

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ  
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ



ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ  
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

---

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ  
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ**

**ԵՐԵՎԱՆ 2003**

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ КОМИТАСА

**СБОРНИК  
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТРУДОВ**

**II**

Издательство "КОМИТАС"  
ЕРЕВАН 2003

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ  
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ  
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

II

«ԿՈՄԻՏԱՍ» հրատարակչություն  
ԵՐԵՎԱՆ 2003

ՀՏԴ 78

ԳՄԴ 85.31

Ե 762

Պատասխանատու խմբագիր՝ Ն.ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ  
Խմբագիրներ՝ Ա.ԱՆԱՆՅԱՆ, Ժ.ՋՈՒՐԱԲՅԱՆ  
Գրախոսներ՝ Ա.ԲՈՒԴԱԴՅԱՆ, Ա.ՇԱՄՇՅԱՆ,  
Կ.ՋԱՂԱՅՊԱՆՅԱՆ, Ա.ՍԱՐՅԱՆ

Ответственный редактор: Н.АВETИСЯН  
Редакторы: А.АНАНЯН, Ж.ЗУРАБЯН  
Рецензенты: А.БУДАГЯН, К.ДЖАГАЦПАНЯН,  
А.САРБЯН, А.ШАМШЯН

Ե 762

Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու. - Գիրք Բ. - Եր.: Կոմիտաս, 2003. - 232 էջ:

Երաժշտագիտական հոդվածների ներկայացվող ժողովածուն ընդգրկում է Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսորների և դասախոսների ուսումնասիրությունները երաժշտության պատմության, տեսության և կատարողական արվեստի բնագավառներում: Տեղ է հատկացված կոնսերվատորիայի սկզբնավորման և զարգացման հարցերին, հայ և համաշխարհային երաժշտության արդի խնդիրներին:

Գիրքը հասցեագրված է մասնագետ երաժիշտներին, կոնսերվատորիաների և երաժշտական ուսումնարանների ուսանողներին, ինչպես և պատրաստված երաժշտասերներին:

В публикуемом сборнике музыковедческих трудов профессоров и преподавателей госконсерватории имени Комитаса представлены научные исследования в области исторического, теоретического музыкознания и музыкального исполнительства. В статьях освещены вопросы становления и развития консерватории, творческого наследия Комитаса, изучения армянского национального искусства в контексте мирового музыкального процесса.

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

Ե 4905000000 2003  
0036(01)2003

ԳՄԴ 85.31

ISBN 99930-979-0-X

© Երևանի Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիա  
© Ереванская госконсерватория им.Комитаса

**ԱՐՇԱՎԻՐ  
ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ**

**ԻՄ ԵՐԳՉԱԿԱՆ ՈՒ  
ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՓՈՐՉԻՑ**

Երգեցողության՝ ամենագեղեցիկ գործիքով կերտվող արվեստի մասին գրույցը միշտ էլ ցանկալի է և ունի վիճելի շատ կողմեր:

Շատերը կարծում են, որ դա բարդ ու մութ գործ է, սակայն դա այնքան էլ ճիշտ չէ: Պարզապես՝ մի երգչին շուտ է հաջողվում, մյուսին՝ ուշ, իսկ ում չի հաջողվում՝ նա որոնում է և բարդացնում:

Երգ պլյուս արվեստը ոչ այնքան գիտություն է, որքան գիտակցված բնագր և կառուցված է զգացումների ճիշտ օգտագործման վրա:

Դասատուներ կան, որ հնչարտաբերման ընթացքը տեսականորեն հիմնավորում են, բայց գործնականում նրանց տեսությունը հաճախ ձախողվում է:

Վոկալ արվեստի մեջ կան որոշ առանձնահատուկ հասկացություններ, օրինակ՝ «տեսնող ականջներ»: Մանկավարժը, կարծես, տեսնում է հնչարտաբերման ողջ ընթացքը, բայց նա պետք է կարողանա նաև զգացածը ճիշտ հաղորդել ուսանողին, հաղորդել նրա բնությունից ելնելով, որը ոչ այլ ինչ է քան «անհատական մոտեցում»:

Հաճախ ուսանողին թվում է, թե իր ձայնը հնչում է, և ամեն ինչ լավ է, սակայն դա խաբուսիկ է: Ի՞նչ է տեղի ունենում: Չայնը ետ է գնում՝ լսելի դառնալով երգողի ականջներին, բայց ոչ լսողներին:

Անչափ կարևոր է նաև աշակերտի և դասատուի կոնտակտը: Վերջիմում պակաս դեր չի խաղում նրանց զգացողության համատեղելիությունը:

Որքանո՞վ են նրանց զգացածն ու պատկերացրածը նման: Մանկավարժը պետք է զգույշ լինի արտահայտվելիս: Պետք է խոսի հնարավորին չափ պարզ, դյուրըմբռնելի: Հակառակ պարագայում կարող է շեղել իր սանի ուշադրությունը բոլորովին այլ ուղղությամբ:

Իմ վոկալ մտածողության հիմքը Թամար Շահնագարյանի դպրոցն է, և մինչ օրս էլ դժվարանալիս անմիջապես հիշում եմ ուսուցչուհուս. ի՞նչ կասեր նա այս պահին, ի՞նչ կառաջարկեր:

Հնչարտաբերման ընթացքը ամբողջովին կազմված է հակասություն-

ներից: Պասիվ երգեցողությունն անվերապահորեն ընդունելի չէ, միաժամանակ ամենակտիվ երգեցողությունն էլ պիտի զերծ լինի ավելորդ ճիչից (Ֆորսից): Չայնի գունեղությունը նույնիսկ ամենաբարձր ռեզիստում անկարելի է առանց կրծքային արձագանքի: Գլխայինի և կրծքայինի կողողիմացիայի աննշան խախտումն իսկ բերում է հնչողության տեմբրային և դինամիկ կորստի: Գլխայինը քաշում է վերև, կրծքայինը՝ ցած. խնդիրը սրանք հավասարակշռելն է, և սա խոսքերով բացատրելի չէ, սա «տեսնելու» (երևակայելու) բան է: Ամեն ինչ պետք է կատարվի ինչպես հաղորդակցվող անոթներում. համաչափ, սահուն, առանց ծավալի և որակի կորստի:

Մասնավորապես՝ ցած և փափկահնչուն ձայներին, որոնք ձևավորվում են ավելի խորքից, անհրաժեշտ է ստիպել առաջ բերել ձայնը, հակառակ պարագայում՝ կկորչի, կխլանա:

Գյոթեի խոսքերով ասած՝ «Երգչի հանճարն ակնթարթային է»: Երգը վաճճն արդեն շտկել հնարավոր չէ: Երգը պահանջում է արագ անսխալ կողմնորոշում, որի հիմքը դարձյալ գիտակցված զգացողությունն է: Ոչինչ տարերայնորեն չի կարող լինել:

Քանի որ խոսքը կրծքային երգեցողության մասին է, կուզեի հատուկ անդրադառնալ այդ ընթացքին:

Անկախ ռեզիստից՝ բարձր թե ցածր, կրծքային հնչողության բալանսը պետք է պահպանվի: Սա է, որ ազնվացնում է ձայնը: Կան նույնիսկ նշանավոր երգիչներ, որոնց վերին ռեզիստում կրծքային հնչողությունը տեղի է տալիս, երբեմն էլ՝ դավաճանում ընդհանրապես գլխայինի խիստ գերակշռության պատճառով: Ակամա հիշեցի իտալացի մի լրագրողի, որը խնդրեց ինձ լսել իտալերենից ռուսերեն իր կատարած թարգմանության ձայնագրությունը և անչափ վրդովվեց, ասելով, որ արտաբերածի մեջ կրծքային երանգը խիստ պակաս է: Սա լրագրող էր, դե հիմա պատկերացրեք, թե երգիչն ինչպես կվարվեր: Վերին հնչյունները խիստ գլխային ձայնով երգողներին լսելիս մտաբերում են արևելյան մանգներին, որոնց համար, թվում է թե, դեպի վեր արգելք գոյություն չունի, բայց ձայնը փաստորեն դատարկ է:

Կրծքային լիարժեք երգեցողության անկրկնելի օրինակ է Էնրիկո Կարուզոյի արվեստը: Այս առումով նա գերազանցել է աշխարհի բոլոր տեղորոներին և, անկախ նրա արտակարգ ձայնից, միայն կրծքայինով էլ բարձր է բոլորից. կուրծք, բայց բարձր պոզիցիայի առկայության պայմանով: Եվ պատահական չէ իտալացիների «գլուխ-կուրծք, կուրծք-գլուխ» արտահայտությունը:

Մեկ ուրիշ բան: Առանց կրծքի երգելը կարծես թե հեշտանում է, և անփորձ երգիչները հաճախ խաբվում են այդ հեշտությունից, անաեսելով հետագայում որակագրկվելու վտանգը:

Շատ ավելի հեշտ է հաղորդակցվել բոլորովին անփորձ (ոչ մի դպրոց չանցած) սանի հետ: Ինչ խոսք, չեմ բացառում մահ մախտորդ և ներկա դասատուների դպրոցների ընդհանրությունը, որը, ցավոք, հազվադեպ է լինում:

Գաղտնիք չէ, որ երգվում են միայն ձայնավոր տառերը: Չնայած այդ ձայնավորների տարբեր ֆոնետիկային, հնչարտաբերման ընթացքում կոկորդի և բերանի դիրքը չպետք է փոխվի: Դասատուն պետք է այստեղ անչափ զգոն լինի, որպեսզի տեմբրային և դինամիկ ոչ մի արտահոսք չկատարվի, որպեսզի ամեն ինչ գնա կարգավորված հունով և կարծր քիմքի ռեզոնատորներին զարնվի ոչ թե տարերայնորեն, այլ գիտակցաբար՝ վերին պոզիցիան անցնելով: Լավ է, երբ դասատուն կարող է հավուր պատշաճի երգել և երգելով հասկացնել ուսանողին անհրաժեշտը: Ըստ Կարուզոյի՝ լավագույն դպրոցը մահ մեծ երգիչներին լսելն է, լսելը, բայց ոչ կուրորեն ընդօրինակելը. ամեն անհատ պարտավոր է լսածից վերցնել միայն իրեն հարագատը:

Այսպես, դեռ ուսումնառության տարիներին, ես հաճախ լսում էի ամերիկացի նշանավոր բարիտոն Լեոնարդ Ուորրենի ձայնագրությունները, որոնք մեծ դեր խաղացին իմ վոկալ մտածողության կազմավորման գործում: Շատ բան պայմանավորվում էր մեր ձայների տեմբրերի մնանությամբ: Դա թույլ էր տալիս առանց մտավախության հետևելու իմ «կուրքին»: Բայց, ասեմք, Կարուզոյին կամ Բուֆֆոյին ընդօրինակել ցանկացող երգիչները միշտ էլ կործանվել են, որովհետև նրանց ընդօրինակելու համար անհրաժեշտ է ունենալ՝ նրանց իսկ տվյալները, իսկ Կարուզոն և Բուֆֆոն բնության անկրկնելի հրաշքներ են:

Ուսանողի հետ պարապելիս դասատուն պետք է հիմք ընդունի նրա միջին ռեգիստրի հնչողությունը: Ավելին՝ յուրաքանչյուր ձայն ունի առնչված մեկ հնչյուն, որը բնականից դրված է: Անհրաժեշտ է մախ ճշգրտորեն զանազանել այդ հնչյունը՝ աշակերտի բնությունը, և դյամից վեր ու վար գտնվող հնչյունները հավասարեցնել այդ մեկին:

Միջին ռեգիստրի վրա աշխատանքը պետք է կատարվի այնքան համբերատար, մինչև որ վեր կամ վար զնալու անհրաժեշտությունն ինքնաբերաբար հասունանա: Միջին ռեգիստրի հնչողությունն ավելի հստակեցնելու համար երբեմն (խիստ անհատականորեն) կարելի է դիմել մահ փոքր-ինչ ուժեղացված հնչարտաբերման, երգիչների լեզվով ասած՝ ֆորսի, և երբ հասնես հավասար հնչողության, անհրաժեշտ է արդեն մտածել

երգը փափկացնելու մասին:

Լինում են առանձին դեպքեր, երբ ուսանողն ամեն ինչ ընկալում է միանգամից: Այստեղ անհրաժեշտություն չկա հետևելու վաղօրոք մշակած սխեմային, առավել ևս՝ դիպչելու երիտասարդի անհատականությանը:

Ամեն մի շինություն պետք է հեմարան ունենա: Երգեցողության մեջ դա շնչառությունն է:

Տարբեր երգիչներ շնչառությունը տարբեր են մեկնաբանում, մինչդեռ այստեղ նույնիսկ երկու կարծիք լինել չի կարող: Եվ սա ոչ միայն իմ համոզմունքն է: Շուրջ 30 տարվա երգչական կարիերայիս ընթացքում ես հանդիպել եմ նշանավոր շատ երգիչների հետ, ինչպիսիք են Տիյտ Կուուրիկը, Ժան Պիրսը, Կարպիս Ջոբյանը, Ջենահյա Պալլին, և վերջապես՝ ասածիս համակարծիք են եղել սիրելի ուսուցչուհիս՝ պրոֆեսոր Թ.Շահնազարյանը և իտալացի Ջորջո Ֆավորետտոն, որի դասաբանում կատարելագործվել են:

Ի՞նչ է շնչառությունը:

Երգի հետ կապ չունեցող մարդիկ սովորաբար շնչում են կրծքավանդակով, մինչդեռ երգչի շնչառությունը պետք է ավելի խորը հիմք ունենա: Հենց այդ խորը հիմքի շնորհիվ է, որ ձայնն ավելի ծավալուն է դառնում, մեծանում է հնչյունների ընդգրկման դիապազոնը և ապահովվում ձայնի անկաշկանդ միատարր հոսքը: Շունչն ամբարվում է ստոծանու մեջ և այնտեղ պահպանվում մկանների շնորհիվ, և որքան ճիշտ մարզված, ամուր և ճկուն են այդ մկանները, այնքան ավելի առաձգական է դառնում ձայնը: Հնչարտաբերման օդասյան սկզբնաղբյուրը ստոծանում ամուր ամբարված օդն է:

Շնչառության կազմավորման ընթացքն ակնթարթային է: Շունչն արագ և (ցանկալի է) առանց ճիգի պետք է լցնի ստոծանին և մկանների շնորհիվ հեմվի վերջինիս պատերին: Բայց սա դեռ սկիզբն է: Մրան հաջորդում է մեկ ուրիշ և ոչ պակաս կարևոր հանգամանք՝ հավաքված օդի ճիշտ օգտագործումը: Ո՞րն է այդ ճիշտը: Երգիչը պետք է կարողանա բնականորեն ապահովել ստոծանու և բարձր պոզիցիայի կապը, չանտեսելով կրծքային ռեզոնատորների անչափ կարևոր մասնակցությունը, այլ կերպ հնչարտաբերումը կլինի մակերեսային: Ստոծանու, կրծքի և վերին՝ գլխային ռեզոնատորների ամուր կապն ապահովվում է շունչ առնելուն հաջորդող ակնթարթային մի դադարով, որից հետո ձայնական ապարատի բոլոր բաղադրամասերը գալիս են փոխապայմանավորվածության, և հիմա հիմնական մտահոգությունը պետք է լինի այդ կապը չխախտելը:

Քթո՞վ շունչ առնել, քե՞ քերանով... Ոմանց համար սա հանելուկ է:

Փորձիցս ելնելով՝ այն կարծիքին եմ, որ անպայման բերանով: Մի կողմ դնենք իմ կարծիքը, իսկ եթե վատառողջ ես՝ քիթդ հարբուխի պատճառով փակ է, ներկայացումը կամ համերգն էլ՝ տապալման վտանգի տակ, ուրեմն ի՞նչ, չպե՞տք է երգես... Բացի այդ՝ բերանով լիարժեք շունչ առնելն ավելի հեշտ է:

Այս բոլորը տեսականորեն ճիշտ է, բայց եթե հնարավոր լիներ գիրք կարդալով երգել սովորել, ապա վոկալ արվեստի առջև այսքան խնդիրներ չէին ծառանա. «կարդացիր ու երգեցիր...» Այստեղ է, որ ուսանողին օգնության են հասնում դասատուի «տեսնող ականջները», իսկ եթե այդ «տեսնող ականջներից» սանն էլ ունի, ապա մանկավարժի համար ավելի մեծ երջանկություն լինել չի կարող. լսել և պատկերացնել, թե ինչ է կատարվում երգողի ներսում, որքանով է այդ ընթացքը հարազատ նրա բնությանը:

Կան ուսանողներ, որոնք գիտուն են, զարգացած, անչափ երաժշտական, լավը վատից տարբերում են, բայց հենց գործը հասնում է հնչարտաբերմանը, ապա դեմ են առնում գուցե հենց իրենց էրուդիցիայով ստեղծած դժվարին մի պատմեշի:

Շարունակեմ միտքս. հռչակավոր Պաբլո Կազալսին նվիրված մի շատ ուսուցողական վավերագրական կինոնկար եմ տեսել: Նստած էր վարպետը, դիմացն՝ աշակերտը: Երկուսն էլ գործիքով: Վարպետը տակտ առ տակտ նվագում էր, աշակերտը՝ կրկնում, կրկնում յուրովի, և եթե կրկնմանը քիչ թե շատ նմանվում էր մատետրոյի նվագածին՝ ապա դա արդեն նվաճում էր: Ի՞նչ եմ ուզում ասել: Շատ կարևոր է, երբ դասատուն ինքը գտնվում է կատարողական հստակ մարզավիճակում: Նման դեպքում երգածն ավելի շատ բան կարող է տալ, քան խոսքերով ասածը: Աշակերտն ընդօրինակելով գտնում է իրենը: Իհարկե, նա կուրորեն չպետք է ընդօրինակի, այլ լսածը պետք է անցկացնի իր բնության միջով:

Դասատուներ էլ կան, որոնք, ասենք, տարիքից ելնելով, արդեն չեն կարողանում երգել: Այստեղ արդեն օգնության պիտի հասնի մախիկն երգածով ամրապնդված փորձը: Նման դասատուները պետք է ապավինեն իրենց ականջներին, և նրանց ուշադրությունից անբնական ոչ մի հնչյուն չպետք է վրիպի: Չե՞ որ ձայն մշակել նշանակում է գտնել այդ ձայնի բնական վիճակը:

Չպետք է անտեսել, որ յուրաքանչյուր ուսանող անհատ է, և անհատականությունն առաջին հերթին պայմանավորված է նրա ազգային բնութագրով՝ լեզվամտածողությամբ, երաժշտական մախնական ընդգրկման ոլորտով: Լավ է, եթե մախքան սովորելը նա, ասենք, ժողովրդական գողորիկ երգեր է երգել, քանի որ դրանք պահել են նրան բնական

կանտիլենայի վիճակում: Խելացի մանկավարժը կարողանում է բռնել այդ թելն ու զարգացնել, ավելին՝ դրանով ստեղծում է մի հիմք, որը հնարավորություն է տալիս տանել ուսանողի փոկալ-երաժշտական զարգացումը անհրաժեշտ ուղղությամբ:

Անձամբ ես որպես վարժություն հաճախ օգտագործում եմ ժողովրդրդական երգերի պատառիկներ կամ հասվածներ կոմիտասյան երգերից: Երբ ձայնն արդեն մտնում է որոշակի հունի մեջ, առաջադրում եմ նաև առանձին նախադասություններ օպերային արիաներից: Ջգալով, որ սաճն տեխնիկական որոշակի հմտություն է ձեռք բերել, սկսում եմ արդեն խոսել երաժշտական ֆրազի և փոկալ կերպարի մասին: Առաջինը փոկալ գիտակցված բնագրից անջատ մի բան չէ: Առանց մեկի մյուսը գոյություն չունի, և ասածս դեռ չի նշանակում, որ սկզբնական շրջանում ես ֆրազն անտեսել եմ:

Ֆրազավորման մեջ կան ընդունված դրույթներ, որոնք, ինչ խոսք, պարտադիր են, օրինակ՝ ֆրազի դիմամիկան և նրա տրամաբանական ամբողջացումը, և սա ուսանողը պետք է յուրացնի հենց սկզբից: Բայց գալիս է մի շրջան, երբ կոշտ շրջանակների մեջ դնելը կարող է դիպչել նրա անհատականությանը, և այստեղ պետք է ողջունել սաճի կողմից ցուցաբերած առողջ, հետաքրքրական ամեն մի նախաձեռնություն:

Բոլոր դեպքերում՝ դիմացինն ուսանող է, և ես պարտավոր եմ տալ նրան կատարվելիք գործի մեկնաբանման ընդհանուր սխեման: Մեծ մասամբ երգում եմ սկզբից մինչև վերջ և ապա բացատրում երգի իմաստը: Եվ երբ համոզվում եմ, որ երգածս ու ասածս տեղ են հասել, նոր դիմում եմ ուսանողի երևակայությանը:

Ստեղծագործությունների ոճերի և ժամանակաշրջանների տարբերության ընկալումը նույնպես համառ ու հետևողական աշխատանքի արդյունք է: Վոկալ-մանկավարժական երկացանկը հենց այդ նպատակն է հետապնդում: Կան փոկալիզմների, երգերի և ռոմանսների, հնագույն կոմպոզիտորների գործերի հաջորդաբար մշակված ժողովածուներ, որոնք, իհարկե, հեշտացնում են մանկավարժներիս գործը, բայց այդ ժողովածուների գերին չպետք է դառնալ: Հնուտ դասատուն, ուսանողի ծրագիրը կազմելիս, պետք է միշտ ելնի նրա հնարավորություններից և նախասիրություններից: Այսպես՝ գյուղից եկած և գեղջկական երգերին սովոր երիտասարդին, կարծում եմ, չի կարելի միանգամից ստիպել Սկարլատի երգել: Սկարլատին նրանում պետք է աստիճանաբար հասունանա, ասենք, մեկ տարում, գուցե և ավել ժամանակահատվածում: Աստիճանական զարգացումն իր հերթին պետք է բերի այնպիսի մի որակ, երբ ձայնին

հպատակ են բոլոր հիմնական նրբերանգները՝ piano, forte, mezzo forte: Ասենք նաև, որ սրանց բնականությունն անհնարին է առանց վոկալ արվեստի համար պարտադիր mezzavoce-ի, այն հստակ կիսաձայնի, որն իբրև հիմք կառավարում է դինամիկ բոլոր անցումները:

Mezzavoce ձեռքբերելու համար հաճախ ուսումնառության շրջանն էլ չի բավարարում, իսկ եթե, ասենք, բարձր կուրսի ուսանողն այդ բարենասնությունն արդեն ունի, ապա նրան կարելի է կամերային երգեցողության հարթակ տրամադրել, առանձին դեպքերում՝ նույնիսկ մենահամերգի:

Չեմ կարող համաձայնել այն, ցավոք տարածված, կարծիքին, թե թերհաս ձայնը պետք է հանդես գա կամերային կատարումով, և ընդհակառակը՝ տեխնիկապես ամուր երգիչն է, որ պիտի օպերային բեմ դուրս գա: Միանգամից ասեմ, որ ձայնին տիրապետելու բարձր արվեստը, որի մեջ մտնում է նաև հմուտ նյութանավորումը, կամերային երգեցողության մեջ ավելի կարևոր է: Ավելի բան օպերային բեմում այստեղ անհրաժեշտ է գեղեցիկ երանգներով հարուստ միատարր հնչող ձայն: Եթե օպերային բեմում ձայնի անկատարությունը կարելի է քողարկել խաղով, զգեստով, դեկորներով կամ գույնզգույն լուսարձակներով, ապա կամերային երգիչը, ինչպես ասում են՝ «մորե մերկ է» և ձայնից բացի ուրիշ արտահայտչամիջոց չունի: Եվ առանց երգչական հարուստ կոմպլեքսի չի կարելի մենահամերգ տալ. դա կնշանակի պատժել ոչ մի մեղք չգործած ունկնդրին, երկու բաժին ստիպել նրան դժգույն երգեցողություն լսել:

Ասածս չի նշանակում, որ օպերային երգչի համար նույն բարենասնությունները պարտադիր չեն: Օպերային բեմը միայն կշահի, եթե հզոր ձայնով մենակատարը կամերային երգչի չափ նրբազգաց երաժիշտ լինի և իր կամերայնությունը կարողանա ծառայեցնել բեմական կերպարի արտահայտման ավելի լիարժեք բացահայտմանը:

Օպերային երգիչն, ի վերջո, միշտ էլ կարող է հանդես գալ կամերային ծրագրով, և օպերայից «բերված» հզորությունը ավելի տպավորիչ կդարձնի, ասենք, Շուբերտի «Նմանակի» կամ «Անտառի արքայի» պես գործերի մեկնությունը: Այսինքն՝ օպերային և կամերային երգիչներն այստեղ մեկը մյուսին լրացնում են:

Օպերան բարդ համադրական արվեստ է, և այս առումով օպերային երգչին ներկայացվող պահանջներն ավելի շատ են ու բազմակողմանի: Միշտ չէ, որ դերասանական շնորհք ունեցողը լավ երգիչ է և հակառակը՝ լավ երգիչը՝ դերասան: Այս երկուսի միակցությունն այն երանելին է, որին ասում են լիարժեք կոլտուրա: Դժվար է պատկերացնել այնպիսի մի օպերա, ինչպիսին է «Կարմենը», առանց ավանդականից բարդ անսամբլմե-

րի, որոնք պահանջում են ակնթարթային ռեակցիա, ռիթմի և դինամիկ բալանսի նուրբ զգացողություն: Երաժշտականությունը գումարվում է հենց այս գործոններից: Վերցնենք «Եվզենի Օնեգինի» կվարտետը: Որևէ օղակի՝ սուպրանոյի, ալտի, տենորի կամ բարիտոնի անկատարությունն այստեղ բերում է ինտոնացիոն կեղծիքի, որն առաջին հերթին ծանրանում է Օնեգինի դերակատարի ուսերին, որովհետև նա կվարտետի հիմքն է:

Կան ավանդականորեն ավելի երգային օպերաներ, դերերգերի քնարական երգաբաժիններով, որոնք դաստիարակչական առումով շատ նպաստավոր են: Իմ կյանքում նման դեր խաղալ Ժերմոնի դերերգը Վերդիի «Տրավիատայում»: Այս դերերգով ես գտա կրթացողության այն երջանիկ վիճակը, որը նույնիսկ ֆիզիկական հաճույք է պատճառում: Մեներգերում և անսամբլներում ականա հարեցի ասածս belcanto-ին, և երգային այդ վիճակը աշխատում են տեղափոխել մյուս դերերգերի մեջ:

Վերոհիշյալը սակայն չի նշանակում, թե Ժերմոն երգելն ավելի հեշտ է, քան, ասենք, «Ռիզոլետոն»: Ավելին, եթե Ռիզոլետոյի դերերգում վոկալ թերությունը կարելի է ծածկել դերասանական խաղով կամ դինամիկ էֆեկտներով, ապա Ժերմոնի դերակատարը բացի ազնիվ belcanto-ից ուրիշ հեմարան չունի: Երգչին այստեղ կփրկի միայն փափուկ՝ քնարական, կապակցված երգեցողությունը, որին նա պետք է լավ նախապատրաստված լինի քնարական ավելի դյուրին դերերգերի կատարումով և, կարծում եմ, որ շատ կարևոր է՝ կամերային ելույթներով:

Որքանով է այս ամենին պատրաստ երեկվա ուսանողը: Ենթադրենք, դասարանում ամեն ինչ հիմնականում հաղթահարված է: Երիտասարդ երգիչը դուրս է գալիս օպերային բեմ և երգում առաջին ֆրագը: Տանրածությունը մի քանի անգամ ավելի մեծ է, քան դասարանում: Նոր, անծանոթ միջավայր: Երգողին թվում է, թե ձայնը չլավեց, կորավ, լավագույն դեպքում՝ հազիվ լսելի է: Անկասկած՝ առանց ֆունդամենտալ փորձերի նորելուկին ներկայացում չի կարելի վստահել, իսկ փորձի ժամանակ նա պիտի հեղինակավոր խորհրդատու ունենա: Լավ է, եթե այդ խորհրդատուն հենց դասատուն է՝ բեմական կյանքով քրծված երգիչ: Վերջինս անմիջապես պիտի զսպի իր սանին, պահպանի նրան ֆորսի դիմելու վտանգից, այսինքն՝ ոչ միայն հասկացնի, այլև ներշնչի նրան, որ միջավայրը փոխվել է, որ ձայնի թվացող խլությունը կորուստ չէ, և նա պետք է շարժվի այդ նոր ելակետից: Հոգեբանական այդ փոխակերպումից հետո է, որ բեմական վաղորոք մշակված վարքագիծն ընկնում է բնական հունի մեջ: Կերպարն այստեղ կերտվում է ավելի շատ ներքինով, քան արտաքինով: Ոչ մի շարժում, ոչ մի դիմախաղ չի օգնի, եթե չլինի ներքինով վերապրած

գեղեցիկ ֆրազը, ավելի շուտ՝ ֆրազների միացությունը:

Այսպիսով, տարիների խոհն ու հույզը երիտասարդը հասնում է բեմ, և ինչ երջանիկ է նա, երբ ներկայացման երաժշտական ղեկավարը՝ դիրիժորը, Սուրեն Չարեքյանի մեան երաժիշտ է: Ես այդ երջանկությունն ապրել եմ մոտ 30 տարի առաջ:

Մասետրոյի համար առաջնային և ոչ առաջնային հատվածներ գոյություն չունեին: Նա ինձ ներշնչեց, որ ասերգերը նույնպես երգ են, և նրանցում կանտիլենան պահպանելը նույնքան կարևոր է, որքան որ ամենաժավալուն արիաներում: Իմ առաջին ֆրազի կատարելությունը՝ խոր շնչի վրա հիմնված բարձր պոզիցիան ես արդեն քաղում էի նրա մատուցած նախանվազից՝ լարայինների ունիտոնից, իսկ Or si ricusa al ֆրազի մեջ արդեն զգում էի մոտակա ֆա-ի պոզիցիոն բարձրությունը: Իսկ ֆա-ն գրեթե բոլոր բարիտոնների համար փորձաքար է: Բնականաբար՝ ծառանում է մեան հնչյունները զոցելու խնդիրը: Մանավանդ՝ i տառը, թող տարօրինակ չքվա, զոցելը խիստ անհարմար է: Այս խնդիրը ինքնահոսի թողնելը վտանգավոր է երկու տեսանկյունից. ֆորսը և չափից ավելի բաց երգելը կարող է վնաս հասցնել ձայնավարերին և կոկորդին, իսկ չափից ավելի զոցելը կարող է վերջնականորեն խլացնել, զուճազրկել հնչյունը: Ժերմոնի հնչյունային նկարագիրն էլ իր հերթին կխախտվի, նույնիսկ բեմական կերպարը կդադարի համոզիչ լինելուց:

Ես հնարավորություն եմ ունեցել ունկնդրելու իտալացի նշանավոր շատ երգիչների և միշտ զմայլվել եմ ասերգերը երգելու նրանց շնորհքով: Անկախ լայնությունից, հնչողության սրությունը երբեք տեղի չի տալիս, և այդ սրությունը, որ խոցում է նվագախմբի ամենաթանձր պատնեշը, լսելի է դահլիճում: Նման արտիստների ուժերով կերտած ներկայացումը, ինչ խոսք, օժտված է դրամատիկական թատրոնի բոլոր առավելություններով՝ զուճաբաժ երաժշտության ազդեցիկ և ընդհանրացնող ուժը: Ամեն բան տեղ է հասնում, միաժամանակ՝ ամեն ինչ երգվում է:

Քանի որ Ժերմոնի դերերգը արտաքուստ ստատիկ է, ապա երգչի մեան վարպետությունն այստեղ ավելի քան կարևոր է: Ամեն ինչ սկսվում է ձայնից, ժեստերը հնարավորին չափ ժլատ են: Եվ ֆրազը ֆրազի վրա դերերգի լարվածությունն աճում է, դարձյալ երգի միջոցով: Հենց այդ ֆրազների ռաջիոնալ զարգացումն է հասունացնում Pura siccome un angelo արիոզոն, որը մինչ այդ երգածի հանրագումարն է: Կիթառի ընկերակցություն հիշեցնող նվագաբաժինը կարծես ձգտում է կտրատել երգի կանտիլենան, հանել երգչին երգային հունից, և այդպես էլ կլինի, եթե դիրիժորն իր գործի վարպետը չէ. մեան ղեպերում երգողը պիտի ապավի-

նի միայն իր հմտությանն ու ճաշակին և անկախ նվագախմբի «տեղում դոփելուց»՝ առաջ մղի իր վոկալ գիծը: Դժվար է, բայց այստեղ պիտի լարես ամբողջ երևակայությունդ և օգնության կանչես Վերդիին, իհարկե, եթե նրա՝ արվեստը բազմակողմանիորեն ուսումնասիրել ես. գիտես դեռ Բելլինիից ու Դոնիձետտիից եկող կանտիլենային սկզբունքները: Վերդին ամեն ինչ արել է, որպեսզի երգողը չշեղվի այդ կանտիլենայից, որպեսզի արիտոզյի ամեն մի ֆրագ, թե՛ իմաստի, թե՛ դիմամիկայի տեսանկյունից լինի նախորդի շարունակությունը և հող նախապատրաստի մյուսի համար: Ամբողջ արիտոզն ուղղածիզ գեղեցիկ մի ժանյակ է, որի անհարթություններն անմիջապես նկատելի կդառնան, և փոքրիկ շեղումն իսկ ժապավենը կկտրի: Առանց միատարր, բայց և զուներ, երգեցողության ասեղիքն էլ տեղ չի հասնի, Ժերմոնի արցունքներին էլ չեն հավատա, մինչդեռ այդ արցունքները կեղծ չեն, ինչպես ոմանք մեկնաբանում են: Ավելի շուտ՝ կեղծ են ստացվում, որովհետև նրանք դուրս են մնացել բնական կանտիլենայի շրջանակներից:

Ժերմոնն անկեղծ է, հակառակ դեպքում զուգերգերում նրա և Վիոլետայի հոգիներն այդպես չեն ձուլվի, հարազատանա: Բնականաբար՝ պետք է ձուլվեն և նրանց ձայները՝ սուպրանո և բարիտոն, որն առանց հատակ suono-ի անհնար է, ուրեմն հոգիների այդ պահի հարազատությունն էլ դուրս կմնա ունկնդրի ուշադրությունից:

Վիոլետայի և Ժերմոնի հոգիների մտերմությունը թելադրվում է երաժշտությամբ: Երկուսն էլ անկեղծ կարեկցում են միմյանց, բայց ելքը մեկն է՝ զիջելու է Վիոլետան: Այդ մտերմության պահը հատկապես շեշտված է զուգերգի ավարտին, երբ Վիոլետան վերջնականապես զինաթափված, հարցնում է. *imponete*:

Այդ իսկ պատճառով հատկապես համոզիչ պիտի լինի վերջնամասը՝ հոգիների ձուլման անեացման զագաթնակետը: Հաջորդ, կարծես թե, ի միջի այլոց շարտած ֆրագները հասունացնում են բարիտոնի ամենասիրելի հատվածներից մեկը՝ *no generosa vivre* հատվածը, որտեղ երգիչը պիտի զգուշանա չափն անցկացնելու վտանգից, այլ կերպ կտուժի ոչ միայն վոկալը, այլև կերպարը:

Արիայի մեջ համոզելու մեկ ուրիշ շեշտ կա: Մեփական որդուն համոզելը ծերունի Ժերմոնի համար նույնիսկ ավելի դժվար է: Բարդանում են նաև երաժշտական ու վոկալ խնդիրները. հարթահարելիքն արդեն համաշխարհային օպերային գրականության բարդագույն արիաներից մեկն է, և երգիչն այստեղ պիտի աղերսներ գտնի նվագախմբի ընկերակցության մեջ: Նախ՝ արիայի առաջին իսկ կվարտան պետք է լինի նա-

խանվագի օրգանական շարունակությունը, հետո նա չպետք է նվագախմբի նոճվող ռիթմի գերին դառնա, այլ հատակորեն շարունակի իր կանտիլենան, որի կայունությունը չպետք է խախտվի նաև խոսքերի իմաստային շեշտերով: Կրծքայինով և բարձր պոզիցիայով կառուցված mezzavoce-ն, ուռչելով, բայց ձայնի սահմանները չխախտելով, պիտի հասունացնի աղերսանքի ամենահրամայական շեշտը՝ առաջին օկտավի սոլ բեմոլը, բայց այստեղ էլ սպառվելու իրավունք չունես, քանի որ հաջորդ ֆրազը նույնքան կատարելություն է պահանջում: Եվ ընդհանրապես սպառվելու իրավունք չունես. նույնիսկ վերջին հուսահատ ճիչից հետո. «Che dici? Ah, ferma!»:

Ունանք այն կարծիքին են, թե Ժերմոնը երկրորդ գործողությունում արդեն վերջանում է: Եթե դատելու լինենք ծավալի և տեխնիկական դժվարությունների տեսանկյուններից՝ գուցե և այդպես է, բայց չպետք է մոռանալ երրորդ գործողության մուսիքը և մուտքին հետևող գեղեցիկ անսամբլները: Սկիզբը պետք է լինի հստակ թեև անկեղծ մախապիճ, բայց նրա ժշտական նուրբ ընկալումների սահմաններում: Ժերմոնը մախատում է որդուն կոպիտ արարքի համար, միաժամանակ՝ անհանգստացած է նրա հետագա ճակատագրով: Ամբողջ բեմում նա միակ մարդն է, որին ամեն ինչ հայտնի է. պետք է ենթադրել, որ նա տեղյակ է, թե ում հետ է Վիոլետան եկել Ֆլորա Բելվուայի տուն. նրան սարսափեցնում է որդու և բարոնի մենամարտը: Այսբանից հետո ի՞նչ երանգ պիտի ընդունի Di sprezzo degno se stesso rende... մախապասությունը:

Հզոր forte-ից հետո կտրուկ դադար է, և Ժերմոնի՝ դադարին հետևող առաջին չորս ֆրազները հանկարծահաս ամպրոպի են նման: Չայրույթն ու վրդովմունքն անկեղծ են, մի բան, որ պահանջում է հավաք, բայց ոչ շատ զոց երգեցողություն: Այս ֆրազներից հետո հերոսին այցելում է այն անհանգստությունը որդու ճակատագրի համար, որի մասին արդեն ասացինք: Լարայինների և փողայինների լեզվով ասած՝ ձայնն այստեղ փոքրինչ «սուրդիմավորում» է, անցնում, մոտավորապես, երկրորդ գործողության զուգերգի mezzavoce -ին, իսկ հետո ... արժանին ես հատուցում գեղեցիկ անսամբլին՝ բարիտոնի երգաբաժնի առանձին ուռուցիկ պոռկույններով, որոնք պիտի լինեն նույնքան տրամաբանական, որքան այն օրերին, երբ դիրիժորական նոտակալի մոտ Սուրեն Չարեքյանն էր:

Չորրորդ գործողությունում Ժերմոնի երգաբաժինն ավելի փոքր է, բայց ամեն մի ֆրազ բնութագրական է, ծանրակշիռ: Այստեղ հերոսը ներկայանում է ավելի իղկված, ավելի մարդկային գծերով: Նա բարի աստվածավախ մարդ է և անկեղծորեն պատրաստ է Վիոլետային դուստր

ճանաչել, «սեղմել նրան իր կրծքին»: La promessa ֆրազը հենց այդ ներքինով է գունավորվում:

Di piu non lacerarmi արագընթաց այս նախադասությունը բեմական և վոկալ բավականին բարդ խնդիր է առաջադրում: Ինչպե՞ս խուսափել կեղծ երևալու վտանգից:

Հիմնական արտահայտչամիջոցն այստեղ, ասացինք, ձայնն է: Հարկավոր է գտնել նրա առավել բնական հնչողությունը, այսինքն՝ արհեստական որևէ միջոցի դիմելը վտանգավոր է: Մյուս կողմից՝ բարձր տեսիտուրան հաղթահարելու համար ռմանք ստիպված են արհեստականորեն զոցել վերջին հնչյունները. ոչ «ա-ն է ա», ոչ «օ-ն է օ»: Նման անորոշ հընչողությունն էլ անբնական վիճակ է ծնում, մի բան, որ մեկ անգամ ևս ապացուցում է, որ Ժերմոն երգելու համար վոկալ կատարյալ վիճակ է հարկավոր: Կեղծիքը չեն ընդունի ոչ երաժշտությունը, ոչ էլ բեմական կերպարը:

Այս դերերգի վերլուծությունից կուզենայի, որ երիտասարդները ճիշտ եզրակացություններ անեն, և եթե համեստ նկատառումներս էլ գեթ մեկ հոգու համար օգտակար դառնան, ապա գրիչս ձեռքս առնելու համար չեմ զղջա:

**ԴԱՎԻԹ  
ՂԱԶԱՐՅԱՆ**

**ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ  
ԵՐԳՆ ՈՒ ԲԱՆԸ**

Հայ ժողովուրդն իր բազմադարյան գոյության ընթացքում ստեղծել է մշակութային բազմաթիվ արժեքներ, որոնք քաղաքակիրթ աշխարհում լայն ճանաչման և գնահատանքի են արժանացել:

Հայ միջնադարյան ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունն ու երաժշտությունը վաղուց դուրս են եկել հայ ժողովրդի մշակութային արժեքների սահմաններից ու պատշաճ տեղ գրավել արվեստի ընդհանուր պատմության մեջ: Հայ ժողովրդի գոյատևումն ու ազգային անկախությունը հաճախ պայմանավորվել են հավատի ու եկեղեցու հաղթանակով: Մերտորեն կապված լինելով ժողովրդի պատմական ճակատագրի հետ, հայոց եկեղեցին արտաքին նվաճողների դեմ մղած պայքարում ի սկզբանե բերեց մի հասկացություն ևս, որը ազատագրական պայքարի համար հայ ժողովրդին համախմբելու ու ազգային ինքնագիտակցության բերելու գործում խոշոր դեր կատարեց:

Չորրորդ դարից սկսած, Քրիստոնեության մուտք գործելու հետ, Հայաստանում սկիզբ է առնում ու զարգանում հայ հոգևոր եկեղեցական երաժշտությունը: Քրիստոնեական շրջանի հոգևոր երգերի ու շարականների համար հիմք է դառնում հեթանոսական շրջանի երգ-երաժշտությունը, որը նույնանում է աշխարհիկ-ժողովրդական երաժշտության հասկացության հետ, որի ապացույցը հնագույն շարականների տաղաչափական ձևերի և եղանակների ընդհանրությունն է հին գուսանական արվեստի հետ:

Ամեն մի ժողովրդի երաժշտության պատմություն սկիզբ է առնում այդ նույն ժողովրդի ժողովրդական երաժշտության զարգացման հետ: Եվ ուրեմն պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը սկիզբ է առնում իր իսկ ժողովրդական երաժշտությունից:

Հայ երաժշտության մեջ բուն ժողովրդական երաժշտությունից բացի, որոշ ժամանակաշրջանի տարբերությամբ սկիզբ են առնում գուսանական երգերը՝ դեռևս Գողթան գավառից, և այս երգերում հանդես են գալիս անհատ կատարողներ, որոնք հորինողներ են՝ խոսքի, երաժշտության և իրենք էլ կատարողներ:

Այստեղ տեղին է հիշել Կոմիտասին, որի ընկալումները խոսքի և երաժշտության միասնության վերաբերյալ խորը հիմքեր ունեն: Կոմիտասն է, որ գրում է, թե «Ժողովուրդը երգում է այնպես, ինչպես խորհում և խոսում է: Երգը և խոսքը միատեսակ կարողություն են, որքան լավ խորհի մարդը, այնքան լավ կխոսի ու կերգի: Խոսքն ու ձայնը, բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը իբրև երկվորյակ քույրեր բխում են անսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից»<sup>1</sup>:

Հեռավոր ժամանակներում բանաստեղծություն և երգ հասկացությունները նույնացած էին: Երգը բանաստեղծություն էր, և բանաստեղծությունը՝ երգ: Եվ զարգացավ հոգևոր երաժշտությունը: Նույն մեղեդին, որքան էլ զարմանալի թվա, կարող է միաժամանակ լինել և՛ կրոնական, և՛ աշխարհիկ: Դա մեր հոգևոր երաժշտության յուրահատկություններից է: Մեր հոգևոր մեղեդիները միաձույլ կառուցվածք ունեն, որոնց առանձնահատկություններից մեկը տրամադրության անկեղծությունն է. հոգևոր երգերում չկա ոչ մի կեղծ, անհույզ հնչյուն. Մեղեդին համակող է և սրբագրավ, հուզական է ու ներշնչող:

Մայրենի լեզվի և հոգևոր երգի պահպանումը ազգի գոյության ու հարատևման հիմքն է հանդիսացել: Դարերի ընթացքում հոգևոր երգը անընդհատ բյուրեղացել ու հղկվել է, դարձել ազգային տեսակետից ցայտուն ու կատարյալ:

Հայ հոգևոր երաժշտական ստեղծագործությունը որպես անգնահատելի մշակութային գանձ մեր ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի անբախտելի մասն է կազմում:

Երբ Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը նոր գրերի գյուտով զուրացած թարգմանում էին Աստվածաշունչը, հայերենի ու մայրենիի բարբառներով ու ազգային գրով երկնում երգ-բանաստեղծություններ, նրանք ստեղծում էին նոր՝ Քրիստոնեական շրջանի փառահեղ արվեստը իր դարավոր ավանդներով: Այս երկու մեծերը եղան թարգմանիչ, արձակագիր, բանաստեղծ, երաժիշտ, ճարտասան և բոլոր ասպարեզներում եղան միայն սկզբնավորող առաջինը:

Պետությունն ու եկեղեցին, մայրենի լեզվով ունենալով Աստվածաշունչը, նրա գաղափարները պիտի լայնորեն տարածեին ժողովրդի մեջ: Տարածման լավագույն միջոցը արվեստն էր՝ պոեզիան և երաժշտությունը: Եվ աստվածաշնչյան պատմություններն էլ կազմեցին Մեսրոպ Մաշտոցի պոեզիայի և երաժշտության հիմնական նյութը.

<sup>1</sup>Կոմիտաս, «Հողվածներ և ուսումնասիրություններ»: Եր., 1941, էջ 24:

զԳալուստ քո, Զրիստոս, այսօր  
 յԵրուսաղեմ՝ նոր եկեղեցի սուրբ,  
 Յաղթական երգով բարեբանեմք՝  
 Օրհնեալ եկեալ անուամբ Տեառն:

Աստվածաշնչյան քարգմանական պոետիկան արդեն պարտադրում էր իր ձևերը, օրինակ՝ սաղմոսները, որ և բանաստեղծություններ էին, և ասերգ: Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը ստեղծեցին ազգային պոեզիա և ազգային երգ-երաժշտություն: Նրանք հիմնեցին 3-6 տոմանոց բանաստեղծություն-երգեր, որ հետագայում զարգացան և հռչակվեցին շարական անունով:

Մեծն Կոմիտասը ուսումնասիրությունները գիտականորեն ապացուցում են հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության ընդհանրությունը՝ որ այդ երկուսն էլ նույն ազգային երաժշտության երկու տարբեր ճյուղերն են: Հայ եկեղեցում սկզբնապես մեծ տեղ էր գրավում սաղմոսերգությունը, որը հետզհետե փոխարինվում է հոգևոր երգասացության առավել բարդ ձևերով՝ շարականներով ու տաղերով, իսկ այնուհետև հաստատվում է պատարագի ամբողջական երգասացությունը: Ի հայտ են գալիս անևատներ, որոնք տաղեր են հորինում և իրենք էլ երգում են: Դրանք են, որ մեր պատմության մեջ կոչվում են տաղերգուներ կամ տաղասացներ:

Հայ հոգևոր երաժշտությունը հնագույն երաժշտական մշակույթներից է, որը ձևավորվել է դարերի ընթացքում և հետզհետե հարստացել ու ճոխացել հոգևոր հայրերի բազմաթիվ սերունդների ջանքերով: Այն ձևավորվել է 4-5-րդ դարերում: Մեր ժողովրդական երգերը, ինչպես նաև հոգևոր երգը իր հիմքում մոնոդիկ է, և մինչև նորագույն ժամանակները հայ հոգևոր երաժշտությունը շարունակել է մնալ մոնոդիկ: Հայ հոգևոր երգարվեստը, զարգանալով, դարերի ընթացքում իր անդրադարձն է ունեցել մեր մշակույթի խոշորագույն դեմքերի ուշադրության կենտրոնում և հարստացել նրանց ստեղծագործություններով: Մեր գրերի ստեղծող Մեսրոպ Մաշտոցից սկսած մինչև Սահակ Պարթևը, Մովսես Խորենացին (5-րդ դար), Անանիա Շիրակացին, Սահակ Չորափորեցին (7-րդ դար), Ստեփանոս Մյունեցին (8-րդ դար), Գրիգոր Նարեկացին (10-րդ դար), Ներսես Շնորհալիս (12-րդ դար) հսկայական դեր կատարեցին հայ երաժշտության զարգացման մեջ այդ երգերի խաղացած դերի պատմական խոշոր նշանակությամբ: Հայ հոգևոր երգի զարգացման բարձրակետային շրջանը համդիսացան 10-13-րդ դարերը: Դա հետևանք էր հայ միջնադարյան քաղաքների ծաղկման, քաղաքային կյանքի աշխուժացման, ժողովրդական և գուսանական երաժշտության հասարակական դերի մեծացման:

5-րդ դարից սկսած հայոց կյանքում երաժշտություն և բանաստեղծություն հորինելը չափանիշ էր ընդհանուր զարգացածության, քաղաքակրթվածության: Հայ ազգի բոլոր Մեծերը, այդ թվում հանճարեղ տիեզերագետ Անանիա Շիրակացին, իրենց մասն ունեցան հին և միջնադարյան երաժշտության և պոեզիայի պատմության մեջ: Հոգևոր երաժշտության զարգացմամբ մտահոգված էին մեծաքանքար անձինք, և այդ էր պատճառը, որ այն ձեռք բերեց զարգացման և ծավալման բացարձակ մեծաշնորհ:

Հոգևոր երգերից շատերը եկեղեցուց դուրս այլևս կրոնական իմաստ չունենին և հնչում էին իբրև ազգային երգ, իբրև արվեստ և կյանքի ուղեկից: Օրինակ, Մովսես Խորենացու «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» երգը զարդարել է անվանակոչության օրերն ու ուրախության ծեսերը:

Խոր - հուրդ մեծ եւ

սքան - չե - վի որ

յայսմ ա տուր յայտ

մե - ցաւ հո - վիւցն եր

գեւ ընդ հրեշ տակս

տան ա եւ տիս

աշ խար հիւ

10-րդ դարում հայ պոեզիայի լեռնապարում վեր խոյացավ հայ բանաստեղծության հսկան՝ Գ. Նարեկացին: Նրա միայն տաղերն էլ բավական են իր անունը փառաբանելու: Հապա «Մատենան ողբերգութեան» պոեմը, որը փառաբանություն է Արարչի, ըստ էության՝ ոչ միայն կրոնական Արարչի, այլ տիեզերքի այն ամենագոր ուժի, որը մարդուն թվում է կատարելություն:

Համաշխարհային գրականագիտությունը պատշաճն է հատուցել հանճարեղ Նարեկացուն, ընդգծելով իր հիացմունքն ու զարմանքը այն փաստի հանդեպ, որ «Աստվածային կատակերգություն»-ից հարյուրամյակներ առաջ աշխարհում վառվել է Վերածնության գազաթմակետը, որը կոչվում է «Մատենան ողբերգութեան».

Ի խորոց սրտի

խօսք ընդ Աստուծոյ

Չայն հառաչանաց հեծության սրտի Ողբոց աղաղակի,

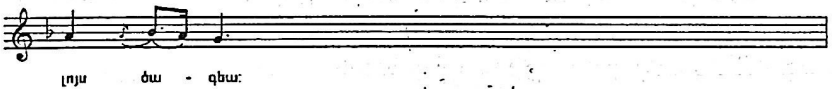
Քեզ վերընծայեն, տեսողդ գաղտնեաց: Եւ մատուցեալ եղեալ,

Ի հուր թախծության Անձին տողորման՝ գճտուղ լրձից ճենճերոյ,

Մասանեալ մտացս, բուրվառու կամացս Առաքել առ քեզ՝:

Կրիկիկայի բանաստեղծական դպրոցի հիմնադիրը Շնորհալին էր՝ միջնադարի երկրորդ խոշորագույն բանաստեղծը: Ստեղծագործական ակունքներով կապված լինելով իր հանճարեղ նախորդի՝ Նարեկացու պոեզիային, Շնորհալին իրավամբ հանդիսացավ ամբողջ մի ուղղության հիմնադիր, նոր փայլ տվեց բանաստեղծությանն ու՝ երգարվեստին:

Ութ հարյուր և ավելի տարիներ են անցել այն օրից, երբ Հայոց աշխարհում առաջին անգամ հնչեցին «Առավօտ լուսոյ», «Աշխարհ ամենայն», «Չարթիք» ստեղծագործությունները:



'Գրիգոր Նարեկացի, «Մատենան ողբերգութեան»: Եր., 1977, էջ 28:

Այս երգի ժողովրդական մեղեդուն հարազատ, քեթև քախիծով, բայց և հույսով աղեցուն երաժշտությունը իրար է հյուսում բնության և Աստծո պաշտամունքը: Այս ստեղծագործությամբ Շնորհալին ոգեղեն կամուրջ նետեց իր և Նարեկացու միջև, երկու դար հետո յուրովի շարունակելով «Մատեան ողբերգութեան» պոեմի տրամադրությունը:

Ինչպես նկատում է արվեստագիտության դոկտոր Ն.Թահմիզյանը՝ «Հայկական հոգևոր ինքնուրույն առաջին երգերը իրենց ծնունդով կապված են սաղմոսներին ու դրա համար էլ սաղմոսատիպ են, այնուամենայնիվ դրանք սաղմոսներ չեն, այլ երգեր, որոնց մեջ սկզբից ևեթ առկա է երգայնությունը»<sup>1</sup>:

Իսկ տաղերը անցյալի հայ բանաստեղծական-երաժշտական ժառանգության կարկառուն մնուշներից են: Տաղերի ժանրը հայ ժողովրդական և պոեզիայի մեջ երաժշտության մեջ գոյատևել է մինչև ուշ միջնադար: Տաղերի մեղեդիները համեմատաբար բարդ են, բայց և այլ նշանակություն է ստացել մեղեդիական զարգացման սկզբունքը: Եվ ինչպես պոեզիայի Ռ.Աթայանն է փաստում՝ «Լադային և ելևեջային զարգացման ազատության հետևանքով հոգևոր տաղերը ձևի տեսակետից ընդարձակ են ու բազմազան»<sup>2</sup>:

Տաղերը, որպես ինքնատիպ երգարվեստի մնուշներ, պարզ են, գուսպ, լակոնիկ ձևերի հետևում քաքնված է խորը հուզականություն, կենդանի շունչ և անմիջականություն, ինչը և հանգեցրել է նրանց աստիճանական զարգացմանն ու ապրել կատարելագործման շրջաններ:

Հոգևոր տաղերի մեղեդիական արվեստը կրում է միջնադարի հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ազդեցությունը:

Հայալեզու արվեստ ու գրականություն ստեղծելու ճանապարհին իր պետականությունը կորցրած հայ ժողովուրդը մշակութային լայն շարժում ծավալեց առաջին հերթին հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգի ծագումն ու զարգացումը առաջ տանելով:

Հային իր ողջ կյանքի ընթացքում ուղեկցել է հոգևոր երգը, և այն եզակի երևույթ է հայ երաժշտական մշակույթի մեջ: Հայ քրիստոնեական եկեղեցու պատմական զարգացման ընթացքում արարողության երաժշտությունը միահյուսվել է՝ ժողովրդականը հոգևորով և մեկը մյուսին հարստացրել:

Իսկ հռչակավոր «Մուրբ, սուրբ»-ը մի հիմն է՝ նվիրված մարդուն և մարդկությանը:

Մ.Եկմայյան՝ հատված «Մուրբ, սուրբ»-ից.

<sup>1</sup>Տե՛ս. Մ.Մաչոնց: «Հնագույն երգեր» ժող. (առաջաբան՝ Ն.Թահմիզյանի): Եր., 1971, էջ 2-3:

<sup>2</sup>Տե՛ս. «Հայ միջնադարյան տաղեր» ժող. (կազմող և առաջաբանի հեղինակ՝ Ռ.Աթայան): Եր., 1972, էջ 4:

Սուրբ,  
 սուրբ  
 Տեր  
 դո  
 լու  
 բանց,  
 լի  
 են  
 եր  
 կինց  
 եւ  
 յեր  
 կիր  
 վա  
 ոօք  
 քո.

Մի կողմից *սուրբ*-ը երկնային Տերն է, որին հովում է խոսքը, մյուս կողմից Տիրոջ փառքով լի են երկինք և երկիր, ցրանով է հաստատված կյանքը, և անհատը ամբողջ էությամբ հռչակում է *Օվսաննա ի բարձունս*:

Կոմիտաս՝ հատված «Սուրբ, սուրբ»-ից.

Օրի - նու - բին ի բար - ձունս.օրի - նեալ, որ ե-կիր եւ գա - լոցո ես ան -  
 ւամբ  
 Տեառն: Օվ - սան - նա ի բար - ձունս:

Միայն 19-րդ դարի 70-ական թվականներից սկսած բազմաձայնության ներմուծումով ընդարձակվեց հոգևորի նշանակությունը, Մակար Եկմալյանի և Մեծն Կոմիտասի ջանքերով ուղեմշակվեց հայ ազգային երգի հետազա ընթացքը՝ հենվելով հոգևոր և ժողովրդական երգարվեստի հազարամյա ավանդույթների վրա: Եվ եթե Մահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը հիմնեցին և սկսեցին, ապա Մ.Եկմալյանն ու Կոմիտասը մաքրազարդեցին, մշակեցին և դասակարգեցին մեր հոգևոր երաժշտությունը: Նրանց ջանքերով կատարելության հասավ հայոց բազմաձայն Պատարագը:

Այսպես իրար հաղորդվեցին մեր հոգևոր երաժշտության և բանահյուսության 1700 տարիների անմահ ջահակիրները՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Խորենացին, Նարեկացին ու Շնորհալին և նոր ժամանակի հանճար Կոմիտասը՝ իր հանճարը միախառնելով նախնիների հանճարին:

СУСАННА  
АМАТУНИ

## К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ МЕЛОДИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ В ПЕСНЯХ КОМИТАСА

При изучении творческого наследия Комитаса возникает множество проблем, которые привлекали и продолжают привлекать исследователей разных поколений. Много сделано в области сбора, систематизации и издания его трудов, написаны монографии, исследования, посвященные его стилю, образно-эмоциональному строю и музыкальному языку, в частности, гармонии его произведений. Однако, при близком соприкосновении с его музыкой, перед исследователем открываются пласты пока еще не раскрытых закономерностей: как, например, взаимоотношения текста и музыки, принципов формообразования, особенностей мелодики, мелодических структур и т.п.

Известно, что, отбирая и очищая народные напевы от всего чуждого, наносного, Комитас на их основе создавал свои художественно-законченные, уникальные произведения. Песни Комитаса, выросшие на подлинном народном материале, отразили не только тончайшую интуицию композитора, но и превосходное знание им жизни, труда, помыслов армянского крестьянина, постижение самого процесса народного творчества.

В настоящей статье сделана попытка изучения мелодики песен Комитаса с точки зрения раскрытия их семантико-стилистических особенностей, наиболее характерных закономерностей мелодико-синтаксических структур. Отправным моментом в статье принят фундаментальный труд Х.С.Кушнарева<sup>1</sup>, в котором, наряду с другими, затронуты

<sup>1</sup>Х.С.Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

вопросы, связанные с особенностями интонационной природы и принципов формообразования народной песни.

Прежде чем перейти к основной проблематике настоящей статьи, считаем целесообразным остановиться на закономерностях строения мелодической линии песен Комитаса. Некоторые другие особенности мелодики этих песен рассмотрены в изданной ранее статье автора этих строк<sup>1</sup>.

При исследовании особенностей мелодики крестьянских песен необходимо учитывать их *гласовую природу*. И хотя тоновые фигуры в каждой отдельной песне очень пластичны и подвергаются индивидуализации, все же гласовость предопределяет порядок их последования. Разумеется, чем более сложна и развита песня, тем более индивидуализированы структуры гласовых попевок. Не останавливаясь специально на этой стороне крестьянских песен, отметим лишь ту огромную роль, которую в ней играют ладовые побочные опоры. Для всех типов<sup>2</sup> монодий в армянском народном творчестве, как, впрочем, и других народов, опевание побочных ладовых опор является весьма важным выразительным и формообразующим фактором.

Л.Мазель замечает: "... старинные напевы, не имевшие поддержки гармонии, должны были постоянно возвращаться к определенным опорным звукам лада, опевать их - во избежание потери стержня и распада формы"<sup>3</sup>.

Другая, важнейшая черта, характерная для мелодики крестьянских песен различных типов, это завершенность и цельность формы. В них четко вырисовываются композиционные разделы, т.е. стадии завязки, развития и развязки. В подавляющем большинстве случаев кульминационная фаза представляет собой опевание побочной ладовой опоры, по-

---

<sup>1</sup>С.Аматуни. О некоторых принципах мелодической структуры в лирических песнях Комитаса. В кн.: Народное творчество и профессиональное искусство. Ер., 1985, с. 61-72.

<sup>2</sup>О классификации армянских народных песен по признаку их склада см.: Х.С.Кушнарев, цит. изд., с.151-152.

<sup>3</sup>Л.Мазель. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича. Журнал "Советская музыка", 1975, №9, с.9.

сле чего развязка осуществляется путем постепенного нисхождения интонации к тонике и обоснования последней.

Х.С.Кушнарев в упомянутом труде указывает на исключительную напевность армянской крестьянской песни. Проследим, какими средствами достигается эта напевность в лирических песнях и, шире, в песнях распевно-мелодического склада. Напевность мелодии достигается, прежде всего, плавностью движения, т.е. при анализе интонационного состава монодий обнаруживается, что наиболее характерными интонационными ходами мелодической линии являются ходы на секунду и терцию.

Определяя плавное движение, Л.Мазель писал: "Понятие *плавного* движения несколько шире поступенного. С одной стороны, в него естественно включить, кроме поступенного движения, повторение звука той же высоты, которое, конечно, не нарушает плавности и имеет большое значение. С другой стороны, к плавному движению принято относить и терцовые шаги. Ощущение плавности терцового шага, возможно, объясняется не только незначительной величиной интервала, но отчасти и ролью в народном музыкальном мышлении элементов пентатоники, в которой интервал малой терции образуется смежными ступенями; большая же терция приравняется в более развитых ладах к малой терции по своей ступеневой величине и, в частности, может заменять малую терцию в тональных секвенциях"<sup>1</sup>.

Анализируя с этой точки зрения интонационное строение песен Комитаса, выясняется, что в них движение по интервалам секунды и терции преобладает, а шаг на кварту (и в редких случаях - шире кварты) представляет единичные случаи. Встречаются песни, в которых не наблюдается ни один интонационный шаг шире терции. К ним относятся не только широкораспевные лирические мелодии, как например, "Չինար էս", но и песни других жанров: "Չեմ կրնա իսկ", "Ինչի արքայ", "Դժուր կուտա արքայի սարեր" и другие. (Необходимо

<sup>1</sup> Л.Мазель. О мелодии. М., 1952, с.43-44.

подчеркнуть, что в распевных лирических песнях весьма важную роль играют как повторение звука на той же высоте, так и интонационные ячейки, основанные на повторении нисходящей (точнее - хореической) секунды, как например, в песнях "Тун ари", "Ов арек", "Келе, келе"(припев), "Яр джан у марджан" и др.).

Интервал кварты чаще всего встречается в мелодике песен ограниченное число раз, в связи с различными выразительными и формообразующими функциями. Образование интервала кварты после цезуры не воспринимается как скачок. Так, в песне "Ов арек" в начальном четырехтакте, после первой фразы, вторая начинается с той же высоты (III ступень лада), и потому образуется интервал кварты между вводным звуком и побочной опорой лада зол.3; в песне "Келер, цолер" второй период двухчастной формы начинается с верхней потенциальной тоники двойственного лада (d), образуя с предыдущим кадансом на нижней тонике (a) интервал кварты. Во всей мелодии этой песни другого шага на интервал шире терции нет. Одна-единственная кварта после цезуры встречается также в песне "Ле, ле, яман".

Выразительность квартового интонационного хода в лирических песнях на фоне плавного движения мелодической линии особенно подчеркивается в распевах, которые обычно появляются при опевании опорных точек лада. Выступая в составе интонационной каденции, распевная кварта придает ей незавершенный, вопросительный оттенок ("Келе, келе", "Кахан" и др.), а иногда нисходящий квартовый ход служит подчеркиванию утвердительной интонации, как например, в песне "Цирани цар".

Наиболее характерная кварта - это скачок от тоники к побочной ладовой опоре на четвертой ступени лада в моменты завязки мелодии, после чего идет непременно "заполнение" этого скачка. Выразительная и формообразующая роль такой кварты отличается от описанных выше случаев. Подобного рода скачки и на квинту служат средством подчеркивания побочной ладовой опоры (ладов квартовой и квинтовой основы) и чаще встречаются в кульминационных фазах ме-

лодического целого. Естественно, квартовые интонационные ходы встречаются и в других мелодических функциях, в моментах развития, развязки, но для лирических, распевных мелодий они менее типичны.

Другая характерная особенность мелодики лирических песен - это наличие в них широких распевов. Мы отнюдь не склонны утверждать, что распевность, распевание слова, когда на один слог текста приходится несколько звуков мелодии, типично только для лирической песни. Такое распевание встречается и в трудовых песнях, и в речитативных и даже моторно-танцевальных мелодиях. Хотя для последних все же типичным является соответствие звуков мелодии и слогов текста. Заметим попутно, что мелодика армянских крестьянских песен лишена оборотов орнаментального или мелизматического типа. Известно, что украшающие мелкие длительности орнаментального типа принято вообще относить к восточной музыке. Но армянской крестьянской песне это совершенно чуждо. Вот что пишет Х.С.Кушнарев: "Встречающиеся в крестьянских мелодиях фигуры, образованные последованием тонов мелкой длительности, являются не чем иным, как омузыкаленными ритмо-интонациями человеческой речи"<sup>1</sup>.

"Распевы служат эмоциональному углублению песни: они замедляют развитие поэтической мысли и чувства, и поэтому значительная длительность каждой фазы переживания говорит о его глубине, "истовости". С другой стороны, временные отвлечения от текста дают возможность сосредоточить внимание на выразительности мелодических интонаций"<sup>2</sup>.

Известно, что в армянской народной песне часто, так же, как и в песнях других народов, благодаря распеванию слога на сильной доле такта, происходит дробление сильной доли. При этом, звук, попадающий на более слабую долю, оказывается более долгим. Однако, в таких условиях синкопа в обычном смысле не возникает. Это происходит

<sup>1</sup> Х.С.Кушнарев, цит. изд., с.156.

<sup>2</sup> Л.Мазель, В.Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 659.

оттого, что первый звук распетого слога ощущается ярче, сильнее. Об этом пишет В.Цуккерман: "Распевы имеют значение и для ладовой стороны песни. Звуки, которые попадают на начальные моменты распевов, слышатся особенно заметно".

Например, в песне "Келе, келе" дробление сильной и относительно сильной долей второго такта синкопы не образует.



Здесь кроется разгадка столь распространенного в армянской профессиональной музыке мелодического оборота, который встречается в творчестве различных поколений.

Рассматривая композиционные особенности армянских песен, а также обработки Комитаса, нужно сразу оговориться: все они имеют куплетную форму (как, впрочем, народные песни и других национальностей).

Целью нашего исследования является выяснение не просто формы куплетов в различных жанрах народной песни, но выявление тех специфических мелодико-синтаксических структур, которые лежат в основе формообразования куплета. Иначе говоря, нас прежде всего интересует проблема расчлененности крупных построений, соотношение более мелких структур внутри целого.

Известны достижения советского музыковедения в области раскрытия мелодико-синтаксических структур. (Их называют также масштабно-тематическими структурами). В своих трудах Л.Мазель и В.Цуккерман показали, что наряду с известными композиционными формами (простой двухчастной, трехчастной и т.п.) в истории музыки закономерно выкристаллизовывались и отбирались также и наи-

более совершенные "микроформы". Таким образом, изучение мелодико-синтаксических структур позволяет установить, что наименьшая из композиционных форм - период - складывается не механически, а по определенным формулам.

В профессиональной музыке европейской традиции эти закономерности изучены достаточно основательно. Однако теория мелодико-синтаксических структур редко обращается к закономерностям народной песни. В этой области имеются весьма существенные пробелы.

Вопросами формообразования в народной музыке последние годы занимается А.Юсфин, который справедливо замечает: "При современном внимании ко всем "новациям", формообразование в народной музыке могло бы привлечь внимание композиторов, тем более, что примеры народной музыки, при их удивительной и порой не достигнутой даже профессиональной музыкой парадоксальной сложности, всегда и без исключения абсолютно антисхематичны (подчеркнуто мною - С.А.), ибо, как известно, рождены коллективной эстетической необходимостью вне действия рационалистического конструирования формотворящего индивидуума"<sup>1</sup>.

Исследования показывают, что с точки зрения композиционных особенностей песни Комитаса представляют огромное разнообразие: здесь можно встретить простейшие структуры, восходящие к древним пластам монодии, а также сложные, развитые формы с присущими им индивидуально-специфическими чертами расчлененности и внутреннего соотношения разделов, составляющих форму целого.

Естественно, в одной статье невозможно охватить даже основную часть проблем, связанных с принципами формообразования песен Комитаса. Ограничимся рассмотрением пропорций аperiodических и периодических построений, а также мелодико-синтаксических структур, способствующих

---

<sup>1</sup> А.Юсфин. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. В сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с.13.

своеобразию развертывания мелодической линии и связанных с их образно-эмоциональным содержанием жанровых признаков.

Как уже отмечалось, армянские народные песни так же, как песни других народов, имеют куплетную форму. В этом смысле повторение куплета уже создает определенную периодичность, независимо от содержания и жанра песни. Однако, нас интересуют, прежде всего, структура куплета, закономерности его внутреннего членения, т.е. мелодико-синтаксические структуры, исследование которых позволит выявить специфические черты, которые в комплексе с ладовыми, интонационными, метроритмическими и другими особенностями позволят говорить о национальном своеобразии этих песен.

Формы, близкие к форме периода<sup>1</sup>, с точки зрения музыки европейской традиции, в народной песне индивидуализированы настолько, что трудно сгруппировать их по каким-то структурным признакам, точнее, трудно провести определенную систематизацию с точки зрения их мелодико-синтаксических структур.

Рассмотрим песни, в которых форма куплета представляет собой квадратный период, однако в каждом отдельном случае этот период может иметь различное внутреннее строение, т.е. различную мелодико-синтаксическую структуру, из-за чего возникает соотношение аperiodичности и периодичности.

Песня "Джур куга верин сарен" представляет собой образец светлой по настроению, законченной по форме лирической песни. Два предложения периода повторной структуры одинаковы по музыке, завершаются одинаковыми кадансами на тонике мажорного лада терцовой основы. Спокойное, неторопливое развертывание плавной мелодической линии (в песне нет

---

<sup>1</sup>Х.С.Кушнарв в указанной выше книге, рассматривая особенности форм монодии, разграничивает их, вводя наряду с периодом понятие сложного предложения (см. цит. изд., с. 181).

[Allegro moderato  $\text{♩} = 120$ ]

Տոյր կու - զա վե - ղին սա - ղեմ, սառն ո - լո -

րե - լեմ, կը - քա - փի ձար - ձար քա -

րեմ, կար - կար ծո - ղե - լեմ:

шага шире терции), широкие распевы (см., в особенности, 4,6,7,12,14,15 такты примера), "перепев"<sup>1</sup> (4,6,12,14 такты того же примера) в сочетании с ясной квадратной структурой, где каждое предложение построено по принципу двойного суммирования: 1+1+2+4, что создает равновесие аperiodичности и периодичности, тем самым подчеркивая спокойный, уравновешенный характер песни. Исходя из структурных особенностей, можно предположить, что песня эта имеет более позднее происхождение.

Примером периода, состоящего из двух предложений, является скорбно-распевная лирическая песня "Гарун а". Если рассмотреть принцип соотношения стихотворной строфы с музыкальной формой, обнаружится, что форма периода возникла на основе объединения запева и припева.

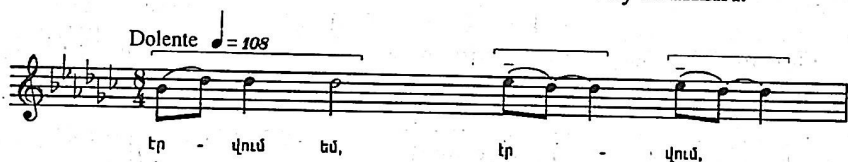
Большое значение для непрерывности и исключительной выразительности мелодии имеет принцип "перепева", благодаря которому в первом четырехтакте происходит аperiodическое членение мотивов: здесь можно усмотреть очень своеобразное преломление принципа "перемены в четвертый раз", столь<sub>1</sub>распространенное в народном творчестве: а + а<sub>1</sub> + а<sub>2</sub> + в. Своеобразие это заключается в том, что составляющие мелодию элементы неодинаковы по своим длительно-

<sup>1</sup>О "перепеве" см. указ. выше статью С.Аматуни, с.66-68.

стям и метрическим функциям. Отсюда непрерывная текучесть и плавность мелодии. Во втором предложении синтаксическая структура 1 + 1 + 2, повторенная дважды, способствует четкой периодичности.

Другая лирически-распевная песня "Еркинк амел э" также имеет форму квадратного периода, выросшего на основе распространенной в народном творчестве структуры "пары периодичностей":  $a + a + b + b$ . Однако эта квадратность "мнимая"<sup>1</sup>, т.к. в первом четырехтакте переменный размер 9/8 и 12/8 в общей сложности составляет 42/8, в то время как во втором квадратном построении - 48/8.

Песня "Эрвум эм" также принадлежит к тем лирическим песням, в которых распевная мелодическая линия сочетается со строгой квадратностью. В ней нетрудно усмотреть равновесие аperiodических и периодизированных форм. Песня отличается пластичностью, певучестью мелодической линии, выражающей скорбные душевные переживания. Этому способствуют плавное мелодическое движение (интервал квинты появляется всего дважды), распевы, хореические интонации, а также "перепевы", "цепляемость", "вариантная цепляемость"<sup>2</sup>. В двух предложениях квадратного периода одинаковая мелодико-синтаксическая структура:  $1 + 1/2 + 1/2$ ;  $1 + 1/2 + 1/2$ , т.е. дробление, которое представляется нам неслучайным.



В отличие от других песен, здесь резюмирующий, объединяющий припев дается в начале, в первой строке текста, затем повторяется соответственно перед каждой строкой куплета. Иначе говоря, песня начинается не с запева, а с припева, и синтаксическая структура дробления как нельзя

<sup>1</sup> В.Холопова, "О природе неквадратности". В кн.: О музыке (проблемы анализа). М., 1974, с. 81-82.

<sup>2</sup> Об этом см. указ. выше статью С.Аматуни, с. 66-69.

лучше соответствует содержанию текста.

Весьма оригинальна по строению светлая по колориту, непритязательная песня "Эс арун". Строфа текста вместе с припевом укладывается в форму, близкую старинной форме *бар* /а а в/. Первые двутакты отличаются только по тексту, припев не представляет собой обычное суммирование:  $1/2 + 1/2 + 1$ , которое вместе с куплетом создает структуру дробления с замыканием:  $2 + 2 + 1/2 + 1/2 + 1$ . Особенно четко квадратные структуры проявляются в танцевальных, хороводно-игровых песнях, как например, "Чем крна хага", "Ал айлухс" и др.

Но более характерным для армянской народной песни является форма неквадратного периода, и каждый раз эта неквадратность проявляется по-разному. Оригинальным примером неквадратного периода является песня "Келер, цолер", где традиционная в народном творчестве "пара периодичностей" образует период неповторной структуры: I предложение  $1 + 2 + 1 + 1 + 2 = 7$  и II предложение  $1 + 2 + 1 + 2 = 6$ .

Другой пример неквадратного периода - это песня "Луснякн сари такин", где сходные по музыкальному материалу предложения различны по количеству тактов:

$$\begin{array}{c} a + b + a + b \\ 4 + 4 + 3 + 4 \end{array}$$

Песня "Ле, ле, яман" начинается с однотоковой фразы припева, который затем повторяется на другой высоте. В целом, структура весьма оригинальна:

$$\frac{1 + 3 + 3}{\text{I предложение}} + \frac{1 + 3 + 6}{\text{II предложение}} + \frac{1 + 3 + 6}{\text{III предложение}}$$

т.е. период повторного строения с повторением второго предложения; при этом общность мотивов обеспечивает цельность формы:  $v + a + a + \frac{v + a + c}{2 \text{ раза}}$

Подобных примеров можно привести множество.

Большой интерес представляют песни, форма которых, построенная по принципу непериодических струк-



ной четкости, квадратности дает возможность проследить сочетание аperiodического и периодического начал. Первый период, состоящий из двух одинаковых предложений, протекает в верхнемедиантовой сфере золийского лада терцовой основы, создавая как бы ладовую переменность.

Andante  $\text{♩} = 88$

Չի - նար նս.

կն - աս - նալ զի, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր.

Однако соотношение кадансов первого и второго периода весьма типично для монодий, протекающих в названном ладу.

Мелодико-текстовой ритм песни<sup>1</sup>:

отличается исключительной строгостью и экономичностью ритмических средств. Преобладание крупных длительностей свидетельствует о большой роли распевов, что характеризует ее как *распевную* песню. Весьма показательным является общность мелодико-текстового ритма двух периодов с замедлением ритма кадансов в конце каждой строфы.

Несколько более оживленный ритм начальной фразы вто-

<sup>1</sup>О мелодико-текстовом ритме см. указ. статью С.Аматуни, с. 64-65.

рого периода выполняет роль элемента, привносящего контраст, но не очень сильный (единственная восьмая длительность во всем мелодико-текстовом ритме!). Таким образом, мелодико-текстовой ритм песни, с одной стороны, указывает на ясную расчлененность, ритмическую строгость, с другой - на широкую распевность и общность манеры произнесения текста на музыку.

Обратим внимание еще на одну деталь. Из мелодико-текстового ритма явствует преобладание в нем ритма суммирования как в середине построений, так и, в особенности, в синтаксических кадансах. А это, как известно, представляет рост, увеличение масштабов построений, т.е. сообщает мелодии масштабное развитие! с другой же стороны, он подчеркивает масштабную уравновешенность целого, способствующую законченности структуры.

Периодичность в песне "Чинар эс" сочетается с развитой мелодико-синтаксической структурой. Так, в первом периоде оба предложения строятся по принципу своеобразной структуры дробления с замыканием:  $1 + 1/2 + 1/2 + 2$ , а во втором периоде мелодико-синтаксическая структура представляет собой простое суммирование:  $1 + 1 + 2$ ; все эти подробности приводятся для выяснения средств, способствующих стройности, законченности, цельности песни.

При анализе любого музыкального произведения необходим анализ его мелодической линии. Неторопливое развертывание мелодии песни основано на "кружении" небольших по диапазону звеньев. Плавность мелодической линии песни абсолютна, т.е. в ней нет интонационного хода шире терции. В целом, мелодия охватывает диапазон сексты, весьма показательный вообще для лирической мелодики. Наряду с плавностью, широким распевом (о которых речь шла выше), созданию проникновенно-лирического характера песни, ее не-

---

Масштабное развитие - вид музыкального развития, который проявляется через закономерные изменения величины частей музыкальной мысли (темы) и тесно связан с развитием мелодическим, гармоническим и иным. Л.А.Мазель, В.А.Цуккерман. Цит. изд., М., 1967, с. 394.

обыкновенной выразительности способствует также принцип "перепева". Во втором такте нисходящий мотив d - с - с - в, начинающийся с сильной доли такта, затем "перепевается" с относительно сильной долей такта, а в третьем повторяется с другим метроритмическим рисунком. Одновременно необходимо отметить перенес внутри указанного мотива: хорейская нисходящая секунда d - с появляется на различных метрических долях второго, третьего и, соответственно, шестого и седьмого тактов. Аналогичное явление наблюдается также во втором периоде.

Таким образом, анализ мелодики песен, их интонационного состава и принципов развертывания, а также структурно-композиционных закономерностей позволяет сделать выводы, проливающие свет на вопросы, касающиеся характера и жанровых признаков песен, а также освещения соотношения текста и музыки.

Рассмотренные нами примеры представляют лишь малую толику того огромного разнообразия, которое присуще бессмертным творениям Комитаса и, шире, армянской народной песне. В частности, исследование мелодико-синтаксических структур этих песен открывает перед армянским теоретическим музыковедением широкие перспективы для фундаментального изучения своеобразия и богатства народного национального музыкального творчества.

ԺԱՆՆԱ  
ՁՈՒՐԱԲՅԱՆ

**ՍԵԿՈՒՆԴԱՅԻՆ ԴԱՐՉՎԱԾՔՆԵՐԸ  
ՈՐՊԵՍ ՆԱՅ ՄՈՆՈԴԻԿ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ  
ԻՆՏՈՆԱՅԻՈՆ - ԻՆՏԵՐՎԱԼԱՅԻՆ  
ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐ**

Ազգային ինքնատիպության խնդիրը մշտապես լինելով հայ երաժշտագիտության հիմնահարցերից մեկը և բացահայտվելով տարբեր կողմերից, այսօր էլ պահպանում է իր կարևորությունը երաժշտական-մշակութային հաղորդակցության ներկա հախտում ընթացքի մեջ:

Երաժշտության մեջ ազգային բնորոշության կարևոր գործոններից մեկը այդ ժողովրդի երաժշտության տարբեր շերտերում բյուրեղացած ինտոնացիոն բջիջներն են՝ լադա-մեղեդիական, ռիթմական, հարմոնիկ, տեմպային, ինչպես նաև ինտերվալային հատկանիշներով արտահայտված: Այդ բջիջները որպես երաժշտական լեզվի հիմնական բաղադրամասեր դառնում են ազգային երաժշտամտածողության ժառանգականության, հարատևության, երաժշտալեզվական հարստության և ինքնատիպության գործոններ: Զանգի ժամանակի ընթացքում դրանք ներթափանցել են սերնդից-սերունդ փոխանցվող ժողովրդական և մասնագիտական արվեստ և հաստատվել որպես ազգային երաժշտության «ինտոնացիոն բառարանի» (տերմինը՝ Բ.Ասաֆևի) մնայուն, դրանով իսկ՝ ճանաչելի տարրեր:

Ինտոնացիոն արտահայտչության հարցերը հայ երաժշտագիտության մեջ արծարծվել են տարբեր չափով, տարբեր երաժշտագիտական խնդիրների ուսումնասիրության հետ կապված, մեծ մասամբ միջնորդված Հ.Լուկ, ասենք՝ ձևակազմական (Ռ.Աթայան, Ն.Թահմիզյան, Ա.Անանյան), լադային համակարգի և մեղեդիական ծավալման (Զ.Զուշմարյան, Ն.Թահմիզյան, Մ.Բրուտյան, Կ.Խոդաբաշյան, Է.Փաշինյան), լադահարմոնիկ կազմավորումների (Ռ.Ստեփանյան, Գ.Գյուղակյան), ռիթմական յուրահատկության (Կ.Ջաղացպանյան) և այլ խնդիրների հետ կապված:

Ժամանակին (20-րդ դարի 1-ին կես) իր հիմնավոր տեսական աշխատանքները

տությամբ մեջ ռուս երաժշտագետ, ակադեմիկոս Բ.Ասաֆյեղ առանձնակի ուշադրություն է դարձրել երաժշտության ինտոնացիոն կառույցի ինտերվալային յուրահատկության վրա որպես երաժշտական ոճի ինքնատիպության կարևոր գործոնի՝ հիմնավորելով նրա ուսումնասիրման կարևորությունը: Նա գրում է.

“Изучение интервальной специфики интонационного строя тематизма представляется важным потому, что среди множества элементов, определяющих черты своеобразия музыкального стиля и языка, преобладание тех или иных интервальных оборотов играет немаловажную роль. Потому что ... каждый из интервалов закрепляется в музыке в результате преодоления практики, как носитель некоего эмоционально-смыслового тонуca, как сформировавшаяся, закрепившаяся интонация, как вокальная или инструментальная экспрессия, как запечатленный в данном постоянном звукоотношении резонанс ощущений”<sup>1</sup>...

Ժամանակակից հայ երաժշտագիտության մեջ ազգային երաժշտության ինտոնացիոն բնորոշության հարցերը առավել անմիջական ուսումնասիրության են ենթարկվել տողերիս հեղինակի քեկնածուական ատենախոսության մեջ («Ետպատերազմյան շրջանի հայ սիմֆոնիկ երաժշտության թեմատիզմի ազգային ինքնատիպությունը»: Կիև, 1984), որի սկզբնական բաժիններից մեկը նվիրված է հայ երաժշտական ֆոլկլորի ինտոնացիոն բնորոշության բացահայտման խնդրին<sup>2</sup>: Նրանում դուրս են բերվել հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր շերտերից սերվող ինտոնացիոն ամենաբնորոշ դարձվածքները և դիտարկվել ու բնութագրվել լադա - մեղեդիական, մետրառիթմական, մասամբ նաև ինտերվալային յուրահատկության տեսանկյունից: Սակայն ինտերվալային յուրահատկությունը համազոր կարևորություն չի տրվել:

Ավելի ուշ, տարբեր առիթներով անդրադառնալով հայ ժողովրդական և մասնագիտական երաժշտամտածողության ինտոնացիոն բնորոշության հարցերին, կարևորել ենք նաև ինտերվալային արտահայտչության գործոնը՝ ինտոնացիոն բառարանի ազգային ինքնատիպության հարցում<sup>3</sup>:

Ֆոլկլորային ակունքների ինտոնացիոն բնորոշության հարցերը վե-

<sup>1</sup>Б.Асафьев. “Музыкальная форма как процесс”, кн.2 - Интонация. Л., 1947, с. 32-35.

<sup>2</sup>Շ.Զուրաբյան: «Հայ երաժշտական ֆոլկլորի ինտոնացիոն առաջնային տարրերը»: ՀՍՍՀ ԳԱ - Լրագրեր հասարակական գիտությունների, 1983, նո.7:

<sup>3</sup>Շ.Զուրաբյան: «Ինտոնացիոն կառույցի ինտերվալային յուրահատկության շուրջ»: ԵՊԿ - դասախոսների գիտաժողովի թեզիսներ, Եր., 1991:

րոհիչյալ հայ երաժշտագետների աշխատություններում մասամբ շոշափվել են նաև լադային համակարգի յուրահատկությունից բխող ինտերվալային որոշակի քայլերի գերակշռության ու նրանց արտահայտչության երևույթի հետ կապված:

Հիմնավորվել է, մասնավորապես, լադային հնչյունաշարերում (եռալար, քառալար, հնգալար) տոնիկայի և օժանդակ հենակետի փոխհարաբերության առանցքային նշանակությունը ու դրանից բխող՝ տերցիա, կվարտա, կվինտա ինտերվալների հիմնային դերը: Ուշադրության կենտրոնում եղել է առավելապես կվարտային քայլի գերակշռությունը տարբեր ժանրի երգասացություններում, կապված հայկական ձայնակարգերի կվարտային շղթայման սկզբունքի հետ<sup>1</sup>:

Այս ամենի կողքին՝ սեկունդային համահնչյունների ինտոնացիոն արտահայտչության մասին նշվել է շատ ընդհանուր գծերով, կրկին միջնորդավորված, երաժշտալեզվական տարբեր խնդիրների, բայց ոչ անմիջականորեն ինտոնացիոն կառույցի ինտերվալային յուրահատկության հետ կապված: Մինչդեռ, սեկունդային ինտերվալի ինտոնացիոն արտահայտչությունը առկա է ազգային երգարվեստի տարբեր շերտերում և ուշագրավ է հատկապես նրանով, որ չի կապվում վերը նշված տոնիկա-օժանդակ հենակետ փոխհարաբերության օրինաչափության հետ:

Տվյալ հոդվածի շրջանակներում կփորձենք փոքր-ինչ մոտիկից դիտարկել սեկունդային դարձվածքների ինտոնացիոն արտահայտչությունն ու ցույց տալ նրանց հիմնային դերը հայ մոնոդիկ երաժշտության մեղեդիական կառույցում:

Սեկունդային դարձվածքները, թեկուզ լինելով համընդհանուր երաժշտամտածողության հիմնական ինտերվալային քայլերից մեկը, առանց որի դժվար է պատկերացնել որևէ երաժշտական մտքի արտահայտություն, հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ ծավալման ընդհանուր տեսակներով հանդերձ ունեն նաև բավական ընդգծված ինտոնացիոն արտահայտչության դրսևորումներ, որոնցում դրանք հանդես են գալիս արդեն որպես երաժշտական լեզվի հիմնային, այսպես ասած «սենսատիկ» բաղադրամասեր և իրենցում կրում են ազգային երաժշտության ճանաչելիության հատկանիշներ:

Սեկունդային դարձվածքների ինտոնացիոն դրսևորումները տարբեր

<sup>1</sup>Х.Кушнарев. "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки". А., 1959, с. 31.

Մ.Բրուտյան: Հայ ժողովրդական սաղեղծադրություն: Եր., 1971, էջ 23:

К.Худабашян. Система модулей и ее использование в описании ладовой структуры народной песни. Сб.: "Традиция и современность", кн. 2, Ер., 1996, с. 127-140.

են և բազմապիսի հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր շերտերում, կապված երգանմուշների թե՛ ժանրային-ֆունկցիոնալ, թե՛ ժանրային - բովանդակային տարատեսակների ու նրանց մեղեդիական ծավալման առանձնահատկությունների հետ: Որպես երաժշտալեզվական մասնիկներ նրանք, ըստ երգանմուշի մեջ ունեցած իրենց ձևակազմական դերի, կարող են բնորոշվել որպես սկզբնական-հանգուցային (նաև ձևի ներսում) որպես ներքին հանգուցային, ամփոփող կադանսային, ինչպես նաև՝ ձևը եզրափակող վերջավորության մոտիվ-դարձվածքներ:

Իրանք կարելի է դիտարկել տարբեր կողմերից. հայ երգաստեղծության տարբեր շերտերին բնորոշ բովանդակային, կառուցվածքային առանձնահատկությունների, նաև ժանրի տարբեր ըմբռնումների տեսակետից: Եթե, օրինակ, մոտենանք երգերի հուզական-բովանդակային առանձնահատկությունների տեսանկյունից, ապա դրամատիկ-ողբերգական, դրամատիկ-էպիկական բնույթի մոնոդիաներում, անկախ այն բանից, թե ազգային երաժշտության որ շերտին են պատկանում, կնկատենք սեկունդային դարձվածքի հանգուցային դերը հենց սկզբնամասերում, ընդ որում՝ շեշտված, յամբական ռիթմով և ավարտներում հարթեցված ռիթմական նկարագրով: Որպես վառ օրինակներ՝ «Կռունկ», «Անտունի», «Մոկաց Սիրգա», «Դլե յաման» երգերի սկզբնական ֆրագմենտը.

«Կռունկ»

«Անտունի»



«Մոկաց Սիրգա»



Քնարական երգերում ու պարերգերում, որոնք սովորաբար ծավալվում են համաչափ-կանոնավոր ռիթմով, բնութով խաղաղ են, կենսաուրախ և շարժուն, սեկունդային դարձվածքները նույնպես հիմնային նշանակություն ունեն, բայց ավելի սահուն ընթացքով՝ վեր կամ վար, հաճախ վերուվար մանրաքայլ շարժմամբ: Օրինակ՝ «Չեմ ու չեմ», «Հով արեք», «Քելեր, ցոլեր» և այլն.

«Չեմ ու չեմ»

«Հով արեք»



«Քելեր, ցոլեր»



Նկատենք, որ եթե վարընթաց սեկունդաների ինտոնացիոն-հուզական արտահայտչության մեջ կարելի է նշմարել եվրոպական ավանդույթի վարընթաց սեկունդաների «հառաչական» ինտոնացիաների նմանություն, ապա վերընթաց սեկունդայով մեր կողմից նշված դարձվածքների բնութայությունը ազգային ինքնատիպության անշփոթելի տարրերից է:

Կարելի է, անշուշտ, փորձել ավելի ստույգ եզրահանգումներ անել տարբեր խմբի երգերում սեկունդային դարձվածքների վերընթաց կամ վարընթաց դիրքի, մեծ կամ փոքր ինտերվալային քայլի գերակշռության, նաև նրանց երաժշտական սեմանտիկ տարբեր դրսևորումների մասին: Բայց դա թողնելով հետագային, տվյալ հոդվածում փորձենք փոքր-ինչ կենտրոնանալ սեկունդային դարձվածքի այն տեսակի վրա, որը հանդիպում է ազգային երգարվեստի տարբեր շերտերում, բայց առավել հաճախ՝ հոգևոր մասնագիտական երգասացություններում, որպես ձևակազմական և երաժշտալեզվական բնորոշության գործոն:

Այստեղ այն հանդես է գալիս և՛ որպես սկզբնական-հանգուցային, և՛ միջնակառույցի-կադանսային, և՛ վերջավորության դարձվածք և բնորոշվում է լադի ստորին բնական ձգտող տոնից դեպի տոնիկա տանող քայլերով:

Նա աչքի է ընկնում ցայտուն ինտոնացիոն արտահայտչությամբ, մանավանդ երգի սկզբնամասերում, մեծ մասամբ համաչափ ռիթմով, վառ ազգային բնույթով:

Մինչ մենք կբացենք «Շարական» խորագիրը կրող մեծածավալ ժողովածուն<sup>1</sup>, որում տեղ են գտել հայ հոգևոր հնագույն երգասացությունները իրենց էինական տարատեսակներով, բավական է մեր օրերում լինել Հայոց եկեղեցու թեկուզ և ամենօրյա սաղմոսերգության, Սուրբ Գրքի եղանակավոր ընթերցման պահին, որպեսզի մեր ականջում ամրանան ձայնեղանակային այն սեղմ ելևէջները (եռալարի, քառալարի շրջանակներում) մեկ ֆրազի սահմաններում, որոնցում ամենակայուն և տպավորիչ մոտիվը սեկունդային վերընթաց բնորոշ քայլն է:

Գալով «Շարական» ժողովածուին և մոտիկից դիտարկելով նրանում տեղ գտած բազմաթիվ կանոններն ու շարականները, կտեսնենք, որ երգասացությունների մեծ մասում, հատկապես Գ - կողմի և Ծանր Գ - կողմի կանոններում, Ա - կողմի և Ա - կողմ դարձվածքի շարականներում, Գ - ձայնի և Դ - ձայնի շարականներում ու կանոններում սեկունդային վերը բնութագրված դարձվածքը VII-I քայլով այդ ձայնեղանակներում մեղեդիական ծավալման առաջին ինտոնացիոն ազդակն է ու նրա առաջ

շարժման խթանը (մի շարք երգասացություններ նաև եզրափակվում են նման քայլով):

Բերենք մի քանի օրինակ.

Սկսվածք ըստ ութն ձայնից եղանակաց -

- ԱԿ - դարձվածք - էջ 9



Այս մոդելը կրկնվում է 12 տարբերակով, բառերի փոփոխությամբ (էջ 9-12):

«Օրինեսցուք ըզքեզ Տեր» - Գ - չափավոր (էջ 28) - կրկնվում է 13 տարբերակով (էջ 28-31):



«Օրինեսցուք ըզքեզ Տեր» - Դ - ձայն ծանր, չափավոր (էջ 32, նմանատիպ սկիզբ տես նաև էջ 279, 355, 375, 413):



«Փառք Հոր և Ռդու և Հոգվոյն Սրբոյ» - Ա - ձայն - դարձվածք, էջ 48:



Իհարկե, ազատ «ժամանակաչափական» ռիթմով ծավալվող այս խիստ եղանակներում սեկունդային դարձվածքը հուզական ինտոնացիոն արտահայտչություն, թերև, չունի: Բայց նա ունի մեղեդու հանդարտ ընթացքը խթանող լիցք՝ սկզբնամասերում, իսկ ավարտներում՝ լադի տոնիկան ամրապնդող նշանակություն:

Իր հիմնական բնույթը սեկունդային հիշյալ դարձվածքը պահպանում է նաև ուշ ժամանակներում զարգացած և ավելի հարուստ մեղեդիական կառուցվածք ունեցող շարականներում և հոգևոր տաղերում: Նրանցում

սեկունդային դարձվածքի լսողա-մեղեդային բնորոշությանը ավելանում է նաև հուզական ինտոնացիոն արտահայտչությունը:

Այդպիսի մնուշներ թանկական շատ կարելի է գտնել «Հոգևոր երգեր» ժողովածուի մեջ<sup>1</sup>: Նրանում ժամանակագրական կարգով (4-րդ դարից սկսած) բերված են հայ հոգևոր երգեր՝ շարականներ, տաղեր ու մեղեդիներ, նաև՝ անանուն հոգևոր երգեր և հայոց պատարագի երգասացություններ, որոնցից շատերի մեջ հստակ երևում է սեկունդային դարձվածքի կարևորությունը՝ որպես ձևակազմական գործոնի և երաժշտալեզվական ազգային վառ երանգ կրող բնորոշ տարրի:

Բերենք մի քանի առավել ցայտուն օրինակ.

*Սահակ Պարթև (5-րդ դար)* - Այսօր գալով ի Բեթանիա - f-g-g-c (եջ 15)

*Մովսես Խորենացի (5-րդ դար)* - Ով երջանիկ տեր սուրբ Գրիգոր - c-d-d-e-f-f-e-f-d (եջ 23)

*Կոմիտաս Աղեցի (7-րդ դար)* - Անձինք մվիրեալ - f-g (բբ) (եջ 37)

*Սահակ Չորակորեցի (7-րդ դար)* - Հրանշանով ամենահաղթ - c-d (ժժ...) (եջ 43)

*Խոսրովյիդուխտ (8-րդ դար)* - Ջարմանայի է ինձ - f-g-g (ժժժ) (եջ 51)

*Պետրոս Գետադարձ (9-րդ դար)* - Արիացեալք - (միջնամասերում) (ժժ) (եջ 66-67)

*Խաչատուր Տարոնեցի (12-13-րդ դարեր)* - Խորհուրդ խորին - (ժժ) (միջնամասերում) (եջ 82-83)

*Ներսես Շնորհայի (12-րդ դար)* - Նոր ծաղիկ - g-a (ժժ) (եջ 128-129)

*Մխիթար Այրիվանեցի (13-րդ դար)* - Միրտ իմ սասանի - f-g - (ժժժ) (եջ 130)

*Անանուն երգերից* - «Ո՞ր ես, մայր իմ» - c-d-d (ժժժ) (եջ 138)

*Մակար Եկմայյան* - Պատարագից - Միայն սուրբ - g-a - (ժժ) (եջ 191)

*Մակար Եկմայյան* - Ամեն Հայր Սուրբ - (միջնամասում) (եջ 192)

*Կոմիտաս* - Պատարագից - Միայն սուրբ, միայն Տեր (եջ 42)

Մրբասացություն «Բազմությունք» (եջ 65)

<sup>1</sup>«Հոգևոր երգեր»: Կազմեց Ա.Արևշատյանը, Եր., 1998

Սեկունդային ինտերվալի ռիթմական դրսևորումները սրանցում ավելի բազմատեսակ են: Չայնեղանակային մուշկներին բնորոշ համաչափ ռիթմիստոնացիոն դարձվածքների կողքին գնալով դեպի ուշ ժամանակներ ավելի մեծ տեղ են սկսում գրավել շեշտակի յամբական ռիթմով դարձվածքները, որոնք կրում են ավելի հուզական, պաթետիկ արտահայտություն, որով, ի դեպ, նրանք բավականաչափ աղերսվում են ժողովրդական, մասնավորապես էպիկական, դրամատիկական երգերի առանցքը կազմող հանգուցային դարձվածքներին: Դա երևում է վերը հիշատակված երգերի ոչ միայն սկզբնական, այլև մեղեդու ծավալման մյուս մասերում, ուր դրանք հանդես են գալիս որպես ֆրագր սկիզբ կամ ավարտ:

Հոգևոր երգերի ուսումնասիրությունից երևում է նաև, որ սեկունդային ինտերվալը ավելի ուշ երգասացություններում հաճախ տեղի է տալիս կվարտային, կվինտային, այսինքն ավելի լայն ինտերվալային քայլերի կամ շաղկապվում նրանց, մանավանդ, երբ տեքստում արտահայտվում են կոշական, ոգեշունչ, հայրենասիրական տրամադրություններ (որպես օրինակ՝ Գ.Նարեկացու «Հավիկ» g-c, Խ.Տարոնեցու «Խորհուրդ խորին» f-c, Ն.Շնորհալու «Աշխարհ ամենայն» c-f-f, անանուն երգերից՝ «Ի գալստեան Տեառն» g-d, «Հարեալ Քրիստոս այսօր» - մեղեդի Հարության a-d, Մ.Եկմալյանի «Սուրբ, սուրբ» c-f, «Հայր մեր» c-f և այլն): Տես մի քանիսի նոտային օրինակները հոդվածի վերջում.

Ու, քանի որ ընդունված կարծիքի համաձայն ինտերվալի նախընտրությունն ու գերակշռությունը երաժշտական մտքի մեջ հուզական-բովանդակային ելակետ ունի և որոշակի վերաբերմունք է կյանքին, աշխարհին, ապա կարելի է եզրակացնել, որ հոգևոր երգերում լայն ինտերվալային քայլերով ինտոնացիոն դարձվածքները ավելի կենսական-հուզական լիցքերի կրողն են: Իսկ սեկունդային-տերցիային շրջանակներում սահմանափակվող ինտերվալային քայլերը՝ հոգևոր-երկնային, զուսպ ու ինքնասանձ զգացումների հետ են կապվում: (Անշուշտ, դրանով էլ պայմանավորված է սաղմոսերգության մեջ թռիչքների սակավությունը): Ընդհանուր առմամբ, սեկունդային, կվարտային, սեկունդ-կվարտային և կվարտա-սեկունդային դարձվածքները ամենից շատ են հանդիպում հայ մոնոդիկ երաժշտության բոլոր շերտերի երգասացություններում՝ որպես հանգուցային ինտոնացիոն դարձվածքներ (կվարտայի գերակշռության պարագային անդրադարձել ենք հոդվածի սկզբում):

Այսպիսով, մեր այս դիտարկումները լոկ մի փորձ են՝ ինչ-որ չափով

հիմնավորելու հայ երգամտածողության մեջ սեկունդային ինտերվալի ինտոնացիոն արտահայտչության այդքան ելևելի, բայց ոչ այնքան դյուրին ու միանշանակ բացատրության ենթարկվող գեղարվեստական իրողությունը:

Խնդրի ավելի բազմակողմանի ու տեսականորեն լիարժեք բացահայտման համար քերևս կայելի է խորանալ օբերտոնային համակարգի և նրանում սեկունդային ինտերվալի հնչյունային բարդ բաղադրության երևույթների ուսումնասիրության մեջ:

Սակայն, թեկուզ ներկա եզրակացություններից ելնելով և ուշադրության կենտրոնում ունենալով սեկունդային ինտերվալի ինտոնացիոն-սեմանտիկ արտահայտչությունը հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր շերտերում, կարելի է համարձակ խոսել նաև այն մասին, որ այն հետագայում ներթափանցեց հայ կոմպոզիտորական արվեստ՝ ազգային երաժշտամտածողության յուրահատկությունն ընդգծող իր հատկանիշներով և կարևորվեց ու նոր դրսևորումներ ստացավ որպես և՛ մեղեդու, և՛ լադա-հարմոնիայի, և՛ ձևակազմության ու հյուսվածքի (ֆակտուրայ) կարևոր գործոն՝ սկսած Կոմիտասից, Ռ.Մելիքյանից, Ա.Խաչատրյանից մինչև մեր օրերի կոմպոզիտորական արվեստ (Ա.Հարությունյան, Ա.Բաբաջանյան, Է.Միրզոյան, Ղ.Սարյան, Գ.Չքչյան, Տ.Մանսուրյան, Ա.Տերտերյան, Ա.Աճեմյան, Մ.Իսրայելյան, Է.Արիստակեսյան, Ս.Հովհաննիսյան և ժամանակակից շատ այլ կոմպոզիտորներ):

Թեև այդ կոմպոզիտորներից շատերի մոտ սեկունդային ինտերվալի ինտոնացիոն գերակայությունը առնչվում է նաև 20-րդ դարի երաժշտության համընդհանուր լեզվաբառարանի արտահայտչամիջոցների բնույթին, սակայն երբ հեղինակը արյլ գրելաճով հանդերձ ակունք է առնում ազգային արմատներից, և երբ ստեղծագործության բովանդակությունը կապվում է ազգային հոգեբանության հետ, իսկ թեմատիզմը հենվում է ժողովրդական նյութի, հոգևոր երգասացության կամ ուղղակի ազգային երաժշտամտածողության հատկանիշների վրա, այդ դեպքում սեկունդային, սեկունդ-կվարտային դարձվածքները իրավամբ հանդես են գալիս որպես երաժշտության ազգային բնորոշության ակտիվ «հաղորդիչներ»:

Սիրտ իմ սասանի

Մխիթար Արիվանցի

Հուլի դանդաղ

Սիրտ իմ սասանի  
 սա - սա - նի  
 սար - սափ  
 զիս ու - նի  
 սար  
 Յու - դա - յի:

Միայն սուրբ

Մակար Եկմայան

Հանդաղ

Մի - այն  
 սուրբ,  
 մի - այն  
 Տէր,  
 Յի - սուս Զրիս - տոս ի փառս  
 Աս - տու - ծոյ Հօր.  
 ա մեն:

Խորհուրդ խորին

Ծանր

Խաչատուր Տարոնեցի

Խոր-խորդ  
խո  
ղին  
ան  
աս  
ա  
նրա  
կիզոն,  
որ  
զար  
դա  
ղե  
գեր  
զվե  
ղին  
պե  
պե  
տու  
քյունդ:

Հրեշտակային  
Սրբասացուփին

Մակար Եկմայան

Դանդաղ

Հը - ոնչ

տա

կա

յից

НЕЛЛИ  
АВETИCЯН

*ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА КУЛЬТУР  
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕВОНА АСТВАЦАТРЯНА  
(В СВЕТЕ ЭСТЕТИКИ, ФИЛОСОФИИ, КОМПОЗИЦИИ)*

Проблема синтеза культур является, пожалуй, одной из наиболее важных в музыке XX века. Эпоха нового Ренессанса, научно-технического прогресса, создания новых видов интеллектуальных коммуникаций, объединивших информационное поле планеты, способствуют активному взаимодействию народов, формированию творческой личности нового типа, интеграции понятий национального и вненационального в искусстве.

Творчество современного композитора — особая область исследования, поскольку с позиций сегодняшнего дня высвечиваются ретроспективные генетические слои и связи, составляющие основу его мировосприятия, мышления. В этом ракурсе композитор и теоретик Левон Аствацатрян в армянской музыкальной культуре предстает неординарной личностью, композитором, в творчестве которого скрестились и синтезировались многие явления, связанные с его происхождением, воспитанием, образованием.

Он родился в 1922 году в Константинополе, в раннем детстве вместе с родителями переехал и вырос во Франции, этой Мекке искусств, где все пропитано ощущением новаций, вкуса, стиля, стремления к совершенству. Неудивительно, что Левон Аствацатрян постоянно вспоминает французскую поговорку "идеи витают в воздухе", выражая собственное активное восприятие новизны мира. По мнению композитора, желание познать и выразить "невыразимое" заключено "в крике, вызванном красотой солнца, в ирландских легендах, где пение волшебного лебедя заставляет забыть то, что мы знаем и вспомнить то, чего не знаем... Такое

наблюдается и в музыкальных произведениях наших дней"<sup>1</sup>, — пишет он в аналитическом очерке о своей Симфонии (перевод Ж.Зурабян).

Начальное и профессиональное музыкальное образование он получил в Каннах, где в 1943 году окончил консерваторию<sup>2</sup> по классу композиции. Его руководителем по специальности был известный во Франции композитор, скрипач, пианист и дирижер оперного театра в Ницце Элетер Ловрельо, прекрасный педагог, великолепный музыкант, автор Мессы, трех симфоний, камерных сочинений и трех опер: "Озеро бриллиантов" (о Вселенной), "Сыновья бога Марса" и "Стротонис". Опера "Озеро бриллиантов" была новаторской, с необычными, смелыми художественными находками и эффектами. Ее называли "опера воображения", где наряду с пением, авангардным театральным представлением проецировались кинокадры и пространственные световые трансформации. Элетер Ловрельо был известным симфонистом, интерес к нему и признание его таланта выразились также в том, что его "Ротарическая симфония" была исполнена в 1937 году в присутствии президента на национальном празднике Франции.

Эти воспоминания о своем педагоге, уважение и признательность ему Левон Аствацатрян пронес через всю жизнь, так как общение, образование, атмосфера искусства, окружавшая тогда молодого композитора, оставили неизгладимый отпечаток на всем его последующем творчестве.

Л.Аствацатрян репатриировался на историческую Родину в 1947 году в возрасте 25 лет. Он интересно рассказывает о том, как из европейского мироощущения утонченного искусства и культуры Франции попал в другое измерение послевоенной Советской Армении. Переключение и переосмысление ценностей было болезненным и поучительным, так как пришлось осваивать не только законы новой жизни, но и выучить армянский и русский языки, изучить духовное наследие своего народа, а также достижения советской музыкальной культуры.

<sup>1</sup> Л.Аствацатрян. Фортепианные и симфонические сочинения. Ер., 1987, с.208.

<sup>2</sup> В те годы - филиал Парижской консерватории.

Многотрудный, сложный, полный драматизма путь художника, человека, несущего в себе синтез разных культур. Л.Аствацатрян много лет посвятил издательскому делу, работая в качестве редактора партитур и клавиров армянских композиторов. Одновременно с этим, создал свой неповторимый художественный мир, выражающий эстетику, философию, творческие искания в области композиции, которые связаны с восприятием и осмыслением современного мира, открытиями современного искусства. Он считает, что "быть понятым — это естественное желание находить отклики своих мыслей у других". Поэтому, согласно опять-таки французской поговорке, "написанное мною сейчас принадлежит не мне..." Это парадоксальное заявление естественно для композитора, который на первый взгляд сочиняет спонтанно, на самом же деле контролирует сочинение, рационально строит сложную композиторскую архитектуру. Подтверждением этому может служить создание Симфонии N1 (1970г.), посвященной Комитасу.

Написанная в свободном метре, без тактовых обозначений, эта партитура с интересом была принята выдающимся дирижером Геннадием Рождественским в 1972 году для исполнения в абонементном концерте. О Симфонии он писал: "Яркое, талантливое сочинение, созданное на материале вечно юного армянского народного мелоса. Первозданность музыкальной материи органично сочетается с современными средствами выражения и в первую очередь с мастерской трактовкой оркестра. Оркестр Левона Аствацатряна красочен, выразителен, современен"<sup>1</sup>. В процессе работы над исполнением Симфонии Рождественский предложил композитору организовать метр и тактировать музыку. Партитура в первом варианте была издана в 1975 году под редакцией Г.Рождественского, а во втором, с аналитическим очерком композитора о Симфонии N1 - в 1987 году. В предисловии к анализу автор писал: "Нам видится то недалекое время, когда "композиторы — пилоты" сядут за клавиатуру вычислительных машин и развернут фантастические масштабы... Мы пред-

<sup>1</sup>Г.Рождественский. Письмо в Союз композиторов Армении (архив Л.Аствацатряна).

чувствуем это чудо новых времен и мысленно сравниваем сочинения первых бардов с современными симфониями. Если допустить, что эти "пилоты" должны вложить в машину ту или иную волю порядка, чтобы приблизиться к универсальной вибрации и к тому же добиваться света и цвета, тогда становится совершенно ясным, что здесь, как всегда, результат зависит от выбора и в то же время, в большей степени, от интуиции. И поскольку ценность Искусства зависит от квинтэссенции силы созидания, независимо от круга избранных средств выразительности, то проблема интуиции воссоздания остается той же"<sup>1</sup>. Зов созидательной силы координирует элементы высоты и длительности, Времени и Пространства в творческом замысле достигшем точки оптимальной вероятности плана, где находится исходная мысль. Исходным музыкальным импульсом Симфонии является известная средневековая эпическая мелодия "Мокац Мирза", которую композитор рассматривает как пространственно-временной этногенетический объект, некий "геноархетип", выявляющий свои внутренние возможности через разные параметры организации музыкальной ткани: сериальной, генометрической. Для Л.Аствацатряна "Мокац Мирза" видится не просто как образец национального искусства определенной эпохи, отображающий историю армянского народа, а как монодия, концентрирующая в себе вневременные тенденции, информация о них содержится в ее глубоких внутренних закономерностях. В статье А.Аревшатян "Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов" автор отмечает: "Вся мелодико-гармоническая ткань произведения пропитана интонациями средневековой монодии, получившей здесь самостоятельное развитие, современное осмысление и звучание. Три части симфонии (сонатная форма, вариации и рондо) создают стройную и монолитную композицию, в которой сочетаются черты европейского и национального неоклассицизма"<sup>2</sup>. Это высказывание словно продолжает М.Арановский в книге "Симфо-

<sup>1</sup>Л.Аствацатрян. Фортепианные и симфонические сочинения. Ер., 1987, с. 208.

<sup>2</sup>А.Аревшатян. "Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов". Вестник общественных наук АН Армении, 1978, N12, с. 67-68.

нические искания": "Еще раз подтверждается правильность мысли о том, что духовные ценности, накопленные народом и принявшие вид традиций, устоев не устаревают, может устареть только их интерпретация"<sup>1</sup>. Творческий процесс современного композитора базируется не только на интуиции и спонтанном творчестве: зачастую в работе с национально-народным материалом композитор подходит как исследователь, анализирующий и конструирующий. В этом одна из особенностей творческого метода многих композиторов XX века. Сочинению предшествует созидательный период сознательного построения языковой системы. Для выявления творческих особенностей ценно знать отношение композитора к своему творчеству.

По поводу Симфонии N1 Левон Аствацатрян пишет в предисловии к анализу: "Народные мелодии в результате многовековой шлифовки народным гением содержат в своей структуре и архитектонике чрезвычайно интересные явления, выраженные предельно лаконично и утонченными средствами. Задача композитора — не только понять эти явления, но также воспользоваться ими для передачи собственного замысла на языке современности. В этом кроется диалектическая антиномия между вечно живой архаичностью и уходящей своей преемственностью в глубину веков современностью"<sup>2</sup>. Автор создал таксиномический тип структурного анализа /от греческого taxis — расположение по порядку и nomos — закон/, теории классификации и систематизации сложноорганизованных областей действительности, имеющих иерархическое строение. В отличие от семантического /художественно-образного/, таксиномический анализ Симфонии опирается на звуковысотность, основанную на выделении серий и их ортодоксальных трансформаций, объединяющихся в сферы-реалии, которые являются основой этого сочинения. Длительности рассматриваются в изоморфной прогрессии. В данном случае изоморфизм представлен как наличие взаимодозначного отражения двух со-

<sup>1</sup> М. Арановский. Симфонические искания. Л., 1979, с. 132.

<sup>2</sup> Цит. по указанному изданию анализа Симфонии.

вокупностей, "сущностей", сохраняющих их структурные свойства.

"После первого издания Симфонии, не изменяя ни одной ноты, я образовал всю систему конструкции метрической и звуковой сериальности, эквиметрической гармонии и метафизических связей над всеми частями симфонии, образовал ряды для метрических делений по 7 и по 5, которые соответствуют таблице цифровых шрифтов. Под шифровой фильтр попало все, и это — необъяснимое интегральное совпадение"<sup>1</sup>. Левон Аствацатрян выделил так называемые фольк-серии, базирующиеся не только на интонационном материале мелодии средневекового тага "Мокац Мирза", но и на национально характерных метрических структурах 7/8; 5/8; 6/4, которые определяют пространственно-временные параметры этого сочинения. Три части Симфонии имеют подзаголовки: I — В старинном стиле; II — Реквием; III — К свету. В образно-смысловом отношении эта Симфония проходит этапы "борьбы" (I ч.), "трагедии народа" (II ч.), "стремления к счастью" (III ч.). Автор Симфонии считает, что трагедия геноцида, пережитая армянским народом, воспринимается им по всему спектральному полю истории нашего народа как вглубь веков, так и в последующее время, где квинтэссенция трагизма прошлого и настоящего пересекается в 1915 году, ставшему символом не только уничтожения, но борьбы и победы.

Симфоническое ощущение оркестровой палитры при аскетическом отборе средств стали характерными и для Симфонии N2 "Tuba mîgum".

В ней композитор использовал традиционный текст мессы, который полилинейно произносят пять чтецов со стретными вступлениями одних и тех же фраз. Кроме этого, использованы магнитофонные блокажи (заранее записанные блоки музыки), созданные на основе алгоритмической музыки, при написании которой математически-структурный состав образует мелодические линии. На это звучание накладывается ми-минорная тема Tuba mîgum, написанная в класси-

<sup>1</sup>Из беседы с композитором.

ческом стиле, которую композитор сочинил в детстве. Если в Симфонии N1 проявляется отношение автора к истории, то Симфония N2 отражает глубокую озабоченность Художника судьбой современного мира и человечества. Неудивительно, что в основе этого сочинения лежит "Молитва", как бы сотканная из интонаций литургии и "этноархетипа", выведенного из музыкального материала средневековья. Они сплетаются в сложной полифонической ткани с оригинальным музыкальным материалом автора, словно олицетворяя надежду на прощение и спасение "через осознание Божественного и своих библейских национальных корней" (Л.А.).

Философия и эстетика Левона Аствацатряна генерирует современные художественные тенденции, связанные с лучшими достижениями музыкальной цивилизации, фильтруя и селекционируя языковую среду, композиторскую технику. Он свободно оперирует сложнейшими техническими музыкальными средствами XX века, подчиняя все своей творческой воле, бескомпромиссно, не рассчитывая на сиюминутный успех, годами ожидая исполнения некоторых своих произведений.

Ему близка европейская музыка, в частности, французская. Среди современных приоритетов он выделяет Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса, Кейджа и других.

Интеллектуализм композитора, сверкающая, отточенная мысль, содержательность и оригинальность суждений широко проявились в его творчестве, в программных высказываниях и записях в клавирах и партитурах его сочинений.

В этой связи интересна программа его камерного произведения "Красные отпечатки пальцев" (1995г.) для 3-х пианистов (2-х фортепиано), кларнета и бонга. Это одночастное сочинение (памяти жертв геноцида 1915г.) посвящено французскому композитору Паскалю Дюссапену. Программа следующая: "Отпечатки пальцев являются графическим отображением Эго человека. Зачастую, намагнетизированные темными силами, они забывают о том, что разрушительное славословие напрасно и способствует многократному воспроизведению. Можно вспомнить многочисленных властителей и их ироническую судьбу, которая погубила миллионы душ одновременно... Цвет отпечатков их пальцев был похож на неразрешимо-пустынные, сводя-

щие с ума и нерепродуцируемые внутренние отголоски, похожие на картину Джемса Дюрера "Afro Proto" (1967г.) — "Красный прямоугольник", который своим цветом перекрыл возможность выхода. И все же, из-за прямоугольника просачиваются лучи света, которые символизируют Абсолютный Разум, пока недоступный нашему сознанию. Если бы человечество его воспринимало, то он заглушил бы в глубине наших душ страх перед Бесконечностью и Временем. Мы в ожидании, что Эго разумный оторвется от вельзевулического притяжения и найдет пути к Абсолютно Божественному". Музыкальное полотно воспринимается в четырех параллелях:

кларнет олицетворяет потерянное в пространстве Эго

1-е фортепиано выражает хаос мира

2-е фортепиано — тяжелые психологические размышления, представленные в вертикалях

бонг — натиск сатанинского ритма.

1. "Dijitales rouges", 1995г. ("Красные отпечатки пальцев"):

|| décolorés, les empreintes dans le rouge ||

Русский перевод Н.Аветисян.

Нетрадиционный инструментальный состав этого сочинения выбран неслучайно: темброво-инструментальная персонификация образно-смыслового аспекта произведения раскрывает сущность вышеизложенной программы. Игра обертонов и их отражения в пространственно-смысловых ячейках создают изысканную красочность агрессивно-звучащих и затухающих, истаявающих звуков, полифонию тембровых наложений, своеобразную, утонченную экспрессию звукописи.

Не менее поэтично и оригинально изложена программа одного из последних сочинений автора "Lacrimosa dies illa" (1999г.) для скрипки и фортепиано, состоящая из 10 частей: "Если в случайности ты являешься клеточкой... Но в любом случае ты являешься целостным выражением первопричины... И в точке касания, касания Божественного ты возник. Без твоей единой клеточки пропадает единство и гармония мира". Левон Аствацатрян считает, что сила человеческой уникальности, неповторимости настолько велика, что если человек осознает ценность своей личности в этом мире, то сможет разрушить царство Зла. И с этой философской позиции продолжает: "Творчество — это борьба в сложном, противоречивом мире агрессии "почему", - вопросов, которые мы сами задаем себе. Свет, возникающий в творчестве, должен уравновесить чувства, мысли. Через творчество необходимо уменьшить черную поверхность, заполнившую все, за счет распространения света. Мы долго должны идти во времени и пространстве во Вселенной, чтобы выйти за предел абсурдного саморазрушения"<sup>1</sup>... "Lacrimosa" — это непередаваемая мистерия, в центре которой, как в центре мироздания, лежит звук ми. Она имеет смысл единого и делимого и основана на 7-и (божественное число) нотах, которые объединяют музыкальную систему этого произведения (*d-g-f-c-eis-es-d*). Сочинение основано не только на синтезе стилевых пластов (музыкальный материал состоит из произведений Григора Нарекаци, Комитаса, И.С.Баха, стилизации современной музыки...), но и на смешении приемов композиторской техники: сериальной, стохастической, коллажной, обер-

<sup>1</sup>Из беседы с композитором.



Использованные разнокультурные фольклорные расцениваются композитором как универсальный языковой материал, возникший в филогенетическом процессе человеческого развития. Объединение и полифоническое преобразование разнонациональных мелодических линий является характерной особенностью его творчества. Полилинейность тематического материала иногда приобретает свойства многоструктурных пластов-блоков, иногда сочетается с магнитофонными блокажами, которые воспринимаются как звучащие стены-отголоски, многократно отраженные звучащими зеркалами. В восприятии автора: "Наверху находятся звуковые миры и сферы. Я представляю Вселенную в виртуально-звуковом пространстве, где каждый мир, имея свой собственный звук, подчиняется основному — единому звуку. По этому принципу мною в 2000 году написано новое произведение, основанное на звукокомплексе **g-f-d-a**, который является анаграммой композитора Юрия Фортунатова. Этот звукоблок стал конструктивным каркасом всего сочинения"<sup>1</sup>.

В творчестве Л. Аствацатряна, помимо оркестровых, ансамблевых, вокальных и хоровых произведений, заметное место занимают фортепианные, и среди них наиболее из-

<sup>1</sup> Из беседы с композитором.

вестные: "Соната-брева" (1958г.), "Партита" (1964г.), "Пролог и мотет" (1970г.), "Пространственные структуры" (1983г.) и другие. Одно из произведений последних лет - "Голографии и спирали" (1997г.) - посвящено французскому композитору и пианисту, замечательному интерпретатору современной музыки Жаку Шабу. Необычный замысел этого сочинения не только соответствует духу времени, но и выражает художественную сущность самого автора. "Голографии" это вибрации, которые получены от звуковых отражений стен в широком историческом и эстетическом осмыслении художественной памяти. Произведение написано для фортепиано с одновременным включением магнитофонных блокажей. Фортепианная партия основана на оригинальном авторском материале, а магнитофонная запись составлена и интересно организована из десяти блоков европейской музыки разных эпох и стилей. Каждый блок состоит из определенного количества цитатных пластов в полифоническом наложении тематизма из разножанровых сочинений данного автора: Вагнера, Бетховена, Моцарта, И.С.Баха, Верди, Берлиоза, Дебюсси, Рамо, Месропа Маштоца, Григора Нарекаци, Комитаса, а также мелодий гимнов стран, участвовавших во Второй мировой войне. В финале над всем комплексом звучаний доминирует "Agnus Dei" из Реквиема Моцарта. Философская концепция исходит из осознания целостности и единства понятия "Творчество в многообразии проявлений", где объединяющим и доминирующим фактором является высшее достижение и проявление божественной духовности.

Интерес к использованию магнитофонного звучания в контексте оригинального сочинения в творчестве Л.Аствацатряна проявился давно. В "Мелагонии" (1983г.) для трубы, оркестра и магнитофона (аудиозапись) он, одним из первых в Армении, наряду с Аветом Тертеряном и Юрием Арутюняном, использовал звучание конкретной музыки: смонтировал звуки улицы, шум дождя, голос композитора Арно Бабаджаняна, памяти которого посвящено это произведение.

Творчество Левона Аствацатряна раздвигает рамки представлений о современном мире, активизирует мысль, обостряет восприятие тончайших ощущений, интеллектуальной

игры воображения. Он постоянно находится в центре внимания известных композиторов, музыковедов. О его творчестве писали Н.Тагмизян, В.Гошовский, М.Рухкян, Ж.Зурабян, С.Саркисян, Е.Мейке, композиторы: из Аргентины — А.Терзян, из Уругвая — К.Агаронян, из Польши — К.Мейер и др. Ярко выраженный стиль автора, своеобразное графическое моделирование каждого из своих сочинений выразились также в произведениях, написанных на рубеже двух тысячелетий. Несомненный интерес представляют два марша для симфонического оркестра с хором: "Европолис" (2000г.) и "Курск" (2001г.), программа которого связана с трагедией затонувшего атомохода "Курск" и его поднятием из морских глубин. На основании этого сочинения Л.Аствацатрян создал масштабную симфоническую фреску "Курск" (2002г.). Произведение посвящено президенту России Владимиру Путину в знак глубокого уважения.

В 2002 году — юбилей композитора, которому исполняется 80 лет. Он молод душой, открыт миру, современен во всех своих проявлениях, остро реагирует на события последних лет. Так, ураган во Франции в 2001 году вызвал к жизни лирическое сочинение "Плач по деревьям Франции" (2001г.), которое заключает в себе идею "выкорчеванных веков" и написано для женского вокального ансамбля, синтезатора и фортепиано, с текстом автора музыки: хор поет только слова пожелания - "Пусть леса снова зазеленеют".

По заказу Алисии Терзян композитор написал "Сонет" (2001г.) на текст французского поэта XVI века Жана Батиста Шасинье для драматического сопрано, малого оркестрового состава и магнитофонной записи "разрушенных слов", где автор использовал эффект слогового микширования (слова делятся на слоги, которые перемешиваются, меняя последовательность и звучание слов, но не их смысл).

Оригинален замысел одного из последних сочинений - "Agnus Dei" (2001г.) для большого смешанного хора и синтезатора. Композиция его основана на тексте традиционной литургии и объединяет в одной части все разделы мессы, написанные в технике линейной полифонии, и имеет подзаголовок "Реквием-бревис".

В основе этики, эстетики, философских подходов в мироощущении видного армянского композитора Л. Аствацатуряна — осознание внутренней гармонии *единства искусства* всех времен и народов планеты Земля. Авторская идея исходит из того, что на самом высоком уровне структурные закономерности традиционной и композиторской музыки имеют общую почву, поскольку музыкальное творчество, в том числе фольклорный мелос, с одной стороны несет в себе всю историю человечества, обобщает в свернутом виде информацию исторического и философского плана. С другой, вся эта сложная закодированная информация нацелена в будущее, и при творческом претворении можно получить новую художественную данность, которая зависит только от таланта композитора.

В заключение хочу привести фрагмент беседы с композитором:

- Как ты думаешь, что значит вертящийся и перемещающийся в пространстве сверкающий квадрат? Это загадка, тайна, непознанное...

И далее:

- Хочу написать мелодию непознаваемого.

ШУШАНИК  
АПОЯН

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ  
КУЛЬТУРЫ АРМЕНИИ

Настоящая статья посвящена малоизвестной, но представляющей интерес теме, связанной с историей фортепианной культуры в Армении, появлением и распространением инструмента, начальными шагами в области фортепианной педагогики и концертной жизни.

Отсутствие интереса к этой теме видится в следующем. В истории армянской педагогики и исполнительства известен значительный вклад, внесенный в нее деятельностью армян, проживавших в странах Западной Европы, в России и крупных городах Закавказья. В связи с этим приведем слова Гамар-Катиба (Рафаэль Патканян), написанные еще в 1856 году в сборнике "Армянский национальный песенник", изданном в Санкт-Петербурге: "Честь и слава армянам нашего времени. Фортепиано не редкость в среде наших барышень и юношей"<sup>1</sup>.

Вместе с тем, существует прочное мнение о том, что в самой Армении фортепианная культура стала развиваться в советские годы, не имея никакой предыстории в прошлом.

Долгое и кропотливое изучение многих материалов (периодики того времени, эпистолярного наследия, воспоминаний современников), связанных с интересующей нас темой, доказало несоответствие имеющихся представлений с действительностью. Перед нами предстала интересная, а, главное, правдивая предыстория фортепианной культуры в Армении в досоветский период.

Со второй половины XIX в. в Армении и других регионах Закавказья начинаются заметные преобразования в разных

---

<sup>1</sup> А.Татевосян. "Страницы из истории армяно-русских связей" (на армянском языке). Ер., 1977, с. 23.

областях культуры, в том числе и музыкальной. В Ереване основывается издательское дело, появляется периодическая печать. Увеличивается число учебных заведений, открываются школы нового типа: подготовительные, воскресные, духовная семинария. Именно в этих учебных заведениях сосредотачивается, в основном, музыкальная жизнь города. Заметным стимулом духовной жизни Еревана становятся школьные хоры и литературно-музыкальные вечера, организуемые силами учащихся и педагогов. Нередко они устраиваются с благотворительной целью - в пользу бедных, больных учеников школ, в помощь голодающим. Одновременно с ними организуются вечера с участием сазандаров, местной театральной самодеятельности. Позднее, с последними чередовались гастроли музыкально-театральных, оперных и опереточных трупп из Тифлиса, Баку, городов России, которые представляли различные спектакли ("Пиковая дама" Чайковского, "Фауст" Гуно, "Кармен" Бизе, "Цыганский барон" И.Штрауса и др.).

Что касается концертных выступлений исполнителей, в частности пианистов, то они ограничивались даже еще в 10-ые годы эпизодическими приездами пианистов из Тифлиса и Петербурга. Так, например, в 1914 году в Ереване выступает пианист А.Зейлигер, впоследствии профессор Ленинградской, а в годы войны и Ереванской консерваторий.

Заметным событием становится и выступление талантливой пианистки, ученицы Есиповой и Годовского, - Маргариты Миримановой, впоследствии успешно гастролировавшей в странах Западной Европы. Из восторженной рецензии на этот концерт в "Кавказском вестнике" за 1919 год узнаем о высокой благотворительной цели этого вечера - "заложить первый камень консерватории Армении". Небезынтересно знать, что вечер был организован "Литературно-художественным кружком", имеющим достаточно солидный интеллектуальный состав, который возглавляли премьер-министр А.И.Хатисян, а также академик архитектуры А.И.Таманян.

Продолжая речь о музыкальной жизни, особо следует



Ядвига Корвецкая со своими ученицами. Ереван. 1903г.

упомануть такие замечательные, имеющие историческое значение для армянской культуры события, как первое представление оперы "Ануш" Тиграняна в Ереване (после постановки 1912 года в Александрополе), выступления хора Эчмиадзинской духовной семинарии под управлением Комитаса.

Прекрасных современных концертных залов Еревана тогда не было, и выступления проходили большей частью в здании городского клуба (ныне Дом офицера), городской думы, гимназий, в школе Гаянянц.

Надо заметить, что музыкальная жизнь оставалась бедной, сказывалась духовная ограниченность среды. Примечательно, что местная газета "Ереванские объявления" в 1908 году писала: "Спектакли обставляются очень добросовестно, но наша публика интересуется больше лотереей в цирке, чем операми Гуно, Бизе, Чайковского".

Однако в обществе, в среде интеллигенции задумывались над проблемами просвещения, воспитания, в том числе и музыкального. Так, их усилиями, в одном из старых учебных заведений города - женской гимназии Св.Рипсиме (основана в 1850 году) в 70-е годы стали обучать учениц игре на фортепиано. В Ереванской газете "Псак"<sup>1</sup> находим первое печатное упоминание о фортепиано. В заметке, посвященной благотворительному вечеру, приводится счет на его расходы, в том числе "на перенесение фортепиано дважды - 8 рублей".

Напомним некоторые факты из истории распространения фортепиано в Закавказье.

Впервые фортепиано появилось в Тифлисе в первой четверти XIX века. Некоторые сведения о распространении фортепиано дают материалы, посвященные пребыванию А.С.Грибоедова в Тифлисе в 1822 году<sup>2</sup>. В них, в частности, говорится о том, что в домах виднейших людей города (генералов Ермолова, Ахвердова) имелись фортепиано.

Во второй половине XIX века, почти одновременно с Ереваном, фортепиано появляется в Баку, так как бурно разви-

<sup>1</sup>Газета "Псак". Ер., 1982, N 10.

<sup>2</sup>И.Ениколопов. Грибоедов в Грузии. Тбилиси, 1954., с. 50.

вающаяся промышленность Баку дала сильный импульс развитию различных областей жизни.

Ереван в тот период был небольшим губернским городом с населением около 30 тысяч человек. Более оживленным культурным центром был в то время Гюмри, в котором оказывало определенное воздействие русское военное присутствие. Тогда трудно было представить, что Ереван через несколько десятилетий станет красивой, цветущей столицей Армении, с высокими домами, широкими проспектами, школами, музеями, театрами и консерваторией<sup>1</sup>, ставшей известной далеко за пределами страны.

Возвращаясь к ранее затронутому периоду, отметим, что преобразования, начавшиеся в конце XIX века, стали более интенсивно происходить с 1900-х годов.

В Ереване значительно активнее происходят преобразования в области музыки с начала XX века. Игре на фортепиано начинают обучать на частных курсах (С.Гарагашян, М.Туманян), в открывающихся в городе пансионатах. Со страниц печати (1900-1918гг.) в газете "Ереванские объявления" узнаем и об увеличении количества инструментов, о продаже фортепиано различных фирм - Шредера, Беккера, Мюльбаха, Смита и Вегенера. Встречаются объявления даже об одновременной продаже трех инструментов. Появляются сообщения о прибытии в город из Петербурга, Тифлиса мастеров и настройщиков роялей. Тут же печатаются предложения об уроках фортепиано, которые дают частные иностранные учителя (немцы, поляки, русские, армяне). Некоторые представлялись профессионалами-выпускниками престижных консерваторий (Мюнхенской, Варшавской, Петербургской), училищ Одессы и Харькова. Эти педагоги в городе долго не задерживались и заметного следа не оставляли.

Порой в объявлениях учителей можно было прочесть предложения довольно несерьезного характера, как, например, объявление известного в городе музыканта-универсала Шперлинга, дающего уроки на пианино, скрипке, мандоли-

<sup>1</sup>Напомним, что Ереванская консерватория была создана на основе музыкальной студии спустя два года после открытия последней в 1921 году.

не, гитаре и балалайке, или учителя, скрывавшегося под загадочным именем Иоанно. В.А.Шперлинг внес свой вклад в основание музыкальной студии, организовал класс духовых инструментов в консерватории.

В то время должность учителя была не из выгодных, одними уроками фортепиано было трудно прокормиться, и поэтому учителя иногда связывали свою должность с другими занятиями, более выгодными, например, с обучением иностранным языкам, теории музыки, рукоделию и т.д. В памяти старожилов города сохранились имена некоторых из них - Микенас, Нины Савич, Гавриловой.

Из учителей фортепиано наиболее известна была полька Ядвига Николаевна Корвецкая. По некоторым данным она с семьей была выселена русским правительством на Кавказ.

В отличие от других учителей, объявления об уроках Корвецкой печатались в течение многих лет. По воспоминаниям бывших учеников она была строгим и требовательным педагогом и пользовалась уважением в городе. Её класс был довольно многочисленным. Сохранилась фотография класса Корвецкой. На ней запечатлены 23 ученика, со своей учительницей. Дата фотографии - 1903 год. Я.Корвецкая не ставила перед собой серьезных профессиональных задач, но ее воспитанники имели довольно обширный репертуар. Наряду с салонными танцами, облегченными переложениями виртуозных произведений в четыре и восемь рук ("Венгерской рапсодии" №2, "Пляски смерти" Листа и т.д.) изучали этюды Лютша, сонатины Дюссеса, Кулау, реже - сонаты Моцарта, Бетховена. Полифонические произведения не изучались.

Заметно оживляли музыкальную жизнь открытые концерты учеников Корвецкой, которые привлекали не только родителей, но и любителей музыки города.

Следует отметить, что в 10-е годы некоторые наиболее преуспевающие в занятиях ученики продолжали учёбу в Петербурге, Тифлисе. По возвращении они сами начинали преподавать, их деятельность продолжалась в профессиональных детских музыкальных школах и в последующие годы, в советский период (Сильва Григорян, Мария

Пападжанян и другие).

Почти одновременно фортепиано появляется и в Александрополе (ныне Гюмри), исконно армянском городе, расположенном на севере страны. Этот город издавна славился своей богатой народно-инструментальной и народно-песенной культурой. Это родина ашугов, гусанов и сазандаров. Жители Ширака, центром которого является Гюмри, дали Армении прославленных поэтов, художников, писателей, музыкантов. До 70-х годов XIX века "европейская музыка проникала в этот город в виде войсковых музыкантских команд и ручной гармонике", поскольку Гюмри был заселен и военными. Русские офицеры и их семьи, привнося сюда традиции европейской и русской культур, оказывали весьма благотворное воздействие на жизнь города. Совместно с местными любителями музыки и профессионалами, начиная с первых десятилетий XX века, они устраивали вечера, на которых музицировали, исполняли сольную и ансамблевую музыку (дуэты, трио) при участии пианистов, виолончелистов, скрипачей, певцов. Порой звучали такие серьезные произведения, как фортепианные трио Бетховена, Мендельсона, Брамса, его же "Венгерские танцы" и другие произведения.

Естественно, занятия музыкой и музицирование проводились лишь в некоторых семьях, представители которых стремились к образованию, искусству, к европейской культуре. Таким был семейный очаг выдающегося армянского композитора Николая Фадеевича Тигранова. После возвращения из Вены, где он учился и завершил свое музыкальное образование, композитор сочинил свое первое произведение - сборник "Закавказские народные песни и танцы" для фортепиано. Начиная с 80-ых годов здесь имелось фортепиано, а позже даже два.

На протяжении многих лет эта семья дала своих видных представителей, успешно проявивших себя на пути развития армянской музыкальной культуры. Имею в виду пианистку М.Ф.Тигранову-Мартirosян, музыковедов - профессора Ленинградской и Ереванской консерваторий

Գ.Գ.Տիգրանովա, профессоров Ереванской консерватории М.А.Терьяна и И.Г.Тигранову.

Музыкальным очагом во второй половине XIX века была и семья прогрессивного общественного деятеля, врача Аветика Бабаяна, из которой вышли впоследствии такие крупные музыканты, как певица и близкий друг Комитаса Маргарит Бабаян, Зара Долуханова, пианист, профессор Ереванской консерватории Г.В.Сараджев и другие.

Представление о распространении фортепиано и обучении на нем в Александрополе в начале XX века дополняют строки из письма поэта А.Исаакяна А.Магакян от 8/X-1904г.: "Было бы хорошо, чтобы ты училась музыке. Игре на фортепиано. Музыка воспитывает душу, облагораживает, очищает ее, наполняет прекрасными сновидениями, которые большое утешение в нашей уродливой жизни. Советую брать уроки у Астхик или у другого учителя"<sup>1</sup>.

Как видно из письма, в те годы и в этом городе были учителя фортепиано. Интерес армян к фортепианной музыке в то время можно наблюдать и в жизни других городов и населенных пунктов Армении. Еще в 90-ые годы XIX века фортепиано появляются даже в отдаленных районах. С невероятным трудом, по непроходимым дорогам Капана, по зажатому горными кручами Мегри, в "миниатюрный красавец" (М.Сарьян) Агулис, высокогорный Шуши - село Угна, они доставляются из Берлина, Лондона, Москвы, Тифлиса. Приобретает их молодежь из состоятельных семейств: беков, богатых подрядчиков, купцов и карабахских меликов. Обучаясь в европейских и русских учебных заведениях, эта молодежь приобщалась к европейской музыке. На приобретенных инструментах она училась играть, музицировать, а порой под их звуки развлекалась.

Интересен рассказ жителя Мегри, в семье которого в 90-е годы впервые появилось пианино как приданое девушки из Агулиса. Вот что он рассказал: "За день группа в 25-30 крепких и сильных парней-мегринцев, взяв с собой все

<sup>1</sup> А.Исаакян. Собрание сочинений. Том VI, стр. 50, Ер., 1975 (на армянском языке).

необходимое для переправки инструмента (тряпки, веревки, короткие и длинные палки) и погрузив все на двух мулов, отправились в Агулис. Переночевав в Агулисе, ранним утром отправились в путь, несли пианино на руках. Дорога шла по узкому берегу Аракса. Уставая, они останавливались, отдыхали. Только поздно вечером добрались до дома. Их ждало здесь все село. Бережно опустив свою ношу на кровлю дома хозяев, они представили его на обозрение любознательных жителей села. Любопытно, что этот инструмент (немецкой марки) много лет спустя был передан впервые открывшейся (1956г.) местной детской музыкальной школе".

Почти одновременно с мегринским пианино появился и клавесин старейшей русской марки "Дидерихс" в другом живописном уголке Армении Степанаване (Джалалоглы). Он принадлежал будущему тестю Степана Шаумяна, и поныне экспонируется в мемориальном музее революционера.

Инструменты в то время стоили очень дорого, и поэтому их не могли приобретать порой даже известные музыканты. В связи со сказанным хочется привести показательный факт из жизни Комитаса. Композитор долгие годы не имел собственного фортепиано и поэтому сочинял и слушал свои произведения, пользуясь пианино Эчмиадзинской духовной семинарии. Инструмент этот был куплен по инициативе преподававшего в то время в семинарии композитора Кара-Мурзы. Пианино было установлено в этом учебном заведении в памятный новогодний день 1893 года, в торжественной обстановке, при участии хора учащихся семинарии. Дома у Комитаса была старая расстроенная фисгармония, которую он в шутку называл "сундуком с металлическими нитями". И случилось так, что Комитасу, в то время уже завоевавшему европейское признание, подарил рояль крупный нефтепромышленник, известный своей широкой благотворительной деятельностью Александр Манташян. Радости Комитаса не было предела. "У меня дома стоит большой рояль фирмы Шредер, - писал он своему преданному другу и ученице, певице Маргарит Бабаян, - и ты представляешь меру моей ра-

дости, когда с шумом и гамом инструмент был перенесен в мою комнату. Проводив людей, я остался один. Не верилось, что и я стал человеком и имею возможность работать, работать"<sup>1</sup>.

Такова почти полувековая, но мало кому, особенно в наши дни, известная предыстория пианизма в Армении. Появление и распространение фортепиано, деятельность первых учителей, первые робкие ростки концертной жизни, безусловно, имели положительное воздействие на культурную жизнь общества. Хотя в этот период не сложился подлинный фортепианный профессионализм, но справедливость требует отметить, что первые учителя, несмотря на невысокий уровень своего преподавания, приносили заметную пользу своим ученикам, вместе с тем воспитывая и "средний" слой любителей, способствовали распространению музыкальной культуры досоветской Армении. Этой же цели служили концерты исполнителей, хотя и редкие, а также открытые концерты учеников и музицирование в отдельных музыкальных (семейных) очагах.

В дополнение к настоящей статье мы хотим представить раздел, связанный с распространением фортепиано после установления советской власти. Знакомство с этой своеобразной и интересной, связанной порой с удивительными фактами, предысторией, позволяет яснее представить весь путь, пройденный фортепианной культурой Армении.

После установления советской власти в Армении заботу о культуре взяло на себя государство. Впервые создаются профессиональные учебные заведения: консерватория, позднее музыкальная школа и училище.

Стало увеличиваться количество инструментов в республике. Многие деятели культуры приезжали на родину со своими инструментами, среди них были и педагоги-пианисты консерватории.

Постепенно фортепиано появлялись в учебных заведениях

<sup>1</sup> Наши музыковеды писали об одном, единственном, "легендарном" или о трех роялях, которые имелись при основании Ереванской музыкальной студии в 1921г. Факты, которые трудно сегодня проверить.

ях, концертных залах, а также в домах ереванцев. Эти инструменты принадлежали разным фирмам, старинным и современным, - немецким, австрийским, русским, естественно, советским - "Красный Октябрь", "Ростов-Дон". Одно время в консерватории был даже рояль "Плейель", старой французской фирмы.

Хочется вспомнить характерный случай из воспоминаний Александра Арутюняна<sup>1</sup>.

Когда обнаружилось яркое музыкальное дарование юного, впоследствии выдающегося армянского композитора, наркомпрос Армении по инициативе Романоса Меликяна в тяжелые 20-ые годы выделил его семье определенную сумму для приобретения рояля. "Блютнер" был куплен в Ленинграде.

Интересна судьба и другого инструмента. Концертный рояль "Бехштейн" долгие годы украшал зал Ереванской консерватории. Он имел "знатное происхождение" и был приобретен в 1926 году тогдашним ректором консерватории А.Г.Тер-Гевондяном. Принадлежал инструмент царской семье Романовых и находился в их красивом дворце посреди живописного парка близ курорта Боржоми. Инструмент был великолепен: белого цвета, с красивым, ровным, без регистрового перепада звучанием, с золотистыми медальонами по бокам и тонкой золотистой каймой вдоль крышки. На этом инструменте играли не только студенты и педагоги консерватории, но и многие выдающиеся мастера, лауреаты международных конкурсов, посещавшие Ереван во время своих гастролей. Среди них К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, Л.Н.Оборин, Э.Г.Гилельс, Я.В.Флиер, Л.Мюнцер и другие.

Из знаменитых, почти легендарных инструментов Еревана следует упомянуть рояль "Стейнвей", принадлежавший профессору Ереванской консерватории Е.А.Тер-Гевондян. В прошлом этот инструмент принадлежал известному армянскому музыковеду В.Д.Корганову и стоял в его тифлисском доме. Самое примечательное, что на этом инструменте играл Сергей Васильевич Рахманинов, посетивший дом музыканта.

<sup>1</sup>А.Арутюнян. Воспоминания. Ер., 2000г., с.14.

Особенно изменилось положение с инструментами в республике после Великой Отечественной войны, что было связано с общим развитием культуры в стране, в частности, музыкальной. Инструменты самых известных фирм приобретались музыкальными заведениями, концертными организациями и отдельными частными лицами. Сильно увеличилось их количество в республике. Это объяснялось еще и тем, что фабрика была основана и в Ереване. Она была создана в 1963 году и просуществовала около 20-ти лет. Выпускала пианино марки "Ереван", "Комитас". Достоинно внимания, что детали инструментов, кроме струн, создавались в Ереване мастерами, прошедшими подготовку на известной Ленинградской фабрике "Красный Октябрь". Фабрика ежегодно выпускала 60-70 инструментов. В течение 20-ти лет было выпущено 1200 инструментов. Они распространялись не только в Армении, но и вывозились по заказу в другие страны, например в США, Иран. Консультировали работу фабрики профессора - пианисты Ереванской консерватории. Первым консультантом был Роберт Андриасян, а главным акустиком - Левон Брутян.

Такова история распространения фортепиано в Армении.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ալ.Թադևոսյան. Էջեր հայ-ռուսական երաժշտական կապերի պատմությունից, Եր., 1977 թ., էջ 23:
2. Ս. Գալստյան. Լեգենդ մի դաշնամուրի և դաշնակահարների մասին, «Սովետական արվեստ» ամս., հ.10, 1968 թ., էջ 40:
3. «Պսակ» գրական, պատմական և մանկավարժական բերք, հ.10, 1982 թ., Եր.:
4. "Ереванские объявления", 1900-1918 гг.
5. Гумреци. Н.Ф.Тигранов и музыка Востока, Ленинград, 1927 г.
6. Ավ.Իսահակյան. Երկերի ժողովածու - հատ. 6, Եր., 1975 թ., էջ 50:
7. «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Եր., 1960 թ., էջ 25:
8. И.Ениколопов. Грибоедов в Грузии, Тбилиси, 1954 г., с. 50.

АРМЕН  
АНАНЯН

**К ВОПРОСУ О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
(НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ  
ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ)**

Современный этап эволюции композиторского творчества выдвигает перед музыковедением ряд актуальных проблем адекватного отражения особенностей образной и технологической систем музыкального произведения. Развитие науки о музыке, которое неотделимо от практики творческого процесса, происходит на основе постоянного углубления, уточнения, нередко радикального переосмысления важнейших понятий, методологических принципов, призванных в целом разъяснить те или иные явления в звуковой организации музыкальной ткани. Осознавая всю сложность и многоаспектность проблематики, связанной с изучением функционирования разветвленной системы композиторского искусства, представляется целесообразным (в рамках настоящего сообщения) ограничиться постановкой некоторых вопросов, направленных на дальнейшую разработку их в условиях определённого исторического периода и конкретной музыкальной культуры. Признание равноправности различных толкований сущности, особенностей предмета изучения, каковым является музыкальное произведение, даёт исследователю возможность поиска и нахождения собственного пути в обосновании своих научных ориентиров. Одним из основополагающих факторов выступает стадия выбора метода исследования, соответствующего специфике поставленной задачи. Достаточно многослойный накопленный опыт в области музыковедения, достигнутый усилиями учёных, - историков и теоретиков, особенно во 2-ой половине XX века, привёл к дифференциации некоторых основополагающих методологических

установок в осмыслении и конкретизации проблематики и цели ее изучения. В ходе эволюции музыкального искусства формируется, с одной стороны, устойчивая взаимосвязь между процессом осознания наукой специфики композиторского творчества, с другой - постижением ею своих собственных закономерностей в совершенствовании технологии музыковедческой интерпретации. Последнее сопровождается также уточнением соответствующих понятий, формулированием специфических терминов, адекватно характеризующих особенности музыкального языка, формы, образной драматургии. Сказанное, естественно, относится прежде всего и главным образом к области теоретического музыкознания, методология и определяемые ею аспекты анализа которой являются предметом нашего обсуждения. Мера "самопознания" теории музыки, изучение её истории показывает процесс преобразования самого научного знания в объект исследования, характеризующий одну из примечательных тенденций в развитии современного музыковедения. В этом отношении особую актуальность приобретает выявление характера, механизма взаимозависимости между общеметодологическими принципами теоретического изучения музыкального материала и устоявшимися, традиционными типами анализа, применяемыми при рассмотрении той или иной конкретной сферы - гармонии, полифонии, метроритма, формы и т.д. Подобный подход даёт возможность такого научного интерпретирования музыкального произведения, при котором различные стороны, элементы композиционной и образной системы осмысливаются на основе общности их принципов функционирования. Помимо этого, рассмотрение отдельных средств, особенностей структуры, аргументированное изложение эмпирических наблюдений, в том числе и интроспективного характера, безусловно, воздействуют на глубину проникновения в сущность художественной организации сочинения. В разработке проблематики музыковедческой интерпретации, преимущественно в её теоретическом направлении, в свою очередь дифференцируемой на ряд взаимосвязанных конкретизированных аспектов (изучение ладогармонических закономерностей, полифонической ткани, метроритмической, фактурной организации, фор-

мы и т.д.), основополагающее значение приобрели труды крупных учёных XX века<sup>1</sup>.

Среди работ, в той или иной мере освещающих различные грани проблемы общетеоретического и узко специального подхода в толковании музыки (имеются в виду произведения профессионально-композиторского творчества), можно провести следующую дифференциацию, основываясь на преобладающих аспектах рассмотрения. Это, прежде всего, фундаментальные исследования, посвященные таким кардинальным проблемам, как теория интонации, музыкальной формы, принципы целостного анализа музыкального произведения, методология изучения композиторского творчества. Проблематика эта нашла своё отражение в известных работах Б. Асафьева, Э. Курта, Л. Мазеля, В. Медушевского. Научная разработка и утверждение исходных положений в соотношении триады композитор-исполнитель-слушатель, социальной обусловленности музыкального произведения, психологии композиторского творчества осуществлены, помимо указанных авторов, в исследованиях Ю. Тюлина, А. Сохора, С. Скребкова, М. Арановского, А. Мухи.

Различные аспекты методологии теоретического музыкознания, музыковедческой интерпретации содержатся в работах, посвященных изучению отдельных сторон произведения, в совокупности вскрывающих важнейшие категории в познании специфики художественной организации музыкального материала. Это труды в области лада и гармонии (Ю. Тюлин, Л. Мазель, Ю. Холопов), полифонии (Э. Курт, В. Цуккерман, В. Бобровский, Н. Горюхина, Е. Ручьевская, Е. Назайкинский), мелодики (С. Григорьев, М. Арановский), метроритма (В. Холопова, М. Харлап), фактуры (Ю. Тюлин, М. Скребкова-Филатова). Много ценных мыслей, эмпирических наблюдений, теоретических суждений и обобщающих выводов, стимулирующих поиски и нахождения достоверных научных ориентиров в трактовке интонации

---

<sup>1</sup>Представляется необязательным в рамках настоящей статьи критический обзор исследований, относящихся к указанной области в истории европейского теоретического музыкознания предшествующих периодов, что является предметом отдельного рассмотрения. Здесь мы кратко отметим только некоторые направления в изучении выдвинутой проблемы, сложившиеся на современном этапе.

онных явлений, техники письма, характера индивидуального мышления в музыке конкретной творческой личности рассредоточены в монографических исследованиях. Музыковедческая литература подобного типа достаточно обширна, и читателю предоставлена возможность ознакомления со множеством сведений, фактов, их описаний, характеристик стилевых тенденций, где процесс имманентного изучения музыкального языка данного автора часто связывается с художественной практикой прошлого и настоящего, другими явлениями искусства, эстетики, психологии и т.д.

Отдельный пласт музыкально-теоретической литературы, также представляющий для нас немалый интерес в рассматриваемом ракурсе - труды научно-методической, учебно-педагогической направленности. В этой области особого внимания заслуживают, естественно, вузовские учебники и учебные пособия по анализу музыкальных произведений. Широко используемые и в сфере педагогики, и в музыковедческой науке работы этого типа, возникшие в результате обобщения большого практического опыта и исследовательской работы авторов (И.Способин, Ю.Тюлин, Л.Мазель, В.Цуккерман), органично сочетают в себе компоненты познавательского, систематического метода со строго научным и художественным изложением важнейших закономерностей и особенностей структуры и содержания произведения. Теперь же попытаемся в общих чертах охарактеризовать круг вопросов, относящихся к изучению теоретического аспекта музыковедческой интерпретации, сосредотачивая внимание на типах анализа и их обосновании.

Так, важное значение в контексте выдвинутой проблемы приобретает рассмотрение следующих взаимосвязанных задач:

1. Изучение эволюции системы музыковедческих знаний, понятий, терминов, характеризующих конкретный этап развития теории музыки.

2. Установление специфики, функций и перспективности избранного типа методологии.

3. Нахождение объективных научных критериев, соответствующих изучению определённой области музыки - композиторского творчества, исполнительского искусства, произведе-

ния, а также эволюции жанров, форм, основ музыкального мышления.

В отношении первой из указанных задач необходимо иметь в виду, что формирование комплекса предметных знаний происходит в результате двустороннего процесса - аналитического изучения музыкального текста и направляющего воздействия существующих на данном временно́м этапе методологических изысканий, откристиализовавшихся научно-теоретических установок. Известное положение о дуализме логического, рационального и интуитивного, непосредственного постижения действительности в художественном творчестве отражается и на формировании определённых теоретических знаний, понятий. Так, в процессе изучения музыкального материала, конкретного объекта композиторской деятельности, исследователь сосредотачивает внимание на нахождении в нём рационального начала, организующей основы, трактуя их в плоскости научно сформулированных понятий. Далее, уже на более высокой степени познания, возникают контуры для построения собственно теоретической концепции.

Касательно второго пункта мы исходим в целом из того положения, что методологию теоретического музыкознания условно можно разграничить на ряд конкретизированных подходов, применяемых при изучении различных сторон произведения (содержательной, композиционной, гармонической, метроритмической структур и т.д.). Актуальность разработки проблематики философского, эстетического подхода в музыкознании, обобщающего многообразный опыт практики и методики изучения принципов и средств звуковой организации обуславливается присутствием здесь устоявшихся, научно обоснованных положений и дискуссионных взглядов, иногда и поверхностных представлений. Так, существенную роль тут играет мера познаний музыковеда в методологии различных философских направлений XX века, которые способствуют формированию собственных убедительных науковедческих ориентиров. Помимо этого, знание философской и общеискусствоведческой проблематики (которое, кстати, вовсе не обязательно предполагает её пространное изложение и тем более декларирование в каждой



рия музыки знает примеры, когда творческая мысль композитора формирует новые закономерности не только в самой музыке, но и в науке о музыке, посредством теоретических толкований, исследовательской деятельности. В этом случае специфическое художественное мироощущение композитора, обнаруживаемое в музыкальной концепции его произведений, характере средств выразительности, стилистике языка, особенностях формы раскрывается и интерпретируется им в плоскости музыкально-эстетического осмысления, формулирования соответствующих теоретических понятий. (Уточним, что речь преимущественно касается тех случаев, когда композитор свои теоретические суждения и выводы строит на основе собственных сочинений). Вместе с тем, нередко, а может быть чаще всего, эти две стороны - практическая и теоретическая - в творческой деятельности композитора оказываются неравноценными сферами: одна из них по глубине охвата явлений представляет больший художественно-познавательный интерес по сравнению с другой<sup>1</sup>.

В европейском искусстве на рубеже XIX-XX вв. и далее, подобное совмещение в деятельности одной крупной творческой личности двух областей музыки - композиторской практики и научно-теоретических изысканий прослеживается достаточно явно. Здесь можно упомянуть имена С.Танеева, А.Шенберга, Б.Бартока, П.Хиндемита, внесших огромный вклад не только в эволюцию композиторского творчества, но и обогативших науку о музыке ценными исследованиями. Сопоставляя указанных художников с Д.Шостаковичем, С.Прокофьевым, А.Хачатуряном, деятельность которых отмечена новаторскими достижениями, художественными открытиями в сфере языка,

---

<sup>1</sup>Как справедливо отмечает по этому поводу Н.Шахназарова: "Известны многочисленные факты, когда музыканты боролись за дорогие им идеи не только своими произведениями, но и пером литератора. В эпоху романтизма теоретическая активность композиторов становится неотъемлемой частью творчества". И далее: "Но на практике иногда обнаруживается сложность и даже конфликтность их взаимоотношений (эстетический смысл самой музыки, стилистические и "языковые" нововведения оказываются объективно шире и значительнее философских увлечений композитора)". Н.Шахназарова. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М., 1975, с. 11-12.

техники письма, обнаруживаемые в чисто практической плоскости решения важнейших проблем музыки, теоретическое музыкознание обогащается ценнейшим материалом для разработки научных концепций. Следует далее добавить, что процесс развития комплекса теоретических знаний предполагает, в частности, моменты и субъективной интерпретации произведений самим автором, и более объективного фактора в исследовании художественных принципов композитора, обусловленного разноаспектностью аналитических подходов в деятельности теоретиков. Последнее включает в себя также научно-критическое осмысление литературного наследия композитора, содержащего, помимо теоретических изысканий, работы мемуарного, публицистического жанра, труды в области методики преподавания специальных дисциплин (композиция, оркестровка, полифония, гармония).

Рассматривая таким образом разветвленность путей становления теоретического музыкознания в целостной системе функционирования музыкального искусства, можно констатировать, что она сосредотачивается в главных своих направлениях на феномене произведения. Вследствие этого в общей проблематике музыковедения, основными объектами изучения которого выступают вопросы стиля, жанров, художественных направлений, особенностей языка, системы средств выразительности, формы и содержания, все эти вопросы, естественно, получают своё конкретное освещение в процессе анализа музыкального произведения. Последнее, выступая в статусе основополагающего звена во взаимоотношении композиторского творчества, исполнительского искусства и слушательского восприятия, рельефно отражает наиболее существенные стороны художественного мышления, выявляя тем самым и характерные аспекты музыкальной культуры в различные периоды её истории. В связи со сказанным становится очевидной актуальность изучения различных областей теоретического музыкознания в определённый период его исторической эволюции и в контексте развития конкретной национальной музыкальной культуры. Так, обращаясь к истории армянского музыкознания, в котором накоплен достаточно богатый исследовательский материал изу-

чения профессионально-композиторской и народной музыки, мы попытаемся наметить спектр некоторых важных вопросов, охватывающих период времени с начала XX века и до наших дней.

Как уже было отмечено, предметом нашего предварительного обсуждения является сфера теоретического музыкознания, включающая в себя исследования, посвященные ладовой организации музыки, гармонии, полифонии, музыкальной форме, а также учебники, учебные пособия по элементарной теории, сольфеджио, гармонии, полифонии, анализу музыкальных произведений. В рамках настоящей статьи мы, естественно, ограничимся тезисным изложением основных пунктов изучения материала.

1. Изучение основ ладовой организации национальной монодической музыки в трудах армянских музыковедов.

2. Освещение процессов проникновения ладовой интонационности, характерных мелодико-ритмических структур армянской монодии в многоголосную ткань произведений композиторского творчества. Методологические принципы исследования этого процесса.

3. Вопросы изучения гармонии в произведениях армянских композиторов. Основные направления в трактовке тонально-гармонических закономерностей, особенностей структуры аккордики.

4. Полифония как отдельный объект в изучении системы музыкально-теоретических знаний. Разработка проблематики полифонического мышления, форм и жанров, техники контрапунктического письма в армянском музыкознании.

5. Трактовка вопросов музыкальной формы и драматургии, принципов тематической и композиционной структур, методологические аспекты анализа музыкального произведения.

6. Научно-критический обзор учебников, пособий, учебно-методических трудов по отдельным теоретическим дисциплинам, охватывающим сферу среднего и высшего музыкального образования.

В истории армянского теоретического музыкознания XX века отмеченные области освещены, конечно же, не в равной

степени. Причины этого обусловлены, с одной стороны, самим процессом композиторского творчества на различных этапах его становления и развития, с другой - уровнем музыковедческой науки, призванной анализировать и обобщать те или иные явления в разных сферах практической деятельности. Так, в начальные периоды становления армянской композиторской школы, одной из основополагающих творческих задач стали поиски закономерностей сочетания ладовых структур монодической музыки с европейской функциональной тонально-гармонической системой, принципов отражения национальной специфики интонационно-ритмического строения мелодики в многоголосной фактуре авторского сочинения. И в этом смысле достаточно показательны образцы художественных решений, обнаруживаемых в творческой практике на рубеже XIX-XX вв. и в первые десятилетия XX столетия (Х. Кара-Мурза, М. Екмалян, Комитас, Н. Тигранян, А. Спендиаров, Р. Меликян), которые, естественно, стимулировали научную мысль и одновременно сопровождалась теоретическими изысканиями в соответствующей сфере звуковой организации музыки. Весьма симптоматичным для данного этапа является и фактор обратной связи: воздействие научно-теоретических идей, музыкально-эстетических и критических взглядов самих композиторов на формирование национального стиля армянской профессиональной музыки<sup>1</sup>. Отсюда становится понятным пристальное внимание к изучению проблемы ладообразования в народной монодической музыке, которую вполне можно квалифицировать как одну из

<sup>1</sup> На этот аспект ранее обратила внимание К. Худабашян, высказывая мысль, что "ещё в конце XIX века вопросы многоголосной обработки армянской монодии занимали умы передовых музыкантов того времени. Макар Екмалян, Никогойос Тигранян, Комитас коротко или пространно, однако вполне определенно и часто в полемической форме высказывали своё отношение к этому вопросу". И далее: "И может быть, именно эта острая и принципиальная постановка вопросов "взаимоотношений" армянской монодии и европейской гармонии позволила армянским композиторам за очень короткий срок, в течение двух-трёх десятилетий, выработать национально-определённый гармонический и полифонический стиль". См. кн.: К. Худабашян. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ер., 1977, с. 6.

важнейших в истории становления системы теоретических знаний<sup>1</sup>. основополагающее значение в этой области армянского музыкознания приобрели идеи и теоретические положения Комитаса, свидетельством чего является дальнейший процесс всё более широкого и многоаспектного постижения ладовых закономерностей национальной музыки (и монодической, и профессионально-композиторской). Имеем в виду, прежде всего, фундаментальный труд Х. Кушнарёва "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки" (Л., 1958), ознаменовавший собой качественно новый этап не только в отечественном музыковедении, но и в зарубежной науке о музыке, посвященной общей и частной проблематике ладообразования в монодическом искусстве. Последнее определяется самой методологией изучения материала, позволяющей применять её при анализе закономерностей ладовых структур, характеристике сущности и особенностей интонационно-ритмического обнаружения ладового мышления в монодиях разной национальной принадлежности. Перспективность научного подхода в изучении ладоинтонационной природы национального мелоса, равно как и плодотворность общетеоретической концепции указанного исследования Х. Кушнарёва, находят своё дальнейшее продолжение в последующих работах армянских музыковедов. В рассматриваемой области несомненный интерес представляют труды Р. Атаяна, М. Брутян, Г. Геодакяна, Э. Пашиняна, Р. Степаняна и др., примечательные разнонаправленностью интерпретации

---

<sup>1</sup>История учений о ладе в Армении восходит к глубокой древности. Освещение процесса формирования армянской музыкальной теории, её основных понятий, категорий, научная характеристика системы музыкально-эстетических установок, охватывающей период до X в. н.э. включительно (древнейшие времена и период раннего средневековья) осуществлено в капитальном исследовании Н. Тагмизяна "Теория музыки в Древней Армении" (Ер., 1977). Как отмечает автор в предисловии своего труда: "Содержательные идеи о музыке, характерные высказывания и теоретические установки, имевшие хождение в армянской действительности в глубоком прошлом, собранные воедино, не только образуют новый, ценный раздел исторического арменоведения, но и открывают интересную страницу, как нам представляется, во всеобщей истории теоретического музыкознания". См. указ. кн., с. 6.

ладовых явлений в музыке прошлого и настоящего. Творческое претворение характерных свойств монодической ладоинтонационности, особенно рельефно проявляющееся в музыке 2-ой половины XX века, стимулирует и музыковедческую мысль на поиски и обоснование организующих факторов в условиях новых звуковысотных соотношений; пересматриваются и уточняются некоторые устоявшиеся представления в трактовке национального своеобразия гармонического языка произведений. Рассмотрение особенностей отражения монодической интонационности в структуре объёмной многоголосной ткани предполагает обнаружение её свойств не только в условиях гомофонно-гармонической организации фактуры, но и в сфере полимелодического склада изложения, стилистике полифонического письма. Так, усиление роли полифонии в формообразовании, концентрация внимания на логике горизонтального развертывания голосов, как весьма значимый фактор техники композиции и выразительности музыки, определили и соответствующую направленность в теоретическом осмыслении использования полифонических принципов и средств. Отмеченная область музыкально-теоретической науки представлена в работах Д.Арутюнова, А.Багдасарян, Э.Пашиняна, Г.Чеботарян. Отдельные же ценные мысли, меткие наблюдения и выводы о драматургической и конструктивной роли полифонии, технике контрапунктического письма содержатся в аналитических разделах монографий, диссертаций, многочисленных статей, посвященных творчеству армянских композиторов. Необходимо особо подчеркнуть, что область полифонии, как одна из важнейших и в практике композиторского искусства, и в музыковедческой науке, получила в Армении мощный стимул для развития благодаря многогранной и целенаправленной деятельности Х.Кушнарёва. Заложив основу практического освоения техники контрапунктического письма в национальной композиторской школе, разработав научные принципы исследования полифонии в её историческом, теоретическом и философско-эстетическом аспектах, усовершенствовал метод её преподавания, он внёс огромный

вклад в изучение полифонии как системы музыкального мышления. Стройная научная концепция Х. Кушнарёва, характеризующаяся подлинным историзмом, тщательной и точной классификацией категорий и структурных элементов полифонии, к сожалению, по настоящее время осталась далеко не полностью опубликованной<sup>1</sup>. Однако, по сохранившимся отдельным авторским материалам, а также очеркам и статьям, посвящённым научной и педагогической деятельности учёного в указанной области, высказываниям, отзывам и свидетельствам видных представителей русской и армянской музыкальной культуры, коллег и воспитанников вполне можно составить целостное представление о теоретической, методологической и практической ценности учения Кушнарёва о полифонии<sup>2</sup>.

Необходимость изучения процесса формирования и развития системы полифонических знаний, нашедших своё отражение и в специальных трудах, и в учебно-педагогических разработках, методике преподавания этой дисциплины достаточно очевидна. Актуальность освещения указанных сторон проблематики полифонии продиктована как общими задачами современного армянского теоретического музыкознания, так и требованиями совершенствования индивидуального композиторского мастерства. Обоснованием этого может служить, в частности, и то обстоятельство

---

<sup>1</sup> Из изданных работ укажем на небольшой по объёму труд, содержащий статьи ученого о полифонии эпохи Возрождения, выдержки из докладов и разработанные им программы по изучению полифонии разных стилей. Как отмечают в предисловии этого сборника Ю. Тюлин и И. Пустыльник, "Х.С. Кушнарёв, один из крупнейших музыкальных теоретиков, замечательный педагог, талантливый композитор ... вёл интенсивную научную работу для обоснования и усовершенствования нового метода преподавания полифонии, разрабатывал программы, делал большое количество докладов на разнообразные темы. Поглощённый всем этим, он не заботился о подготовке к печати своих научных работ". См. кн.: Х.С. Кушнарёв, О полифонии. М., 1971, с. 5.

<sup>2</sup> В связи с этим, особый интерес для нас представляют работы Г. Чеботарян, одной из ярких представителей школы полифонического искусства Х. Кушнарёва, унаследовавшей и развившей в своей творческой, научной и педагогической деятельности основополагающие принципы своего учителя. См. кн.: Г. Чеботарян, Х.С. Кушнарёв. Очерк жизни и творчества, Л., 1990; её же ст.: Новаторство курса полифонии, разработанного Х.С. Кушнарёвым, в кн.: Проблема традиции и новаторства в современном армянском музыкальном искусстве. Ер., 1984.

во, что область полифонии, как нам представляется, в наибольшей степени (по сравнению с другими областями музыки и музыкознания) сосредотачивает в себе органичную взаимосвязь, взаимообусловленность технологических знаний и практических навыков в сочинении произведений.

Другая важная сфера нашего обсуждения - это вопросы музыкальной формы, методологии анализа художественного произведения, конкретизированные в контексте изучения эволюции армянской музыковедческой науки. Интересующая нас область музыкознания складывалась в значительной мере под влиянием фундаментальных исследований русских учёных-искусствоведов, видных представителей научно-теоретической школы Москвы и Петербурга. Это труды Б.Асафьева, Г.Катуара, Б.Яворского, Ю.Тюлина, И.Способина, Л.Мазеля, В.Цуккермана, С.Скребкова, Вл.Протопопова. Определённое воздействие в осмыслении ряда закономерностей в процессуальной и архитектурной сторонах музыкальной формы имели труды зарубежных европейских учёных Х.Римана, А.Маркса, Э.Курта, Э.Праута, Р.Рети. Значение работ указанных теоретиков особенно заметно сказалось в сфере вузовской науки, музыкально-теоретического образования. Весьма плодотворной в этом смысле оказалась исследовательская, научно-педагогическая деятельность<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Точное и убедительное обоснование различия в деятельности музыковеда-педагога и музыковеда-исследователя приводит Е.Назайкинский в одной из своих работ. В статье "Искусство и наука в деятельности музыковеда" он, в частности, пишет: "Исключительная сложность соотношений научных и художественно-эстетических элементов деятельности музыковеда может быть проиллюстрирована на примерах деятельности музыковеда-педагога и музыковеда-исследователя. В педагогической сфере отчётливо обнаруживает себя комплексная природа научной основы. Именно здесь особенно заметна связь теории музыки с эмпирическими знаниями утилитарно-практического характера, по отношению к которым термин наука выступает преимущественно в его первичном, в буквальном смысле - как обозначение системы предписаний, нормативов, сведений, правил, использование которых подчинено главной педагогической задаче научить тому или иному виду музыкальной деятельности. Ясно вместе с тем, что в процессе решения этой задачи музыкант постоянно сталкивается также с необходимостью познавать закономерности музыки". (См. ст. в кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973, с. 4-5). Думается, что аргументация учёным отличительных и сходных признаков, относящихся к изучению всей совокупности теоретических знаний, особенно актуальна, как нам представляется, в сфере анализа музыкального произведения, как важнейшего компонента проблематики музыкальной формы.

видных музыковедов А. Адамяна, С. Коптева, Н. Дерояна, сосредоточивших круг своих научных интересов в отмеченной области теории музыки. Ряд работ, специально посвященных вопросам формообразования, принадлежит и автору этих строк. В достаточной значительной степени проблематика тематизма и формы находит своё отражение в книгах, диссертациях, многочисленных статьях армянских музыковедов, посвященных анализу музыкального стиля, языка, жанровых особенностей произведений национального и зарубежного композиторского творчества. Среди работ подобного типа отметим труды С. Амагуни, Д. Арутюнова, Л. Агасарян, Н. Аветисян, К. Ананяна, К. Джагапанян, Ж. Зурабян, С. Саркисян, Г. Тигранова, М. Тэрьяна, К. Худабашян. Рассредоточенные в них интересные мысли, меткие наблюдения и обобщающие выводы в целом демонстрируют высокий уровень теоретической оснащённости авторов, углубленные познания в специфике и методологии анализа композиционных структур, принципов формообразования. Научно-критическое рассмотрение различных типов интерпретации художественного текста, приёмов и форм осознания логики целостной организации музыкального материала, обнаруживаемые в исследованиях названных авторов, - всё это, безусловно, имеет важное значение в установлении определённых тенденций развития армянского теоретического музыкознания. При этом, модус изучения и соответствующие способы определения этих тенденций должны проводиться с учётом конкретно-временного контекста, характера преобладающей художественной и научно-исследовательской ситуации. Вместе с тем, характеристику различных творческих течений, социально-исторического фона, воздействующих на музыковедческую деятельность, целесообразно ограничить рамками в той мере, в пределах которой происходит непосредственное восприятие научных идей. (Необходимые факты, сведения, данные об отдельных периодах музыкальной культуры читатель может почерпнуть из соответствующей искусствоведческой, историко-эстетической литературы, количество которой намного превышает число специальных работ по вопросам музыкальной формы).

В ряду музыковедческих задач, входящих в сферу изучения

проблематики музыкальной формы, одной из важных выступает соотношение процессуального, аналитического и результативно-го, обобщающего этапов. Естественно, что в разные периоды решение этой задачи происходило постепенно, в зависимости и от общего состояния науки о музыке в целом, и степени осведомлённости о формообразующих свойствах отдельных средств музыкальной технологии и выразительности (ладогармонических, метроритмических, полифонических, фактурных, жанровых и т.д.). Так, ретроспективный взгляд в прошлые периоды становления рассматриваемой области армянского музыкознания позволяет оценить степень проникновения и осмысления различных явлений в целостной структуре произведения, выявить глубину, научную убедительность музыковедческой интерпретации или же - односторонность и ограниченность в поверхностном описании формальных композиционных схем. В этом смысле перво-степенное значение имеет изучение фундаментальных научных идей А.Адамяна о специфике художественного мышления, диалектике формы и содержания, интонационной природе музыки. Концепционность многих основополагающих установок Адамяна о сущности музыкального искусства, метод научной трактовки вопросов художественной организации произведения, соотношения формы и содержания в процессе творчества и восприятия, разработанные им в философском, эстетическом и музыковедческом направлениях ещё в 1920-50гг., сохранили свою актуальность до наших дней, о чём свидетельствует, в частности, ряд трудов современных теоретиков, развивающих многие положения армянского учёного.

---

<sup>1</sup>Как справедливо отмечает по этому поводу А.Фарбштейн в своей монографии об А.Адамяне: "Подобно тому, как наука не может пренебречь вопросом о сущности научного языка, логикой научного мышления (в настоящее время эти темы составляют области специальных научных отраслей), так и философия искусства, по мнению Адамяна, не может обойти вопросы о художественном языке и должна отнести их, как и проблемы художественной формы и художественного образа, к самым насущным своим темам". Далее автор ссылается на ряд теоретических трудов современных учёных В.Медушевского, Е.Назайкинского, Е.Ручьевской, где исследование проблемы интонации обосновывает и перспективность некоторых исходных искусствоведческих и методологических принципов, разработанных в статьях А.Адамяна, учениях Б.Яворского и Б.Асафьева. Об этом см. кн.: А.Фарбштейн. Аршак Адамян. Ер., 1989, с. 165-167.

Несмотря на то, что автор не создал законченного учения в области музыковедения, рассредоточенные в его отдельных статьях глубокие мысли, обобщающие умозаключения выявляют определенную систему в музыкально-эстетической интерпретации процесса и результата композиторского творчества, восприятия и теоретической деятельности. В армянском музыковедении среди работ в области музыкальной формы, методологии анализа первое развернутое исследование, в котором явственно прослеживается плодотворное влияние общетеоретических идей Адамяна (помимо прочих достоинств), - это диссертация Н. Дерояна "Некоторые вопросы целостности музыкального произведения" (1969г.). Углубленный интерес к проблеме целостности - и на уровне композиционной формы всего произведения, и в масштабе отдельных его разделов, условно обособленных структурных единиц - становится одним из примечательных методологических принципов в интерпретации художественного текста. Формирование разветвленной системы обоснований научных подходов в анализе структуры и функций музыкальной формы, наблюдаемое в 60-70гг. и далее, в армянском музыковедении происходит в русле отражения и преломления общей тенденции углубленной разработки сложных проблем теоретического музыковедения в России, качественно сдвига в развитии различных областей науки об искусстве. Весьма показательно, что с целью практической координации процесса деятельности отдельных специалистов, широкого обсуждения результатов их исследовательской и научно-педагогической работы в Москве и Петербурге осуществляется публикация таких важных периодических специализированных сборников статей, как "Вопросы музыкальной формы", "Музыкальное искусство и наука", "Проблемы музыкальной науки", "Музыка и современность", "Вопросы полифонии и анализа музы-

---

<sup>1</sup>См.: А. Адамян, Статьи об искусстве, предисл. и общ. ред. В. Асмуса, М., 1961; его же, Статьи по эстетике, сост. В. Саркисян, Ер., 1967. Укажем также, что изучению научного наследия ученого посвящены статьи: С. Саркисян, Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. Адамяна, в кн.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 2, Л., 1975; В. Саркисян, Музыкально-эстетические воззрения А. Адамяна, то же назв. кн., вып. 3, Л., 1977.

кальных произведений", "Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров", "Современные вопросы музыкознания", "Проблемы музыкознания", "Теоретические проблемы музыки XX века" и др. В этой же плоскости достойна упоминания практика проведения научных дискуссий с участием известных музыковедов на страницах журнала "Советская музыка" под рубрикой "Развивать и совершенствовать научный аппарат", "Музыкознание как социальная, гуманитарная наука", "Вопросы методологии искусствоведения", "Вопросы теории музыки" и др., где преобладающая критико-аналитическая направленность в обсуждении проблем науки и музыкально-теоретического образования в значительной мере стимулировала углубленное осмысление и конкретизацию важных задач современного искусствознания в других республиках. Наглядно демонстрируемый в многочисленных публикациях качественно новый уровень искусствознания, главные направления которого сосредотачиваются на проблеме феномена музыкального произведения и научно-аналитической, обобщающей мысли о возможностях и функциях собственно теории музыки как системы специальных знаний с соответствующим спектром определяемых ею практических аспектов, - все это, естественно, сопровождается и более широким и многосторонним рассмотрением роли и значения сферы музыкально-теоретического образования, преподавания отдельных дисциплин в училищах и консерваториях. В Армении, где, в соответствии со сложившейся общепринятой традицией, музыковедческая наука подразделяется (в известной мере - условно) на академическую и вузовскую сферы со своими проявлениями и в практике критико-публицистической, и научно-популяризаторской деятельности, за последние три десятилетия также ощутимы определенные достижения в решении некоторых актуальных проблем теории музыки.

Выскажем в заключение соображения, относящиеся к некоторым аспектам функционирования теории музыки в области педагогической, образовательной системы. Уточним, что в этом случае понятие "теория музыки" трактуется в плоскости изучения как отдельных ее областей знаний (сольфеджио, гармо-

ния, полифония, строение музыкального произведения) так и структуры и развития самой теории музыки. Последнее конкретизируется в относительно новой дисциплине в комплексе музыкально-теоретического образования - в предмете музыкально-теоретические системы.

Круг вопросов, относящихся к указанной области, в той или иной мере содержится почти в любом серьезном музыкально-историческом и теоретическом исследовании, учении, музыкально-методической работе, независимо от времени их создания, начиная от древности до наших дней<sup>1</sup>. Причина этого заключается в том, что сама системность в изучении конкретного музыкального объекта уже изначально предполагает потенциальную направленность в обнаружении логики организации произведения, конкретизированной в различных ее сторонах - ладотональной, аккордово-гармонической, полифонической, метроритмической, фактурной, целостной композиционной форме. Она же (системность) отчетливо проявляется и при рассмотрении отдельных средств музыкального языка, фактуры, техники письма различных форм и жанров в процессе их истори-

<sup>1</sup> Сказанное в предыдущей фразе о "новой дисциплине" мы имели в виду именно в смысле введения ее в практику высшего музыкального образования. Между тем, в собственно музыкальной науке вопросы истории теоретического музыкознания, эволюции музыкально-теоретических систем начали разрабатываться в советском музыковедении еще в 1-ой пол. XX века. Это хорошо известный труд Л. Мазеля и И. Рыжкина "Очерки по истории теоретического музыкознания" (М., 1934, вып. 1; Л., 1939, вып. 2). Далее, после большого промежутка времени, появляется уже исследование И. Котляревского "Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания" (Киев, 1983), работа Ю. Холопова, специально посвященная разработке этой области в качестве учебной дисциплины в педагогической практике: Ю. Холопов, Музыкально-теоретические системы. Программа для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов (М., 1972). В армянском музыкознании история теории музыки освещена в упоминавшемся исследовании Н. Тагмизяна "Теория музыки в Древней Армении". Разработка же и введение специального курса "музыкально-теоретические системы" в учебный процесс Ереванской консерватории осуществлены С. Коптевым, который в 70-80 гг. проводил занятия по этой дисциплине. (Впоследствии, после его смерти, прохождение этого предмета продолжает автор этих строк). Добавим, что отмеченная область теории музыки активно разрабатывалась в зарубежном музыкознании. Ей посвящены, например, следующие работы: H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert, Berlin, 1921; V. Martin, Beitrage zur Musiktheorie des XIX Jahrh., Regensburg, 1966; V. Jaroslav, Novodobne harmonicke systémy z hlediska vegecke filosofie, Praha, 1961 ("Современные системы гармонии с точки зрения научной философии") и др.

ческой эволюции, или же - в более широком аспекте - смены художественных стилей, течений, направлений. С другой стороны, возникает необходимость дифференцированного изучения возможностей, средств технологической оснащенности, принципов методологии самой теории музыки, позволяющих трактовать те или иные явления художественного творчества и на этой основе выводить определенные нормативы, правила, предписания, методические рекомендации, используемые в практике преподавания. Отмеченные два фактора<sup>1</sup> - конкретная ситуация композиторской практики и уровень музыкальной теории - непосредственно фокусируются на проблематике музыковедческой интерпретации произведения. Последняя же имеет свою специфику проявления в сфере научно-исследовательской деятельности и педагогическом процессе обучения. Так, если в развернутом исследовании полноценность и убедительность теоретического анализа определяется мерой раскрытия в произведении образной драматургии через познание формы (в широком смысле этого понятия, включающем все главные компоненты, средства музыкального языка и композиционной структуры), учитывающей и общегуманитарный аспект (социологический, психологический, культурологический), то в учебно-педагогической сфере направленность процесса изучения композиторского текста приобретает иные акценты. Здесь, при сохранении требования целостной характеристики принципов, средств организации звуковой ткани произведения, включающей также содержательную семантику и жанровую структуру сочинения, большее внимание в педагогике уделяется извлечению тех элементов музыкального письма и формы, которые могут служить в качестве образцовых в практике обучения композиции, гармонии, полифонии, инструментовки. Вместе с тем, следует учитывать момент

<sup>1</sup>Классифицируя комплекс факторов, характеризующий содержание и специфику предмета, Ю.Холопов приводит следующую дифференциацию, необходимую при анализе музыкально-теоретических систем:

- I. 1. Состояние музыкальной практики.
  2. Состояние музыкальной теории.
  - II. 3. Музыкальная практика, изучаемая теорией.
  4. Музыкальная практика - эстетический идеал теории.
  - III. 5. Влияние других наук.
  6. Общефилософская и специально-научная методология.
- См.: Ю.Холопов, указ.Программа для муз. вузов, с. 11.

внутренних противоречий, возникающих при имманентном рассмотрении закономерностей музыкального языка, технологических особенностей структуры композиторского текста, которые обособляются в качестве художественных примеров для их применения в педагогической работе. Иначе говоря, здесь мы сталкиваемся с явлениями инвариантности и вариативности, их взаимоотношениями в процессе интерпретации тех или иных средств выразительности в целостной художественной организации произведения данного композитора и, с другой стороны, поиска возможных приемов в практическом использовании их в образовательной системе. Сформулированная Ю. Холоповым дифференциация понятий "музыкальная практика - эстетический идеал теории" (см. пункт 4 в приведенной классификации), очевидно, в ракурсе музыкально-педагогической деятельности требует некоторого разъяснения. Так, ориентация на художественно ценные, совершенные образцы творческих решений в той или иной стороне техники композиторского письма, естественно, стимулирует концентрацию внимания педагога на освоении соответствующих приемов и средств в процессе обучения. (Показательно, что помимо, разумеется, специальности композиция, ведение предметов полифония и инструментовка в вузах поручается композиторам, а не музыковедам, или, во всяком случае, музыковедам, обладающим несомненным творческим даром). В перспективности метода преподавания немаловажную роль играет интуиция педагога, качество его индивидуального вкуса, которые в сочетании с собственным творческим опытом и знанием технологии композиторского мастерства, композиторских техник различных стилей могут обеспечить плодотворность взаимодействия художественного и аналитического компонентов в трактовке и классических образцов произведений, и студенческих работ<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Примечательна мысль Е. Назайкинского по поводу взаимоотношения рассматриваемой триады: творчество - наука - обучение: "С одной стороны, творчество предшествует теории и изучается ею. С другой - наука в прямом смысле, как наука, учеба предшествует профессиональной работе композитора. К тому же теоретическая идея может опережать акт сочинения. В известном споре с Чайковским Танеев даже отстаивал идею "первичности" теоретической и теоретико-технологической работы. Общеизвестен подвиг Римского-Корсакова, отложившего на значительное время композицию для того, чтобы серьезно заняться наукой - "сухим" контрапунктом и гармонией". См. ст.: Е. Назайкинский. О роли музыкознания в современной культуре. "Советская музыка", 1982, N 5, с. 51.

Говоря о двух факторах в интерпретации произведения - выявлении художественного замысла, образной системы и структурной, технологической организации, - уместно провести аналогию в этом же аспекте со сферой исполнительства. В последней внимание преподавателя также сосредотачивается не только на технологической стороне озвучивания, воспроизведения композиторского текста (аппликатура, педализация, штрихи, туше, артикуляция, темп, динамика), но и на раскрытии образного содержания, психологического подтекста музыки. Соответственно, и в процессе преподавания музыкально-теоретических дисциплин возникают задачи не только осознания правил гармонии, контрапункта, структуры и функций формы, но и, что не менее важно, - осмысления непосредственно воспринимаемой логики эмоционального развития образной драматургии произведения. Это особенности образных трансформаций, временных отклонений, модуляций, плавных или неожиданных переходов из одной эмоциональной сферы в другую, сопоставление на расстоянии (например, экспозиции и репризы, 1-ой части и финальной части в циклических произведениях) одного и того же образа, эмоционального состояния, настроения или одновременное, контрапунктическое сочетание различных по образной и жанровой характеристичности мелодий-тем (особенно рельефно проявляющихся в оркестровой, симфонической и оперной музыке) и т.д.

Таким образом, из сказанного становится ясным, что в спектре вопросов теоретической интерпретации музыкального произведения одно из важных звеньев связано с ее конкретизацией и в сфере научно-педагогической деятельности. В более же крупном плане последняя входит как одна из составляющих в ряд отдельных областей и направлений общей проблематики изучения истории теоретического музыкознания определенной национальной культуры. Учитывая неразработанность отмеченной проблематики в музыковедческой науке Армении, представляется целесообразным в последующих публикациях ознакомить читателя с последовательным и дифференцированным рассмотрением основных направлений развития армянской музыкально-теоретической мысли XX века. Стимулом дальнейшей

разработки актуальных задач национального искусствознания служат достижения современных исследователей, усилиями которых к настоящему времени теория музыки значительно углубила и расширила свои фундаментальные категории и положения. Опираясь на ряд научных концепций, множество ценных идей, способствующих конкретизации и обобщению музыковедческих представлений о феномене художественного произведения, можно обогатить и далее развивать саму теорию музыкального произведения как центральную категорию в структуре и истории музыкознания.

МИХАИЛ  
КОКЖАЕВ

О ТЕХНИКЕ ОБЕРТОНОВЫХ "ПОДСВЕТОК"  
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОМ  
И ОРКЕСТРОВОМ ПИСЬМЕ

Важнейшим носителем воспринимаемой слушателем музыкальной информации является идеальный тон, физически проявляющийся в тоне звучащем. Конечно же, мы сначала слышим звук со всей его параметрической атрибутикой - продолжительностью, числом слышимых обертонов, громкостью и местом в музыкальном контексте. Но затем, при осмыслении музыкального потока, для нас самым главным становится не сам звук, а его пропорциональное соотношение с другими звуками композиции - от интонационных "шагов" и их функции в локальных структурных микросхемах до значения точки в гармонических и фактурных комплексах в масштабах всей композиции. Очевидно, что алгоритмическое размещение звуков в конструкции и является композиционной сутью идеи музыкального произведения. В сущности, закономерности объединения звуков в своеобразную "планетарную" систему с центростремительными свойствами музыкального вещества, находящегося в стабильном равновесном состоянии по отношению к форме произведения в целом, можно считать фундаментальными свойствами музыкального мироздания.

Однако, кроме собственно знаковой идеопластики символов, музыкальные звуки несут в себе ещё и темброво-энергетические особенности, которые сами по себе в различных композиционных сочетаниях образуют акустическое поле - проявление вторичных, но не менее важных, чем идеологическое начало, средств выразительности. Поле складывается из сплетения звуковых волн, несущих в себе способность к сложной форме обертоновых слияний, зависящих от

степени совпадения их обертоновых рядов.

Оговорю, что называя тембровую палитру вторичным планом выразительности, я нисколько не умаляю её значимости, поскольку это качественное состояние звучащей музыки неотделимо от идеопластического ряда знаковой символики музыкальной абстракции, проявляющейся в реально-звуковом, вещественном мире. Более того, именно реально-звучащая музыка является проводником системы символов, которые уже в перцепции складываются в идеальную мысль.

Поэтому техника владения темброво-акустическими приёмами для композитора служит самым необходимым средством передачи композиционного замысла внимающему слушателю.

Несмотря на накопленный историей опыт ансамблевого и оркестрового письма, в музыкальной теории до сих пор не существует единого исчерпывающего принципа подбора тембровых сочетаний, за исключением, пожалуй, самых элементарных правил динамических соотношений и тембровых сочетаний, да и то по отношению к уже освоенным оркестровым стилям. Слушательское же ухо всегда жаждет новшеств, чем и объясняется бесконечное обновление инструментальных средств.

В музыке XX века оркестровая инструментовка достигла такого масштаба, что порой концепция произведения подменяется обретением акустического "трюка". В какой-то степени это отнюдь не бесполезно, так как арсенал средств выразительности пополняется невиданным числом неординарных тембровых и фактурных находок, и они в свою очередь могут стать "строительным материалом" для композитора-концептуалиста.

При создании ансамблевого или оркестрового произведения перед автором всегда стоит главная проблема - как распределить тембровые краски в форме, чтобы драматургическое развитие опиралось: *во-первых*, на определённую энергетическую динамику процесса, а *во-вторых*, на эффект тембровой новизны каждого из фрагментов композиции. При этом оба принципа настолько взаимосвязаны, что думая о

тембре, композитор всегда рассчитывает акустическую плотность локальной конструкции в соответствии с её функциональным предназначением в форме. Тембровая драматургия почти всегда влечёт за собой необходимость изобретений фактурно-композиционного приёма с целью динамического и смыслового уравнивания отнюдь не равнозвучных инструментов. Здесь и проявляются закономерности тембровых смещений, которые чаще всего изыскиваются либо эмпирически, либо благодаря внутренне-слуховой интуиции автора.

Между тем, есть ещё одна проблема - проблема энергетических взаимовлияний разновысоких звуков в фактурных комбинациях. Звук в созвучии, расположенный ниже других, имеет физико-динамическое преимущество по отношению к вышерасположенным, являясь, с точки зрения его природного обертонового устройства, *базовым*. Все вышележащие тона в той или иной степени проецируются на его, устремлённую вверх, обертонику, складываясь с ней или сопротивляясь и рождая диссонантные биения. Очевидно, что в первом случае сложения с "базовой" обертономикой мы имеем дело с феноменом резонанса, усиливающего в геометрической прогрессии плотность звучания всего созвучия. В случае несовпадения проявляется обратный эффект приглушения базового тона - вероятно, этот малоизученный практикой случай связан с влиянием унтертонового антиряда, физически в нашем пространстве не проявляющегося, но энергетически как-то влияющего на нижерасположенные звуки. Следует отметить, что подобная ситуация реально возможна лишь при динамически более интенсивном верхнем тоне. При равенстве силы звука или даже слабости высоких тонов созвучий мы всё равно имеем дело со сложением обертоновых призвуков, пусть даже в очень высоких обертоновых ярусах.

Тембральные различия инструментов объяснимы формой и размером мензуры или струны и способом звукоизвлечения. Например, цилиндрические мензуры дают равнозначные по силе обертоны, и поэтому тембры инструментов с та-

кими мензурами обладают мягкой пластичностью. Таковы флейты и отчасти кларнеты и гобой. Однако степень пластичности тембра у кларнетов несколько меньше, чем у флейт, из-за широкой звукоизвлекающей трости и раструба, меняющего геометрию мензуры в сторону конуса. Гобой ещё более жестки благодаря узкой двойной трости.

Звукоизвлекающие трости, рассекая воздушную струю, сужают тембровую зону тона, делая звук более жёстким и определённым. Неспроста симфонические оркестры настраиваются на высокое "ля" гобоя, ибо разницу в 3-4 герца относительно классического "ля" в 440 герц может выдать лишь очень узкий и точный тембр.

Конические мензуры медно-духовых имеют иную природу обертоновых надстроек, в которых отдельные обертоны неравнозначны по плотности, а значит набор лучше слышимых нечётных обертонов придаёт звучности блеск, яркость и квинтовую "пустоту".

К тому же медь тесситурно расположена ниже дерева, что увеличивает само число прослушиваемых обертонов в проекции на ресурс воспринимаемых нами частот, а это равнозначно её (меди) базовой позиции относительно вышерасположенных деревянно-духовых инструментов. Поэтому неудивительно, что валторны, тромбоны и туба куда чаще используются в качестве гармонически оркестровой педали, чем деревянно-духовые, применяемые, в основном, при исполнении сольных партий или в подвижных фактурных комплексах. Конечно же, это совсем не исключает динамического равновесия в аккордике деревянно-духовых, хотя сложные фактурные приёмы чаще поручаются им, чем меди, в связи с их большей подвижностью и индивидуальностью тембровых характеристик.

Теперь о главном: что собственно подразумевается под понятием "обертоновая подсветка".

Смещение тембров - это тонкая игра интуиции и вполне осознанного расчёта в композиционном процессе. Создавая фактурную ткань, композитор, как правило, представляет тембровую пропорциональность выстроенного им приёма.

Мне, например, однажды пришлось сориентировать целую часть Второго струнного квартета вокруг двух флажолетных нот: ля - фа диез второй октавы у виолончели<sup>1</sup>. Именно эти два флажолета на струне "ре" создавали подобие голоса кукушки, к которому я приладил имитацию тиканья часов (col legno у остальных инструментов) и их боя. Получились часы с кукушкой. Должен признаться, что мне долго пришлось искать эти звуки собственноручно, поскольку, не зная точно, я лишь интуитивно предполагал, что "кукушкины" позывные должны быть у виолончели на одной из средних струн. В данном случае мы имеем дело с "подсветкой" двух обертонов из фактурной вязи, сориентированной на ре-мажорное трезвучие, обыгрываемое в партиях трёх других инструментов квартета.

В духовом квинтете "Пейзаж" по мотивам картин Мартироса Сарьяна, при попытке создать ощущение пространственной высоты горного ландшафта, мне пришлось вести часть мелодии в тембрах разнородных и тесситурно достаточно удалённых инструментов - валторны и флейты. Принцип октавного удвоения был совершенно непригоден, так как октавный обертон у валторны слаб и несовместим с флейтовой краской. Однако удвоение в дециму оказалось очень удачным, и расположенные в звуковом пространстве между валторной и флейтой гобой, кларнет и фагот, гармонически сориентированные на движение крайнего двухголосия, рельефно подсвечивали мелодический ток. Сама же мелодия, простая по своей интонационной природе, благодаря правильно выбранной "подсветке" валторнового обертона флейтой, приобрела пространственную объёмность, соответствующую композиционному замыслу. К тому же обнаружилось, что пятый обертон у валторны - флейтовый.

Нечто подобное удалось осуществить в оркестровой пьесе "Day of Memoгу". Тремолирующие аккорды струнных разместились между двумя флейтами - альтовой и большой, где удвоенная в дециму линия стала одновременно и мелодией,

<sup>1</sup>Второй квартет. В сб.: Квартеты советских композиторов. М., 1988.

и басом. В этом случае принцип "подсветки" более прост, поскольку речь идёт о темброво-однородных инструментах, хоть и широко расставленных тесситурно. "Шелест" же тремолирующих струнных, являясь россыпью множества мелькающих обертонов, в сущности стал акустическим полем обитания многомерной мелодической линии.

Теперь два более сложных примера. В одном из фрагментов Третьей симфонии партия контрабасов "сооружена" из натуральных флажолетов, легко исполняемых скольжением пальца по струне "ре". Ничего необычного в этом нет, и приём этот у альтов использовался ещё Стравинским в "Жарптице". Тут усматривается "подсветка" незвучащего базового звука, соответствующего струне, на которой эти флажолеты возбуждены. Скольжение по большей части флажолетного ряда в целом создаёт ощущение энтропически расплывленного в пространстве базового звука. И несмотря на его реальное отсутствие, он всё-таки прослушивается в перцепции. Я же несколько усложнил фактуру, смешав холодные, без vibrato, "флейтовые" флажолеты контрабасов с вязью из трёх разновысоких "тёплых" флейт - альтовой, большой и пикколо - в том же регистре. Эффект превзошёл все ожидания - получилось очень красочное птичье щебетанье. Этот приём можно назвать "двойной подсветкой", поскольку тембровое сближение смычковых и духовых само по себе также результат взаимоподсветки.

В другом фрагменте той же симфонии в хоральной фактуре медно-духовых, звучащих на "р", я использовал необычные сочетания в группе тромбона-туба, расположив тубу выше тромбонов, над ними же "парит" мелодия высокой тубы по открытым зонам В-С-D. Специально выбрав В-dur-ное трезвучие - основное и общее для тромбонов и тубы с точки зрения выдуваемой шкалы, я заставил тубу играть самые чистые, выдуваемые губами, свои звуки, не только подсвечивающие звучащий в тромбонах однородный аккорд, но и придал ей тембровую схожесть с "пением" несколько тяжеловатой, но выразительной валторны. Тут тоже можно говорить об эффекте смещения акустического спектра в сторону ино-

го по своей тембровой природе инструмента, достижением коего мы обязаны технике "тембровых подсветок". То есть труба, игравшая свои открытые - обертоновые звуки, подсвечена на сей раз снизу - блестящим хором тромбонов. В результате смещения её тембр становится близким фантастической валторне.

Наиболее сложным случаем этой техники можно считать "прорыв" солирующего инструмента сквозь плотное акустическое поле, специально придуманное композитором для создания впечатления его преодоления. Достаточно вспомнить скрябиновскую "Поэму экстаза", где солирующая труба, пробив весьма подвижную оркестровую фактуру, "царит" над оркестровым Tutti.

Теперь приведу пример из собственной практики, который нетрудно описать, поскольку хорошо помню процесс сочинения этого фрагмента Третьей симфонии. Мне очень хотелось поручить трехзвучную интонацию развивающейся темы - "фа - ре - ре" - солирующим литаврам, хотя известно, что solo литавр почти всегда имеет признак мелодической условности. Поскольку к этому моменту тема целиком уже не раз прозвучала, то достаточно было и этих трех нот, чтобы узнать ее заглавную интонацию ассоциативно. Но было необходимо сотворить акустическую среду, в которой solo стало бы легкопрослушиваемым. Ученье пришлось и то, что высота тона литавр улавливается точно лишь при невысокой звучности - не более, чем на *tr*.

Размещение литавр практически за всеми группами оркестра натолкнуло на мысль о воспроизведении поля у деревянно-духовых, сквозь которое solo литавр, прорывая измельченно-ажурную фактурную ткань, обыгрывающую все возможные призвуки соль-минорного малого септаккорда, несмотря на "*tr*", будет прослушиваться более чем разборчиво. Мерцающие все время в фактуре отблески звуков "фа" и "ре" стали акустическим коридором, через который тематическое зерно, преодолев сопротивление звуковой среды и окрашенное ею, приобрело образную значимость и рельефность.

Надеюсь, что читатели не усмотрят нескромности в том, что я привожу примеры из моей практики. Полагаю, что речь идет не о качестве моих сочинений, а, скорее, о *достоверности* представления изобретенных мной композиционных приемов, которая в данном случае неизбежна.

Таким образом, мы столкнулись с несколькими вариантами техники "подсветки" обертонов, в которых ясно прослеживается один и тот же принцип простого или интегрального сложения обертоновых рядов.

Для более точного изучения этого явления требуется весьма серьезная экспериментальная база, которая, кроме исследования уже осуществленных композиционных приемов, допускала бы еще и чисто физико-акустические исследования с применением специального оборудования, компьютерной техники и информационного банка.

Такое исследование могло бы выработать серьезную методику изучения закономерностей тембровых сочетаний. Возможно, что уже в обозримом будущем средства для подобной работы станут доступными, а до тех пор каждому из работающих в оркестровых и ансамблевых жанрах композиторов придется полагаться на собственную изобретательность и тонкое интуитивное тембровое чутье.

## ԶԱՐԱ ՏԵՐ-ՂԱԶԱՐՅԱՆ

«ԱՐԵՎԸ ԵՎ ՄԵՆՔ»  
(ՓՈՐՉԱՐԱՐԱԿԱՆ  
ՆԵՏԱԶՐՔՐԱՇԱՐԺ ԷՏՅՈՒՂ)

Սովետական պատմական զարգացման ոչ սովորական ընթացքը՝ համաշխարհայինի բաղդատմամբ, մեր իրականության մեջ ձևավորել է բազմաթիվ յուրօրինակ երևույթներ, անմասադեպ դրսևորումներ քաղաքակրթության համարյա բոլոր մակարդակների վրա: Նույն այդ պատճառով, ժամանակի մեջ հսկայական խախտումով յուրացված, պատմականորեն իրենց նորարարական ժամանակը վերապրած ուղղությունները, տեսությունները, աշխարհընկալման ձևերը, գեղագիտական դիրքորոշման սկզբունքներն իրենց այլևայլ ատրիբուտիկայով՝ ևս ինքնատիպ մարմնավորում են ստացել: Այստեղ երբեմն գործել են և՛ արգելքի, և՛ դրա հետևանք՝ ծարավի ֆենոմենները, որոնք և հաճախ հանգեցրել են հիպերբոլիկ արդյունքների: Հաճախ գիտական գիտակցությունից դուրս են մղվել առանձին ֆունդամենտալ ուղղություններ և դրանց ճյուղեր, առավել ևս որոշ գիտությունների միջհարաբերական աղերսներ: Հատկապես տուժել են դարասկզբին ծագած գեղագիտության, հոգեբանության, սոցիոլոգիայի, կենսաբանության որոշ ոլորտներ, որպես տիրող գաղափարախոսության անտիպոդներ: Լինելով իրենց բնույթով առավել ճկուն, նրբազգաց, դրանք ամենախեղված արտացոլումն են ստացել ժամանակի հայելու մեջ: Ընդհանրացված, կարելի է ասել, որ աղավաղված է եղել ողջ կյանքի փիլիսոփայությունը՝ մտքի բռնի արգելակման հետևանքով՝ սովետական գաղափարախոսության մակարդակի վրա:

Գարակազմիկ նշանակություն ունեցող, մերժված և մոռացված գիտական տեսությունների և հայտնությունների տխուր շարքում պատվավոր տեղ է զբաղեցնում - այսօր անգամ զգուշորեն իր սեփական արահետը ճանաչման ճանապարհին հարթող, մինչդեռ աշխարհում վաղուց ի վեր հռչակ վայելող - ռուս ականավոր գիտնական, հելիոփիլոգիայի հիմնադիրներից մեկի՝ Ալեքսանդր Չիժևսկու (1897-1964) ուսմունքը: Գիտության մոլի նվիրյալ, Վերածնության տիտաններին հատուկ լայն հետաքրքրությունների և ընդգրկումների տեր մտածող՝ կենսաբանությունից

մինչև բժշկություն և արվեստ, նա անցել է ժամանակի բոլոր փորձությունների սիջով: Մակաւյն անգամ բանտի պայմաններում նա շարունակել է իր հետազոտությունները: Հայտնի է, որ երկարատև ազատագրկումից հետո չի շտապել դուրս գալ բանտից, խնդրելով թույլ տալ մի քանի օր ևս մնալ և ավարտել հերթական գիտական աշխատանքը, որպեսզի այն չխանգարվի ընդհատումով: Հասկանալի է, որ ժամանակի տրամաբանության մեջ նրա ոչ ավանդական, համարձակ և նորարարական գործը մնացել է չգնահատված, տեսությունները՝ չճանաչված, իսկ հիպոթեզներն և կանխատեսումները՝ չգնահատված:

Ա.Չիժևսկու բոլոր գիտական հետազոտությունների առանցքն, առաջին հերթին, հեղիոֆիզիոլոգիական մշակումների հետ է կապված: Եվ այս գուտ կենսաբանական հիմքը նրան թույլ է տալիս բավական լայն ընդհանրացումներ կատարել՝ ընդգրկելով մարդկային գոյատևման և գործունեության բազմաբովանդակ ոլորտներ:

Այս առումով մեզ հետաքրքրեց, թե որքանով համատեղելի է Չիժևսկու այսպես կոչված «արևի տեսությունը» կոնկրետ երաժշտական մշակույթի երևույթների հետ և որքանով է արևը ղեկավարում մարդկային գործունեության այս եզրը: Ընդունելով որպես հիմք գիտականի մշակած ժամանակային համակարգը, մենք փորձեցինք բացահայտել որոշակի տրամաբանական օրինաչափություն երաժշտական մշակույթի մեջ:

Ընդունված ճշմարտություն է՝ մարդն իր գործունեության ողջ համակարգով բնության բաղկացուցիչն է: Չիժևսկին ավելի է ընդլայնում այս դրույթը, հաստատելով, որ մարդը ոչ միայն մեր մոլորակի բնության, այլև տիեզերքի և ողջ արևային համակարգի բաղկացուցիչն է, և մարդու մտածողական և գործնական ողջ տրամաբանությունը պայմանավորված է արևով և տիեզերական երևույթների օրինաչափություններով: Իր քաղաքակրթության զարգացման ճանապարհին մարդու կարծեցյալ ազատությունը մշտապես եղել է արևի գործունեությամբ կանխորոշված և դետերմինացված արդյունք, ենթարկվում է նրա շարժման և ներքին կենսագործունեության տրամաբանությանը և հստակորեն պարփակվում է սխեմատիկ և պարբերական ձևերի մեջ, երբեմն ամենաանսպասելի ոլորտներում:

Հետաքրքիր է նշել, որ այս դիտարկումները սկսվել են դեռևս Գ.Գալիլեյի կողմից՝ 1610 թվականից: Չիժևսկին փորձի սահմանները ընդլայնելու նպատակով, ձեռագրերի հիման վրա դիտարկման նյութը խորացնում է մինչև մ.թ.ա. 500 թ. և ձգում մինչև 1914թ.՝ ընդգրկելով, այսպիսով, 2414 տարի:

Տեսության ամենաընդհանրական սահմանումը կայանում է «արևի մաքսիմումի համապատասխանում մարդկության վերելքային տարեթվերին» բանաձևի մեջ: Ըստ այնմ՝ պատմական իրադարձությունների ընդհանուր ցիկլը յուրաքանչյուր հարյուրամյակի մեջ կրկնվում է ճիշտ 9 անգամ: Հետևաբար յուրաքանչյուր ցիկլ հավասար է 11-ի, որոնց միջև ակտիվության նվազումը ձգտում է միմիմումի: Այսպիսով, 11-ը ներքին կարգով բաղդատվում է հետևյալ սկզբունքով՝ համապատասխան արևի գործունեության.

I շրջան - 3 տարի - մինիմում վրդովված

II շրջան - 2 տարի - վրդովվածության ան

III շրջան - 3 տարի - վրդովվածության մաքսիմում

IV շրջան - 3 տարի - վրդովվածության անկում

Այս շրջանները համապատասխանում են և դասակարգված են ըստ արևի վրա ծագող բծերի ժամանակի և գործունեության համակարգի:

Ըստ Չիժևսկու, պատմական խոշոր իրադարձությունների 5% բաժին է ընկնում I շրջանին (ընդունում ենք իրադարձության սկիզբ)

20% -II շրջանին

60% -III շրջանին և

15% -IV շրջանին:

Այս ստորակարգման տեսությամբ Ա.Չիժևսկին հիմք է դնում նոր մի պատմական գիտության, որն ստանում է հիստորիմետրիա անվանումը: Այն զուգահեռ է գծում երկու իրարից խիստ բևեռված մատերիաների միջև, ինչպիսիք են՝ արևը և ուղեղի մատերիայի գործունեությունը: Մարդու ակտիվացման կիզակետը, ինչպես և մարդկային հասարակության ընդհանրապես, մոլորակի վրա համապատասխանում է III շրջանին: Այս նույն շրջանին է վերաբերվում և ոչ սովորական անհատականությունների աշխարհի գալը: Որպես փաստարկում նշենք մի քանի տարբեր ժամանակաշրջանների պատմական խոշոր իրադարձություններ՝ հաճախ շրջադարձային նշանակության, որոնք բերում է Չիժևսկին իր տեսության մեջ: (Բերվող թվականները համապատասխանում են III շրջանին):

1492 թ. - Ամերիկայի հայտնագործում

Իսպանիայում մուսուլմանական լծի անկում

Նոր պատմության ժամանակաշրջանի սկիզբ

1789 թ. - Ֆրանսիական Մեծ հեղափոխություն

Նորագույն պատմության սկիզբ

1094-96-	Խաչակրաց արշավանքներ	
1147		1224
1187		1248
1194		1270
1212		

Այսպիսով, ըստ Չիժևսկու, ժողովուրդների պատմական կյանքը, հետևելով տիեզերական գործոնների դիրեկտիվներին, տատանվում է մաքսիմումների միջև, կամ էլրբեմն մի քանի մաքսիմում մեկընդմեջ:

Նույնատիպ համապատասխանություն է նկատվում նաև կրոնական, ռազմական, քաղաքական, առևտրական միությունների, շարժումների, կորպորացիաների ծագման տրամաբանության մեջ:

- 1167 - Լոմբարդյան քաղաքների միություն
- 1241 - Հանգեյան քաղաքների միություն
- 1352 - Շվեյցարական քաղաքների միություն
- 1381 - Շվաբյան քաղաքների միություն
- 1508 - Կամբերիական Լիգա

Երրորդ շրջանին է ենթարկվում շրջադարձային գաղափարների ծնունդը կամ շեշտակի զարգացումը, կայծակնային տարածումը, գերաճում է առաջնորդի դերը, ծագում կամ քեժանում են ապստամբությունները, հեղափոխությունները, պատերազմները: Նկատվում է բռնության, սպանությունների, խուճապի, ջարդերի, գաղթերի, ֆանատիզմի երևույթների գերաճ:

Այսինքն՝ արևի ակտիվացումը մարդկային հասարակության մեջ սաղրում է ևս ակտիվության այլևայլ ձևեր: Էներգիայի դրսևորումը ակընհայտ է դառնում անգամ համաճարակների և պանդեմիաների արտահայտման մեջ: Այսպես, միջմադարյան Եվրոպան բռնկած հոգեկան խանգարումների համաճարակների պարբերականությունը ճիշտ արևի ակտիվացման երրորդ շրջանն է ներկայացնում

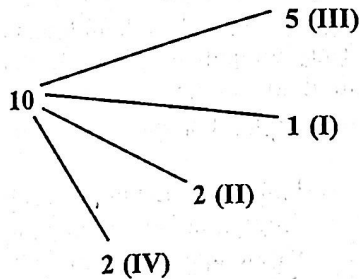
1374	1642
1500	1728
1630	1738

Երաժշտական մշակույթի մեջ այս սխեմատիկ դասակարգումը կիրառելու և ինչ-որ օրինաչափության հանգելու միտումով մենք, որպես էքսպերիմենտալ օրինակ, փորձեցինք ելնել կոմպոզիտորների ծննդյան տարեթվերից (Չիժևսկին ելնում է երևույթի սկզբնաթվից): Այս նպատա-

կով պայմանակաճորեն սահմանակազվեցիճը 1600-1900թթ., և յուրաքանչյուր հարյուրամյակի մեջ, փորճի մաքրության և վիճակազրության ճշգրտության համար, հիմնվեցիճը 10 պատահական ընտրության առավել խոշոր անունների վրա: Ստացվաճ արդյունքը խիստ հետաքրքրական պատկեր ուրվազճեց:

17-րդ դարի կոմպոզիտորների մեջ ընդգրկվաճ են.

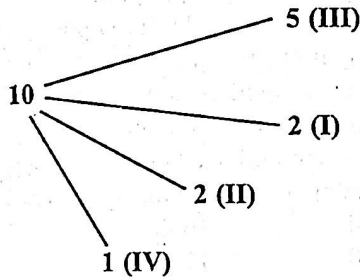
1. Լյուի Ժ.Բ. - (III)
2. Փյոթել Հ. - (I)
3. Վիվալդի Ա. - (IV)
4. Կայզեր Ռ. - (III)
5. Սկարլատի Ա. - (II)
6. Սկարլատի Դ. - (III)
7. Ստրադելա Ա. - (IV)
8. Բախ Յո.Ս. - (III)
9. Հենդել Գ.Ֆ. - (III)
10. Ռամոն Ժ.Ֆ. - (II)



50% համընկնում է արևի III շրջանին, մյուս 50% տեղաբաշխվում է համապատասխանաբար 10%՝ I և 20%՝ II և IV շրջանին: Ընդ որում III շրջանում՝ Բախը, Հենդելը, Դ.Սկարլատին, Լյուին և Կայզերը:

Հաջորդ հարյուրամյակը՝ 1700-1800 թթ. III կիզակետային շրջանին դարճյալ նույն տոկոսային հարաբերությամբ բացահայտվեց.

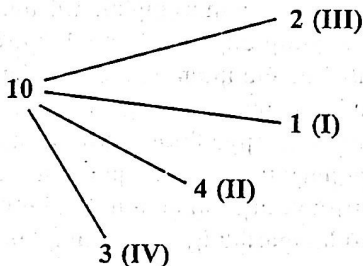
1. Գլյուկ Զ.Վ. - (II)
2. Հայդն Ֆ.Յո. - (I)
3. Մոցարտ Վ.Ա. - (III)
4. Բեթհովեն Լ. - (IV)
5. Վեբեր Կ.Ս. - (III)
6. Պազանինի Ն. - (I)
7. Շուբերտ Ֆ. - (III)
8. Բախ Ֆ.Է. - (II)
9. Պիչինի Ն. - (III)
10. Դոմինիտի Գ. - (III)



Դարճյալ նույն համակարգով՝ III շրջանին համապատասխանում է ծնունդների 50%, այնուհետև 30%՝ I, և 10%-ական՝ II և IV շրջաններին:

Եվ բոլորովին այլ պատկեր է բացահայտում 1800-1900 հարյուրամյակը:

1. Բեռլինգ Հ. - (II)
2. Մենդելսոն Ֆ. - (IV)
3. Շուման Ռ. - (IV)
4. Շոպեն Ֆ. - (IV)
5. Լիստ Ֆ. - (i)
6. Վերդի Ջ. - (II)
7. Վազներ Ռ. - (II)
8. Բրամս Յո. - (II)
9. Բիզե ժ. - (III)
10. Գերշվին Ջ. - (III)



Երրորդ արևային շրջանին այստեղ համապատասխանում է 20%, 40% համընկնում է II-ին, 10% I-ին և 30% IV շրջանին: Երրորդի մեջ են՝ Ժ.Բիզեն և Ջ.Գերշվինը:

Այսպիսով, 300 տարի ժամանակահատվածի մեջ, պատահական վիճակագրական սկզբունքով ընտրված 30 անուններից 12-ը համապատասխանում են արևի մաքսիմումի հետևանքով մարդկային ռեսուրսների շեշտակի ակտիվացման տեսությանը: Դրանց շարքում են՝ Բախը, Հենդելը, Դ.Սկարլատին, Մոցարտը, Վերբերը, Շուբերտը, Բիզեն, Դոնիժետին, Լյուլին - անուններ, որոնք եթե չեն հաստատում, ապա և չեն հերքում այդ տիեզերական-արևային կապի հնարավորությունը:

II շրջանի՝ արևի վրդավածության աճի փուլ ներկայացնելու համար ևս հատկանշական է անունների կուտակում: Այստեղ մեր ընտրության առարկայից բաժին է ընկնում 8 անուն, ինչը լիովին տեսության համակարգի մեջ է: Այս անունների մեջ են՝ Ռամոն, Ա.Սկարլատին, Գլյուկը, Ֆ.Է.Բախը, Վերդին, Վազները, Բրամսը, Բեռլինգը:

IV-ին համապատասխանաբար մեր հաշվարկից գալիս են 6 անուն, որոնց թվում՝ Ա.Ստրադելլա, Վիվալդի, Բեթհովեն, Շոպեն, Շուման, Մենդելսոն: Ըստ Չիժևսկու, սա արևի ակտիվացման անկման շրջանն է, երբ երկրի վրա տեղի է ունենում լիցքաթափում և համապատասխանաբար անդորր՝ վրդավածության 15% չափով:

Արևի մինիմումի՝ I շրջանի դրսևորման ցուցանիշը ամենահամեստն է՝ 4 անուն 300 տարվա մեջ, թեև բովանդակային առումով խիստ ծանրակշիռ, քանզի դրանք են՝ Փյոթսելի, Հայդնի, Պագանինիի և Լիստի անունները:

Ընդհանրացնելով, կարելի է եզրակացնել, որ ինչպես և ամեն ինչ (այդ թվում և վերոհիշյալ պատմական անցքերը և այլն), մահ խոշոր երաժշտական անունների աշխարհ գալը ժամանակի մեջ տեղաբաշխված են տարերայնորեն: Եվ սակայն այդ տարերայնության քառտիկ գանգվածի մեջ դիտվում է և որոշակի տրամաբանական օրինաչափություն՝ համապատասխան արևային վրդովվածության կորագծի: Անկասկած, սա ոչինչ չի ապացուցում երաժշտական աշխարհի մեծությունների շրջանում, սակայն թույլ է տալիս փորձարարական հետաքլրքրաշարժության իրավունքով փորձել գտնել մաշդկային գործունեության այս ոլորտի տեղը ևս արևի գործունեությամբ պայմանավորված երկրային կյանքի բարդ համակարգում:

ЛУИЗА  
МАТЕВОСЯННЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ  
В КОНЦЕРТЕ-БАРОККО Э.ОГАНЕСЯНА

Каждая эпоха формирует свои представления о прошлом и настоящем, зачастую меняя прежние ориентиры и выдвигая новые приоритеты, актуальные в современном историко-культурном контексте.

В XX веке концертный жанр в его многочисленных разновидностях принадлежал к определяющим факторам в формировании целостной картины музыкального бытия. Многие выдающиеся композиторы XX века - Шенберг, Берг, Барток, Казелла - в силу разных причин не выразившие себя в традиционной симфонии, воплотили результаты творческих поисков в жанре концерта.

Одной из причин небывалого подъема в развитии скрипичного концерта в XX веке была его устоявшаяся многочастная композиция из разнохарактерных частей с использованием крупных форм, которая позволяла воплотить сложные и разнообразные творческие замыслы.

Такие композиторы современности, как И.Стравинский, Я.Сибелиус, П.Хиндемит, А.Казелла, А.Шенберг, А.Берг, К.Шимановский, Б.Барток, С.Прокофьев, Д.Мийо, К.А.Хартман, Б.Бриттен, Д.Шостакович, Н.Мясковский, А.Хачатурян, Э.Денисов, А.Шнитке - вот далеко не полный перечень авторов, подаривших миру ряд выдающихся образцов этого жанра, отразивших основные художественные направления музыки этого столетия: поздний романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, неофольклоризм, неоклассицизм. Последний, заявивший о себе в полный голос в 20-ые годы - не просто одно из направлений в многокрасочной палитре искусства XX века, это в определённом смысле символ прошедшего

столетия. В отличие от проявившихся сравнительно локально импрессионизма и экспрессионизма неоклассицизм обнаруживает своё влияние практически повсеместно. Неоклассический скрипичный концерт ориентирован прежде всего на сохранение традиции. Именно в русле стремления сохранить и возродить традиции, в русле широкого понимания неоклассицизма вспыхивает в 1-ой половине XX века небывалый интерес к скрипичному концерту, поддерживающийся и до второго расцвета его в 70-80-е годы.

Отражая основные художественные направления, скрипичная музыка непрерывно видоизменяется, обогащается, и в связи с этим становятся иными и процессы её интерпретации. Многие закономерности восприятия музыкального произведения слушателем заставляют исполнителей не только тонко улавливать ход этого процесса, но в чём-то и опережать его. Умение ориентироваться в стилистических особенностях творчества композиторов различных эпох, их направлений, тенденций помогает музыкантам-исполнителям глубже проникнуть в содержание произведения, понять и почувствовать замысел автора и тем самым поднять собственное творчество на более высокую художественную ступень. К XX веку в области скрипичной музыки накопился огромный арсенал выразительных и технических средств, которые активно использовались и обогащались.

Техника скрипки в XX веке шла по линии широкого развития отдельных, мало применявшихся ранее выразительных средств. В этом процессе большое значение получили новации в области метrorитмики, актуализация динамики, агогики и штрихов. Все они говорят о росте элементов выразительности в скрипичном искусстве, развивающемся по пути внутреннего раскрытия и обогащения экспрессивных возможностей инструмента. Характерные для этих направлений особенности мелодики, гармонии, полифонии, фактуры, формобразования привели в итоге к созданию новых жанровых разновидностей инструментального концерта, дали импульс к поискам новой трактовки жанра и нетрадиционных типов инструментальной техники скрипичных концертов.

История развития армянского скрипичного концерта это история последовательного, плодотворного синтеза традиций европейской (Бетховен, Брамс, Барток, Сибелиус), русской (Чайковский, Глазунов, Танеев) и советской (Прокофьев, Шостакович) классики с традициями армянской музыкальной культуры. Вместе с тем, не все богатство стилей, форм, приёмов, выработанных на протяжении XX века в отечественной и зарубежной музыке, нашло немедленное отражение в армянском скрипичном концерте. Многие из этих достижений по разным причинам долго оставались вне поля зрения композиторов. Позже знакомство с закономерностями развития и новейшими тенденциями в мировой музыке побудило композиторов Армении творчески освоить наиболее прогрессивные выразительные приёмы и конструктивные решения.

Под воздействием содержательной стороны музыкального искусства, идущей в тесной связи с развитием музыкально-выразительных средств, форм художественного отражения действительности, в армянском скрипичном искусстве происходит определённое переосмысление некоторых традиционных жанров и форм, совершаются индивидуальные открытия новых художественных структур крупными мастерами искусства.

В армянских скрипичных концертах встречаются интересные опыты самостоятельного решения концертного цикла, максимального приближения его к особенностям и условиям, диктуемым тематикой, национальной средой. Часто в скрипичном концертном жанре встречаются композиции со свободными, "нетипичными" индивидуальными решениями формы. Понятие концерта как традиционной формы-схемы постепенно утрачивает свою роль одного из главных определяющих критериев жанра. При этом в определённой мере эволюционирует и понимание концертного мышления как метода познания и художественного отражения событий и явлений окружающей действительности, духовного и интеллектуального мира человека. Стремление к более глубоким, действенным идейно-эстетическим концепциям связано и с

тенденциями усложнения языка, системы выразительных средств, применяемых в скрипичных концертах.

Здесь в значительной мере имели место те изменения в художественном сознании XX века, которые обусловили появление новых средств выражения. Одни из них формировались в результате переосмысления ранее функционировавших, обобщали и опыт неевропейских культур, другие же, наоборот, резко порывали с традициями, появились в результате новых поисков.

Опыт армянских композиторов в жанре скрипичного концерта, начиная с А.Хачатуряна, А.Бабаджаняна, Э.Арутюняна, Э.Багдасаряна, Л.Сарьяна, А.Арутюняна, Т.Мансуряна, Г.Овунца, Дж.Тер-Татевосяна, Э.Оганесяна, Э.Аристакесяна и следующего поколения: Р.Саркисяна, Э.Айрапетяна, Л.Чаушяна, С.Закаряна и других, показал, что народная музыка сохранила неисчерпаемые ресурсы тембрально-ритмической организации формы, своеобразие ладовых систем, в том числе и нетемперированные звукоряды, специфические стили исполнительского интонирования. Эти средства выразительности широко используются на современном этапе в скрипичном концерте, обуславливая расширение его возможностей.

Среди образцов жанра скрипичного концерта новые черты стиля - полистилистические тенденции, определённое тяготение к неоклассицизму - наиболее характерно проявились в Концерте-барокко для скрипки, клавесина и камерного оркестра Э.Оганесяна (1983) - одного из лучших скрипичных сочинений этого периода, ярко отражающего строй национального художественного мышления. Образы этого концерта динамичны, остро современны. Произведение представляет собою новое слово не только в армянском инструментальном концерте, но и мировом инструментальном искусстве.

Концерт Э.Оганесяна для скрипки, клавесина и струнного оркестра был впервые исполнен 16 декабря 1983 года на съезде композиторов Армении (солистом был скрипач Виктор Хачатрян). Концерт состоит из 6-и частей: Прелюд, Токката-фуга, Интерлюдия, Ариетта, Полонез и Постлюдия.

Интересно построение общей образно-драматургической концепции, охватывающей всю динамичную шестичастную форму, организующей множественность контрастных решений и сопоставлений материала, обеспечивающей сквозное симфоническое развитие.

Сама стилистическая основа, обозначенная автором как стиль барокко, как бы переносит слушателя (и исполнителя) в эпоху концерто-гроссо Корелли, предклассическим концертам Вивальди и Баха. Именно в них коренятся источники определённых стилистических "моделей", ясно различаемых в Концерте: выделение группы концертино, унисонные изложения, оstinатность, развернутые инструментальные монологи и т.п. Отсюда идёт и многочастность цикла, использование таких составляющих, как прелюд, интерлюдия, постлюдия, токката-фуга. В то же время используются и жанровые образования, охватывающие как некоторые части целиком (Полонез), так и органично включенные в ткань других частей сочинения (к примеру, пассакалья с её величественным оstinатным движением). Наряду с этим, язык Концерта предельно современен. Автор использует новые выразительные средства и способы изложения, сложные ладогармонические построения. Характерно и сопоставление барочно-токатного и романтически-скерцозного типов движения, терпких диссонантных звучностей и прозрачной консонантности, что порождает характерную для сочинения стилевую контрастность цикла в целом.

Обращение автора к претворению элементов музыки эпохи барокко на уровне современного музыкального мышления неслучайно. Это и творческое переосмысление прежних стилистических комплексов, и своеобразная форма утверждения гуманистических идеалов средствами бессмертного искусства прошлого, его неувядаемой красоты и гармонии. Неслучайно автор, отвечая на вопрос о взаимосвязях с музыкой барокко в стилистическом обозначении Концерта, ответил: "Безусловно, поворот к музыке прошлого неслучаен. Это проявилось у меня и в Третьей симфонии, и в Концерте-барокко для скрипки, клавесина и удар-

ных как своеобразная форма противостояния человека тенденциям настоящего времени, тенденциям антигуманистическим. И Концерт навеян той эпохой, настроенными камерности, хотя язык, выразительные средства - сегодняшние".

Шесть частей цикла взаимосвязаны. Здесь можно выделить как бы две проникающие друг в друга формы (при общем оркестровом развитии). Одна из них - это триада, охватывающая цикл снаружи как бы сводной аркой: Прелюдия - Интерлюдия - Постлюдия, где с самого начала экспонируются два круга основных образов - мощный, волевой, наступательный и лирически-интимный. Первый образ особенно ярко раскрывается в унисонах как признак неумолимой силы. Этот образ в барочном концерте прошлого только ещё выкристаллизовывался как риторический приём, противопоставление индивидуального начала внеличностному. Здесь же он звучит драматически насыщенно, охватывая огромное пространство. Второй образ гибкий, меняющий свой облик от изящно-хрупкого, хрустально-чистого, вплоть до мятущегося, почти трагического, но его основным фокусом все же выступает лирическая упоённость жизнью.

Другая триада в цикле - жанрово-контрастные части, образующие свой связный цикл: Токката-фуга, как прообраз драматургического конфликта сонатной формы, Ариетта (лирический центр), Полонез - жанровый финал. Можно трактовать эту триаду и как развитие принципов барочной сюиты.

Соответственно, явственно выступают две кульминации Концерта-барокко. Одна - эмоциональная, связанная с внутренними состояниями и их развитием, осуществляемая в Ариетте. Другая - завершающая цикл, связанная с воплощением динамико-драматической линии, осуществляемая в Постлюдии. Автор назвал эту вторую кульминацию "психологической", подводящей итог напряжённым раздумьям, размышлениям о судьбах мира и человека.

В финале Концерта автор приходит к обобщению тематизма двух триад: круг интонаций, наиболее выразительных

построений оказывается в конце концов общим. В этом одна из особенностей мастерства композитора в трансформации их в ходе изложения, несколько меняющих свой облик. Так, главная тема Прелюдии проходит и во второй части, становясь более гибкой. В то же время в этой части возникает и изумительной красоты, чуть окрашенная архаикой, тема, которая найдёт широкое раскрытие у чембало. Такого рода сцепления предыдущего и последующего сделаны мастерски и играют в цикле большую роль.

Значительное место занимают в музыке инструментальные монологи, носящие то внутренне напряженный, то драматически-приподнятый, то лирический характер. Возникают многочисленные переключки, удивительно гибкая передача голосов, объединение солирующих инструментов оркестра в ансамбли. Автор проявляет здесь также свою композиторскую изобретательность. В результате рождаются необычные, новые, разнообразные звучания, яркие колористические пятна, особенно в Ариетте и Полонезе.

В инструментализме Концерта-барокко Э.Оганесяна эстетика неоклассицизма воплощена в специфических приемах скрипичной фактуры. Барочная дивенционнно-фигурационная фактура быстрых частей (тип "развертывания") переплетается с четкими построениями, характерными для раннеклассического стиля. Данный синтез на уровне фактуры определяет ясный прелюдийно-токатный тип скрипичной техники, основными техническими средствами становятся отточенная артикуляция, четкая акцентировка.

Особое место в связи с неоклассическими тенденциями и отдельными элементами полистилистики занимает решение проблемы художественного времени. Создаётся переключка исторических эпох. Типические закономерности ритма и темпа, своего рода примет художественного времени эпохи барокко, нарушаются при воплощении динамичного, остро современного замысла.

Сознание выдающейся художественной личности автора пропускает прошлое через призму современности, приводя к крупному творческому результату.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Скребков С.: Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
2. Степанян Р.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70-х годов. Л., 1979.
3. Медушевский В.: О художественной ценности мелодического начала в современной музыке. Сб. Критика и музыковедение, Л., 1980.
4. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. Сб. Восприятие музыки, М., 1980.
5. Арутюнов Д.: А.Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык. Стиль. Традиции. М., 1983.

ИРИНА  
ТИГРАНОВА

ОБ ОДНОЙ ИЗ ЖАНРОВЫХ  
ОСОБЕННОСТЕЙ ТВОРЧЕСКОГО  
СТИЛЯ АРО СТЕПАНЯНА

В искусстве объективное и субъективное предстают в диалектическом единстве. Отраженная в художественном образе реальная действительность всегда несет в себе печать отношения субъекта, осмысления, отбора, авторской оценки. Без этого нет искусства как художественного обобщения. Но единство, взаимодействие субъективного и объективного проявляется в художественном творчестве по-разному. По-разному преломляется оно и в отдельных видах и жанрах искусства. В частности, в тех случаях, когда реальная действительность "входит" в художественный образ не столько в своей "объективной данности", через повествование о событиях, через драматическое действие, сколько через "отклик души и сердца" самого автора, через его размышления, чувства, настроения, возникает один из важнейших видов творчества - лирика, как своеобразная "личная" форма и особый аспект художественного познания и отображения объективной действительности.

Но как в жизни, так и в искусстве редко то или иное явление выступает в своем "чистом" виде, но взаимосвязано с другими. Так и лирическое не отгорожено от эпического, комического, трагического, а связано с ними многими нитями. Искусство знает многообразные формы этих взаимосвязей, нашедших отражение хотя бы в определении некоторых жанров: лиро-эпическая поэма, лирическая трагедия, лирическая комедия и т.д.

Лирика - категория историческая. В ней отражается система мышления и чувствований той или иной эпохи, страны, нации, того или иного класса, той или иной личности художника.

Лирическая ветвь в армянской музыке это самобытная, богатая и чрезвычайно интересная область национального музы-

кального искусства. Каждый исторический период, каждый вид творческой деятельности рождал свои явления и особенности.

С 30-40-х годов творчество трех армянских композиторов - Арама Хачатуряна (1903-1978), Аро Степаняна (1897-1966), Григория Егиазаряна (1908-1988) с наибольшей силой и яркостью, дополняя друг друга, определяет типичные особенности армянской музыки этого периода. Долгие годы они были современниками, решали общие задачи, встававшие перед музыкантами Советской Армении. И вместе с тем во многом были антиподами, художниками с различным мировосприятием и мироощущением. И, может быть, с наибольшей очевидностью это проявляется именно в лирической сфере их творчества. Выявлению характерных особенностей лирического в музыке Арама Хачатуряна была посвящена моя работа "Лирические образы в творчестве А.И.Хачатуряна" (Ер., 1973). В ней отмечалась действенность и активность "лирического героя", неотрывно связанного со своим временем. И через него воспринимается личность художника, видящего мир возрожденным, полным силы и красоты. Вера в жизнь, в этическую ценность человека, чувство своей кровной связи с судьбами страны и обусловили такую "объективность" лирики Хачатуряна, получающей значение лирики гражданской, такую полнокровность, эмоциональную насыщенность его лирических высказываний.

Лирика в творчестве Григория Егиазаряна отмечена своими особенностями и также составляет неотъемлемую и, во многом, доминирующую часть его музыки<sup>1</sup>. Мир колоритных зарисовок, импрессионистически красочных, порой тонких настроений, картинность, живописность рождают лирические страницы музыки композитора (симфония "Раздан", балеты "Севан", "Ара Прекрасный и Шамирам").

Аро Степанян - интересный и самобытный композитор, вступивший на самостоятельный путь в 20-е годы прошлого столетия и до последних дней своей жизни (умер 9/І. 1966) нахо-

<sup>1</sup>Исследователи произведений композитора Г.Тигранов (Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы (в четырех томах). Том 2, Ер., 1960) и К.Худабабян (Գրիգոր Եղիազարյան, Եր., 1966) подчеркивают особый аспект художественного видения жизни у композитора, "который сказывается в склонности к ее опозитизированно-лирическому отображению" (Г.Т., с. 250).

дившийся в центре армянской музыкальной культуры. Для Аро Степаняна характерна склонность к психологической углубленности образов, мягким пастельным краскам. Композитору была свойственна известная сдержанность чувств, никогда не доходящая до экзатичности и эмоциональной открытости. Для лирической сферы его творчества очень характерна близость народному мирозерцанию, глубокому, нравственно чистому, безусловно отраженному через призму авторского отношения. Невольно вспоминаются слова Валерия Брюсова, сказанные об армянской народной песне, которая знает "скорбь без отчаяния, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности". Перу Аро Степаняна принадлежат пять опер, три симфонии, кантаты и оратории, фортепианный концерт, произведения для хора, четыре струнных квартета, фортепианная, скрипичные и виолончельные сонаты, свыше 140 песен и романсов, 16 прелюдий и 24 лирические пьесы для фортепиано, большое число камерно-инструментальных пьес, хоровых и инструментальных обработок народных мелодий, киномузыка. Широкий круг его творческих интересов: эпос и революционная современность, драматизм Великой Отечественной войны и сатирическое бытописание, социально-историческая, нравственная проблематика, вечные философские вопросы жизни и смерти, смысла бытия ... Многообразны формы его произведений - от песенных построений до монументальных опер и ораторий, от небольших свободных импровизационных форм до развернутых сонатно-симфонических структур. И всегда в направленности образного и идейного содержания, в отборе средств выразительности проявлялась самобытная творческая индивидуальность композитора.

"Проникновенное лирическое дарование, изысканный вкус" отмечает в его музыке Арам Хачатурян, "целомудрие и чистоту" - С.Баласаян, "возвышенный поэтический строй" - В.Салманов; "это лирическое дарование, очень тонкое и своеобразное" - Б.Арапов. "Композитором романтиком" называет его Э.Мирзоян<sup>1</sup>. И действительно, через призму лирического восприятия и осмысления художника-патриота вошло в его музыку многообразие жизни.

---

<sup>1</sup>Тигранов, Аро Степанян. М., 1967.

Говоря о лирическом в творчестве Аро Степаняна прежде всего отмечаем собственно лирические формы: песни, романсы, инструментальные миниатюры, в частности, фортепианные прелюдии и лирические пьесы; лирические центры в крупных сочинениях, скажем медленные части, побочные партии, отдельные эпизоды в инструментальных сонатах, концерте, квартетах, симфониях. Большая, самостоятельная область исследования - лирические образы в оперном творчестве композитора, где они в основном органично входят в драматургическую ткань, в идейно-смысловую концепцию развернутого сочинения, сочетаясь с бытовыми, драматическими, героическими образами. Достаточно указать на сферу взаимоотношений (любовь, раздумье, мечты о свободе) дочери феодала Нунэ и вождя тондракийцев, крестьянина Зорайра в лирико-психологической опере на историческую тему "Нунэ", или же исполненный женственности, задора образ самоотверженной Аревик, а также на лирическую песню солдата Сето о родной стране в опере на революционный сюжет "Лусабадин".

В процессе исследования творчества А.Степаняна приходишь к интересному выводу. Многообразная лирическая образность его камерно-вокальной музыки - имеется в виду весь комплекс выразительности - словно бы спроецирована на инструментальные, оперные и симфонические произведения композитора. С одной стороны, эта особенность придает творчеству А.Степаняна определенную стилистическую целостность, но с другой - выявляет и некоторую ограниченность развития образа в крупных формах, внося черты камерности и лишая их масштабности и драматической целенаправленности.

Принадлежа к тому поколению армянских композиторов, в творчестве которых закладывались основы музыкального искусства Советской Армении, постигнув суть национальной культуры, отталкиваясь от вокальной лирики Р.Меликяна и хоровой полифонии Комитаса, а также, на определенном этапе, от Спендиарова и Грига, получив прекрасную профессиональную выучку в Москве у Гнесина и в Ленинграде у Щербачева, А.Степанян поставил в своем творчестве "немало творческих проблем"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Об этом читаем также в письме А.Хачатуряна к А.Степаняну от 20.11.1953.

Отметим некоторые из них, связанные и с лирической сферой. Великолепный знаток и ценитель отечественной поэзии, обладатель отличного литературного вкуса, что проявилось, в частности, в отборе поэтических текстов, он останавливал свое внимание на любовной, философской и патриотической лирике таких поэтов, как Ов.Туманян, В.Терьян, Ов.Шираз, П.Севак при особой приверженности к художественному миру А.Исаакяна. Аро Степанян обращался к поэзии западно-армянской - Варужана, Сиаманто и, наконец, к стихотворной речи Кучака, Нагаша Овнатана. Кроме того, для него характерно вхождение в круг образов древневосточных поэтов Индии, Персии, Арабского Востока, Китая и т.д. Он принципиально расширил и временной, и географический, и образный диапазон поэтического слова в армянской музыке.

В многообразии форм соотношения слова и музыкальной интонации рождались различные типы мелодического изложения: песенный, ариозный, речитативный, а вхождение в интонационную лексику наряду с крестьянской, ашугской, некоторыми формами городского фольклора, оборотов и приемов развития, типичных для ранне-христианских форм, в частности, шараканов и средневековых тагов несказанно обогатили ладо-во-интонационную сферу музыкального языка композитора.

И, наконец, последнее - на это, кстати, указывает и исследователь камерно-вокального творчества композитора Анаит Григорян - особое свойство духовного настроения художественной природы музыканта позволило А.Степаняну своей вокальной лирикой внести в армянскую музыку "струю высокой интеллектуальной лирики"<sup>1</sup>.

Таким образом, если не все опусы Аро Степаняна, а их свыше 80, являют собой высокую художественную убедительность, то творческое наследие композитора представляет значительный интерес как своего рода предвестник и творческий импульс тех идей, которые вошли характерной тенденцией в музыку композиторов Армении начиная с конца 60-х годов XX столетия.

---

<sup>1</sup>А.Григорян. "Армянская камерно-вокальная лирика". Ер., 1982, с. 195.

МЕЯ  
КАЦАХЯН

## О РОЛИ АССОЦИАЦИИ В ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ

Произведение искусства, предназначенное для удовлетворения духовных, эстетических потребностей человека, обретает свой художественный феномен только в процессе восприятия.

Стремясь передать воспринимающему результаты осмысленного им опыта свое отношение к отраженному материалу, художник в какой-то степени программирует идейно-эмоциональное воздействие произведения на воспринимающего, приводя его к определенным идеям, оценкам, выводам. Этот идейно-эмоциональный отклик, возникающий на основе услышанного, прочитанного, увиденного, рождает соответствующие установки, относящиеся не только к тому, что содержится в произведении искусства, но и к широкому кругу жизненных явлений, к окружающему нас миру, к нам самим.

Уже в процессе создания произведения искусства художник ориентируется на определенную модель восприятия, учитывая ее механизмы и законы. Степень "общения" автора с воображаемым читателем, слушателем, зрителем и степень осознанности этого общения различна, но она несомненна, о чем свидетельствуют высказывания писателей, композиторов, художников, режиссеров, пометки на их рукописях.

Процесс художественного восприятия основан на психофизиологических механизмах восприятия. Любой воспринимаемый объект воздействует на человека как комплексный раздражитель, под действием которого формируется система нервных связей - динамический стереотип. Подавляющее большинство нервных клеток мозга находится в состоянии непрерывных реакций, вызванных воздействием внешнего мира на органы чувств человека. Способность нервной системы хранить код прежнего раздражения делает возможным использование его в

восприятию новой информации. Именно эта зависимость восприятия от прежнего опыта - так называемая апперцепция - и обуславливает узнавание предметов и их осмысление. Повторное действие какого-либо раздражителя восстанавливает прежний код - всю структуру нейронных связей, имевших место при первоначальном восприятии. Порождаемые соответствующими раздражителями нервные сигналы обретают самостоятельное существование, становясь относительно независимыми от событий, их вызвавших. Иногда достаточно незначительного раздражения, чтобы оживить целую серию ранее сложившихся нервных импульсов. Восстановлением старых нейронных связей и объясняется механизм памяти, которую можно рассматривать как совокупность знаний, опыта индивида. Этот же механизм восстановления старых нейронных связей лежит и в основе восприятия произведений искусства.

У каждого человека свой индивидуальный, жизненный и художественный, постоянно меняющийся опыт.

Знакомство с искусством начинается уже на ранней стадии человеческого развития. Сказки, стихи, песни человек слышит чуть ли не с рождения, и у него вырабатывается способность воспринимать поэтическое слово, простейшие музыкальные мелодии. В процессе обучения, в течение жизни индивид приобретает социально-культурные навыки и способности. Усвоение этих навыков находится в зависимости от индивидуальных различий людей, их способностей, врожденных предпосылок, образования, жизненных условий, эстетических запросов, идеалов, стремлений. В результате освоения и закрепления общественно-обусловленных норм, правил поведения, художественных ценностей складываются те личностные константы, которые играют важную роль в восприятии художественной культуры.

Таким образом, весь постоянно обновляющийся личный опыт индивида (и жизненный - социальный, и духовный - художественный) принимает участие в процессе восприятия. Каждый раз вновь получаемые от восприятия произведения искусства впечатления вовлекаются в систему уже имеющихся знаний. Каждое восприятие нового произведения "накладывается" на предыдущие восприятия других произведений данного вида

искусства и на весь опыт художественного восприятия произведений различных видов искусства.

Апперцепция, являющаяся одной из наиболее общих закономерностей психологии, играет существенную роль и в сфере художественного восприятия. Более того, именно апперцепционная обусловленность художественного восприятия - одна из существенных особенностей, без которой нет полноценного восприятия произведения искусства.

Именно потому, что восприятие зависит от прошлого опыта, запаса знаний, навыков и особенностей личности (мировоззрения, образования, профессионального интереса и т.д.) - всего того, что человек несет в себе как биосоциальное существо - характер восприятия, его глубина непрерывно меняются в результате овладения новыми знаниями, с возникновением новых интересов. На характер восприятия влияет и данная конкретная ситуация, психическое состояние человека, его настроение, установка на восприятие.

В зависимости от свойств воспринимающей личности (накопленного жизненного опыта и эмоционального состояния в данный момент) находится не только видение образов, событий, их понимание, усвоение, но и связанные с ними переживания, эмоциональная реакция.

Опыт восприятия каждого конкретного вида искусства - музыкальный, литературный, "живописный" и т.д. формируется как специфическая надстройка над общим жизненным опытом. Поэтому художественное восприятие требует от человека кроме опыта восприятия искусства и, в частности, данного конкретного его вида, также высокого уровня общего духовного развития, наблюдательности, творческого воображения, богатой сенсорной и эмоциональной культуры. Под воздействием произведения искусства оживают многообразные связи и отношения. И хотя процесс художественного восприятия протекает по определенной программе, предложенной произведением, и качественные особенности произведения накладывают свой отпечаток и в какой-то мере обуславливают комплекс психических процессов, связанных с восприятием, каждое произведение воспринимается в контексте всей прожитой человеком жизни.

Восприятие произведения искусства - это интимный, вряд ли полностью выразимый словами и во многих своих этапах неосознаваемый творческий процесс, сочетающий в себе мыслительную - сознательную и чувственную - подсознательную деятельность воспринимающего.

В процессе восприятия вступают в сложное взаимодействие два отношения к отраженной в произведении действительности - автора и воспринимающего субъекта. Эти отношения могут взаимно дополнять друг друга или взаимно отталкиваться в силу их несовместимости, тем самым оказывая существенное влияние на характер восприятия и его оценку. Поэтому для постижения содержания эстетической информации, заключенной в произведении искусства, необходимо в какой-то степени "совпадение" некоторых индивидуальных особенностей художника и воспринимающего: их жизненного и социального опыта, духовного развития, характера знаний и т.д.

Художественное восприятие возможно благодаря драгоценнейшей способности человеческого сознания постигать нечто сверх того, что "закодировано" художником в произведении. Этим и обусловлено то, что каждый по-своему воссоздает и осмысливает художественный образ, и здесь возможна множественность различных интерпретаций его объективного содержания. Поэтому в воспринимаемом художественном образе всегда имеется некое соотношение объективно существующего содержания и субъективного, меняющегося в процессе восприятия, "заданного" самим произведением искусства. В каких-то пределах сохраняется однозначность восприятия: трагическое не может быть смешным, грустное не может вызвать радостного настроения. Другое дело, что грусть разными воспринимающими может переживаться по-разному и сопровождаться различными ассоциациями.

Ассоциации играют большую роль в восприятии произведения искусства. Это объясняется тем, что в каждом виде искусства основное содержание произведения, представляющее собой определенные грани отражаемого, воплощается прямо, непосредственно, что обуславливает неповторимое своеобразие художественного образа этого вида искусства и невозможность

адекватного воспроизведения его в другом виде искусства. Но наряду с этим, каждый вид искусства обладает возможностями разного рода опосредований. То-есть в художественном образе любого вида искусства всегда есть нечто такое, что не исчерпывается его непосредственной данностью. Это "нечто" таится за пределами того, что может быть выражено прямо, средствами данного вида искусства. Оно - это непосредственно не выраженное "нечто" - может возникнуть и предстать как осязаемое, благодаря опосредованно-ассоциативной сфере, которая как бы "окружает" и "наполняет" художественный образ, расширяя и обогащая его возможности.

Многое из этой сферы содержания, которое выражается приблизительно, опосредованно, путем ассоциаций, остается на долю фантазии и работы мысли воспринимающего.

Учитывая, что по самой своей природе художественное восприятие это всегда ассоциативный процесс, художник в своем творчестве ориентируется на активность ассоциативной деятельности художественного восприятия, "программируя" в той или иной степени ход ассоциаций воспринимающего.

В обыденной жизни у человека также возникает множество ассоциаций, но эти ассоциации, как доказано психологическими экспериментами, связываются по определенному шаблону, по формальным правилам, в которых отражается наиболее часто встречающаяся связь между вещами. Так, медлительность у большинства людей ассоциируется с черепахой, скорость - с реактивным самолетом. Творческое же мышление художника улавливает не только действительные, самоочевидные связи между вещами и явлениями, но и воображаемые, скрытые ассоциации по сходству, смежности, контрасту. (Заслуга расчленения ассоциаций по сходству, смежности и контрасту принадлежит Аристотелю).

Ассоциативно-образная структура произведения искусства оказывает свое воздействие на воспринимающего субъекта, пробуждая в его сознании представления, которые в свою очередь рождают целый комплекс ассоциаций, воспоминаний, эмоций, складывающихся в определенную картину конкретно-чувственных образов. В произведении искусства художник созна-

тельными приемами, разного рода опосредованиями "вызывает" ассоциативность читательского, зрительского, слушательского восприятия. Именно благодаря ассоциативности, в основе которой лежит принцип эмоционально-эстетической связи взаимно опосредствованных мыслей, чувств, переживаний становится возможным осуществление передачи художественно и идейно осмысленного жизненного содержания через произведение искусства воспринимающему.

Помимо представлений, непосредственно вытекающих из произведения, то есть "запрограммированных" художником, при восприятии возникают представления непосредственно не предусмотренные текстом произведения, а обусловленные личным опытом воспринимающего.

В подсознании каждого человека имеется запас сложившихся в его психике многообразных ассоциаций разного типа и разных уровней, которые хотя и индивидуальны, но в глубинном своем содержании основываются на социально-историческом опыте и общественных потребностях.

Огромные ассоциативные возможности, которыми обладает психика человека, позволяют ей не только связывать различные психические явления в более или менее сложные устойчивые цепи, но и, возбуждая одно из ее звеньев, вызывать остальные.

Восприятие может служить включателем целой цепи представлений, эмоций, суждений, понятий, каждое из которых, в свою очередь, может оказаться пусковым звеном для других представлений, эмоций, понятий, которые прежде были связаны в данной ассоциативной цепи.

Следует отметить, что при этом приходят в движение различные анализаторы. Так, например, зрительное восприятие может включить цепь не только зрительных, но и слуховых, тактильных и других представлений.

Возбуждаясь под воздействием изобразительно-выразительных средств произведения искусства, ассоциативный механизм актуализирует и другие психические механизмы - память, воображение, интуицию, абстрактно-логическое мышление, эмоциональную сферу.

В возбуждении ассоциативного механизма в психике зрите-

ля участвуют все компоненты художественного произведения, начиная от изобразительно-выразительных средств и приемов и кончая даже такими чисто техническими моментами, как, например, формат картины, размеры рамы в живописи, зал и его освещение во время концерта и т.д.

Практика восприятия искусства формирует как "художественные" ассоциации, так и эмоциональные. Так складываются особые ассоциативные цепи, формирующиеся на основе жизненного опыта индивида и отражающие его специфические черты. По мере того, как человек в повседневной жизни, в процессе материальной и духовной деятельности впитывает в себя социально-исторический опыт, он обогащается все новыми жизненными, предметно-эмоциональными и художественными ассоциациями, которые сходны у множества людей, так как они формируются на основе устойчивых ассоциативных фондов, образующихся в ходе общественной практики в общественном сознании. Эти ассоциативные фонды все время пополняются, обогащаются. Со временем они могут претерпевать существенные изменения.

Поскольку каждая художественная система формирует устойчивые художественные ассоциации, на которые она опирается, смена художественных систем нарушает эти связи, поэтому новое с таким трудом завоевывает себе слушателей, читателей, зрителей.

Особый интерес представляет рассмотрение роли ассоциаций в музыке. Множество различных ассоциаций, как бы "запрограммированных" самим композитором, вызывает в сознании слушателя программная музыка. Однако различные представления, ассоциации могут возникнуть и при слушании "чистой", непрограммной музыки.

Исследованию различных, так называемых "внемузыкальных" представлений (зрительных, слуховых, осязательных, двигательных и т.д.), входящих в восприятие музыки, были посвящены эксперименты, проводимые Институтом психологии АН Грузии, а также психологической лабораторией Тбилисского университета. В этих исследованиях было установлено, что у многих людей восприятие музыки сопровождается возникнове-

нием различных внемusыкальньх представлений и, нередко, чем больше различных представлений возникает у человека в процессе восприятия музыки, тем полнее и богаче это субъективное содержание восприятия. Но эти субъективные представления, при всей их индивидуальной неповторимости и своеобразии, все же близки по своему общему характеру музыкальному образу<sup>1</sup>.

Внемusыкальнье представления, в большинстве случаев, возникают не сразу, не с первых же тактов слушания музыки, а несколько позднее. "По-видимому, - пишет Кечхуашвили, - до возникновения того или иного образа, переживание проходит несколько этапов, хотя уловить их, а тем более точно описать, не всегда легко и не всем одинаково доступно"<sup>2</sup>. Это несколько позднее возникновение внемusыкальньх представлений представляется нам вполне закономерным, поскольку при первом прослушивании незнакомого музыкального произведения ни наглядные представления, ни определенные эмоциональные переживания не могут возникнуть, так как характерная определенность эмоций, отражаемых и выражаемых музыкой, раскрывается не в первом же такте, а в последовательном развертывании музыкальной ткани. И только в результате этого непрерывного процесса (как его конечный этап) рождается целостное восприятие произведения. (Кроме того, как установлено психологическими исследованиями, само восприятие - это не мгновенный акт узнавания конкретного предмета, а сложный процесс, имеющий генетически многоуровневый характер).

Следует отметить, что не у всех восприятие музыки сопровождается возникновением внемusыкальньх представлений. Нередко оно осуществляется лишь с опорой на специфически музыкальные представления, слуховые ассоциативные связи, вырабатываемые в опыте восприятия музыки. Есть основание предположить, что возрастание перцептивной культуры слушателя сопровождается некоторым снижением зрительной ассоци-

<sup>1</sup> Г.Н.Кечхуашвили. К проблеме психологии восприятия музыки. - "Вопросы музыкального познания", т. III, М., 1960, с. 315.

<sup>2</sup> Г.Н.Кечхуашвили. Цит. статья, с. 315.

ативной активности. Некоторые исследователи полагают, что именно отсутствие и бедность специфически музыкальных ассоциаций у многих слушателей, не имеющих достаточного опыта общения с музыкой, компенсируется зрительными и двигательными ассоциациями.

Однако не всегда наличие внемusыкальных представлений в восприятии музыки свидетельствует о низкой музыкальной культуре воспринимающего. Зрительно-ассоциативная активность слушателя может быть предопределена звукоизобразительной конкретизацией музыкального образа, его картинностью, может быть вызвана также широким распространением музыки в кино, театре, на телевидении, породившим устойчивые зрительные и слуховые ассоциации. Так, французский историк музыки Ж.Комбарье объяснял появление у него бессвязных зрительных образов при восприятии музыки тем, что довольно поздно познакомился с симфонической музыкой и первым впечатлениям от нее предшествовало много простых впечатлений материального порядка, вследствие чего между ними неминуемо должна была установиться связь<sup>1</sup>.

Для значительной части слушателей ассоциации представляют собой опору при восприятии музыки. В силу специфики музыкального искусства и, в частности, форм его выражения, постижение содержания музыки невозможно без наличия определенного опыта в этой области. Поэтому возникновение ассоциаций облегчает выработку установки и вызывает ответную эмоциональную реакцию. Имеющиеся в арсенале изобразительно-выразительных средств музыкального искусства приемы звукоподражания "помогают" возникновению соответствующих ассоциаций у воспринимающего.

Восприятию музыки способствует и то, что в долговременной памяти каждого слушателя музыкального произведения есть конкретно-звуковые музыкальные представления, складывающиеся из ранее воспринятых звуковых феноменов. Эти конкретно-звуковые представления несут в себе определенный смысл. Нередко они лишены каких-либо внемusыкальных ассо-

<sup>1</sup>Т.Рибо. Логика чувств. СПб, 1905, с. 110.

циаций и являются составной частью образно-художественного мышления слушателя. Помимо таких образно-художественных представлений существуют и внемузыкальные ассоциативные представления, которые хотя и связаны с музыкой, но выходят за рамки чисто звуковых феноменов. Эти ассоциативные представления, среди которых очень велика роль эмоциональных, имеют важное значение для образно-художественного осмысления музыкального произведения. При прослушивании музыкального произведения они возникают как реакция на конкретное-эмоциональный музыкальный образ.

По-видимому, следует признать, что ни наличие, ни отсутствие внемузыкальных ассоциативных представлений не может служить критерием для определения полноценности художественного восприятия. Порождаемые музыкой зримые картины необязательны, произвольны и субъективны для каждого воспринимающего. И тем не менее, можно с уверенностью сказать, что ассоциативные процессы присутствуют во всяком художественном восприятии, просто нередко они бывают настолько подсознательными, недостаточно четкими, что не поддаются осмыслению в виде образов-представлений. Но именно ассоциативные связи во многом способствуют рождению эстетического переживания.

Даже при чтении литературного произведения, при всей его понятийной определенности и конкретности, наряду с представлениями, непосредственно вызванными самим произведением, возникают и индивидуальные представления, ассоциации, прямо не соответствующие тексту, причем, как доказано исследованиями, они чаще возникают при чтении поэзии и реже прозы.

Представления, вызванные писателем с помощью умелого подбора слов, часто несовместимых друг с другом по своему общему значению, помогают читателю воспринять образное содержание этих слов и проникнуться теми чувствами, которыми хотел заразить его писатель.

Посредством ассоциативно-образной структуры произведения искусства художник дает возможность воспринимающему значительно расширить границы своего восприятия, совместить различные - зрительные, слуховые, осязательные представления.

Благодаря ассоциативному характеру нашего восприятия одни ощущения вызывают другие, наиболее часто сопровождающие их ощущения, и поэтому в какое-либо зрительное восприятие включается весь прошлый опыт человека и создается видимость того, что цвет, например, воспринимается не одним только зрением, а разносторонне, с участием всех чувств. Произведение живописи воспринимается зрительно, музыкальное произведение рассчитано на слуховое восприятие, но разве мы не "слышим" плеска волн в картинах Айвазовского и не "видим" восход солнца над Москвой-рекой, слушая замечательную музыку Мусоргского из оперы "Хованщина".

Разнообразные ассоциации, которые возбуждает произведение искусства при восприятии, способствуют формированию художественного образа.

Одно и то же произведение вызывает различные конкретные ассоциации у воспринимающего субъекта, в зависимости от его жизненного опыта, психического склада, художественной развитости, интеллектуальных запросов, а также уровня и содержания социальной и духовной жизни общества. Богатство и разнообразие ассоциаций зависит и от произведения искусства, и от опыта воспринимающего.

Поскольку идейно-эмоциональное содержание художественного произведения, по определению Хемингуэя, подобно айсбергу, который большей своей частью находится под водой, воспринимающий проникает не только в видимую часть этого айсберга, но и в его подводную, скрытую. Возможность этого обусловлена специфической образной формой процесса художественного мышления - художественным представлением, формирующимся, главным образом, вокруг художественной эмоции.

Следует отметить, что во всех видах искусства художественные эмоции занимают важное место. Они не только являются теми центрами, которые формируют представления, но и выступают в самостоятельном виде, играют весьма значительную роль в содержании художественных образов воспринимающего.

Специфические эмоции, от которых неотделимо содержание произведения искусства, являются необходимым существенным элементом художественного мышления. И поскольку произведе-

ние искусства не может непосредственно передать то или иное эмоциональное состояние воспринимающему (за исключением музыки и частично поэзии), а должно возбудить в нем это состояние, многое в нем направлено на то, чтобы определенным образом воздействовать на психику реципиента и, в частности, на его подсознательную сферу, с тем, чтобы вызвать соответствующий эмоциональный отклик.

Наиболее конкретна в выражении эмоций музыка. Движение чувств, все богатство переживаний человека, смена и взаимопереходы различных настроений, эмоционально-психологических состояний являются содержанием музыкальных произведений.

Многогранный и богатый оттенками язык чувств музыкального произведения не поддается словесному описанию не потому, что эмоциональное содержание музыки неопределенно и туманно, а потому, что слова не могут передать чувства с такой определенностью, как музыка.

Описывая чувства словами, можно лишь опосредованно и весьма приблизительно выразить их понятиями. Да это и не нужно. Осознанно воздействовать на подсознание, прерогативой которого являются чувства, невозможно. Даже если очень подробно и точно описать чувство, выражаемое музыкой, проникнуться им не удастся. Слушая, например, грустную музыку, мы грустим не потому, что сознаем, что музыка грустная и нам следует грустить. Нам просто становится грустно. Мы можем даже не осознать эту грусть и ее причину. Более того, музыка, даже веселая, если она когда-то воспринималась в связи с каким-либо печальным для нас событием, и спустя много лет может навевать грусть, не обязательно вызывая в памяти прежние печальные события.

Следует отметить, что для того, чтобы возбудить в воспринимающем художественную эмоцию, вся система звуков в музыке должна восприниматься субъектом не только как физиологический раздражитель, но и как психологический и гносеологический объект, то есть иметь для слушателя своеобразный смысл, значение.

Представления, пробужденные художником посредством

произведения искусства, многозначны. Богатством специфического ассоциативного фонда, заключенного в памяти художника, и определяется многозначность художественной информации, содержащейся в ассоциативном образе произведения искусства. В этой многозначности одна из причин того, что идейно-эстетическое содержание произведения не исчерпывается однократным восприятием и способно надолго пережить эпоху своего создания.

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ  
ԱՐԾՎԻ ԲԱՆԶԻՆՅԱՆ

ԱՐԵՎԱՏԱԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ  
ԵՐԱԺԻՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆԱՅԱՍՏԱՆԸ

*Հարևան և մինչև անգամ հեռու ընկած ազգերից ո՞րն է,  
որ օգտված չլիներ հայ ազգի մշակութային բարեմասնություններից,  
վիպասաններից եկող և աշուղներին հասած երգերից...  
Նիկողայոս Մառ*

Հայ մշակույթի՝ միջնադարյան եվրոպական մշակույթի վրա ունեցած հնարավոր ազդեցությունների հարցն այս կամ այն չափով ուսումնասիրվել է հայ և օտարազգի մի շարք հետազոտողների կողմից: Այդ ազդեցությունները միանգամայն բնական են՝ ելնելով Եվրոպայում հայ գաղթականների գրեթե մշտական ներկայությունից: Հայաստանից կամ հայ անհատներից սկիզբ առած տարբեր թեմաներ, հերոսներ մուտք են գործել եվրոպական գրականություն, հայ և օտարազգի հետազոտողներ հայկական այլևայլ ազդեցություններ են տեսել եվրոպական միջնադարյան ճարտարապետության վրա (ինչպես ոմանք հայկական շինության վաղ օրինակներին բնորոշ խաչվող կամարաջղերը գոթական կամարի նախօրինակն են համարել)՝, հայտնի է, որ նաև հայ կրոնավորի կողմից է Անգլիա և Իռլանդիա փոխանցվել գրքեր պատկերազարդելու արվեստը<sup>2</sup>: Իսկ կարելի<sup>3</sup> է արդյոք նույնն ասել երաժշտության վերաբերյալ<sup>3</sup>: Եթե ճարտարապետության մեջ հնարավոր է դիտարկել հատվող կամարների խնդիրը և նրա ամենավաղ մնուշները Հայաստանում հայտնաբերելով՝ եզրակացության գալ, որ այդ ոճն առաջինն ի հայտ է եկել հայ իրակա-

<sup>1</sup>Այս մասին տես. Արմեն Զարյան, Հայկական ճարտարապետության տարածումը և Լեռնարդո դա Վինչիի հայկական վարկածը: Եր., 1994:

<sup>2</sup>Ա.Ն.Սվիրին, Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը: Մոսկվա, 1945, էջ 22 (ռուսերեն):

<sup>3</sup>«Շարակյան», «Տաղարան», «Գանձեր» հնագույն երաժշտության անսամբլների (գեղարվեստական ղեկավար՝ Դանիել Երաժիշտ) համերգները (1981-ից) հիմնականում կազմված էին երկու մասից: Առաջինում իբրև կանոն կատարվել են արևմտաեվրոպական երաժշտարվեստի մնուշներ, երկրորդում՝ Մաշտոցի, Նարեկացու, Շնորհալու և այլոց շարականները, տաղերը, գանձերը: Սկզբնապես ավելի շեշտվում էր Արևելք-Արևմուտք հակադրությունը, սակայն որպես երաժշտության մշակող և կատարող, որքան խորանում էինք դեպի հայկական և արևմտաեվրոպական երաժշտության ակունքները, այնքան շատ էին ուրվագծվում այդ բնեղների ընդհանրությունները: Մեր այս գործնական աշխատանքն էլ մեզ մղեց զբաղվելու սույն խնդրի բննարկմամբ:

նության մեջ, ապա երաժշտության մեջ խնդիրը փոքր ինչ բարդ է: Սակայն հայ և եվրոպական միջնադարյան մի շարք երաժշտական ստեղծագործությունների համեմատական քննությունը, ինչպես նաև այս խնդրի վերաբերյալ մի քանի հեղինակավոր երաժշտագետների կարծիքներն այսօր մեզ թույլ են տալիս խոսել եվրոպական միջնադարյան երաժշտական մշակույթի վրա հայ երաժշտության ունեցած հնարավոր ազդեցության մասին:

Հայ-եվրոպական երաժշտական հնագույն առնչությունը վերաբերում է եվրոպական հոգևոր երաժշտության ամենավաղ արտահայտություններից մեկը հանդիսացող գրիգորյան երգեցողությանը: Այս ժամրը կրում է Հռոմի պապ Գրիգորիոս Ա-ի (590-604) անունը, որի օրոք, հոգևոր երգերը կանոնակարգվել են ըստ եկեղեցական տարվա արարողությունների: Երգերի մյուսը արտացոլում է Աստվածաշնչյան գաղափարները: Գրիգորյան երգեցողության նոտագիր առաջին մուշնները IX դարից են: Դրանք XII-XIII դարերից տարածվել և հաստատվել են ողջ Եվրոպայում՝ Բրիտանական կղզիներից մինչև Արևելյան Եվրոպա (Չեխիա, Լեհաստան), ազդել հյուսիս-եվրոպական (Շվեդիա, Ֆինլանդիա) մասնագիտացված երաժշտության ձևավորման և զարգացման վրա: Երաժշտագիտության մեջ նշվում է գրիգորյան երգեցողության արևելյան ծագումը, որ դրանց մեջ «համադրված են արևելյան-միջերկրածովյան երաժշտական մշակույթների հնագույն ինտոնացիոն բանաձևերը, բյուզանդական, գալիկանեան, ամբրոսիական երգարվեստի տարրերը»<sup>1</sup>: Իր հերթին ամբրոսիական երաժշտությունը (երաժշտության տեսաբան Ամբրոսիանոս Մեդիոլանցու (333(340)-397) անունից) «նպաստել է արևմտաեվրոպական երգային փորձում Արևելքում ընդունված որոշ երաժշտական ձևերի ներմուծմանը»<sup>2</sup>: Նկատենք, որ «արևելյան», «Արևելք», մինչև անգամ «բյուզանդական» բառերն այստեղ ներառում են քրիստոնեական արևելքի երկրները, ներառյալ Հայաստանը: Այս առթիվ հիշենք ազգային սնապարծությունից այնքան հեռու կանգնած Կոստան Ջարյանի դիտարկումը. «Եվրոպան ինքն իրեն համարում է հունա-հռոմեական քաղաքակրթության ժառանգորդը, նա բացորոշորեն աշխատում է ուրանալ արևելյան հանճարի ազդեցությունը, և այսօր, երբ վերջապես նա ըմբռնած է Բյուզանդիոնի հսկա դերը, նա ամեն ինչ վերագրում է հույներին և հռոմեացիներին: Սակայն մենք քաջ գիտենք, որ բյուզանդական ստեղծագործա-

<sup>1</sup>Վ.Գ.Կարցովնիկ, Գրիգորյան երգեցողություն, «Երաժշտական հանրագիտակ բառարան»: Մոսկվա, 1990, էջ 150 (ռուսերեն):

<sup>2</sup>Ամբրոսիական երգեցողություն, «Երաժշտական հանրագիտակ բառարան»: Մոսկվա, 1990, էջ 30 (ռուսերեն):

կան շրջանը հունա-հայկական է, եթե ոչ ամբողջապես հայկական: Բյուզանդիոնի լավագույն շրջանը, երբ ստեղծվեց նրա մշակույթը և արվեստը, կապված է այսպես անվանված մակեդոնական, իսկ իրականի մեջ հայկական տոհմի բազմահանճար բազավորների հետ»<sup>1</sup>:

Գրիգորյան երգեցողության վրա հայկական ազդեցության վերաբերյալ մենք առայժմ գտել ենք երկու անմիջական և մեկ անուղղակի վկայություն, երեքն էլ կատարված ռուս երաժշտագիտական դպրոցի հեղինակավոր ներկայացուցիչների կողմից: Առաջինն այս մասին գրել է ռուսացապետ Վալենտինա Կոնենն իր «Արտավիրոպական մշակույթի նշանակությունը XX դարի կոմպոզիտորական դպրոցներում» հոդվածում. «գարգացման իր վաղ փուլում միջնադարում (ինչ-որ չափով մակեդոնացիության շրջանում) եվրոպական մասնագիտական երաժշտությունը ներմուծել է Արևելքից եկած առանձին երևույթներ: Գրիգորյան երգեցողությունը՝ կաթոլիկական ժամերգության հիմքը, դրանով հանդերձ մաս այն ժամանակվա Եվրոպայի ողջ մասնագիտացված երաժշտության վեմը, գոյացել է *հայկական պատարագի անմիջական ազդեցությամբ*» (ընդգծումը մերն է. - Դ. Ե., Ա. Բ.)... Սակայն հետագայում եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստն ըստ էության կորցնում է իր աղերսները «արևելյան» մշակույթի հետ: Արևելքի հետ կապերը զգալի են միայն երգեցողության արտաբերման առանձնահատկություններում, որը վերաճնության ընթացքում դեռևս պահպանում էր իր ընդհանրությունն արևելյան երգաոճի հետ»<sup>2</sup>: Տեղին է նշել, որ մյուս երևույթներ եղել են մակեդոնացիության մեջ. «հայ գրականության վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու եվրոպական և հայ գրականության ավանդույթների միաձուլումը... վերականգնել հայ բանահյուսության կորսված նմուշները, որոնք ներմուծվել են ֆրանսիական գրականության կենցաղը»<sup>3</sup>: Գրականության հետ այս գուգահեռն առավել կարևորվում է, երբ հարց է ծագում, թե ի՞նչ ուղիներով են տարածվել հայկական ազդեցությունները (այս հարցը կքննվի ստորև):

<sup>1</sup>Կոստան Ջարյան, Նավատոմար: Եր., 1999, էջ 259:

<sup>2</sup>Վալենտինա Կոնեն, Արտավիրոպական մշակույթի նշանակությունը XX դարի կոմպոզիտորական դպրոցներում: «Սովետսկայա մուզիկա», 1971, թիվ 10, էջ 51 (ռուսերեն): Մույն հոդվածն ընդգրկվել է «Երաժշտական ժամանակակից» ռուսերեն ժողովածուի Ա պրակում (Մոսկվա, 1973): Կոնենի կարծիքը մինչև անգամ արտացոլվել է դպրոցական դասագրքում (տես Հենրիկ Բախչիյան, Սերգեյ Սարինյան, Հայ գրականություն. դասագիրք հանրակրթական դպրոցի 9-րդ դասարանի համար: Եր., 1993, էջ 68), մեջբերվել երաժշտագիտական գրականության մեջ (Սվետլանա Ավետիսյան, Երգեհոնային երաժշտությունը Հայաստանում (ռուսերեն), «Արվեստագիտություն»: հոդվածների ժողովածու, 1, կազմող Գ. Գյոլսկյան: Եր., 1998, էջ 150:

<sup>3</sup>Գոհար Կարապոյան, Հայաստանը և հայերը XI-XIV դարերի ֆրանսիական գրականության մեջ: Եր., 1988, էջ 5 (ռուսերեն):

Գրիգորյան երգեցողության և հայ երաժշտության հնարավոր կապերը վկայակոչած հաջորդ հեղինակը Մոսկվայի երաժշտանոցի ուսուցչապետ Տամարա Լիվանովան է: «Վաղ քրիստոնեական երաժշտությունը... ժառանգել է սաղմոսերգության երգելաձևերը իբրև թվերգություն՝ հին հրեական ծիսական երգեցողությունից, իսկ երգերի (օրինակ, լայնաշունչ ակելուաների) զարդուրդուն կերտվածքը ներմուծել է Սուրբստանի, Հայաստանի, Եգիպտոսի բնիկ ավանդույթներից... Այս ողջ կուտակումները վերածուլվեցին գրիգորյան երգեցողության մեջ»<sup>1</sup>:

Գրիգորյան երգեցողության ամենահին և ազդեցիկ նմուշներից մեկն ահեղ դատաստանն ազդարարող «Dies irae» («Օրն ցասման») սեկվենցիան է, որը երաժշտության մեջ կիրառվում է մինչև օրս: Այն առկա է Արամ Խաչատրյանի Առաջին (1934) և Երկրորդ (1943) սիմֆոնիաներում: Վերջինների վերլուծությունը կատարելիս երաժշտագետ Գեորգի Խուրովը նշել է. ««Dies irae» միջնադարյան խորալային սեկվենցիայի արևելյան ծագումն ինձ համար աներկբայելի է»<sup>2</sup>:

Այս կարծիքները լուրջ խորհրդածության առիթներ են տալիս. ծանրակշիռ գիտական վաստակ և ներդրում ունեցող երեք երաժշտագետ չէին կարող պատահական հայտարարություններ անել: Իսկ ի՞նչ «իրեղեն ապացույցներ» կարող են լինել՝ հաստատելու համար վերը նշված գիտնականների պնդումների ճշմարտացիությունը: Թերևս «տեսնելը և լսելը» երաժշտության պարագայում ձուլվում են. ձայնանիշերը թե՛ երևում են, թե՛ հնչում: Ուստի և համեմատենք հայկական և արևմտաեվրոպական

<sup>1</sup>Արևմտաեվրոպական երաժշտության պատմություն, հ. 1: Մոսկվա, 1983, էջ 29 (ռուսերեն):

<sup>2</sup>Գեորգի Խուրով, Արամ Խաչատրյան: Մոսկվա, 1982, էջ 82 (ռուսերեն): Սույն սեկվենցիայի ծագումը համարելով «արևելյան» և ոչ հայկական, հայագրի Խուրովը հավանաբար խուսափել է խորհրդային իրականության մեջ բարձրաձայն մնան վերագրում կատարել մի ժողովրդի, որից ինքն է սերել: Մասնավաճող որ «Dies irae» մեղեդին առկա է ռուս երաժշտահասանների երկերում՝ Չայկովսկու «Մանֆրեդ», Գլազունովի «Միջին դարերից», Ռախմանինովի «Մեռյալների կղզին», Ռասպտոդիա Պազանինիի թեմայով, 3-րդ սիմֆոնիայում, «Ամառնիկ պարերում», Մյասկովսկու 6-րդ սիմֆոնիայում, 2-րդ սոնատում, Շոստակովիչի՝ «Համլետ» շարժանկարի համար գրված երաժշտության մեջ, Կաբալևսկու «Կոլյա Բրյուլյոն» օպերայում և այլն:

Ի դեպ, ժամանակակից հայ երաժշտաստեղծներից Խաչատրյանը միակն չէ, որ օգտագործել է «Dies irae» սեկվենցիան: Երաժշտագետ Ժաննա Չուրաբյանը մի ամբողջ հոդված է գրել «Dies irae» սեկվենցիան հայ կոմպոզիտորական արվեստում» վերտառությամբ, որտեղ, խոսելով Էդվարդ Միրզոյանի «Ինտորդուկցիա և անընդհատ շարժում» երկի մասին, նկատել է. «Հետաքրքիր է հիշել, որ ինչպես կոմպոզիտորն է ասում, սկզբում այդ մտտիվը նա վերցրեց որպես հայկական քաղաքային «Գորգեն ջան, Բարկեն ջան» կատակային երգի դարձվածք: Բայց հետո, իր համար անապաստելիորեն, այն վերածվել է «Dies irae»-ի (ինտոնացիոն մնանություն, իհարկե, նրանց միջև կա) («Հայ երաժշտական ստեղծագործության տեսության և գեղագիտության հարցեր» ժող., Եր., 1999, էջ 98):

Այդ հարցին ժամանակին անդրադարձել է նաև Մ.Տեր-Սիմոնյանն իր «Էդվարդ Միրզոյան» մենագրության մեջ (Եր., 1969, ռուսերեն):

հոգևոր երաժշտության մի քանի նմուշ: Ըստ Իմանուիլ Կանտի՝ յուրաքանչյուր երևույթում՝ նույնքան ճշմարտություն կա, որքան մաթեմատիկա: Մինչդեռ երաժշտության բնագավառում էական դարձվածքների առկայությունն է հնարավորություն տալիս խոսել նմուշների նմանության մասին: Հայտնի է, որ նման հնության նմուշները դարերի ընթացքում ենթարկվում են որոշակի փոփոխությունների ու տարբերակումների: Հատկապես երբ փոխանցումը կատարվում է բանավոր և ոչ գրավոր ճանապարհով: Մեր դեպքում կարևորը էական դարձվածքների, ուրվագծերի, արտաբերման ընդհանրությունն է:

Մի օր Վերդիի հայ շարականի և «Dies irae»-ի հնագույն նմուշներից մեկի (շարադրանքը վերագրվում է իտալացի Թոմագո դի Չելանոյին, վախճանված 1256-ին) ձայնանիշերը: Հատկանշական է, որ «Dies irae» սեկվենցիան նման է Մեսսոպ Մաշտոցի «Բազում են քո գթությունը» շարականին ոչ միայն սաղմոսերգությանը, վանկերգությանը, մեղեդու վարընթաց ուրվագծով, այլև Ահեղ դատաստանի թեմայով (քառացի թարգմանությամբ՝ «այն օրը՝ ցասման օրը, տիեզերքը մոխիր կդարձնի, Դավթի և Սիբիլայի գուշակմամբ, դողը կպատի ամենքին, երբ հայտնվի Դատավորը, որպեսզի բոլորին խիստ դատի, այնժամ ես՝ թշվառս ի՞նչ պիտի անեմ»): Հոդվածի հեղինակները իրենց երախտագիտությունն են հայտնում պրոֆեսոր Նելլի Ավետիսյանին՝ գրիգորյան խորալի վառ նմուշ տրամադրելու համար:

Մեսոպ Մաշտոց

...3.ի քո ի. միս ան - գամ զա - լըս տեա - նըն, յոր - ժամ զաս դա - տել զեր - կիր.

Ո - դոր - մեա ևս - տը - ուսծ քա - վիչ իմ:

Մովսես Խորենացի

Օսն - եպր ըզ - քեզ, Տո, է - ա - կից հոր ևս հոգ - տոյն.

«Dies irae»

Di - es i - rae, di - es i - la sol - vet saec - lum in fa - vi - lia;

Tes - ie Da - vid cum Si - byl - la

Մեսսա

Ky - ri - e e - - le' - i - son Ky - ri - e e - - le' - i - son

Ky - ri - e e - - le' - i - son Chri - ste e - - le' - i - son

Մեկ այլ ակնհայտ նմանություն կարելի է տեսնել հայտնի «Ավետիս» Շննդյան երգի և նրանից դարեր անց ստեղծված իսպանացի երաժշտաստեղծ Լուիս դե Վիկտորիայի (1548(?)-1611) և Ժ. դե Պրեի «Ave Maria»-ների սկզբածքների մեջ, որոնց եվրոպական նախատիպն է «Ave Maria» խորալը.

«Ավետիս»

Ա - սոր տոճ է սուրբ Ծը - ճնճը - եան

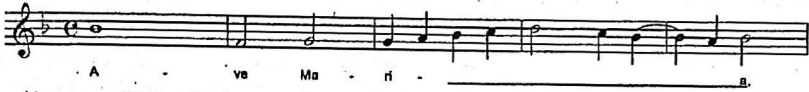
Լուիս դե Վիկտորիա՝ «Ave Maria»

S. ...gra - ti - a ple - na gra - ti - a ple - na  
A. A - ve Ma - ri - a

«Ave Maria» խորալ

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na.

Ժ. դե Պրե՝ «Ave Maria»



Հիշյալ «Ավետիսի» արձագանքն առկա է նույն ժամանակաշրջանի մեկ այլ «Ave Maria»-ում.

Յա. Արկադելա՝ «Ave Maria»<sup>1</sup>



(Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ «Ավետիս»-ում դիտվող (կիսվերը) վերջրել ենք փակագծի մեջ: Քանի որ միջնադարյան լադերը տեմպերացված չէին, ութնյակը չէր բաժանված հավասար կիսատոների, ինչպես Բախի երաժշտության մեջ, տոների բարձրացումը և ցածրացումն առավել հարաբերական էր: Եվրոպական միջնադարյան որոշ ստեղծագործություններում, մասնավորապես նվագարանային, հանդիպում է դիտվող նշանը փակագծում, պայմանավորված այս կամ այն փողային գործիքի կառուցվածքով. կային նվագարաններ, սրունցով հնարավոր չէր այդ դիտվող նվագել):

Այստեղ բնականաբար առաջանում է ազդեցությունների տարածման ուղիների հարցը:

Հոռմեացի բանաստեղծ Ալբիոս Տիբուլոսը (մ.թ.ա. 50-16թթ.) իր մի եղերերգում գրել է.

...Ահա այսպես են ես երագել՝  
 Ավաղ, քամիները տաբամետ  
 Տարածել են երագներս սին  
 Բուրումնավետ Հայաստանով մեկ...

Իսկ ո՞ր քամիներն են տարածել Հայաստանի «բուրմունքն» աշխարհով մեկ: Դ-ա միանգամայն պարզ է դառնում, երբ մտաբերում ենք քրիստոնեությունն առաջինը պետական կրոն հռչակած Հայաստանի աշխարհասփյուռ քարոզիչներին, որոնք Հիսուսի վարդապետությունն էին ուսուցանում ամենատարբեր երկրներում, և միանգամայն տրամաբանական է, որ նրանք Աստծո խոսքը հեթանոս ժողովրդին պիտի հասցնեին մասնավորապես ազդեցիկ միջոց հանդիսացող երգի միջոցով: Հայտնի են մ.թ. II-XII դարերում Արևմտյան Եվրոպայի տարբեր երկրներում (Ֆրանսիա, Իտալիա, Գերմանիա, Բելգիա, Հոլանդիա, Իսպանիա) քրիստոնեություն քարոզած և ժամանակին կաթոլիկական եկեղեցու կողմից

<sup>1</sup>Տե՛ս նաև Բրամսի «Գերմանական ուրվիեմի» 3-րդ մասի բարդունի մեներգի առաջին տակտերը:

սրբացված տասնյակ հայ անձանց անուններ (Գ-րիգոր, Դավիթ, Սրվաա, Սիմեոն, Մակարիոս, որին, ի դեպ, անվանել են «ծաղիկ Հայաստանի», որ համահունչ է Տիբուլտսի բնորոշած «բուրումնավետ Հայաստանին»<sup>1</sup>), որոնց համար պրոզեկտիզմի ազդեցիկ միջոց պետք է հանդիսանար մահ երաժշտությունը, այդ ժամանակաշրջանում արդեն այնքան զարգացած Հայաստանում: Հայերե՞ն, հունարե՞ն թե՞ լատիներեն են կատարել իրենց երգերը հայ քարոզիչները, կարևոր չէ, սակայն երաժշտության մեղեդին, ոգին, շունչը, որ հայ մարդու շուրթերով փառաբանում էր Արարչին, անշուշտ հայկական է եղել:

Մինչ հիմա խոսքը հոգևոր երաժշտության առնչությունների մասին էր<sup>2</sup>: Ահավասիկ, ինչ է գրել Վալենտինա Կոնենը նույն հոդվածում աշխարհիկ երաժշտության մասին. «Տրուբադուրների արվեստը կրել է իրանա-արաբական մշակույթի ազդեցությունը»<sup>3</sup>: Սակայն միայն այսքանով չի սահմանափակվել արևելյան մշակույթի ազդեցությունը: Հայ մամուլի վկայությամբ, 1927-ին իտալացի բանասեր Ռ-անիբո Օրտիցան հանդես է եկել մի աշխատությամբ, որտեղ բազմաթիվ փաստերով փորձել է ապացուցել, որ Պրովանսի XII դարի երգիչները գտնված են եղել Հայաստանի աշուղների անժխտելի ազդեցության տակ<sup>4</sup>: Այս վկայությունը հաստատ-

<sup>1</sup>Միջնադարում հայ կրոնավորների եվրոպական գործունեության վերաբերյալ տե՛ս Ժիրայր Դեղեյան, Հայ վանականները և ուխտավորները Արևմտյան Եվրոպայում X դարի վերջում- XI դարի սկզբում: «Պատմաբանասիրական հանդես», Եր., 1984, թիվ 3, էջ 21-36:

<sup>2</sup>Սույն թեման հնարավոր է ընդլայնել՝ քննելով գրիգորյան երգեցողության հեղափոխական զարգացումները: Օրինակ, Բախի երաժշտության մասնագետ Ալբերտ Շվայցերը նշել է, որ կաթոլիկական երգեցողությունը ներգործել է մահ բողոքական երգեցողության վրա և որպես հայտնի օրինակ բերել է «Ein Feste Burg» («Հաստատուն պատվար») երգը, որը բողոքականության հիմնադիր Մարտին Լյութերը հյուսել է գրիգորյան երգեցողության դարձվածքներից (Ալբերտ Շվայցեր, Յոհան Սեբաստիան Բախ: Մոսկվա, 1964, էջ 15, ռուսերեն): Այստեղից կարելի է չքացառել, որ Բախի արվեստում, որը դրել է խոյացել բողոքական երգեցողության վրա, լինեն հայկական «գեներ» հետքեր՝ ներթմված գրիգորյան երգեցողությունից: Սակայն մենք չենք հավակնում Բախի երաժշտության միջից փորձել «զատել» այսպես կոչված «հայկական գեներ»:

<sup>3</sup>Վ. Կոնեն, նշված հոդվածը:

<sup>4</sup>«Հայաստանի կոչմանկ»: Նյու Յորք, 15.01.1927, էջ 90: Օրտիցայի աշխատությանը ծանոթ էր Կոտան Չարյանը, որ իր հոդվածներում երկու անգամ հիշել է պրովանսյան քերթության վրա միջնադարյան հայ բնաբերգության ազդեցության մասին. մասի 1927-ին հրատարակված «Հ.Արեն Գազիկյանի թարգմանությունները» գրություն մեջ (տե՛ս Կոտան Չարյան, Նշված աղբյուրը, էջ 243), այսպե՛ս 1930-ին հրատարակված իր «Միստրալը» հոդվածում (անդ, էջ 319): Նիկողայոս Թահմազյանը, խոսելով Կիլիկյան Հայաստանի երաժշտության մասին, նշել է, որ Կիլիկիայում «Գուսանները... չիզգելով իրենց հնամենի կապերը իրանական և առհասարակ արևելյան արվեստի հետ, միաժամանակ, խաչակիր ասպետների շնորհիվ, հաղորդվել են մահ Պրովանսի տրուբադուրների ստեղծագործությանը» (Կիլիկյան Հայաստան. երաժշտությունը, Հայկական Սովետական Հանրապետության, հատոր 5, Եր., 1979, էջ 426): Այս վկայակոչումներից ավելացնենք, որ, ըստ մեր առաջադիված վարկածի, իհն պրովանսյան ավանդազորույցներից մեկի ճախատիպը երոյսաղեմի դքսության հայազգի իշխանուհի Մելիսենուն է (տե՛ս Արծվի Բախչիմյան, Մելիսեն, «Գարուն» ամսագիր, Եր., 1991, թ. 8, էջ 49-51): Հայ-պրովանսյան գրական-երաժշտական առնչությունների ավելի քան ուշագրավ թեման կարտոտ է լուրջ և մանրակրկիտ ուսումնասիրության:

վում է ֆրանսիացի հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերի մի ուսումնասիրությանը, ըստ որի XII դարի ֆրանսիացի տրուբադուր, «Պարսիֆալ» ստեղծագործության հեղինակ Կեոտ լը Պրովանսալն ազգությանը եղել է հայ՝ Գյուստ անունով<sup>1</sup>:

Սակայն հայ-տրուբադուրական գրական-երաժշտական աղերսների քննությունը զանց առնելով՝ զուգահեռներ անցկացնենք հայ և եվրոպական-աշխարհիկ երաժշտության երկու նմուշների միջև: Ստորև բերվող հայկական և իտալական պարեղանակները կարծես երկվորյակներ լինեն: Երկու ստեղծագործություններում էլ, այլ ընդհանուր տարրերի կողքին, ուշադրություն է գրավում մեղեդիների վերելքը դեպի զագաթ և վայրէջքը, որն առավել մերձեցնում է դրանք: Երկուսն էլ թռիչքներով պարեր են. իտալականը սալտարելո է (իտալերեն salto՝ թռիչք)<sup>2</sup>, հայկականը՝ լարախաղացի պարեղանակ:

Փահլանի



<sup>1</sup>Frederic Macler, Les Dew armeniens. Parsifal. Iconographic danielique. Paris, 1929, p. 61-81.

<sup>2</sup>Սույն նմուշը վերցված է Բրիտանական բանգարանի ձեռագրերից (British Museum, London, MS Add. 29987):

Saltarello (XIV դար)

Ի՞նչն է ընդհանուր այս օրինակների միջև: Նախ և առաջ՝ պարային ժանրին և տեսակին պատկանելությունը, ապա՝ թոփչքներ հարուցող զարկերակը, թոփչքների տակտերի (միավորների) նույն քանակը, ինչպես նաև կուլմինացիայի և չափ ու կշռի գրեթե բացարձակ նույնությունը: Ակընհայտ են նաև ռիտմիկները, ռեֆրենի պարբերական կրկնությունները, որոնց արանքում, ինչպես ռոնդո պարածևում, հնչում են նոր, չկրկնվող դրվագներ: Այս ամենն ավելի քան անհրաժեշտ և բավարար է պնդելու համար, որ հայկական և իտալական այս պարերը՝ միևնույն արմատ ունեն, և այն, կարծրում ենք, բխում է Հայաստանից:

Հայ աշխարհիկ երաժշտության՝ Եվրոպական փոխանցման ազդակ կարող էին լինել դարձյալ մշտական դեգերումների մեջ գտնվող հայ պանդուխտները, որոնք երգել ու պարել են Եվրոպայում իրենց թափառումների ժամանակ՝ տոնավաճառներում, ժողովրդական տոնախմբություններում: Օրինակ, կա վկայություն այն մասին, «թե ինչպես XIII դարի կեսերին Կի-

լիկյան Հայաստանից երեք հայ ուխտավոր գուսաններ այցելել են Ֆրանսիայի Լյուդովիկոս X թագավորին և վերջինիս հիացրել իրենց եղջերավորի նվագով: (Ի դեպ, սույն թեմայով բանաստեղծություն է գրել գերմանական քերթության դասական Կ.Ն.Մայերը (1825-1898), որը հայերեն է թարգմանել Ավետիք Իսահակյանը<sup>1</sup>: Վերջապես հիշենք, որ իրենց հերթին խաչակրաց արշավանքների ժամանակ եվրոպացիները բազմիցս շփվել են հայ ժողովրդի, նրա մշակույթի հետ՝ Կիլիկյան Հայաստանում և այլուր...

Եղել են նաև արևելաեվրոպական երաժշտարվեստի վրա հայկական հնարավոր ազդեցությունների բացահայտման դեպքեր (ինչպես նշվեց հոդվածի սկզբում, գրիգորյան երգեցողությունը տարածվել է նաև արևելաեվրոպական երկրներում)<sup>2</sup>, սակայն քանի որ սույն թեման դուրս է մեր հոդվածի նպատակից՝ այն չենք դարձնում քննարկման առարկա:

Կարող է տրամաբանական հարց առաջանալ, «թե արդյո՞ք միակողմանի են եղել այս երաժշտական ազդեցությունները, արդյո՞ք եվրոպական երաժշտությունն իր հերթին որևիցե ազդեցություն չէր կարող ունենալ հայ միջնադարյանի վրա: Անշուշտ, մեծ ազդեցությունը չենք կարող բացառել, սակայն մեր բերած օրինակներում, ինչպես տեսանք, համեմատության մեջ դրված եվրոպական երաժշտարվեստի մնուլներում մեծապես նմանություններն առկա են ավելի վաղ շրջանի հայկական երգերի հետ, և ոչ հակառակը<sup>3</sup>:

Ամփոփելով եզրակացնենք հետևյալը. առկա փաստերը խոսում են, որ բնավ անհիմն չեն այն կարծիքները, որ միջնադարյան հայ հոգևոր երաժշտությունն ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցություն պիտի ունեցած լինի արևմտաեվրոպական երաժշտարվեստի վրա: Առանց հավակնելու սպառնիչ խոսք ասած լինել կամ միանշանակ պնդել այս դրույթը՝ մենք կատարեցինք առաջին փորձը, վերհանելու հայ արվեստի՝ այլ մշակույթների վրա ունեցած հնարավոր ազդեցությունների մի գրեթե չհետազոտված բնագավառ, որի առավել խորագնին քննությունը կարող է նոր դռներ բանալ հայ-եվրոպական միջնադարյան մշակութային առնչությունների ասպարեզում:

<sup>1</sup>Ավետիք Իսահակյան, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատոր 2, Եր., 1974, էջ 284: Այս մասին մանրամասն տե՛ս Սահակ Պալլզգյանի հոդվածում («Մարմարա», Ստամբուլ, 5.09.1977:

<sup>2</sup>Այսպես, չեխաբնակ արվեստագետ Հայկ Մարտիրոսյանը գրել է «Չեխական ամենախիճ երգը արևելյան ծագում ունի» հոդվածը («Արև», Կահիրե, 25.10.1961): 1936-ին Երուսաղեմի «Palestine Post» պարբերականն իր փետրվարի 9-ի համարում գրել է, որ հայ եկեղեցական երաժշտությունը «ջերմորեն կապված ըլլալով քիզանդակակնին և այս վերջնույն միջոցա շատ անելի հին սուրիականին և հրեական տաճարի երաժշտության, յստակ կերպով կը յայտնաբերէ ռուսական երաժշտության աղբյուրը» («Յուսաբեր», Կահիրե, 19.02.1936):

<sup>3</sup>Արդեն ուսումնասիրվել է հայկական պատարագի վրա եղած լատինական ազդեցության խնդիրը (տե՛ս Daniel Findikian, L'influence latine sur la liturgie arménienne, dans Claude Mutafian (ed.), "Armenia-Roma", Rime, 1999, pp. 340-344):

## ЛИЛИТ ЕПРЕМЯН

### ЛИКИ ЭТНИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Город в современный период является центром консолидации этноса. В то же время существенной характеристикой этого феномена была и остается его открытость для межэтнических контактов. Городская музыкальная культура богата самыми неожиданными сочетаниями художественного опыта различных этносов. Оправдано ли в таком случае применение понятия этнической традиции к городской культуре? Что может служить основанием для определения того или иного явления как этнического?

Музыкальная культура этноса предстает как совокупность культурного достояния этнической общности во всем многообразии представляющих ее реципиентных групп, каждая из которых придерживается своей модели этнической традиции. Существенно при этом, что определенная социальная группа, выбирая свой комплекс элементов художественной культуры, представляющих этническую традицию, нередко отвергает другие ее проявления. В результате возможно возникновение такой ситуации, когда различные субкультуры функционируют автономно, развивая разные элементы музыкальной культуры этноса, создавая многообразные, часто противоречащие друг другу представления об этнической традиции. Это особенно ярко прослеживается на материале городского музыкального искусства.

В армянском музыкознании большое распространение получила генетическая методологическая ориентация, сторонники которой определяющим для включения в этническую традицию считают происхождение материала, его генезис. Причем последний выводится на основании соответствия музыкального материала интонационному словарю эталонного стиля этнического искусства - крестьянской ветви музыкальной традиции. Этот подход особенно часто применяется исследователями при характеристике примеров городского фольклорного песнетворчества.

Однако такая позиция кажется на сегодняшний день научно некорректной.

Облик открытых для межэтнических контактов городских моделей традиционно этнического существенно отличен от аналогичных феноменов крестьянской субкультуры. Однако закономерности функционирования традиции и в крестьянской, и в городской среде в своих основных проявлениях интегральны. В том случае, когда определенные явления городского музыкального искусства выполняют этническую функцию, они определяют собой картину мира, ценностные установки и другие компоненты этнической ментальности, то есть являются абсолютно реальным субъектом совокупной этнической традиции. Для обоснования этой точки зрения мы были вынуждены обратиться к анализу таких областей армянской культуры, которые, казалось бы, изучены достаточно подробно. Речь идет, в первую очередь, о народных песнях городской традиции рубежа XIX-XX веков, созданных в системе европейского музыкального мышления.

Особое место среди них занимают образцы армянского песнетворчества, основанные на заимствовании музыкального материала иных культур. Живая практика функционирования обнаруживает порой парадоксальные примеры этнической маркированности этих песен. Классический пример интеграции инноваций в армянской культуре - национальный гимн Республики Армения "Наша Родина". Парадоксально, но в этом качестве, символизирующем высшее проявление этнического самосознания свободной, независимой Армении, выступает "Песня итальянской девушки", созданная на основе итальянской патриотической песни гарибальдийцев и практически забытая в Италии в настоящее время. Как отмечает М.Мурадян, в Армении она получила распространение в начале века в переводе известного поэта Микаэла Налбандяна. "Для этого периода заимствование европейских мелодий было обычным явлением как для западной, так и восточной части Армении. Это была одна из форм приобщения к стилю европейской музыки. В этом смысле значительная роль принадлежит музыкальному изданию "Армянская лира", в котором периодически публиковались мелодичес-

кие отрывки из произведений европейских композиторов с "подогнанными" под них текстами на армянском языке. (...) "Песня итальянской девушки", переведенная с итальянского, своим патриотическим духом оказалась созвучна национально-освободительным помыслам армян". (26; 74-75,78)

Ни одно из предложенных на конкурс Государственного гимна Республики Армения (1991 год) произведений по степени популярности в народе не смогло соперничать с этой непритязательной мелодией, лишенной, казалось бы, каких-либо традиционно-национальных интонационных оборотов. Это тем более удивительно, если учесть, что в конкурсе участвовало достаточно большое число сочинений, "более армянских" по ритмоинтонационным характеристикам и представляющих несомненный интерес с точки зрения художественного уровня (к примеру, "Гимн" А.Хачатуряна). В чем же причина? Очевидно, что скрупулезный микроанализ с позиций теоретического музыкознания не даст ответа на поставленный вопрос. Причины популярности "Песни итальянской девушки" в Армении надо искать в иной, социальной плоскости.

Как нам кажется, определяющую роль здесь сыграло то обстоятельство, что "Наша Родина" являлась гимном армянского государства в 1918-1920 годах, провозглашенного спустя многие века после падения Киликийского царства. Восприятие этой мелодии в качестве символа свободной и независимой Армении сыграло определяющую роль в популяризации песни (не в последнюю очередь благодаря пропагандистской деятельности Лориса Чкнаворяна). "Проблема текста в музыке - это всегда проблема культуры и проблема человека. Музыкальный текст магической песни, например, может быть вообще непримечателен - примечательно лишь его восприятие в данной культуре, традиционное отношение к нему как к магическому, ассоциации, вызываемые им, т.е. существенна вера в его действенность. А вера - это и не текст, и не контекст: это феномен другого измерения. Звук становится музыкальным не по соображениям одной лишь акустики, а по причинам социально-перцептивным. Другими словами, в данной культуре звук должен выполнять функцию музыкальной семантики, музыкальной коммуникации.

Культура порождает не просто звук, но музыкальный смысл - то, что Б.Асафьев называл интонацией". (6,5)

"Песня итальянской девушки" в начале века стала символом, знаком в контексте армянской культуры благодаря определенным параметрам. Этому, в первую очередь, способствовал патриотический текст, созвучный чаяниям и устремлениям армян, подвергшихся геноциду. Немаловажную роль сыграла и простота, элементарность мелодического рисунка (примитивизм - в оценках профессиональных экспертов комиссии Верховного Совета по утверждению национального гимна), обеспечивающие легкость его восприятия. Как бы то ни было, ни одна из выдвинутых комиссией претензий - отсутствие "национальной характеристичности" интонационного строя, низкая эстетическая значимость - не смогли противостоять силе популярности "Нашей Родины". История утверждения гимна республики Армения стала фактически историей борьбы двух различных подходов, различных традиций восприятия этнического - элитарно-профессионального и народного.

Как показывают наши наблюдения, стихийно-народное восприятие этнической традиции сводится к функциональному критерию: все те явления, которые выполняют этническую функцию для той или иной социальной группы этноса, воспринимаются как часть этнической традиции. При этом, факт заимствования данного явления культуры (если, конечно, он имел место) не принимается во внимание и не играет существенной роли. Отказываясь от априорно данных, единожды и навсегда закрепленных эталонов этнического, функциональный подход позволяет увидеть многообразие моделей характерно-армянского в искусстве. Ведь любое явление культуры, потребляемое несколькими поколениями в качестве символа этнического, изначально несет в себе или приобретает печать армянского менталитета, формируется и, в свою очередь, само определяет этническое начало. Следовательно, оно не может быть исключено из этнической традиции на основе узко-музыковедческих либо односторонне-эстетических оценок.

Вот почему мы не можем согласиться с А.Чопаняном, исклю-

чающим из армянской этнической традиции целый пласт мелодий, основываясь лишь на анализе их интонационной сферы'. "В таких "армянских" песнях, как "Цицернак", "Ари, им сохак", "Майр Аракси", нет ничего ни армянского, ни народного. Часто пелись "национальные", в основном, патриотические песни, в которых эмоциональность и поэтические тексты соответствовали армянскому духу. Но практически всегда, за некоторым исключением, мелодии этих песен были заимствованы либо из оперных арий западноевропейских композиторов, либо из популярных европейских песен, или же они были созданы в подражание этому стилю. Мелодия песни "Ари, им сохак" Камара Катипа - русская, мелодия "Цицернак" чужда нам, а слова даны в переводе, "Наша Родина", возможно, итальянского происхождения, "Бам поротан" напоминает стиль итальянских оперных арий и т.д.". (27; 677) Как видим, Чопанян невольно подтверждает созвучность эмоционального строя и патриотических текстов многих песен инонационального происхождения "армянскому духу". Хотя, откровенно говоря, подобная характеристика "работает" не во всех случаях.

Еще один пример генетического подхода к городскому песнетворчеству репрезентирует позиция Т.Мансуряна. Приведем его анализ песни "Hin galla", опубликованный еще в 1969 году:

Пастуху взгрустнулось в горах,  
И он пропел песнь любви,  
Песнь ярких очей, песнь огненных глаз,  
Песнь розовой мечты.

Это так называемая "народная песня". Достаточно четырех строк, чтобы убедиться, что эта никак не связанная с народным искусством продукция с современных позиций кажется не чем иным, как выражением элементарного мещанства. А мелодия с ее итало-немецкими интонациями до сих пор пропагандируется в качестве армянской (и даже народной!) песни. Такой уровень

<sup>1</sup> В работах Г.Геодакяна и А.Сарьян доказывается возможность идентификации подобных образцов песнетворчества с армянской этнической традицией, в том числе и на основе анализа их интонационной сферы.

восприятия народного мелоса был весьма распространен в XIX веке во многих культурах"; (25, 12-13)<sup>1</sup> Только с рождением великого гения Комитаса, считает композитор, армянское народное музыкальное искусство сумело найти себя, самоутвердиться, отграничившись от такого рода искажений поэтического и музыкального мышления.

Однако бесспорно и то, что и сегодня, спустя десятилетия после выхода статьи в свет, песня "Hın galla" для значительной части армян различных поколений является выражением этнического. Вопреки выводам Мансуряна, комитасовский подход к фольклору не стер из социальной памяти эту и многие другие песни ионационального происхождения. "Hın galla" - часть социального опыта армян, выполняющая этнические функции на протяжении нескольких поколений, а значит - часть этнической традиции. Именно этот признак мы склонны считать определяющим в формировании этнокультурной традиции.

Ясно, что во многих случаях бесполезно искать "высокие материи" - этническое мироощущение, соответствие духу общенациональной идеи либо интонационному словарю "подлинно армянского" музыкального языка. Иногда ситуация намного проще: нечто закрепляется в памяти поколений просто потому, что доступно для интонирования широкими массами, мелодично, песенно, а нередко и способно выполнять определенную функцию (гедонистическую, знаковую). Ничего более. И этого вполне достаточно для того, чтобы активно функционировать в художественном опыте этноса и, более того, в определенных случаях даже служить типовой моделью этнического. С другой стороны, не будем упрощать ситуацию. В большинстве случаев интегрирование инноваций обусловлено целым комплексом параметров. Активное взаимодействие культур, общность процессов социального и политического развития, степень соответствия внешнего импульса направленности этих процессов, доступность явления уровню восприятия демократических масс и тем самым широта его функционирования в этнической культуре - вот не-

<sup>1</sup> В пользу приведенной выше позиции Мансуряна свидетельствует и факт распространенности "Hın galla" в Израиле в качестве еврейской народной песни.

полный перечень причин, способствующих закреплению инноваций в реципиентной культуре.

Показательно в этом плане и творчество армянских композиторов докомитасовского периода.

При характеристике творчества Т. Чухаджяна в отечественном музыкознании, как правило, акцентируется позитивная роль композитора в обращении к музыкальным формам, жанрам, многоголосному стилю европейской музыки. Одновременно справедливо отмечается общеевропейский интонационный строй его произведений, что трактуется как отсутствие национальной самобытности стиля Чухаджяна. Правда, такая оценка несколько условна, поскольку этот стиль "не был ни восточным, ни европейским, а скорее ориентализированно-европейским или, если угодно, европеизированно-восточным". (15,29) Приведем несколько высказываний о творческом стиле Чухаджяна: "музыка Чухаджяна - это европейское искусство, сотворенное рукой армянина, в котором нет ничего армянского". (27,466) "Метод освоения константинопольцами европейских достижений не назовешь творчески активным, они почти механически переносили на армянскую почву европейские ростки". (23,11)

Между тем, для стиля армянской профессиональной композиторской школы освоение именно интонационного строя произведений Чухаджяна имело не менее важное значение. Чухаджян - один из тех композиторов, которые, работая в рамках европейской традиции, создали предпосылки для осознания самого явления национального стиля в армянской культуре. Ведь стиль, и тем более национальный стиль, может быть осознан, как известно, лишь в условиях диалогического взаимодействия культур: "Стиль рождается из канона только тогда, когда возникает значимое противопоставление взглядов. Но это одновременно означает разрушение канона. Свойственная стилевой системе рефлексивность взрывает канон. Новый стиль, вглядываясь в зеркало другого стиля, глубже осознаёт свою специфичность. (...) Главное в стиле - его смысловая сторона, представляемое им мировоззрение, скрытая полемичность по отношению к другим стилям, историческая новизна" (подчеркнуто мною Л.Е.). (10,149)

Парадоксально, но и симптоматично, что именно "константинопольские" композиторы определили европейский путь развития армянской композиторской школы. Находясь в самом центре турецкого государства, они обратились к иной, радикально-отличной, европейской системе музыкального мышления. Значимость подобной смены ориентаций в армянской культуре была исключительно велика - она определила собой дальнейший путь развития отечественной композиторской школы. История развития композиторского творчества Армении при всем многообразии личностей, стилей и направлений в конечном счете определена традициями европейской системы музыкального мышления. В результате освоения, стереотипизации в социальном опыте произведений Чухаджяна и других композиторов-"константинопольцев" не отдельные формы и жанры, а целостная система европейского музыкального мышления и интонирования стала одним из основных истоков творчества армянских композиторов более позднего периода. Как отмечает А.Григорян, "первые образцы константинопольских песен послужили своего рода эталоном, а эталон стал восприниматься как национальное начало в песне, что и стало типовым, модальным". (21,25)

Осложнение политической обстановки в Турции в конце XIX века привело к полному упадку духовной жизни в Константинополе - одном из главных культурных центров армян. И неизвестно, как сложилась бы судьба музыкальных традиций города, если бы не прогрессивная деятельность Кара-Мурзы, активно пропагандирующего произведения константинопольских музыкантов. Выходец из Крыма, где большую часть находящейся там колонии армян составляли переселенцы из Константинополя, Кара-Мурза фактически сохранил для нас целостную картину музыкальной жизни культурных центров армян XIX - начала XX веков в Крыму, в Тифлисе.

Гармонизация всех популярных здесь мелодий "без разбору", без учета этнического своеобразия песен, то, что обычно вменяется Кара-Мурзе в вину, - огромная историческая заслуга композитора. Его деятельность дает возможность судить о музыкальных предпочтениях армянского населения этих городов.

Музыкальная практика этого периода свидетельствует о том, что "горожане уже привыкли к звучанию европейской музыки и, вероятно, считали, что современная армянская музыка тоже должна быть такой по стилю; этому во многом способствовало творчество константинопольских музыкантов, чьи произведения являлись репертуарным фондом Кара-Мурзы, а также служили образцом для создания подобных". (15,46)

Следовательно, европейские интонации многих произведений не противоречили восприятию их как армянских, они были интегрированы этнической традицией. Гармонизация же этих мелодий Кара-Мурзой с позиций европейского многоголосия, как справедливо отмечает Р.Атаян, хотя и не выявляла всего ладового своеобразия армянской монодии, но и не противоречила ее природе (19). Возникает не кентаврическое соединение разнородного, а именно синтез различных, но не противоречащих друг другу начал. Об этом свидетельствует тот факт, что с позиций подобного "неадекватного", на первый взгляд, восприятия армянского монодического искусства были созданы непреходящие ценности армянской культуры, не только закрепленные традицией, но и ставшие для современного поколения символом этнического, его наиболее ярким, характерным воплощением. "Между современным творчеством армянских композиторов и прошлым перекинулось значительно больше мостов, чем когда-либо. Но это уже не было обычным обращением к архаике, к чему-то древнему, такому, что давным-давно ушло в историю, это не было обращением к той или иной конкретной песне или иному частному приему или интонационному обороту в той прежней редакции, которая еще недавно была характерна при обращении к прошлому. Ибо если ныне таковые и встречаются в виде переработки, коллажа или даже прямой цитаты, то служат уже совсем другой цели - воспроизведению не песни и обработки, напева или отдельного приема, а самого духа и характера того родного и непреходящего, что было свойственно истинно армянскому в его сущности. Это искомое, истинное, сущностное стало теперь как бы безличностным, но неизмеримо обширным, оно стало тем новым качеством прежнего, тем "первичным", новым бытием, той объективной реальностью и обобщенной фор-

мой выражения подлинного, соотносясь с которым современное субъективное в творчестве армянских композиторов утверждает свою национальную специфику сегодняшнего дня. В этом проявлении видится новая, наивысшая оценка того, что было выполнено армянскими композиторами в прошлом". (14, 11-12)

Тем самым в композиторском творчестве мы наблюдаем процессы, аналогичные фольклору. Так же как комитасовский подход к фольклору не стер из памяти народа песню "Hin galla", так и творчество "докомитасовского" периода не потеряло своей значимости с рождением произведений основоположника армянской композиторской школы. Наиболее яркое тому свидетельство - "Патараг" М.Екмаляна. Созданное в традициях европейской и, в частности, русской композиторской школы, это произведение заняло основное место в репертуаре армянской церкви, где этнические традиции оберегаются от инонациональных влияний наиболее ревностно. По частоте исполнения это произведение намного превосходит даже "Патараг" Комитаса. Чаще же в церкви исполняется объединенный вариант произведений Екмаляна и Комитаса, куда включены наиболее популярные отрывки из обоих произведений. В единый, органичный синтез объединены произведения, авторы которых, казалось бы, представляют различные подходы, различные принципы гармонизации армянской монодии. И каждое из этих совершенных творений способно сосуществовать в соединении с другим.

На первый взгляд, наши рассуждения могут показаться тривиальными. Не скроем, что именно этой цели - эффекта очевидности - мы и добивались, избрав для исследования музыкальный материал, отстоящий от нас во времени. Глубоко справедлива мысль В.Конен: "Далекое прошлое имеет одно бесспорное преимущество перед современностью. Сложнейшие эстетические тенденции, перекликающиеся с "проклятыми вопросами" нашего века, предстают в исторической перспективе полностью реализованными. Их будущее не таит в себе ничего неизвестного или загадочного. Музыкальная эволюция, охватившая сразу несколько веков и поколений, видна ретроспективно вся сразу. Аргументация, построенная на материале классических образцов, зиждется не на догадках и пророчествах, а на объективных,

полностью отстоявшихся явлениях". (7,4)

Если наш подход приводит к очевидным результатам по отношению к прошлому, то, смею предположить, он окажется правомерным и в применении к современным явлениям. К тем из них, которые вновь и вновь выдвигают перед исследователями неустаревающий для армянской культуры вопрос: имеет ли то или иное явление право на существование в качестве определенного пласта этнической культуры, допускается ли оно в категорию "отмеченных", признанных характеристик армянского?

## РАБИЗ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

*Я стыдился этого направления, я гумал, что это следствие нашей неестественной жизни, убитого организма и убитой души, но люди молодые, свежие, в которых поселилась искра божья, страждут тем же недугом.*

*Н.Станкевич*

Что же такое рабиз? Прежде всего - немного истории. Термин "рабиз", ни в коей мере не отражающий существа явления, есть не что иное, как аббревиатура названия популярной в народе организации "Союз (профсоюз) работников искусств". С течением времени аббревиатура рабиз вошла в лексику армянского языка с заменой звука "с" на звук "з" как самостоятельный термин, обозначающий разновидность кича в социокультурной среде определенного сословия армянского городского населения. Вышеназванная организация возникла в Армении в первые годы советской власти как сообщество музыкантов, призванных обслуживать свадебные, погребальные и другие обряды населения, и включала наиболее известных музыкантов-исполнителей на народных инструментах.

Среди них мастера исполнительского искусства - Маркар Маркарян, Согомон Сейранян, Левон Мадоян, Левон Карахян

и другие. Исполнялись армянские народные, а также ашугские мелодии, бытующие как в Армении, так и в соседних регионах. С течением времени лучшие силы организации перешли в Арм-филармонию, а "Союз работников искусств", переименованный в "Бюро музыкантов-исполнителей", принял в свои ряды новых музыкантов. С этими музыкантами, привнесшими разноречие, разнотой музыкальных направлений, стилей и вкусов, и связано рождение течения рабиз, считают Л.Абрамян и Р.Пикичян. (18) Анализ этого музыкального пласта убеждает нас в том, что эта ветвь городской культуры фактически продолжает традиции устной профессиональной музыки, а именно гусано-ашугов и сазандаров, и ориентирована на систему восточного (Ближний и Средний Восток) музыкального мышления (явление рабиз не сводимо к одному лишь Востоку, но восточная ориентация здесь главенствует и отражает сущностную характеристику рабиза). Поэтому мы не считаем возможным говорить об абсолютной новизне этого феномена - истоки его достаточно очевидны. Вместе с тем рабиз, безусловно, новое качество существующих традиций этнической культуры. Принципиальное его отличие детерминировано особенностями исторического периода развития. Рабиз возник и развивался в условиях новых масштабов коммуникативных процессов в XX веке, которые обусловили совершенно иной уровень взаимопроникновения этнических традиций самых различных регионов мирового культурного пространства. Здесь можно обнаружить не только истоки формирования городского мелоса, которые были характерны для конца XIX - начала XX веков (элементы мугамата, музыкального фольклора славянских народов и др.). Возросло значение композиторского творчества европейской традиции (Вивальди, Бах, Моцарт, Паганини, Лист), усилилось влияние французской традиции шансонье, резко возросло увлечение американской музыкой, главным образом - джазом, усматривается воздействие латиноамериканской традиции. Общение с искусством славянских народов не ограничивается сферой народного творчества, а охватывает гораздо более широкий круг явлений. Новый уровень коммуникативных процессов нашел отражение в своеобразии выбора инструментального состава, в стилистике самого яв-

ния рабиз, в конечном счете - в особенностях его социального формирования.

Стиль рабиз был порожден социальным заказом так называемого обывательского слоя городского населения и вскоре стал определять собой не только музыкальное творчество, но и "стиль мышления, систему ценностей, вкус, быт, характер, одежду, манеру говорить, держаться" (18,57) своих потребителей. Слово "рабиз" стало синонимом дурного вкуса, что и позволяет говорить о кичевой природе этого явления. (Характерно, что сами потребители рабиза предпочитают не употреблять этот термин из-за утвердившегося за ним негативного оттенка, а называют исследуемый стиль современной армянской народной музыкой (поп-фолк музыка).

Это та сфера искусства, которую невозможно рассматривать как самоценность. Она не существует вне функционирования, это не только музыкальный, но и главным образом социальный феномен: "Я говорю, собственно, не об искусстве, а об определенном образе жизни. Ведь кич не мог бы возникнуть и существовать без человека, любящего кич, готового быть его производителем или его покупать, и даже дорого, в качестве потребителя". (1,82)

Рабиз - явление необычайно сложное, вместить его в прокрустово ложе дефиниции представляется задачей практически неразрешимой. Известно, что определить - значит выйти за пределы. Однако выйти за пределы рабиза кажется невозможным по той простой причине, что, быть может, самое существенное его качество - универсальность. Он с легкостью может включать в себя и адаптировать различные музыкальные жанры, стили и направления. Известны обработки в стиле рабиз произведений европейского классического композиторского творчества, эстрадных песен, джазовых импровизаций, армянских народных - крестьянских, городских - мелодий и т.д. Однако все эти примеры отличает богато орнаментированная мелизматика, стилевая эклектичность, особенности артикуляции, не характерные для эталонного стиля крестьянского фольклора. Это дает основание профессиональным музыкантам не считать рабиз проявлением армянской этнической традиции. Не последнюю роль в такой

оценке играет специфическое смешение в нем традиций различных культур, а также низкий вкус, действительно свойственный значительной части произведений этого стиля. В то же время в широких демократических кругах армянского населения как Армении, так и диаспоры, рабиз воспринимается в качестве современной модели этнического. Какая же из этих позиций верна - народная или элитарно-профессиональная? (Мы вынуждены условно представлять эти точки зрения в предельно обобщенном выражении).

Безусловно, рабиз как проявление городского музыкального творчества сформировался под воздействием многих культур. Более того, для него характерна подчеркнутая стилизация различных этнических традиций. В этом смысле любопытна дифференциация Абрамяном и Пикичян видов рабиза соответственно музыкальному стилю определенной этнической общности: турецкой, иранской, греческой, молдавской, аргентинской, арабской и др. Соответственно этническому стилю дифференцируются и жанры. Для одних более характерен инструментальный жанр (молдавский), для других - вокальный (русский). Каждая из этнических моделей рабиза имеет конкретного адресата. Предпочтения детерминированы разнообразными факторами: территориальная близость и, как следствие, активное межкультурное взаимодействие обусловили популярность турецкого и греческого направлений. Иногда даже отдельные жилые районы выделяются своеобразием субкультуры: к примеру, особая увлеченность индийским кино и, как следствие, индийской музыкой присуща заводскому району "III мас" ("III участок"). Каждый из этих факторов может стать предметом отдельного социологического исследования. Вместе с тем все эти виды, как и собственно армянский рабиз, созданы армянскими музыкантами и не могут рассматриваться вне системы армянского музыкального и поэтического мышления. (Имеется в виду "адаптированный" пласт рабиза исключительно с армянским текстом). Попробуем доказать это.

Если попытаться непредвзято взглянуть на вещи, то станет очевидным, что рабиз в современной армянской музыкальной культуре представляет собой одно из проявлений социально-

стереотипизированного опыта, то есть является частью традиции. Вопрос в другом - несет ли в себе эта традиция этническую определенность или она этнически нейтральна?

Как известно, искусство не бывает этнически нейтральным - это доказано всем ходом исторического развития мировой культуры. Понятие этнического в музыке структурно многослойно и восходит от этнической музыкальной интонации через этническую речевую интонацию к внефольклорным категориям, отражению тенденций духовной жизни, мироощущения. Как для отдельного человека, так и для каждого народа сложившийся тип сознания - менталитет есть результат социокультурной, то есть исторической памяти. "Этнопсихологические особенности поведения и восприятия не что иное, как законсервированные, кристаллизовавшиеся в стереотипе поведения и восприятия социально-психологические характеристики, то есть характеристики осмысления социальной действительности". (8, 19-20) Следовательно, творчество человека непременно этнически окрашено (речь идет о сфере искусства).

Логический анализ этой парадигмы приводит к следующему выводу: если мы исключаем рабиз из армянской музыкальной культуры, то тем самым приписываем его некой иной этнической традиции - индийской, арабской, греческой, турецкой, цыганской или другой. Следовательно, можно предположить, что широкие слои армянского населения музыкально ассимилированы и не имеют ничего общего с армянской культурой? Абсолютно ясно, что такая точка зрения в корне неверна. Несоответствие положений теоретической гипотезы и ценностных ориентаций народных масс логичнее корректировать в направлении, приближающем научную парадигму к реалиям обыденной жизни.

Признавая большое влияние в формировании рабиза инонациональных традиций, мы должны учесть, что одной из основных закономерностей механизма адаптации инноваций этнической культурой является их переосмысление, подчинение внутренним закономерностям этнической культуры - реципиента. Очевидно, что жизнеспособность, адаптация, переход инноваций в этническую культуру в каждом конкретном случае опре-

делены объективными закономерностями и не могут зависеть от произвола тех или иных социальных групп. Каковы же эти закономерности?

1. Степень соответствия внешнего импульса тенденциям внутреннего развития этнической культуры в целом;

2. Степень жизнеспособности ("живучести") конкурирующих с ним элементов этнической культуры - реципиента;

3. Отношение к нему различных слоев, классов, сословий - носителей данной этнической культуры, а также их соотношение внутри данного этносоциального организма. (С.Арутюнов, Г.Орджоникидзе - 13;11)

Экстраполяция вышеприведенных факторов на музыкальную культуру Армении во многом проясняет картину массового распространения искусства рабиз. Рассмотрим их последовательно.

## I

Как нам кажется, исследуемое явление в немалой степени соответствует тенденциям внутреннего развития армянской культуры, ориентированной не только на Запад, на классических традициях которого основано наше профессиональное композиторское творчество, но и, в первую очередь, на Восток, главным образом представленный в рабизе.

Показателем восточной ориентации стиля является его богатая орнаментированность. Кстати, это качество стало одной из причин неприятия рабиза профессиональной элитой. С ее точки зрения, этот пример - доказательство не только чуждости исследуемого пласта культуры армянской традиции, но и признак кичевой природы рабиза. Ведь отсутствие меры - сущностное свойство кича.

Но кто задал параметры категории "мера" в армянском музыкальном искусстве? Конечно же, великий Комитас. Он активно выступал против "излишней" орнаментации мелодической линии: "Надо исключить лишние украшения, мелодические игры, обороты, противные самой природе нашей народной и церковной музыки. Ее надо не исказить, а лишь очистить, упрощить".

тить согласно армянскому духу". (24, 30) Нельзя не признать, что сам факт неприятия Комитасом этого стиля уже свидетельствует о его некоторых проявлениях среди армян. Здесь мы сталкиваемся с избирательностью гения, который, в определенном смысле, корректировал социальную реальность в соответствии со своими творческими устремлениями.

Доказательством тому может служить живая практика крестьянского песнетворчества армян, которая находится в центре внимания фольклористов. В сборнике "Талин" приведено множество образцов вокального и инструментального жанров, сообщенных жителями Талинского района Армении, где проживают потомки беженцев из Муша, Сасуна и других районов Западной Армении. В сборнике народных песен и наигрышей можно проследить не только богатую палитру различных видов мелизматики, но нетрудно заметить и родственность приемов орнаментации технике исполнения рабиза. Для последнего характерна вибрация практически каждой метрической единицы. Такая техника близка приему звукоизвлечения на таре или каноне, где растянуть длительность звука можно лишь путем неоднократного его повторения. В современной концертной практике вибрация с легкостью воспроизводится на синтезаторе. К феномену артикулирования рабиза в полной мере можно отнести суждение В.Юнусовой о параметре "звуковой экспрессии" в классической музыке Ближнего и Среднего Востока: "Микроуровень (...) в классической музыке содержит индивидуальное авторское начало. Оно реализуется прежде всего через звук, звуковую экспрессию, далее - тоны, интонации, мотивы и т.д. Можно сказать, что творчество в классической музыке Востока есть творчество микроуровня. Неслучайно, оговорив общий тип звуковой экспрессии (эстетически выделенный музыкальный звук), традиция менее всего регламентировала этот уровень, оставляя его сферой индивидуального художественного творчества. И только очень сильные, яркие творческие личности прорывались на уровень грамматики, но все равно исходным пунктом их преобразований была звуковая экспрессия (наиболее сложный, "ускользающий" объект для творческого анализа). В этой связи моделированная "усредненная" нотная запись уничтожает как раз творческое на-

чало и представляет интерес только на уровне сравнения моделей или в сфере музыкальной грамматики". (17,5)

Орнаментированность исторически присуща армянскому искусству. Подтверждение тому можно найти в барельефных украшениях храма Звартноц, живописных миниатюрах духовных книг - рукописей средних веков, ковровом искусстве, искусстве хачкаров. Как отмечает Х. Кушнарев, в изобразительном искусстве к XIV веку "на смену произведений с чертами монументализма приходят произведения, в которых декоративное начало постепенно вытесняет все остальное. Таковы книжные иллюстрации Гладзорской школы, в которых миниатюры стали подлинно миниатюрами, таковы произведения Хизанской школы XV-XVI веков. В последних господство декоративного начала обнаруживается с особой отчетливостью". (9,229) В музыке это находит выражение, к примеру, в таговом искусстве, где, согласно исследованиям Р. Атаяна, на один слог литературного текста приходится до 50 и более невменных знаков: "В тагах слово отходит на второй план, вследствие чего монодия приобретает характер вокализа. Масштабность формы тагов, их украшенность фигурами юбилейного типа позволяют сравнить их с современными памятниками архитектуры монументально-декоративного стиля". (22;99)

Следовательно, орнаментированность мелодической линии произведения не может служить достаточным основанием для исключения таких образцов песнетворчества из армянской традиции. Другое дело, что в данном своем проявлении армянская традиция отражает более общие тенденции культуры ближневосточного региона, поскольку она формировалась непосредственно во взаимодействии с этими традициями. Факт, который в конечном итоге свидетельствует о силе армянского искусства, способного органично включать в себя явления иных культур, одновременно внося свой, значительный вклад в сокровищницу мировой культуры. Неслучайно одним из главных показателей развитости культуры признана ее открытость перед другими культурами: "Можно говорить о конфронтации и непонимании друг друга неразвившимися, "низшими" культурами; между тем культура, достигшая высокого развития, именно потому, что ей при-

суца открытость как реализация ее внутренних потенций смыслового многообразия, способна воспринять, понять, приобщиться к чужой культуре и наследовать культурные достижения других народов и других эпох". (2,23)

Вместе с тем богатая орнаментированность мелодической линии, в отличие от стилистики монодических культур соседних стран, не нарушает диатонической природы ладовой организации произведений рабиза. Бесспорно и то, что орнаментация более характерна для инструментального сопровождения, чем для вокальной партии, что в полной мере соответствует традициям армянского крестьянского фольклора и гусано-ашугского искусства. Часто вокальное и инструментальное артикулирование аналогичного построения противоположно по стилистике: в вокальной партии излагается аскетический контур мелодического рисунка, в то время как инструментальное его "подхватывание" обогащает эту графику насыщенной палитрой орнаментального расцвечивания.

Если для музыкальных культур восточного региона характерно тотальное использование практически всех видов мелизматики (форшлаг, мордент, группетто, трель и т.д.), то одной из главных характеристик стиля рабиз можно считать главенство единого типа орнаментики - вибрато. Это, конечно, не исключает многообразного использования других видов мелизматики, главным образом - опевания отдельных тонов. Однако их вторичность в сравнении с вибрато очевидна.

В современной практике известны три категории вибрато. (12, 153)

1. Гортанно-диафрагматическое, позволяющее достичь большой частоты вибрато, исполняющееся в беглом темпе. Этот способ является основным в технике рабиза.

2. Губное вибрато. Исполняется приемом, очень похожим на постепенное произнесение на одном звуке гласных: я-у-и. Полость рта служит резонатором. Примеры использования подобного типа вибрато можно найти в композиции "Я маленький" («Խի փոքր») в исполнении Аракс Вартересян.

Главенство губного вибрато наблюдается исключительно в медленных разделах композиции рабиза.

3. Гортанно-диафрагматическое вибрато с помощью дополнительных резонаторов. В рабизе этот тип орнаментации не используется.

На практике вибрато может перейти в трель, тремоло, глissандирование, часто используется репетиционная техника. В вокальном исполнении последняя особенно явственно обнаруживает связь с вибрированием. Прием репетиционного дробления каждой ритмически крупной длительности сообщает мелодии пружинистость, упругость. В подобном ключе решены вокальные партии популярных еще в начале нашего столетия патриотических песен "Армянские смельчаки", "На полях Муша" («Հայ Բազմը», «Մշտն լիզուկը») в исполнении А.Памбукчяна.

При всей важности орнаментики в стиле рабиз мы ни в коем случае не можем говорить о ее функциональной аналогии в сравнении с мугамными композициями ближневосточного региона. В последних орнаментика играет композиционную роль, моделируя ладовое развитие, то есть орнамент - это микроразмысел целого, суть интонационного содержания композиции. В направлении же рабиз это скорее стилистический прием, который колористически расцвечивает исходный музыкальный материал.

Доказательство тому наглядно проявляется в нотной записи. В определенных случаях запись мелодической линии произведений этого стиля без фиксации вибрирования практически каждой метрически значимой единицы обнаруживает исходный материал - крестьянскую, городскую песню и др. - в его изначальной данности. Однако именно этот факт свидетельствует о важности орнаментики в стиле рабиз. Орнаментированное артикулирование мгновенно изменяет облик известной песни или наигрыша, включая их в стилистику рабиза. Нередко орнаментированное расцвечивание влечет за собой трансформацию ритмической ткани исходного материала. Поэтому мы можем определить одно из сущностных качеств исследуемого музыкального направления как "орнаментальный тематизм" (В.Садыкова), еще раз подчеркивая определенное различие его функционирования в мугамных композициях ближневосточного региона и в направлении рабиз армянской городской культурной традиции.

## II

Способность рабиза материализовываться посредством самых различных музыкальных жанров и этнических традиций обеспечивает ему более широкую область функционирования по сравнению с иными элементами культуры определенной локальной сферы. Кроме того, рабиз - искусство жизнеутверждающее, оптимистичное. Практически каждая музыкальная композиция имеет танцевальный раздел, часто даже самые трагические поэтические тексты поются на веселую, зажигательную музыку<sup>1</sup> ("Абрикосовое дерево" - "Ծիրսի ծառ")).

Как правило, одним из важнейших компонентов стереофонической записи образцов рабиза являются свист, воодушевляющие восклицания, поддерживающие ритмическую пульсацию хлопки. Это как бы самостоятельная полифоническая линия, краска в партитуре, которая является важнейшим компонентом и во многих случаях специально накладывается на музыкальный текст. Она призвана создать атмосферу безудержного веселья. Как известно, крестьянин напевает песню для себя и только для себя, более того, ему чужда практика воспроизведения мелодий для публики в отрыве от функционального значения песен. Музыкант рабиза, напротив, никогда не бывает одинок - он всегда окружен массой сопереживающих ему почитателей.

Потребность измученного бесконечными испытаниями армянского народа в такого рода оптимистическом искусстве очень велика - оно вселяет надежду на возвращение нормального ритма жизни. Для широких слоев городского населения рабиз выполняет одну из важнейших функций - функцию развлечения. Тем самым оно заполняет вакуум, существующий в этом смысле в крестьянском фольклоре. "В сельскую культуру, крайне функциональную, насыщенную конкретной целевой деятельностью, развлечения действительно не вписываются. Дело в том, что, согласно Аристотелю, развлечения самоденны. С его точки зрения, они заслуживают быть избранными

<sup>1</sup>Эта характеристика, конечно же, не относится к похоронным обрядовым композициям рабиза, которые были более характерны для 60-х годов, а в настоящее время не получили широкого распространения.

ми не ради других благ, а ради них самих. Ничего подобного архаическая парадигматика просто не допускала. С нашей современной точки зрения, она представляется предельно функционализированной, практически полностью исключающей бесцельную деятельность. Танцы, пение, заговоры, шутки - все это способствовало общению с миром духов, носило сакральный смысл. Ритуал, регулировавший культурную деятельность, опирался на мощный фундамент коллективного опыта, закрепленного традицией. Развлечение же в своих зрелых сущностных формах апеллирует к личностному опыту и предполагает широкую свободу выбора. (...) Городские развлечения и схожие с ними формы сельской культуры опираются на принципиально различное видение человека". (4,89-90)

Уже неоднократно отмечалось, что основной функцией рабиза было и остается музыкальное оформление свадеб, крещений и других обрядов, выливающих в шумные многолюдные празднества. Поэтому сама эта музыка приобрела семантику празднования. Праздник в городской культурной традиции позволяет преодолеть процесс отчуждения, это момент особенно интенсивной социализации личности. Как справедливо отмечает К. Жигульский, многие виды человеческой деятельности можно с успехом осуществить в одиночестве, в изоляции, в уединении. Но праздник предполагает присутствие, соучастие других людей, - это совместная деятельность личностей. Одно из главных условий, позволяющих современной личности сознательно интегрироваться в группу, - это совпадение ее системы ценностей с идеалами и устремлениями, почитаемыми через институт праздника. Музыка рабиз тем самым становится составным элементом этой системы ценностей и отражает важнейшие процессы функционирования культурной традиции. "Праздник через обновление ценностей, напоминание важных событий, связанных с ним, выполняет роль мощного механизма передачи культурных традиций из поколения в поколение, позволяет людям осуществлять свою культурную самоидентификацию. Всегда актуализируя ценности, применяя их к требованиям времени, праздник является институтом, обеспечивающим необходимую

адаптацию ценностей группы, ее культурных традиций к современности. Наблюдение за праздником позволяет (...) судить, как относится группа к своим традиционным, основным ценностям, которые она считает фундаментом культуры, важнейшими и обязательными для жизни". (5,153)

Не будем забывать, что в 90-ые годы прошлого века, когда наблюдалось особенно интенсивное распространение этого пласта масскультуры, армянский народ жил в экстремальных условиях. В такое время главенствующей в празднике становится его интегративная функция. Музыка рабиз как составная часть праздничного действия способна усилить контакты между людьми, объединить их волю к сохранению и культивации общеэтнических ценностей и идеалов.

Городская культура развлечения дает возможность свободной игры, манипулирования различными моделями жанров и стилей. Эта ее особенность нашла свое наиболее яркое воплощение в музыкальном творчестве рабиз, одной из основных характеристик которого является эклектичность. Только здесь стало возможно поистине кичевое смешение разнородного: рабиз и стиль французского шансонье (единый элемент - вокальная вибрация<sup>1</sup>); классический кадансовый оборот, расширенный значительным разделом мугамной импровизации в терцию, знакомое по стилю подголосочной полифонии русской музыки и эффекта "эхо" в традициях индийской киномузыки; политональные сочетания сопровождения и диатоничность ладовой структуры вокальной партии; синтез традиционных для крестьянского фольклора ритмических структур и буйного неистовства джаза и т.д. Мы уверены, что в этом калейдоскопе причудливо-феерического смешения разнородного кроется немало остроумного изобретательства, открытий, которые рано или поздно привлекут внимание профессиональных музыкантов.

<sup>1</sup> В стиле шансонье А.Памбукчян исполняет лирические песни Р.Амирханяна, Р.Ахвердяна.

III

Другой секрет популярности рабиза - в значительном общественном влиянии породившего его социального слоя обывателей, по численности намного превосходившего профессиональную элиту. Представители этого слоя имеют возможность финансовой поддержки музыкантов, пропагандирующих рабиз. Пропаганда рабиза, в свою очередь, выгодна для продюсеров, работающих в этой области: на концертах одного из выступлений в Ереване Аракс Вартересян в 1991 году публики побывало больше, чем за весь концертный сезон популярной музыки 1990-1991 годов.

К вкусам потребителей рабиза можно относиться по-разному. Однако нельзя не признать и того, что музыкальный вкус этнически окрашен. Музыкальная культура как органическая часть этнической культуры отражает систему ценностей, норм мышления, закрепившихся в историческом сознании народа, которые проявляются в оценках, музыкальных предпочтениях. Это наглядно видно в характеристике музыкального вкуса как музыкального обычая (А.Сохор). Но обычай представляет собой форму проявления традиций: "Обычай - стандартный образец традиционного способа бытия". (16,15) Следовательно, музыкальный вкус в определенной мере репрезентирует традиции этнической культуры. Приведем суждение Е.Тнтесяна, который, оперируя понятием "национальный вкус", видит тесную связь между уровнем развития нации и его музыкальными предпочтениями. "Подобно тому как различны у наций язык, политическая обстановка, отношения с соседними государствами, религиозные верования, так и музыкальный язык способен охарактеризовать нацию, так как он соответствует уровню его развития, природе его чувств. Так, чем выше вкус, глубже чувства и ярче воображение нации, тем гармоничнее и прекраснее ее музыка, и наоборот: отсталой, грубой и бесчувственной либо жалкой и незащитной нации соответствует дисгармоничная и неупорядоченная, либо жалкая и слабая музыка. Следовательно, музыка есть отражение души и чувств нации". (29,43)

Признавая важность аксиологического подхода к любым явлениям культуры, мы, однако, разделяем мнение Б.Асафьева о том, что научное исследование проблемы должно учитывать весь комплекс социальных функций искусства, где эстетическая функция часто оказывается второстепенной. "Профессиональное эстетическое мнение часто не учитывает важное обстоятельство: с точки зрения эстетики можно оценивать в жизни все - и природу, и быт, и искусство; но последнее как органически выросшее и жизненное явление совсем не стремится само быть лишь продуктом эстетики и ни в коем случае не подлежит ее односторонней оценке. Эстетика - только созерцание. Искусство же - развитие и борьба. Случаются эпохи, когда художественно-эстетические критерии как бы совсем отступают на задний план, а искусство все-таки живет как явление биологически ценное и одновременно социально-необходимое". (3,248-249)

Кроме того, принимая за основу аксиологический подход, приходится сталкиваться с необходимостью дифференциации системы ценностей различных социальных групп. Явление, считающееся незстетичным в одной из социальных групп, для другой может быть эталоном и занимать высшую ступень в шкале ценностей, служить эстетическим идеалом. Поэтому такой подход в данном случае не может быть определяющим в решении рассматриваемой проблемы.

Призывая к исследованию одного из самых любопытных, на наш взгляд, явлений армянской городской культуры, мы признаем всю сложность анализа современных явлений, которые находятся в постоянном динамичном развитии. Однако уже сейчас можно проследить некоторые тенденции развития направления рабиз. Главное же из них - стремление максимально полно вобрать в себя устоявшиеся традиции эталонного стиля крестьянского фольклора, ашутского песнетворчества, эстрадного искусства и т.д. и, внеся новые, своеобразные краски, утвердиться в качестве еще одной признанной ипостаси многообразной в своих проявлениях армянской музыкальной этнической традиции,

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брех Г. К проблеме кича. //Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения (информационный сборник). - М., 1991, вып. 1
2. Геворкян Г. Национальная культура с точки зрения философии истории. - Ер., 1992
3. Глебов И. В пределах и за пределами профессионализма. //Из прошлого советской музыкальной культуры. - М., 1976
4. Дуков Е. Апология развлечения. // "Музыкальная академия", N 1, 1993
5. Жигульский К. Праздник и культура. - М., 1985
6. Земцовский И. Текст - Культура - Человек: опыт синтетической парадигмы. // "Музыкальная академия", N 4, 1992
7. Конен В. Театр и симфония. - М., 1968
8. Кузнецов И. Адаптивность этнических культур и этнокультурные типы самоопределения личности. // "Советская этнография", N 1, 1988
9. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. - Л., 1958
10. Медушевский В. О содержании понятия "адекватное восприятие". //Восприятие музыки. - М., 1980
11. Орджоникидзе Г. Историческая преемственность традиций и пафос будущего. //Советская музыка на современном этапе. - М., 1981
12. Садыков В. Средневековые восточные каноны в современном мугаме. //Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. - Л., 1981
13. "Советская этнография", N 3, 1981
14. Степанян Р. Об одной новой оценке творчества первых армянских композиторов. //Современное восприятие и использование художественного наследия прошлого. - Ер., 1977
15. Худабашян К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. - Ер., 1977
16. Чекановска А. Музыкальная этнография (методология и методика). - М., 1983
17. Юносова В. Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореферат. - М., 1995
18. Արրահմայրի Շ., Պիկիշյան Ռ. Ուարիս-ուարիզ երաժշտությունը: //«Արվեստ», րիզ 8, 1988

19. Աբայան Ռ., Քրիստափոր Կարա-Մուրզա: //Բ. Կարա-Մուրզա. Խմբերգեր (նախաբան) - Եր., 1978
20. Գյոդակյան Գ. Ռոմանոս Մելիքյան: - Եր., 1960
21. Գրիգորյան Ա.: Կոստանդնուպոլսի երաժիշտների դերը հայ նոր երգի ձևավորման մեջ: //«Պատմա-բանասիրական հանդես», թիվ 3, 1968
22. Թահմիզյան Ն.: Կոմիտասի 1893թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն: //Կոմիտասական, հ.2 - Եր., 1981
23. Խուրաբաշյան Կ. Կոմիտասը և նրա նախորդները: //Կոմիտասական, հ.2 - Եր., 1981
24. Կոմիտասն է խոսում: //«Արվեստ», թիվ 10, 1967
25. Մանսուրյան Տ. Հանուն նորովի բացահայտման: //«Արվեստ», թիվ 10, 1967
26. Մուրադյան Մ. Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (19-20րդ.): Եր., 1982
27. Չոպանյան Ա. Կոմիտաս վարդապետ և հայ երաժշտություն: // Չոպանյան Ա. Երկեր: - Եր., 1988
28. Ստեփանյան Ռ. Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ: //Կոմիտասական, հ.1 - Եր., 1969
29. Տնտեսյան Ե. Նկարագիր երգոց Հայաստանյացս ս. Եկեղեցվո...: - Կ. Պոլիս, 1874

АНАИТ  
БАГДАСАРЯН

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
ВОПЛОЩЕНИИ БИБЛЕЙСКИХ  
ГЕРОЕВ В АРМЯНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ  
МУЗЫКЕ. ЦАРЬ, ПРОРОК ДАВИД

Богоизбранный, помазанник Господень, крупнейший государственный и политический деятель Древнего мира, отважный воин, искусный военачальник и одновременно легендарный музыкант, поэт, один из наиболее ярких, колоритных библейских героев, царь Давид всегда был источником творческого вдохновения в искусстве многих народов, в том числе и армян.

Мы попытались проследить, каково воплощение данного героя в армянской музыке, в частности, ее традиционных (моноподических) областях. Первоначальные результаты нашего исследования приводим ниже.

1. Царь Давид имеет свое определенное место в армянской традиционной музыке, являясь одним из излюбленных библейских героев.

2. Его образ вошел в пленительный мир айренов - музыкально-поэтических жемчужин армянской средневековой лирики. Прославленного певца, мелода вспоминают, отмечают, к нему обращаются блестящие представители песенного стиха армянского средневековья - Наапет Кучак, Фрик, Ованес вардапет (архимандрит) и др.

Пророк Давид, тебя молю

Грехи мне отпустить...

(Кучак, перевод А.Кушнера; 1,106).

3. Тот же образ фигурирует в песенном фрагменте ашугского сказа ("Агван и Осан"; 2,303). Здесь главный герой вспоминает царя в момент своего душевного потрясения, когда его пытаются лишить возлюбленной, и сравнивает свою ситуацию с библейской историей о Давиде и Вирсавии, с последующей за ней притчей Нафана о богатом и бедном (2 Цар.; 11,1-5; 12, 1-6).

Ах, подобно пророку Давиду  
 Не руби мое древо,  
 Не отбирай мою единственную  
 овечку.

Пример 1(3,71).

Ախ, դա - վիթ մար - գա-րն-ի պես մի կըտ-րի մա - ողս,  
 մեռ - ջի-ցցս մի իւղ-լի մի հա - տիկ գա - ողս, ա-ման օյ, օյ:

4. В народном музыкальном творчестве с рассматриваемым образом сопредельны, на наш взгляд, песни связанные с Давидом Сасунским - героем национального эпоса, предполагаемым прообразом которого считается библейский Давид (4,47).

5. Данный образ особенно характерен для армянской духовной музыки. Достаточно вспомнить, что приписываемые царю Давиду псалмы составляют важнейшую часть богослужения армянской апостольской церкви, имея при этом совершенно определенные "узнаваемые" черты мелодики, мелодического стиля (силлабический), формы исполнения (антифонная), стихосложения, в достаточной степени изученные в свое время (5,153; 6, 210-236).

Из других жанров армянской духовной музыки нашего героя встречаем более всего в шараканах. Он упоминается в девятнадцати канонах (циклах шараканов). Это, в частности, "Канон на третий день Богоявления" (7, 18), "Канон на шестое воскресение Великого Поста" (7, 125), "Канон на третий день Преображения" (7, 274) и т.д. Здесь пророк представлен главным образом в "По-ем, Господеви" (первая часть канона) в качестве патриарха, родоначальника, из рода, племени, дома которого происходят Богоматерь и ее Единородный Сын - "в сей великий, благодать приносящий день Рождества Марии, дочери царя Давидова" (7,7),

"Отроки поют: осанна в вышних, благословение Сыну Давидову" (7, 25) и т.д.

Следует отметить, что царь Давид большей частью упоминается в тех шараканах, которые разворачиваются в Четвертом гласе (Чг, 8) и Третьем побочном гласе (Тп).

Думается, что такой выбор гласов неслучаен и отражает существующую еще с дохристианских времен древнейшую традицию, когда богов и возведенных в сонм богов легендарных героев, а таковым является, как известно, и наш герой, воспевали в высокой регистровой зоне системы гласов (9, 1, 12), в которой расположены Чг и Тп (10). Более того, о связи Чг с пророками, а также апостолами, пишет крупнейший церковный деятель средневековья Василий Кесарийский (11, 351).

В этом плане примечательно то, что именно в Чг разворачивается канон, посвященный Давиду - "Канон пророку Давиду и апостолу Иакову", авторство которого приписывается католико-су VIII века св. Овану Одзнийскому. Канон имеет свое устойчивое место в Шаракноце (сборнике шараканов - гимнов армянской церкви), будучи неотъемлемой частью одного из декабрьских праздников армянской церкви - "Святому пророку Давиду и апостолу, брату Господа Иакову", и фигурируя как один из древнейших музыкальных (моноподических) памятников богоизбранного библейского героя.

Нами рассмотрены три известных нам изданных мелодических варианта канона (12). Один из них, условно называемый "тащяновским" по имени нотировщика Н.Ташяна, из "Нотного шаракноца" 1875 года (Вагаршапат, с.130, записан армянской нотописью), второй - "тнтесяновский", в записи Е.Тнтесяна, из "Нотного шаракноца" примерно тех же 70-ых годов XIX века, однако изданного гораздо позже ("Истамбул", 1934, с.61, также - армянской нотописью), наконец, третий вариант канона - в записи Г.Таяна, соответственно - "таяновский", из "Шаракноца" конгрегации мхитаристов (Венеция, 1952, том 2, с.273, европейской нотописью).

Рассмотрение и сравнение данных вариантов выявило их общность в ракурсе целого ряда наиболее существенных, определяющих признаков армянской духовной песни, а именно - ха-

ракетер музыки, форма, гласовое строение, мелодический стиль, слогоритмическая структура. Обстоятельство, которое дает возможность предположить, что в армянской духовной музыке существует своего рода традиционная модель, как бы "архетип" музыкального воплощения, воспевания одного из "архетипических" (по определению музыковеда-психолога Л.Симонян) героев Библии - царя, пророка Давида. Характерными особенностями данной модели представляются:

торжественный, приподнятый, гимнический характер музыки, куплетная форма,

Четвертый глас,

невматический, а также силлабический мелодический стиль (13),

слогоритмика, складывающаяся из двух, трех, четырех и пятидольных стоп - пиррихий, трибрахий, ямба, хорей, дипиррихий, анапест, четвертый пеон с их различным чередованием - четвертый пеон - трибрахий, или то же в обратной последовательности, дипиррихий - ямба, трибрахий - ямба, ямба - анапест, четвертый пеон - хорей и т.д. и характеризующаяся завершением отдельных куплетов шараканов на сильной доле, что отражает специфику армянской речи, где ударения, как известно, падают на последний слог.

Ниже приводим начальный фрагмент первой оды канона Давида "Победителем явился" в его четырех мелодических вариантах (14).

Пример 2, "тащяновский" вариант (15).

Andante e't Adagio

Յաղ - րոզ գո - տա - ւ յօրն - նա - րան

Ե - ռա - նն լին - ղա - լիք

Пример 3, "тнтесяновский" вариант.

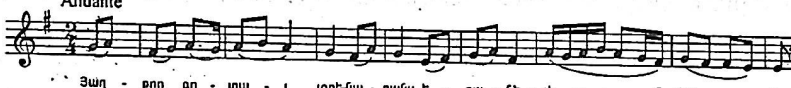
Adagio



Յաղ - բող զը - տա - ւ յօրե - նա - բանս երա - նն - լի ց դա - տիք

Пример 4, "таяновский" вариант 1.

Andante



Յաղ - բող զը - տա - ւ յօրե-նա - բանս ե - բա - նն - լի ց դա - տիք

Пример 5, "таяновский" вариант 2.

Andante



Յաղ-բող զը - տա յօրե-նա - բանս ե - բա - նն - լից դա - տիք

ИСТОЧНИКИ, КОММЕНТАРИИ

1. Армянская классическая лирика, т. 2, Ер., 1977.
2. Мелодия данного айрена не сохранилась, поэтому приводим лишь его слова. «Աշուղ Կարիր», «Զյոբ-Օղլի», «Ամրահ և Սալվի», «Աղվան և Օսան», Եր., 1992:
3. «Շիրակի երգեր», Թիֆլիս, 1917:
4. Ա. Գեորգյան, Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, Եր., 1997:
5. Կոմիտաս, Հոովածներ և ոտանձափորոթյուններ, Եր., 1941:
6. Н. Тагмизян, Теория музыки в Древней Армении, Ер., 1977.
7. "Шаракан", богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви (перевел с древнеармянского Н.Эмин), М., 1914.
8. Сокращенные обозначения гласов здесь и далее принадлежат Н. Тагмизяну (6, 178-1793).

9. Аристид Квинтилиан, О музыке. Aristidis Quintiliani. "De musica libri", III, ed. A.Tahn, Bezolini, 1882. Հղումը բերում ենք ըստ Ե.Վ.Հերցմանի հոդվածի "Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении", "Вестник древней истории", 1971, N 4, с. 187. Աղբյուրը մեզ տրամադրել է Կարինե Խոլարշաշյանը:

10. Регистровые зоны системы гласов по древнейшим космологическим и мифологическим представлениям описала К.Худабашян. См. Античная музыкально-космологическая концепция регистровой дифференциации полной совершенной системы и ее проявление в армянской музыке, «Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական փառատոնի զինական կոնֆերանս», զեկոցումների թեզիսներ, Եր., 1997, էջ 84: Отметим также, что согласно данной системе место Чг и Тп - в регистре "g" второй октавы - "с" третьей октавы. Однако оба гласа обычно транспонируются на октаву вниз - в "g" первой октавы - "с" второй октавы (6, 172, 173, нотные примеры 74, 75).

11. Բարսեղ Կեփարազի, Յաղագս ձայնից թէ աստի զայն, "Revue des etudes armeniens", выпуск 26.

12. Мелодические варианты - один из наиболее "знаковых" признаков армянской традиционной (монодической) духовной музыки. Они возникают при характернейшем для данной области явлении - распева одного и того же поэтического текста различными мелодиями.

13. Невматический мелодический стиль характеризуется соответствием слогу небольшой мелодической фразы, состоящей из двух, четырех или пяти звуков, К.Перриш, Дж.Оул, Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха, Л., 1975, с. 9. При синтагматическом мелодическом стиле слогу соответствует всего один звук, Ю.Евдокимова, История полифонии, М., 1983, с. 13.

14. Четвертый вариант - из "таяновского" "Шаракноца" (с. 287), где первая ода нашего канона в свою очередь представлена в двух мелодических вариантах.

15. Перевод с армянской нотописи на европейскую данного и следующего "титесяновского" вариантов осуществлен автором статьи.

**ԼԻԼԻԹ  
ՄԻՄՈՆՅԱՆ**

**ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻ «Գ(Ն)ԱՅԵՔ, ՏԵՍԵՔ» ԵՎ  
ՄԻԶՆԱԴԱՐՅԱՆ «ՏԱՂ ՈՒՐԱԽՈՒԹԵԱՆ  
Ի ՎԵՐԱՅ ԾՈՎՈՒ ԵՎ ՆԱԲԻ»  
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ  
ՎԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ կան փոքր և մեծ լուծված հարցեր, որոնց լուծումը ոչ միայն ամփոփում է ուսումնասիրության այս կամ այն ոլորտը, այլև մշակված դաշտ է ստեղծում հետագա ուսումնասիրությունների համար: Մույն փոքրածավալ ուսումնասիրության նպատակը ոչ միայն երկու ժողովրդական երգերի համեմատականն է և դրանց նույնական կամ տարբեր լինելու հարցի պարզումը, այլև առհասարակ «միևնույնի» և «տարբերի» հարցը դնելը: Բանն այն է, որ ֆոլկլորի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ միևնույն տեքստային և երաժշտական կտորներ և ամբողջական տեքստեր և մեղեդիներ հանդես են գալիս մի շարք երգերում, ընդ որում միևնույն բանաստեղծական տեքստն ունեցող երգերը կարող են ունենալ տարբեր մեղեդիներ և, ընդհակառակը, բոլորովին տարբեր բանաստեղծական տեքստերը կարող են երգվել միևնույն մեղեդիներով: Այս պայմաններում չափազանց բարդանում է պարզել թե՛ երգի ժանրը և թե՛ այն հարցը, արդյոք գործ ունենք միևնույն երգի տարբերակների՞ հետ, թե՞ դրանք պարզապես տարբեր երգեր են: Ֆոլկլոր ուսումնասիրողը համարյա անընդհատ բախվում է նաև այն դժվարության հետ, որից համարյա զերծ է գրավոր մշակույթ ուսումնասիրողը. դա մոռացությունն է, կորուստը, որն անխուսափելի է բանավոր արվեստի դեպքում: Աշխատանքը հատկապես դժվարանում է, երբ պատմականորեն փոփոխվում է ֆոլկլորի միջավայրը, գործածությունից դուրս են գալիս կենցաղի որոշ առարկաներ, որոնց շուրջը հյուսվում և կատարվում էին երգերը (սանդ, խնոցի, գութան և այլն), մոռացվում և այլևս չեն նշվում որոշ տոներ, որոնց ընթացքում հորինվում և կատարվում էին հատուկ երգեր (օրինակ, Բարեկենդանը, Նավասարդը), կերպարանափոխվում և վերանում են ծեսերը, ինչից տուժում են առաջին հերթին հատուկ ծիսա-

կան երգերը (Նուրի-Նուրիներ, ավետիաներ, մասամբ հարսանեկան երգեր և ողբեր): Բանահավաքը այդպիսի երգերը որպես օրենք ձայնագրում է իրենց բնական վիճակից դուրս, մոռացումներով և աղավաղումներով, և երաժշտագետ-ֆոլկլորագետը ստիպված է լինում աշխատանքը սկսել վերականգնողական-համեմատական փուլից, իսկ եզրակացություններն էլ միշտ չէ որ բավարար մշութական հիմք են ունենում: Պետք է հաշվի առնել նաև, որ որոշ տարրեր իսպառ կորչում են, մի մասն էլ պատմական վերափոխումներից անճանաչելի է դառնում:

Այս պայմաններում նման ուսումնասիրության մեջ հուսալի արդյունք ստանալու համար հնարավոր չէ հիմնվել մեկ մեթոդաբանության վրա՝ օրինակ, բանաստեղծական տեքստի և երաժշտության համակցման սկզբունքների, այլ անհրաժեշտ է համադրել պատմաաշխարհագրական, կառուցվածքային (ստրուկտուրային կամ ձևական), համեմատական (ներմշակութային և միջմշակութային) մեթոդաբանությունների վրա, աշխատելով օգտվել նաև այլ գիտությունների՝ լեզվաբանության, ազգագրության և այլն, տվյալներից:

«Գացեք, տեսեք» («Ելեք, տեսեք», «Լրթանք, նեյիմք», «Եկեք, տեսեք», «Էկեք տեսանք» և այլն) երգը գրեթե բոլոր ժողովածուներում արձանագրված է իբրև Բարեկենդանի ծիսական երգ<sup>1</sup>: Մ.Մովսիսյանը (Բենսեն) այս երգի բանաստեղծական տեքստի մի տարբերակ է բերում «Վիպական և աշուղական երգեր» ընդհանուր վերնագրի ներքո<sup>2</sup>:

Մռաջին իսկ հայացքից բացալայտ է երգի արխանիությունն ու ծիսական ֆունկցիան: Նախ և առաջ այդ է ցույց տալիս «Ելեք, տեսեք» (տարբերակը՝ «Գ(ն)ացեք, տեսեք») ծիսական բանաձևը, որը մուտքի, խորհրդավորության մակարդակին անցնելու, վերին աշխարհի հետ կապ ստեղծելու բանաձևն է և առկա է մի շարք տարբեր բովանդակու-

<sup>1</sup>Երգի եղանակավորված տարբերակները կարելի է գտնել հետևյալ հասցեներով. Զ. Կարա-Մուրզա, Խմբերգեր, Եր., 1978, էջ 38-42, N 16, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Եր., Հայպետհրատ, 1972, էջ 155, N 90, հատ. 3, էջ 38, N 15, հատ. 10, էջ 56-57, NN 25, 26, 27, Մպ.Մեյլիբեան, Ան. Տեր-Ղևոնդեան, Ժողովրդական երգեր, հատ. 1, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, էջ 56, N 116, Մ.Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, հպտ. 1, Եր., Հայկ. ՄՍՀ ԳԱ հրատ-ում, 1972, էջ 66-67, N 20, էջ 68, N 22, էջ 70, N 22ա և 22բ, հատ. 2, էջ 92, N 58, հատ. 3, էջ 30, N 24, Ա.Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, Եր., 1985, էջ 55, N 37 (21), էջ 45-48, N 28 (18), էջ 49, N 30 (19): Հրատարակության պատրաստվող Մ.Թումանյանի Հայրենի երգ ու բան՝ ժողովածուի չորրորդ հատորում ընդգրկված են ևս երեք մտուշ՝ NN 134, 135 և 136: Բացի նշված երգերից, մեր տրամադրության տակ կան ևս չորս անտիպ մտուշներ, որոնք պատրաստվում են հրատարակության: Այսպիսով, երաժշտագիտական շրջանառության մեջ առկա են «Գացեք տեսեք» երգի 24 տարբերակներ:

<sup>2</sup> Մ.Մովսիսյան (Բենսեն), Հարք (Մշո Բուլանըխ), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հատ. 3, Եր., 1972, էջ 132:

թյուն, բայց միևնույն ծիսական ֆունկցիան ունեցող (կամ ունեցած և կորցրած) երգերի և բանաստեղծական տեքստերի մեջ: Ծիսական ֆունկցիայի հետ է կապված ինքը երգի կուտակողական, հարցուպատասխանային կառուցվածքը, որը ենթադրում է կատարում մեկից ավելի անձանց կողմից և ենթադրում է շարժումային տեքստ: Վերջապես, տաղաչափական-վանկաչափական կառույցը, ռիթմական բանաձևկա-ծությունը, որոշ դեպքերում՝ նաև ինտոնացիոն մտածողությունը (ընդ-հույ մինչև ռիթմիտոնացիոն բանաձևային դարձվածքները) միավորում են «Գացեք, տեսեք» երգը տոմարային այլ երգերի, մասնավորապես, Բարեկենդանի երգերի հետ:

Մեզ հայտնի չէ, թե Բարեկենդանի հատկապես ո՞ր օրը և ո՞ր ծեսի համալիրում է կատարվել այս երգը, սակայն համեմատական հետազո-տությունը քույլ է լնալիս ենթադրել, որ այն կապված է լուսնային ամանո-րի ծեսերի հետ<sup>1</sup>: Այն մասին, թե ինչ կարգի ծեսի մեջ կարող էր մտնել այս երգը, մենք կարող ենք միայն ենթադրություններ անել: Ենթադրություն-ների համար մեզ հիմք է տալիս համեմատական նյութը: Այսպես, Իտա-լիայում կարճավալի վերջին օրերին կատարվում էր Տարվա և 12 ամիսնե-րի դիմակավորված խաղը, որի ընթացքում Տարին հերթով հարցնում էր ամիսներին, թե ի՞նչ են նրանք և ի՞նչ կարող են անել, իսկ ամիսները թվարկում էին իրենց արժանիքները<sup>2</sup>: Այս առումով առավել արժեքավոր է դիտարկել բաբելոնյան ամանորյա «Խարաբ» երգ-առասպելը, որը կա-տարվում էր ամանորյա ծեսերի կոմտեքստում, ավանդված է ուշ շրջանի բաբելական արձանագրությունների միջոցով (Ք. ա. երկրորդ հազարա-մյակի սկիզբ) և կապված է Իսին-Լարսա լոկալ մշակույթի հետ<sup>3</sup>: Այս եր-գում յուրաքանչյուր ամիս ներկայացված է մեկ աստվածությամբ (Խա-րաբը առաջին ամիսն է), և յուրաքանչյուր հաջորդ աստվածություն սպա-նում է իր նախորդին և իշխում նոր ամսվա ընթացքում: Ուշագրավ է, որ պնակիտը պարունակում է ցուցումներ այն մասին, որ երգը կատարվում էր նաև ժողովրդի կողմից:

<sup>1</sup>Բարեկենդանի իբրև լուսնային ամանորի տեսությունը կներկայացվի հրատարակու-թյան պատրաստվող «Հայ ժողովրդի տոմարային տոները և երգերը: Չմեռային տոներ» աշխատության մեջ: Այստեղ միայն նշենք, որ տեսության հիմք է ծառայում Ա.Օդարաշյա-նի կոսհումը Բարեկենդանի ամանորյա ֆունկցիայի մասին, տես՝ Ա.Ա.Օդարաշյան, Ամա-նորը հայ ժողովրդական տոնացույցում, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, 9, Եր., 1978, էջ 24-25:

<sup>2</sup>Календарные обычаи и обряды народов зарубежной Европы. Весенние празд-ники, М., 1977, с. 18-19.

<sup>3</sup>V.Haas, նշվ. աշխ, էջ 80: Հետագա շարադրությունը՝ էջ 81:

Չնայած երգի տարածվածությանը, երգն ամբողջովին վերլուծելու լուրջ փորձեր մինչ օրս արված չեն: Թե՛ բանասերները, թե՛ երաժշտագետները սովորաբար սահմանափակվում են միայն երգի ուրույն և չափազանց հազվագյուտ ձևի մասին արձանագրությամբ, որպես օրենք, այն դնելով նման ձևի մեջ ստեղծված «Տաղ ուրախութեան ի վերայ ծովու և նախ» երգի կողքին:

Այս ուղղությամբ առաջին փորձը պատկանում է Գ.Սրվանձոյանին<sup>1</sup>, որը, սակայն, ոչինչ չի ասում քննվող երգի արժանիքների կամ առանձնահատկության մասին: Հարցին անդրադարձել է նաև Վ.Վարդ. Տեր-Մինասյանը<sup>2</sup>:

Ա.Մնացականյանը իր ժողովածուի մեջ «Գացեք, տեսեք»-ը վերահիշյալ «Տաղ ուրախութեան ի վերայ ծովու եւ նախ» երգի կողքին դնելով, նշում է, որ այդպես է վարվել Գ.Հովսեփյանը: Մ.Բրուտյանը այս երգի տարբերակն է համարում «Երթանք նայինք ի՞նչ կա ծովին» երգը<sup>3</sup>: Ա.Մնացականյանը գտնում է, որ «Գացեք, տեսեք» ժողովրդական երգը ստեղծվել է «Տաղ ուրախութեան խաղու ի վերայ ծովու եւ նախ» երգի նմանությամբ<sup>4</sup>: Մ.Թումանյանի կարծիքով, «Այս երգն իր տարազային ձևավորմամբ ու ընդհանուր կառուցվածքով որոշակի կապված է միջնադարյան տաղարանների մեջ արձանագրված «Ելեք տեսեք զինչ կայր ծովուն, ային զային տայր» տաղին, այն տարբերությամբ, որ այստեղ պատկերված է հին, ավանդական կենաց ծառի գաղափարը, իսկ մինչև մեր օրերը հասած «Գացեք, բերեք» կամ «Ելեք տեսեք ով է կերեր զեծ»-ի ամենաբազմազան ու ճյուղավորված ասացվածքներում ու երգվածքներում, մասնավորապես, բարեկենդանյան խրախճությունների ժամանակ նույնքան ավանդական սովորությունների կենդանի պատկերը կա, որ բարեբախտաբար բավականին գոհացուցիչ կերպով հավաքված է անցյալ ու այս դարասկզբի բանահավաքների կողմից»<sup>5</sup>: Ավելի մանրամասնորեն Մ.Թումանյանը այս հարցի քննությանն անդրադարձել է այլ տեղում<sup>6</sup>: Բացի կառույցից, որը նա հազվագյուտ է համարում հայ երգի հա-

<sup>1</sup>Գ.Սրվանձոյան, Բրդուճ մը Վանս ժողովրդական անգիր բանահյուսութենն, Երկեր, հատ. 1, Եր., 1978, էջ 114:

<sup>2</sup>Վ.Վարդ. Տեր-Մինասեան, Անգիր դպրո: փին եւ առակք, Կ.Պոլիս, 1893, էջ ԼԷ-ԼԸ:

<sup>3</sup>Մ.Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, Եր., 1985, էջ 207:

<sup>4</sup>Ա.Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Եր., 1956 (հետագայում Միջնադարյան երգեր), էջ 587:

<sup>5</sup>Պետք է լինի «զեծ», մենք հարազատ ենք բնագիր տեքստին – Լ.Ս.:

<sup>6</sup>Մ.Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, հատ. 3, Եր., 1986, էջ 170:

<sup>7</sup>Մ.Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, հատ. 1, էջ 207-210:

մար, նա ընդհանրություն է գտնում նաև տաղաչափության և պարային բնույթի մեջ:

Միջնադարյան ձեռագրերում պահպանված «Տաղ ուրախութեան ի վերայ ծովու եւ նախ» այդ միակ ձայնագրյալ նմուշը գետեղված է Գ.Հովսեփյանի «Ժողովրդական բանահիստութեան հետքեր միջնադարեան տաղաբաններում» հոդվածում, որտեղ բերված է նաև «Գ-ացեք, տեսեք» երգի բանաստեղծական տեքստը<sup>1</sup>: Սակայն Հովսեփյանն ամենևին էլ չի պնդում, որ այս երկուսը միևնույն երգի տարբերակներ են, այլ բերում է տաղի երեք տարբերակներ (հեղինակի տերմինով՝ «եղանակավորություններ») և գրում. «Առանց ժողովրդական ոգու ազդեցութեան անկարելի էր, որ գրական մի տաղ երեք տարբեր եղանակատրութիւններ ունենար, իսկ կազմությունը, ինչպէս նկատեցինք, յատուկ է ժողովրդական երգերին, որի մի նմուշ համեմատութեան համար կցում ենք մեր տաղի վարիանտներին»<sup>2</sup>:

Պատահական չէ, որ մենք հարցի պատմությունը դիտում ենք «հետադարձ ընթացքով», այսինքն սկսելով ավելի նոր տվյալներից և ավարտելով այս երգերի մանության ամենաառաջին հիշատակություններից մեկով: Մեզ համար չափազանց հետաքրքիր էր այն հարցը, թե ինչպե՞ս է երաժշտագիտության մեջ ձևավորվել այդ կարծիքը: Այս կերպ դիտելով, միանգամից պարզ է դառնում, որ մյուս երեք գիտնականները հիմնվել են Գ.Հովսեփյանի նյութի վրա, և որ նրանց եզրակացությունները բխում են բանաստեղծական տեքստի և ոչ՝ երաժշտության բնույթից: Ուրեմն մեզ համար կարևոր է քննել երաժշտական բաղադրիչը և պարզել, արդյոք ինչպիսի՞ն է Մ.Թումանյանի հիշատակած կապը այս երգերի միջև: Հնարավոր երեք տարբերակներն են.

ա. դրանք միևնույն երգի տարբերակներ են,

բ. դրանք տարբեր երգեր են, որոնցից մեկը ստեղծված է մյուսի նմանությամբ,

գ. դրանք միևնույն ժանրի տարբեր երգեր են:

Բացի Գ.Հովսեփյանի՝ նշված հոդվածում բերած օրինակներից, Ա.Մնացականյանը «Տաղ ուրախութեան խառն ի վերայ ծովու եւ նախ» երգի (հետագայում՝ «Տաղ») բանաստեղծական տեքստի մեկ օրինակ է բերում «Հայկական զարդարվեստ» ուսումնասիրության մեջ (նույն տեքստի վրա է հիմնվում Մ.Թումանյանը) և ևս 10-ը՝ «Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր» ժողովածուի մեջ:

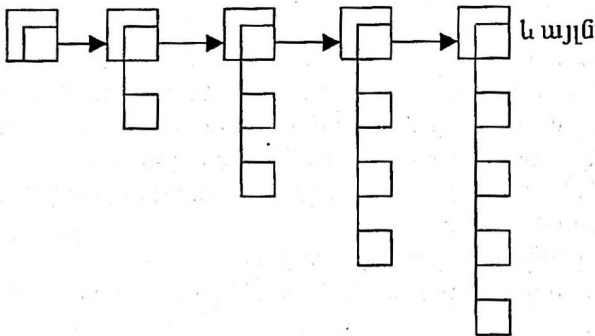
<sup>1</sup>Գ.Հովսեփեան, Ժողովրդական բանահիստութեան հետքեր միջնադարեան տաղաբաններում, Արարատ, Վաղարշապատ, 1989, Յունուար, էջ 44-47:

<sup>2</sup>Նույն տեղում, էջ 44:

Նախքան երկու երգերի մեղեդիները վերլուծելը և համեմատելը հարկ ենք համարում անդրադառնալ այն գործոններին, որոնք Մ.Թումանյանը բավարար պայմաններ է համարում երկու երգերը նույնացնելու համար<sup>1</sup>: Հիրավի, երկու երգերն ունեն մի շարք ընդհանրություններ, որոնցից առավել նշանակալիցները դրանց՝ ծիսական երգի ժանրին պատկանելն է և կառուցվածքի նմանությունը:

Ինչ խոսք, ծես-միստերիայում իր որոշակի տեղն ունեցող «Ելեք, տեսեք, ի՞նչ կայր ծովին» երգը (այս է եղանակավորված տարբերակի առաջին տողի տեքստը) իր ֆունկցիայով նման է «Գացեք, տեսեք» երգին, սակայն չի պահպանվել որևէ հիշատակություն այն մասին, թե կոնկրետ ո՞ր տոնի հետ է այն առնչվում և արդյոք առհասարակ կապվա՞ծ է այն տոմարային ծեսերի հետ թե ոչ<sup>2</sup>, մինչդեռ «Գացեք, տեսեք»-ը, անկասկած, Բարեկենդանի երգ է:

Երկու երգերի կառուցվածքն էլ կուտակողական է (կումուլյատիվ), այսինքն, յուրաքանչյուր տուն իրենից ներկայացնում է որոշակի օղակ, որի նյութը հանդես է գալիս մաս հաջորդ օղակում՝ խտացված և բանաձևված տեսքով: Օղակները գումարվում են իրար, և արդյունքում ստացվում է մի կառույց, որը կարելի է պատկերել հետևյալ ձևով.

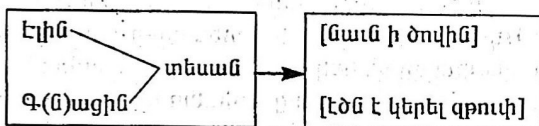
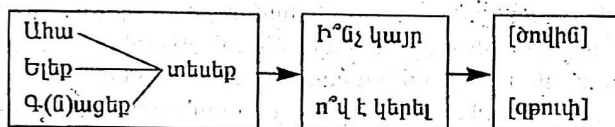


<sup>1</sup>Մ.Թումանյանը ուղղակի չի նշում երկու երգերի նույնությունը, սակայն բերելով «Անշունչ պիտի որ ասեն զայսբան մեծ տներս, և պարի ծայն է» 1640 բվ. ծանոթագրությունը «Տաղ ուրախութեան...»-ի վերաբերյալ, մա անմիջապես գրում է, «Ուրեմն, այս երգերը երգվում և արտասանվում էին պարելով: Բարեբախտաբար, եղանակի շատ տարբերակներ գրի են առնված Հայաստանի զանազան վայրերում:» Մ.Թումանյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 208: Եթե հեղինակը նշում է բազում տարբերակների մասին, ուրեմն խոսքը «Տաղ վասն ծովու...»-ի մասին չէ, որովհետև գրառված է այդ երգի միայն մեկ տարբերակը, այն էլ ոչ այն տեքստով, որը բերում է Թումանյանը: Հետևաբար հեղինակը կամա թե ակամա ընդունում է այդ երգի նույնականությունը իսկապես մի շարք օրինակներով ներկայացող «Գացեք, տեսեք»-ի հետ:

<sup>2</sup>Ա.Մնացականյանը նշում է միայն, որ երգը տոհմածառին մկրված տոնի, իսկ ավելի ուշ մաս հարսանիքի ժամանակ կատարված պարերգ է եղել՝ Միջնադարյան երգեր, էջ 585: Քանի որ մինչև XX դ. 1-ին կեսը հարսանիքների առատության շրջանը Բարեկենդանն էր, բացառված չէ, որ «Տաղը» նույնպես Բարեկենդանի երգ է:

Այստեղ մեծ քառակուսին բուն տունն է, իսկ փոքրը՝ կուտակվող բաղադրիչը, որի հետզհետե բազմապատկման<sup>1</sup> հաշվին գնալով ավելի երկար են դառնում երգի տները: Պետք է նշել, որ նման կառուցվածք կարող են ունենալ նաև հեքիաթները (օրինակ՝ հայկական «Պոչատ աղվեսը» կամ ռուսական ֆոլկլորից մեզ ծանոթ «Չ.Նոյիկ-բոբոնիկը»): Այս կառուցվածքն ունի նաև հունական ժողովրդական «Տերուկի և արքադաղի մասին» երգը<sup>2</sup>: Որոշ հեքիաթներ և բանաստեղծություններ կառուցվում են միայն կուտակվող բաղադրիչով, օրինակ, Հ.Թումանյանի «Էս էն տունն է» մանկական բանաստեղծությունը<sup>3</sup>:

Զննվող երգերի տների տեքստերը, հետևաբար և երաժշտությունը, ունեն հետևյալ տեսքը.



{  
նան ի ծովին, ծովն յարետուն, մանր ավազին  
էժն ըզթփուն, թուփն ըս իգուն, էգ Վարազուն }  
}

որ կծղփայր ծով (խաղայր, ծփայր)  
հալալ է, Կրմո, հալալ է, հալալ է,  
Ջանո, հալալ է (հալալ է, ջալալ է)

Ծովըն ծփայր, ալին գալին տայր  
Չեզ՝ Բարեկենդան; մեզ՝ բարի Ջատիկ էս  
ի՛նչ քաֆուր դարու հասանք և այլն

<sup>1</sup>Պետք է նշել, որ ներկայացվող գծագիրը պատկերում է երաժշտության և ոչ՝ տեքստի կառուցվածքը, քանի որ յուրաքանչյուր տան տեքստային բաղադրիչները փոփոխվում են, մինչդեռ մեղեդին միևնույնն է՝ երբեմն չնչին տարբերակումներով:

<sup>2</sup>Треческие народные песни, М., 1957, с. 172-174

<sup>3</sup>Հ.Թումանյան, Երկեր երկու հատորով, Եր., 1958, հատ. 2, էջ 210-213:

Տեքստերը շարադրել ենք տող առ տող, բաժանելով իմաստալից փոքր խմբերի, վերևում բերելով «Տաղ»-ի տեքստը, իսկ ներքևում՝ «Գացեք, տեսեք»-ի: Քառակուսի փակագծերով նշել ենք փոփոխական միավորները, իսկ ֆիգուրային փակագծով այստեղ և հետագայում նշում ենք կուտակվող անդամը: Այս տեքստով դիտելիս, ակնհայտ է դառնում, որ տուները կառուցվում է հետևյալ կերպ.

Ժխական բանաձև 1 - հարց – ծխական բանաձև 2 – պատասխան – կուտակվող անդամ - ամփոփող և ավարտի բանաձևեր: Այսինքն, կուտակվող անդամը շրջապատված է այլ անդամներով, որոնցից առաջինը պարունակում է փոփոխական միավորներ, իսկ մյուսը ամփոփոխ է:

Պետք է նշել, որ բովանդակային ընդհանրություն երգերը գրեթե չունեն: Այս առումով կարելի է հիշատակել միայն «Գացեք, տեսեք» երգի տարբերակներից մի քանիսում հանդիպող այն օղակը, որտեղ այժը ուտում է արևը՝ «տիկ՝ զարևուն»<sup>2</sup>: Մրա հետ զուգահեռվում և «Տաղ»-ի նույնական հատվածում հանդես եկող օրինակներից մեկի «ծովն յարեւուն»<sup>3</sup> արտահայտությունը: Մեկ այլ տեղ «Գացեք, տեսեք»-ը վերջին օղակում ունի «Աստված է պսակել փեսան»<sup>4</sup>, իսկ «Տաղ»-ը՝ նույն օղակում «Տերն ի խաչին», հետևաբար, երկու երգերն էլ իրենց բովանդակության մեջ սկսվում են արևից և ավարտվում Աստծով: Մույն հոդվածի մեջ չենք անդրադառնում տեքստերի խորհրդանիշներին, նկատենք միայն, որ եթե «Տաղ»-ի բովանդակությունը Կենաց Ծառն է, ապա «Գացեք, տեսեք»-ի բովանդակությունը կապված է բնության շրջապտույտի և տարեշրջանի հետ:

Անդրադառնալով երկու երգերի երաժշտական լեզվին և բուն երաժշտական բնութագրերին, գտնում ենք, որ պետք է սկսել «Տաղ»-ի միակ օրինակից, որը գրառել է Ս.Ամատունին Քիշնևում, Հ. վարդապետ տ. Մովսիսյանցից հայկական ձայնանիշերով: Երգը բերում ենք եվրոպական համակարգով (օրինակ 1):

Երգն ունի հիմնականում վանկային-ներվանկային երգառոճ, բացի «Ծովըն ծըփայր» անդամից, որն ունի զարդադրում ոճ:

Ուտանավորն ունի շատ հետաքրքիր կառույց: Առաջին երկու տողերը բաղկացած են ութական վանկերից, բաժանված երկուական քառավանկ

<sup>1</sup>«(Տիկ) Բնիկ հայ բառ, որ նախապես նշանակում էր «այժ» և ծագում է հնիս. dig- «այժ» բառից» Հ.Աճառյան, հայերենի արմատական քառարան, հատ. 4, Եր., 1979, էջ 405:

<sup>2</sup>Զ. Կարա-Մուրզա, Խմբերգեր, Եր., 1978, էջ 39:

<sup>3</sup>Ա.Մնացականյան, Հայկական զարդարվեստ, էջ 104:

<sup>4</sup>Ա.Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, Եր., 1985, էջ 51:

անդամների: Առաջին տողի առաջին անդամի մեջ, ջնայած խոսքային շեշտին՝ «-լեք» վանկի վրա, միակ շեշտն ընկնում է վերջին վանկի վրա, քանի որ առաջին երեք վանկերը պարունակում են մեկական, իսկ վերջինը՝ երեք ամանակ: Փոխարենը երկրորդ անդամի մեջ հավասարապես շեշտված են առաջին և չորրորդ վանկերը, որոնք պարունակում են երեքական ամանակ: Երկրորդ տողի առաջին անդամը նույնանուն է առաջինի առաջին անդամի հետ, մինչդեռ երկրորդում ութմական տարբերակման շնորհիվ շեշտվում են առաջին, երկրորդ և չորրորդ վանկերը: Կուտակվող անդամն ունի — — — տեսքը: «Որ կծփայր» անդամն ըստ էության նույն կառույցն է. սակայն ամանակների թիվը տարբեր է. 3 1 2 6, այսինքն, վերջին վանկերի վրա երաժշտությունը կրկնակի դանդաղում է և «ծով» բառի վրա կանգ առնում երկարեցված նոտայով: Հաջորդ քառավանկը կառուցված է ութմական և վանկաչափական նույն մոդելի վրա, ինչ որ առաջին անդամը, սակայն վերջին վանկի վրա է ընկնում 15 ամանակ պարունակող վարընթաց երաժշտական ֆրազը: Ավարտի բանաձևում նույնպես կա հակասություն խոսքային և երաժշտական շեշտերի միջև: Շեշտված են չորրորդ քառամանակ և հինգերորդ երկարեցված վանկերը:

Վանկաչափական այսպիսի կառույցը հուշում է ձևը և մետրաոլիթմիկ համակարգվածությունը: Երգի ձևական խոշոր միավորները իրենց տևողությամբ անհամաչափ են, սակայն ավելի փոքր միավորների դիտումը թույլ է տալիս դատել որոշակի սիմետրիկ կառույցի մասին.

<p>A (չափավոր) 2 տող (4 պայմանական տակտ կամ երկու նախադասություններից կազմված պարբերություն) a b a1 b1</p>	<p>B (հորդոր, արագ) կուտակվող անդամ+1 պայմանական տակտ  {b2} b4</p>	<p>C (ծանր) 1 տող (2 պայմանական տակտ)  c d</p>
--	--	--

Այս ձևը կարելի է դիտել նաև հետևյալ կերպ՝ բուն երգ+ավարտի ընդլայնված բանաձև, ինչը բավականին տրամաբանական է թվում նաև չափի տեսակետից, քանի որ առաջին հինգ պայմանական տակտերը (հաշվի չենք առնում կուտակվող անդամի կրկնությունը) ընթանում են 2/4 չափով, իսկ վեցերորդ տակտը ավելի շուտ տեմպի դանդաղեցում է, քան չափի փոփոխություն, մինչդեռ վերջին տակտերը ավելի բազմանդամ են և ծավալուն: Ռիթմական միավորների քննությունը ավելի է պարզում ձևական կառույցը: Ամբողջ երգը կառուցված է կետագծային կշռությային



կարծիքով, երաժշտության տեսակետից, առավել մոտ է «Տարդ»-ին: Բանահավաքը գտնում է, որ այս երգը հավանաբար ստեղծվել է հենց այդ տարածքում<sup>1</sup>, այսինքն տվյալ դեպքում գործ ունենք ինվարիանտին առավել մոտ կանգնած մնուշներից մեկի հետ (օրինակ 2):

Նախ և առաջ նշենք, որ մեր դիտարկած գրեթե բոլոր մյուս տարբերակները սկսվում են տակտի ուժեղ (շեշտված) մասից, ուստի այս առումով տվյալ մնուշը, մնան լինելով «Տարդ»-ին, տարբերվում է նույն երգի այլ տարբերակներից:

Վանկաչափական կառույցն ունի հետևյալ տեսքը (իբրև ամանակ ընդունված է ութերորդական նոտան)

$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  1 2  $1\frac{1}{2}$   $1\frac{1}{2}$  1 2 3 5 (10 վանկ, կրկնվում է 2 անգամ)

Ե - լե՛յք, տե - սե՛յք վի՛րն է կի - րի՛ մեր թյուփ

2 1 1 2 2 1 1 2 (8 վանկ, կուտակվող օղակ)

ուլն էր թը - փու՛ն, թուփն էր ի - գու՛ն,  
էգ Վա - րա - գա՛, տակն ա կյու - կյա՛  
ինչ որ ա - սե՛ս, վե - րե՛ս կյու - կյա՛

$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 (6 վանկ)

խա - լալ էր, ջա - լալ էր

2 1 1 2 2 1 1 2 (8 վանկ)

ի՞նչ քա - րի տա - րեյ մ՛եր է - կավ

3 3 1 2 3 1 2 3 (6 վանկ)

վեր - մե՛ գյո՛ վեր - մե՛ գյո՛ վեր - մե՛:

Ինչպես տեսնում ենք, այս երգում  $\sim\text{---}\sim$  կառույցը ունենք ոչ միայն կուտակվող անդամի, այլև հետագա մյուսի մեջ:

Այս երգն ամբողջովին վանկային-ներվանկային երգառճով է և իր բնույթով շատ մոտ է «Տարդին»: Կուտակվող անդամը ցեզուրայով (5 ամանակ պարունակող վանկ) անջատված է նախորդ մյուսից, որն այլևս հանդես չի գալիս նույն տան մեջ: Վեցվանկանի երկու կառույցները, զուգա-

<sup>1</sup>Մ.Թումանյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 229: Պետք է նշել, որ Վանա տարբերակները, որոնք սկսվում են «Ելեք տեսեք» բանածևով, իսկապես կազմում են առկա մնուշների մեծ մասը (ներառյալ բանաստեղծական տեքստերի գրառումները):

հեռվելով տեքստի մեջ, ևակադրվում են երաժշտական միջոցներով, քանի որ «վեր մե գյո...» տեքստի մեղեդին վերջնակադանս է: Այստեղ, ինչպես և «Գացեք, տեսեք» երգի ոչ մեկ այլ նմուշի մեջ զարդուլը ոճով հատված չենք գտնում: Փոքր-ինչ կոպիտ ընդհանրացման դեպքում կարելի է ասել, որ երգի հիմքում է  $\downarrow \uparrow \uparrow \downarrow$  ռիթմական բանաձևը: Երզը ծավալվում է a1 տոնիկայով, կվինտային հիմքով և g1-e2 ձայնածավալով եղական միմորի սահմաններում: Ձևը ցուցաբերում է եռմասայնության որոշակի տարրեր.

A (հարց) B (կուտակվող անդամ) C (ամփոփում-ավարտ), որտեղ (C հատվածում) հանդես են գալիս A հատվածի ռիթմի տոնացիոն դարձվածքները, ինչը կրկնվող կառույցի պատրանք է ստեղծում:

Ակնհայտ է, որ «Գացեք, տեսեք»-ի նույնիսկ այս, «Տաղ»-ին առավել մոտ, տարբերակը համեմայն դեպս այլ երգ է ոչ միայն բանաստեղծական տեքստի, այլև երաժշտության առումով: Բացի տեքստի կառուցվածքից, որը շոշափելիորեն ներագրում է նաև երաժշտական ձևի վրա, դիտարկելի են երկու երգերի հետևյալ ընդհանրությունները.

ա. կրկնվող անդամի ռիթմը,

բ. հիմնական վանկային-ներվանկային երգառճը,

գ.  $\downarrow \uparrow \uparrow \downarrow$  ռիթմական բանաձևի նշանակալիությունը:

Ինչ խոսք, այս ընդհանրությունները բավարար չեն երկու երգերը նույնացնելու համար: Ավելին, դրանք բավարար հիմք չեն տալիս նաև պնդելու, որ այս երգերից որևէ մեկը ստեղծված է մյուսի նմանությամբ, քեև, մյուս կողմից, երաժշտական և տեքստային համընկնումները ենթադրել են տալիս, որ այս երգերը կարող են ստեղծված լինել միևնույն ազգագրական շրջանում (Վասպուրական) և ունեն որոշակի տիպաբանական նմանություն: Հաշվի առնելով այս փոստարկները, պետք է եզրակացնել, որ միակ հավաստի բանը, որ կարող ենք ասել, այն է, որ դրանք միևնույն ժանրի երկու տարբեր երգեր են:

ՆԱԲԵԿ  
Վ. ԹՈՎԱՄԱՅԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՖԻԼՎԱՐՄՈՆԻԿ  
ՆՎԱԳԱԽՈՒՄԲԸ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԷԶԵՐ

Պատմությունն իր ոսկե էջերում նրբորեն պահպանում է տեղեկություններ այն մասին, որ դեռևս Տիգրան Մեծի ժամանակ (մ.թ.ա. I դար) հայերն աղիքից լարեր են պատրաստել և արտահանել, որ Վերածնունդը (Renaissance) Հայաստան աշխարհում սկսվել է, ի տարբերություն Եվրոպայի, XI-XII դարերում: Նման տեղեկություններն, անշուշտ, էլ ավելի լայն լուսաբանման և հետազոտման կարիք ունեն:

... Դեռևս XIX դարի կեսերին էր, որ Կոստանդնուպոլսում թատերական, երաժշտահասարակական կյանքի ծաղկմամբ երևան եկան երաժշտական միություններ, որոնց գործիչները հայ մտավորականներն էին՝ նրանք էլ հենց լուսավորչական անգնահատելի օգտակար գործունեություն ծավալեցին: Ստեղծվեցին և տարածվեցին ազգային երգարաններ (Ե.Տնտեսյանի «Նվագք հայկական»-ը, երաժշտության դասագիրք (Նիկողայոս Թաշչյան, 1878թ.), երաժշտական առաջին ավանախները՝ «Զնար արևելյան»-ը, 1858թ.՝ Արիստակես Հովհաննիսյանի և Գաբրիել Երանյանի խմբագրությամբ, «Զնար հայկական» երաժշտական ընկերությունը, 1861թ., որը գլխավորեցին Գ.Երանյանը և Ն.Թաշչյանը, իսկ 1862թ. հետո՝ Տ.Չուխաշյանը և Կ.Ֆոսկինին:

Ժամանակի հովերն արտահայտվում էին և կատարողական արվեստի բնագավառում: Գոյություն ունեցող գործիքային անսամբլները և մասնավորապես «Զնար հայկական» ընկերությանը կից նվագախումբը կատարում էին ազգային երգեր ու պարերգանակներ, թատերական ներկայացումների երաժշտություն և եվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ:

Հայերը մեծ դեր խաղացին Մերձավոր Արևելքի խոշորագույն կենտրոններից մեկի՝ Կոստանդնուպոլսի թատերական, մշակութային և մասնավորապես՝ երաժշտական կյանքի աշխուժացման գործում:

1968թ. Կոստանդնուպոլսում Տ.Չուխաջյանի նախաձեռնությամբ ստեղծվում է սիմֆոնիկ նվագախումբ<sup>1</sup>: Ռեժիսոր և դերասան Հեքիմյանի գլխավորությամբ հայ դերասանները դրամատիկական թատրոն հիմնադրեցին, մասնակցում էին թուրքերեն բեմադրվող երաժշտական առաջին ներկայացումներին: Երաժշտության պատմության թուրք մասնագետների վկայությամբ հենց կոստանդնուպոլսաբնակ հայերի շրջանում է դրսևորվում առավել վաղ հետաքրքրությունը արևմտաեվրոպական երաժշտական մշակույթի նկատմամբ:

Այդ ժամանակների երաժիշտներից առաջին հերթին պետք է նշել ջութակահարներ Սեպուհին, Թադևոսին (Քեմանի): Վերջինիս մասին Հակոբ Պարոնյանն ասել է, թե անհնար էր ավելի լավ ու ավելի նրբորեն ներկայացնել մարդկային բազմազան զգացումներն ու ապրումները, քան դա իր ջութակով անում էր Թադևոսը: Նրա ճարպիկ մատները ջութակից հրաշքներ էին քանում<sup>2</sup>: Նշվածներին ավելացնենք ջութակահարներ Խուդավերդիի, Ռեթևոսի, Քուշնարյանի անունները, որոնց միջից էլ դուրս եկավ Գրիգոր Սինանյանը: Նրա անվան հետ է առնչվում հայկական առաջին խոշոր գործիքային անսամբլի ու եվրոպական տիպի երաժշտական պրոֆեսիոնալ մանկավարժության կազմակերպումը:

Հենց Գրիգոր Սինանյանն էր, որ 1860-ական թվականներին ստեղծեց սիմֆոնիկ տիպի հայկական առաջին նվագախումբը, որի երաժիշտների կազմը շուտով հասավ 15-ի, ապա և Հարություն Մինանյանի (Գրիգորի որդու) ղեկավարության ժամանակ՝ 40 երաժշտի: Ահա այս նվագախումբն է, որի մասին Ա. Տիրատուրյանը գրել է. «Չենք սխալվի եթե ասենք, որ Գրիգոր Սինանյանը առաջին հայն էր, որը կազմակերպեց հայկական առաջին նվագախումբը»<sup>3</sup>: Իսկ հայ թատրոնը մինչ այդ ուներ Կարապետ Փափագյանի նվագա-

<sup>1</sup>Գ.Գյողակյան, «Կոմիտաս», Եր., 2000, էջ 11:

<sup>2</sup>Ա.Ցիցիկյան, «Հայկական աղեղնային արվեստ», Եր., 1977:

<sup>3</sup>«Թեոդիկ», ամենամյա տարեցույց, Վենետիկ, 1922, էջ 171, 173:

խումբը, որն սպասարկում էր Արամյանի թատրոնի ներկայացումները: Սակայն Մինանյանի նվագախումբն էր, որ սյուրբերաբար ելույթներ էր ունենում: Կատարման ծավալները զուտ համերգային էին, նվագացանկը լայն ընդգրկում ուներ և ի վերջո լուսավորչական մեծ ծավալի աշխատանք էր կատարում: Մերծավոր Արևելքում նվագախումբը մեծ տարածում գտավ ստեղծագործական բազմակողմանի հետաքրքրությունների տեր Հարություն Մինանյանի ղեկավարության շնորհիվ, որին շատ էր սիրում և գնահատում Տիգրան Չուխաջյանը<sup>1</sup>: Կովկասի առաջադեմ գործիչներն ու երաժիշտները հորդորում էին նվագախմբին տեղափոխվել Թիֆլիս՝ բեղուն գործունեությունն ու աշխատանքը ավելի բարենպաստ պայմաններում շարունակելու համար:

«Հայկական նվագախմբի» գործունեությունը դադարեց 1896թ. տեղի ունեցած հայտոնի դեպքերի պատճառով, երբ նվագախմբի երաժիշտներից շատերն անմեղ նահատակներ դարձան<sup>2</sup>:

Հայկական երկրորդ նվագախումբը ստեղծվել էր արդեն Հայաստանում, քաղաքամայր Երևանում՝ 1924 թվականին:

Դարերի ընթացքում մշակված, հղկված ու դասակարգված հոգևոր երաժշտություն ունեցող Հայաստանը, երաժշտության ճայնային ներդաշնակության ու նրա չափառիթմիկայի մասին ուսմունք ունեցող հայկական մշակույթը, որ մշակվել էր դեռևս IX-XIV դարերի ընթացքում՝ XX դարի սկզբում գտնվում էր եվրոպական երաժշտության տեսական մտքի նվաճումների մակարդակին: Սակայն պատմական ողբերգական անցուդարձերը հնարավորություն չէին տալիս ամբողջությամբ այն ի դերև հանելու և մասսայականացնելու: Եվ ահա Հայաստանում 20-ականներին, Հոկտեմբերյան հեղափոխության շնորհիվ, ստեղծվել էին այնպիսի պայմաններ, որոնք հնարավորություն էին ընձեռում ամբողջ թափով զարգացնելու ոչ միայն ժողովրդական տնտեսությունը, այլև մշակույթը, արվեստը՝ երաժշտությունը, նկարչությունը, գրականությունը, տեսական միտքն ու ճարտարապետությունը:

Մեծն Կոմիտասը երազում էր իր սիրելի հայրենիքում գոնե մեկ

<sup>1</sup> «Բազմավես», 1904, փետրվար, էջ 73:

<sup>2</sup> Մինանյանների գործունեությունը նկարագրում է Անահիտ Ցիցիկյանն իր «Հայկական աղեղնային արվեստ» գրքում:

երաժշտական օջախ ունենալու մասին, ինչը իրականացավ XX դարի 20-ականներին, երբ պատմական հզոր իրարանցումներից, թոհուրոհից հետո փոքրատարածք, ընկճված Հայաստանում 1921 թվի դեկտեմբերի 22-ին Ռոմանոս Մելիքյանի և, անշուշտ, երկրի կառավարության ջանքերով բացվեց երաժշտական ստուդիա, որն էլ երկու տարի անց՝ 1923թ. հոկտեմբերի 21-ին վերանվանվեց կոնսերվատորիայի:

Կոնսերվատորիայի հիմնադրման առաջին շրջանից այստեղ դասավանդում էին ջութակահարներ Ավետ Գաբրիելյանը, Դավիթ Սողոմոնյանը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը (Օգանեզովը), ալտահար Անդրեյ Կոտլյարսկին, թավջութակահարներ Վիկտոր Ավեդիկովը և Արտեմի Այվազյանը, դաշնակահարներ Աննա Մնացականյանը, Եվգինե Խանկալամյանը, Եվգինե Խոսրովյանը և Օլգա Բաբայանը, երգիչներ Արուս Բաբայանը և Միքայել Մելիքսեթյանը, փողային բաժնի ղեկավար Վիլիելմ Շպեռլինգը, երաժշտագետ Օլսաննա Տեր-Գրիգորյանը, որոնք և ապահովեցին նորաստեղծ բուհի առաջին ակնառու հաջողությունները:

...1924 թվականի հոկտեմբերին Երևան մշտական բնակության եկավ Ալեքսանդր Սպենդիարյանը: Պատմական իր հայրենիք վերադարձած մեծ կոմպոզիտորը, լինելով հայ սիմֆոնիկ երաժշտության դասական, դարձավ նաև Հայաստանում սիմֆոնիկ տիպի առաջին նվագախմբի կազմակերպիչն ու ղեկավարը:

«Սպենդիարյանը, - գրում է Մարինա Բերկոն, - մտադիր էր կազմակերպել իր ստեղծագործություններից կազմված համերգ, այդ նպատակով էլ նա դիմել է կոնսերվատորիայի տնօրեն Արշակ Աղամյանին, որը կոմպոզիտորի տրամադրության տակ է դրել դասատուներին և լավագույն աշակերտներին»<sup>1</sup>:

Ա.Սպենդիարյանն իր "Симфонический оркестр Эриванской гос.консерватории" հոդվածում գրում է. «Կազմվեց մտավորապես 18-19 հոգուց բաղկացած մի նվագախումբ՝ առաջին և երկրորդ ջութակներ, ալտեր, թավջութակներ, կոնտրաբասեր, դաշնամուր, կլարնետ և տամբուրի»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup>Մ. Բերկո, «Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիա», Եր., 1973, էջ 33:

<sup>2</sup>Տե՛ս "Спендиаров о музыке" (сост. В.Бальян), Ер., 1971, с. 39.

Դժվար չէ պատկերացնել XX դարի 20-ական թվականների Երևանը՝ խաղողի իր այգիներով, նեղլիկ փողոցներով, կիզիչ արևով ու մոտ 30 հազար բնակչությամբ: Բարձրահարկ շենքերի բացակայություն, մի քանի երկու-երեքհարկանի տուն քաղաքի կենտրոնում, որոնցից մեկում էլ տեղավորված էր կոնսերվատորիան, ուր իր փորձերն էր անցկացնում նվագախումբը:

Մպենդիարյանի հեղինակային համերգը տեղի ունեցավ պետական թատրոնի դահլիճում, 1924 թվականի դեկտեմբերի 10-ին: Նուտակալի առջև կանգնած էր ինքը՝ կոմպոզիտորը:

Անհրաժեշտ է նշել, որ մինչ տեղական կադրերից կազմված այդ նվագախմբի պատմական համերգը Երևանում ժամանակ առ ժամանակ տեղի էին ունենում սիմֆոնիկ տիպի ոչ մեծ նվագախմբերի (անսամբլների) ելույթներ՝ հրավիրված արտիստների ուժերով: Այսպես, «Ճորճիղային Հայաստան» օրաթերթում (15 սեպտեմբերի 1923թ.) կարդում ենք:

#### *Լրատու*

«Միխ. Վոլովիչի հրաժեշտի երեկույթ-բենեֆիսը: Այսօր, սեպտեմբերի 15-ին, կոմունալ տնտեսության զբոսավայրում կկայանա լարավոր նվագախմբի դիրիժոր, ջութակահար Միխայիլ Վոլովիչի հրաժեշտի երեկույթ-բենեֆիսը: Երաժշտախումբը կնվագի բացառապես Չայկովսկու երկերից: Բենեֆիցիանտը կնվագի սոլո:» (Միխայիլ Վոլովիչի՝ Թիֆլիսից հրավիրված փոքրիկ նվագախումբը 1923-ին «ամառային» համերգներ է նվագել Երևանի կոմունալ տրնտեսության զբոսայգում - Ն.Թ.):

«Ամառային համերգաշրջաններ» է կազմակերպել (նույնպես Թիֆլիսից հրավիրված երաժիշտների ուժերով) նաև Երևանի կոնսերվատորիայի դասատու, ջութակահար Դավիթ Սողոմոնյանը: Նույն «Ճորճիղային Հայաստան» օրաթերթից (1 հուլիսի 1924թ.) տեղեկանում ենք Գ.Սողոմոնյանի ղեկավարած հրավիրված լարային նվագախմբի 1924 թվականի հունիսի 28-ի «ամառային» համերգի մասին, որի ընթացքում հնչել են. Գրիգի «Պեր Գյունտ» սյուիտը, Արենսկու «Լեզգիներ-Վարիացիները», Չայկովսկու «Կարապի լիճը» քալետից սյուիտը և Ալեքսանդր Մպենդիարյանի «Դրիմի էսքիզները»: Անդրանիկ այդ համերգի մասին «Ճորճիղային Հայաս-

տան» օրաբերքը գրել է. «... Հասարակությունը գրավել էր ամբողջ սրահը, պատշգամբը, մինչև իսկ դրսից լսողներ կային... Թե ինչու ընկ. Սողոմոնյանը մինչև հիմա հանդես չէր գալիս իր կարողությամբ, այդ մեզ համար անհասկանալի է, իսկ իր համար աններելի»:

Այս և նման փաստերը վկայում են, որ սիմֆոնիկ նվագախմբի ստեղծումը Հայաստանում կենսական անհրաժեշտություն էր դարձել: Ա.Սպենդիարյանի հեղինակային համերգը լուրջ խթան եղավ դրա համար: Սիմֆոնիկ նվագախմբի ստեղծմանը ձեռնամուխ եղավ Երևանի կոմսերվատորիայի ղեկավարությունը 1924-25 ուսումնական տարում:

Կոմսերվատորիայի՝ Ռոմանոս Մելիքյանին փոխարինած տնօրեն, արվեստագետ, կոմպոզիտոր, գեղագետ, հայ արվեստի անխոնջ մշակ և նվիրյալ Արշակ Աղամյանը, դեռևս անտեղյակ Սպենդիարյանի մտադրություններից, կոմսերվատորիայում զարկ տալով նվագախմբային բաժնի զարգացման, նպատակ ուներ ստեղծելու սիմֆոնիկ նվագախումբ:

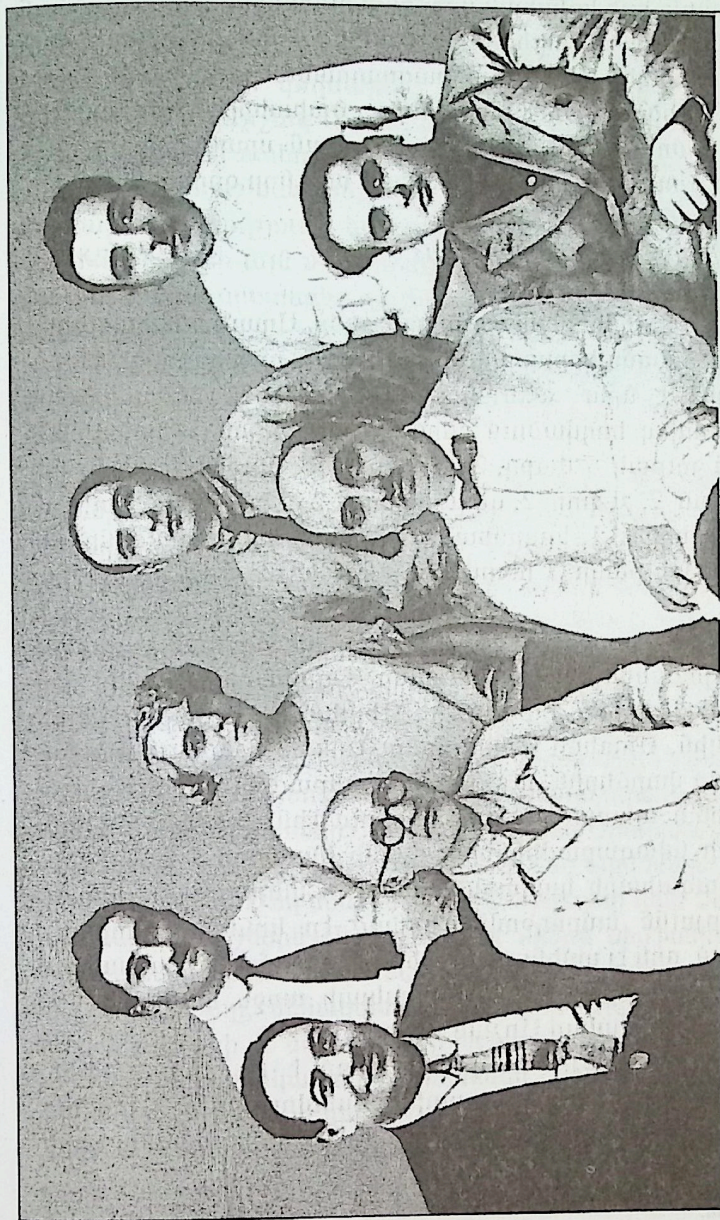
Սպենդիարյանի պատմական համերգից մեկ ամիս անց, 1925 թվականի հունվարի 4-ին Աղամյանը դիմում է Հայաստանի լուսավորության ժողովրդական կոմիսարին:

Մեջբերենք այդ փաստաթուղթը:

*Լուսժողկոմին՝ կոմսերվատորիայի նվագախմբի կազմակերպման հարցի առթիվ*

«1924թ. դեկտեմբերի 22-ին Երևանի կոմսերվատորիան թևակոխեց իր գոյության չորրորդ տարին...

... Մեր նոր աշխարհը, որ անցել է պատերազմների բովից և կոփվել հեղափոխության մեծ հնոցում, կարիք է զգում երաժշտական արտահայտության ավելի բարդ և նոր միջոցների: Մեր ժամանակի հեղափոխական ոգին արտահայտող ամենաուժեղ միջոցը նվագախումբն է: Վերջինիս գոյությունը անպայման զարկ է տալիս մեր երաժշտագետների ստեղծագործական կարողությանը, որոնք անցել և անցնում են լուրջ դպրոց, մյուս կողմից նվագախմբի բացակայությունը կասեցնում է Հայաստանի երաժշտական կուլտուրայի բնական աճեցումը: Այս նկատառումներով կոմսերվատորիան արդեն անցել է սեփական նվագախմբի կազմակերպման նախապատրաստական աշխատանքներին: Այս աշխատանքները



Երևանի կոմսոբկառուրիայի մի խումբ դասատուներ:  
Չախից աջ (կանգնած) Դավիթ Մարտիրոսյան, Օվանես Տեր-Քրիզոսյան, Հովհաննես  
Հովհաննիսյան (Օգանեզով), Միքայել Միզազյան, (նստած) Սպիրիդոն Մելիքյան, Ալեքսանդր  
Սպենդիարյան, Արշակ Արզանյան, Արտեմի Այվազյան:

կիրականանան, եթե կոնսերվատորիան ունենա սրա իրագործման համար բավական չափով հատուկ ֆինանսական միջոցներ: Նվագախմբի կազմակերպման այս բացատրական գրությանը կցում ենք առաջին սկզբնական անհրաժեշտ ծախսերի նախահաշիվը: Դիմելով Լուսժողկոմատ, կոնսերվատորիան սրանով խնդրում է հնարավորություն տալ իրականացնելու այս նոր գործը:

Ա. Ադամյան

Կոնսերվատորիայի վերատեսուչ

4/1-1925թ.<sup>1</sup>:

Ստանալով Լուսժողկոմի աջակցությունը, Ադամյանն անցնում է նվագախմբի կազմակերպման գործնական աշխատանքին: Հետաքրքրական է նրա՝ «Հայաստանում սիմֆոնիկ նվագախմբի ծնունդը» անտիպ հոդվածում բերված նորաստեղծ նվագախմբի կազմը. 1-ին ջութակ՝ 7 մարդ, 2-րդ ջութակ՝ 5, ալտ՝ 4, թավջութակ՝ 3, կոնտրաբաս՝ 2, շեփոր՝ 2, գալարափող՝ 2, տրոմբոն՝ 1, հելիկոն՝ 1, ֆլեյտա՝ 2, հորոյ՝ 1, կլարնետ՝ 2, ֆագոտի նվագաբաժինը կատարում է թավջութակը, 1 հարվածային և դաշնամուր: Ընդամենը 35 հոգի<sup>2</sup>:

Նվագախմբի առաջին փորձերն անց էին կացնում ջութակահարներ՝ Հովհաննես Հովհաննիսյանը (Օգանեզով), Դավիթ Սողոմոնյանը, իսկ նրանց օգնում էին Վիլիելմ Շպեռլինգը, Անդրեյ Կոտլյարևսկին, Արտեմի Այվազյանը: Նրանք ոչ միայն մասնակից էին բոլոր փորձերին, այլև դասերի ընթացքում իրենց աշակերտների հետ պարապում-սովորեցնում էին այն ստեղծագործությունների նվագաբաժինները, որոնք կատարում էր նվագախումբը: Նվագախմբի կազմակերպման ու կայացման պատասխանատվությունն ամբողջովին դրված էր կոնսերվատորիայի տնօրենի վրա, որն էլ ամենայն բարեխղճությամբ իրականացնում էր այն: Ծուտով նվագախմբի նոտակալի առջև կանգնեց նրա պաշտոնական ղեկավար Արշակ Ադամյանը:

«Կոնսերվատորիայի տնօրենը պետք է իր վրա վերցներ նվագախմբի ստեղծման պատասխանատվությունը: Դրա համար նրան առաջին հերթին անհրաժեշտ էր ձեռքը վերցնել դիրի-

<sup>1</sup>Գ.ԱԹ, Ա. Ադամյանի ֆոնդ:

<sup>2</sup>Նույն տեղում:

ժողովական փայտիկը: Հենց դրանով էլ նա զբաղվում էր ջանադրաբար մինչև այն պահը, երբ առաջին անգամ կոնսերվատորիայի դասատուի փոխարեն, որպես դիրիժոր, փորձի եկավ նրա տնօրենը (Արշակ Ադամյան - Ն.Թ.)»<sup>1</sup>:

Նվագախմբի ստեղծման գործում կար կարևոր երկու գործոն. առաջինը՝ նրա աշխատանքային համախմբվածությունն ու անբասիր կարգապահությունը, երկրորդը՝ բարենպաստ մեծ կարեկցանքի և հորդորների այն մթնոլորտը, որը տիրում էր և կոնսերվատորիայում և նրա պատերից դուրս՝ ստեղծվող նվագախմբի գործընթացի շուրջ:

Այդ առումով առաջին հերթին պետք է նշել Ա.Սպենդիարյանի աջակցությունը: Նա այն համոզմանն էր, թե «այն նվագախումբը, որ պետք է ստեղծվի, կստեղծվի»:

1925 թվի մարտի 20-ին կայացավ Երևանի կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի երկար սպասված համերգը Արշակ Ադամյանի ղեկավարությամբ՝ պետական թատրոնի շենքում:

«...Նվագախմբի բացման արարողությունը պարզ էր, բայց նաև գուրկ չէր հանդիսավորությունից: Գեռուս դահլիճի իջեցված վարագույրի առաջ, դժվարությամբ զսպելով հուզմունքը, դուրս եկավ Սպիրիդոն Մելիքյանը, որն իր հակիրճ, բայց սրտառույ խոսքում բնութագրեց իրադարձության նշանակությունը: Հիշում եմ այդ ելույթի եզրափակիչ մասը. « և ահա այսօր մեր ժողովուրդը Սովետական իշխանության հովանու տակ առաջին անգամ հպարտորեն հնարավորություն է նվաճել իր հողի վրա, պատմական Արարատ լեռան ստորոտում լսելու սիմֆոնիկ երաժշտության մեծ արվեստը: Ինչ կարող եմ ես ավելացնել: Թող մնացածը ինքն արվեստը ասի Ձեզ»<sup>2</sup>:

Համերգին հնչեցին Մոցարտի սուլ մինոր սիմֆոնիան, Գրիգի «Նվագախմբի երկու մանրանվագը», Էկկլսի թավջութակի և նվագախմբի սոնատը, մենակատար՝ Արտեմի Այվազյան, Ռոսսինի-Էռնեստի ջութակի և նվագախմբի «Օթելլո» օպերայի թեմաներով ֆանտազիան, մենակատար՝ Հովհաննես Հովհաննիսյան և Մենդելսոնի «Հարսանեկան քայլերգը»:

Երևանի կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի անդրա-

<sup>1</sup>Նույն տեղում:

<sup>2</sup>Նույն տեղում:

նիկ պատմական համերգի մասին «Խորհրդային Հայաստան»  
թերթում հոդվածներ են տպագրել Դերենիկ Դեմիրճյանը, երա-  
ժըշտագետ Ռուբեն Թերլեմեզյանը:

Այսպես, Արշակ Աղամյանի ջանքերով ստեղծված՝ կոմսերվա-  
տորիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի պարապմունքները դարձան  
երաժշտանոցի ուսումնական գործընթացի անբաժանելի մասը, իսկ  
Հայաստանը ձեռք բերեց մշտապես գործող սիմֆոնիկ նվագա-  
խումբ:

Արշակ Աղամյանի աշխատանքը կոմսերվատորիայի սիմֆոնիկ  
նվագախմբի հետ տևեց մինչև 1926 թիվը:

РУБЕН  
СМБАТЯН

## К ИЗУЧЕНИЮ СКРИПИЧНЫХ ПЬЕС АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Вопросы изучения армянской скрипичной музыки, ее общей и частной проблематики ставят перед исследователем ряд научных задач, связанных с особенностями исполнительского и композиторского творчества, осознанием роли и значения достижений армянских музыкантов в мировом художественном процессе. Исторические условия развития разных национальных культур создали почву для взаимообогащения, взаимовлияния в процессе формирования инструментально-исполнительской, композиторской школы. Богатые музыкальные традиции армянского народа, сформировавшиеся на протяжении тысячелетий, а также постоянное стремление музыкантов к обновлению жанров, форм, средств выразительности способствовали становлению профессиональной музыкальной культуры.

Современная армянская музыка прошла большой и плодотворный путь развития, отмеченный значительными достижениями, созданием многочисленных музыкальных сочинений выдающейся художественной ценности. Общеизвестны успехи армянских композиторов, создавших произведения для скрипки в разных жанрах. Концерты, сонаты, камерно-инструментальные ансамбли, а также концертные пьесы в творчестве Н.Тиграняна, А.Спендиарова, Г.Егиазаряна, Э.Мирзояна, А.Арутюняна, Л.Сарьяна, А.Бабаджаняна, Э.Оганесяна, Э.Багдасаряна, Т.Мансуряна и многих других авторов стали неотъемлемой частью скрипичного репертуара. Многие выдающиеся скрипачи XX века — Д.Ойстрах, Л.Коган, Я.Хейфец, И.Стерн и другие исполняли произведения армянских композиторов на престижных концертных эстрадах мира. Ценный

вклад в развитие исполнительской культуры, композиторского скрипичного творчества внесли армянские скрипачи И.Налбандян, Д.Давтян, А.Габриелян, А.Ханджян, Г.Богданян, А.Шамшян, К.Костанян, А.Цицикян, А.Вартанян, З.Петросян, В.Мокацян, Г.А.Смбатян, Ж.Тер-Мергерян, Р.Агаронян, Э.Татевосян, Э.Даян, А.Мкртчян, Г.Арутюнян старший, С.Ахназарян, Г.Ц.Смбатян, В.Хачатрян, Н.Мадоян и другие.

Процесс развития армянского скрипичного искусства связан с комплексом разных сфер деятельности: не только скрипичного исполнительства, педагогики, но и создания ярких, интересных произведений, обогативших концертный репертуар.

Важное место в творчестве большинства представителей армянской композиторской школы занимают инструментальные пьесы. Интерес к этому жанру обусловлен его демократичностью, возможностью общения с широкой аудиторией.

История возникновения скрипичных пьес связана с развитием европейской, затем русской культуры. Традиции создания небольших инструментальных пьес, обработок, аранжировок и переложений вокальных и танцевальных мелодий для разных инструментов существовали давно, однако появление жанра инструментальной пьесы, так же как концерта и сольной сонаты датируются XVII-XVIII веками. Известно, что среди первых композиторов, писавших для скрипки в отмеченный период, были И.С.Бах, Г.Гендель (Германия), А.Корелли, А.Вивальди, Дж.Тартини (Италия), Гайдн, Моцарт (Австрия), Ф.Бенда, Я.Стамиц (Чехия), Ж.М.Леклер, П.Гавинье, Дж.Виотти (Франция), И.Хандошкин (Россия). Скрипичные произведения малой формы созданы в творчестве Бетховена, Шумана, Шуберта, Брамса, Сен-Санса, Бартока и других. Неоценимый вклад в развитие скрипичного искусства внесли выдающиеся виртуозы, скрипачи-композиторы Н.Паганини, А.Вьетан, П.Сарасате, Г.Венявский, Э.Изаи, Ф.Крейслер и другие, в творчестве которых большое место занимают авторские произведения: фантазии, вариации, каприсы, скерцо, пьесы или циклы пьес программного характе-

ра, а также обработки, транскрипции, переложения и т.д.

Ранний этап становления жанра скрипичных пьес в творчестве армянских композиторов связан с серединой XIX века, о чем свидетельствуют историографические источники, научные исследования армянского скрипичного исполнительского искусства в статьях и книге А.Цицикян, а затем исполнительства и истории скрипичного композиторского творчества в статьях и книгах Г.Геодакяна, А.Будагяна, Л.Матевосян, И.Золотовой.

Первоначальный этап создания пьес и обработок для скрипки в армянской музыке был связан с развитием профессионального исполнительства, так как первые пьесы появились именно в творчестве скрипачей-композиторов, чьи выступления отличались друг от друга по характеру и по направленности стиля. С одной стороны, развивались импровизационные формы народного исполнительства, опирающиеся на традиции гусанов и ашугов, связанные с интонационной средой песни, танца — во всем многообразии художественной выразительности, свойственной классическому восточному инструментализму. С другой стороны, представители нового направления на первом этапе развития, как бы продолжая традиции народного исполнительства, постепенно совмещали народный инструментализм с европейским, вначале ограничиваясь музыкой бытового типа. Это направление в их творческой практике было представлено в виде исполнения на скрипке известных в быту песен, танцев. Даже в изданных образцах этих произведений указывалось: для голоса или скрипки.

Ценный вклад в развитие армянской музыкальной культуры внесли представители трех поколений семейства скрипачей Синанянов из Константинополя, в творчестве которых были аккумулярованы, сформированы и самобытно выражены художественные тенденции своего времени. Деятельность наиболее талантливого константинопольского скрипача Арутюна Синаняна — эрудированного музыканта, дирижера, также пианиста и композитора была обширной и плодотворной. Наряду с сольными выступлениями он был дирижером симфонического

оркестра. Профессиональный коллектив, в состав которого входили исключительно армянские музыканты, получил широкую известность на Ближнем Востоке как "Оркестр Синаняна" или "Армянский оркестр". Его концертные программы включали произведения Моцарта, Бетховена, Гуно, Верди, Беллини, Россини, Чухаджяна, Синаняна.

В композиторском творчестве Ар.Синаняна известны аранжировки и переложения для скрипки армянских лирических и патриотических песен: "Цицернак" (ор.50), "Майр Аракси" (ор.52), "Арик Айказунк" (ор.51) и т.д. Распространению этих пьес способствовало также их издание.

В творчестве некоторых выдающихся армянских скрипачей этого периода, одновременно с интенсивной концертной деятельностью, создавались импровизации и авторские сочинения для скрипки, которые исполнялись ими в программах выступлений. Необходимо выделить имена блестящих скрипачей, получивших образование в Европе и России.

Давид Давтян, в 1904 году завсезавший Гран-При на конкурсе скрипачей в Брюсселе, учился у Томсона, Шевчика, Кубелика, Сарасате, Изаи, которые высоко оценили дарование скрипача, отмечая виртуозную технику и драматическую эмоциональную насыщенность его интерпретаций. Наряду с шедеврами мировой скрипичной музыки Д.Давтян исполнял также пьесы собственного сочинения: "Воспоминания", "Легенда", "Слезы Киликии", "Армянский дух", "Душа нея", "Сладкие воспоминания" и др.

Другим известным скрипачом, Айком Кутеняном, были созданы пьесы, основанные на характерных оборотах армянского национального мелоса — "Омар Хайям", "Ашуг", "Анцнох караван" и др. А.Кутенян начинал свой творческий путь в Константинополе, затем получил блестящее образование у известных скрипачей в Брюсселе, Праге, Берлине, а в Париже изучал теорию и контрапункт у Венсана д'Энди. Он находился в гуще современных музыкальных течений и тенденций, много концертировал. Особенно близко воспринимал и любил французскую музыку, в частности, произведения С.Фрайка,

К. Сен-Санса, К. Дебюсси. Его сочинения издавали крупнейшие мировые издательства: Шотт, Брейткопф и Гертель. Современники А. Кутеняна отмечали, что он одним из первых попытался "проникнуть" в ладовую основу восточной музыки. "Его произведения приковывают внимание своим необычным языком, который он развил путем эмансипации от ортодоксального мажора и минора и путем настройки скрипки на такие интервалы, которые позволили бы исполнение двойных нот и аккордов в соответствии с характером различных восточных стилей"<sup>1</sup>.

Эту линию синтеза восточного и европейского типов и форм музицирования органично претворил в своем исполнительском творчестве и другой выдающийся армянский скрипач Иоаннес Налбандян. Выпускник Петербургской консерватории (в дальнейшем ее профессор) И. Налбандян продолжил профессиональное совершенствование в Европе. Блистательный скрипач-виртуоз, он гастролировал в разных городах Германии, России. Одновременно с концертной и педагогической деятельностью сочинял пьесы для скрипки: "Восточный каприз", "Этюд", "Баллада" и другие, которые включал в свои концертные программы. И. Налбандян пропагандировал также произведения армянских композиторов, играл их в Петербурге и некоторых городах Кавказа. Его исполнительское мастерство, оригинальность интерпретаций вдохновляла композиторов на создание произведений, посвященных этому тонкому музыканту. Именно для И. Налбандяна, его творческого потенциала, виртуозного исполнительского стиля были созданы произведения Н. Тиграняна "Шахназ" (1885г.) и А. Спендиарова "Хайтарам" (1903г.), которые стали основополагающими образцами раннего периода развития жанра скрипичных пьес в творчестве армянских композиторов.

Н. Тигранян назвал свое произведение "Персидской балладой" и посвятил первому исполнителю - "Великому скрипачу И. Налбандяну"<sup>2</sup>. Эта концертная пьеса, созданная для скрипки

<sup>1</sup>Цит. по: А. Цицикян. Из истории армянского смычкового искусства (автореферат кандидатской диссертации). Ер., 1969, с. 6.

<sup>2</sup>Тигранян Н. "Шахназ", Петербург, 1898г.

и фортепиано, стала высокохудожественным образцом, в котором приемы восточной инструментальной традиции органично сочетаются с приемами скрипичного исполнительства. В книге музыковеда К.Худабашян отмечено, что "... благодаря музыкальному комментарию Тиграняна, мы представляем себе, насколько стройна и вместе с тем многообразна форма мугамов, в чем ее сходство или несходство с европейскими формами музыкальных произведений и в чем заключалось и заключается практическое значение этой формы и принципов ее формообразования для композиторов Армении"<sup>1</sup>.

В 1898 году деятели "Русского музыкального общества" в Малом зале Петербургской консерватории провели концерт из произведений Н.Тиграняна, на котором И.Налбандян в сопровождении автора впервые исполнил "Шахназ". В последующие годы "Шахназ" неоднократно исполняли известные армянские скрипачи Давид Давтян, Авет Габриелян, Грачья Богданян, Акоп Ханджян, Зоя Петросян и многие другие. Среди скрипичных пьес Н.Тиграняна, написанных после этого сочинения, необходимо отметить пьесы для скрипки и фортепиано "Вер-вери", "Шуштар", а также "Зурни тринги" для 3-х скрипок и фортепиано.

В этот же период классиком армянской музыки А.Спендиаровым были написаны небольшие скрипичные пьесы "Вальс", "Песня", "Романс", "Колыбельная", "Мелодия", "Канцонетта" (посвященная И.Налбандяну). В 1903 году А.Спендиаров создал известное симфоническое полотно — сюиту "Крымские эскизы". В дальнейшем сам композитор сделал переложение для скрипки и фортепиано №4 "Хайтарма" из 1-ой тетради "Крымских эскизов". В творчестве А.Спендиарова солирующая скрипка была использована и в других жанрах: в арии Ашуга (из оперы "Алмаст") и в "Ереванских этюдах".

Начало XX века — период активного восприятия достижений общеевропейской и русской музыкальной культуры, богатого наследия профессионального искусства, освоения и при-

<sup>1</sup>К.Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ер., 1977, с. 120.

общения к новым творческим открытиям. В эти годы многие армянские композиторы получили образование в странах Европы и в высших музыкальных учебных заведениях Петербурга и Москвы. В творчестве Комитаса, М.Екмаляна, Х.Кара-Мурзы, Н.Тиграняна, А.Спендиарова откристаллизовались приемы и методы многоголосной обработки армянской монодии, что стимулировало появление новых жанров, форм, средств выразительности, обогативших армянскую музыкальную культуру.

Если "Шахназ" и "Хайтарма" по своим художественным достоинствам знаменовали творческие достижения в жанре скрипичной пьесы на раннем этапе, то новый период развития этого жанра связан с творчеством Арама Хачатуряна. Его "Танец" (1926г.) и "Песня-поэма" (1929г.) для скрипки и фортепиано безусловно выдающиеся произведения, завоевавшие мировое признание. Яркая образность, богатая ритмика, национальный мелос и гармонический колорит, виртуозный блеск сложных скрипичной и фортепианной партий предполагают широкие возможности для многообразных интерпретаций. История создания этих сочинений интересно рассказана автором: "В бытность мою студентом техникума им. Гнесиных я отдыхал как-то в Кисловодске, где познакомился и сдружился с первым скрипачом Квартета имени Комитаса Аветиком Габриеляном. Много наблюдая за тем, как он занимается, я захотел написать для него виртуозную пьесу, что и сделал. Тремя годами позднее Танца для скрипки и фортепиано я сочинил вторую свою скрипичную пьесу — "Песню-поэму" "В честь ашугов". Среди поздравлявших меня после исполнения Габриеляном "Песни - поэмы" были профессора консерватории Абрам Ильич Ямпольский и Лев Моисеевич Цейтлин. Живой, экспансивный Цейтлин спрашивал что-то вроде того, откуда я взялся и откуда так хорошо известны мне исполнительские возможности скрипки"<sup>1</sup>.

Интерес к скрипичному искусству в творчестве Арама Ильича проявился и в последующие годы. "Аллегретто"

<sup>1</sup>В.Юзефович, Арам Хачатурян. М., 1990, с. 34-35.

(1929г.), Соната для скрипки и фортепиано (1932г.), а в дальнейшем - Концерт для скрипки с оркестром (1940г.) — посвящен Д.Ойстраху, Концерт-рапсодия (1961г.) — посвящена Л.Когану, Соната-монолог (1975г.) — посвящена В.Пикайзену. Скрипичный концерт А.Хачатуряна стал не только первым концертом, утвердившим этот жанр в армянской музыке, но наряду с концертами Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского, Шенберга, Берга является одним из выдающихся концертов XX века. Его исполняли все крупнейшие скрипачи современности. Характерные для стиля композитора импровизационность и темброво-гармоническая красочность, связанные с национальными традициями восточного инструментального исполнительства, оказали заметное влияние на творчество многих современных композиторов. В книге Д.Арутюнова приведено высказывание Дмитрия Шостаковича: "Если бы не было музыки Хачатуряна, я бы наверное писал по другому... да, велик вклад Арама Хачатуряна в музыку наших дней... Его имя завоевало широкое признание как у нас в стране, так и за рубежом; у него десятки учеников и последователей, развивающих те принципы, которым он сам всегда остается верен"<sup>1</sup>.

В период 1930-40-х годов были созданы сочинения разных авторов: Р.Меликян написал "Сюиту" для скрипки и фортепиано, А.Айвазян несколько пьес, К.Закарян — Две пьесы, "Поэму", А.Степанян — "Легенду", Гр.Меликян — "Две пьесы" и др. Эти произведения разной художественной направленности ставят перед исполнителями определенные художественные задачи и по сей день используются в учебном процессе.

1940-60-ые годы — время активного развития тех тенденций, которые сформировались в предыдущие годы. В период отмеченного двадцатилетия армянскими композиторами были созданы скрипичные концерты, сонаты и произведения малой формы, которые позволяют определить высокий профессионализм уже сложившейся композиторской школы. Стилистические и жанрово разнообразные скрипичные пьесы получили

<sup>1</sup> Д.Арутюнов, А.Хачатурян и музыка Советского востока, М., 1983, с. 371-373.

новый импульс, который был связан с авторским переложением "Ноктюрна" А.Хачатуряна из музыки к драме М.Лермонтова "Маскарад" (1948г.). В последующие годы были написаны и изданы пьесы Г.Егиазаряна — "Ноктюрн" и "Танец", Г.Ахиняна — "Легенда", С.Нагдяна — "Миниатюры", Ю.Геворкяна — "Юношеская сюита", Э.Абрамяна — "Концертное скерцо", Э.Оганесяна — "Воспоминания", "Оровел", "Скерцо", Э.Багдасаряна — "Ноктюрн", "Скерцо", А.Шамшяна — "Элегия", "Танец", С.Кесаяна — "Праздничная", "Концертино" А.Шишяна — "Воспоминания" и другие.

Необходимо особо отметить произведения А.Арутюняна "Танец" (1947г.), Э.Мирзояна "Непрерывное движение" (1954г.) и в новом варианте "Интродукция и вечное движение" (1957г.) для скрипки с оркестром, Э.Багдасаряна "Рапсодия" (1957г.), Л.Сарьяна "Ария и токката" (1962г.), которые стали основополагающими, блестящими образцами современной классической армянской музыки, вошли в ее золотой фонд.

Эти сочинения многократно исполняются армянскими и зарубежными скрипачами в разных странах.

Концертные пьесы для скрипки соло, скрипки и фортепиано, скрипки в сопровождении инструментального ансамбля стали интересовать композиторов разных поколений и творческих стилей. За период после 60-х годов XX столетия скрипичные произведения малой формы были созданы в творчестве Л.Сарьяна, Л.Аствацатряна, Г.Овунца, Р.Алтуняна, Р.Саркисяна, В.Бабаяна, Л.Чаушяна, Е.Ерканяна, Э.Айрапетяна, С.Закаряна и др. Начиная с середины XIX века до сегодняшних дней армянскими композиторами было создано большое количество произведений в жанре скрипичных пьес, в которых отразились искания, новации, творческие достижения всего периода становления и развития национальной музыкальной культуры.

Кроме авторских сочинений, развитие скрипичных произведений малой формы связано также с обработками и перело-

---

<sup>1</sup>Г.Егиазарян создал "Ноктюрн" и "Танец" на музыкальном материале Концерта для скрипки с оркестром.

жениями армянской духовной и народной музыки, также композиторского творческого наследия. Широко известны обработки Я.Хейфеца "Танец Айше" и "Танец с саблями" из балета А.Хачатуряна "Гаяне". В концертном и учебном репертуаре скрипачей звучат обработки и переложения произведений Комитаса, А.Спендиарова, Р.Меликяна, А.Хачатуряна, А.Тер-Гевондяна, А.Степаняна, Г.Арменяна, А.Бабаджаняна, Э.Багдасаряна, Э.Абрамяна и других, созданные А.Габриеляном, С.Асламазяном, В.Португаловым, К.Домбаевым, Г.Богданяном, А.Шамшяном, К.Мострасом, М.Фихтенгольцем, Л.Фейгиным, З.Петросян, Г.Смбатьяном и другими. В процессе развития армянского скрипичного искусства важную роль сыграл Ансамбль скрипачей Гостелерадио Армении, для которого его организатор и художественный руководитель Г.Аджемян создал репертуар из собственных переложений и обработок известных сочинений разных авторов. Этот богатый и разнообразный в стилевом и жанровом отношении музыкальный материал может стать объектом специального исследования в аспекте выявления и характеристики различных содержательных, формообразующих и языковых особенностей, сконцентрированных в отмеченной сфере национального инструментального творчества.

ИРИНА ЗОЛотоВА  
МАРГАР СЕДРАКЯН

«ГЕРОИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА»  
АРНО БАБАДЖАНИЯНА  
В АВТОРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Ведущая роль композиторов-пианистов в определении путей развития исполнительского искусства не раз подчеркивалась исследователями. «Чаще всего руководящая роль выпадает на долю сильной творческой личности композитора-исполнителя, - пишет С.Фейнберг. - Он на долгое время захватывает ведущие позиции не только своими произведениями, но и ярким исполнением, органично связанным с новыми творческими замыслами»<sup>1</sup>.

И действительно, «озвучивание» Бабаджанияном-пианистом своих композиторских работ не могло не сказаться на состоянии армянской исполнительской традиции, ее звуковой эстетике. С появлением на концертной эстраде Бабаджанияна-пианиста многое стало слышаться «по-бабаджанияновски». Это влияние оказалось особенно сильным еще и потому, что с точки зрения пианизма Арно Бабаджаниян представлял собой явление весьма незаурядное.

Приведем несколько высказываний крупнейших пианистов, характеризующих исполнительский облик Бабаджанияна. «Он не только выдающийся и повсеместно признанный композитор, но и потрясающий пианист» (Эмиль Гилельс)<sup>2</sup>.

«Он был бы крупнейшим пианистом, займись он этим! Но он писал музыку. И с головой уйдя в композицию, как пианист выступал, только играя свое» (Святослав Рихтер)<sup>3</sup>.

«Он замечательно легко садился к роялю, неподражаемо к нему прикасался. Чисто фортепианным талантом он был награжден неслыханно» (Вера Горностаева)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> С.Фейнберг, Пианизм как искусство, М., 1965, с. 87.

<sup>2</sup> Цит. по : «Арвест», специальный выпуск, посвященный А.Бабаджанияну, 1996-1997, с. 1.

<sup>3</sup> Там же, с. 18.

<sup>4</sup> Там же.

О высоком авторитете Бабаджаняна-пианиста говорят и приглашения его в состав Государственной экзаменационной комиссии по специальному фортепиано в Московской консерватории, в том числе и в качестве ее председателя.

Рассмотрим особенности творческого почерка Бабаджаняна-пианиста несколько более подробно, остановившись на наиболее характерных особенностях его исполнительского облика.

Бабаджанян — исполнитель твердой воли, он умеет властвовать над слушателями. И в этом отношении его исполнительская манера заметно отличается от подчеркнуто доверительного, «приглашающего к интимной беседе» исполнительского почерка его учителя Игумнова. Достигается это впечатление, прежде всего, за счет выпуклости создаваемых пианистом исполнительских образов. В игре Бабаджаняна нет места сомнениям и недоговоренности. Возникающие по ходу трактовок Игумнова «островки исполнительских раздумий» ему, как правило, не свойственны. Исполнительские трактовки Бабаджаняна всегда определены, масштабны и эмоционально приподняты.

Впечатлению властности исполнения во многом способствует властность бабаджаняновской динамики и ритма. Мощь и массивность *Forțe* (даже в градации *FFF* оно звучит мягко и сочно), напряженность и тембровая густота *Piano* (никакой расслабленности и успокоенности). Ритмика — необычайно упруга, она то жесткая и непреклонная, то свободная и гибкая.

Убедительности предлагаемых трактовок способствуют и поразительные слушателей предельное совершенство и рельефность их пианистического воплощения. Пианист безукоризненной виртуозности, Бабаджанян необычайно тщателен в отделке фортепианной фактуры: его пальцы не пропускают ни одной, даже мельчайшей детали.

В то же время, несмотря на явное несходство творческих индивидуальностей учителя и ученика, в исполнительской манере Бабаджаняна-пианиста есть немало черт, выдающих в нем ярко представителя игумновской школы. Это, прежде всего, простота и искренность выражения эмоциональных состояний. Как бы ни был высок эмоциональный накал, игра Бабаджаняна абсолютно чужда вычурности и «позе». Кроме того, пианист далек и

от показного виртуозничества, техника его всегда подчинена характеру создаваемого образа, служит раскрытию тех или иных эмоциональных состояний.

Отметим также и ярко выраженное в трактовках пианиста индивидуальное начало, проявляющееся и в подчеркнуто личном отношении к инструменту ( у Бабаджаняна свой, лишь ему свойственный «пианистический голос») и, наконец, присущую всем представителям «игумновского направления» особую выразительность интонирования.

Однако, на наш взгляд, было бы односторонним видеть в этой особенности исполнительского почерка Бабаджаняна лишь творческое воплощение им основного постулата игумновской школы с ее вниманием к тонкости и разнообразию интонаций: исполнитель должен, прежде всего, стремиться раскрыть интонационный смысл произведения во всем его многообразии и глубине. Нельзя не усмотреть здесь и во многом определяющую, на наш взгляд, роль характерных особенностей армянского национального музыкального мышления. Проявившись в облике Бабаджаняна-композитора, они как бы дали ему возможность «предоставить» Бабаджаняну-пианисту необычайно богатый материал для такого рода исполнительского подхода.

Неслучайно С.Аматуни в своем исследовании отмечает, что «концентрированная выразительность тематизма Бабаджаняна-композитора коренится в синтезировании черт различных слоев армянской монодической музыки». Здесь и задушевность крестьянских лирических песен, и речевая выразительность ашугских сказаний, и ладовое богатство «многоярусных» (определение Х.Кушнарева) систем тагов, и величественная распевность оровелов, и острота и разнообразие метроритма танцевальных мелодий<sup>1</sup>. А. Н.Тернова обращает внимание на динамическую процессуальность, присущую уже самой крестьянской песне, где «личные переживания постоянно сочетаются с сиюминутными комментариями на каждое явление, попадающее в поле внимания... Эти переходы психологических состояний происходят при непрерывно текущем раз-

<sup>1</sup>С.Аматуни, Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Ер., 1985, с. 102.

вертывании, обостряя значимость каждого интонационного оборота...»<sup>1</sup>.

Бабаджанян-исполнитель в своих прочтениях акцентирует, укрупняет, выводит на передний план эту особенность «жизни» своей, берущей начало от национальных истоков мелодики. Таким образом, поражающее слушателей Бабаджаняна мастерство его разнообразного интонирования сформировалось и окрепло как бы на пересечении двух зон художественного влияния. С одной стороны, - это идущая от национальных корней специфика индивидуального композиторского мышления, воплощенная им в своих композиторских работах. С другой — великолепная пианистическая оснащенность Бабаджаняна-интерпретатора, вооруженного в игумновском фортепианном классе богатейшим арсеналом исполнительских приемов, готового к тому, чтобы с максимальной яркостью и убедительностью раскрыть заложенный в этом музыкальном материале интонационный смысл.

В качестве подтверждения высказанных выше соображений рассмотрим исполнительское прочтение Бабаджаняном его «Героической баллады» (запись 1951 года).

Как известно, фортепианная партия начинается изложением главной темы, которой предшествует яркое оркестровое вступление, построенное по принципу «единого выдоха» (выражение Х.С.Кушнарева<sup>2</sup>). «Согласно принципам развертывания монодии (в частности, в ашугском искусстве), - пишет об оркестровом вступлении «Героической баллады» С.Аматуни, - мелодическая линия начинается в высокой, наиболее патетической части, затем постепенно опускается с опеванием побочно-ладовых опор и окончательно успокаивается на тонике»<sup>3</sup>.

С момента этого успокоения и разворачивается основ-

<sup>1</sup>Н.Тернова, Национальное своеобразие фортепианного стиля Арно Бабаджаняна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1985, с. 7.

<sup>2</sup>Х.Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 252.

<sup>3</sup>С.Аматуни. Цит. изд., с. 39-40.

ной тематический материал сочинения. Бабаджанян начинает тему тихо, спокойно, однако уже со второго ее такта прибегает к дроблению фразировочных ячеек, выводя на передний план скрытый в мелодической линии внутренний динамизм. Имеем в виду не только острое акцентирование трехзвучных опеваний-мордентов (эти акценты вписаны им самим в нотный текст и являются авторскими указаниями), но и дополнительные, отсутствующие в тексте, а значит идущие от Бабаджаняна-исполнителя артикуляционные и агогические нюансы.

Отметим, к примеру, импульсивный акцент, дважды примененный пианистом на морденте ноты «соль-бекар» (второй и шестой такты темы), а также агогическую оттяжку опять же перед «соль-бекаром» в следующем (седьмом такте). Мы усматриваем здесь стремление чисто исполнительскими средствами оттенить, «укрупнить» каждое появление минорного терцового звука в теме явно мажорного наклонения. Привлекает внимание также характерная агогическая задержка перед мелодическим ходом на увеличенную секунду «фа дубль-диез» - «ми» (эпизод *Roso più mosso*, такт 12). Здесь исполнитель с помощью агогики подчеркивает возвращение к гармонической вертикали натуральной (мажорной) шестой ступени (в предыдущем такте шестая ступень была понижена).

Темповые соотношения внутри этого раздела баллады в трактовке Бабаджаняна-пианиста также несколько отличаются от тех, что были предписаны Бабаджаняном-композитором. Вначале течение музыкальной мысли идет неторопливо (четверть равна 69), в эпизоде *Roso più mosso* — достигает отметки 88. Однако при проведении темы в оркестре (подход к первой кульминации сочинения) исполнитель не возвращается к указанному им же самим в нотном тексте Темпо I, а играет несколько подвижнее, на метрономической отметке 72. Затем, пройдя через ряд выписанных в тексте агогических отклонений, Бабаджанян только в последнем проведении темы возвращается к исходному темповому движению. Здесь уже звучит настоящий Темпо I, четверть опять приравнена 69.

Кстати говоря, динамические соотношения, по сравнению

с нотным текстом, здесь также несколько изменены. Согласно авторским указаниям, звучащая перед последним *Tempo I* реплика фортепиано solo должна быть исполнена *Piano*, тогда как сам тематический материал (уже *Tempo I*) - *Pianissimo*. Бабаджанян-исполнитель, напротив, выбирает для связки-перехода предельно тихий динамический нюанс (*Pianissimo* или даже *PPP*), а тематический материал исполняет сочным, густым *Piano*. Таким образом, динамическое исполнительское решение как бы подкрепляет решение темповое: и музыкальное время, и динамика возвращены к исходной (в партии солиста) характеристике.

Первую вариацию Бабаджанян играет стремительно и импульсивно, следуя своей композиторской ремарке *Allegro energico*. Согласно авторским указаниям, динамический план вариации весьма разнообразен — в пределах шкалы от *Pianissimo* до *Fortissimo*. Однако Бабаджанян-исполнитель прибегает в своей трактовке к значительно большей, чем это выписано в тексте, дифференциации динамического плана. Отметим появление акцентов (например, на второй, «слабой» доле такта), неожиданное, не предписанное в тексте понижение динамического порога - *subito Pianissimo* (седьмая цифра, такт 5), непредусмотренное в нотах стремительное *diminuendo* (последний такт *Roco più mosso*), где на протяжении четырех четвертей исполнитель спускает звучность от *Fortissimo* до *Pianissimo*. Такое исполнительское решение придает «моторной», виртуозной вариации особую интонационную выразительность и образную характерность.

Примечательно, что третья вариация в решении Бабаджаняном ее динамического плана представляет собой прямо противоположную картину: исполнительская версия по сравнению с текстом динамически гораздо более однородна. Динамические градации здесь Бабаджаняном-исполнителем несколько сглажены и сдвинуты в сторону повышения громкостной шкалы. Так, начальное *mezzo Forte* производит в авторском исполнении более громкое впечатление, и происходит это благодаря появлению невыписанных в тексте акцентов (в третьем, шестом, десятом и других тактах). Аккорды с изло-

жение в партии фортепиано темы оркестрового вступления к вариации Бабаджанян-пианист поднимает до *Fortissimo*, звучание следующего за ним эпизода, помеченного в тексте *Pianissimo*, - до густого *mezzo Piano*, а такты, которым сопутствует ремарка *Piano* - до *mezzo Forte*. В таком прочтении вариация производит впечатление не столько «созданного на национальной почве симфонического вальса» (С.Аматуни)<sup>1</sup>, и даже не «искрящегося веселым задором танца» (Ш.Апоян)<sup>2</sup>, сколько жесткого волевого напора, мужественного и энергичного.

Тем более ярким контрастом воспринимается исполнительское прочтение четвертой вариации, в которой исследователи, не без основания, слышат образный настрой похоронного марша (авторское указание темпа — *Tempo di marcia funebre*). Вариацию эту Бабаджанян играет подчеркнуто замедленно (четверть равна 58) и, поначалу, в весьма приглушенных тонах.

Исполнитель всячески мелодизирует звучание своей партии, стремясь к максимально возможному - при исполнении четырехзвучных аккордов — легато и часто используя при лепке мелодической фразы волнообразную динамику. В кульминации марша рояль звучит по-рахманиновски сочно и певуче. Перемещения многозвучных аккордов из регистра в регистр охватывают огромное по диапазону звуковое пространство и тем самым закрепляют возникший уже в первых тактах облик концертного фортепиано романтиков, мощного и полнокровного.

В таком прочтении финальная вариация, снимающая возникшее и доведенное до высшей точки напряжение, воспринимается как жанровый финал сонатного цикла. В ней заданный Бабаджаняном-пианистом темп кажется предельно быстрым — четверть с точкой равна 150. Верхний голос в октавах явно доминирует, звучит остро и звонко. Средний раздел — певуч и лиричен. Фразировка подкреплена волнообразной динамикой. Резко вторгающиеся перед каденцией акцентиро-

<sup>1</sup> См. С.Аматуни. Цит. изд., с. 42.

<sup>2</sup> См. Ш.Апоян, Фортепианная музыка Советской Армении. Ер., 1968, с. 159.

ванные аккорды звучат здесь в исполнении Бабаджаняна мощно, густо и празднично-парадно. Тем самым значительно углублен контраст с сыгранной вполголоса сумрачной каденцией, выросшей из интонаций начального оркестрового вступления.

Разворот каденции, с ее постепенным динамическим нарастанием (Бабаджанян играет здесь стремительное *accelerando*), подготавливает звучание коды. И здесь плотное аккордовое звучание (пианист использует всю мощь своей аккордовой техники) вновь воссоздает романтически полное звучание инструмента, вызывая в памяти «апофеозы» рахманиновских фортепианных концертов.

Исследователи бабаджаняновского наследия уже не раз обращали внимание на эволюцию его творческого почерка, получившую отражение в его инструментальных сочинениях. Творческий же облик Бабаджаняна-пианиста ими либо вообще не рассматривался, либо, будучи затронут в каком-либо из своих аспектов, как, скажем, в диссертации Н.Терновой, представал окончательно сложившимся и неизменным.

Впервые на весьма примечательный характер эволюции исполнительских принципов Бабаджаняна было обращено внимание на научной сессии Академии наук Армении в докладе «Бабаджанян-пианист» (сентябрь 2001 года)<sup>1</sup>. «Стилевые особенности, проявившиеся в творчестве Бабаджаняна-композитора в результате более чем двадцатилетней эволюции, наложили свой отпечаток и на его исполнительский облик. И проявилось это не только в исполнении автором своих новых композиторских работ (изменение фортепианного письма, естественно, должно было повлечь за собой и появление новых исполнительских приемов и средств для инструментального воплощения). Эволюция композиторского мышления Бабаджаняна, повлекшая за собой изменение его отношения к инструменту, наложила свой отпечаток на исполнительский подход его как пианиста к своим произведениям прежних лет. Другими словами, в 70-е годы он по-иному стал играть свои

<sup>1</sup>Золотова И. «Бабаджанян-пианист», - научная сессия АН Армении, посвященная 80-летию со дня рождения А.Бабаджаняна, Ер., 6 сентября 2001 года (рукопись).

сочинения 50-х годов. Дело не в том, что в его игре начинают господствовать иные выразительные средства, нет! Это тот же Бабаджанян. Меняются их роль и значение, сдвигаются некоторые пропорции, переставляются акценты. В 70-е — 80-е годы «Героическая баллада» прочитана художником, который уже является автором «Шести картин», где эстетика несколько иная<sup>1</sup>.

Рассмотрим под этим углом зрения исполнение Бабаджаняном «Героической баллады», вынесенное им на суд слушателей спустя двадцать лет после записи первого варианта авторской трактовки (запись 1971 года).

Прежде всего обращает на себя внимание изменение самого облика фортепиано. Оно стало звучать под пальцами Бабаджаняна-пианиста несколько суше, собраннее, но, за счет некоторой утраты мелодичности, обрело более напряженный и динамичный эмоциональный тонус.

Уже при первом проведении темы исполнитель отказывается от мелкой волнообразной динамики и привлекших внимание в ранней трактовке дополнительных исполнительских акцентов (на мордентах ноты «соль-бекар»). Кроме того, пианист не выполняет необычайно яркое в первом прочтении *crescendo* при подходе к первому *Tempo I*, опускает динамический порог в аккордовом изложении (4-6 такты того же *Tempo I*) с *Forte* до *mezzo Forte*. В результате такого исполнительского решения во всем тематическом разделе подлинно громкое звучание (динамика *Forte*) появляется лишь однажды — в главной его кульминации. Лишь в этих тактах исполнитель полностью доминирует над оркестром.

Такое переосмысление взаимоотношений солиста и оркестра, при котором, отказавшись от торжествующего превосходства виртуоза, безраздельно властвующего над оркестровым сопровождением, солист оказывается подчинен общей линии симфонического развития, можно заметить во многих эпизодах позднего прочтения «Героической баллады». Так, например, по-рахманиновски мощные переносы аккордов во второй вариации звучат в поздней версии всего лишь контрапунктом к проводящейся в оркестре теме, а не соперничают с ней в борьбе за звуковое превосходство. Бабаджанян игра-

<sup>1</sup>Из доклада И.Золотовой «Бабаджанян-пианист».

ет их теперь всего лишь mezzo Forte, а в высшей кульминационной точке — Forte, вместо проставленного им самим в тексте, а затем осуществленного в раннем варианте Fortissimo.

Не можем не отметить и резко возросшую степень дифференциации фактуры по вертикали, в частности, «укрупнение» басов. Именно эта особенность придает более позднему исполнительскому варианту первой вариации большую строгость и даже мрачноватость. Динамический план здесь также несколько изменен: выписанную им самим в начальных тактах ремарку Pianissimo пианист превращает в mezzo Piano.

При проведении в партии фортепиано темы траурного марша (вариация № 3) басовая октава «соль», повторяясь, звучит особенно гулко и протяжно, не только окутывая обертонами музыкальную ткань, но и как бы неумолимо проводя свою собственную мелодическую линию, словно играемую «третьей рукой». Отметим попутно и проявившуюся в этой вариации манеру игры meno legato. Если в первом прочтении исполнитель «вокализировал» тему марша, то здесь он играет ее подчеркнуто чеканно и строго, пунктиры звучат более обостренно, с внутренним напряжением.

Характерно, что в ряде случаев Бабаджанян прибегает в балладе к «укрупнению» фразировки (последние три такта тематического раздела, заключительные такты второй вариации). Особенно заметна эта особенность позднего прочтения в среднем, лирическом эпизоде пятой вариации. Прежде Бабаджанян тонко и бережно очерчивал в верхнем голосе все три звена секвенции, теперь же мелодия играется «сплошным потоком», на едином дыхании.

На наш взгляд, эта особенность стала одной из причин некоторого сжатия музыкальной ткани Баллады во времени, то есть привела исполнителя к более подвижным, по сравнению с первой трактовкой, темповым решениям.

Начальное проведение темы пианист играет в том же движении, что и двадцать лет назад (четверть равна 69), достигая в эпизоде *Roso più mosso* метрономической отметки 88. Однако при исполнении первого эпизода, помеченного в нотном тексте как *Tempo I*, он не только не возвращается к первому темпу, но и значительно ускоряет движение по сравнению с ранним исполнительским вариантом. В первой версии четверть была равна 72, то есть немного быстрее, чем

Темпо I, но все же значительно медленнее, чем предшествующее *Roso più mosso*. Здесь же Бабаджанян сохраняет в нем темповое движение *Roso più mosso* - 88, и лишь в заключительных тактах (второе Tempo I) он возвращается в исходный темп. Тематический раздел, таким образом, обретает особую цельность.

Первая вариация также выполняется более подвижно (102 вместо прежних 98, а в *Roso più mosso* - 106). В лирической второй вариации темп также существенно сдвинут (74 вместо прежних 60). И в данном случае ускорение темпа самым существенным образом сказалось на образном строе этой части цикла.

Дело в том, что композитором указан в тексте тактовый размер «три вторых». При более медленном темпе он воспринимается скорее как «шесть четвертей», и кантиленная мелодия звучит лирично и успокоенно. При более подвижном движении ритмическая пульсация половинными нотами ощущается более явственно, и тогда на передний план выходит «игра полиритмических наложений», которая при более медленном прочтении более сглажена. В результате лирический эпизод обретает внутренний динамизм, вызывает ощущение скрытой тревоги.

Траурный марш во втором прочтении тоже более энергичен, собран и подвижен. В сочетании с отмеченными нами выше усилением функции басов и большей четкостью, маркированностью артикуляции, ускорение темпа приводит к тому, что его звуковое воплощение далеко отходит от романтических традиций игумновской школы и скорее ассоциируется с новым звуковым обликом фортепиано XX века, в котором превалируют красочно-ударные черты.

Что же касается заключительной вариации, то темповое решение ее главной темы производит в позднем варианте поистине ошеломляющее впечатление (четверть с точкой равна 160, в прежней версии — 150). Здесь Бабаджанян-исполнитель достигает пика виртуозных возможностей пианиста, его скорость и техническая безупречность как бы знаменует высшую точку развития виртуозной техники исполнения октав. Звонкая, ликующая, с пронсящимся на едином дыхании лирическим эпизодом, эта вариация необычайно резко прерывается медленной каденцией.

Именно здесь, в каденции, впервые за все прочтение, пианист прибегает к максимальному дроблению фразировки. Объединенные в тексте под единой лигой, мотивы здесь рельефно расчленены. Темп предельно замедлен (при основном темпе финала, где четверть с точкой - 160, здесь четверть - 72). Исполнитель полностью отказывается от волнообразной динамики, игнорируя даже свое указание *staccendo*. И ему удается создать ощущение огромного внутреннего напряжения, которое затем выплескивается в победной коде. Она также играет значительно быстрее, чем в первом варианте (четверть - 80, вместо прежних 69) и звучит уже не парадно и торжественно, а по-волево собранно и энергично.

Таким образом, проведенный анализ позволяет говорить об определенном пересмотре Бабаджаняном-пианистом некоторых постулатов игумновской школы (имеем в виду, в частности, динамическую волнообразность в лепке фразы, прихотливость агогических отклонений, вокализацию мелодической линии) и, в то же время, о творческом развитии других, ставших теперь, в поздние годы, неотъемлемыми чертами зрелого облика Бабаджаняна-пианиста. Речь идет, прежде всего, о необычайной гибкости темповых соотношений, используемых для выявления особенностей драматургии и рельефности формы, о предельной естественности и тонкости интонирования и, конечно же, о безупречной логике «горизонтального мышления», когда изменение - хотя бы в малейшей степени - одного звена музыкальной цепи неизбежно влечет за собой пересмотр последующего развертывания звукового материала.

В то же время, сравнение трактовок разных лет свидетельствует: творческая эволюция Бабаджаняна-художника не только привела к определенным изменениям его пианистического облика, но и в какой-то мере изменила отношение его - уже как автора - к своим ранним композиторским работам. Иными словами, можно утверждать: точка зрения автора на свое недавно написанное сочинение и его исполнительская трактовка этой работы, осуществленная уже годы спустя, подчас не совпадают. И тогда он начинает «укрупнять» ранее не казавшиеся ему столь важными детали: ведь именно они дали ростки, которые расцвели позднее и теперь особенно дороги его сердцу. И в то же время (сознательно или интуитивно) - смягчать особенности, которые теперь, из да-

ли лет, кажутся ему в чем-то тупиковыми и нуждаются в его, теперь уже исполнительской, коррекции.

Как мы уже отмечали, влияние Бабаджаняна-пианиста на исполнительскую культуру Армении было исключительно велико. Оно продолжается и поныне. Таким образом, можно сказать, что тон дальнейшему потенциальному росту своих сочинений в общественном музыкальном сознании, раскрытию в них все новых образных граней был задан уже самим автором, успевшим на глазах своих современников раскрыть многогранность возможных исполнительских интерпретаций своего фортепианного творчества.

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

<b>Ա.ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ</b>	
<i>ԻՄ ԵՐԳՉԱԿԱՆ ՈՒ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՓՈՂՉԻՅ</i> .....	5
<b>Դ.ՂԱԶԱՐՅԱՆ</b>	
<i>ՀԱՅ ՀՈՎԵՎՈՐ ԵՐԳՆ ՈՒ ԲԱՆՐ</i> .....	17
<b>С.АМАТУНИ</b>	
<i>К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ МЕЛОДИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ В ПЕСНЯХ КОМИТАСА</i> .....	24
<b>Ժ.ԶՈՒՐԱՔՅԱՆ</b>	
<i>ՄԵԿՈՒՆԴԱՅԻՆ ԴԱՐՉՎԱԾՔՆԵՐԻ ՈՐՊԵՍ ՀԱՅ ՄՈՆՈԴԻԿ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԻՆՏՈՆԱՅԻՈՆ - ԻՆՏԵՐՎԱԼԱՅԻՆ ՄՐՏԱՀԱՅՏՉՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐ</i> .....	39
<b>Н.АВЕТИСЯН</b>	
<i>ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕВОНА АСТВАЦАТРЯНА (в свете эстетики, философии, композиции)</i> .....	51
<b>Ս.ԱՓՅԱՆ</b>	
<i>ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ АРМЕНИИ</i> .....	65
<b>Ա.ԱՆԱՆՅԱՆ</b>	
<i>К ВОПРОСУ О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (некоторые аспекты изучения истории теоретического музыкознания)</i> .....	77
<b>Մ.ԿՈԿՋԱԵՎ</b>	
<i>Օ ԹԵԽՆԻԿԵ ՕԲԵՐՏՈՆՈՎՅԱԿ "ՍՈՎՍԵՏՈՒԿ" ԵՆ ԻՆՏՐՈՒՄԵՆՏԱԿՆՈ-ԱՆՏԱՄԲԼԵՎՈՄ ԻՆ ՕՐԿԵՏՐՈՎՈՄ ՍԻՅՄԵ</i> .....	100
<b>Չ.ՏԵՐ-ՂԱԶԱՐՅԱՆ</b>	
<i>«ՄԻՆԿԸ ԵՎ ՄԵՆԻՔ» (ինդյուստրիալիսմ հիստորիալիստիկ էսյուդ)</i> .....	108
<b>Լ.ՄԱԵՎՅՈՍՅԱՆ</b>	
<i>ՆԵՕԿԼԱՍՍԻԿԵՍԿԻԵ ԹԵՆԴԵՆԿԻԻ ԵՆ ԿՈՆՇԵՐՏԵ-ԲԱՐՈԿԿՕ</i>	
<i>Յ.ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ</i> .....	115
<b>Ի.ՏԻԳՐԱՆՈՎԱ</b>	
<i>ՕԲ ՕԴՈՒՅ ԻՅ ԺԱՆՐՈՎՅԱԿ ՕՍՕԵՆՆՈՍՏԵՅ ԿՐՈՐԾԵՍԿՈՒ ՄՐՈՇԿՈՒ ՏԻԼՅԱ ԲՐՕ ՏԵՓԱՆՅԱՆԱ</i> .....	123
<b>Մ.ԿԱՇԱԽՅԱՆ</b>	
<i>Օ ՐՈԼԻ ԱՏՏՈՑԻԱՑԻԱՑԻԻ ԵՆ ՎՈՍՓՐԻՅԱԿԻ ՄՐՅԻԿԻ</i> .....	128
<b>Դ.ԵՐԱԺԻՇՏ, Ա.ԲԱՍՏՉԻՆՅԱՆ</b>	
<i>ՄՐԵՎՍՅԱՆԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ</i> .....	141
<b>Լ.ԵՍՔՐԵՄՅԱՆ</b>	
<i>ԼԻԿԻ ԷՏՆԻԿԵՍԿՈՒ ԿՐԱԴԻՑԻԱՑԻԱՑԻԻ</i> .....	152

<b>А.БАГДАСАРЯН</b>	
<b>К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОПЛОЩЕНИИ</b>	
<b>БИБЛЕЙСКИХ ГЕРОЕВ В АРМЯНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ</b>	
<b>МУЗЫКЕ. ЦАРЬ, ПРОРОК ДАВИД .....</b>	<b>179</b>
<b>ԼՍԻՄՈՆՅԱՆ</b>	
<b>ԲԱՐԵՎԵՆԴՅԱՆԻ «Գ(Ն)ԱՅԵՐ, ՏԵՍԵՐ» ԵՎ ՄԻՋՆԱԴՄԱՅԱՆ</b>	
<b>«ՏԱՂ ՈՒՐԱԽՈՒԹԵԱՆ Ի ՎԵՐԱՅ ԾՈՎՈՒ ԵՎ ՆԱԽ»</b>	
<b>ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՀԱՄԵՄՏԱՌԹՅՈՒՆԸ .....</b>	<b>185</b>
<b>Ն.Վ.ԹՈՎՍՍՅԱՆ</b>	
<b>ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՖԻԼՀԱՐՄՈՆԻԿ ՆՎԱԳՇԽՈՒՄԻՐ</b>	
<b>Պատմությունը .....</b>	<b>197</b>
<b>Р.СМБАТЯН</b>	
<b>К ИЗУЧЕНИЮ СКРИПИЧНЫХ ПЬЕС АРМЯНСКИХ</b>	
<b>КОМПОЗИТОРОВ .....</b>	<b>207</b>
<b>И.ЗОЛотоВА, М.СЕДРАКЯН</b>	
<b>«ГЕРОИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА» АРНО БАБАДЖАНЫНА</b>	
<b>В АВТОРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ .....</b>	<b>217</b>

---

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

II

СБОРНИК  
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТРУДОВ

II

Շապիկի վրա՝  
ԿԱՐԵՆ ԱԴԱՄՅԱՆ  
«Սպիտակ խորանարդ» (կտավ, յուղաներկ)  
Երևան, 1990  
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏՇԵՐԱՍՐԱՀ

На обложке:  
КАРЕН АГАМЯН  
"Белый куб" (холст, масло)  
Ереван, 1990  
НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ

Տպարանակ՝ 200: Тираж 200 экз.

«ԿՈՄԻՏԱՍ» հրատարակչություն  
ԵՐԵՎԱՆ 2003  
Издательство "КОМИТАС"  
ЕРЕВАН 2003

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ  
ՄԱՐԿԱՆՍԻ ԴՆԻՏԱՆ

