

XX ԴԱՐԻ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԱԿԱՆՆԵՐ



Ա. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, Ղ. ՍԱՐՅԱՆ,

Ա. ԲԱԲԱԶՅԱՆՅԱՆ, Ա. ԽՈՒԴՈՅԱՆ,

Է. ՄԻՐԶՈՅԱՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՅՈՒՄՐԻԻ ՄԱՍՆԱԾՅՈՒՂ

ԳՅՈՒՄՐԻ 2006

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՅՈՒՄՐԻԻ ՄԱՍՆԱՃՅՈՒՂ

**XX ԴԱՐԻ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ԴԱՍԱԿԱՆՆԵՐ**

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐԸ

«ԿՈՄԻՏԱՍ» հրատարակչություն
ԳՅՈՒՄՐԻ 2006

**Հաստատված է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի Գիտական խորհրդի կողմից՝ որպես
երաժշտագիտական հոդվածների ժողովածու**

Նախագծի հեղինակ

և գլխավոր խմբագիր՝ Նելլի Ավետիսյան

Խմբագրական կոլեգիա՝ Արմեն Մմբատյան,

Սերգեյ Մարաջյան, Կարինե Ավդալյան, Հենրիկ Մմբատյան,

Գավիթ Ղազարյան, Մտեփան Մուքիասյան

2005թ. մայիսի 6 և 7-ին Գյումրի քաղաքում (ՀՀ) կայացավ Հանրապետական գիտաժողով-փառատոն՝ «XX դարի հայ երաժշտության դասականները» ընդհանուր անվանման ներքո, որը նվիրված էր ականավոր կոմպոզիտորներ Է.Միրզոյանին, Ղ.Սարյանին, Ա.Հարությունյանին, Ա.Բաբաջանյանին, Ա.Խոտոյանին:

Այս կոմպոզիտորների մեծ ներդրումը երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում, նրանց ստեղծագործական ձգտումների ընդհանրությունը, անկեղծ բարեկամությունն ու նվիրվածությունը միմյանց, հիմք ծառայեցին առանձնացնելու նրանց որպես հայկական «Հնգյակի» ստեղծագործական ընկերակցություն:

Երաժշտագիտական հոդվածների սույն ժողովածուն ստեղծված է այն զեկուցումների հիման վրա, որոնք հիմնականում լուսաբանում են (երկու լեզվով) գիտաժողովի գլխավոր թեման ու ներկայացված են Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի և Գյումրիի իր մասնաճյուղի պրոֆեսորների, դոցենտների ու դասախոսների, ինչպես նաև՝ ՀՀ ԳԱԱ և Գյումրիի պետական մանկավարժական ինստիտուտի գիտական աշխատողների կողմից:

Գիրքը հասցեագրված է մասնագետ երաժիշտներին, կոնսերվատորիաների և երաժշտական ուսումնարանների ուսանողներին, ինչպես նաև՝ երաժշտության բավականաչափ իրազեկ երկրպագուներին:

«XX դարի հայ երաժշտության դասականներ»: Երաժշտագիտական հոդվածների ժողովածու - Գյումրի.: «Կոմիտաս», 2006թ., 160 էջ և 8 էջ ներդիր:

ԳՄԴ 85.23(2Հ).

Հ 945
490500000
2006թ.
0036(01)2006

ISBN 99930-979-7-7

© Ավդալյան Կարինե, 2006թ.:

**ГЮМРИЙСКИЙ ФИЛИАЛ
ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА**

**КЛАССИКИ
АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ
XX ВЕКА**

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**Издательство "КОМИТАС"
ГЮМРИ 2006**

**Утверждено Научным советом Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса в качестве сборника
научных музыковедческих статей**

**Автор проекта
и главный редактор – Нелли Аветисян**

**Редакционная коллегия:
Армен Смбатян, Сергей Сараджян, Карине Авдалян,
Генрик Смбатян, Давид Казарян, Степан Сукиасян**

В 2005 году, 6 и 7 мая в городе Гюмри (РА) состоялась Республиканская научная конференция-фестиваль “Классики армянской музыки XX века”, посвящённая выдающимся композиторам - Э.Мирзояну, Л.Сарьяну, А.Арутюняну, А.Бабаджаняну, А.Худояну.

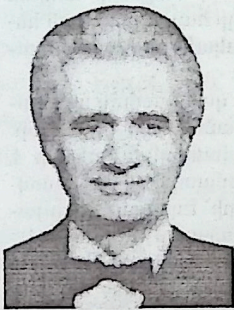
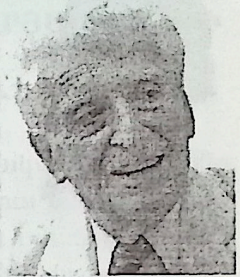
Общность творческих устремлений, дружеская преданность и привязанность этих композиторов, большой вклад в развитие музыкальной культуры, позволили выделить их в содружество армянской “Пятёрки”. Этот сборник научных музыковедческих статей создан на основе докладов конференции (на двух языках), представленных профессорами, доцентами и преподавателями Ереванской госконсерватории им. Комитаса и ее Гюмрийского филиала, а также научными сотрудниками НАН РА и ГГПИ.

Книга адресована профессиональным музыкантам, студентам консерваторий и музучилищ, а также достаточно компетентным любителям музыки.

Ողջունում եմ նախաձեռնությունը, և իմ միակ ցանկությունն է պահպանել բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, որը կնպաստի գեղեցիկ, արժանավոր նպատակների իրագործմանը:

ԷԴՎԱՐԴ ՄԻՋՈՅԱՆ

կոնսրդիտոր, ԽՍՀՄ և Հայաստանի ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր

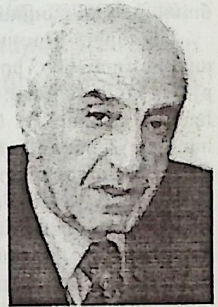


Փառատոն-կոնֆերանսը Գյումրիում անցավ բարձր մակարդակով: Հնչեց իմ և իմ ընկերների երաժշտությունը, կարդացվեցին շատ հետաքրքիր զեկուցումներ մեր հնգյակի ստեղծագործությունների մասին: Դա մեծ իրադարձություն էր Գյումրու երաժշտական կյանքում:

ԱԼԵԲՍԱՆԴՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

կոնսրդիտոր, ԽՍՀՄ և Հայաստանի ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր

2005 թվականի գարնանը Գյումրիում կայացած երաժշտական մշակութային իրադարձությունը լայն արձագանք գտավ երաժշտական շրջանակներում: Գիտաժողով-փառատոնի անմիջական նախաձեռողներն և կազմակերպիչներն էին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր Նելլի Ավետիսյանը և կոնսերվատորիայի Գյումրիի մասնաճյուղի տնօրեն, դոցենտ Կարինե Ավդալյանը, որոնց ջանքերով փառատոնում մասնակցեցին Հայաստանի Հանրապետության ականավոր երաժշտագետներ, երաժիշտ-կատարողներ, դասախոսներ, ուսանողներ, նրանց ելույթները մեծ տպավորություն թողեցին բոլոր ներկաների վրա: Ողջունում եմ այդ կարևորագույն միջոցառումը, որն անհրաժեշտ է դարձնել շարունակական:



ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐԱՉՅԱՆ

դաշնակահար, պրոֆեսոր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտոր



Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղը բոլորում է իր տարեգրության տասնամյակը՝ բուհական հագեցած ու լիարժեք կյանքի ուղենիշների հաստատման վճռական քայլերով: Բացի մասնագիտական կատարողական ոլորտներից՝ Գյումրու մասնաճյուղում կարևոր տեղ են զբաղեցնում նաև գիտական, մեթոդական խնդիրներին ու հարցերին նվիրված աշխատանքները: Մեր մասնաճյուղի դասախոսները մասնակցել են մի շարք հանրապետական և միջազգային գիտաժողովների: Նրանք այսօր էլ համագործակցում են Մայր բուհի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի, Չարենցի անվան գրականության ու արվեստի բանգարանի, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի և հանրապետության գիտական այլ հաստատությունների հետ:

Այս ոլորտում ծավալվող աշխատանքները խթանելու և զարգացման որակական նոր հարթություն դուրս գալու նպատակով մենք ձեռնամուխ եղանք՝ 2005թ. մայիսին անցկացնելու գիտաժողով-իառաւտոն, որն ավանդական բնույթ է ունենալու: Անդրանիկ ձեռնարկը խորհրդանշական է իր թեմատիկ ընդգրկումով՝ նվիրված է մեր ժամանակների մեծանուն արվեստագետների՝ Էդվարդ Միրզոյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Ղազարոս Սարյանի, Ադամ Խոփոյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը և ունի «XX դարի հայ երաժշտական դասականները» խորագիրը: Հայ արվեստի պատմության մեջ հիրավի անգնահատելի այս ժառանգությունն արվեստագիտական, երաժշտական պատմատեսական բազմաթիվ համաժողովների նյութ է դառնալու:

Գյումրիում կայացավ դրանցից մեկը, սակայն բաղադր մշակութային կենսագրության մեջ, իր գիտական ընդգրկվածությամբ ու ներկայացուցչականությամբ՝ անդրանիկը: Այժմ, երբ ամփոփված են գիտաժողովի արդյունքները, և հրապարակվում են ներկայացված նյութերը, կարծում ենք, որ ունենք որոշակի համեստ ներդրում՝ հայ ժամանակակից մասնագիտացված երաժշտարվեստի մերօրյա արժեքավորման, տարբեր գիտական տեսակետների ընդհանրացման և կարևորագույն պատմաերաժշտական երևույթների ամփոփման գործընթացում:

Առանձնահատուկ նշանակություն ունեցավ այն, որ առաջին անգամ մեկ ժողովածուի մեջ են ամփոփվել հայ վաստակաշատ երաժշտագետների և նրանց գյումրեցի կրտսեր գործընկերների աշխատանքները՝ մեկտեղելով նրանց գործի կարևորությունն ու այս բնագավառում անչափ կարևոր առաջընթացը: Մենք լիափութ ենք, որ առաջին հաջողված փորձը՝ թե՛ գիտաժողովի կազմակերպիչներին և թե՛ բոլոր մասնակիցներին ոգեշնչելու և ոգևորելու է՝ հետայսու ավանդական դարձնելու համարժեք գործնական հանդիպումները, մտքերի փոխանակությունը և նոր խնդիրների արծարծումը:

ԱՎԴԱՅԱՆ ԿԱՐԻՆԵ

Արվեստագիտության քեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրիի մասնաճյուղի տնօրեն

ՍԱՐՅԱՆ ԱՐԱՔՍԻ

ՏԱԳԱՆԴՈՎ ՀՅՈՒՄՎԱԾ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Նրանց անվանում են «Հայկական հզոր խմբակ» (առաջին անգամ նրանց մասին այսպես արտահայտվեց ռուս ճանաչված երաժշտագետ Յուրի Կորևը) կամ «Հզոր հնգյակ»: Նման միավորումը կազմավորված է ազգային երաժշտական մշակույթում իրենց կարևոր ու խոշոր ներդրումն ունեցած հինգ սերնդակից, վառ ու ինքնատիպ անհատականությունների բազմաբնույթ գործունեությամբ: Նրանք են՝ Առնո Բաբաջանյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Ղազարոս Մարյանը, Ադամ Խուրդյանը: Նրանց անվանում են նաև «հետխաչատրյանական սերունդ»:

Որպես ստեղծագործական ինքնատիպ նկարագիր ունեցող երաժիշտներ ասպարեզ գալով 40-ականների կեսերին՝ նրանք կոչված էին նոր խոսք ասելու, նոր ուղիներ հարթելու հայրենական երաժշտության տարբեր բնագավառներում: Մեծ էր, անշուշտ, Արամ Խաչատրյանի հզոր տաղանդի ներգործությունը, բայց և բնության պարզևած ստեղծագործական արարման ուժը նույնպես իր խոշոր դերն ունեցավ՝ հայ մշակույթում նրանց կողմից ծանրակշիռ խնդիրներն ազդարարելու և իրագործելու համար:

Կոմպոզիտորական իրենց հայտնությունների հետ մեկտեղ՝ նրանք իրենց կարևոր ներդրումն ունեցան ազգային կատարողական, երաժշտահասարակական, մանկավարժական ասպարեզներում: Առ այսօր անկրկնելի Առնո Բաբաջանյանը նորովի, անծանոթ փայլատակումներով ներկայացրեց հայ դաշնամուրային կատարողական արվեստը: Ավելի քան 30 տարի լինելով Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության վարչության նախագահ՝ Էդվարդ Միրզոյանը, իր իմաստուն քաղաքականությամբ, ուղենշեց երաժշտական արվեստի նախաշենին գտնվող շնորհաշատ բազում նոր սերունդների կողմնորոշման ստեղծագործական ազատության համար անհրաժեշտ նախադրյալները: 26 տարի ղեկավարե-

յով Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան՝ Ղազարոս Սարյանը իր նվիրյալ ու պատասխանատու գործունեությամբ պրոֆեսիոնալ նոր աստիճանի բարձրացրեց երաժիշտմասնագետների պատրաստման դարբնոցը, որը մինչ այսօր իր ամուր հիմունքներով շարունակում է սնել նոր ժամանակների ուսումնառությունը: Ի դեպ, հատկապես այստեղ հարկ է ընդգծել նաև Էդվարդ Սիրզոյանի և Ղազարոս Սարյանի մանկավարժական ներդրումը կոմպոզիտորների նոր սերունդների դաստիարակման գործում: Մա նույնպես բարձր տաղանդի, պատասխանատվության և նվիրումի դրսևորում է: Երկար տարիներ լինելով Հայաստանի ֆիլհարմոնիայի գեղարվեստական ղեկավարը՝ Ալեքսանդր Հարությունյանը, մեծ երաժշտի ու արվեստագետի խորը իմացությամբ, մասնակցեց հայրենի երկրի երաժշտական կյանքի՝ գեղարվեստորեն ճիշտ ու բազմակողմանի կազմակերպմանը: Ադամ Խուդոյանը, ոչ այնքան բարենպաստ ժամանակներում, իր կարևոր ներդրումն ունեցավ Հայաստանի և արտասահմանյան երկրների ստեղծագործական կապերի հաստատման և ամրապնդման օգտակար գործում:

Հայ երաժշտությունն աշխարհին ներկայացնող բազում ստեղծագործությունների մեջ այս հինգ կոմպոզիտորների երկերը հաստատված են որպես ազգային երաժշտական մշակույթի դասական բաժին կազմող հորինվածքներից: Դրանց մասին գրվում են հետազոտություններ, հեղինակների մասին՝ մենագրություններ, մեծ հանդիսավորությամբ նշվում են նրանց հոբելյանական տարեվերը, առանձին ակնածանքով ու սիրով են հիշատակվում անուններն ու գործերը: Լույս են ընծայվել նրանց հուշագրությունները, որ մի ամբողջ դարաշրջանի փաստացի արձանագրություններ են...

Բայց «հնգյակ» կամ «հզոր հնգյակ» հասկացությունը հյուսված է ոչ միայն սերնդակիցների ստեղծագործական, հասարակական գործունեության բովանդակությամբ: Դրանց հիմքերը կազմավորվեցին վաղ, ուսումնառության մանկական տարիներից սկզբնավորվող բարոյական, մարդկային այն հատկությունների շնորհիվ,

որոնցով նրանք առաջնորդվեցին իրենց ողջ կյանքի ընթացքում: Այսօր էլ մեր կողքին ապրող «հնգյակի» երկու ներկայացուցիչները՝ Էդվարդ Միրզոյանը և Ալեքսանդր Հարությունյանը, առանձնահատուկ հուզմունքով, ջերմությամբ ու սիրով են հիշում իրենց ընկերներին:

Նրանց համախմբող ամենահզոր ու ամուր զգացմունքը միմյանց ստեղծագործական ձեռքերումների նկատմամբ դրսևորած բարձր ու անանձնական վերաբերմունքն է: Հաճախ չէ, որ կարող ես քեզ համար նշել սերնդակից ստեղծագործողների անաչառ, ճշմարիտ զգացմունքները, հատկապես՝ միմյանց հաջողությամբ ուրախանալու, հպարտանալու նրանց կարողությունը: Յավոք, կյանքն իր բազմատեսակ դրսևորումներն ունի... Մինչդեռ Ղազարոս Սարյանն իր մանկության ընկերոջ՝ Առնո Բաբաջանյանի մասին կարող էր ասել կամ գրել. «Մարդ, որ կոչված էր ներկայացնելու մի ամբողջ ազգ», կամ հսկա, բայց շատ էնոցիոնալ Առնո Բաբաջանյանը պատերազմից վերադարձած իր ընկերոջ՝ Ղազարոս Սարյանի դիպլոմային աշխատանքի, կամ 1980-ին հնչած սիմֆոնիայի հաջողության համար ուրախությունից արտասվել, կամ Էդվարդ Միրզոյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Ադամ Խուրոյանը, ովքեր, իրենց հուշագրություններում առանձին բաժիններ տրամադրելով ընկերներին՝ ավելի դիպուկ, քան որևէ մեկ ուրիշը, կարող էին ներկայացնել նրանց ստեղծագործության արժանիքները, մարդկային նկարագրերի բարեմասնությունները և, ընդհանրապես, նրանց տեղն ու դերը՝ թե՛ իրենց անձնական կյանքի, թե՛ շրջապատի, թե՛ հասարակության համար: Օրինակները բազմաթիվ են... Սա օրինակելի ընկերություն, մտերմություն ու բարեկամություն էր՝ նպաստավոր ոչ միայն իրենց, այլև՝ գործի, ստեղծագործական արարման համար: Պատահական չէ, որ ժամանակին հայ ճանաչված երաժշտական հասարակական գործիչ Գրիգորի Դոմբակը ընկերական այս ներդաշնակությունն անվանեց «Նոր ժանր հայ երաժշտության մեջ»:

АВДАЛЯН КАРИНЕ

*ИЗ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА*

1

Развитие эстетической мысли в рамках той или иной национальной культуры — процесс малозаметный, с трудом отслеживаемый современниками. В отличие от процессов становления и развития самого актуального искусства (художественно-исторического процесса), рассмотрение динамики национальной эстетической мысли требует от наблюдателя (а в еще большей степени — исследователя) не только и не столько эмоционального отклика и художественного сопереживания, но и развитой теоретической рефлексии искусства — философской или конкретно-научной (культурологической, искусствоведческой, филологической и т.п.). Непосредственные художественно-эстетические переживания и впечатления отдельного реципиента (читателя, зрителя, слушателя) в этом случае должны быть переосмыслены, укрупнены, концептуализированы на новом уровне обобщений. Они могут при этом вылиться в понятия, логические суждения и умозаключения об искусстве; превратиться в формулировки закономерностей и теоретических выводов более общего характера, нежели простые наблюдения над стилем и художественным языком отдельных художников, т.е. воплотиться в представления, касающиеся исторических тенденций художественного мышления, развития творческих форм эстетической деятельности, эволюции содержания искусства различных эпох.

Еще больше теоретических усилий требует от исследователя осмысление музыкально-эстетической мысли: ведь смысловой "разрыв" между музыкально-художественной тканью звучащего искусства и его теоретико-эстетической рефлексией в музыкально-критических, музыковедческих и музыкально-эстетических трудах гораздо значительней, нежели в области, например, изобразительного и, тем более,

словесного искусства. Если, к примеру, литературное творчество, как и отдельное поэтическое произведение, интерпретируется и анализируется средствами той же словесности (и литературная критика, и литературоведение, и эстетика слова в конечном счете пользуются тем же языком, что и произведения словесного искусства), то уже в случае изобразительного искусства дело обстоит сложнее. Словесный анализ произведений изобразительного искусства опирается на словесное описание визуальных образов, на своего рода их сознательную вербализацию, на более или менее адекватный художественно-изобразительной реальности ее нарратив, осуществляемый средствами естественного языка. Возникающий здесь смысловой "зазор" между "изобразительностью" и "словесностью" искусства является преодолимым в эстетике лишь в известной степени, во многом условно.

Впрочем, давно известно, что "изобразительные элементы и понятийные" легче поддаются пересказу, нежели музыкальные, которые передают "самые тонкие оттенки эмоций, недоступные адекватному словесному выражению". Более того, "всегда труднее описать слышимое, чем видимое, — тому "виной" приспособленность нашего языка к преобладающей роли зрительной информации. Еще труднее описать переживаемое". Именно в этом заключается трудность музыкальной эстетики, имеющей дело со "слышимым" и "переживаемым".

В самом деле, в случае музыкального искусства связь между звуковым образом (а также его эмоционально-психологическим ореолом смыслов и ассоциаций) и его словесно выраженной теоретической рефлексией (музыкально-критической интерпретацией или музыковедческим и музыкально-эстетическим анализом) оказывается еще более далекой (по сравнению с эстетическим анализом изобразительного искусства), опосредованной побочными художественно-эстетическими и мировоззренческими представлениями. Подобная связь осуществляется во многом ассоциативно, подчас субъективно-произвольно и в любом случае — творчески — вариативно, семантически плюралистично. Поэтому осмысление музыкальной эстетики в ее исторической эволюции — в сопоставлении с реальной историей музыки —

оказывается особенно затруднительным в психологическом и сложным в научном отношении, хотя, тем не менее, вполне реальным познавательным процессом. В то же время эстетический анализ музыки оказывается дважды, а то и трижды опосредованным, культурно преломленным.

Так, музыкальный критик, музыковед или эстетик музыки в своем анализе произведений музыкального искусства и музыкального творчества каждый раз сталкивается со своего рода "эстетическим параллелизмом" — дуализмом звучащего искусства, со свойственной ему мелодико-гармонической и сонорно-ритмической образностью, и его словесно-образного, а затем (или одновременно) и — логико-дискурсивного переосмысления (анализа, интерпретации, оценки). Иногда словесно-образная интерпретация музыки предваряется еще и изобразительно-ассоциативной трактовкой музыкальной образности (что, например, для произведений, относящихся к области программного симфонизма или предназначенных для музыкального театра или кино, становится в принципе необходимым и неизбежным). В последнем случае эстетический анализ музыкального произведения имеет дело с многослойным содержанием своего предмета, в котором между музыкальной образностью и ее концептуальным анализом пролегают слои изобразительной ассоциативности и словесной ассоциативности, не говоря о прилагаемом к ним аналитикам.

Г.Гейне приписывается фраза: "Музыка начинается там, где кончаются слова", хотя многие считают, что эта мысль была известна и ранее. На этом суждении обычно основывается "мнение о "невыразимости" содержания музыки, о невозможности "пересказать" его, передать каким-либо способом, в том числе словесно"². Впрочем, все известные попытки опровергнуть это мнение сводились к тому, что передать содержание музыкальных произведений языком жестов, танца, изображений и т.п. в принципе можно, но подобные "пересказы" музыки, нередко сами звучащие "как музыка", "никогда не заменят оригинала". "Поэтому, говоря о содержании музыки, мы всегда должны помнить, что оно не может быть полностью воплощено иными средствами, чем осмыслением и переживанием самой музыки"³.

Даже в случае так называемой "письменной музыки" (запечатленной композитором средствами нотной записи, т.е. "зрительно воспринимаемой графики") ее чтение и понимание музыкантом-профессионалом предполагает переживание звучания самой музыки в художественном воображении создателя, исполнителя или исследователя. "Если нотная запись все же может быть прочитана эстетически, то лишь постольку, поскольку она озвучивается воображением, "мысленным слухом" музыкально образованного читателя...". В этом отношении сопоставимость музыки с поэзией оказывается довольно относительной, потому что "слово есть чисто условный носитель поэтической информации, тогда как звуковая интонация является ее прямым, непосредственным, безусловным выражением"¹⁴. Однако творец художественного произведения волен эстетическое содержание своего произведения выражать условно или безусловно, прямо или косвенно, непосредственно и опосредованно, а также различным образом сочетая условные и безусловные формы художественной выразительности. Так, например, словесное творчество может стать основанием или поводом для музыкального произведения и, напротив, музыка может послужить основанием или поводом для ее словесной интерпретации и словесного объяснения.

В своем мировосприятии человек целостен, и его представления о мире складываются из зрительных, слуховых и др. впечатлений, из общения с окружающими людьми и словесной информации, получаемой из письменных и устных источников, — словом, являются гетерогенными, синтезированными из различных интеллектуальных и чувственных составляющих. И в своем эстетическом мировосприятии человек так же целостен; это означает, что все виды искусств в своей совокупности выступают как взаимодополнительные компоненты единой художественной картины мира, воспринимаемой всеми органами чувств и интеллекта одновременно или попеременно.

В этом смысле несомненно, что музыкальная образность и образность изобразительная, словесная образность и словесно выраженная понятийность (концептуальность) — взаимодополнительны во внутреннем мире человека, хотя и

опираются на различный духовный и социальный опыт художника. Они не столько являются различными формами искусства и эстетической деятельности человека, сколько составляют разные грани эстетического, представляя собой взаимосвязанные ценностно-смысловые аспекты мира как целого. Это означает, что и взятое в целом эстетическое отношение человека к действительности целостно и в конечном счете нерасчленимо, например, на эстетику визуальную и эстетику аудиальную (музыкальную).

Это позволяет нам говорить о единстве эстетики и ее законов, методов, понятий, теорий — применительно к разным видам искусства, различным типам творчества, включая эстетику зрения и слуха, слова и дела.

2

История армянской эстетической мысли, при всей значительности написанного на эту тему, еще далека от своего завершения. Среди наиболее значительных исследований заслуживают особого упоминания замечательная книга А.А.Адамяна "Эстетические воззрения средневековой Армении" и двухтомный труд Г.З.Апресяна "Из истории армянской эстетической мысли"⁵. С современной точки зрения, основной их недостаток (особенно исследования Г.З.Апресяна) заключается в исключительной "заикленности" ученых на марксистско-ленинской эстетике и соответствующей методологии гуманитарного знания. История мировой и национальной эстетической мысли оказывается здесь как бы "запрограммированной" стремлением к материализму, народности, классовости и революционности. И это при том, что история армянской эстетической мысли доведена автором лишь до начала XX века, т.е. именно до того самого момента, когда марксистско-ленинская эстетика монополизировала не одну только армянскую, но и всю многонациональную советскую художественную культуру.

Складывается иллюзия, что эстетика в своем историческом становлении и развитии последовательно, как по ступенькам, поднимается к грядущему осознанию высших откровений марксистского учения как искомой абсолютной истины, что, с современной точки зрения, представляется

весьма далеким от подлинной научности. Нет сомнений в том, что марксистская методология и, особенно, советская коммунистическая идеология оказали очень сильное (и далеко не позитивное) воздействие на развитие всей советской эстетики в XX веке, в том числе и на армянскую эстетическую мысль, но этот уклон объясним не столько имманентными особенностями эстетики как науки или, как в данном случае, армянской эстетики как теоретической рефлексии национально-эстетического и художественного самосознания армянского народа, сколько общеидеологическими установками советского политического строя и советской культурной политики (в том числе приобретающими нередко формы политико-идеологической диктатуры, с одной стороны, и политико-идеологической конъюнктуры, с другой). Правда, установившаяся монополия марксистско-ленинской эстетики в советской художественной культуре привела к тому, что развитие эстетической мысли в СССР фактически надолго приостановилось.

В этом отношении показательна драматичная судьба выдающегося армянского эстетика и музыковеда Аршака Адамяна, значение эстетических идей которого далеко выходит за пределы собственно армянской эстетической мысли. Развернувшаяся в послевоенное время идеологическая кампания, достигшая своего "пика" в 1947г., всеми своими гранями обрушилась на А.А.Адамяна, незаурядность личности и философско-эстетических взглядов которого представляла сама по себе удачный объект для зависти, социальной неприязни, предвзятой огульной критики и преследований. В чем только ни обвиняли эстетика А.Адамяна! И в буржуазном космополитизме и низкопоклонстве перед Западом (в связи с его исследованиями поэтики Шекспира и эстетики Дидро и т.п.), и в буржуазном национализме (в связи с обращением ученого к средневековым эстетическим воззрениям в Армении и др. вопросам национальной самобытности армянской художественной культуры), и в идеализме, и в эстетизме, и в формализме, и в отрицании социального характера законов искусства, и в игнорировании классовой борьбы, и в стремлении к ложной оригинальности, запутанности мышления, софистике, отрыве от жизни и т.п. По существу,

ученому так и не удалось при жизни реабилитироваться, равно как и добиться публикации большинства своих глубоких и самобытных исследований⁶.

Создается ощущение, что именно эстетическая глубина, самобытность, строгая объективность и научность изложения собственных идей и являются главным поводом для обвинений эстетика в отступлении от марксистско-ленинской методологии, принципов классовости и партийности, от постулатов социалистической идеологии. Что же говорить об атмосфере позднесталинской эпохи конца 1940-х-начала 50-х гг., если даже в самый разгар "перестройки" автору специальной монографии о выдающемся ученом приходится поминутно доказывать, что А.А.Адамян принадлежит марксистско-ленинской эстетике и является убежденным марксистом?..

"...Главное, определяющее вклад Адамяна в историю советской культуры, в историю армянской и общесоюзной художественной культуры, — блестящее, мужественное и убежденное отстаивание великих преимуществ научных принципов марксистской диалектики в эстетической теории". "Одна из крупнейших исторических заслуг Адамяна состоит в опыте систематизации эстетической теории на философской основе марксистско-ленинской диалектики"⁷. "В армянской эстетической мысли он явился первым систематизатором марксистского учения об искусстве и одним из основоположников армянской марксистской эстетики". "Адамян первым в Армении выступил в роли создателя марксистско-ленинской эстетики как целостной теории эстетической деятельности и эстетического сознания". Наконец, исследователю творчества А.Адамяна приходится даже оправдывать своего героя, не во всем соответствующего требованиям эпохи: "Адамян не состоял в коммунистической партии, но все его творчество как ученого и музыканта, строителя новой культуры пронизано духом боевой партийности, утверждения идей социализма и коммунизма. Эта черта наследия ученого составляет одну из причин долголетия и жизненной силы его теоретических трудов"⁸. Сегодня эти жалкие оговорки читать и больно, и стыдно. Тем более, что и долголетие, и жизненная сила эстетика или искусство-

веда сегодня оцениваются как раз скорее вопреки наличию в его творчестве марксистских или коммунистических идей, а не благодаря ему.

Конец сталинской эпохи для всей советской эстетической мысли (включая и армянскую эстетическую мысль) знаменовал апофеоз марксистско-ленинской эстетики в самых догматических и одиозных ее проявлениях. Унификация национально-эстетических идей в этот период также достигает своих крайних форм. На протяжении последующего полувека эта парадигма последовательно, хотя и крайне медленно, разрушалась, размывалась. Армянская эстетическая мысль постепенно стала обретать свою самостоятельность и самобытность. Большим достижением армянской музыкальной эстетики и музыкознания стала фундаментальная монография Х.С.Кушнарера "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки". В ней автору удалось не только показать исключительное своеобразие армянской музыки на широком культурном фоне — художественной культуры (и, в частности, музыки) Востока вообще, музыкальных культур Кавказа и Передней Азии в целом и в отдельности; музыки в контексте других видов искусств — литературы, архитектуры, изобразительного искусства, театра; в исторической динамике разных культурных эпох — от родового и рабовладельческого общества до советского периода.

В своей работе, впечатляющей эрудицией автора, широтой типологических сравнений, глубиной теоретических обобщений, общей эстетической культурой исследования (сопоставимой лишь с трудами А.Адамяна), Х.С.Кушнарер убедительно доказал два важнейших концептуальных построения.

Во-первых, он продемонстрировал на конкретных исторических примерах и емких теоретических положениях общего порядка становление эстетического и художественного своеобразия армянской музыки, армянского искусства и армянской художественной культуры в целом, исторически становящегося на протяжении более чем 2000 лет. Речь в монографии шла не только об органических связях, исторически складывавшихся в Армении между: народным и народно-профессиональным музыкальным искусством (крестьянская монодия, гусанская монодия и таги, разнообразное

творчество ашугов); церковной музыкой (сложившейся еще в ранние века христианства и достигшей вершин в своем развитии в эпоху развитого феодализма в X-XI вв.); композиторским профессиональным творчеством, опиравшимся на достижения фольклора и церковной музыки.

Во-вторых, Х.С.Кушнарев в своей книге показал древнейшие истоки музыкальной и в широком смысле художественно-эстетической традиции армянского искусства, восходящего в своих истоках (в том числе — ладовых и тонических) к музыке народов Древнего Востока (шумерской и ассирийской музыке, музыке Египта Древнего и Среднего царств, древнеиудейской музыке, эллинской музыке крито-микенского периода и др.). Сравнительный анализ древнейших образцов музыкального творчества древних армян (начиная с VIII-VII вв. до н. э.) и сиро-арамейского искусства, творчества арамеизированных племен Востока убедительно демонстрирует истинное сродство культур, выросших на общем переднеазиатском "субстрате"⁹. По-новому встал и вопрос об эллинистическом периоде истории армянского народа и его культуры (например, в период царствования Тиграна II, I в. до н. э.).

Таким образом, одновременно были раскрыты и проиллюстрированы две тесно взаимосвязанные, хотя и противоположно направленные тенденции. С одной стороны, специфика армянского искусства, в частности, музыки, начала формироваться довольно рано; поначалу древнеармянская культура развивалась в тесной связи с другими переднеазиатскими культурами (древнесирийской, древнеарамейской, древнеперсидской и др.), но постепенно все более и более высвобождаясь из-под смежных культурных влияний и обретая самостоятельность и самобытность, выявляя собственное, неповторимое художественно-эстетическое лицо. Так, в ходе культурно-семантической дифференциации архаических культур Ближнего Востока и Передней Азии стали складываться истоки мощных национально-культурных традиций многовековой протяженности, среди которых заметное место заняла и древнеармянская культура.

С другой стороны, оригинальность и самобытность армянского искусства никогда не находились в стороне от ма-

гистральных путей развития мировой культуры и удачно вписывались в общие закономерности развития крупнейших культур древности — Древнего Ближнего Востока, архаико-античной и особенно эллинистической культуры Средиземноморья, интегрировавшей важнейшие черты как древневосточных культур (месопотамской, древнеегипетской, древнепалестинской-финикийской, древнееврейской, сиро-арамейской, и ответвившейся от финикийской — карфагенской) и культур позднеантичных — древнегреческой и древнеримской. Приобщение древнеармянской культуры к магистральным путям ведущих культур Древнего мира можно рассматривать как "глобализационные" процессы древности, интегрировавшие разноосновные культуры Средиземноморья в рамках общего географического и культурно-политического пространства.

Возрождение и интенсификация эстетико-искусствоведческих и художественно-культурных исследований в период оттепели позволил армянским ученым выявить для себя важнейший факт, с одной стороны, причастности армянской художественной культуры и национальной эстетической мысли к глубочайшим истокам мировой культуры и к истории мировых цивилизаций (гораздо более древних, нежели генезис российской цивилизации и российской государственности, официально положенных в основание советской культурно-цивилизационной идентичности). С другой стороны, была осознана и обоснована национально-культурная специфика армянской музыки и армянского искусства в целом, во многом не совпадающая ни с общеевропейской спецификой художественной культуры, ни с особенностями русской музыкальной и в целом художественной культуры. Заметный рост национально-художественного самосознания армянской культуры в 1950-60-е годы стал своего рода "стартовой площадкой" для дальнейшего развития армянской эстетической (в том числе и музыкально-эстетической) мысли во второй половине XX века.

3

Выдающаяся книга Х.С.Кушнарева, оказавшая огромное влияние на дальнейшее развитие армянской музыкально-эстетической мысли и выразившая две ключевые тенденции в

развитии армянской эстетики — центростремительную, направленную на национально-культурное самосознание, и центробежную, отражающую тяготение ко всемирной, общечеловеческой культуре, — вместе с тем показала и свою недостаточность, ограниченность. Когда дело доходит до главы восьмой — "Советский период", выясняется, что автор книги, исключительно творческий и оригинальный в остальных вопросах, обсуждаемых на страницах монографии, в отношении советской культуры беспомощно повторяет "зады" официальной пропаганды. Выводы и обобщения, до которых поднимается ученый, тривиальны и бессодержательны. "В основу развития науки и искусства страны кладутся высокие принципы марксистско-ленинского учения"¹⁰. Характеризуя своеобразие армянской "композиторской" музыки, автор обращается к формуле: "в Армении, как и во всем Советском Союзе, получают развитие формы...", а к анализу музыкального фольклора наиболее адекватной оказалась похожая на предыдущую формулировка: "армянское народное творчество, как и творчество других братских народов..."¹¹. Подобно тому, как национально-эстетическая мысль растворяется без остатка в унифицированной марксистско-ленинской эстетике, национальное искусство почти полностью сливается с общесоветскими стандартами художественного.

"Подобно искусству других братских народов, армянское советское искусство опирается на народное творчество и на лучшие образцы классического наследия; оно стремится отражать действительность с позиций самого народа, ставит своей целью организовать волю советских людей для дальнейшей борьбы за скорейшее построение коммунистического общества"¹². Из этой характеристики можно составить представление о единстве советского искусства и сходстве искусства братских народов, об общих истоках и определенной направленности социалистического искусства, но нельзя составить ни малейшего впечатления о своеобразии армянского советского искусства.

Повествование об армянском советском искусстве в книге Кушнарева переполняется безликими штампами: "огромный подъем в народных массах героико-патриотических чувств", отображение "текущих событий общественной жизни

ни", "важнейших моментов трудовой жизни народа", возникновение образов и концепций, "отражающих и историческое прошлое армянского народа, и его настоящие дни". Показателен общий вывод, к которому тяготеет в этой главе своего исследования Кушнарев: "При всем разнообразии творческих направлений и творческих индивидуальностей, композиторов Армении как представителей советского искусства роднит единство их конечных идейных устремлений"¹³. Неотличима от этой формулировки и характеристика творчества армянских художников: "Произведения армянских живописцев как представителей подлинно советского искусства дышат оптимизмом и пробуждают у зрителя чувство советского патриотизма. То же можно сказать и о произведениях армянской скульптуры советского времени"¹⁴.

По той же модели судит автор и о литературном творчестве армянских советских писателей. Х.Кушнарев пишет о том, что "поэтическое творчество армянских писателей... чутко реагирует на все значительные моменты жизни народа, отражая пафос его труда, героичку борьбы за лучшее будущее, высокие патриотические порывы, его повседневные переживания, воспекает его воинские доблести и пр."¹⁵. По сути дела, все виды художественного творчества, все виды искусств сливаются в какое-то одно, неразличимое целое, описываемое псевдоэстетическими, точнее сказать — политико-идеологическими клише, за которыми не стоит никакого конкретного содержания, никакого научного анализа. Как только дело доходит до советского искусства, исследователя и его творческую мысль как будто парализует: он беспомощно топчется на месте, повторяя конъюнктурные банальности. Это же относится и к осмыслению национальной специфики искусства: ведь при таком абстрактно-"эстетическом" подходе к анализу искусства неотличимыми друг от друга оказываются не только произведения различных видов искусства, но и различные по своему национально-этническому происхождению художественные культуры.

Приходится признать, что, несмотря на всю свою оригинальность и глубину, монография Х.С.Кушнарева — во всех вопросах, связанных с советским искусством, художественной культурой эпохи социализма, — недалеко ушла от ста-

линского определения советской культуры как "социалистической по содержанию" и "национальной по форме". Характеризуя "художественное творчество народов СССР", Х.Кушнарев констатирует, что, "окруженное вниманием партийных и советских органов, упорно борясь с чуждыми течениями, оно дарит стране огромное количество высокоидейных, национальных по форме ценностей"¹⁶.

Относительно того, что представляет собой "социалистическое по содержанию" общесоветское искусство, читателю становится ясно едва ли не с первых слов. В этом отношении Х.С.Кушнарев не оригинален, и все, подразумеваемое им под этим "содержанием", представляет собой "общие места" советской идеологии. В этой связи главный вопрос, остающийся на долю эстетики, заключается в том, как же объясняет Кушнарев возникновение и развитие "национальных по форме" ценностей?

"...В многоветвистом музыкальном искусстве советских народов музыка композиторов Армении образует особый сектор, что обусловлено главным образом национальными чертами формы этой музыки. За крайне редким исключением, композиторы Армении, вырабатывая свой музыкальный язык, опираются на народную и народно-профессиональную монодическую музыку, следуя в этом мудрым заветам классиков своего музыкального искусства. Они обрабатывают народные песни, цитируют их в своих произведениях, заимствуют из них отдельные ритмо-интонации; в оригинальном или преобразованном виде они используют элементы народной музыкальной речи, выкристаллизовывая на их основе тематизм и строя многоголосную ткань своих и менее, и более сложных произведений.

Таков, в общих чертах, ход развития армянского композиторского искусства за годы существования в Армении Советской власти"¹⁷, — завершает свои обобщающие выводы, касающиеся армянской советской музыки, Х.С.Кушнарев. Вторая часть его монографии, посвященная анализу ладово-интонационного своеобразия армянской монодической музыки, всесторонне раскрывает общий интонационный фонд армянской музыкальной культуры — как народной, так и композиторской, во многом и объясняющий национальное

своеобразии армянского музыкального искусства — в контексте музыки других народов Советского Союза.

Однако за границами понимаемого подобным образом искусства, "национального по форме", остается область творчества, сдержанно характеризуемая Кушнаревым, как "крайне редкое исключение" в музыке композиторов Армении. Эту область в советской эстетической традиции еще нередко называли "диалектикой национального и интернационального". В сталинскую эпоху и, по инерции, некоторое время за ее пределами интернациональные тенденции в национальной музыке народов СССР, в том числе и в армянской музыке, как правило, связывали с благотворным влиянием русской культуры. Здесь как бы находила свое практическое подтверждение идеологически важная строка из текста гимна СССР: "Сплотила навеки Великая Русь". И, в самом деле, эта тенденция получала в первой половине XX в. свое подтверждение. Так, в творчестве А.Хачатуряна довоенного и военного времени авторитетный исследователь отмечает особую роль классических традиций, которые творчески развивает великий советский композитор XX века, особенно Бородина, Чайковского, а из современников — Прокофьева и Шостаковича¹⁸.

В послевоенное время, особенно с началом "оттепели", интернациональная составляющая армянской музыки существенно изменилась. Характерный пример здесь являет собой балет А.Хачатуряна "Спартак", интонационной основой которого, по определению, не могли быть ни народные интонации армянской музыки, ни классические традиции русской музыки. "К сожалению, каких-либо музыкальных документов той эпохи почти не дошло до нашего времени, — писал А.Хачатурян в либретто к балету "Спартак", — поэтому, естественно, я не мог ими воспользоваться в своей работе. Да и было бы неверно стилизовать музыку под ту эпоху. Некоторые хотят слышать в музыке элементы итальянской музыки. И это неверно, ибо итальянская музыка, известная нам примерно с XIII и XIV веков, ничего общего не имеет с музыкой античной эпохи"¹⁹.

А.И.Хачатурян создает в музыке балета "Спартак" такой универсальный музыкальный язык, который, сохраняя орга-

ническую связь с национальными интонациями и ладами армянской музыки, в то же время вызывает ассоциации и с музыкой античного мира, музыкой Древнего Востока, широким спектром различных национальных мотивов как архаики, так и современности. Этот язык как бы хранит память об "эллинистическом периоде" армянской культуры, об общих истоках различных музыкальных культур Средиземноморья и воплощает в себе поистине общечеловеческое начало (любовь Спартака и Фригии, высокомерие Красса, чувственность Эгины, пафос восстания рабов и обретенной свободы пленниками Римской империи. "...Какими-то не поддающимися точному определению средствами и приемами Хачатурян создает ощущение и античности, и Рима, и всей многонациональной среды действующих лиц"²⁰.

Следующий шаг в развитии диалектики национального и интернационального в музыкальном творчестве, а вместе с тем и в музыкально-эстетической мысли сделал А.Бабаджанян, который сумел, обращаясь к средствам нововенской классики (додекафонии и серийной техники), опираясь на принцип хроматических интервальных групп А.Веберна, воссоздать музыкальные образы, интонационно близкие древнеармянским погребальным плачам — вохбам (Третий квартет, Шесть картин, Поэма; отчасти — Скрипичный и Виолончельный концерты)²¹.

Таким образом, общая тенденция развития армянской музыкально-эстетической мысли во второй половине XX века связана с постепенным освобождением от "пут" догматически понятой марксистско-ленинской эстетики, углублением национального своеобразия армянского искусства и его эстетической интерпретации и оценки, наконец, с обретением всемирно-исторического, глобального культурного пространства, в координатах которого реализуется национально-самобытное начало армянской художественной культуры в его единстве с общечеловеческими критериями искусства и мировой культуры в целом.

1. Сохор А. Музыка как вид искусства. 2 изд., М., 1970. с. 86.
2. Там же, с. 85.
3. Там же, с. 86.
4. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972, с. 347.
5. Адамян А.А. Эстетические воззрения средневековой Армении: период раннего феодализма. Ереван, 1955 (переиздано в сб.: Адамян А.А. Вопросы эстетики и теории искусства. М., 1978); Апресян Г.З. Из истории армянской эстетической мысли. Кн. 1. Ереван, 1973; Он же. Из истории армянской эстетической мысли. Кн. II. Ереван, 1977.
6. См. подробнее: Фарбштейн А. Аршак Адамян: Монография. Ереван, 1989, с. 62-65.
7. Там же, с. 200.
8. Там же, с. 204.
9. См.: Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 40-49.
10. Там же, с. 288.
11. Там же, с. 292, 293.
12. Там же, с. 289.
13. Там же, с. 292.
14. Там же, с. 290.
15. Там же.
16. Там же, с. 289.
17. Там же, с. 292-293.
18. Тигранов Г.Г. Арам Ильич Хачатурян. М., 1987, с. 65.
19. Цит. по: Тигранов Г.Г. Арам Ильич Хачатурян, с. 94.
20. Там же, с. 95.
21. См. подробнее: Аматауни С.Б. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Ереван, 1985, с. 130-131, 186-196.

ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ ԱՆՆԱ

ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ԻՐ ՌԻՍԱՆՈՂՆԵՐԸ

Ղազարոս Սարյանը հայ արդի երաժշտության հետպատերազմյան, հետխաչատրյանական կոմպոզիտորական փայլուն սերնդի ներկայացուցիչներից է, ով մտավ մեր ազգային երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, այսպես կոչված, հայկական «Հզոր խմբակի» կամ «Հնգյակի» անվան տակ՝ Ալեքսանդր Հարությունյան, Էդվարդ Միրզոյան, Ղազարոս Սարյան, Առնո Բաբաջանյան, Ադամ Խուրդյան:

Մեծ է և նշանակալից Ղ.Սարյանի ներդրումն ու վաստակը մեր ազգային երաժշտական մշակույթի մեջ: Շնորհաշատ կոմպոզիտոր, երաժշտական հասարակական գործիչ, հրաշալի մանկավարժ, ով դաստիարակել է հայ կոմպոզիտորների մի քանի սերունդ՝ Ղ.Սարյանը հասակ է առել մեծն Մարտիրոս Սարյանի ընտանիքում, գունեղ և պայծառ կտավների աշխարհում, անցել է Հայրենական Մեծ պատերազմի թռուրտում: Իր երաժշտական կրթությունը սկսել է Վարդգես Տայանի դասարանում, ապա ուսուցումը շարունակել է Մոսկվայում՝ Հենրիխ Լիտինսկու մոտ և, վերջապես, Մոսկվայի պետկոնսերվատորիայում՝ սկզբից Վիսարիոն Շերալինի, իսկ հետո՝ XX դարի մեծագույն կոմպոզիտոր Դմիտրի Շոստակովիչի կոմպոզիցիայի դասարանում: Շոստակովիչի կյանքի և մասնագիտական վարպետության դասերը խորը հետք են թողել և որոշիչ դեր խաղացել երիտասարդ Ղազարոս Սարյանի բարոյական և ստեղծագործական նկարագրի ձևավորման մեջ: Հետագա տարիներին ստեղծված նրա գործերը վկայում են կոմպոզիտորի ակնառու տաղանդի, իր նախասիրած՝ սիմֆոնիկ և կամերային ժանրերում, դրսևորած ինքնատիպ մտածողության մասին: Սարյանի կերտած մի շարք ստեղծագործություններ վաղուց ի վեր ձեռք են բերել հետպատերազմյան շրջանի հայ արդի երաժշտության կամ, ինչպես ընդունված էր ասել՝ «սովետահայ» ե-

րաժշտության դասական նմուշների արժեք և նշանակություն: «Միմֆոնիկ պատկերներ» սյուիտը, «Հայաստան» սիմֆոնիկ պանֆոն, Ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը, Միմֆոնիան, ինչպես նաև՝ Լարային կվարտետը, Ջութակի և դաշնամուրի Արիան և Տոկատը, Անդանտեն և Պրետտոն՝ ջութակի և կամերային նվագախմբի համար, հիբրավի օժտված են ոգեղեն և գեղարվեստական բարձր արժանիքներով՝ նվագախմբային գույների նրբաճաշակ և հարուստ ներկայանակ, անհատական արտահայտչաձևի ազնվականություն, բովանդակության փիլիսոփայական ընդգրկում:

Ղազարոս Սարյանի ստեղծագործական ժառանգության բազմակողմանի և ամբողջական ուսումնասիրությունը ծավալուն մենագրության նյութ է: Տվյալ զեկուցման նպատակն է անդրադառնալ Սարյանի մանկավարժական գործունեությանը, որը մշտապես եղել է նրա բազմակողմանի նկարագրի անքակտելի մասը: Արդեն նշվեց, որ Ղազարոս Սարյանը, 26 տարի, որպես ռեկտոր, ըստ արժանվույն ղեկավարելով Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան, դաստիարակել է կոմպոզիտորների մի քանի սերունդ: Ահա այս թեմային է նվիրված մեր հետագա ասելիքը՝ «Ղազարոս Սարեան և աշակերտք իր», ինչպես կասեին միջնադարում մեր մեծերը:

Բնական է, որ Սարյանի աշակերտներից առաջինը հարկ է նշել Տիգրան Մանսուրյանին, ով, երաժշտական ասպարեզ իջնելով 60-ականների կեսերին՝ իր մի շարք փայլուն ստեղծագործություններով, սիմֆոնիկ «Պարտիտով» (1965թ.), Բուչակյան 4 հայրեններով և դաշնամուրային Մոնատով (1967թ.), ըստ էության, նոր էջ բացեց XX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության մեջ: Տ.Մանսուրյանը, փաստորեն, վերոնշյալ երկերով նախանշեց հայ կոմպոզիտորական դպրոցի երեք մայրուղի: Առաջինը նեոկլասիցիզմն էր, որն արդեն տվել էր ցայտուն նմուշներ ի՞ր իսկ ուսուցիչ՝ Ղ.Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պանֆոնում, Է.Միրզոյանի լարայինների և գոսերի Միմֆոնիայում, ինչպես նաև՝ Ալ.Հարությունյանի Միմֆոնիտում, երկրորդը՝ կոմիտասյան ավանդույթների և միջնադարյան երգարվեստի հարուստ ռիթմափնտոնացիոն զանձարանի վերա-

կերտումն էր, իսկ երրորդը՝ հետվերեռնյան եվրոպական ավանգարդի նվաճումների ստեղծագործական կիրառումն էր, այսինքն՝ ազգային և համաշխարհային երաժշտարվեստի բազմակողմանի և նորովի իմաստավորված համադրումը:

Տիգրան Մանսուրյանը միշտ էլ խորին ակնածանքով և սիրով է հիշում իր ուսուցչին, ում դասերն ու մարդկային նկարագրի ազդեցությունը, անշուշտ, շատ մեծ դեր են խաղացել կոմպոզիտորի կազմավորման ճանապարհին: Իսկ այսօր արդեն Պետական մրցանակների դափնեկիր, հանրապետության ժողովրդական արտիստ Տ.Մանսուրյանի՝ ամենատարբեր ժանրերում ստեղծված երկերը հնչում են ամբողջ աշխարհում: Միջազգային համարում ունեցող կոմպոզիտորն ապրում է իր հասունության ոսկե շրջանը:

Ղ.Սարյանի՝ աչքի ընկնող մյուս աշակերտը հանրապետության վաստակավոր արտիստ, Պետական մրցանակի դափնեկիր Ռուբեն Ալթունյանն է, ում բազմակողմանի ստեղծագործական գործունեությունը ճանաչում է գտել ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ՝ Սփյուռքում: Ռ.Ալթունյանը հեղինակ է մի շարք ուշագրավ ստեղծագործությունների, որոնցից հարկ է նշել ջութակի, ալտի և նվագախմբի Կոնցերտ-սիմֆոնիան (1966թ.), ձայնի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված Կոնցերտը (1967թ.), «Հիշատակարան» կանտատը ձայնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար (1969թ.), երկու լարային կվարտետները (1960 և 1995թթ.): Հիշարժան են նաև 90-ականներին ստեղծված՝ Ալթունյանի երկերը: Դրանցից հատկապես հայտնի են քրիստոնեության ընդունման 1700-ամյակին նվիրված Հիմն-օրհներգը (1999թ.) և «Թափուր անդաստան» գործը՝ դուդուկի և կամերային նվագախմբի համար (1999թ.), որոնցում բացահայտվեցին կոմպոզիտորի ստեղծագործական զարգացման մի նոր փուլի հատկանիշներ՝ հատուկ ուշադրություն միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի ժառանգության և ժողովրդական գործիքների ներմուծման հանդեպ դասական կազմի նվագախմբի մեջ:

Ռ.Ալթունյանի ստեղծագործական գործունեության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում գուսանական և ժողովրդական

երգերի ու պարերի մշակումները: Դաստիարակվելով մեծատա-
ղանդ Թաթուլ Ալթունյանի ընտանիքում՝ նրան, բնականաբար, հո-
րից փոխանցվեց ազգային-ժողովրդական երգարվեստի նկատ-
մամբ ունեցած սերն ու հոգատար վերաբերմունքը:

Ռ.Ալթունյանի ջանքերով 1983թ. ստեղծվեց Հայաստանի գու-
սանական և ժողովրդական երգի պետական անսամբլը, որի գե-
ղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորը հենց ինքն է:

Ղազարոս Սարյանի աշակերտներից է նաև կոմպոզիտոր Ռու-
բեն Սարգսյանը: Նա բազմաթիվ սիմֆոնիկ և կամերային ստեղ-
ծագործությունների հեղինակ է, որոնցում արտահայտվել է կոմ-
պոզիտորի բնարախոհական և դրամատիկական ոլորտների հան-
դեպ հակումը: Այդ տեսանկյունից հատկանշական են Ռ.Սար-
գսյանի՝ արդեն որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացված
Կոնցերտը՝ նվագախմբի համար (1974թ.) և, մոտավորապես նույն
շրջանում գրված, բնարախոհական «Լոկալիզմերը»՝ սոպրանոյի
և գործիքային անսամբլի համար: Եթե Կոնցերտում, երիտասարդ
հեղինակի ուրույն ձայնին զուգընթաց, պարզորոշ նկատելի էր ինչ-
պես իր ուսուցիչ Ղ.Սարյանի՝ «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոյի,
այնպես էլ ավագ ընկերոջ՝ Տ.Մանուրյանի նվագախմբային «Պա-
րիտիտի» բարերար ազդեցությունը, ապա «Լոկալիզմերը» բնո-
րոշվում էին առավել ինքնատիպ հեղինակային ձեռագրով: Կա-
տարվելով 1973 թվականին Լենինգրադում՝ երիտասարդ կոմպո-
զիտորների համամիութենական փառատոնի շրջանակներում,
ստեղծագործությունն անմիջապես իր վրա սևեռեց երաժիշտ մաս-
նագետների ուշադրությունը: Հետագա տարիներին Ռ.Սարգսյանը
հեղինակեց մի քանի վոկալ շարքեր, կամերային գործիքային Կոն-
ցերտներ՝ մենակատար ջութակի և թավջութակի համար, «БЫЛО
ТАК» օրատորիան, դաշնամուրային սոնատներ, զանազան պիես-
ներ՝ տարբեր կազմի գործիքային անսամբլների համար: Իսկ վեր-
ջերս էլ Ռ.Սարգսյանն ավարտեց իր Սիմֆոնիան, որը դեռևս չի
կատարվել, ինչպես նաև՝ Եղեռնի 90-ամյակին նվիրված «Դեր Ձոր
վերապարողի խոստովանանքը» ստեղծագործությունը՝ ֆլեյտայի,
լարայինների և հարվածայինների համար, որի առաջին կատա-

րումը հնչեց կոմպոզիտորի հեղինակային երեկոյի ընթացքում՝ Կոմպոզիտորների միության 2005թ. գարնանային համերգաշարի շրջանակներում: Այդ ստեղծագործության մասին ավելի մանրամասն առիթ ենք ունեցել գրելու «Եղեռնը և հայ արդի երաժշտությունը» հոդվածում¹:

Ցավալիորեն կարճատև եղավ Դ.Սարյանի մեկ այլ տաղանդավոր աշակերտ՝ վաղամեռիկ Ստեփան Լուսիկյանի կյանքը: Մուտք գործելով երաժշտական ասպարեզ բավական լուրջ ստեղծագործական հայտով՝ թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատով, Ստեփան Լուսիկյանը միանգամից գրավեց երաժշտասեր հասարակայնության ուշադրությունը: Հետագա տարիներին ստեղծվեցին նրա մի շարք ուշագրավ գործեր, որոնցից հիշարժան են Դաշնամուրային Կոնցերտը (1980թ.), «Ճպտուն ու մրջյունը» մանկական բալետը (1991թ.), «Մեծապատիվ մուրացկաններ» մյուզիքլը (քեմադրվել է 1994թ.՝ Հ.Պարոնյանի անվան Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում), մի շարք կամերային գործիքային երկեր և, իհարկե, նրա հրաշալի հայրենասիրական երգերը, որոնցով կոմպոզիտորը յուրովի արձագանքեց Հայաստանի անկախության և արցախյան շարժամբ ծնված ազգային հայրենասիրական զգացումների հզոր ալիքին:

Դազարոս Սարյանի ևս մեկ աշակերտին կուզենայինք անդրադառնալ: Նա Վարդան Աճեմյանն է, ում անունն ինքնըստինքյան խոսում է Գյումրիի հետ կապված փառավոր ակունքների մասին՝ մեծանուն թատերական քեմադրիչ Վարդան Աճեմյան, սիրված դերասանուհի Արուս Ասրյան, կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Աճեմյան... Ահա ա՛յս գեներն է ժառանգել կոմպոզիտոր Վարդան Աճեմյանը, ով այսօր հայտնի է որպես բազմաժանր ստեղծագործող՝ «Կիկոս» օպերայի, մի շարք կոնցերտների, սիմֆոնիաների, դաշնամուրային գործերի և էստրադային երգերի հեղինակ: Վերջին տարիներին Վ.Աճեմյանը Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ստեղծագործական ամբիոնի վարիչն է և պատվախընդրորեն շարունակում է իր սիրելի ուսուցչի գործը:

¹ Տես «Երաժշտական Հայաստան», N 2 (17), 2005, էջ 12:

Իհարկե, կարելի էր անդրադառնալ Ղ.Սարյանի մյուս աշակերտներին նույնպես, սակայն մեկ զեկուցման շրջանակներում հնարավոր չէ դա անել: Ուստի նշեմ նրանցից մի քանիսի անունները միայն՝ Ստեփան Ռոստոմյան, Վաղարշակ Ջաքարյան, Արտյոմ Ղազարյան, ինչպես նաև՝ բուլղարահայ կոմպոզիտոր Հարություն Փոթուրյան, երաժշտագետ Լևոն Հակոբյան, ով երաժշտագիտական բաժնին զուգընթաց՝ ավարտեց նաև Ղ.Սարյանի կոմպոզիցիայի դասարանը: Կարծում եմ, որ մասնագիտական հմտության դասերը, որոնք նա ստացավ Լազար Մարտիրոսովիչից, մեծապես նպաստեցին խորքից հասկանալուն ժամանակակից կոմպոզիտորական մտածողության գաղտնիքներն ու առանձնահատկությունները: Թվում է, թե բոլորովին պատահական չէ, որ Լ.Հակոբյանի գիտական հետաքրքրությունների առանցքը դարձավ Դ.Շոստակովիչի ստեղծագործական ժառանգությունը: Ապացույցն է 2004 թվականին Մոսկվայում հրատարակված Լևոն Հակոբյանի՝ «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» մեծածավալ մենագրությունը, որը նոր խոսք է ոչ միայն Շոստակովիչին մվիրված երաժշտագիտական գրականության, այլ նաև՝ առհասարակ ռուս արդի երաժշտագիտական մըտքի անդաստանում:

Խոսքս ուզում եմ եզրափակել հետևյալ մտքով: Բոլոր նրանք, ովքեր բախտ են ունեցել շփվելու Ղազարոս Սարյանի հետ, վայելելու նրա ուսուցչությունը և հոգատարությունը, իրենց կյանքում Ղ.Սարյանի բարձր մարդկային, բարոյական և ստեղծագործական արժանիքներն ու հոգու լույսը թողել են անջնջելի և անմոռանալի հետք:

ԱԴԱՄՅԱՆ ՎԱՐԴԳԵՍ

ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՈՃԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

20-րդ դարի 2-րդ կեսի հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման ուղիներն ու դրանց առանձնահատկություններն անմիջականորեն կապված են կամ, անշուշտ, պայմանավորված են հայտնի կոմպոզիտորական «հնգյակի» ստեղծագործություններով: Եվ այդ համատեքստում Ղ.Սարյանի ստեղծագործության դերն ու նշանակությունը առանձնակի կարևորություն է ստանում: Եթե դիտարկենք Ղ.Սարյանի ստեղծագործության էվոլյուցիոն զարգացման ընթացքը՝ «Միմֆոնիկ պոեմից» (1950թ.) և «Միմֆոնիկ պատկերներից» (1956թ.) մինչև «Միմֆոնիա» (1980թ.) և «Պասակալիա» (1994թ.), ապա կարելի է փաստել, որ այդ արդյունավետ գործընթացն անմիջականորեն նպաստել է տվյալ ժամանակաշրջանի հայ երաժշտական ստեղծագործությունը որոշակի հունով ուղղորդելուն, այն է՝ որոշ նոր ժանրաձևային ուղղությունների ուղղակի և ընդհանուր զարգացմանը:

Ղ.Սարյանի անցած ստեղծագործական ուղին, էվոլյուցիոն առումով, պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու փուլերի, որոնց ընթացքում երաժշտական ընկալումների պատկերայնության ու բնանկարայնության հասկացությունը լսողական, հոգեբանական բնանկարայնությունից աստիճանաբար փոխակերպվում է դրամատիզմի ու ողբերգականության: Կոմպոզիտորի ստեղծագործության առաջին փուլը «Միմֆոնիկ պոեմից» (1950թ.) մինչև «Հայաստան սիմֆոնիկ պաննո» (1966թ.) ընկած ժամանակահատվածն է: Այդ շրջանի գործերը որոշակի ծրագրային-պատկերային ուղղվածություն ունեն, իսկ ժանրային առումով կրում են «սյուիտայնության» բնորոշ գծեր: Հիշենք, որ այս ստեղծագործությունների համար հիմք են հանդիսացել ժողովրդականություն վայելող ֆիլմերի համար գրված երաժշտությունը, որոնք հետագայում վերախմբագրելով՝ կոմպոզիտորը ստեղծում է «Պատկերները» և «Մերենաղը»: Դրանցում ծրագրայնությունն այս

կամ այն չափով կապված է ֆիլմերի գործող անձանց կերպարային բնութագրումների և ժանրային-կենցաղային տիպական, գունեղ պատկերների ստեղծման հետ: Այս խնդիրների գեղարվեստական իրագործման լավագույն միջոցը կոմպոզիտորի ընտրությամբ սիմֆոնիկ նվագախումբն է՝ իր գունային անսպառ հնարավորություններով: Ծրագրայնության գաղափարն այլ դրսևորումներ է ստանում «Պաննոյում», որում նույն հարթության վրա են «երածըշտական կտավն ու կտավի երաժշտությունը»: Այս ստեղծագործությունը սարյանական երաժշտապատկերային համալիրի այն ինքնատիպ կառույցն է, որը, կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունների բյուրեղացման և ինքնահաստատման հետ զուգընթաց, շարունակեց ավանդականը՝ միաժամանակ հայտնաբերելով հայ սիմֆոնիզմի զարգացման նոր ուղիներ: Նշենք մի քանի օրինաչափություններ, որոնք առնչվում են այդ ոճի տարբեր դրսևորումներին.

1. Իմպրեսիոնիզմին բնորոշ հնչյունագունային լուծումները, հնչյունի և համահնչյունի ֆոնիզմի նոր որակումները, դրանց առաջնային նշանակություն հաղորդելը:

2. Ռիթմի և ռիթմական կազմավորումների, մասնավորապես՝ նվագախմբի հարվածային կազմի միջոցներով կազմակերպվող պոլիռիթմիան:

3. 20-րդ դարի մոդեռն երաժշտությանը բնորոշ լեզվատճական և կոմպոզիցիոն հնարների ոչ ինքնանապատակ կիրառումը. սոնորային, պուանտիլիստական և դրանցից բխող՝ հնչյունաբարձրային կազմակերպման առանձնահատուկ լուծումները, տեմբրային-ֆոնային կերտվածքների խճանկարայնությունը:

Ղ.Սարյանի՝ այս շրջանի ստեղծագործություններն առանձնաճանաչում են իրենց կերպարային բովանդակային լայն շրջանակով, ազգային երաժշտական լեզվամտածողությանը բնորոշ տիպական մեղեդային և ռիթմական ինտոնացիոն մտածողությամբ: Իսկ ընդհանուր հնչողությամբ, հնչյունաալիքային ծանրաբեռնվածության ներգործությամբ դրանք չեն ճնշում ունկնդրի լսողությունը և չեն ստիպում հասնել չափազանցված կամ էքստազային հոգեվիճակների, այլ հոգեբանորեն լավատեսական են՝ լի անթափանց ու անկեղծ ոգևորությամբ:

Ինչ խոսք, այս ամենը տվյալ ժամանակաշրջանում մեր վերածնվող ժողովրդի լուսավոր ապագայի հանդեպ ունեցած ճիշտումների արտահայտումն էր, որից անմասն չէր կարող մնալ մեծ արվեստագետը:

Ստեղծագործությունների գաղափարական ուղղվածությունը՝ ժողովրդի կյանքն ու հույզերը, հայրենի բնությունն ու գեղանկարչությունը երաժշտական պատկերների վերածելու ձգտումն էր: Եվ ոչ միայն այս ժամանակաշրջանում, այլև՝ իր ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում կոմպոզիտորը չգրեց պատվիրված, քաղաքական, այս կամ այն կուսակցական առաջնորդին գովերգող որևէ ստեղծագործություն:

Ղ.Սարյանի՝ հետագա շրջանում գրած ստեղծագործությունները, ի՞ր իսկ խոստովանությամբ՝ աշխարհընկալման, փիլիսոփայական «ներքին համոզումների և մտածումների վերախմաստավորման» հետ կապված, զուսպ դրամատիզմի և ողբերգականության երանգավորումներ են ստանում: Այս մտածողության գաղափարական դրսևորումներն իրենց արտահայտությունը գտան «Ձութակի կոնցերտում», «Միմֆոնիայում» և «Պասակալիայում»: Դիմելով գործիքային-նվագախմբային երաժշտության բարդ և ծավալուն ժանրաձևային միջոցների՝ կոմպոզիտորը պահպանում է իր լեզվամտածողությանը բնորոշ այնպիսի օրինաչափություններ, որոնք այս շրջանում առավել բարդ են և բազմաշերտ: Նշենք դրանցից մի քանիսը, որոնք առավել տիպական են.

1. Չների և ձևկառուցումն իրականացնող միջոցների խիստ տրամաբանական համակցումները:

2. Խոշոր ժանրաձևային կառույցների սեղմվածությունից գոյացող հակիրճ խտացումները:

3. 20-րդ դարի նոր երաժշտության լեզվամտածողության տիպական միջոցների օգտագործմամբ՝ հարազատ մնալը ազգային ավանդույթների դրսևորումներին:

4. Նվագախմբային կերտվածքի և պարտիտուրի թերժանրաբեռնվածության ապահովումը՝ ժամանակային, տարածական և խորքային չափորոշիչների եռաստիճայնության պայմաններում:

Ներդաշնակ կերտվածքի հենքը ձևավորող շերտերը շատ բազմազան են, սակայն նշենք դրանք կազմավորող որոշակի գոյացումները.

1. Գծային մտածողությամբ ձևավորվող ռելիեֆ և ֆոն, որոնց միաժամանակությունը կազմում է ուղղաձիգ փոխհարաբերություն:

2. Թեմաների և քեմատիկ կազմավորումների հորիզոնական-գծային կամ պոլիֆոնիկ փոխհարաբերություն (Ջութակի կոնցերտ, II մաս, «Պասակալիա»):

Այդ գոյացությունների ուղղաձիգ և հորիզոնական համակցությունները գործում են «ազատ տոնայնության և ատոնալության պայմաններում»՝ երկու ձևերով.

ա) երբ ազատ տոնայնության սահմաններում կազմակերպված վերին շերտը՝ ռելիեֆը, հնչում է ատոնալ ֆոնի վրա,

բ) երբ ֆոնը և ռելիեֆը միատեսակ են (ազատ-տոնայնական կամ ատոնալ):

Մարյանի ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները և ժանրաձևային կազմավորումները՝ երաժշտա-գեղանկարչական և հոգեբանադրամատիկական բովանդակային արտահայտությամբ պարուրված, հնարավորություն են ընձեռում ընդհանուր եզրեր գտնելու նոր դասականության ընդհանրացված ոճային միտումների հետ: Սակայն, ինչպես նշում է Տիգրան Մանսուրյանը. «Մարյանի երաժշտությունը զերծ է նոր դասականներից բնորոշ միտումնավոր հավասարակշռված երևալու ցանկությունից, զգայական աշխարհին չխաբվելու ջանքերից»: Կոմպոզիտորը, չկտրվելով ռեալիզմի հիմքերից, փորձել է հնարավորինս անկողմնակալ միջնորդավորված ձևով արտահայտել իրականության էությունը, վերապրումների հնչյունային անդրադարձը:

1. Մարյան Ա., *Ղազարոս Մարյանը և նրա ժամանակը*, Երևան, 2001:

2. Մանսուրյան Տ., *Ղազարոս Մարյան, «Մովետական արվեստ»*, Եր., 1970, N 10:

3. Մարյան Ղ., *Հարցազրույց, «Իրավունք», 1996, ապրիլ:*

ТИГРАНОВА ИРИНА

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Газарос Сарьян, Лазарь Мартиросович Сарьян — внук крупнейшего армянского писателя Газароса Агаяна, сын гениального художника Мартироса Сарьяна, ученик великого Шостаковича, современник и друг талантливых композиторов Арно Бабаджаняна, Александра Арутюняна, Эдварда Мирзояна, Адама Худояна, профессор, наконец, ректор в течение 26 лет (1960-1986гг.) Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, он сумел вписать свою самобытную сарьяновскую страницу в музыкальную культуру, внести свою лепту в культуру человеческих взаимоотношений.

Удивительным человеком был Лазарь Мартиросович (на фронте его называли Лазарем, а дома — Зариком, от уменьшительного Газарик, — объясняет в своей вступительной статье к книге "Лазарь Сарьян и его время" — «Ղազարի Արարիկի և նրա մշակութային» составитель Аракси Сарьян). Даже очень застенчивые, замкнутые люди в его присутствии раскрепощались, раскрываясь в своем доверии навстречу доброжелательности и заинтересованности, исходящих от него, становились самими собой. И потому, как мне всегда казалось, он знал всех лучше, чем кто-либо, ценил за достоинства, порицал в недостатках.

Все было настоящим в жизни этого человека, прочувствованным, осознанным.

Родился и вырос в семье, в доме, где царил атмосфера высочайшего творческого духа, озаренного красками сарьяновской кисти, в котором сливались жизненное и эстетическое восприятия мира. Дом, в который стремились все, но попадали избранные... Другие же любовались репродукциями, стремясь своей фантазией оживить копии великого мастера. Но дом этот знал и минуты горечи, и разочарования, умение выстоять и победить. Этот дом сформировал юношу, кото-

рый не задумываясь пошел на фронт в 19 лет и вернулся с победой лишь после окончания Великой Отечественной войны. Это была та самая великая битва за родину, за отчий дом (как в письме с фронта от 23.10.42 пишет Зарик Сарьян: "Сейчас враг на подступах моего родного Кавказа — я его защищаю здесь."), которая в течение долгих пяти лет была жизнью, подвигом и творчеством ее участников. А отец волновался: посещает ли творческий порыв его талантливого сына-героя? "Да! Потенциал большой. Когда-нибудь будет возможность его вылить", — отвечает в письме от 7 июля 1943 года с фронта сын.

Учился Сарьян у самого Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, общался с композитором, музыка которого — целая эпоха в мировой музыкальной культуре, и человеком, некоторые жизненные постулаты которого были восприняты Сарьяном как правила поведения. Даже факт вступления в педагогический коллектив Ереванской Государственной консерватории явился не следствием окончания Московской консерватории, не следствием рождения в семье Мартироса Сарьяна. К.С.Сараджев услышал в концерте в 1950 г. под руководством М.Малунцяна симфоническую поэму, дипломную работу композитора и пригласил в консерваторию вести инструментовку у студентов-композиторов. А как Газарос умел дружить! В беседе с корреспондентом "Музыкальной Академии" в 1996 году на вопрос: "Много ли у Вас друзей и, если да — в какой сфере деятельности?", он отвечал: "В основном, это люди музыки, люди моего круга, моего мира. Но особенно я ценю дружбу с однополчанами. Они ждали меня в канун празднования 50-летия Победы и в Киеве, и в Кишиневе, и в Кемерово. И, как ни удивительно, большая часть из них — бывшие девочки-фронтовички, ныне бабушки и прабабушки. Я всегда считал, что женщина должна быть предметом особого отношения к себе, ибо это основа человеческого бытия." А в интервью этому же журналу ("Советская музыка") от 1975 года он вспоминал, как в 41-ом в 7-ом зенитно-пулеметном полку ждали сибирских девчонок. Как они воевали! Пленные фашистские летчики не верили, что

их сбили двадцатилетние зенитчицы. А как танцевали под баян Сарьяна, оставляя кровавые следы от сбитых при пятидесятикилометровых переходах ног! В этом же 41-ом году М.Сарьян написал полотно сродни музыкальному контрапункту: Лусик Лазаревна — жена художника, сидит перед зеркалом и очищает персик, рядом с зеркалом — портрет сына Зарика. Яркие, сочные сарьяновские краски, а в зеркале — бледная, взволнованная женщина, распечатывающая письмо с фронта, и сам художник, сосредоточенно следящий за движением ее пальцев.

Личная жизнь Сарьяна: две женщины, родившие ему пятерых детей, которых он бесконечно любил, оставив в каждом свет этой любви и благодарность за общение. Галина — фронтовая подруга-сибирячка и Аракси — яркий талантливый человек, умеющий им восхищаться и стимулирующий его творчество.

Поступки Лазарь Сарьян совершал по велению совести и чести. Но жил он в далеко не совершенном обществе и окружали его разные люди-человеки, и я думаю, он очень страдал, когда, в силу своей исключительной деликатности, не всегда мог противостоять окружению. Для тех, кто имел возможность с ним общаться и воспринимать его таким, каким он был, он становился высоким примером благородства, жизненной стойкости и честности, как человеческой, так и творческой. Радостно сознавать, что с нами его музыка, раскрывающая сущность творца. В одном из интервью в 1996 году он говорил: «Իմ ստեղծագործությունների հիմնական ծիրը ներքին համոզմունքների, մտածումների և արժանների արդյունքն են» («Основная часть моих произведений — результат моих внутренних убеждения, размышлений и переживаний!»). В 1975 году Сарьян произнес удивительно определяющую его творческую позицию фразу, причем относилась она к осмыслению событий января 1944 года — выступление на смотре художественной самодеятельности в Москве, когда бригада их полка была удостоена Первой премии, а жюри возглавлял И.Дунаевский: «Мы победили потому, что

не "выступали", а по горячим следам событий рассказывали о том, что волновало всех". И так, пожалуй, на протяжении всей творческой жизни. Через пять лет после окончания войны в симфонической поэме зазвучала мелодия, родившаяся на фронте в 1943-м, как своеобразный взгляд в прошлое из мирного послевоенного времени; затем — Симфонические картинки, Серенада, вокально-симфоническая сюита "День мира" — как отклик на окружающие жизненные события; написанная в 1965 году музыка к фильму "Мартирос Сарьян" с текстом Ильи Эренбурга зазвучала отдельно как симфоническое панно "Армения", в звуках изысканных и ярких, передавая образы, да и саму атмосферу картин художника. Скрипичный концерт 1972-го года и в 1980-ом году законченную симфонию автор определяет как трагические произведения, настрой которых, по его словам, как бы не соответствует требованиям времени. Может, и не соответствовал официальной идеологической направленности советского искусства, но само время требовало от художника глубинного осмысления явлений жизни, которые современниками воспринимались как воспоминания о близком или далеком прошлом, а сейчас, наверное, — как ощущение надвигающихся трагедий. Трагедий, которые завладели художественным сознанием композитора в созданной в 1989 году одночастной Сонате для виолончели и фортепиано. Созданные же в 1990-м году три Постлюдии для фортепиано рождались под символическим названием "Восхождение духа". Трагической фреской запечатлевшая скорбь "Пассакалия" для симфонического оркестра впервые прозвучала 4 декабря 1994 года. А в 1997 г. было завершено "Andante и Presto" для скрипки и камерного оркестра (посвящение Эд.Гадевояну) — последний опус композитора. Вслушаемся в эту музыку... Строгая, стройная структура, классическое чередование медленно-быстро, лирическое созерцание мудрого сердца и динамика жизни, и... повисшая нота... Сейчас, как оборвавшаяся жизнь, незавершенная мысль, требующая продолжения... может, в так и не написанной Второй симфонии.

Невольно возникает желание вспомнить рассказанный Лазарем Мартиросовичем случай, ярко запечатлевшийся в его сознании, происшедший в 1943-м году. Отряд защищал мост, имеющий важное стратегическое значение. Сам Сталин интересовался этим объектом. Вдруг из-за облаков показался треугольник летящих в их сторону журавлей. Сердце замерло от красоты и щемящего чувства, знакомого каждому армянину, произносящему слово «Կլավիկ». И вдруг раздались выстрелы, земля смешалась с небом, жизнь — со смертью. Оказывается, это были немецкие самолеты, которые летели с выключенными моторами... И все же мост отстояли.

Красота и Смерть, пришедшие из реальной жизни в эстетически обобщенной образности, прошли через весь зрелый период творчества Лазаря Сарьяна, пронзительной нотой насыщая художественный мир его музыки, мир мудрый и нежный, ярко картинный и сдержанно приглушенный, отзывающийся глубокой болью и мягкой просветленностью.

Сарьян любил повторять: "Учить молодежь — это значит учиться вместе с ней, а иногда и у нее". И если это удается — а Лазарю Мартиросовичу удавалось, — стирается грань поколений, органично сплетаются традиции и современность, и наступает единый взаимооплодотворяемый процесс развития музыкального искусства.

1. Берко М., Лазарь Сарьян. Ереван, "Луйс", 1994.
2. Лазарь Сарьян и его время — Ղազարի Սարյանը և նրա ժամանակը, составитель — А.Сарьян, Ереван, "Арчеш", 2001.
3. Письма с фронта, составитель и редактор — А.Сарьян, Ереван, "Арчеш", 2005.

ՁՈՒՐԱԲՅԱՆ ԺԱՆՆԱ

ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԷՍԻՐԶՈՅԱՆԻ ԼԱՐԱՅԻՆ ԿՎԱՐՏԵՏԻ ԹԵՄԱՏԻԶՄՈՒՄ

Էդվարդ Միրզոյանի ստեղծագործությունների մեջ կան մի քանի «գազաթային» գործեր, որոնք պիտի ապրեն և իմացության լույսի մեջ պահեն կոմպոզիտորի անունն այնքան ժամանակ, որքան կապրի ու կլինի հայ ժողովուրդը և համայն մարդկությունը: Այդ գործերից մեկը նրա լարային կվարտետն է, որի գեղարվեստական գնահատականի եզրերը դուրս են գալիս ազգային շրջանակներից: Լարային կվարտետում կոմպոզիտորի ազգային հոգեբանության դրսևորումները բացահայտում են նրա ստեղծագործության համազգային ըմբռնումների խորքը՝ մի բան, որը միշտ հատուկ է արվեստի գլուխգործոցներին:

Կվարտետը գրվել է 26 տարեկան կոմպոզիտորի գրչով, նրա ստեղծագործական առաջին բուն վերելքի շրջանում՝ 1947-48 թվականներին, որը ծանր ժամանակաշրջան էր ողջ խորհրդային երկրի արվեստագետների, մասնավորապես՝ երաժիշտների համար: Մի շարք տաղանդավոր կոմպոզիտորների բազմաբույր և նորարար արվեստը շուտով պիտի «խարազանվեր» կոմունիստական կուսակցության առաջնորդների կողմից՝ որակավորվելով որպես «ֆորմալիստական» (ձևապաշտական) և իրականությունից կտրված:¹

Ահա՛ այս մթնոլորտում էր, որ Մոսկվայում, իր ընկերների հետ վերապատրաստման դասընթացներ անցնող Է.Միրզոյանը գրեց իր լարային կվարտետը՝ մի կողմից ապրելով մոսկովյան ուսանողական կյանքի թրթիռն ու կենսական գրավչությունների հոգեկան վայելքը և մյուս կողմից, զուցե ենթագիտակցաբար՝ զգալով ընդհանուր մթնոլորտի ճնշող ծանրությունն ու մոտալուտ վտանգը:

Հեղինակի այս զգացողությունների մասին խոսում է հենց կվարտետի երաժշտությունը, որում այսօր էլ պարզորոշ լսվում են ներքին լարվածությունն ու դրամատիզմը, կենսական խոյանքն ու տեղ-տեղ ահագնացող չարագույժ տրամադրությունները:

Կվարտետը երկար մնաց անհայտության մեջ, քանի որ իր ժա-

¹ Տե՛ս «Սովետական մոզիկա», Մ., 1948թ., N1:

մանակի համար շատ նոր էր ու համարձակ, բովանդակությամբ էլ՝ «կասկածելի»...

Ինչևէ, 1960-ականներից կվարտետը սկսեց իր հաղթարշավը, և այսօր դժվար է թվարկել բոլոր այն երկրներն ու բեմերը, որտեղ հնչել ու հնչում է հայ կամերային-անսամբլային երաժշտության այս փայլուն նմուշը:

Կվարտետի երաժշտությունն այսօր էլ զարմացնում է նորի ու ավանդականի, ազգայինի ու համամարդկայինի այն կոտ միասնությամբ, որը միրզոյանական արվեստի ամենատեղական հատկանիշներից է:

Խնդիր ունենալով վերհանել ազգայինի դրսևորումները կվարտետի թեմատիզմում՝ դիտարկումներս պիտի տանեմ հիմնականում այդ ուղղությամբ:

Ազգային մտածողությունը խորը նստած է Էդվարդ Միրզոյանի և նրա սերնդակից հայ տաղանդավոր կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում: Ազգային մտածողությունն իրագործվում է հիմնականում երկու ուղղությամբ՝ հայ ավանդական մելոսի քաղվածային մեջբերումներով և ազգային երաժշտությանը բնորոշ հատկանիշներով կերտած իրենց «լեզվաբառարանի» ուրույն դրսևորումներով:¹

Այսպես, Է.Միրզոյանի լարային կվարտետը գրված է ավանդական կազմի համար՝ երկու ջութակ, ալտ, թավջութակ: Բայց ստեղծագործությունն անսովոր է իր կառուցվածքով: Ներկայացնում է թեմա՝ 5 վարիացիաներով: Մոտ ուսումնասիրության դեպքում նրանում կարելի է գտնել կվարտետի ավանդական ձևի հատկանիշներ՝ խմբավորելով վարիացիաները սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի մասերով: Ասենք, I և II վարիացիաները՝ ըստ բնույթի, կարելի է դիտել որպես ցիկլի I մաս՝ սոնատային ալեգրո (թեման՝ որպես նախաբան, I վարիացիան՝ որպես գլխավոր պարտիա, II-ը՝ օժանդակ՝ իրենց ներքին զարգացման ընթացքով): III վարիացիան կարող է ընկալվել որպես սկերցո, IV-ը՝ դանդաղ մաս, իսկ V-ը՝ ֆինալ:

Կվարտետի թեմատիզմում օգտագործված են ժողովրդական «Գարուն ա» և «Անտունի» երգերի սկզբնական դարձվածքները («Անտունին» IV վարիացիայում): Այս երգերի ինտոնացիոն ուրույնին դիմելը բնավ պատահական չէ: Դա կապված է ստեղծագոր-

¹ Տե՛ս Ж.Зурабян "Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке", 1950-60гг., Ереван, 2002г.

ծության գաղափարական մտահղացման, դրամատիկ-էպիկական, քնարական-խոհական բնույթի հետ: Դրամատուրգիական զարգացումն ընթանում է մոայլ, դրամատիկ խոհերի ու ներքին հակասությունների հաղթահարման և կենսական լիցքերի հաստատման ուղղությամբ:

Արդեն թեմայի մեջ ամփոփված են ներքին դրամատիզմը, զգացմունքային լայն շունչն ու հուզականությունը: Թեմայի ծավալումը խթանվում է սկզբնական մոտիվ-ֆրագով (d-f-e-d-cis-h-cis-d...), որը, որպես թեմատիկ բջիջ, շատ կայուն է իրեն դրսևորում հաջորդ վարիացիաներում, և որը մենք կապում ենք «Գարուն ա» երգի հետ ոչ միայն ինտոնացիոն նկարագրով, այլև՝ հուզական արտահայտչությամբ:¹

Վերցնելով երգի առաջին մոտիվը՝ կոմպոզիտորը դրանից հյուսում է մի նոր թեմա՝ խիստ դիսոնասային ներդաշնակությամբ, որը հետագայում դառնում է կվարտետի լայտհարմոնիան: Ստեղծագործությունում կարևոր են և՛ բրոմատիկ հենքը՝ բոլոր աստիճանների տարբերակմամբ (հատկապես ցայտուն են IV, V, VI, VII իջեցված և բարձրացված աստիճանների զուգորդումները՝ տակտ 2, 3), և՛ դորիական ու փոյուզիական լադերի կապակցումը, և՛ դրա հետ կապված՝ իջեցված աստիճանների արտահայտչությունը, հատկապես՝ I և III իջեցված հարմոնիաների փոխհարաբերությունը, ինչը դառնում է թեմայի ամենաբնորոշ երանգախաղը (տակտ 1), դրան ավելացրած՝ տոնիկական օստիմատ բասերի արտահայտչությունը (նկատելի կապ կա տարիներ հետո ստեղծվելիք սիմֆոնիայի նախաբանի, դրանում դիսոնանս հարմոնիաների ու փոյուզիական լադի հուզական արտահայտչության հետ):

Տանելով թեմայի շարադրանքը պոլիֆոնիկ հյուսվածքով՝ կոմպոզիտորը լայն տեղ է տալիս ժողովրդական երգերին բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքներին, մանավանդ՝ տրիտլային նախաշեշտերին և «հաստատական» ինտոնացիաներին:

Թեմայի ընդհանուր նկարագիրը համեմատաբար ամբողջական է մնում առաջին և երկրորդ վարիացիաներում. առաջինը՝ գործնական, նպատակասլաց շարժմամբ և հորդուն հուզականությամբ, իսկ երկրորդը՝ քնարական-հայեցողական, հուզաթրթիո: Առաջինում թեմատիկ նյութը ծավալվում է սինկոպացված ռիթմե-

¹ Երաժշտագետ Մ.Տեր-Մինոյանը իր «Камерно-инструментальная-ансамблевая музыка Армении» գրքում Եր. 1974. ուղղակիորեն չի կապում այդ դարձվածքը «Գարուն ա» երգի հետ, այլ կապում է հայ էպիկադրամատիկ երգերի հետ (էջ 45):

րով ու շեշտակի թռիչքներով (թեև թավջութակը տանում է համաչափ 8-նների ֆոն), պոլիֆոնիկ ձայնարկումների դինամիկ ստրետային անցկացումներով: Իսկ երկրորդ վարիացիայում կոմպոզիտորն անդորրի ու զնայլանքի տրամադրությունները հաղորդում է պահված բասերի, մեծ տևողություններով շարժվող ֆիգուրացված ակորդների ֆոնի վրա ծավալվող թեմայի պոլիֆոնիկ անցկացումներով, ջութակի ու թավջութակի երկխոսությամբ (ինչպես սիմֆոնիայի I մասի օժանդակ պարտիայում, այստեղ էլ կոմպոզիտորը քնարական հոգեվիճակն արտահայտում է կանոնիկ-իմիտացիոն պոլիֆոնիայով ստեղծվող դիալոգայնությամբ):

Երրորդ վարիացիան բնույթով սկերցոյատիպ է՝ տրիոյների պտուտաձև դարձվածքներով, տոկկատային նպատակասլաց ընթացքով, ինչը նմանեցնում է այս մասը Է.Միրզոյանի «Անընդհատ շարժմանը»: Թեմայից այստեղ ճանաչելի է առաջին մոտիվը՝ մետրադիֆունկցիոն նոր նկարագրով (d-f-e, f-d-e, des-es-c, d-b-a), և տրիոլային ռիթմը, որն ամբողջ վարիացիայի ռիթմական անվտոմիս հենքն է կազմում: Բայց իրենց անընդհատ շարժման մեջ տրիոլային ռիթմերը ենթարկվում են համաչափ-կանոնավոր մետրի ոչ միայն իրենց պարբերականության, այլև՝ շնորհիվ այն բանի, որ ջութակներով հնչեցվող այդ հիմնական պտուտաձև թեմային ուղեկցում է ալտի ու թավջութակի՝ համաչափ քառորդներով շարժվող թեման՝ (d-f-e-d), կրկնակի դանդաղ քայլերով՝ հիշեցնելով «Dies irai»-ի մոտիվը և խստություն հաղորդելով շարժուն ու քմահաճ հիմնական թեմային (ևս մի ընդհանուր գիծ «Անընդհատ շարժման» հետ, որում նույնպես օգտագործված է Dies-irai-ն):

Ուշագրավ է այս նույն վարիացիայում թեմայի փոխակերպումը՝ գրոտեսկային դրամատիզմից դեպի պարային հախտուն լիցքավորված բնույթը՝ միջին մասում (III-ից սկսած՝ բոլոր վարիացիաները եռամաս կառուցվածք ունեն): Այստեղ կատարվում է թեմայի մի նոր տարբերակում, որը հենվում է հայկական առնական պարերի դոփող, հատու ռիթմերի վրա (ֆորշլագներով թռիչքներ, սինկոպացված քայլեր, կվինտ-դեցիմային բասեր և այլն), որոնք անմիջական աղերսներ են ստեղծում Կոմիտասի, Ս.Բարիստրայանի դաշնամուրային պարերի և Ս.Ասլանազյանի կվարտետային մշակումների հետ:

Ինտոնացիան-կերպարային առումով III վարիացիայի հետ սերտորեն կապվում է վերջին՝ V վարիացիան, որում եռուն կենսականության հետ կան նաև ջղային անհանգստություն, կամային

լարվածություն: III վարիացիայի հետ V-ը կապվում է մոտորային ընթացքով ու պարային-պարերգային հենքով: Թեև այստեղ ևս պարայնությունն առավել նկատելի է միջին մասում, բայց ժողովրդական ակունքներից եկող պարային տարրերը կան հենց սկզբում, որտեղ թեմայի հիմնական մոտիվը վերաիմաստավորված է 6⁸ չափի՝ պարային-հարվածային ռիթմերի ենթարկվածությամբ: Հետաքրքիր է, որ 6⁸ չափում ծավալվող ֆրագի մետրական շնչառությունը դուրս է գալիս տակտի շրջանակներից, և ֆրագներն ընկալվում են ավելի շուտ՝ 9⁸ չափի, քան 6⁸-ի ընդգրկման մեջ: Դա առաջ է բերում մետրական համաչափության խախտում, ինչը մոտորիկայի հետ նաև ստեղծում է ազատ, քմահաճ ընթացք՝ ռիթմաինտոնացիոն ցցուն ու խոսուն ելուստներով: Եվ սա է Միրզոյանի ինքնատիպ, բայց և՛ խորապես ազգային մտածողության ևս մի արտահայտություն է: Ժողովրդական ակունքների հետ V վարիացիայի թեմատիզմը կապվում է ոչ միայն ինտոնացիոն հիմնական կորիզով, այլև լադային հենքի շրջազարդումներով՝ փոքր ինտերվալային տարածքում (հայ պարերգերին շատ բնորոշ), IV-VII աստիճանների քրոմատիկ փոփոխականությամբ, որը թեմայի լադահարմոնիկ հենքն էր կազմում: Դրա կողքին, թեմայի արդի հնչողության հարցում, խիստ կարևոր է կոմպոզիտորի գրչին բնորոշ «պոլիֆոնիկ-հարմոնիկ» խիտ հյուսվածքը, որում հորիզոնական շարժվող նույնանման թեմատիկ գծերը կազմում են նաև ուղղահայաց ակորդների շղթա, ընդ որում՝ ստույգ պահպանվող եռահնչյունների զուգահեռ շարժմամբ, որը ոչ այլ ինչ է, քան կոմպոզիտորի կառուցողական (կոմստրուկտիվ) մտածողության վառ արտահայտություն:

Ժողովրդական պարերգերի հետ կապը, ինչպես արդեն վերևում նշվեց, ավելի բացահայտ է դառնում միջին մասում՝ աղերսվելով «Հոյ նազան», «Չուրնի տրնգի», «Պսակ-պսակ» և նմանատիպ այլ պարերգերի հետ՝ 6⁸ չափով, կետադրված ռիթմով, ֆորշազների «թոխչբային» արտահայտությամբ և սեկվենցիոն հեզանկուն շարժմամբ: Այստեղ կոմպոզիտորը պահպանում է նաև պարի մերդաշնակման ազգային-ավանդական գիծը՝ «մեղեղի-նվազակցություն» ֆակտուրայով՝ երեք նվազակցող գործիքների (երկու ջութակ, ալտ, թավջութակ) պոլիֆոնիկ բազմապլան շարժմամբ:

Ռեպրիզը հնչում է նոր հագեցվածությամբ և բերում դեպի կվարտետի դրամատուրգիական վերջին բարձրակետը՝ եզրափակիչ մասում, որ հիշեցնում է չլուծված հակասությունների ու

չմարող ընդվզումների մասին: Լարված դրամատիզմի ամենամեծ գործոնն այստեղ հարմոնիան է: Պոլիֆոն կտավը դառնում է հոնոֆոն-միաձույլ, թեմայի լայտհարմոնիան խտանում է պոլիտոնալ գծերով: Ու նորից, հույզերի խոժոռ արտահայտության համար, կոմպոզիտորը դիմում է զուգահեռ տոնայնությունների ու եռահնչյունների շարժմանը՝ որպես որոշակիորեն ընտրված արտահայտչամիջոցի (d-C-H-B-d):

Կվարտետում չորրորդ վարիացիան առանձնանում է նրանով, որ հիմնական թեման հնչում է միայն միջին մասում՝ շղարշված գծերով: Իսկ բուն վարիացիայի հիմքում ընկած է նոր թեմա՝ «Անտունի» երգի սկզբնական ֆրագից ծնված: Երկրորդ քաղվածային նմուշի մեջբերումն այստեղ ոչ թե հիմնական թեմայի ինքնասպառնան արդյունք է, այլ՝ այդ թեմայի հուզական-կերպարային լիցքերը լրացնող միտում, քանի որ «Անտունի» բնույթով սերտորեն կապվում է «Գարուն ա» երգի հետ: «Անտունիից» սկիզբ առնող մեղեդին դանդաղ (Grave), ազատ-իմպրովիզացիոն շարադրանքով, խորը քնարականության հետ, նաև պատմողականություն է մտցնում՝ ասես վերաթնագնելով ժողովրդի հիշողության ու նվիրական հույզերի հեռավոր շերտերը: Վերցնելով երգի առաջին ֆրագը և պահպանելով դրա ինտոնացիոն-մեղեդային նկարագիրը՝ կոմպոզիտորը փոխում է մետրաչափն ու ռիթմը և տանում թեմայի ծավալումն ինքնուրույն հունով, բայց նաև, հակված երգին ամենաբնորոշ՝ յամբական-կոչական և հաստատական դարձվածքներին:

Սա այն դեպքն է, երբ կոմպոզիտորը, ճանաչելի պահելով երգի հիմնական կորիզը, դրան տալիս է նոր ժանրային արտահայտություն (նման բան կա և սիմֆոնիայում՝ «Ես քեզ տեսա» երգի հետ կապված): Այստեղ «Անտունի» երգի էպիկական-ողբերգական բնույթը փոխարինված է ջերմ քնարականությամբ¹: Հատկանշական է, որ մեղեդու ներդաշնակման մեջ (այստեղ ևս ընտրված է մեղեդի-նվագակցություն ֆակտուրան) պահպանելով կոմիտասյան մտածողության բնորոշ գծերը, այն է՝ մեծ տարածքի (դեցիմային) պահված բասերը, մեղեդուն ձայնարկող իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ անցկացումներ (թիվ 28-30), կոմպոզիտորը, միևնույն ժամանակ, թեման շարադրում է ոչ թե կոմիտասյան «խստաբարո» ոճով, այլ՝ զուսանական-աշուղական երգերին հատուկ քաղցրաշունչ, վիր-

¹ Նման փոխակերպման է ենթարկված «Դուն են գլխեն» դրամատիկ երգը՝ Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներում»:

տուող-ինպրովիզացիոն ոճով՝ մեղեդու ոչ այնքան երգային, որքան գործիքային բնույթի շարադրանքով՝ մանեցնելով ջութակի հնչողությունը սազին՝ վերջինիս բնորոշ կրկնվող հնչյուններով (տակտեր 7-8, մաս 2, 6-11 և այլն), տրիոլային մելիզմատիկ դարձվածքներով և վիրտուոզ այլ ելեշներով: Պետք է նկատել, որ ջութակի այսպիսի մեկնաբանմամբ այս մասը ևս կապվում է սպենդիարյանական երաժշտության հետ, օրինակ՝ Աշուրի արիայի նախանվագի հետ՝ «Ալմաստ» օպերայից:

Նաև ուշագրավ է, որ այստեղ ևս կոմպոզիտորը թովիչ քնարականության համար դիմում է «երկխոսական» շարադրանքի՝ կանոնիկ-ինիտացիոն գծերով, երկտոնայնական շերտերով, լայն շնչի սեկվենցիաներով, քրոմատիկ գունախաղերով, որոնցով այս մասն ամբողջությամբ կապվում է մաս խաչատրյանական քնարական ադաջոների հետ: (Ի դեպ, այդ մանությունը կա մաս երկրորդ վարիացիայի շատ հասվածներում):

Այսպիսով՝ ժողովրդական նյութի ժանրային-կերպարային վերաիմաստավորումը տեղի է ունենում ժողովրդական-ազգային տարրերի և արդի արտահայտչամիջոցների օրգանական միաձուլման ճանապարհով:

Ընդհանրացնելով՝ նշենք, որ Է.Միրզոյանի կվարտետի ինտոնացիոն-թեմատիկ վերլուծությունը ցույց տվեց, որ կոմպոզիտորին բնորոշ է ինքնաարտահայտման զուսպ ոճը՝ թե՛ դրամատիկ-հուզախառն, թե՛ կենսախինդ ու անմիջական տրամադրությունների արտահայտման մեջ, որ նրա կենսազգացողության փիլիսոփայական խոհերի վրա իշխում են լավատեսությունը, օբյեկտիվ մտածողությունը, անձնականի ու ընդհանրականի ներհյուսվածությունը: Է.Միրզոյանի կվարտետի թեմատիզմում և դրա զարգացման մեջ առկա է կապը ոչ միայն ժողովրդական ակունքների ու դրանցում հաստատված ինտոնացիոն առանձնահատկությունների, այլև՝ հայ կոմպոզիտորական ավանդույթների, մասնավորապես՝ Կոմիտասի, Ա.Սպենդիարյանի և Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործական սկզբունքների հետ: Դրա կողքին՝ կվարտետի երաժշտությունը 1950-ականների հայ կոմպոզիտորական արվեստ բերեց այն տարիների նորագույն երաժշտության թանձրաբույր գույները՝ հարմոնիկ-տոնայնական նոր շրթայումներով, երաժշտական կտավի պոլիֆոնիկ, տեմբրային և դինամիկ բազմաշերտ ու բազմապլան հյուսվածքով և, ամենակարևորը՝ երաժշտական ձևն ամբողջացնող բոլոր հնչող պահերի «խոսուն» ինտոնացիոն արտահայտչությամբ:

АЙРАПЕТЯН НИНА

КОМПОЗИТОР АЗАТ ШИШЯН

Суть каждой эпохи в искусстве определяет взаимосвязь художника и времени. Каждое поколение художников наделяет время различными, подчас противоположными творческими устремлениями, своими музыкальными идеалами и кумирами.

В этом разрезе особенно интересной представляется армянская музыка второй половины XX века, давшая импульс блестящему расцвету творчества А.И.Хачатуряна, А.А.Бабаджаняна, А.Худояна, Э.М.Мирзояна, А.Г.Арутюняна, Л.М.Сарьяна и многих других композиторов, которым уже при жизни суждено было стать классиками.

Параллельно, в те же годы, творило немало, быть может, не столь ярких, но трудолюбивых и преданных своему делу музыкантов. Одним из них был ленинканец Азат Егишевич Шишян.

Имя композитора, заслуженного педагога республики и музыкально-общественного деятеля А.Шишяна хоть и не получило признания в широких кругах армянской общественности, в кругу музыкантов было известным и уважаемым.

В его творческом портфеле четыре симфонии, опера, балет, вокально-симфонические, камерные, хоровые произведения, песни и романсы, музыка к драматическим спектаклям и сочинения для детей. Отдавая каждому замыслу часть своей души, он выявлял в них своё отношение к жизни.

В мир музыки Шишян вошёл с именем Комитаса, которого силой своей безраздельно цельной натуры, полюбил с раннего детства. Творчество великого мастера для Шишяна олицетворяло вершинные достижения армянского музыкального искусства — искусства глубоко человеческого, обогащающего дух жизни, несущего идеи гуманизма.

Творческие устремления Шишяна были вполне определёнными: интерес к темам современности, истории, фольклору, внутреннему миру человека. Его национальной по ду-

ху музыке присущи как героический пафос и задушевный лиризм, так и бытовая характерность, а также эпичность.

Эстетические идеалы композитора формировали два источника: первый исходил от Комитаса, второй — от европейской и русской музыкальной культуры.

Композитор не изобрёл особого, нуждающегося в специальном осваивании языка. Его музыка не поражает декоративностью и пышностью. В художественном мире Шишяна всё просто, мелодично и естественно, а к своему слушателю он обращается искренне и доверительно.

Жизненный путь Шишяна был сложен. Он прожил нелёгкую, но творчески наполненную жизнь — жизнь в постоянном общении с музыкой. Судьба преподнесла ему немало "сюрпризов": это и нанесённая сталинским режимом нравственная травма, и годы, проведённые в заключении, и бытовые неурядицы. Однако ни при каких обстоятельствах он не потерял интереса к творчеству. Факты из его жизни свидетельствуют об огромном трудолюбии. Господствующим над всем было единство требовательности и скромности.

А.Е.Шишян родился в 1912 году, на территории Западной Армении, в городе Байрерт. Своего дня рождения он не помнил и отмечал его 24 апреля — в день, когда, оставшись сиротой, он чудом выжил в роковом 1915 году.

Шишян воспитывался в построенном американскими миссионерами сиротском доме на Кипре, где детей обучали родному языку и музыке, которую он полюбил искренне, просто и бескорыстно. В этой детской привязанности к музыке не последней была роль его педагога В.Текеяна, в учебном оркестре которого Азат играл на флейте и кларнете.

Первым его преподавателем композиции стал ученик Комитаса, скрипач и композитор Б.Каначян, прививший ученику любовь к увлечённому труду и приобщивший его к миру армянской песни, её глубокому духовному содержанию.

Б.Каначян взрастил в душе юного музыканта благоговейное отношение к музыке великого Комитаса. Чувство это он пронёс через всю свою жизнь. Спустя годы, уже в процессе собственной педагогической деятельности, своих учеников он воодушевлял напутствием: "Никогда не забывайте, что вы — внуки Комитаса" [1].

Помимо композиции, Барсег Каначян прошёл с ним курс теории музыки и преподавал уроки игры на фортепиано. Не случайно, первое произведение композитора (соната для фортепиано) было посвящено Б.Каначяну.

На историческую родину Шишян приехал в 1930 году, и уже через год он учился на подготовительных курсах Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, в классе выпускника ленинградской консерватории А.Степаняна, под руководством которого были написаны "Десять детских песен" для голоса и фортепиано, а также четырёхчастная сюита для флейты, скрипки, альты и виолончели.

Будучи уже студентом консерватории, Шишян учится в классе Сергея Бархударяна и Вардгеса Тальяна. [2]

Параллельно с учёбой, в течение 4-х лет (с 1934 по 1938), Шишян преподаёт теоретические предметы в Ереванском музыкальном училище им. Р.Меликяна.

Многим, чем овладел как композитор, он был обязан своим учителям. Своих наставников Шишян считал личностями исключительными. Вспоминая о них с неизменной благодарностью, композитор справедливо считал, что в развитии и становлении его профессионализма, художественных взглядов и мировоззрения они сыграли неоценимую роль. Ведь благодаря педагогам молодой композитор понял, что, участь на народных и классических образцах, овладевая азами композиторской техники, приобретённые навыки следует творчески претворить в создаваемой музыке, критерием достоинств которой должны были стать профессионализм, искренность и непосредственность высказывания.

Шишян ценил не только педагогическое мастерство и профессиональные качества преподавателей, но и их сердечное, отеческое отношение к нему. Азат Егишевич был признателен им также за то, что они воспитали в нём качества, необходимые для творческого человека: способность к самокритичной оценке своей деятельности, взыскательность к результатам труда.

В годы учёбы начинающий композитор создаёт произведения, радующие преподавателей хорошим профессиональным уровнем композиторской работы. Таковыми были две пьесы для гобоя, симфоническая поэма "Жертвы стратосферы", хоровые произведения, четыре инвенции для фортепиано-

но, сюита для духового оркестра и сюита для струнного квартета, премированная на Первой республиканской юношеской олимпиаде .

В те годы о Шишяне появились и первые положительные отзывы в печати. Композитор особенно гордился мнением Т.Т.Алтуняна, выступившего со статьёй "Молодой композитор Азат Шишян" (газета "Авангард", 1935г.).

Одним из ярких впечатлений студенческой поры для Шишяна был творческий вечер, посвящённый деятельности Вардгеса Тальяна и Сергея Бархударяна. В концерте, вместе с сочинениями Э.Мирзояна, Р.Атаяна, А.Бабаджаняна и А.Сатяна, прозвучали и произведения А.Шишяна: первая часть струнного квартета, шесть прелюдий для фортепиано, фортепианная фуга, "Траурный марш", посвящённый Комитасу (для фортепиано).

Ещё будучи студентом консерватории, Шишян был принят в Союз композиторов Армении (1936г.). В течение всех последующих лет, своим участием в работе её творческих секций, композитор завоевал искреннюю симпатию коллег; со многими из них он поддерживал не только творческие, но и личные контакты. Особенно тёплыми были отношения с Э.М.Мирзояном и Р.А.Атаяном.

В 1937 году А.Шишян и А.Сатян стали первыми выпускниками композиторского факультета Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. Дипломная работа — Первая симфония, с успехом исполненная в Ереване и Тбилиси под руководством К.С.Сараджева, свидетельствовала о профессионализме начинающего композитора и разносторонности его музыкальной природы.

С 1938 года жизнь Шишяна связывается с Ленинаканом, куда он переезжает, будучи назначенным завучем и преподавателем теоретических дисциплин в музыкальном училище им. Кара-Мурзы, где он становится фигурой, стимулирующей рост творческого и профессионального уровня преподавателей музыкального училища.

В Ленинакане Шишян обрёл дом, семью. Человеком, разделившим судьбу композитора, все тяготы его жизни, стала супруга — музыковед, заслуженный преподаватель республики Араксия Амбарцумовна Мекинян, ведущая в училище курс музыкальной литературы.

К этому времени полностью определяется творческая индивидуальность композитора. Его произведениям уже свойственны большая образная конкретность, искренность и лиризм. Очевидным было и тяготение к крупномасштабным полотнам: героические события, историческое прошлое и будни окружающей жизни — таковы были волновавшие композитора темы.

Судьбоносным в жизни Шишяна стал 1940 год, когда он становится одной из жертв сталинских репрессий. После нескольких лет заключения с тяжелейшим режимом, композитора ссылают на Урал, но даже там в его жизни не было ни единого дня, отмеченного праздностью мысли: он организывает оркестр, собирает хор и выступает с концертами, вместе с репрессированным режиссёром И.Лерновым ставит оперу А.Лысенко "Наташка-полтавка".

В свой родной город, к творчеству и работе Шишян возвращается в 1953 году. Одна за другим появляются Вторая, Третья и Четвёртая симфонии, опера "Оган и Змрухт", "Ширакские симфонические картинки", симфонические поэмы "Комитас", "Лилит", "Арменуи", балетная сюита "Лилит", кантата "Магистраль бессмертия", посвящённая строителям БАМ-а, хоровые произведения и романсы на слова Г.Маари, С.Капутикян, О.Шираза, Ш.Торосяна, К.Григоряна и К.Арутюняна. В них выявились лучшие черты его дарования: лиризм, поэтичность, способность к выявлению характеристичности образов и умение творческого проникновения в музыкальный строй народной песни.

Камерно-лирический дар композитора особенно органично раскрылся в произведениях, предназначенных для детей: тридцати двух фортепианных пьесах, двадцати пяти детских песнях и канонах, многочисленных хоровых песнях. В его музыке для детей радует изящество формы, юмор, жизнерадостность, а главное — чистота мировосприятия.

Будучи страстным поклонником театрального искусства, Шишян с увлечением работает и сотрудничает с режиссёром Ленинанканского драматического театра им. Мравяна Варданом Аджемьяном. Композитор стал автором музыки к спектаклям "Вараздат", "Разбойники", "Утёс", "Звезда Севильи" и т.д.

Интерес к народному творчеству проявляется не только в изучении народных песен и творческом применении их особенностей, но и в собирании и издании произведений гусанов — современников Шишяна. В этом плане определённый интерес представляет сборник песен гусана Игита (38 песен).

Некоторые из созданных им произведений удостоиваются республиканских премий: это вокально-симфоническая поэма "Навстречу солнцу шли толпы неистовые", по одноимённой поэме Е. Чаренца, хоровые песни "К солнцу" (третья премия) и "Они бессмертны" (вторая премия). Некоторые произведения издаются в журнале "Октябрёнок". В 1978 году в сборнике "Скрипичные пьесы армянских композиторов" выходит в свет его пьеса "Воспоминания", а хоровая песня "Ночи Ширака" — в сборнике "Хоры армянских композиторов". Песня "Ночи Ширака" была также записана на грампластинки фирмы "Мелодия" (1978г.).

Изо дня в день Шишян создавал музыку своего времени и своего города, одновременно занимаясь и преподаванием, причём своё предназначение педагога он видел не только в том, чтоб обучить, но и будить мысль, побуждать рождение благородных помыслов и чувств.

В Ленинаканском музыкальном училище композитор вёл курс сольфеджио, гармонии и инструментовки. Все, кому довелось у него учиться, по сей день помнят, что он умел не только обстоятельно преподносить материал по гармонии, мастерски развивать слуховые данные учащихся, но и формировать их мировоззрение.

Известно, что деятельность педагога-музыканта требует повышенной работы души, ума и сердца. Именно с такой самоотдачей Шишян руководил основанным им классом композиции музыкального училища им. Кара-Мурзы, в котором первую ступень обучения прошли Г. Читчян, М. Израелян, Т. Мансурян, Е. Еркянян, А. Нерсисян, А. Икиликян.

Не секрет, что черты педагогического мастерства обычно не более уловимы, чем живая прелесть музыкального исполнения или актёрской игры. Ценность методики Шишяна заключалась в том, что он умел ненавязчиво и деликатно формировать интеллект ученика; он был чуток к личности учащегося, его музыкальному вкусу и данным.

Шишян-педагог, не подавляя творческой фантазии ученика, умел найти главное в его индивидуальности. Приобщение молодёжи к музыкальной культуре прошлого и, особенно, национальным ценностям он считал своим долгом. Тем не менее, Шишян никогда не пресекал увлечения своих учеников новейшей техникой музыкально-композиционных средств (хотя сам он предпочитал писать традиционно), при условии, что средства эти не станут целью сами по себе и с их помощью будет создан эмоциональный мир подлинных чувств.

Успехи композитора на педагогическом поприще были оценены и государством. В 1963 году композитору было присвоено звание Заслуженного учителя Армянской ССР.

По мере того, как годы отделяют нас от поры общения с Шишяном, становится ясным, какое значение и какую роль его педагогическая и музыкально-общественная деятельность сыграли в культурной жизни Ленинакана. Понимая, каким нравственно-воспитательным воздействием обладает музыка, композитор группирует вокруг себя исполнителей и музыковедов, которые становятся частыми гостями общеобразовательных, музыкальных школ, профессионально-технических училищ и рабочих коллективов города. Среди энтузиастов были Д.Меликян, Н.Осеевская, А.Мельников, В.Атоян, Д.Панян, А.Ераносян. Их выступления увлекали слушателей в мир настоящей музыки, несущей глубокие чувства.

Музыкально-общественная деятельность Шишяна в очень большой степени связана и с работами руководимого им ленинаканского филиала Хорового общества Армении [3]. Соратником Шишяна была хормейстер К.Ераносян.

Своим опытом и авторитетом он способствовал расширению сферы влияния этой организации в городе Ленинакане: организовывал Праздники песен, фестивали, конкурсы хоровых произведений. Нередко почётными гостями и участниками проводимых им мероприятий были О.Чекиджян, О.Дурьян, В.Айвазян.

Вклад Шишяна на данном поприще был просто неопределим: чувствуя себя ответственным за состояние массового музыкального воспитания детей и юношества, композитор, вовлекая в работу музыкальные и общеобразовательные школы города, приобщал подрастающее поколение к хоровому искус-

ству. Отдавая много сил работе с профессиональными и самодеятельными коллективами, Шишян фактически активно способствовал развитию массовой музыкальной культуры.

Музыкально-общественная деятельность Шишяна проявилась и в плане просветительской работы: на страницах ленинканской передовой газеты "Банвор" периодически появлялись статьи композитора, освещающие вопросы музыкальной жизни города. [4]

Шишян был мягким, но обладающим жизненными принципами, склонным к юмору человеком. Он был одним из тех редких людей, кто среди обыденного нелёгкого существования жил мечтой о прекрасном.

О нём можно утверждать, что он был большим патриотом. Вспоминается, как тяжело переживал он сумгаитские и бакинские события 1988 года, как был воодушевлён Карабахским движением.

Казалось бы, что творческий стимул композитора тем выше, чем больше исполняется его музыка. Произведения Шишяна исполнялись не столь часто. Начиная с 1956 года, в зале музыкального училища время от времени проводились творческие вечера композитора (последний состоялся в 1984 году). Композитор особо гордился концертом, состоявшимся 17 июня 1969 года, — это был отчётный концерт учащихся композиторского отделения — Алика Хачатряна и Ерванда Еркяна, успех которого он расценивал как признание своей победы на педагогическом поприще.

Произведения Шишяна звучали на проводимых в Ленинкане летних Декадах симфонической музыки, в которых, наряду с произведениями Г.Егиазаряна, Э.Мирзояна, А.Арутюняна, А.Бабаджаняна, звучали и его произведения. В 1970 году в Ереване, Кировакане и Ленинкане с успехом была исполнена кантата "Ленин". Однако самым счастливым для Шишяна днём был день 24 июня 1987 года, когда, по инициативе Союза композиторов Армении, состоялся его творческий вечер. В этот день музыкальная общественность чествовала этого удивительно скромного, доброжелательного, кропотливо-трудолюбивого человека. И хотя с большой сцены произведения композитора звучали редко, интенсивность его поисков от этого не снижалась: ведь жизнь для него имела смысл только тогда, когда она была наполнена творчест-

вом. С этим он жил, и с этим ушёл из жизни, в тот роковой для ленинаканцев день.

Под руинами дома, в котором он жил, остались его сочинения. Из архива композитора, к сожалению, удалось спасти немногое.

В завершение хотелось бы отметить, что 70 лет для истории — всего лишь мгновение. Для человека — это целая жизнь. Но бывает и так, что 70 лет для истории — это период, а для человека они проходят быстротечно. Всё зависит от того, какая это жизнь и какие человеческие дела вложены в неё.

1. Цитата записана со слов доктора искусствоведения А.Аревшатян, супруги ученика А.Е.Шишяна — композитора Ерванда Ерканяна.

2. С.Бархударян был профессором Тбилисской консерватории и регулярно приезжал в Ереван для занятий со студентами открывшегося в 1934 году композиторского факультета Ереванской консерватории. Систематическую скрупулёзно-кропотливую работу со студентами композиторского факультета вёл и В.Тальян.

3. Ленинаканский филиал ХО Армении был создан в 1958 году.

4. "Праздник хорового искусства", "Банвор", 1972 год (статья посвящена итогам проводимого смотра художественной самодеятельности школьников.), "Пение с раннего детства", "Банвор", 1972г. (О роли правления ленинаканского филиала ХО в деле повышения уровня песенного искусства).

5. "Музыкальный фестиваль". "Банвор", 1970 год (О декаде симфонической музыки, проводимой в Ленинакане).

ԱՓԻՆՅԱՆ ՀԱՍՄԻԿ

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԵԶ

Աշուղական երգը հայ ազգային երաժշտամտածողության ինքնատիպ դրսևորումներից է, որի արմատները, խորանալով դարերի մեջ, հասնում են հայոց պատմության հնագույն շերտերը, ըստ էության, մինչև հայ աշխարհիկ մասնագիտացված երգաստեղծության՝ գուսանական արվեստի կազմավորման ամենավաղ շրջանը: Չարգացման տևական և բարդ ճանապարհ անցած ազգային բանավոր երգարվեստի այս յուրօրինակ ճյուղը, իր ավանդական հիմքով, ազգային երաժշտության համատեքստում դիտվում է որպես աշխարհընկալման ու աշխարհաճանաչման առանձին համակարգ՝ ինչ-ինչ գծերով տարբերվելով ժողովրդական՝ երաժշտաբանահյուսական, ինչպես նաև՝ մասնագիտացված (ասել է թե՛ միջնադարյան մոնոդիկ տաղային, ապա և՛ կոմպոզիտորական) ստեղծագործության մյուս տեսակներից: Հասկանալի է, որ երաժշտամտածողության այս համակարգը երբևէ մեկուսացած չի գոյատևել, այլ, սկիզբ առնելով ժողովրդական երգարվեստի ակունքներից՝ որպես բանավոր արվեստի մասնագիտացված տեսակ, մշակութային այլ շերտերի փոխազդեցության հետևանքով ժամանակի ընթացքում հարստացել է նորանոր արտահայտչամիջոցներով ու գույներով, մշտապես ունեցել է ունկնդրի մեծ լսարան և վայելել թե՛ իշխանավորների և թե՛ հասարակ մարդկանց խորին համակրանքը: Եվ այսօր էլ, պահպանելով իր կենսունակությունը, աշուղական երգը շարունակում է իր ստեղծագործական դժվարին ճանապարհը՝ երաժշտարվեստի մյուս տեսակների կողքին: Անշուշտ, գեղարվեստական մտածողության տարբեր համակարգերի փոխազդումն ու փոխներգործությունը բնականոն և օրինաչափ գործընթաց է, նաև ապացույցն այն բանի, որ ամեն մի համակարգ, սկիզբ առնելով՝ շարունակում է գոյատևել ու զարգանալ նախ ինքն իր մեջ, մտածողության իր օրենքների համեմատ, կառուցվածքային, պատկերավորման, գործառնական իր օրինաչափություններով: Ոչ մի համակարգ իր ժամանակի մեջ իրեն չի սպառում կամ

ուրիշով չի փոխարինվում, ավելի շուտ՝ հարստացվում ու փոխարացվում է երգարվեստի այլ համակարգով, այսպիսով՝ կազմելով ազգային երաժշտության ելևէջային բառապաշարի հարուստ շտեմարանը: Հարկ է նշել նաև, որ ժամանակին երաժշտագիտական և, ընդհանրապես, արվեստի ու գրականության ուսումնասիրմամբ զբաղվողների շրջանում իշխող թյուր կարծիքները՝ աշուղական երգի օտարահունչ, արևելյան ծագման ու բնույթի վերաբերյալ, անհիմն էին և շատ արագ հողս ցնդեցին (1, էջ 227): Աշուղական երգն ազգային երաժշտարվեստի՝ ժողովրդական երգի տարբեր տեսակների՝ գեղջկական ու քաղաքային երգի, գործիքային նվագների, նաև՝ մյուս ճյուղերի հետ, դարձավ այն կարևոր անդաստանը, որի վրա և կատարվեց հայ մասնագիտացված երաժշտության, ամենախկական առումով՝ ազգային արվեստի հիմնարկերը:

Հայտնի ու վաղուց արդեն հնացած մտայնություն են նաև ժամանակի մի խումբ գրչակների այն պնդումները, թե՛ Կոմիտասը ժխտական վերաբերմունք ուներ աշուղական արվեստի նկատմամբ (2, էջ 609): Այսօր արդեն հրատարակված մեծարժեք երաժշտական նյութերը և ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև նրա՝ դեռևս կենդանության օրոք ստեղծված «Գուսան» երգչախմբի գործունեությունը (3, էջ 95), աներկբայորեն հավաստում են, որ Հայր Կոմիտասի՝ իսկական գիտնականի և արվեստագետի խորաթափանց աչքից ամենևին էլ չի վրիպել (և չէր էլ կարող վրիպել) ուսումնասիրության համար այդքան լայն ասպարեզ ներկայացնող աշուղական արվեստը: Իսկ դրա փայլուն վկայությունը բոլորիս քաջ հայտնի Ջիվանու, Շերամի, Ֆիզայու և այլոց կատարումներից ձայնագրված աշուղական երգերի կոմիտասյան գրառումների այն հարուստ փունջն է, որը հետագայում նրա ձեռքի ու ստեղծագործ հանճարեղ մտքի փայլատակումներում պիտի վերածվեր օպերային արիայի, բազմաձայն խմբերգի, և կամ էլ՝ դառնար երգվող վիպական ասքի մի առանձին հատված (2, էջ 610): Այսօր միայն ցավով կարելի է նշել, որ այդ մտահղացումների իրականացումը ճանապարհի կեսին ընդհատվել է: Իսկ կոմիտասյան մտահղացումները, որպես ժառանգություն, հետագայում փոխանցվեցին հաջորդ սերունդների կոմպոզիտորներին՝ դառնալով նրանց համար ստեղծագործական խիզախումների ու հայտնագործությունների կատարման տեսանկյունից բարգավաճ ասպարեզ:

Արդ՝ ի՞նչն է գրավում այս արվեստում երաժիշտ-ստեղծագործողին, և ինչպե՞ս է նա իրականացնում աշուղական երգի յուրաց-

ստույթայն սքողված, իր յուրօրինակ արտացոլումն է ստացել կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ:

Հայ կոմպոզիտորները, հատկապես՝ «հետխաչատրյանական» շրջանի ստեղծագործողները (բացի բանավոր ավանդվող երգային մոտիվների գրառումից, ինչը նրանց ստեղծագործական գործունեության մեջ արժեքավորվեց՝ որպես ազգային բանավոր երգարվեստի մի կարևոր շերտ մոռացությունից փրկելու առաքելություն) (4), շփվելով բուն նյութի հետ, հնարավորություն ստացան ի մոտոճանաչել և խորքից տեսնել աշուղական երգի գեղարվեստական հմայքը: Իսկ աշուղական երգը՝ իր հարուստ մելոսով, ելևէջային գեղգեղուն դարձվածքներով, կշռության ինքնօրինակ մոդելներով, ավանդական եղանակների բազմաբնույթ դրսևորումներով, կոմպոզիտորի համար վերածվեց ստեղծագործական յուրատեսակ լաբորատորիայի, որում երգային նյութը որպես նախաձև՝ երաժշտական արքեստիպ, հիմնանյութ ծառայելու նշանակություն ձեռք բերելով, ստեղծագործողի մտահղացմանը համապատասխան, զանազանակերպ մեկնաբանություններ և փոխակերպումներ ստացավ հետագայում:

Դիտարկվող նյութը՝ հայ աշուղական երգը, 20-րդ դարի կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների մեջ ամենատարբեր ձևերով ու եղանակներով է կիրառվել. *ուղղակի մեջբերման*, կամ *բուն եղանակի ոճավորման*, *մոտիվային դրվագման* (ինկրուստացիա) և, պարզապես՝ աշուղականի ոճով հորինված *անհատական թեմատիկ նյութի ներմուծման ու օգտագործման* եղանակներով: Ի դեպ, աշուղական երգի հորինվածքի ընդօրինակման ձևը ժամանակին լայնորեն կիրառվել է նաև հայ բանաստեղծներից շատերի աշխատություններում (5): Հարկ է ավելացնել, որ թե՛ ժողովրդական և թե՛ աշուղական երգի ուղղակի օգտագործումը դեռևս ինքնին չի ապահովում ստեղծագործության ազգային դիմագծի խնդիրը: Այս առումով՝ կոմպոզիտորի համար անհրաժեշտություն է դառնում ճշգրտել, այսպես կոչված, թեմատիկ նյութի, դրա կիրառման ու զարգացման միջոցների միջև փոխհարաբերությունները: Դարաշրջանից, ուղղություններից անկախ՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործողի համար կոմպոզիտորական երկի համատեքստում բնագրային նյութի մեջբերումը նոր պահանջներ է առաջ բերում: Նման տարաբնույթ երևույթների փոխհամաձայնեցումը կոմպոզիտորից պահանջում է մեծ վարպետություն և ազգային արվեստի բարձր իմացություն, ինչն իր փայլուն լուծումը ստացավ 20-րդ դարի նշա-

նավոր հայ շատ կոմպոզիտորների և, հատկապես՝ «Հայկական հնգյակի» ստեղծագործական ամբարում: Հատկանշական է, որ աշուղական երգը, որպես հիմնանյութ, ինքնատիպ արտացոլում է գտել թե՛ վոկալ, թե՛ կամերային-գործիքային, թե՛ սիմֆոնիկ և թե՛ վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում: Փորձենք այդ հանգամանքը մի փոքր ավելի պարզաբանել:

Ամենակարևոր և առաջնահերթ քայլը, որ իրականացրին հայ կոմպոզիտորները դեռևս 20-րդ դարասկզբին, աշուղական երգի ներդաշնակումն ու բազմաձայնումն էր: Այս ասպարեզում առաջին քայլերը կատարած Քր.Կարա-Մուրզան, Մ.Եկմալյանը, Ն.Տիգրանյանը (6, էջ 23) իրենց թեև պարզ, բայց և այնպես, հետաքրքրական մշակումներում անխառն պահեցին աշուղական մեղեդիները՝ բազմաձայնելիս դրանք թողնելով գրեթե անփոփոխ. փաստորեն, հիմնականում ավելացնելով չափազանց զուսպ հոմոֆոն-հարմոնիկ տիպի նվագակցություն, որ ներդաշնակ էր եվրոպական դասական երաժշտության սկզբունքներին (7, էջ 15): Նույն այդ սկզբունքին՝ աշուղական երգի մեղեդու հանդեպ ցուցաբերված հոգատար վերաբերմունքին, մենք հանդիպում ենք հայ սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիրներից մեկի՝ Ալ.Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներ» ստեղծագործությունում: Եվ Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդային անաղարտությունը պահպանելու նկատառումով կոմպոզիտորը երգի եղանակը նույնպես հիմնականում թողել է անփոփոխ, ընդամենը հարստացնելով դա պոլիֆոնիկ ենթաձայներով և տեմբրային գույներով՝ զանազան գործիքների մեկնաբանությամբ արտահայտված:

Ուրեմն՝ արդյոք այս նույն ավանդույթի ուղիղ շարունակությունը չէ՞ Մոնո Բաբաջանյանի հայտնի «Էլեգիան», որը Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր ջան իմ» աշուղական երգի ոճավորումն է պարզապես, իսկ ավելի ճիշտ՝ բաբաջանյանական հյութեղ հարմոնիկ շարադրանքով, յուրօրինակ ենթաձայնային գույներով հարստացված հնագույն մեղեդու կոմպոզիտորական տաղանդավոր ընթերցումը: Մնում է միայն ավելացնել, որ կայուն ավանդույթի վերածված այս սկզբունքը գործուն է և մեր օրերում: Երաժշտական ասպարեզում այսօր հայտնի են բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնք պոլիֆոնիկ ենթաձայնային միջոցներով հարստացված աշուղական երգի ոճավորման ու մշակման մտուշներ են: Այդ շարքում ուզում ենք հիշատակել Ռ.Սլքեյանի կամերային երգչախմբի համար կատարված 10 մշակումներից «Աշխարհումս այս չիմ քաշի» խմբերգը,

Խ.Մարտիրոսյանի «Խմբերգեր աշուղական թեմաներով» շարքը և այլն:

Հայտնի է, որ արվեստի զարգացման մեջ գեղագիտական բազմաթիվ պատկերացումները և ստեղծագործական վերելք ակնկալող մղումները պայմանավորված են ժամանակի ազդեցության գործոնով: Հատկանշական է, որ համարյա նույն ժամանակաշրջանում ստեղծագործող և միմյանցից խիստ տարբեր վառ անհատականությունների՝ Ալ.Հարությունյանի, Է.Միրզոյանի, Ղ.Սարյանի, Ա.Խուրդյանի և այլոց ստեղծագործական կերպարներում կարելի է գտնել բազմաթիվ ընդհանրություններ: Մենք կառանձնացնենք հատկապես, այսպես կոչված, «դարաշրջանի ռիթմախնտոնացիաները» կամ, ինչպես այլ կերպ են անվանում՝ «տիպական ելևէջային կշռութային բանաձևային դարձվածքները»: Դրանց արձագանքները միանգամայն լսելի են նաև նույն ժամանակաշրջանի աշուղների՝ Հավասու, Շահենի, նաև՝ Իգիթի երգերում (8, էջ 300, 305), որոնցում, կշռութաեկեջային դրսևորումների հարազատությունից զատ՝ բնագրային մեջբերումների կարծես չենք հանդիպում: Փաստարկման համար որպես օրինակ նշենք Ղ.Սարյանի «Միմֆոնիկ պատկերներ» երկը, որի «Տոնական» և «Խնջույքի երգ» վերնագրված մասերում կշռութային մոտիվի տարբերակված կրկնության ֆոնի վրա ձևավորվող մեղեդային դարձվածքների շարադրանքը զարգացման յուրօրինակ ճանապարհ է անցնում: Այստեղ էլ կարելի է նկատել կոմպոզիտորի կողմից կիրառվող նմանողության, ավելի ճիշտ՝ նմանակման հնարանքը. պարբերաբար կրկնվող ռիթմաբանաձևային դարձվածքի կրկնությունը՝ լարայինների pizzikato-ներով, հիշեցնում է ազգային նվագարաններին հատուկ նվագակցությունը, որն ավելի շատ հանդիպում է աշուղական երգին նախորդող գործիքային նախանվագում: Իսկ կոմպոզիտորի նվագախմբային նրբահյուս գործիքավորումը մեծապես օժանդակում է թեմատիզմի գունագեղ արտահայտչականությանը (9, էջ 172): Ժամանակի ելևէջային դարձվածքների կիրառման ինքնատիպ օրինակ կարող է լինել նաև Է.Միրզոյանի «Միմֆոնիկ պոեմը», որն ունկնդրին գրավում է անկեղծ հուզավառությամբ և զգացմունքայնությամբ: Ինչպես նշում է Մ.Ռուխկյանը՝ «այստեղ միանգամայն լսելի են ժողովրդապարտֆեսիոնալ արվեստի լադախնտոնացիաներն ու կոմպոզիցիոն ավանդական կառուցվածքների առանձնահատկությունները» (10, էջ 103): Մոտիվային դրվագների կիրառման այս հոյակերտ մուշները 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորների ստեղծա-

գործական հնարամտության և բարձր վարպետության լավագույն օրինակներն են:

Աշուղական երգերի մշակման հեղինակային բազմաթիվ օրինակներում յուրաքանչյուր կոմպոզիտոր մեղեդու հնչյունային ներկայանակից ընտրում է գույների՝ իրեն անհրաժեշտ գամման, կոմպոզիտորական գրության տեխնիկայի պահոցից՝ օգտագործման իր միջոցները: Մենք արդեն նշեցինք աշուղ Սայաթ-Նովայի «Գուն են գլխեն», «Քանի վուր ջան իմ» երգերի կիրառության մասին: Ալ.Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերայում Սայաթ-Նովայի վերոնշյալ երգերը (ինչպես նաև՝ «Քամանչան») կոմպոզիտորի մեծածավալ վոկալ-սիմֆոնիկ կտավում բլուրբլում են մեկնաբանությամբ են երևան գալիս՝ լայտմտիվների և լայտթեմաների տեսքով ու ձևով, որոնք օպերայի ողջ ընթացքում հնչում են ստեղծագործության դրամատիկական կառույցի հանգուցային հատվածներում և բնութագրական նշանակություն ունեն: Մա ակներև է օպերայի, հատկապես, 2-րդ գործողության վերջամասում՝ ֆինալում: Կոմպոզիտորի աննախադեպ վարպետության շնորհիվ ներդաշնակորեն միահյուսվում են կոմպոզիտորական հորինվածքի և ավանդական երգի հիմնանյութերը: Երաժշտագիտական տեսանկյունից Ալ.Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերան հայ երաժշտության իրականության մեջ գնահատվում է որպես հանգուցային՝ վերելք խորհրդանշող բարձրարվեստ ստեղծագործություն ու նաև՝ նոր խոսք ազգային երաժշտության մեջ:

Հետաքրքրական է, որ աշուղական երգերի մոտիվներով կատարված մշակումները 20-րդ դարի երաժշտության մեջ հայտնի են նվագարանային բազմաթիվ հաջողված նմուշներով ու մեկնաբանություններով: Ջիվանու, Սայաթ-Նովայի, Շիրինի երգերը ոգեշնչման հզոր ազդակ են դարձել հայ կատարողներից շատերի համար: Ասվածի վառ օրինակներից է Գեորգի Սարաջյանի «Աշուղական թեմաներով սյուիտը»՝ երկու դաշնամուրի համար: Հյութեղ ակորդային շարադրանքով ու պոլիֆոնիկ միջոցներով հարստացված մեղեդիները՝ ընդհանուր ֆակտուրայում պոլիռիթմական և պոլիլնդային շերտերի համադրման կիրառությամբ, ամենևին չեն նվազեցնում երգերի քնարականությունն ու ջերմությունը: Ընդհակառակն՝ հիմնանյութը նոր ու հուզավառ գույներ է ստանում, և երգերը երևան են գալիս որպես դաշնամուրային կատարման համար նախատեսված փայլուն նմուշներ:

Հայ աշուղական երգի առանձնահատկություններից մեկն էլ հրապարակախոսական տոնն է, փիլիսոփայական ընդհանրա-

ցումներով հազեցած բովանդակությունը, որը խիստ մոտ և հարազատ է 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորական մտքին: Գեռևս Ա.Խաչատրյանից ժառանգված (այստեղ հիշենք նրա 1-ին սիմֆոնիան, նվագարանային կոնցերտները, «Թափառական աշուղի երգը»՝ քալջութակի և դաշնամուրի համար) և էպիկական պաթոսով հազեցած այս երաժշտական գաղափարները յուրօրինակ մեկնաբանություն են ստանում Է.Միրզոյանի (Միմֆոնիա լարայինների և հարվածայինների համար), Ալ.Հարությունյանի (Կոնցերտ շեփորի և նվագախմբի համար), Ա.Բաբաջանյանի («Հերոսական բալլադ», Դաշնամուրային տրիո), Է.Հովհաննիսյանի և այլոց ստեղծագործություններում: Բաբաջանյանի «Բալլադում» նույնպես օգտագործված չեն երգային մեջբերումներ: Ստեղծագործության հորինվածքը պարզապես հիշեցնում է աշուղական հնագույն հերոսական պատումների պատմելաոճը, որը ցայտուն դրսևորված է նախ՝ հորինվածքի սիմֆոնիկ վարիացիաների ձևի ու թեմատիկ նյութի ընտրության (թեմա հինգ վարիացիաներով), ապա և՛ ինքնատիպ շարադրանքի մեջ: Խոսակցական, արտասանական-ասերգային ելևէջային դարձվածքների օգտագործումը, մեղեդու գուսպ, բանաստեղծական չափածո ասք հիշեցնող շարադրանքն այստեղ էական դեր ունեն, և թեմատիկաի հետագա փոխակերպումները՝ աշուղական երգին բնորոշ տարբերակային կատարման ոճով, վերափոխված ու փոխակերպված կոմպոզիտորական մտահղացման իրագործման լավագույն նմուշներից կարելի է համարել: Ի դեպ, երաժշտագետ Ժ.Ջուրաբյանը, վերլուծելով վերը նշված այս և նման հանրահայտ մի շարք այլ ստեղծագործությունները, կոմպոզիտորական մտահղացմամբ ծնված երաժշտական կտավների «բնագրային (օրիգինալ) թեմատիկաի» հիմքում խորաթափանցորեն նկատում է ազգային արմատների հետ ունեցած անբակտելի կապը՝ ցայտուն արտահայտված առաջնային իմտոնացիոն դարձվածքների առկայության պարագայով (11, էջ 66):

Վերը շարադրվածն ամփոփելով՝ նշենք նաև, որ դիտարկված նյութն ամենևին չի հակասում հայ ավանդական երաժշտաբանահյուսական մտածողությանը ստեղծված գեղարվեստական արժեքներին. ընդհակառակն՝ հաճախ բացահայտում է ամբողջական նյութի ընդհանրացման բացառիկ հատկանիշներ, շատ դեպքերում հնարավորություն ընձեռում նորովի մեկնաբանելու, առաջին հայացքից, անհետաքրքիր թվացող առանձին նմուշները, որոնք, 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործ ոսպնյակների միջով անցնելով՝ ստանում են նոր կյանք ու նոր հնչողություն:

1. Մանուկյան Մ. Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը, Կոմիտասական, հ. 2, Եր., 1981:
2. Շահվերդյան Ալ. Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Եր., 1959:
3. Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура, Ер., 1956.
4. 20-րդ դարի կեսերին հայ կոմպոզիտորներից շատերը զբաղվում էին հայ աշուղների երգերի ձայնագրությամբ, որոնք հետագայում հրատարակվեցին ամբողջական նոտային ժողովածուների տեսքով. որպես օրինակ՝ նշենք աշուղ Իգիթի «Շիրակն է իմ մուսան» երգերի ժողովածուն՝ կոմպոզիտոր Ա.Շիրյանի ձայնագրություններով:
5. 20-րդ դարի սկզբին հայ բանաստեղծներից շատերը՝ աշուղներ Սայաթ-Նովայի, Ջիվանու, Շերամի արվեստով ոգեշնչված, սկսեցին բանաստեղծություններ գրել աշուղական երգի նմանողությամբ և տաղաչափությամբ. Ռ.Պատկանյանի, Հ.Հովհաննիսյանի, Ե.Չարենցի պոեզիայում պատկանելի թիվ կազմող այս բանաստեղծությունները մեծ հանրաճանաչություն են վայելում և իրենց գեղարվեստական արժեքով մնայուն տեղ ունեն հայ գրականության մեջ:
6. Гумреци. Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927.
7. Худабашян К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ер., 1977.
8. Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.
9. Коптев С., Терян М., Рухкян М., Симфоническая музыка и инструментальный концерт, Музыкальная культура Армянской ССР, М., 1985.
10. Рухкян М., Армянская симфония, Ер., 1980.
11. Зурабян Ж., Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60гг., Ер., 2002.

АВETИСЯН НЕЛЛИ

КНИГИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ КОМПОЗИТОРАМ АРМЯНСКОЙ "ПЯТЕРКИ"

Творчество выдающихся армянских композиторов всегда воспринималось на самом высоком художественном уровне, будоражило и активизировало исследовательскую мысль, воплощаясь в музыковедческих научных трудах. По аналогии с французской "Шестёркой", блистательная армянская "Пятёрка" композиторов создала тот важный исторический пласт, который аккумулировал многие процессы, происходившие в мировой и национальной музыке XX века, обобщая, синтезируя и генерируя перспективные музыкальные идеи. О них написаны статьи, диссертационные исследования, а также книги, которые в данной статье я хочу представить вашему вниманию.

В 1985 году вышла книга "Арно Бабаджанян" известного армянского музыковеда Сусанны Амагуни (родом из Гюмри), где анализируется инструментальное творчество композитора, поскольку, по мнению автора: "Именно в инструментальном творчестве Бабаджаняну удалось с наибольшей полнотой запечатлеть образы современности, отразить черты нашей сложной, динамичной эпохи, сказать новое слово, утвердить существенные стороны своего творческого кредо". [1]

Это теоретическое исследование, в котором автор книги скупулёзно изучает произведения композитора, начиная с его ранних сочинений: это его первое произведение для фортепиано "Пионерский марш" (1932), далее — фортепианная "Прелюдия" f-moll (1941), "Экспромт" (1944), Концерт для фортепиано с оркестром (1944), "Вагаршапатский танец" (1944), Соната для скрипки и фортепиано (1958).

В книге С.Амагуни представлен также анализ Полифонической сонаты, состоящей из трёх частей (Прелюдия, Фуга и Токката); кроме того, она рассматривает Концерт для скрипки с оркестром, Армянскую рапсодию для двух фортепиано, "Героическую балладу", Трио для фортепиано, скрипки и ви-

олончели, Скрипичную сонату, Виолончельный концерт, Струнный квартет, "Шесть картин" для фортепиано. В процессе анализа этих замечательных произведений автор книги выявляет черты их художественной значимости, особенностей преемственности европейской и русской композиторских традиций, новаторства авторского стиля и т.д. С.Аматуни пишет: "...Многообразие и богатство истоков не исключают яркой самобытности, неповторимой индивидуальности композиторского облика Бабаджаняна. Специфическая особенность его музыки определяется тем высоким синтезом, которому подвергаются самые различные по своим художественным закономерностям явления, преломленные сквозь призму его творческого "я"."[2] Эта книга имеет множество нотных иллюстраций, которые представляют собой фрагменты клавиров и партитур Арно Бабаджаняна.

Об Арно Арутюновиче написана ещё одна книга, изданная в Москве в 2001 году. Это монография "Арно Бабаджанян", созданная московским музыковедом Михаилом Тероганяном. В отличие от предыдущего научно-теоретического труда С.Аматуни, книга М.Тероганяна представляет собой летопись жизни и творчества композитора, в контексте обширного диапазона встреч, событий, раздумий. Книга обращена к широкой аудитории читателей, написана живым языком непосредственного общения, доверительного диалога. В ней обработан и проанализирован также обширный фактологический материал, касающийся всего творчества Арно Бабаджаняна. Автор исследования во вступлении пишет: "После долгих сомнений я подумал: почему бы не распределить весь собранный для книги материал — отдельные главы, "блоки воспоминаний", другие разделы — достаточно свободно, сохранив, однако, некоторый принцип хронологии?" [3]. И это ему удалось.

Материал книги охватывает разделы, посвящённые его творческому пути: Бабаджанян-пианист, педагог, штрихи к портрету, семья, фонд Бабаджаняна, все его сочинения. В этом издании нет ни одной фотографии, ни одного нотного примера, зато помещены очень ценные, научно обработанные хронологические справочники, составленные по жанрам его основных сочинений:

1. Симфонические произведения, инструментальный концерт, пьесы концертного плана.
2. Камерно-инструментальные сочинения.
3. Сочинения для фортепиано.
4. Музыка к кинофильмам.
5. Музыка к театральным и радиоспектаклям.
6. Вокальная музыка, куда включены кантата, ария-вокализ, обработки и переложения народных песен.
7. Балетная музыка.
8. Песни.
9. Сочинения для эстрадно-симфонического оркестра.
10. Нотные сборники песен.
11. Дискография, в которую включены все записанные в разные годы произведения композитора.

Книга М.Терогаяна является несомненным вкладом в музыковедение, выявляющим многие стороны творческой личности Арно Бабаджаняна.

Большой интерес представляет книга "Лазарь Сарьян и его время", изданная в Ереване в 2001 году. Это книга — памятник композитору, созданный его соратником-другом, любимой и любящей женой, известным музыковедом Аракси Сарьян (родом из Гюмри).

Уже начало этого труда под названием "Сотри случайные черты" — художественно представленные, удивительно точно и тонко подмеченные черты выдающегося человека-гуманиста, кристально чистого "камертона" своего сложного времени. "Старайся видеть в людях хорошее", — так завещал Газарос (Лазарь) Сарьян. И это теплое послание стало эмоциональным и определяющим импульсом всей книги.

С самого начала приведены высказывания двух великих композиторов XX века — Арама Хачатуряна и Дмитрия Шостаковича, далее — В.Шебалина, Д.Кабалевского, Т.Хренникова и других композиторов.

Следующий раздел представляет собой подборку уже изданных статей разных лет, написанных разными авторами о Сарьяне. Это статьи о личности, о творчестве, о самых известных произведениях: Симфонии, Симфоническом панно "Армения", Скрипичном концерте и других сочинениях композитора. Среди авторов — известные музыковеды: А.Золо-

тов, М.Берко, Р.Степанян, С.Саркисян и другие. С большим интересом читается раздел, представляющий высказывания самого композитора Сарьяна, который пишет о путях современного искусства, о проблемах национального творчества. В этом разделе — статьи, интервью, письма, здесь помещена известная статья "Чуткость к современности", в которой композитор пишет о своих коллегах, определяет основные вехи в развитии путей современного армянского музыкального искусства. Статью он завершает следующими словами: "Я верю в большие перспективы армянской музыки, в то, что ей предстоит ещё много радостных открытий. Я убеждён, что талант и гражданственность победят поверхностное увлечение голой техникой или модной символикой. Я верю в это потому, что в нашем национальном творчестве не прекращается жизнь пытливого человеческого мысли, не порывается связь с традициями и вместе с тем чуток настроен на современность. Всё это вместе взятое и образует тот сплав, имя которому — искусство" [4]. Эстетические взгляды выявляются и в диалогах с журналистами, и в содержательных письмах.

Важное место в книге "Лазарь Сарьян и его время" занимают воспоминания известных деятелей искусства об этом замечательном композиторе и человеке. Этот раздел составляют небольшие очерки композиторов, музыковедов, искусствоведов о "своём" Сарьяне. В первую очередь — это ближайшие друзья Э.Мирзоян, А.Арутюнян, А.Худоян, затем — Г.Геодакян, Ш.Хачатрян, Е.Ерканян, Ц.Амбарцумян, Р.Агаронян, Э.Тадевосян, К.Хачатурян, В.Арутюнян и другие. Интересны также воспоминания его боевых друзей-однопольчан, с которыми он прошёл по фронтовым дорогам.

Теплом, бесконечной любовью и благодарностью проникнуты воспоминания его детей: Рубена, Рузан и Софьи Сарьянов, неся с собой, как отражение и отклик его души, доброе и прекрасное.

Эту замечательную книгу венчает хронологический список основных сочинений композитора, их первых исполнений и изданий, а также список авторов статей и воспоминаний. В ней много интересных фотографий, представляющих собой непреходящую историческую ценность.

В течение нескольких лет, подряд вышли в свет три книги воспоминаний: Александра Арутюняна (2000), Адама Худояна (2001) и Эдварда Мирзояна (2005). Эти прекрасные издания были осуществлены благодаря активной деятельности, упорству и творческой целеустремлённости известного музыковеда Армена Будагяна, который во всех этих публикациях провёл литературную запись, составление приложений и общую редакцию. Все три книги имеют подборку фотографий, являющихся визуальными документами эпохи.

Книга "Александр Арутюнян" представляет собой как бы монолог композитора, состоящий из последовательного развёртывания творческой жизни, где все элементы контекста времени взаимосвязаны. Это — интересно изложенные факты начала творческого пути, встречи с педагогами, первые творческие шаги. Затем — воспоминания о годах учёбы в Москве, ставшие известными сочинения. Ценным является то, что каждое произведение, будь то пьеса, симфония, романс, опера "Саят-Нова", "Кантата о Родине", всемирно известный Концерт для трубы с оркестром и т.д., представлены с предысторией создания, в которой автор разворачивает панораму первых исполнений, присуждений премий, интересных встреч с деятелями искусства, культуры, политиками. Характер изложения изысканно-точный. Найден необыкновенно доверительный, тёплый тон разговора, в котором непосредственность высказывания, ясность мысли, живость и богатство языка сообщают этому своеобразному произведению композитора высокую художественную ценность. Хочу привести мудрое высказывание А.Арутюняна: "Сегодня необходимо осмыслить и критически отобрать всё ценное, что было достигнуто в предшествующий период, попытаться это развить в условиях новых общественных отношений. Нельзя допустить утраты завоёванного!" [5]. И ещё: "Жизнь подарила мне счастье быть другом таких личностей, как Арно Бабаджанян, Лазарь Сарьян, Эдвард Мирзоян, Адам Худоян... В тесном общении с ними прошла моя жизнь, и частица каждого от них живёт во мне" [6].

Содержание книги состоит из большого раздела воспоминаний и пяти приложений:

1. Из писем к А.Арутюняну Д.Шостаковича, А.Хачатуряна, Г.Литинского, О.Тактакишвили, А.Пахмутовой, Т.Докшицера, Э.Оганесяна, Г.Свиридова, Е.Светланова, Р.Щедрина и других.

2. Краткий хронограф жизни и деятельности А.Арутюняна.

3. Список произведений А.Арутюняна.

4. Дискография.

5. Краткий список исполнителей произведений А.Арутюняна.

Следующая книга посвящена воспоминаниям Адама Худояна и имеет иную композицию, так как состоит из нескольких крупных и важных по смыслу разделов и подразделов, находящихся в их структуре.

Естественно, что книга начинается с автобиографических данных композитора, но материал изложен дифференцированно. В орбиту повествования вовлекаются интересные факты относительно пребывания армянских музыкантов в Доме культуры Армении в Москве. Далее изложена интересная информация о Союзе композиторов и деятельности Адама Худояна, его творческих связях, созданных произведениях, о дружбе. Следующий большой раздел посвящён портретным характеристикам крупных политических деятелей Армянской ССР. Из многочисленных встреч с руководителями республики он выделил четырёх: Г.Арутюняна, Я.Заробяна, А.Кочиняна и К.Демирчяна, охарактеризовав их как патриотов, людей культурных, всецело преданных армянскому народу и способствующих развитию искусства.

Далее Адам Худоян повествует о громадной роли деятелей искусства: о встречах с Аветом Габриеляном, Бенджамином Бриттеном в Армении, Дмитрием Кабалевским, Георгием Свиридовым, Исааком Дунаевским, Тихоном Хренниковым. Проникновенные страницы посвящены Араму Хачатуряну и Дмитрию Шостаковичу.

Сразу за послесловием редактора напечатаны шесть приложений:

1. Адам Худоян в зеркале высказываний современников.
2. Краткая хронология жизни и деятельности А.Худояна.
3. Основные публикации об А.Худояне.
4. Список произведений А.Худояна.

5. Дискография.

6. Краткий список исполнителей произведений А.Худояна.

Несомненный интерес вызывают краткие характеристики — "Афоризмы друзей":

"Внутренний мир нашего неповторимого Адика во много раз объёмнее его миниатюрной фигуры" (Лазарь Сарьян).

"Адик — своего рода достопримечательность Армении" (Александр Арутюнян).

"Общаться с Адиком серьёзно — это несерьёзно" (Эдвард Мирзоян).

"С Адиком сложно, но без него невозможно" (Арно Бабаджанян). [7]

Завершают книгу слова благодарности людям, способствовавшим выходу в свет этой публикации.

И, наконец, книга "Эдвард Мирзоян" — фрагменты воспоминаний. Это удивительная и необыкновенно информативная, интересно и увлекательно написанная книга, которая читается буквально "на одном дыхании". Летопись времени и событий, пропущенных через призму восприятия выдающейся личности, композитора, который внёс неоценимый вклад в развитие отечественной культуры, создал много нового в Армении, способствовал становлению молодого поколения.

Воспоминания детских и юных лет нашли отражение в первых трёх главах, где автор повествует о первых впечатлениях и шагах на музыкальном поприще, далее — о годах, проведённых в стенах консерватории в классе В.Тальяна. Затем идут главы: "Музыкальный Ереван моей юности", "Со старыми коллегами", "Хроника военных лет", "В ДКСА". В главе "Будни и проблемы Союза композиторов" Эдвард Михайлович представляет не только творческие портреты разных композиторов, их высказывания, но и рассказывает, какой огромный объём работы был проделан им в качестве Председателя Союза композиторов Армении, члена Художественного совета Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова. Смысл и ценность проделанной работы выражают его слова из книги: "Путём отбора постепенно формировался "золотой фонд" национального балетного репертуара (произведения Г.Егиазаряна, С.Баласаняна, Э.Оганесяна,

К.Орбеляна, Э.Аристакесяна и других). Заслуженный резонанс в мировом масштабе получили балеты А.Хачатуряна.

А как свежо прозвучали оперы "Саят-Нова" А.Арутюняна, "Арцваберд" А.Бабаева, "Огненное кольцо" А.Тертеряна, "Путешествие в Арзрум" Э.Оганесяна и его опера-балет "Давид Сасунский" [8].

Размышляя над судьбой развития национального искусства, автор вспоминает различных деятелей искусства, музыкантов-исполнителей. Это калейдоскоп имён и событий, объединённых своеобразной полилинейностью, из которой соткан зафиксированный поток времени. В главе "Вариации на строительную тему" интересно представлена колоссальная работа по осуществлению строительства Дома творчества композиторов в Дилижане, окрылённость и сложность этой работы, которой Эдвард Мирзоян посвятил многие годы своей жизни, даруя радость возможности творить и общаться армянским композиторам и музыковедам в Доме творчества.

В главе "Немного о своих произведениях" автор рассказывает свою, истинную историю создания песен, романсов, камерно-инструментальных, оркестровых произведений, Симфонии для струнных и литавр, кантат, киномузыки...

Несомненный интерес представляют главы, посвящённые зарубежным творческим поездкам, встречам с президентом Джоном Кеннеди, с советскими руководителями, крупнейшими политическими деятелями. А глава "Общение с деятелями культуры" представляет читателю мастерски написанные очерки о И.Стравинском, Н.Мясковском, С.Прокофьеве, Д.Шостаковиче, А.Хачатуряне, Б.Бриттене, Т.Хренникове, Г.Свиридове, Р.Щедрине. Необыкновенной теплотой проникнуты страницы главы "О близких друзьях", о творческой личности А.Арутюняна, А.Бабаджаняна, Л.Сарьяна, А.Худояна, где Эдвард Мирзоян даёт высочайшую оценку композиторам, внёсшим выдающийся художественный вклад в развитие музыкального искусства Армении.

Венчает этот капитальный труд глава "В калейдоскопе имён, событий и фактов", где композитор знакомит читателя с членами своей семьи, вспоминает известных деятелей культуры, композиторов, музыковедов, складывая мозаику

времени второй половины XX века. Неудивительно, что автор книги Э.Мирзоян в "Послесловии" пишет знаменательные слова: "Я чувствую себя ответственным за всё на этом свете: за судьбы планеты, за будущее моего народа, за счастье буквально каждого, кто встречается на моём пути" [9]. И ещё: "Хочется выразить признательность всем, кого помню всегда, кто отдал мне частичку своего и способствовал формированию моего мировоззрения, отношения к жизни и людям, кто помогал мне в моей деятельности, волею судьбы длившейся не один десяток лет" [10].

Вышеназванные книги Воспоминаний, по своей содержательной, художественной и исторической значимости, стоят в ряду выдающихся аналогов мировой музыкальной культуры — Г.Берлиоза, Р.Вагнера, А.Шёнберга, И.Стравинского, О.Мессиана, П.Булеза.

Завершая статью, необходимо отметить, что книги, посвящённые творчеству Э.Мирзояна, Л.Сарьяна, А.Арутюняна, А.Бабаджяна, А.Худояна, расширили рамки представлений об этих композиторах, очертили новые исследовательские горизонты. Это большой вклад в сокровищницу музыкознания.

1. Амагуни С. "Арно Бабаджяна". Инструментальное творчество, исследование. Ереван, 1985 г., с. 6.
2. Там же, с. 10.
3. Терогян М. "Арно Бабаджяна". Москва, 2001 г., с. 13.
4. Лазарь Сарьян и его время. Ереван, 2001 г., с. 76.
5. Арутюнян Ал. "Воспоминания". Ереван, 2000 г., с. 110.
6. Там же, с. 111.
7. Худоян А. "Воспоминания". Ереван, 2001 г., с. 121.
8. Мирзоян Э. "Фрагменты". Ереван, 2005 г., с. 59.
9. Там же, с. 315.
10. Там же, с. 315.

ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ ՀԱՍՄԻԿ

ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՈՐԾՈՆԻ ԴՐՍԵՎՈՐՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

Ազգային գործոնը կարևորագույններից մեկն է գեղարվեստական արժեք ներկայացնող ցանկացած ստեղծագործության մեջ: Դա ներկայանում է բազմակերպ գոյաձևերում, որոնք և՛ խորությամբ, և՛ ծավալային շրջանակներով ընդգրկում են: Ազգային գործոնն ամբողջությամբ հիմնվում է ազգային հոգեբանության, տվյալ ժողովրդի հոգեկերտվածքի և ազգային այլ բնորոշիչների վրա:

Հայ ժողովուրդն իր բազմադարյա մշակութային նկարագրով և դրա ինքնատիպ դրսևորումներով համալրում է համամարդկային մշակույթի պատմության էջերը: Մասնավորապես՝ երաժշտական մշակույթի պատմական գործընթացը հազարամյակների ընթացքում թևակոխել է երեք կարևորագույն շերտ՝ ժողովրդական, ժողովրդապարոֆեսիոնալ և մասնագիտացված: Դարերի ընթացքում դրանք զարգացել են զուգահեռ՝ թե՛ գեներտիկորեն, թե՛ ինքնամղիչ ազդակներով՝ ի վերջո կերտելով ազգային երաժշտամտածողության բացառիկ երևույթը: Ակնհայտ է, որ վերջինս ընդգրկում հասկացություն է, որը ներառում է, մի կողմից՝ մշակութային շերտերի պահպանումը, մյուս կողմից՝ ձևակառուցողական, ժանրային, կատարողական ավանդույթների կայացած համալիրը:

Խոսելով հատկապես հայ մասնագիտացված երաժշտության մասին՝ նշենք, որ XIX դարի վերջին և XX դարասկզբին ձևավորելով կոմպոզիտորական դպրոց՝ հայ մասնագիտացված երաժշտությունը հասնելու էր զարգացման փայլուն հանգրվանների: Ըփումը կամ հաղորդակցությունը եվրոպական երաժշտամշակութային արժեքների հետ պայմանավորելու էր մշակութային կայացած ավանդույթների նորովի վերաիմաստավորումը, նաև՝ նոր արժեքների և արտահայտչամիջոցների ինքնօրինակ «ասիմիլացումը»: Հնի և նորի հարաբերակցության մեջ, ի վերջո, վերափոխվում են մտածողության ավանդական նորմերը: Դրանք են երաժշտական ար-

տահայտչալեզվի այն կաղապարները, որոնք ժամանակի ընթացքում կարծես կորցնում են արժեքներ կերտելու ներուժը՝ իրենց տեղը զիջելով նոր ու թարմ արտահայտչաձևերի:

Մշակութագիտության մեջ գոյություն ունի հայտնի մի ճշմարտություն. *ավանդույթը մշակույթը շարժող անիվ է*: Հետևաբար՝ ավանդույթի կայացման կերպը որոշողն է նաև մշակութային արժեքների զարգացման աստիճանի: Հայ ազգային երաժշտամտածողության մեջ, որպես այդպիսին, կայացել է մոնոդիկ կերպը, որը մինչկոմպոզիտորական շրջանում ունեցել է փայլուն զարգացում՝ աշխարհիկ և հոգևոր ասպարեզներում:

Այսօր՝ XXI դարի սկզբում, երբ մեր ազգային կոմպոզիտորական արվեստը ներկայանում է որպես համաշխարհային երաժշտական մշակույթի մի ինքնատիպ մասնիկ, նկատում ենք յուրօրինակ մի երևույթ: Դա մոնոդիկ մտածողության փոխակերպումն է (մոդիֆիկացիա) կամ, եթե կարելի է այդպես ասել՝ դրա վերախմաստավորված փոխակերպումային դրսևորումը, ինչը լավագույնս հարմարեցվեց XX դարի երաժշտական բազմաթիվ *իզմերի* մեջ: Այս ընթացքը կարելի է դիտարկել հետևյալ հետազոտվ. սկզբում՝ կոմպոզիտոր-մոնոդիա համադրումը (Կոմիտաս, Ն.Տիգրանյան, Ա.Տիգրանյան), ապա անցումը սիմֆոնիզմին (Ա.Սպենդիարյան, Ա.Խաչատրյան), հետո մի նոր որակի հաստատում՝ պահպանելով բուն մոնոդիայի մեջբերումը, նեոկլասիցիզմ-նեոֆոլկլորիզմ («հզոր հնգյակ»), այնուհետև՝ 60-ականների երաժշտալեզվական վերազինում և, ի վերջո՝ եվրոպական պոստմոդերնի ինտեգրացումը:

Խոսելով ավանդույթի փոխլրացման մասին՝ Ս.Սարգսյանն իրավացիորեն նկատել է, որ նոր մտածողության ձևավորման մեջ նշմարվում է մշակութային ճգնաժամի հաղթահարման ուղին, որը հասցնելու է նոր հորիզոնների ու նվաճումների (8, էջ 15-16):

Հայ երաժշտագիտության մեջ մշտապես արդիական են եղել ազգային բնորոշիչների արժեքավորման խնդիրների արծարծումը, դրանց մասնավորեցումը այս կամ այն առանձնահատուկ դրսևորման վրա: Հատկապես վերջին շրջանում տեսանելի են XX դարի հայ կոմպոզիտորական արվեստի նորովի՝ ընդհանրացված արժեքավորմանը նվիրված երաժշտագիտական մտքի փայլուն ձեռքբերումներ:

Վերոնշյալի առումով կարևորում ենք այն, որ այստեղ, մի կողմից՝ շարունակվում է մոնոդիա-կոմպոզիտոր զուգակշռի դիտարկումը, մյուս կողմից՝ գեղագիտական, լեզվաոճային, ձևակառուցողական կարևորագույն հարցադրումների մեջ առանձնանում են մոնոդիկության զարգացման դրսևորումները կամ դրանց բացահայտմանն ուղղված միտումները:

Առաջինը, օրինակ՝ ակնհայտ է Ժ.Ջուրաբյանի վերջին հրապարակումներից մեկում, որում նա նշում է. «Հիրավի, մոնոդիայի ստեղծագործական փոխակերպումների բազմազանությունը օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի փոխհարաբերության արտացոլումն է՝ կապված ժամանակի հասարակական հոգեբանության, ոճական միտումների, ստեղծագործական հնարքների ընտրության, նաև, անկասկած՝ մոնոդիայի հանդեպ ստեղծագործողի ունեցած մոտեցման առանձնահատկությունների և, հատկապես՝ արվեստագետի հոգևոր համոզմունքների հետ» (1, էջ 34): Այս հրապարակման մեջ դարձյալ դիտարկվում է այն գործընթացը, որը հայ ավանդական մոնոդիան բերեց եվրոպական սիմֆոնիզմի և այլ ձևակառուցողական միջավայր:

Շարունակելով այս գործընթացի դիտարկումը՝ հասնում ենք մի նոր հանգրվանի, այն է՝ մոնոդիան որպես երաժշտամտածողության սկզբունք, որը լավագույնս դրսևորվեց նույնիսկ «ստերիլ» դոդեկաֆոնիայի միջավայրում (նշենք թեկուզ միայն Ա.Բաբաջանյանի «Ժողովրդականը» դաշնամուրային «Վեց պատկերներից»):

Մոնոդիկ մտածողության յուրօրինակ մի կերպ ենք նկատում նաև ժամանակակից հայ երաժշտության դասականներից մեկի՝ Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ, որտեղ հատկապես կարևորվում են առանձին հնչյունի տոնային և գունային դրամատորգիայից բխող ձևակառուցողական բնորոշիչները: Այսպես, ըստ Աննա Արևշատյանի դիտարկման՝ Ա.Տերտերյանի սիմֆոնիաներում հնչյունի գունային զգացմունքայնությունը մեկնաբանվում է ազգային մոնոդիայի, նաև՝ արևելյան համատեքստից բխող կենսազգացողության հիմքերից (2, էջ 76):

Հնչյունի խոհափիլիսոփայական մեկնությունը կարմիր թելի մասն անցնում է Ա.Տերտերյանին մվիրված Մ.Ռուխլյանի մենագրության մեջ. «Կոմպոզիտորը ստեղծել է 8 սիմֆոնիա՝ 8 սիմֆոնիկ աշխարհներ, որոնցում գործում է ուժեղ երկրային ձգողակա-

նությունը, բայց դրանցում կա նաև միայնակ հնչյուն, որը հաղթահարում է այդ ձգողականությունը, դուրս ելնում դրա գերությունից, որպեսզի մեկ անգամ ևս խորաթափանց ու երջանիկ զգա տիեզերականի և երկրայինի փոխհարաբերությունը» (9, էջ 6):

Մեր խորին համոզմամբ՝ մոնոդիկ երաժշտամտածողությունը շատ ավելի ընդգրկում էրևույթ է ու ներառում է ինչպես կոմպոզիտորի ստեղծագործական ամբողջական դաշտը, որում առկա են և՛ զգացական, և՛ ողջախոհ, և՛ գիտակցական, և՛ ենթագիտակցական շերտեր, այնպես էլ նույն երաժշտությունն ունկնդրողի՝ ակնկալվող համաման ընկալումների համալիրը: Այստեղ մենք առանձնահատուկ կարևորում ենք ազգային *հոգեբանական* գործոնը:

Ժամանակին այս մասին մի շատ հետաքրքիր դիտարկում է արել երաժշտագետ Ն.Շահնագարովան: Աշխատություններից մեկում նա նշել է, որ, տվյալ ժողովրդի հոգեբանության՝ դեռևս անընդմարելի թվացող առանձնահատկություններից կախված, երաժշտական ընկալումների կարևոր նրբությունները խարսխվում են այդ հոգեբանության վրա (3, էջ 34):

Շարունակելով այս միտքը՝ Ս.Գալիցկայան եզրակացնում է, որ դեռևս գիտականորեն չբացահայտված այս երևույթը կարելի է մեկնաբանել որպես ընկալման ներքմբռնման վրա հիմնված յուրահատկություն (4, էջ 4):

Խոսելով մոնոդիայի տեսական ուսումնասիրության խնդիրների վերաբերյալ՝ Ն.Շահնագարովան հիշյալ աշխատությունում այլևս չի անդրադառնում այդ հետաքրքիր առանձնահատկությանը՝ թերևս իրավացիորեն դա թողնելով հատուկ հետազոտության համար: Իսկ մոնոդիայի ինքնատիպ կերտվածքի յուրօրինակ գծերը նա բացահայտում է բազմաձայնության օրինաչափությունների հետ համեմատության մեջ:

Եթե առաջնորդվենք ժամանակակից հոգեբանության նվաճումներով, ապա կարող ենք նշել. «Մարդու ուղեղը բնության ամենաբարդ և ամենակատարյալ ստեղծագործությունն է: Ուղեղը մեր հոգևոր գործունեության նյութական հիմքն է, մեր օրգանիզմի կառավարման կենտրոնական վահանակը» (5, էջ 14): Մարդու հոգեկան ակտիվությունն ունի բազմաթիվ դրսևորումներ: Դրանցից երկուսն են համապատասխանում մեզ հետաքրքրող հարցի շրջանակներին: Առավել հաճախ անդրադառնում ենք ենթագիտակցական դրսևորումներին, «որոնց բովանդակությունները (հոգեկան

երևույթները, մտքերը ... հակումները, մտադրությունները և այլն), չնայած անմիջականորեն գիտակցված չեն, բայց սկզբունքորեն մատչելի են գիտակցության համար» (5, էջ 35): Առավել հետաքրքիր է մեկ այլ դրսևորում, որը հոգեբանության մեջ անվանվում է **անգիտակցական**: Վերջինս, ըստ էության, անբացատրելիի շրջանակների մեջ է, սակայն մատուցվում է որպես «հոգեկան հատկությունների ու բովանդակությունների միասնություն, որը մարդուն անցնում է **ժառանգաբար**» (5, էջ 35): Չխորանալով Ջ.Ֆրոյդի հոգեվերլուծության հիմնադրույթներում՝ նշենք միայն, որ մեզ առավել հետաքրքրում է ինչպես անհատ մարդու հոգեբանության մեջ դրսևորվող **անգիտակցականը**, այնպես էլ՝ **կոլեկտիվ անգիտակցական** երևույթը (6):

Եթե վերջին դիտարկումն ուղղորդենք հայ ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական արժևորմանը, ապա կարծում ենք, թե շոշափելի կդառնա **ազգային գործոնի** ևս մեկ մակարդակ, որը դեռևս լուրջ ուսումնասիրության կարիք ունի:

1. Չուրաբյան Ժ. *Մոնոդիան՝ հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում*, «Երաժշտական Հայաստան», Երևան, 2003, թիվ 1, 2:

2. Аревшатын А., *Монодийность как принцип мышления в симфониях Авета Тертеряна*, "Музыкальная Академия", Москва, 2002.

3. Шахназарова Н., *О национальном в музыке*, М., 1968..

4. Галицкая С., *Теоретические вопросы монодии*, Ташкент, 1986.

5. Արզումանյան Մ. *Հոգեբանություն*, Երևան, 2003:

6. Նալչաջյան Ա. *Ինտուիցիան գիտական ստեղծագործության արդյունքում*, Երևան, 1976: Նույնի՝ *Հոգեբանության հիմունքներ*, Երևան, 2001:

7. Кушнарв Х., *Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки*, Л., 1958.

8. Саркисян С., *Армянская музыка в контексте XX века*, Москва, 2002.

9. Рухкян М., *Тертерян Авет. Творчество и жизнь*. Ереван, 2002.

РУХКЯН МАРГАРИТА

**ПОРТРЕТ АДАМА ХУДОЯНА.
СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ**

Тема, собравшая нас на этой конференции, посвящена композиторам, творчество которых составило очень важный, можно сказать, центральный эпизод в истории новой армянской профессиональной музыки. Это композиторы — Эдвард Мирзоян, Александр Арутюнян, Лазарь Сарьян, Арно Бабаджанян и Адам Худоян. Каждый из них — яркий и самобытный художник, а вместе они составляют творческую группу, нерасторжимую в своей деятельности и общем значении в развитии армянской музыкальной культуры. Группа эта связана единством учреждающих мотивов творчества — местом рождения, воспитанием, образованием, восприятием традиций, а также пафосом отражения тенденций и идей своего времени, которые они выразили со всей силой своего таланта.

Эта композиторская группа формировалась в одной среде и в одно время. Ереван 20-ых годов был местом их детства и юности. Это было начало новой эпохи, новой и незнакомой жизни. Например, Адам Худоян всегда упоминал о том, что он родился 21 февраля 1921 года, когда, вследствие дашнакского восстания, большевикам пришлось временно покинуть Ереван. Начался сложный период, готовый развиться гражданской войной. В ночь его рождения невозможно было выйти на улицу, гремели выстрелы, измученный народ ожидал самого худшего.

Началом в их жизни было все: и первая музыкальная школа, и открытие оперного театра, и основание Ереванской консерватории. Да мало ли еще было начал в то время! Все было открытием — и Комитас, и Спендиаров, и Хачатурян, и Мартирос Сарьян... Этот пафос начала, оптимистически устремленного в будущее, определил главную и общую для них тематику творчества, спектр которой был очень широк, но главное, что объединялся общим позитивным мироощу-

щением и глубоким вниманием к традициям своего национального искусства.

Каждый из них сохранил в себе и пронес через свою жизнь дружбу, зародившуюся в детстве, и уже с тех пор пронизанную чувством творческого единения. Это была особая дружба, обычно зарождающаяся между людьми в периоды больших социальных преобразований и сплывающая их на почве единых убеждений. Учились они в Ереванской консерватории, в композиторском классе Вардкеса Тальяна, под крылом высочайшего профессионала, ректора Ереванской консерватории Константина Сараджева.

Естественно, велико было значение Арама Хачатуряна в становлении новой профессиональной музыки Армении, его творчество оказало особенно сильное воздействие именно на поколение композиторов 40-50-ых годов. Но рядом с Арамом Хачатуряном, упредившим генеральную линию развития армянской музыки, были и Сергей Прокофьев, и Дмитрий Шостакович, поражавшие своих современников масштабностью и глубокой содержательностью своих творений, — симфоний, опер, инструментальной, вокальной музыки... Каждому из "Армянской Пятерки" был ближе кто-то особенно. Думается, что для Адама Худояна именно Дмитрий Шостакович определял высоту всех ценностных категорий композиторского искусства, и по-человечески он особенно был близок ему, что подтвердилось впоследствии, когда Адам Худоян был просто дружен с Дмитрием Шостаковичем, глубоко полюбившим Армению, ее природу, ее музыку [1].

А вообще-то правильнее было бы сказать, касаясь вопроса влияний, что творчество молодых формировало само время, соединившее великие имена, творившее великую музыкальную культуру и в композиторском творчестве, и в исполнительском искусстве, время, в ритме которого бились их молодые сердца.

Жизнь новой Армении, Армении 20-30-ых, с явно выраженной созидательной тенденцией во всех областях, особенно в искусстве, озарялась или омрачалась событиями всеобщего, советского масштаба. Именно в те трудные, противоречивые и вместе с тем прекрасные годы их юности они обрели платформу общественного сознания и унаследовали неравнодушную, активную позицию в отношении общественной жизни. Эдвард Мирзоян рассказывает: "Нас интересо-

вало все, мы бурно и подробно обсуждали все события, все проблемы страны, которые были доступны нашему пониманию" [2]. Те из них, кто был особенно последователен в этой своей позиции, кто не отделял свое творчество от творчества своих коллег, кто, как говорят, верой и правдой служил отечеству, особенно преуспели и в своем композиторском творчестве. Адам Худоян — явное тому подтверждение. Не занимая высоких постов, он был незаменим в своем качестве Председателя иностранной комиссии Союза композиторов Армении. Своим активным и вдохновенным участием в этой работе, тогда очень ответственной и напряженной, связанной с музыкальными организациями и, отдельно, с коллегами всех стран, от Чехословакии до Китая, он всячески расширял рамки своей деятельности. Уже в чисто человеческом плане, увеличивая таким образом количество друзей Армении, поклонников ее музыкальной культуры. Но об этом — позже. А пока вернемся ко времени личностного утверждения в своей профессии, к периоду учебы и создания первыхopusов.

Самыми счастливыми "переживаниями", начиная с детства, были для Адама Худояна и его товарищей музыкальные впечатления. Классиком, на уровне европейской и русской, почитался Александр Спендиаров. Его опера "Алмаст", впервые поставленная в Ереванском оперном театре в 1939 году органично вписалась в мировую оперную классику, что приобщило всю молодую армянскую музыку — психологически и подсознательно — к мировой музыкальной культуре. В конце 30-ых в Ереване прозвучали Скрипичный концерт Хачатуряна, Первая его симфония. В 1942 году под управлением Александра Гаука в Ереване была исполнена Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. "Нас, молодых, эта симфония потрясла, — рассказывал А.Худоян. — Мы говорили только о ней. Партитуры в руках, естественно, не было. Но все было в нашей памяти. Каждый из нас вспоминал какие-то поразившие его моменты. Мы ее вспоминали коллективно. Естественно, эмоциональная сила этой музыки была огромна" [3].

В послевоенной Москве их ждала серьезная учеба и лавина художественных впечатлений: их учителя — профессора Московской консерватории Г.И.Литинский, Д.Р.Рогаль-Левицкий, В.А.Цуккерман, А.М.Веприк (Лазарь Сарьян учился

в Московской консерватории в классе у Д.Д.Шостаковича), в концертах они знакомятся с цветом исполнительской культуры того времени. "Гастроли Стерна, Менухина, Энеску, концерты Нейгауза, Файнберга, Гилельса, Ойстраха, Обори-на, Флиера, Козловского, Пирогова, спектакли Большого теа-тра, МХАТа и других столичных театров — все это было до-ступно нам", — пишет Э.Мирзоян в своих воспоминаниях [4].

Композиторские успехи не заставили себя долго ждать. Молодые композиторы писали и исполнялись, награждались премиями и дипломами на разных конкурсах. Александр Арутюнян за свою Кантату о Сталине получил Сталинскую премию с большим денежным вознаграждением. Успехи каждого воспринимались как успехи всей группы.

Адам Худоян в блистательной "пятерке" занимал более скромное место. Но он, как и остальные, а может быть, и бо-лее, чем кто-либо из них, следовал неписанному правилу — быть искренним несмотря ни на что, писать только по зову сердца. Это давалось ему легко, он не обременял себя сверх-задачами, не был загружен чувством тщеславия. У него бы-ла способность радоваться успехам друзей, делать их удачи главными событиями своей жизни.

Качества его общительного и дружелюбного характера, умение восторгаться чужим, а не своим, несомненно, обога-щали его как человека и композитора, хотя и заведомо ста-вили как бы на задний план, делали его творчество в некото-ром смысле "андерграундным". Эта позиция только со време-нем раскрыла свои преимущества. Ценность его сочинений спустя какое-то время возросла и для него самого, и для дру-гих. Дело в том, что сочинения, написанные в 40-50-ые годы, в годы его молодости, отразили его мироощущения удиви-тельно чисто, даже наивно. Это уже — черта его творческого характера, он и дальше будет писать в ключе исключитель-ной исповедальной искренности.

Не претендуя на известность, он сочинял только по вдох-новению, писал словно бы для себя, хотя то, что писал, с удо-вольствием исполняли лучшие музыканты. Он, может быть, первым из этой пятерки особенно полюбил исполнителя и особенно доверял ему. Он умел восхищаться исполнителем, превозносить его. Такое доверие в свое время было оказано виолончелисту Г.Адамяну и пианистке Э.Восканян, а начиная

с 1953-го года — молодой виолончелистке Медее Абрамян, которая стала главным исполнителем его виолончельных сочинений и, более того, его виолончельной музой. Это творческое содружество сразу же принесло прекрасные плоды.

Кстати, Адам Худоян одним из первых армянских композиторов услышал и воспроизвел в европейской виолончели голоса ее далеких предков, намек на близость к истокам кеманчи — инструмента, составившего целую инструментальную традицию армянской музыки. Это открыло путь к расширению выразительных средств виолончели, ставшей для него проводником самых сокровенных признаний, голосом его души.

Ведь первым произведением принесшим ему успех еще в юности, была поэма для виолончели и фортепиано "Мольба старика", написанная к празднованию 1000-летия эпоса "Давид Сасунский", в 1939 году. Эта форма монолога, интуитивно выбранная юным композитором, оказалась наиболее адекватной его побуждениям тихо выражать на языке музыки самые сокровенные мысли. Так родился поэтический дневник, который велся на "языке" виолончели, и можно сказать, что в лице Медее Абрамян он нашел своего самого понимающего собеседника, а в некоторых случаях — и соавтора. С 1953 года она исполнит "Поэму и скерцо" для виолончели и фортепиано, "Адажио" для виолончели и фортепиано, Концерт №1 для виолончели с оркестром (1959), Сонату №1 для виолончели соло, посвященную именно ей — Медее Абрамян, Сонату для двух виолончелей вместе с Ф.Симоняном, Сонату №2 ("Эллегическую", посвященную "Памяти Арно Бабаджаняна"), Сонату №3 ("Патетическую", посвященную "Медее Абрамян и Эдвину Галумяну").

В 1963 году Соната для виолончели соло, исполненная в Праге, будет признана лучшим сочинением этого года в этом жанре. У Адама Худояна к этому времени накопилось немало произведений в разных жанрах: Симфоническая картина "Утро", "Увертюра-фантазия", Симфония, посвященная Тиграну Петросяну, Цикл романсов на слова Егише Чаренца... Многие из них вообще не были исполнены, а другие — раз или два. Наиболее крупные из произведений — Симфоническая картина "Утро", Увертюра-фантазия и Симфония — исполнялись по одному разу в Москве и в Ереване, удостоились похвалы больших музыкантов, вызвали интерес слуша-

телей. Цикл романсов на слова Егише Чаренца в исполнении Гоар Галачян слушатели всегда встречали с восторгом. Да, внимательный слух давно отметил и тонкий вкус композитора, и чувство меры, и утонченное инструментальное письмо.

Но все это какое-то время было как бы скрыто от широкой общественности, композитор явно находился "за кадром". Между тем, Адам Худоян был вполне счастлив. Он вел большую работу в Союзе композиторов Армении, возглавляя иностранную комиссию, был постоянно занят гостями, — музыкантами со всех сторон света, но находил время тихо писать и так же тихо исполняться.

Все изменилось, когда на концертах VII съезда Союза композиторов Армении, в 1973 году прозвучал его Второй концерт для виолончели с оркестром. В концертах съезда были исполнены десятки новых произведений армянских композиторов, в том числе — замечательный Концерт для скрипки с оркестром Лазаря Сарьяна, Симфониетта Александра Аджемяна, Симфонические инвенции Гагика Овунца, Симфоническая сюита Григория Егиазаряна, прекрасные песни Эдгара Оганесяна для смешанного хора "Ереван-Эребуни" и "Сардарapat", массовая песня для смешанного хора Александра Арутюняна "С отчизной"... В концертах съезда прозвучала также Вторая симфония Авета Тертеряна, написанная для большого симфонического оркестра, хора и баритона, вызвавшая огромный резонанс.

В кругу этих высококлассных произведений Концерт №2 для виолончели с оркестром Адама Худояна выделился для меня особо. Виолончельный концерт Худояна в исполнении Феликса Симоняна и симфонического оркестра Радио и телевидения Армении под управлением Рафаэла Мангасаряна поразил своим драматизмом, глубиной чувств, какой-то возвышенной мудростью. Произведение ярко выявило в композиторе высокого профессионала, владеющего секретами инструмента, в данном случае — виолончели, но главное — приоткрыло тайну динамики творчества, которая вела от малых форм к большой, от тихой поэзии к поэзии большого общественного звучания, от робких признаний к ярким поэтическим метафорам о времени и о себе...

Адам Худоян — та фигура, которая очень глубоко корректирует тему, заинтересовавшую нас, тему поколения творческой группы, составившей центральную главу нашей современной

менной музыки. Фигура Адама Худояна придает этой теме особую человечность. У этой фигуры была своя драматургия и своя задача, как и своя традиция. И Адам Худоян сыграл в этой композиторской плеяде особую роль.

Знаменитый Александр Арутюнян, блистательный Арно Бабаджанян, авторитетный Эдвард Мирзоян, солидный, веский и обаятельный Лазарь Сарьян... Рядом с ними Адам Худоян казался почти незаметным, но эту свою внешнюю незаметность он восполнял незаменимостью верного и преданного друга. Да, он был нужен всем и всегда, и попевал всюду... Да, он был остроумен и знал уйму анекдотов и даже коллекционировал их. Да, он знал характер каждого из своих ярких товарищей, и мы не знаем и, наверное, так и не узнаем о той роли, которую он играл в укреплении дружбы этой прекрасной "пятерки".

Мы знаем таких героев, в них есть что-то трогательное, пронзительное, я бы сказала — *чаплиновское*. Они, рождающие своим появлением улыбку, вызывающие смех удачно рассказанным анекдотом, остроумные, не претендующие на значительность, кажутся породой людей, не обещающих особых открытий; их невозможно ассоциировать с тишиной и сосредоточенностью — необходимыми условиями для творчества. И тем сильнее оказывается впечатление, когда в них открывается поэт... Чаплиновская ситуация. Почти — "Огни большого города"... Адам Худоян был одним из них, и открытие в нем прекрасного поэта я до сих пор ношу в своем сердце.

После исполнения Второго концерта все изменилось. Адам Худоян испытал радость настоящего большого успеха, очень серьезной творческой удачи. Он понял вкус признания и стал работать много и успешно. В течение последующих 26 лет он создал свои лучшие произведения — Струнный квартет, посвященный Квартету им. Комитаса, Сонату для двух виолончелей, посвященную виолончелисту Ваграму Сараджяну, Сонату N1 для скрипки соло, посвященную Эдуарду Татевосяну, "Эпитафию" для женского голоса, виолончели и фортепиано на слова Ваана Терьяна "Памяти брата", Альбом юношеских пьес для скрипки и фортепиано, посвященный дочери Марине, Сонату N2 для виолончели соло, Сонату N3 для виолончели соло — "Посвящение Медее Абрамян и Эдвину Галумяну", "Ностальгию" для двух виолон-

челей, посвященную виолончелисту Сурену Багратуни, Концерт №3 для виолончели и симфонического оркестра, посвященный "Жене Ксении", поэму "Ара лер" для симфонического оркестра, посвященную молодому дирижеру Микаэлу Аветисяну, сыну известного и прекрасного композитора Хачатура Аветисяна, его друга. Эта поэма была с успехом исполнена в 1996 году в Большом зале филармонии Филармоническим оркестром под управлением Микаэла Аветисяна.

Легко заметить, чисто внешне, в перечислении его произведений две особенности: первая — это то, что почти все его произведения посвящены кому-то — исполнителям или родным. Музыка, действительно, была для него откровением, она была адресна, обращена к жизни, к людям, которых он любил; вторая особенность — это то, на что мы уже обращали внимание; большинство произведений написано Худояном для виолончели. И это тоже о многом говорит. Он избрал голос, пожалуй, самый поэтичный и самый элегичный, склоняющийся к раздумчивым беседам и сокровенным признаниям.

Еще одним поклонником и исполнителем виолончельной музыки Адама Худояна стал прославленный Сурен Багратуни. В его исполнении записаны на диски три Сонаты для виолончели соло и Соната для двух виолончелей, исполненная вместе с Наталией Хома, а также "Ностальгия" для двух виолончелей в том же исполнении.

Адам Худоян занял заметное место в истории современной армянской музыки — и своим творчеством, и всей своей биографией, богатой на встречи и общения с великими композиторами и исполнителями своего времени. Он преподавал своей жизнью и служением искусству прекрасные уроки человечности.

Мне до конца было неясно, как же он находил время для своей творческой работы. Когда я в начале 90-ых задала этот вопрос Адаму Худояну, он ответил: "Дело в том, что для меня работа в Союзе композиторов, с огромным кругом моих коллег, приезжающих отовсюду узнать Армению, армянскую музыку — тоже всегда была творчеством."

Вопрос, как говорится, остался открытым. Действительно, Адама Худояна невозможно было представить вне постоянной житейской суеты... Общение с людьми питало его ум и сердце.

Вот два письма из многочисленных писем, адресованных ему. Одно из Праги: "Уважаемый Адик! Мы Вас вспоминаем очень тепло, Вашу сердечность и товарищество и все, что Вы сделали для нас. Мы влюбились в Армению через Вас. Никогда не забудем горы Армении и ее цветы, церкви, в которых звучала музыка в тишине. Адик, землю можно любить через людей, и Вы нам открыли этот секрет! Благодарим Вас за это!"

А вот письмо от известного польского композитора Кшиштофа Мейера, посетившего Армению в 1979 году: "Дорогой Адик! Примите сердечный привет из Польши, из Кракова. Я от всей души хочу поблагодарить Вас за все, что от Вас получил. Во-первых, я очень счастлив, что познакомился с Вами, с прекрасным другом, замечательным человеком и музыкантом.

Во-вторых, я очень рад, что имел возможность познакомиться с Вашей музыкой. Я до сих пор под впечатлением от Вашего Квартета, Виолончельной сонаты и Концерта. Я не умею в письменной форме, да и в устной, пожалуй, выразить свое восхищение. Одно могу сказать: Ваша музыка мне очень понравилась..."

Личность Адама Худояна невозможно было представить без этого спонтанного жизненного ритма, дарующего необходимые ему дружеские встречи, общения, признания в любви к Армении, что особенно радовало его. Это и было источником рождения прекрасных поэтических страниц, выходящих из-под его пера в редкие минуты отдохновения, в минуты тишины, вырванные из ритма текущей жизни. Музыка Адама Худояна доносит до нас его чистый и искренний голос.

1. Худоян Адам. Воспоминания. Ереван, 2001, с. 96-109.
2. Из беседы автора с композитором Э.Мирзояном, 2004г.
3. Из беседы автора с А.Худояном, 1991г
4. Мирзоян Эдвард. Фрагменты. Ереван, 2005, с. 50.

АГАЯН РИТА

**ТЕМА СПИТАКСКОГО ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ АРМЕНИИ**

*Сочинение... можно назвать как угодно,
можно приписать ему и программу,
но вряд ли оно будет отвечать идеалам
нашего искусства, если художник не живёт
жизнью своего народа...*

Авет Тертерян

*...Музыка — своего рода звучащий документ
эпохи, агресуемый не только нашим
современникам, но и потомкам.*

Родион Щедрин

Настоящая статья посвящена рассмотрению одной из малоизвестных тем композиторского творчества Армении. Её зарождение было обусловлено той трагической действительностью, которая сложилась в Армении в результате землетрясения 7 декабря 1988 года. Чудовищные разрушения, апокалиптический хаос, гибель десятков тысяч людей потрясли представителей всех кругов мировой общественности, в том числе и музыкантов.

В те роковые дни, усилиями большого числа исполнителей в разных уголках мира, организовывались благотворительные концерты в фонд помощи пострадавшим. Среди советских и зарубежных артистов, первыми откликнувшихся на боль армянского народа были Мстислав Ростропович, Владимир Спиваков, Монтсеррат Кабалье, Левон Чилингарян, Елена Образцова, Зураб Соткилава.

Вскоре, по инициативе Шарля Азнаура, в исполнении звёзд зарубежной эстрады, состоялась мировая премьера величественной песни-гимна «Армения» (муз. Ж.Карваренца, сл. Ш.Азнаура).

Остро сопереживали боль своего народа лучшие музыканты Армении. Своё сочувствие они выразили в многочисленных акциях благотворительности — концертах в зоне бедствия, памятных вечерах, моральной поддержке, материальной помощи. Их деятельность — пример высокой нравственности и безграничной гуманности, навсегда останется в памяти очевидцев трагедии.

Но память человека приобретает важное значение лишь в том случае, когда в ней начинается поиск определенных форм для воссоздания сохранившейся информации, ибо "тот, кто вспоминает, делает вывод о том, что прежде он уже видел, слышал или испытал..." [1].

Отголоски трагедии приобрели значение художественного символа в творчестве многих композиторов Армении. У одних они вылились в форму посвящений, а у других стали основой художественного замысла.

На данном этапе исследовательской работы мы располагаем следующими произведениями:

Концерт для скрипки и камерного оркестра (1989) А.Арутюняна.

Реквием для смешанного хора (1993) В.Бальяна.

Вокальный цикл "...лишь короткое расставание" для солиста и 13 инструментов (1989) Э.Айрапетяна.

"День поминовения" для камерного оркестра и церковного колокола в строе Ля (1990) М.Кокжаева.

Симфония "Спитак" для солирующего альта, БСО и ансамбля народных инструментов (1989) А.Бабаяна.

Реквием "Гюмри" для смешанного хора и камерного ансамбля (1989) Х.Аветисяна.

Гимны-1 "Да будет Свет!" для инструментального состава (1989) М.Исраеляна.

"Господи, помилуй!" для солиста, двух тромбонов и смешанного хора (2000) С.Сукиасяна.

В список исследуемых произведений включены Восьмая симфония для БСО, двух сопрано, магнитофонной фонограммы (1989) Авета Тертеряна и Соната для виолончели и фортепиано (1989) Лазаря Сарьяна. В данном случае интересующий нас аспект исследования основан на высказываниях известных исполнителей и музыковедов.

Уже перечень произведений открывает широкую панора-

му жанровых решений. В поисках форм отражения своих чувств и переживаний композиторы обратились как к ключевым жанрам творчества, так и, по сути, к этапным.

Столь же примечательна и разнообразна идейно-образная сфера, отражающая наиболее яркие тенденции композиторского опыта XX века с одной стороны, и с другой — уникальность художественных устремлений и творческих исканий авторов. Отметим некоторые из них.

Реквием Бальяна — это драматическая исповедь, образы которой произрастают из музыкальных тем-символов: "Гюмри-Ленинакан", "Крунк" и "Дзайн тур, ов Цовак". Первая приводит к драматической кульминации, характеризующей образ всенародного бедствия, а реминисценции прообразов скитальчества и геноцида — к солирующему голосу женщины, декламирующей "Казалось мне, что жизнь моя еще должна начаться только" — из цикла "Четверостишия" С.Капутикян.

Первое исполнение Реквиема состоялось в 1996 году (исп. государственная академическая хоровая капелла под управлением Оганеса Чекиджяна).

Произведение Сукиасяна — страстная молитва, в которой настойчиво повторяющийся вопрос "Почему?" постепенно перерастает в смиренную молитву к Богу с просьбой о душевном мире и согласии. Показательно, что и ход музыкального развития напоминает процесс постепенного формирования темы, интонационное ядро которой графически очерчивает изображение креста.

Первое исполнение произведения состоялось в рамках четвертого международного музыкального фестиваля. (исп. Гос. камерный хор Армении п/у А.Тоникяна).

"День поминовения" Кокжаева посвящен "памяти погибших при землетрясении в Армении 7 декабря 1988 года" (запись на титульном листе партитуры). Это тонкая зарисовка, сотканная из миниатюрных картин воспоминаний: рождение и разрушение, идиллия и скорбь, злоеший рок и упование на веру, молитва и плач по усопшим. Визуальность восприятия образного ряда обусловлена конструктивистской моделью композиции.

Первый исполнитель произведения — Камерный оркестр Армении п/у Э.Хачатуряна (1991г.).

"Гимны-1" Израеляна написаны по заказу Пауля Меффано для исполнения в рамках фестиваля современной музыки, состоявшегося в ноябре 1989 во французском городе Мец. Главный музыкальный образ произведения напоминает проекцию светового луча. Этот луч, согласно замыслу композитора, мысленно обращен к городу детства. Порожденный из скорбной каденции кларнета ассоциативный ряд музыкальных образов, в конечном счёте приводит к колокольным перезвонам, звучание которых воспроизводит гимническое песнопение, посвященное Свету как источнику Жизни.

Девятичастный вокальный цикл Айрапетяна посвящен памяти детей — самых невинных жертв землетрясения. Художественный замысел произведения связан с поэзией Й. фон Айхендорфа, в частности, с его автобиографическим сочинением "Памяти моего умершего ребенка". Это — взгляд наблюдателя из будущего, который терпеливо ожидает, что его герой, потерявший родное дитя, пройдя тернистую дорогу земных испытаний, наконец познает Истину: утешение следует находить только в слиянии с Богом, и тогда смерть родного человека покажется лишь как миг короткого расставания с ним. Порожденный поэтическим текстом образный ряд наделён тончайшими, порой неуловимыми переходами душевных состояний героя. Этому способствует претворение композиционных приемов, идущих от музыкальной риторики мастеров эпохи Барокко с одной стороны, и с другой — от вокальных традиций австро-немецкой музыкальной культуры.

Впервые вокальный цикл прозвучал в Киеве (1990), в исполнении Камерного оркестра СК Украины п/у В.Сиренко, солировала Лидия Стывгун.

Восьмая симфония Тертеряна — это грандиозная фреска, образы которой символизируют многое: "вселенский хаос, напоминающий трагедию Спитака" [2], ритм человеческого пульса, стучавший "так настораживающе, так больно..." [3], звучание труб, возвещающих день Страшного Суда. Как и во многих произведениях Тертеряна, здесь также звучат его вечные вопросы и светлый до-мажор, которому на этот раз не суждено победить зловещую власть Рока. И если Седьмая симфония пророчески предвещает страшное землетрясение (вспомним начало, с его 22 зловещими ударами в литавры, и

кульминацию, с ее оглушающим треском и гулом), то восьмая — это воспроизведение уже случившегося. Но при этом она "космополитична — как молитва" (М.Рухкян), исходящая от человека и направленная к человечеству во имя идеи вечной памяти. Как-то, комментируя содержание своей Шестой симфонии, Авет Тертерян отметил: "Я стремился к воплощению идеи вечной памяти: мы реально ощущаем присутствие ушедших, память о них живет в нас, нашем искусстве, в общественном сознании всего человечества." [4]

Первое исполнение 8-ой симфонии состоялось 24 декабря 1989г. в Саратове Гос. симфоническим оркестром п/у Мурада Аннамедова.

Виолончельная соната Сарьяна — драматический монолог человека, "пребывающего в состоянии крайнего отчаяния" (М.Берко), но и глубоко верующего в силу Света. "Соната Л.Сарьяна — очень сильное по духу произведение, в котором без упрощения, но и без излишней нервозности раскрывается драма личности, ощущающей свою глубинную, неотторжимую связь с драмой народа, всей современной эпохи".

Лазарь Мартиросович не посторонний наблюдатель событий. Он один из первых деятелей культуры, оказавших помощь пострадавшим от землетрясения, в первый же день пробиравшийся на машине с хлебом в места катастроф." [5]

В связи с раскрытием идейно-образного содержания Скрипичного концерта А.Арутюняна, обратимся к пространной цитате из его книги "Воспоминаний": "Декабрь 1988 года оказался роковым... Известие о землетрясении застало меня в Лондоне, где я находился в гостях у своей дочери. Мир был потрясен. Отовсюду в Армению направлялась помощь. В эти дни в Лондоне Мстислав Ростропович дал концерт в помощь пострадавшим от страшного стихийного бедствия.

До минимума сократив своё пребывание в Лондоне, я возвратился в Ереван и, спустя несколько дней, вместе с композиторами Адамом Худояном, Вагаршаком Котояном, Григором Ахиняном и Эдуардом Багдасаряном, выехал на РАФ-е в зону бедствия, стремясь оказать посильную моральную и материальную помощь пострадавшим.

Картина в Спитаке была ужасающей...

...Армения не раз испытывала ужасы землетрясений, но на этот раз оно оказалось особенно жестоким.

Под впечатлением событий этого года родился мой Скрипичный концерт, носящий подзаголовок "Армения-88". В музыке его я стремился передать не только свои тяжелые раздумья и переживания, но и веру в стойкость и силу духа армянского народа" [6].

Концерт состоит из 4-х частей. Драматургия основана на сочетании контрастных по жанру, но однородных по тематизму частей. Классической идее композиции, с её устремлённостью к финалу, противопоставлена монологичность изложения музыкальной мысли. Интонационное ядро, служащее также структурным источником всего произведения, наделено семантикой ашугских сказов и народных плачей. В сочетании с фигурной образностью барочной мысли, с её эстетикой движения человеческой души, оно, развиваясь методом произрастания всё новых мелодических фраз, чрезвычайно насыщает музыкальную ткань, что и позволяет фиксировать самые разнообразные состояния героя. В первой части — это сосредоточенность и взволнованная речь, подавленность и всплески светлых чувств. Во второй части переживания героя предстают в более активном действенном плане. "Смех сквозь слезы" — так характеризует эмоциональное состояние своего героя сам композитор. Третья часть, в первую очередь, восхищает своим драматическим накалом. Это центр сечения всех чувств: горечь, доходящая до трагизма, экспрессивная лирика, приводящая к похоронному маршу. Упоминания достойна кульминация, по сути, являющаяся эмоционально-смысловой вершиной всего произведения. Внезапно прерывается сопровождение оркестра, и в течение 14 тактов, солирующая скрипка изливает, сдержанное в своей скорби, песнопение.

Финал выводит повествование в объективный план. Доминирующий трагизм в состояниях героя сменяется отголоском печали, а искромётная моторика утверждает оптимистичность настроения художественной концепции.

Претворение средств музыкальной риторики, идущих от Генделя и Баха, привносит в общий контекст произведения внеличностную интонацию, что и сообщает повествованию большую значимость.

Впервые Скрипичный концерт прозвучал в апреле 1989 года на очередном пленуме СК Армении в исполнении Рубе-

на Агароняна, в сопровождении руководимого им Камерного оркестра Армении. Вслед за этим последовали многочисленные исполнения концерта видными музыкантами современности.

"По заказу английской фирмы, — вспоминает композитор, — вышел в свет мой авторский компакт-диск, где Илья Грубер превосходно исполняет этот концерт с камерным оркестром под управлением Константина Орбеляна-младшего" [7]. Эту запись мне посчастливилось услышать в гостеприимном доме Александра Григорьевича. Как очевидец землетрясения, хотелось бы поделиться впечатлениями.

Исходящий от музыки огромный эмоциональный заряд сразу заставил пережить многое. Музыка уводила к тем, казалось бы, ушедшим в подсознание, трагическим событиям и вновь устремляла вверх, к вечно живущим в каждом произведении замечательного композитора идеалам возвышенной духовности. В памяти невольно всплыли следующие строки из воспоминаний: "Считаю естественным и даже необходимым наличие в рамках одной культуры различных направлений, стилей, композиторских почерков. Но следовать нужно единому принципу: музыка должна быть направлена на аудиторию, нести с собой эмоциональный заряд и вызывать активное сопереживание слушателя" [8].

После прослушивания Александр Григорьевич, как бы подытоживая нашу беседу, отметил: "Музыкальное произведение, порождая своё будущее, всегда содержит в себе память о прошлом. В этом плане мой скрипичный концерт является своего рода музыкальным документом, повествующим о беде, постигшей наш народ" [9].

Хорошо известно, что "история музыки есть история творящих её людей... Живая человеческая субъективность оказывается "местом встречи" Космоса и Микрокосмоса, позволяя Целому родиться заново в хрупких образах звучащей бесконечности" [10]. Именно человеку творящему подвластны законы сохранения памяти о культуре и истории своей эпохи. Через звучание художественных творений не только обеспечивается непрерывность существования творческого "я", но и фиксируются важные события исторической действительности, т.е. человек творящий становится также летописцем своей эпохи. А это означает, что вышерассмотрен-

ный ряд произведений не только расширил идейно-образное содержание армянского музыкального искусства, привнося в нее новую, на сегодняшний день неосвещенную тему, но и стал музыкальным памятником, носителем информации одного из трагических страниц истории армянского народа.

Этим и объясняется желание автора статьи собрать воедино существующий материал и тем самым заполнить, быть может, небольшую, но очень весомую страницу музыкальной летописи Армении.

Следует также отметить, что работа в этом направлении имеет свое продолжение.

И, в заключение, в качестве эпилога вновь обратимся к мыслям Авета Тертеряна: "Каждый индивидуум отбирает свое особенно близкое (*разрядка* – А.Р.) настрою его души; из наиболее сильных впечатлений жизни, информацией подтверждает свои собственные ощущения, свой собственный опыт, обогащается внутренне. Короче, становится личностью, несущей в себе культуру, весь культурологический опыт человечества, личностью, несущей в себе информацию. И только такой личности известны и подвластны тайны музыки, если принять во внимание высказывание Павла Флоренского о том, что искусство напоминательно. Нельзя напомнить человеку то, чего в нем нет" [11].

1. Аристотель; см. БСЭ, М., 1975г. т. 19, с. 132.
2. Рухкян М., Тертерян Авет, Ер., 2002, с. 203.
3. Там же, с. 201.
4. Тертерян Р., Тертерян Авет, Ер., 1989г. с. 168.
5. Берко М., Лазарь Сарьян, Ер., 1994г. с. 93.
6. Арутюнян А., Воспоминания. Ер., 2000, с. 201.
7. Там же, с. 103.
8. Там же, с. 109.
9. В беседе с автором Ер., 2005г.
10. Интернет ФОРМЫ МЫШЛЕНИЯ.
11. Цит. из книги Сарксян С. Армянская музыка в контексте XX века, изд. "Композитор", 2002г., с. 223.

КОКЖАЕВ МИХАИЛ

**АЛЕКСАНДР АРУТЮНЯН. ЛИНИЯ БАРОККО.
СИМФОНИЕТТА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА***

Сравнительно недавно армянская профессиональная музыка, выйдя за пределы христианских храмов, где она пребывала почти полтора тысячелетия и накопила огромный опыт монодической культуры, стала стремительно осваивать традиции европейских жанров, прежде ей неведомых, и заполнила многочисленные художественные "ниши" сценических мистерий, связанных с камерными, симфоническими, оперными и иными, уже освоенными в Европе, формами музыкального творчества.

Целая плеяда блистательных композиторов буквально за несколько десятилетий воздвигла новое здание национальной музыкальной культуры, охватив практически все существующие музыкальные жанры.

В этой череде выдающихся подвижников творческое наследие Александра Арутюняна заняло одно из ключевых мест не только в цепи исторических событий, но и с позиции значимости его произведений, подавляющее большинство которых стало художественным эталоном в масштабах всей национальной школы Армении.

Широта жанрового охвата в творчестве Александра Арутюняна беспрецедентна. Наряду с монументальными произведениями — симфониями, концертами, оперой, перу Александра Арутюняна принадлежит огромное число сонатных циклов, вокальных и инструментальных сочинений, фортепианных сюит и пьес, хоровых полотен. А главное, все, без исключения, созданные композитором сочинения обладают качеством предельного художественного совершенства, чем, собственно, и объясняется их многолетняя востребованность: со сцен многих стран мира звучала и звучит музыка Александра Арутюняна.

* Выдержки из книги М. Кокжаева "Александр Арутюнян. Черты композиторского стиля."

Одним из самых замечательных свойств музыки Арутюняна является устремленность к возвышенным духовным идеалам, к той абсолютной форме музыкального самовыражения, которая, став достоянием общества, становится определенным художественным и нравственным ориентиром.

Полотна композитора изобилуют технологическими находками, определяющими самобытность его неповторимого стиля. Весьма увлекательным и поучительным автору доклада представляется процесс наблюдения за тем, как мастер находит абсолютно точное решение в реализации образа, какое избирает средство выразительности в каждом из эпизодов, как komponует форму, находя в ней алгоритм соответствия частного и целого, наконец, как ему удается придать музыкальному потоку графическую пластику, регулируя его течение динамическими сгущениями и разряжениями ткани и добиваясь предельного совершенства пропорций.

Объектом нашего внимания сегодня станет произведение, в котором ясно ощущается ориентация на стилистику Барокко, — одно из самых изысканных явлений в истории музыкальной цивилизации — Симфониетта для струнного оркестра Александра Арутюняна.

Симфониетта сочинена для струнного оркестра, без иных тембровых красок, что определяет единую органику музыкального материала.

Названия частей (Прелюдия, Ариозо, Интермеццо-пиццикато и Финал) указывают на жанровую принадлежность к барочным сюитам, как раз к той модели смычкового письма, которую принято считать исходной в историческом плане и весьма совершенной, поскольку именно эта музыкальная эпоха была отмечена блистательными именами Вивальди, Габриели, Фрискобальди, Корелли и др.

Прелюдия в первую очередь интересна своей темой. Ее основой является постоянно смещаемое в звуковысотности трезвучие во всех своих возможных положениях. Причем именно сам принцип и является носителем ключевой интонации, поскольку положение различных обыгрываний версий трезвучия "мерцает" в пространстве и времени в совершенно непредсказуемых звуковысотных и ритмических позициях.

Практически на протяжении всей пьесы композитор не изменяет этому принципу — то есть тема не фиксируется на какой-то конкретной высоте, а слушатель каждый раз угадывает ее только по графическому контуру. Это чрезвычайно остроумная модель переосмысливания барочной техники: сохраняя ориентацию на простейшее из созвучий, он варьирует его не интонационно, а позиционно — в пределах доступного инструментарию диапазона, — конечно же, с учетом специфики смычкового исполнительства. Я называю это *техникой подобий*, в которой применяется принцип вариативной повторности.

Вторая часть — "Ариозо" — представляет собой небольшую интермедийную пьесу, на первый взгляд несложно устроенную и очень лиричную, с оттенком легкой и светлой грусти. В ее начале есть даже признак колыбельной песни, проявленный в мерных шагах остинатных басов и ровной, "убаюкивающей" фактуре альтов, представляющей собой текущее хроматическое *ostinato*.

Мелодия бесконечно разворачивается в пространстве, и только два кратких мотивных оборота, в разных ладоинтонационных версиях, служат звукографическими ориентирами в линейной целостности части.

Благодаря своей бесконечной текучести мелодическое движение практически нерасчленимо на фрагменты, и поэтому мы отмечаем те точки формальной расчлененности, которые связаны с началом какого-либо композиционного приема. Приведем в качестве примера первый фрагмент "Ариозо", который построен на постепенном и ритмически асимметричном нисхождении серии мелодических секвенций по хроматике *fis-moll*. Совершенно неизменная пульсация басов и альтовое остинато высвечивают фригийскую ладовую окраску всего сопровождения. Время от времени "размывающие" тональность блуждания хроматических опеваний задерживаются на том или ином тоне. Время этих остановок всегда разное, но ноты, на которых мелодия неожиданно останавливается, складываются в интересную скрытую мелодическую линию.

В Ариозо очевидна ориентация на противоположный первой части принцип линейной неповторности. Таким обра-

зом, кроме образного контраста двух первых частей Симфонитты, мы имеем еще и контраст конструктивного устройства музыкальной ткани.

С появлением второй мелодической линии вступает в силу закон контрапунктической комплементарности, и не только между мелодической парой голосов, но и в сочетаниях каждой из линий, имеющих признак канонической имитационности, с линиями ритмо-фактурного сопровождения.

Барочная природа музыки Симфонитты подтверждается еще одной ее частью — *Intermezzo-pizzicato*. Одно из достижений музыки барокко — это концертная зрелищность музыкального полотна. Целый оркестр, играющий *pizzicato*, это музыкальный театр, неизменно будоражащий публику, в первую очередь необычностью визуального ряда. Более того, предшествующее Ариозо — образец пластики "арго" (игры смычком), и неожиданность тотального *pizzicato* во всем оркестре, да еще столь энергичное по исполнению, рождает ощущение музыкально-акустической новизны, перестраивающей художественное восприятие слушателей в совершенно иную плоскость.

Тема *Интермеццо* оригинальна, в первую очередь, своей композиционно-ритмической организацией. Две ее фразы разновелики: первая, короткая, завершается на квинтовом тоне тоники, причем на второй доле трехдольного метра, вторая же — кадансового завершения вообще не имеет и перетекает в противосложение к повторному проведению.

Все тематическое сооружение построено как бы наоборот — относительная утвердительность первой фразы сменилась безответной вопросительностью второй, на которую очень естественно наслаивается новое проведение темы.

Повторное же проведение отличается от первого краткими, но очень существенными поправками, напоминающими последние штрихи художника к портрету, привносящими в него неуловимые черты таинственности.

Оба тематических проведения очень похожи, но первая — по модели "утверждение-вопрос", вторая же, наоборот — "вопрос-утверждение". В целом, комбинационная затейливость смысловых завершений в обоих проведениях приведена к логическому равновесию, которое и определяет принадлежность всего фрагмента к разделу экспозиции.

Таким образом, достижение особой пластики экспозиционной демонстрации тематизма осуществляется целым набором тончайших конструктивных приемов — от метрических смещений до имитационной контрапунктики. Все это придает музыкальной ткани особое качество пространственной пульсации: ткань становится живой, дышащей, слегка асимметричной, как все та же жемчужина неправильной формы (*perola barossa* — порт португальский).

Примечательной в этой части является линия "агсо" в условиях тонального "pizzicato".

Мы уже установили, что тематизм части развивается, как бы нарушая цепь причин и следствий, хотя и сохраняет всю атрибутику традиционализма. В этом как раз и заключается художественный признак "романтической иронии": все как будто так и должно быть, но, приглядевшись, обнаруживаешь, что композиционное устройство выстроено с точностью "до наоборот". Экспозиционный ряд оказывается всего лишь пышным декоративным оформлением хрупкой, все время обрывающейся музыкальной нити, зачатки которой в экспозиции были лишь краской для кадансовых "запятых". Имеются в виду трели "агсо", едва различимые ухом во втором экспозиционном проведении темы. Причем, в первом случае это всего лишь полукаданс, краткое придыхание музыкальной темы, и только в самом конце та же трель приобретает очертания изящного завершения темы и всей экспозиции. Здесь это — лишь краска, с которой начинается линия кристаллизации нового образа, призрачного и едва различимого в "сумятице" многоярусного оркестрового *pizzicato*. А долгожданное появление его происходит в последнем такте цифры "9". Теперь это уже протяжная мелодия с широкими квинтовыми интонациями, живущая совсем в ином музыкальном измерении. Несмотря на свою немногословность, она достаточно продолжительна — ровно настолько, насколько необходимо, чтобы ее назвать темой. Все дальнейшее развитие этой линии предопределено: она время от времени то исчезает, то вновь возникает, то разворачивается продолжительной и интонационно — неповторной кантиленой. Наконец, исчезнув и снова вернувшись в самом конце части в виде выразительной вопрошающей реплики альтов,

завершающейся единственной в пьесе двойной нотой "агсо", мелодическая линия наконец отстаивает свое право на равнозначность в этой "пиццикатной" реальности. Именно здесь тонкий слушатель понимает, что, возможно, эта образная линия является главной, а общий поток движения представляется этому зазеркальному образу иным миром, интенсивно живущим по иным законам.

Трудно удержаться от сравнения фабулы части с восточной литературной формой повествования — "шкатулка в шкатулке". В недрах одного повествования рождается другое, и читатель, увлекшись вторым, утрачивает ощущение реального мира, в котором он сам живет. По этой модели были созданы такие шедевры, как "Сказки тысячи и одной ночи", "Рукопись, найденная в Сарагосе" Яна Потоцкого, "Мастер и Маргарита" Михаила Булгакова. Однако в музыкальном искусстве этот драматургический прием встречается нечасто, ибо требует высочайшего мастерства и изящества мысли. Но именно с таким образцом формообразования мы столкнулись в *Intermezzo-pizzicato* из Симфониетты Александра Арутюняна, — еще одним свидетельством того, что рука мастера и в малую форму может вложить целое мироздание.

Финал знаменуется яркой сменой приема "pizzicato" на штрих искрометного "detashe".

Визуальная эффектность быстро и одинаково движущихся многочисленных смычков, без сомнения, придает музыке концертный блеск. Но после предшествовавшего этому зрелищу почти полного отсутствия смычковой игры, оно (зрелище) выглядит особенно динамично. Кроме чисто акустического контраста, жаждущий зрелищ слушатель получает особое удовольствие от гротесковой иронии визуального сопоставления предельно полярных способов игры. Установившийся во вступлении ритм лег в основу мелодической феерии — темы, моторная виртуозность которой эталонна. Бисерный блеск и предельный темп, при весьма изящных интонационных изгибах, компенсирующих ритмическое однообразие, восхищают слушателя и концертной яркостью, и тонкой интонационной игрой рассредоточенных хроматических альтераций 7, 6 и 3 ступеней.

Вторая тема композиционно проистекает из первой — вновь используется технология подобий, часто применяемая Александром Арутюняном. В этой фазе изменения мысли уже очевидно, что экспонируются две темы сложной фуги, однако не ортодоксальной, а весьма своеобразной, в которой темы ведут себя по сонатному, а именно — финал представляет собой весьма затейливую фугу, но с признаками сонатного аллегро, где вторая тема конфликтует с первой, а затем совмещается с ней в абсолютном согласии. Фуга — соната!?

Это и вопрос, и ответ одновременно, ибо романтическая ироничность всего произведения есть среда обитания персонажей, то и дело меняющих свои маски. Вот уж, поистине, музыкальный театр, а персонажи в нем — актеры, по воле Мастера играющие в человеческую комедию, радостную и самозабвенную.

И интонационная игра в тематизм, исходящий из микромотивных зерен, и парадокс непрерывного движения, замыкающегося в статике тотальной повторности, и многоуровневые разветвления линий с разномасштабной дискретностью, и контрапунктическая затейливость тематических переключек, и, наконец, единый тонус подвижности при весьма контрастных темповых и образных противопоставлениях — все это сосредоточено в небольшом объеме и сплетено в единый поток, венцом которого стал Финал.

Если же взглянуть на партитуру чуть отстраненно, как это делают ценители живописи, желающие охватить все полотно целиком, то можно увидеть, что весь цикл немного похож на сонату, в которой финал — тоже чуточку соната. Все полотно — это целая вереница персонажей-тем, каждая из которых абсолютно не похожа на все остальные, но, вместе с тем, является неотъемлемой частью хоровода образов, и отсутствие хоть одной из них разрушило бы уравновешенное драматургическое тождество. Само же движение в этой системе — тоже персонаж, причем главный, неуловимый, скользящий между хитросплетениями оригинальных композиционных приемов и поддерживающий неисчерпаемую энергетику музыкальной субстанции Симфонии.

Что же касается компактности формы, то вполне очевидно, что в малом объеме заключена огромная драматургическая глубина.

Объем статьи не позволяет описать еще одно замечательное барочное произведение А.Арутюняна. Назову его: это "Тема и вариации" для трубы и оркестра. Хотелось бы обозначить эту линию его творчества, как очень заметную во всем наследии композитора. И хотя в двух названных мной произведениях ориентация на барочность имеет тотальный характер, но в виде полистилистических сопоставлений или даже в принципах компоновки концепции признаки этой весьма привлекательной эстетики есть во многих партитурах, принадлежащих перу А.Арутюняна.

Образы полотен Александра Григорьевича, если их собрать в перцептуальную галерею музыкальных картин, представляются совокупностью художественных эталонов, своеобразной декларацией художника, мысль и чувства которого устремлены к Истине — той, которая обобщает и жизненные реалии, и возвышенную, еще не доступную человечеству цель, имя которой — Духовное Совершенство.

В любом произведении А.Арутюняна всегда есть порыв, эмоциональный всплеск — проявление той формы музыкального дарования, которое часто считают стихийным творческим началом. Действительно, слушая музыку композитора, кажется, что она родилась в момент вдохновения, спонтанно и неожиданно для творческой души, когда "рука к перу, перо к бумаге, — мгновенье, и ..."

Наверное, именно так много раз и случалось. Автор статьи умышленно, из соображений корректности ни разу не задал Александру Григорьевичу вопрос о побудительном творческом импульсе — ведь это святая святых, тайна, в которую вторгаться не следует, а разгадать ее вряд ли кто-нибудь сумеет, да и смеет ли? А, может быть, эта тайна — вообще из разряда тех, которые и должны оставаться неразгаданными, поскольку и сама Музыка, в своей сущности, до конца непознаваема.

ВАРДАНЯН СИЛЬВА

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ВОСПИТАНИЯ В УСЛОВИЯХ
ТРАНСФОРМИРУЮЩЕГОСЯ ОБЩЕСТВА**

Время, человек, общество, их взаимодействие и противоречия. Что неизменно, что исчезает во времени?

Различные общественные формации, социальные слои, их соотношения, уровень цивилизации, форма власти — все претерпевает изменения. Неизменным, как высший эталон соизмерения с внутренним миром, остается лишь самое трепетное и нежное — духовный мир человека и Вселенская гармония.

Мировые процессы трансформации и глобализации не новы по сути и, несомненно, особое место занимают здесь, наряду со множеством сложнейших задач, проблемы образования и воспитания.

В современном мире существует некий объем знаний, в равной степени необходимый всем народам, но здесь мы сталкиваемся с различным уровнем развития и вообще, и в системе образования в частности, а потому на первый план выступает проблема выбора наиболее эффективных способов реформации этой системы. Здесь, думается, расширение и углубление сферы эстетического воспитания необходимо и, несомненно, окажет свое положительное воздействие на все другие сферы образования и воспитания.

В рассматриваемых вопросах, пожалуй, разумнее сосредоточиться на *музыкальном воспитании*, т.е. сфере реально близкой и практически осязаемой.

Реформация общества и поиски новых путей — это не проторенная дорога, особенно при ломке традиционных и непререкаемых условий, и потому важно суметь найти точки соприкосновения в сочетании традиций и новых идей. В данном случае, т.е. конкретно на нашем национальном при-

мере, это, конечно же, богатейшие достижения культуры прошлого и сочетание интересного, прогрессивного, хотя порой и с негативными издержками, периода переустройства общества.

Философы современности, анализируя изменившиеся отношения в обществе, выдвигают на первый план следующие проблемы:

□ проблема общения, как неотъемлемый атрибут существования человека;

□ проблема коммуникации, как в узком понятии — между людьми, так и широком — между государствами.

Роль и значение музыкального воспитания в решении всех этих проблем, казалось бы, не могли вызывать сомнений и споров, однако настоящее положение вещей приводит к глубокой обеспокоенности и наводит на раздумья, которые несомненно, рождают мысли, идеи, предложения. Степень влияния музыки на формирование человека, разумеется, велика. Возникает вопрос — всегда ли мы владем ситуацией, направляем, диктуем или хотя бы выбираем из многообразного, порой достаточно спорного потока необходимую музыкальную информацию? Удельный вес музыки в общем потоке информации громаден, разнообразен, вездесущ, и все это, чаще, вне участия наших пожеланий.

Как использовать его, обратить нежелательное в русло соответствия принципам эстетического и гуманного? Вот вопросы для размышления. Решение их, как нам думается, даст свои интересные положительные результаты.

Неоспоримы отражение и влияние всего этого на процесс формирования современного человека, на процесс его существования на всех этапах жизни и на саму систему воспитания. А посему, в наше, и без того сложное время — время перемен, зарождений и становлений, мы ставим перед собой вопросы:

□ Что мы представляем в итоге воспитания?

□ Каков он — человек создаваемого нового общества?

□ Каково оно — общество нового человека, какова его

идеология, насколько вберет оно в себя общечеловеческих ценностей?

Являясь непосредственными соучастниками, проводниками из прошлого, через настоящее, в будущее, мы невольно выступаем в сложной роли, имея перед собой громадное количество целей, задач и вопросов:

- Что взять из прошлого?
- Что из многого важнее всего?
- Как оценить достойное?

И еще:

- Как преподнести, научить?

Хорошее, емкое слово — *образование*, в аспекте воспитания воплощающее в себя образование человеческой личности, при конкретном подходе — обучение: начальное, среднее, высшее. Вот именно на этом аспекте хотелось бы несколько заострить наше с вами внимание.

Скажем честно, современная система образования еще достаточно не сформировалась, и порой, исходя из желания углубить интеллектуальные стороны развития, что, несомненно, немаловажно, умаляется значение и место гуманитарной стороны воспитания, и в частности — *роль музыкального воспитания*.

Суть проблемы заключается в следующем: верно и достаточно глубоко ли в программе школы разработаны вопросы музыки? Реальное положение вещей дает повод думать, что ущемленное, находящееся в разряде второстепенных предметов преподавание музыки и пения, в конечном итоге, создает предпосылки для формирования поколения с несомненно отрицательным, ущербным восприятием мира, а следовательно, переносящим данное состояние в трудовую и социальную сферу развития общества.

Современная общеобразовательная школа оставляет в сетке расписания минимальное количество часов для уроков музыки и пения, причем только в начальных классах, плюс к тому — условия программы и реальные условия школы не всегда находятся в желаемом соответствии.

Как известно, детская психология в данном возрасте предполагает расположенность к игре, желание выразить себя в ней, живое эмоциональное восприятие и отражение. Что же, при всем желании, может успеть учитель: научить петь, дать возможность послушать, рассказать, научить осмысливать музыкально-звуковую сферу, опросить?

Как возможно все это охватить при настоящем положении вещей? Даже если в гонке за мировым прогрессом мы предельно рационализируем наш подход к воспитанию и образованию, нельзя все упрощать до примитивных схем. Это музыка! Да простят нас преподаватели остальных предметов, но это — разговор с Богом, еще детский, еще начало общения, но, если подключается душа — уже не рутина каждодневности земного. Может быть, не надо изобретать велосипед в виде разнообразных, кстати, мало используемых, учебников с фантастическими приемами и методами, порой малопонятными даже самим учителям? Не отвлекает ли это от истинных целей и задач?

Не мудрствование, не изменение методы ради изменения, а глубокое изучение на основе многовекового опыта в истории музыкального образования, гуманизация и опора на эмоциональную сферу должны быть в основе эстетического воспитания. Существующая схема урока — подача материала и опрос — на уроке пения и музыки неприемлема. Более гибкой формой представляется — преподнесение, эмоциональное восприятие и эмоционально-творческое воспроизведение материала. Педагогическая, профессиональная гибкость на всех этапах работы предполагает: отбор материала для изучения — здесь должен быть большой объем и многообразие из всех времен, жанров, стилей; процесс урока — без закостенелой схемы, без менторских наставлений; воспитание вкуса — убедительное, убеждающее, основанное на гуманитарных общечеловеческих ценностях и высокой идеологии.

Только разговор от сердца к сердцу, разговор по душам уместен и приемлем в данной сфере воспитания. Отклонившись в сторону рационализма, практицизма, мы получили страшный результат — превалирующую, устрашающую мас-

су бездушных, жестоких и жестких, расчетливых и циничных людей.

И еще об одном хотелось бы сказать. Что есть общество? Это умение жить вместе, общими интересами, целями, согласуясь в решении больших и малых вопросов.

Что же мы имеем в реальности? Почему нашу маленькую республику раздражают разногласия? Почему мы ссоримся и, еще более того, упаси Бог, не признаем никаких авторитетов?

А может быть, мы просто мало в детстве, начиная с детского сада, поем в хоре? Здесь мы вновь обратимся к истории, к колыбели демократии — Древней Греции. Это позволит нам выделить обоснование актуальности исследования традиций и возможностей музыкального образования и, в частности, хорового искусства и пения, как продукта культур, для влияния на современные общественные процессы и общество вообще, и совершенствования музыкального образования, как части современной культуры.

Классический эллинский курс образования, как известно, состоял из геометрии, риторики, астрономии и музыки. Проблема места человека в обществе рассматривалась в аспекте участия в общественных процессах, в аспекте культуры общения. Именно эти понятия прослеживаются в связи между гражданским самосознанием и системой образования древних греков, поскольку считалось, что "не умеющий петь в хоре" — это не умеющий общаться, необразованный человек.

В музыкальной культуре наиболее зримо и практически это проявляется в хоровом искусстве, как наиболее демократичной форме музыкальной культуры, не только и не столько как коллективном действии, а еще точнее — в характере и форме отношений и взаимоотношений участников — от прав и интересов отдельной личности до всеобщего благозвучия (а в переносе на общество — благосостояния), основанного на этом этапе.

Если проследить процесс хорового пения на всех этапах, то можно отметить, что это процесс, в котором каждый ощущает свою сопричастность и сотрудничество, у каждого дей-

ствуует осознанный подход к делу, от которого зависит и его личный успех, и успех всех, что в то же время формирует и ответственность, т.е. идет практическое осознание единства индивидуального и коллективного. А чувства, сформированные на уровне эмоций, более устойчиво формируют помыслы. Смысловое же содержание исполняемых произведений влияет на настроение, а главное — на достижение гармонии (в данном смысле — ансамбля, единения) при исполнении и, следовательно, создает предпосылки для формирования единого мира в обществе, состоящего при этом из индивидуальных с разными интересами и функциями.

Из всего вышесказанного можно сделать заключение:

□ Музыкальное воспитание, как основная часть эстетического, одно из главнейших составляющих процессов в обществе, на любом из этапов его развития;

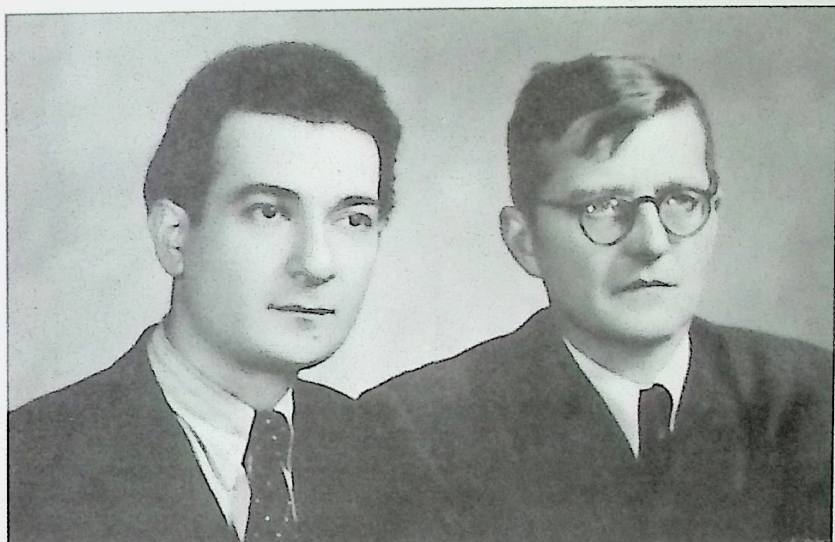
□ Неоспоримы и первостепенны необходимость и значимость развития хорового искусства;

□ Методические подходы в процессе общего эстетического воспитания и музыкального воспитания, в частности, следует реформировать, исходя из принципов гуманизации, насыщая эмоционально-творческую сферу воздействия.

1. *Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности: пер. с англ. и франц., М.: "Прогресс", 1990.*
2. *Немировский А.И. История древнего мира. Античность. М.: ВЛАДОС, 2000.*
3. *Философия XX века (рук. авт. кол. — Добрынина В.Н.), М.: ЦИНО общества "Знание" России, 1997.*
4. *Ясперс К. Смысл и назначение истории: пер. с нем, М.: "Политиздат", 1991.*



Զախից՝ Է. Միրզոյան, Ղ. Սարյան, Ա. Բարաջանյան, Դ. Շոտակովիչ,
Ա. Խուրոյան, Գ. Արմենյան (1963թ.)



Ղ. Սարյանն իր ուսուցիչ Դ. Շոստակովիչի հետ (1948թ.)



Չախից՝ Ղ. Սարյան, Ալ. Հարությունյան, Է. Միրզոյան,
Օ. Փարազանյան, Ա. Բարազանյան (1970թ.)



Չախից նստած են՝ Ա. Սարյան, Քս. Խուրդյան, Ի. Օդեմովա, Հ. Միրզոյան, Ն. Միկոյան, կանգնած են՝ Ղ. Սարյան, Ա. Բարսեղյան, Այ. Հարությունյան, Է. Միրզոյան, Ա. Խուրդյան (1981թ.)



Գյումրիի պատվավոր քաղաքացու շնորհումը կոմպոզիտորներ
Է. Միրզոյանին և Ալ. Հարությունյանին
ձախից՝ քաղաքապետ Վ. Գուկասյան



Գյումրիի պետական կամերային նվագախումբը,
գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր Ս. Ադամյան



Չախից՝ Ս. Սարաջյան, Կ. Ավդալյան, Է. Միրզոյան,
Հ. Կիրակոսյան, Ալ. Հարությունյան, Ն. Ավետիսյան, Դ. Ղազարյան



Չախից՝ ԵՊԿ ռեկտոր Ս. Սարաջյան, Հ. Ղազարյան,
ԵՊԿ ԳՄ տնօրեն Կ. Ավդալյան



Չախից՝ Ի. Տիգրանովա, Ս. Վարդանյան, Է. Միրզոյան, Ն. Ավետիսյան,
Ալ. Հարությունյան, Վ. Աղանյան, Ջ. Ավետիսյան, Ռ. Աղայան



Ֆուցահանդեսի բացման արարողության ժամանակ,
ձախից՝ Ն. Ավետիսյան, Կ. Ջաղացպանյան, Հ. Միրզոյան,
Ալ. Հարությունյան, Յ. Մխիթարյան



Չախից՝ Ն. Եղոյան, Ն. Ավետիսյան, Ռ. Սմբատյան,
Է. Միրզոյան, Վ. Աղամյան, Ջ. Ավետիսյան



Չախից՝ Մ. Կարապետյան, Վ. Վարդանյան, Ն. Հայրապետյան,
Ս. Ավետիսյան, Կ. Ավդալյան, Դ. Լազարյան, Ա. Մանվելյան,
Ն. Եղոյան, Ե. Վարոսյան, Հ. Ստեփանյան

ՍՄԲԱՏՅԱՆ ՌՈՒԲԵՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ «ՀԶՈՐ ԽՍՐԱԿԻ» ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԶՈՒԹԱԿԻ ԿՈՆՑԵՐՏԱՅԻՆ ՊԻԵՍՆԵՐԸ

Զուբակի կոնցերտային պիեսների ժանրի զարգացմանը մեծապես նպաստեց 20-րդ դարի 30-40-ականների սկզբին Երևանի Պետական կոնսերվատորիայում Վարդգես Տալանի ստեղծագործական դասարանում սովորող կոմպոզիտորների հնգյակը: Հետպատերազմյան տարիներին նրանց ուղարկեցին Մոսկվա՝ «Հայաստանի Մշակույթի տան» ստուդիայում և երաժշտական այլ կրթօջախներում կատարելագործվելու համար: Մոսկվայում ստացած մասնագիտական պատրաստվածությունը, շփումն անվանի երաժիշտների և կոմպոզիտորների, այդ թվում՝ Բ.Շոստակովիչի, Ա.Խաչատրյանի և այլոց հետ, խթանեցին նրանց ստեղծագործական ակտիվությունը: Վերոնշյալի շնորհիվ է նաև, որ Ալ.Հարությունյանը, Է.Միրզոյանը, Ղ.Սարյանը, Ա.Բաբաջանյանը և Ա.Խուրդյանը, ըստ էության, պատմական նշանակությամբ կարևոր դեր կատարեցին ազգային մշակույթի զարգացման գործում՝ նոր ուղիներ բացելով հայկական երաժշտական արվեստում:

Հենց Մոսկվայի «Հայաստանի Մշակույթի տան» ստուդիայում եղած տարիներին Ալեքսանդր Հարությունյանը գրեց իր հայտնի «Պարը»՝ ջութակի և դաշնամուրի համար: Ալ.Հարությունյանն իր հուշերում գրում է. «1947 թվականը նոր ստեղծագործական մտահղացումների սկիզբ դրեց: Կոմիտասի անվան կվարտետի գործունեությունը լարային կվարտետի ստեղծման միտք առաջացրեց: Ինձ հետ միաժամանակ կվարտետների ստեղծման ուղղությամբ աշխատում էին իմ կոմպոզիտոր ընկերները: Լայն ճանաչման արժանացավ Էդվարդ Միրզոյանի կվարտետը՝ «Թեմա վարիացիաներով» (1):

Կվարտետի ստեղծմանը գրեթե զուգընթաց Ալ.Հարությունյանն անդրադառնում է կոնցերտային պիեսի ժանրին: Գործիքի ընտրությունը կապված էր հայտնի ջութակահար Ավետ Գաբրիելյան

անճնավորության հետ, ով կարևոր ազդակ հանդիսացավ ջութակի բազմաթիվ ստեղծագործությունների կերտման գործում: Ներկայացնում են հեղինակի հուշերը՝ «Ալեքսանդր Հարությունյան» գրքից. «Մեր մոսկովյան հանրակացարանում առանձին սենյակում իր մոր հետ ապրում էր հիանալի երաժիշտ, Կոմիտասի անվան կվարտետի առաջին ջութակահար Ավետ Գաբրիելյանը: Նա հաճախ էր հանդես գալիս մենահամերգներով «Հայաստանի Մշակույթի տան» դահլիճում: Մի անգամ նա դիմեց ինձ ջութակի համար կոնցերտային պիես գրելու առաջարկությամբ, որը և լավ խթան հանդիսացավ ջութակի և դաշնամուրի համար իմ «Պարի» ստեղծմանը: Երբ մենք սկսեցինք փորձել Ավետ Կարպովիչի հետ՝ նա իր գոհունակությունը հայտնեց, որ ես ստույգ էի զգացել ջութակի բնությունը: «Պարի» առաջին կատարումը կայացավ Մշակույթի տան դահլիճում: Ավետ Կարպովիչին նվագակցելիս ես շատ հուզված էի: «Պարը» մտավ Ա.Գաբրիելյանի կատարողական երկացանկը: Այն կատարել են նաև Հակոբ Վարդանյանը, Ջոյա Պետրոսյանը, Վիլլի Մոկացյանը, Ռուբեն Ահարոնյանը և բազմաթիվ այլ ջութակահարներ» (2):

Ալ.Հարությունյանը ստեղծել է բազմաթիվ նշանավոր ստեղծագործություններ, որոնցից հիշարժան են հատկապես «Մայաթ-Նոփա» օպերան, «Հայրենիքի մասին» կանտատը, սիմֆոնիան, սիմֆոնիետը, համաշխարհային ճանաչում ստացած շեփորի կոնցերտը, ինչպես նաև՝ սիմֆոնիկ, խմբերգային, կամերային-նվագարանային, վոկալ երաժշտության մեծ թվով ստեղծագործություններ:

Ջութակի երաժշտությանն Ալ.Հարությունյանն անդրադարձել է և 60-ականներին: Մեջբերում են հեղինակի հուշերից. «1969 թվականի ուշագրավ իրադարձությունների շարքում առանձնակի տեղ գրավեցին Կոմիտասի և Հովհաննես Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հանդիսությունները: Կոմիտասյան հոբելյանի օրերին Երևանի Օպերայի և Բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում կայացած հանդիսավոր նիստից հետո տրվեց մեծ տոնական համերգ: Այնտեղ հիանալի ելույթ ունեցավ Հեռուստառադիոպետկոմի ջութակահարների անսամբլը Գևորգ Աճեմյանի ղեկավարությամբ՝ կատարելով հատկապես իրենց համար ստեղծված և հոբելյանին նվիրված իմ «Չոն Կոմիտասին» պրելյուդը: Դա այդ հիանալի կոլեկտիվի հետ իմ ստեղծագործական համագործակցության միակ դեպքը չէ: 1967 թվականին ես նրանց համար

գրել են «Տոնական» փոքրիկ նախերգանքը, որը մտավ անսամբի երկացանկի մեջ: Ինձ միշտ գրավում էր Գ.Աճեմյանի սիրով աճեցրած կոլեկտիվի՝ ժանրի առանձնահատկությունների բացառիկ ստույգ զգացողությունը» (3):

Զութակի երաժշտության ստեղծման ուղղությամբ նրա հետաքրքրությունը շարունակվում է և հետագա տարիներին: Ստեղծագործական և ընկերական շփումները, համատեղ շրջագայությունները, ելույթներն անվանի հայ ջութակահարներ Էդվարդ Թադևոսյանի և Ռուբեն Սհարոնյանի հետ խթանեցին Էդ.Թադևոսյանին նվիրված՝ ջութակի և դաշնամուրի համար «Սոնատ-պոեմի» (1985թ.), և Ռ.Սհարոնյանին նվիրված՝ ջութակի և լարային նվագախմբի համար կոնցերտի (1988թ.) ստեղծումը: Կոնցերտն ունի «Հայաստան-88» ենթավերնագիրը և ստեղծվել է Հայաստանում տեղի ունեցած ահավոր երկրաշարժի տպավորության տակ:

Այդ ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրում դրսևորվում են հեղինակի գեղարվեստական անհատականության առանձնահատկությունները, որոնք լիովին արտահայտվեցին նրա ստեղծագործության դեռևս վաղ շրջանում՝ 1947 թվականին գրված «Պար» պիեսում:

«Պարում» արտահայտման անմիջականությունը և պարային շարժման նրբագեղությունը ներդրված են այդ բարդ եռամաս ձևում գրված ստեղծագործության ամենասկզբից: Եռանդուն բարձր տրամադրությունը, երաժշտական նյութի զարգացման ընթացքում թեմատիկ համադրումների հուզիչ նրբաճաշակությունը պիեսի բնույթի հաստատման հիմքը դարձան: Վառ կերպարայնության ստեղծմանը մեծապես օժանդակում է դաշնամուրի նվագամասը, որը կառուցված է թեմատիկ նյութի տարրերի վրա և համադրվում է ջութակի նվագամասի հետ տարբեր պոլիֆոնիկ կոմբինացիաներում ու վերափոխումներում: Իմիտացիաների կրկնակի կոնտրապուոկտի օգտագործումն ակտիվացնում է երաժշտական հենքը լադատոնալ, պոլիմետրիկ և պոլիռիթմիկ համադրումների միջոցով: Երկու նվագարանի հավասարապես զարգացած նվագամասերը հիմք են տալիս խոսելու զուգանվագի մասին, որի ընթացքում ջութակը և դաշնամուրը ձուլվում են կոնցերտային վիրտուոզային հնչողության մեջ: Այդ ստեղծագործությունը, գեղարվեստական բարձր արժանիքների շնորհիվ, իր ստեղծման օրից չի իջնում համերգային բեմահարթակներից: «Պարը» կատարում են ոչ միայն հայ, այլև՝ արտասահմանյան ջութակահարները:

Չուֆակի համերգային վիրտուոզային տիպի պիեսների զարգացման գործընթացում նշանակալի դեր է կատարել Էդվարդ Միրզոյանը: Նա սիմֆոնիայի, մի շարք սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների, կանտատների՝ «Տոնական», «Սովետական Հայաստան», «Կանտատ Լենինի մասին», խմբերգերի՝ «Հայրենիքն է կանչում», «Երգ խաղաղության մասին» հեղինակն է: Նրա գրչին են պատկանում կվարտետը, քավջութակի և դաշնամուրի սոնատը, դաշնամուրային պիեսներ, կինոերաժշտություն, երգեր, ռոմանսներ և այլ ստեղծագործություններ:

Է.Միրզոյանի հետաքրքրությունը դեպի լարային գործիքների հնչողությունը դրսևորվել է դեռևս Երևանի կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին, որտեղ կոմպոզիցիայի դասարանում իր դասատու Վ.Տալլանի հանձնարարությամբ գրել է Սոնատ՝ ջութակի և դաշնամուրի համար (1939թ.), և հետո, 1940 թվականին՝ «Allegro»՝ լարային կվարտետի համար: Այնուհետև Մոսկվայում, Գ.Լիտինսկու դասարանում ուսանելու տարիներին, նա ստեղծել է իր նշանավոր ստեղծագործությունը՝ Լարային կվարտետը (1947թ.), որից հետո էլ՝ լայն ճանաչում ստացած «Անընդհատ շարժում» ջութակի պիեսը (1954թ.): Կոմպոզիտորը ներկայացրեց այդ նույն պիեսը, քայց արդեն ավելացրած դանդաղ մասով՝ «Ինտրոդուկցիա և Պերպետուում մորիլե»՝ ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1957թ.), ինչպես նաև՝ կլավիրը: Այդ ծավալուն «գործիքային շարքը» պսակում է նշանավոր Միմֆոնիան՝ լարայինների և լիտավրների համար (1962թ.):

«Անընդհատ շարժման» ստեղծման պատմությունը կապված է երկու հայ ջութակահարների՝ Կարեն Կոստանյանի և Հակոբ Վարդանյանի հետ. հենց նրանց հետ հանդիպման շնորհիվ ստեղծվեց ջութակի այդ պիեսը, որն արժանացավ կատարողների և ունկնդիրների լայն ճանաչմանը և սիրուն: Հեղինակի խոսքով՝ «Տարիների ընթացքում իմ մեջ ծավալուն ներածական պիեսի՝ «Ինտրոդուկցիայի» ծրագիր հղացավ, որից հետո, վառ հակադրության սկզբունքով, պետք է ներկայանար «Անընդհատ շարժումը»: Հետաքրքիր է, որ այդ յուրատեսակ երկմաս շարքի առաջին պիեսը ես մտադրվեցի գրել և շարադրեցի երկրորդից շատ ավելի ուշ՝ 1957 թվականին, կարծես «Անընդհատ շարժման» նյութը ծնվում է «Ինտրոդուկցիայում»» (4): Այդ ստեղծագործությունը նվիրված է Հակոբ Վարդանյանին, ով էլ հենց դրա առաջին կատարողն է:

Ինչպես հայտնի է՝ «Moto perpetuo»-ն և «Perpetuum mobile»-ն շարժուն կոնցերտային վիրտուոզային պիեսների ժանրային տարբերակ են: Ջութակի համար գրված հայկական երաժշտության պատմության մեջ Էդվարդ Միրզոյանի «Ինտրոդուկցիան» և «Անընդհատ շարժումը» դարձան չափորոշիչներ՝ փայլուն, նորարարական, որովհետև մեզանում դրանցից է սկսվում պատմականորեն ձևավորված եվրոպական մշակութային ավանդույթների յուրացման նոր օղակը: Դա հայ կոմպոզիտորի առաջին «Perpetuum mobile»-ն է, որը հիմք դրեց նման ստեղծագործությունների կերտմանը հետագայում:

Ազգային պարային ռիթմահնտոնացիայի և լադահարմոնիկ միջոցների վրա հիմնվելը դարձավ «Ինտրոդուկցիայի» և «Անընդհատ շարժման» հիմքը: Ի տարբերություն նախորդների փորձի՝ հեղինակը դրանցում կիրառել է մի շարք նորարարություններ՝ այդ ստեղծագործությունների կոնցեպտուալ-դրամատիկ և ձևակառուցման խնդիրների հետ կապված. «Ինտրոդուկցիան» գրված է սոնատային ձևում, իսկ «Անընդհատ շարժումը»՝ բարդ եռմասանի ձևում:

«Անընդհատ շարժում» պիեսը ստեղծման օրից իրենով նշանավորեց ջութակի կոնցերտային պիեսների ժանրի զարգացման նոր շրջանի առաջացումը՝ բարձրացնելով որակապես ավելի բարձր չափանիշի ստեղծագործության ներժանրային իրադարձային գեղարվեստականության ըմբռնումը և բովանդակային տեսակետը: Այդ պիեսի ստեղծումից առաջ հեղինակը ստեղծագործական երկար ուղի էր անցել քնարական-պարային կերպարային համակարգի յուրացման ուղղությամբ: Է.Միրզոյանը բարդացրեց և զարգացրեց շարժուն, տեխնիկապես վիրտուոզային «Perpetuum mobile» պիեսի ժանրային տարբերակը՝ դրա դրամատիկ հենքի մեջ ներգրավելով միջնադարյան կաթոլիկական «Dies irae» սեկվենցիան, ինչը հաղորդեց ստեղծագործությանը ողբալի բնույթ և դրամատիկ հուզական թանձրացում: Երաժշտական սիմվոլիկայի օգտագործման շնորհիվ տեղի ունեցավ գաղափարակերպարային մտահղացման վերաշերտավորում, և «Ինտրոդուկցիա» ու «Անընդհատ շարժում» միկրոշարքը ստացավ հակադրության և հադթահարման հավերժ հորձանքի, կյանքի ու մահվան մշտական հակամարտության վերաբերյալ հեղինակի մտորումների դրսևորում: Այդպիսով՝ Է.Միրզոյանի ստեղծագործության մեջ բացահայտվե-

ցին աշխարհի և կեցության փիլիսոփայական իմաստավորման նոր եզրեր, որոնք, թեմատիկ ծրագրայնության վարպետորեն օգտագործման միջոցով, նպաստեցին կերպարային համակարգի հոգեբանական խտացմանը և կոնցերտային պիեսի ժանրի նորովի իմաստավորմանը: «Ինտրոդուկցիայի» ստեղծումից հետո, որով խորացավ ստեղծագործության բովանդակային, իմաստային տեսանկյունը, հեղինակն արդեն հայտնի դարձած «Անընդհատ շարժումը» վերանվանեց «Հավերժ շարժում»՝ հստակ նշելով այդ մտահղացման գաղափարը: Ստեղծագործությունն ունեցավ փայլուն հաջողություն կատարողների և ունկնդիրների շրջանում՝ վառ համերգայնության և հուզական արտահայտչականության բազմապիսի դրսևորումների շնորհիվ: «Ինտրոդուկցիան» և «Հավերժ շարժումը» կատարել են տարբեր տարիքի բազմաթիվ հայ ջութակահարներ՝ աշխարհի տարբեր երկրներում, ինչպես նաև՝ մի շարք արտասահմանյան կատարողներ:

XX դարի 60-ականներին ստեղծված ջութակի բազմաթիվ պիեսների շարքում առանձնակի տեղ է գրավում նշանավոր «Արիա և Տոկատա»՝ ջութակի և դաշնամուրի համար ստեղծագործությունը, որն ստեղծման օրից առաջացրեց մեծ հետաքրքրություն, և որի վերաբերյալ բազմաթիվ անդրադարձներ եղան մամուլում:

Նշանավոր հայ կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանը հեղինակ է Սիմֆոնիայի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված մի շարք ստեղծագործությունների: Դրանցից են՝ «Պոեմը», «Պատկերները», «Մերենադը», «Հայաստան պաննոն», «Պասակալիան», «Ֆանֆարները»: Նրա գրչին են պատկանում նաև երկու լարային կվարտետ, երկու սոնատ՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար, խմբերգեր, վոկալ, դաշնամուրային ստեղծագործություններ, կինոերաժշտություն և այլն:

Ղ.Սարյանն իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում կերտել է մոնումենտալ տրիպտիխ՝ ջութակի համար, «Արիա և Տոկատա» (1966թ.)՝ ջութակի և դաշնամուրի համար, Կոնցերտ (1972թ.)՝ ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ Ռուբեն Ահարոնյանին նվիրված: Ղ.Սարյանի վերջին ստեղծագործությունն է «Անդանտե և Պրեստոն» (1997թ.)՝ ջութակի և կամերային նվագախմբի համար՝ Էդվարդ Թադևոսյանին նվիրված: Այդ ստեղծագործություններում վառ դրսևորվեց հեղինակի ոճը՝ արտահայտու-

թյան զսպվածությունը և ազնվականությունը, հուզական սուր լարվածությունը՝ զգացմունքների արտահայտման մեջ:

Հետաքրքրական է ջութակային երրորդության առաջին ստեղծագործության՝ «Արիա և Տոկատայի» ճակատագիրը, որն ստեղծման առաջին տարիներին երաժշտագետների կողմից համարվում էր երկմաս սոնատ, իսկ հետագայում՝ երկու համերգային սիեսներից կազմված միկրոշարք: Ասվածի ապացույց կարող են ծառայել նաև կոմպոզիտորի արխիվից որոշ հրապարակումներ: Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության 6-րդ համագումարում, *կատարման անոտացիայում* Մ.Տեր-Սիմոնյանը գրում է. «Զութակի և դաշնամուրի սոնատն ավարտված է 1966 թվականին: Սոնատում չկա մասերի ընդունված հաջորդականությունը: Նա բաղկացած է երկու մասից՝ «Արիայից» և «Տոկատայից»: Նրանցում ներկայացված են երկու կոնտրաստային՝ իրար լրացնող կերպարային ոլորտներ, որոնց հակադրությունը ձևին դիմամիկություն և ավարտունություն է հաղորդում»: Նույն միտքը «Սովետական Հայաստան» թերթում (18.05.68թ. 158) շարունակում է Մ.Իգնատովյան: «Խորապես հայկականի և ժամանակակցի օրինակ է Դ.Սարյանի ջութակի և դաշնամուրի Սոնատը: Հեղինակը հեռանում է սոնատային սովորական շարքից: Երկու մասերը երկու կերպարային ոլորտներ են. մեկը՝ կառուցված լայն, ծորուն թեմայի զարգացմամբ՝ «Արիա», երկրորդը՝ կոշտ, սուր, դիմամիկ շարժման վրա՝ «Տոկատան»» (5): Արդեն 1970 թվականին Գ.Գյոդակյանը «Ստեղծագործական ուղին շարունակվում է» հոդվածում այդ ստեղծագործության մասին գրում է՝ դա շանվանելով սոնատ. «Այլ կողմից բացվեց կոմպոզիտորի տաղանդը նրա նոր, կամերային ստեղծագործությունում՝ երկմաս շարքում ջութակի և դաշնամուրի համար՝ «Արիա և Տոկատա»: Հին վարպետների ոգով զրբված «Արիայում» սահուն մեղեդին անվերջ է թվում՝ իր անսպառ շարժման մեջ: Նրանում կարծես լսվում է մարդկային ոգու խորքերը թափանցել հավակնող լարված մտքի զարկերակը: «Տոկատան» գրավում է իմպուլսիվ դիմամիզմով, սուր, «ծակող» ռիթմիկայով, զարգացման համընդգրկմամբ: Հնչյունային կերպարների ման ոլորտն այնքան էլ սովորական չէ Սարյանի համար: Արդյոք դա նրա ստեղծագործության մեջ նոր միտումների նախանմուշը չէ՞» (6):

ցին աշխարհի և կեցության փիլիսոփայական իմաստավորման նոր եզրեր, որոնք, թեմատիկ ծրագրայնության վարպետորեն օգտագործման միջոցով, նպաստեցին կերպարային համակարգի հոգեբանական խտացմանը և կոնցերտային պիեսի ժանրի նորովի իմաստավորմանը: «Ինտրոդուկցիայի» ստեղծումից հետո, որով խորացավ ստեղծագործության բովանդակային, իմաստային տեսանկյունը, հեղինակն արդեն հայտնի դարձած «Անընդհատ շարժումը» վերանվանեց «Հավերժ շարժում»՝ հստակ նշելով այդ մտահղացման գաղափարը: Ստեղծագործությունն ունեցավ փայլուն հաջողություն կատարողների և ունկնդիրների շրջանում՝ վառ համերգայնության և հուզական արտահայտչականության բազմապիսի դրսևորումների շնորհիվ: «Ինտրոդուկցիան» և «Հավերժ շարժումը» կատարել են տարբեր տարիքի բազմաթիվ հայ ջութակահարներ՝ աշխարհի տարբեր երկրներում, ինչպես նաև՝ մի շարք արտասահմանյան կատարողներ:

XX դարի 60-ականներին ստեղծված ջութակի բազմաթիվ պիեսների շարքում առանձնակի տեղ է գրավում նշանավոր «Արիա և Տոկատա»՝ ջութակի և դաշնամուրի համար ստեղծագործությունը, որն ստեղծման օրից առաջացրեց մեծ հետաքրքրություն, և որի վերաբերյալ բազմաթիվ անդրադարձներ եղան մամուլում:

Նշանավոր հայ կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանը հեղինակ է Միմֆոնիայի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված մի շարք ստեղծագործությունների: Դրանցից են՝ «Պոեմը», «Պատկերները», «Մերենադը», «Հայաստան պաննոն», «Պասակալիան», «Ֆանֆարները»: Նրա գրչին են պատկանում նաև երկու լարային կվարտետ, երկու սոնատ՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար, խմբերգեր, վոկալ, դաշնամուրային ստեղծագործություններ, կինոերաժշտություն և այլն:

Ղ.Սարյանն իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում կերտել է մոնումենտալ տրիպտիխ՝ ջութակի համար, «Արիա և Տոկատա» (1966թ.)՝ ջութակի և դաշնամուրի համար, Կոնցերտ (1972թ.)՝ ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ Ռուբեն Ահարոնյանին նվիրված: Ղ.Սարյանի վերջին ստեղծագործությունն է «Անդանտե և Պրեստոնո» (1997թ.)՝ ջութակի և կամերային նվագախմբի համար՝ Էդվարդ Թադևոսյանին նվիրված: Այդ ստեղծագործություններում վառ դրսևորվեց հեղինակի ոճը՝ արտահայտու-

թյան զսպվածությունը և ազնվականությունը, հուզական սուր լարվածությունը՝ զգացմունքների արտահայտման մեջ:

Հետաքրքրական է ջութակային երրորդության առաջին ստեղծագործության՝ «Արիա և Տոկատայի» ճակատագիրը, որն ստեղծման առաջին տարիներին երաժշտագետների կողմից համարվում էր երկմաս սոնատ, իսկ հետագայում՝ երկու համերգային պիեսներից կազմված միկրոշարք: Ասվածի ապացույց կարող են ծառայել նաև կոմպոզիտորի արխիվից որոշ հրապարակումներ: Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության 6-րդ համագումարում, *կատարման անոտացիայում* Մ.Տեր-Սիմոնյանը գրում է. «Զութակի և դաշնամուրի սոնատն ավարտված է 1966 թվականին: Սոնատում չկա մասերի ընդունված հաջորդականությունը: Նա բաղկացած է երկու մասից՝ «Արիայից» և «Տոկատայից»: Նրանցում ներկայացված են երկու կոնտրաստային՝ իրար լրացնող կերպարային ոլորտներ, որոնց հակադրությունը ձևին դիմամիկություն և ավարտունություն է հաղորդում»: Նույն միտքը «Սովետական Հայաստան» թերթում (18.05.68թ. 158) շարունակում է Մ.Իգնատովան: «Խորապես հայկականի և ժամանակակցի օրինակ է Ղ.Սարյանի ջութակի և դաշնամուրի Սոնատը: Հեղինակը հեռանում է սոնատային սովորական շարքից: Երկու մասերը երկու կերպարային ոլորտներ են. մեկը՝ կառուցված լայն, ծորուն թեմայի զարգացմամբ՝ «Արիա», երկրորդը՝ կոշտ, սուր, դիմամիկ շարժման վրա՝ «Տոկատան»» (5): Արդեն 1970 թվականին Գ.Գյոդակյանը «Ստեղծագործական ուղին շարունակվում է» հոդվածում այդ ստեղծագործության մասին գրում է՝ դա չանվանելով սոնատ. «Այլ կողմից բացվեց կոմպոզիտորի տաղանդը նրա նոր, կամերային ստեղծագործությունում՝ երկմաս շարքում ջութակի և դաշնամուրի համար՝ «Արիա և Տոկատա»: Հին վարպետների ոգով զրկված «Արիայում» սահուն մեղեդին անվերջ է թվում՝ իր անսպառ շարժման մեջ: Նրանում կարծես լսվում է մարդկային ոգու խորքերը թափանցել հավակնող լարված մտքի զարկերակը: «Տոկատան» գրավում է իմպուլսիվ դիմամիզմով, սուր, «ծակող» ռիթմիկայով, զարգացման համընդգրկմամբ: Հնչյունային կերպարների նման ոլորտն այնքան էլ սովորական չէ Սարյանի համար: Արդյոք դա նրա ստեղծագործության մեջ նոր միտումների նախանմուշը չէ՞» (6):

Հայտնի երաժշտագետի այդ հեռատես գուշակումը ստույգ եղավ, որովհետև «Արիա և Տոկատայից» հետո գրվեց Ջուբակի կոմպոզիտոր՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ, որի ֆինալը դարձավ գործիքավորված «Տոկատան»՝ նրա համար գրված կադենցիայով: Մ.Բերկոյի հողվածում նշվում է, որ «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոյի հետ գրեթե միաժամանակ հայտնվեց «Արիա և Տոկատան»՝ ջութակի և դաշնամուրի համար: Այդ ստեղծագործության մեջ հեղինակը հրաժարվում է «գեղանկարչությունից», որից առաջին պլան են դուրս գալիս նեոկլասիցիզմի գծերը: Մտորումների քնարականությունը, ինտելեկտուալ ոգեղենությունը, քնարական փափկությունը ոչ միայն «Արիայի», այլև նույնիսկ (որքան դրա հնարավորությունն ընձեռում է ձևը)՝ «Տոկատայի» զլխավոր առանձնահատկություններն են: Այդ շարքը Ջուբակի և նվագախմբի համար գրված կոմպոզիտորի անմիջական նախորդը դարձավ:

Ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները կապված են շարքի երաժշտական հիմքը ձևավորող կերպարային հուզական ոլորտի նպատակային բաշխման հետ: Չնայած լարդաինտոնացիոն կառուցվածքի ընդհանրություններին, և՛ «Արիային», և՛ «Տոկատային» բնորոշ մետրառիթմիկ որոշ դարձվածքների՝ դրանցից յուրաքանչյուրը կարող է դիտվել որպես առանձին ստեղծագործություն և կատարվել որպես ինքնուրույն պիես: Միևնույն ժամանակ՝ այդ մասերը կապված են ընդհանուր գաղափարով, որը միավորում է շարքը տրամաբանական հաջորդակալությամբ և գեղարվեստական ամբողջականության զարգացմամբ:

«Արիան» գրված է պարզ եռամաս ձևում, ինչը բնորոշ է նվագարանային արիայի ժանրում ստեղծված ստեղծագործությունների և նվագարանային տոնատային շարքի որոշ դանդաղ միջին մասերի համար: Մեղեդային գծի ազնվականությունը, երաժշտական ձևի խստությունը և ճշտվածությունը, որոնք հեղինակի ստեղծագործական հավատամքն են, հատկապես այդ գործում վառ կերպով դրսևորվեցին: Այդ ստեղծագործության ձևակերտման և զարգացման մեջ զգալի տեղ են գրավում թաքնված պոլիֆոնիայի, ենթաձայների, օստինդատոյի տարրերը, ինչպես նաև՝ օկտավներով շարժումը, ինչը «խոշորացում» է հնչողությունը, հաղորդում դրան ցայտունություն և իմաստալիություն: Կոմպոզիտորը փայլուն տի-

ըսպետում է ջութակի ակուստիկ կառուցվածքին՝ ստեղծելով գեղագիտական, ներդաշնակ հնչող օբերտոնային գունավորումներ տարբեր ռեգիստրներում, որոնք հարստացնում են ստեղծագործության ընդհանուր կոլորիտը:

Ի տարբերություն եռամաս «Արիայի»՝ «Տոկատան» գրված է սոնատային ալլեգրոյի ձևում, որը ճշտորեն համապատասխանում է կերպարայնության կոնֆլիկտային բնույթին, և որը հասունանում է երաժշտական նյութի դրամատիկ, էքսպրեսիվ ծավալմամբ ու ինտենսիվ զարգացմամբ: Գունագեղ ներդաշնակ ուղղահայացները հիմնված են կոմպոզիտորի լադատոնայական մտածողության վրա, որը դրսևորվում է մոնոտոնիկալ սկզբունքի կիրառման միջոցով:

Ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում Ղ.Մարյանը տեղափոխում է մետրիկ շեշտերը չափի հաճախակի փոփոխման և ոչ պարբերական շեշտերի միջոցով: Համապատասխան գեղարվեստական մարմնավորման համար օգտագործվում են խոշոր սպիկատո և մարտելատո շտրիխներ, ինչպես նաև՝ մանր ստտիյե: Այդ ստեղծագործությունը, որը գրվել էր Ջութակի կոնցերտից առաջ, մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց, ոչ միայն դարձավ հանրաճանաչ հայտնի ջութակահարների ծրագրերում, այլև մտավ ուսումնական երկացանկ:

Հայկական «Հնգյակի» ներկայացուցիչներից միայն Առնո Բաբաջանյանն էր, ով չդիմեց կոնցերտային պիեսների ժանրին: Սակայն սխալ կլիներ այստեղ չհիշատակել նրա Ջութակի կոնցերտը, ջութակի և դաշնամուրի համար գրված հայտնի Սոնատը, կամերային ստեղծագործությունները՝ դաշնամուրային տրիոն, թիվ 3 լարային կվարտետը, որոնք հսկայական ազդեցություն ունեցան ջութակի համերգային երկացանկի զարգացման և հարստացման ուղղությամբ:

Եվ, վերջապես՝ Ադամ Խուրոյանը, ով իր ստեղծագործության վերջին շրջանում գրեց ջութակի պիեսների շարքը՝ պատանեկության համար: Ադամ Խուրոյանը (1921-2000թ.թ.) սիմֆոնիաների, կվարտետների, տարբեր գործիքների համար սոնատների, թավջութակի կոնցերտի, վոկալ ստեղծագործությունների, ֆիլմերի և թատերական ներկայացումների համար գրված երաժշտության հեղինակ է: Ջութակի համար նա գրել է մի քանի ստեղծագործություն՝ Սոնատ '1 մենանվագ ջութակի համար (1980թ.)՝ Էդվարդ

Թաղևոսյանին նվիրված, ջութակի և դաշնամուրի համար գրված «Ալբոմ պատանեկության համար» պիեսների շարքը (1983թ.)՝ իր դուստր Մարինեին նվիրված, Սոնատ '2 մենանվագ ջութակի համար (1996թ.)՝ «Էդվարդ Թաղևոսյանի 50-ամյակին» նվիրված:

Կոմպոզիտորի մասին գրքում ներառված է նշանավոր երաժրշտագետ Արաքսի Սարյանի տված գնահատականը. «Առանց Ադամ Խուրոյանի՝ անկրկնելի անհատականության տեր արվեստագետի, հնարավոր չէ պատկերացնել ժամանակակից հայկական երաժշտությունը: Նրա յուրօրինակությունը բացատրվում է ոչ թե ավանդույթներից հեռանալով, այլ՝ դրանց բնական և օրգանական զարգացմամբ» (7): Այդ բնորոշումը լրիվ չափով համապատասխանում է «Ալբոմ պատանեկության համար» ծրագրային շարքին:

«Ալբոմը» բաղկացած է չորս համարից՝ «Արիա», «Հայաստանի սարերի պարը», «Նոկլոյուն», «Perpetuum mobile»: «Ալբոմ պատանեկության համար» շարքը ոգեշնչված է այն ներքին լույսով, որը կրում էր կոմպոզիտորը իր ստեղծագործության մեջ՝ ստեղծելով տարաբնույթ պիեսների շարք՝ դպրոցական տարիքի ջութակահարների համար: «Ալբոմի» առաջին կատարողը ջութակահար Արտաշես Մկրտչյանն էր: Ստեղծագործության միակ հրատարակությունը եղել է Ֆրանսիայում:

Նշանավոր հայ կոմպոզիտորների ջութակի կոնցերտային պիեսները հարստացրին համերգային երկացանկը բարձրարժեք երաժշտությամբ, նոր գաղափարներով՝ ազդակ դառնալով այդ ժանրում նոր ստեղծագործությունների կերտման համար:

1. Арутюнян Александр "Воспоминания", Ереван, 2000г., с. 29.

2. Там же, с. 30.

3. Там же, с. 71.

4. Будагян А. "Скрипач Акоп Вартамян", Ереван, 1998г., с. 26-27.

5. «Մովեստիկան Հայաստան» թերթ, 18.05.1968, ' 58:

6. Газета "Коммунист", № 30 (1091), 1970г.

7. Худоян Адам. "Воспоминания", Ереван 2001 г., с. 46-47.

МАТЕВОСЯН ЭВЕЛИНА

"МАСКАРАД": ОБРАЗЫ В ДРАМЕ И В МУЗЫКЕ

Искусство и наука XXI века выдвигают новаторские вопросы и сферы исследования, одной из которых является проблема взаимодействия литературы и музыки. На протяжении многих веков литература и музыка были взаимодополняющими и взаимозависимыми компонентами некоторых видов искусства, что особенно проявлялось в драматическом жанре. В этом плане следует отметить роль хора в древнегреческой драме, где хор бифункционально несет в себе музыкальное и драматическое начало. В современном искусстве одним из ярких примеров взаимосвязи литературы и музыки являются драма М.Лермонтова "Маскарад" (1834-1835гг.) и музыка к драме, написанная А.Хачатуряном (1939-1941гг.). Более века разделяет создание этих двух произведений, но сегодня невозможно представить "Маскарад" без музыки Хачатуряна. Загадка столь крепкой, незыблемой связи кроется в мудрости и величии классического искусства, не терпящего временных ограничений. Добавим к этому пылкость, юношескую страстность и уникальность творчества двух молодых талантов: М.Лермонтов писал "Маскарад" в 21 год, А.Хачатурян обратился к теме в 36 лет. "Маскарад" явился высшим проявлением драматического творчества Лермонтова, над которым он долго и скрупулезно работал, о чем свидетельствуют 9 редакций драмы. Музыка к драме, написанная Хачатуряном, стала вершиной творчества композитора в этом жанре.

Известно, что до Хачатуряна к теме "Маскарада" обращались многие русские композиторы, но именно в хачатуряновском варианте дан непревзойденный синтез драматического и музыкального искусства. По этому поводу Ал.Толстой после премьеры спектакля заметил, что "в этой музыке удивительно схвачена эпоха — Петербург и обреченность судь-

бы Нины Арбениной"¹. Сам же композитор объяснял свой успех тем, что он пытался по возможности глубже спрятать "свое" и полностью проникнуться эпохой, мировоззрением и трагедией жизни самого Лермонтова². (Тема не случайна для композитора, в 1954 году он напишет музыку к драме "Лермонтов", поставленной во МХАТе).

В центре драмы Лермонтова образы Нины и Евгения Арбенина. Поднимая проблему личности, ее неадекватности и отторженности, поэт возвышает своих героев над обществом, хотя судьбы героев раскрыты на широком и довольно активном фоне петербургской знати. Хачатурян сохраняет лермонтовскую традицию, также выдвигая на первый план темы двух главных героев — Нины и Арбенина. Тем не менее, это — новое толкование русского поэта, его тоски и одиночества. Композитор передает и лермонтовский взгляд на эпоху, ее проблемы и трагизм, и освещает проблему личности посредством гениального воплощения в музыке сюжетов и образов драмы. В результате, композитор "делит" музыку на два рода — это танцевальные и сугубо лиричные номера. Светская жизнь описана поэтом в игорном доме, на маскараде и на балу — всем этим картинам соответствует музыка в танцевальных жанрах: 4 вальса, мазурка и галоп, а также, в отдельных музыкальных темах Казарина и баронессы Штраль. Причем у Лермонтова нет описания или названия танцев. Музыка же Хачатуряна посредством танцевального жанра довольно самобытно, но в то же время — в сугубо лермонтовском видении передает образ светской жизни. Танцевальные номера искрятся, они переполнены роскошью, безудержным весельем, торжественностью, жизненной наполненностью. В этом плане выделяется живой и динамичный галоп, несущий в себе весь вихрь светского торжества, и намного более торжественная и в то же время капризная и кокетливая мазурка. Казалось бы, вся многоликость и разнохарактерность петербургского общества начала XIX века отражена здесь в этих веселых и импульсивных танцах, в насыщенном, блестящем звучании всего оркестра. Но и их пронизывает органически вырастающая из всей па-

литры звучания, но в то же время — контрастная им тема фатальности и трагедии, тема Арбенина, страдающего и размышляющего.

В ряду танцевальных номеров особое место занимает вальс на балу — это центр, стержень, ярко и пронзительно несущий основную драматическую нагрузку. В отличие от других танцев, он не просто подразумевается в драме, но о нем особо упоминается. Вернувшись с бала, Нина вспоминает:

*Как новый вальс хорош! В каком-то упоенье
Кружилась я быстрее — и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...³*

Так в словах Нины проявляется лермонтовская заданность вальса. Нина упоминает, что вальс новый и впервые сыгран на балу. Там же выявился новый аспект в чувствах Нины и Арбенина, а именно — в этом танце впервые отражаются тревога и обреченность. Вальс более полно, чем другие танцевальные номера, передает структуру и тектонику лермонтовского слога. Драма "Маскарад" написана вольным ямбом, что довольно ощутимо отражается именно здесь. Следуя запросам жанра, вальс написан в размере 3/4, но быстрый темп дает ощущение двухдольности с ударением на 2-а. Ямбическая структура, как двусложного размера с ударением на второй слог, проявляется также в том, что фразовое звено вальса состоит из двух тактов, со стремлением ко второму. Критики справедливо называют вальс "волшебным звеном" всей музыки "Маскарада", ибо он вобрал в себя все основные темы, фон и движущую силу всей драмы — лейтмотив браслета. Вальс величественен и торжественен, и в то же время в нем явно, трепетно, нежно и трогательно проступает тема надвигающейся трагической развязки.

Уже в словах Нины проявляется одна из основных особенностей вальса — это "чудное стремление". Хачатуряновский вальс стремителен, музыка завораживает неким вол-

шебством, чудом. В вальсе Хачатурян мастерски передал весь блеск, роскошь, богатство форм и красок петербургских балов. Но в то же время вальс навеивает Нине сомнения, тревожные мысли: *"И сердце сжалось; не то, чтобы печаль, Не то, чтоб радость..."* В вальсе проявляются первые предчувствия Нины, некая неизбежность, обреченность ее судьбы, подчеркнутая Лермонтовым. Таким образом, вальс более органически связывает тему общества с образами главных героев, о чем свидетельствует то, что мотивы вальса, интонационная родственность тем, их структурное построение проходят в Ноктюрне и романсе, которые непосредственно связаны с образом Нины.

В драме Лермонтова есть интересная закономерность — это единство образов Нины и Евгения Арбенина. Интересно, что на протяжении всей работы над "Маскарадом", а у драмы было 9 редакций, образ Арбенина оставался неизменным, тогда как образ Нины постоянно изменялся. В итоге, Лермонтов остановил свой выбор на том варианте, который наиболее полно дополнял и в совершенно новом свете раскрывал образ Арбенина. Поэт утверждает, что, несмотря на свою незащитность, Нина — цельная и чувственная натура. Это юное, чистое создание, еще неопороченное светом. В ином свете раскрыт Арбенин, в прошлом — игрок, шулер, на счету у которого многочисленные похождения, а ныне — личность могучей души и трагической судьбы, одинокая, непонятая и возвышенная над толпой. В Арбенине положительное начало раскрыто через образ Нины. В концепции Лермонтова, Нина и Арбенин — это единство противоположностей. Еще в самом начале драмы Арбенин замечает:

*Послушай... нас огной судьбы оковы
Связали навсегда... ошибкой, может быть;
Не мне и не тебе сугить...!*

Пожалуй, наиболее чутко и тонко это состояние выведено в музыке Ноктюрна. В драме есть несколько сцен диалогов Арбенина и Нины (в действии первом, после возвраще-

ния с "Маскарада", затем — на балу и в решающей сцене после бала), которые интересно отразились в Ноктюрне. Он несет в себе самые проникновенные и затаенные порывы душ героев, тревожность и динамизм драмы. Соло скрипки — это как бы душевные порывы Нины, ее печаль и предчувствия. В драме Нина случайно бросает фразу: "Мне что-то скучно, грустно, конечно, ждет меня беда"³. В движении темы соло скрипки вверх по спирали чувствуется некая просветленность, маленькая крупица надежды, ей противостоит иное звучание духовых инструментов — передающих настроение Арбенина. Здесь практически отсутствуют светлые тона, музыка несет в себе мучительные размышления, искания и сомнения героя. Ноктюрн своеобразно передает взаимоотношения Нины и Арбенина: иногда они во всем согласны, и движение соло скрипки и оркестра идет в одном русле, иногда они спорят, причем Нина — струнные — это более выпуклый образ, но она уступчива и покорна, тогда как Арбенин — духовые — приземлен, настойчив и целеустремлен. И все же "диалог" разных оркестровых групп при всем своем противостоянии и контрастности выливается в единое звучание всего оркестра, подчеркивающее общность судеб и образов Нины и Арбенина.

Ноктюрн, вслед за вальсом, подчеркивает тему обреченности судьбы Нины, фатализма и безысходности, напрямую связанных с лейтмотивом *браслета*. Браслет — это лишь повод, но он неизбежен. Именно тема браслета дает экспозицию эмоционального настроения произведения, динамику развития драмы, ей подчинены все остальные части сюиты. Структура темы браслета — это надломленный круг, которая, трансформируясь, проникает в строение музыкальных мотивов других номеров. Это встречается в Ноктюрне; возможно, это размышления, сомнения, душевные муки героев, в которых еще теплится надежда. Но в вальсе мотивы движения по кругу — это скорее выпрямляющаяся, даже лопнувшая спираль напряжения.

Тема неизбежности и обреченности доминирует и в романсе Нины, который представляет собой не просто связь, а

сплав образов двух главных героев, один из которых высказывает мысли другого. Чувства и эмоции накалены до предела: именно после романса Арбенин окончательно принимает решение. Лермонтов выделяет романс из всей структуры драмы, во-первых, предельной насыщенностью, чувственностью, а во-вторых, ритмическим построением.

Интересно, что Лермонтов приписывает исполнение романса Нине, хотя он передает настроения страдальца-мужчины. В романсе взаимосвязь двух образов достигает высшего состояния. О том, что здесь сконцентрированы переживания самого Арбенина, свидетельствуют строчки и смысловые фразы романса, которые проскальзывают в речи Арбенина. Так, второй куплет романса передает довольно сложные чувства Арбенина, которые проявляются также в его последнем монологе. В романсе поется: *"И что ж? я рад, что он не может \ \ Тебя любить, как я люблю"*⁶. В монологе фигурирует та же мысль: *"Ведь я ее любил, я б небесам и раю \ \ Одной слезы ее, — когда бы мог, \ \ Не уступил..."*⁷. В третьем куплете романса есть строчка: *"И целый аг в груди мой"*⁸. Эта строчка несколько раз повторяется в речи Арбенина. Герой восклицает: *"А за что ж \ \ Тебя любить — за толь, что целый аг мне в грудь ты бросила?"*⁹ — или же: *"О, в этот миг к нему не подходи: \ \ Смерть у него в руках — и аг в его груди"*¹⁰. Именно таким образом тревожный лиризм романса обобщает образ Арбенина и далее восходит к личной драме самого Лермонтова, здесь легко прослеживается история любви поэта, светлой и глубоко несчастной.

Романс — единственный из музыкальных номеров сюиты, написанный специально для текста драмы. В драме романс написан четырехстопным ямбом, с довольно четко прочерченной силлабической структурой. Это отражается в музыке размером 4\4, а также тем, что фразовое звено начинается с затакта, чтобы выделить второй, а в такте — первый, ямбический слог. Музыка романса пронизана трогательной лиричностью, нежностью, в ней подчеркнута трагическая интонация. Хачатурян тонко передает замысел Лермонтова, настроения героев, их предчувствий и обреченности посредством

вом сольных *проведений* на фоне оркестрового сопровождения, где, как и в Ноктюрне, тема проходит в двух разных оркестровых группах. Светлая печаль у соло скрипки сменяется звучанием гобоя, что усугубляет настроение трагизма и безысходности. В романсе драматический накал расширен до предела и словно обретает вселенский характер, что наиболее ощутимо в финальной части композиции в Хорале.

Хорал является фоном картины, в которой отпевают Ни ну и дана душевная опустошенность, а затем и сумасшествие Арбенина. Заданность Хорала дана в самой драме, это лермонтовские скорбь и фатализм, высшее торжество над суетой бытия.

Таковы основные образы драмы Лермонтова "Маскарад", нашедшие свое гениальное воплощение в музыке Хачатуряна. Обретя свое второе рождение спустя столетие в хачатуряновской сюите, герои Лермонтова прочно вошли в историю русской драмы, тем самым подчеркнув незыблемость и вечность классического искусства.

1. Арам Хачатурян. *Страницы жизни и творчества. Из бесед с Г.М.Шнейерсоном.* М., "Сов. композитор", 1982, с. 130.
2. Там же, с. 130.
3. Лермонтов М.Ю. *Маскарад. Собр. сочинений.* М., "Худ. лит.", 1976, том 3, с. 92.
4. Там же, с. 33.
5. Там же, с. 89.
6. Там же, с. 87.
7. Там же, с. 113.
8. Там же, с. 87.
9. Там же, с. 96.
10. Там же, с. 97.

ДЖАГАЦПАНЯН КАРИНЕ

ОСОБЕННОСТИ РИТМОДВИЖЕНИЙ
МУЗЫКИ ПЕРВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ
АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Пожалуй, большую часть своей творческой деятельности посвятила вопросам *ритма*. Эта та область музыки, которая всегда актуальна — хотя бы потому, что касается одновременно проблем разных видов искусства — музыки, поэзии и живописи, скульптуры и архитектуры. Углубляясь в одну из этих сфер, можно в какой-то степени пролить свет и на другие области искусства.

Ритм как явление пронизывает всю сущность жизни, он одновременно существует и в нас (ритм пульса, шага, движений тела), и вне нас (ритм жизненных ситуаций, перемен, природных шумов и перевоплощений). Если попробовать всеобъемлюще охарактеризовать понятие "ритм", то, по-видимому, прежде всего нужно будет отметить, что это своеобразная система соотношений чувственно воспринимаемых временных длительностей. Если речь идет о музыке, то можно уточнить, что это — соотношение длительностей звуков (в узком смысле), а в широком — музыкальных фраз, предложений, частей формы и т.д. В поэзии — это движение стоп, стихов, строф; в живописи — ритм игры цветовых гамм, соотношение и степень плотности изображенных природных рельефов. В скульптурных и архитектурных композициях выступает не менее важная сторона ритма — логика взаимоотношений симметричных и асимметричных линий и целостных конструкций.

Однако вернемся к музыке.

Рассматривая ритмическое движение с позиции поднятой темы, отметим прежде всего основные виды его. Это, если следовать градации Х.Кушнарева, — *танцевальные* типы изложения (основанные, как известно, на равномерно-периодическом метроритме), *распевные* (преодолевающие выше-

отмеченную равномерность) и *речитативно-импровизационные* (нарушающие всякую периодичность)) [1]. Естественно, что отмеченные типы ритмодвижений предстают в музыке в самых разных вариантах, в том числе и смешанных.

Представим это явление в срезе разных музыкально-исторических эпох. Х. Кушнарев имел в виду, конечно же, народную музыку, которая изобилует самыми разными видами ритмодвижений. Это и песни танцевального характера, и лирические, распевные, и песни, в которых главенствует свободная, речитативно-импровизационная ритмика (трудовые — оровелы, антунги и т.д.).

В армянской средневековой музыке, так же, как и в народных трудовых, нет никаких прознаков танцевальности. Тут можно говорить о господстве речитативно-импровизационного склада изложения, поскольку средневековые монодии, как известно, в силу своего свободно монологического характера не могут иметь никаких признаков равномерной периодичности, что и имеет место во всех их видах (шараках, тагах и т.п.).

В творчестве композиторов-полифонистов при четкой, единой метрической основе, напротив, главенствует распевный склад ритмического изложения, поскольку важнее тактовых членений становится подчеркивание каждой линии полифонического многоголосия. В результате, сплошь и рядом возникают моменты объединения тактов тематической линией, перешагивающей через метрически сильную долю, сглаживая или временно игнорируя ее исконное значение. С этим ритмическим мышлением контрастирует музыка классиков, подчеркивающая, напротив, строгую взаимосогласованность метра и ритма, вследствие связи ее с закономерностями народной танцевальной музыки. Распевный же склад ритмического изложения находит свое продолжение в музыке романтиков. Что касается импрессионистов, то они ближе всего находятся к творчеству композиторов XX века, проявляя в своей музыке речитативно-импровизационные формы движения либо смешанные — распевно-импровизационные. В целом, в творчестве композиторов XX века (уже и XXI), скорее всего, проявляются

ощущение необычного вида периодичности — периодическо-переменного (см. пример 1).

1.

Allegro risoluto $\text{♩} = 101$ III

Это свойство обусловлено единством традиционных группировок внутритактовых ритмообразований каждого размера, их метроритмической согласованностью в пределах одного такта. В результате, на слух отчетливо различается смена одного размера другим.

В творчестве рассматриваемой пятерки композиторов можно встретить и распевный склад ритмического изложения, главным образом, в средних частях инструментальных сочинений. Распевное ритмодвижение интересно предстает в Квартете Л.Сарьяна. Несмотря на то, что композитор в отдельных разделах сочинения строго придерживается единого размера, даже движение ограничено одними и теми же длительностями (в данном случае — восьмыми), сочинение воспринимается с явными нарушениями периодичности (см. примеры 2 и 3). Этого композитор достигает путем нетрадиционных группировок длительностей, их аperiодичными объединениями, нередко перекидывающимися через тактовую черту, а также вследствие произвольных авторских акцентов (отменяющих наивысший звук в разных точках тактов). К этому прибавляется стреттное наложение мотивов разных голосов квартета. В результате, четкая метроритмическая периодичность сочетается с оригинально сгруппированным и акцентированным моноритмическим движением, которое одновременно создает эффект своеобразной аperiодичности.

2.

Musical score for exercise 2, measures 156-180. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first measure is marked with a circled 18 and the instruction *pizz.* and *p*. The second measure is marked with *pizz.* and *p*. The third measure is marked with *pizz.* and *mf*. The fourth measure is marked with *pizz.* and *mf*. The fifth measure is marked with *pizz.* and *p*. The sixth measure is marked with *pizz.* and *p*. The seventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The eighth measure is marked with *pizz.* and *p*. The ninth measure is marked with *pizz.* and *p*. The tenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The eleventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The twelfth measure is marked with *pizz.* and *p*. The thirteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fourteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fifteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The sixteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The seventeenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The eighteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The nineteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twentieth measure is marked with *pizz.* and *p*.

3.

Musical score for exercise 3, measures 218-250. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first measure is marked with a circled 23 and the instruction *pizz.* and *p*. The second measure is marked with *pizz.* and *p*. The third measure is marked with *pizz.* and *p*. The fourth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fifth measure is marked with *pizz.* and *p*. The sixth measure is marked with *pizz.* and *p*. The seventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The eighth measure is marked with *pizz.* and *p*. The ninth measure is marked with *pizz.* and *p*. The tenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The eleventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The twelfth measure is marked with *pizz.* and *p*. The thirteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fourteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fifteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The sixteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The seventeenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The eighteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The nineteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twentieth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-first measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-second measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-third measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-fourth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-fifth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-sixth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-seventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-eighth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-ninth measure is marked with *pizz.* and *p*. The thirtieth measure is marked with *pizz.* and *p*.

Musical score for exercise 3, measures 224-250. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first measure is marked with a circled 24 and the instruction *pizz.* and *p*. The second measure is marked with *pizz.* and *p*. The third measure is marked with *pizz.* and *p*. The fourth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fifth measure is marked with *pizz.* and *p*. The sixth measure is marked with *pizz.* and *p*. The seventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The eighth measure is marked with *pizz.* and *p*. The ninth measure is marked with *pizz.* and *p*. The tenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The eleventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The twelfth measure is marked with *pizz.* and *p*. The thirteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fourteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The fifteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The sixteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The seventeenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The eighteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The nineteenth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twentieth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-first measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-second measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-third measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-fourth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-fifth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-sixth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-seventh measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-eighth measure is marked with *pizz.* and *p*. The twenty-ninth measure is marked with *pizz.* and *p*. The thirtieth measure is marked with *pizz.* and *p*.

Внутри одного и того же размера (см. отмеченные примеры — 2, 3) идет свободное брожение звуков, что приводит к возникновению специфичной полиметрии. Единый размер сочетается с противоречащими ему постоянно изменчивыми ритмическими объединениями, создающими впечатление неожиданно возникающих, смещенных, мерцающих метрообразований.

Что касается речитативно-импровизационного склада ритмоизложения, то он наиболее ярко предстает в Симфонии Л. Сарьяна, в Струнном квартете №3 А. Бабаджаняна (памяти Д. Шостаковича), в Поэме для фортепиано Э. Мирзояна, в первой пьесе фортепианного цикла "Шесть настроений" А. Арутюняна. Однако нужно признать, что этот вид ритмического движения отнюдь не преобладает в творчестве названных авторов.

В рамках небольшой статьи, естественно, невозможно затронуть все свойства ритмики произведений армянских композиторов постхачатурияновского периода. Собственно, эта задача в данном случае и не преследовалась. Однако даже отмеченные качества рассматриваемого средства выразительности дают основание сделать вывод, что талантливая пятерка армянских композиторов в области одного из фундаментальных факторов музыки — ритма — внесла свой весомый вклад, закрепив, с одной стороны, устоявшиеся национальные традиции, а с другой — по-своему обновив и развив заложенные в динамике ритма и его многообразных проявлениях неисчерпаемые потенциальные возможности.

1. Кушнарев Х.С. *Вопросы истории и теории армянской музыкальной музыки*, А., 1958, с. 151; см. также Джагацпнян К.А. *Ритм национальной речи и музыки*, Ер. 1986, с. 27-28.
2. Джагацпнян К.А. *В русле музыкальных импульсов Арама Хачатуряна*, в сб.: *Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества* (отв. редактор — А.Ананян, Ер. 1999).
3. Բրնիսլյան Մ.Ա. Հայ ժողովրդական օրվանդանային երգ. - Երևան, 1983, էջ 97:
4. Джагацпнян К.А. *По следам ритмов национальной музыки (историко-теоретическое исследование)*, Ер., 1999, с. 99.

ԵՂՈՅԱՆ ՆՎԱՐԴ

**ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐԻ
ՎԵՐԱԽՄԱՍՏԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

*«Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը,
գնացե՛ք և սովորե՛ք նրանից»*

Կոմիտաս վարդապետ

Ժողովրդական երգը, բանավոր փոխանցվելով սերնդեսերունդ, թեև հաճախ մնացել է մարդկանց հիշողության մեջ տարբերակված մեղեդիներով, գուցե՝ ոչ ամբողջական տեքստով; սակայն պահպանել է իր բովանդակային ամբողջականությունը, ժանրային որոշակիությունը: Մոնոդիայի տեսակներից՝ ժողովրդական երգի մնայուն արժեքների մեղեդիներին էր ի վերուստ տրված լինելու հայ երաժիշտների ստեղծագործական աշխատանքի հիմնաքարը, որոնց օգնությամբ իրականացավ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ստեղծման խնդիրը:

Բազմաթիվ երաժշտագիտական աշխատություններում ուսումնասիրվել է կոմպոզիտոր-մոնոդիա փոխադարձ կապը: Վերջինս դիտարկվել է պատմաժամանակագրական, գեղագիտական, լեզվաոճական, հոգևոր-իմացական բնույթի հարցերի համատեքստում: Ուշագրավ են հատկապես արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվան ԵՊԿ-ի պրոֆեսոր Ժ.Ջուրաբյանի հոդվածները, որոնցից մեկում կարդում ենք.¹ «Պատմաժամանակագրական տեսանկյունից ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ զարգացումն ընթացել է պարզից դեպի բարդ: Այսինքն՝ սկզբում գերակշռել է մոնոդիկ նյութի «ներդաշնակում-բազմաձայնում» մոտեցումը, հետո՝ երգանմուշի լրիվ քաղվածքային մեջբերումը որպես թեմատիկ նյութ՝ հետագա զարգացման համար, այնուհետև՝ հատվածաբար, և հաճախ նաև՝ նկատելիորեն փոխակերպված մեջբե-

րումը՝ որպես թեմատիկ հիմք, դրանով ինքնուրույն թեմատիզմ կառուցելու համար»:

Ճովկորային նմուշն է այն բնական, անադարտ հումքը, որից սնվելով կոմպոզիտորն ստեղծում է իր պատկերացրած նոր արժեքը, ինչպես օրինակ՝ «Հով, հով, հով էղին», «Ջուրն առա» երգերի մեղեդիները Ալ.Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայում, «Նուբար» և «Շողեր ջան» երգերի մեղեդիները՝ Գ. Եղիազարյանի «Սևան» բալետում, «Կուժն առա» երգի մեղեդին՝ Ալ.Հարությունյանի շեփոքի կոնցերտի 2-րդ մասում և այլն: Թվարկվող ստեղծագործությունների շարքը բավական ընդգրկուն է, որոնցում սկզբնաղբյուրը ենթարկված է փոխակերպումների, տարբերակումների կամ վերաիմաստավորման: Նման ստեղծագործությունների վերլուծությանը նվիրված երաժշտագիտական աշխատություններում հանդիպում են «մեղեդու փոխակերպում», «վերիմաստավորում», «վերաիմաստավորում» տերմինները²: Արդյոք դրանք նո²յն երևույթի բնութագրեր են:

Պրոֆեսոր Մ.Ա.Բրուտյանի տված դասական բնորոշմամբ՝³ *ժողովրդական երգի ժանր* հասկացությունն իր մեջ միավորում է երգեր՝ ըստ կերպարային լեզվական, ոճական առանձնահատկությունների և զարգացման հիմնական օրինաչափությունների, ինչպես նաև՝ թեմատիկայի և գործառույթի ընդհանրությամբ: Հետևաբար՝ ժողովրդական մեղեդիում կատարված այն փոփոխությունները, որոնք չեն ազդում դրա ժանրային, բովանդակային պատկանելության վրա, այլ, ընդհակառակն՝ ստեղծագործության ծավալման և զարգացման ընթացքում ավելի հստակեցվում է երգի բովանդակային էությունը և խորքը, դիտվում են որպես մեղեդու փոխակերպում, այսինքն, պահպանելով հիմնական կերպարային հատկանիշները՝ փոխում են կերպը (ձևը, ծավալը և այլն), ինչպես օրինակ՝ «Ես քեզ տեսա» երգի մեղեդին Է. Միրզոյանի Սիմֆոնիայի 1-ին մասում, «Կռունկը»՝ Ջ.Տեր-Թադևոսյանի 1-ին Սիմֆոնիայի 3-րդ մասում:

Փոխակերպման դրսևորում կարելի է համարել նաև հեղինակային այն ինքնուրույն թեմաները, որոնք իրենց հիմքում ունեն այս կամ այն ժողովրդական երգի մեղեդիական ինտոնացիոն

տարրեր և կերպարային, բովանդակային առումով ենթարկված են սկզբնաղբյուրին: Հիմնականում նման փոխակերպման ենթարկված թեմատիկ նյութը զարգացման ու բազմապիսի տարբերակման արդյունքով ստանում է նոր որակ, սակայն դա ոչ թե ժողովրդական մեղեդու, այլ հեղինակային ինքնուրույն թեմատիկ կառույցի վերախմաստավորում է: Որպես ասվածի օրինակ՝ հիշենք «Գարուն ա» երգի ինտոնացիոն դրսևորումներն Է.Միրզոյանի Կվարտետում, Ա.Բաբաջանյանի Դաշնամուրային տրիոյում, Է.Հովհաննիսյանի Դաշնամուրային կվինտետում: Մեղեդու ընտրության մասին երաժշտագետ Ժ.Զուրաբյանը վերը հիշատակված հոդվածում գրում է, որ դա կատարվում է ոչ թե տարերայնորեն, այլ՝ վերցվում երգի «հուզական կերպարային սիմվոլիկայի ընդգծման նպատակով, քանի որ ժողովրդի հետ դարեր ապրած մոնոդիաների մեջ, անշուշտ, ամփոփված են նրա պատմական հիշողության ու հոգեբանության մեջ արմատացած ամենավաղ կերպարային սիմվոլները»:⁴

Երգի մեղեդու ժանրային, այսինքն՝ կերպարային, լեզվական, թեմատիկ փոփոխությունները և այլ համատեքստում նոր որակով բացահայտվելը բնութագրական է *վերախմաստավորման* համար: Այլ կերպ ասած՝ նոր իմաստ, նոր բովանդակություն է հաղորդվում ժողովրդի մտածողության և հոգեբանության մեջ այլ խորհրդապատկերներ ունեցող մեղեդու միջոցով: Այդ մոտեցումը վառ արտահայտվել է Ալ.Սպենդիարյանի ստեղծագործություններում, օրինակ՝ «Սոնա յար» քնարական, գողտրիկ երգի մեղեդին՝ «Ալմաստ» օպերայից, որը 2-րդ գործողության ավարտին վերաճում, վերախմաստավորվում է հիմնի: «Կողբա ելան» սիրային կատակերգի մեղեդին օպերայի զարգացման դրամատիկական բարձրակետում՝ դավաճանության տեսարանում, բացահայտում է պահի ողբերգականությունը: «Սոնա յար» երգի մեղեդին Է.Միրզոյանի Միմֆոնիայի 1-ին մասում վերախմաստավորված է՝ որպես առնական, հաղթական կերպար: «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» քնարական, հայրենասիրական երգի մեղեդին Ալ.Հարությունյանի Միմֆոնիայի 2-րդ մասում վերախմաստավորվում է՝ հագեցնալով ողբերգականությանը բնորոշ դիմագծերով: «Նուբար-նուբար» ժողովրդական

երգի մեղեդին Գ.Սարյանի «Միմֆոնիկ պատկերներին» առանձին մասերում էապես փոխակերպվում է, և նույնիսկ կերպարի փոփոխման հետ կապված՝ զգացմունքային տեսանկյունից վերախմաստավորվում է: Ժողովրդական սկզբնաղբյուրի համարձակ կերպարային վերախմաստավորում է Ս.Բալասանյանի «Յոթ հայկական երգ» ստեղծագործությունը՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, որում աշխատանքային երգը՝ «Հորովելը», կոմպոզիտորի գրչի տակ ձևափոխվում, դառնում է խորը, պոետիկ, զգացմունքային վեհ սիրերգ:

Վերախմաստավորման սկզբունքը կարող է նաև հիմք դառնալ ձևագոյացման ընթացքի մտահղացման կայացման համար: Ցայտուն օրինակն է Հ.Մելիքյանի «Մասունցի Դավիթ» սիմֆոնիկ պոեմը:⁵ Պոեմի հիմքում, որպես սնուցող զուլալ մեղեդիական աղբյուր, հայի ճակատագրի, «համաժողովրդական վշտի», գեղեցկությամբ և վեհությամբ գերող «Անտունի» երգի մեղեդին է: «Անտունի» կոչվող մոկաց ժողովրդական երգի մուտքը հայ կոմպոզիտորական արվեստ նշանավորվեց կոմիտասյան անզուգական մշակումով: Երգի մեղեդիական, ինտոնացիոն տարրերը կերպարային համապատասխանությամբ հնչում են Է.Միրզոյանի Լարային կվարտետի 4-րդ վարիացիայում, Տ.Մանուրյանի 2-րդ Կվարտետի 2-րդ մասում: Է.Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետում մեղեդու կիրառումը մեր երաժշտական մշակույթի մեջ կոմիտասյան ավանդույթների՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի միջոցով ուղղակիորեն զարգացնելու 2-րդ փուլն էր: Ն.Թահմիզյանը գրում է. «Բայց և միաժամանակ մի անցողիկ փուլ է Է.Հովհաննիսյանի արվեստում, որն առայժմ դիմել է ամբողջական թեմաների մեջբերման մեթոդին: Սակայն հետագայում անպայման կհանգի կոմիտասյան թեմաների ավելի խոր, ավելի ինքնուրույն վերախմաստավորման»⁶:

Մոնոդիայի, առավել ևս՝ ժողովրդական երգի օգտագործումը հանգեցնում է թաքնված ծրագրայնության դրսևորման, «քանի որ այդ դեպքում մոնոդիայի մի փոքր հատվածի մեջբերումն անգամ և նրա հետագա զարգացումը պայմանավորում են ստեղծագործության բովանդակային ընդհանուր ուղղվածությունը»⁷:

Հ.Մելիքյանի «Մասունցի Դավիթ» սիմֆոնիկ պոեմի նախաբանում «Անտունի» երգի մեղեդին հնչում է իր ժանրային պատկանելությամբ՝ որպես անտուն, թշվառ ժողովրդի ողբերգության խորհրդանիշ: Ստեղծագործության ծավալման ընթացքում մեղեդին ամբողջությամբ և հատվածաբար մի քանի անգամ վերախմաստավորվում է՝ որպես լավատեսական, լուսավոր, ոգեշունչ, մարտնչող, և ավարտին հնչում է որպես հաղթական հիմն: Առավել բնութագրական է մեղեդու եզրափակիչ՝ «Տո՛ լաճ, տնավեր» դրվագի վերախմաստավորումը, ինչը զուգակցվում է Դավիթի կերպարի հետ և, լինելով ինքնուրույն թեմատիկ գոյակցության հիմք՝ ենթարկվում է և՛ փոխակերպման, և՛ վերախմաստավորման:

Ժողովրդական երգի մեղեդու վերախմաստավորումն առավել բնութագրական է 20-րդ դարի առաջին կեսի համար, իսկ հայ երաժշտության զարգացման պատմական ուղին վկայում է, որ, որպես սկզբունք՝ դա կիրառվում է ազգայինի պահպանման և գեղարվեստական նոր եզրերի բացահայտման մղումով:

1. «Երաժշտական Հայաստան» 1, 2 (8-9) 2003, էջ 31:

2. Որպես օրինակ՝ նշենք Մ.Հարությունյանի, Ա.Բարսամյանի «Հայ երաժշտության պատմության» դասագիրքը, Երևան, 1996թ.:

3. Բրուսյան Մ. Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, 1983թ. էջ 122:

4. Նույն տեղը, էջ 32:

5. Պետրոսյան Ա. «Հրաչյա Սյլիլիդրոնի Մելիքյանի «Մասունցի Դավիթ» սիմֆոնիկ պոեմը» դիպլոմային աշխատանք, ԵՊԿ ԳՄ 2002թ.:

6. «Բննարկում ենք օպերային թատրոնի նոր թեմադրությունները», «Սովետական արվեստ» 1970թ. ' 9:

7. «Երաժշտական Հայաստան» 1, 2 (8-9) 2003թ., էջ 32:

ШАГОЯН ГОАР

"АЛЬБОМ ДЛЯ ВНУЧКИ" ЭДВАРДА МИРЗОЯНА

Народный артист СССР Эдвард Михайлович Мирзоян впервые обратился к музыке для детей в связи с рождением любимой внучки. В этой сфере также проявился ярко выраженный индивидуальный стиль знаменитого композитора армянской и советской музыки Эдварда Мирзояна — композитора.

Детский альбом имеет конкретно программное название "*Альбом для внучки*". Он был написан в 1984 году талантливым композитором нашей действительности.

Альбом состоит из шести программных пьес: *Утро, Мариам, Раздумье, Игра, Грустный вальс, Токката*.

Некоторые миниатюры, такие как вальс, токката, и конкретные программные пьесы мы можем определить как традиционные в детских альбомах. Пьесы Детского альбома описывают разные состояния ребенка в течение дня.

Музыкальный язык разнообразен — начиная от обработок народных, завершая авторскими интересными мелодиями, и богат: полиметрическими, ритмическими сопоставлениями — особенно использован метод полиметрического сочетания двух- и трехдольных размеров. Например, во второй пьесе "*Мариам*" при стабильном метре 6/8 половинка с точкой (с одним сильным метрическим акцентом, который ассоциируется с размером три четверти (3/4)), сопоставляется также с тремя четвертными-дуолями, и на этом фоне звучит мотив народной песни в обыкновенном ритмическом делении 6/8 (1. С. 94-99), так образуя три линии полиритмии. Так же в шестой пьесе — "*Токкатине*" — при метре 7/8 с 4/8, где в 4/8 акцент в размере 7/8 попадает на 1, 5, уже в следующем такте 2, 6 и т.д., что требует для исполнения тщательной музыкальной и учебной подготовки от учащихся. Или, скажем, в "*Раздумии*", в крайних частях пьесы, при 3/4 сопровождающие голоса на сильной доли такта, а в мелодии ритмический акцент попадает на слабую долю, перенося метрический акцент на слабую долю в мелодии. Аналогично

образуется дисбаланс нижних голосов с мелодией, что характерно для армянского мелоса в целом. Такое же дробление присуще и остальным пьесам.

Секунды, образующие между тонами диатонического звукоряда, в армянской монодии, в нисходящих оборотах, от побочных основ к тонике, соответственно структуре гиперладов, как бы "окаменевшие" мелизмы применялись в творчестве армянских композиторов по-разному: как, например, у Комитаса, Н.Тиграняна, Р.Меликяна, А.Хачатуряна, в виде гармонических интервалов или аккордовых наложений. А у А.Тертеряна отмечаем "окаменевшие" секунды, которые образуются от одного дрящегося звука, как будто он дает музыкальное объяснение генезиса интервала, в данном случае — секунды (2 С. 84-93).

У Э.Мирзояна же в "Альбоме" уже в первой фортепианной пьесе указывается секунда как мелодический интервал и сразу же — как гармонический. И ритмически специально акцентируется композитором значение секунды в монодической музыке и ее превращение в гармонический интервал, как бы этим показывая, откуда происходит гомофоническое, т.е. многоголосное мышление в армянской композиторской школе (в пьесе "Утро" — первые такты).

И в дальнейшем, повтором одного и того же интервала с того же звука с добавлением секундового звука получает трехзвучную окраску секундового созвучия, которое в нисходящем движении по секундам образует своего рода эллипсис и постепенным наложением секунд превращается в семизвучное созвучие из секунд. Композитор наглядно показывает в сжатой и простой двухчастной форме генетически осознанное, архаичное возникновение многоголосия, идущего от монодической культуры. Самое современное секундовое созвучие с атональными признаками звучит совершенно тонально, как часть армянского лада на основе комитасовского квартоквинтового цепного звукоряда. Это все происходит в эолийском ладу (начиная от тоники основной опоры а), завершаясь на квинтовой побочной опоре (е2). Мелодия изнутри преобразуется в ладовую модуляцию в С ионийском и неопределенно завершается на терцовой побочной опоре для С, которая для а является квинтовой побочной опорой.

Вторая пьеса "Мариам" основана на обработке народной песни "Инчу бингело мтар" («Ինչո քինգյոլը ւնար») (крайние части). Здесь композитор сопоставляет контрастные ритмы (см. Пример 2).

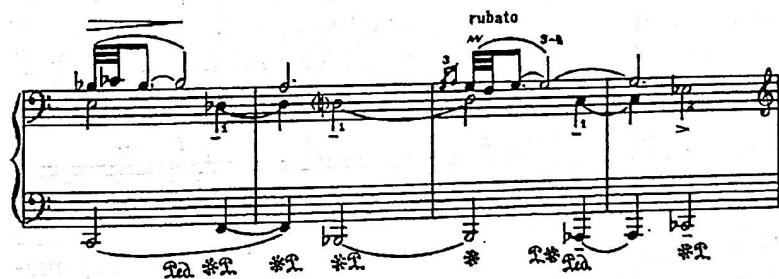
Пример 2. "Мариам".

Allegretto (♩. = 72)

Этот прием больше выделяет танцевальность и игривость характерной народной шуточной песни, тем самым приобщая детей к богатой армянской ритмике и интересной своеобразной акцентировке, особо проявляющейся в танцевальной музыке. Вместе с тем, образно описывается шаловливость ребенка. Пьеса написана в сложной трехчастной форме с простыми трехчастными крайними разделами и ритмически видоизмененным средним разделом (простая двухчастная форма повторного строения), с акцентом на слабые 2 и 5 доли такта в шестидольном метре при сопровождающих голосах четвертными нотами с акцентами на 1, 3, 5 доли (см. Пример 3).

Пример 3. "Раздумье".

Lento, pensieroso



3-я и 5-ая пьесы — "Раздумье" и "Грустный вальс" — романтические сочинения — красивейшие, проникнутые тончайшим мелодизмом страницы творчества композитора. Каждая из этих пьес дополняет лирические, волшебные сказки детства — образы музыки для детей. Здесь сохраняются комитасовские традиции, унаследовавшиеся и Хачатуряном: минимальными средствами сопровождающих голосов, но с красочной гармонией аккордов (кстати, с пропущенными аккордовыми звуками), обогащаются простые, одновременно сдержанные задушевные мелодии (см. Пример 4).

Пример 4. "Грустный вальс".

Tempo di valzer lento

Эти страницы прекрасной лирической музыки Эдварда Мирзояна по своему эстетическому и художественному значению можно сравнить с всемирно известными излюбленными песнями из Детских альбомов П.Чайковского, Шумана, Дебюсси, А.Хачатуряна. "Иные аспекты духовной жизни ребенка затронуты в "Грустном вальсе" Э.Мирзояна. Композитор высвечивает самые потаенные уголки интимных переживаний маленького человека, познающего мир в его неоднозначности. Интонации вальса — хрупкие, подчас щемящие — овеяны в то же время духом поэзии и подлинного лиризма", — пишет И.Л.Золотова (3).

4-ая пьеса называется "Игра". "Ее пятитактная тема (симметрия нарушена здесь введением варьированного секвентного звена) родилась в ходе самой что ни на есть подлинной детской импровизации: композитор записал мелодию, придуманную своей маленькой внучкой (яркий пример — Ш.Г.) и показывающую самобытность мышления ребенка; свободного от догм и стандартов, (см. Пример 5) — отмечает музыковед И.Л.Золотова. — И вот что примечательно: в сочинениях армянских композиторов для детей асимметричности тактовых структур, как правило, сопутствуют крайняя простота и ясность других музыкально-временных компонентов (несложные ритмы, постоянный размер), подобно тому, как нерегулярность метра в них обычно уравновешена стабиль-

ки традициям армянской музыки в метрах 6/8, 3/4 (см. Пример 6).

Музыкальному языку армянских композиторов свойственно использование секунд, и у всех свои подходы. Каждый показывает через монодическое пространство образование интервала, что является первым шагом к многоголосию.

Музыку пьес для детей из альбомов, да и не только в альбомах армянских композиторов, объединяет многокомпонентный ритм, почерпнутый из фольклора.

1. Джагацпанян К.А., *По следам ритмов национальной музыки (историко-теоретическое исследование)*, Ер., "Маштоц", 1999., с. 192.
2. Шагоян Г.К., *Некоторые теоретические вопросы оперы Авета Тертеряна "Землетрясение", /Авет Тертерян-75 (Международная конференция-фестиваль "Традиции и новаторство")*, Ер., "Арчеш", 2005, с. 84-94.
3. Золотова И.Л., *Детская музыка современных армянских композиторов (пособие для слушателей ФПК и студентов музыкальных ВУЗ-ов)*, Ер., "Акоп Меганарт", 1991, с. 50.

ՍԱՐԻՔԵԿՅԱՆ ԼՈՒՍԻՆԵ

XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

Պոեզիան և երաժշտությունը անբաժանելի են: Եվ հին, շատ հին է այդ բարեկամությունը: Դեռևս 1916թ. իր՝ «Մոսք հայ երաժշտության մասին» հոդվածում հայոց մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը գրել է. «Բանաստեղծը միայն մարմին է տալիս իր մտքերին ու զգացմունքներին և իր ոգևորությունով կենդանության շունչ է տալիս նրան, որ նա ապրի մշտապես, բայց որ նա թռչի՝ դրա համար նրան թևեր են հարկավոր, իսկ թևեր առնել նա կարող է միմիայն էն կախարդական աշխարհքում, որ կոչվում է երաժշտություն» (1):

Անվերապահորեն ընդունելով հանճարեղ պոետի այս ձևակերպումը՝ պետք է ընդգծել, որ այդ թռիչքը երկարատև կլինի, եթե համահունչ ու ներդաշնակ լինեն կոմպոզիտորի ու բանաստեղծի զգացմունքներն ու ապրումները: Երգը, որ դաստիարակության ու գեղարվեստական ճաշակի բարձրացման հզոր ու անվիճարկինելի գեներրից է, ակտիվորեն արձագանքում է հասարակական, քաղաքական տեղաշարժերին և իրադարձություններին՝ ժանրային ճկունության շնորհիվ իր մեջ ներառելով ժամանակի շունչը, զգացմունքներն ու ձգտումները, ինչի շնորհիվ էլ պահպանվում է պատմական ցանկացած պայմաններում:

«Բանաստեղծ և երաժշտություն» քեման արդեն վաղուց ճանաչված է երաժշտագիտության մեջ: Իսկապես, կարևորը միայն այն չէ, թե տվյալ բանաստեղծի երկերով երաժշտական քանի՞ ստեղծագործություն է գրված, այլև՝ այն, թե տվյալ բանաստեղծի երկերն իրենց ինքնատիպ գաղափարական-հուզական բովանդակությամբ և պոետական առանձնահատկություններով որքանով և ինչպե՞ս են նպաստել տվյալ ազգային կամ համազգային երաժշտական արվեստի զարգացմանը: Գրողի ստեղծած կերպարները, նրա հուզական ոլորտը, ընդհանրապես՝ աշխարհըմբռնումը, ան-

շուշտ, մաս՝ լեզուն, բանաստեղծական, ազգային, ազգային-ժողովրդական և ուրիշ շատ առանձնահատկություններ, երաժշտական սինթետիկ արվեստի մեջ ներգրավվելով, եթե, իրոք, բարձր գեղարվեստական, այսինքն՝ խոր գաղափարական, ինքնատիպ նորարարական հիմք են դառնում, ապա դրանք անպայմանորեն կյանքի են կոչում երաժշտական արտահայտչականության նոր միջոցներ, նոր կերպարներ, այլ կերպ ասած՝ առաջ են բերում ազգային կամ ընդհանուր երաժշտական լեզվի թարմացում, նորացում, ինչը նույնն է թե՛ զարգացում: Երբեմն երաժշտությունը խոսքերի արտաբերման սոսկ միջոց է, որով պարզապես վանկաչափվում են բանաստեղծական տողերը: Այդպիսի դեպքերում երգի գեղարվեստական ներգործության ուժը զլխավորապես խոսքերին է պատկանում: Բայց երբեմն էլ բանաստեղծական խոսքը, երաժշտության վերարտադրված, կարծես վերաստեղծված բանաստեղծական քնարականություն է՝ երաժշտության, երաժշտական քնարականության վերածված և, անմահ պոետի խոսքերով ասած՝ *թևեր առած թռչում է*: Այդպիսի դեպքերում գեղարվեստական ներգործություն առաջացնելու մեջ խոսքն ու մեղեդին հավասարազոր են, գործում են միասնաբար: Անշուշտ, լավագույնը այն երգերն են, որոնցում խոսքն ու մեղեդին միաձուլված են, և մեկն առանց մյուսի դժվար է պատկերացնել:

Ունե՞նք մենք մման լավագույն օրինակներ հայ երգարվեստի պատմության, մեր դարավոր պոեզիայի, մեր հնագույն ու նոր երաժշտության պատմության մեջ: Իհարկե, և բազում՝ մեկը մյուսից անկրկնելի ու անմահ նմուշներ: Մեր բանաստեղծներից շատերն իրենց ստեղծագործությունների խորապես կենսական բովանդակությամբ, անշուշտ, մաս՝ անսահման երաժշտականությամբ՝ այդ բառի ամենալայն իմաստով, մաս երգային բանաստեղծներ են:

Նկատենք, որ համաշխարհային պոեզիայի մեջ էլ հազվադեպ են այն բանաստեղծները, որոնց առաջին իսկ ոտանավորներն անմիջապես երգի նյութ են դարձել թե՛ ժողովրդական, թե՛ մասնագիտացված արվեստում, իսկ նրանց բանաստեղծությունների՝ որպես երգադրյուրի նկատմամբ երգահանների հետաքրքրությունը հարատև է:

«Բանաստեղծը և երաժշտությունը»... այս հարցադրման տակ մենք ամենայն հպարտությամբ կարող ենք հիշատակել հայ պոեզիայի անմահ անուններ՝ Ամենայն հայոց բանաստեղծ Հ.Թումանյանին, անշուշտ՝ ամենաերգային բանաստեղծ Ավ.Իսահակյանին, քնարերգու Տերյանին, հզոր մտքի ու կրքի արտահայտիչ Եղիշե Չարենցին, մեծն Սևակին, Սարյանին, Սահյանին, Վահագն Դավթյանին, Սիլվա Կապուտիկյանին. այսպես կարելի է անվերջ թվարկել:

«Երաժշտությունը. ամենամուրբն ու ամենասուրբը, ամենաթանկ բանը, ինչ որ կա աշխարհքում ու կյանքի մեջ» (1): Սա Թումանյանի խոստովանությունն է, հավատամքն ու հիացմունքը: Նրա բանաստեղծության քնարականությունը և դյուրող ներդաշնակությունը գրավել են հայ, և ոչ միայն հայ, կոմպոզիտորներին՝ հանճարեղ Կոմիտասից սկսած, մինչև մեր օրերի երիտասարդ ստեղծագործողները: 100-ից ավելի կոմպոզիտոր է անդրադարձել հանճարեղ Լոռեցու ստեղծագործություններին: Բանաստեղծի շուրջ 130 գործ, ներառյալ նաև՝ թարգմանությունները, երաժշտության են վերածվել: Թումանյանի երկերի հիման վրա գրված երաժշտական բազում գործերը վկայում են, որ դրանք մշտապես եղել են կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում, և որ նրանց ստեղծագործական գործունեության համար անսպառ աղբյուր է ծառայել Ամենայն հայոց բանաստեղծի պոեզիան: «Հ.Թումանյանի գրեթե բոլոր գրվածքները կարելի է այս կամ այն ձևով երաժշտության վերածել, այնքան տրամադրող ու հնչուն են դրանք: Մեր բանաստեղծներից և ոչ մեկն այնքան չի օգտագործվել կոմպոզիտորների կողմից, որքան Հ. Թումանյանը», - ասել է Արմեն Տիգրանյանը (1): Վերջինս երազում էր հայկական օպերա գրել: Ոգեշնչված Թումանյանի «Անուշ» պոեմով, որն արդեն երաժշտությամբ էր հնչում, կոմպոզիտորն ստեղծում է համանուն օպերան: «Հայկական օպերա գրելու միտքն ինձ վաղուց էր զբաղեցրել, բայց բոլոր սյուժեները, որոնց մշակմանը ես ուզում էի դիմել, ինձ չէին ոգևորում հարկ եղածի պես: Թումանյանի «Անուշի» թեման ինձ ամբողջապես հափշտակեց» (1): Բազմաթիվ երգահաններ են ձգտել հնչյուններով մարմնավորել այդ անգուգակալ ստեղծագործությունը: Սակայն միայն նրան է հաջողվել ստեղծել Թումանյանի պոեմին միանգամայն համահունչ երաժշտություն, որի շնորհիվ

էլ մենք այսօր ունենք հայ դասական երաժշտության այս հիասքանչ գոհարը: Մոտիկից ճանաչելով և մտերիմ կապեր ունենալով բանաստեղծի հետ՝ Տիգրանյանին հաջողվել է երաժշտության միջոցով հանճարեղորեն վերարտադրել պոետի ապրածն ու զգացածը:

Նույն կերպ ոգեշնչման աղբյուր դարձավ նաև մեկ այլ հանճարեղ կոմպոզիտորի՝ Ալեքսանդր Մպենդիարյանի համար Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմը: Թումանյանի և կոմպոզիտորի միջև կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծվում են ջերմ հարաբերություններ: Բանաստեղծը խոստանում է գրել նույնիսկ լիբրետոն, սակայն մտահղացումն ավարտին չի հասցնում իր բազմազբաղվածության պատճառով:

Նույնքան հաճախակի ու սիրով մեր մյուս անվանի ու սիրված բանաստեղծների երկերի հատորները կոմպոզիտորների համար սեղանի գիրք դարձան: Նրանց ստեղծագործությունները բնորոշվում էին կերպարների հարստությամբ ու վառ արտահայտված ժողովրդականությամբ, մտքի խորությամբ, քնարական ջերմ անմիջականությամբ, որը երևան է գալիս ոչ միայն հանգում, ուրիշում, կամ բառի հնչյունային կազմում, այլև՝ բանաստեղծական խոսքի ընդհանուր հնչողության մեջ: Անվանի կոմպոզիտորների ուշադրությանն են արժանացել նաև մեր այն բանաստեղծներն ու գրողները, ովքեր բազում ոգեշունչ տողեր են նվիրել մարդկային պարզ զգացմունքներին, հարազատ ժողովրդի կյանքին ու բնության հրաշքին:

Որպես օրինակ՝ նշենք կոմպոզիտոր Ազատ Մանուկյանի «Փնջիկ» ժողովածուն: Այստեղ գետեղված երգերը թե՛ իրենց բովանդակությամբ և թե՛ երաժշտական ձևավորմամբ մոտ էին ու հարազատ մանուկների հոգեբանությանը, պարզ էին ու պատկերավոր, գրավում էին մեղեդու գեղեցկությամբ: Սա՛ է պատճառը, որ Մանուկյանի ստեղծագործությունները անմիջապես տարածվեցին հայկական դպրոցներում և դարձան մանուկների սիրած երգերը: Պետք է նկատել, որ դրան մեծապես նպաստեց և այն, որ կոմպոզիտորն իր երգերի համար ընտրել էր Հովհ.Թումանյանի, Ա.Խնկոյանի, Դ.Աղայանի և նշանավոր այլ բանաստեղծների գողտրիկ երկերը, որոնցից շատերն արդեն ծանոթ ու սիրելի էին մանուկներին, օրինակ՝ «Ծիծեռնակը բույն է շինում», «Արագի՛ն, բարո՛ւ՛կ եկար», «Հե՛, ջան անցան», «Եկալ գարուն», «Ոսկե ձվիկ»

և այլ երգեր, որոնք երգվել և դեռ երգվելու են մանուկների և հաջորդող շատ սերունդների կողմից:

Եվ որքա՛ն ռոմանսներ գրվեցին՝ ներշնչվելով պոեզիայով: Ռոմանսը կամերային արվեստ է՝ առավել նրբակերտ հոկվածությամբ: Ի տարբերություն երգի, որում տրվում է բանաստեղծական կերպարի ընդհանուր բնութագիրը, ռոմանսում մեղեդին, արտացոլելով բանաստեղծական տեքստի մանրամասները, հույզերի ու տրամադրությունների. նրբերանգների փոփոխությունները, հնարավորություն է ընձեռում երաժշտական կերպարը կերտելու զարգացման ընթացքի մեջ: Հայկական ռոմանսի պատմությունը սկիզբ է առնում դեռ 19-րդ դարի կեսերից: Արևելահայ գրեթե բոլոր կոմպոզիտորները դիմեցին այդ ժանրին:

Վերքերը երգեր են ծնում, երգերը՝ վերքեր բուժում: Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունը մի հանճարեղ երգ էր՝ հայրենիքի ու ժողովրդի անմահ սիրով տոգորված: Երգային պոեզիայով բացառիկ այս բանաստեղծին են անդրադարձել բազմաթիվ կոմպոզիտորներ:

Իսահակյանի բանաստեղծություններով բազմաթիվ երգեր ու ռոմանսներ են գրվել, որոնցից շատերն արվեստի բարձրարժեք գործեր են դարձել և վաղուց արդեն ժողովրդի սեփականությունն են: Նրա բանաստեղծությունները հիմք են դարձել ժողովրդական բնույթի երգ-ռոմանսի ստեղծման ու զարգացման համար: Նույնքան մեծ ու կարևոր է նրա դերը ազգային ռոմանսի զարգացման գործում: Այդ պոեզիայի հետ մասնագետ երաժիշտների ստեղծագործական առաջին առնչությունները տեղի են ունեցել հենց այն ժամանակ, երբ տպագրվում էին հեղինակի առաջին բանաստեղծությունները: Դեռևս 19-րդ դարի 90-ականներին «Արևն իջավ» և «Դարդս լացեք» երգերն առաջինը մշակել է բանաստեղծի ավագ դասընկեր ու մերձավոր բարեկամ, հետագայում մեծ կոմպոզիտոր Կոմիտասը: Նրա բանաստեղծություններին է դիմել նաև դեռևս սկսնակ երաժիշտ Արմեն Տիգրանյանը՝ «Սև աչերեն», «Հովերն առան», «Ա՛խ, իմ ճամփեն» և այլ երգերը ստեղծելիս: Բուն մասնագիտացված երաժշտության մեջ Իսահակյանի պոեզիայի ամենավաղ ու էական ներդրումներից մեկն Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի «Ուտենին» է, բանաստեղծական տարբերակը՝ «Ամեն գիշեր իմ պարտեզում», բանաստեղծի սիրած ու բանաստեղծականացած

ուռենիմ՝ նրա սիրո, բնության հիացմունքի, երբեմն՝ փիլիսոփայական խոհերի հիմքի վրա գրված, ուրախություն ու վիշտ, վայելք ու տառապանք տեսած, որով և արձանագրում է իրադարձությունների անցողիկությունն ու կյանքի հավերժությունը:

Հայ պոեզիայով ոգեշնչված, իր գլուխգործոցներից մեկը՝ «Չմբուխտի» երգ-ռոմանների շարքը կերտեց մեծանուն կոմպոզիտոր Ռոմանոս Մելիքյանը: Շարքը բաղկացած է ութ երգ-ռոմանսից, որոնք գրված են Հովհ.Թումանյանի, Ավ.Իսահակյանի, Դ.Դեմիրճյանի, Ա.Խնկոյանի և Քալաշյանի խոսքերով: Ընտրելով բանաստեղծական այնպիսի մոտիվներ, որոնք իրենց կերպարներով մոտ են ժողովրդական ստեղծագործությանը, Ռ.Մելիքյանը դրանցից յուրաքանչյուրի համար ընտրել է մեղեդիական ու ներդաշնակային այնպիսի միջոցներ, որոնք լիովին համապատասխանում են բանաստեղծական խոսքին, ավելի ընդգծում ու խորացնում դրա քնարական բովանդակությունը:

Ավ.Իսահակյանի բանաստեղծություններով առանձնապես արդյունավետ է աշխատել կոմպոզիտոր Էդվարդ Աբրահամյանը: Իր՝ «Ա՛խ, են սիրո ճամփի ավտոմ», «Ես երգիչ եմ», «Գագաթներիմ մով սարերի» և շուրջ 15 այլ ռոմանսներում կոմպոզիտորը նոր բազմազանություն է ներմուծում ազգային ռոմանսային ոճում՝ գերադասելով ոչ թե արտասանական, այլ՝ սահուն մեղեդիական գծերը:

Ավ.Իսահակյանի արվեստը մշտապես հզոր ազդակ է եղել երաժիշտների ստեղծագործական մտքի խոյանքների համար: Բազմաթիվ ռոմանսների մեջ ուրույն տեղ են գրավել Հարո Ստեփանյանի «Ալազյազի մանիներ», «Երազ օրեր», «Ճոռիեր» և «Հայրենի ջրեր» շարերը: Անչափ բարձր են գնահատվել ու սիրելի դարձել Ալեքսանդր Հարությունյանի «Ուռենու տակ», Էդվարդ Միրզոյանի «Երազ տեսա» և «Ասում են, թե» ռոմանսները: Հատկապես վերջինն իր սուր դրամատիկական լարվածքով, զգացմունքների խիստ փոթորկուն արտահայտությամբ, կերպարի խոր հոգեբանությամբ, դաշնամուրային նվագակցության հսկայական դերով թարմ հոսանք բերեց հայ ռոմանսի մեջ: Ավելի ուշ երևան եկան նաև նրա վոկալ սիմֆոնիկ երկերը, և այդ բոլորի հիմքը բանաստեղծական սկզբնաղբյուրն էր: Այդպես է լինում, երբ բանաստեղծը խորն է, ճշմարիտ ժողովրդական, նաև՝ երաժշտական, երբ նրա ստեղծա-

գործությունը, բառի բուն իմաստով՝ *դասական* է, ուստի ճանաչման ու գնահատման կարիք չունի, երբ իր ստեղծագործությունը կատարելուց հետո բանաստեղծը կարող է բացականել. «Երևի՛ դու էլ ճիշտ իմ ապրումներն ես ունեցել, այնքան լավ ես արտահայտել...»: Այո՛, երբ հոգին ու զգացմունքն են խոսում, մեկ մարմին են դառնում բանաստեղծն ու երգահանը:

Հայ դասական քնարերգու բանաստեղծը գրում է. «Չէ՞ որ հոգին ինքը երաժշտություն է. միևնույն է՝ հոգին մեռած է թե կենդանի: Եվ ինձ թվում է, թե չկա օբյեկտիվ երաժշտություն: Երաժշտությունն իմ հոգին է, որին ինչ-որ հրաշքով ես լսում: Իսկ եթե երաժշտության մեջ ես չեմ լսում իմ հոգին, նշանակում է, որ դա արդեն երաժշտություն չէ: Ահա՛ թե ինչու երբեմն որևէ նշանավոր սիմֆոնիա ինձ չի հուզում, իսկ «երգեհոնիկը» աշնանային եղանակին խելքահան է անում» (3): Հոգուց ծնված ու արյամբ գրված նրա բազում երկեր նույնպես գրավել են հայ երգահաններին՝ իրենց սրտի թրթիռով, խոհերով ու նրբությամբ, իրենց երաժշտական հանգ ու խաղով: Դա հայ պոեզիայի ամենազգայուն հոգիներից մեկի՝ Վահան Տերյանի պոեզիան է: Նա մի նոր գույնով, մի նոր ձայնով երգեց սերը, հայրենիքը և բնությունը: Նա թարմացրեց հայ պոեզիայի և՛ նյութը, և՛ լեզուն, հայ բառերին երաժշտականություն ներշնչեց: «Նվագայնություն, երաժշտականություն՝ ահա՛ նրա պոետիկայի էությունը», - Տերյանի մասին այսպիսի հիացմունքով է գրել Ավ.Խսահակյանը (3):

Հատկապես սկզբունքային նշանակություն ունեցավ Եղիշե Չարենցի պոեզիայի դերը: Չարենցի արվեստն անհատի խոր հոգեկան ապրումներին ավելացրեց նոր շունչ, ստեղծեց կերպարային նոր ոլորտ, կյանքի նոր զգացողություն, որն էլ գրավեց շատ երգահանների ուշադրությունը: Առաջիններն Ադամ Խուրոյանն ու Գեղունի Չթչյանն էին, ովքեր դիմեցին Չարենցին: Խուրոյանն ընտրեց բանաստեղծի քնարական-հոգեբանական հինգ բանաստեղծություն: Նրան մեծ հաջողություն բերեցին չարենցյան «Գիշերն ամբողջ», «Բոլորը քեզ», «Հիմա հիշում եմ», «Ինչ որ լավ է» բանաստեղծությունների հիման վրա գրված ռոմանսները, որոնք հազեցած են հուզականությամբ, անկեղծ զգացմունքներով, որոնցում վարպետորեն ձուլված են երգային և բանաստեղծական

խոսքի ելևէջային նրբերանգները: Այլ է Գեղունի Չֆչյանի նախածեռնությամբ հայկական ռոմանս մուտք գործած հեղափոխության քեման:

Մինչ Չարենցին դիմելը՝ Չֆչյանը գրել էր Հ.Շիրազի խոսքերով հինգ ռոմանսից բաղկացած շարք, որն արտահայտում էր անհատական մտերմիկ զգացումներ և հայրենասիրական տրամադրություններ:

Չարենցի բանաստեղծությունները պահանջեցին այլ արտահայտչամիջոցներ, ինչով և չարենցյան պոեզիան հնչեց թարմ ու նորովի:

Չարենցի՝ «*Ես իմ անուշ Հայաստանի*» ստեղծագործություն-կոթողը պարզ վկայությունն է բանաստեղծի և կոմպոզիտոր Ա.Սաքյանի ներդաշնակ, միաձույլ աշխատանքի: Միայնության զգացումից ու անպատասխան սիրուց առաջացած մարդու հոգեկան տառապանքներին է նվիրված հեղինակի՝ Պարույր Սևակի խոսքերով գրված երգաշարը, որը կոմպոզիտորի խոշոր ձեռքբերումներից է: Անպատասխան սիրո թեմային է նվիրված նաև Միլվա Կապուտիկյանի բանաստեղծություններով գրված «*Գարուն*» ռոմանսը:

18-րդ դարի հայ ոգեշունչ բանաստեղծ և աշուղ Սայաթ-Նովայի երգային և բանաստեղծական ժառանգությունը վաղուց էր հուզել կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Հարությունյանին: Շատ լավ պատկերացնելով բանաստեղծի և երգչի կերպարի արտահայտման ողջ բարդությունը՝ կոմպոզիտորը գնաց համարձակ քայլի:

Ալ.Հարությունյանի ստեղծագործական անհատականության առանձնահատկությունները, քնարականությունն ու բանաստեղծականությունը, հոգեհարազատությունը հայ ժողովրդական երաժշտությանը և հայ բազմադարյա պոեզիային, նպաստեցին, որ կոմպոզիտորն օպերային արվեստի ձևերի մեջ կերտի Սայաթ-Նովայի անմահ կերպարը, որտեղ «Սայաթ-Նովա» օպերայի գլխավոր հերոսը ներկայանում է որպես ժողովրդի սիրված բանաստեղծ ու սիրո մեծ երգիչ: Այս օպերան շարունակում է Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» և Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերաներից եկող հայ ազգային օպերային արվեստի ավանդույթները:

Երկարատև ընդմիջումից հետո Ալ.Հարությունյանը կրկին անդրադարձավ ռոմանսի ժանրին՝ գրելով Հ.Շիրազի «*Հուշարձան մայ-*

ընկալի» շարք: Խորապես ընկալելով բանաստեղծությունների ոգին՝ նա կերտել է տարբեր բնույթի ու տրամադրության, վեց մասից բաղկացած՝ «Բալլադ», «Օրորոցային», «Նովոտյուն», «Արիտ-գո», «Հրաշք», «Վերջաբան», բայց կերպարային բովանդակությամբ միասնական ստեղծագործություն: Այստեղ արտակարգ վարպետությամբ ձուլված են երգային և ասերգային ելևէջները՝ ստեղծելով նրբերանգներով հարուստ արտահայտիչ մեղեդի, որի հուզական լիցքավորմանը մեծապես նպաստում է դաշնամուրի դերի նշանակությունը: Շարուն արտահայտված են մայրական և որդիական անկեղծ սիրո զգացմունքներ, վերհանված են բարոյական վեհ գաղափարներ:

Կոմպոզիտորն անդրադարձել է նաև հայրենասիրական թեմային: Կերպարի ցայտունությամբ, գեղարվեստական ներգործության ուժով և տրամադրությունների արտահայտման ազդեցությամբ առանձնանում է Սարմենի խոսքերով՝ «Մեզ չկա պարտություն» խմբերգը:

Անժխտելի է, որ երաժշտական ստեղծագործության հաջողությունը մեծապես կախված է նաև բանաստեղծական բարձրարվեստ խոսքի ճիշտ ըմտրությունից: Սույն ակնարկում հիշատակեցինք հայ կոմպոզիտորների ուշադրությանն արժանացած ոչ բոլոր հեղինակներին և նրանց գործերը, քանի որ բոլորին անդրադառնալը պարզապես անհնար էր: Մեր ուշադրության կենտրոնում այն հեղինակներն ու ստեղծագործություններն էին, որոնց հիման վրա ստեղծված երգերն ու ռոմանսները մեծապես նպաստեցին ժանրի առավել ժողովրդականացմանը:

1. Թաշճյան Լ.Պ. «Հովի. Թումանյանը երաժշտության մեջ», Հովի. Թումանյանի քանդադրան, Երևան, 1999թ., էջ 5:
2. Արազյան Լ.Ն., Մուրադյան Ռ.Մ. «Ավ.Իսահակյան-100», Սովետական գրող, Երևան, 1978թ., էջ 443-454:
3. Ղազարյան Ռ.Ա. «Վ.Տերյան-100», Երևան, 1985թ., էջ 85:

ԲՈՎԱՆ-ԴԱՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՎԴԱՆՅԱՆ Կ.

ՈՒՂԵՐՉ ԸՆԹԵՐՅՈՂԻՆ 8

ՍԱՐՅԱՆ Ա.

ՏԱՂԱՆԴՈՎ ՀՅՈՒՄՎԱԾ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ 9

АВДАЛЯН К.

ИЗ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 12

ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ Ա.

ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ԻՐ ՈՒՍԱՆՈՂՆԵՐԸ 28

ԱԳԱՍՅԱՆ Վ.

ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՈՃԱԿԱՆ ՈՐՈՇ
ԱՐԱՆՁՆԱԿԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 34

ТИГРАНОВА И.

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ 38

ՉՈՒՐԱՐՅԱՆ Ժ.

ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ Է.ՄԻՐՉՈՅԱՆԻ
ԼՄՐԱՅԻՆ ԿՎԱՐՏԵՏԻ ԹԵՍԱՏԻՉՍՈՒՄ 43

АЙРАПЕТЯН Н.

КОМПОЗИТОР АЗАТ ШИШЯН 50

ԱՓԻՆՅԱՆ Հ.

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՍԵՉ 59

АВЕТИСЯН Н.

КНИГИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ КОМПОЗИТОРАМ
АРМЯНСКОЙ "ПЯТЕРКИ" 68

ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ Հ.

ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՈՐԾՈՆԻ ԴՐՍԵՎՈՐՍԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ
XX ԴՄԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՍԵՉ 77

РУХКЯН М.	
ПОРТРЕТ АДАМА ХУДОЯНА. СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ	82
АГАЯН Р.	
ТЕМА СПИТАКСКОГО ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ АРМЕНИИ	91
КОКЖАЕВ М.	
АЛЕКСАНДР АРУТЮНЯН. ЛИНИЯ БАРОККО. СИМФОНИЕТТА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА	99
ВАРДАНЯН С.	
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В УСЛОВИЯХ ТРАНСФОРМИРУЮЩЕГОСЯ ОБЩЕСТВА	107
ՍՄԻՍՅԱՆ Ռ.	
ՀԱՅԿԱԿԱՆ «ՀՁՈՐ ԽՍՐԱԿԻ» ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՁՈՒԹԱԿԻ ԿՈՆՅԵՐՏԱՅԻՆ ՊԻԵՍՆԵՐԸ	113
МАТЕВОСЯН Э.	
"МАСКАРАД": ОБРАЗЫ В ДРАМЕ И В МУЗЫКЕ	123
ДЖАГАЦПАНЯН К.	
ОСОБЕННОСТИ РИТМОДВИЖЕНИЙ МУЗЫКИ ПЕРВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ АРАМА ХАЧАТУРЯНА	130
ԵՂՈՅԱՆ Ն.	
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՍԵՂԵԴԻՆԵՐԻ ՎԵՐԱԽՄԱՍՍԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ	136
ШАГОЯН Г.	
"АЛЬБОМ ДЛЯ ВНУЧКИ" ЭДВАРДА МИРЗОЯНА	141
ՍԱՐԻԲԵԿՅԱՆ Լ.	
XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԸՈՒՐՁ	149

XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԱԿԱՆՆԵՐ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ ԵՆՈՒԹԵՐԸ

Շապիկի ձևավորումը՝ Նելլի Ավետիսյան

«Կոմիտաս» հրատարակչություն
Գլխ. խմբագիր՝ *Ռ. Եսայան*

Տպարանակ՝ 300

КЛАССИКИ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

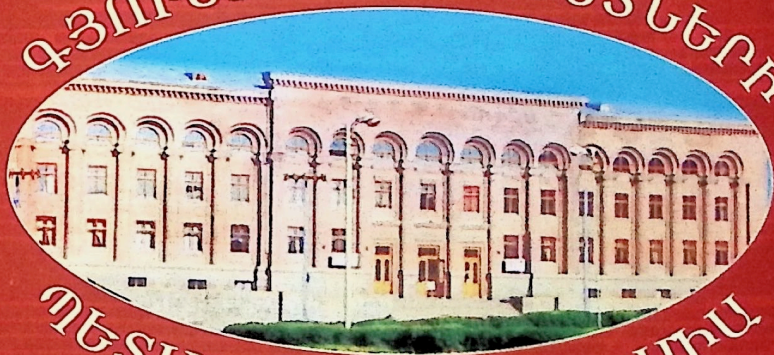
Оформление обложки - Нелли Аветисян

Издательство «Комитас»

Гл. редактор *Р. Есаян*

Тираж - 300

ԳՅՈՒՄՐԻԻ ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ



ՊԵՏԱԿԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ