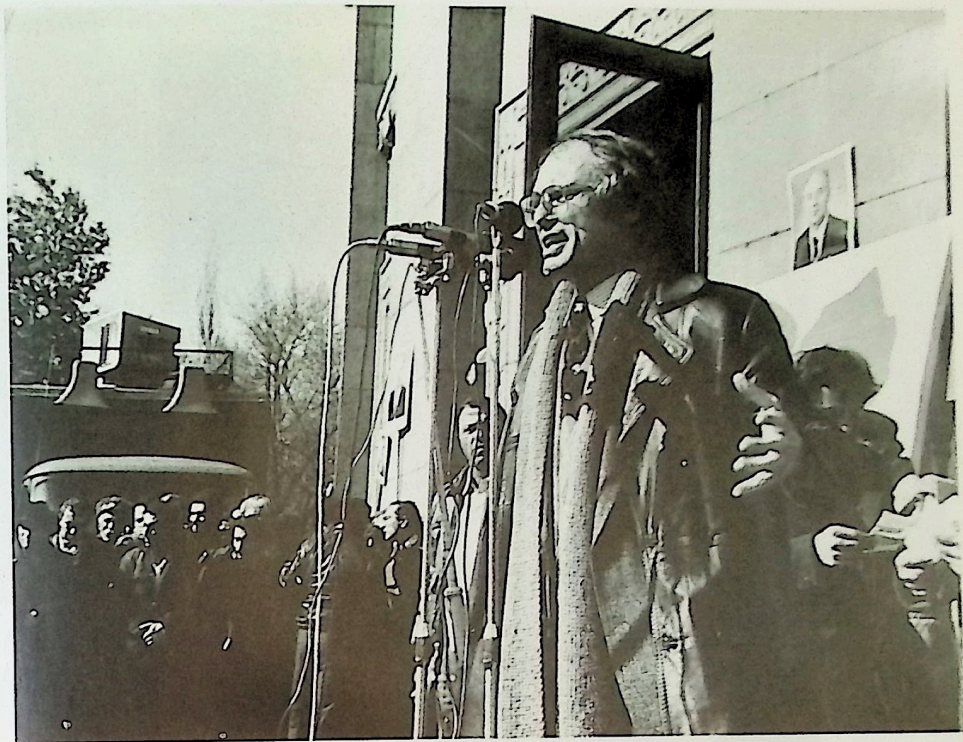


Ռիկարդո Մուսուրին, Ռոբերտ Մլքեյանը և Տիգրան Մանսուրյանը «Քավարանի» համաշխարհային պրեմիերայից հետո, Երևան, 2021թ.:
Լուսանկարը՝ Հայկ Մանուկյանի: © Armenpress.

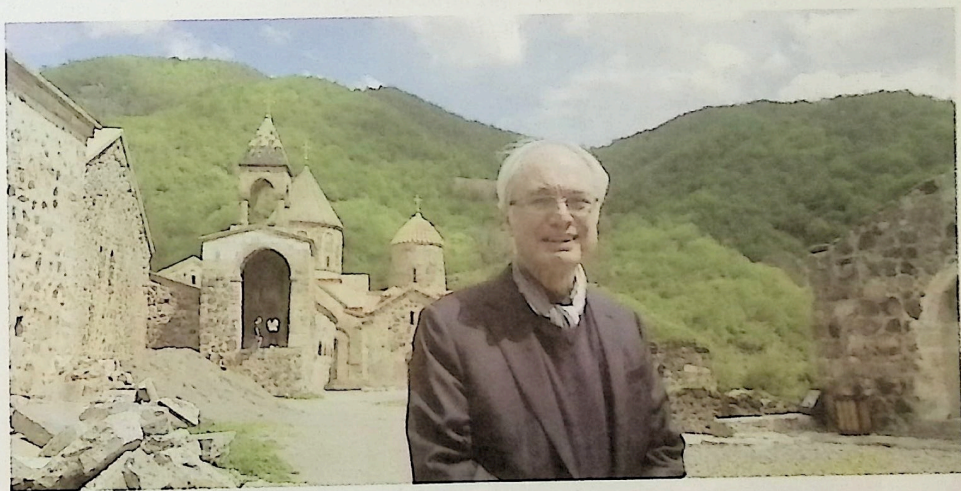
Արտո Չաքմաքչյան,
Տիգրան Մանսուրյանի
դիմանկարը:



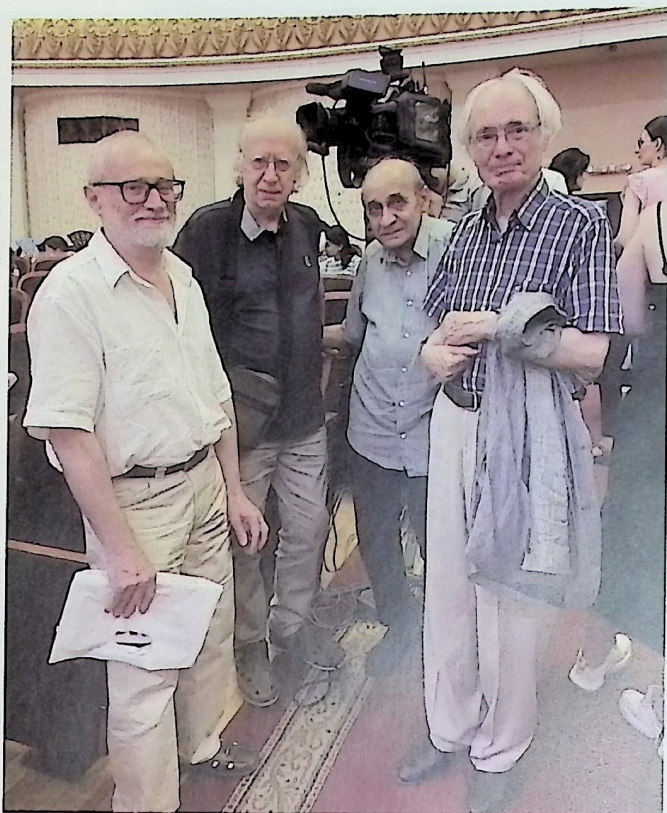
Այցելություն Կոմիտասի
շիրիմին, 2015թ.:



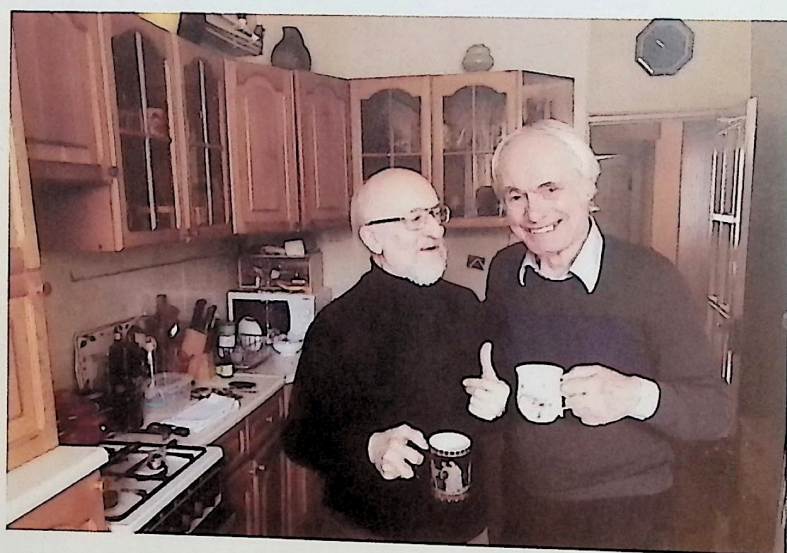
Տիգրան Մանսուրյանը Ղարաբաղյան շարժման օրերին Ազադության հրապարակում, 1988թ.:



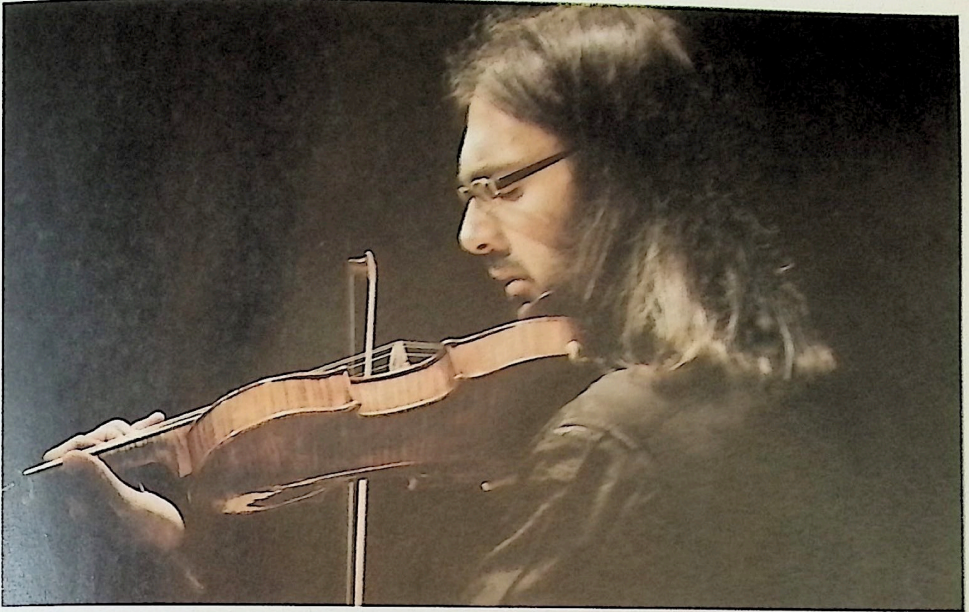
Տիգրան Մանսուրյանը Դադիվանքում:



Կոմպոզիտորներ Էդուարդ Հայրապետյանը,
Աշոտ Ջոհրաբեյանը և Տիգրան Մանսուրյանը
Վալենտին Սիլվեստրովի 9-րդ սիմֆոնիայի
համաշխարհային պրեմիերայից հետո, Երևան, 2022թ.:



Տիգրան Մանսուրյանը հյուրընկալում է իր վաղեմի
բարեկամ դաշնակահար Ալեքսեյ Լյուբիմովին:



Լեոնիդաս Կավակոս
Լուսանկարը՝ Մարկո Բորգրենեյի: © Decca.



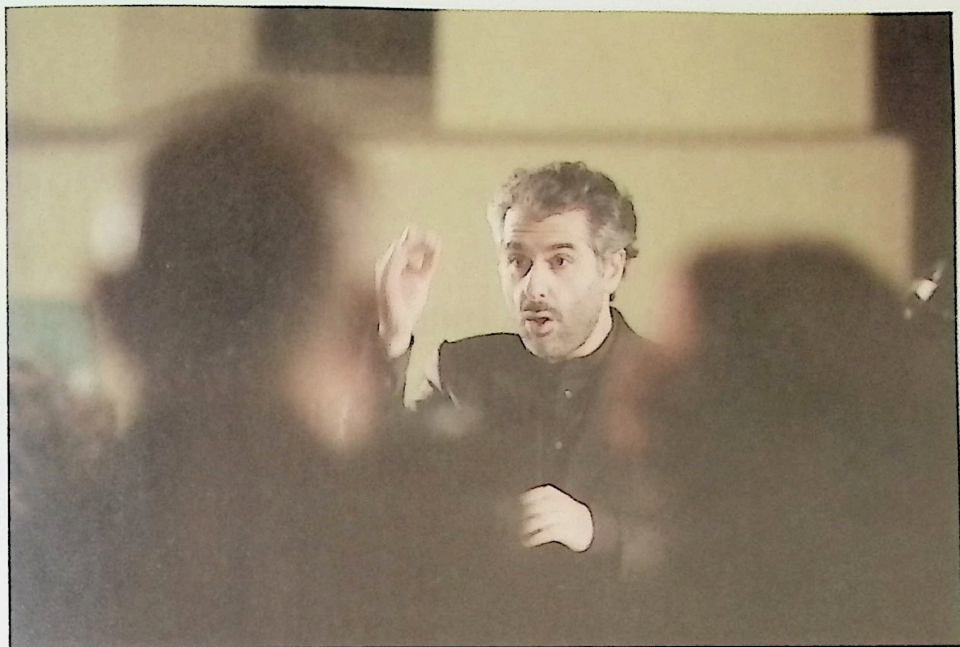
Տիգրան Մանսուրյանը կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանի և գրքի հեղինակ Աննա Արևշապյանի հետ, «Մանսուրյան 80» հեղինակային համերգից հետո, 2019թ.:



Տիգրան Մանսուրյանի «Ռեքվիեմի» կատարումը Գյումրու Սուրբ Ամենափրկիչ եկեղեցում: Հիշատակի երեկո՝ նվիրված Սպիտակի աղետալի երկրաշարժի 35-րդ տարելիցին: © Առաջին ալիք:



Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ, Հայաստանի պետական կամերային երգչախումբ, Երևանի պետական կամերային երգչախումբ, մենակատարներ՝ Սոֆյա Սայադյան և Աբսել Դավեյան: Դիրիժոր՝ Սերգեյ Սմբադյան: © Առաջին ալիք:



Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր՝ Սերգեյ Սմբադյան: © Առաջին ալիք:



Տիգրան Մանսուրյանը համերգից հետո կապարողների հետ: © Առաջին ալիք:

Աննա Սենի Արևշատյան

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆ

43505
Հրատ. խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Գրքի և կազմի ձևավորող՝ Նվարդ Երկանյան
Կազմի լուսանկարի հեղինակ՝ Դավիթ Գալստյան

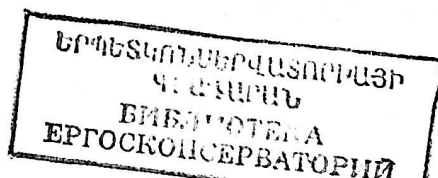
Հրատ. պատվեր № 1355
Ստորագրված է տպագրության՝ 10.01.2025թ.:

Չափսը՝ 70x100 ¹/₁₆:

16 տպագրական մամուլ:

Տպաքանակը՝ 300 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:



Աննա Սենի Արևշատյան

Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր:

1975թ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը:

1976-ից աշխատում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում: 1992-2005 թթ. ղեկավարել է «Հայ հոգևոր երաժշտության հուշարձաններ» թեմատիկ խումբը: 2000-ից նույն ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող է:

Գիտական հետաքրքրություններն ընդգրկում են հայ հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցեր, համեմատական երաժշտագիտություն, հայ-բյուզանդական երաժշտական կապեր, կոմիտասագիտություն և հայ ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի հիմնախնդիրներ:

Աննա Արևշատյանը 12 մենագրության և շուրջ 100 գիտական հոդվածների և ուսումնասիրությունների հեղինակ է, որոնք լույս են տեսել Հայաստանում և արտերկրում: 1971-ից հանդես է գալիս նաև հանրապետական մամուլում հրապարակախոսական և վերլուծական հոդվածներով:

1990-2023թթ. դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում:

Արևշատյանը Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության վարչության, ինչպես նաև մի շարք միջազգային գիտական ընկերությունների անդամ է:

Պարգևատրվել է ԳԱԱ պատվոգրով (2008) և ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալով (2011): ՀՀ պրվեստի վաստակավոր գործիչ է (2013):



ISBN 978-5-8080-1558-6



9 785808 015586