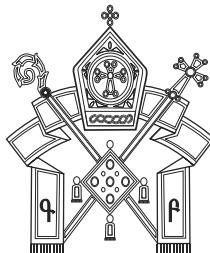


Երաշխավորվել է  
Երևանի Կոմիտասի անվան  
պետական Կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի կողմից՝  
որպես ուսումսական ձեռնարկ  
կոնսերվատորիայի ուսանողների համար:





ՀՐԱՄԱՆԱԴԻ  
ՆՈՐԻՆ ՍՈՒՐԲ ՕԾՈՒԹԻՒՆ  
Տ.Տ. ԳԱՐԵԳԻՆԻ Բ  
ՄՐԲԱՋՆԱԳՈՅՆ ԵՒ ՎԵՀԱՓԱՌ  
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա  
Երաժշտության պատմության ամբիոն

Զառա Տեր - Ղազարյան

ԱՐԵՎԱՏԱԿԵՎՈՐՈՊԱԿԱՆ  
ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅԱՆ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Յին աշխարհից մինչև XIX դար



Երևան - 2014

*Տպագրվում է Կրաշխավորությամբ  
Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի  
Դրապարակչական խորհրդի*

### **Զառա Տեր - Ղազարյան**

ԱՐԵՎՄԱՆԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ: Դիմ  
աշխարհից մինչև XIX դար:

Դասագրքում ընդգրկված է Հնագոյն ժամանակներից մինչև XIX դարը  
մերառող ժամանակահատվածի լիակատար պատկերը: Նախատեսված  
է կոնսերվատորիայի բոլոր բաժինների ուսանողների, երաժիշտ մաս-  
նագետների և երաժշտասեր ընթերցողների համար:

**Տպագրություն և մեկենասոփեյացոք**

### **ՍԱՐԳԻՍ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆԻ**

ISBN

© Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի, 2014 թ.



## ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Զառա *Sէր-Ղազարյանի* սույն դասագիրքը երկու տասնյակ տարիների քրտնաջան աշխատանքի արդյունք է:

Հայ երաժշտագիտության նորագույն տարեգրության մեջ «Արևմտաելքոպական երաժշտության պատմություն»-ը հեղինակային հայալեզու դասագրքի առաջին օրինակն է: Պահը հասունացել էր և փորձառու, հմուտ երաժշտագետ-մանկավարժը սիրով ձեռնարկեց այդ աշխատանքը: Նրա նպատակն էր հայ ուսանողներին պարզեցնել մայրենի լեզվով դասագիրք, քանի որ մեծ վաստակ ունեցող դասախոսն ամենօրյա աշխատանքի ընթացքում տեսնում էր հայրենական բարձրագույն երաժշտական ուսումնական հաստատությանը հարիր գրագետ ու արդիական աղբյուր ունենալու ահազանգող անհրաժեշտությունը: Դասագրքի բուն աշխատանքն սկսելուց առաջ ելքոպական պատկերացումներին ծանոթ լինելու համար *Զ. Sէր-Ղազարյանը* Ժնևի, Բեռնի կոնսերվատորիաներում երկու տարի լսել է «Երաժշտության պատմության» լիակատար դասընթացը: Բացի դրանից, հեղինակը հաշվի է առել նորագույն ուսումնասիրությունների արդյունքները, ծանթացել է մինչև 2010 թվականը երեք լեզուներով հրատարակված շուրջ երկու հարյուր անուն գրականության, մանրամասն մշակել է շուրջ քսան տարի Կոմիտասի անվան պետական Կոնսերվատորիայում իր իսկ կարդացած այս դասընթացը:

Դասագիրքը Հնագույն քաղաքակրթություններից մինչև 18-րդ դարի վերջն ընդգրկող կուռ կառուց է: Շարադրանքի մեջ «լսելի է» Զառա *Sէր-Ղազարյանի* կենդանի դասախոսությունների բնույթը: Սա համառոտ ուղեցույց չէ և ոչ էլ հապճեպ ընթերցման համար կազմված գիրք: Նախկինում շրջանառվող ուսումնական պարտադիր գրականությունը կոնսերվատորիայի տարբեր մասնագիտացումների և տարբեր ֆակուլտետների համար, տարբեր մասշտաբներով, տարբեր չափերի ուսուալեզու մի քանի դասագր-

թեր էին: Այս դեպքում Զ. Տեր-Ղազարյանը մեծածավալ նյութը ներկայացրել է մեկ գրքի մեջ, որտեղից յուրաքանչյուր ընթերցող կարող է ընտրել իրեն հետաքրքրող կամ անհրաժեշտ հատվածը: Կառուցվածքն այնպէս է նախատեսված, որ դասախոսն անհրաժեշտության դեպքում հնարավորություն ունենա կողմտրոշվել, թե յուրաքանչյուր ֆակուլտետի համար ինչքան և ինչպիսի ծավալ մատուցել:

Դասագրքի հմուտ և ուշիմ կիրառումն ընթերցողին հնարավորություն է տալիս տեսնել երաժշտության պատմության ընթացքը, անքակտորեն կարողանում է հետեւ երևույթների ծագման, զարգացման, անկման ու փոխակերպման ուղիներին: Այստեղ ներառված են ուսումնառության համար անհրաժեշտ փաստեր: Յուրաքանչյուր գեղարվեստական ու պատմական ժամանակաշրջանը, երաժշտական ոճը, առանձին կոմպոզիտորները և նրանց ստեղծագործության բնութագրումները տրված են երաժշտապատմական հաջորդական ընթացքի մեջ, այդ կերպ ընդգծվում է այն գլխավոր առանցքը, որ այս կամ այն երկիրն ու ժամանակն իր աղյուսն է դնում երաժշտական արվեստի գլխավոր մայրուղու կառուցման գործընթացում, որ, օրինակ, չի կարող առանց Հին Հունաստանի ու Հին Հռոմի հանկարծ ծագել միջնադարյան թատրոն և ապա՝ Իտալական օպերայի հզոր դարաշրջանն ու Վիեննական Դասական դպրոցը:

Հեղինակը նկատի է առել երաժշտության պատմության զարգացման գլխավոր ուղղությունը՝ յուրաքանչյուր ներկայացվող գեղարվեստական ժամանակաշրջանին տալով իր իսկ բովանդակությանը համապատասխան ծավալի սահմաններ:

Աշխատանքի մեջ շեշտադրված է երևույթների աստիճանական զարգացումը, այդ կերպ ուսանողին հնարավորություն է տրվում տեսնելու ընդհանուր պատմական ընթացքի օրգանական շարժումների ներքին կապերը: Դասավանդման բազմամյա փորձից ելնելով պատանի երաժիշտների մոտ ժամանակի զգացողությունը խթանելու համար հեղինակը ներմուծել է նաև առանձին աղյուսակներ: Պայմանական այսպիսի ընթացքի միջոցով դրանք օգնում են կազմակերպել միտքը: Այս դասընթացի կարևոր խնդիրներից է ցույց տալ, թե ինչպէս են ազդում ականա-

վոր կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը և համաշխարհային երաժշտական մշակույթի զլուխզործոցները հոգևոր կյանքի վրա: Դրա վառ արտահայտում է 97 նկարներից բաղկացած հավելվածը: Զառա *Sէր-Ղազարյանը* Եվրոպական երաժշտությանը նվիրված գրքում միտումնավոր կերպով պահպանել է օտարալեզու տերմինները՝ կողքը տալով հայերեն տարբերակը: Այս մոտեցման նպատակը հետևյալն է. Եվրոպական երաժշտության պատմության դասընթացը սերտած, և վաղը Եվրոպական կատարողական, զիտամանկավարժական իրականության հետ շփումներ ունեցող հայ երաժիշտը ճանաչի իր մասնագիտության մեջ ընդունված դասական տերմինաբանությունը: *Օրինակ՝ «նվազախումբ»* բառի բացատրության մեջ տրվում է եզրի ծագման ու ձևավորման պատմությունը, ուստի տերստի մեջ նշվում է նաև օրկեստր բառը:

Յուրաքանչյուր երաժիշտ-պատմաբան ու երաժշտության ուսումնասիրող կարող է գնահատել աշխատանքի վարպետությունը, հեղինակի զիտելիքների խորությունն ու ծավալը: Դասագրի նշանակությունը և պիտանիությունը չեն վրիպի ոչ երաժիշտ մանկավարժների, ոչ էլ երաժշտության հետ առնչություն ունեցող ցանկացած ընթերցողի, այդ թվում՝ ամենալայն լսարանի երաժշտակաների ուշադրությունից:

Այսօրվա ուսանողների համար շատ անհրաժեշտ է այս դասագիրքը. այն նաև նրանց համար է, ովքեր սիրում ու հարգում են երաժշտությունը:

Իսկ այժմ մի քանի խոսք հեղինակի մասին:

Զառա Հայկի *Sէր-Ղազարյանը* հայ երաժշտագիտական մտքի պայծառ անհատականություններից էր: Նա մեծ զիտական իմացությամբ օժտված մանկավարժ էր, որի խոսքն առանձնանում էր միայն իրեն բնորոշ տաղանդով: Կոնսերվատորիական լսարանում, զիտաժողովներում, պատասխանատու բեմերում, սովորական զրույցներում նա հաստատում էր իր անսովոր ու եզակի ձեռագիրը: Նրա ազդեցիկ կերպարն ու գործը չէր կարող անտարբեր բռնել ժամանակակիցներին:

Զառա *Sէր-Ղազարյանը* փայլուն սովորել ու ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական Կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինը պրոֆեսոր Մարգարիտ Հարություն-

յանի դասարանում: Ամբողջ կյանքի ընթացքում Զառա Sեր-Ղազարյանը մասնակցել ու ներկայացրել է Հայաստանի երաժշտարվեստը տարբեր փառատոններում: Հայ կոմպոզիտորական և երաժշտության ակնառու գործիչներին նա անդրադարձել է մի շարք հուշագրություններով և աշխատություններով:

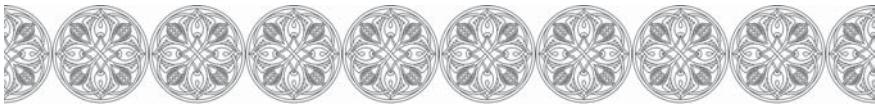
Զառա Sեր – Ղազարյանի 40-ամյա մանկավարժական ուղին օրինակ ու չափանիշ էր շնորհակալ ուսանողների և նրա դասախոս գործընկերների համար: Այդ ճանապարհն սկսվել է կոնսերվատորիական ուսումն ավարտելուց անմիջապես հետո՝ սկզբում իր հարազատ Պ.Չայկովսկու անվան միջնակարգ մասնագիտական երաժշտական դպրոցում, զուգահեռաբար՝ Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում (դասավանդելով Երաժշտության համբողիանուր պատմություն), այնուհետև՝ 1975 թվականից մինչև իր կյանքի ավարտը Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Երաժշտության պատմության ամբիոնում՝ դասախոսից մինչև պրոֆեսորի գիտական աստիճան (1994 թ.): Նրա դասախուությունները և՝ հոկտորական էին, և՝ լիրիկական պատկերավոր՝ լեցուն ներշնչանքով: Խոսքը դիպուկ էր, ընկալելի, իսկ երաժշտական ստեղծագործություններին տրված գնահատականներն անաշար ու պրոֆեսիոնալ, դիտարկումներն ու դիտողությունները՝ զուսպ և չափավոր:

1985 թվականից Զառա Sեր-Ղազարյանը Հայաստանի Կոմպոզիտորների և Երաժշտագետների միության անդամ էր, 1998 թվականից միության վարչության անդամ: Նա Հայաստանի Երաժշտական (Երգչախմբային) ընկերության անդամ էր 1980 թվականից, վարչության անդամ՝ 2001 թվականից:

Զառա Sեր-Ղազարյանի երկրային ուղին ընդհատվեց կյանքի ու գործունեության գագաթին՝ լուր մոլորության մեջ թողնելով բոլոր նրանց, ովքեր ճանաչում էին նրան: Ժամանակը հոսեց՝ թողնելով իր հետևից միայն հուշեր՝ բարի ու լավ: Իսկ ապրածի հետքը չունի ժամանակ ու տարածություն...

### Ղավիթ Ղազարյան

Հայաստանի Երաժշտական ընկերության վարչության նախագահ ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր



## Պ ա խ ա ք ա ն

Պատմությունը մեծ և համապարփակ գիտություն է, նաև՝ ճշմարտացի:

Պատմությունը մեր կյանքն է, մեր գործը, մեր արարումները:

Պատմությունն ամենատարեց երևույթն է աշխարհում և միևնույն ժամանակ մշտապես երիտասարդ, ամենակայացածն է և միշտ դիմամիկ:

Պատմություն է դառնում ամեն ինչ, յուրաքանչյուր վայրկյան՝ մեր ապրած ամեն օրը, այսօր լսած մեր համերգը, մեր պայքարը, մեր հաղթանակն ու պարտությունները: Ինչ էլ անի մարդ՝ քաղաքներ կառուցի, աշխատի գործարանում, թե երգեր գրի, կռվի պատերազմի դաշտում, թե պարզապես ապրի, նա պատմություն է կերտում:

Յետաքրքրությունն անցյալի, պատմության նկատմամբ՝ մարդկության մտավոր հասունության վկայականն է: ճանաչել անցած ուղին նշանակում է տեսնել և գիտակցել ներկան, ակնկալել ապագան, մշակույթ արարել: Ավելի ստույգ՝ կուլտուրան (մշակույթը) հենց գիտակցված պատմությունն է: Այն անցյալի ինացությունն է:

Պատմությունը միավորում է քաղաքականությունը, տնտեսությունը, մշակույթը: Սրանցից յուրաքանչյուրը տվյալ ժամանակի արտացոլումն է համապատասխան ձևերի մեջ, որոնք փոխկապակցված են, պայմանավորված միմյանցով, և դրա հետևանքով յուրաքանչյուր առանձին ժամանակ ձևավորում է գեղեցիկի, օրինակելիի, վեհի մասին իր իդեալները: Ըստ այդ պատկերացումների ամեն մի ժամանակաշրջան կառուցում է ի՞ր շինությունները, գրում է ի՞ր պոեզիան, երգում է ի՞ր երգերը, հագնվում ըստ իր ժամանակն արտացոլող գույների ու ձևերի:

Ամեն մի ժամանակ ստեղծում է նախասիրությունների մի ամբողջական համակարգ, որն ընդունված է անվանել Ոճ (modus-style):

Արվեստի պատմությունը մարդկային քաղաքակրթության մի բաղկացուցիչն է, իսկ երաժշտության պատմությունը՝ դրա անքակտելի եզրերից մեկը:

Այն անցել է երկար ու հարուստ ուղի. նրա զարգացման ճանապարհը դժվար է եղել, դանդաղ, որոնումներով և հայտնություններով լի: Ցուրաքանչյուր ժամանակ ձևավորել է իր ոճը, իսկ ոճերի փոփոխությունների ընթացքն էլ հենց կերտել է երաժշտական արվեստի պատմությունը:

Այսպիսով, երաժշտության պատմությունը նաև ոճերի պատմություն է, որ իր ժամանակային դրսևորումներով անքակտելիուն կապված է արվեստի մյուս ճյուղերի հետ:

Արևմտաեվրոպական երաժշտության ձևավորման և զարգացման պատմությունն անցել է դասական երաժշտական մշակույթի ավելի քան հինգ հազար տարվա ժամապարհ, որ ընթացել է զգացմունքային աշխարհի երաժշտական ինտոնացիայի ծշմարտացի որոնումների արահետներով:

Երաժշտության պատմությունը, ինչպես և մարդկության քաղաքակրթության պատմությունն առհասարակ, բաժանվում է այսպես՝

- ա. Հին աշխարհ,
- բ. Միջին դարեր,
- գ. Նոր պատմություն:

Այս ժամանակաշրջաններում ներքին տրամաբանությամբ երաժշտությունը հարթելու է իր պատմության ուղին: Ենու այս տրամաբանության ուսումնասիրությամբ է պայմանավորված մեր գործի ստեղծումը:

Մենք օգտագործել ենք արվեստի և մասնավորապես երաժշտության մեջ արմատացած, միջազգայնորեն շրջանառվող, մեր ընթերցողին ծանոթ գեղագիտական եզրաբանությունը՝ ներկայացնելով նաև դրանց բացատրություններն ու թարգմանված տարբերակները:

Դասական երաժշտական մշակույթի պատմության ժամանակագրությունն ընդունված է սկսել քրիստոնեական ավանդույթից: Իսկ առաջին քայլերը պրոֆեսիոնալիզմի ճանապարհին վերագրվում են Հռոմի Պապ Գրիգոր Ա-ին, որի՝ Եկեղեցական բարեփոխումներին վերաբերող կոնդակները մեկ հազարամյակ առաջ որոշիչ դեր ունեցան ողջ Եվրոպական երաժշտական մշակույթի զարգացման համար:

Մոլորակի վրա *Homo sapiens*-ի՝ մտածող մարդու առաջին քայլերից նրան ուղեկցել է գործունեության մի ձև, ասպարեզ, որը գոյության համար մովող ամենօրյա պայքարում առաջին հայացքից միանգամայն իմաստագուրկ է թվում: Մինչեռ հենց այդ պայմաններում է նա ստեղծել ժայռապատկերները, քանդակել արձանիկներ, զարդարել իր կացարանը, նկարագրուել ինքն իրեն, արձակել ձայներ: Այլ կերպ ասած՝ որսից, հող մշակելուց զատ՝ ձայների, ծավալների գիտակցման միջոցով նա ընկալել է շրջապատող աշխարհը: Այս գործունեությունը նրան անասելի ուրախություն, հոգեկան բերկրանք է պարզել (և պարզելում է մինչև օրս), ստիպել է ժպտալ, մի բան, որ ողջ կենդանական աշխարհում հատուկ է միայն մարդուն:

Այդ զգացողությունն է, որ մարդուն դարձնում է մարդ՝ նրա համար հարթելով կյանքի բոլորովին այլ ուղի: Որքան հարուստ է մարդու հոգեկան աշխարհը, այնքան բարձր է մարդու մշակույթը, այնքան նա քաղաքակիրը է և հեռու իր նախնիներից:

Ժամանակների մեջ երևակայությամբ կերտելով իր գեղագիտական իդեալը, մարդն իր զարգացման հեռանկարն է տեսել, ինչն էլ նպաստել է մարդկության առաջընթացին:

Թե մարդկային հասարակության մեջ երբ և ինչպես է ծագել երաժշտությունը՝ որպես մտածողության ձև, կարելի է միայն ենթադրել վարկածաբար՝ համեմատական ֆոլկլորիստիկայի մեթոդներով ուսումնասիրելով այսօր էլ ապրող որոշ հին ցեղախմբերի կենցաղավարությունը: Վստահորեն միայն մի բան կարելի է ասել, որ դա տեղի է ունեցել այն պահին, երբ մարդու՝ զգացմունքային տրամադրությամբ արտաբերած տարերային հնչյուններն

ամփոփվել են որոշակի տրամաբանական համակարգի մեջ: Այդ ճանապարհը եղել է երկարատև, բազմաշերտ, աշխարհագրական լայն ընդգրկումով, անցել է բազում դժվարություններով, և երաժշտական աշխարհի կառույցն իրականացվել է ամբողջ մարդկության միահամուռ ուժերով: Ամեն մի ժամանակ, ամեն մի ժողովուրդ, իր մեջ կամ փոքր ներդրումն է ունեցել վիթխարի կոթողի կերտման ճանապարհին:

Դենի Դիդոն մարդու գիտակցական վերաբերմունքն աշխարհի նկատմամբ դասակարգել է ըստ նրա երեք գլխավոր հատկանիշների՝ հիշողություն, միտք, երևակայություն և համապատասխանաբար՝ մարդկային մտավոր գործունեության ձևերը.

- Պատմություն՝ որպես հիշողության արգասիք,
- Փիլսոփիայություն՝ որպես մտքի արգասիք,
- Պոեզիա (լայն առումով գեղարվեստական աշխարհներում՝ արվեստ)` որպես երևակայության արգասիք:

Մարդկային գիտակցության մեջ աշխարհի գեղարվեստական ընկալումն արտահայտվել է մի քանի հիմնական տեսակներով, որոնք ընդունված է անվանել արվեստի ճյուղեր: Դրանք են՝ գրականությունը, նկարչությունը, քանդակագործությունը, ճարտարապետությունը, երաժշտությունը, պարը և թատրոնը:

Յուրաքանչյուր ժամանակի մեջ սրանց հիւզող հարցերը նույնն են, սակայն տարբեր են արտահայտչամիջոցները: Գրականության արտահայտչամիջոցը խոսքն է, նկարչությունն արտահայտվում է գույներով, քանդակը, ճարտարապետությունը՝ ծավալի, ձևի միջոցով, թատրոնը մարդկային մարմնի և բանավոր խոսքի միջոցով է վերարտադրում կյանքը, երաժշտության արտահայտչամիջոցները՝ հնչյուններն են:

Արվեստի բոլոր ճյուղերը բնության մեջ և կյանքում ունեն նախատիպեր և մարմնավորում են հստակ առարկաներ, երևույթներ: Միայն երաժշտական աշխարհն է, որ չունի հստակ նախատիպ, իր բնույթով վերացական է (աբստրակտ), կարող է արտահայտել միայն զգացմունք, տրամադրություն: Այդ ընդգրկուն վերացականության մեջ է պարփակված երաժշտության հզոր ազդեցիկ ուժը:

«Երաժշտությունը միակն է արվեստի բոլոր տեսակներից, որ կարողանում է խցկվել կյանքի բոլոր ասպարեզները» (Վ. Ակսոյնով):

Երաժշտության հսկայական լիցքն է, որ իր արտահայտած գգացմունքներով կարող է միանգամից վարակել բազմությունների, մի բան, որ նկատել են դեռևս շատ վաղ անցյալում և նրա հզոր ուժը բացատրել աստվածային ծագումով:

Լուսավորչության դարաշրջանը վերափոխում, վերահմաստավորում է մարդկության հայացքներն այլևայլ երևույթների, այդ թվում՝ արվեստի ու մասնավորապես երաժշտության ծագման առեղջվածի շուրջ: Առաջ են գալիս մի շարք տեսություններ: Զ. Դարվինը (1809-1882թթ.), օրինակ, իր էվոլյուցիոն տեսության համաձայն, այս երևույթը բացատրում է բնական ընտրության տրամաբանությամբ, ըստ որի երաժշտությունը կարող է ծագած լինել մարդկանց սեռական, գգացական խաղերի լիցքի ալիքի վրա:

19-րդ դարի մեկ այլ խոշոր մտածող, անգլիացի փիլիսոփա, սոցիոլոգ, համընդհանուր էվոլյուցիոն տեսության հեղինակ Ջ. Սպենսերը (1820-1903թթ.) համարում է, որ երաժշտությունը ծագել է մարդու հուզական խոսքից: Այս առումով նա հին չինացիների հետևորդներից է, որոնց համաձայն՝ երաժշտությունը ծնվում է այն պահին, երբ մարդը հուզված է:

Գերմանացի անվանի փիլիսոփա, հոգեբան, երաժշտագետ Կ. Շտումպֆն (1848-1936թթ.) առաջիններից է, որ ուսումնասիրություններ է կատարել էթնոնուզիկոլոգիայի և էթնոկոմպարատևստիկայի (համենատական ազգագրություն) ասպարեզում: Համաձայն նրա առաջ քաշած վարկածի՝ մտածողական և հոգեբանական երևույթները ռեգիստրացիայում են կրում, և որոշ երևույթներ կարող են ծնվել կյանքի պայմանների ընդիանրության հետևանքով՝ որոշակի տարածքներում: Նրա տեսության համաձայն՝ որսորդությունն ունեցել է լայն աշխարհագրություն, եղել է պատմական ժամանակներում գործունեությունում, և որսի ընթացքում արձակված ձայններն ել եղել են առաջին երաժշտական հնչյունները:

Ֆրանսիացի հայտնի երաժշտագետ Ժ.Կոմբարյոն (1859-1916թթ.) համարում է, որ երաժշտությունը ծագել է մոգական ծիսակատարությունների և խաղերի ընթացքում:

Ուստ երաժշտագետ Ռ. Ի. Գրուբերն (1895-1962թթ.) առաջ է քաշում ստադիալ (փուլային) տեսությունը, որի համաձայն հնչյունային աշխարհի բացահայտումն ընթացել է պատմական շրջաններով. ամենաառաջին, տարրական փուլը եղել է երկայնաձիգ հնչյունային գլխասանդուների առաջացումը, իսկ հաջորդ փուլը՝ ուստ ծևավորվել է դրանց ներքին ինտերվալների գիտակցումը:

Գերմանացի պատմաբան Կ. Բյուխերի (1847-1930թթ.) կարծիքով երաժշտությունը կոլեկտիվ աշխատանքային գործունեության մեջ ծնված արվեստ է:

Բոլոր այս և նմանատիպ տեսությունները, որոնք առաջ էին գալիս ժամանակների ոգու համաձայն և պայմանավորված էին երաժշտության խորհրդավոր երևույթը բացատրելու ցանկությամբ, առանձին-առանձին համոզիչ են, բայց միևնույն ժամանակ՝ թերի: Դրանք բոլորը գիտականորեն պատճառաբանված են, սակայն չեն կարող հավակնել միակ ճշմարտացին և անհերքելին լինելու: Յավանական է, որ երաժշտությունը՝ որպես այդպիսին չի ծնվել ինչ-որ տեղում և ինչ-որ ժամանակ, այլ պատմական երկարատև սինկրետիկ զարգացման արդյունք է: Երաժշտությունն արվեստի, մտածողության ծև է դարձել այն ժամանակ, երբ մի անհատի արտահայտած զգացմունքը նույնանման զգացողություններ է արթնացրել մեկ ուրիշի մեջ, արձագանք գտնել, այսինքն՝ կարողացել է նարմնավորել որոշակի կերպար, ստեղծել տրամադրություն: Զգացմունքային փոխներգործության հասնելու ժանապարհը երկար է եղել: Երկար ու դժվարին էր լինելու նաև այս երևույթի հղման և կատարելագործման գործընթացը, որն էլ դաշնալու էր երաժշտության՝ որպես արվեստի տեսակի գիտական պատմությունը:

Արևմտաեվրոպական երաժշտության պատմության այս դասագիրքը նախատեսված է կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական և կատարողական բաժինների ուսանողների, ինչպես նաև արվեստաբանության և մշակույթի հարցերով հետաքրքրվող ընթերցողների լայն շրջանակի համար:



## ՀԻՆ ԱՇԽԱՐԴ

### ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹՅԱԳԻՐ

**Մ**արդկության ամենաերկարատև և հետաքրքիր պատմական ժամանակաշրջանին «Յին աշխարհ» անվանումը տրվել է 19-րդ դարում: Մինչև այդ մարդկային պատմության այս հատվածի մասին տեղեկությունները բավական մշուշոտ և առասպելաբանական բնույթ են կրել: Դժվար էր տարբերել լեզենդը ճշմարտությունից, իրականությունը՝ դիցաբանական պատումներից, իսկ իրական կյանքի մասին տեղեկություններն անկանոն պատահիկների տեսք ունեին:

Յին աշխարհն իր գաղտնիքները բացել է պատահական մի դիպվածով, Եգիպտոսում, որտեղ և սկսել են կատարվել առաջին հնագիտական պեղումները: Արդեն 200 տարի նարդկությունը բացահայտում է դարերի փոշով ծածկված իր իսկ պատմությունը: 19-րդ դարը, որ Վերածննդից ի վեր «Նոր ժամանակ» անվանումն էր կրում, Քրիստոսից առաջ գոյություն ունեցած այդ պատմական հեռուն կոչեց «Յին աշխարհ»: 4-րդից մինչև 14-րդ դար՝ Վերածնունդ ընկած ժամանակահատվածը բնականաբար կոչեցին «Միջին դարեր»:

Յին աշխարհն իր բովանդակությամբ, պատկերացումներով, աշխարհագրությամբ միանգամայն ինքնատիպ երևույթ է: Այս շրջանում ձևավորված հնագույն առաջին պետությունների պատմական առաքելությունն ապագա Եվրոպական քաղաքակրթության հիմքերը դնելն էր: Պայմանականորեն «Յին աշխարհ» կոչեցին Միջերկրական ծովի շուրջը, Փոքր Ասիայում, Յոյուսիսային

Աֆրիկայի տարածքում տեղավորված երկրները, որոնք անմիջականորեն առնչվելու էին Եվրոպական քաղաքակրթության ձևավորման ընթացքին:

Ամենահին քաղաքակրթությունների կրողներն այս տարածքում, որոնց մասին տեղեկություններ են հասել մեզ, եղել են Եգիպտոսը, Միջագետքը, Բարելոնը, Պարեստինը, Հունաստանը և, վերջապես, այդ հսկայածավալ ժամանակաշրջանը Եգրափակող Հռոմեական վիթխարի կայսրությունը:

Առաջին քաղաքակրթությունների համար բնորոշ են ջրային խոշոր ավազանների մոտ տեղակայվելու ձգտումը և զավթողական անվերջ պատերազմները: Դա ստրկատիրական հասարակարգի անհրաժեշտ պայմաններից մեկն էր: Աշխատուժի անընդհատ աճող պահանջը ստիպում էր մարդկային հոծ քազմություններ տեղաշարժել երկրից երկրի՝ նրանց հետ մեկտեղ ներկրելով և արտահանելով այլածին մշակութային նվաճումներ, հնտություններ, սովորություններ, ավանդույթներ: Զարգացման գործընթացները տնտեսական, մշակութային և այլ ասպարեզներում կատարվում էին Հին աշխարհի այս հսկայական խառնարանում: Ժամանակի ընթացքում այս երկրներից յուրաքանչյուրը կատարում է իր պատմական առաքելությունը՝ ընդհանուր կառույցի մեջ ներդնելով իր նվաճումների բաժինն ու այս կամ այն կերպ հեռանալով պատմության ասպարեզից: Ըստ փուլային զարգացման տեսության՝ Հին աշխարհը դեռևս ապրում է ժողովուրդների միասնական մշակութային զարգացման գործընթացի մեջ:

Հին աշխարհն անցել է աշխարհի գիտափիլիսոփայական ընկալման բարդ ընթացք, կրոնական պատկերացումների էվոլյուցիա՝ տուտեմ, հեթանոսություն, քրիստոնեություն (կոնկրետից դեպի վերացական մտածողություն), լեզվի և գրի զարգացման փուլային առաջընթաց՝ կրիպտոգրամ – հիերոգլիֆիկ – ֆոնետիկ:

**Հին աշխարհ** պատմական ժամանակաշրջանի սահմաններում անկասկած եղել են այլ մշակույթներ, պետություններ, որոնց գեղագիտական արժեքը, սակայն, դուրս է մնալու արևմտաեվրոպական մշակույթի հիմնարար (ֆունդամենտալ) կառույցի ձևավորման տրամաբանությունից, հետևաբար և մեզ հետաքրքրող

Խնդիրների շրջանակներից: Բացառություն են կազմում Հնդկական և Չինական մշակույթները, որոնք թեև աշխարհագրական առումով չեն ընդգրկվում արևմտյան ավանդույթի մեջ, սակայն իրենց եզակի որակով մեծ արժեք են ներկայացնում: Այս մշակույթները հին ժամանակներից մինչև մեր օրերը գրեթե անփոփոխ պահպանել և պահպանում են իրենց ինքնատիպությունը՝ գիտակցաբար խուսափելով օտար ազդեցություններից: Այդ պատճառով այս երկու քաղաքակրթությունները նույնպես ընդգրկված են այստեղ:



## ՀԻՆ ԵԳԻՊՏՈՍ

 ին Եգիպտոսն աշխարհի հնագույն և հարուստ քաղաքակրթություններից մեկն է, որ ծագել է մ.թ.ա. շուրջ 3500 տարի առաջ Հյուսիս-Արևելյան Աֆրիկայում՝ Նեղոսի բերդի ափերին: Եգիպտոսը Հին Աշխարհի հզոր ստրկատիրական պետություններից է, որն իր պատմական զարգացման ճանապարհին անցել է 3 մեծ փուլ՝ Վաղ և Հին թագավորություն (մ.թ.ա. 3500–2050 թթ.), Միջին թագավորություն (մ.թ.ա. 2050 – 1580 թթ.), Նոր և Ուշ թագավորություն (մ.թ.ա. 1580 – 332 թթ.): Վերջին՝ Հունահռոմեական շրջանը տևում է մինչև մ.թ. 395 թ.:

Եգիպտոսի ստեղծած մշակույթն իր բոլոր դրսնորումներով անկրկնելի և ինքնատիպ երևույթ է, իսկ նրա նվաճումներն աննախաղեաւ են բոլոր ժամանակների համար: Եգիպտական պաշտամունքային պատկերացումները հարուստ են եղել՝ տուտեմից մինչև կենդանակերա՝ գայլ, շուն (Անուբիս), կատու (Բաստ) և արևապաշտություն (Ռա): Համաձայն այս պատկերացումների՝ ծևավորվել և զարգացել են Եգիպտական գեղարվեստական ընկալումներն ու դրսնորումները: Բուրգ-դամբարանները, որտեղ, համաձայն իրենց պաշտամունքային ծեսերի, Եգիպտացիները հանգուցյալի հետ թաղում էին հանդերձյալ կյանքում անհրաժեշտ ամեն ինչ՝ սնունդ, կահույք, հագուստ, գրքեր, արդուզարդի պարագաներ, զենք, երաժշտական գործիքներ և այլն, մեզ բավկանաչափ տեղեկություններ են հասցրել հազարամյակների խորքում թաղված կյանքի մասին:

Եգիպտացիներն առաջիններից են որ օրացույց, արևի ժամացույց են ունեցել, կարողացել են կանխատեսել արևի խավարումները: Նրանք աստղաբաշխության, թժշկության, քիմիայի, մաթեմատիկայի, ճարտարապետության և շինարարության ասպարեզում աննախաղեաւ նվաճումների են հասել: Եգիպտական հասարակությունը դասակարգային առումով եղել է խիստ համակարգված՝ փարավոններ, ազնվականություն, քրմեր և ապա՝ ժողովուրդ: Սրանք իրենց դիրքի համաձայն կարող էին մասնակցություն ունենալ պետության կյանքին: Գիտությունն ու արվես-

տը գտնվում էին քրների ձեռքուն, և հայտնի է, որ երաժշտությանը եգիպտացիներն իրենց կյանքուն մեծ տեղ էին հատկացնում: Դիակի զմռսման 40-օրյա բարդ արարողությունն անպայմանորեն ուղեկցվում էր անընդհատ հնչող երաժշտությամբ, այլապես ծեսը խաթարված կարող էր համարվել:

Չին և Նոր թագավորության շրջանում երաժշտությունը հատկապես մեծ հեղինակություն էր վայելում: Երաժիշտներն արքունիքում բարձր դիրք էին գրավում և շատ հարգված էին: Երաժշտությամբ էին ուղեկցվում ճիխ ծեսերը, զինվորական արարողությունները, պետական տոնները: Հայտնի է, որ եգիպտացիներն առաջիններից են եղել, որ օգտագործել են հոծ խմբերով միաձայն երգեցողությունը (երգչախումբ): Երգել են խեյրոնոմի՝ խմբավարի ձեռքի շարժումների ղեկավարությամբ: Նոմը եղել է ձայնակարգային ելաձային մոռել, որի հիման վրա խմբավարի խեյրոնոմի ղեկավարությամբ իմարովիզմներ են կատարել:

Հայտնի է, որ Միջին թագավորության շրջանում որոշ գործիքներ մուտք են գործել Միջագետքից: Այս նույն շրջանում տարածված են եղել սիրային թեմաներով երգեր, էխնաթոնի շրջանում նաև հիմներ՝ նվիրված Արևին:

Հայտնի է, որ Չին թագավորության շրջանի դամբարաններից մեկում գտնվել է երաժշտական գործիքի համար նախատեսված կլորավուն աղեղ: Ենթադրվում է, որ այն ունեցել է իր գործիքը:

Դեռևս Չին թագավորության ժամանակաշրջանից եգիպտոսում հայտնի են եղել պրոֆեսիոնալ արքունական երգչներ և երաժիշտներ: Սգո արարողությունների ժամանակ հրավիրվել են վարձկան ողբասաց կանայք: Մեզ հասել է մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակի երգիչ և ֆլեյտահար պրոֆեսիոնալ երաժիշտ Խուֆու-Անշի անունը:

Պտղոմեոսների ժամանակաշրջանում եգիպտական երաժշտությունը զարգանում է նոր, օտարամուտ՝ հատկապես հունական և հռոմեական մշակույթների ազդեցության տակ: Եգիպտոս պետության անկման հետ մեկտեղ եգիպտական արվեստը կորցնում է իր վաղեմի հզորությունը և ձուլվում այլ մշակույթների մեջ՝ հեռանալով պատմական ասպարեզից:

## **Երաժշտական գործիքները եգիպտոսում**

**Արֆա** –հնագույն գործիք, ունեցել է մի քանի ձև, նախատեսված հատակին հենելով ուսին դնելով, ինչպես նաև կանգնած նվազելու համար:

**Նայ** – եղեգից պատրաստված երկարավուն ֆլեյտա (100-120սմ)` 4-6 անցքերով. կիրառվում է մինչև այսօր:

**Ուֆֆատա** – ֆլեյտայի տիպի փողային գործիք, որն օգտագործվել է և հասարակ մարդկանց շրջանում, և արքունիքում:

**Շալումյո** – կրկնակի ֆլեյտա, որն այսօր հայտնի է եգիպտական «զումնառա» անվանումով: Հնարավոր է, որ երկու փողով զուգահեռաբար նվագել են միևնույն մեղեղին: Գուցեն պարզագույն հետերոֆոնիկ էֆեկտ են ստացել:

**Փող** – պղնջա փողային գործիք. օգտագործվել է սգո արարողությունների ժամանակ:

**Տամբուր** – երկկողմանի հարվածային գործիք.

**Տիմբալ** – միակողմանի թմբուկ.

**Միստրա** –պոչիկով ծնծղա, օգտագործվել է իգիդայի պաշտամունքի ծեսերի ժամանակ:

**Լիրա** – քնար, որ ներմուծվել է Փոքր Ասիայից:

**Լյութ** – ուղ, որ տարածված է եղել մի քանի տեսակներով՝

- երկար նվագակոթով (գրիֆ), սազի նման
- ռեբարի տիպի
- լայն իրանով (կորպուս), կիթառի նման:

Կրկնակի հոբոյ – երկփողանի գործիք՝ բերանոցով (մունդշտուկ):

Հիդրավլիկ երգեհոն – ջրի օգնությամբ աշխատող երգեհոն:

Կաստանյետներ – ծեռքի հարվածային գործիքներ:

Տանբուր – մեծ թմբուկ՝ արաբական դարբուքի:

## ՀԻՆ ՊԱՂԵՍԻՆ

 ին աշխարհի հնագույն քաղաքակրթություններից մեկը կազմավորվել է Մերձավոր Արևելքում՝ Պաղեստինում և գոյատևել մ.թ.ա. 1700թ. մինչև մ.թ. 68թ.։

Պաղեստինը ստեղծել է ինքնատիպ և հարուստ հոգևոր մշակույթ, որի մեջագույն կոթողն է «Աստվածաշունչը» Յին և Նոր կտակարաններով՝ որպես ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի գեղարվեստափիլիսոփայական փորձի ընդհանրացում։

Եբրայական երաժշտությունը զարգացել է հարևան ժողովուրդների՝ հատկապես Միջազգետքի և Եգիպտոսի մշակույթների հետ սերտ փոխներգործության մեջ։ Յանդիսանում է փյունիկեցիների և փղշտացիների երաժշտական մշակույթի ժառանգորդը։ Եբրայական երաժշտական մշակույթը (ինչպես և մշակույթն ամբողջությամբ) անցել է երեք փուլ՝

1. վաղ (քոչվոր-անասնապահական),
2. թագավորական,
3. սփյուռքի։

Պատմական զարգացման առանձնահատուկ պայմանների հետևանքով ավանդույթի շարունակականությունը որոշ առումով խախտվում է։ Դա դրսնորվում է հատկապես արվեստի առանձին տեսակներում։ Օրինակ, երաժշտական գործիքների առումով ավանդույթը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում ձեռք է բերում տեղական մշակույթներին բնորոշ հատկանիշներ։ Յնագույն տեքստերի համաձայն՝ հրեա ժողովրդի կյանքում և կենցաղում երաժշտությունը նշանակալի տեղ է գրավել, երգի ու պարերգի ձևով ամենուրեք ուղեկցել է նրան։

Ըստ հնագույն լեգենդների՝ Մովսեսը եղել է երգիչների, իսկ Միրիամը՝ երգչուհիների վերին հովանավորը։

Սողոմոն արքային վերագրվող համաշխարհային պոեզիայի հնագույն քնարական-սիրային բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Երգ երգոցը» («Շիր հա շիրիմ»), «Աստվածաշնչի» ամենագեղեցիկ մասերից մեկն է։ Այն ձևավորվել է մ.թ.ա. 3-րդ դա-

րում, սակայն ակունքները խորանում են ավելի վաղ ժամանակ-ների մեջ: Դրանք Սողոմոն արքայի կնոջը՝ Սուլամիթին ձոնված սիրո երգեր են, որոնց հետագայում քրիստոնեական ավանդույթը տվել է այլ մեկնաբանում՝ ընդլայնելով սիրո գաղափարը Քրիստոս-Եկեղեցի հարաբերությամբ (հարս-փեսա): Այս բանաստեղծական ժողովածուն իր խորը զգացմունքայնությամբ, աշխարհիկ քնարականությամբ, պատկերավորությամբ և կերպարներով մինչև օրս չի կորցրել իր գեղարվեստական արժեքը:

Սողոմոնի հոր՝ Դավիթ արքայի համրահայտ Սաղմոսներից ոչ մեկն իր սկզբնական տեսքով մեզ չի հասել, սակայն ըստ հետազոտական տվյալների (Ա. Իդելսոն), համարվում է, որ այն պահպանվել է որոշ հրեական փակ գաղութների ներսում՝ Հյուսային Աֆրիկայում, Եմենում, Պարսկաստանում և Սիրիայում՝ որպես բանավոր երգարվեստ: Այդ սաղմոսները կատարվել են սինագոգիկ դեկլամացիայի ձևով (cantillation) և ուղեկցվել են մի երաժշտական գործիքի նվագակցությամբ. ավանդաբար համարվում է, որ դա եղել է կիննոր կոչվող գործիքը (արֆայի տարրերակ), որ հայտնի է նաև «Դավթի գործիք» անվանումով: Կիննորն ունեցել է 5-9 լար և օգտագործվել հիմնականում տաճարային երգեցողողության նվագակցության համար:

Հայտնի է Սաղմոսի երգեցողության 3 տիպ՝

1. *սաղմոսերգություն*
2. *դաս (lecture)*
3. *հիմնողիա*

**Սաղմոսերգություն** (սաղմոսի ռեշիտացիա) - խոսքի կառուցվածքի վրա հիմնված երաժշտություն է, որ հետևում է սաղմոսի խոսքային ֆրազի տրամաբանությանը: Ռեշիտացիայի ռիթմիկ շեշտադրման համար լեզուն դառնում է որոշիչ: Որպես կանոն՝ սաղմոսի սկզբում, միջնամասում և վերջում կատարվում է մելիզմատիկ զարդարանք: Սաղմոսի սկզբնամասը նշանավորվում է վերընթաց մեղեղիական շարժումով: Միջնամասում, հիմնված հարևան հնչյունի (mediante) վրա, ձևավորվում է կիսակադանսի մի տարատեսակ: Սաղմոսն ամփոփվում է հիմնական հնչյունին ձգտող վարընթաց մեղեղիական դարձվածքով: Այն սկզբնական

շրջանում երգվել է անտիֆոն՝ այսինքն երկու երգչախմբով, իսկ ավելի ուշ ռեսպոնսորային եղանակով կատարվել է երգչի և երգչախմբի երկխոսությամբ:

**Դաս** (lecture, ասերգ) - երգվել է Աստվածաշնչի արձակ հատվածներում և ավելի շատ խոսվել է, քան ինտոնացվել (նման sprechgesang-ի): Մելիզմներ, զարդարանքներ, ինտոնացիոն զգացմունքային հավելումներ կարող եր կատարել միայն մեներգիչը:

**Ցիմնոդիա** - տեքստով պայմանավորված, բանաստեղծական խոսքի (stroph) մեղեդիական կրկնությունն է:

Ցայտնի է, որ երգեցողության այս 3 տեսակները հանդիսանում են քրիստոնեական խմբերգային երգեցողության հիմքը և սկզբունքը:

Այսպիսի ասերգային եղանակով երգվել են ոչ միայն սահմանները, այլ նաև Աստվածաշնչի քնարական հատվածները, օրինակ՝ Առակները:

Եբրայական ավանդույթի ավելի ուշ ծևավորված մեկ այլ ձևը՝ երգային ընթերցանությունը (lectio biblica), կապված է Աստվածաշնչի հնգամատյանի ընթերցման հետ և հիմնված է հատուկ շեշտադրումների (teamim-շեշտ) սկզբունքի վրա, որոնք նշվում էին տեքստի տակ կամ վերևում: Այս շեշտերը որոշում էին մեղեդիական ընթացքը, կետադրությունը, սակայն չէին կարող ուղղել ինտոնացիոն բարձրությունը, ինտոնացիան, հնչյունի տևողությունը, որը և ստեղծում էր մեկնաբանման լայն բազմազանության հնարավորություն:

Պաղեստինում երաժշտական գործիքների օգտագործումը բաժանված է եղել սոցիալական, դասակարգային, սեռային սկզբունքով: Որոշ գործիքներ թույլատրվում էր օգտագործել միայն տաճարում, մի այլ խումբ օգտագործվում էր միայն ազնվագարմ ղևատացիների (բարձր խավ) կողմից, մեկ այլ խումբ՝ նախատեսված էր միայն կանանց համար: Թալմուդում նշված է, որ Երուսաղեմի տաճարում ծեսը կատարվել է մեծ շքեղությամբ, բազմամարդ երգչախմբերով, ուղեկցվել գործիքային նվազակցությամբ: Բերվում է նաև գործիքների սովորական խմբի կազմը՝ 9 լիրա, 2 արֆա, 1 ցիմբալ:

Պաղեստինում երաժշտական կրթություն ստանում էին տաճարին կից գործող և խիստ կանոնակարգված ակադեմիաներում: Խրախուսելի էր դինաստիական (ժառանգորդական) մասնագիտացունը:

Երուսաղեմում Նաբուգոդոնոսորի արշավանքի հետևանքով Սողոմոնի տաճարի ավերումից հետո (մ.թ.ա. 587-538 թթ.) աստիճանաբար վերանում է գործիքային երաժշտության ավանդույթը, սաղմոսերգությունը կենտրոնանում է միայն երգեցողության վրա և տեղափոխվում համեստ և աչքի չընկնող ժողովների համար նախատեսված շինություն՝ Սինագոգ՝ համապատասխանորեն ավելի զուսակ և համեստ պաշտամունքային արարողակարգով: Այս ավանդույթն էլ դառնում է վաղ քրիստոնեական արարողության հիմքը:

## **Երաժշտական գործիքները Պաղեստինում**

**Կիննոր** - արֆայի տարբերակ, որը կոչվել է նաև «Դավթի գործիք»: Ունեցել է 5-9 լար, օգտագործվել է տաճարային երգեցողության ժամանակ: Համարվում է, որ ասորական ծագում ունի:

**Ուգար** – ֆլեյտայի կամ հոբոյի մի տարատեսակ, որն ունեցել է հովվերգական նշանակություն և տաճարային երգեցողության մեջ չի օգտագործվել:

**Հազողորա** – արծաթե փող, որն օգտագործվել է բացառապես տաճարային երաժշտության մեջ:

**Շոֆար** – եբրայական եղջերափող, ջուրել, որն օգտագործվել է սաղմոսերգության ժամանակ. տարատեսակներն օգտագործվում են մինչև օրս: Խորիրդանշորեն կապված է հսահակի զոհաբերության պատմության հետ: Պատրաստվում է ոչխարի եղջյուրից: Երուսաղեմի տաճարի խոնարհումից հետո շոֆարը միակ գործիքն է, որ մնացել է սինագոգիկ արարողության մեջ: Մ.թ. 70 թ.-ից հետո՝ որպես սգո նշան, մյուս բոլոր գործիքներն այլևս սինագոգում չեն հնչում:

**Ցիլցալ** – հարվածային գործիք, բրոնզե ցիմբալ:

**Պահամոն** – զանգակների տեսք ունեցող և հիմնականում կանանց կատարման համար օգտագործվող հարվածային գործիք: Համարվել է ծագումով արքայազնի գործիք:

**Թռիք** – դափի տարատեսակ, եթրայական տամբուրին: Համարվում է, որ ունի ասորական ծագում: Սովորաբար կատարողները եղել են կանայք:

**Զուվալ** – ջուրալ (յուվալ, հոբալ) – ըստ Աստվածաշնչի՝ եղել է առաջին երաժշտական գործիքներից մեկը, որ օգտագործվել է մեծ տոնակատարությունների առիթով՝ 25 տարին մեկ անգամ ( ջուրիլեյ, հոբելեյ ): Այստեղից էլ՝ «հոբելյան»:

Տարածված են եղել նաև բազմաթիվ այլ հարվածային գործիքներ, որոնք հավանաբար բերված են եղել Միջագետքից կամ Փյունիկյան ծագում են ունեցել:

## ԴԻՆ ԶԻՆԱՍՏԱՆ

 ինաստանը Դին աշխարհի ամենահարուստ և ինքնատիպ քաղաքակրթություններից մեկն է, որ անցել է երեքուկես հազարամյա պատմական ժամապարհ, ստեղծել բազմաթիվ արժեքներ, որոնց նշանակությունը մինչև օրս արդիական է ողջ մարդկության համար: Զինաստանը մետաքսի, ճենապակու, թղթադրամի, վառողի, լաքի, տուշի և շատ այլ հայտնագործությունների հայրենիքն է:

Զինական աշխարհընկալումն ինքնատիպ է՝ կոնկրետ և միևնույն ժամանակ վերացական: Կրոնական, փիլիսոփայական, գեղարվեստական պատկերացումները հանդես են գալիս միաձույլ և ներդաշնակ ամբողջության մեջ, գիտական նվաճումները ներկայացվում են գեղարվեստական ձևերում, իսկ արվեստին վերագրվում է գիտական, քաղաքական, անգամ հեղափոխական ուժ: Ընդ որում, պատմության երկարատև ընթացքում այս ողջ համակարգն իր դրսնորումներով գործե անփոփոխ է մնացել՝ ավանդաբար իր գեղարվեստական-փիլիսոփայական պատկերացումները պահպանելով գիտության և արվեստի մեջ:

Բնությունը չինական գեղարվեստափիլիսոփայության մեջ գրավում է մեծ և կարևոր տեղ, ձևավորում է բանաստեղծական միտքը, գեղանկարչությունը, երաժշտական արվեստը: Զինական մշակույթի մեջ արվեստին և հատկապես երաժշտությանը բարոյախոսական, կրթող, ազնվացնող և անգամ հեղաշրջիչ նշանակություն է տրվում: Կոնֆուցիոսը (Կուն-Ցզի, մ.թ.ա. 551-479, «Լուն Ցույ» («Զրույցներ և դատողություններ»), երաժշտության վերաբերյալ փիլիսոփայական մի ամբողջ համակարգ է ստեղծել, որտեղ վերջինս ներկայացվում է որպես միկրոկոսմոս, որ միաժամանակ ընդգրկում է և ամբողջ տիեզերքը, և յուրաքանչյուր մարդուն՝ իր արտաքին և ներքին նկարագրով: Կոնֆուցիոսը նաև համարում էր, որ երաժշտությունն օժտված է գործնական մեծ ուժով և կարող է օգնել պետության կառավարմանը, հետևաբար պահանջում էր նրբանկատ վերաբերնունք ունենալ երաժշտության նկատմամբ, իսկ երբեմն էլ գտնում էր, որ անհրաժեշտ է այն արգելել:

Արդեն մ.թ. 7-րդ դարում Զինաստանում՝ կայսրական պալատում, գործել է երաժշտական կրթական հաստատություն, որտեղ պատրաստել են մասնագետ երաժշտներ: Այն ունեցել է բանաստեղծական անուն՝ «Կայսեր տանձենու այգու վարժարան»:

Դին Զինաստանում սիրված և ճանաչված ժանր է եղել «Նո» երաժշտական թատրոնը, որ գրեթե անփոփոխ հիմա էլ շարունակում է իր կյանքը: Հայտնի է եղել «Նո» թատրոնի շուրջ 50 ժանրային տարատեսակ: Թատրոնում դերասան կարող էին լինել միայն տղամարդիկ, և նրանցից յուրաքանչյուրն ամբողջ կյանքի ընթացքում կատարում էր միայն նույն դերը: Դա ամենաբարձր դերասանական պատիվն էր, համարվում էր վարպետության գերագույն աստիճան, ժառանգաբար փոխացվում էր սերունդներին: Գոյություն են ունեցել հատուկ տիկնանց համար իգական կազմով խաղացվող ներկայացումներ: Ավանդաբար բոլոր ներկայացումները ճոխ ծևավորված էին լինում, ունենում էին տևական կյանք:

Զինարենի ինքնատիպ հնչյունաբանությունը՝ տոնայնական բնույթը, իր ազդեցությունն է բողել չինական ազգային երաժշտական մտածողության, մեղեդայնության վրա: Երգեցողության ավանդական ձևը գլխայինն է՝ ֆալցետ, իսկ հարգված ձայնային ռեգիստր՝ բարձր տեսիտուրան:

Դեռևս մ.թ.ա. 1800-1500 թթ. չինական երաժշտական մտածողության մեջ հաստատվում է պենտատոնիկան (առաջին՝ Շի դինաստիա): Այս շրջանում արդեն գոյություն է ունեցել *ցհն* (*կիհին*) անվանումով հինգլարանի սիրահի տիպի գործիք:

Մ.թ.ա. 1500-1000 թթ. ( երկրորդ՝ Շանգ դինաստիա), ծևավորվում է 12 կիսատոների Լյու սիստեմը՝ հիմնված մաքուր կվինտաների շղթաների վրա, որտեղ յուրաքանչյուր կվինտայից կառուցվում է պենտատոն համակարգ: Այդ սկզբունքով առաջնորդվելով՝ ստացվում է 60 մոդուս-լյու: Պենտայի (կվինտայի) յուրաքանչյուր աստիճան ֆունկցիոնալ առումով գիտակցված էր (այսինքն՝ ուներ ֆունկցիոնալ նշանակություն) և ուներ գործնական անվանում.

**Գուն (e)** – առաջին տոն – արքա.

**Չան (fis)** – երկրորդ տոն – նախարարներ.

<b>Զառու (gis)</b>	– երրորդ տոն – հպատակ ժողովուրդ.
<b>Չին (h)</b>	– չորրորդ տոն – պետական գործեր.
<b>Ցու (cis)</b>	– հինգերորդ տոն – ամբողջի ընդհանուր պատկերը.

Չինացիները երաժշտական գործիքներ են պատրաստել ամենատարբեր նյութերից՝ մետաքս, մետաղ, քար, փայտ, բրոնզ, մրգեր, սնամեջ բույսեր, բամբուկ և այլն: Յնուց ի վեր հայտնի են և մինչև այսօր օգտագործվում են մետաղե և բրոնզե զանգակներ, քսիլոֆոն, նեֆրիտե ֆոնոլիլ, տամբուրինի բազմաթիվ տեսակներ (շատ փոքր չափերից մինչև մի քանի մետր տրամաչափով), շրթնային երգեհոն-շենք, որ լայնորեն օգտագործվում է և այսօր, փայտյա երկվող ֆլեյտա-յու, որին տալիս են վագրի տեսք, 5 կամ 7 - լարանի մետաքսե թելերից հյուսված սիթարի տիպի գործիք, որ անվանում են ցին և այլն:

Չինական երաժշտական մտածողւթյան համար տեմբրը որոշիչ զգացմունքային գործոն է: Ըստ այդմ, յուրաքանչյուր Լյու, ինչպես նաև գործիք, առաջարկվում է օգտագործել ըստ տարվա տվյալ եղանակի, օրվա ժամի, բնության տարերքի, մարդու տրամադրության և այլն:

### **Երաժշտական գործիքները Չինաստանում**

**Էր-Ցու, Ցգին-Ցու, Չժում-Ցու, Գառ-Ցու** – երկուսից մինչև չորսլարանի ջութակատիպ գործիքներ, որոնց վրա նվագում են կոր աղեղով:

**Լա-պա** – մետաղյա փողային գործիք՝ երկար և նեղ իրանով, ունի բարձր տեսահուրա, վերևի մասում պատված է շան մորթիով:

**Շա-կյառ** – մետաղյա փողային գործիք՝ նման հոբոյի, կորացված ծայրով:

**Սո-նա** – մետաղյա ոլորապտույտ հոբոյատիպ փողային գործիք, 45սմ երկարությամբ և 5 անցքերով:

**Սյու-հան** – սուլիչ, մետաղյա, կլոր զարդարուն իրանով:

**Կո-շանգ** – մետաղյա զարդանախշված զանգ:

**Շուն-յա –**նեղացող իրանով բռոնցե պարզ զանգ:

**Զանգերի ամենատարբեր խմբեր՝** ամրացված փայտյա կամարների վրա՝ հողիզոնական կամ ուղղահայց դիրքով: Զափերը տատանվում են մի քանի սմ-ից մինչև մեկ մետր տրամագծերի միջև:

**Քսիլոֆոն –** մետաղյա համակարգված ստեղնաշարով հարվածային գործիք, որի վրա նվազում են մահուդե գլխիկներ ունեցող փայտիկներով: Կարող է լինել տարբեր չափերի՝ շատ փոքր՝ դյուրակիրից (պորտատիվ) մինչև մի քանի ստեղնաշարով, կառուցված սեղանի վրա:

**Թեյ-շի-հինգ –** բազմաթիվ մետաքսյա հյուսքերից կազմված, փայտյա կամարից կախված հարվածային-աղմկային գործիք:

**Գոնգ –** ամենատարածված երաժշտական գործիքներից մեկն է, որ ստեղծվել է Չինաստանում: Կարող է լինել մետաղադրամի չափից մինչև մի քանի մետր տրամագծով: Պատրաստվում է մետաղյա ամենատարբեր ձուլվածքներց, ամենաընդունվածը՝ բրոնզից: Նվազում են մահուդե կամ մետաղյա փայտիկի հարվածով: Ընդունված են նաև գոնգերի հավաքներ՝ տարբեր լարվածքի:

**Կյու կամ գյու –**գոգավոր իրանով, պատվանդանի վրա դրվող փայտե կաշվեպատ թմբուկ:

**Տոմ-տոմ –** թմբուկ կամ մի քանի տարբեր չափերի թմբուկների խումբ, նվագում են ձեռքի հարվածով:

**Պ-իփ-պիա –** լյութի նման գործիք՝ չորս լարերով, երկար գրիֆով և փոքր, կլոր իրանով:

## ՀԻՆ ՀՆԴԿԱՍՏԱՆ

 նդկաստանն իր բնաշխարհով, ընդերքով, բնակչությամբ, մշակույթով հնագույն հարուստ պետություն է, որն առանձնանում է իր՝ հազարամյա նվաճումների նկատմամբ հավատարիմ ավանդապահությամբ: Հնդկաստանի կյանքը բազմազան է ու բազմաշերտ: Այնտեղ խոսում են 200 լեզուներով, դավանում են տոտեմիզմ, բուդդայականություն, քրիստոնեություն, իսլամ: Ապրելակերպն ավանդաբար դասակարգային է՝ բաժանված կաստաների՝ սոցիալական խմբերի, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր կանոնադրությունը և օրենքների բարդ, անփոփոխ համակարգը: Որպես ավանդական, դասական լեզու Հնդկաստանի համար ընդունված է հնդեվրոպական լեզվախմբի մայր լեզուն՝ սանսկրիտը:

Գունեղ, հարուստ, բազմազան բնաշխարհը պայմանավորում է ներքին աշխարհընկալման գեղարվեստական բազմաբնույթ, ճկուն, մանրամասներով հագեցած, գունագեղ և դինամիկ բնույթը: Հնդկական գեղարվեստական արտահայտման եղանակը ևս բազմաշերտ է՝ սինկրետ (հունարեն, բառացիորեն՝ խառը)՝ միավորված պարի, երգի, ժեստի, խոսքի, գույնի, լույսի և բույրի փիլիսոփայական բարդ հյուսվածքով:

Հնդկական գեղարվեստական մտածողության ամենաարժեքավոր և համապարփակ նվաճումներից են հանդիսանում Վեդայի 4 գրքերը, որոնց ստեղծումը վերագրվում է ազնվական բարձրագույն կաստաներից մեկին: Ավելի ուշ այս շարքը համալրվել է 5-րդ գրքով՝ կազմելով հնդկական քնարակիկական պատումների լիակատար ժողովածուն՝ Ռիգվեդա, Սամավեդա, Աֆարվավեդա, Յաջուրվեդա և Նարյավեդա:

Այս գրական-փիլիսոփայական պատումների հիման վրա ձևավորվել են Բրահմա աստվածության ուղղված ազնվական և բարձր պոետիկայով օժտված առաջին վոկալ նմուշները:

Ի հակադրություն վերջինների՝ հնդկական մշակույթի մեջ ձևավորվում է ավելի պարզ, դեմոկրատական արվեստի մի տեսակ՝ նվիրված նախավեդայական Շիվա աստվածությանը՝ երգ - նվագակցության ձևով:

Հնդկական երաժշտական մտածողությունը մոնողիկ է, սակայն շատ զարգացած իր այս տեսակի մեջ: Ոլորուն է, զարդարուն, հարուստ մելիզմատիկայով, բարդ ռիթմիկ կառուցվածքով, ազատ, իմպրովիզացիոն բնույթով, իսկ ձևով՝ բաց: Հնդկական մոնողիայի ինտոնացիոն ոլորտը հարուստ է և տարողունակ՝ կիսատոնը պարփակում է ևս 2 բաժանում՝ 1/3, 1/4 տոներ:

Հնդկական երաժշտական արվեստի մեջ մոդալ մտածողությունն առանձնանում է բազմազանությամբ և դասակարգվում է ըստ բովանդակության և զգացմունքի: Սկզբունքային, կարևոր են համարվուն սա-գրամա (sa հնչյունից սկսվող) և մա-գրամա (մա-ից մ.3 վրա կառուցված) հնչյունների համակարգերը:

SA RI GA MA PA DHA NI  
re mi fa sol la si do

Այս համակարգը կառուցվում է սա-գրամա հնչյունաշարում, փոխհարաբերվում որոշակի ինտերվալների սկզբունքով և կոչվում է *Շրուտի:* Նույնական բարդ համակարգով են կառուցվում նաև ռիթմիկ բանաձևերը, որտեղ 7 հիմնական ռիթմիկ ցիկլերը կարող են յուրաքանչյուրն իրենց հերթին 5 տարբերակ ձևավորել: Այդ ռիթմիկ ցիկլերը կոչվում են *Թալա:* Հարվածային գործիքների վրա հնդիկ կատարողները վարպետորեն պոլիրիթմիկ կառուցվածքներ են ստեղծում՝ առանձին և ինքնուրույն օգտագործելով յուրաքանչյուր ձեռքը: Այդ դեպքում մի գիծը կրկնօրինակում է վոկալին, իսկ մյուսը՝ հետևում գործիքային նվագակցությանը:

Հնդկական երաժշտության մեջ ստեղծված ամենակատարյալ ձևը Ռագան է: Դա բարդ լադոինտոնացիոն և ռիթմիկ կառուցվածք է՝ հիմնված որոշակի տրամադրության, զգացմունքի վրա, ազատ, իմպրովիզացիոն բնույթի, սակայն որոշակի կանոնի սահմաններում: Երաժիշտը կատարման ընթացքում ակտիվ զգացմունքային փոխհարաբերության մեջ է գտնվում լսարանի հետ, և համաձայն զգացմունքային արձագանքի՝ նույն ռագան կարող է տևել 10 րոպե կամ ձգվել 2 ժամ:

Հետազոտողների կարծիքով՝ բացի ֆլեյտաներից և հարվածայիններից, հնդկական գործիքների մի ստվար մասն ունի ներմուծված բնույթ: Բնականաբար, ժամանակի մեջ այդ գործիքները

կատարելագործվել են, սակայն երբեք շատ չեն հեռացել իրենց ավանդական նախատիպից: Յնդկական երաժշտական մշակույթի և ողջ մշակութային մտածողության համար բնորոշ է եզակի նշանակության մի միտում, որ անվանվում է նարիվիզմ (nativism)` ընդերքասիրություն: Այլ կերպ, միտումնավոր հրաժարում այլ մշակութային ազրեցություններից և յուրացումից՝ հետագա զարգացման ընթացքում ավանդապահ մնալու համար: Յետևաբար, որոշ վերապահումներով, հնդկական երգը, երաժշտական արվեստն այսօր անփոփոխ կրում են դարերի խորքից բերված ձևն ու բովանդակությունը:

### **Երաժշտական գործիքները Յնդկաստանում**

Գործիքներն օգտագործվել են իիմնականում նվազակցելու նպատակով:

**Ֆլեյտա և նրա բազմապիսի տարրերակներ.**

**Տամբուր** – հարվածային գործիք, որը կարող է պատրաստվել փայտից, կաշվից, սաղաֆով ճոխ զարդանախշված:

**Տանփուրա** – հավանաբար պարսկական ծագման, լյուրի նման գործիք:

**Վինա** – հավանաբար եգիպտական ծագմանք, սիթարի տարրերակ, նման կամարաձև արֆայի:

**Շահնայ** – հոբոյ՝պարսկական ծագման.

## ՀԻՆ ՀՈՒՆԱՍՏԱՆ

 ին Հունաստանը, կամ, ինչպես հույներն իրենք էին անվանում՝ Չքնաղ Հելլադան, իին աշխարհի մեծագույն և իիննարար քաղաքակրթություններից մեկն է, լայն առունով՝ ապագա Եվրոպական մշակույթի օրրանը:

Հին Հունաստանի բազմաթովանդակ նվաճումները գիտության, արվեստի, սպորտի, ճարտարապետության, պոեզիայի, փիլիսոփայության ասպարեզում իինք են դարձել ողջ Եվրոպական մշակույթի համար և մինչև օրս համարվում են կլասիկ (հունարեն բառացի՝ օրինակելի), չափանիշային:

Հին Հունաստանի մշակույթը ձևավորել է աշխարհի մեկնաբանման գիտական և գեղարվեստական սկզբունքային դրույթները՝ փիլիսոփայական իիննարար մոտեցումները (դիալեկտիկա, իդիալիստիկա), պոեզիայի ժանրային տեսակները և չափերը, ճարտարապետական օրինաչփություններն ու կանոնները, թատրոնն իր իիննական տեսակներով՝ ողբերգություն (տրագեդիա), կատակերգություն (կոմեդիա), դրամա, ֆիզիկական դաստիարակության սկզբունքները, օլիմպիական խաղերը, դպրոցը և կրթության համակարգը:

Ստրկատիրական, հեթանոսական Հունաստանի հանրապետությունը (ռեսպուբլիկան) պետության բարօրության և զարգացման իինքում տեսնում էր ներդաշնակորեն կրթված՝ հոգով և մարմնով առողջ, ազատ քաղաքացուն: Դպրոցում կրթությունը տարվում էր «գիտելիքների ողջ ծավալով», պարտադիր կերպով ընդգրկում էր «յոթ ազատ արվեստները»՝ գրամնատիկա (քերականություն), դիալեկտիկա, ռիտորիկա (հռետորություն), արիֆմետիկա (թվաբանություն), գեոմետրիա (երկրաչափություն), աստրոնոմիա (աստղագիտություն), մուգիկա (երաժշտություն), ինչպես նաև գիմնաստիկա (այստեղից էլ «գիմնազիա», (մարմնամարզություն), որին շատ լուրջ տեղ էր հատկացվում: Բոլոր այս առարկաների անվանումները նախ տրվում են հունարեն տարբերակով, քանի որ ողջ քաղաքակիրք աշխարհի համար դարձել են միջազգային:

Հույների աշխարհնկալման մեջ գիտական սկզբունքները, գեղարվեստական կերպարայնությունը և ֆանտաստիկ-դիցաբանական պատկերացումները միախառն ամբողջություն են կազմում և մարմնավորված են աստվածների ու հերոսների մասին լեգենդներում և առասպելներում: Այս պատմություններն ունեն ոչ միայն գեղարվեստական, այլև դաստիարակչական, ուսուցողական նշանակություն, կրում են հավերժական, բարձր գաղափարներ:

Հույները եղել են հմուտ ռազմիկներ, վարել են բազմաթիվ պատերազմներ, իրենց հաղթանակները հավերժացրել են ասքապատումների և լեգենդների ձևով:

Հոմերոսի էպիկական երկու մոնումենտալ պատումները՝ «Իլիականը» և «Ոդիսականը», Յին Հունաստանի կյանքի, կենցաղի, սովորությունների, ծեսերի, հաղթանակների և պարտությունների, նվաճումների գեղարվեստական վավերացումն են:

Հոմերոսը եղել է աէդ (աշուղի նախատիպ)՝ միաժամանակ երգող, պարող, ասմունքող կատարող պոետ-հեղինակ: Նրանց ավելի ուշ սկսում են կոչել ռապսոդներ (հունարեն բառացի՝ կարկատան, այսինքն՝ կտոր-կտոր պատումներից կազմված մեծ մի պատմություն: Ընդ որում, այս ստեղծագործությունները եղել են բանավոր և գրի են առնվել շատ ավելի ուշ ժամանակներում):

Քաղաքների ծագման և զարգացման հետ ձևավորվում են քաղաքակրթության առաջին օջախները՝ թատրոններ, դպրոց, ակադեմիա, տերմաներ, կառուցվում են ամֆիթատրոններ, ստադիոններ: Ստեղծվում է այբուբենը: Քրոնիկոսները (ժամանակագիրները կամ տարեգիրները) արձանագրում են կյանքի և պատմության դրվագները, ընդ որում՝ չափածո (քրոնիկոսներն արդի պատկերացումներով պատմաբան-ժուռնալիստի դեր էին կատարում, ուղեկցում էին զորքին, մասնակցում արշավանքներին, այնուհետև հավերժացնում իրադարձություններն ու հերոսների անունները):

Հունական օրացույցը հարուստ էր հեթանոս աստվածներին և աստվածություններին նվիրված տարբեր տոնական օրերով: Գինու և խրախճանքի աստվածություն Դիոնիսիոսի տոնակատարությունների հիմքի վրա ձևավորվում է ողբերգության ժամրը (տրագեդիան)՝ տրագոս-այժի դիմակներով խաղերից՝ իր տարա-

տեսակներով՝ մեկ դերասանով (Էսքիլես), երկու դերասանով (Սոֆոկլես), երեք դերասանով (Էվրիպիդես): Բացի դերասաններից ներկայացումներին մասնակցում էր նաև խորուսը (Երգչախումբ՝ բաղկացած 8-ից մինչև 15 հոգուց), որ հանդես էր գալիս որպես մեկնաբան: Ըստ էության, զնահատելով և բացատրություններ տալով գործողությանը, խորուսը կարող էր երգել կամ ասերգել, ինչպես նաև շարժվել բեմի վրա: Ողբերգության ժամրի կարևոր սկզբունքն էր ավարտին (Փինալ) բոլոր գործող անձանց վախճանը՝ հանուն որևէ առանցքային հավերժական գաղափարի հաղթանակի և հաստատման:

Ավելի ուշ ծնավորվում է թատրոնի մեկ այլ տեսակ՝ կատակերգությունը (կոմեդիան)` որպես դեմոկրատական լսարանի ժամր՝ կերպարանափոխումներով, շփոթով և անպայման ուրախ ավարտով: Ժամրի դասական տիպի հեղինակն է դառնում Արիստոֆանեսը: Կատակերգություններում խորուսի դերը, ինչպես չափերով, այնպես էլ նշանակությամբ զիջում էր ողբերգությանը, քանի որ գաղափարն ինքնին ավելի պարզ էր և հասկանալի, մեկնաբանություն չէր պահանջում:

Հունական թատրոնում դերասանները խաղում էին դիմակներով, որոնք, ըստ էթոսի տեսության, լինում են 3 տեսակ՝ լուրջ, արտասվող և ծիծաղող: Դիմակները 3/4-չափով դեմքից մեծ էին լինում և կատարում էին նաև յուրահատուկ ռեզոնատորի դեր: Հունական թատրոնում հանդիսատեսը պետք է հստակ լսեր դերասանին՝ անկախ ամֆիթատրոնում գրաված իր տեղից:

Հույների մոտ երգեցողության տեսակները դասակարգվել են ըստ նշանակության և առիթների:

- ա. Խորալային – անպայման ենթադրում է գործիքային նվագակցություն:
- բ. Տարբերակվել են նաև սիթառի նվագակցությամբ – սիթառիստիկ և ավլոսի նվագակցությամբ՝ ավլետիկ կոչվող երգեցողության ձևեր:
- գ. Դայստի են եղել նաև թատերական երգեցողության երեք տեսակ՝ մուտքի երգ, բենական երգ և ելքի երգ, որոնք ուղեկցվել են պարով կամ մնջախաղով (պանտոմիմ):

Հին Հունաստանի արվեստների տեսության ողջ համակարգը և դասակարգումը հիմնված է հեթանոսական աստվածների և աստվածությունների մասին պատկերացումների, նրանց վերագրվող դերերի և պարտականությունների վրա:

Արվեստների գերազույն աստվածությունն էր գեղեցկատես և առաքինի Ապոլլոնը, որ ներդաշնակության և կանոնավորության մարմնացումն էր: Իսկ նրա եղբայրներից մեկը՝ տգեղ և մոլեգին Դիոնիսիոսը՝ որպես հակոտնյա կերպար, հովանավորում էր արվեստի մեջ ազատ և ավելի արտահայտիչ ուժերին:

Հունական պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը լադերի, ինտերվալների, ժանրերի, գործիքների և դրանց օգտագործման ձևերի ու նպատակների առումով ձևավորել է մի բարդ տեսական համակարգ:

**Լադերի** կամ ինչպես ընդունված էր անվանել՝ *տոների* համակարգը 3 հիմնական տետրախորդների զանազան գուգադրումներով ձևավորված հնչյունաշարն է: Այդ 3 տետրախորդներն էին՝ դորիականը, փոյուգիականը և լիդիականը: Հույները տարբերակում էին օկտավային կառուցվածքների 7 տեսակ, որոնք ձևավորվում են դիատոնիկ տետրախորդների յուրաքանչյուր աստիճանից համապատասխան հնչյունաշար կառուցելով:

Հույները չեն ճանաչել ուղղահայաց (հարմոնիկ) մտածողության ձևեր, սակայն հորիզոնական (մելոդիկ) ձևի սահմաններում դասակարգել են արդեն 3 ձև՝ դիատոնիկ, խրոմատիկ և էնհարմոնիկ, որոնք համապատասխանաբար արտացոլում են տարբեր զգացմունքային վիճակներ՝ հանդարտ, հուզական, էքսպրեսիվ:

Մ.թ.ա. 6-րդ դարում Պյութագորասը ստեղծել է թվային սկզբունքի վրա հիմնված ինտերվալային համակարգի տեսություն՝ տիեզերական շարժման տրամաբանությամբ:

Հունական տեսական փիլիսոփայական միտքն առաջին անգամ նկատում է և ուշադրություն դարձնում հնչյունների և մաքեմատիկական մեծությունների միջև գոյություն ունեցող որոշակի փոխկապվածության վրա: Այս օրինաչափության հայտնաբերումը վերագրվում է հոչակավոր Պյութագորասին, որի տեսության հա-

մածայն երաժշտությունը ներկայացնում է որոշակի նյութական մատերիա: Պյութագորասը, սոնորային բարձրությունների փոխհարաբերությունների միջև ընկած օրինաչափությունները ենթարկելով որոշակի մաթեմատիկական վերլուծության, հանգում է ողջ հնչողական համակարգի դասակարգման ներդաշնակության՝ հարմոնիայի գաղափարին: Համարվում է, որ այս խնդրի լուծման համար Պյութագորասին օգնել են բաբելական աստղագետների և մաթեմատիկոսների նվաճումները, որոնց վրա հիմնվելով՝ նա առաջ է քաշում իր տիեզերական հարմոնիայի տեսությունը: Համաձայն այդ տեսության, աշխարհը ներկայանում է որպես տարածության մեջ կազմակերպված հարմոնիկ համակարգ, որտեղ մոլորակները մշտապես որոշակի բարձրության հնչյուններ են ճառագայթում, որոնք էլ իրենց հերթին համապատասխանում են գամնայի հնչյունաշարի աստիճանների համակարգին: Համաձայն այդ տեսության՝ ցածր հնչյունները համապատասխանում են Լուսնին, բարձր հնչյունները Երկիր մոլորակին և այլն: Պյութագորասը հաստատում է նաև, որ գամնայի աստիճանների թիվը համապատասխանում է արեգակնային համակարգի մոլորակների թվին, այսինքն՝ հավասար է 7-ի:

Պյութագորասի հիմնական գիտական-տեսական նվաճումն է հնչյունների համաչափ (պրոպորցիոնալ) համակարգի ստեղծումը: Իր երկարամյա փորձերի արդյունքում գիտնականը հանգում է ինտերվալների գործակցի (ինտերվալային կոեֆիցիենտ) թվային համարժեքի բացահայտմանը, որ գործում է մինչև այսօր: Համաձայն այս հաշվարկների՝ օկտավան համարժեք է 2/1, կվինտան՝ 3/2, կվարտան՝ 4/3-ի: Ելակետային հնչյունից հաջորդաբար կվինտաներ կառուցելով և օկտավա բարձրացնելով՝ հնարավոր է ստանալ դիատոնիկ կամ խրոմատիկ գամնայի ցանկացած հնչյունի թվային համարժեքը: Այդ փորձերը Պյութագորասն իրագործել է իր հայտնի մոնոխորոդի՝ փայտյա սեղանատիա (տրապեցիա) կորպուսի վրա ձգված մեկ լարանի գործիքի միջոցով, որի հնչյունային բարձությունը դեկավարվում է լարին ամրացված ամրակի տեղաշարժման օգնությամբ: Համարվում է, որ այս մոնոխորդն իր գաղափարով ժամանակակից դաշնամուրի հեռավոր նախնին է:

Մ.թ.ա. 5-4-րդ դդ. Պլատոնը ձևավորում է էթոսի (սովորույթ, մտածողություն, բնավորություն, վարքագիծ) մասին տեսությունը, որն ուսումնասիրում և դասակարգում էր երաժշտության բնույթը, բովանդակությունը, ինչպես նաև լսարանի վրա դրանց բողած ազդեցությունը: Ըստ այս տեսության երաժշտությունն իր նշանակությամբ մեկնաբանվում է որպես պետության կարևոր և որոշիչ բաղկացուցիչներից մեկը, որ դեռահասի հոգեբանության և կամքի ձևավորման համար դաստիարակչական կարևոր գործոն է:

Դույներին է պատկանում աշխարհի հնագույն այբուբեններից մեկը, որն այնուհետև հիմք էր դառնալու հիմնարար՝ լատինական այբուբենի համար:

Դույներն ունեցել և օգտագործել են նոտագրման յուրահատուկ համակարգ՝ այբուբենի վրա հիմնված երկու տարրերակով՝ վոկալ և գործիքների համար առանձին-առանձին:

Արվեստների գերագույն աստված, լույսի, ճշմարտության, երաժշտության և պոեզիայի հովանավոր, երազների մեկնաբան (Դելֆյան օրակուլ), Զևսի սիրեցյալ որդի Ապոլոնը, իր լիրայի (քնար) նվազակցությամբ երգել է սիրո երգեր, այդ պատճառով էլ սիրային թեմատիկան իր բոլոր դրսերումներով կոչվում է լիրիկա (քնարերգություն):

Ապոլոնը դեկավարել է մուսաներին, որ ըստ հունական դիցաբանության ինն են, և նրանցից յուրաքանչյուրը պատասխանատվություն է կրում արվեստի մի առանձին ճյուղի համար:

- **Կլիոն** – պատմություն և էպոպեա.
- **Կալիոպե** – պոեզիա և ասերգություն.
- **Մելպոնենե** – ողբերգություն.
- **Թալիա** – կոմեդիա.
- **Ուրանիա** – քարոյախոսական պոեզիա և աստղաբաշխություն.
- **Տերպսիքորա** – խմբերգային երաժշտություն և խորեոգրաֆիա.
- **Երաստոն** – էլեգիա.

- **ԵՎՄՐԵԱՎԱ** – Երաժշտություն և ֆլեյտա.
- **ՊՈՂԻԻՄՆԻԱ** – Երգ և հիմներգություն.

Ապոլոնի Եղբայրը՝ Դիոնիսիոսը, Աերկայացնում էր բնության խելահեղ ուժերի, գինու, պարի և թատրոնի աստվածությունը: Նրան ուղեկցում են կենդանակերպ (ձիու ականջներով, պոչով, սմբակներով) մարդուկներ՝ Սիլենները, որ սիրում են երգել, պարել, զվարճանալ, հարբած խրախճանքներ կազմակերպել, ինչպես նաև հրաշագեղ նիմֆաները, որ նույնաես բնության գրկում զվարճությունների սիրահար էին: Իսկ Մարսիասն ավլու էր նվագում ավելի վարպետորեն, քան ինքը՝ Ապոլոնը: Այսպիսով, Զևսի Երկու որդիները արվեստի մեջ խորհրդանշում էին Երկու հակադիր բևեռներ:

Ըստ այս Երկու արվեստասեր աստվածությունների բնավորության և նախասիրությունների՝ հունական Երաժշտության մեջ տարբերակվում է Երկու սկզբունքային ուղղություն՝

**Ապոլոնյան** – լուսավոր, գեղեցիկ և համակարգված.

**Դիոնիսյան** – ազատ, եքստատիկ, խօսվահույզ, առասպելական.

Նրանք, Եղբայրներ լինելով, օտար են միմյանց, թեև միասնության մեջ ստեղծում են բազմաշերտ Երաժշտական ամբողջական աշխարհի:

Յին Յունաստանը՝ Չքնաղ Յելլադան, իր Երկարատև և բազմաբովանդակ պատմության ընթացքում անցել է 5 փուլ՝

**Վաղ կամ Կրետե-Միկենյան** — 20-10 դ.դ. Ք. ա.

**Յոմերոսյան** — 10-8 դ.դ. Ք. ա.

**Անցողիկ** — 8-6 դ.դ. Ք. ա.

**Աթենական կամ դասական** — 5-4 դ.դ. Ք. ա.

**Յելլենիստական** — 3-2 դ.դ. Ք. ա.

## **Երաժշտական գործիքները Դիմ Դունաստանում**

**Ֆորմինքս** – լիրայի հնագույն տեսակ, որ սկզբնական շրջանում ունեցել է 4-5, իսկ ավելի ուշ՝ 7 լար:

**Կիֆարա** – ֆորմինքսի տարբերակներից, 7, իսկ ավելի ուշ՝ 12 լարանի. հնարավոր է, որ հնչեցրել են կմտնտոցով (մեդիատոր). համարվել է Ապոլոնի սիրելի գործիքները:

**Լիրա** – կրիայի տեսք ունեցող և այժի եղջյուրներով զարդարված լարային գործիք, որոնք հույնները կոչել են նաև կրիա (chelys): Նույնապես համարվել է Ապոլոնի սիրելի գործիքներից, որի նվազակցությամբ նա կատարել է սիրային երգեր:

**Բարբիտոն** – լիրայի տարբերակ, երկարավուն եղջյուրներով, որ օգտագործվել է խնջույքների և ուրախ հավաքների ժամանակ: Այս գործիքը վերագրվում է Դիոնիսիոսին:

**Արֆա** – լարային գործիք, որն ունեցել է երկու տարատեսակ՝ անկյունաձև և եռանկյունաձև:

**Լյութ** – պանդուրի տիպի լարային գործիք՝ երկար իրանով (գրիֆ)

**Ավլոս** – փայտյա փողային գործիք, համարվում է դուդուկի նախատիպերից մեկը: Եղել է մեկփողանի կամ երկփողանի: Դամարվում է, որ ներմուծվել է Փոքր Ասիայից: Այս գործիքը վերագրվում է Դիոնիսիոսին:

**Սիրին** – հայտնի է Պանի ֆլեյտա անվանումով: Տարբեր չափերի փողերից կառուցված գործիք է, որ նույնապես Դիոնիսիոսին է վերագրվում:

**Սալափին** – մետաղե փող (տրուբա), օգտագործվել է ռազմական ոլորտում՝ որպես ազդարար գործիք:

**Կրոտալ** – կաստանյետի նախատիպերից մեկը:

**Միմբալ** – ք. ա. 6-րդ դ. ներմուծված գործիք, կոչվել է նաև ցինբալ:

**Տիմպանոն** – շրջանակի մեջ առնված դափ:

**Քսիլոֆոն** – շրջանակի մեջ առնված և ըստ մեծության

դասավորված մետայա փողերից կազմված գործիք, որի վրա նվազել են փայտիկներով:

**Սոնոխորդ** - սեղանի վրա ամրացվող և մեկ ստեղով դեկավարվող միալար գործիք, որ համարվում է ստեղնաշարային գործիքների ամենահին նախատիպը:

### **Երաժշտական ժանրերը Յին Յունաստանում**

**Պիրիիսի** – արական ռազմական պարերգ:

**Յիմնոպեդիա** – հանդիսավոր բնույթի քայլքով ուղեկցվող երգ:

**Յիպորիսեմա** – մարմնամարզական երգ:

**Պեան** – մեծարման երգ՝ նվիրված Ապոլոնին, կարտարվում էին սիթարի նվագակցությամբ (սիթարոդիա):

**Դիֆիրամբ** – մեծարման երգ՝ նվիրված Դիոնիսիոսին, որ կատարվում էր ավլոսի նվագակցությամբ (ավլոդիա):

**Յիմնա** – աստվածների մեծարման հանդիսավոր երգ, որ կատարվում էր սիթարի նվագակցությամբ (սիթարոդիա):

**Ֆրենե** – սգո երգ, որ կատարվում էր ավլոսի նվագակցությամբ (ավլոդիա):

**Յիմենեյ** – հարսանեկան երգ, որ կատարվում էր ավլոսի նվագակցությամբ (ավլոդիա):

**Սկոլիե** – խճույքի երգ, որ կատարվում էր ավլոսի նվագակցությամբ (ավլոդիա):

**Կորիֆեուս** – բառացի՝ պարագլուխ. պարաշարքի մեջ առաջատար պարողը, որը որոշում է շարժման ուղղությունը:

## ՀԻՆ ՀՈՌՍ

 ունաստանի քաղաքակրթությունը թ. ա. 3 – 2-րդ դր. պատմական ասպարեզում աստիճանաբար կորցնում է առաջատար դիրքերը: Նրա քաղաքական և մշակութային ժառանգորդն է դառնում պատմական Հռոմի հզոր կայսրությունը: Շուրջ 800 տարվա իր հագեցած և բազմաբովանդակ պատմության ընթացքում Հռոմը վարելու է բազմաթիվ պատերազմներ, զավթելու է այժմյան Եվրոպայի գրեթե ողջ տարածքը, հյուսիսային Աֆրիկան, Փոքր Ասիան, Պաղեստինը՝ ամենուր հաստատելով իր կարգը, մշակույթը, օրենքները, միևնույն ժամանակ օրգանապես յուրացնելով տեղի մշակութային նվաճումները, միավորելով այդ ամենը մի մեջ ընդհանուր խառնարանում: Պատմականորեն սրանք ապագա Եվրոպայի ձևավորման առաջին քայլերն էին:

Ժառանգելով Հունական մշակույթի հիմնական սկզբունքները՝ Հռոմը, սակայն, վերահմաստավորում է արվեստի ֆունկցիան. պետական համակարգում նրա դաստիարակչական, ճանաչողական, կրթող դերը փոխարինվում է հիմնականում զվարժանքի, հաճույքի (գեղոնիստական), գեխության նշանակությամբ: Արվեստը մարդկային պատմության մեջ առաջին անգամ սկսում է ծառայել պետության շահերին և գովերգել բարձրաստիճան գործիչներին:

Ի տարբերություն Հունաստանի Հանրապետության, որտեղ ամեն ինչի կենտրոնում ներդաշնակ, «իդեալ» մարդն էր, Հռոմի պետական-գաղափարախոսական կառավարման առանցքը դառնում է պետական իդեան (գաղափարը): Հենց սա էլ կազմակերպում է ողջ մտածողական համակարգը՝ գիտությունից մինչև կրթություն և արվեստ:

Հռոմը բավականաչափ պարզեցնում է դպրոցական կրթության համակարգը՝ առարկաների թիվը հասցնելով նվազագույնի, դրանց տալիս է պարզունակ անվանումներ՝ «գրել», «կարդալ», «հաշվել», սակայն, սրա հետ մեկտեղ բոլոր քաղաքացիների՝ անգամ աղջիկների համար կրթությունը դարձնում է պարտադիր: Մեծահարուստների երեխաներն անպայման սովորում էին նաև երգել և կիֆարա նվագել:

Ժառանգելով հունական կենցաղում մեծ տեղ գրաված տոների և տոնակատարությունների հիմնական գաղափարը՝ Հռոմը, սակայն, փոխում է դրանց նպատակները, ձևերը: Դրանք դաշնում են ավելի ճոխ, հարուստ, ուռճացած և հիմնականում ծառայում պետության հզորության և ուժի գովերգմանն ու հաստատմանը:

Հռոմեական կայսրության կենցաղում տոները, բազմապիսի ներկայացումները մեծ և կարևոր տեղ էին գրավում, անգամ քաղաքական նշանակություն ունեին: Սակայն աստիճանաբար թատերական լուրջ ժամրերը վերածվում են զվարժանքի, տեսարանային տիպի ներկայացումների: Մեծ ժողովրդականություն էին վայելում կրկեսը, էկզոտիկ կենդանիներով ներկայացումները, գլադիատորների արյունալի մարտերը: Դրա հետ մեկտեղ բարձր խավի մեջ՝ որպես բարձրակարգ արվեստ ընդունված էին հունական թատերական ժամրերը, հարգի էին հույս ուսուցիչները, գնահատվում էին հունական գրադարանները, հունարենը կրթված հոռնեացու համար պարտադիր լեզու էր համարվում:

Թատրոնը քաղաքի կյանքի կարևոր հասարակական օջախներից մեկն էր, որ բաժանված էր ըստ խավերի՝ արիստոկրատների և հասարակ ժողովրդի համար:

Առաջին քարե թատրոնը կառուցվում է թ. ա. 55-52թթ.՝Պոնտապեոսի օրոք: Դերասանները ստրուկներ կամ ազատություն ստացած ստրուկներ էին: Հռոմում, սկսած առաջին դարից, խաղացել են առանց դիմակի, իսկ կանանց դերերում հանդես են եկել տղանարդիկ:

Հռոմեական պաշտոնական օրացույցն անշափ հագեցած էր տոնական օրերով, որոնք ստվորաբար ուղեկցվում էին երգերով, պարերով, դիմակահանդեսներով, թատերական ներկայացումներով և խաղերով: Պոպուլյար (բառացի՝ ժողովրդական, լատիներեն) էին Պիրրիական խաղերը (ռազմական ներկայացումներ), Կառնավալները (ծովային մարտեր), Բերքի տոները, Մարտյան իդերը, Բաքոսի (գինու տոներ), Վեներայի (սիրո տոներ), Մարսի, Նեպտոնի և շատ ուրիշ ժոխությամբ նշվող տոներ: Բոլոր ներկայացումների համար տեքստերը գրվում էին չափածո: Յանդիսավոր էին նշվում կենցաղային ծեսերը՝ հարսանիք, հիշատակի օրեր, հաղթանակի օրեր և այլն:

Արվեստներից պոեզիան Հռոմում ամենահարգված և հեղինակավոր տեղերից մեկն էր զբաղեցնում և սերտորեն կապված էր երաժշտության հետ:

Ուզմական բարձր արվեստ և մշակույթ ունեցող Հռոմեական կայսրությունը լայնորեն և մասնագիտական մակարդակով երաժշտությունն օգտագործում էր նաև այս ասպարեզում: Բանակն ուներ մեծ փողային նվազախումբ (բուկցիաներ, տուբա), մեծ երգչախումբ, նաև մեծ, խառը նվազախումբ՝ կազմված տարբեր և հատկապես հարվածային գործիքներից: Երգիչները և երաժշտները տարբեր երկրներից գերված ստրուկներ էին, որոնք իրենց հետ բնականաբար բերում էին իրենց ժողովուրդների երգային մշակույթը, գործիքները: Հռոմեական կայսրության հզոր խառնարանում, այսպիսով, հանդիպում, փոխազդում և միաձուլվում էին հարյուրավոր ժողովուրդների և ցեղերի մշակույթներ:

Հռոմեական պաշտամունքային պատկերացումները բավական հայտուն էին՝ կազմված տեղական ցեղերի (լատիններ, սաբիններ, էթրուսկներ) կողմից երկրպագվող ոգիներից (գեսիններ), հին հունական հեթանոսական պանթեոնի բազում անվանափոխված կամ դրանց նմանողությամբ ծնված հռոմեական աստվածներից: Դասական ստրկատիրական կայսրության զարգացման ճանապարհին վերնախավի (արիստոկրատիայի) և ստորադաս խավի (ալեբեյների), ինչպես նաև անընդհատ ավելացող ստրուկների միջև սոցիալական հակասություններն ածում են՝ տանելով դեպի փակուղի:

Այս ֆոնի վրա արագ և լայն տարածում է ստանում Պաղեստինից եկած նոր գաղափարախոսությունը՝ Քրիստոնեությունը՝ որպես միսիթարանքի, սփոփման, հույսի ակունք: Այն քարոզում էր բարձր բարոյականություն, պարկեշտություն, համեստ և ժուժկալ կյանք՝ հոգու փրկության համար: Առաջին անգամ մարդկության առջև կանգնում է հոգևորի խնդիրը, որի համար Եվրոպական երկրների կյանքի, մտածողության, մշակույթի, արվեստի արժեքների ծնավորման երկիհազարամյա պատմության մեջ նախանշված էր մեծ, երկար ու դժվարին ճանապարհ:

Մի կողմից ներքին և արտաքին թշնամիների հետ հակասությունների սրացումը, մյուս կողմից նոր՝ քրիստոնեական գաղափա-

րախոսության վեհ իդեալների լայն տարածումն աստիճանաբար թուլացնում են Հռոմի կայսրության դիրքերը: Մ.թ. 476թ. հզոր Հռոմը ընկավ՝ ծնունդ տալով մի նոր պատմական դարաշրջանի:

Պատմության հետաքրքիր խաղը: Հռոմի հիմնադրի և վերջին կայսեր անունները նույնն են եղել՝ Հռոմուլոս:

Սկսվում է Եվրոպայի ձևավորման, քրիստոնեական մտածողության հիմքերի վրա խարսխված նոր պատմական ժամանակաշրջան: Ստրկատիրական հասարակարգն իր տեղը զիջում է նոր՝ պավատափական (ֆեոդալական) հարաբերությունների ձևավորմանը, հեթանոսական ժամանակաշրջանն ավարտում է իր պատմական առաքելությունն աշխարհի վրա: Վերջանում է Հին աշխարհի պատմությունը: Սկսվում է նոր դարաշրջան, որը պատմության մեջ նտել է որպես Միջնադար և նշանավորվելու է նոր Եվրոպայի, նոր ազգային միավորումների և ժողովուրդների, նոր սոցիալական հարաբերությունների (ֆեոդալիզմ) և նոր բարոյախոսության (քրիստոնեության) հաստատմամբ:

### **Երաժշտական գործիքները և թատերական ներկայացման տեսակները Հին Հռոմում**

Հռոմը գրեթե ամբողջությամբ յուրացրել էր հունական երաժշտական գործիքանին: Դրանցից բացի՝ հայտնի էին նաև՝

**Պսալտերիումը** – տավիղի տարատեսակ.

**Տրիգանոնը** – եռանկյուն տավիղ.

**Քնարը** – լիրա – գոյություն է ունեցել մի քանի տարբերակով.

**Բարբիտոսը, մագաղիսը, պեկտիսը** – քնարի տարբեր տեսակներ.

**Տուբան** – էթրուսկյան ծագման ուղիղ շեփոր.

**Լիտյուուսը** – էթրուսկյան ծագման վող՝ թեքված պավիլինով.

**Բուշինան** – էթրուսկյան գալարափող (տրոմբոնի տիպի), որն ունի հովվական ծագում և օգտագործվել է հեծելազորում՝ բարձր խավի ժիսակատարությունների ժամանակ.

**Սիրինքսը** – հունական ծագման հովվական սրինգ.

**Տիրիան** – հռոմեական «ազգային» գործիք՝ էթրուսկյան ֆլեյտայի և հունական ավլոսի խառնուրդը.

**Ավլոսը** – չորս տարրերակով, հունական ավլոսի տիպով փողային գործիք (ուղիղ, թեք, թեքված պավիլիոնով, լայն պավիլիոնով).

**Կալամուլոսը** – երկարավուն, լայնացող փող.

**Պրետեքստան** – հունական ողբերգության տիպով կատարվող հռոմեական ներկայացում.

**Պալիատան** – հունական կենցաղային կոմեդիա.

**Տոգատան** – հռոմեական կենցաղային կոմեդիա:

Յետաքրքիր է, որ վերջին երեք անվանումները կապված են հանդերձանքի հետ. պրետեքստա - Յօնմի քաղաքացու պաշտոնական հագուստ, պալլիա - հունական հագուստ, տոգա - ամենօրյա տարածված հռոմեական հագուստ:

# ՀԻՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ, ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ՆՎԱՃՈՒՄՆԵՐԸ

## ԱՄՓՈՓՈՒՄ

 աղաքակրթության զարգացման այս՝ ավելի քան 5000 տարի տևած հնագույն, պատմական ժամանակաշրջանն իր հսկայական գեղարվեստական ձեռքբերումներով մ.թ. 4-րդ դարում ամբողջացնում է իր պատմական առաքելությունը և բավականին հակասական արդյունքներով հանգում նոր պատմական փուլի՝ **միջնադարին**:

Ժամանակի գեղարվեստական նվաճումների ամփոփումը հնարավորություն է տալիս պատկերացնելու, թե ինչ արժեքներով է պատմությունը թևակոխում նոր իրականություն:

- Գիտակցված և յուրացված է արվեստը՝ որպես հասարակական գիտակցության ձև:
- Արվեստը բաժանված և դասակարգված է ըստ տեսակների՝ ձևերի՝ համապատասխան արտահայտչամիջոցներով և նպատակներով:
- Արվեստը կրթական համակարգում որոշակի դաստիարակչական ֆունկցիա է կատարում:
- Զնավորված է սինկրետիկ, գեղարվեստական մտածողություն:
- Ստեղծված է գեղարվեստական-փիլիսոփայական, պատամունքային մտածողական աշխարհ՝ իր համակարգով և պատկերներով՝ մարմնավորված առասպելների (միթերի), լեգենդների, ասքապատումների և ասույթների ձևով (հունական, հռոմեական առասպելաբանություն, էպիկական պատումներ, լեգենդներ, «Ոդիսականը» և «Իլիականը», Յին և Նոր կտակարանները, Թալմուդը):
- Գոյություն ունի մոնոֆոնիկ երգեցողության մշակույթ և երգեցողություն՝ նվազակցությամբ:

- Խմբային երգեցողություն՝ խոր, որը ղեկավարում է խմբավարը՝ ձեռքերի շարժումներով: Երգեցողությունը մոնողիկ է:
- Զևսպորված է գործիքների դասակարգված շտեմարան: Գործիքները բաժանված են ըստ կատարման և հնչողության որակի՝ փողային, լարային, հարվածային: Գործիքներն ըստ իրենց բնույթի ունեն սոցիալական և էմոցիոնալ դասակարգում:
- Երաժշտության մեջ դասակարգված են ժամրային տեսակներ:
- Երաժշտական մտածողության մեջ մշակված է տեսական հիմնային համակարգ:
- Դասակարգված են լարային համակարգերը՝ ըստ էթոսի տեսության:
- Պարային և երգային արվեստ՝ միասնության մեջ:
- Պոեզիան դասակարգված է ըստ ժամրերի, ձևերի, ուորերի, շեշտի կանոնների:
- ճարտարապետության մեջ մշակված են գրեթե բոլոր հիմնարար սկզբունքները:
- Զևսպորված է քատրոնն իր ժամրային տարատեսակներով և կանոններով:
- Գիտակցված է ավանդույթի գաղափարը դաստիարակության մեջ՝ դպրոց:
- Գիտության, բժշկության ասպարեզում բարձր նվաճումներ:
- Գիտակցված է Ֆիզիկական կուլտուրայի գարգացման տեղը և նշանակությունը հասարակական կյանքում: Օլիմպիական խաղեր: Դելֆյան խաղեր:
- Գոյություն ունեն գիտական օջախներ՝ գրադարան, ակադեմիա:
- Կրոնական մտածողության էտապներն իրենց զարգացման մեջ (տոտեմ, մարդակերպ և կենդանակերպ աստ-

վածություններ՝ մինչև վերացական ոգեղեն աստված գաղափարը) հասնում են բարձրագույն մակարդակի: Քրիստոնեության ծևավորումը:

- Արվեստն առաջին անգամ պատմության մեջ բաժանվում է հոգևոր և աշխարհիկ որակների՝ մտածողական ամբողջ համակարգը հասցնելով համապատասխան տարանցատման:
- Մշակութային մտածողության մեջ՝ իր ողջ շարունակականության հետ մեկտեղ, տեղի է ունենում հեղափոխական անցում: Ստեղծվում են նոր ժամրեր և տեսակներ:
- Քաղաքակրթության զարգացման ընթացքը որոշ առումով վերադառնում է սկզբնաղբյուրին:

**Յոգևոր մշակույթ** հասկացության հետ ասպարեզ են գալիս մի շարք երևույթներ, որոնք արվեստի մեջ ներկայանում են արգելքների, բայց նաև ողջունելի բարդ համակարգերի ծևով: Արգելքները մասնավորապես վերաբերում են աստվածային հասկացությունների գեղարվեստական պատկերմանը, քանի որ հոգևորը պետք է մնար վերմարդկայինի շարքում:

Փոխվում է պաշտամունքային ճարտարապետության սկզբունքը: Համարվում է, որ այստեղ մեծ է եղել արևելյան գմբեթային կառույցի ազդեցությունը: Այդ տաճարներն սկսում են անվանվել եկեղեցիներ, որոնք հիմնականում կառուցվելու են հեթանոսական խոնարհված տաճարների հիմքի վրա, իսկ ավելի ուշ, երբ քրիստոնեական դավանանքի հիմնական խորհրդանիշ է ընդունվում խաչը՝ խաչաձև հատակագծով: Այստեղից և քրիստոնեական բոլոր եկեղեցիների հիմնականում միակերպ ձևը՝ խորան, երկու թև և նախադուռ: Առաջին քրիստոնեական կառույցները եղել են միտումնավոր համեստ՝ ի հակադրումն հեթանոս շքեղության, առանց որևէ զարդարանքի և հարդարման, առանց սրբապատկերների և անգամ խաչի: Առաջին քրիստոնեական խորհրդանիշները եղել են ծուկը, գառնուկը, որոնք պահպանվել են և գործում են քրիստոնեական տոնացույցի համակարգում: Խաչը երևան է գալիս միայն 7-8-րդ դարերում: Գրեթե նույն այս ժամանակաշր-

ջանում և առաջին անգամ (Գրիգոր Ա) թույլատրվում է պատկերել Քրիստոսին և սրբերին: Համարվում է, որ պատկերներով Եկեղեցին զարդարելու գաղափարը ծնվել է անգրագետ ծխականներին աստվածաշնչի պատմություններին ծանոթացնելու անհրաժեշտությունից:

### **Երաժշտական պատմական շրջանների ժամանակագրություն (միջնադարից մինչև 20-րդ դար)` ըստ Ա. Քենդալի (2006)**

6 - 7 դդ. – <i>Gregoire I (Գրիգոր Սեծ I Յոռմի Պապ)</i> .....	590-604թթ.
9 - 12 դդ. – <i>Organum primitive (Պարզ օրգանում)</i> ..	850-1125թթ.
10 -11 դդ. – <i>Gui d'Arezzo (Գվիդո դ'Արեզո)</i> .....	990-1050թթ.
12 դ. – <i>Saint-Martial (Սեն-Մարտին)</i> .....	1100-1150թթ.
12 -13 դդ. – <i>Notre Dame (Նոտր Դամ)</i> .....	1163-1240թթ.
13 -14 դդ. – <i>Ars Antiqua (Արս անտիկա)</i> .....	1240-1320թթ.
14 դ. – <i>Ars Nova (Արս նովա)</i> .....	1320-1380թթ.
14 -15 դդ. – <i>Ars Sauptilior (Արս Սուպտիլիոր)</i> .....	1380-1420թթ.
15 -16 դդ. – <i>Gotique (Գոթիկա)</i> .....	1420-1500թթ.
14 -16 դդ. – <i>Renaissance (Վերածնունդ)</i>	
1. <i>Trecento I</i> .....	1330-1350թթ.
1. <i>Trecento II</i> .....	1350-1390թթ.
2. <i>Quattrocento</i> .....	1390-1490թթ.
3. <i>Chinquicento</i> .....	1490-1596թթ.
16 -17 դդ. – <i>Barocco I (Բարոկկո I)</i> .....	1580-1630թթ.
17 դ. – <i>Barocco II (Բարոկկո II)</i> .....	1630-1680թթ.
18 դ. – <i>Barocco III (Բարոկկո III)</i> .....	1680-1730թթ.
18 -19 դդ. – <i>Classicism (Կլասիցիզմ)</i> .....	1732-1826թթ.
19 դ. – <i>Romantism (Ռոմանտիզմ)</i> .....	1816-1894թթ.
19-20 դդ. – <i>Impressionism (Իմպրեսիոնիզմ)</i> .....	1868-1937թթ.
19-20 դդ. – <i>Expressionism (Էքսպրեսիոնիզմ)</i> .....	1874-1951թթ.
20 դ. – <i>Modernism (Սուդեոնիզմ)</i> .....	1900-2000թթ.

## ՄԻՋԱՊԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

 ոռմեական կայսրության փլուզումից հետո քաղաքակիրք աշխարհը մուտք է գործում պատմական մի նոր ժամանակաշրջան: Սկսվում է մարդկության պատմության հաշվարկման և արժևորման նոր ընթացք՝ հիմնված նոր սանդղակի վրա: Նոր սոցիալական հարաբերություններ, նոր բարոյագիտական կողեքս, նոր ժողովուրդներ, քրիստոնեություն, ֆեոդալիզմ, նոր Եվրոպա: Սա բարդ, հետաքրքիր, բազմաշերտ, հարուստ ձեռքբերումների և կորուստների, կառուցողական և կործանարար, պայքարով և պատերազմներով ընթացող, լուսավորյալ, միևնույն ժամանակ դաժան, բայց ընդհանուր առմանք առաջադեմ, կառուցողական, ստեղծարար, հզոր մի հազարամյակ է, որը, ի վերջո, այսօրվա Եվրոպական քաղաքակրթության, մշակույթի բնօրինան է, Եվրոպական ազգերի սկիզբը:

Ստրկատիրական վերջին կայսրության անկումը բերում է Երկարատև՝ շուրջ 3 հարյուր տարի ծագվող, այսպես կոչված, ժողովուրդների Մեծ գաղթի: Մարդկային հսկայական զանգվածներ դեգերում էին Եվրոպայի ճամփաներով՝ նոր կյանք, նոր հայրենիք, նոր երջանկություն գտնելու ցանկությամբ: Սա ապագա Եվրոպական ազգերի՝ Եկվորների (միգրանտների) և տեղական ցեղերի միաձուլման, փոխազդեցությունների, բարդ հարաբերակցության, կայացման և ձևավորման Երկարատև ընթացք էր:

Յին աշխարհի քաղաքակրթության նվաճումների կորստից, քաղաքների կործանումից, հեթանոսական գեղարվեստաբարոյագիտական չափանիշների արժեզրկումից հետո սկսվում է նորի կառուցման և հաստատման դժվարին մի ժամանակաշրջան: Աստիճանաբար գծագրվում է Եվրոպայի նոր քարտեզ, պատմական ասպարեզ են գալիս նոր Երկրներ, ծնվում են նոր ազգեր, ձևավորվում են նոր լեզուներ:

Այս ամենից հետո նոր Եվրոպայի կառուցման հիմքը բոլոր ասպարեզներում դառնում է քրիստոնեությունը: Յոգևորը հոչակվում է մարդկային կեցության առանցք, հիմք և իմաստ, որը և որոշիչ է դառնում գործունեության ողջ համակարգում:

Մարդկության պատմության մեջ առաջին անգամ առաջանում է խղճի բարոյական խնդիրը, հոգևորի գաղափարը: Մշակույթը՝ մասնավորապես արվեստը, բաժանվում է երկու մեծ, սկզբունքային հատվածների՝ հոգևոր և աշխարհիկ: Այն ամենը, ինչ կապված է, ստեղծվում, կատարվում է եկեղեցու հետ և նրա պատերի ներքո, կոչվում է հոգևոր, ենթարկվում է խիստ կանոնների, պարտադիր է և ունի օրենքի ուժ:

Եկեղեցական պարսպից դուրս ծնվող, կատարվող, կառուցվող մյուս բոլոր երևոյթներն աշխարհիկ են և ինչ-որ առունով՝ կանոններից դուրս և ազատ: Դպրոցը, կրթությունը, գիտությունը, արվեստը կենտրոնանում են հոգևոր օջախներում:

Հոգևոր մշակույթը դառնում է պրոֆեսիոնալ արվեստի ձևավորման օրիանը: Եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի ձևավորման ճանապարհը ևս անցնում է հոգևոր ավանդույթի կազմավորման ուղիներով: Բոլոր դարակազմիկ հայտնագործություններն ու նվաճումներն իրենց կայացման աստիճաններով կատարվում են քրիստոնեական եկեղեցական ավանդույթի մեջ նրա ծառաների կողմից: Օրինակ՝ մոնողիկ խորալային միակերպ երգեցողության մշակույթի համատարած հաստատում, բազմաձայնության ձևավորում, նոտագրության, առաջին ցիկլիկ ժանրերի ստեղծում, խմբերգային երգեցողության զարգացում, խոսք-երաժշտության ինստոնացիոն հարաբերության էվոլյուցիա, խոսքի արտաքերման հնչյունային-ձայնային որակների համակարգում, մշակում և այլն:

Աշխարհիկ արվեստի և հատկապես երաժշտության զարգացման ուղիներն անցել են հոգևոր մշակույթին զուգահեռ՝ փոխազդելով միմյանց վրա, սակայն մնալով ինքնուրույն, հաճախ նաև նպատակադրումներով գտնվելով հակառակ դիրքերում:

Աշխարհիկ արվեստն իր բնույթով առաջին հերթին կոչված էր ուրախություն և հաճույք պատճառելու: Դա հաճախ լինում էր պարզունակ, երբեմն՝ գրեհկության որոշ տարրերով, երբեմն էլ՝ բանաստեղծական-քնարական բնույթի, բայց միշտ կենդանի, առողջ, երգիծական ենթատեքստերով հագեցած:

Եկեղեցական նվաճումները (սեկվենցը) մուտք են գործում նաև աշխարհիկ երգեցողության մեջ և նպաստում իենց երգայ-

նության՝ կանտիլենի զարգացմանը: Այդ կանտիլենի՝ երգեցողության օրինակները նվիրվում էին հերոսների կամ սրբերի մեծարումներին և օժտված էին արտահայտիչ քնարական մեղեղայնությամբ: Այդ ժամրը կոչվում էր «շանսոն դե ժեստ» և համարվում էր աշխարհիկ երգի ամենավաղ նմուշներից:

«Երգ Ռոլանդի մասին» էպիկական պատումը, որի ուշ խմբագրումը վերաբերում է 11-րդ դարին, թեև խոսքը Կառլ Մեծի ժամանակների մասին է, այդպիսի «շանսոն դե ժեստի» օրինակ է:

Վաղ քրիստոնեական շրջանի աշխարհիկ արվեստի կրողները հաճախ լինում էին ունիվերսալ վարպետներ: Նրանք կարողանում էին երգել, պարել, խաղալ, կլորուադա և ակրոբատիկա, վարժեցրած կենդանիներ ներկայացնել: Այդ դերասանները՝ ժոնգլյորներ, միմերը, վագանտները, մենեստրեները խմբերով թափառում էին գյուղերում ու քաղաքներում, հանդես գալիս ամրոցների բակերում, սիրված մասնակիցներ էին տոնավաճառներում, շուկաներում, տոնախմբությունների և ավանդական դիմակահանդեսների ժամանակ: Հայտնի է, որ խաղացվում էին նաև փոքր թատերական ներկայացումներ, որոնց բնորոշ էր բարբառային լեզուն:

«Դանիելի մասին» կոչված խաղն ամենահին ներկայացումներից մեկն է, որ երաժշտության հետ միասին պահպանվել է մինչև մեր օրերը (խաղացվել է Ֆրանսիական Բովե քաղաքում, մոտավորապես 1230-ական թթ.):

Հայտնի է նաև աստվածաշնչյան տեքստերի հիման վրա, բայց աշխարհիկ կատարումով «Լիտուրգիական դրաման», որը լայն տարածում և սեր էր վայելում: Սկզբնական շրջանում այն լատիներեն խաղացվել է եկեղեցում, վանականների կողմից, իսկ հետագայում դուրս է եկել եկեղեցու պարիսպներից, փոխել լեզուն տեղական բարբառների, ձեռք բերել աշխարհիկ հատկանիշներ, երգիծական տարրեր: «Լիտուրգիական դրամայի» սիրված թեմաներից էին երկու Մարիամների, Քրիստոսի որոնման, Շաքելի ողբի, մանկանց սպանության և այլ տարածված պատմություններ:

Ընդհանուր առմամբ հոգևոր արվեստը չէր ողջունում և չէր խրախուսում աշխարհիկ ճյուղի դրսառումները: Այդ պատճառով հաճախ եկեղեցում արգելվում էր երաժշտական գործիքնե-

ոի օգտագործումը, որ կարող էր ավելորդ զգացմունքայնություն, արտահայտչականություն առաջացնել՝ շեղելով բարձր հոգևոր մտորումներից և մտքերից:

Առաջին անգամ 757 թ. Կոնստանդնուպոլսից Ֆրանսիա է բերվում բյուզանդական կայսր Կոնստանտին Կոպրոնիմոսի՝ Պիպին Կարճահասակին ընծայած երգեհոնը, որ նոր որոին՝ Կառլ Մեծը, տեղադրում է Ասխեն քաղաքում: Այսպիսով, կաթոլիկ Եկեղեցու ծիսակարգի մեջ դրվում է երգեհոնային երաժշտության մշակույթի հիմքը:

Քրիստոնեական Եկեղեցու՝ կաթոլիկ և կաֆոլիկ ճյուղերի բաժանումից հետո հոգևոր երաժշտության զարգացումներն ընթանում են տարբեր ուղիներով: Բյուզանդական մշակույթի մեջ ամուր պահպանվում են նոր կրոնի ներթափանցման արևելյան ճանապարհները՝ Պաղեստին, Սիրիա, Հայաստան, որոնք իրենց հետ բերում էին նաև տեղական մշակույթի տարրեր: Տեղափոխվելով արևմտյան՝ կաթոլիկ ծեսի մեջ, այն ստանում է համապատասխան վերահմաստավորում, առաջին հերթին լատիներենի պատճառով, թեև երաժշտական սկզբունքային առանցքը պահպանվում է:

Վաղ քրիստոնեական արարողակարգի ձևավորման շրջանում կաթոլիկ Եկեղեցու ներսում գործում էր հայտնի հոգևոր կենտրոններում կազմավորված երգեցողության մի քանի տեսակ: Դրանք կրում էին «ծիսական բարբառներ» անվանումը կամ կոչվում էին *cantus planus* – հանդարտ, սահուն երգեցողություն: Բաժանվում էին 4 հիմնական տեսակի՝ մոզարեակ (Իսպանիայում), գալլիական (ֆրանկների մոտ), ամբրոզյան (Սիլվանում և նրա շրջակայքում) և հռոմեական:

Այս վերջինն էլ Հռոմի Պապ Գրիգոր II Մեծի ջանքերով ողջ կաթոլիկ աշխարհի համար դառնում է հիմնական և միակ ընդունված երգեցողության ձևը՝ «Գրիգորյան երգեցողություն» անվան տակ:

Քրիստոնեական կաթոլիկ արարողակարգի Եկեղեցական երաժշտական մշակույթը դառնում է արևմտյան պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի ստեղծման, ձևավորման և զարգացման հիմքը:

Կաթոլիկ Եկեղեցու սուրբ հայրերը՝ սք. Երեմիոսը, սք. Ավ-գուստինը, Ընդունում են Երաժշտության ազդեցիկ ուժը՝ ծեսի ընթացքում խիստ կանոնակարգելով նրա օգտագործման սահմանները: Երգեցողությունը թույլատրելի էր, սակայն արգելվում էր գործիքային որևէ միջամտություն՝ հավանաբար վերջինս կապելով աշխարհիկ երևույթների՝ հատկապես քատրոնի և հեթանոսական տոնակատարությունների հետ:

Սաղմոսերգությունը տարածված է Եղել ամենուր և հիմնվել է Եբրայական ավանդույթի վրա: Մրա աճող ազդեցությունը կասեցնելու համար Եկեղեցին ստիպված է լինում որոշակի կանոնակարգում կատարել և արտոնել միայն աստվածաշնչյան տեքստերի Երգեցողությունը: Լաոդիկյան ժողովի (360-381թթ.) որոշմամբ կաթոլիկ Եկեղեցին խիստ դասակարգման է ենթարկում աստվածահաճու և ոչ աստվածահաճու արարողությունները:

380թ. խսպանական միանձնուիի Եթերիան ուխտագնացություն է կատարում դեպի սուրբ քաղաք Երուսաղեմ և այնտեղից իր հետ բերում է արևելյան քրիստոնեական ժամերգության մանրամասն նկարագրությունը: Գրեթե նույն այդ ժամանակ Հռոմի Պապ Դամասիոսն ընդունում է այս ծիսակարգը՝ իբրև հիմք նաև արևմտյան Եկեղեցու համար, և այն սկսում են անվանել մեսսա – missa (ite, missa est - գնացեք, թողություն են տալիս)` ըստ լատինական աղոթքի վերջին արտահայտության: Սակայն կաթոլիկ Եկեղեցու ավանդական, ծիսակարգային լատինական մեսսան իր վերջնական տեսքը պիտի ստանար շատ ավելի ուշ:

## Ամբրոզյան Երգեցողություն

Քրիստոնեական վաղ շրջանի Երգեցողության տեսակ, որն առաջինն է մշակել անտիֆոն Երգչախմբային կատարումը. Երկու Երգչախումբ Երգում են հաջորդաբար: Ընդունված է, որ այս հնագույն լիտուրգիկ Երգեցողության ձևը Եկել է Արևելքից: Ամբրոզյան Երգեցողությունը միակն է, որը Գրիգորյան Երգեցողության ձևավորումից հետո և նրան զուգահեռ մինչև այսօր պահպանվել է կաթոլիկ արարողակարգի մեջ՝:

## **Մողարաբիկ երգեցողություն**

Քրիստոնեական վաղ երգեցողության տեսակ, որը տարածված է Եղել Խապանիայում, հարուստ է ծննդրով, ունի դրամատիկացման և ժողովրդական երգերի ներառման միտում:

### **Գրիգորյան խորալ կամ Գրիգորյան երգեցողություն.**

Կաթոլիկ եկեղեցու ժամերգության մոնողիկ աղոթք-երգեցողության ժողովածու, որը ձևավորվել է Հռոմի Պապ Գրիգոր Ա-ի օրոք և նրա նախաձեռնությամբ (590-604թթ.)՝ վաղուց ի վեր գործող ժամերգությունների բանավոր ավանդույթի հիման վրա: Այս նախաձեռնությունը հետապնդել է ողջ կաթոլիկ աշխարհի ծխական կանոնի ընդհանրացման, միավորնան, ինչպես նաև միակերպության բերելու նպատակ: Այս գործընթացը եղել է Երկարատև և անընդհատ կատարելագործվելով՝ տևել շուրջ չորս հարյուր տարի:

Խորալի առաջին՝ Գրիգոր Ա պապի օրոք կարգավորված տարբերակը չի պահպանվել, սակայն հայտնի են նրա բազմաթիվ արտագրված օրինակները, որոնք պահվել են հայտնի կաթոլիկ կենտրոններում՝ Սեն Գալենում, Լիոնում, Միլանում, Լիմոֆում, Փարիզում: Դրանք առաջարկվող աղոթքների շարք են՝ նախատեսված օրացույցի սովորական և տոնական յուրաքանչյուր օրվա համար. Երկու կողմերի լուսանցքները պարունակում են մեղեղու շարժման ուղղությունը նշող պարզ և հակիրճ նշումներ: Այստեղ մեծ դեր էր կատարում բանավոր ավանդույթը, իսկ նշումը միայն պետք է հուշեր երգեցողության տիպը: Խորալը, հավանաբար, նախատեսում էր կատարման-ընթերցման ավելի ազատ ձև, իսկ ավելի ուշ՝ երաժշտության նոտաներով ֆիքսացիայից հետո, դառնում է խիստ կանոնակարգված և անփոփոխ:

Հայտնի են եղել Գրիգորյան երգեցողության հիմնականուն Երկու տիպ՝

**Սաղմոսերգություն** (պրոզայիկ տեքստի երկայնաձիգ, ազատ մեղեղիական ընթերցում):

**Սիլլարիկ** – երգեցողություն, որի դեպքում բառի յուրաքանչյուր վանկին համապատասխանում է առանձին հնչյուն:

Ավելի ուշ ձևավորվում են նաև՝

**Յուրիլյացիան** – մեկ ծայնավորի վրա մեղեդիական ազատ, զարդարուն շարժում.

**Ալելույան** – յուրիլյացիայի տեսակ՝ մեկ բառի հիման վրա:

Նշումները հուշում են, թե որտեղ կարելի է կատարել յուրիլյացիաներ, ալելույաներ (հին պաղեստինյան ավանդույթի համաձայն՝ որևէ ծայնավոր հնչյունի վրա (ա, ե) – կատարվում են լայն մեղեդային իմադրովիզացիաներ), ինչպես նաև այն, թե արտահայտչականության հզորացման նպատակով որտեղ պետք է դանդաղեցնել կամ արագացնել դրանք: Ժողովածուն խմբագրվել, կատարելագործվել է ավելի քան 350 տարվա ընթացքում: Գրիգորյան խորալը եվրոպական երաժշտական պրոֆեսիոնալ մտածողության ձևավորման և զարգացման համար հիմք է հանդիսացել ընդհուպ մինչև 18-րդ դարի վերջերը:

Կարողիկ ժամերգության արարողակարգի ավանդական լեզուն ստեղծումից ի վեր լատիներենն է:

### ***Տրոպ (trope)***

9-րդ դարում ծագում է Գրիգորյան խորալի բանաստեղծական կամ երաժշտական տեքստին նոր՝ օրնամենտալ (զարդանախային) հավելումներ կցելու միտում՝ որպես մեկնաբանում, նյութի ներքին ընդլայնում: Դրանք կոչվում էին **տրոպ** և սովորաբար բաժանվում 3 տիպի՝

1. **Երաժշտական տրոպ** – սովորական մեղեդու առանձին հատվածներում ներմուծվող վոկալիզմեր:

2. **Բանաստեղծական տրոպ** – որևէ հատվածի մեջ ներդրվող նոր տեքստեր՝ իր հսկ մեղեդիով:

3. **Երաժշտական-բանաստեղծական տրոպ** – նոր տեքստ՝ նոր երաժշտությամբ, որ մտցվում էր բնօրինակ հատվածի մեջ:

Մեղեդու մեջ գրաված տեղին համապատասխան՝ տրոպերը բաժանվում էին՝

- Նախաբանային** – որոնք օգտագործվում էին որպես լի-տուրգիական հատվածի մուտք:
- Տրոպ-մեջքերում** – ավանդական լիտուրգիական երգեցողության երկու քառյակների (ստրոֆերի) միջև:
- Եզրափակիչ տրոպեր** – որոնք հանդես էին գալիս որպես նոր ավարտ:

### ***Սեկվենց — (sequence)***

Նույն ժամանակաշրջանում՝ 9-րդ. դարում, տարածում ստացած տրոպի մի տարատեսակ: Որևէ երկայնաձիգ մելիզմի վերջին սիլլաբիկ վանկի հիման վրա կատարվում է երկար, զարդարուն յուբիլյացիա, հիմնականում՝ ալլելույաների վրա: Ինչպես տրոպերի, այնպես և սեկվենցների հայրենիքը հանդիսանում է միջնադարյան հոգևոր խոշոր կենտրոններից մեկը՝ շվեյցարական Սեն-Գալենը: Առաջին հեղինակները եղել են երեք վանական ընկերությունները, Նոտկեր Բոլբուլյուսը և Տուրտիլոն: 850 – 1050թթ. տրոպի և սեկվենցի զարգացման կլասիկ շրջանն է: Նոտկերն առաջինն է սկսել որոնել տեքստի և մեղեդու միատեղ զարգացման տրամաբանության ուղիներ՝ նկատելով, որ այլ կերպ (դեռևս չկա ֆիքսման ճշգրիտ ձև) երկարատև, զարդարուն մեղեդիները դժվար են հիշվում:

### ***Միջնադարյան (10-12դդ.) Եվրոպայի երաժշտական գործիքներ***

**Գիրոնդա** (chironda) - քնարի մի տարատեսակ, որն ունեցել է 1,5-2մ երկարություն, երեք լար, որոնք լարվել են ունիսոն: Այս գործիքը նվագել են երկու երաժիշտ, և, հավանաբար, ինչել է նաև ունիսոն:

**Լյութ** – այս շրջանում գոյություն է ունեցել երկու տարբերակով՝ երկար և նեղ նվագակոթով, և կարճ նվագակոթով (գրիֆ): Այս գործիքը Եվրոպա է մուտք գործել Խսանիայի միջոցով, ուր այն տարել են արաբները:

**Բյուզանդական եղջուր** – փողային գործիք, որը պատրաստում էին փղոսկրից և նվագում էին ոչ թե սուր ծայրով, այլ նուրբ կաշվով փակված լայն վերջավորության փղքը անցքի օնի շիթով:

**Տրումշայթ** (կլոր փայտ, ֆրանսերեն՝ dicorde a archet) – կլոր փայտի կտրվածք հիշեցնող իրանով և երկլարանի գործիք՝ կարծ նվագակորով: Նվագել են աղեղով: Յայտնի է եղել նաև Tromba Marina անունով: Գերմանախոս երկրներում կոչվել է Marientrempete և նշանակել է «իգական վանքերում օգտագործվող գործիք» (Մարիա հիմքով): Նույնպիսին են եղել նաև monnengeige («միանձնուիու վիոլա») կամ tun's fiddle («միանձնուիու ջութակ») գործիքները:

### **Քրիստոնեական եկեղեցական արարողակարգի հիմնական ժանրը**

**Մեսսա** – (missa - հղում եմ, թողություն եմ տալիս – (լատ.): Կարողիկ եկեղեցու ծիսակատարության արարողական առանցքային վոկալ-գործիքային ցիկլիկ ժամր՝ հիմնված որոշակի աղոթք-ների համակարգի վրա:

Մեսսան սկզբնավորվել է Քրիստոսի՝ «հացի և գինու հաղորդության» խորհրդի հիման վրա և նրա որոշ հատվածներ երգվել են, իսկ մյուսներն ընթերցվել կամ ասերգվել: Մեսսա անվանումը ծագել է Վաղ շրջանի ժամերգության եզրափակիչ աղոթքի վերջին ֆրազից՝ ITE, MISSA EST – «Գնացե՛ք, թողություն եմ տալիս»: Տարածված է եղել երկու հիմնական տարրերակով՝

Missa ordinarium (սովորական մեսսա):

Missa proprium (հատուկ մեսսա):

Missa ordinarium-ը մշտապես առկա աղոթաշաղն է՝ ամենօրյա ծիսակատարության արարողության համար: Այն իր մեջ ներառում է հերթականությամբ անփոփոխ, 5 պարտադիր աղոթքների շարք:

1. Kyrie eleison (Կիրիէ էլեյզոն – Տեր ողորմյա):

2. Gloria eleison(Գլորիա էլեյզոն – Փառք աստծո):

3. Credo (Կրեդո – Հավատանք):
4. Sanctus.Benedictus( Սանկտուս. Բենեդիկտուս - Սուրբ և օրինյալ):
5. Agnus Dei ( Ագնուս Դեյի – Գառն Աստծո):

Missa proprium-ը նախատեսված է հատուկ և տոնական օրենի համար և համապատասխանաբար հավելվում է օրվան պատշաճող մի քանի ընդունված համարներով:

1. Introit (ինտրոիտ – մուտք):
2. Gradual (Գրադուալ – աստիճանին կանգնած երգվող renponsarium):
3. Alleluya (Ալելույա – ցնծություն):
4. Tractus (Տրաքտուս – մեկնություն):
5. Offertorium (Օֆերտորիուն – ընծայուն):
6. Communium (Կոմունիուն – աղերսուն):

Հայտնի է, որ Մեսսայի ձևավորումն սկսվել է Sanctus-ից, իսկ ավելի ուշ հավելվել է Kyrie-ով, Gloria-ով, Agnus Dei-ով և Credo-ով:

Սկզբնական շրջանում Մեսսան երգվել է միաձայն, նաև երգչախմբով: Մեսսայի երգեցողության մեջ տարբերվել է 2 ձև՝

1. **Սաղմոսերգություն** – տեքստի հատուկ ձայնարկումներով ռեժիսուրիվային արտաքերում:

2. **Քիմնիկ** – մեղեդիական երգեցիկ բնույթի երգեցողություն:

7-րդ դարից սկսած՝ մեսսայի համար ընդհանուր երաժշտական հիմք է դառնում Գրիգորյան խորալը: 14-րդ դարից երևան են գալիս բազմաձայն ա capella մեսսաների օրինակներ, որոնցից մեզ հասած առաջինը Գիյոմ դե Մաշոյի 1364թ. գրած քառաձայն Missa ordinarium-ն է:

Վաղ պոլիֆոնիկ մեսսաներում, որպես մեղեդիական կազմակերպող գործոն(cantus firmus), օգտագործվում է լիտուրգիական մեղեդի, որը տեղադրվում է հիմնական՝ tenor ձայնում: Այս տեղից էլ St. Մոնրային մեսսա անվանումը:

Ավելի ուշ՝ բողոքական եկեղեցու արարողակարգի ձևավորման հետ (16-րդ.դ.), շրջանառության մեջ է դրվում երկու մասից

բաղկացած – միայն Kyrie և Gloria – մեսսայի տարբերակը, որ կոչվում է Missa brevis (կարճ մեսսա): Ի տարբերություն ամբողջական մեսսան չընդունող բողոքական Կարճ մեսսայի՝ կաթոլիկ մեսսան սկսում են անվանել Missa Solemnis – Հանդիսավոր մեսսա:

17-րդ դարից մեսսան հարստանում է մեներգային համար-ներով, աճում է խմբերգային հատվածների ռերը, հավելվում են գործիքները: Մասնավորապես հաստատուն տեղ է գրավում երգե-ինը:

### **Գվիդո դ'Արեցո**

Երաժշտական մշակույթի պրոֆեսիոնալիզմի կայացման ժամապարհին նշանակալի փուլ է դառնում նոտագրության հա-մակարգի ծնունդը: Այս մեծագույն հայտնագործությունը կապ-ված է Բենեդիկտյան Եղբայրության վանական Գվիդոյի անվան հետ (990-1050թթ.), որն Արեցո քաղաքից էր:

Մինչև այդ երաժշտության նշագրման (Փիքսացիայի) տար-բեր տեսակներ և ձևեր իին հունական, եգիպտական և վաղ շրջանի մյուս մշակույթներում գոյություն են ունեցել Վաղ միջնադարյան հոգևոր երաժշտության մեջ ևս կիրառվել են տառային, նշանային և այլ ձևեր, որոնք, սակայն, իրենց բովանդակությամբ անկատար և միակողմանի էին: Դրանք կարող էին ծառայել միայն հիշողության կազմակերպման համար և հիմնվում էին բանավոր մշակույթի վրա: Այդ նշանները կրնկրետ ռիթմա-ինտոնացիոն տեղեկություն չեն հաղորդում և գործածելի էին միայն միաձայնության պայման-ներում: Զայների հարածմանը զուգահեռ առավել կատարյալ նո-տագրական համակարգի ստեղծումը դառնում է հրատապ խնդիր: Գվիդոյի ստեղծած համակարգի հայտնությունն առաջին հերթին գծային տողաշարն է, որն սկզբում եղել է 4, և Գվիդոն, բարձությունը տարբերակելու համար, դրանք գույն է տարբեր գույների թա-նաքով: Գվիդոյի մյուս կարևոր հայտնագործությունը երաժշտա-կան հնչյունաշարի աստիճանների անվանման համակարգի՝ սոլ-միզացիայի ձևավորումն է: Վեց հնչյունների՝ հեքսախորդի անվա-նման հիմքում Գվիդոն դնում է Հովհաննես Մկրտչին՝ որպես հի-վանդ երգիչների հովանավոր սրբի ձոնված լատինական աղոթքի

առաջին 6 տողերը, որոնցից յուրաքանչյուրն սկսվում է մեկ տոն բարձր հնչյունից: Դրան համապատասխանող յուրաքանչյուր վանկ դառնում է տվյալ հնչյունի անունը:

**Ut queant laxis**

**Resonare fibris**

**Mira gestorum**

**Famuli tuorum**

**Solve polluti**

**Labi reatum**

**Sancte Iohannes**

Սբ. Հովհաննես,

Փրկիր և առողջացրո՞ւ

Մեր մեղսավոր և հիվանդ շուրթերը,

Որ փառաքանենք քո մեծ արարումները:

Հետագայում ավելացվել է 7-րդ՝ *Si հնչյունը՝ կազմված Sancte Iohannes անվան սկզբնատառերից, ինչպես նաև 5-րդ գիծը: Անհրաժեշտություն է ծագել փոխելու նաև առաջին նոտայի անունը՝ վաճառ երգվող ձայնավորով փակելու համար՝ Do:*

Դարերի ընթացքում այս համակարգը երաժշտական արվեստի զարգացման հետ անընդհատ կատարելագործվել է:

### ***Snt. Martiale շրջան***

Դեռևս 9-րդ դարում արևմտյան երաժշտական մտածողության մեջ տեղի է ունենում շրջադարձային տեղաշարժ՝ մոնողիկ մշակույթին սկսում է հարաճել բազմաձայնությամբ: Բենեթիկոցի վաճառ Հուկբալդ (840-930թթ.), որ ծառայում էր Տուրնի Սենտ-Անան վանքում, գրում է գիտական տրակտատ «De harmonica institutione» («Ներդաշնակության հիմնավորման մասին»), որտեղ խոսվում է տարբեր ձայներով, տարբեր բարձրության հնչյունների միաժամանակյա երգեցողության մասին: Սա վաղ շրջանի բազմաձայնության առաջին վկայություններից է:

Քիչ ավելի ուշ՝ 10-րդ դարում, ոմն Կոնս Օտգեր Լանսեցի գրում է մեկ այլ տրակտատ՝ «Musica enchiriadis» («Երաժշտության դասագիրք»), որտեղ շարադրված են վաղ բազմաձայնության օրենքները, համաձայն որի՝ վերևի ձայնը երգում է խորալի մեղեդին, իսկ ներքեւի ձայնը նրա հետ միաժամանակ նույն մեղեդին երգում է կվինտա կամ կվարտա ինտերվալ հեռավորությամբ: Ընդ որում, երկու ձայներն ել կարող են կրկնապատկվել 8 (օկտավա) ինտերվալներով՝ վերև կամ ներքև: Նոտան՝ ընդդեմ նոտայի, այսինքն՝ կոնտրապունկտի (point contre point) այս անփոփոխ ինտերվալային զուգահեռ շարժման վրա հիմնված ձևու ստանում է «զուգահեռ կամ խիստ օրգանում» անունը: Նկարագրված է նաև «ազատ օրգանումի» մի տեսակ, որտեղ ձայներին թույլ է տրվում սկսել և վերջացնել ունիսոն երգեցողությամբ, ինչպես նաև ընթացքում երբեմն շեղվել անընդհատ զուգահեռ շարժումից:

10-11-րդ դդ. արևնտյան բազմաձայն երաժշտական մտածողությունը զարգացման նոր փուլ է ապրում: Ֆրանսիական խոշոր հոգևոր կենտրոններից մեկում՝ Լիմոնժի Saint. Martiale վանքի գրադարանում, պահպանվել են եկեղեցական երգեցողության նոտաներ, որտեղ ձայները կազմակերպված են արդեն նոր սկզբունքով: Խորալի անփոփոխ ձայնն իշնում է ներքև և ստանում tenore (տենոր – լատ. tenere՝ բռնել, կառչել) անվանումը, իսկ վերևի ձայնը տենորի յուրաքանչյուր հնչյունի դիմաց կատարում է մի քանի հնչյուն և կոչվում duximus (դյուլայլում): Այսպիսով տենորի մեղեդին դառնում է վերևի՝ այժմ ավելի կարևոր ձայնի համար ինքնատիպ հենակետ: Տենորի խորալային մեղեդին կորցնում է իր նշանակալի դերը, քանի որ պարզապես լավ չի լսվում:

Բազմաձայնության զարգացման համար այս կարևորագուն շրջանը պատմության մեջ է մտել վանքի՝ Saint. Martiale անունով: Այս շրջանում են ձևավորվում պոլիֆոնիկ մի շարք սկզբունքային ձևեր և գրելառներ:

Բուրդոնային (համարվում է, որ այստեղից է նաև հենց օրգանում ձևը) գրելառնը մեկ ձգվող նոտայի դիմաց բավականաչափ զարգացած մելիզմատիկ խունք է՝ նույն տևողության սահմաններում:

Մեկ այլ պոլիֆոնիկ ձև է դաշնում Դիսկանտը (լատ.*discantus*՝ երգեցողություն՝ մի քանի ձայնով): Այս դեպքում ձայները կազմակերպվում են սիլլար ընդդեմ սիլլարի կամ մելիզմ ընդդեմ մելիզմի սկզբունքով: Դիսկանտում միայն վերջաբանում «օ» ձայնավորի վրա կարող է ամփոփիչ մելիզմատիկ դարձվածքը հենվել ձգվող բուրդոնի վրա:

Այստեղ է ձևավորվում նաև մոտենի վաղ տեսակը՝ ներքեա ձայնը՝ լիտուրգիկ տենոր, որի վրա ավելանում է նոր ձայն՝ նոր տեքստով: Այս տարբերակը վերաբերում է 10-րդ դարի ձեռագրերին, իսկ ավելի ուշ նրան հավելվելու է նաև նոր՝ երրորդ ձայնը:

## NOTRE DAME ԺԱՍՏԱՎԱՇՐՁՅԱ. ARS ANTIQUA

12-13-րդ դարերում Փարիզի Աստվածամոր տաճարը դառնում է Եվրոպական խոշորագույն հոգևոր կենտրոններից մեկը, որտեղ ձևավորվում են ժամանակի պրոֆեսիոնալ երաժշտական մտածողության սկզբունքային նոր միտումները:

Տաճարի կառուցմանը զուգընթաց (1160թ. սկիզբ)՝ եկեղեցական երաժշտ- վանականները որոնումներ են կատարում հոգևոր երաժշտության նոր և ավելի արտահայտիչ ձևերի ասպարեզում: Ենթադրվում է, որ նորակառույց հսկայածավալ և աննախադեպ բարձրականար շինության մեջ հնչողության ուժի գեղարվեստական ազդեցությունը, հմայքը պահպանելու ձգտումը կարող է լինել բազմաձայնությանը հանգելու պատճառներից մեկը:

Աստվածամոր տաճարի ռեգենտ (հոգեվոր տեսուչ) Լեոնինը (1150-1201) ստեղծում է «Օրգանումի մեջ գիրք» հավաքածուն, որը ողջ կաթոլիկ տարվա համար համակարգված ստեղծագործությունների շարք է: Դրանք երկայն կամ եռաձայն օրգանումներ էին, որոնք համապատասխանաբար կոչվում են *Duxlum* (ոյուպլում)և *Triplum* (տրիպլում): Ավելի ուշ Լեոնինի աշակերտ Պերուտենը (1170-1230) (նույնպես Աստվածամոր տաճարի ռեգենտ) շարունակում և զարգացնում է իր ուսուցչի գործը՝ օրգանումի կառուցվածքին ավելացնելով չորրորդ ձայնը, որն այդ դեպքում

կոչվում է *quadraplum* (կվադրապլյում): *Պերոտենը* նաև նորանուծություններ է անուն ռիթմիկ մտածողության մեջ՝ մասնավորապես փոխառումներ ամելով աշխարհիկ երաժշտության օրինակներից, զարգացնում է մոտետի ժանրը: *Պերոտենը* համարվել է նաև ժամանակի ամենահայտնի դիսկանտների հեղինակ: Նրա կողմից ռիթմիկ ֆիգուրները դասակարգվել և օգտագործվել են բովանդակությանը համապատասխան՝

*Trochee'* — երկու քառորդ, քառորդ.

*Lambe* — քառորդ, երկու քառորդ.

*Dactile* — երեք քառորդ, քառորդ, երկու քառորդ.

*Anapest* — քառորդ, երկու քառորդ, երեք քառորդ.

*Sponde'e* — երեք քառորդ, երեք քառորդ.

*Tribaque* — քառորդ, քառորդ, քառորդ և այլն:

Notre Dame ժամանակաշրջանի հիմնական ժանրերն են եղել օրգանումը, մոտետը, կոնդուկտը, ինչպես նաև վերջինիս պարերգային տարբերակը՝ ռոնդելյուսը, որ տարածված է եղել վանքի դպրոցներում, ինչպես նաև օքեթ և բուքեթ կոչվող ժանրերը:

### ***Միջնադարյան երաժշտական ժանրեր***

***Սուտետ* – (*mot — ֆր. խոսք, բառ*)** 12-13-րդ դդ. լայնորեն տարածված փոքր կամ միջին կտավի բազմաձայն վոկալ ժանր: Առավել ընդունված տարբերակը եռաձայն մոտետն է: Եռաձայն մոտետը կառուցվում է գեղարվեստորեն տարբեր և տարբեր լեզուներով երգվող 3 մեղեղիների համադրումից: Ժանրի կանոնի համաձայն՝ ձայներից մեկն ընդունվում էր Գրիգորյան խորալից վերցված և ավարտուն, լատիներեն երգվող կանոնիկ մեղեղին: Այս ձայնը կոչվում էր տենոր (ֆր. *tenore* — բռնել, կառչել), որից «կառչելով»՝ կառուցվում էր ամբողջությունը: Մյուս ձայնը՝ կոմպոզիտորական, հեղինակային մեղեղի էր դասական ֆրանսերենով, իսկ երրորդը՝ որևէ տարածված ժողովրդական կամ քաղաքային երգ՝ տեղական բարբառով: Գեղարվեստական խնդիրն այս

Երեք անհանատեղելի շեշտադրումներով երաժշտական գույքը ամբողջացնելն էր: Այստեղ էլ առաջին անգամ ծագում է մեղեդիական գծի՝ խոսքից անկախ, ոիթմիկ կազմակերպման խնդիրը:

Մոտետը՝ որպես ժանր, մեծ դեր է կատարել բազմաձայնության մեջ՝ ձայնատարության մշակույթի զարգացման, ամբողջական ներդաշնակության և, ամենակարևորը, ոիթմական մտածողության անկախացման ասպարեզում:

**Լաուդա – (*lauda, laude, laus* — *լատ.*՝*փառաբանում*)**  
13-16-րդ դդ. լայն տարածում ստացած իտալական հոգևոր երգ՝ հիմնիկ շարադրանքով: Սկզբնական շրջանում երգվել է երգչախմբով՝ ունիսոն: 15-րդ դարում երևան են գալիս պարզ պոլիֆոնիկ երկայն լաուդաներ՝ ֆորուրդոնի և հետերոֆոնիայի տարրերով, առանց ոիթմիկ կազմակերպման՝ «նոտան՝ նոտայի դիմաց» (կոնտրապունկտ) սկզբունքով: 16-րդ դարում արդեն ընդունված էր քառաձայն շարադրանքը՝ հիմնականում հոմոֆոն-հարմոնիկ, թեև հանդիպում են նաև զարգացած պոլիֆոնիկ ձայներով լաուդաներ: Լաուդան, ողջ հոգևոր բովանդակությամբ հանդերձ, իր մեջ ներառում է աշխարհիկ, կենցաղային տարրեր, ժողովրդական երգերի ինտոնացիաներ: Երգվել է փողոցում, հրապարակներում, կենցաղում, ինչպես նաև «Լաուդիստների եղբայրության» հավաքների ժամանակ:

**Կաչչա – (*caccia* — *իտ.*՝*որս, chasse* — *ֆր.*՝*որս*),** Վաղ Վերածննդի շրջանի լայն տարածված աշխարհիկ վոկալ կամ վոկալ պիես՝ գործիքի նվազակցությամբ, հիմնված իմիտացիոն շարժման վրա: Դիմնականում որսի կամ որևէ այլ կենցաղային բովանդակությամբ (օր. առաջին ձայնը վազող նապաստակն է, երկրորդը՝ նրան հետապնդող որսաշունը, իսկ երրորդ ձայնը՝ որսորդը) կանոնի իմիտացիոն շարադրանքով: Վոկալ եռաձայն տարբերակը տարածված է Եղել Ֆրանսիայում, իսկ Իտալիայում ընդունված է Եղել Երկու ձայները երգել, իսկ երրորդը հնչել է գործիքով: Օգտագործվել է ինտոնացիոն ձայնանկարագրություն՝ որսորդական եղջերափողի ձայն, որսի կանչեր, շների հաշոց, փողոցի կանչեր և այլն: Կաչչան իր բնույթով դիմանիկ, աշխույժ, շարժուն պիես է:

17-18-րդ դարերում եռաձայն տարբերակը դառնում է գործիքային ցիկլի արագ մաս և փոքր-ինչ հեռանում է խիստ կանոնիկ շարադրանքի օրինաչափություններից (Դ. Սկարլատի):

**Վիլլանելա – (villanelle-իտ.՝ գեղջկական երգ.)** 15-16-րդ դդ. կենցաղային լայն տարածում գտած իտալական երաժշտական ժանր, որի հիմքում հաճախ նեապոլյան երգն է՝ հողագործական բովանդակությամբ: Վիլլանելան բնույթով աշխույժ է, կենսուրախ, որոշ պարայնության տարրերով: Շարադրանքի եղանակը հոմոֆոն է, եռաձայն կառուցվածքի՝ հիմնված զուգահեռ եռահնչյունների վրա: Ավելի ուշ շրջաններում, հավանաբար արդեն մադրիգալի ազդեցությամբ, երևան են գալիս պոլիֆոնիկ շարադրանքի եռաձայն վիլլանելաներ: Զեր քառյակային է՝ կրկներգով: Վիլլանելայի թեմատիկան բազմազան է՝ քնարական, երգիծական, կատակային, կենցաղային, խաղային և այլն: Ավելի ուշ վիլլանելան ներթափանցում է եվրոպական այլ երկրներ, մասնավորապես՝ Ֆրանսիա:

19-րդ դարում Villanesca անվանումով՝ որպես գեղջկական բնույթի գործիքային պիես, օգտագործվում է սիմֆոնիկ ցիկլի մեջ (Յ. Բերլիոզ, Է. Շաբրիե, Պ. Ռյուկա) 6/8 չափով:

**Ֆրուտոլա – (frottola — իտ.՝ ժողովրդական երգ, կատակ, frotta — ամբոխ, խումբ)** 15-16-րդ դդ. տարածված իտալական ժողովրդական աշխարհիկ երգ: Անվանումը լայն է օգտագործվել բազմաթիվ երաժշտական ժանրերի բնորոշման համար (ստրաբոտի, օդա, սոնետ և այլն): Ֆրուտոլան կատարվել է կենցաղում, քաղաքային տոնների, դիմակահանդեսների, փողոցային տոնախմբությունների, թատերական ներկայացումների ժամանակ:

Ֆրուտոլայի տեքստերը կարող էին լինել քնարական, կատակային, դրվատական, բարոյախոսական և այլն: Ֆրուտոլան հիմնականում ունի քառաձայն կառուցվածք, սակայն հանդիպում են և եռաձայն տարբերակներ, ընդ որում տեքստը նախատեսվում էր միայն մեկ՝ հիմնականում վերևի ծայնի համար: Մյուս ծայները կարող էին ըստ նախասիրության երգվել կամ կատարվել գործիքով: Ֆրուտոլային բնորոշ է հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքը՝

վերևի ձայնի գերադասությամբ՝ տեքստով պայմանավորված։ Զեր ևս ենթարկվում է տեքստին և առավելապես ձգտում է քառյակայինի՝ կրկներգով։

**Մադրիգալ – (madrigal, matricale — իտ. իսայ.՝ — մայրենի լեզվով)** – Վերածննդի շրջանի քնարական - քանաստեղծական երգային ամենատարածված և սիրված ժանրերից մեկը։ Մադրիգալն իր ակունքներով խորանում է իտալական ժողովրդական հովվերգության մեջ։ Դայտնի է, որ ծագել է որպես մայրենի լեզվով (madre) երգվող երգ։ Պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ երևան է գալիս 14-րդ դարում և ընդհուպ մինչև օպերայի ծնունդը գրավում է կարևորագույն տեղ։ Ժանրը գրավիչ էր իր ազատ կառուցվածքով և քնարական բարձր բովանդակությամբ։ Բանաստեղծական մադրիգալների խոշորագույն հեղինակներից են Եղել Ֆ. Պետրարկան, Ջ. Բոկաչչոն, իսկ Ֆ. Սակկետին առաջիններից մեկն է, որ մադրիգալներ է գրել արդեն հատկապես երաժշտության համար։

14-րդ դարում մադրիգալը՝ երկայն կամ եռաձայն, երբեմն նաև գործիքային նվազակցությամբ ստեղծագործություն է՝ հիմնականում քնարական-սիրային բովանդակությամբ։ Սակայն հանդիպում են նաև կատակային, կենցաղային, միթոլոգիկ թեմաներով մադրիգալներ։ Որպես կանոն՝ վերևի (տանող) ձայնն առատորեն զարդարվում է մելիզմատիկայով (Ջ. դա Բոլոնյա, Ֆ. Լանդինո)։

Որպես ժանր մադրիգալի նշանակությունը 15-րդ դարում փոքր-ինչ նվազում է նոր ժանրի՝ ֆրուտոլլայի համեմատությամբ, սակայն 16-րդ դարում այն աշխարհիկ ժանրերի շարքում դարձյալ զբաղեցնում է առաջատար դիրք՝ որպես դարին բնորոշ ազատ մտքի և զգացմունքի գովերգման ասպարեզ։ Մադրիգալի հայտնի հեղինակներից են Եղել ժամանակի անվանի կոմպոզիտորներ Ա. Վիլաերտը, Ֆ. Վերդելլոն, Կ. դե Ռորեն, Վ. Գալիլեյը, Լ. Սարենցոն, Ջեզուալդո դա Վենոգան, Ջ. Պալեստրինան, իսկ ժանրի բարձրագույն արտահայտությունները պատկանում են Կլաուդիո Սոնտեվերդիի գրչին։

Մադրիգալը լայնորեն տարածված է Եղել նաև Իտալիայից դուրս. Անգլիայում մադրիգալներ են գրել Ու. Բյորդը, Թ. Մորլին, Գերմանիայում՝ Յ. Շյուտցը, Յ. Լ. Հավերը, Ի. Շեյնը:

16-րդ դարում մադրիգալն արդեն պոլիֆոնիկ շարադրանքի, հիմնականում հնգաձայն ստեղծագործություն է՝ հիմնված միջնադարյան լատային համակարգի վրա: Սակայն հանդիպում են նաև արդեն քառաձայն հոմոֆոն-հարմոնիկ կառուցվածքի, ձևավորվող մաժոր-մինորային համակարգի տարրերով նմուշներ: Գերաշօռող ձևը բանաստեղծական տեքստին համապատասխան միջանցիկ զարգացումն է, սակայն հանդիպում են նաև քառյակային, ռեպրիզային ձևեր:

16-րդ դարում մադրիգալը՝ որպես ժանր, ապրում է զարգացման նոր փուլ: Նոտատպագրությունը թույլ է տալիս ավելի ազատ մոտեցումներ օգտագործել ստեղծագործության մեջ: Ձևավորվում են նոր թեմատիզմ, բարդ ռիթմիկա, գեղագիտորեն գիտակցվում և լայնորեն յուրացվում է դիսոնանսի, խրոմատիկ կիսատոնի սուր հմայքը: Ժանրի ներսում աստիճանաբար ձևավորվում է հավասարաչափ տեմպերացիայի զաղագիարը: Զայների քանակն աճում է մինչև 8-ը, հարստանում են մեղեդիական զարդարում գիծը, ռիթմիկան: Բանաստեղծական տեքստի նրբագույն տրամադրությունների արտահայտման հետ կապված՝ երաժշտական մտածողության մեջ սկսում է ձևավորվել բարդ սիմվոլիկա: Օրինակ՝ պառլազան խոսքի կեսին նշանակում էր հառաչանք, խրոմատիզմը և դիսոնանսը՝ տառապանք ու վիշտ, հարթ, աստիճանական շարժումը՝ արցունքների հոսք և այլն: Այս շրջանը համարվում է մադրիգալի «ոսկե դար»:

16-րդ դարի վերջում Մադրիգալն սկսում է սերտաճել դրամատիկ և կոնցերտային ժանրերի հետ, ձևավորվում են մադրիգալային կոմեդիաներ, որոնք նաև բենականացվում էին:

Կ. Մոնտեվերդին իր Մադրիգալների 5-րդ գրքից սկսած (1605թ.) ներառում է տարբեր գործիքներ, անգամ գործիքային հատկաներ, որոնք կոչում է «սիմֆոնիա»: Զայները տատանվում են 1-ից 8-ի միջև: Կատարման եղանակն այդ ձայների մեջ ենթադրում էր ազատ ընտրություն՝ ձայն թե՝ գործիք: Բազմաձայն մեղեդիական զարգացումը Մոնտեվերդիին ստիպում է առաջին անգամ

ռիթմական կազմակերպման համար դիմել տակտի գծերի օգտագործման, որոնք մինչև այդ դրվում էին ապաթարցի ձևով՝ միայն ֆրազը նշելու համար: Մաղրիգալը՝ որպես ժամր, իր զարգացման 3 դարերի ընթացքում ձևավորում է երաժշտական մտածողության հետագա զարգացման համար հիմնաքարային երևույթներ: Մաղրիգալի էպիխայի կարևոր նվաճումներն են դառնում՝

- **հարմոնիկ շարադրանքը** – ֆունկցիոնալ հարմոնիկ լադային կապերը
- **մոնոդիկ զարգացած մտածողությունը**
- **խրոմատիզմի ներդրումը**
- **դիսոնանսի գեղագիտական գիտակցումը**
- **մետրի և չափի օգտագործումը:**

Մաղրիգալի պատմական մեծ առաքելությունը օպերայի՝ որպես ժամրի նախապատրաստման մեջ է: Վերջինիս ստեղծմանն ու զարգացմանը զուգընթաց՝ մաղրիգալն աստիճանաբար վերանում է ասպարեզից: 300 տարվա ընդմիջումից հետո՝ 20-րդ դարում, մաղրիգալի նկատմամբ հետաքրքրության նոր ալիք է առաջանում (Պ. Ճինուեմիտ, Ի. Ստրավինսկի և ուրիշներ):

## Ars Nova - «Նոր Արվեստ»

1320թ. Փարիզում ասպարեզ է գալիս ժամանակի ականավոր պոետ, երաժիշտ, դիվանագետ, հոգևորական և քաղաքական գործիչ Ֆիլիպ Դե Վիտրիի «Ars Nova» գիտական տրակտատը, որին վիճակված էր իր այս անվանումը շնորհել մի ողջ պատմական ժամանակաշրջանի՝ դառնալով նրա գեղագիտական խորհրդանշից:

14-րդ դարի առաջին կեսի առաջադեմ երաժշտների համար «Ars Nova» տերմինը ձեռք է բերում նշանաբանի արժեք և իրական հեղափոխություն կատարում երաժշտական նտաօնության մեջ: «Նոր արվեստ» (Ars Nova -բառացի՝ նոր արվեստ), իրականում ներկայացնում էր նոտագրության նոր տեխնիկայի բացահայտում, որն առաջին հերթին հնարավորություն էր տալիս երաժշտական ինտոնացիան ձերբագատել խոսքի ենթակայությունից: Դա նշանակում էր մեղեդիական շարժման ազատություն, ճկունություն, պլաստիկա, իսկ գլխավորը՝ ռիթմիկ շարժման՝ խոսքից անկախ, ազատ և ինքնուրույն կազմակերպում: Անկանակած, դա միանգամից կատարված հայտնագործություն չէր, և այս գաղափարները երաժշտական պրակտիկայի մեջ հասունանում էին նախորդ տասնամյակների ընթացքում: Դայտնի են Փարիզի համալսարանի երաժշտագետ, մաթեմատիկոս և աստղագետ Իոհան Դե Մուլիսի «Notitia artis musicae» /1319թ./, Մարկետոն դե Պադուայի «Pomerium in arte musicae mensuratae» /1326թ./, Ժակ դե Լյեժի «Speculum musicæ» /1330թ./ ծավալուն հետազոտությունները, որոնք վերաբերում էին նույն խնդրին: Այլևս երաժշտությունը դառնում է ազատ և ինքնուրույն արվեստ՝ իր զարգացման մեջ պոետիկ խոսքից և կրոնական կանոնից անկախ, զարգանալով միայն իր ներքին տրամաբանությամբ:

«Ars Nova»-ի հիմնական նվաճումներն են դառնում նոտագրության նոր սիստեմը, որ թույլ է տալիս կազմակերպել ռիթմիկ շարժումը (իզոպերիոդ, իզորիթմ), տևողության բաժանման նոր սկզբունքը (մենզուրալ համակարգ), տևողության ֆիքսման նոր գրաֆիկան (կարմիր և սև նոտաներ – notes rouges et notes noir):

## ***Ars Nova-ի ժանրերը***

«Ars Nova»-ի ժամանակաշրջանի տարածված ժանրերն են դառնում պոլիֆոնիկ շանսոնը, մոտետը, բալլադը, լեն, օքեթը, վիրուլեն, մեսսան: Հայտնի է, որ Ֆիլիպ դե Վիտրին նաև «ռոնդո» երաժշտա-բանաստեղծական ժանրի հեղինակն է: Օրգանումը և կոնդուկտը բոլորովին վերանում են ասպարեզից:

**Շանսոն** – (ֆր.chanson-երգ) հիմնականում աշխարհիկ բովանդակությամբ, պոլիֆոնիկ կերտվածքի, երեք՝ մեկ վոկալ և երկու գործիքային բաժիններից բաղկացած ստեղծագործություն:

**Բալլադ** – (ֆր. baller-պարել) միջնադարյան պոլիֆոնիկ պարեգ՝ հիմնված բանաստեղծության վրա:

**Ռոնդո** – (ֆր. rondeau – կլոր, շրջապտույտ) պոլիֆոնիկ երգ՝ հիմնված կրկնվող բանաստեղծական քառյակի և կրկներգի վրա. Վերջինս էլ դառնում է ձևակառուցման սկզբունք և կոչվում է ռեֆրեն:

Բոլոր այս ժանրերի համար բնորոշ է ռեֆրենային՝ կրկնման սկզբունքը:

Երաժշտական ժամանակի բաժանումն ըստ «Նոր Արվեստի» տեսության կատարվում է երկար տևողության ներքին բաղդատման սկզբունքով՝ կենտ բաժանումով: Առաջին անգամ երևան է գալիս minima-ի՝ որպես ժամանակի միավոր քառորդի գաղափարը:

Maxima .....	63
Duplex Longa.....	2 անգամ 21
Longa .....	21
Brevis .....	7
Semi Brevis.....	7:3
Minima .....	քառորդ
Semi Minima .....	քառորդ:3

Հայտնի են նաև ավելի փոքր բաժանումներ՝ ֆուզա, սեմիֆուզա և այլն:

**Ֆիլիպ դե Վիտրին** առաջարկում է բաժանման նաև զույգ սկզբունք: Ընդ որում, կենտ բաժանումը կոչվում է Division Parfaite

(դիվիզյոն պարֆե) կատարյալ բաժանում, իսկ զույգը՝ Division in parfaite (դիվիզյոն էնպարֆե)` անկատար բաժանում, և համարվել է ավելի հասարակ, իր բնույթով վուլգար: (Հավանաբար զույգ բաժանումը, իր բնույթով ավելի բնական լինելով /սրտի բարախյուն, քայլ/, համարվել է պարզունակ, իսկ կենտը՝ պրոֆեսիոնալիզմով կերտված մտքի արգասիք):

Վիտրին թեև binarie (զույգ) սկզբունքն անվանում է անկատար, սակայն համարում է, որ այն ունի արտահայտչական ուժ և կարող է ընդգծել զգացմունքայնությունը: Ոիթմիկ, անընդհատ համառորեն կրկնվող (ostinate) դարձվածքը դառնում է ձևակառուցման սկզբունք և կոչվում է Talea (թալեա):

Նոտագրության կատարելագործման ընթացքում Վիտրին գործածության մեջ է դնում նաև կարմիր և սև գունավորումը՝ ալտերացիայի, չափի փոփոխման և այլ կրնկրետ նշումների նպատակով:

Ֆիլիպ դե Վիտրին ծնվել է 1291թ. Փարիզի արվարձան-ներից մեկում՝ Մոյում: Փարիզում ստացել է ժամանակի համար փայլուն կրթություն, եղել է գիտության մագիստրոս, ծառայել է արքունիքում, եղել է պալատական խորհրդատու և նոտար, նաև նակեցել է Ֆրանսիայի քաղաքական և հոգևոր կյանքին, սակայն երբեք չի ընդհատել իր գիտական և ստեղծագործական գործունեությունը: Նրա պոեզիայի մասին հիացմունքով է արտահայտվել անգամ Պետրարկան: Վախճանվել է 1361թ.:

Ֆիլիպ դե Վիտրիի ծավալուն երաժշտական ժառանգությունից պահպանվել է միայն մի փոքր մասը: Հաստատապես նրա գրչին են պատկանում 10-12 մոտետ, լե, ռոնդո և բալլադ: Հայտնի է, որ իր երաժշտական ստեղծագործությունների համար Վիտրին օգտագործել է միայն իր պոեզիան:

Ֆիլիպ դե Վիտրիին ժամանակակիցներն անվանում էին գիտնական երաժիշտ՝ արժանին հասուցելով նրա տեսական ուսումնասիրություններին, իսկ նրա ժամանակակիցին և համախոհին՝ Գիյոմ դե Մաշոյին՝ ֆրանսիական պոետների մետր (վարպետ):

**Գիյոմ դե Մաշոն** ծնվել է 1300 թ. Մաշոյում: Նրա հետագա կյանքի մասին մինչև 1323թ. հավաստի ոչինչ հայտնի չէ, անհայտ

է նաև, թե որտեղ և ինչ կրթություն է ստացել նա: Սկսած 1323թ.-ից՝ Գիյոմ դե Մաշոյի կյանքը՝ հագեցած և բուռն դրսւորումներով, անընդհատ գտնվում է դեպքերի և իրադարձությունների հորձանուտում: Այս շրջանում նա արդեն հարգված և ընդունված երաժշտ է՝ հայտնի իր բարձր մասնագիտական հմտություններով: Մաշոն ծառայության է անցնում Բոհեմիայի թագավորի արքունիքում, նրա հետ շրջագայում Եվրոպայի բազմաթիվ երկրներում՝ Իտալիայում, Գերմանիայում, Չեխիայում, Լեհաստանում: Այս տարիներին նա արդեն լայն ճամաչում և բարձր հեղինակություն ունեցող պոետ և երաժիշտ էր, ծանոթ էր ժամանակի արվեստի նորագույն նվաճումներին: 1346թ.-ից Մաշոն ծառայում է ֆրանսիական արքունիքում, Ույենսի Notre Dame եկեղեցում ստանում է կանոնիկատ: Վախճանվել է 1377թ. մեջ փառքի մեջ, հետմահու նրան ձոնվել են բազմաթիվ վերամբարձ դամբանականներ:

Գիյոմ դե Մաշոն առաջիններից մեկն է, որ կիրառել է սինկոպայի տեխնիկան, ինչպես նաև ռիթմական այլայլ փորձարարություններ է կատարել իր թե՛ հոգևոր, թե՛ աշխարհիկ ստեղծագործությունների մեջ: Նրա Hoquetus David-ը (Օքեր Դավիդ) համարվում է Եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ առաջին «մաքուր» (զուտ գործիքային) ստեղծագործություններից մեկը: Մաշոն նաև առաջիններից է ձայնի համար գրել ավելի լայն դիապազոնով, քան մինչև այդ ընդունված էր:

Պոեզիան և երաժշտությունը Մաշոյի ստեղծագործության մեջ սերտորեն միահյուսված են, և հաճախ բանաստեղծը գերակշռում է երաժշտին: Այսպես, 200-ից ավելի բանաստեղծական բալլադներից միայն 42-ն են ուղեկցվում երաժշտությամբ, իսկ երեմն էլ բանաստեղծական ծավալուն երկի մեջ Մաշոն մտցնում է երաժշտական համարներ՝ բալլադներ, լեեր, ռոնդելներ, վիրելեներ, բալլադելներ և այլն:

Մաշոյի ժառանգությունը բազմազան է և ընդգրկում՝ հիմնականում պոլիֆոնիկ կերտվածքի ավելի քան 140 ստեղծագործություն: Այն մեծամասնությամբ պահպանվել և մեզ է հասել հիմնալի նկարագրոված ձեռագրերի ձևով, ինչը ևս արվեստագետի՝ ժամանակի մեջ լայն հեղինակության, ճանաչված և սիրված լինելու վկայությունն է:

Մաշոյի գրչին են պատկանում 23 մոտետ, 42 բալլադ, 22 ռոնդո, 32 վիրելե, 19 լե, բազմաթիվ կանոններ: Գիյոմ դե Մաշոն մեզ հասած առաջին ամբողջական պոլիֆոնիկ մեսսայի հեղինակն է: (Մինչև այդ շատ ընդունված էր մեսսայի ցիկլը կազմել մի քանի հեղինակների մասնակցությամբ): Քառաձայն «Missa Notre Dame»-ը կոմպոզիտորը գրել է 1364թ. Կառլ V-ի թագադրության կապակցությամբ: Իր ստեղծագործություններում Մաշոն օգտագործում է իզորիթմիկ տեխնիկան, երբ ռիթմիկ օստինատ դարձվածքը կազմակերպում է երաժշտական կառուցվածքը՝ անկախ ինտոնացիայից:

Այս ամենով հանդերձ՝ պոետը և երաժիշտը Մաշոյի անհատականության մեջ գտնվում են որոշ հակասության մեջ: Մաշոն, որպես պոետ, իր իսկ խոստվանությամբ զուսած է, հռետորիկ, իսկ որպես երաժիշտ հուզական է, զգացմունքային: Նրան ժամանակակիցներն անվանել են «վերջին տրուվեր»: Իսկ ինքը՝ Մաշոն, ասել է. «Երաժշտության խորհուրդը երգի, պարի, ուրախության մեջ է»:

«Ars Nova»-ի նվաճումներն իրենց ազդեցությամբ ընդգրկում են Եվրոպայի մյուս երկրները ևս: Իտալիայում «Նոր Արվեստի» տարածման կենտրոններ են Պառոնում Ֆլորենցիան և Բոլոնյան, իսկ նշանավոր հեղինակներից են Ջակոպո դե Բոլոնյան (1300-1364թթ.), Ֆրանչեսկո Լանդինին (1325-1397թթ.):

«Նոր արվեստի» (Ars Nova) զարգացման հաջորդ փուլը կապված է անգլիական երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչ Ջոն Դենստեբլի (1380-1453թթ.) արժեքավոր և ծանրակշիռ ստեղծագործության հետ:

Նիդեռլանդներում «Նոր արվեստը» ծաղկում է ապրում Գիյոմ Դյուֆախի, Յակով Օբրեխտի, Ժուլեն դե Պրեի ստեղծագործություններում:

## ՏՐՈՒԲԱԴՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ՏՐՈՒՎԵՐՆԵՐ

**Ա**շխարհիկ արվեստի պրոֆեսիոնալիզմի ձևավորման ժամանակաշրջաններից մեկն սկսվում է 11-րդ դարից և ծգվում մինչև 14-րդ դարի սկիզբը: Այն կապված է ասպետական պատվի և փառքի հերոսների՝ տրուբադուրների և տրուվերների բանաստեղծական վեհ ոգով տոգորված արվեստի հետ:

Քրիստոնեական գաղափարախոսության հազարամյա բարոյագիտական հզոր և խիստ էքսպանսիայից հետո առաջին անգամ գեղարվեստական մտածողության մեջ ի հայտ են գալիս աշխարհիկ տարրեր՝ սիրային քնարերգության բուռն պոռթկման ձևով: Եվրոպական քրիստոնեական-քարոյագիտական համակարգն այլևս չուներ հոգևորի գերակշռության հրատապ խնդիր և, ուրեմն, կարող էր իրեն բույլ տալ վերադառնալ հողեղեն իդեալների գովերգմանը, սակայն արդեն հոգևորի բարձր իդեալների հետ միասնության մեջ: Փաստորեն, սա արդեն հասունացող Վերածննդի նախադուռն էր, որ մշակույթի պատմության մեջ ընդունված է անվանել Prerenaissance (այրեօենեսանս, նախավերածնունդ): Այս ժամանակաշրջանը նաև լեզվի զարգացման և հղկման կարևոր փուլ է՝ նոր ֆրանսերենի, նոր խտալերենի, ժամանակակից կենդանի լեզուների ձևավորման ճանապարհին:

Գեղարվեստական պատկերացումների, աշխարհընկալման հորիզոնների ընդլայնմանը նպաստում են խաչակրաց արշավանքները, որոնց մասնակիցները հարուստ նյութական ավարի՝ նյութական մշակույթի հետ մեկտեղ բերում էին բազում նոր տպագործություններ, պատկերացումներ, գաղափարներ, կերպարներ:

Տրուբադուրների (հին ֆր. trobar – հայտնագործել, ստեղծել) արվեստը ծնունդ է առել Ֆրանսիայի հարավում՝ Պրովանսում, ազնվականության հարուստ և նրբակերտ ժամանցի մեջ: Ըստ մեզ հասած տվյալների՝ առաջին տրուբադուրը եղել է I-ին խաչակրաց արշավանքից վերադարձած դուքս Գիյոն Ակվիտանացին (1071-1127 թթ.), իսկ վերջին տրուբադուրը՝ Ժերար Ռեզվիերը (1300): Այս երկու տարերվերի միջև շուրջ 300 տարվա բարձր և հարուստ մշակույթի զարգացման արգասավոր ճանապարհ է ընկած:

Տրուբադուրներն առաջին հերթին սիրո երգիչներ են: Տրուբադուրն իր մեջ միավորում է 3 հմտություն՝ նա և բանաստեղծ է, և երաժշտություն հորինող, և այդ երգի կատարող: Բայց նախ և առաջ նա բանաստեղծ է, որի խոսքի, լեզվի, ռիթմի, բանաստեղծական ձևերի մեջ և դրանց զարգացման հետևանքով ծնվում է երաժշտական մեղեղիական մարմնավորումը, իսկ հետո՝ նաև կատարման մշակույթը, որը խորհրդանշում է մի ողջ դարաշրջան:

Սա պոեզիայի ապոֆեոզ է: Ամեն ինչ գեղարվեստական մտածողության մեջ ստանում է բանաստեղծական տեսք, պոետիկ ձև: Զևավորվում է *կուրտուազի* (ֆր. cour – ամրոցի ներքին բակ, արքունիք) նրբակերտ և բարդ էրետիկան, ասպետական էթիկայի վայելուչ և անխախտելի վարքագծի համակարգը՝ կողեքսը: (Դրա հետքերն այսօր էլ կենդանի են բարեկիրք վարքագծի ձևերի մեջ՝ ողջունել՝ հանելով գլխարկը, ձեռնոցով չսեղմել ողջունողի ձեռքը, մեծարել կնոջը և այլն):

Սիրո գաղափարը դառնում է առանցքային և ընդլայնվում այնքան, որ սկզբում համեմատվում է, հետո մրցում, իսկ վերջում նաև հաղթում է առ Աստված տածած սիրո մեծությանը: Թեև տրուբադուրների երգած սերը երկրային է, բայց վեհ, անհաս, պլատոնական, գաղտնի ու նաև խորհրդավոր: Սիրո զգացմունքի գովերգան մեջ ստեղծվում են ներքին օրենքներ, որոնք սրբորեն պահպանվում են: Եթե սկզբնական շրջանում երգում էին աստվածանորը՝ Madonna-ին, ապա շուտով նրան փոխարինելու է գալիս Bella Dame՝ Յրաշագեղ Տիկինը: Ընդ որում, այդ Տիկինը, ըստ ասպետական կողեքսի, պիտի լիներ ամուսնացած, ֆեռդալի կին, իսկ ավելի խորհրդավորն այն է, երբ սիրո առարկան երբեկ չտեսած, այլ միայն երևակայած, պատկերացված, մտքում փայփայած կինն է, որին կարելի է ողջ կյանքում սիրել, երգել նրա արժանիքները, բայց երբեք չտեսնել նրան: Այսինքն՝ սիրո գաղափարը բարձրացվում է գերագույն վերացարկման (աբստրակցիայի) մակարդակի, երբ սիրում են ոչ թե մարդուն, այլ հենց զգացմունքը, որը երազ է, մաքուր, անհաս և դրանով իսկ հրապուրիչ:

Այս գաղափարի բացահայտումն ինքնին պոռթկում էր միջնադարյան մտածողության մեջ: Fol amour – fin amour (ֆոլ ամուր

– ֆին ամուր) – սիրո երկու դեմքերն են՝ հիմար կամ խելագար սեր և նուրբ սեր: Անհասանելի սիրո առարկան մտքերում և երազներում իդեալականացվում է, նրան վերագրվում են բարձրագույն առաքինություններ, արտաքին և ներքին արժանիքներ: Այստեղից էլ լայն հնարավորություններ՝ մակդիրների (էպիտետների), համեմատությունների, ասոցիատիվ գեղարվեստական պատկերների, այլաբանությունների (մետաֆորների) զարգացման համար: Լեզուն հղկվում է, հարստանում, նրբանում: Ինչպես հայտնի է, որպես օրենք՝ լեզուն իբրև մտածողական երևույթ զարգանում է միայն պոեզիայի մեջ:

Տրուբադուները վիրտուոզ կատարելությամբ խաղում են ռիթմի հետ, ստեղծում նոր պոետիկ ձևեր, ոտքեր, բարդագույն ռիթմներ: Հայտնի է, որ ռիթմի հնայքը և հնչեղ բնույթը տրուբադուները կարողացել են բացահայտել, որովհետև նրանց բանաստեղծությունները երգվել են:

Պոեզիայի մեջ ներքին բաժանումով աստիճանաբար ձևավորվում են տեսակներ՝ trobar clus (տրոբար կլու) – **ընտրյալների համար**՝ ինքնամփոփ պոետիկ ձևեր և trobar clair (տրոբար կլեր) – **պարզ ձևեր**՝ ավելի լայն լսարանի համար: Կերպարային սահմաններն ընդարձակվում են, սակայն գաղափարը մնում է նեղ՝ միայն սեր: Միևնույն ժամանակ այդ սերն իր մեջ ներառում է ոչ միայն երևակայելի Տիկնոջը, այլև նրան շրջապատող աշխարհը, բնությունը: Դրաշագեղ Տիկնոջ կերպարը խորհրդավոր սիրո շղարշով պարուելու համար պոետ – երաժիշտները կնոջ անունը ծածկագրում էին հատուկ բանաստեղծական տեխնիկայով, որ կոչվում է **սենյալ**:

Տրուբադուներն առաջին անգամ պոետիկ շրջանառության մեջ են դնում «գարուն» (primavera) գաղափարը՝ որպես սիրո խորհրդանիշ: Այս շրջանից հետո գեղարվեստական մտածողության մեջ բնության, տարվա եղանակների ասոցիատիվ կերպարայնությունը դառնում է հզոր արտահայտչամիջոց:

Տրուբադուների երգերի մեղեդիները պարզ են, երգային, հաճախ դրանք ակնհայտորեն կրում են տարածված ժողովրդական երգերի շեշտադրումներ: Ի տարբերություն դարի տարածված պոլիֆոնիկ երգաստեղծության՝ դրանք մոնոֆոնիկ են և

Ենթադրում են գործիքային նվազակցություն, բնականաբար ոչ փողային գործիքներով:

Տրուբադուրների ստեղծագործության մեջ ձևավորվում է առաջին երաժշտական կազմակերպված ձևերից մեկը՝ bar – AAB ձևը: Նրանց արվեստում եղել են նաև շատ սխեմատիկ շտամպեր և պարտադիր ընդհանուր տեղեր, որոնք անխուսափելի են պո-ֆեսինալ ժանրային ձևերի կազմավորման ճանապարհին:

Միրո գաղափարը վերացնում է նաև դասակարգային պայ-նանականությունները: Յայտնի է, որ տրուբադուրների սիրա-ռատ և ազատամիտ գեղարվեստական մշակույթը, հիշողությու-նից չընջած և չկորսված Յին հոռմեական մշակույթի արձագանքն է և այդ պատճառով էլ այն վերածնվել է հենց նրանով հարուստ գավառներից մեկում՝ Պրովանսում:

Տրուբադուրների երգերի տարածման համար եղել են նաև երգիչ-մենեստրոելներ, որոնք իրենք չեն ստեղծագործել, այլ միայն իրենց վարպետ տրուբադուրի ստեղծագործություններն են երգել և տարածել ամենուր:

Բացի վեհ սիրուց, տրուբադուրները գովերգել են նաև խա-չակրաց արշավանքների ընթացքում կատարված հերոսական արարքները, ինչպես նաև սովորական, մարդկային հողեղեն ու-րախությունները:

Ասպետական շրջաններից տրուբադուրների արվեստն աս-տիճանաբար տարածվում է հասարակության մյուս շերտերի մեջ՝ պահպանելով իր ազնվաբարությունը: Յայտնի տրուբադուրներ են Եղել Բերնարդ դե Վենտանդորնը (1147-1170 թթ.), Գիյոմ դե Պոիտերը (1071-1126 թթ.), Մարկարին (1125-1248 թթ.), Գիյոմ դե Բերգերան (1138-1192 թթ.), Առնո Դանիելը (1180-1195 թթ.), Բերտ-րան դե Բունը (1159-1215 թթ.):

Յետաքրքիր է, որ ճանաչված տրուբադուրների շարքում եղել են նաև թագավորներ, արքայազներ և անգամ իգական սեռի ներկայացուցիչներ:

Միջնադարյան Ֆրանսիան լայն մշակութային բաժանումով տարբերում էր Յարավային և Յուսիսային շրջանները, որոնք, հա-մաձայն լեզվական-բարբառային առանձնահատկության, կոչվում

էին՝ Լանգեղոկ և Լանգեղուի («այո» բառի երկու տարբեր արտասանությամբ՝ օկ-հարավում և ուի՝ հյուսիսում): Տրուբադուրները Լանգեղոկի զավակներ էին:

Եղել են հարյուրավոր տրուբադուրներ, թողել են մեծ ժառանգություն՝ շուրջ 4000 բանաստեղծական և 2000 երգային նմուշներ:

Ֆրանսիայի հյուսիսում ապրող և ստեղծագործողքնարերգու բանաստեղծ-երաժիշտները, որոնց գեղարվեստական աշխարհը համահունչ էր տրուբադուրներին, անվանվում էին տրուվերներ (նոր ֆր. trouver – գտնել, հայտնագործել): Տրուվերները նույնապես ազնվական խավի ներկայացուցիչներ էին: Նրանց ստեղծագործական ժառանգությունը հիմնականում հավաքագրված է և պահպանվում է «Կանցոնյերիներում» (երգերի ժողովածուներ) և ընդգրկում է շուրջ 800 մերեդի: Դիմնականում դրանք տրուբադուրների ավանդույթներին հարազատ երգեր են, սակայն աչքի են ընկնում ավելի մեծ զգացմունքայնությամբ, երաժշտական ձևերի արտահայտչականությամբ: Տրուվերների երաժշտական ձևերն՝ ընդհուպ մինչև Վերածնունդ, հիմք են դառնում բազմաթիվ նոր ժանրերի կազմավորման համար՝ սկզբում Աղամ դե լա Շալլի, ապա Գիյոմ դե Մաշոյի, Գիյոմ Դյուֆախի և Ժիլ Բենշուայի ստեղծագործություններում:

Տրուբադուրների և տրուվերների բանաստեղծաերգային ժանրերը.

1. **Կանսոնա** -երգ
2. **Ալբա** – արևածագի երգ
3. **Տենսոնա** – վեճ-երգ
4. **Ժոկպարտիտ կամ Պարտիմեն** – բաժիններով երգ՝ երկխոսության ձևով
5. **Պաստորելա** – հովվերգություն
6. **Սիրվենստես** – քաղաքական բովանդակության երգ
7. **Լամենտո** – լացի երգ
8. **Էստամպիդա** – ոտքի հարվածներով ուղեկցվող երգ
9. **Յուպարտա** – կատակային, զավեշտական երգ

## Միսնեցիսգերներ ԵՎ ԱՅՅՈՏԵՐՉԻՍԳԵՐՆԵՐ

**12**-ոդ դարի կեսերին տրուբադուրների և տրուվերների քնարերգու բանաստեղծներն սկսում են կոչվել միննեզինգերներ (հին գերմ. minne – սեր և singer – երգիչ՝ բառացիորեն – սիրո երգիչներ): Այս կոչմանը միննեզինգերները լինելու են ավելի հավատարիմ, քան անգամ իրենք՝ տրուբադուրներն ու տրուվերները, որոնք Belle Dame-ի պաշտամունքի հետ մեկտեղ արծարծում և երգում էին շատ այլ բազմազան, անզամ երգիծական և քաղաքական թեմաներ: Գերմանական ասպետ-ազնվականության այս բանաստեղծ-երգիչների համար բարձր և վեհ սիրո երգից բացի այլ թեմա չի լինելու: Այստեղ նույնպես պոետիկ խոսքի և գեղարվեստական հարուստ կերպարայնության միջոցով ձևավորվելու և հղկվելու է նոր գերմաներենը՝ հարստանալով մակդիրներով (էպիտետներ), գեղարվեստական ասոցիատիվ այլաբանությանը (մետաֆոր), նրբակերտ զգացմունքային աշխարհով: Գերմանական քնարերգությունն, ի տարբերություն ֆրանսիականի, ձեռք է բերում որոշ սենտիմենտալության, հուզականության տարրեր՝ նվիրվելով միայն կնոջ հանդեպ տածած զգացմունքների, հարուստ ներաշխարհի բացահայտմանը:

Միննեզինգերների պոեզիան, ծնված ասպետական շրջան-ներում և հղված նույնպես ասպետական շրջանին, իր նրբակերտության մեջ ձգտում է վիրտուոզ կատարելության, հովվերգական կերպարայնության: Այս հանգամանքն էլ պայմանավորում է մետրական, ուրեմն նաև մեղեղիական մտածողության նրբակերտ բնույթը: Միննեզինգերները հաճախ երաժշտական-բանաստեղծական փոխառություններ են անում բանահյուսությունից (ֆոլկլորից), սակայն մշակում, ազնվացնում են դրանք՝ անձանաչելիորեն հեռացնելով սկզբնաղբյուրից: Միննեզինգերները երգում էին լարային գործիքների նվազակցությամբ, ոիթմը պայմանավորվում էր բանաստեղծական տեքստի կառուցվածքով, իսկ ձևն առավելապես քառյակային էր կամ bar (գերմ.՝ Barform), որը բաղկացած է 2 ստոլլից (stollen) և կրկներգից (Abgesang): Այս ձևը

հետագայում լայն տարածում է ստանում բողոքական խորալում, մասնավորապես Ի.Ս. Բախի մոտ: Դայտնի է, որ գերմանական երգի (Lied-լիդ) ավանդույթը, որ գերմանական երաժշտական մտածողության առանցքն է, սկզբնավորվում է հենց միննեզանգի կուրտուազ քնարերգության մեջ:

Ժամանակի հանրահայտ միննեզինգերներ են Եղել Խաչակրաց արշավանքների ասպետներ Դիտմար ֆոն Այստը, բարոն դե Կյուրենբերգերը, Յենրիխ ֆոն Ֆելդեկեն, Նեյդարտ ֆոն Ռեյենտալը, ինչպես նաև Ֆրիդրիխ Բարբարոսայի խաչակրաց արշավանքներում զոհված հօչակավոր ասպետներ Վալտեր ֆոն Ֆոգելվեյդեն և Յենրիխ ֆոն Գաուզենը, Ուլրիխ ֆոն Լիխտենշտայնը և Տանհոյզերը:

14-րդ դարում ասպետականությունը՝ որպես դաս, աստիճանաբար սկսում է վերանալ պատմական ասպարեզից՝ իր հետ տանելով իր գեղարվեստական իդեալները: Սակայն նրա ստեղծած հզոր բանաստեղծական-երաժշտական ավանդույթը շարունակում է իր զարգացման ընթացքն առաջադրվող նոր պայմաններում՝ ստանալով սկզբունքային այլ բովանդակություն և արժեք:

Քաղաքի և քաղաքային մշակույթի զարգացման հետ արհետավորական խավը դառնում է հասարակության հիմնական՝ քաղաքաշեն շերտերից մեկը՝ ձևավորելով սեփական գեղագիտական չափանիշների աշխարհն ու իդեալները:

Սկզբնավորվելով 14-րդ դարում՝ գեղարվեստական այս շարժումը, որ կոչվելու է Մայստերզանգ (Meistersang – վարպետ երգեցողություն), իսկ նրա ներկայացուցիչները՝ մայստերզինգերներ (երգի վարպետներ), իր զարգացման բարձրագույն շրջանն է ապրելու 15-16-րդ դր., իսկ 17-րդ դարի սկզբում աստիճանաբար հեռանալու է ասպարեզից:

Տրուբադուրների և տրուպերների, ապա և միննեզինգերների բանաստեղծական քնարական երգաստեղծությունը ներթափանցում է գերմանական քաղաքների արհեստավորության շրջանակները՝ ստանալով նոր որակ: Մայստերզինգերների կանոնակարգն իր դրույթներով ընդհուած մոտենում է պրոֆեսիոնալ արվեստի սկզբունքներին, թեև, ժամանակակից լեզվով ասած, դա հիմնա-

կան արհեստ-մասնագիտությանն ուղեկցող «հոբբի» էր: Հետևելով միջնադարյան արհեստավորական ավանդույթին՝ իրենց փակ համքարային օրենքներով և պահանջներով, նաև շարունակելով տրուբադուրների ասպետական բարոյագիտական սկզբունքը՝ մայստերզինգները ձևավորում են խիստ կանոնադրություն:

Մայստերզինգների հմտությունների շարքը բացարձակորեն նույնն է: Նրանք պիտի կարողանային գրել չափածո տեքստ, այդ տեքստի համար մեղեղի հորինել ու նաև դառնալ այդ ստեղծագործության կատարողը: Սակայն այս արվեստով զբաղվելու համար ապագա երգի վարպետը նախ պիտի տիրապետեր որևէ արհեստի՝ լիներ դերձակ, կոչկակար, հացթուխ, կաշեգործ կամ որևէ այլ մասնագետ: Երկրորդ պայմանը, որ կարող էր տվյալ անձին բույլ տալ դառնալ մայստերզինգներ, այն էր, որ նա անշարժ գույքի տեսքով սեփականություն պետք է ունենար, այսինքն՝ նյութական ապահովություն: Մայստերզինգները պետք է իր արհեստանոցում իր դեկավարությամբ աշխատող գոնե մեկ ենթավարպետ ունենար: Վերջապես, նա պետք է ամուսնացած լիներ: Այս պայմաններին համապատասխանելու դեպքում մայստերզինգների որակավորման հավակնող երգիշ-բանաստեղծն իրավունք էր ստանում մասնակցելու հատուկ քննության, որ ուներ իր պարտադիր կանոնները: Քննություններն ընդունում էին ճանաչված մայստերզինգներները, որոնք այս դեպքում կոչվում էին մերկերներ: Քննության բացարձակ անաշառությունն ապահովելու համար մերկերները նստում էին վարագույրի ետևում, և մասնակիցները միմյանց չէին տեսնում: Մերկերները հավակնորդին առաջարկում էին անգիր երգել մայստերզինգների երգերի ժողովածուից՝ Տարուլատուրայից որևէ համար: Այսինքն՝ քննվողը պիտի ծանոթ լիներ պրոֆեսիոնալ ավանդույթին (տրադիցիային): Ապա առաջարկվում էր հանպատրաստից կոնկրետ ձևում մեղեղի հորինել (հիմնականում barform), հետո այդ մեղեղու համար առաջարակվող թեմայով հորինել տեքստ՝ տոն: Քննվողը վերջում երգում էր իր հորինվածքը: Եթե այս բոլոր փորձություններով հաջողությամբ անցնում էր, ապա մերկերները դուրս էին գալիս վարագույրի ետևից և շնորհավորում երգի նորընտիր վարպետին: Դակառակ

դեպքում մերկերները վարագույրի ետևից երգում էին *Vir singen und vertan* – «նա երգեց և տապալվեց»:

Մայստերզինգերների ստեղծագործական ընթացքն ուներ իր կանոնները: Ընդունված էր սկզբում հորինել մեղեղին: Հիմնականում այս մեղեղիների լադային հիմքը ծավալվում էր մոդալ մտածողության մեջ, սակայն արդեն երևան են գալիս նաև մաժորմինորային մտածողության տարրեր: Կառուցվածքային առումով barform-ը տիպականն է, սակայն այստեղ նույնպես նկատվում են նոր մոտեցման հատկանիշներ, երբեմն վերջում կրկնվող սկզբնամասով՝ AAB (Bar) և նորից A՝ այսինքն՝ ի հայտ են գալիս եռամասության տարրեր: Մեղեղին հորինելուց հետո գրվում էր տեքստը, որ կոչվում էր տոն: Տոների, այսինքն՝ բանաստեղծությունների հավաքածուները ժողովածուներ էին կազմում և կոչվում էին «Տարուլատուրա»: Մայստերզինգերներն ունեին կազմակերպված ստեղծագործական կյանք, հավաքների, ժողովների, բանավեճերի և ամենակարևորը՝ մրցույթների ձևով:

Յուրաքանչյուր քաղաք ուներ մայստերզինգերների իր դպրոցը՝ համապատասխան ստեղծագործական ուրվագծով: Առավել հայտնի են եղել Մայնցի, Վյուցսրուրգի, Նյուրնբերգի մայստերզինգերների դպրոցները, իսկ նրանց ականավոր հեղինակներից են եղել Յայնրիխ ֆոն Մայսենը, Միխել Բեհայմը, Յան Ֆոլցը, Յան Զաքսը:

Մայստերզինգերները մեծապես ընդլայնում են ժամրի թեմատիկ շրջանակները՝ ավանդական սիրայինին ավելացնելով դիդակտիկ, բարոյախոսական, առակային, երգիծական, արհեստների գովերգման, երբեմն նաև աստվածաշնչյան թեմաներ: Մայստերզինգերների գործերում առաջին անգամ երևան են գալիս նաև բավական ծավալուն արձակ պատմություններ:

**Տրուքադուրների, տրուվերների, միննեզինգերների  
և մայստերզինգերների ժամանակաշրջանի  
երաժշտական գործիքները**

1. **Լյութ, ուղ** – (luth, oud) արևելյան լարային, կսմիթային գործիք. 8-9 լարերով, առանց պատվանդանի, իրանը փայտից է՝ վերևու կաշեպատ: Չունի ռեզոնատորներ, հնչողությունը խուլ և մեղմ, նվագում են կնտնտողի (մեդիատորի) օգնությամբ:

2. **Արփ** – (harpe) փոքր տավիղ, մեկ շարք լարերով, որը նվագել են մեկ ձեռքով՝ ծնկին դրած:

3. **Պորտատիվ երգեհոն** – (orgue portatif) փոքր, այսպես կոչված, ճանապարհորդական, դյուրակիր երգեհոն՝ սահմանափակ քանակությամբ փողերով, նվագել են՝ դնելով սեղանի վրա:

4. **Փսալտերիոն** – (psalterion) լարային գործիք, սեղանածն փայտյա հիմքի վրա, նվագել են ծնկներին դրած մատների կամ հաստուկ փայտիկների օգնությամբ: Եղել է նաև տավիղանման տարբերակ, որն ուղղահայաց դիրքով հենել են մեկ ծնկի վրա:

5. **Դարդի-գարդի** – (hurdy-gurdy, vielle a roue) լարային բարդ համակարգով գործիք, ջութակի նման իրանով: Նվագել են անշարժ աղեղով՝ շարժելով գործիքը:

6. **Ռեբեք** – (rebec) մանդոլինայի տիպի լարային գործիք:

7. **Վիել դ'արչետ** – (vielle d'archet) լարային աղեղային գործիք՝ մեծ, կլոր իրանով: Նվագել են՝ ուսին դնելով, ջութակի նման. աղեղը կարճ է և կլորավուն:

8. **Կարնեմյուզ, բագպիշ** – (carnemuse, bagpipe) պարկապղուկ՝ մեկ կամ երկու մունիշտուկներով (բերանց):

9. **Ֆլյութ ա բեք** – (flutes a bec) փայտյա փողային գործիք, ֆլեյտայի ուղղահայաց տարբերակ: Եղել է տարբեր չափերի՝ 12-15 սմ-ից մինչև 50-60 սմ երկարության. ունի յուրահատուկ խուլ հնչողություն, օգտագործվում է մինչև օրս: Դասավանդվում է երաժշտական դպրոցներում և կոնսերվատորիաներում:

10. **Շալեմի** – (chalemie, xeremia) փայտյա փողային գործիք՝ լայնացող ռաստրուբով (փողաբերան), որն ունեցել է փոքր և մեծ տարբերակ:

**11. Կորնդեֆլյութ** – (corne de flute) եղջյուրից պատրաստված փողային գործիք, որը նվագել են կաշվով փակված և անցքունեցող լայն կողմից. անցքեր կան նաև եղջյուրի վրա:

**12. Կրոմորն** – (cromorne, crumhorn) փայտյա փողային գործիք՝ ձեռնափայտի նման ճկված, որը նվագել են ուղիղ կողմից, եղել է երեք չափի՝ մեծ, միջին, փոքր:

**13. Դերբուկա** – (derbouka) արևելյան հարվածային գործիք՝ դույլատիպ ուրվագծով: Նվագել են ծնկներին դրած: Սովորաբար սաղաֆով և կաշվե, փայտյա գունավոր դետալներով ճոխ զարդանախշված:

**14. Բենդիր** – (bendir) հարվածային գործիք՝ թմբուկի նման:

**15. Շիֆոնի** – (chifonie) առաջին մեխանիկական երաժշտական գործիքներից, որը նվագել են ծնկներին դրած՝ պտտելով բռնակը: Դառնալու էր շարմանկայի նախատիպը:

## ՎԵՐԱԾՈՒՆԴ (RENAISSANCE)

**Յ**արդկության քաղաքակրթության ամենագեղեցիկ և վեհ ժամանակաշրջաններից մեկն է, որ պատմության մեջ մտել է նույնքան գեղեցիկ և ժամանակական անվանումով՝ Վերածնունդ: Հետաքրքիր է, որ տվյալ ժամանակն իր հզորությամբ գիտակցվել և արժևորվել է հենց ժամանակակիցների կողմից, որոնք էլ այն անվանել են Renaissance - Վերածնունդ (Զ. Վագարի): Այս տևել է երեք դար՝ 1300-1600 թթ., ունեցել է սկիզբ, վերելք, գագաթնակետ և ուշ վերջալույս: Յուրաքանչյուր հարյուրամյակ անվանվել է իր անունով՝ համապատասխան տարեթվի առաջին երկու թվերին՝ տասներեք, տասնչորս, տասնհինգ՝ Տրիչենտո, Կվատրոչենտո, Չինկվեչենտո, համապատասխանաբար՝ վաղ, վեհ և ուշ Վերածնունդ:

Այս պատմական դարաշրջանն իր ողջ բովանդակությամբ մարդկության վերելքի ժամանակ է: Առաջին հերթին այն նոր տնտեսական հասարակարգի, նոր հարաբերությունների՝ կապիտալիզմի ձևավորման ժամանակաշրջանն է և որպես հետևանք՝ քաղաքի ձևավորման իր բոլոր ինստիտուտներով:

Փաստորեն այս ժամանակը նոր քաղաքակրթության կառուցման շրջան էր: Այսօր ապրող և աշխարհում ծանրակշիռ դիրք ունեցող բոլոր եվրոպական պետությունների ձևավորման ընթացքը սկիզբ է առնում Վերածննդի երեք դարերից:

Եվրոպական մտածողության մեջ սկսվում է զարթոնքի շրջան, որ տարածվում է մարդկային գործունեության բոլոր ասպարեզներում: Հեղափոխություն է սկսվում մարդկության մտքի մեջ և առաջին հերթին արտահայտվում լեզվամշակույթի վրա:

Միջնադարյան քարբաններից սկսում են ձևավորվել ժամանակակից եվրոպական լեզուները՝ գրական իտալերենը, գրական ֆրանսերենը: Պոեզիայի կողքին ստեղծվում են առաջին գրական արձակ ժանրեր՝ վեպ, պատմվածք, նովել, ֆաշչետի, անեկդոտ: Դրանք են Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը», Դանթեի «Աստվածային կատակերգությունը», Բանդելլոյի «Ռոմեո և Ջուլիետ» նովելը: Միևնույն ժամանակ դա պոեզիայի ծաղկման փայլուն ժամանակ էր, երբ ստեղծվում են Պետրարկայի սիրային սոնետները:

Անկասկած, Վերածննդի մեծագույն նվաճումները ծավալվում են ճարտարապետության և գեղանկարչության ասպարեզում: Քաղաքաշինության մեջ ձևավորվում են ճարտարապետական նոր չափանիշներ, վերանայվում են մասշտաբները:

Վերածննդի ժամանակաշրջանի մեծագույն առեղջվածը նրա ամնախաղեաց և այլս պատմության մեջ երբեք չկրկնված մշակութային նբնոլորտի կայունությունն է: Առաջին անգամ քաղաքակրթության պատմության մեջ մարդ հասկացությունը՝ որպես անձնավորություն և անհատականություն, դրվում է աշխարհի կառույցի առանցքի կենտրոնում, և նրա արժանապատվությունը խոյանում է մինչև անգերազանցելի բարձունքներ:

Մարդը հոչակվում է «բնության պսակ», և նա իր ողջ արտաքին և ներքին համակարգով գովերգվում է ու փառաբանվում: Արվեստին ծառայելը և նրա զարգացմանը նպաստելը յուրաքանչյուր քաղաքացու համար պատվի գործ է դառնում :

Մշակույթը և արվեստը դառնում են հասարակայնորեն պահանջված երևույթ. արվեստի մշակը հասարակության մեջ հեղինակավոր և պատկառելի դիրք է զբաղեցնում: Դարուստ և նոր գաղափարներով հագեցած նբնոլորտը ծնունդ է տալիս աննախաղեաց գեղարվեստական երևույթների և գեղարվեստական անհատականությունների, որոնց բազմակողմանի դրսնորումներով օժտվածության տիպն այլևս երբեք չի կրկնվելու պատմության մեջ: «ՈԵՆԵՍԱՆՍԱՅԻՆ տիտաններ» են կոչելու նրանց, ովքեր միաժամանակ հավասարապես ստեղծագործում էին գեղարվեստի, ճարտարապետության, քանդակի, պոեզիայի, ինչպես նաև գիտության ասպարեզում, ստեղծում ինժեներական փայլուն կառույցներ, անում աստղաբաշխական հայտնագործություններ, կառուցում քաղաքներ:

ՈԵՆԵՍԱՆՍ վարակում և ընդգրկում է Եվրոպայի ողջ տարածքը՝ յուրաքանչյուր երկրում առաջ մղելով ազգային մտածողությանը բնորոշ գեղարվեստական նախասիրություններ: Սակայն առավել վաղ, համապարփակ դրսնորումներով աչքի է ընկնում Խոալիան:

Իր ողջ բովանդակությամբ Վերածնունդը նոր երևույթ էր՝ նոր պատմաքաղաքական հարաբերությունների անմիջական արգա-

սիթ: Սակայն նրա ծննդյան ակուքներուն կանգնած ստեղծարար-ները համարում էին, որ իրենք լոկ վերածնում են անտիկ կլասիկ մշակույթի վեհ չափանիշներն ու կանոնները՝ իրենց ժամանակի մշակույթը համարելով գռեհիկ և պարզունակ: Եվ ինչպես հաճախ պատահում է պատմության մեջ՝ իրականությունը գերազանցում է ակնկալիքը:

Իտալիան Յին Շռոմի քաղաքակրթության բեկորների վերջին կրողն էր, որտեղ դեռ հիշողության մեջ կենդանի էին հեռացած մշակույթի իդեալները, կանգուն էին մշակույթի նյութական կոթողները: Այստեղ դասականի հուշն արթնացնելը պատմականորեն ավելի բնականոն և տրամաբանական էր և միայն արտաքին շարժառիթի էր սպասում:

Միևնույն ժամանակ իտալական քաղաք-պետությունների ազատ և հարուստ կեցությունը նույնական պատավոր հող էր ստեղծում մշակութային հարածուն վերելքի համար: Իտալիան նաև քրիստոնեական գաղափարախոսության կենտրոնը և օրիանն էր և դրա բարձր բարոյական նորմերի առաջատարը: Յոգևորի հազարամյա էքսպանսիան գրեթե ավարտել էր իր պատմական առաքելությունը մարդկության առջև՝ արմատախիլ անելով հեթանոսական շվայտությունը, մարմնականի գերիշխանությունը: Ուրեմն հոգևորի խնդիրն այլևս հրատապ չէր, և թույլ էր տալիս հայացքն ուղղել նաև մարդու էռլեյան այլ եզրերին: Այստեղ պատմության մեջ ճակատագրորեն խաչաձևվում են մարմնականի անտիկ պաշտամունքը և հոգևոր բարձր գաղափարները՝ ստեղծելով աննախադեպ գաղափարական-գեղարվեստական պոռեկում: Քաղաքակրթության ողջ ընթացքում մարդն առաջին անգամ բարձրացվում է աստվածային պատվանդանին՝ գովերգումով և երկրպագությամբ:

Եվրոպան զարգանում է բուրն քաղաքաշինության շնորհիվ. կառուցվում են Ֆլորենցիան, Լեապոլդ, Մարդիղը, Վենետիկը, Ֆենովան, Յունանք, Վերոնան, Փարիզը, Լիոնը և հարյուրավոր այլ մեծ և փոքր քաղաքներ՝ յուրաքանչյուրն իր ինքնատիպ դիմագծով:

Արվեստի հովանավորումը պատվի գործ է դառնում մեծահարուստ քաղաքացիների համար: Մեծահոչակ Լորենցո Մեդիչի Յոյակապը, կոմսեր, դուքսեր, թագավորներ, թագուհիներ հովա-

նավորում և աջակցում են քաղաքների շինությանը, մասնակցում մշակութային կյանքին, իրենք ևս ստեղծագործում և գեղարվեստական գործեր են պատվիրում, մասնակցում են թատերական կյանքին, խաղում, երգում, պարում՝ մշակույթի զարգացման միտունների մեջ ստանձնելով ուղեցույցի և առաջնորդի դեր: Այդպիսի հովանավորությամբ են ապրել և գործել Լեոնարդո դա Վինչին, Միքելանջելո Բուանարոտին, Ռաֆայել դե Սանտիսը, Տիցիանը, Բոտիչելլին, Պերուջինոն, Ջոտոն և շատ ուրիշներ:

Վերածննդի դարաշրջանի առանցքը դառնում է հումանիզմի, մարդասիրության վեհ գաղափարը, որտեղ կենտրոնում մարդն է իր ողջ եւրեյամբ՝ ցնծության աղբյուր, հիմք, պատճառ և առիթ:

Իսկ ամեն ինչ սկսվում է Ֆլորենցիայում, որտեղ բանաստեղծ Պետրարկան հանդես է գալիս մի նոր գաղափարախոսությամբ: Նա կոչ է անում վերադառնալ Յին Յոհոմեական քաղաքակրության իդեալներին՝ որպես մարդկային մտքով նվաճված բարձրագույն գագաթ: Նախորդ ողջ հազարամյակը Պետրարկան, առաջինը լինելով, կանվանի տգիտության շրջան, իսկ իր աղբյած ժամանակը՝ բարբարոսական: Յետևաբար, հասարակության զարգացման համար անհրաժեշտ է վերադառնալ լավագույն ժամանակների բարձր իդեալներին: Պետրարկայի հայացքները համընկնում են ժամանակի կուտակված զգացմունքային լիցքերի հետ և հզոր արձագանք գտնում:

Սկսվում է մարդկային կատարյալ իդեալի կերտման երեք-հարյուրամյա հզոր և արգասավոր ընթացքը:

Երաժշտական արվեստն առանձնահատուկ տեղ է գրավում Վերածննդի ժամանակաշրջանի մշակույթի ընդհանուր համակարգում:

Շնորհիվ իր վերացական (աբստրակտ) բնության՝ Երաժշտությունը՝ որպես մտածողության ձև, շատ ավելի դանդաղ էր անցնում պատմական զարգացման ճանապահը: Երեք հարյուր տարի Երաժշտական արվեստն ապրում է կուտակումների և նոր հմտությունների յուրացման բարդ և համակողմանի ընթացք:

Ինչպես արվեստի մյուս ճյուղերում, Երաժշտության մեջ նույնական սկսում է գերիշխել աշխարհիկ թեմատիկան: Ստեղծվում են բազմաթիվ նոր ժանրեր, կատարելագործվում են գործիքները,

որոնումներ են կատարվում նոր հնչողությունների ասպարեզում: Ի վերջո ուշ Վերածննդի վերջալույսին այս վիթխարի ժամանակաշրջանի ֆորմալ ավարտից 4 տարի առաջ՝ 1596 թ., Երաժշտական արվեստի մեջ ծնվում է իր ներքին հնարավորություններով ամենանեօ, համապարփակ և հեռանկարային ժանրը՝ օպերան:

Օպերան իր սինթետիկ ամբողջականության մեջ բախտորոշ երևույթ է դառնում Եվրոպական երաժշտական արվեստի հետագա զարգացման համար: Հենց օպերայի շնորհիվ է ձևավորվելու արևմտաեվրոպական երաժշտական մշակութային ավանդույթը, իսկ ավելի ուշ՝ նաև ազգային ուրվագիծը:

Իտալիայում Վերածննունդն ընդունված է երաժշտության մեջ նույնպես հաշվարկել 14-րդ դարից, մինչդեռ հարավային և կենտրոնական Եվրոպայում ընդունված է այն թվագրել Կոնստանտինոլիսի անկման թվականից՝ 1453թ.-ից: Մեկ տարի անց՝ 1454 թ., Ֆիլիպ Բարեգութք կազմակերպում է հայտնի «Փասիանին երդումով» ճաշկերույթը, որը հերթական խաչակրաց արշավանքի նախերգանք պիտի հանդիսանար, իսկ երաժշտությունն այս արարողության համար գրում է Գիյոմ Շյուֆային:

Երաժշտական վերածննունդը սկիզբ է առնում Բուրգունդյան դքսության սահմաններում, որ ժամանակի չորս առաջադեմ դեկավար դուքսերի շնորհիվ նշանավոր մշակութային կենտրոններից էր: Բուրգունդյան արքունիքը հովանավորում էր բազմաթիվ նկարիչների, երաժիշտների, որոնցից էին ֆլամանդացի Յան վան Էյքը, ֆրանսիացի Գիյոմ Շյուֆային, անգլիացի Ջոն Շենստեբլը և շատ ուրիշներ: Նրանցից յուրաքանչյուրը ներդնում է իր երկրի գեղարվեստական նվաճումները, որոնք մեծապես նպաստում են բուրգունդյան ոճի զարգացմանը: Հոգևոր ամենախոշոր ժանրը՝ մեսսան, ձեռք է բերում ինքնուրույն ժամերի նշանակություն, իսկ աշխարհիկ երաժշտության մեջ զարգացում է ապրում ֆրանսիական շանսոնը (երգ՝ կազմված Երեք բաժիններից): Լայն տարածում է ստանում երգը՝ գործիքային նվագակցությամբ՝ երգեհոնով, լութով, արփով, ֆլեյտայով: Բուրգունդյան արքունիքի մշակութային ազդեցությունը շուտով տարածվում է հարևան Երկրներում, իսկ երաժշտական արվեստի զարգացման կենտրոն է դառնում ֆրանկոֆլամանդական դպրոցը:

Նոր երաժշտական միջոցների որոնման և զարգացման գործնթացը համակում է ողջ կենտրոնական Եվրոպան: Հիմնական երաժշտական օջախները կենտրոնանում են Կամբրե (Պյուֆախ), Փարիզ (Օլեգիեմ, Մուտոն), Վենետիկ (Վիլաերտ, Ա. և Զ. Գաբրիելիներ, Մոնտեվերդի), Մյունիսեն (Լասսո), Շոռն (Պալեստրինա) քաղաքներում: Ժամանակագրական սանդղակով այս երաժիշտների գործունեությունը ծավալվում է 1420-ից 1600թթ. սահմաններում՝ բաժանվելով սերունդների՝ համապատասխան գեղարվեստական միտումներով:

- 1420-1460: Դենստեբլ, Պյուֆախի, Բենշուա
- 1460-1490: Պյուֆախի, Օլեգիեմ, Բյուսնուա
- 1490-1520: Օբրեխտ, Իսահակ, Ժուկեն, Մուտոն
- 1520-1560: Վիլաերտ, Գոմբեր, Կլեման Շոռն Պապա, Ժամեկեն
- 1560-1600: Ա. Գաբրիելի, դե Մոնտե, Լասսո, Պալեստրինա:

Երկու դարերի ընթացքում տեղի է ունենում պոլիֆոնիկ ձայնատարության և գրելառոճի զարգացման երկարատև, բարդ գործնթաց: Արդյունքում բազմաձայնության ողջ համակարգն անվերապահորեն ենթարկվում է ստեղծագործական մտածողության գեղարվեստական նպատակներին:

Այս գրելառը զարգանում է ներ ժամրային սահմաններում՝ բացառապես *a capella* խմբերգային արվեստի շրջանակներում: Զեավորվում է ինտոնացիոն և մետրոռիթմիկ բազմաթիվ օրինաչափությունների վրա հիմնված ձայնատարության բարդ համակարգ, որ ստանում է «խիստ ոճ» անվանումը: Երգչախմբային մշակույթը «խիստ ոճի» զարգացման ընթացքում հասնում է կատարելության: Սկսելով եռաձայն-քառաձայն խմբերգային կառուցվածքներից՝ այն վերածում է մինչև 53 ձայն պարունակող պոլիֆոնիկ կոնստրուկցիաների: «Խիստ ոճը», բացի պոլիֆոնիկ բարդագույն տեխնիկան զարգացնելը, միաժամանակ բնականաբար ընդլայնում է կոմպոզիցիայի չափերը, ինչպես նաև երգչախմբի կազմը: Այլևս երաժշտական կոմպոզիցիոն երևակայության համար ոչ մի խոչընդոտ և սահմանափակում չկար, և մտածողությունն իր զարգացման ճանապարհին պատրաստ էր պատմական հաջորդ քայլին:

## ՖՐԱՆԿՈՓԼԱՄԱՆԴԱԿԱՆ ՊՈԼԻՏՈՆԻԿ ԴՊՐՈՑ

**Փ**րանկոփլամանդական կամ նիդեռլանդական պոլիտիկան դպրոցը Վերածննդի շրջանի բարձրագույն երաժշտական դրսնորումներից մեկն է, որ պատմական երկու փուլով անցնում է ողջ ժամանակահատվածով։ Երաժշտության պատմության մեջ սրանք համապատասխանաբար կոչվում են Առաջին և Երկրորդ պրակտիկա։

Ֆրանկոփլամանդական մշակույթի համար 14-16-րդ դարերն առավելագույն ծաղկման տարիներ են եղել բոլոր ասպարեզներում։ Թերևս Նիդեռլանդներն այս շրջանում Եվրոպայի ամենահարուստ և զարգացած պետություններից մեկն եր, որտեղ գոյություն ուներ կրթական բարձր համակարգ, որտեղ գիտությունը և արվեստն ունեին հասարակական բարձր հեղինակություն և պահանջարկ։ Աննախադեպ Վերելք են ապրում քաղաքաշինությունը, ճարտարապետությունը, ճկարչությունը ստեղծվում են գեղանկարչական մի շարք նոր ժանրեր, նոր արտահայտչական տեխնիկայի ձևեր, նոր ներկանյութեր. այստեղ է ծնվել յուղաներկը, որ առաջինն օգտագործել են վաճ եյք եղբայրները։ Նիդեռլանդական գեղանկարչության մեծագույն նվաճումները դառնում են համաշխարհային նշանակության երևույթներ՝ Ռեմբրանդտ, Ռուբենս, վաճ Դեյք, դե Խուս, Բոսխ, Սնայդերս, Յորդանս և շատ ուրիշներ։ Ընդ որում, ճկարչության բուռն զարգացման և ժողովրդայնացման ճանապարհը դեպի բարձրագույն արվեստ սկսվել է կենցաղային բարեկեցության հիմքի վրա՝ շրջակա միջավայրը գեղեցկացնելու ձգտումով։

Դպրոցական համակարգում պարտադիր առարկաների շարքում էր երաժշտական կրթությունը։ Ժամանակակիցների վկայությամբ՝ ընդունված էր ճաշկերույթից հետո սեղանակիցներին նոտաներ մատուցել, և բոլորը միասին երգում ու նվագում էին՝ որպես ժամանց։ Կրթված հոլանդացին պարտավոր էր նոտաները կարդալ այնպես, ինչպես այբուբենի տառերը։ Եկեղեցներին կից գործում էին արական երաժշտական դպրոցներ՝ մետրիզներ, որտեղ եկեղեցական երգչախմբերի համար երգիչներ

էին պատրաստում: Գոյություն ունեին փառատոն-մրցույթների տիպի երաժշտական բազմաթիվ տոներ: Օրինակ՝ Մալին քաղաքում հայտնի է ուշ միջնադարից մինչև այժմ գործող Եկեղեցական զանգերով երաժշտական պիեսներ նվագելու մրցույթը: Այստեղ հատկապես արժենորվում էր գեղեցիկ հնչողությունը, որ վերացական նշանակություն է ստացել՝ Malin bell (մալին բել, ուստեղեն հայտնի է “մալինօվայ զան” արտահայտությունը):

Նիդեռլադներն իրենց աշխարհագրական դիրքով գտնվում էին Եվրոպական խոշոր երկրների առևտրական ճանապարհների խաչմերուկում: Դրա հետևանքով մշակույթը ներառում է հարևան երկրների՝ Ֆրանսիայի, Անգլիայի, Գերմանիայի, ինչպես նաև Իտալիայի լավագույն նվաճումները: Ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ մշակույթի խառնարանում միաձուլվում են անգլիական ծննդյան երգերի՝ քերոլների, ֆրանսիական շանսոնի, գերմանական խորալների, իտալական մեսսայի և վերջապես կելտական ազգային բնական մտածողության բազմաձայնության ավանդույթները:

Ֆրանկոֆլամանդական դպրոցի Առաջին պրակտիկան հիմնվում է անգլիական ստեղծագործական փորձի վրա՝ Զ. Դենստեբը, Ի. Թալիս, որի առաջին խոշոր ներկայացուցիչն է դառնում Գիյոն Դյուֆային (1400-1474 թթ.): Նրա ստեղծագործության մեջ ձևավորվում է 3-4 ձայնային պոլիֆոնիկ գրելառ, որն ընդունված է անվանել ֆորուրդոնային (bourdon բառացի՝ թանձր բաս) պոլիֆոնիա, որը պարզագույն բազմաձայնության ձև է, բաց լարերի կամ պարկապուկի ազատ հնչող ցածր փողերի հնչողության հիման վրա կառուցված պոլիֆոնիա):

Ֆորուրդոնը (faux-bourdon – բառացի՝ կեղծ բուրդոն) եռաձայն պոլիֆոնիա է՝ հիմնված զուգահեռ սեբստակորդմերի շարժման վրա, որոնք գոյանում են cantus firmus-ի շուրջը ձևավորվող ձայներով: Cantus firmus-ը տեղավորվում է տենորում, որից մեկ տերցիա ներքև բուրդոնը կվինտա և օկտավա տարածության վրա տենորից արդեն դեպի վերև ստեղծում է սեբստակորդ և կեղծ բասի դեր կատարում, իսկ իրականում բասում հայտնվում է տենորը: Զայների այս և անընդհատ ստեղծվող նորանոր զուգադրումների

(կոմբինացիաների) հիման վրա սկսում է ձևավորվել ռիթմո-ինտոնացիոն «խիստ ոճ» կոչված տեխնիկան: Այն խարսխված էր ձայնատարության բարդ արգելքների վրա: Զայների քանակը բազմաձայն կառուցվածքում աճում է մինչև 36:

Դայտնի են Թալիսի 40-ձայնանի, ինչպես նաև իտալացի Երաժիշտ Բիենբոլիի 53-ձայնանի պոլիֆոնիկ խմբերգային ստեղծագործությունները: Ակնհայտ է, որ այս պարագայում խոսքը կորցնում է իր բովանդակային նշանակությունը, և ամբողջ գեղարվեստական ծանրությունն ընկնում է ձայնատարության խիստ կանոնները պահպանելու անհրաժեշտության վրա: Սա պատմական կարևորագույն շրջան էր բազմաձայնության մշակույթի նվաճման ասպարեզում՝ իր անխուսափելի արտահայտչական կորուստներով:

Գ. Դյուֆայիի ստեղծագործության մեջ առաջին անգամ կատարվում է երաժշտական ստեղծագործության դասակարգում ըստ ժանրերի տեսակի:

- **Փոքր կտավ – շամսոն**, որ պիտի ունենար 3-4 ձայն և ոչ մեծ ծավալ:
- **Միջին կտավ – մոտետ** (ըստ ֆրանսիական ավանդույթի):
- **Խոշոր կտավ – մեսսա** (կաթոլիկ ավանդույթով):

Գ. Դյուֆային եղել է ժամանակի հեղինակավոր և ճանաչված երաժիշտներից մեկը: Նրա ստեղծագործությունների մեջ «խիստ ոճի» կանոնները դեռևս ճնշում չեն գործադրում գեղարվեստական խնդիրների վրա:

Նրա ժամանակակից Ժիլ Բենշուան (1400-1460թթ.), որ նույնպես Առաջին պրակտիկայի ներկայացուցիչներից է, հայտնի է եղել որպես եռաձայն և քառաձայն երգերի՝ շանսոնների, ինչպես նաև մեսսաների հեղինակ: Ժիլ Բենշուայի ստեղծագործության մեջ նույնպես մաթեմատիկական ծզգութությունը դեռևս պարտադիր պայման չէ, և ստեղծագործության տեքստը հասանելի և մատչելի է ունկնդրին:

15-րդ դարի երկրորդ կեսից ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի զարգացման ընթացքը շեշտված ռացիոնալ ուղղվածություն է ստանում:

Զայնատարության մշակույթն իր զարգացման մեջ կենտրոնանում է զուտ տեխնիկական խնդիրների լուծման վրա՝ դրանք հասցնելով կատարյալ մաքենատիկական ճշգրտության: Այս պրոցեսը կարելի է արժեքավորել երկակի նշանակությամբ: Երաժշտական մտածողության զարգացման առումով աննախառնակ նվաճում է, երբ ձայնային հոծ զանգվածն արդեն լիովին ենթարկվում է կոմպոզիցիոն երևակայությանը և ընդունակ է լայն տարածքի վրա զգացմունքների նույնքան լայն համայնապատկեր արտահայտելու: Մյուս կողմից, ձայնային հնարավորությունների խաղերի հմայքը ստվերում է գեղարվեստական խնդիրների լուծման նպատակները և իր բնույթով նաև խոչընդոտում դրանց: Այս արվեստը երաժշտության մեջ ստանում է «խիստ ոճ» անվանումը և մինչև օրս էլ կոմպոզիտորական կրթության համակարգում բազմաձայնության մեջ ձայնատարության մշակույթի յուրացման առումով որոշիչ դեր է կատարում:

Իոհաննես Օկեգիեմը (1420-1495թթ.) և Յակոբ Օբրեխտը (1450-1505թթ.) դառնում են այս ոճի վարպետության խոշորագույն ներկայացուցիչները: Ժամանակի ընթացքում նրանց արվեստը լայն ճանաչում և բարձր գնահատական է ստացել: Նրանք հայտնի էին Եվրոպայի բոլոր խոշոր կենտրոններում, ընդունված էին ֆրանսիական արքունիքում, նրանց արվեստը համարվում էր մտքի բարձրագույն դրսևորում: Յայտնի են այս կոմպոզիտորներին նվիրված բանաստեղծական ներբողներ, ձոներ:

Ի. Օկեգիեմը ծնվել է Անտվերպենում, եղել է ժ. Բենշուայի աշակերտներից, այնուհետև ամբողջ ստեղծագործական կյանքը հիմնականում անցկացրել է ֆրանսիական արքունիքում, որտեղ զբաղեցրել է մի շարք բարձր երաժշտական և պետական պաշտոններ: Ի. Օկեգիեմը եղել է Փարիզի Աստվածամոր տաճարի ռեգենտ, թագավորական կապելայի առաջին կապելան, ինչպես նաև ֆրանսիական երեք թագավորների (Կառլ VII, Լյուդովիկոս XI, Կառլ VIII) օրոք կատարել է դիվանագիտական առաքելություն:

Ի. Օկեգիեմը շատ է ճանապարհորդել, հիանալի ճանաչել է Եվրոպական երաժշտական մշակույթը, սիրված և ճանաչված է եղել ամենուր: Ի. Օկեգիեմի երաժշտական մտածողության բնորոշ հատկանիշներից է երկայնաձիգ երգային մեղեդիների և դրանց

բազմաձայն կոնստրուկցիաների կառուցումը: Նախընտրել է առաջնորդվել սեփական մեղեղիներով՝ չդիմելով *cantus firmus*-ի ընդունված տեխնիկային: Ի. Օկեգիեմին համարել են ժամանակի ամենահարուստ երևակայություն ունեցող երաժշտմաներից, որ նորանոր հնարքներ է ներդրել ձայնատարության մշակույթի մեջ: Նրա ծավալուն ժառանգության մեջ հասած մասը ընդգրկում է 17 մեսսա, մեկ Ռեգվիեմ (առաջին պոլիֆոնիկ ստեղծագործությունն այս ժամրում), 7 մոտետ, 22 շանսոն:

«Խիստ ոճի» մյուս խոշորագույն վարպետի՝ Յակոբ Օբրեխտի ստեղծագործության մեջ բազմաձայնությունը հասնում է մինչև 36, իսկ ավելի ուշ՝ 50 ձայնային երգչախմբային *a capella* կառուցվածքների՝ հիմնված փոխկապակցված բարդ ռիթմահնտոնացիոն համակարգի վրա: Կ. Զաքսը ֆլամանդացիների խիստ ոճի պոլիֆոնիկ կոնստրուկցիաները համեմատել է գորական ճարտարապետական կոթողների հետ, որտեղ դետալների հարուստ ամբողջականությունը փոխադարձաբար չափված և պայմանավորված է հիմքից մինչև սրածայր գմբեթը: Դետաքրքիր է, որ մաքեմատիկական հաշվարկների հիման վրա գեղարվեստական ստեղծագործություններ կառուցելու միտումը ընդհանրապես դարձի ոգու արտահայտություններից էր: Այսպես, նույն ժամանակներում գեղանկարչության մեջ հեռանկարի և ծավալային պատկեր ստանալու տեխնիկան նույնական ստեղծվել է փոխադարձաբար պայմանավորված թվային բարդ հաշվարկների օգնությամբ (Զոտոտո, Պիերո դելլա Ֆրանչեսկա):

Ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի զարգացման հաջորդ փուլը նշանավորվում է խոշոր գեղարվեստական նվաճումներով, որոնք գալիս են հավասարակշռելու տեխնիկական հմտությունների կուտակումները:

Այս շրջանը սովորաբար անվանվում է Երկրորդ պրակտիկա, իսկ նրա ականավոր ներկայացուցիչն է դառնում ժամանակաշրջանի մեծագույն երաժշտ **Ժուկեն դե Պրեն (1440-1524 թթ.)**:

Ժուկենը ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի կենտրոնական անհատականություններից է, որի հեղինակությունը համեմատում են Բախի և Բեթհովենի հետ: Նա, ընդհանրացնելով իր

նախորդների նվաճումները խնբերգային a capella արվեստի բազմաձայնության մշակույթի ասպարեզում, կարողացել է հրաժարվել գեղարվեստական նպատակներին չծառայող կամ դրանց խոչընդոտող միջոցներից և ողջ համակարգը ենթարկել ամբողջական գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցման խնդրին:

Ժուկենը ծնվել է Ֆրանսիայի հյուսիսում՝ Բուրգունդիայում: Սկզբնական երաժշտական կրթությունը, ինչպես և իր նախորդները, ստացել է Իտալիայում: 1459-1472թթ. նա եղել է Միլանի տաճարային կապելայի երգիչ, այնուհետև որպես երաժիշտ ծառայել է դուքս Գալեացո Մարիա Սֆորցայի ապարանքում: 1486թ.-ից Ժուկենը շուրջ 10 տարի ապրել է Հռոմում, որտեղ ծառայել է Պապի կապելայում: Որոշ ժամանակ նա ծառայում է Ֆրանսիական արքունիքում՝ Լյուդովիկոս XII մոտ, ապա վերադառնում է Իտալիա, որտեղ ծառայում է դուքս Էրկյուլի ապարանքում՝ Ֆերարայում: Դայտնի է, որ նա եղել է իր ժամանակի համար ամենաբարձր վճարվող երաժիշտը Եվրոպայում: Այնուհետև 1504թ.-ից մինչև կյանքի վերջը Ժուկենն ապրել է Ֆրանսիայում: Ենթարկում է, որ Ժուկենը եղել է ի. Օկեգիեմի աշակերտներից և «խիստ ոճի» բարձրագույն տեխնիկան յուրացրել է լավագույն վարպետի ղեկավարությամբ: Ժուկենը ստեղծագործել է ժամանակի ընդունված ժանրերում՝ մոտետ, մեսսա, շանսոն, սակայն դրանք հարստացրել է բոլորովին նոր գեղարվեստական բովանդակությամբ: Դա առաջին հերթին արտահայտվում է տեքստի նկատմամբ նրա վերաբերմունքով: 30-50-ի հասնող բազմաձայնության պայմաններում տեքստն անխուսափելիորեն կորցնում էր իր նշանակությունը և չէր ընկալվում: Ժուկենը ձայների քանակը նվազեցնում, հասցնում է 4-ից 6-ի: Զայնատարության հմտություններն այստեղ կոմպոզիտորական երևակայության համար դառնում են անսահմանափակ, իսկ տեքստն ունկնդրի համար՝ մատչելի: 4-6 ձայների պոլիֆոնիկ կերտվածքը հնարավորություն է տալիս յուրաքանչյուր ձայնի մեղեդիական անհատականացման համար: Ժուկենն առաջիններից մեկն է զգալու կոմպոզիցիայի մեջ կոնտրաստի գեղարվեստական ուժը և ցիկլիկ խոշոր կտավի ստեղծագործության մեջ՝ մեսսայում, հակադրելու է բնույթով միմյանցից տարբեր մասեր:

«Խիստ ոճի» կոմպոզիցիոն բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն ստեղծագործության վերջում կուլմինացիային հանգելն է: Ժուկենը կուլմինացիան տեղափոխում է ստեղծագործության միջնամաս՝ դրանով ստեղծելով սկզբունքային նոր դրամատուրգիա: Ուսումնասիրողների ենթադրությամբ այստեղից է գալիս սոնատային allegro-ի նախառեպրիզային կուլմինացիայի նախահիկութի - ռուսերեն “պրեծնիկ” գաղափարը:

Վերջապես, ժուկենը սկզբունքային քայլ է կատարում երաժշտական մտածողության եվրոպականացման ճանապարհին՝ ընդունված պլազալ կաղանսը փոխարինելով ավտենտիկ կաղանսով ( S-T----- D-T):

Այս նոր սկզբունքների ողջ համակարգն իր ամբողջության մեջ որոշակի քայլ է պոլիֆոնիկի՝ որպես հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության ձևավորման ճանապարհին:

Ժուկենը թողել է շուրջ 55 հատոր ստեղծագործական ժառանգություն: Մինչև ժուկենը, երաժշտական ստեղծագործության կատարելությունն արժեորվում էր նրա՝ մաթեմատիկական ճշգրիտ հաշվարկի տրամաբանական գեղեցկությամբ: Ժուկենն ստիպում է երաժշտությունը ենթարկել տեքստի բանաստեղծական զգացմունքայնությանը:

Ժուկենի ժառանգության ամենանշանակալի ստեղծագործություններից է «Missa Pange Lingua»-ն, որտեղ առաջին անգամ օգտագործել է ձայնային իմիտացիոն տեխնիկան՝ որպես զարգացման գեղարվեստական միջոց:

Լայնորեն տարածված ձևերից էր մեսսայի մեկ այլ տեսակ, որ կոչվում էր “Missa Parodia” – մեսսայի նմանակում, որի հիմնական առանձնահատկությունն էր ընդունված cantus firmus-ի փոխարեն ճանաչված երգերի և արդեն հնչած այլ ստեղծագործությունների օգտագործումը: Ժուկենի՝ այս սկզբունքով գրված մեսսաներից լայնորեն հայտնի են «Malheur me bat»-ը և «L’homme armé»-ն: Առաջինը գրված է Օլեգիեմի հայտնի շանսոնի հիման վրա, իսկ երկրորդի համար հիմք է ծառայել միջնադարյան խաչակրաց արշավանքների հինավորց, գրեթե կանոնիկ նշանակության համանուն երգը:

ժուկենի ճանաչված ժամանակակիցներից են Եղել Ալեքսանդր Ազրիկոլան (1446-1506թթ.), Անրի Իսահակը (1450-1517թթ.), Ժան Մուտոնը (1458-1522թթ.), Պիեռ դե Սյուն (1460-1518թթ.), Պիետրո Արոնը (1489-1545թթ.), Ջիովանի Սպատտարոն (1458-1541թթ.):

**Օռլանդո Լասոն — Օռլանդո դե Լասոն — Ռուանդ դե Լատոր — Ռուան դե Լասոյուր — (1532-1594թթ.)**: Ֆրանկոֆ-լամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի ամենախոշոր երաժշտական նվաճումները կապված են Երկրորդ պրակտիկայի ժամանակաշրջանի այս մեծագույն ներկայացուցչի անվան հետ:

Լասոն Եղել է արտակարգ և բազմակողմանիորեն օժտված անձնավորություն, ունեցել է գեղեցիկ ձայն, գեղարվեստական մեջ երևակայություն: Մանուկ հասակում նրան Երեք անգամ գողացել են պալատական տարբեր կապելաների համար՝ որպես փոքրիկ երգիչ (հետքերը կորցնելու համար անունը մի քանի անգամ փոխել են):

Լասոն ծնվել է ֆրանկո-ֆլամանդական Գենեգաու նահանգում: 12 տարեկան հասակից ծառայության է անցել Կառլ V-ի գորավար դուքս Գոնզագայի պալատում և նրա հետ շատ ճանապարհորդել: Պատանեկան տարիներն անցել են Եվրոպական բազմաթիվ երկրների պալատական կապելաների և դրանցում ծառայող երաժիշտների հետ սերտ առնչություններում: Եղել է Մանտուայում, Միլանում, Սիցիլիայում:

1550 թ. Լասոն Նեապոլում ծառայության է անցնում հանրահայտ պոետ և երաժիշտ, արվեստների մեջ հովանավոր դ'Արծա դելլա Տերցայի մոտ, հետո՝ Ֆլորենցիայի արքեպիսկոպոսի, իսկ այնուհետև Իտալիան Լատերացու տաճարում:

1554 թ.-ից Լասոն բնակվում է հարազատ Գենեգաուի Մոնս քաղաքում, հետո Անտվերպենում, իսկ 1558 թ.-ից մինչև կյանքի վերջը՝ Մյունիսենում: Այս շրջանում նա զբարեցնում էր պալատական գլխավոր կապելմայստերի բարձր հեղինակություն վայելող պաշտոնը, որն էլ նրան հաճախակի երկարատև ճանապարհորդություններ կատարելու հնարավորություն էր տալիս:

Լասոն հնարավորություն է ունեցել մոտիկից ճանաչելու ոչ միայն Եվրոպական երաժշտությունը, այլ ողջ արվեստը, կարողա-

ցել է իր ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական բարձր նակարդակով ընդհանրացնել ֆլամանդական, իտալական, գերմանական, ֆրանսիական ավանդույթները:

Լասոնի գոչին է պատկանում շուրջ 2000 ստեղծագործություն, այդ թվում՝ 58 մեսսա, 4 պասսիոն, 101 մազմիֆիլկատ, 700 մոտետ, շուրջ 200 մադրիգալ, 33 վիլլամելա, 90 գերմանական երգ, 150 շամսոն և այլն:

Լասոնի հետաքրքրությունները հավասարապես տարածվում են թե՛ հոգևոր, թե՛ աշխարհիկ ոլորտներում: Լասոն կատարելապես տիրապետել է խմբերգային բազմաձայնության արվեստին՝ պոլիֆոնիկ բարդ տեխնիկան ծառայեցնելով գեղարվեստական խնդիրների լուծմանը: Նրա երաժշտական գաղափարը միշտ ծնվում է բանաստեղծական տեքստից և մարմնավորվում բազմազան արտահայտիչ կերպարների մեջ՝ վեհ հոգևորից մինչև ուրախ և աղմկոտ, ձայնեղ սեղանի երգերը:

Լասոն համարվել է ժամանակի ամենանրբազգաց երաժշտներից, որին ենթարկվում են մարդկային ներաշխարհի բոլոր ելաչները: Նույնական նրբությամբ Լասոն կարողանում է երաժշտական արտահայտչամիջոցներն օգտագործել իր մտահղացումների իրագործման համար՝ ստեղծելով արտահայտիչ մեղեղիներ, դրանք միահյուսելով բարդ պոլիֆոնիայում, նրբակերտ խրոնատիզմներով հարուստ հարմոնիկ կառուցվածքներում օգտագործելով ռիթմիկ սուր կոնտրաստներ:

Լասոն իր գեղարվեստական մտածողության ընդգրկումներով բարձր է կանգնած ժամանակակիցներից, հանդիսանում է ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի տրամաբանական գագարնակետը, որտեղ տեխնիկական և գեղարվեստական նվաճումները միավորվում են ներդաշնակ ամբողջության մեջ:

Ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի երկրորդ պրակտիկայի ականավոր ներկայացուցիչներից են դառնում նաև՝

**Նիկոլա Գոմբերը (1500-1560 թթ.),** ով եղել է ժուկենի աշակերտներից, ծառայել է Կառլ V-ի արքունիքում: Նրա գոչին են պատկանում բազմաթիվ մեսսաներ, մոտետներ:

**Ժակոբյուս Կլեման նոն Պապան (1512-1555-6թթ.),** ով իր անունն ստացել է հայտնի պոետ Ժակոբյուս Պապայից տարբերվելու համար: Բազմաթիվ մեսսաների, մոտետների, շանսոնների, նիդերլանդական սաղմոսների հեղինակ է:

**Աղրիեն Վիլլաերտը (1480-1562թթ.),** ով ծառայել է Վենետիկի սր. Սարկոսի տաճարում: Մեսսաների, մադրիգալների, շանսոնների, վիլլանելաների, 8 մեսսա-պարոդիաների հեղինակ է: Ա. Վիլլաերտը Ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի ավանդույթները ներդնում է Վենետիկի և հատկապես անտիֆոնային երգեցողության մշակույթի մեջ, որն էլ դաշնում է նրա ստեղծագործության գունային, դինամիկ կարևոր արտահայտչամիջոցներից մեկը:

## ՉԻՆԿՎԻՉԵՆՏՈ (16-ՐԴ ԴԱՐ)

**Ա**երածննդի եզրափակիչ հարյուրամյակը նրա զարգացման բարձրագույն փուլն է և նոր գեղարվեստական որոնումների սկիզբը:

Եթե գրական-գեղարվեստական ժամրերում գոթական իդեալներն արդեն կլասիցիստականի վերափոխման ընթացքն էին ապրում, ապա երաժշտական արվեստի համար այս դարը դառնում է Վերածննդի իրական ժամանակաշրջան:

Զեավորվում են բազմաթիվ նոր հոգևոր և աշխարհիկ՝ վոկալ և գործիքային ժանրեր: Երաժշտական արվեստի զարգացումը, սկսած դեռևս 14-րդ դարում «Ars Nova»-ի շրջանակներում (ինչի շնորհիվ երգեցողությունը դուրս եկավ հռոմեական-գոթական տաճարներից) երգային պոլիֆոնիայի արվեստի ձևավորման հիմք է դառնում: Յատկանշական է, որ այստեղ կենտրոնական դիրք է գրավում հենց ժուկեն դեՊրեի անհատականությունը, որի ստեղծագործական սիրանքը ֆրանկոֆլամանդական կոնտրապունկտի, իտալական վոկալ երգայնության և պոետիկ խոսքի բարձր գեղարվեստական սինթեզի նվաճումն է:

Նույն ժամանակ գեղարվեստի մեջ աշխուժանում է հետաքրքրությունը հունա-հռոմեական դասական ավանդույթի նկատմամբ, որին մինչև 16-րդ դարի կեսերը երաժշտությունը բացարձակապես անհաղորդ էր մնում: Յետևաբար, հումանիզմի շարժումը երաժշտության մեջ ժամանակային առումով բավական ուշացումով է ձևավորվում: Սա պայմանավորված էր առաջին հերթին անտիկ երաժշտական մշակույթի գրավոր, նյութական ժառանգության գրեթե իսպառ բացակայությամբ: Վերածննդի երաժշտական արվեստի մեջ հունական կլասիկ թատրոնի և երաժշտության ավանդույթների վերածննան առումով բոլոր հղումները վարկածային բնույթ էին կրում:

Սկսած 1550-ական թվականներից՝ երաժշտական մտածողության մեջ երևան են գալիս խրոմատիզմներ, որոնք անվանվում են «հունական», մետրական նոր մոտեցումներ, և կրում են «անտիկ ոճով» բնորոշումը, ուշչիտատիվային երգեցողություն, որ ընդունված է եղել հունական դասական թատրոնում և այլն: Այս

ամենն ավելի շատ ժամանակի երաժշտների նոր որոնումների և հայտնությունների արդյունք էին, քան վերադարձ դեպի հնի «դասական» ակունքները:

Դարաշրջանի մեծագույն երաժշտական նվաճումներից է դառնում նոտատպության հայտնագործությունը: Այս մեծագույն և հեռանկարային իրադարձությունը տեղի է ունենում 1501թ. Վենետիկում, որտեղ Օտտավիո Պետրուչին հրատարակում է շանսոնների ժողովածու՝ «Harmonice Musices Odhecaton» վերնագրով, որ պատմության մեջ մտել է որպես մարդկության առաջին տպագիր նոտագրությունը:

## ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ԴՊՐՈՅ

**Ա**երածննդի շրջանի մշակութային գարզացման մեծագույն խթանիչներից է դառնում մեկենասության մշակույթը, երբ արվեստի և նրա գործիչների նյութապես ապահովում ու աջակցությունը համարվում էր մեծ առաքինություն և պատվաբեր գործ:

Վերածննդի իտալական երաժշտական արվեստը կենտրոնացած էր մեծահարուստ ազնվականության արքունիքում և դյակներում: Հայտնի էին Մեդիչիները Ֆլորենցիայում, Էստեները Ֆերրարայում, Սֆորցաների ընտանիքը Միլանում և շատ ուրիշներ: Այստեղ երաժշտական կյանքը եռում էր, գտնվում էր անընդհատ առողջ ստեղծագործական մրցակցության մեջ, որն էլ խթանում էր արվեստի գործիչների նորանոր որոնումներն ու հայտնությունները:

Այս խառնարանում են խմորվելու դարի սկզբունքային երգային ժանրերը, որոնք քիչ ավելի ուշ պիտի հանգեցնեն մասշտաբներով ամենախոշոր, գեղարվեստական հեռանկարներով հագեցած, օպերա անունը կրող երաժշտական ժանրի ծննդյանը:

Դեռևս 15-րդ դարում իտալական ամենաընդունված աշխարհիկ ժանրերից էր **Ֆրոտոլլան**, որն իր գարզացման ճանապարհին վերափոխվելու և նոր ձևեր ստանալու միտումներ է դրսւորելու: Ֆրոտոլլան շարունակում է պահպանել իր դիրքերը նաև 16-րդ դարի իտալական աշխարհիկ երաժշտության մեջ: Այն սկզբնական շրջանում կոչվել է նաև Բարձելետտա կամ Ստրամբոտտո: Դա հիմնականում քառաձայն, մեղեղային և ռիթմիկ պարզ կառուցվածքի, հիշվող տեքստով և մեղեղիով ստեղծագործություն է: Առաջին հեղինակային ֆրոտոլլաներն ի հայտ են գալիս Մանտուայում՝ Իգաբել դ'Էստեի պալատում, և շատ արագ տարածվում ողջ Իտալիայում:

Մյուս երաժշտական ժանրը, որ տիպական է դառնում ժամանակաշրջանի համար և շուտով կենտրոնական տեղ է գրավում, մադրիգալն է: Այն առաջին անգամ երաժշտական ասպարեզում երևան է գալիս մոտավորապես 16-րդ դարի 30-ական-

ներին՝ որպես բազմաձայն զարգացած կառուցվածքով պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործություն: Մինչդեռ, դեռևս 14-րդ դարում մադրիգալը բավական ընդունված էրկ կամ եռաձայն երգային ժանր էր՝ պարզ կառուցվածքով և բովանդակությամբ:

16-րդ դարի մադրիգալը, կրելով ֆրուտոլլայի ազդեցությունը, սկսում է բուռն զարգացում ապրել՝ դառնալով 4, ապա 5, 6 և ավելի ձայներով պոլիֆոնիկ զարգացած ձայնատարություն, նույր ռիթմիկա, հարուստ զգացմունքայնություն ունեցող ստեղծագործություն: Այս ժանրի սահմաններում բյուրեղանում է ժամանակի երաժշտական արվեստի ամենահրատավ՝ էքսպրեսիայի՝ զգացմունքայնության վերարտադրման գեղարվեստական խնդիրը: Զարգանում և շարժուն են դառնում ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքը, ձայների փոխհարաբերությունը, իմիտացիոն տեխնիկան, երևան է գալիս տեքստային բովանդակությանը պայմանավորված «**ֆրագ**» երևույթը: Վերջինս ավելի ուշ հանգեցնելու է տակտի գծի՝ սկզբուն որպես ֆրագի, իսկ հետո կանոնավոր մետրի նշման միջոցի: Մադրիգալը նպաստում է նաև հոգևոր ժանրերի զարգացմանը, քանի որ ժամանակի երաժշտներն ընդունված կարգով հավասարապես ստեղծագործում էին թե՝ աշխարհիկ և թե՝ հոգևոր ժանրերում (Սիպրիանո դե Ռորե, Պալեստրինա):

Հաջորդ սերնդի երաժշտմերի համար սկզբունքային է դառնում զգացմունքայնության նոր մակարդակի՝ *affetti*-ի նվաճումը, որը կարող էր արտահայտել սիրո բերկրանք, մելանխոլիա, «երջանիկ» հնազանդություն ճակատագրին, հոռետեսական դրամատիզմ: Միանք պոեզիայի՝ ժամանակին ընդունված նոր տրամադրություններն էին: Զևավորվում է խրոնատիզմներով հարուստ բեկուն մեղեդային գիծ, աշխույժ, դինամիկ զարգացումով, դիսոնանսներով հագեցած բազմաձայն ստրուկտուրա, որը լիովին համապատասխանում էր ընդունված և սիրված պոետների՝ Տորկվատո Տասսոյի, Բեռնարդոյի ստեղծագործության բարձր զգացմունքային լիցքին: Էքսպրեսիայի որոնման առաջին քայլերն ի հայտ են գալիս ժանրի զարգացման ծաղկուն տարիներին՝ առավելապես Լուկա Մարենցիոյի (1553-1599թ.), Ջեզուալդո

դա Վենոգայի (1561-1613թթ.), Կլաուդիո Մոնտեվերդիի (1567-1643թթ.) ստեղծագործություններում:

**Լուկա Մարենցիոն՝** որպես մադրիգալիստ, երաժշտության պատմության մեջ գրավում է կենտրոնական տեղերից մեկը: Ֆրանչեսկո Պետրարկայի պոեզիայի մեջագույն երկրպագուն, Տասսոյի մտերիմ ընկերը՝ Մարենցիոն, կարողանում է պոլիֆոնիկ նրբագույն ձայնատարության հնարքներով հասնել խոսքի և հնտոնացիայի ներդաշնակության: Նրա մեղեդայնությունն օժտված է զգացմունքային երգայնությամբ, միտքը հագեցած է հարուստ և դիմամիկ հարմոնիկ լեզվով, հնարամիտ ռիթմիկայով, համարձակ խրոնատիզմներով և դիսոնաններով:

Մարենցիոն գրել է 419 մադրիգալ: Յատորներից մի քանիսն ընդգրկում են 4 ձայն, 9-ը՝ հինգ ձայն, 6-ը՝ 6 ձայն և այլն: Բացի մադրիգալներից, նրա գրչին են պատկանում 118 վիլամելա, 77 հոգևոր մոտետ և այլն:

**Դուքս Կառլո Ջեզուալդո դա Վենոգան Եղել** է ժամանակի ճանաչված ազնվաստուհիկ անձնավորություններից՝ հայտնի իր բոնկուն բնավորությամբ, անգուսապ զգացմունքայնությամբ, լայն հետաքրքրություններով: Բարձր ծագումը (նաև Նեապոլի կարդինալի զարմիկն է Եղել, կրել է Վենոգայի դուքսի տիտղոս) Ջեզուալդոյին թույլ է տվել ամբողջ կյանքում ապրել՝ միայն սեփական կրթերով և զգացմունքներով առաջնորդվելով:

Արվեստով զբաղվել է հաճույքի համար, բայց պրոֆեսինալ լրջությամբ ու նվիրումով: Ընդունվել է ժամանակի միակ երաժշտական ակադեմիան, որտեղ դասավանդում էին Տասսոն, Գուարինին, Լուծակին, դե Վերտը: Սկզբնական շրջանում ստեղծագործել է կեղծանվան տակ: Ջեզուալդոյի անունը պատմության մեջ մնացել է նաև ողբերգական մի դիպվածի բերումով (նա խանդի հողի վրա սպանել է իր առաջին կնոջը և նրա սիրեցյալին), որից հետո սկսել է ստեղծագործել սեփական անվան տակ:

Ջեզուալդոյի մադրիգալներն աչքի են ընկնում բարձր էնուցիոնալ լիցքով, դրամատիկ դիմամիզմով, զգացմունքների կտրուկ փոփոխումներով: Առաջին անգամ բազմաձայնության մեջ դիմել է ձայնային լայն դասավորության, հնարավորինս բարձր և ցածր

ռեգիստրների համադրումով օգտագործել է սուրբ խրոմատիզմներ, ձայների համարձակ հյուսք, որպես դրամատիկ զգացմունքայնության աճ՝ ակորդային զանգվածների հարածուն պասսաժներ և այլն: Զեզուալդոն ստեղծագործել է ժամանակի ընդունված ժամրերի սահմաններում, սակայն հիմնավորապես դուրս է եկել նրանց մեջ ամփոփված բովանդակությունից, և, փաստորեն, իր էքսպրեսիվ և բուռն զգացմունքայնությամբ իրագործել է անցումը Ռենեսանսից դեպի Բարոկկոյի փոթորկուն ոլորտներ:

Զեզուալդոն թողել է պատկառելի ստեղծագործական ժառանգություն, որը գրեթե ամբողջությամբ իրատարակվել է կոմպոզիտորի կենդանության օրոք, լայնորեն ճանաչված է եղել ամբողջ Եվրոպայում:

Նրա հնգաձայն մադրիգալների՝ թվով վեց գիրք, հանդիսանում են ժամանակի մեծագույն երաժշտական կոթողներից են: Բացի դրանից, նրա գրչին են պատկանում երկու հատոր մոտեներ, ռեսպոնսարիների ժողովածուներ, ինչպես նաև վեցձայնյա մադրիգալներ:

**Զիովանի Պիեռ-Լուիջի Սանտա Մարիա դե լա Պալեստրինա (1525-1594 թթ.)** - Հոռնից 45կմ հեռու՝ Պալեստրինա ավանում, ծնվել է իտալական Վերածննդի մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ պոլիֆոնիկ երաժշտության բարձրարվեստ վարպետ, իտալական առաջին բազմաձայն մեսսայի հեղինակ Զիովանի Պիեռ-Լուիջի Պալեստրինան, որտեղից էլ ստացել է իր անվան մի մասը, իսկ Հոռնի Սանտա Մարիա Մաջջիորե բազիլիկայում ծառայությունից հետո հավելել անվան շարունակությունը: Իր ողջ կյանքի ընթացքում Պալեստրինան ծառայել է կաթոլիկ տաճարներում, այդ թվում, փոքր ընդմիջումով, ավելի քան 40 տարի՝ որպես սրբ. Պետրոսի Սիրոստինյան կապելայի կապելմայստեր:

Պալեստրինան բազմաթեղուն կոմպոզիտոր է, ով ստեղծագործել է հիմնականում հոգևոր ժամրերում՝ մեսսա, մոտեն, մագնիֆիկատ, մադրիգալ (հոգևոր և աշխարհիկ): Նրա ստեղծագործական ոճը ձևավորվել է ժամանակի խմբերգային a capella բազմաձայնության ավանդույթների մեջ: Նա «խիստ ոճի» մեծագույն վարպետներից է, սակայն իր ներքին բովանդակությամբ մեծա-

պես ընդարձակել է ընդունված գեղարվեստական չափանիշների սահմանները: Պալեստրինայի պոլիֆոնիան արդեն կառուցվում է հոմոֆոն-հարմոնիկ հենքի վրա:

Պալեստրինայի ստեղծագործական կյանքը համընկնում է Կոնտրatenօֆորմացիայի դժվարին տարիների հետ, երբ բազմաթիվ վիճելի եկեղեցական խնդիրների շարքում որոշվում էր նաև հոգևոր երաժշտության հետագա զարգացման ճակատագիրը: Շուրջ 20 տարի է տևում Տրենտի հոգևոր Տիեզերական ժողովը (1545-1563 թթ.), որտեղ մասնավորապես քննարկվում էր հոգևոր երաժշտության մեջ բազմաձայնության նպատակահարմարության խնդիրը, քանի որ այն ստվերում էր տեքստը և թույլ չէր տալիս ծխականներին հասցնել Աստծո խոսքը: Բարձր հոգևորականության շրջաններում ճնշող մեծամասնությունը կողմնակից էր պարզության առումով միաձայն Գրիգորյան երգեցողությանը վերադառնալուն: Միևնույն ժամանակ այս պարագայում ավելի մեծ էր անցանկալի աշխարհիկ երաժշտության տարրերի՝ հոգևոր երգեցողության մեջ թափանցելու հնարավորությունը: Պալեստրինայի ստեղծագործությունը լուծում է այս խնդիրը:

Պալեստրինան կատարելապես տիրապետում է իր ժամանակի պոլիֆոնիկ արվեստի ժամրերին և ձևերին, օգտագործում է cantus firmus կանոնը, սակայն նրա ստեղծագործության մեջ աստիճանաբար ավելի ու ավելի նշանակալի տեղ են սկսում գրավել ինիտացիաներն ու պարաֆրազները, տեմբրային և հնչյունային գույների օգտագործումը, մեղեդային կառուցվածքը տեքստի զգացմունքային բովանդակությանը ենթարկելը, տեքստի դեկլամատիվ ինտոնացիոն շեշտադրումը: Պալեստրինան իր բազմաձայնության մեջ պարփակվում է 4 - 6 ձայների սահմանում, սակայն նրա ոճը համարվում է պոլիֆոնիկ երգեցողության զարգացնան ապոֆեոզ, որտեղ կոնտրապունկտի, հարմոնիայի և մելոդիկ մտածողության սինթեզը դառնում է աննախադեպ գեղարվեստական նվաճում: Այս ծովածքը համարվում է a capella ոճի բարձրագույն իդեալ:

Պալեստրինայի գոչին են պատկանում 104 մեսսա, այդ թվում՝ 40 քառաձայն, 38 հինգ ձայնանի, ավելի քան 300 մոտետ

և լիտուրգիկ երգ, 79 հիմն, 35 մազմիֆիկատ, ողբեր, լիտանիաներ, 68 օֆֆերտորիում, Stabat Mater, 140 մադրիգալ, այդ թվում և աշխարհիկ: Կան նաև նրան վերագրվող մի քանի տասնյակ մեսսաներ: Իր մեսսաները Պալեստրինան սովորաբար գրում է՝ ազատորեն օգտվելով իր և այլ հեղինակների մոտեսներից, մադրիգալներից, Գրիգորյան խորալի հիման վրա ստեղծված երգերից:

Մեսսաներից միայն հինգն են համարվում Պալեստրինայի օրիգինալ ստեղծագործություն՝ գրված առանց որևէ սկզբնաղբյուրի: Դրանք են՝

- Missa Marcello
- Missa Brevis
- Missa Ad fugam
- Missa Quinti toni
- Missa canonica:

Պալեստրինայի գրեթե ամբողջ ժառանգությունը հրատարակվել է դեռևս իր կենդանության օրոք, իսկ հետո նրա ստեղծագործության հրատարակման գործը շարունակել է կոմպոզիտորի որդին:

Պալեստրինայի Missa Papae Marcelli կամ Missa Marcello մեսսան պատմության մեջ մտել է որպես հռոմեական Եկեղեցական արարողակարգում առաջին բազմաձայն պոլիֆոնիկ մեսսա: Ըստ ավանդության՝ Պալեստրինան այն գրել է հատուկ Եկեղեցական ժողովի համար՝ հոգևոր հայրերին պոլիֆոնիկ երգեցողության առավելությունը ցույց տալու նպատակով: Հռոմի Պապ Մարչելոյի հավանությամբ այս մեսսայի շնորհիվ կաթոլիկ արարողակարգի մեջ հաստատվում է բազմաձայն երգեցողությունը, իսկ նրա հեղինակին հոչակում են «հոգևոր երաժշտության փրկիչ»:

Պալեստրինայի ոճը, որ անվանվում է նաև «անտիկ», ժամանակակիցների և հաջորդ սերունդների համար դաշնում է կոնտրապունկտի ուսումնասիրնան մոդել, իսկ 19-րդ դարում «Զեչիլիանական շարժումը» այն համարելու է Պալեստրինայի հոգևոր երաժշտության գագաթնակետը: Պալեստրինան իր կանտիլենային (երգեցիկ) ոճով հարազատ է ժուկենի ավանդույթներին:

Հռոմեական պոլիֆոնիկ դպրոցի ներկայացուցիչների շարքում մինչև Պալեստրինան, նրա օրոք և նրանից հետո եղել են բազմաթիվ ականավոր երաժիշտներ, որոնք նախապատրաստել են, համագործակցել, ապա շարունակել իրենց մեծ ժամանակակից ավանդույթները (Կ. Ֆեստա, Կ. նոն Պապա, Վ. Ռուֆֆո, Կ. Պորտա, Զ. Ազոլա, Զ. Ինջիմիերի, Զ. Մ. Սանինո, Ա. Ստարիլե և շատ ուրիշներ):

## ՎԵՆԵՏԻԿՅԱՆ ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ԴՊՐՈՑ

**Ծ**ովափնյա խոշոր նավահանգիստ, առևտրական միջազգային աշխույժ կենտրոն, ջրանցքներով ակոսված և հազարավոր փոքր կղզիների վրա փուլած հարուստ և շքեղ Վենետիկն իր ինքնատիպ և անկրկնելի ճարտարապետությամբ, քաղաքային մշակույթով, արվեստի մթնոլորտով, կենցաղավարությամբ, ավանդույթներով, աշխարհայացքով և մտածողությամբ իտալիայի ու աշխարհի զարմանահրաշ քաղաքներից մեկն է: Լինելով Եվրոպական մշակույթի զարգացման ընդհանուր ընթացքի մեջ՝ առավել ևս նրա ակտիվ կերտողներից մեկը՝ Վենետիկը յուրաքանչյուր գեղարվեստական երևոյթ վերաիմաստավորում է՝ դրան հաղորդելով յուրօրինակ դիմագիծ և հմայք:

Վենետիկը մշտապես աչքի է ընկել իր ազատամիտ, աշխույժ, ուրախ և ճոխ ապրելակերպով, որտեղ անգամ հոգևոր կյանքն այլ տեսք և բովանդակություն է ունեցել: Դեռևս Հռոմեական կայսրության ժամանակներից, և մինչև այսօր էլ Վենետիկում գոյատևում է դիմակահանդեսների ավանդույթը՝ պարտադիր բաղկացուցիչների մի ողջ համակարգով, որում երաժշտությունը հսկայական տեղ է գրավում:

16-րդ դարի Վենետիկը Եվրոպայի խոշորագույն մշակութային կենտրոններից էր: Այստեղ ապրում և գործում էին բազմաթիվ ճարտարապետներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, հեղինակավոր

Երաժշտական հրատարակիչներ՝ Պետրուչչին, Սկոտտոն, Զորդանոն:

Վենետիկի երաժշտական կյանքը կենտրոնացած էր քաղաքի գլխավոր՝ սր. Մարկոսի տաճարում: Այստեղ ստեղծվել էր երգեցողության դպրոց, աշխատում էին բազմաթիվ երգեհոնահարներ: Վենետիկում ապրում և ստեղծագործում էին նաև ֆլամանդացի հանրահայտ պոլիֆոնիստներ Ա. Վիլաերտը, Ֆ. Վերդելոն: Սակայն Վենետիկի ամենահայտնի և նշանավոր երաժշտներն էին Գաբրիելի ընտանիքի երկու ներկայացուցիչներ՝ Անդրեա և Ջիովանի Գաբրիելիները:

**Անդրեա Գաբրիելի (1510-1585 թթ.)** ընտանիքի ավագ ներկայացուցիչը, Վենետիկի ճանաչված կոմպոզիտորներից մեկը, որի փառքը տարածված է Եղել ողջ Եվրոպայում: Ենթադրվում է, որ Անդրեան ուսանել է Վիլաերտի մոտ, այնուհետև երկար տարիներ Եղել է սր. Մարկոսի տաճարի երգեհոնահար, ունեցել է բազմաթիվ աշակերտներ՝ որոնց թվում են Շ. Ջասլերը և Յա. Սվելինկ: Ա. Գաբրիելիի գրչին են պատկանում 6 մեսսա, ավելի քան 130 մոտետ, 170 մադրիգալ, 70 գործիքային ստեղծագործություն և այլն, որոնք համարյա ամբողջությամբ հրատարակված էին: Այս հանգանակները մեծապես նպաստել է կոմպոզիտորի համաեվրոպական լայն ճանաչմանը:

Անդրեա Գաբրիելին Եղել է խմբերգային ավանդական բազմաձայնության մեջ վարպետ, դրա հետ մեկտեղ բավական նորարարական և համարձակ քայլեր է կատարել հոգևոր երաժշտության ասպարեզում: Անկասկած, Վենետիկի ազատ մթնոլորտն ուներ իր դրական ազդեցությունը, և այն, ինչ Պալեստրինան չէր կարող իրեն թույլ տալ խստաբար և պաշտոնական Հռոմում, Գաբրիելին հաջողությամբ իրագործում էր Վենետիկում, որ արվեստում ողջունում և սիրում էր ցուցադրական, պերճաշուք, դեկորատիվ և տպավորիչ ամեն քան:

Անդրեա Գաբրիելին համարվում է Վենետիկյան բազմախմբերգային (polichoral) դպրոցի հիմնադիրը (cori spezzati), երբ երգեցողության մեջ ներգրավվում են մի քանի փոխանարկող երգչախումբ, որոնք հաճախ ուղեկցվում են նաև գործիքային

նվազակցությամբ: Կաթոլիկ եկեղեցակարգում ընդունված միակ գործիքի՝ երգեհոնի կողքին Գաբրիելին օգտագործում է ջութակ-ներ, ալտեր, կորնետ, շեփոր, տրոմբոններ և ֆագոտ՝ այսպիսով ստանալով հնչողության շքեղ և հզոր էֆեկտ:

Ա. Գաբրիելիի մաղրիգալները նույնպես դուրս էին գալիս ժամանակի գեղարվեստական չափանիշների սահմաններից: Դրանք աչքի են ընկնում հիովերգական, բնույթով թերեւ, զարդարում, ռիթմիկ նկարագրով և մեղեղիական ձևերով:

Անդրեա Գաբրիելիի լավագույն աշակերտներից մեկն է դառնում նրա եղբոր որդին՝ Զիովանի Գաբրիելին, ում վիճակված էր արվեստում գերազանցել իր ուսուցչին և հորեղբորը:

**Զիովանի Գաբրիելի (1554-1612թթ.)** - համարվում է Վեհ Վերածննդի հտալական երաժշտական մշակույթի ականավոր դեմքերից մեկը: Լինելով Անդրեայի սանը՝ նա շարունակել և զարգացրել է Վենետիկյան պոլիֆոնիկ դպրոցի ավանդույթները, ինչպես նաև հարստացրել է այն նոր գաղափարներով ու ժանրերով:

Զիովանի Գաբրիելին ծնվել և համարյա ողջ կյանքն անցկացրել է Վենետիկում (միայն 1575-1579թթ. ծառայել է Մոնակոյում), դարձել է հորեղբոր ժառանգորդը սր. Մարկոսի տաճարում, շարունակել է նաև Վենետիկյան դպրոցի ավանդույթները: Նրա աշակերտների շարքում են եղել բազմաթիվ հայտնի երաժիշտներ՝ այդ թվում Յ. Շյուցը:

Հատկապես նշանակալից են Զիովանիի նվաճումները գործիքային երաժշտության ասպարեզում: Երաժշտության պատմության մեջ առաջին անգամ նա է օգտագործել **Սոնատ և Կոնցերտ** անվանումները գործիքային ստեղծագործությունների համար: 1587թ. նա հրատարակել է գործիքային ստեղծագործությունների ժողովածու, որտեղ ընդգրկված են եղել նաև Անդրեայի երկերը՝ «Concerti» – «Կոնցերտներ» անվան տակ: Նրա «Կանցոնա դա Սոնար» գործիքային պիեսներում առաջին անգամ ձայների քանակը 6-ից աճում է մինչև 20-ը:

1597թ.-ին Զիովանին հրատարակում է գործիքային պիեսների «Sonata» ժողովածուն այդ բնորոշումն առաջին անգամ

մտցնելով երաժշտական ժանրերի շարքի մեջ: Այդ ժողովածուից առավել հայտնի է «Sonata piano e forte» ստեղծագործությունը:

1597թ. և արդեն նրա մահից հետո՝ 1625թ., լույս է տեսնում Զիովանի Գաբրիելիի և երկու ժողովածու՝ «Sacrae Symphoniae» վերնագրով, որոնցից յուրաքանչյուրը համապատասխանաբար ընդգրկում է 44 և 32 գործիքային ստեղծագործություն:

Զիովանի Գաբրիելին եղել է նաև ժամանակի հայտնի երգեհոնահարներից մեկը, սակայն այս գործիքի համար գրած նրա ստեղծագործությունները մնում են ավանդական չափանիշների սահմաններում: Նրա առավել հետաքրքիր որոնումներն իրագործվել են անսամբլային ստեղծագործության ասպարեզում: 14 ձայնային՝ գործիքային նվագակցությամբ նրա «In ecclesiis» մոտետը համարվել է ժամանակի մեծագույն ստեղծագործություններից մեկը: Զիովանին օգտագործել է նաև այսպես կոչված դիալոգի՝ իր ավանդույթով վենետիկյան տեխնիկան, երբ մեկընդմեջ մինյանց փոխարինում են երգչախումբը և գործիքային հատվածները:

Զիովանի Գաբրիելիի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկուն է և հարուստ: Նա ստեղծագործել է և հոգևոր, և աշխարհիկ ժանրերում: Նրա ստեղծագործական դպրոցի ազդեցությունը մեծ է եղել ոչ միայն իտալական, այլ նաև ավստրիական, գերմանական երաժշտական մշակույթի վրա: Զիովանին կատարել է a cappella ավանդույթից դեպի վոկալ-գործիքային, իսկ հետո արդեն միայն գործիքային ժանրերին անցնելու առաջին քայլերը: Նրա երաժշտական լեզվին բնորոշ են ինտոնացիոն սուր հակադրումները, վառ կոնտրաստները, էքսապրեսիվ, թատրական էֆեկտները: Գաբրիելին հոգևոր երաժշտության շրջանառության մեջ է դնում շուրջ 15, հաճախ տարօրինակ գործիքներ (այդ թվում շեփորներ, տրոնքոններ, կորնետ): Փաստորեն, նա իր ստեղծագործական ընդգրկումներով ընդհուպ մոտենում է օպերայի գաղափարին:

Թեև Զիովանիի ժառանգության մեջ նշանակալից տեղ է զբաղեցնում խմբերգային ստեղծագործությունը, սակայն հատկապես արժեքավոր են գործիքային ժանրերը, որոնք զգացմուն-

քային բարձր արտահայտչականության, նոր հնչողական և տեմբրային համադրումների, ժամրային հայտնությունների շնորհիվ Ուշ Վերածննդի և արդեն ձևավորվող Բարոկկօյի միջև դառնում են անցումային կամար:

**Զոգեֆֆոն Յարլինո (1517-1590 թթ.)** Վերածննդի շրջանի երաժշտական արվեստի զարգացման կարևոր գործուներից են դառնում երաժշտական-տեսական մտքի որոնումները, որոնք հիմնականում ծավալվում են լադային նոր ուսմունքների բացահայտման և հիմնավորման խնդիրների ասպարեզում: Ակնհայտ էր, որ ստեղծագործական պրակտիկան վաղուց արդեն նոր հորիզոններ էր նվաճել և պահանջում էր իր իրական վիճակի գիտական-տեսական հիմնավորումը:

16-րդ դարի վերջում, երբ Վերածննդն արդեն ամփոփում էր պատմական ուղին, միջնադարյան լադային համակարգը լուզորեն կանգնած էր փակուլու առջև, իսկ բազմաձայնության զարգացումը հանգել էր ուղղահայացով կազմակերպման, ասել է թե՝ հոմնֆոն-հարմոնիկ հենքի հիմնավորման գաղափարին: Երաժշտական տեսության հրատապ խնդիրն էր ընդհանրացնել և տեսականորեն հիմնավորել ստեղծագործական փորձը:

Զոգեֆֆոն Յարլինոն իտալական Վերածննդի գեղարվեստական մտքի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկն է, ում ստեղծած տեսությունը ոչ միայն համակարգում և բացահայտում է ժամանակի երաժշտական պրակտիկան, այլև նրա զարգացման հեռանկարները:

Զ. Յարլինոն իր ողջ բազմաբնույթ գործունեությամբ՝ կոմպոզիտոր, տեսաբան, երաժիշտ-կատարող, կապված է եղել Վենետիկի մշակութային բուռն կյանքի հետ: Նա՝ որպես երաժիշտ, կատարելագործվել է Ա. Վիլաերտի դեկավարությամբ, ծառայել է սր. Մարկոսի տաճարում որպես կապելմայստեր, Տիցիանի, Տինտորետոյի հետ եղել է «della Fama» ակադեմիայի անդամ, որտեղ հնարավորություն է ունեցել շփվելու և համագործակցելու ժամանակի բազում ականավոր արվեստագետների հետ: Վենետիկի ամենահարուստ անձնական գրադարանը պատկանել է նրան և, ընդհանրապես, նա համարվել է ժամանակի ամենաառաջավոր և

հեղինակավոր երաժշտ-գիտնականներից մեկը: Ցարլինոն, իր հումանիստական բարձր գաղափարներով տոգորված, տեսական ուսումնասիրությունները շարունակել է՝ ընդգրկվելով ֆրանցիսկյան եղբայրության մեջ և վանական ձեռնադրվելուց հետո: Ցարլինոն իր կյանքի ընթացքում իրատարակել է բազմաթիվ սկզբունքորեն նոր և հեռանկարային գիտական աշխատություններ:

1558թ. Ցարլինոն Վենետիկում իրատարակում է իր «Institutioni harmoniche»-«Հարմոնիայի հիմունքներ», իսկ 1571թ. «Demostrazioni harmoniche» – «Հարմոնիայի հիմնավորումներ» հիմնարար տեսական ուսումնասիրությունները, որոնց կենտրոնական խնդիրը խարսխված է լադի տեսության բացահայտման վրա:

Ըստ Ցարլինոյի՝ արվեստի խնդիրների շուրջ ճշմարտացի դատել կարող է միայն այն տեսաբանը, ով գործնականում ծանոթ է ստեղծագործական աշխատանքին և ճնշված չէ հեղինակավոր կամ պաշտոնյա անձանց կարծիքներով, այսինքն՝ ազատ և անկախ է իր ընտրության մեջ: Ցարլինոյի համար արվեստի բարձրագույն իդեալն անտիկ արվեստն է: Այս դիրքորոշումը՝ միջնադարը բացարձակապես չընդունելը և անտիկ արվեստն իդեալականացնելը, Վերածննդի տիպական մտածողության դրսևորում է: ճիշտ այդպես է մտածում նաև նրա ժամանակակից մեկ ուրիշ խոշոր տեսաբան Հենրի Գլարեանը (**Henricus Glareanus**) 1547թ. իրատարակված իր հայտնի «Dodecachordon» աշխատության մեջ:

Ցարլինոն երաժշտության առաջնային խնդիրը տեսնում է ոգեղեն օգացմունքներ արթնացնելու մեջ և այս պարագայուն կարևորում է բանաստեղծական խոսքի նշանակությունը: Ըստ Ցարլինոյի՝ երաժշտությունը պիտի համապատասխանի խոսքի բովանդակությանը և իր հնարավորություններով նպաստի նրա արտահայտչականությանը:

Պաշտպանելով 16-րդ դարում տարածված և ընդունված կարծիքը՝ Ցարլինոն հաստատում է, որ բարձրագույն երգեցողության ձևը միաձայն երգեցողությունն է՝ լուրի նվազակցությանք, իսկ բազմաձայնության կատարյալ տեսակը՝ քառաձայնությունը: Խմբերգային երգեցողության մեջ Ցարլինոն նախապատվություն

է տալիս բոլոր ծայներում խոսքի միաժամանակյա արտասանությանը, այսինքն՝ գերադասում է ակորդային, խորալային կառուցվածքը:

Երաժշտական արտահայտչական տարրերի համակարգում Ցարլինոն առանձնացնում է երեքը՝ **մեղեդին, հարմոնիան և ոիթմը**: «Եվ թող ամեն ոք ծգտի , - գրում է Ցարլինոն, – յուրաքանչյուր խոսքին հնարավորինս ուղեկցել այնպես, որ խիստ, դաժան, ցավոտ և նման այլ զգացմունքներ արտահայտող խոսքին համապատասխանի նաև հարմոնիան՝ լինի նույնքան խիստ, սուր, ցավոտ, բայց երբեք լսողությունը չփրավորող»: Ցարլինոն նույն ձևով է առաջարկում վարվել ուրախ տեքստի հետ: Եվ այստեղ նա մոտենում է իր տեսության առանցքային գաղափարին՝ հարմոնիայի զգացմունքայնության դասակարգմանը: Ըստ Ցարլինոյի՝ հարմոնիկ լեզվի ողջ գաղտնիքն ամփոփված է տերցիային տոնի մեջ: Եթե մեծ տերցիան ակորդի մեջ տեղադրված է ներքևում՝ maggiore, հարմոնիան դառնում է ուրախ և աշխույժ, իսկ եթե ներքևում փոքր տերցիան՝ minore, իսկ մեծը տեղափոխվում է վերև, հարմոնիան դառնում է տխուր: Այսպիսով, do–mi–sol maggiore և re–fa–la minore ակորդներն ընդունելով որպես «կատարյալ» հնչողության երկու հնարավոր տարրերակ՝ Ցարլինոն, հակառակ ավանդույթի, ընդունում է ոչ թե Պյութագորասի կվինտային, այլ տերցիա-կվինտային կառուցվածքը՝ որպես կատարյալ հարմոնիա և շրջանառության մեջ է առնում գործնականում արդեն արմատացած մեծ տերցիան՝ որպես կոնսոնանս:

Այս դրույթը բոլորովին նոր հայացք էր Երաժշտության տեսության մեջ, որը դուրս էր գալիս «խիստ ոճի» կանոնների սահմաններից և ազդարարում նոր հարմոնիկ մտածողության հաղթանակը, մաժոր-մինոր համակարգի նշանակության գերիշխանությունը միջնադարյան նոդալ-լադային մտածողության նկատմամբ: Այս առումով Ցարլինոն բավական առաջ էր անցել իր ժամանակից և գրեթե մեկ դար առաջ ավետում էր Եվրոպական մաժոր-մինորային համակարգի, հարմոնիկ ֆունկցիոնալ կապերի հաստատումը Երաժշտական մտածողության մեջ:

Տեսական միտքը միշտ չէ, որ օժտված է լինում իր ժամանակի Երաժշտական արվեստի զարգացման հիմնական միտումներն

ընկալելու և օրինաչափություններն ընդհանրացնելու հնարավորությամբ:

Երաժիշտ-տեսաբան, կոմպոզիտոր Յարլինոն, ապրելով դարակազմիկ երաժշտական ժամանակաշրջանում, կարողացել է գիտակցել երաժշտական արվեստի զարգացման լաղահարմոնիկ մտածողության առանցքային, արդիական, միևնույն ժամանակ հեռանկարային միտումները և տալ դրանց տեսական հիմնավորումը:

Երաժշտական Վերածնունդն ավարտում էր իր պատմական ընթացքը, և արդեն ակնհայտորեն երևում էին նոր ժամանակի ճանապարհները, սակայն նա դեռ չէր ասել իր վերջին և, ինչպես հետագայում կբացահայտվի, ամենածանրակշիռ խոսքը, որից հետո ողջ անցյալ ժառանգությունը կվերահմաստավորվի՝ որպես կուտակումների բազմաբնույթ և ծավալուն ժամանակաշրջան:

Առջևում օպերայի ծնունդն էր:

# ՎԵՐԱԾՈՒԽԴԸ ԵՎՐՈՊԱՅԻ ՄՅՈՒՄ ԵՐԿՐՆԵՐՈՒՄ

## ԳԵՐՄԱՆԻԱ

**Q**երմանական երաժշտական արվեստի զարգացումը մինեզինգերների-մայստերզինգերների ժամանակաշրջանից ի վեր կապված է Lied-երգ ժանրի հետ: Գերմանական վերածնունդն իր զարգացման ընթացքում ուշանում է ընդհանուր եվրոպական համայնապատկերի մեջ: 14-16-րդ դդ. Գերմանական երաժշտական պրոֆեսիոնալ արվեստը զարգանում է հիմնականում մայստերզինգերների բանաստեղծական-երաժշտական մշակույթի սահմաններում, ինչպես նաև, հնարավոր է, հետազյում լուրերական (բողոքական) խորալի մեջ ներթափանցած ժողովրդական հոգևոր երգի ձևով:

15-րդ դարի երկրորդ կեսին ծագում է գերմանական պոլիֆոնիկ երգի ժամրը, որը հիմնվում է բողոքական խորալի բազմաձայն մշակույթի վրա: Գերմանական բազմաձայնության արվեստը ձևավորվում և զարգանում է ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի ավանդույթներով: Առաջին հայտնի գերմանացի պոլիֆոնիստներից են Ադամ ֆոն Ֆուլդը, Յենրիխ Ֆինկը, Պաուլ Յոֆիայմերը, երգեհոնահար Մաքսիմիլիան Առաջինը, Յենրիխ Իզաակը, Թոմաս Շտոլցերը, Լյուդվիգ Զենֆլը:

15-րդ դարի երկրորդ կեսին գերմանական պոլիֆոնիկ դպրոցը զարգանում է մյունխենյան արքունի երաժիշտ, ֆլամանդացի Օրլանդո Լաստոյի հզոր արվեստի ազդեցության ներքո: Նրա գործունեության շնորհիկ մեծանում է խտալական դպրոցի նշանակությունը, երևան են գալիս գերմանական երաժշտության համար նոր ժամրեր, ինչպիսիք են մադրիգալը, վիլլանելան, կանցոնետը: Ասպարեզ են իշնում ականավոր երաժիշտներ Լեոնգարդ Լեխները, Յան Լեո Յասլերը: Վենետիկյան պոլիխորալ արվեստի ավանդույթները գերմանական երաժշտական արվեստի մեջ ներմուծում և զարգացնում են Իերոնիմ և Միխաել Պրետորիուսները, Իոհաննես Էքքարդը, Յակոբ Յանդը և ուրիշներ:

## ՖՐԱՆՍԻՍ

**Փ**րանսիական երաժշտական Վերածնունդն ընթանում է իր ուրույն և ինքնատիպ ուղիներով, ձևավորում է իր սեփական ժանրային տեսակները, թեև, ինչպես գերմանական արվեստը, այն նույնպես հիմնվում է ֆրանսկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ մշակույթի ավանդույթների վրա:

Ֆրանսիական Վերածննդի համար առաջատար ժանր է դառնում իտալական պոլիֆոնիկ կանցոնայի ավանդույթով ձևավորված շանսոնը: Նրա ծնունդը ֆրանսիական երաժշտության մեջ վերագրվում է ականավոր երաժիշտ Ժիլ Բենշուային:

Ֆրանսիական արքունիքի հանդիսավոր, Էտիկետային կյանքը թելադրում է իր գեղագիտական պահանջներն ու օրինաչափությունները՝ երաժշտական արվեստին հաղորդելով նրակերտ, քմահաճ բնույթ, փայլ, շքեղություն, սերենի, ոճ, մաներայնություն:

Ֆրանսիացի հայտնի պալատական երաժիշտներից են Կլոնեն Սերմիզին, Կլեման Ժանեկենը: Նրանց ստեղծագործությունը լայն տարածում է ստանում ողջ ֆրանսիայում: Դրան նպաստում է նաև նոտատպության նոր մշակույթը և շանսոնը, որ ընդհուած մինչև 16-րդ դարը՝ վոդկիլի ծնունդը, ֆրանսիական երաժշտական արվեստի մեջ մնում է համապարփակ առաջատար ժանր:

Ֆրանսիական Վերածննդի նշանակալից դրսևորումներից է պարային ժանրերի բուռն ծաղկումը՝ պայմանավորված պալատական կյանքի առօրյա և տոնական կանոններով: Պարն ամենաընդունված և սիրված ժամանցն էր, դաստիարակության պարտադիր բաղկացուցիչը, վարվեցողության (Էտիկետի) անքակտելի մասը: Պարում էին բոլորը՝ գեղջկական, քաղաքային կենցաղում, դղյակներում և պալատական հանդեսներին, պարում էին նաև թագավորն ու թագուհին: Պարի նկատմամբ այս համապարփակ սերը ֆրանսիական արվեստի մեջ ծնունդ է տալու այնպիսի նշանակալի ժանրի, ինչպիսին է բալետը, որը տեղի է ունենում 1581թ. Փարիզում՝ Յենրի III-ի արքունիքում, «Ballet comique de la Royne»-ի ներկայացմանք:

Պարային ժամրերի տարածումը Ֆրանսիայուն նպաստում է գործիքային երաժշտության զարգացմանը, յութի, երգեհոնի, ստեղնավոր (կլավիշային) գործիքների ներգրավմանը:

15-16-րդ դարերում աստիճանաբար ժողովրդական կենցաղից սկսում են զտվել պալատական պարերը՝ որպես արքունական կենսակերպի համապատասխան արտացոլում: Ֆրանսիական Վերածննդի ժամանակաշրջանի տարածված պարեր են դառնում պավանան, գայարդան, կուրանտան, բրանլը, բաս-դանսը և շատ ուրիշներ, որոնք հետագայում ընդունվում են ողջ Եվրոպայում: Պարի մշակույթն իր ժեստ-խաղ-շարժում-ռիթմ միասնությամբ, ազգային խիստ ինքնատիպ դրսնորում է ընդունում՝ հետագայում իիմք հանդիսանալով ծավալուն բենական պարային ժամրի՝ բալետի ձևավորման համար: Միևնույն ժամանակ պարը Եվրոպական աշխարհիկ արվեստում նպաստում է գործիքային երաժշտական ժամրերի զարգացմանը:

## ԱՆԳԼԻԱ

**Ա**նգլիական երաժշտության մեջ Վաղ Վերածննդի բազմաձայնության արվեստի զարգացման ամենաբարձր գագարն է դառնում Ջոն Դենստեբլը (1380-1453թ.), որով, սակայն, իիմնականում ապրել և ստեղծագործել է Անգլիայից հեռու և մեծ ազդեցություն է թողել ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ մշակույթի, հատկապես Գ. Ռյուֆահի, Ժ. Բենչուայի արվեստի վրա: Զ. Դենստեբլն իր ստեղծագործության մեջ միավորել է ֆրանսիական «Ars Nova»-յի և անգլիական երաժշտական արվեստի ավանդույթները: Նա եղել է ողջ Եվրոպայում ճանաչված, ժամանակի հայտնի և հեղինակավոր երաժիշտներից մեկը: Զ. Դենստեբլի ծավալուն ստեղծագործական ժառանգությունից մեզ հասել է շուրջ 60 գործ, այդ թվում՝ 2 մեսսա, 14 մեսսաների առանձին մասեր, 28 մոտետ, 5 շանսոն: Նրա «O Rosa bella» շանսոնը երգվում է մինչև այսօր:

Անգլիական երաժշտության զարգացման հետագա շրջանը կապված է Զ. Դենստերլի հետևորդներ L. Պաուերի, Ո. Ֆերֆաքսի, Զ. Տավերների անվան հետ:

Ստեղծագործողների հաջորդ սերունդը՝ Ք. Թայը, Թ. Թալլիսը, Ո. Ուայթը, դարնում են անգլիական ինքնատիպ ժանրերի հեղինակներ: Նրանց ստեղծագործության մեջ ձևավորվում են անթեմների (մոտետի անգլիական տիպ), սերվիս-ծիսական և ուրիշ ժանրեր:

Եղիսաբեթ I-ի թագավորության տարիները դառնում են անգլիական արքունական կյանքի զարգացման բարձրագույն ժամանակաշրջանը, երբ աշխույժ փոխազդեցությունների հետևանքով անգլիական երաժշտության մեջ ձևավորվում են իտալական և ֆրանսիական ավանդական ժանրերի ազգային տարբերակներ: Սկզբում դրանք մադրիգալներն են, այնուհետև արիան (ayre)՝ նման կանցոնետին և ֆրոտտոլային, ապա և քերչը (կաչչա) և գլի (glee – երգ) ժանրերը:

Այս ժամանակաշրջանում լայն զարգացում է ապրում անգլիական գործիքային երաժշտությունը և հատկապես վլորջինալիստների արվեստը: Իսկ վոկալ երաժշտության մեջ ձևավորվում է նվագակցության նոր տեսակ՝ կոնսորտի (անսամբլ) ձևով՝ ի տարբերություն ընդունված՝ միայն լուրով նվագակցության:

Այս ժամանակաշրջանի անգլիական ճանաչված երաժիշտներ են Եղել Չոն Բուլլը, Ժիլ և Ռիչարդ Ֆարնարիները, Օրլանդո Գիբբոնսը, Թոմաս Մորլեյը, Չոն Մանդեյը, Պետեր Ֆիլիպսը, իսկ ամենահայտնի և նշանավոր երաժշտի համբավ է ունեցել Ուիլյամ Բյորդը:

**Ու. Բյորդին (1543-1623թթ.)** անվանել են «Անգլիական երաժշտության հայր»: Նա ապրել և ստեղծագործել է Անգլիայի համար բարդ ժամանակաշրջանում, երբ պայքար էր գնում կաթոլիկ և անգլիական եկեղեցիների միջև: Կաթոլիկ Ու. Բյորդը, չմեղանչելով իր հավատամքի դեմ, կարողացել է ազնվորեն ծառայել նաև անգլիական եկեղեցուն: Նա պատմության մեջ մտել է որպես կաթոլիկ եկեղեցու վերջին, ինչպես նաև Եղիսաբեթ I-ի «ոսկե դարի» աշխարհիկ երաժշտական արվեստի առաջին անգլիացի երաժիշտը:

Ու. Բյորդը հայտնի է Եղել նաև իբրև հրատարակիչ, ունեցել է սեփական տպարան: Ու. Բյորդը ստեղծագործել է ժամանակի ընդունված բոլոր ժանրերում: Նրա ժառանգությունն ընդգրկում է կաթոլիկ մեսսաներ, անգլիկան Եկեղեցու ծիսական երաժշտություն, սաղմոններ, գործիքային երաժշտություն՝ վյորջինալի, վիոլայի համար, վոկալ երաժշտություն՝ անսամբլի նվազակցությամբ և այլն:

## ԻՍՊԱԼԻԱ

**Ի**սպանիան եվրոպական երկրների շարքում իր մոլեւանդ կաթոլիկ նկարագրով առանձնակի դիրք է գրավում: Մրա հետևանքով իսպանական երաժշտության մեջ հիմնականում զարգանում են հոգևոր ժանրերը:

Վերածննդի ժամանակաշրջանի իսպանական երաժշտության ականավոր գործիչներ են Եղել **Կրիստոբալ դե Սորալեսը (1500-1553թթ.), Ֆրանսիսկո Գերրերոն (1528-1599թթ.), Անտոնիոն դե Կաբեգոնը (1528-1566թթ.), Լուիս Միլանը (1500-1561թթ.), Ալոնսոն դե Սուլարրան (1508-1580թթ) և վերջապես Թոմաս Լուիս դե Վիկտորիան (1550-1611թթ):**

Թ.Վիկտորիան ուսանել է Յոռնում, Եղել է Պալեստրինայի աշակերտը, ճանաչվել է որպես հռչակավոր երգեհոնահար, ստեղծագործել է բացառապես հոգևոր ժանրերում: Ողջ կյանքի ընթացքում Վիկտորիան ծառայել է նշանավոր կաթոլիկ կենտրոններում՝ երգեհոնահարի, ապա կապելմայստերի պաշտոններում: 1575 թ. ձեռնադրվել է աբբա և ծառայության է անցել կայսրուիկ Մարիայի արքունիքում: Եղել է Մադրիդի Դեսկալսաս Ռեալես վանքի կապելան:

Վիկտորիայի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է 20 մեսսա, 50 մոտետ, մեսսայի առանձին հատվածներ և այլն: Համարվել է ժամանակի խոշորագույն պոլիֆոնիստներից մեկը, որ բարդ տեխնիկական հնարքները կարողացել է օգտագործել հարուստ զգացմունքների բացահայտման համար:

## ՎԵՐԱԾՆԵԴԻ ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ

**Մեսսա** – խմբերգային, բազմամաս հոգևոր ստեղծագործություն (նվագակցությամբ կամ առանց դրա, երբեմն՝ մեներգիչների մասնակցությամբ):

**Մոտետ** – (motet-ֆր. Mot-խոսք) միջին կտավի բազմաձայն հոգևոր և աշխարհիկ վոկալ ժանր:

**Ոլչերկար** – (ricercare-իտ.՝ ῥρոնել, փնտրել) – գործիքային, երգեհոնային բազմաձայն ժանր՝ հիմնված իմիտացիոն տեխնիկայի վրա, ֆուգայի նախատիպը:

**Տոկկատ** – (toccata, toccare – իտ.՝ ձեռք տալ, հպվել) գործիքային, հիմնականում երգեհոնային, շարժուն, վիրտուոզ հարվածային բնույթի ժանր, որ կոչված էր ցուցադրելու մատերի շարժումությունը:

**Կանցոնա** – (canzone-իտ.՝ երգ) իտալական քնարական, բանաստեղծական ժանր, որը հետագայում մտնում է երաժշտության մեջ՝ պահպանելով իր սկզբնական բնույթը: Աշխարհիկ բազմաձայն պոլիֆոնիկ կերտվածքի երգ. ավելի ուշ՝ իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ շարադրանքի գործիքային պիես ստեղնավոր գործիքների համար՝ հաճախ վոկալ ստեղծագործությունների փոխադրումների ձևով:

**Շամսոն** – նույն ժանրի ֆրանսիական տարբերակը:

**Ֆանտազիա** – բովանդակությամբ և ձևով ազատ, իմպրովիզացիոն բնույթի գործիքային պիես:

**Մադրիգալ** – սկզբում միաձայն, իսկ հետագայում բազմաձայն աշխարհիկ երգ, որը տարածվել է նաև Անգլիայում և ստացել ինքնատիպ բնույթ:

**Պրելյուդ** – (pre – մինչ, լուծ-խաղ) ազատ բովանդակությամբ գործիքային նախանվագ որևէ հիմնական պիեսից առաջ:

**Վիլանելլա** – (իտ. villanella - գյուղական երգ) նեապոլյան բազմաձայն երգ, ուներ աշխույժ բնույթ, քնարական, հումորիստական ցայտուն կերպարներ:

**Վիլանսիկո** – ժողովրդական, այնուհետև պալատական, բազմաձայն հոգևոր երգեցողության ժանր՝ տարածված Խսպանիայում:

**Էստամպիդոս** –ոտքի դոփումներով ուղեկցվող խսպանական երգ-պարային ժանր:

**Ոռմանս** –գործիքային նվազակցությամբ ուղեկցվող միաձայն վոկալ ժանր խսպաներենով (լատ. romanos):

**Սոնատ** – գործիքային պիես՝ առանց կայուն կառուցվածքի, այն ամենը, ինչ կատարում են գործիքով:

**Անթեմ** (լատ. Anthem - էնսգեմ) մոտետի անգլիական տարբերակը:

**Արիա** (իտալ. aria, անգլ.և ֆր. air) անգլիական վոկալ ժանր՝ իտալական կանցոնայի, ֆրանսիական շանսոնի տարրերակ:

## **Պարային ժանրեր**

**Պավանա-** դանդաղ, (lento) հանգիստ բնույթի, զույգ մետրով պալատական պար:

**Պասսակալյա** – իտալական, ծանր, դանդաղ պար, որը վարիացիաներ basso ostinato-ի վրա, 3/4 չափով, հնագույն վարիացիոն ձևն է՝ հիմնված բասում «համառորեն կրկնվող» միաձայն մեղեղիական կառուցվածքի վրա:

**Չակոնա** – խսպանական հնագույն պար, միջին արագության, 3/4 չափով, վարիացիոն ձև՝ basso ostinato-ի վրա՝ հիմնված բասում «համառորեն կրկնվող» ակորդային կառուցվածքի վրա:

**Բաս-դանս** – ֆրանսիական տարածված պար, դանդաղ, ծանր բնույթի, 4/4 չափով, անվանումը հավանաբար ստացել է ցածր ռեգիստրներում նվազելու կամ ցածր ցատկերով պարելու ավանդույթից:

**Գայարդա** – (գայար-ֆր.ուրախ) աշխույժ, արագ պար 3/4 չափով, որն ընդունված է եղել կցել որևէ դանդաղ պարի՝ որպես երկրորդ մաս:

**Կուրանտա** – (courante – ֆր.՝ արքունական) միջին արագության, ֆրանսիական պալատական պար, զույգ չափով:

**Ալեմանդա** – (ֆր. բառացի՝ գերմանական) գերմանական, հանդարտ պալատական պար, զույգ չափով:

**Ինտրադա** – (intrada) պավանայի և գայարդայի խառնուրդ, պարտադիր երկու բաժիններից բաղկացած՝ դանդաղ զույգ և աշխույժ, արագ, կենտ մետրով:

**Ոլտուրնել** – (ֆր.՝ վերադարձ) գործիքային կրկնվող նախանվագ վոկալ երաժշտության մեջ. հետագայում գործիքային ինքնուրույն պարային ժանր՝ դարձյալ կառուցված կրկնության սկզբունքով ռոնդոյի տարատեսակ:

**Բրանլ** – (Branle – ֆրանս., Brando – իտալ., Braul-անգլ., Bran – իսպ.) հնագույն ժողովորդական շուրջպար՝ լայն տարածված ամբողջ Եվրոպայում: Ավելի ուշ դառնում է պալատական հայտնի են եղել բազմաթիվ տարբերակներ՝ «պարզ», «կրկնակի», «ուրախ», երգով ուղեկցվող, միջին արագության, աշխույժ բնույթի 2/4 կամ 3/4 չափով, որը պարել են ցատկերով և ճոճվելով: Սա 18-րդ դարում իսպառ վերանում է:

**Բուտադա** – (boultade – քմահաճություն) երևակայությամբ տեղում ծնվող ինպրովիզացիոն բնույթի ազատ պար, երբեմն՝ փոքր բալետ:

Խարակտերային պիեսներ՝ ծրագրային բովանդակությամբ - օրինակ՝ ընդունված են եղել ձայնանկարագրական բնույթի պիեսներ – զանգեր (bells, claushe), բնության, կենդանիների ձայներ ընդօրինակող՝ հավ, զանազան թռչուններ, անձրև, քամի և այլն:

### **Վերածննդի ժամանակաշրջանի Երաժշտական գործիքներ**

**Եղեհոն** – փողային-ստեղնավոր բարդ կառուցվածքի գործիք, որ տարածված է եղել հոգևոր և աշխարհիկ կյանքում: Ունեցել է եկեղեցական՝ մեծ, տնային՝ փոքր, ինչպես նաև ճամփորդա-

կան (պորտատիվ) տարբերակներ: Փողերի, մանուալների քանակը տատանվում է ըստ չափերի, ունի նաև ոտքերի ստեղնաշար՝ ոտնակ (պեղալ, քեդալ – լատ.՝ ոտք).

**Լյութ** – կենցաղային շատ տարածված գործիք, օգտագործվել է վոկալի նվագակցության համար, ունեցել է երկու նվագակորերով (գրիֆներով) տարբերակ, որը կոչվել է արխիլյութ:

**Կլավեսին** - (ֆո.), կլավիկորդ (գերմ.), վլորջինալ (անգլ.), սպինել (նիդեր.), չեմբալո (իտ.) – տարբեր կառուցվածքի, տարբեր տեսքի, հնչողության և կատարման հնարավորություններով անկատար ստեղնավոր գործիքներ, դաշնամուրի նախատիպերը:

**Վիոլաներ** – աղեղային լարային գործիքների լայն ընտանիք՝ փոքր՝ ուսի վրա դնելու և մեծ՝ մինչև 2 մետր բարձրության, որը նվագում էին երկուսով:

## **Վերածննդի երաժշտական նվաճումները**

- Բազմաձայնության մշակույթը լիովին նվաճված է:
- Մշակված և համակարգված է ձայնատարության տեխնիկան բազմաձայնության մեջ:
- Ֆրանկոֆլամանդական դպրոցն իր ավանդույթներով համաեվրոպական նշանակություն է ստանում:
- Խմբերգային արվեստը հասնում է բարձր կատարելության:
- Զեավորվում և դասակարգվում են խմբերգային ժանրերն ըստ չափի և նշանակության:
- Ժանրերը բաժանվում են հոգևոր և աշխարհիկ տեսակների:
- Աշխարհիկ ժանրերի բուռն զարգացում:
- Պարային նոր ժանրերի ձևավորում և դրա հիման վրա գործիքային նոր ժանրերի ստեղծում:
- Պարերի հիման վրա ձևավորվում է նոր տեսակի պարային ժապալուն կոմպոզիցիա, ծնվում է նոր ժանր՝ բալետ:
- Զեավորվում են վոկալ երաժշտության նոր ժանրեր՝ **երգեցողություն նվագակցությամբ** սկզբունքով:

- Մադրիգալային ներկայացումներ՝ որպես երգով թատրոն խաղալու առաջին փորձեր:

Երաժշտական-թատերական տարբեր ներկայացումներ՝

- լիտուրգիական դրամա
- պատորալներ
- Sacre representatione (սուլր ընծայումներ)
- մագիներ

## ԲԱՐՈԿՈ

1596 թ. ընդունված է համարել **օպերայի** ծննդյան տարեթիվը, իսկ նրա ծննդավայրը՝ Ֆլորենցիան:

Երաժշտական այս ամենակոթողային ժանրի ծնունդը դարնում է Վերածննդի երեքհարյուրամյա վիթխարի ժամանակաշրջանի վերջալույսի հրաժեշտի ճառագայթը:

Քաղաքակիրթ աշխարհը մուտք է գործում պատմական մի նոր ժամանակաշրջան՝ պայմանավորված նոր քաղաքական իրականությամբ, նոր կրոնական իրավիճակով: Փոխվում են համոզմունքների ողջ համակարգը, հարաբերությունները պետության, հասարակության, ազնվականության, եկեղեցու միջև: Փոփոխություն են ապրում արժեքների սանդղակը, գեղարվեստական իդեալները, բարոյագիտական չափանիշները:

Եվրոպան նոր էր դուրս գալիս 30-ամյա պատերազմից և Ռեֆորմացիայի ու բողոքականության շարժման հետ կապված ներքրիստոնեական երկարատև բարդ պայքարի թոհութուից:

Թուրքական արշավանքը Եվրոպայի վրա, երբ 1527թ. անգամ Պապի նստավայրն էր Ենթարկվել վայրագ հարձակման և անխնա կողոպուտի, սթափեցնում է Եվրոպական հասարակությանը, և որպես արդյունք՝ շարժում է սկսվում Եվրոպական իրական հոգևոր արժեքների մեծարման և եկեղեցու կորցրած հեղինակության վերականգնման համար: Նոր ժամանակաշրջանի առանցքային իդեալը դառնում է մարդկային ոգու հզորությունը: Այս ելակետից էլ տրամաբանորեն բացահայտվում է ժամանակաշրջանի գեղարվեստական պատկերացումներով ստեղծված ժամանակային և արտահայտչական ողջ համակարգը:

**Բարոկկո** – (պորտ.՝ barocco – անկանոն ծկի խոշոր մարգարիտ) - Եվրոպական գեղարվեստական ժամանակի 200 բուռն տարիները՝ 1580-1750-ական թվականները բնութագրող այս անվանումն իր խորհրդանշով ավելի քան ճշգրիտ է արտահայտում նրա ոգին և բովանդակությունը:

Բարոկկոն այլևս նշանավորվելու է մեծ, հզոր, փայլուն, տպավորիչ, ազդեցիկ, դեկորատիվ, վեհաշուք, թանձր և մուգ գու-

նավորումներով հարուստ, անհանանասնական, միշտ զարգացող և վեր խոյացող երևույթ:

Բարոկկոն իր գեղարվեստական պատկերացումների մեջ հիմնվում է սուր կոնտրաստների և դրամատիկ բուռն զգացմունքայնության վրա: Այն իր բոլոր հատկանիշների համակարգով կատարելապես ամփոփվում է մեծ և անկանոն ձև ունեցող մարգարիտի գաղափարի մեջ:

Կաթոլիկ Եկեղեցին հաստատում է իր վեհությունը կյանքի բոլոր ասպարեզներում՝ նտածողության մեջ վերականգնելով հոգևորի գերիշխանությունը: ճարտարապետական ձևերը ձեռք են բերում հսկայական ծավալներ, զարդարվում ասիմետրիկ, դինամիկ, դեկորատիվ մանրամասներով: Ինչպես Եկեղեցական, այնպես էլ աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ ուղիղ գծերը փոխարինվում են կոր, ոլորուն, բեկյալ գծերով կառուցվում են ճոխ զարդարանդակներով զարդարված, բարձր գմբեթներով և դարպասներով շինություններ:

Մարդկային գեղեցկության տիպար է դառնում ռուբենսյան հայտնի պարարտ, առողջ, կարմրայտ տիպը՝ զգեստավորված մուգ, հագեցած գույներով (հաճախ բորդո, ուլտրամարին, օխրա) թավշյա ոսկեկար ծանր բաճկոններով, խոշոր բազմաշերտ ոսկեկար հյուսկեն ժանյակներով, հսկա մետաղյա կոճակներով և ճարմանդներով զարդարված լայն թիկնոցներով և գունավոր, փետրազարդ գլխարկներով, որոնք կրում էին երկար, խոպոպազարդ կեղծամների վրա:

Փոխվում է հասարակական կյանքի ողջ համակարգը: Շքեղ և հանդիսավոր ժամանցը պահանջում է նոր ու խոշոր երաժշտական ժանրեր, կատարողների բազմազան կազմ՝ շատ երգիչներ, պարողներ, նվագողներ, երգչախումբ, միմոս դերասաններ: Դարի երաժշտական զարգացման միտումն ուղղվում է դեպի վոկալգործիքային, սինթետիկ ձևերը: Այս պարագայում օպերան՝ որպես ժանր, պարզապես դատապարտված էր ծնվելու: Օպերայի կողքին Բարոկկոյի ժանրային այցետոմսն են դառնում նաև մոնումենտալ օրատորիան, կանտատը:

17-րդ դարի գեղարվեստական մշակույթը ներկայանում է մարդկային ոգու հզորության փայլուն դրսնորումներով. գրակա-

նության մեջ՝ Շեքսպիր, Կոռնել, Ռասին, Մոլիեր, Լաֆոնտեն, Սերվանտես, Լուի դե Վեզա, գեղանկարչության մեջ՝ Բերնինի, Ռուբենս, Ռեմբրանդտ, Կարավացո, Վելասկես, Պուսետն:

Երաժշտական արվեստը 17-րդ դարում իր պատմական զարգացման ճանապարհին առաջին անգամ համեմատական հզորության մեջ սկսում է համաքայլ ընթանալ արվեստի մյուս ճյուղերի հետ և անգամ դուրս գալ առաջնային դիրքեր:

### **Բարոկկոն անցնում է զարգացման երեք փուլ՝**

**1580-1630 թթ. – վաղ Բարոկկո (Debuts)**

**1620-30 - 1680 թթ. – հասուն Բարոկկո (Apogee)**

**1680-1730 թթ. – ուշ Բարոկկո (Tardif)**

Վաղ Բարոկկոն երաժշտության մեջ բնորոշվում է Վերածննդի վերջին շրջանի վարպետների գործունեության եզրափակիչ, հաճախ բարձրագույն փուլով: Իրենց ստեղծագործության ամփոփիչ շրջանով ծագող ժամանակաշրջան են մուտք գործում Օ. Լաստոն, Զ. Պալեստրինան, Զ. Գաբրիելին, Կ. Զեզուալդոն, Յ. Շասսլերը, Կ. Մոնտեվերդին, Յա. Սվելինկը, Մ. Պրետորիուսը:

Երաժշտական արվեստի համար հասուն Բարոկկոյի ապուրեղ բնորոշումն առավել քան արդարացի է: Այս շրջանում ապրում և ստեղծագործում են Գ. Ֆրեսկոբալդին, Յ. Շյուտցը, Ժ. Շեյնը, Ժ. Կ. դե Շամբոնյերը, Ֆ. Կավալին, Գ. Կարիսսիմին, Ժ.-Ժ. Ֆրոբերգերը, Ժ.Բ. Լյուլին, Դ. Բուքստեհուդեն, Ա. Կորելլին, Ա. Սկարլատտին, Յ. Պյորսելը, Ֆ. Կուպերենը:

Հասուն շրջանում սկսում և ուշ Բարոկկոյում իրենց ստեղծագործությամբ այս գեղագիտական ժամանակաշրջանը եզրափակում են Ա. Վիվալդին, Գ. Տելեմանը, Ժ.Ֆ. Ռամոն, Դ. Սկարլատտին և վերջապես Ի.Ս. Բախը և Գ.Ֆ. Շենդելը:

Բարոկկոյի ժամանակաշրջանում հիմնադրվել են առաջին օպերային թատրոնները և սկսել են գործել առաջին համերգասրահները:

Բարոկկոն առաջինն է, որ երաժշտական աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ արվեստը դուրս է բերում դյուակներից, ընտրյալ լսա-

րանի սահմաններից՝ այն դարձնելով լայն հասարակական-գեղարվեստական արժեք: Բարձր ազնվականության հետ մեկտեղ և նրա կողքին ցանկացած քաղաքացի կարող էր տոմս գնել և հաղորդակցվել երաժշտական բարձր պրոֆեսիոնալ արվեստին՝ վարպետ կատարումով:

Առաջին օպերային թատրոնի շենքը հիմնադրվել է Շոռնում 1630թ.՝ Շոռնի Ուրբանո VIII Պապի հովանավորությամբ և մեծահարուստ Բարբերինի եղբայրների մեկենասությամբ:

Վենետիկի առաջին օպերային թատրոնը հիմնադրվել է 1637թ., կոչվել է «Սան-Կասյանո»: Պրեմիերան ներկայացվել է Ֆ. Մանելիի «Անդրոմեդա» օպերայով: Բացվում են՝ 1639թ. «Սանտի Ջիովանի է Պաոլո», 1640թ. «Սան Մոյսեն», 1641թ. «Նովոսսիմո» թատրոնները: Վենետիկում 17-րդ դարում ընդհանուր առնամբ գործել է 8-12 օպերային թատրոն:

Տոմսերի վաճառքով առաջին հասարակական համերգային դահլիճը Լոնդոնում սկսել է գործել 1672թ. ջութակահար և կոմպոզիտոր Ջոն Բանհստերի նախաձեռնությամբ: Ունկնդրին գրավելու նպատակով նա տոմսերի հետ նախարարում նաև գարեջրի վաճառք է կազմակերպում:

1731թ. արդեն Փարիզում մեծահարուստ, մասնագիտությամբ հարկահավաք, արվեստասեր և մեկենաս Ալեքսանդր դե Լա Պուալինիների տանը կազմակերպվում են առաջին հասարակական համերգները, որոնց համար վաճառվում են տոմսեր:

Առաջին անգամ երաժշտական մշակույթը դուրս է գալիս պալատական մթնոլորտից, դյակների սալոններից՝ դառնալով լայն հասարակական արժեք: Նոր խավերի ընդգրկումը պրոֆեսիոնալ գեղարվեստական երևոյթների մեջ անդրադառնում է ժանրային տեսակների ծևավորման գործընթացի վրա, վերահնաստարվում են թեմատիկ-բովանդակային, հետևաբար նաև երաժշտական մտածողության ակունքները:

Բարոկկոյի դարաշրջանի մարդն իր ողջ եռթյամբ, մտածողությամբ, իդեալներով շեշտակի տարբերվում է Վերածննդի մարդուց, և առաջնայինն այդ շարքում ներքին և արտաքին ներդաշնակության միտումնավոր խախտումն է՝ կրքերի փոթորիկը,

տառապանքի զգացումը: Փոխվում է Եվրոպական իրականության ողջ մթնոլորտը՝ բացահայտելով նոր իրողություններ:

30-ամյա պատերազմը թուլացրել և քայթայել էր կենտրոնական Եվրոպան: Լյուդովիկոս XIV-ը՝ «Արև արքան», Ֆրանսիայում հաստատում է բացարձակ միապետություն (առաջինը Եվրոպայում), Անգլիայում գահընկեց է արվում և ապա գլխատվում է թագավորը՝ Կառլ I-ը, և այստեղ հաստատվում է առաջին սահմանադրական միապետությունը, Եվրոպայի կյանքի մեջ է ներխուժում նոր աշխարհը՝ Ամերիկան՝ իր հետ բերելով բազում նոր երևույթներ և ազդեցություններ:

Բնական գիտությունների աննախադեպ վերելքը փոխում է աշխարհի մասին մարդու պատկերացումները: Կոպենիկոսը, Կեպլերը, Գալիլեյը, Նյուտոնը, Դեկարտը, Պասկալը, Սպինոզան հեղափոխություն կատարեցին մարդկային գիտակցության մեջ: Ժամանակն առաջին անգամ գիտությունը և արվեստը դնում է ակադեմիզմի հենքի վրա, փորձում է կարգավորել գիտական և ստեղծագործական որոնումները, մաթեմատիկորեն բացատրել տիեզերքի և աշխարհի օրենքները: Վերանայվում է Աշխարհը՝ որպես միակ տիեզերական կենտրոն գաղափարը:

Երաժշտությունն սկսում է ընկալվել որպես տիեզերքի և աշխարհի հարմոնիայի մողել:

17-րդ դարն աշխարհին պարզել է մարդկային հանճարի պոռթկումների մի իսկական հեղեղ. Շեքսպիրի, Կոռնելիի, Ռասինի, Մոլիերի հզոր դրամատուրգիան, Ռոնդի և Միլտոնի պոեզիան, Սերվանտեսի «Դոն Շիչոտը», Բերնինիի էքստատիկ քանդակը, Կարավաջոյի հուզական, Ռուբենսի, Ռեմբրանդտի, Վերմելի դրամատիկ գեղանկարչությունը, սր. Պետրոսի հսկա և Վերսալի հոյակերտ կառույցները:

Այս շրջանում երաժշտությունը կենցաղում փոխում է իր կարգավիճակը: Դասակարգային հասարակության մեջ, հատկապես Ֆրանսիայում, սկսում է ձևավորվել և սրընթաց զարգանալ մի նոր քաղաքակիրք շերտ՝ բուրժուազիան, որն էլ ստեղծում է իր լսարանը (Եվրոպայում յուրաքանչյուր հինգից չորսն անգրագետ էր):

16-րդ դարում ժամանակաշրջանի ամենանշանակալից իրադարձությունն է դառնում կաթոլիցիզմի հաղթական վերադարձը դեպի իր կորցրած դիրքերը: Եկեղեցին խրախուսում է մոնումենտալ ճարտարապետությունը և գեղարվեստի զարգացումն առհասարակ:

Բարոկկոն իր ծնունդով իտալացի է: Առաջին անգամ այս ոճն ի հայտ է գալիս Հռոմում՝ սր. Պետրոսի տաճարի շքեղ սյունազարդ գալերեայի ճարտարապետության մեջ՝ Զանլորենցո Բերնի-նիի հեղինակությամբ:

Երաժշտական արվեստի մեջ Բարոկկոն նույնպես սկիզբ է առնում Իտալիայում և բնորոշում է լայնակտավ շքեղ, բատերականացված, դրվագազարդումներով հարուստ և անգամ ծանրաբեռնված ստեղծագործություններով: Սա երաժշտական մտքի նման ծավալների ընդգրկման առաջին փորձն է պատմության ողջ ընթացքում:

17-րդ դարի Իտալիան դառնում է նոր երաժշտական գաղափարների օրրան, իսկ նրա առաջընթացի հիմնական օջախներն էին ազատ քաղաք Վենետիկը, կաթոլիկ դավանանքի հզոր կենտրոն Հռոմը, աշխայժ նավահանգիստ Նեապոլը:

Իտալական երաժշտության նվաճումներն արագորեն տարածվում և գրավում են ամբողջ Եվրոպան, իսկ իտալացի երաժշտները ողջ քաղաքակիոթ աշխարհում մեկնումիշտ անգերազանցելի հեղինակություն են ձեռք բերում:

Հսկայական զարգացում է ապրում երաժշտական գործիքանու կատարելագործման ընթացքը: Դա իր հետ բերում է կատարողական արվեստի խթանում, զգալիորեն աճում է հետաքրքրությունը երաժշտության տեսության նկատմամբ:

Երկու հարևան պետությունների՝ Գերմանիայի և Ֆրանսիայի դիրքերը երաժշտական արվեստի զարգացման ասպարեզում անքակտելիորեն կապված են մնում իրենց երկրներում տիրող իրավիճակի հետ: Պատերազմներից քայլայված, մասնատված Գերմանիան բավական ուշացումով է ներգրավվելու պրոցեսի մեջ, իսկ Ֆրանսիայում պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի զարգացումն ընթանալու է հարևան Իտալիայի հետ անվերջ հակամարտության ձևով:

Իտալական մշակութային մթնոլորտը Վերածննդի ամբողջ ընթացքում զարգանում է անընդհատ նորարարական որոնումների ճանապարհով: Ուշ Վերածննդի ամենաընդունված երևոյթներից մեկը գեղարվեստական ընկերությունների, խմբակների ձևավորումն էր, որտեղ հավաքվում էին երիտասարդ բանաստեղծներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, դերասաններ, պարզապես արվեստասերներ: Դուզանավորները կազմակերպում էին երեկոներ, բեմադրում ներկայացումներ: Այդ հավաքների ժամանակ արվեստի հարցերով լուրջ քննարկումներ, վեճեր էին տեղի ունենում, առաջ էին քաշվում նոր գաղափարներ, նոր մոտեցումներ՝ կոչված արվեստի մեջ առավել արտահայտիչ, զգացմունքային, ճշմարտացի ձևեր գտնելու:

Այս խմբակներն ու ընկերությունները, որ մտքի սրությամբ անվերջ մրցակցում էին միմյանց հետ, բազմաթիվ էին ամբողջ Իտալիայում: Դարի որոնումներն ընթանում էին դեպի արվեստների սինթեզ և իբրև այս գաղափարի հաստատում՝ ստեղծագործողները դիմում էին անտիկ, դասական արվեստի իդեալներին: Նպատակը դասական (օրինակելի) չափանիշների վերածնումն էր, սակայն նոր պատմական իրականության պայմաններում և արվեստի տարբեր ճյուղերի զարգացման մակարդակի շնորհիվ, այն հանգեցնում է բոլորովին այլ գեղարվեստական արդյունքի: Անտիկ սինկրետիկ արվեստը վերահմաստավորվում է հզոր սինթեզի մեջ, որի բարձրագույն դրսևորումն է դառնում առաջին հերթին երաժշտական թատրոնի՝ **օպերայի**, ինչպես նաև վոկալ-սինֆոնիկ խոշոր կտավի այնպիսի ժանրերի ծնունդը, ինչպիսիք են **կանտատը, օրատորիան, մելոդրամը**:

Բենական շուրջ, դեկորատիվ և վիրտուոզ բնույթը դառնում են դարի և ժամանակի ոճի խորհրդանշի:

Ժանրը ժամանակի հայելին է և արտացոլում է մարդու վերաբերմունքն իր ժամանակի նկատմամբ: Ամենուր դիտվում է նոր, խոշոր ժանրերի զարգացումը, նոր գործիքային ժանրերի սինխրոն ընթացքը դեպի ընդլայնում և խորացում:

Լայն առումով օպերայի երևան գալն արդեն նախապատրաստված էր Վերածննդի ընդերքում: Դեռևս 1495թ. Ա. Պոլիցիանոն փորձում է բեն հանել «Օրփեոս» թատերական ներկայացու-

մը՝ համենված երգերով և պարային համարներով։ Դայտնի են նաև ուրիշ՝ հիմնականում հովվերգական թեմատիկայով ննանատիպ ներկայացումներ, որոնք մեզ են հասել հեղինակ-պոետների անուններով, քանի որ պատմականորեն երաժշտական-թատերական սինթեզի ժամանակը դեռևս չէր հասունացել, և դրանք համարվում էին լոկ նոր, հետաքրքիր թատրոնի տեսակներ։ Դրանցից էին Տորկվատո Տասոսի՝ 1573թ. բեմադրված «Ամինտան», Բատիստա Գվարինիի 1580թ. ներկայացված «Դավատարին հովվը» և այլն։

Երաժշտական-թատերական առաջին փորձերից մեկը մեծ բեմականացմանը շրեղություն և գեղեցկություն հաղորդելու նպատակով հիմնական սյուժեի հետ ոչնչով չկապված երաժշտական **Ինտերմետիան** է՝ շերտավորում (բառացիորեն այսպես է թարգմանվում), իսկ վերջում նաև բալետային մեջ համար ներդնելն էր։

Համարվում էր, որ այդպիսով թատրոնն ավելի ճոխ բնույթ է ստանում։ Դայտնի է, որ 1589թ. պալատական մի ամուսնության առիթով անվանի կոմպոզիտոր Էմիլիո Կավալիերին է հանձնարկել այդպիսի մի ներկայացում կազմակերպել։ Երաժշտական բաժինը կազմված է եղել բազմաբնույթ մադրիգալներից՝ նախատեսված կամերային փոքր կազմով (մինչև 7 երգիչ) և 60 գործիքների մասնակցությամբ։ Մադրիգալների ստեղծնանը մասնակցել է երաժիշտների մի մեջ խումբ՝ Քրիստոֆանո Մալվեցի, Լուկա Մարենցիո, Յակոպո Պերի, Ջիովանի Բարոդի, ինքը՝ Կավալիերին։ Ստեղծագործողներից շատերը մասնակցում էին նաև կատարմանը՝ Պերին, Կաչչինին՝ իր դուստրերի հետ և ուրիշներ։ Դայտնի է նաև, որ այդ ներկայացումներն արդեն ճոխ բեմական հարդարանք են ունեցել, որոնց հեղինակները եղել են ժամանակի հայտնի նկարիչներ։

Բարոկկոյի շրջանի երաժիշտներն իրենց խստորեն տարանցատում էին նախորդ ժամանակի ստեղծագործողներից։

1605 թ. Կ. Մոնտեվերդին այս բաժանումն անվանելու է Prima prattica և Seconda prattica (Առաջին և Երկրորդ սիստեմներ)՝ արձանագրելու համար ստեղծագործական մոտեցումների նոր շրջանը՝ պայմանավորված երաժշտական տեքստի պարզության նոր որակի ծնունդով։

Ըստ Մոնտեվերդիի՝ Առաջին պրակտիկան Վերածննդի դարաշրջանում ընդունված բարդ պոլիֆոնիկ գրելառն է:

Երկրորդ պրակտիկան կոչված էր ընդգծելու իր՝ Մոնտեվերդիի և նրա ժամանակակիցների առանձնահատուկ վերաբերմունքը մեներգող ձայնի նկատմամբ՝ առաջին պլան մղելով ընկալման համար մատչելի բանաստեղծական տեքստը:

Prima prattica-ն և Seconda prattica-ն հայտնի են նաև Stille antica (Անտիկ ոճ) և Stille nuovo (Նոր ոճ) անվանումներով:

Նոր ոճի հիմնական առանձնահատկությունն ամփոփվում է հստակ բասային գծի (Basso continuo-ի) գաղափարի մեջ, որն արդեն հստակ բասի հիման վրա նվազակցող (accompagnato) գործիքների պարտիաների գրանցման նոր համակարգ է: Այս դեպքում բասի հիմքի վրա գրվում էր կոնկրետ ակորդը, և գործիքները պիտի նվազակցեին երգչին՝ հետևելով առաջարկվող հարմոնիկ հաջորդականությանը:

Նորույթն այն էր, որ մինչև այդ հայտնագործությունը նվազակցությունը բացարձակ ինպրովիզացիա էր:

Basso continuo-ն հայտնի է նաև «գրանցված նվազակցություն» և «շիֆրային բաս» անվանումներով (պիֆրօնահանք նաև, պիֆրօնկա): Ընդունված էր նոտաներով գրանցել միայն բասը, իսկ ակորդը՝ ինտերվալների թվային նշումներով: Ինտերվալների թվային նշումները գրանցվում էին հաշված բասի նկատմամբ. այստեղից էլ ակորդների ընդունված անվանումը, օրինակ՝ տերցլվարտակորդ, սկզբում վերևում գրվում է կվարտա, հետո ներքում տերցիա  $\left<{}^4/3\right>$  գրանցման ձևը: Այսինքն՝ հնչյունները հաշվում էին բասից դեպի վեր՝ ըստ աճման տրամաբանության՝ սկզբում գալիս է 3, հետո 4, սկզբում 5, հետո 6 և այլն: Առաջին անգամ թվագրված (շիֆրային) բասը հայտնվել է Յակոպո Պերիի և Ջուլիո Կաչչինիի մոտ: Թվագրված բասի տեխնիկայի՝ Բարոկկոյի տեսական միտքն աշխուժորեն քննարկել և ուսումնասիրել է «ձգվող» բասի տեխնիկայի հարցերը՝ դա համարելով նոր գրելառնի հեռանկարային երևույթ:

«Նվազակցությամբ մոնողիան» ժամանակի միտումն է դառնում և երաժշտական մտածողության մեջ նշանավորում է խոշոր շրջադարձ: Յատկանշական է, որ երաժշտական մտածողությունը

յան զարգացման ճանապարհին յուրաքանչյուր նոր դարակազմիկ փուլ սկիզբ է առնում հենց «**խոսք՝ գումարած ինտոնացիա»** հարաբերակցության նոր ձևերի որոնումներով և յուրացմանք:

Այսպես, պրոֆեսիոնալ երաժշտության կայացման ճանապարհին առաջին քայլերը նույնպես եղել են սաղմոսերգության խոսքը երաժշտական ինտոնացիայով հարստացմելու միջոցով։ Սակայն ժամանակով միմյանցից շուրջ 1500 տարով հեռու այս մոտեցումները թվացյալ նույնության մեջ սկզբունքորեն տարբեր են։

Սաղմոսերգության առաջնային գաղափարը պարփակված է աղոթքի տեքստի արստրակցիայի, անանձնականության մեջ։

17-րդ դարի մոնողիան՝ նվագակցությամբ երևույթը, հիմնվում է աշխարհիկ բանաստեղծական տեքստի անձնավորված, անհատականացված արտահայտչականության վրա։ Այս երևույթը նույն տրամաբանությամբ դիտարկվում է սրբապատկերաբստրակցիա, անանձնականություն և վերածննդյան սրբապատկեր – արդեն անձնավորված, անհատականացված-կերպարային, հարաբերակցության մեջ։ Հետևաբար, այս երևույթը հնարավոր է գնահատել որպես դարի գեղագիտական միտում։

Հանդարտ, հավասարաչափ զարգացումը տեղի է տալիս դրամատիզմին։ Անգամ մադրիգալի ժամրում դեռևս գործում է ընդհանուր ձայնային զանգվածով զարգանալու միտումը։ Մոնողիայի բովանդակային արտահայտչականությունն, իսկապես, «stille piacere»-ի ավետումն էր նշանավորում։

Ժամանակի ոգին ձգտում է քնարական պայծառացման և պարզության, բայց ոչ թե հետևելով անտիկ ողբերգության խորությանը, ինչին սկզբում ուղղված էր դարի հայացքը, այլ իր ժամանակի թելադրանքով՝ լուսավոր և ավելի թեթև։

Իրենք՝ ստեղծագործողները ևս հիանալի գիտակցում էին իրենց արվեստի բացարձակապես նոր բովանդակությունը։ Այս պատճառով բոլոր օպերային պարտիտուրներին պարտադիր հավելվում էին ստեղծագործության հիմնական նպատակները մեկնաբանող, ինչպես նաև կատարման արժեքավոր խորհուրդներ բովանդակող հեղինակային նախաբաններ։

Բարոկկոյի ժամանակաշրջանի մյուս նշանակալի նվաճումներից է դառնում *stille recitativo*-ի (ռեչիտատիվային ոճի) հայտնագործումը: Այս երևոյթի արտահայտչական նշանակությունը ևս կ. Մոնտեվերդիի *Secondo prattica*-ի տարրերի շարքի մեջ է մտնում: Ռեչիտատիվը (լատիներեն *recitare* – արտասանել, ասմունքել) բնորոշվում է որպես ողբերգության ռեկլամացիայի և երաժշտական ակնարկի միջև ընկած ոճ: Վոկալ ռեչիտատիվի մեջ նշանակություն է ձեռք բերում պոետիկ տեքստը, իսկ երաժշտական մասը հասցվում է նվազագույնի՝ գրանցվելով միայն բասային գիծը: Ռեչիտատիվն առաջին անգամ սկսում են օգտագործել «Ֆլորենտական կամերատայի» անդամները:

Տարբերվում են ռեչիտատիվի երկու տիպ՝ չոր (secco), երբ նվագակցությունն ընթանում է միայն մեկ գործիքի՝ հիմնականում կլավեսինի ակորդային նվագակցությամբ և օբլիգատ նվագակցությամբ (accompagnato), երբ նվագակցում է ողջ նվագախումբը:

Ռեչիտատիվը լայնորեն օգտագործվում է մադրիգալի, մոտետի, արիաների մեջ, այնուհետև ներթափանցում է օպերա՝ որպես կարևոր արտահայտչամիջոց, գործողության պատմողական ընթացքի զարգացման գործոն: Ռեչիտատիվն օգտագործվում է նաև օպերայի մեջ որպես անսամբլները և մեներգային համարները միայնացից բաժանելու միջոց:

Ռեչիտատիվի ոճը վոկալ-գործիքային ժանրերի ասպարեզում բացահայտում է արտահայտչականության նոր մակարդակ: Ավելի ուշ ռեչիտատիվի արտահայտչական հնարավորություններն օգտագործվուն են նաև գործիքային երաժշտության մեջ:

Մելոդրամայի ստեղծման տեսական սկզբունքները հիմնավորում են ստացել մի խումբ առաջադեմ երաժշտների և բանաստեղծների, մտավորականների, պրոֆեսիոնալների և պարզապես սիրողների կողմից: Մեծ քաղաքներում գործում էին գեղագիտական խմբավորումներ, որոնք շահագրգության մասին արտահայտչամիջոցների որոնումներով: Այդպիսի մի նշանավոր խմբակ էր ձևավորվել կոմս Զիոնվանի Բարդի դել Վերնիոյի շուրջ:

Արվեստագետների այս խմբավորումն իր հավաքներն անցկացնում էր «Ֆլորենցիայում՝ կոմսի դղյակում, և այդ պատճառով ստացել էր «Ֆլորենտական կամերատա» կամ «Կամերատա Բար-

դի» (կամերա-սենյակ) անունը: Դա 16-րդ դարի վերջին քառորդն էր՝ 1573-1587 թթ.: Այս խնճի գործունեությունը հովանավորում էր ազնվական նշանավոր ընտանիքի ներկայացուցիչ, կոնպոզիտոր և գրականագետ Յակոպ Կորսին: Կամերատայում Յակոպ Կորսի և Ջիովանի Բարոդիի հետ մեկտեղ ընդգրկված էին Վինչենցո Գալիլեյը (Գալիլեյի հայրը), Ջուլիո Կաչչինին, Օտտավիո Ունուչինին, Ջիռոլամո Սեին, Պիերո Ստրոցցին: Նրանց հիմնական նպատակն էր վերադառնալ ինն հունական խոսք-երաժշտություն հարաբերակցության մոդելին, որտեղ բանաստեղծական խոսքը չի կորչում բազմաձայնության հորձանուտներում և պարզ մոնոդիայի հնչողությամբ դառնում է առավելագույնս արտահայտիչ և զգացմունքային:

1582 թ. Վինչենցո Գալիլեյը գրում է մի քանի կանցոնա, իր համոզմունքով՝ իրական «անտիկ» ոճով: Այս երգերը լսելով հեղինակի կատարմամբ՝ Ջուլիո Կաչչինին նոր ստեղծագործական ոճն անվանում է «մելոդիկ խոսք»: Իր ստեղծագործական սկզբունքները Վ.Գալիլեյը ընդհանրացնում է «Երկխոսություն Յին և Նոր երաժշտության միջև» տեսական տրակտատում: Ծավալուն աշխատության հիմնական բովանդակությունն ամփոփված է երկու սկզբունքային դրույթներում.

1. Բանաստեղծության համար գրված մեղեդին պիտի լինի պարզ և մատչելի, որպեսզի կատարողը կարողանա իր զգացմունքներն առավելագույնս հասցնել ունկնդրին:
2. Քանի որ ինն հունական դրաման երգվել է ամբողջապես, ապա անհրաժեշտ է երաժշտություն գրել ողջ բանաստեղծության համար՝ սկզբից մինչև վերջ:

«Կամերատայի» անդամները հանգանանորեն ծանոթ էին անտիկ դրամայի առանձնահատկություններին, բանաստեղծական տեքստին վերաբերում էին նույր փութաջանությամբ, պոլիֆոնիկ հյուսվածքի մեջ հատուկ ուշադրություն էին դարձնում հարմոնիկ էֆեկտներին: Նրանք լայնորեն օգտագործում էին դեռևս միջնադարյան երաժշտության մեջ ընդունված և այսպես կոչված՝ «ֆիգուրացիայի տեխնիկան», որը 16-րդ դարում ներթափանցում է մադրիգալի, մոտենի և կանցոնայի ժանրերի ոլորտն

ու դառնում լուրջ տեսական բանավեճերի առարկա: Զարդարուն և ֆիգուրատիվ հռետորական խոսքն, ըստ «Կամերատայի» երաժշտների, խորը զգացմունքայնություն նվաճելու համար պահանջում էր նույնպիսի ֆիգուրատիվ երաժշտական մարմնավորում: Ստեղծվում է տեսություն՝ որոշակիորեն դասակարգված զգացմունքային սանդղակով, համապատասխան ֆիգուրատիվ երաժշտական մոդելներով՝ «ֆիգուրների տեսություն» անվանումով (Figurenlehre – բառացի՝ ուսմունք ֆիգուրների մասին): Յուրաքանչյուր ֆիգուր օժտված էր որոշակի զգացմունքային բովանդակությամբ. նպատակն էր լսարանում համապատասխան արձագանք առաջացնելը:

Բարոկկոյի ժամանակաշրջանում լայնորեն տարածված էր ևս մի ուսմունք՝ աֆեկտների տեսությունը (Affektenlehre – կրքերի տեսություն): Այս տեսության հեղինակն է Ծիզվիտ-Վանական Ատանագիուս Կիրխերը (1602-1680 թթ.), որի համար ելակետ էր Զ. Ցարլինոյի առաջադրած հիմնական գաղափարը, համաձայն որի յուրաքանչյուր երաժշտական հարմոնիկ կառուցվածք համապատասխանում է որոշակի զգացմունքի: Ա. Կիրխերը դրան հավելուն է նաև ֆիգուրների զգացմունքային ազդեցության ուժը և հաստատում, որ երաժշտությունը պոեզիայի միջոցով ունակ է բազմաբնույթ և հարուստ զգացմունքներ արտահայտելու:

Աֆեկտների տեսությունը 17-րդ դարում կարևոր տեղ է գրավում երաժշտների և փիլիսոփաների գեղագիտական վեճերի մեջ: 18-րդ դարում անվանի կոմպոզիտոր Իոհան Մատեզոնը (1681-1764 թթ.) աֆեկտների տեսությունը կիրառում է գործիքային երաժշտության վերաբեյալ, սակայն դարի ավարտի հետ մեկտեղ այս տեսությունը կորցնում է իր արդիականությունը և աստիճանաբար մոռացության մատնվում:

Բարոկկոյի դարաշրջանը երաժշտական մտածողության մեջ ներկայանում է պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ գրելառների խաղաղ գոյակցության, միևնույն ժամանակ մրցակցության և պայքարի մեջ:

Բարոկկոն մի կողմից Ի. Ս. Բախի և Գ. Ֆ. Շենդելի կիզակետային արվեստն է՝ կրքերի իր տառապալից բերկրանքով, մյուս

կողմից՝ վոկալ-գործիքային ժանրերի և հատկապես օպերայի ծնունդը, աստիճանաբար համապարփակ գերիշխանություն ձեռք բերող մոնոֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության բուռն, սրբնթաց զարգացումը:

Խոշոր և հզոր վրձնահարվածներով կերտված զգացմունքները կյանքի են կոչում նույնքան մեծ և նշանակալի երաժշտական ձևեր: Լարված էնոցիոնալ լիցքը, հակադրությունը, լույս-ստվեր հարաբերակցությունը, կրքերի ծանրության տակ կքած, տառապալից և իր խաչը տառապանքով և հնագանդ տանող անհատը դառնում են Բարոկկոյի գաղափարական-գեղարվեստական առանցքը: Օպերան իր թեմատիկայով և սյուժետայնությամբ, ինչպես նաև եքսպրեսիվ արտահայտչամիջոցների հարստությամբ դառնում է Բարոկկոյի լավագույն խորիրդանիշը:

## ՕՊԵՐԱ. ԺԱՆՐԻ ԾՆՈՒՆԴԸ ՖԼՈՐԵՆՑԻԱՅՈՒՄ

17-րդ դարն իտալիայում բացվում է օպերայի ծնունդով: Նորելու կի ամունը, սակայն, դեռ հստակ և որոշակի չէր, ներքին կառուցվածքն ու ձևը նույնպես գտնվում էին հեղիեղուկ վիճակում: Մինչդեռ նվաճված էր սկզբունքային կարևոր գաղափարը, որը պիտի անցներ երկար և հարուստ գեղարվեստական ճանապարհ՝ կիզակետին հասցնելով նախորդ ողջ պատմական ժառանգությունը, մյուս կողմից՝ հարյուրամյակներ առաջ հորիզոններ բացելով պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի հետագա զարգացման համար:

Սկզբունքային գաղափարը, որը երաժշտական մտածողության մեջ դարձավ շրջադարձային արժեք, երաժշտությամբ միավորված արվեստների սինթեզն էր:

Մյուս կարևոր գործոնը, որն ուղղորդելու էր գաղափարական - էնոցիոնալ զարգացումը՝ թեմատիկան է, որ երկար ժամանակ կապված է լինելու անտիկ միթոլոգիայի հավերժական սյուժեների և կերպարների հետ՝ պայմանավորելով երաժշտական կերպարայնության ձևավորման ուղիները:

Այստեղ դարձյալ ամիրաժեշտ է վերադառնալ Վերածննդի մարդակենտրոն գաղափարների զարգացման միտումներին: Երաժշտական թատրոնի ձևավորումը դառնում է Վերածննդի 300-ամյա երաժշտական որոնումների և ձեռքբերումների տրամաբանական հանգրվանը:

Այդ երեք դարերի ընթացքում ամենատարբեր հավելումներով թատերական ներկայացումներ թեմադրելու բազմաթիվ փորձեր են արվելու, որոնք հաճախ համարվում էին անտիկ ներկայացումների «ռեկոնստրուկցիաներ», երաժշտությամբ շերտավորումներ՝ «ինտերմեդիաներ» անվանումով, մադրիգալների և ֆրոտոլլաների փոքր թեմադրություններով, պարային վերջաբաններով: Թատերական ներկայացման այս կարգի ճոխությունները լիովին համապատասխանում էին դարի ոգուն և սկզբնավորում նորանոր որոնումներ:

Ֆլորենցիայում առաջին օպերային ներկայացնանն անմիջականորեն նախորդում են մի շարք ինտերմետիաներ և պաստորալային դրամաներ՝ երաժշտությամբ:

1589 թ. Ֆերդինանդո Մեդիչիի և Քրիստին Լոթարինգյան հարսանյաց հանդիսությունների կապակցությամբ Ֆլորենցիայում բեմադրվում է իինգ գործողությամբ կոմեդիա՝ «Ուխտավորը», առատորեն զարդարված և շերտավորված ինտերմետիաներով և կոնցերտներով, որոնք ներկայացնան բուն բովանդակության հետ ոչ մի առնչություն չունեին, ծառայում էին լոկ ամբողջ ներկայացնանը փարթամ, ճոխ մթնոլորտ և բազմազանություն հաղորդելու նպատակին:

Կոմեդիայի հեղինակն էր Զ. Բարգալուին: Բացի չորս ինտերմեդիաներից («Սֆերաների հարմոնիան», «Մուսաների և Պիերիների մորցույթը», «Ապոլոնի և Պիթոնի մարտը», «Երկնքի և դժոխքի դևերը»), ներկայացնումը եզրափակվում էր բալետով: Յանդիսությունների կազմակերպման աշխատանքներն իրագործելու համար Յոռնից դուքս Մեդիչիի հատուկ հրավերով ժամանել էր կոմպոզիտոր (բարգմանվուն է երաժշտություն կառուցող անվանումն սկսում է շրջանառվել այս տարիներին) Եմիլիո Կավալիերին: Երաժշտությունը կազմված էր տարբեր տիպի և կառուցվածքի մադրիգալներից, որոնց ստեղծմանը մասնակցել էին մի քանի երաժիշտներ՝ Քրիստոֆանո Մալվեցցին, Լուկա Մարենցիոն, Յակոպո Պերին, Ջիովանի Բարդին և ինքը՝ Եմիլիո Կավալիերին: Յեղինակները մասնակցում էին նաև կատարմանը՝ Յակոպո Պերին՝ անվանի տենոր, Ջուլիո Կաչչինի՝ դուստրերի հետ, հոչակավոր սոպրանո Վիտսորիա Արկիլեին և ուրիշներ: Մադրիգալներից մեկը գրված էր Ք. Մալվեցցիի կողմից՝ 7 երգչախմբերի համար, որտեղ պիտի 60 երգիներ մասնակցեին կատարմանը՝ մեծաքանակ գործիքների նվազակցությամբ: Նույն հեղինակի մեկ այլ մադրիգալ գրված էր մեներգող ձայնի և փոքր գործիքային անսամբլի համար՝ լուր, կիթառ և ևս երեք գործիք ըստ ցանկության: Ե. Կավալիերիի մադրիգալը գրված էր տենորի համար՝ կիթառոնեի (բասսային կիթառ) նվազակցությամբ: Յա. Պերիի Մադրիգալը՝ երեք տենորների և դարձյալ կիթառոնեի նվազակցությամբ:

Ներկայացումների հարուստ դեկորատիվ ձևավորման մասին վկայում են պահպանված նկարչական էսքիզները, որոնք պատկանում են ժամանակի հռչակավոր գեղանկարիչներ Բերնարդո Բուոնոտալենտիի և Ագոստինո Կարաչչիի վրձնին: Դրանք աչքի են ընկնում ճոխությամբ, գույների բուրն խաղով, ֆանտաստիկ կոնպոզիցիաներով:

Մեկ տարի անց՝ 1590 թ., նույն Ֆլորենցիայում բեմադրվում են Լորա Գվիդիչչոնիի «Սատիր» և «Ֆիլենի վիատությունը» պատորալային դրամաները՝ Եմիլիո Կավալիերիի երաժշտությամբ: 1600թ. Է.Կավալիերին գրում է «Պատրանքներ հոգու և մարմնի մասին» հոգևոր երաժշտական ներկայացումը, որն ընդունված է համարել իտալական առաջին օրատորիան:

Երաժշտական թատրոնի՝ օպերայի ստեղծմանը նախորդում են նաև Վինչենցո Գալիլեյի տեսական խորն ուսումնասիրություններն անտիկ թատրոնի և գեղագիտության ասպարեզում:

Դին հունական մոնողիկ երգեցողությունը Գալիլեյն ընդունում է իրեն «բնական երգեցողության իմաստուն պարզության» չափանիշ, որը կորել էր պոլիֆոնիայի «բարբարոս» ժամանակաշրջանում, իսկ միջին դարերում, որ Վ. Գալիլեյը համարում է «տգիտության ծանր լեթարգիա», երաժշտությունն ընկղմված էր խավարի մեջ: Գալիլեյը երազում է բանաստեղծության և երաժշտության միասնությամբ հասմել նոր արտահայտչականության և ազդել ունկնդրի հոգու և մտքի վրա: Այս պարագայում ծանրության ուժը նա ուղղում է պոետիկ խոսքին, իսկ երաժշտությունը պիտի կարողանար ընդգծել և շեշտել այդ խոսքը: Վ. Գալիլեյը կատարում է շատ նուրբ դիտարկում, համաձայն որի՝ թագավոր-պերսոնաժի խոսքը և երգը պիտի իրենց բնույթով տարբերվեին սպասավորի, սիրահարված երիտասարդի կամ զինվորի խոսքից, հետևաբար և երաժշտությունը պիտի լինի ուրիշ:

Այս տեսական գաղափարները Վ.Գալիլեյն իրագործում է իր ստեղծագործության մեջ: Իր մադրիգալներն ինքն է կատարում՝ վիոլաների անսամբլի նվագակցությամբ:

Վերջապես 1594 թ. գրվում, իսկ 1596 թ. բեմադրվում է «Դափնե» ներկայացումը, որի անվան մեջ առաջին անգամ երևան է գալիս երաժշտություն բառը: «Favola per musica» – «Նեքիաք

Երաժշտության միջոցով՝ այսպես է կոչվում առաջին օպերա համարվող այս ստեղծագործությունը և Երաժշտության պատմության մեջ մտնում որպես ժամրի ծնունդն ավետող երևույթ:

«Դափնեն» չի պահպանվել, մեզ հասել է միայն Երաժշտության մի քանի պատարիկ: Դայտնի է միայն, որ սա իսկական կոլեկտիվ հեղինակային ստեղծագործություն է, որի բանաստեղծական տեքստի հեղինակն է Օ. Ռինուչչինին, իսկ երաժշտության ստեղծման աշխատանքներին մասնակցել են Յա. Կորսին, Յա. Պերին, Զ. Կաչչինին: Այս հեղինակային խմբի մեջ առաջնային տեղը պատկանում է բանաստեղծին, և ներկայացումը նույնպես առաջին հերթին դրամատիկ թատերական ստեղծագործություն է՝ հզրացված արտահայտչականություն ունեցող երաժշտական համարներով: Երաժշտության բոլոր երեք հեղինակներն ել առաջին հերթին եղել են պրոֆեսիոնալ երգիչներ և իրենց ստեղծագործության մեջ առաջնորդվել են մոնոֆոնիկ հնչողության սեփական վոկալ պրակտիկայի փորձով: Սա էր պահանջում նաև «Կամերատայի» գեղագիտական որոնումների ուղղությունը:

Դավանաբար «Դափնեն» մեջ հաջողությամբ է ընդունվում խմբակի անդամների և լսարանի կողմից, և շատ շուտով սրան հաջորդում է նույն հեղինակային խմբի «Օրփեոս և Էվրիդիկե» ներկայացումը: Այս անգամ այն կոչվում է «Dramma per musica»՝ «գործողություն երաժշտությամբ», և դարձյալ առաջին տեղում պոետ Օ. Ռինուչչինին է, ապա միայն երաժշտության հեղինակներ Յա. Պերին և Զ. Կաչչինին:

1600 թ. հոկտեմբերի 6-ին Ֆլորենցիայի Պալլացո Պիտոնի դյակում տեղի է ունենում «Օրփեոսի» պրեմիերան՝ նվիրված Մարիա Մեդիչչիի և ֆրանսիական թագավոր Անրի IV-ի հարսանյաց հանդիսություններին:

Այս ստեղծագործությունն իրապես արդեն կարելի է համարել ժանրային հավակնություններին համապատասխանող ներկայացում, որտեղ ողջ համակարգը մարմնավորված է «Նոր ոճի» շրջանակներում, ինչին ձգտում էին «Կամերատայի» անդամները:

Կոմպոզիտորների ուշադրությունը բներվում է վոկալ մեղեդայինության վրա, որ կառուցվում է ըստ պոետիկ տեքստի բովանդակության և զգացմունքայնության: Նվագակցությունը հանգում

Ե բասային շիֆրին, իսկ գործիքային նվազակցող կազմն իր կառուցվածքով կենցաղային, կամերային բնույթ է կրում:

Այն բաղկացած է չեմբալոյից, ապա՝ քնար, լութ, բասային լութ, կիթառոնե գործիքներից: Գործիքների պարտիաները, ըստ ընդունված կարգի, չեն նոտագրվում՝ ունենալով շիֆրային բասի հիման վրա ազատ շարժվելու հնարավորություն: Այսինքն՝ ձայնատարությունը և ֆակտուրան ֆիքսացիայի չեն ենթարկվում:

Դայտնի է, որ ներկայացման ժամանակ ավելի մեծ թատերական էֆեկտ ստեղծելու համար գործիքները հանդիսատեսի տեսադաշտից դուրս են տեղադրվել, այսինքն՝ առաջին անգամ ի հայտ է գալիս նվազախմբային փոսի գաղափարի նախատիպը: Դայտնի է նաև, որ չեմբալոյի պարտիան կատարել է ինքը՝ Յա. Կորսին, և կարդալով շիֆրը՝ առաջնորդել է մյուս գործիքներին:

Ներկայացման մեջ Յա. Պերին մեծ հաջողությամբ կատարել է Օրփեոսի դերերգը: Երաժշտական նյութը բավականին բազմազան է եղել՝ դեկլամատիվ մեղեդիներ, երգային պարզ կանցոնաներ, մադրիգալային կառուցվածքի խմբերգեր:

Շատ արագ թատրոնի այս նոր տեսակը տարածվում է ողջ Իտալիայում՝ դառնալով առաջադեմ մտավորական ազնվականության ժամանցի ամենանորառ ձևը: Վերածննդի ավանդույթով յուրաքանչյուր քաղաք, իսկ նույն քաղաքում նաև յուրաքանչյուր թատրոն (դրանց թիվը հաճախ տասնյակների էր հասնում) ձգտում էր իր դրսևորումներով անկրկնելի, ինքնատիպ լինել: Սա ժամրի հարածուն զարգացման համար բարերար դաշտ է ստեղծում, այն աստիճանաբար սկսում է թափանցել ավելի ու ավելի լայն խավեր և շուտով (և մինչ այսօր) դառնում իտալական երաժշտական մշակույթի ամենազգային և անվերապահորեն սիրելի ժամրը:

Ըստ ներկայացվող պիեսի բովանդակության՝ այս նոր թատրոնն ամեն անգամ ստանում է համապատասխան անվանում՝ Favola per musica (հեքիաթ՝ երաժշտության միջոցով), Tragedia per musica (ողբերգություն՝ երաժշտության միջոցով), Dramma per musica (դրամա՝ երաժշտության միջոցով), Opera per musica (գործողություն՝ երաժշտության միջոցով): Ի վերջո երաժշտությունն այնքան բնականորեն է կապվում բուն թատերական ներկայացման հետ, որ այլևս հատուկ հիման կարիք չի գգացվում:

1630-ական թվականներին վենետիկյան կոմպոզիտոր Բե-նեդետտո Ֆերրարին առաջարկում է ժամրին տալ մի տարողու-նակ և դիպուկ անվանում՝ օպերա (իտ.՝ գործ, աշխատանք, գոր-ծունեություն):

Այսպիսով, ժամանակների սահմանագլխին, մտքի և զգաց-մունքի վերելքի ալիքի վրա, ազնվական դրյակներում, թավշի և ժանյակների մեջ ծնվում է երաժշտության անենամոնումնենտալ և անբողջական ժամրը՝ օպերան:

Օպերան առաջին հերթին իր դարի ժամրն է: Օպերայի կեն-սունակության աննախադեպ հատկանիշը պարփակված է նրա ներքին անընդհատ փոփոխականության մեջ: Հավանաբար սա նրա սինթետիկ բովանդակության առանցքային բաղկացուցիչ՝ թատրոնի՝ կյանքի հետ անքակտելի հարաբերության հետևանքն է, երբ դժվար է ստույգ ասել՝ կյա՞նքն է թատրոն, թե՞ թատրոնը՝ կյանք:

Մոնողիան նվազակցությամբ՝ հիմնված պոետիկ տեքստի բովանդակության վրա, դառնում է դարի զարգացման հարմոնիկ տենդենցի լավագույն արտացոլումը և կարևորագույն շրջադարձ ազդարարում երաժշտական մտածողության ասպարեզում:

Անկասկած, մինչև օպերայի ծնունդը եղել են տեքստի հի-ման վրա երգեցողության ձևեր, ինչպիսիք էին սաղմոսերգությու-նը կամ տրուբադուրների երգերը, սակայն 16 -17-րդ դարերի մո-նողիկ երգեցողության բովանդակությունը բոլորովին այլ արժեք է ներկայացնում և հիմնովին տարբերվում է նախորդ ժամանակնե-րի մոտեցումներից:

Գրիգորյան խորալի սաղմոսերգությունը խարսխված է կա-նոնական արձակ տեքստի վրա և սկզբունքորեն բնույթով ան-անձնական է:

Ի տարբերություն սաղմոսերգության վերանձնային, վերան-հատական օբյեկտիվության՝ օպերային մոնողիայի նվազակցութ-յամբ ուղեկցվող անհատականացված, անձնավորված արտա-հայտչականությունը միանգամայն աշխարհիկ, պոետիկ տեքստի արգասիք է:

Ֆրանկոֆլամանդական դպրոցի ներկայացուցիչները՝ Ժու-կենը, Պալեստրինան, Լասսոն, իրենց ստեղծագործության մեջ հաճախ հասնում են ակորդային կառուցվածքի, որտեղ պարզո-

Իոշ ընդգծվում է ուղղահայացի կազմակերպման նշանակությունը: Սակայն ձայնատարության ամբողջականության մեջ բոլոր ձայներն իրավահավասար են և գտնվում են հանդարտ շարժման սահուն ընթացքի մեջ: Մեղեդին ընդհանուր ձայնային զանգվածի մեջ չի առանձնանում որպես ինքնուրույն և ազատ զարգացող երգային-ասերգային գիծ, որ իր տրամաբանությանն է ենթարկում նյոււ ձայները: Անգամ ուշ Վերածննդի մադրիգալների ակորդային կառուցվածքի ձայնային զանգվածի մեջ տանող մեղեդին դեռևս սերտ կապված է մյուս ձայների շարժման հետ: Մադրիգալների (Պալեստրինայի, Լասոյի) մեղեդին դեռևս իրեն չի ենթարկում նվազակցությունը. դրանք ինքնուրույն շարժվող ձայներ են:

Վերածննդի տարածված ժամրերում, ինչպիսիք են ֆրոտոլլան, վիլլանելան, երգային մեղեդիական շարժումը կապված է կենցաղային երաժշտական մտածողության մեջ վաղուց արմատացած երգ-պարային պարբերականության հետ, մինչդեռ օպերան առաջին անգամ վեր հանեց խոսքի մշակույթի վրա հիմնված դեկլամատիկ մեղեդայնության գաղափարը:

Այսպիսով, Ֆլորենցիայի «Կամերատան» միանգամայն իրավացի էր, երբ իրեն համարում էր «stille nuovo» -ի հիմնադիր, ստեղծող: Նրանք ձգտում էին վերածնել հունական ողբերգությունն իր ողջ գեղագիտական համակարգով, մի բան, որ սկզբունքորեն անիրագործելի էր պատմական նոր գեղագիտության և բարոյախոսության շրջանակներում:

Ժամանակի շունչը քնարական պայծառացման, զտված զգացմունքայնության մեջ էր: Այն չէր կարող լինել հունական ողբերգություն, որը շատ ավելի խորն էր իր թեմատիկայով: «Կամերատայի» գեղագիտական ելակետերն են եղել Վերածննդի հունական և նրա ստեղծած գեղարվեստական մշակույթը: Անգամ Բարձր Վերածննդի գեղարվեստական պոռթկմանը տրված չէր վերածնել անտիկ արվեստի ողբերգական վեհությունը, քանի որ արվեստը, ինչպես և կյանքը, նույնությամբ կրկնվել չեն կարող:

Սակայն Ֆլորենտացիները ստեղծեցին մի այլ արժեք՝ միայն իրենց ժամանակի բնորոշ հատկանիշներին համապատասխանող աննախադեպ կենսակայուն և հեռանկարային նոր ժամը արվեստում:

## ՕԴԵՐԱՆ ՄԱՍՏՈՒՅՑՈՒՄ ԵՎ ՀՈՌՄՈՒՄ

**Ի**տալական երաժշտական մշակույթի մեջ 17-րդ դարի ըստ դառնում է «Dramma per musica»-ի ցնծագին երթի ժամանակաշրջան: Գրեթե բոլոր խոշոր քաղաքներում օպերան մուտք է գործում ազնվական խավի ժամանցային ահօրյան՝ դյուկներում դառնալով սիրելի և հարգարժան հավաքույթների պարտադիր ձև:

Սկզբնական շրջանում ընդհանուր մշակութային դաշտը և ժանրի դեռևս լիովին չկազմավորված վիճակը ստեղծում են հիմնականում նույնատիպ ներկայացումներ: Յաճախ ընդհանուր են դառնում անգամ սյուժեները: Այսպես ծնվում են տասնյակ «Դափնիներ», «Օրփեոսներ», Սակայն շուտով սկսվում է ստեղծագործական միտումների զարգացման մի նոր շրջան, և ժանրը ներգին մետամորֆոզներ ապրելու մեջ ունակություն է դրսւորում:

Զարգացման ամիրաժեշտ նախապայմաններից են դառնում պալատական կյանքը և ֆինանսական բարձր հովանավորությունները, առանց որոնց քատրոնի այս ամենաթանկ ձևը երբեք չի կարողանալու ապահովել իր գոյությունը: Առաջին խոշոր քայլերն այս ասպարեզում կատարվում են Մանտուայում և Ջունում:

Մանտուայում օպերայի զարգացման ընթացքը կապված է կոմպոզիտոր, փայլուն պոլիֆոնիկ դպրոց անցած երաժիշտ **Մարկո դե Գալյանոյի** անվան հետ (1582-1643թ.):

**Մ. դե Գալյանոն** ստեղծագործական կյանքն սկսել է դեռևս պատանի տարիքում՝ որպես եկեղեցական երաժիշտ, ճանաչված է եղել իր մադրիգալներով (5 հատոր հրատարակվել են 1602-1607 թթ. ընթացքում) և բազմաթիվ այլ վոկալ պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններով:

Արդեն 1607 թ. Գալյանոն Ֆլորենցիայի «Accademia degli' Elevati» («Վեհաշուկընների Ակադեմիայի») անդամներից է, որ հավանաբար կազմավորվել էր արդեն իր գործունեությունն ավարտած «Կամերատայի» փոխարեն և միավորում էր անվանի Ֆլորենտացի երաժիշտներին: Յավանաբար Գալյանոն ծանոթ է եղել Կորսի-Բարդիի «Դափնին» հետ, տարիներ անց օպերա է

գրել նույն սյուժեի և անգամ նույն պոետի՝ Օ. Ռինուչչինի տեքստի հիման վրա:

Մ. դե Գալյանոն ապրել է Ֆլորենցիայում, բայց բարեկամական հարաբերությունների մեջ լինելով Մանտուայի դուքս Վինչենցո Գոնզագայի հետ՝ կոմպոզիտորը որոշել է իր առաջին օպերան բեմադրել հենց Մանտուայում:

Կարդինալ Ֆերդինանդո Գոնզագան եղել է «Վեհաշուքների Ակադեմիայի» հովանավորներից մեկը, որին և աջակցության խնդրանքով դիմել է Յակոպո Պերին: Նա բարձր գնահատական է տվել Գալյանոյի «Դափնեին»՝ նշելով, որ այն գերազանցում է նույն սյուժեով գրված նախորդ բոլոր ստեղծագործություններին և իրագործված է բարձր ճաշակով:

Օպերայի պրեմիերան կայացել է 1607թ. Մանտուայի դուքսի դրյակում՝ հեղինակի եռամորուն մասնակցությամբ, և մեծ հաջողություն է ունեցել: Օպերայի պարտիտորը, սովորության համաձայն, ունեցել է ծավալուն նախաբան, որը բացահայտում է ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական դիրքորոշումն ու գեղարվեստական նպատակները, այլև վերաբերմունքը ժամանակի մշակութային իրականության նկատմամբ:

Մ. դե Գալյանոն մասնավորապես պահանջում է հանդարտ, երգչին չխլացնող նվագակցություն, երգին և երաժշտությանը համապատասխանող բեմական խաղ և շարժումներ, ինչպես նաև հավասարակշիռ համույթ:

Գալյանոյի «Դափնեի» նշանակալի նվաճումն է դառնում երաժշտի գերակշռությունը պոետի նկատմամբ: Գալյանոն իրեն թույլ է տալիս փոքր-ինչ ավելի ազատ լինել պոետիկ տեքստի նկատմամբ՝ ներմուծելով բավական զարգացած երգային, անգամ որոշակի վիրտուոզության տարրերով հանարներ:

Գալյանոն պարտիտորի էջերում հանգամանորեն նշում է բեմական մուտքի, ելքի, պերսոնաժների քայլքի ձևը, արագությունը՝ յուրաքանչյուր ակորդի հետ համաքայլ: Սա արդեն որոշակի պոռթկում էր նշանավորում «dramma per musica»-ի մեջ՝ երաժշտության հեղինակի իրավունքների սահմաններում:

Գալյանոն բավական համարձակ է եղել նաև իր ստեղծագործության մեջ՝ օգտագործելով ոչ ավանդական ձայնատարություններում:

յան ձևեր, «սխալ կադենցիաներ»՝ «թեթևացնելով» մադրիգալը հօգուտ կանցոնետտի:

1617 թ. կոնպոզիտոր Մուցին Էֆրեմը Մադրիգալների 6-րդ գրքի լույս ընծայման առիթով սուր քննադատության է Ենթարկում Գայանոյին՝ նրան մեղադրելով բազմաթիվ սխալներ թույլ տալու և ոչ այրոֆեսիոնալ վերաբերմունքի համար: Ի պատասխան Գայանոն իր մեկ այլ ժողովածուի նախարանում գրում է, որ կանոնից շեղումը կամ անսովոր ձայնատարությունն ինքնին կարող է շատ մեծ գեղեցկություն պարունակել, և դա կարելի է տեսնել ճարտարապետության և երաժշտության բազմաթիվ օրինակներում: «Սխալ գեղեցկությունը» չի տեսնում միայն աշակերտական քայլեր կատարող երաժիշտը, մինչդեռ վարպետի համար սրա ամբողջ հմայքն ակնհայտ է: Սա արդեն հասուն և իր հայացքների մեջ համոզված արվեստագետի դիրքորոշում է:

Մարկո Գայանոյի հետագա գործունեությունը կապված է եղել Ֆլորենցիայի, Մանտուայի, Ջոռմի արքունական և պալատական մշակութային կյանքի հետ, որտեղ նա բազմաթիվ հանդիսությունների և տոնակատարությունների համար գրել և բեմադրել է երաժշտությամբ ներկայացումներ: Իր գեղարվեստական նվաճումներով Մարկո դե Գայանոն միջանկյալ օղակ է դառնում ֆլորենտացիների և վենետիկցիների, մասնավորապես Մոնտեվերդիի միջև:

Գայանոն հեռանում է մադրիգալային կառուցվածքից:

Գայանոն իր ստեղծագործության մեջ նվաճում է օպերային արվեստի համար նշանակալի մի քանի աստիճաններ.

1. Գիտակցվում է նվագակցության հանդարտ և զուսպ հնչողության անհրաժեշտությունը՝ ձայնի հետ միասնության մեջ:

2. Երգիչն սկսում է աստիճանաբար գրավել իր համար նախանշված գերադաս դիրքը ժամնի մեջ, և Գայանոյի նվաճումներից մեկն է դառնում երգչին գործիքային նվագակցությամբ չխլացնելու միտունը:

3. Գայանոն հասնում է բեմական համույթի սկզբունքային գեղարվեստական գաղափարին և իր ժամանակի մեջ տալիս դրա հնարավոր լուծումները:

4. Գալյանոն հասնում է դերակատարների թեմական շարժման և հնչող երաժշտության միջև համապատասխանության կարևոր գաղափարին, այսինքն՝ կարևոր քայլ է կատարվում երաժշտական թատրոնի գեղարվեստական կայացման հարցում:

## ՕՊԵՐԱ ՀՈՌՍՈՒՄ

**Օ**պերայի պատմությունը Հռոմում ընթանում է Ֆլորենցիայի հետ գրեթե համաքայլ: Դա արդեն հիշատակված Ա. Մաննիի տեքստերով և Էմիլիո Կավալիերիի երաժշտությամբ «Պատրանքներ հոգու և մարմնի մասին» ներկայացումն էր 1600 թ.: Սակայն Կարոլիկ Եկեղեցու կենտրոն, աթոռանիստ, պաշտոնական Հռոմում իր բոլորովին այլ գեղարվեստական մթնոլորտով և հասարակական կառուցվածքով երաժշտական թատրոնն առաջին իսկ քայլերից զարգանում է սկզբունքորեն այլ ճանապարհով:

Հռոմի հասարակությունը վենետիկյան հանրապետության ազատամիտ, հարուստ և ժամանցի հակված ազնվականությունը չի, այլ մի կողմից բարձր հոգևորականության խիստ բարոյախոսությամբ տոգորված վերնախավը, մյուս կողմից՝ մեծ քաղաքին բնորոշ աշխատավոր զանգվածը: Սա էլ պայմանավորում է ժամրային նախասիրությունները և օպերայի խավային-շերտային ուղղվածության զարգացման վերահմաստավորումը Հռոմում:

Հռոմում օպերան առաջին անգամ դուրս կգա ազնվականության սահմաններից և կդառնա լայն հասարակության սեփականությունը: Հատկանշական է, որ Է.Կավալիերիի «Պատրանքները» թեմատիկայով, թեմականացմամբ բոլորովին այլ ներկայացուն էր, և դա բույլ է տվել այն համարել ոչ թե օպերա, այլ առաջին օրատորիան իտալական երաժշտության մեջ:

Հռոմի երաժշտական կյանքն իր աշխույժ մթնոլորտով բոլորովին չէր տարբերվում իտալական մյուս քաղաքներից, բայց

տարբերվում էր իր բնույթով: Այստեղ գործում էին ժամանակի բազմաթիվ անվանի երաժիշտներ, որոնք ձգտում էին հավերժական քաղաք բերել առաջադեմ ֆլորենտացիների «Նոր ոճի» նվաճումները: Դա առաջին հերթին էմիլիո Կավալիերին է, ապա Ստեֆանո Լանդին, Դոմենիկո Մազոչչին, Ալեսսանդրո Ստրադևլան, Ագոստինո Ազարացցին, Պաոլո Կվայատին, Մարլո Մարազոլին, Անտոնիո Աբրատինին, Լուիջի Ռոսսին, Լորետո Վիտտորին, Լուգաչ Լոււդասկին:

Հայտնի են Ա. Ազարացցիի 1606 թ. բեմադրված «Էռմելիո» պաստորալը, դիմակահանդեսային փողոցային ներկայացումներ՝ երաժշտությամբ, որոնց համար երաժշտություն էին գրում միաժամանակ մի քանի երաժիշտներ:

Նույն 1606 թ. Պ. Կվայատին գրում է ինքնատիպ մի ստեղծագործություն՝ «Սիրո հավատարմության երկանիվ» անվանումով, որտեղ հենց այդ սայլանիվի վրա տեղափորված 5 երգիչներ և 5 նվագող երաժիշտներ, շարժվելով Շոռնի փողոցներով, ներկայացում էին խաղում: Երգում էին մեներգեր, դուետներ, տրիո, կվինտետ, և հիացած հանդիսականները, շարժվելով սայլանիվի հետ, կարող էին մի քանի անգամ լսել սիրված համարները:

Լավագույն ներկայացումներից են համարվում Ս. Լանդիի «Օրփեոսի մահը», Դ. Մաձոկիի «Աղոնիսի շղթան», Ֆ. Կաչչինիի «Ռուքերոյի ազատագրումը»: Անհրաժեշտ է նշել, որ հորմեացի կոմպոզիտորների գործածած առասպելական սյուժեների կողքին առաջին անգամ երևան են գալիս ժամանակակից պոետներ Տորկվատո Տասսոյի, Գաբրիելլո Կյաքրերայի, Զամբատիստա Մարինոյի պոեմների հիման վրա ստեղծված երաժշտական կոմպոզիցիաներ:

Շոռնի օպերային ներկայացումների համար բնորոշ են դաշնում հարուստ, ճիխ բեմադրությունները՝ առատ, հաճախ ակնթարթորեն փոփոխվող ֆանտաստիկ տեսարաններով, դեկորացիաների անընդհատ նորացումով: Հաճախ այս ներկայացումների մեջ ընդգրկվում են նաև բալետային տեսարաններ, որոնց մասնակցում էին բարձր ազնվականության ներկայացուցիչներ՝ դուքսեր, կոմսեր և կոմսուհիներ: Դրա հետ մեկտեղ, կարծես տուրք տալով կաթոլիկ հոգևոր կենտրոնի կարգավիճակին: Շոռնի երաժշտա-

կան ներկայացումների համար պարտադիր է դառնում դիդակտիկ բարոյախոսությունը:

Դ. Մաձոկկին միտումնավոր աշխատում է հեռանալ Ֆլորենտական «Կամերատայի» գեղագիտությունից և հնարավորինս հաղթահարել իր արտահայտությամբ՝ «ռեչիտատիվների ձանձրալի ձևերը»,:  
Ֆլորենտացիների գուսակ և խիստ ոճին նա հակադրում է ընդգծված գեղոնիստական (կյանքի հաճույքների) արվեստը: Զգացմունքային, քնարական բուռն պոռթկումները նա մարմնավորում է լայնահոս մեղեդայնությամբ, հարուստ սեկվենցիաներով զարգացած մելոդիկ ձևերով, որոնք ստանում են *semiaria - arioso* (կիսաարիա, փոքր արիա) անվանումը:

Դ. Մաձոկկին օպերա է բերում վենետիկյան պոլիֆոնիստների պոլիխորային (բազմախմբերգայնության) ավանդույթը՝ ոչ այնքան դրամատուրգիական զարգացման, որքան ներկայացման ճոխացման նպատակով:

Հռոմում է ձևավորվում օպերային բենադրությունների ընդունված տեսակներից «Օպերային իրաշալիքների» ավանդույթը, երբ բեմի վրա ակնթարթորեն ամրոցներ և դոյսակներ էին հայտնվում, անսպասելիորեն փթթում էին ֆանտաստիկ այգիներ՝ հսկայական ծաղիկներով և թիթեռներով, որոնց միջից դուրս էին ելնում հրեշտակներ, էլֆեր, գեղեցիկ առջնակներ, իսկ հետո վայրկենապես այս տեսարանները փոխարինվում էին ջրհեղեղի կամ մեռյալ անապատի պատկերներով:

Հռոմեական օպերան լայնորեն օգտագործում է նաև ժողովորի մեջ տարածված կենցաղային երգերը՝ քնարական, նրբակերտ, ազնվաբարո արիոգոնների հարևանությամբ:

Հռոմի օպերային կանոնավոր կյանքն սկսվում է 17-րդ դարի 30-ական թվականներից, երբ այստեղ պատմության մեջ առաջին անգամ օպերայի համար կառուցվում է ստացիոնար շենք:

Հռոմի մշակութային և հատկապես թատերական կյանքն իր բնույթով խիստ պայմանավորված էր Հռոմի պապի քաղաքականությամբ և վերաբերմունքով:

17-րդ դարի ընթացքում Վատիկանում փոխվում է 12 պապ, և յուրաքանչյուր անգամ հիմնովին վերանայվում է կաթոլիկ Եկեղե-

ցու վերաբերնունքը երաժշտական կյանքի նկատմամբ: Նրանցից ոմանք հովանավորում, իսկ ոմանք թշնամաբար էին վերաբերվում այդ երևույթին:

1623-1644 թթ. Հռոմի պապ է դառնում հայտնի մեկենասներ Բարբերինիների ընտանիքից Ուրբանոս VIII-ը:

Մեծահարուստ Բարբերինի եղբայրներն իրենց գահակալ ազգականի աջակցությամբ և հովանավորությամբ կառուցում են առաջին հասարակական օպերային թատրոնը: Այստեղ առաջին անգամ կարելի էր տոնս գնել և բարձր ազնվականության հետ մեկտեղ գալ ներկայացնան: Ժամանակի համար սա հսկայական կառուց էր՝ նախատեսված 3000 հանդիսատեսի համար: Իսկ հանդիսատեսը հստակորեն բաժանվում էր ըստ խավերի՝ հրավիրվածների և թույլատրվածների:

Զևսվորվում է օպերային թատրոնի համար հետագայում դասական ճարտարապետական կառուցվածք՝ ուղղանկյուն հատակագծով հիմքի վրա: Սովորաբար երեք պատերը բազմահարկ առանձնացված լոժաներ էին, որոնք ազնվական խավի սեփականությունն էին դառնում և հաճախ ծառայում էին որպես հյուրասենյակ: Այդտեղ ժամադրություններ էին նշանակվում, սուրճ և քաղցրավենիք հյուրասիրում, հանդիպումներ անցկացնում, և այդ ժամանակ ընդունված էր փակել լոժան՝ իջեցնելով գեղեցիկ թավշյա վարագույրը:

Իսկ հասարակ ժողովորդի համար նախատեսված էին կամ ամենավերևում (այսօր կոչվում է յարուս) պատից պատ դրված փայտերի վրա նստելու վտանգավոր հաճույքը, կամ կանգնելու տեղեր՝ առաջին հարկի ուղղակի հատակին՝ պարտեր (ֆր.՝ par terre – հատակին), որն անգամ մանրահատակ չուներ: Այսօր պարտերի տեղերն ամենագնահատելին են համարվում ցանկացած թատրոնում:

Առաջնորդվելով հանդիսատեսի այս երկու խավերի ճաշակով և նախասիրություններով՝ հրոմեական օպերայում վերամբարձ ոճը համերաշխորեն գոյակցում էր կենցաղայինի, հաճախ կատակային-երգիծականի հետ: Համարվում է, որ քիչ ավելի ուշ հենց վերջինս էլ հիմք է դառնալու կոմիկական օպերայի ստեղ-

ծնան համար: Օպերան Հռոմում եղել է 5 գործողությամբ մոնու-  
մենտալ ժամ:

1644 թ.՝ Ուրբանոս VIII-ի վախճանից հետո, Հռոմի պապ է  
ընտրվում Ինոկենտիոս X-ը, որ թշնամաբար էր տրամադրված  
Բարբերինիների ողջ հզոր գերդաստանի նկատմամբ և կասեց-  
նում է նրանց մեկենասական ամբողջ գործունեությունը:

Հռոմի օպերային թատրոնի կայացած և կանոնավոր թատե-  
րախումբը սկզբուն թուլացնում է իր ինտենսիվ գործունեությունը,  
ապա ստիպված է լինուն հեռանալ Հռոմից և ի վերջո հանգրվա-  
նում է Փարիզում: Այսպես, ինքնաբերաբար ժամրը թափանցում է  
հարևան Ֆրանսիա:

Միայն 1667 թ.՝ նորընտիր պապ Կղեմես IX-ի օրոք, Հռոմի  
օպերային թատրոնը վերականգնում է իր կանոնավոր աշխա-  
տանքները Հռոմի հասարակության համար: Սա քաղաքի ժաման-  
ցի սիրված վայրերից մեկն էր, որ հագեցած էր ժամանակի ամե-  
նաառաջնակարգ մեքենա - սարքավորումներով. բեմահարթա-  
կը կարող էր պտտվել, բեմուն կային բացվող և փակվող փոսեր,  
առաստաղից իջնող և բարձրացող թոկեր, որտեղից հայտնվում  
էին ճախրող հրեշտակներ, բոցավառվող սատանաներ և այլն:

Հռոմեական օպերայի զարգացումն, այսպիսով, ընթանում  
է ընդհատումներով, անվերջանալի արգելեքների և պապական  
բազմաթիվ հրովարտակների ազդեցության ներքո: Այդպիսի մի  
հրովարտակով, օրինակ, արգելվում է կանանց մասնակցությունը  
օպերային ներկայացումներին, որ հանգեցնում է դեռևս Հին Հռո-  
մուն ընդունված ավանդույթի վերածնունդին, և կանանց սկսում  
են փոխարինել կաստրատներով:

Ստեղծվում է շուրջ 200 տարի ձգվող այս ինքնատիպ երգե-  
ցողական մշակույթը, որը տարածվելու է ողջ Եվրոպայում և  
գոյատևելու է մինչև ֆրանսիական բոլրժուական հեղափոխութ-  
յունը: Պապի մեկ այլ հրամանով օպերային թատրոնը պիտի ներ-  
կայացումներ խաղար մարիոնետների (խամաճիկների) թատրոնի  
ձևով՝ հանդիսատեսին ավելորդ գայթակղություններից գերծ պա-  
հելու նպատակով:

Հռոմեական օպերային արվեստի ամենանշանակալից ան-  
հատականություններից է դառնում երաժիշտ, Հռոմի պապի կա-

պելլայի անվանի Երգիչ-Փալցետիստ, կոմպոզիտոր Ստեֆանո Լանդին (1590-1639 թթ.):

Նրա գրչին են պատկանում բազմաթիվ հոգևոր և աշխարհիկ մոնողիաների ժողովածուներ՝ գրված «Նոր ոճի» պահանջներով՝ մադրիգալներ, գործիքային կանցոնաներ, եկեղեցական ծիսական երաժշտություն, օպերաներ:

Դամարվում է, որ Ս. Լանդին մեծապես նպաստել է Երգային մեղեդայնության զարգացման գործընթացին, նաև լուրջ ներդրում է կատարել գործիքային ժանրերի զարգացման բնագավառում: Լանդին Երգիչ Փալցետիստ էր, մոնողիաների և մադրիգալների 6 գրքերի հեղինակ:

Ստեֆանո Լանդիի ստեղծագործության մեջ առանձնակի տեղ է զբաղեցնում «Սր. Ալեքսիս» օպերան, որը համարվում է նաև հոռմյան օպերայի նշանակալի նվաճումներից մեկը: Այս օպերայի ներկայացման համար գեղարվեստական ձևավորումներ է կատարել ինքը՝ Բարոկկոյի նախահայր Բերնինին, որ բեմահարդարնան մեջ հայտնի էր իր շլացնող և տպավորիչ շքեղությամբ:

Օպերայի պրեմիերան հսկայական հաջողությամբ կայացել է 1632 թ. Բարբերինիների թատրոնում: Օպերայի բանաստեղծական տեքստը հիմնված էր հայտնի քրիստոնեական պատմության վրա, որի հեղինակն էր ապագա պապ Կղեմես IX: Սակայն Լանդին բավական առաջարեմ մեկնարանումներ է տալիս ընդունված կերպարներին և իրադարձություններին՝ սրելով և ընդգծելով իրավիճակները, ի վերջո սխոլաստիկ, ձանձրալի դիդակտիկայի փոխարեն ստանալով աշխույժ, դիմանիկ, զավեշտական, կատակերգական մոտիվներով ներկայացում, որտեղ դեպքերը ծավալվում են կենցաղային ֆոնի վրա: Ժամանակակիցները համարում էին, որ այդ ներկայացումն ավելի մոտ է միջնադարյան միստերիաներին և «մորալիտե» կոչված բարոյախոսական ներկայացումներին, քան ֆլորենտական «Կամերատայի» առաջարրած գեղագիտությամբ: Օպերան բավականին մոնումենտալ ներկայացում էր՝ բաղկացած երեք գործողությունից, որոնց նախորդում էին գործիքային ծավալուն նախանվագներ՝ սիմֆոնիաներով, բազմամաս կանցոնաներով, բալետային խմբի մասնակցությամբ: Օպերան բացվում էր նախաբանով՝ պրոլոգով (prolog – խոսքից առաջ): Օպերայի

Երաժշտական նախերգանքն իր կառուցվածքով ավետում էր հետագայում իտալական տիպի նախանվագի՝ ուվերտյուրի առաջցումը՝ allegro – andante – allegro:

Հռոմյան երաժշտական թատրոնի տիպն իր լայն հասարակական բնույթի շնորհիվ աստիճանաբար ընթանում է կենցաղային, ժամանակակից Comedia del arte-ի առանձնահատկությունների յուրացմամբ՝ մեծապես նպաստելով ժանրի կոմիկական տեսակի ստեղծմանը:

1639 թ. այստեղ բեմադրվում է Մ. Մածոկի և Մ. Մարածոլիի «Շուսա, տառապյա՛լ» օպերան՝ ըստ «Դեկամերոնի» նովելներից մեկի, որտեղ կոմիկական պերսոնաժները խոսում են սովորական կենցաղային՝ անգամ որոշ վուլգարիզմներով երանգավորված խոսակցական լեզվով։ Ուշտատիվները դառնում են աշխույժ շուտասելուկներ՝ բացառապես secco տարրերակով։ Սովորաբար դրանց հաջորդում են երգային-մեղեդային զարգացած արիաներ՝ հիմնականում քնարական բովանդակությամբ։ Ժամանակակիցները հիացմունքով հիշատակում են շուկայի վաճառողների, փողոցային ամբոխի, սովորական քաղաքային քնակիչների կենդանի կերպարներ՝ իրենց բնորոշ խոսքով և ձայնարկումներով, բեմական շարժման մեջ ընդգրկված իսկական ծիերի և սայլերի, աղմկոտ փողոցային զվարճանքների առկայությունը, որոնք առնձնահատուկ փայլ և աշխուժություն էին պարզեցնելու ներկայացմանը։

Կոմիկական շնչով է տոգորված և Մարկո Մարածոլիի և Անտոնիո Աբբատինիի «Դժբախտությունից երջանկություն» օպերան (1654 թ.), որտեղ նշանակալից տեղ են գրավում քնարական արիոզային և անսամբլային համարները, Լորետո Վիտտորիի «Գալատեան», Միքելանջելո Ռոսսի «Էրմինիան», Լուիջի Ռոսսիի խարակտերային կերպարներով, կենցաղային երգերով, ժամանակին պատկերներով հարուստ «Կախարդված դրյակը»։ Լուիջի Ռոսսին հայտնի է եղել նաև իր ստեղծագործությունների քնարական մեղեդայնությամբ։

Հռոմյան օպերայի զարգացման ժանապարհին պարբերաբար հայտնվող խոչընդոտների բացակայության դեպքում գուցեն այս ավանդություն կարող էր ավելի նշանակալի ակոս բացել

իտալական օպերայի զարգացման ճանապարհին: Նույն Լուիջի Ռոսսին 5 տարի անց՝ 1647 թ., Փարիզում ներկայացնում է «Օրփեոսի և Էվրիդիկեի հարսանիքը»՝ առաջին օպերան ֆրանսիական բեմահարթակի վրա, որը ժամանակակիցների վկայությամբ հատկապես տպավորում էր իր քնարական մեծ արտահայտչականությամբ:

## ՕՊԵՐԱ ՎԵՍԵՏԻԿՈՒՄ. ԿԼԱՌԻԴԻ ՄՈՆՏԵՎԵՐԴԻ

**Ա** Ենետիկը՝ իր հարուստ և աշխույժ կյանքով, ազատ և կենսուրախ առօրյայով, քաղաքի մեծահարուստ մեկենասների կողմից արվեստի և հատկապես երաժշտության նկատմամբ շահագրգիռ վերաբերմունքով հանդիսանում էր ժամանակի ամենագրավիչ մշակութային կենտրոններից մեկը: Վենետիկ գալը, Վենետիկում սովորելը և առավել և այստեղ ճանաչում գտնելը ժամանակի երաժշտների ձգտումների նպատակակետն էր: Այս խոշոր նավահանգստային քաղաքում կյանքը եռում էր՝ շնորհիվ աշխույժ առևտրի, բազմաթիվ միջազգային կապերի, օտար ափերից եկող նորամուծությունների, ինչպես նաև Վսեմափայլ Ջանրապետության՝ արվեստի նկատմամբ առանձնահատուկ վերաբերմունքի: Իրենց գործունեության համար երաժշտներին լայն հնարավորություններ էին տրամադրվում: Այս ամենի գլխավոր կենտրոնն էր Դոժերի (հանրապետության ղեկավարների) կապելլան՝ սր. Մարկոսի բազիլիկը:

Վենետիկյան Ջանրապետության հիվանու ներքո կատարվող ամեն ինչ աչքի էր ընկնում ընդգծված ճոխությամբ, հանդիսավորությամբ, դեկորատիվ բնույթով: Բազիլիկի կառույցն իր բազմաստիճան գալերեաների շարքերով, գունեղ խճանկարներով և կտավներով զարդարված ինտերիերով տոննական վեհաշուրք մթնոլորտ էր ստեղծում՝ տրամադրելով համապատասխան երաժշտական բովանդակության և հնչողական ձևավորման: Այստեղ ծնունդ են առնելու դարի արվեստի բարձրագույն նվաճումները:

Վենետիկը 17-րդ դարում ուներ 150 000 բնակիչ, հարուստ քաղաքային մշակույթի հիմնավոր ավանդույթներ, տոնակատարությունների ուրույն, ինքնատիպ ուրվագիծ: Տարբեր տարիների Վենետիկում միաժամանակ գործել է 8-ից 15 օպերային թատրոն, որոնք ամեն շաբաթ, գեղարվեստական խիստ մրցակցության պայմաններում, բեմադրում էին նորանոր ներկայացումներ: Երաժշտները խիստ պահանջված էին և բարձր հեղինակություն էին վայելում:

Այստեղ թատրոնն առաջին անգամ իրապես դեմոկրատական բնույթ է ստանում, և յուրաքանչյուր քաղաքացի կարող էր տոմս գնել, վայելել երաժշտությամբ թատրոն նայելու և լսելու հաճույքը: Պահպանվել են վենետիկյան օպերային թատրոնների տարբեր հնարամիտ ծևավորումներով տոմսակներ՝ փոքրիկ հովհարների տեսքով, որոնց վրա տպված է օպերայի բովանդակությունը՝ լիբրետոտոն, կամ փոքրիկ պատկերազարդ գրքույկներ (լիբրետո – բառացի փոքր գիրք): Բազկաթոռների թիկնակներին տեղադրվում էին մոմիկներ, որպեսզի ներկայացման ժամանակ հանդիսատեսը կարողանա հետևել երգվող տեքստին, իսկ հետո ինքնուրույն երգել սիրված հատվածները: Յենց այստեղ՝ Վենետիկում, ժամրը վերջնականապես կստանա իր անունը, և օպերան կդառնա օպերա:

1637 թ. երկու հռոմեացի երաժիշտներ՝ Բենետետո Ֆերրարին և Ֆրանչեսկո Մանելլին հիմնում են առաջին հասարակական երաժշտական թատրոնը՝ առաջարկելով այն անվանել օպերային թատրոն:

Վենետիկում է կայանում նաև օպերային թատրոնի ճարտարապետական ստանդարտի ծևավորումը, որը մինչև օրս ընդունված չափանիշ է աշխարհի բոլոր նման կառույցների համար: Օպերային սրահը կառուցվում է ուղղանկյուն հատակագծով, որի խորքում տեղադրվում է բեմն իր կուլիսներով, նրա առջև՝ ներքևում, օրկեստրի (նվագախմբի) փոսը: Լավագույն տեղերը համարվում են երկու կողմից հանդիպակաց պատերով լոժաները, որոնք ունենում են 5 մակարդակ (հարկ) և յուրաքանչյուր հարկում տեղադրվում է 35 լոժա: Վերջիններս բարձր ազնվականության և հարուստ բուրժուաների (քաղաքացիների) համար էին, գնվում, անգամ ժա-

ռանգվում էին սերունդներով կամ վարձակալվում մի քանի տարով, սեղոնով, հարմարավետ կահավորված էին, ապահոված փոքրիկ դեսերտի համար նախատեսված սպասքով: Այստեղ ընդունված էր հյուրեր ընդունել, ժամադրություններ նշանակել, իսկ օտար, հետաքրքրասեր հայցքներից խուսափելու համար կային փոքրիկ վարագույրներ, որոնք ըստ ցանկության փակվում կամ բացվում էին: Պարտերը տարածք էր լայն հասարակության համար՝ առանց նստատեղերի, նախատեսված էր հոտնկայս ունկնդրման համար: Ընդունված էր նաև ունենալ ազնվական տոհմանշաններով, զինանշաններով զարդարված պրոսցենիում (նախարեմ): Օպերան դառնում է հասարակության և հատկապես ազնվականության ժամանցի ամենաընդունված և սիրված վայրը, ուր կարելի էր գնալ ամեն օր:

Սուլը Ծննդին և Զատկին նախորդող պահերի ընթացքում օպերային ներկայացումներն ընդհատվում էին և փոխարինվում օրատորիաների կատարումով:

Վենետիկյան օպերան մեծ տեղ էր զբաղեցնում քաղաքի կյանքում և իր բուռն հասարակական գործունեությամբ բազմաթիվ նոր գաղափարների ծնունդ տալիս:

Երաժիշտների հսկայական պահանջարկը և հատկապես երգիչների վարկանիշի արտասովոր աճը ստիպում է նոր ուժեր փնտրել այս ասպարեզում: Վենետիկը խոշորագույն նավահանգիստներից մեկն էր Աղրիատիկ ափերին՝ սրանց բնորոշ բոլոր հատկանիշներով: Մասնավորապես Վենետիկում հսկայական թիվ էին կազմում ապօրինածին, անօթևան, թափառաշրջիկ երեխաները, որոնց սկսում են հավաքել և երգային արվեստին հաղորդակից դարձնել հատուկ կրթօջախներում, որոնք կոչվում են կոնսերվատորիաներ (պահպանելու տեղ – կոնսերվացիա բարից):

Վենետիկում ուշ Բարոկկոյի շրջանում որբանոց-օթևան-ներում խնամում և դաստիարակում էին որբ աղջիկների, որոնք երաժշտական լուրջ կրթություն էին ստանում: Այս հաստատություններում՝ կոնսերվատորիաներում, դասավանդում էին քաղաքի հայտնի երաժիշտներ և կոնսուլտորներ: Այսպես, «Պիետա» կոնսերվատորիայում 1703թ.-ից սկսած դասավանդել է Ա. Վիվալդին: Կոնսերվատորիաների սաների ելույթները շատ սիրված և ըն-

դունված ժամանցի ձև էին քաղաքում, ընդգրկված էին բազմաթիվ զբոսաշրջիկների պարտադիր ցուցադրանքների ցանկում: Ֆրանսիացի երաժիշտ Շառլ դե Բրոսսի վկայությամբ «աղջիկները նվազում էին ջութակ, ֆլեյտա, հոբոյ, երգեհոն, թավջութակ, ֆագոտ, այլ կերպ ասած՝ նրանց չին վախեցնում անգամ ամենամեծ չափի գործիքները»: Դայտնի է, որ նրանք նվագել են նաև կլարնետ, վալթոռն և նույնիսկ հարվածային գործիքներ: Դատկանշական է, որ հարուստ քաղաք Վենետիկը շռայլորեն հովանավորում էր կոնսերվատորիաների գործունեությունը: Առանձին մեկենասներ պատիվ էին համարում աղջիկների երաժշտական դաստիարակությանը նյութապես նպաստելը: Ուսանողների երաժշտական նախաձեռնությունները մշտապես ողջունվում էին և խրախուսվում: Աղջիկները կոնսերվատորիայում իրենց կրթությունն ավարտում էին որպես բազմակողմանի հմտություններով օժտված վարպետ երաժիշտներ և լայն պահանջարկ ունենալու համար կազմակերպություններում: Բացի Վենետիկից կոնսերվատորիաներ էին գործում նաև Նեապոլում, միայն թե այստեղ կրթում էին որբուկ տղաների:

Այստեղ նաև սկիզբ է առնում վոկալ վարպետության կատարելագործման մշակույթը՝ *bel canto*-ի (թել կանտո – գեղեցիկ երգեցողություն) արվեստը՝ իիմնված շնչառության հատուկ տեխնիկայի վրա: Սա վոկալ արվեստի հնարավորությունների շեշտակի ընդլայնման և արտահայտչականության մեծացման աննախադեպ նվաճում էր, որ իտալական վոկալն առանձնակի երևույթ է դարձնում, երաժշտական մշակույթի մեջ նրան մեկընդիշտ հատուկ կարգավիճակ շնորհում:

Զայները դասակարգվում են ըստ ձայնածավալային և գունային հատկանիշների՝ համապատասխան գեղարվեստական նշանակությամբ: Այս սահմաններում ձևավորվում և ընդհուպ մինչև 19-րդ դարի սկիզբը գոյատևում է կաստրատների (ներքինիների) դաստիարակման դպրոցը, որի մենաշնորհը մնում է իտալական երաժիշտների ձեռքում: Այս երգիչներն ստանում էին ամենաբարձր վարձատրությունը:

Վենետիկյան օպերային արվեստի զարգացման ընթացքով սկսվում է իտալական օպերայի համաեվրոպական էքսպանսիայի պրոցեսը և իտալացի երաժիշտների կողմից եվրոպական քաղաք-

ների զավթումը: Զևավորվում է իտալական օպերային երաժշտ-ների մի կարգավիճակ՝ մրցակցությունից դուրս և ողջ աշխարհում անհաջելի:

Եթե Ֆլորենցիայում օպերայի կարևորագույն բաղկացուցիչն էր բանաստեղծական տեքստը, Հռոմում առանձնահատուկ արժեք դարձավ երաժշտական մասը, ապա Վենետիկում օպերան առաջին անգամ ստացավ ամբողջական տեսք՝ որպես բեմականացում իր բոլոր մանրամասներով:

Վենետիկյան օպերայում միավորվում են քնարական ներկայացման բոլոր տարրերը՝ բելկանտոն, էքսպրեսիվ դրամատիզմը, կոմիկական երանգը, դինամիկ ռիթմը, արիան, ռեզիտատիվային հատվածները:

Վենետիկում ստեղծագործում են ժամանակի հանրահայտ երաժշտներ Պիեր Ֆրանչեսկո Կալետի-Բրունին՝ առավել հայտնի Կավալլի անունով (1602-1676 թթ.), 42 օպերաների հեղինակ, դրանց թվում՝ Լյուդովիկոս XIV-ի ամուսնության հանդիսությունների համար գրված «Շերակեսի սերը» (1662 թ., Փարիզ): Սուտեվերդին և Կավալլին պատկանում էին Վենետիկի ամենահեղինակավոր երաժշտների դասին:

Մեծանուն երաժշտ էր Վենետիկյան Անտոնիո Չեստի դ'Արրեցոն (1623-1669 թթ.), որի առաջին իսկ օպերան՝ «Օրոնտեյան», նրան լայն ճանաչում է բերում (1649 թ. Վենետիկ). ծառայել է Ինսբրուկում՝ Էրցհերցոգի պալատում, հետո ձեռնադրվել է քահանա և այդ կարգավիճակով ծառայության անցել Պապի կապելլայում՝ որպես տենոր, այնուհետև գործել է Վիեննայում՝ որպես պալատական երաժշտ:

Ա. Չեստիի 13 օպերաների շարքում ամենահանրահայտը Լեոպոլդ I-ի ամուսնության կապակցությամբ գրված «Ուսկե խնձոր» օպերան է (1668 թ. Վիեննա):

Վենետիկում են ստեղծագործել նաև Ֆ. Սակրատին, Ջ. Լեգրենցին, Բ. Պալլավիչինոն: Կառլո-Ֆրանկո Պալլարոլոյի «Ֆանարոնդո» օպերայում երևան են գալիս հերոսական բեմատիկայի միտումներ, որոնք համապատասխան երաժշտական մարմնավորում են ստանում՝ հետագայում տիպականացված կվարտա-կվինտային ֆանֆարային քայլերով, տրեմոլոններով:

Վենետիկյան օպերայի բարձրագույն նվաճումները կապված են ժամանակի մեջազույն երաժիշտներից մեկի՝ Կլաուդիո Մոնտեվերդիի (1567-1643) ստեղծագործության հետ: Դիրավի, Մոնտեվերդին **օպերա** ժանրի հեղինակն է, նրա ձևավորողը: Մոնտեվերդիի ստեղծագործության մեջ օպերան առաջին անգամ ստանում է այն տիպային ուրվագիծը, որն այնուհետև դառնալու է ժանրի դասկարգման չափանիշ, ընդ որում՝ որպես կոմպոզիտորի նպատակասլաց և գիտակցված որոնումների արդյունք: Մոնտեվերդիի ստեղծագործության մեջ տեղի է ունենում էրետիկական վերահիմաստավորում՝ Վերածննդի ձևի և կառուցվածքի հարմոնիկ կոնստրուկտիվիզմից դեպի Բարոկկոյի հուզական էքսպրեսիվ տառապանքների աշխարհ: Սա շեշտակի փոփոխություն է մտցնում երաժշտական ողջ լեզվառնական համակարգի մեջ՝ առաջ քաշելով սկզբունքորեն նոր մոտեցումներ: Գործնականում ստեղծագործական պրոցեսում դա արտահայտվում է ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ ոճի իմիտացիոն տեխնիկայի սկզբունքները փոխարինելով բանաստեղծական տեքստի սեմանտիկային հետևող անընդհատ բարդացող մեղեդիական զարգացումով:

Մոնտեվերդիի ստեղծագործական նվաճումներն օպերային ժանրի կայացման ճանապարհին աննախադեպ արժեք են ներկայացնում, իսկ նրա երաժշտական-ոճական գյուտերը մեջապես դուրս են գալիս միայն մեկ ժանրի սահմաններից:

17-րդ դարի երաժշտական արվեստի մեջ Մոնտեվերդիի գեղագիտական նշանակությունն արդարացիորեն համեմատվում է Շեքսպիրի մեծության հետ:

Կ. Մոնտեվերդին օպերային ժանրի իրական սինթեզի ստեղծողն է, և նա առաջինն էր, որ այդ սինթեզի մեջ առաջնությունը տվեց կոմպոզիտորին: Մոնտեվերդին էր, որ առաջին անգամ ազդագրի վերին մասում տեղադրեց կոմպոզիտորի անունը, իսկ ներքում նշեց՝ «ըստ ոմն պոետի տեքստի»: Այսինքն՝ պատմականորեն առաջին անգամ օպերան հոչակվում է երաժշտական ստեղծագործություն: Այս քայլն առավել արժեքավոր է այն պատճառով, որ Մոնտեվերդին հատուկ վերաբերմունք է տածում պոետիկ խոսքի նկատմամբ, և նրա ողջ ստեղծագործությունն այս

կամ այն կերպ կապված է պոեզիայի և խոսքի հետ՝ օպերա, մադրիգալ, կանցոնետ, մոտետ և այլն:

Կ. Մոնտեվերդին առաջին անգամ մարդու զգացմունքային աշխարհը դասակարգում է ըստ տեսակի և լիցքի: Մոնտեվերդիի կերպարային շրջանակը ընդգրկում է, սակայն ծանրությունը հիմնականում ընկնում է դրամատիկ-էմոցիոնալ ոլորտի վրա: Իր էսթետիկական համոզմունքներին Մոնտեվերդին հանգում է ինքնուրույն որոնումների հետևանքով, առանց ազդեցությունների և միանգամայն գիտակցաբար: Ինքը՝ Մոնտեվերդին, իրավամբ իրեն համարում էր նոր ոճի՝ «concitato» -ի (հուզումնալի, էքսպրեսիվ) ստեղծող: Ըստ նրա՝ երաժշտությունը մինչև այս պարփակված էր «մեղմ» (molle), «հանդարտ» (temperato) ձևերի մեջ և նեղ էր իր դրսնորումներով:

Համաձայն այս տեսության՝ Մոնտեվերդին արիաները բաժնում է ըստ զգացմունքային սանդղակի՝ *lamento, bravoura, heroica, brillante, rompoza, parlante, declamativo* և այլն:

Մոնտեվերդին առաջարկում է յուրաքանչյուր զգացմունք վերարտադրելու համար որոնել և գտնել համապատասխան հարմոնիաներ: Օրինակ, նա հաստատում է, որ առնական, հերոսական զգացումներ և «հուզական» տրամադրություն արտահայտելու համար իրեն հաջողվել է գտնել նույն ոիթմով անընդհատ կրկնվող իմտունացիան, լարայինների պիցցիկատոններ, տրեմոլոններ: Լազը և հեծեծանքը Մոնտեվերդին ներկայացնում է վարժնթաց կրկնվող սեկունդաներով, ցնծագին երթը, հաղթական տրամադրությունը՝ վերընթաց արաբեջիատոններով և այլն:

Կ. Մոնտեվերդին առաջիններից է, որ հանգում է *aria da capo* ձևին՝ վոկալ կառուցվածքին տալով ավարտում ձև: Եռամաս կառուցվածքը կրկնվող՝ ABA սկզբունքի վրա, իր նախատիպն ուներ դեռևս տրուբադուրների արվեստի մեջ՝ AAB (*barform*) ձևով, սակայն առաջին անգամ այստեղ այն ներկայանալու է հավասարակշիր, սիմետրիկ տեսքով: Անվանումն արիան ստանում է գրառման սկզբունքից, երբ տեղ խնայելու նպատակով գրվում են առաջին և երկրորդ բաժինները, իսկ կրկնվող A-ն ուղղակի պիտի կարդացվեր սկզբից – *da capo al fine* (բառացի՝ գլխից մինչև վերջ):

Մոնտեվերդին իր «concitato»-ի հիմնական որոնումները կենտրոնացնում է վոկալ արտահայտչականության և խոսքի հնտոնացիոն վերարտադրման վրա, սակայն նրա ստեղծագործության մեջ, դարձյալ առաջին անգամ, նշանավորվում է նվազախմբի, գործիքային երաժշտության դերը՝ որպես որոշիչ դրամատուրգիական գործոն:

Պատմության խաղով Մոնտեվերդիի ծավալուն ժառանգությունից մեզ է հասել միայն մի մասը, օպերաներից՝ միայն 4-ը՝ առաջին երկուսը և վերջին երկուսը: Ժանտախտի համաճարակից հետո սովորաբար ամեն ինչ, որ կարող էր վարակ տարածել, այրվում էր: Այդ ժակատագրին են արժանացել Մոնտեվերդիի բազմաթիվ պարտիտուրներ, սակայն պահպանված այդ 4-ն էլ թույլ են տալիս պատկերացնել, թե ինչից է սկսել և ինչի է հանգել կոնպարդիտորը: «Օրիենուր» և «Արիադնեն» ունեն շատ ինքնատիպ նվազախմբային կազմ՝ 2 կլավեսին, 2 կոնտրաբաս, 10 վիոլա, 1 տավիղ, 2 ջութակ, 2 երգեհոն, 2 կորնետ՝ խայտարդետ և առանց առանցքային խմբի՝ հախուռն անսամբլ, որտեղ պատահականության պահն ակնհայտ է:

Վերջին երկու՝ «Ուլիսի վերադարձը» և «Պոպեայի թագադրումը» օպերաներուն Մոնտեվերդին հանգում է լարային խմբի առանցքի վրա հավաքված տեմբրային և հնչողական հավասարակշռված նվազախմբային կազմի:

Դարձյալ հիմնվելով 4 օպերաների վրա՝ կարելի է հաստատել, որ Մոնտեվերդին առաջիններից է, որ դուրս է գալիս հովվերգական դիցարանական թեմատիկայի շրջանակներից և դիմում իրական պատմական սյուժեեի («Պոպեայի թագադրումը»):

Կլաուդիո Ֆիովանի Անտոնիո Մոնտեվերդին ծնվել է 1567 թ. Կրեմոնայում՝ բժշկի ընտանիքում: Երաժշտական կրթություն է ստացել հայտնի կոմպոզիտոր Ս.Ա. Ինջինիերիի ղեկավարությամբ՝ Պալեստրինայի և Լասսոյի լավագույն ավանդույթներով: Վաղ հասակից Մոնտեվերդին տիրապետում է երգեհոն, վիոլա գործիքներին, երգում է եկեղեցական երգչախմբում: Մոնտեվերդին գործունեության ոլորտ է ընդգրկվում բավական վաղ՝ 15 տարեկան հասակում: 1582 թ. լույս է ընծայում «Հոգևոր երգեր» խորագրով մոտեների ժողովածուն: Մեկ տարի անց՝ 1583-ին, պա-

տանի կոմպոզիտորը հրատարակում է «Հոգևոր մադրիգալների», իսկ 1584 թ.՝ «Եռաձայն կանցոնետների» ժողովածուները:

Այսպիսի մուտքը ստեղծագործական ասպարեզ լուրջ հայտ էր միաժամանակ երկու սկզբունքային բացահայտումներով՝ ասպարեզ է իշնում ֆրանկո-ֆլամանդական ամուր դպրոց անցած և ակտիվ ստեղծագործական կեցվածքով երաժիշտ: Հետագա տասնամյակը գալիս է դա հաստատելու:

Մադրիգալների առաջին գրքի (1587 թ.) հրատարակումով սկսվում է Մոնտեվերդիի ստեղծագործական բուռն որոնումների և վերելքի ընթացքը: Կրեմոնան այլևս նեղ էր նրա ձգտումների իրագործման համար: Մոնտեվերդիին տեղափոխվում է Միլան, ապա հաստատվում է Մանտուայում՝ Դուքս Վինչենցո Գոնզագայի պալատական ջութակահարի, իսկ 1602-ից՝ Դուքսի պալատի երաժշտական կապելլայի ղեկավարի պաշտոնով: Նրա պարտականությունների շրջանը լայն էր՝ ներկայացումներ, համերգներ, եկեղեցում կատարվող երաժշտություն. այս ամենի ստեղծագործական և կազմակերպչական ողջ աշխատանքը գտնվում էր Մոնտեվերդիի ձեռքերում:

1599-1612 թթ. Մոնտեվերդին ապրում և ստեղծագործում է Գոնզագայի փայլուն, հարուստ և ճոխ պալատում՝ շքեղ երաժշտական և ըստ ամենայնի մշակութային կյանքով: Այստեղ եռում է գեղարվեստական կյանքը: Պալատական ամենատարբեր հավաքույթների, համերգների, տոնակատարությունների ժամանակ Մոնտեվերդին հնարավորություն է ունենում առնչվելու դարի արվեստի խոշորագույն գործիչների հետ: Յանդիպում է պոետ Տորկվատո Տասսոյի, գեղանկարիչ Պիտեր-Պաուլ Ռուբենսի, երաժիշտներ Պերիի, Գայանոյի, Ոխնուչինիի, Պալավիչինոյի, Ռոսսիի, հոչակավոր երգիչներ Ֆրանչեսկո Ռազիի, Սետտիմիա և Ֆրանչեսկա Կաչչինի քույրերի, Վիրջինիա Անդրիենիի, Ադրիանա Բազիլիեի հետ:

Լուսավորյալ և առաջադեմ գաղափարներ դավանող դուքս Գոնզագան Մանտուայում կառուցում է նոր թատրոն, որտեղ հանդես են գալիս ոչ միայն տեղի, այլև տարբեր քաղաքներից հրավիրված բազմաթիվ անվանի երգիչներ: ճանապարհորդությունների և արշավանքների ժամանակ ուղեկցելով Գոնզագային՝ Մոն-

տեվերդին լինում է Եվրոպայի խոշոր մշակութային կենտրոններում՝ Պրահայում, Վիեննայում, Ինսբրուկում, Բազելում, Լյեժում, Անտվերպենում, Տրիեստում, Բրյուսելում, Շանոքանում և ճանաչում է Իտալիայից դուրս երաժշտական իրականության հետ, վոկալ և բալետի ժանրերում ֆրանսիական նորագույն երաժշտական նվաճումներին:

Գոնզագան իր պալատականներով ապրում էր ժամանակի հետաքրքրությունների հորձանուտում: Նա պատվիրում էր նորագույն նոտային իրատարակությունները ողջ Եվրոպայից, իրավիրվել էր ներկա լինելու 1589 թ. առաջին ինտերմեդիայի ներկայացմանը, 1600-ին Պալլացո Պիտտիում Պերիի «Եվրիդիկեի» բեմադրությանը, իրծվանքով էր տոգորվում իր թատրոնում ևս նման երաժշտական ներկայացում կազմակերպելու գաղափարով: Այս ամենը խթանում էն Մոնտեվերդիի ստեղծագործության մեջ առաջին՝ «Օրփեոս» օպերայի ծննդը:

«Օրփեոսի» պրեմիերան տեղի է ունենում 1607 թ. Մանտուայի «Վեհաշուքների Ակադեմիայի» ժողովի ժամանակ՝ համեմատաբար նեղ լսարանի համար, արժանանալով համընդիանուր դրվատանքի: Յետո այն բեմադրվում է ավելի լայն ունկնդրի համար՝ արդեն Գոնզագայի պալատական թատրոնում: «Օրփեոսի» հաջողությունն աննախադեալ երևույթ է դառնում իր ժամանակի համար: Այն շուտով բեմադրվում է Տուրինում, ապա և Իտալիայի մյուս քաղաքներում:

Օպերայի պարտիտուրը երկու անգամ իրատարակվում է (1609 թ., 1615 թ.), ինչն ինքնին արտակարգ երևույթ էր 17-րդ դարի օպերային ստեղծագործությունների համար, որոնք սովորաբար մնում էին ձեռագիր վիճակում:

1607 թ. Մոնտեվերդիի և օպերային արվեստի կյանքում ընդհանրապես նշանակալի տարեթիվ է դառնում, սակայն նույն տարում վախճանվում է նրա երիտասարդ կինը՝ թողնելով երկու փոքրիկ տղաներին: Մոնտեվերդին ծանր է տանում սիրելի կնոջ կորուստը, փորձում է թողնել ծառայությունը պալատում և նվիրվել միայն հոգևոր երաժշտությանը, սակայն ստիպված է լինում վերադառնալ իր պարտականություններին և կազմակերպել դիմակահանդեսային տոնակատարությունները:

«Արիադնե» օպերայի աշխատանքները կոմպոզիտորին որոշ չափով շեղում են ծանր տառապանքներից: 1608 թ. մայիսին տեղի է ունենում օպերայի պրեմիերան՝ դուքս Ֆրանչեսկո Գոնգագայի և Մարգարիտ Սավոյացու հարսանյաց հանդիսությունների շրջանակներում: Այս նույն առիթով կոմպոզիտորը երաժշտություն է գրում նաև «Ապերախտ տիկնանց բալետ» ճոխ պալատական ներկայացման համար, որտեղ միավորված էին պարը, մեներգը՝ նվագակցությամբ, խմբերգը և գործիքային հատվածներ: Ստեղծագործություններն արտակարգ հաջողություն են ունենում: Հսկայական արձագանք է գտնում հատկապես «Արիադնեն»: Մասնավորապես արագ և համընդհանուր ճանաչում է ստանում հերոսուհու կենտրոնական արիան՝ «Արիադնեյի լացը»: Ցավոք, սա միակ համարն է, որ պահպանվել է ամբողջ օպերայի պարտիտուրից՝ շնորհիվ այն հանգամանքի, որ բազմաթիվ մշակումների է ենթարկվել տարբեր կազմերի համար: Մոնտեվերդին ավելի ուշ «Լացը» մշակում է որպես 5-ձայնանի մադրիգալ և ընդգրկում իր մադրիգալների 6-րդ գրքի մեջ: Մեկ այլ տարբերակով՝ ձայնի և թվայնացված բասի համար նույն «Լացը» Մոնտեվերդին լույս է ընծայում 1623 թ.:

Իտալական օպերային ստեղծագործությունների դժբախտ ճակատագիրը սովորաբար արդյունք էր ժամանակի դինամիկ բնույթի, երբ իրենք՝ հեղինակները, առանձնապես հետամուտ չեն իրենց գործերի տպագրությանը, գրում էին շատ մեծ քանակությամբ և ոչ երկար բենական կյանքի համար: Ընդունված էր յուրաքանչյուր բենադրությունից առաջ, ելնելով տվյալ թատրոնի հնարավորություններից, բեմի չափերից, երգային ձայների առանձնահատկություններից, օպերայի պարտիտուրներում շտկումներ և փոփոխություններ մտցնել: Իսկ ձեռագրերն ել կորչում էին թատրոնների խորթերում կամ համաճարակներից հետո վառվում անվտանգության նպատակով:

Մոնտեվերդիի ստեղծագործական կյանքի՝ Մանտուա քաղաքի հետ կապված բուռն և բազմակողմանի շրջանը տևում է ավելի քան 20 տարի: Բացի սիստեմատիկ հավաքույթների, տոնախմբությունների, դիմակահանդեսների համար գրվող երաժշտությունից, նրա լայն պարտականությունների մեջ էր մտնում կապել-

նայստերի գործունեությունը. նա աշխատում էր երգիչների հետ, նվազում էր վիոլա, պատրաստում էր բոլոր հնարավոր երաժշտական համերգային և ներկայացումների փորձերը: Մոնտեվերդին Մանտուայի պալատական կյանք մուտք է գործում որպես անվիրձ երիտասարդ երաժիշտ, իսկ «Օրփեոսի» և «Արիադնե»-ի ցնցող հաջորդությունից հետո իր կյանքի այս փուլն ավարտում է որպես մեծահօչակ կոմպոզիտոր, որին հավասար ուժ չկար իտալիայում: Դենց այս պատճառով էլ Մանտուան այլևս նեղ էր Մոնտեվերդին ստեղծագործական նպատակների հետագա զարգացման համար, և նա բազմից դիմում է դուքս Գոնզագային՝ ծառայությունից ազատվելու խնդրանքով: Սակայն այս խնդրանքները մնում են չբավարարված: Միայն Գոնզագայի մահից հետո նրա որդին 1612թ. անսպասելի արագությամբ լուծարում է հոր փայփայած երաժշտական ողջ համակարգը և Կլաուտին Մոնտեվերդին ու նրա եղբայրը՝ Զուլին Մոնտեվերդին, որ նույնպես ծառայում էր պալատական կապելլայում, ազատվում են ծառայողական պարտականություններից:

1613 թ. սկսվում է Մոնտեվերդիի կյանքի նոր փուլը՝ Վենետիկյան շրջանը: Վենետիկյան Ջանրապետությունն իտալական երաժշտական արվեստի մեծահօչակ վարպետին հրավիրում է Վենետիկ՝ սր. Մարկոսի տաճարի հսկայական ավանդույթներ և բարձր պրոֆեսիոնալ մշակույթ ունեցող կապելլայի ղեկավարի պատվավոր պաշտոնը զբաղեցնելու առաջարկությամբ:

Վենետիկում Մոնտեվերդիի բազմակողմանի հետաքրքրությունները, քաղաքի աշխույժ և առաջադեմ, արվեստասեր և ազատամիտ մթնոլորտը, որ անգամ հոգևոր կյանքում խիստ ինքնատիպ բնույթ ուներ, եռանդուն փոխհարաբերություններն օտարերկյա մշակույթների հետ, բարեկեցիկ և բարյացակամ կյանքի պայմանները կոմպոզիտորի գործունեության համար աննախադեպ հնարավորություններ են ստեղծում: Այս ամենն արտահայտվում է ստեղծագործական հսկայական, մասշտաբային պոռթկունով՝ հոգևոր և աշխարհիկ գրեթե բոլոր ժամրերում:

Այս տարիները կոմպոզիտորի կյանքում աչքի են ընկնում ստեղծագործական եռանդուն, բազմակողկանի գործունեությամբ: Նա ի պաշտոնե կանոնավոր աշխատում է հոգևոր ժամրում՝

սր. Մարկոսի տաճարի ծիսակատարությունների համար, որոնք դեռևս Գաբրիելիների ժամանակներից ավանդաբար կրում էին ծոխ և ցնծագին բնույթ, հավաքում էին հսկայական լսարան և շատ չեն տարբերվում աշխարհիկ տոնակատարություններից: Նա ստեղծագործում է մեծահարուստ վենետիկցիների տնային ներկայացումների համար (Վենետիկում դեռևս օպերային թատրոն չկար), ստանում է բազմաթիվ պատվերներ Իտալիայի այլ քաղաքներից՝ Պարմայից, Բոլոնիայից, Մանտուայից: Այսպես ստեղծվում են «Տիրեսիաս և Քարիկլո» բալետը, մի շարք ինտերմետիաներ, այդ թվում՝ «Ամինտա» պաստորալն՝ ըստ S. Տասսոյի, «Անդրոմեդա», «Կեդջ խելագարը» օպերաները և այլն:

1630-1639 թթ. Մոնտեվերդին, հավանաբար օբյեկտիվ պատճառներով, քիչ է ստեղծագործել: Սկզբում նա դժվարին պայքարի մեջ էր ինկվիզիցիայի հետ՝ արգելված գրականություն կարդալու մեղադրանքով ձերբակալված բժիշկ որդուն բանտից ազատելու համար: Ապա 1630 թ. ժանտախտի համաճարակի ժամանակ վախճանվում է նրա մյուս՝ ավագ որդին, որ երաժիշտ էր: Համաճարակը որոշ չափով խաթարում է Վենետիկի կյանքի ավանդական ընթացքը. մի քանի տարի քաղաքում անսովոր մշակութային անդորրը է տիրում:

Բոլոր քաղաքներում ժանտախտն իր հետ բերում էր սարսափ և սարսուռ: Ամեն անգամ համաճարակի վերջը նշանավորվում էր հուշաբարի հիմնադրումով, որի վրա դաշվում էր տարեթիվը: (Մինչև օրս Եվրոպական քաղաքներում կարելի է հանդիպել քաղմաքիվ այդպիսի հուշայունների):

1631 թ. Մոնտեվերդին ժանտախտի ավարտի առիթով գրում է երախտագիտական մեսսա: Սակայն ծանր տարիների տառապանքներն անհետ չեն անցնում կոմպոզիտորի համար, և նա որոշում է ընդունում իրաժարվել աշխարհիկ կյանքից, ձեռնադրվում է քահանա՝ կտրելով իր աշխարհիկ բոլոր կապերը:

1637 թվականից Վենետիկի կյանքն սկսում է աստիճանաբար մտնել իր սովորական հունի մեջ: Դա առաջին հերթին նշանավորվում է առաջին օպերային թատրոնի կառուցումով, հետո՝ երկրորդի, երրորդի, չորրորդի: Մի քանի տարվա ընթացքում դրանց թիվը հասնում է 15-ի: Վենետիկի յուրաքանչյուր թաղ կառուցում է

իր թատրոնը, որ անվանվում էր հենց այդ թաղի Եկեղեցու անունով՝ «Սան Կասսիանո», «Սան Զիովանի է Պաոլո», «Սան Մոզե», «Սան Զիովանի Կրիզոստոմո» և այլն: Թատրոնները հովանավորվում են վենետիկյան մեծահարուստ Գրիմանի, Վենդրամի և այլ ընտանիքների կողմից:

1639 թ. Մոնտեվերդին օպերա գրելու պատվեր է ստանում «Սան Զիովանի է Պաոլո» թատրոնի համար՝ ըստ Մարինոյի «Աղոնիս» պոեմի: Նույն տարում Վենետիկում բեմադրվում է նրա «Արիադնեն»: Թե՛ իր, թե՛ հասարակության համար անսպասելի Մոնտեվերդին վերադառնում է ստեղծագործական ասպարեզ՝ տոգորված նոր գեղարվեստական գաղափարներով և նորարարական միտումներով:

Սկսվում է Մոնտեվերդիի կյանքի վերջին՝ բարձրագույն շրջանը, որ նշանավորվելու է երկու մեծարժեք օպերաներով: 1640թ. բեմադրվում է «Ողիսականի» մոտիվներով Զ. Բադուարոյի տեքստի հիման վրա գրված նրա «Ուլիսիսի վերադարձ» օպերան՝ Բոլոնիայի թատրոնի պատվերով: Այս ստեղծագործությանք Մոնտեվերդին ներկայանում է որպես երաժշտական թատրոնի, օպերայի նորարար՝ ամբողջովին վերահմաստավորելով երաժշտական դրամատուրգիական մոտեցումները բանաստեղծական տեքստի, վոկալի կառուցվածքի, նվագախմբի կազմի, արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգի նկատմամբ:

Կոմպոզիտորի հաջորդ՝ «Էնեասի և Լավինիայի ամուսնությունը» օպերան, որը բեմադրվել է 1641 թ., չի պահպանվել. մեզ են հասել միայն լիբրետոն և կոմպոզիտորի ձեռագիր մեկնաբանությունները կատարման վերաբերյալ:

Վերջապես 1642 թ. ստեղծվում է Մոնտեվերդիի վերջին՝ «Պոպպեայի թագադրումը» օպերան՝ Ֆ. Բուգենելլոյի՝ ըստ Տակիտոսի «Անալների» ստեղծված բանաստեղծական տեքստի հիման վրա: Սա արդեն բոլոր առումներով իրական գեղարվեստական նվաճում էր երաժշտական թատրոնի ասպարեզում, որ թույլ է տալիս արժևորել և վերարժևորել Մոնտեվերդիի ողջ անցած ուղին՝ տեսնելով նրա ոճի էվուուցիոն ճանապարհը: «Պոպպեայի թագադրումից» հետո Մոնտեվերդին ապրում է ևս մեկ տարի և 1643 թ. նոյեմբերի 29-ին հեռանում է կյանքից 77 տարեկան հասակում:

Կլաուդիո Մոնտեվերդիի կյանքը վերընթաց ստեղծագործական ուղին է՝ վերջուն գագաթնակետի նվաճումով: Այդ ուղին եղել է որոնումներով, կորուստներով և հայտնություններով հարուստ, հետևողական, գիտակցված ընթացք՝ դեպի կատարյալ արդյունք: Ըստ կյանքի առաջադրած պայմանների և դրանց հետևանքով փոփոխվող գեղագիտական դիրքորոշումների՝ Մոնտեվերդիի ստեղծագործական ուղին բաժանվում է 4 շրջանի՝

- 1582-1592 թթ. – վաղ՝ Կրեմոնայի շրջան
- 1592-1612 թթ. – Մանտուայի շրջան
- 1613-1631 թթ. – Վենետիկյան շրջան. առաջին փուլ
- 1631-1639 թթ. – Լուության տարիներ
- 1639-1643 թթ. – Վենետիկյան երկրորդ փուլ

Մոնտեվերդիի ստեղծագործական հարուստ ժառանգության միայն մի մասն է պահպանվել: Մասնավորապես տխուր ճակատագիր են ունեցել օպերային պարտիտուրները, որոնցից միայն 4-ը՝ առաջին երկուսը և վերջին երկուսն են հասել մինչև մեր օրերը: Դավաստիորեն գոյություն են ունեցել ևս 7 օպերա և թատրոնի համար գրված մի քանի այլ ժամրի ստեղծագործություններ, որոնք անդառնալիորեն կորած են և, հավանաբար, սովորության համաձայն ետհամաճարակային անվտանգության նպատակներով այրվել են մյուս բոլոր իրերի հետ: Նույն պատճառով չեն պահպանվել մի շարք ինտերմետիաներ, բալետներ, դիվերտիսմենտներ, ինչպես նաև նրա հոգևոր ստեղծագործությունների ստվար մասը: Դիմնականում այդպիսի ճակատագրի են արժանացել միայն ձեռագիր վիճակով գոյություն ունեցող ստեղծագործությունները. գորեք ամբողջապես պահպանվել են իր ժամանակին բազմիցս հրատարակված մադրիգալների ժողովածուները:

Կ. Մոնտեվերդին իր ստեղծագործությամբ առաջնակարգ օպերային կոմպոզիտոր է, որ ժամրին շնորհել է դասական ուրվագիծ: Սա նրա գեղագիտության առաջ նայող, հեռանկարային միտումն է, սակայն նրա ժառանգության մեջ մեծ և արժեքավոր տեղ է գրավում հեռացող **Վերածննդի** ժամանակաշրջանի առանցքային ժամր՝ մադրիգալը: **Մադրիգալը** բազմարովանդակ նշանա-

Կուրյան արժեք է եղել կոմպոզիտորի ստեղծագործական խոհանոցում.

- Մադրիգալով Մոնտեվերդին սկսում է իր ուղին երաժշտության մեջ
- Մադրիգալն ուղեկցել է կոմպոզիտորին ողջ ստեղծագործական կյանքում
- Մադրիգալը դարձել է Մոնտեվերդիի համար նոր և համարձակ որոնումների և խիզախումների ժամր
- Մադրիգալը ժամանակների՝ **Վերածննդի** և **Բարոկկոյի** շաղկապող ժամր է կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ
- Մադրիգալն օպերային ժամրի համար նախապատրաստող և էքսաբերիմենտների ներմուծման ժամր է եղել կոմպոզիտորի ստեղծագործության համար
- Վերջապես, մադրիգալն ամենատարողունակ ժամրն է Կ. Մոնտեվերդիի ստեղծագործական ժառանգության մեջ, որին նա հավատարիմ է մնացել իր կյանքի ողջ ընթացքում:

1587-1638 թթ. հրատարակվել է Մոնտեվերդիի մադրիգալների 8 գիրք, որոնցում ընդգրկված է 186 ստեղծագործություն: Եվս մի քանի մադրիգալներ հրատարակվել են ետմահու, մի քանիսն անհետացել են, այդպիսով հնարավոր է հաստատ ասել, որ կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում այս ժամրի ավելի քան 200 ստեղծագործություն:

20 տարուց ավելի Մոնտեվերդին աշխատել է մադրիգալի ժամրում՝ մինչև առաջին անգամ օպերա ձեռնարկելը: Այնուհետև և 20 տարի կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ այս երկու ժամրերն ընթանում են զուգահեռ ուղիներով՝ անընդհատ փոխազդեցությունների մեջ:

Մադրիգալների առաջին 3 գրքերը (1587-1592թթ.) կոմպոզիտորի համար լուրջ հայտ են դառնում 16-րդ դարի պոլիֆոնիկ գրելառի վարպետության բարձրագույն տիրապետման առումով: Վերջինիս հարածուն ընթացքն ակնհայտորեն ընկալվում և արժևորվում է ժամանակակիցների կողմից: Երրորդ գրքում Մոն-

տեվերդին արդեն նուրբ քնարականության և սուր դրամատիզմի երաժշտական մարմնավորման նոր արտահայտչամիջոցների հարուստ ներկապնակ է՝ լայն ինտերվալային թռիչքներ, դեկլամատիվ մեղեդայնություն, բարդ մելիզմատիկա, խորնատիզմներ, ալտերացիաներ և ձայնային հակադրումներ, ինչը ժամանակակիցներին թույլ է տալիս նրան ճանաչելու ոչ միայն որպես վարպետ, այլև հանդուգն ստեղծագործող՝ մեծ, խոստումնալից հեռանկարով:

Դրա վկայությունն են դառնում սուր բանավեճերը տեսական-ստեղծագործական ոլորտներում: Անվանի կոմպոզիտոր և տեսաբան Զիովանի Արտուրին 1600թ. իրատարակված իր «Ժամանակակից երաժշտության անկատարության մասին» տրակտատում՝ հիմնվելով Մոնտեվերդիի մադրիգալների վրա, ազդարում է երաժշտության շուտափույթ վախճանը: Հատկապես վախեցնում էր Մոնտեվերդիի կողմից ձայնատարության կանոնների բացարձակ անտեսումը, դիսոնանսների համարձակ օգտագործումը: Արտուրին համոզված էր, որ Մոնտեվերդիի երաժշտությունը «քրքրում է լսողությունը՝ այն շոյելու և հմայելու փոխարեն»: Մոնտեվերդին ընդդիմախոսներին պատասխանում է ինչպես իր ստեղծագործություններով, այնպես էլ տեսական բնույթի մեկնաբանություններով: Նա համոզված արվեստագետի հաստատականությամբ գրում է, որ երաժշտության գեղարվեստական հնարավորությունները շատ ավելի լայն են, քան աշակերտական ձայնատարության առաջարկվող օրենքները, և ժամանակակից կոմպոզիտորն իր ստեղծագործությունները կառուցում է միայն ծշմարտացի լինելու ձգտումով:

Մոնտեվերդին գիտակցում է, որ երաժշտության ժամանակները փոխվուն են, և դա առաջին հերթին դրսևորվում է խոսքի նկատմամբ վերաբերնունքի մեջ: Երաժշտությունը ծնվում է ոչ թե ավանդույթին ենթարկվելու սկզբունքով, այլ բանաստեղծական տեքստի զգացմունքայնության պահանջով:

Մադրիգալների 4-րդ և 5-րդ գրքերը (1603թ., 1605թ.) ունեն շրջադարձային նշանակություն և կանգնած են երկու դարերի գեղագիտության սահմանագլխին: Այս երկու հատորների 39 մադրիգալների մեջ տեղի է ունենում անցում a capella վոկալ ոճից

դեպի basso continuo-ի ուղեկցությամբ վոկալ անսամբլի հնչողությունը: Մրանով Մոնտեվերդին մոտենում է ընդհուպ օպերայի գաղափարին: Վերջին 6 մադրիգալներն արդեն գրված են ձայնի և գործիքային նվազակցության համար, որտեղ կոմպոզիտորը հիմնվում է քնարական սիրային պոեզիայի և հատկապես հետագայում օպերային դրամատուրգիայում այնքան կարևոր նշանակություն ունեցող lamento-ի զգացմունքային ոլորտի վրա:

Մադրիգալների 6-րդ գիրքը ծնվում է Մանտուայի շրջանի վերջում՝ 1614 թ.: արդեն առաջին օպերաներից հետո: Այստեղ գերակշռում են ողբերգական տրամադրությունները, աճում են ստեղծագործության մասշտաբները, բյուրեղանում է da capo-ի ձևը, որտեղ հատկապես շեշտադրվում է միջին՝ դրամատիկ բաժնը, իսկ զարգացման կուլմինացիան նվաճվում է սուր դիսոնանսային ձայնային համադրումով: Մոնտեվերդին, ի տարբերություն պոլիֆոնիկ զանգվածային անդադար շարժման, դիմում է ձայնի և գործիքային հատվածների հակադրություններին՝ ընդգծված ծավալուն մեներգային դրվագների անսամբլի ֆոնի վրա: Այս ոճը Մոնտեվերդին որակում է որպես «concertato» կամ կոնցերտային երկխոսություն (դիալոգ)` սկզբունքորեն հեռանալով միջանցիկ զարգացման ձևից՝ հօգուտ բազմահատված կանցոնայի մոտեցող ձևի:

1619 թ. 7-րդ գիրքը հրատարակվում է Վենետիկում և կոչվում է «Կոնցերտ. 1, 2, 3, 4 և 6 ձայների համար գրված մադրիգալների և այլ վոկալ ստեղծագործությունների 7-րդ գիրք»:

Վերջին՝ 8-րդ գիրքը, երևան է գալիս 1638 թ.: Յեղինակն այն անվանում է «Ռազմատենչ և սիրային մադրիգալներ»՝ ժողովածուն ուղեկցելով ծավալուն ծրագրային մեկնաբանություններ բովանդակող նախաբանով:

Այս տարիներին Մոնտեվերդին լրջորեն հետաքրքրվում է փիլիսոփայությամբ, բնական գիտություններով, մասնավորապես՝ Վինչենցո Գալիլեյի ուսումնասիրություններով և հաստատում, որ ինքը դրանց օգնությամբ շատ ավելի բան է իմացել երաժշտության էության մասին, քան իին դպրոցի տեսաբանների աշխատությունների միջոցով, որոնք զբաղված են միայն հարմոնիայի օրենքների ուսումնասիրությամբ:

«Ես հանգել են այն եզրակացության, որ մեր ոգին իր դրսւորումներում ունի երեք հիմնական զգացում կամ կիրք՝ ցատում, հանդարտություն, հնազանդություն կամ աղերս: Դա ապացուցված է լավագույն փիլիսոփաների կողմից և հաստատվում է մեր ձայնի բնությամբ: Այդ երեք գրադացիաները երաժշտության մեջ արտահայտվում են երեք ոճերով՝ հուզական (concitato), մեղմ (molle), հանդարտ (temperato):»:

Մոնտեվերդին համարում է, որ մեղմ և հանդարտ ոճերը տիրապետող են երաժշտության մեջ, մինչդեռ նախորդ սերնդի կոմպոզիտորների մոտ իրեն չի հաջողվել գտնել հուզական ոճի դրսւորման օրինակներ: Կոնապօջտորը նպատակամետ որոնումներ է կատարում հենց այս՝ հուզական ոճի երաժշտական արտահայտչականության ասպարեզում և հանգում այն եզրակացության, որ «գործիքների կրկնվող ռիթմի հիման վրա անընդհատ հնչողությունը (օրինակ, տրեմոլո, լարայինների պիցցիկատոններ) ստեղծում են անհրաժեշտ տպավորություն»: Նա բացատրում է նաև, թե ինչպես է մեկնաբանում «ռազմատենչ» անվանումը՝ դրամատիկ, հուզումնալից, պայքարի պոռթկումով, զգացմունքների լարումով հագեցած տրամադրություն:

Մոնտեվերդիի գրչին են պատկանում նաև մի շարք ավելի պարզ և կենցաղային բնույթի եռաձայն վոկալ կանցոնետներ («Canzonette a tre voci», 1584 թ.), ինչպես նաև բազմաթիվ հոգևոր ստեղծագործություններ՝ մեսսաներ, մոտետներ, մադրիգալներ, սաղմոսներ, Մագնիֆիկատ, որոնք նույնպես կրում են կոմպոզիտորի աշխարհիկ ստեղծագործությանը բնորոշ հարուստ զգացմունքայնության և բազմաբնույթ կերպարայնության հատկանիշներ:

Կլաուդիո Մոնտեվերդին առանձնահատուկ տեղ է գրադեցնում դարի ընթացքի մեջ՝ միևնույն ժամանակ լինելով թե՛ նրա իրական զավակը և թե՛ նրանից հեռացած՝ իր նորարարական պոռթկումներով:

Իր ժամանակի գեղարվեստական դիմանմիկան կոմպոզիտորն արտահայտում է concitato ոճի բացահայտման և պրակտիկ կիրառման մեջ՝ այսպիսով դասվելով ժամանակի խոշորագույն գեղանկարիչների՝ Վալերիո Կաստելլոյի, Ֆրանչեսկո Մաֆֆեիի,

Սեբաստյանո Մացցոնիի շարքին, որոնց ստեղծագործություններում նույնպես բուռն զգացմունքներն ու կրքերը, բնության տարերքը, զգացմունքայնության դիմանմիկան կազմում են գեղարվեստական կերպարայնության առանցքը:

Կլաուդիո Մոնտեվերդին հստակ գիտակցում է իր և իր ժամանակակից-համախոհների տեղն ժամանակի արվեստի մեջ՝ ըստ երաժշտության սկզբունքային հարցերի նկատմամբ նրանց վերաբերմունքի և դիրքորոշման: Ըստ այդմ նա այդ ժամանակը բաժանում է երկու՝ «Առաջին» և «Երկրորդ պրակտիկաների». առաջինի մեջ ընդգրկված են մեծ պոլիֆոնիստներ Օկեգիեմը, Ժուլիեն դե Պրեն, Պիեր դե Սյուն, Մուտտոնը, Գոմբերտը, Կլեմանս նոն Պապան, Վիլլաերտը, Յարլինոն: Իսկ «Երկրորդ պրակտիկայի» հետ կապված են Չափրիանո դե Ռորեի, Ինցինիերիի, Մարենցիոյի, Լուծակիի, Պերիի և Կաչչինիի անունները, որոնք արվեստի մեջ նոր սերունդ են խորհրդանշում՝ որպես մադրիգալի և նվազակցությամբ մինոդիայի, «նոր ոճի» նորարարներ:

17-րդ դարի կեսերին օպերային արվեստն իր զարգացման ճանապարհին Վենետիկում ձևավորվում է արդեն որպես ամբողջական գեղարվեստական-գեղագիտական դպրոց:

Սկզբնավորվելով Ֆլորենտական «կամերատայի» և հռոմյան երաժշտական թատրոնի առաջ քաշած սկզբունքների հիման վրա՝ օպերան Վենետիկում զարգանում է միանգամայն ինքնուրույն ուղիներով և հաստատում սեփական սկզբունքները ժանրում, որոնք **օպերա** ժանրի համար ընդհանուր առնամբ դառնում են նաև դասական և չափանիշային:

Վենետիկյան օպերայի պատմությունը սերտորեն կապված է Վենետիկի թատերական կյանքի բնույթի հետ: Օպերային ժանրը Վենետիկում զարգանում է խիստ և անողոք մրցակցության պայմաններում: Ժանրն ապրում է հասարակության հետաքրքրությունների հորձանուտում, որտեղ, ի տարրերություն մյուս քաղաքների, թատրոնների դժոները լայնորեն բաց էին քաղաքի բոլոր խավերի ներկայացուցիչների համար, և դրանցում անգամ հասարակ գոնդոլավարի կամ սպասավորի ներկայությունը ողջունելի և խրախուսելի էր: Կոմերցիոն հիմունքներով գործող թատրոնների համար այդպիսի ունկնդրի ներկայությունը, որն իր պրոֆեսիո-

նաև լայն շփումների շնորհիվ քաղաքում իսկույն տարածում էր տպավորությունները, գովազդի լավագույն ձև էր: Երբ թատրոնում ազատ տեղեր էին լինում, ընդունված էր հասարակ ժողովրդին ներս հրավիրել անվճար:

Զևավորվում է թատերական ներկայացումների ժամանակացույց, որ ստանում է «թատերական սեզոն» անվանումը: Սեզոնը սկսվում էր դեկտեմբերի 26-ին և ավարտվում Զատիկին, հաջորդը Զատիկի տոններից հետո՝ մինչև հունիսի 15-ը և սեպտեմբերի 15-ից մինչև հոկտեմբերի 31-ը:

Առաջին օպերային թատրոնի՝ «Սան Կասսիանոյի» բացումից հետո՝ 1637 թ., Ֆրանչեսկո Մանելլիի «Անդրոնեդա» ներկայացմամբ (ըստ Բենեդիտոս Ֆերրարիի), մինչև 17-րդ դարի վերջը Վենետիկում թեմադրվել է 60 օպերային ստեղծագործություն, իսկ ժամրի ասպարեզում գործում էին տասնյակ անվանի կոմպոզիտորներ: Ճիշեցնենք, որ այս նոր երաժշտական թատրոնը «օպերա» անվանումն ստանում է հենց Վենետիկում՝ շնորհիվ նույն Բ. Ֆերրարիի: Այստեղ է ծնվում և «լիբրետոյի»՝ տոնսի հետ վաճառվող փոքրիկ գրքույկի գաղափարը, որ հետագայում դառնալու է գրական հատուկ ժամր և մասնագիտություն՝ լիբրետիստ:

Վենետիկյան օպերայի մեջ ձևավորվում են թեմատիկ նախարրությունների ինքնատիպ շրջանակներ՝ առասպելական (միթոլոգիկ) և պատմական սյուժեների ձևով, որոնք, սակայն, խիստ սահմաններ չեն պահպանում և ներդաշնակորեն փոխներթափանցում են: Ավելին՝ լուրջ թեմատիկայի մեջ ընդգրկվում են նաև կոմիկական, անգամ երգիծական և պարողիկ էպիզոդներ: Սա պայմանավորված էր Վենետիկյան լսարանի ինքնատիպ կազմով, որը մեծապես տարբերվում էր Ֆլորենցիայի լուսավորյալ հումանիստներից կամ դյակների բարձր ազնվականության ներկայացուցիչներից, ինչպես նաև Յոռնի՝ կրոնական բարոյախոսություն ակնկալող ունկնդիրներից:

Վենետիկցիները ցանկանում և ստանում էին իրապես աշխույժ, կենսական, զգացմունքային, հուզական և դինամիկ ներկայացում: Վենետիկյան օպերան իր մեջ միաժամանակ ներառում է և սիրային ինտրիգներ, հերոսական արարքներ, և հու-

զիչ, մելոդրամատիկ դրվագներ, որոնք համեմվում էին օվարժալի կոմիկական դրվագներով:

Վենետիկի տասնյակից ավելի օպերային թատրոնների համար 17-րդ դարի ընթացքում ստեղծագործել են ժամանակի բազմաթիվ անվանի կոմպոզիտորներ՝ Ֆրանչեսկո Պաոլո Սակրատին (?-1650 թթ.), Անտոնիո Սարտորիոն (1620-1681 թթ.), Ջիովանի Լագրենցին (1626-1690 թթ.), Պիետրո Անդրեա Ցիանին (1630-1711 թթ.), Անտոնիո Դրագին (1635-1700 թթ.), Ջիովանի Դոմենիկո Ֆրեսկին (1640-1690 թթ.), Դոմենիկո Գաբրիելին (1640-1690 թթ.), Մարկ Անտոնիո Ցիանին (1653-1715 թթ.), Կարլո Ֆրանչեսկո Պոլլարոլոն (1653-1722 թթ.), Ֆրանչեսկո Կավալլին (իսկական անունը՝ Պիեր Ֆրանչեսկո Կալետտի-Բրունի, 1602-1699 թթ.), Մարկ Անտոնիո Չեստին (1623-1669 թթ.):

Վենետիկյան օպերայի համբավն ունկնդիրներ էր գրավում ոչ միայն իտալիայի բազմաթիվ քաղաքներից, այլև ամբողջ Եվրոպայի տարբեր երկրներից:

## ՕԴԵՐԱՆ ՆԵՎՊՈԼՈՒՄ. ԱԼԵՍՍԱՆԴՐՈ ՍԿԱՐԼԱՏՏԻ

**Ծ**տալիայում օպերայի զարգացման հաջորդ փուլը կապված է ծովեզրյա ամենագեղեցիկ քաղաքներից մեկի՝ Նեապոլի հետ:

Նեապոլյան օպերային դպրոցը ձևավորվում է 17-18-րդ դարերի սահմանագլխին՝ ներառելով ողջ պատմական ընթացքի նվաճումները, ընդհանրացնելով և ամբողջացնելով՝ նոր, բարձր աստիճանի երաժշտական թատրոնը: Հենց նեապոլյան օպերան է դառնում ողջ Եվրոպայում իտալական այս յուրահատուկ ժանրի ազդարարը և տարածողը:

Նեապոլը հիմնականում վենետիկյան հեղինակավոր դպրոցի ժառանգորդն է: 17-րդ դարի կեսերին իտալական քաղաքների շարքում այն ժանրի առաջատարն էր, ստեղծել էր հսկայական քանակությամբ օպերաներ, առաջ քաշել բազմաթիվ ստեղծագոր-

ծողների, ձևավորել ինքնատիպ գեղարվեստական դիրքորոշում և դրամատուրգիա, արտահայտչամիջոցների համակարգ:

17-րդ դարի կեսերին սկսում են օպերային թատրոններ ծնվել Իտալիայի տարբեր քաղաքներում՝ Լուկայում, Բոլոնիայում, Պարմայում, Թուրինում, Մոդենայում: Ամենուր իշխում էր վեճետիկյան օպերայի երկացանկն ու ավանդույթը: Դարի վերջերին Նեապոլն աստիճանաբար ստվերում է Վեճետիկի փառքը, ժամրի ասպարեզում զբաղեցնում առաջատար դիրք:

Նեապոլում առաջին երաժշտական ներկայացումները տեղի են ունենում բարձրաշխարհիկ ակադեմիաներում, ինչպես դեռևս 16-րդ դ. վերջերում հայտնի երաժիշտ և նույնքան հայտնի երաժշտական պալատի տեր Դուքս Կառլ Զեզուալդո դա Վենոգայի մոտ:

Սակայն 17-րդ դարում Նեապոլում, Della Pieta de Turchini, Die Poveri di Gesu Cristo, Di Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto չորս կոնսերվատորիաներում ձևավորվում է շրջադարձային մի երևույթ՝ երաժշտական դպրոց: Արանք իրականում որբանոցներ էին, որտեղ հավաքում էին ազատ նավահանգստային քաղաք Նեապոլում վիստացող ապօրինածին փոքրիկ թափառաշրջկներին և նրանց կրթում որպես արոֆեսիոնալ երաժիշտներ: Մասնագիտացումը հիմնականում վոկալ արվեստի ասպարեզում էր, սակայն սովորեցնում էին նաև գործիքների նվազածություն: Ուսուցումն ընթանում էր խիստ պայմաններում, կանոնավոր համակարգով, երկարատև վարժություններով, տեսության՝ հատկապես սոլֆեզոյի և անգամ կոմպոզիցիայի հիմունքների դասավանդմամբ: Կոնսերվատորիաների մենաշնորհ խորհրդանիշն էր երգիչ-կաստրատների (լատ.՝ castratus՝ ամորձատված բառից) դաստիարակումը՝ մի ավանդույթ, որի արմատները հին հռոմեական մշակույթի մեջ էին, հետո հոգևոր երաժտության կատարման համար եկեղեցում արգելված կանացի ծայների փոխարինման նպատակով տարածվել է քրիստոնեական մշակույթի մեջ և իրական ծաղկում ապրել 17-18-րդ դարերի իտալական օպերային արվեստում: Կաստրատները սովորաբար կատարում էին գլխավոր դերեր՝ հերոսական, քնարական բնույթի առաջնային պարտիաներ: 18-րդ դարի վերջում էթիկական

պատճառներով կաստրատները հեռանուն են ասպարեզից: Մինչդեռ իտալական օպերան պահպանելու է դրական հերոսի քնարական առաջատար պարտիաներն արական բարձր՝ այս անգամ արդեն **տենոր** ձայներին հանձնարարելու ավանդույթը:

Առաջին օպերային ներկայացումները տեղի են ունենում դարի կեսերին Պալլացո Ռեալե թագավորական պալատում՝ Զ.Ֆ. Բուգենելլոյի և Ֆ. Կավալլիի «Դիդոնա» և Կ. Մոնտեվերդիի «Պոպայի թագաղրումը» (1650թ., 1651թ.) օպերաներով:

Չատ շուտով Նեապոլյան օպերան սկսում է համալրվել սեփական երկացանկով: Ասպարեզ են գալիս մի շարք ստեղծագործողներ, որոնք, սկսելով Վենետիկյան ավանդույթի շրջանակներում, աստիճանաբար ձևավորում են երաժշտական թատրոնի նոր՝ նեապոլյան տեսակը՝ պայմանավորված ժամրի պատմական զարգացման նոր փուլով, ինչպես նաև տեղի և լսարանի առանձնահատկություններով:

1670 -80-ական թվականներին, ստանալով օպերայի զարգացման պատմական հերթափոխը, Նեապոլն արդեն թավական հեռացած էր Ֆլորենտական կամերատայի առաջ քաշած գեղագիտական սկզբունքներից:

Նեապոլը հարուստ երաժշտական ավանդույթների քաղաք էր՝ ժողովրդական-երգային մեծ մշակույթով: Մինչև 18-րդ դարի սկզբները Նեապոլը ընդգրկված էր իսպանական թագավորության կազմի մեջ և իսպանական գեղարվեստական տարրը Նեապոլի կենցաղում թավական հաստատուն տեղ էր գրավում: Նավահանգստային աշխույժ կյանքը, առևտրական կապերն այստեղ էին բերում նաև ֆրանսիական, ավստրիական երաժշտական նորույթները՝ ստեղծելով հարուստ երաժշտական խառնարան՝ զարգացման բարենպաստ հեռանկարով: Նեապոլը նաև թագավորական քաղաք էր՝ իր շատ ինքնատիպ արքունական կյանքով և սովորույթներով:

Նեապոլյան օպերայի ավանդույթը սկիզբ է առնում անվանի երաժիշտ, կոմպոզիտոր Ֆրանչեսկո Պրովենցալեի գործունեությամբ (1627-1704թ.): Նա դասավանդել է կոնսերվատորիաներում, եղել է դրանցից մեկի՝ Della Pieta de' Turchini-ի ղեկավարը, Նեապոլի Մայր տաճարի գլխավոր երաժիշտ-ղեկավարը, հայտ-

նի է եղել որպես Երգեհոնահար: Նրա աշակերտների թվում են ճանաչված կոմպոզիտորներ Լեռնարդո Լեոն, Դոմենիկո Սարրին, հավանաբար՝ Ալեսսանդրո Սկարլատտին և շատ ուրիշ նեապոլյան կոմպոզիտորներ: Դայտնի է, որ Պրովենցալեի ստեղծագործական ժառանգությունը հարուստ ու բազմազան է եղել, սակայն մեծ մասամբ չի պահպանվել, մեզ է հասել միայն ժամանակին հրատարակված առանձին ստեղծագործությունների պատահիկների ձևով:

Նեապոլյան օպերայի զարգացման կարևորագույն ժամանակաշրջանը կապված է իտալական երաժշտական մշակույթի ականավոր ներկայացուցիչ Ալեսսանդրո Սկարլատտիի գործունեության հետ:

**Ա. Սկարլատտին** ծնվել է 1659թ.Պալերմոյում (Սիցիլիա): Նրա ուսումնառության տարիների մասին ստույգ տեղեկություններ չեն պահպանվել: Համարվում է, որ եղել է Կարիսսիմիի վերջին աշակերտներից, սովորել է Պրովենցալեի մոտ:

Ա. Սկարլատտին ապրել է բուռն և բեղմնավոր կյանք, եռանդուն մասնակցություն է ունեցել իտալիայի տարբեր քաղաքների երաժշտական կյանքին, ծառայել է տարբեր պալատներում, եկեղեցիներում: Սկարլատտին ստեղծագործել է ժամանակի բոլոր տարածված ժանրերով, սակայն նրա համար առանցքային նշանակություն է ունեցել օպերան, որի դասական ժանրային տեսակներից մեկը ձևակորպել է հենց նրա ստեղծագործության մեջ:

Իր առաջին՝ «Անմեղ մեղավորություն» օպերան Ա. Սկարլատտին բեմադրում է 1679թ. Հռոմում: Մինչև այդ նա արդեն բազմաթիվ կանտատների հանրահայտ հեղինակ էր, իր գործունեությամբ վաստակել էր Քրիստին Շվեխացու բարձր հովանավորությունը:

Մինչև 1684թ. Ա.Սկարլատտին ծառայում է Հռոմում՝ Քրիստինի պալատում, ապա թագավորական կապելմայստերի պաշտոնով տեղափոխվում է Նեապոլ և մինչև 1702թ. ապրում այստեղ:

Այս տարիներին ստեղծվում են տասնյակ օպերաներ, միևնույն ժամանակ Սկարլատտին չի խցում կապերը Հռոմի հետ, շարունակում է ստեղծագործել նաև Հռոմի օպերային թատրոնի համար:

1685թ. նորապասակ Ալեսսանդրո Սկարլատտիի ընտանիքում ծնվում է առաջին որդին՝ ապագա ականավոր կոմպոզիտոր Դոմենիկո Սկարլատտին:

1702-1708 թթ. Ա. Սկարլատտին մեկընդմեջ ապրում է Ջունում և Ֆլորենցիայում: Ջունում նա ծառայում է Santa Maria Maggiore եկեղեցում, ստեղծագործում է հիմնականում հոգևոր ժամբերում, գրում է բազմաթիվ մեսսաներ, կանտատներ, օրատորիաներ (1697թ. Ջունի Պապ Իննոկենտիոս XII քաղաքում փակել էր օպերային թատրոնը):

Այդ տարիներին նա ընդգրկվում է Արկադյան ակադեմիայի գործունեության մեջ և որդու հետ մասնակցում ակադեմիայի ժողովներին: Այդտեղ ծանոթանում է ժամանակի հայտնի երաժշտների, երգչների, կոմպոզիտորների, այդ թվում՝ Կորելլիի, Ջենելի հետ:

Ֆլորենցիայի համար Սկարլատտին շարունակում է ստեղծագործել օպերային ժամրում: 1708թ. նա վերադառնում է Նեապոլ՝ իր նախկին պաշտոնին, ինչպես նաև սկսում է դասավանդել Նեապոլի կոնսերվատորիաներից մեկում, շարունակում է օրատորիաներ և կանտատներ գրել Ջունի համար:

1718-1721 թթ. Սկարլատտին նորից բնակություն է հաստատում Ջունում, որտեղ և բեմադրում է իր վերջին օպերաները:

Կյանքի վերջին չորս տարիները Սկարլատտին ապրում է Նեապոլում: Այստեղ էլ վախճանվել է 1725թ.:

Ալեսսանդրո Սկարլատտիի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է, հարուստ, բազմաժանր՝ 125 օպերա, առավել քան 800 կանտատ, ստույգ հաշվարկման չենթարկված հսկայական քանակությամբ օրատորիաներ, հոգևոր ստեղծագործություններ, գործիքային երաժշտություն:

Օպերան Սկարլատտիի ստեղծագործական հետաքրքրությունների առանցքն է, մշտապես եղել է նրա ուշադրության կենտրոնում, սակայն կանտատի և օրատորիաների ժամրում կոմպոզիտորն իրեն թույլ է տվել ավելի ազատ լինել, կատարել է համարձակ որոնումներ, իրագործել նորարարական գաղափարներ: Հաճախ այդ հայտնագործությունները տեղափոխվում են նրա

օպերային պարտիտուրների էջերը, որտեղ էլ ավելի մասշտաբային բացահայտում են ստանում:

Դոգլոր ժամբերում Սկարլատտին հղում, կատարելագործում է իր պոլիֆոնիկ մտածողության վարպետությունը, ինչը նպաստում է նրա նվազախմբային գրելառի հարուստ և հավասարակշիռ ձայնատարության մշակույթի ձևավորմանը:

Ա. Սկարլատտիի ստեղծագործության մեջ հետաքրքիր զարգացում է ապրում վոկալի և գործիքի հնչողական փոխհարաբերության ներդաշնակության ձևավորման պրոցեսը:

Վերջապես, Ա. Սկարլատտիի ստեղծագործության մեջ ձևավորվում է օպերայի ժամբային մի տեսակ, որ հայտնի է *opera-seria*՝ լուրջ օպերա կամ **Նեապոլյան օպերա** անունով:

Ինչպես Վենետիկյան օպերայի, այնպես և Նեապոլյան օպերայի համար թեմատիկ ընդգրկումների շրջանակները տարածվում են դիցաբանական (միթոլոգիկ), պատմական-լեգենդար, երբեմն նաև կոմիկական թեմաների սահմաններում: Սակայն աստիճանաբար տեղի է ունենում սյուժեի, խոսքի վերահնատավորում, շեշտադրումները վերանայվում են, որն էլ ստեղծում է բոլորովին նոր թատերական-երաժշտական համակարգ:

Ա. Սկարլատտիի օպերայի համար արդեն արդիական չէ դրամայի և երաժշտության փոխհարաբերության խնդիրը. այն անվերապահորեն լուծված է՝ հօգուտ երաժշտական բաղկացուցչի և անգամ դրա լիակատար մենաշնորհի: Բանաստեղծական տեքստի մեկնաբանումն ընդունում է ընդհանրական բնույթ, աստիճանաբար ձգտում է երաժշտական-ընդհանրական բովանդակության:

Օպերային կոմպոզիցիայի ամբողջականությունն ապահովվում է ոչ այնքան դրամատիկ գործողության զարգացման տրամաբանությամբ, որքան գործողության ներսում երաժշտական համարների հարաբերակցությամբ: Յուրաքանչյուր զգացմունք, տրամադրություն իր տեսակի մեջ ձեռք է բերում տիպական արտահայտչական կաղապար՝ անկախ կերպարի բովանդակությունից:

Դեռևս Վենետիկյան օպերայում առաջ եկած զգացմունքների դասակարգման գաղափարը Սկարլատտիի ստեղծագործությունից:

յան մեջ ընթանում է օպերային արվեստի երաժշտական լեզվական ողջ համակարգի տիպականացման, գեղարվեստական բյուրեղացման սկզբունքով: Արա հետևանքով Նեապոլյան օպերայի արտահայտչականության ամբողջ ծանրությունը կենտրոնանում է արիաների և դուետների վրա, որոնք ստանում են զարգացած և ավարտուն տեսք:

Արիան ձեռք է բերում կայուն տիպ, ձև և ֆունկցիա՝ պայմանավորված համապատասխան զգացմունքով: Նույնպիսի հաստատուն որոշակիություն են ստանում ռեժիտատիվները, նվագախմբային հատվածները՝ վոկալի հետ հարաբերակցության մեջ:

Նեապոլյան օպերան չի հրաժարվում ռեժիտատիվից, սակայն գրեթե դուրս է նոյում այն երաժշտական բովանդակության սահմաններից՝ պահպանելով միայն գործողությունը, իրադարձությունները շարժման մեջ դնելու ֆունկցիան: Չոր՝ *secco*, ռեժիտատիվները համարյա շուտասելուկի արագությամբ, «խոսքային», ազատ ձևով պատմում են տեղի ունեցող իրադարձությունների մասին և անցնում հաջորդ արիային:

Սկարլատտիի արիաները կառուցվում են մեկ զգացմունքի հիման վրա, սակայն երբեմն կարող են և երկու հակադիր զգացմունք պարունակել՝ երկու առանձին մասերով: Արիաների նախընտրելի ձևն է դաշնում եռամաս *da capo*-ն, որը Սկարլատտին համարում էր ամենահավասարակշռված և պարփակ ձևը:

Լսելի էր միայն արիայի բանաստեղծական առաջին ֆրագը, որ ծառայում էր որպես արիայի զգացմունքային բովանդակության հայտ: Դրանից հետո երգվող խոսքերը ոչ մի նշանակություն չունեին, կարող էին բազմիցս կրկնվել, բայց չկարևորվել. ծառայում էին միայն երաժշտական ձևի կայացմանը:

Արիայի զարգացման գագարնակետը՝ ռեպրիզան էր, որ, սակայն, արդեն դուրս էր մնում կոմպոզիտորի տնօրինությունից: Սա երգիչի բացարձակ տարածքն էր, որտեղ նա վիրտուոզ իմպրովիզացիաների միջոցով ներկայացնում էր իր վարպետության նակարդակը:

Եթե Ֆլորենցիայում երաժշտական թատրոն, սինթետիկ երևույթի մեջ առաջնությունը պատկանում էր *պոետիկ խոսքին*,

Վենետիկում հաղթանակում է **Երաժշտությունը** և կարևորվում կոմպոզիտորի դերը, ապա Նեապոլում լիակատար իշխանություն են ստանում **Երգիչները՝** իրենց վիրտուոզ բարձրակարգ արվեստին ենթարկելով թե՛ խոսքը և թե՛ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը:

Զևսփորվում է առաջին երգիչ և առաջին երգչուիի՝ primo uomo և prima donna երևույթը, որոնք դառնում են թատրոնում առաջին դեմքեր, իսկ օպերային ներկայացումը վերածվում է երգչին լսելու, արժնորելու, գնահատելու վայր և հնարավորություն: Առանձնապես գնահատվում են բարձր երգեցիկ ձայները, որով հետև վիրտուոզության հնարավորությունները բնույթով ավելի հասու են իրենց բարձր ձայներին: Արական գերադասելի ձայն է դառնում կաստրատը, իսկ իգական ձայների համար՝ սոպրանոն:

Ոճական իրեալը կառուցվում է bel canto-ի՝ գեղեցիկ իտալական երգեցողության ձևավորված չափանիշների վրա՝ շնչառության տեխնիկայի, վիրտուոզ թեթևության, ինպրովիզացիոն շնորհի, մեծ զգացմունքայնության վրա: Da capo արիայի ռեպրիզաներում երգիչները ներկայանում են իրենց վարպետության ողջ հարստությամբ՝ հեռանալով կոմպոզիտորական տեքստից: Որքան հարուստ և բազմազան էր վիրտուոզ բացահայտումը՝ պասսաժներ, տրեներ, բարդ թիշբներ, բարձր հնչյուններ, այնքան ավելի մեծ էր կատարման արժեքը:

Իտալական օպերայում այս մշակույթը դառնում է գերակշռող և «**նեապոլյան ոճ**» անվան տակ տարածվում է սկզբում իտալական մյուս քաղաքներում՝ Ջուն, Թուրին, Միլան, Վենետիկ, ապա և ամբողջ Եվրոպայում՝ Վիեննա, Դրեզդեն, Համբուրգ, Լոնդոն: Անկասկած այս բոլոր թատրոնների համար երգիչներ պատրաստում էին իտալական կոնսերվատորիաներում, և իտալացի երգիչների միջոցով այս շենք մշակույթը հաստատվում է Եվրոպայի ողջ տարածքում՝ դառնալով արևմտաեվրոպական երաժշտական արվեստի բարձր առումով ընդհանուր դասական արժեք:

Երգիչների ազատ իմպրովիզացիաները թեև հեռանում էին կոմպոզիտորական տեքստից, բայց և այնպես ընդհանուր առմանք նպաստում էին մեղեղիական մտածողության զարգացմանը, թեմատիկ հագեցածությանը: Արիաների մեջ ներբափան-

ցուն են ժողովրդական երգի հնտոնացիաներ, պարային տարրեր՝ հատկապես սիցիլիանայի մետրոռիթմիկան, քնարական երգի լայնաշունչ կանտիլենը, տարանտելայի աշխույժ տարերքը:

Արիայի ծևակառուցման կարևոր դրվագներից մեկն է դառնուն ձայնի և գործիքի վիրտուոզ դիալոգ-մրցակցությունը, որ նաև հենք է ստեղծում վոկալ և գործիքային մտածողության փոխներթափանցման համար՝ միևնույն ժամանակ խթանելով գործիքային երաժշտության զարգացումը:

Ա. Սկարլատտին իրավամբ համարվուն է բացառիկ հարուստ մելոդիկ մտածողության տեր կոմպոզիտոր: Սակայն անգամ բյուրեղացող ժանրային կաղապարներով պայմանավորված՝ նրա ստեղծագործության մեջ սկսում են կարծրանալ արիաների որոշակի տիպական ձևեր: Աստիճանաբար Սկարլատտի հետևողների մոտ տիպական ձևերը կվերածվեն սխեմատիկ ձևերի՝ ամբողջովին փոխելով օպերայի գեղարվեստական գաղափարը և ժանրային տիպը՝ այն հանգեցնելով նախ սխեմատիկ կառուցվածքի և ի վերջո փակուլու:

Զգացնունքային պոռթկումն իր բոլոր տեսակներով՝ ուրախություն, ցնծություն, խանդ, վրեժ, կոչ, մշտապես արտահայտվում է վերընթաց մեղեղիական սլաքքով, եռանդուն, հաճախ քայլերգային բնույթի երաժշտությամբ, որն ուղեկցվում է հաղթական շեփորներով, ֆանֆարներով:

Lamento տիպի արիաների համար ընդունված էր անպայման մինոր լադային հենքը, զուսպ կանտիլենը, վարընթաց սեկունդային սեկվենցիաները, «հառաչանքները», իջեցված երկրորդ աստիճանի հնայիչ սրությունը, որն ստանում է «նեապոլյան» անունը, դանդաղ կամ հանդարտ տեմպերը (հաճախ սարաբանդայի տեսքով):

Ուրախ, բուֆֆոնային բնույթը մարմնավորվում է պարտադիր մեղեղիական «շուտասելուկով», թերեւ, պարային ճկունությամբ օժտված դինամիկ մեղեղիներով, 3/8 չափով՝ պարփակված պարզ երաժշտական ձևերում:

Քնարական արիաները կառուցվում են հովվերգական, լայնաշունչ, հանդարտ ալիքաձև մեղեղիականության միջոցով:

Ա. Սկարլատտին, շեշտադրելով վոկալն օպերայի մեջ, նշանակալի տեղ է հատկացնում նաև նվագախմբին: Գործիքների տեմբրերը կոմպոզիտորն օգտագործում է որոշակի զգացմունքային գունավորումներ, տրամադրություն, մթնոլորտ ստեղծելու համար:

Արիաների տեսակների և տիպերի բյուրեղացմանը զուգընթաց՝ Սկարլատտիի մոտ ձևավորվում է նվագախմբային նախանվագի՝ ուվերտյուրի ինքնատիպ տեսակ, որ կոչվում է «*sinfonia*» (միաժամանակ, միասին հնչող) և բաղկացած է 3 բաժիններից՝ *allegro-andante-allegro*:

Այսպիսի նախանվագը ստանում է «իտալական նախանվագ» անվանումը: Առաջին բաժինը կառուցվում է եռանդուն պոլիֆոնիկ, երկրորդը՝ հանդարտ կանտիլենային, երրորդը՝ ուրախ, շարժում, հաճախ պարային բնույթի երաժշտության հիմանվրա:

Ուվերտյուրը (ֆր.՝ *բացում*) հիմնականում օպերայի բովանդակության հետ դեռևս որևէ կոնկրետ կապ չեր հաստատում, թեև երբեմն կարող էր ցուցաբերել որոշ մեղեղիական ընդհանրություն: Ընդունված պրակտիկա է դառնում միևնույն ուվերտյուրի օգտագործումը մի քանի օպերաների հետ: Սկարլատտիի ստեղծագործության մեջ արդեն ակնհայտորեն նկատելի է հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության հաստատումը, որը, մեղեղիական գերիշխանությամբ պայմանավորված, անխուսափելի արդյունք էր:

Կոմպոզիտորի հարմոնիկ լեզուն բավականաչափ զարգացած է և օժտված կերպարային բովանդակությամբ: Սկարլատտի մոտ հետագայում առաջին անգամ ի հայտ են գալիս այնպիսի տիպական օպերային հարմոնիկ հայտնություններ, ինչպիսիք են փծ. 7 դրամատիկ զգացմունքայնության մեկնաբանումը (սարսափ, կիրք, խոռվահույզ տրամադրություն), II<sup>-1</sup> իջեցված «նեապոլյան» անվանումով, սենտիմենտալ բնույթը (հառաչանք, հեկեկոց, լաց) և այլն:

Ա. Սկարլատտիի օպերաները գրված են ամենատարբեր սյուժեների հիմնա վրա, որոնց մեջ, սակայն, գերակշռում է պատմական-լեգենդար թեմատիկան, որ մեկնաբանվում է շատ ընդհանրական, առանց որևէ պատմական ճշմարտություն հե-

տապնդելու միտման: Օպերաների լիբրետոները կառուցվում են ընդունված սխեմատիկ որոշակի կարգով և հիմնականում մինյանցից տարբերվում են միայն գործող անձանց (պերսոնաժների) անուններով: «Չարից՝ բարուն», «Ալցիմիր», «Ուզառլարա», «Խելակորուս Դիդոնեն», «Սատիրա», «Անակրեոն», «Մեծ Թամերլանը», «Միհրուատ Եվլապատոր», «Հավատարիմ արքայադուստրը», «Կիրոս», «Տելեմակ», «Տիգրան», «Տիբերիոս» և շատ ուրիշ օպերաներ կրում են մոնումենտալ, շքեղ բովանդակություն ենթադրող անուններ, սակայն կառուցվում են կայունացած սխեմատիկ ատաղձի վրա, գուրկ գործողության դինամիկայից՝ հաստատուն համարային տեղաբաշխման ավանդույթով:

Այսպիսով, օպերայի Նեապոլյան տեսակը ձևավորում է առաջին ժանրային կաղապարը, որն ստանում է opera-seria՝ լուրջ օպերա անվանումը. նրա հիմնական հատկանիշն է դաշնում արիաների վրա կառուցված դրամատուրգիան:

Օպերա սերիան կառուցվում, գրվում և բեմադրվում էր կարծրացած պարտադիր ձևերով: Գլխավոր դերերում հանդես էին գալիս 3 պերսոնաժ՝ պրիմաները, երկրորդական նշանակության դերերում՝ 5 պերսոնաժ: Առաջին երգեցից յուրաքանչյուրը պիտի երգեր 5 տարբեր տիպի արիա (*lamento, lirico, bravura, brillante, parlante*), ապա 5 երկրորդական պերսոնաժներից յուրաքանչյուրը պիտի երգեր 3 - ական տարբեր տիպի արիաներ: Դա արտեն կազմում էր 30 արիա մեկ օպերայի մեջ և ժամանակի առումով ուրիշ համարներ չեր կարող պարունակել, նանավանդ որ լսարանն էլ այլ բան չեր սպասում: Ռեժիսուրատիվների արագընթաց շուտասելուկի ընթացքում մեխանիկորեն առաջ էր մղվում գործողությունը: Օպերա-սերիան տևում էր 5-ից 6 ժամ:

Օպերա սերիան կառուցվում էր 3 գործողությամբ. լավագույն գործողությունը համարվում էր երկրորդը, որտեղ, անկախ բովանդակությունից, նախընտրում էին երգել պրիմաները:

Բարձր ազնվական-մտավորական մթնոլորտում ծնված օպերան՝ լսարանի համապատասխան պահանջներով և վարքագծով, Նեապոլում պայմանավորված էր պալատական կյանքի յուրահատկությամբ. այն դաշնում է բարձրաշխարհիկ հասարակության հանդիպումների սիրելի վայր: Օպերա գալիս էին ժա-

մադրությունների, մինյանց հետ հանդիպման, աշխարհիկ կյանքի, նորածն հագուստներ ցուցադրելու նաև սիրված երգիչներին լսելու համար: Լոժաներում ընդունված էր քաղցր սեղանի սպասք ունենալ, իյուր ընդունել և այդ պարագայում լոժան կարելի էր փակել փոքր վարագույրով: Բարձրաշխարհիկ էտիկետը թույլ էր տալիս ուշանալ (այդ պատճառով էլ ուվերտյուրը շատ կարևոր չէր, ուներ զանգի որոշակի ֆունկցիա), իսկ լավագույն երգիչները նախընտրում էին երկրորդ գործողությունը, քանի որ այդ ժամանակ լսարանն արդեն հավաքված և հանդարտված էր լինում:

Սովորաբար պատրաստվում էին բազմակի օգտագործման ենթակա դեկորացիաներ՝ տիպական տեսարանների համար: Մեկընդիշտ որոշված և կարգավորված էին միզանացենները, ինչպես նաև գործող անձանց՝ բեմի վրա կանգնելու հաստատուն տեղերը՝ ըստ նրանց խավային պատկանելության: Գլխավոր դերեր կատարող երգիչներն իրենք էին որոշում՝ երբ դուրս գալ բեմ, որտեղ կանգնել թեմում: Զայնի հնչողությունը չխաթարելու նպատակով՝ որպես կանոն, նախընտրում էին ստատիկ կեցվածքներ բեմի առաջամասում: Օպերա - սերիայում ընդունված է դառնում բեմ դուրս գալ շքեղ, ամենանորածն հագուստներով, որոնք օպերայի բովանդակության հետ ամենահին չեն առնչվում:

*Օպերա - սերիայի* ժանրում ստեղծագործում էին բազմաթիվ բանաստեղծներ, որոնց հիմնական ժանրը դառնում է լիբրետոն, իսկ նրանց գրելառն արտացոլում էր Կոռնելի, Ռասինի ողբերգությունների ոգին:

Ժամանակի հարյուրավոր հոչակավոր լիբրետիստներից ամենաճանաչվածներն են Եղել Ապոստոլի Զենոն (1668-1750թ.), որի գրչին պատկանում են 47 օպերայի և 12 օրատորիաների լիբրետոններ, Պիետրո Մետաստագիոն՝ իրենց ձևով կլասիկ 57օպերային լիբրետոնների հեղինակ:

Սովորաբար լիբրետոն կառուցվում էր երկու սիրող գույգերի զգացմունքային կոնֆլիկտի հիման վրա, որոնք տառապում են պարտքի զգացումի և սիրո տվայտանքների միջև:

**Պիետրո Մետաստագիոյի** իսկական անունն է Պիետրո Տրապասսի. ծնվել է 1698թ. Հռոմում, պատրաստվել է իրավաբանական գործունեության, սակայն սերը և հետաքրքրությունն

անտիկ թատրոնի նկատմամբ ստիպել են նրան կտրուկ փոխել մասնագիտությունը և ամբողջովին նվիրվել գրականությանը: Այս առիթով նա իր իտալական ազգանունը փոխարինել է համարժեք նշանակության հունական կեղծանունով (Մետաստագիո, ինչպես և Տրապասի նշանակում է «տեղափոխություն»): Իր հովանավորի՝ գրող, իրավաբան Գրավինայի մահից հետո Մետաստագիոն տեղափոխվում է Նեապոլ, որտեղ սկսվում է նրա օպերային լիբրետիստի փայլուն գործունեությունը:

Նրա առաջին երաժշտ համահեղինակներն են դառնում Ֆեռն, Պորպորան, Սարրոն: 1730 թ. Մետաստագիոն ստանում է Վիեննայի արքունական պոետի պաշտոնը և մինչև կյանքի վերջը՝ ևս 52 տարի, ապրում և աշխատում է Ավստրո-Հունգարիայի մայրաքաղաքում:

Մետաստագիոյի՝ որպես լիբրետիստի մեջ հեղինակության մասին է վկայում այն, որ նրա յուրաքանչյուր լիբրետոյի հիման վրա գրվում էին տասնյակ օպերաներ: Այսպես, «Ալեքսանդր Շնդկաստանում» լիբրետոյի հիման վրա գրվել է առավել քան 68 օպերա, «Արտաքսերքսեսի»՝ 80, «Տիտոսի գրասրտությունն» օգտագործվել է 41 անգամ՝ այդ թվում և Մոցարտի կողմից:

Նման վերաբերմունքը պոետ-լիբրետիստի նկատմամաբ պայմանավորված էր ժանրի ասպարեզում նրա բարձր պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ: Կատարելապես տիրապետելով անտիկ հունական թատրոնի կառուցման օրինաչափություններին՝ Մետաստագիոն մեջ դեր է կատարել opera-seria-ի դրամատուրգիկ ձևավորման խնդրում:

Նա վերադարձնում է օպերային խորը (երգչախումբը)՝ գործողության մեկնաբանի իր անտիկ նշանակությամբ՝ օգտագործելով այն կուլմինացիոն դրվագներում:

Մետաստագիոյին է պատկանում ռեժիտատիվ accompagnatoto-ին օպերային դրամատուրգիայի մեջ նախապատվության տալու գաղափարը: Նա համարում էր, որ այդպիսով բանաստեղծական խոսքն ավելի զգացմունքային և արտահայտիչ է դառնում:

Մետաստագիոն կրծատում է opera-seria-ի գործողությունների թիվը՝ հինգից դարձնելով երեքը, այսպիսով նպաստում գործողության դինամիկ և ամբողջական ընթացքին, նաև նվազեցնում

է գործող անձանց թիվը՝ համարելով, որ օպտիմալ տարբերակը 6-ն է:

Վերջապես Մետաստագիոյի բանաստեղծական լեզուն և արտահայտչականությունը՝ ժամրին հարիր վերամբարձությամբ, իր հստակ և պարզ բնույթով լիովին համապատասխանում էր երաժշտական ինտոնացիային:

Օպերա-սերիան նշանակալից փուլ է դառնում երաժշտական մտածողության զարգացման ճանապարհին՝ մեղեղայնության ազատ և ինքնուրույն զարգացման հնարավորությունների բացահայտման, մեղեղիական ձայնծավալի սահմանների ընդլայնման, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների հղկման առումով: Օպերա-սերիայում բանաստեղծական տեքստն օգտագործվում է պայմանականորեն՝ հենվելով կերպարային ընդհանուացման վրա. դա նպաստում է մաքրու գործիքային մտածողության զարգացմանը և երևույթի հեռանկարային հնարավորությունների ընդլայնմանը: Ժամրի կաղապարների կայունացումը, սակայն, բերում է որոշակի կորուստների, մասնավորապես նվազում է բովանդակության և դրամատիկ զարգացման նշանակությունը:

Երգչախմբի դրամատուրգիական դերը նույնապես կորցնում է իր արժեքը՝ գլխավորապես վիրտուոզ կատարողականության պահանջներին անհամապատասխանելու պատճառով:

Ընդհանուր առմամբ օպերան իր նեապոլյան տարբերակով այլևս դադարում է դրամատիկ ներկայացում լինելուց և վերածվում է ճոխ համերգային ներկայացման՝ կոստյումներով:

Դեռևս 17-րդ դարում *opera-seria*-ի այս դրամատուրգիական կառուցվածքը ստեղծում է ածանցյալ ժանր-տարատեսակի մի շատ սիրված և ընդունված տիպ, որը կոչվել է *pasticcio* (իտ.՝ խառը, պաշտետ): Սա տարբեր կամ միևնույն հեղինակի տարբեր օպերաների լավագույն համարների հիման վրա ստեղծված մի նոր ներկայացում է: Ընդ որում, ժամրը թույլ էր տալիս փոխել արիաների բանաստեղծական տեքստերը և բոլորովին նոր բովանդակություն տալ դրանց կամ ընդհանրապես հեռանալ որևէ բովանդակությունից:

Արիաների դրամատուրգիական կենտրոնի նշանակության վկայությունն է նաև այն, որ մինչ այսօր սերիաների երգային

փայլուն արիաները կայուն տեղ ունեն երգիչների համերգային ծրագրերում և շատ սակավ են բեմադրվուն ամբողջական ներկայացման ձևով:

Օպերա-սերիայի ժամրը լայն տարածում է ստանում ողջ Եվրոպյում՝ որպես դարի գեղարվեստական չափանիշների իրեալ: Այս ժամրում ստեղծագործող անվանի հեղինակներից են եղել Զ. Բ. Պերգոլեզին, Լ. Վինչին, Ն. Պորպորան, Զ. Բոնոնչինին, Ն. Յոմելլին, Տ. Տրաետտան, Ֆ. դի Մաջոն, Ի. Ա. Շասսեն, Գ. Ֆ. Շենդելը, Զ. Վ. Գյուլկը և ուրիշներ:

Սկարլատտին նոր լիցք է հաղորդում Նեապոլի երաժշտական կյանքին: Այդ տարիներին Նեապոլում ապրում և գործում են Դ. Սարրոն, Ն. Պորպորան, Ֆ. Ֆեռն, Ֆ. Մանչինին: Դրամաներից բացի երևան են գալիս նաև կոմիկական օպերաներ՝ գրված Նեապոլի բարեառով: Այդ ժամրում առաջինն է դառնում Մ. Ֆաջոլիի «Չելլան», որ 1707թ. բեմադրվում է իշխան Կյուզանոյի պալատում:

Ուշ բարոկկոյի շրջանում իտալական opera-seria-ն տարածված էր ամբողջ Եվրոպյում՝ մասնավորապես իր գործիչների՝ կոմպոզիտորների և երգիչների միջոցով, որոնք ապրում և ստեղծագործում էին խոշոր մշակութային կենտրոններում:

Այսպես, այդ տարիներին (1680-1750 թթ.) Լոնդոնում գործել են շուրջ 80 իտալացիներ, Վիեննայում՝ առավել քան 100, Սանկտ-Պետերբուրգում՝ 25, Դրեզդենում՝ 40, Փարիզում՝ 50:

Իտալական երաժշտական արվեստը հսկայական ներդրում է կատարել ընդհանուր Եվրոպական երաժշտական մշակույթի և հատկապես երաժշտական թատրոնի զարգացման ասպարեզում: Եվրոպական օպերային թատրոններում իտալական երգիչների հեղինակությունն ու փառքը հասնում էր աննախադեպ չափերի: Յայտնի կաստրատներ Ֆարինելլին, Կաֆարելլին իրենց ժողովրդայնությամբ և հոնորարների չափերով հավասար էին այսօրվա հոլիվուդյան առաջին մեծության աստղերին: Ֆլորենցիայից մինչև Նեապոլ շուրջ մեկ դար տևած բուժն ճանապարհորդության ընթացքում «dramma per musica»-ն գերածում է՝ դառնալով մասշտաբային մոնումենտալ երաժշտական-թատերական ժանր-ասպարեզ՝ համամարդկային նշանակությամբ և լայն հեռանկար-ներով:

## ԿԱՆՏԱՍ ԵՎ ՕՐԱՏՈՐԻԱ

**Ա** անտատը, օրատորիան, ինչպես և օպերան նույն դարի և նույն միտումների զավակներ են: Նրանց արմատները խորանում են միևնույն «stille nino» գաղափարի մեջ, սակայն ճյուղավորվում և զարգանում են միանգամայն ինքնուրույն և յուրօրինակ ձևերով՝ ստեղծելով միասնական երևոյթի երեք ինքնատիպ տարրերակ:

Եթե օպերան Ֆլորենտական հումանիստների ազնվական խավերի բանաստեղծական երաժշտականացված թատրոնն էր, ապա կանտատը դառնում է նեղ շրջանների համար ստեղծված կամերային ժանր, իսկ օրատորիան՝ հոգևոր դրամայի կոնցերտային մի տեսակ: Այս երեքը միասին զգտում են բանաստեղծական տեքստի և երաժշտության սինթեզին, մոնորիկ երգեցողության՝ գործիքային նվազակցությամբ համադրության մեջ նոր արտահայտչականության որոնումներով:

**Կանտատը** (իտ.Cantare-երգել) Խոտալիայում որպես ինքնուրույն ժանր ձևավորվել է 16-րդ դարի վերջերին՝ «երգ նվազակցությամբ» գաղափարի շրջանակներում: Սկզբնական շրջանում կանտատ անվանել են «այն ամենը, ինչ երգվում է»: (Ի տարբերություն «սոնատի», որը բնորոշվում է՝ «այն ամենը, ինչ նվագում են գործիքով»):

Առաջին անգամ կանտատն ի հայտ է գալիս Ջ. Կաչչինի (Nuove musiche 1601թ.) և Յա. Պերիի (Varie musiche, 1609թ.), ինչպես նաև հոգևոր երաժշտության մեջ Լ. Վիդանայի (100 concerti ecclesiastici, 1602թ.) ստեղծագործությունների մեջ:

Որպես ժանրի անվանում՝ **կանտատ** բնորոշումը գործածվում է 1620թ.: Ալեսանդրո Գրանդիի կողմից, և ներկայացնում է ստեղծագործություն, որ կառուցված է տարբերակվող քառյակի կրկնության սկզբունքի վրա՝ ձայնի և նվազակցող գործիքի համար: Նույն ժամանակ լույս է ընծայվում Դոմենիկո Կրիվելլատիի «Cantate diverse» (1628թ.) ժողովածուն:

Ավելի ուշ՝ Բ. Ֆերրարիի կողմից (1633-41թթ.) կանտատը սկսում է կառուցվել մեկընդհիջվող՝ երգվող և արտասանվող,

արիաներ և ռեչիտատիվներ համարների հիման վրա, որոնք ուղեկցվում են գործիքային նվազակցությամբ:

Հռոմեական դպրոցի ավանդույթի մեջ (Ոռոսի, Կարիսսիմի) արմատանում են մեներգող ձայնի և basso continuo ձևերը, իսկ Բոլոնյան դպրոցը՝ (Կոլոննա, Տողի) գերադասում է նվազախմբային նվազակցությունը: Նեապոլյան դպրոցի տարրերակը հիմնվում է 2 կամ 3 արիաների և նույնքան ռեչիտատիվների համադրման սկզբունքի վրա (Ա. Սկարլատի, Ստրադևլա, Վինչի, Լեո, Ջաստ, Շենդել):

Նույն 17-րդ դարում իտալական ավանդույթի հիման վրա ձևավորվում է հոգևոր կանտատի տարրերակը, սակայն արդեն Գերմանիայում՝ բողոքական եկեղեցու շրջանակներում: Առաջին հոգևոր կանտատները գրվում են աստվածաշնչյան, հետո բողոքական խորանների, հոգևոր օրաների և երեմն էլ ազատ տեքստերի հիման վրա: Ըստ այդմ տարրերակվում են՝

- Բիբլիկ կանտատ (Cantate-biblique, Bibliakantate)
- Խորալային կանտատ (Cantate-choral, Choralkantate.)
- Ներբող կանտատ (Cantate-ode,Odenkantate.)
- Ինտերմետիա կանտատ (Formes intermediaires.)

Կանտատի այս վերջին տիպը ներառում է բոլոր նախորդ երեքի խառնուրոց:

1700-ական թվականներին Վայգենֆելսի բողոքական եկեղեցու պաստոր Էրդման Նյումայստերը հոգևոր կանտատների համար առաջարկում է նոր կանոնակարգ, որ հայտնի է «Նյումայստերի ռեֆորմ» անվանումով: Փաստորեն նա իրագործում է այն, ինչ 6-7-րդ դարերում կատարել էր Գրիգոր Ա կաթոլիկ եկեղեցու համար: Նյումայստերն ամբողջ տարվա բոլոր կիրակի և տոն օրերի համար (ի տարրերություն կաթոլիկ ծիսակարգի՝ բողոքական եկեղեցին պատարագ է կատարում միայն կիրակի և տոնական օրերին) գրում է տեքստեր՝ որպես հիմք կանտատների համար: Նյումայստերի կանտատները հնարավորինս հեռանում են օպերային ձևից՝ մոտենալով սյուիտային կառուցվածքին՝ հիմնված ռեչիտատիվների և արիաների հաջորդականության վրա (Կրիգեր, Էրլեբախ, Բուքստեհուլե, Տելեման, Բախ):

Կանտատ ժամրը ֆրանսիական երաժշտության մեջ թափանցում է Իտալիայից՝ 17-րդ դարի վերջերին, ծաղկում է ապրում 18-րդ դարի առաջին կեսին (Կլերամբո, Ռամո) և աստիճանաբար ասպարեզից վերանում ֆրանսիական Լուսավորության դարաշրջանի հեղափոխական գաղափարախոսության առաջ քաշած նոր գեղագիտության ազրեցության հետևանքով:

Կանտատը, ի տարբերություն օպերայի և օրատորիայի, օժտված է կարևոր մի առավելությամբ. դա նրա ժամրային ճկունությունն է:

Կանտատը կարող է լինել և հոգևոր, և աշխարհիկ բովանդակության, կարող է լինել ծավալով մեծ և փոքր, կարող է գրվել ձայնի, գործիքային նվազակցությամբ կազմի համար, կարող է իր կազմում երգչախունք ներառել կամ չներառել:

Կանտատը հավասարապես ընդունված է որպես համերգային, պալատական–կամերային, ինչպես նաև եկեղեցական ծիսակարգային հոգևոր ժանր:

Իտալական երաժշտական մշակույթի մեջ վոկալ այլկայլ ժամրերի զարգացման ուղին 16-րդ դարի վերջին հատվածում, միավորված «stille piuono» գաղափարով, լիովին նախապատրաստել էր կանտատ ժամրի ծնունդը: Արանք Կաչչինի կամերային արիաներն էին, կանցոնաները՝ յուրի նվազակցությամբ մադրիգալները:

Արդեն 17-րդ դարի սկզբում հրատարակվում են բազմապիսի ժողովածուներ՝ մեկից չորս ձայնի համար՝ basso continuo-ի ուղեկցությամբ ամենատարբեր անվանումներով՝ «Արիաներ և կանտատներ», «Տարատեսակ երաժշտություն», «Նոր երաժշտություն»: Սրանք դեռևս կանտատներ չեին, սակայն ակնհայտորեն վոկալ քնարերգության ասպարեզում ավետում էին նոր ստեղծագործական մոտեցումներ: Ի տարբերություն օպերային կամ օրատորիալ ժամրերի՝ այստեղ ձևավորվում է ինքնատիպ բանաստեղծական-թեմատիկ ոլորտ՝ հիմնված պարզ, անպաճույժ, բայց նրբակերտ սիրային քնարականության վրա: Սրանք անփոփովուն էին նույնքան պարզ, հաճախ քառյակային, քառյակային-վարիացիոն ձևերում: Այս ստեղծագործություններն ընդունվում էին որպես ժամանակի համար բոլորովին նոր որակի գեղարվեստական

Երևույթներ: Մեներգող ձայնի ջերմ քնարական անմիջականությունը լայն հնարավորություններ էր ընծեռում բանաստեղծական տեքստի արտահայտչականությանը և փոխարինելու էր գալիս պոլիֆոնիկ մադրիգալի հոժ հնչողությանը:

Կամերային վոկալ քնարականության «նոր ոճն» արագորեն տարածում է ստանում իտալական կոմպոզիտորական պրակտիկայի մեջ, ինչպես աշխարհիկ (Ալեսսանդրո Գրանդի, Ստեֆանո Լանդի), այնպես և հոգևոր (Դոմենիկո Բելլի, Լոդովիկո Բելլանդա, Օտտավիո Դուրանտե) ժամրերում:

Վոկալ քնարականության հաջորդ փուլն իր զարգացման մեջ ընթանում է դրամատիզացիայի ուղղությամբ՝ արդեն ժամրի ներսում: Կ.Մոնտեվերդիի, Բ.Ֆերրարիի կանտատներում երևան են գալիս ավելի ծավալուն, ընդգրկուն վոկալ ձևեր, ռեժիտատիվային դեկլամացիաներ, զարգացած գործիքային նվազակցություն:

Ֆերրարիի քնարական-դրամատիկ արիոգոներում որոշ դրվագներ կառուցվուն են basso ostinato-ի վրա, ինչը թույլ է տալիս հանգել ամբողջական, ներքին բեմատիկ կենտրոնացմանը նոր վոկալ ձևի: Հատկանշական է, որ այս ձևը կանտատից թափանցում է օպերայի մեջ:

Կաչչինի պարզ երգային մեղեդայնությունը Ֆերրարիի մոտ ձեռք է բերում ընդգրկուն, վոկալ, դրամատիկ, որոշակի պարետիկայով տոգորված արիայի տեսք: Ֆերրարիի ստեղծագործության մեջ վոկալ արիայի, արիոգոյի ձևը ստանում է պարփակ տեսք և օպերա-կանտատ ժամրային փոխներթափանցման և փոխազդեցության տիպական օրինակ է:

Կանտատի մեջ օպերայից ներթափանցում է բեմական դիալոգի ձևը և կանտատն իր մեջ առնում է 2-3 վոկալ ծավալուն արիաներ, անսամբլներ՝ հիմնված վարիացիոն զարգացման սկզբունքի, da capo ձևի, basso ostinato-ի վրա, որոնք ամփոփվում են կադանսային գործիքային ռիթուրնելով՝ ամբողջացնելով ձևը:

Կանտատի՝ որպես ժամրի բյուրեղացման փուլը կապված է 17-րդ դարի անվանի երաժիշտ, կոմպոզիտոր Զակոնո Կարիսսիմի (1605-1674թթ.) ստեղծագործության հետ:

**Զ. Կարիսսիմին** ծնվել է 1605թ. Հռոմի մոտակայքում՝ Մարինի ավանում, արհեստավորի բազմազավակ ընտանիքում: Մինչև 1627թ. նա Տիվոլիի Մայր Եկեղեցում ծառայել է որպես երգիչ և երգեհոնահար:

Կարիսսիմինի հետագա ողջ կյանքն անցնում է Հռոմում և կապված է լինելու ճիզվիտական ազդեցիկ և խոշոր կենտրոններից մեկի՝ Հռոմի Գերմանիկո քոլեջի հետ: Այստեղ Կարիսսիմին հնարավորություն է ստանում իր ստեղծագործական ողջ եռանդն ի սպաս դմելու ճիզվիտական կենտրոնի կրթական և լուսավորչական գործունեության նպատակներին: Նրան չի գայթակղում Նիդերլանդների նահանգապետի պաշտոնը գրավելու հրավերը Բրյուսելից, ինչպես նաև 1643թ. Կ. Մոնտեվերդիի վախճանից հետո Վենետիկի սր. Մարկոս տաճարի գլխավոր կապելմայստերի տեղը ստանձնելու առաջարկը:

Կարիսսիմին ողջ կյանքը նվիրում է իր աշակերտներին, տղաների երգչախմբի կատարողական վարպետության կատարելագործմանը, ինչպես նաև Գերմանիկո քոլեջի և սր. Ապողինարի Եկեղեցու համար հոգևոր ստեղծագործությանը:

**Զ. Կարիսսիմին** համարվողական հոչակ է ստանում ոչ միայն իր ստեղծագործությամբ, այլև շնորհիվ իր բազմաթիվ կոմպոզիտոր-աշակերտների, որոնք գործում էին տարբեր խոշոր մշակութային կենտրոններում՝ տարածելով նրա գեղարվեստական սկզբունքները:

**Զ. Կարիսսիմինի** ստեղծագործական հետաքրքրությունները տարածվում են իհմնականում կանտատի և օրատորիայի ժանրերի շրջանակներում, որոնց տիպական-դասական հատկանիշները ձևավորվում են հենց նրա ստեղծագործության մեջ:

Կարիսսիմին բազմաթիվ հետաքրքրիր փորձեր է կատարել վոկալ ժանրերի նորացման ասպարեզում, նաև նավորապես արիայի, ռեչիտատիվի մեջ: Իսկ օրատորիան՝ որպես ժանր, ընդհանրապես իր ծնունդով պարտական է հենց **Զ. Կարիսսիմինին**: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության մեջ նաև պահպանվել է միայն կրկնօրինակների ձևով, որովհետև ճիզվիտական կենտրոնների լուծարումից հետո՝ 1773թ., բնագրերն անդառնալի կորստյան են մատնվել:

Զ. Կարիսսիմին առաջինն է, որ կանտատը կառուցում է որպես արիաներից և ռեչիտատիվներից կազմված ցիկլիկ ժամբ՝ հիմնված կոնտրաստային կերպարայնության վրա: Կարիսսիմին կանտատ է անվանում նաև մեկ կերպարի վրա կառուցված մեներգչի և նվագակցող կազմի համար գրված ստեղծագործությունը, որ կարելի է ընդունել կամ որպես ծավալուն արիա, կամ փոքր կանտատ: Այդպիսին է նրա հանրահայտ «*Victoria! Victoria!*» կանտատը, հիմնված մեկ ամբողջական կերպարի վրա և կառուցված վոկալ քայլակի վարիացիոն փոփոխականության և գործիքային ռիթուրնելի հաջորդականության վրա: Կանտատի ցնծագին տրամադրությունը կապված է սիրո հաղթանակի հետ, թեև կոմպոզիտորն այն արտահայտելու համար հետագայում գտնում է «հաղթանակ» զգացունը մարմնավորելու դասական երաժշտական արտահայտչամիջոցներ՝ ֆանֆարներ, պարզ, գրեթե քայլերգային հստակության ռիթմիկ պատկեր, նաև պարզ հարմոնիկ լեզու, հակիրճ, բայց կոփածո արտահայտիչ մելոդիկ դարձվածքներ:

17-րդ դարի երկրորդ կեսին կանտատի և օպերայի ժամրային զարգացման ուղիները սերտանում են, և կանտատը գերածում է իր մասշտաբների մեջ: Ծավալվում է կանտատի ռեչիտատիվային մասը՝ նմանվելով օպերային ռեչիտացիաներին, ինչպես նաև հավելվում է «*sinfonia*» նախանվագով: Կանտատի գործիքային նվագակցության մեջ մուտք է գործում *basso continuo*-ի տեխնիկան, վոկալը դառնում է զարգացած, գրեթե վիրտուոզ բնույթի:

Ժամանակի համարյա բոլոր կոմպոզիտորները հավասարապես ստեղծագործում են և կանտատի, և օպերայի ժամրերում՝ տարբերություն չդնելով երաժշտական մոտեցումների մեջ:

Կանտատի ժամրը կարևոր տեղ է զբաղեցնում ժամանակի ճանաչված օպերային կոմպոզիտոր, բազմաթիվ օրատորիաների, մադրիգալների և գործիքային ստեղծագործությունների հեղինակ **Ալեսանդրո Ստրադելլայի** (1645-1682թթ.) ստեղծագործության մեջ:

Նրա մեկից չորս ձայների համար գրված առավել քան 200 կանտատներում վոկալն իր բնույթով շատ ավելի զարգացած և վիրտուոզ է, քան օպերայում: Ստրադելլայի կանտատային արիա-

ներն առանձնանում են մեղեդային բուռն զարգացած նտաժողությամբ, ակնհայտ վիրտուոզությամբ, ֆիգուրատիվ հարստությամբ: «Արիադնե» կանտատի արիաներից մեկում մեկ «furor» (ցասում, զայրույթ) բառի վրա ընկնում է 125 հնչյուններից բաղկացած հարածուն մեղեդիական պասսաժ: Գործիքային նվազակցությունը ձեռք է բերում ավարտուն և ամբողջական տեսք, ստանում ցիկլիկ ձև:

Նեապոլյան օպերային դպրոցի կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, որոնք համարյա տարբերություն չեն դնում երկու ժանրերի երաժշտական լեզվի արտահայտչամիջոցների ընտրության միջև, հատկապես մեծ տեղ է սկսում զբաղեցնել կանտատը:

Այսպես, կանտատի մեջ են ներթափանցում օպերային տիպական արիաների տեսակները՝ bravoura, lamento, pastorale, idillia և այլն:

**Ֆ. Պրովենցալեի** ստեղծագործության մեջ լայն զարգացում է ապրում գործիքային նվազակցության դերը, իսկ Ա.Սկարլատիի կանտատներն արդեն ընդհուած մոտենում են իր իսկ օպերաներին և ձևով, և բովանդակությամբ՝ զիշելով միայն թեմատիկ կերպարայնությամբ պայմանավորված մասշտաբներով:

Կանտատ ժանրի բանաստեղծական հիմքը՝ նրա ձևավորման առաջին քայլերից և հետո, մնում է նրբակերտ-քնարական, որոշ մաներայնությամբ օժտված, երթեմն նաև մակերեսային բովանդակությամբ պոեզիան: Այստեղ, ինչպես և օպերայում, պոեզիան ամբողջապես ենթարկվում է երաժշտությանը: Հանուն երաժշտական ձևի մարմնավորման այն կարող է բազմիցս կրկնել միևնույն քայլակը, բանաստեղծության տողը, անգամ բառը:

Սակայն կանտատը կոմպոզիտորին թույլ էր տալիս իր փորձարարական որոնումների մեջ ավելի համարձակ լինել, անգամ՝ արտառոց, միտունավոր բարդացնել, սրել հարմոնիկ լեզուն, դիմել դիսունանսային համադրումների, խրոմատիկ քայլերի, բովանդակությամբ արդարացված կամ ոչ այնքան արդարացված խզումների:

Հաճախ, գիտակցաբար դիմելով էքսպերիմենտների, կոմպոզիտորները նոտաների վրա նշում էին, որ կանտատը գրված

է «con durezza e stranezze» («դաժանությամբ և տարօրինակությամբ»):

Ընդհանուր առմանք, իտալական կանտատը 17-րդ դարի բարձր ազնվականության «կամերատաների» և «ակադեմիաների» զավակն է, որը մարմնավորում է ժամանակի կամերային երաժշտության բոլոր դրական և բացասական կողմերը: Նա իր հղումներով ընդգծված աշխարհիկ է, օժտված է վոկալ-վիրտուոզ փայլով, նրբակերտ է, արտահայտչական:

Կանտատը դառնում է քնարական-դրամատիկ արվեստի մի նոր տեսակ: Այն արտահայտում է դարի պոետիկ մտածողությանը բնորոշ արտաքին աֆեկտացիայի, իդիլիականացված պարփակվածության, ընտրանիության զգացողություն՝ ստեղծելով որոշակի սալոնային մթնոլորտ:

18-րդ դարի սկիզբներին երևան են գալիս և հաստատվում կանտատի նոր տարատեսակներ՝ պաշտոնական, շնորհավորական, հոգևոր-կոնցերտային (անպայման երգչախմբով), որոնք, սակայն, ժամրի զարգացման ճանապարհին էական դեր չեն կատարում:

Ի. Ս. Բախի ստեղծագործության շնորհիվ հատուկ գեղարվեստական կարգավիճակ է ձեռք բերում «հավուր պատշաճի» գրվող պաշտոնական կանտատը և հատկապես հոգևոր կանտատը:

Քնարական կամերային կանտատը 18-րդ դարի ընթացքում աստիճանաբար իր տեղը զիջում է նոր երգային ժանրային տեսակներին՝ երգ, ռոմանս, բալլադ և այլն:

Կանտատի հետ և նրան զուգահեռ իտալական երաժշտության մեջ զարգացում են ապրում նաև ուրիշ՝ ավելի փոքրակտավ վոկալ ժանրեր, ինչպիսիք են կանցոնետը, կամերային դուետը: Կանցոնետը (սկզբնական շրջանում՝ առանց նվագակցության), զարգանում է պարզ, ժողովորական - կենցաղային բնույթի, եռաձայն կամ քառաձայն երգեցողության ավանդույթներով: Մինչդեռ դուետն իրական ակադեմիական ժանր է՝ լայն պոլիֆոնիկ զարգացմանք: Ինչպես տրիո-սոնատը, կամերային դուետը ևս իր բնույթով պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ արտահայտչամիջոցների համադրման հետաքրքիր ասպարեզ էր բացում: Վոկա-

լի ձայները սովորաբար կոնտրապունկտային հյուսք էին կառուցում, իսկ գործիքային նվազակցությունն ապահովում էր հարմոնիկ հենքը: Հարմոնիկ մտածողության զարգացման հետ այս ժամրն աստիճանաբար մոռացության է մատնվում: Դուետի ժամրն իր գեղարվեստական և տեխնիկական հետաքրքիր հնարավորություններով գրավել է կոմպոզիտորական, ստեղծագործական միտքը: Այս ժամրում ստեղծագործել են Ազուտին Ստեֆֆանին (1654-1728 թթ.), Ֆրանչեսկո Դուրանտեն (1684-1755 թթ.), Գեորգ Ֆրիդրիխ Շենդելը (1685-1759 թթ.):

**Օրատորիայի** հեռավոր ակունքները խորանում են 12-13-րդ դարերի միջնադարյան հոգևոր ներկայացումների ավանդույթի մեջ: Սակայն որպես որոշակի երաժշտական ժանր, օրատորիան ձևավորվում է կոնտրաեֆորմացիայի մթնոլորտում, երբ կաթոլիկ եկեղեցին հասարակության մեջ հեղինակության վերահաստատման ձգտումով սկսում է որոնել հոգևոր տեքստերի երաժշտական դրամատիզացիայի նոր ձևեր և տեսակներ:

Համարվում է, որ օրատորիայի ծնունդը նախապատրաստվել է Հռոմում՝ երկու տարբեր ճանապարհներով: Այստեղ կարևոր դեր են կատարել հռոմեական երկու հոգևոր եղբայրություններ:

Առաջինը, ծխականների առավել լայն շրջաններ ներգրավելու ցանկությամբ, Ֆիլիպպո Ներիի հիմնած «Օրատորիականների միարանության» (1575թ.) հոգևոր ժողովների ընթացքում հանրաճանաչ կենցաղային երաժշտություն օգտագործելու փորձերն են եղել (լաուդաներ, կանցոննետներ, վիլլանելաներ):

Մյուսը կապված է Սան Մարչելլո Եկեղեցու «Խաչելության եղբայրության» գործունեության հետ: Այստեղ ընդգրկված են եղել հասարակության բարձր խավեր, ինչպես նաև մեծահարուստ քաղաքացիներ, որոնց հոգևոր հավաքույթների համար պատվերով երաժշտություն են գրել ճանաչված կոմպոզիտորներ:

Երկու դեպքում էլ սկզբունքային խնդիր է եղել կրոնական կանոնիկ ծեսից դուրս՝ հասարակության հետ հոգևոր ոլորտում, աղերսման նոր եզրեր փնտրելը:

16-րդ դարի 50-60-ական թվականներին Հռոմում Ֆիլիպպո Ներին սկսում է հավաքել «աղոթաժողովներ», որոնք անցկացվում էին կամ նրա տանը կամ Եկեղեցուն կից հատուկ շինություն-

Աերում: Վերջիններս կոչվում էին «օրատորիումներ» և ծառայում էին աղոթքի կամ Եկեղեցական ճաշարանի (տրապեզայի) համար: Ժողովների ընթացքում կարդում էին տեքստեր Աստվածաշնչից, քարոզներ էին արտասանում, վարում էին դիդակտիկ գրույցներ: Եկեղեցին մեծապես ողջունում էր ժողովի ընթացքում կենցաղում ընդունված, համրաճանաչ աշխարհիկ լաուդաների, վիլլանելաների կատարումը հավաքվածների խմբով:

Ժանրի աշխարհիկացման այս գործնընթացն ուներ խորը գաղափարական պատճառներ՝ կապված հոգևոր երաժշտության ասպարեզում լուրերական Եկեղեցու նորարարական նախաձեռնությունների հետ: Բողոքական խորալը, կալվինիստական հիմներն իրենց հիմքում ունեին ճանաչված, ժողովրդականություն վայելող երգեր և մեղեղիներ, որոնք մատչելի էին լայն հասարակությանը: Նախատեսված էին ընդիհանուր, միասնական երգեցողության համար:

Փաստորեն, կաթոլիկ Եկեղեցու կողմից օրատորիումներում անցկացվող հոգևոր ժողովները ծխականների հետ հարաբերությունների մերձեցման, դեմոկրատացման փորձ էին՝ ի պատասխան բողոքական Եկեղեցու գայթակղիչ վերափոխումների:

Սկզբնական շրջանում այս երգեցողության համար հիմք են դառնում լայն ժողովրդականություն վայելող լաուդաները:

16-րդ դարի իտալական լաուդան (գովերգում) պարզ, հիմնականում քայլակային կառուցվածքի, հնագույն հոգևոր-կենցաղային երգ էր: Լաուդան կարող էր լինել բազմաբնույթ՝ պատմողական, քնարական, երեմն՝ դիալոգի ձևով:

Դեռևս 1560-ական թվականներին, օրատորիականների եղբայրության համար լաուդաների մշակումներ է կատարել անվանի կոմպոզիտոր Ջիովանի Անժմուչչան: Դրանք նախատեսված էին երգչախմբային կատարման համար՝ դիալոգի ձևով, որտեղ երևակայական տարրեր դեմքերի կողմից անփոփոխ երաժշտությամբ, բայց տարրեր տեքստերով, երգվում էին և երկխոսությունը, և պատմողական մասը, և բարոյախոսություն ամփոփող վերջաբանը:

17-րդ դարի սկիզբներին օրատորիումներում կատարվող այս ժանրն ապրում է իր կայացման հերթական փուլը: Դիալո-

գիզացված խմբերգային երգեցողությունը դեռևս չի ենթարկվում հստակ դրամատուրգիայի և հաճախ պատահական բնույթ է կրում: Օրինակ՝ Քրիստոսի դերերգը կարող էր երգվել երկու տեղորների կողմից, Մարիամը կարող էր հանդես գալ մեներգով, և կամ մանուկ Քրիստոսի դերերգը հանձնվեր բասին: Այսինքն՝ ժամրը բոլորվին հետամուտ չէր դրամատիկ բովանդակության ճշմարտացի մարմնավորմանը:

Պալեստրինայի պոլիֆոնիկ դպրոցի անվանի ներկայացուցիչ կոմպոզիտոր Զիովանի Ֆրանչեսկո Ամերիոն (1567-1620 թթ.) առաջին անգամ ողջ ստեղծագործության համար կատարելու է ձայն-դեր-պերսոնաժ անհատականացում, երգչախմբին մեկնաբանող ֆունկցիա, գործիքային առանձին նախանվագներ և նախաբան:

Ամերիոն պատմողական մասն անվանում է Testo (տեքստ), առանձնացնում է դիալոգից և հանձնարարում երգչախմբին: Մեներգող ձայների թիվը համապատասխանեցնում է գործող անձանց թվին, յուրաքանչյուրն օժտելով իր դերերգով՝ basso continuo-ի ուղեկցությամբ: Սա խախտում է քայլակային ձևը և նոր հնարավորություններ ստեղծում դրամատիկանացման համար:

Ժամանակի ընթացքում, դիալոգները գերազում և վերածվում են «պատմությունների», իսկ Testo-ն ձեռք է բերում ռեժիսուտատիվային բնույթ, հանձնվում երգչին: Ժամրի զարգացմանը զուգընթաց այն աստիճանաբար դուրս է բերվում հանրամատչելի կենցաղային երաժշտության սահմաններից և դառնում պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործություն:

Ֆիլիպպո Ներիի կոնգրեգացիայի լաուդաները և դիալոգները կատարվում էին իտալերեն, մինչդեռ «Խաչելության եղբայրության» ժողովներում կատարումն ընդունված էր լատիներենով և սերտորեն կապված էր պաշտամունքային ծիսական երաժշտական ավանդույթի հետ:

«Խաչելության» ժողովների համար գրվող երաժշտական ստեղծագործությունները կոչվում էին «դիալոգներ», «հոգևոր դրամաներ», «հոգևոր պատմություններ», որ գրվել են O. Լասոնի, Զ. Պալեստրինայի, Ֆ. Կավալիերիի, L. Մարենցիոյի, Վ. Մածոկ-

կիի, Լ. Վիտտորիի, Ա. Ստրադելլայի, Ա. Սկարլատտիի, Զ. Կարիս-սիմիի կողմից:

**Զակոն Կարիսսիմիի** (1605 -1674թթ.) անվան հետ է կապված օրատորիայի՝ որպես ժամանակակից ժողովական երևույթը:

1640-ական թվականներին աստիճանաբար «դիալոգ», «Հոգևոր դրամա», «Հոգևոր պատմություն» անվանումները տեղի են տալիս հաստատապես հավաքատեղի անվանը՝ «օրատորիա» խորագրին: Ժաման արդեն ուրվագծվում է իր առանձնահատուկ և յուրօրինակ շրջանակների մեջ: Առաջին հերթին դա երաժշտական կոմպոզիցիայի և դրամատիկ տեքստի ներդաշնակ համապատասխանությունն է, իսկ մեներգեցողության ոճն ընդհուպ մոտենում է օպերային արիաներին:

Հոգևոր արվեստի մեջ տեղի է ունենում վերահմաստավորման, նորացման շարժում դեպի աշխարհիկ ժամանակին ոլորտներ՝ որպես այս գեղարվեստական երևույթի վրա օպերայի հզոր ազդեցության հետևանք և արդյունք:

Ժամանակ եզրերի մերձեցում է տեղի ունենում նաև օրատորիայի և կանտատի միջև: Զեավորվում է երեք՝ օպերա, օրատորիա, կանտատ ժամաների փոխազդեցության և ներգործության, միմյանց մեջ ներթափանցման հետաքրքիր պրոցես, որտեղ յուրաքանչյուրն ակնհայտորեն ինքնուրույն է և իշխում է սեփական տարածքում՝ միևնույն ժամանակ դրսնորելով հսկայական ընդհանրական հատկանիշներ:

Իրավամբ Զակոն Կարիսսիմին հանդիսանում է օրատորիա ժաման առաջին դասականը: Կոմպոզիտորը հիմնականում օրատորիաներ է գրել «Խաչելության եղբայրության» համար: Յայտնի են 15 օրատորիա, որոնք հաստատապես պատկանում են Կարիսսիմիի գրչին: Դրանք գրված են լատիներեն և հիմնված են Աստվածաշնչյան տեքստերի վրա, բացառությամբ երկուսի՝ իտալերենով, որոնք այդ պատճառով համարվում էին «վուլգար»: Լատիներենի պատճառով Կարիսսիմիի օրատորիաներն ավելի լայն ընդունելություն են գտնում և ազդեցություն թողնում նաև իտալիայից դուրս:

Զ. Կարիսսիմիի առաջին օրատորիաները նախատեսված են եղել Մեծ Պահքի ժամանակ կատարման համար և ներ-

կայացվել են Հռոմի «Santissimo Crocefisso»-ում: Դրանք եղել են «Jephete» (1650թ.) և «Jonas» (1654թ.) անվանումով օրատորիաները, կատարվել են երկու բաժնով՝ բարողից առաջ և հետո: Այնուհետև երևան են եկել «Solomon», «Baltasar» և այլն:

Ի տարբերություն օպերայի՝ օրատորիայում բովանդակային ողջ ծանրությունը կրում է երաժշտականությունը, որ չի կարող ապավինել ոչ բենական խաղի, ոչ ձևավորման, ոչ զգեստավորման գեղարվեստականությանը: Միևնույն ժամանակ օրատորիան արագորեն սկսում է հեռանալ կաթոլիկ եկեղեցու առաջադրած բարոյախոսական-դիդակտիկ բնույթից և ձեռք է բերում հոգևոր դրամայի աշխարհիկ, համերգային կատարման տեսք:

17-րդ դարի կեսերին օրատորիան լայնորեն տարածվում է ամբողջ Ետալիայում: Այս ժամրում ստեղծագործում են օպերային կոմպոզիտորներ, և ժամրային հատկանիշների փոխներթափանցումը կատարվում է շատ բնականորեն: Դա պայմանավորված է նաև երգային արվեստի մեջ հաճույք, վիրտուոզ վարպետություն և ուրախություն փնտրող հասարակության պահանջներով: Օրատորիայում բովանդակությունը կորցնում է իր կարևոր դերը:

Դա արտահայտվում է սյուժեների խառնաշփորի մեջ, որտեղ աստվածաշնչան և միթոլոգիկ պատմությունները կարող են միախառնվել: Դայտնվում են ֆանտաստիկ և անգամ էրոտիկ սյուժեներ (գոյություն ուներ տերմին – «oratorio erotico»), երևան են գալիս տիպիկ օպերային արիաներ՝ *heroico, bravoura, lamento, lirico* և այլն: Սկսում են օպերային պաստիչիոնների օրինակով օգտագործել նաև օրատորիաների պաստիչիոններ:

Նեապոլյան օրատորիայի և օպերայի սերտաճումը հատկապես նկատելի ուրվագծեր է ստանում Ա. Սկարլատիի, Գ. Գրեկոյի, Ֆ. Դուրանտի ստեղծագործություններում: Մեկը մյուսից տարբերվում է նրանով, որ օրատորիան չի բենականացվում:

Միևնույն ժամանակ օրատորիայի ժանրը նպաստում է գործիքային երաժշտության, երգչախմբային մշակույթի զարգացմանը, նոր արտահայտչամիջոցների որոնումների, նոր դրամատուրգիական մոտեցումների ձևավորմանը: Ինչպես օպերան, օրատորիան նույնպես շուտով դուրս է գալիս իր ծննդավայրից և տարածվում ամբողջ Եվրոպայով՝ յուրաքանչյուր երկրում ձևավորվելով

տեղի երաժշտական ավանդույթի և լսարանի ուրվագծին համապատասխան:

Զ. Կարիսսիմիի աշակերտների շնորհիվ օրատորիան երևան է գալիս գերմանական երաժշտության մեջ Իոհան Կասպար Կեռլի, Ֆրանցիայում՝ Մարկ-Անտուան Շարպանտյեի ստեղծագործություններում:

Ինքնատիպ իտալական դպրոցի մի տեսակ է ձևավորվում Վիեննայում ապրող և ստեղծագործող իտալացի կոմպոզիտորների՝ Ջիովանի Մարիա Բոնոնչինի, Անտոնիո Կալդարայի, Ֆրանչեսկո Կոնտիի գործունեության շնորհիվ: Այստեղ օրատորիան դառնում է ծովս, հարուստ ստեղծագործություն, ձեռք է բերում մոնումենտալ տեսք, մեծ պոլիֆոնիկ խմբերգերով, ծավալուն գործիքային դրվագներով, ինչպես նաև խորանում է երաժշտական կերպարայնության ոլորտը:

Ստեղծվելով և հիմնականում ձևավորվելով իտալական երաժշտական ավանդույթի վրա՝ օրատորիան, սակայն, իր զարգացման մեջ չի սահմանափակվում մի երկրի շրջանակներում և 18-րդ դարի ընթացքում, ստանալով նոր որակական արժեք և գեղարվեստական մեկնաբանում, շարունակում է զարգանալ որպես ժանր՝ անգլիական երաժշտության մեջ Գ.Ֆ. Ռենդելի, և քիչ ավելի ուշ՝ Վիեննայում Ֆ.Ի. Շայդնի արվեստում:

Այսպիսով, կանտատը և օրատորիան, օպերայի կողքին և նրան զուգահեռ զարգանալով, 17-րդ դարի ընթացքում ձեռք են բերում հստակ ժանրային հատկանիշներ՝ իրենց վեհությամբ, նշանակալիությամբ, մոնումենտալ կերտվածքով, հագեցած կերպարային-զգացմունքային աշխարհով դառնալով Բարոկկոյի դարաշրջանի երաժշտական արվեստի հիմնական խորհրդանիշեր:

Կանտատի ժանրն իր թեմատիկայով, մասշտաբներով և ձևով ճկուն է. կարող է լինել և հոգևոր, և աշխարհիկ. այն կարող է լինել մեծ՝ ցիկլիկ, կարող է լինել փոքր: Կանտատը գրվում է մեներգիչների, նվագախմբի և երգչախմբի համար, ընդ որում, վերջինս կարող է և չլինել: Կանտատի հիմնական կատարողական կազմը երգիչներն են և գործիքային նվագակցությունը:

Օրատորիան բացառապես աշխարհիկ ժամը է, սակայն հիմնականում աստվածաշնչյան բովանդակության: Օրատորիան խոշոր կտավի մեջ, մոնումենտալ գիլիկ ժամը է՝ գրված մենակատարների, նվազախմբի և երգչախմբի համար: Երգչախումբը օրատորիայի համար պարտադիր է և հիմնական:

Օրատորիան իր ողջ գեղարվեստական համակարգով մոտենում է օպերային և նրանից տարրերվում է միայն բեմականացման բացակայությամբ: Օրատորիան ունի պատմողական հանդարտ բնույթ, օբյեկտիվ է իր բովանդակությամբ, և քանի որ զուրկ է բեմական գործողությունից, սովորաբար պատմվում է անցյալ ժամանակով, որի հետևանքով էլ նրա գործուն դրամատիկ լիցքը տարրերվում է օպերայի՝ տեղում իրագործվող իրադարձությունների և կերպարային զարգացման դրամատիկ արտահայտչականությունից:

## ՕՊԵՐԱ ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ. ԺԱՆ-ԲԱՏԻՍՏ ԼՅՈՒԼԻ

**Ֆ**րանսիական գեղարվեստական իրականության մեջ 16-17-րդ դարերում ընթանում են ժամանակի համար բնորոշ խմբումներ՝ անտիկ թատրոնի նմանությամբ արվեստների նոր սինթետիկ ձևերի որոնման ճանապարհին: Ֆրանսիան իր հզոր մշակույթով Եվրոպական ողջ տարածքում դառնում է միակ երկիրը, որ կարողանում է դիմակայել իտալական օպերային արվեստի համապարփակ ազդեցությանը, ձևավորել սեփական, ինքնուրույն սինթետիկ արվեստի այս տեսակն՝ իր բոլոր հատկանիշներով:

Դեռևս 1570թ. պոետ Ժ.-Ա. Բաիֆը և երաժիշտ Տ. դե Կուրվիյը Փարիզում հիմնում են «Պոեգիայի և երաժշտության ակադեմիա»՝ անտիկ մոդելի նմանողությամբ: Այս երկուսի միավորման առաջին նշանակալի ստեղծագործական հայտնությունն են դառնում Ballet de cour և Ballet comique de la Royen («Արքունական բալետ») ժամբերը (1581թ.):

«Արքունական բալետը» պոետիկ գործողություն է՝ շքեղ զգեստավորումով, պարերով, հարուստ բեմահարդարանքով, նաև՝ երաժշտությամբ: Ֆրանսիական սյուժետիկայի առանձնահատուկ ձևն է դաշնուն խիստ վերացականացված, այլաբանական բովանդակությունը, որն ակունքներով խորանում է Ունեսանսյան կարնավալների և պարահանդեսների ավանդույթի մեջ: Երաժշտական մասն ապահովվում էր քառաձայն կամ հնգաձայն երգչախմբային երգերով, քառյակային երգ-արիաներով և ռեզիտատիվներով կամ մադրիգալային երգեցողությամբ, ինչպես նաև պարերին նվագակցող գործիքային երաժշտությամբ:

Դրամատուրգիայի սկզբունքային կառույցն իրագործվում էր բալետի հիման վրա: Այս մոտեցումն արդիական է մնալու նաև օպերայի ֆրանսիական տիպի ձևավորման մեջ: Բալետի հայրենիք ֆրանսիան այս ժամրին հավատարիմ է մնալու մինչև վերջ:

«Կոմիկական արքայական բալետը» որպես ժամր ձևավորվում է արքունական բալետի բուֆֆոնային հատվածի հիման վրա՝ արձագանքելով Ժ.-Բ. Մոլիերի և Ժ.-Բ. Լյուլի համագործակցությամբ 1664 թ. ստեղծված «Շնդկական արքայադուստր» ներկայացմանը: Այստեղ խոսակցական կոմեդիան համալրվում է բալետով, ոչ ծավալուն երգերով՝ արիա-ռեզիտատիվ և անսամբլներ: Այստեղ ամենաաննշան մասը կազմում է գործիքային երաժշտությունը: Աստիճանաբար այս ժամրային տեսակը հեռանում է ասպարեզից (Մոլիերի մահից հետո):

Իսկ ֆրանսիական արքունական ազնվականության շրջան-ներում իտալական օպերայի մուտքը դիմադրության է հանդիպում բոլորովին էլ ոչ գեղագիտական պատճառներով:

Ազգությամբ իտալացի ամենակարող Կարդինալ Մազարին, իր ազդեցիկ դիրքի բոլոր հնարավորություններով ձգտում էր աջակցել իտալական նոր արվեստի զարգացմանը Փարիզում: Սակայն նրա նկատմամբ ֆրանսիական արքունիքի անբարյացական վերաբերմունքը մեքենայորեն տարածվում է նաև նրա մշակութային նախաձեռնությունների վրա և հնարավորինս արգելակվում:

Կարդինալ Մազարինին նոր երաժշտական թատրոնի բեմադրման բոլոր իրավունքները շնորհում է Վտարանդի հռոմեական թատերախմբին՝ ևս մեկ անգամ այս ժամրը ֆրանսիական հո-

դի վրա դատապարտելով անհաջողության: Լսարանը բավական սառը, անգամ թշնամաբար էր արձագանքում ներկայացումներին, դրանց հակադրվում սեփական բալետների բեմադրություններով:

Առաջին իտալական օպերան՝ Ֆ. Սակրատտիի «Կեղծ ցնորվածը», Մազարինիի բուռն ջանքերով բեմադրվում է Փարիզում 1645 թ.: Դրան հետևում է Ֆ. Կավալիի «Էգիստոն» 1646թ., որ ներկայացվում է Կարդինալի Պալե Ռոյալ դյյակում, մեկ տարի անց նույն տեղում Լուիջի Ռոսսի նոր՝ «Օրփեոս» օպերան:

1660 թ. Լյուդովիկոս XIV և Մարիա-Թերեզայի հարսանյաց հանդիսությունների առիթով Կավալլիին պատվիրվում են օպերաներ: Դրանցից առաջինը՝ «Քսերքսեսը», մեծ շուրջով և ճոխությամբ բեմադրվում է Լուվրում, իսկ երկու տարի անց թյուրիի դյյակում ներկայացվում է նաև «Սիրահարված Շերակլեսը»:

Թեև իտալական օպերան Փարիզում լայն ընդունելություն չի գտնում, սակայն խթանում է «քատրոն՝ երաժշտությամբ» ժանրի ասպարեզում ֆրանսիացիների որոնումները: 1655թ. և Գերրան արքունական պատվերով գրում է «Ամուրի ցնծությունը» պաստորալը, որը և համարվում է առաջին ֆրանսիական օպերան: Առաջին անգամ Պաստորալի մեջ երկխոսությունները փոխարինվում են երգերով՝ երկու, երեք ձայնի համար:

17-18-րդ դարերի եվրոպական համայնապատկերում ֆրանսիական մշակույթն առանձնահատուկ տեղ է գրավում:

Ֆրանսիան եվրոպական համակարգում հատուկ կարգավիճակ ուներ: Առաջին երկիրն էր, որն իր զարգացման ճանապարհին հասել էր ազգային միապետության՝ արսույուտիզմի կառավարման ձևին, ուներ մայրաքաղաքային չափանիշներին համապատասխանող կենտրոն, որտեղ ստեղծվում և մերժում էին ժանրեր, արվեստի, գիտության օջախներ, ձևավորվում էին նախասիրություններ, ճաշակ, գեղարվեստական ուղղություններ, որոնք այնուհետև տարածվում էին ողջ ֆրանսիայում (ի տարբերություն իտալիայի, Գերմանիայի, որտեղ քաղաք-պետություններ էին): Այստեղ արվեստների զարգացման համար սկզբունքային բոլորովին այլ կացություն էր ստեղծվում, քան դա ընձեռում էր բազմակենտրոն իտալիան: Ֆրանսիական 17-րդ դարը դաշնում է Արև արքայի ցանկության և ճաշակի վրա ձևավորված, դարի ոգուն համահունչ ժա-

մանակաշրջան, և Լյուդովիկոսի մեգապրոեկտներն առավել քան նպաստավոր են դառնում ֆրանսիական ողջ մշակույթի համար:

Լյուդովիկոս XIV-ի օրոք Փարիզում Ռոբեր Սորբոնի կողմից հիմնադրվում է համալսարան, ստեղծվում են Բալետի, Գեղեցիկ Արվեստների, Գիտությունների ակադեմիաները, գործում են Կոռնելի, Ռասինի կլասիկ ոլրեգության, Մոլիերի կոմեդիայի («Comedie fransaise») թատրոնները, ստեղծագործում են առակագիր Լաֆոնտենը, անվանի Երաժիշտներ Շարպանտյեն, Շամբոնիերը, դ'Անգլերերը:

Նույն ժամանակ աշխարհում առաջին անգամ ձևավորվում և գրեթե ընդմիշտ ֆրանսիական մշակույթի համար առաջատար դիրքեր է նվաճում գեղարվեստական արդյունաբերությունը՝ մոդան, խոհանոցը, պարֆյումերիան:

Լյուդովիկոսը, հետևաբար և ողջ արքունիքը, աջակցում և հովանավորում էին արվեստն ու նրա գործիչներին, ստեղծվում էր մրցակցության աշխույժ դաշտ, որ դառնում է անընդհատ խթանող և զարգացնող գործոն:

**Փարիզյան մշակութային մթնոլորտ** երևույթը ձևավորվում է խիստ ինքնատիպ ուրվագծով, առաջադեմ մղումներով, հանդուգն, համարձակ գաղափարներով և կանգնում է հաստատուն հենակետերի վրա: Նրա կենտրոնաձիգ ուժը կենդանի է մինչև այսօր:

1659 թ. ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Ռոբեր Կամբերը (Երգեհոնահար, ժակ Շամբոնիերի աշակերտը) և պոետ Պիեր Պերրենը դ'Իսսի դյակում բեմադրում են իրենց բնորոշմամբ «Առաջին ֆրանսիական երաժշտական կոմեդիան»՝ «Պոմոնա» պաստորալը: Ներկայացումը ցնծագին ընդունելություն է գտնում՝ որպես իրապես ազգային ֆրանսիական երաժշտական թատրոնական երևույթ: Կամբերը ստանում է արքայական երաժշտի պաշտոն և որոշ ժամանակ անց Լյուդովիկոսից ստանում է պատեմտ՝ երաժշտության արքայական ակադեմիան՝ ֆրանսիական առաջին օպերային թատրոնը բացելու մենաշնորհով:

Այս պատեմտի պայմանագրի համաձայն՝ Պերրենին թույլ էր տրվում ներկայացման համար տոմս վաճառել, այսինքն՝ թատրոնը ստանում էր հասարակական արժեքը: Ներկայացումներին

կարող էին մասնակցել «ազնվական պարոններ, տիկնայք և այլ անհատներ»՝ առանց իրենց սոցիալական վարկանիշի խաթարման, քանի որ, ինչպես նշվում էր պայմանագրում, «Երաժշտությունն ազնվագույնն է արվեստների շարքում»:

1671 թ. մարտի 19-ին Երաժշտության արքայական ակադեմիան բացվում է իր հաստատուն հաջողությունն ապահոված «Պոմոնայի» բեմադրությամբ:

Սակայն այս նախաձեռնող և առաջադեմ Երիտասարդների գործին վիճակված չէր Երկար ճանապարհ: Այստեղ ֆրանսիական օպերային Երաժշտության պատմությունը կատարում է կտրուկ շրջադարձ. ասպարեզ է իշնում հզոր գեղարվեստական մի անհատականություն, որ և դառնալու է ֆրանսիական՝ նոր տիպի օպերային ժամրի հիմնադիրը:

Պալատական հմուտ ինտրիգների արդյունքում բատրոնը մեղադրվում է ֆրանսիական խախտումների մեջ, Պերրենը սնանկացած է հայտարարվում և բանտ ընկնում, իսկ Կամբերը ստիպված է լինում փախուստի դիմել Լոնդոն՝ արդեն անվերադարձ:

1672 թ.-ից ֆրանսիական օպերայի բացարձակ տիրակալ է դառնում Ժան-Բատիստ Լյուլին՝ ֆրանսիական արքունիքի ամենահեղինակավոր երաժիշտը, թագավորի անձնական քարտուղարը, բալետի փայլուն պարող, դիրիժոր, կազմակերպիչ, բալետմայստեր և էլի բազմաթիվ այլ պաշտոնների տեր, տաղանդավոր, եռանդուն, վառ մի անհատականություն:

**Զիովանի Բատիստա Լյուլին** ծնվել է 1632 թ. Ֆլորենցիայում, իտալացի ջրաղացպանի ընտանիքում: Աշխույժ, օժտված երեխան նանուկ հասակից գրավում է շրջապատի ուշադրությունն իր բազմապիսի ունակություններով՝ ջութակ է նվագում, իրաշալի երգում, պարում, փոքր թատերական ներկայացումներ կազմակերպում և վերջապես՝ իր բազմաբնույթ տաղանդների շնորհիվ 14 տարեկան հասակում ընկնում է դուքս դե Գիզի ապարանքը և նրա հետ տեղափոխվում Փարիզ:

Սկզբում նա արքայադուստր Միլ դե Մոնպանսյեի իտալերենի պրակտիկայի խոսակիցն է, նաև ծառայում է նրա խոհանոցում՝ որպես խոհարարի օգնական: Պատանի Զիովանին արտակարգ եռանդուն գործունեություն է ծավալում մայրաքաղաքում, ծա-

նոթություններ է հաստատում բարձր ազնվականության շրջան-ներում, երգեհոնի դասեր է առնում, ընդունվում է արքունական հանրահայտ «Արքայի 24 ջութակներ» նվազախումբ, ջութակահարի իր վարպետությամբ հիացնում է բարձր խավին, գրում է արիաներ, պարեր, ինքը ևս պարում է, վերջապես կազմակերպում է նոր՝ փոքր «16 ջութակներ» նվազախումբը և մոտ 10 տարիների ընթացքում գլխապտույտ հաջողությունների հասնում ֆրանսիական արքունիքում՝ խոհարարի օգնականից մինչև Արևարքայի անձնական քարտուղար, «արքունական գործիքային երաժշտության ղեկավար»:

1661 թ.-ից նա իրեն ֆրանսիական ձևով անվանակոչում է շեվայե ժան Բատիստ Լյուլի: 1662թ. նա արդեն թագավորական ընտանիքի «maitre de la musique»-ն է և իր ձեռքում կենտրոնացնում է Փարիզի ողջ երաժշտական կյանքը:

1664 թ. Լյուլին հաջողությամբ ամուսնանում է «24 ջութակների» ղեկավար, դիրիժոր Լամբերի դստեր հետ ու միանգամից ընդգրկվում ստեղծագործական բարձր խավերի մեջ: Հայտնի է, որ անգամ իր խիստ և դեսպոտիկ բնավորությամբ ճանաչված Լյուլովիկոս XIV-ը մեծ հարգանքով է վերաբերվել Լյուլիին, հաշվի է նստել նրա հետ:

Ժ.-Բ. Լյուլին իր ողջ ստեղծագործական և կազմակերպչական եռամդը նվիրում է ֆրանսիական մայրաքաղաքի և արքունիքի թատերական, երաժշտական կյանքի ղեկավարման աշխատանքներին: Սկսում է երաժշտություն գրել պարահանդեսների և բալետային ներկայացումների համար, բեմադրել այդ պարերը, ինքը թագավորի հետ պարում է այդ բալետներում:

Այնուհետև շուրջ 10 տարի նա համագործակցում է Մոլիերի հետ՝ երաժշտություն է գրում նրա կոմեդիաների համար, ինքն էլ խաղում է այդ ներկայացումներում: Հայտնի է, որ «Պարոն դե Պուլսոնյակ» կատակերգության մեջ գլխավոր դերն է կատարել, իսկ հանրահայտ «Քաղքենին ազնվական»-ում խաղացել է Մուֆտիի դերը: Լյուլիի երաժշտության դերն այս ներկայացումների մեջ եղել է առավելապես դիվերտիսմնենտային, դեկորատիվ նշանակության, հաճախ կրել է պարողիկ բնույթ, և ինչպես վկայում են

ժամանակակիցները՝ «Լյուլիի պաթետիկան և Մոլիերի երգիծական տաղանդները մինյանց հետ լավ հարաբերությունների մեջ չեն»: Կյանքում նրանք նույնապիսի հարաբերությունների մեջ են եղել՝ հիմնականում Լյուլիի անհաշտ բնավորության պատճառով: Ի վերջո նրանց համագործակցությունն ընդհատվել է: Մոլիերի մահից հետո (1673թ.) Լյուլին իր ձեռքն է առնում նաև «Մոլիերի տուն» կամ «Comedie française» կոչվող թատրոնը՝ դառնալով Փարիզի և պալատական բոլոր երաժշտական և թատերական հաստատությունների տերը:

Սակայն դրանից հետո նա իր ողջ եռանդն ու ուշադրությունը կենտրոնացնում է միայն մի ժամանակակից վրա, բայց շատ լայն ընդգրկումով:

14 տարի և 14 օպերա, որոնցից յուրաքանչյուրի ստեղծման համար Լյուլին տրամադրում է մեկ ամբողջ տարի: Լյուլին իր կամային և անգամ դեսպոտիկ հատկությունների շնորհիվ իր ձեռքն է առնում օպերային ներկայացման իրագործման բոլոր փուլերը. օպերայի յուրաքանչյուր բաղկացուցիչ սկսում է կրել նրա անհատականության հղոր կնիքը:

Լյուլին ինքն էր ընտրում սյուժեն, այն քննարկում Լյուլովիկոսի հետ, իր մշտական լիբրետիստ Ֆիլիպ Կինոյի հետ մասնակցում լիբրետոյի ստեղծմանը, այնուհետև ինքն էր ընտրում կատարողներին, աշխատում նրանց վոկալի, դեկամացիայի, վարպետության վրա, սովորեցնում բեմական շարժման տեխնիկան: Նվագախմբի հետ պարապում էր՝ ձգտելով կատարյալ հնչողության, բալետային խմբի համար բեմադրում էր պարային տեսարանները, պարողների հետ պարապում էր՝ պարելով նրանց հետ, երգչախմբի հետ պատրաստում էր խմբերգային համարները:

Լյուլին միայն ինքն իրեն էր վստահում փորձերն անցկացնելու գործում: Դրանք կարող էին հասնել մինչև 70-ի: Լյուլին առաջիններից է, որ նվագախումբը դեկավարել է ջութակը ձեռքին:

Լյուլին ակտիվորեն մասնակցում էր բեմահարդարմանը, որ ժամանակի գեղագիտության համաձայն պետք է լիներ շատ հարուստ, ճոխ, հնարամիտ բեմական անակնկալներով: Նաև խստորեն հետևում էր բեմական կոստյումների պատրաստման աշխա-

տանքներին և հետամուտ էր, որ դրանք լինեին ժամանակի նորաձևության բոլոր պահանջներին համապատասխան:

Այս աշխատանքներն իրենց ողջ ահռելի ծավալով Լյուլին իրագործում էր միայնակ՝ վստահելով միայն ինքն իրեն և ամեն տարի Փարիզի հասարակությանը ներկայացնում կատարյալ փառահեղ բեմադրություն՝ ամբողջական և կուռ ոճով:

Դա ողջ Փարիզի համար սպասված ու խոչոր գեղարվեստական իրադարձություն էր դառնում, երկար ժամանակ քննարկվում էր՝ վերածվելով քաղաքային տոնակատարության:

Բոլոր 14 օպերաները բեմ են բարձրացել Լյուլին անսպառ եներգիայի ներդրումով: Այս անվերապահ և դեսպոտիկ նվիրնան հետևանքով Լյուլին փորձերից մեկի ժամանակ անզգուշորեն ձեռնափայտով հարվածում է ինքն իր ոտքին, ստանում է փտախտ և փառքի, ուժերի ծաղկման ամենաբարձր ալիքի վրա վաղաժամ վախճանվում՝ 1687թ. մարտի 22-ին Փարիզում:

Ժան-Բատիստ Լյուլին երաժշտության պատմության մեջ նտել է որպես ֆրանսիական օպերայի հիմնադիր, օպերային նոր ժամրի՝ քնարական ողբերգության ստեղծող, որ իր արժանիքներով հավասարազոր էր Եվրոպյան իշխող իտալական օպերա-սերիա-ին:

Լյուլին իր օպերային ժամրը կառուցել և ձևավորել է՝ հիմնվելով միմիայն ֆրանսիական ազգային երաժշտական, թատերական ավանդությի՝ կլասիկ ողբերգության, բալետի, վոկալ կամերային ձևերի վրա: Ստեղծել է միանգամայն ինքնատիպ և առանձնահատուկ, ժամանակի և ֆրանսիական հասարակության պահանջներին համապատասխան երաժշտաթատերական երևույթ:

Արքայական երաժշտության ակադեմիայում Լյուլին առաջին ներկայացումը տեղի է ունենում 1672թ.: «Անուրի և Բաքրսի տոնակատարությունները» օպերա-բալետով, որը դեռևս մեծ գեղարվեստական երևույթ չէր. հավաքված էր իր հին բալետների երաժշտության հատվածներից՝ առանց որևէ դրամատուրգիական առանցքի:

Դրանից հետո Լյուլին ստեղծագործության մեջ սկսվում է քնարական ողբերգության փուլը: Ամեն տարի հետևողականորեն

կոնպոզիտորը պալատական հասարակությանը ներկայացնում է մի նոր, մեծածավալ օպերային բեմադրություն:

«Կաղմոս և Յերմիոնե» (1673թ.), «Ալցեստա» (1674թ.), «Թեսաս» (1675թ.), «Արիս» (1676թ.), ապա «Պերսկս» (1682թ.), «Արմիդա» (1686թ.) և վերջապես վերջին՝ մոնումենտալ հերոսական պաստորալ՝ «Ացիսը և Գալատեան», Լյուլիի 14 օպերաներից լավագույններն են համարվում:

Պահպանելով ֆրանսիական պալատական ավանդույթը և նշանակալից տեղ հատկացնելով բալետին՝ Լյուլին կարողանում է ձևավորել բոլորովին նոր ժամրային երևույթ՝ ամուր և տրամաբանական դրամատուրգիայով, հերոսականության տարրերով: Ժամանակակիցները դիպուկ ձևով այն կոչեցին «tragedie lyrique» (քնարական ողբերգություն)՝ ընդգծելով այս թատրոնական ներկայացման երաժշտական բովանդակությունը (լիրիկական՝ անտիկ իմաստով) և ակնհայտ կազմ դասական ողբերգության (տրագեդիայի) օրինաչափությունների հետ:

Լյուլիի մշտական գործընկերն է դառնում լիբրետիստ Ֆիլիպ Կինոն, որ աշխատում էր կոնպոզիտորի աշալուրջ դեկավարության ներքո: Այս օպերային բեմադրություններն ընդգրկվում էին Լյուլովիկոս XIV-ի արքունական ճոխ տոնակատարությունների համայնապատկերի մեջ և կրում էին դրանց բնորոշ բազմաթիվ հատկանիշներ: Լայն տարածում ունեին միթոլոգիկ, ալեգորիկ թեմատիկան, շքեղ դեկորացիաները, մեծ վառ երևակայությամբ ստեղծված, ներկայացման ընթացքում անընդհատ փոփոխվող նորածն պարահանդեսային հագուստները: Անկախ օպերայի բովանդակությունից՝ պարտադիր էր նաև որևէ կերպ արքային գովերգող հատվածը՝ ձոնն Արև արքային: Այդպես ծնվում է **Պրոլոգը**:

Լյուլիի մոնումենտալ բեմադրությունների բաղկացուցիչները, առանձին վերցրած, մեծ գեղարվեստական հայտնություններ չեն, սակայն միասին՝ սինթեզի մեջ, իրենց ամբողջությամբ արժեքավոր, խոշոր նշանակության նոր գեղարվեստական երևույթ էին ստեղծում:

Լյուլիի օպերան անպայման կառուցվում էր հետևյալ բաղկացուցիչներից՝

1. Ֆրանսիական ուվերտյուր
2. Պրոլոգ (արքային նվիրված ձոներգով)
3. Ռեչիտատիվներ (մշակման նոր սկզբունքներով՝ մետրի և ռիթմի փոփոխություններով, ինչպես նաև ռեֆրենային կրկնվող մեղեդիներով)
4. Անսամբլներ
5. Խմբերգեր (հիմնականում եռաձայն)
6. Արիաներ (ստրոֆների միջև ռեֆրենով, սիլլաբիկ մեղեդիով՝ առանց կոլորատուր զարդարանքների)
7. Բալետ կամ պարային սյուիտ (գործիքային դրվագ հինգ մասերով)
8. Ծրագրային գործիքային պիես (բնության տեսարան պատկերող՝ մթնշաղ, ամպրոպ և այլն)

Քնարական ողբերգությունն ուներ 5 գործողություն, նախանվագ (ուվերտյուր), պրոլոգ, երբեմն նաև էպիլոգ: Երրորդ գործողությունը պիտի լիներ բալետային տեսարան, որը կարող էր կապված չլինել հիմնական սյուժեի հետ: Քնարական ողբերգության մեջ վոկալին հավասարժեք դրամատիկ խոշոր դեր էր հատկացվում երգչախմբին, նվազախմբային դրվագներին:

Լյուլիի օպերան ստեղծում է իր ռեչիտատիվի տեսակը՝ որպես «Վեհ դարաշրջանի» դասական թատերական ողբերգության ընդօրինակում: Դա ինքնատիպ մելոդեկլամացիայի տեսակ էր՝ հիմնված ֆրանսերենի ինչյունաբանական և իմաստային շեշտադրման տրամաբանության վրա:

Արիաները կառուցվում էին երկմաս, եռամաս կամ ռոնդոյի ձևով՝ անպայմանորեն վիրտուոզ տեխնիկայի բարձր արվեստի տարրերով:

Լյուլին, բացի առաջատար մեներգիչներից, ընդգրկում է նաև, այսպես կոչված, ուղեկցող (կորդե) երկրորդ պլանի 20-30 երգիչ-կատարողների, ինչպես նաև՝ թվով 20 կորդե-բալետի պարողների:

Նվազախումբը, որի մեկ երրորդը կազմում էին փողային գործիքները, բաղկացած է եղել 30 կատարողներից:

Լյուլիի ստեղծած ֆրանսիական ուվերտյուրի տիպը դառնում է բարոկկոյի գործիքային երաժշտության ամենատիպական դրսնորումներից մեկը: Ֆրանսիական ուվերտյուրը կառուցվում է երեք բաժիններից՝ Andante-Allegro-Andante (ի տարբերություն իտ.՝ Allegro-Andante-Allegro) հաջորդականությամբ, որտեղ՝

- Առաջին բաժինը – դանդաղ, հանդիսավոր բնույթի, գույգ մետրով, պունկտիրային ռիթմով, հոնոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքով
- Երկրորդ բաժինը – արագ, հիմնականում կենտ մետրով, պոլիֆոնիկ շարադրանքով, որն ընդունված էր սկսել ֆուգատոյով
- Երրորդ բաժինը – սովորաբար վերադարձ առաջին կադանսային բնույթի բաժնին. Երբեմն կարող է սղվել կամ փոխարինվել մեկ-երկու ակորդներով:

Ֆրանսիական ուվերտյուրը զարգանում է գործիքային սյուլիտի ժանրին զուգընթաց և օգտագործվել է նաև «ուվերտյուր»՝ սյուլիտ նշանակությամբ:

Քնարական ողբերգության թեմատիկան հստակ շրջանակ-ներ ունի. խարսխվում է միթոլոգիկ-լեգենդային, պաստորալային-հերոսական սյուժեների հիման վրա: Լայնածավալ հինգ գործողությունների կոմպոզիցիոն կառուցվածքն ունի սխեմատիկ պարտադիր զարգացման տրամաբանություն՝ ինչպես աճրողջությամբ, այնպես էլ դետալներով, մանրազնին մշակված:

Դրամատուրգիական զարգացման դինամիկան ընթանում է դեպի կուլմինացիա՝ հետագա հանգուցալուծնամբ: Առաջին գործողությունը հերոսների և միջավայրի էքսպոզիցիա է: Երկրորդ գործողության ընթացքում տեղի է ունենում հակադիր ուժերի դրամատիկ զարգացում: Երրորդ գործողությունը գաղափարների բախումն է և կոնֆլիկտի զարգացման կուլմինացիան: Չորրորդ գործողության մեջ տեղի է ունենում դրամատիկ շրջադարձ՝ կեղծ հանգուցալուծնամբ գործողությունն արգելակվում է, հետո անսպասելի միջնորդություն, դեպքերի անկանխատեսելի ընթացք, իսկ հինգերորդ գործողությունը դառնում է վերջին կուլմինացիան և որպես կանոն՝ երջանիկ հանգուցալուծում՝ բոլոր թյու-

թիմացությունների հարթումով։ Որպես սյուժեի հիմք գրեթե միշտ ընդունվում է բարդ սիրային ինտրիգը՝ անպայման խորհրդավոր ուժերի ներգրավմամբ՝ կախարդներ, վիոլենցի, աստվածներ և աստվածուհիներ, հրեշտակներ։

Լյուլլին լայնորեն օգտագործում է պարի դրամատուրգիական ֆունկցիան և օպերայի ընթացքում հաճախ բալետային մեջբերումներ է կատարում, երբեմն՝ ծավալուն գործիքային սյուժեների ձևով։ Դրանք պարերից բացի կարող են լինել քայլերգեր, երթ, պատկերավոր տեսարաններ, որոնք վառ դեկորատիվ բնույթ են հաղորդում ներկայացմանը։

Պրոլոգը պայմանական, ներբողային (պանեգիրիկ), բովանդակություն ունեցող ծավալուն տեսարան է, որը, անկախ օպերայի սյուժեից, տեղից և ժամանակից, նվիրվում էր Լյուդովիկոս XIV-ի իմաստում մտքերի, հաղթանակների, բարի և հոգատար սրտի, ուժի, փառքի և առաքինությունների գովերգմանը։

Լյուլլիի ստեղծագործական ոճի արժեքավոր կողմերից է կոնտրաստային դրամատուրգիայի կառուցման հնտությունը՝ բեմական շարժման, ռիթմերի, դինամիկայի, տեմպերի փոփոխման միջոցով, սյուժեի գործողության զարգացման կապի մեջ։ Նա կարողանում է գեղարվեստորեն արդարացված, թատրոնի սպեցիֆիկայի լավ զգացողությամբ, համոգիչ ձևով հակադրել տեսարանները՝ կոնֆլիկտային բախումը պարային քայլերգին, մոայլ պատկեր՝ ուրախ սիրային հովվերգական տեսարանին և այլն։ Լյուլլիի օպերաներում միշտ առանցքային նշանակություն ունի երգչախումբը՝ որպես ժողովրդի, հրացանակիրների, արքունական շքախմբի խորհրդանիշ։ Պարերը, որ օգտագործում է Լյուլլին, ժամանակակից ընդունված պալատական մոդայիկ պարեր են՝ գալուտ, մենուետ, կանարի՝ անկախ անտիկ կամ լեգենդար սյուժեից։

Լյուլլիի երաժշտական լեզուն պարզ է, առանց բարդացումների, երբեմն թվում է՝ աղքատիկ, սակայն պարունակում է նոր հոմնֆոն-հարմոնիկ մտածողության տարրեր, շարադրանքի հստակ կառուցվածք, ռիթմիկ ներքին էներգիա, ձևի տրամաբանություն։

Ժ.-Բ. Լյուլլին եղել է ժամանակի ամենահեղինակավոր գեղարվեստական անհատականություններից մեկը, որի ազդեցուր-

յունը լայնորեն տարածվել է ոչ միայն ֆրանսիական, այլև հարևան երկրների երաժշտական արվեստի, երաժշտական թատրոնի, և ավելի լայն ընդգրկումով՝ երաժշտական մտածողության վրա:

Սակայն նրա հզոր գեղարվեստական անհատականության ուժը մեծապես ստվերում է նրա հետնորդների գործունեության նշանակությունը. Լյուլին մնում է ֆրանսիական երաժշտական թատրոնի միակ և ամերկնելի խոշոր երևույթը:

Նրա դպրոցի շարունակողմեր են դառնում Ա. Կամպրան, Ա. Դետուշը, Մ. Մարեն, Ժ. Ռամոն:

## ՕՊԵՐԱ ԱՆԳԼԻԱՅՈՒՄ. ՀԵՆՐԻ ՓՅՈՐՍԵԼ

16-17-րդ դարերում եվրոպական իրականության մեջ անգլիական երաժշտական մշակույթի զարգացման ուղիներն առանձնանում են շնորհիվ քաղաքական առանձնահատուկ վիճակի: Օլիվեր Կրոնվելի պուրիտանական հանրապետության տարիներին և ապա Ռեստավրացիայի ժամանակաշրջանում աշխարհիկ մշակույթի առջև ծառանում են բազմապիսի բարոյագիտական արգելվներ և խոչընդոտներ, որոնց հաղթահարման երկարատև ընթացքը երկրում ոչ միայն յուրատեսակ մշակութային իրավիճակ է ստեղծում, այլև անգլիական կոմպոզիտորական դպրոցը երկար ժամանակով դուրս է բերում ընդհանուր եվրոպական մայրուղուց:

Հայտնի է, որ պուրիտանիզմի տարիներին աշխարհիկ կյանքն ընդհանրապես պախարակվում էր, հաճույքի և վայելքի դրսևորումներն արհամարհվում էին, ոչչացվում էին երաժշտական գործիքները և հատկապես երգեհոնները, կրակի էին տրվում եկեղեցական գրադարանների նոտաները, արգելվում էր ավանդական խմբերգային և առլիֆոնիկ երգեցողությունը. դա համարվում էր «պապի» ազդեցության վտանգավոր գործոն:

Համարյա արմատապես կասեցվում է հոգևոր երաժշտական դաստիարակությունը եկեղեցական դպրոցներում:

Երաժշտական կյանքը ձեռք է բերում ժամանակավրեատեսք, և, չնայած այդ ամենին, շարունակում է զարգանալ ինքնատիպ ուղիներով:

16-րդ դարի վերջից մինչև 17-ի 50-ական թվականներն Անգլիայում ծաղկում է ապրում գործիքային երաժշտությունը: Անգլիական վորքինալիստների դպրոցը մեծ հեղինակություն էր վայելում ողջ Եվրոպայում: Այստեղ լայն տարածում են ստանում բազմաթիվ գործիքային ժանրեր՝ ֆանտազիա, վարիացիաներ, վոկալ փոխադրումներ, ձևավորվում է բարձր վիրտուոզության կատարողական դպրոց՝ Ու. Բյորդ, Թ. Մորլի, Զ. Ֆարնարի, Պ. Ֆիլիպս, Զ. Բուլ, Ք. Շիբբոնս:

Հետագա հեղափոխական և ետհեղափոխական տարիներին այս երևույթն աստիճանաբար վերանում է ասպարեզից:

17-րդ դարի 50-ականներին երևան է գալիս և մեծ տարածում է ստանում ինքնատիպ մի սինթետիկ ժանր՝ mask կամ masks (դիմակախաղ) անվամբ, որ ներկայացնում էր երգի, պարի, պոեզիայի, մնջախաղի և ռեժիսուրացիայի խառնուրդ, փունջ:

Սովորաբար դիմակներով հանդես էին գալիս ազնվականության ներկայացուցիչները՝ սիրող դերասաններ: Հայտնի է, որ 1631 թ. բեմադրվել է «Սիրո ցնծություն՝ Գեղեցկության քաղաքում» **մասկետը**, որում գլխավոր դերերով հանդես են եկել ինքը՝ թագավոր Կարլոս I-ը և թագուհին:

Երգերը, արիաները կատարվում էին լուրի նվազակցությամբ, իսկ խմբերգային տեսարանները մադրիգալներ էին: Ներկայացում ավարտվում էր պարային տեսարանով՝ «ձեռքերի պար» կոչված ժանրով, որից հետո դիմակները հանվում էին:

Այս ուրախ և հախուրն ներկայացումների համար օգտագործվում էին միթոլոգիկ կամ ալեգորիկ թեմաներ, որոնք բավական ազատ մեկնաբանություն էին ստանում:

Դասարակության մեջ լայն տարածում ուներ հոգևոր երգեցողության անթեմ (Anthem-էնսզեմ) կոչված ժանրը՝ մայրենի անգլերենով, որն ավանդական մոտեսի տեղական մի տարատեսակ էր:

Այս ժամանակաշրջանի Անգլիայում ապրում և գործում էին անվանի անգլիացի երաժիշտներ Յ. Լոուսը, Ս. Լոկլը, Զ. Բլոուն:

Նրանք ակտիվորեն ստեղծագործում էին ժամանակի տարածված ժանրերով: Սակայն լոնդոնյան հասարակության՝ երաժշտության հետ առնչվելու հնարավորությունները սահմանափակված էին Վեստմինստերյան աբբայության, Արքայական կապելլայի և սր. Պողոսի տաճարով: Այս իրավիճակը Լոնդոնի երաժշտական կյանքում պահպանվում է ընդհուպ մինչև իտալացիների օպերային էքսպանսիան մշուշու Ալբիոնի ավերում:

1660 թ. կայսրության վերականգնման հետ մեկտեղ, շնորհիվ Կառլ II-ի ջանքերի, որով ֆրանսիական արքունիքի օրինակով ձգտում էր վերափոխման, անգլիական մշակութային կյանքն սկսում է վերածնվել, սակայն կորած տարիները դժվարացնում են զարգացման ընթացքը:

Ավելի ուշ Յ. Փյորսելը կգրի՝ «Երաժշտությունը դեռևս Մանկություն է ապրում, դա խոստումնալից Մանուկ է, որը հնարավոր է՝ ժամանակի ընթացքում կարող է մի քան անել Անգլիայի համար... Իսկ հիմա նա սովորում է իտալացիներից՝ իր լավագույն Ուսուցիչներից, և կամաց-կամաց յուրացնում է ֆրանսիական Սելլոդիան՝ հանուն առավել մեծ Յրձվանքի և Նրբագեղության նվաճման: Յեռու լինելով Արևից (Լյուդովիկոս XIV)՝ մենք մեր Յարևանների համեմատությամբ վատ ենք աճում և ստիպված ենք աստիճանաբար հաղթահարել մեր Տգիտությունը»:

Պուրիտանական կառավարման տարիներին արգելված էր դրամատիկ թատրոնը, և այս հանգամանքն անսպասելիորեն հնարավորություններ է բացում երաժշտական ներկայացումների զարգացման համար, քանի որ վերջիններս արգելվների շարքում ձևականորեն հատուկ նշված չէին:

1656 թ. անվանի դրամատուրգ Ուիլյամ Դեվենանտը Լոնդոնում բեմադրում է «Ռոդոսի պաշարումը» ներկայացումը, ինչպես ինքն է նշում՝ «հների ոճով՝ դեկլամացիայի և երաժշտության հիման վրա»:

Երաժշտության հեղինակներն էին մի խումբ անգլիացի կոմպոզիտորներ՝ Գ. Լոուսը, Գ. Կուկը, Զ. Կոլմենը, Զ. Յադսոնը: Ընդունված է այս ստեղծագործությունը համարել առաջին անգլիական օպերան: Բեմադրությունը մեծ հաջողություն է ունենում: Յա-

ջորդում են ևս մի քանի ննանատիպ՝ մասկես հիշեցնող ներկայացումներ, որոնք հեղինակը՝ Ու.Դեվանանտն, անվանում է օպերա:

Անսպասելի արգասավոր է դառնում ավանդական Եկեղեցական երաժշտության ճնշումը, որի հետևանքով աշխուժանում է կենցաղային նվազածության նշակույթը, ծանապարհ է հարթվում սենյակային՝ կամերային երաժշտական հավաքների համար:

Իսկ 1672 թ. տեղի է ունենում դարակազմիկ իրադարձություն, որին վիճակված էր դառնալ պատմականորեն միակ ընդունելի ձևն աշխարհում երաժշտական կատարողական արվեստի համար:

Զութակահար, երաժիշտ Զոն Բանիստերն իր տանը կազմակերպում է կամերային երաժշտության համերգներ և դրանք անվանում «Երաժշտական կաֆե»: Դրանց համար տոնս է վաճառում: Ունկնդրին գրավելու համար Բանիստերն այստեղ նաև գարեջուր էր վաճառում: Նախաձեռնությունն ունենում է մեծ հաջողություն, ընդունվում է և տարածվում:

Արդեն 1678 թ. Լոնդոնում հայտնի են դառնում երաժշտության մոլի սիրահար, ածխավաճառ-առևտրական թոնաս Բրիտտոնի կամերային համերգային հավաքները և այդպիսի շատ ուրիշ նախաձեռնություններ: Այսպիսով, իհմք է դրվում հասարակական համերգային կյանքին:

1660 թ.-ից վերականգնվում է թագավորական կապելլայի գործունեությունը, ինչպես նաև նմանակելով ֆրանսիական արքունիքին՝ կազմակերպվում է «Թագավորի 24 զութակներ» անսամբլը: Արքունական երաժշտական կյանքը դեկավարելու համար ֆրանսիայից հրավիրվում է ճանաչված երաժիշտ Լուի Գրաբյուն: Հայտնի է, որ Կառլ II-ը բանակցություններ է վարել անգամ Լյուլիին հրավիրելու նպատակով:

Անգլիացի օժտված երաժիշտներին ուղարկում էին ֆրանսիա՝ սովորելու: Կոմպոզիտոր Պելեմ Շեմֆրին մի քանի տարի վարպետություն է անցել Փարիզում՝ Լյուլիի դեկավարությամբ: Անգլիայում բնակվող Ո.Կամբերը Լոնդոնում բեմադրում է իր «Պոմոնան» և «Սիրո թախիծն ու ուրախությունները», ինչպես նաև Լյուլիի «Կադմոս և Շերմինե» քնարական ողբերգությունը:

Առանձին երևույթ է դառնում իտալացիների բազմակողմանի գործունեությունը Լոնդոնում: Այստեղ ապրում և ստեղծագործում էին իտալացի կոմպոզիտորներ, երգչներ, ջութակահարներ, երաժիշտ-մանկավարժներ, այդ թվում՝ Զ.-Բ. Բասսանին, Զ.-Բ. Վիտալին, Ա.Կորելլին, Ն.Լանյեն և ուրիշներ:

Մշակութային այս իրադրության մեջ 1659 թ. Լոնդոնում՝ պալատական երաժիշտ (երգիչ, կոմպոզիտոր, յութ և վիոլա նվագող) Թոմաս Փյորսելի ընտանիքում, ծնվում է ապագա մեծանուն անգլիական երաժիշտ, կոմպոզիտոր Ջենրի Փյորսելը: Նրա կյանքն առաջին իսկ քայլերից կապված է Եղել Արքունական կապելլայի հետ, որտեղ նա երգել է երգչախմբում, սովորել է երգեհոն, յութ, ջութակ նվագել. նրա ուսուցիչներն են Եղել Շ. Կուկը, Պ. Ջենֆրին, Զ. Բլոուն:

Նրա առաջին ստեղծագործությունները երևան են գալիս 1675թ., իսկ դրանից երկու տարի առաջ արդեն Փյորսելը ձայնի մուտացիայի պատճառով դուրս էր Եղել երգչախմբից և ստացել պալատական իր առաջին պաշտոնը՝ գործիքների պահպանման, վերանորոգման և լարման պատասխանատու:

1677 թ. 18 տարեկան հասակում Փյորսելը ստանում է «Թագավորի 24 ջութակների» կոմպոզիտորի պաշտոնը, որ նախկինում զբաղեցնում էր նրա հայրը: Երիտասարդ կոմպոզիտորի պարտավորությունների մեջ էր մտնում արքունական երաժշտական առօրյայի համար արհաներ, պարեր հորինելը: Երկու տարի անց Փյորսելը ստանում է Վեստմինստրի աբբայության, հետո նաև Արքայական կապելլայի գլխավոր երգեհոնահարի պաշտոնները: Այդ տարիներին նա արդեն անվանի կոմպոզիտոր էր, բազմաթիվ աշխարհիկ և հոգևոր ստեղծագործությունների, նաև թատրոնի համար գրված երաժշտության հեղինակ: 1684թ.-ից Շ.Փյորսելը նաև թագավորի անձնական կլավեսինահարն է:

Շ. Փյորսելն իր ողջ կյանքի ընթացքում ծանրաբեռնված է Եղել կատարողական, պաշտոնական և բազմաթիվ այլ աշխատանքներով, սակայն նրա նախասիրությունը մշտապես Եղել է ստեղծագործելը: Կոմպոզիտորն աշխատել է ժամանակի համարյա բոլոր ընդունված ժանրերում՝ էնսեմբլեր, երգեր, դուետ-

ներ, քեթեր, կանտատներ, հոգևոր ստեղծագործություններ, սոնատներ, տրիո-սոնատներ, երաժշտություն թատրոնի համար: Դեռևս 1680թ. նա առաջին անգամ երաժշտություն է գրում Ն.Լիի «Թեոդոսիոս կամ Սիրո ուժը» ողբերգության համար: Կոմպոզիտորի ստեղծագործության բարձրագույն շրջանն են դարնում կյանքի վերջին վեց տարիները՝ 1689-95թք.:

Յ. Փյորսելն Անգլիայում ճանաչված և ընդունված երաժշտական հեղինակություն էր: Նրա ստեղծագործությունները հնչում էին Լոնդոնի լավագույն եկեղեցիներում, արքունիքում, թատրոններում: Նա հայտնի երգեհոնահար էր, բազմաթիվ կատարողական մրցույթների մասնակից և հաղթող, նրա երգերը տարածված էին կենցաղում: Դամագործակցել է ժամանակի անգլիացի խոշոր դրամատուրգների՝ այդ թվում Ու. Դավենանտի, Թ. Շադուելի, Ն. Թեյտի և այլոց հետ, երաժշտություն է գրել Շեքսպիրի պիեսների համար:

Յ. Փյորսելն իր ամբողջ ստեղծագործական կեցվածքով տրամաբանորեն միահյուսված է իր ժամանակի սկզբունքային միտումների հետ: Առաջնորդվել է Բարոկկոյի պոլիֆոնիկ ձևերից մինչև պարզ՝ մոնողիա նվազակցությամբ գաղափարով՝ չկորցնելով, սակայն, կապն անգլիական երաժշտական ավանդույթի և ժողովրդական-կենցաղային երաժշտության հետ:

Իր ժամանակի արվեստագետների շարքում Փյորսելն առանձնանում է վառ մտածողությամբ և ինքնատիպ ձեռագրով, ճանաչելի է շնորհիվ պարզ և արտահայտիչ, ազգային ինտոնացիոն տարրերով հարուստ մեղեդայնության, իյութեղ հարմոնիկ մտածողության: Ամենակարևորը՝ նրա գեղարվեստական վառ կերպարային աշխարհն է՝ համոզիչ և խորը, ինչպես քնարական, այնպես էլ ողբերգական և անգամ՝ երգիծական շեշտադրումներով:

Իր ստեղծագործության մեջ Փյորսելն առաջնորդվել է խորապես գիտակցված գեղարվեստական, հստակ նպատակներով:

Ավանդույթի ուժով Փյորսելի ստեղծագործություններն սկսվում էին նախաբաններով, որտեղ նա ներկայանում է որպես որոշակի գեղագիտական դիրքորոշում ունեցող արվեստագետ:

Նրա գրչին է պատկանում նաև «Երաժշտական արվեստի մասին» տեսական ձեռնարկը, որը դեռևս հեղինակի կենդանության օրոք տասնյակ անգամ վերահրատարակվել է:

Փյորսելի գեղագիտական հետաքրքրությունների շրջանակը լայն է: Նրան հետաքրքրում են արվեստների սինթեզի գաղափարը, պոեզիայի և երաժշտության բնական և գեղեցիկ միաձուլման ձևերը, որտեղ միավորվում են միտքը և գեղեցկությունը: Նա հիանալի զգում է ժամանակի զարկերակը և հաստատում, որ անհրաժեշտ է իրաժարվել հին, «բարբարոս» ճաշակից, շարժվել նրբագեղ, ներդաշնակ համահնչյունների որոնումների ճանապարհով: Իր ձեռնարկի 12-րդ վերահրատարակությունում Փյորսելն առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում կոնտրապունկտի բաժնում գրողունդի (basso ostinato-ի անգլիական ավանդական տարրերակի) ուսումնասիրմանը: Միևնույն ժամանակ կոնդապոխտորի հետաքրքրությունների շրջանակում են իտալական օպերային նվաճումները, ֆրանսիական երաժշտությունը:

3. Փյորսելի ստեղծագործության մեջ կերպարային-գաղափարական դրամատուրգիայի ձևավորման խնդրում կարևոր դեր է կատարում բանաստեղծական տեքստը: Նրա գործերի մեջ մասը կապված են տեքստի հետ, սակայն կոնդապոխտորն այն մեկնաբանում է ընդհանրական կերպարային դիրքերից, և առաջատարը սինթեզում մշտապես մնում է երաժշտությունը:

3. Փյորսելի կյանքը եղել է կարճատև, արագընթաց, հագեցած և հարուստ: Չնայած ծանրաբեռնված աշխատանքային գործունեությանը, ընտանեկան դժբախտություններին (նրա երեք որդիները վախճանվում են իրար ետևից), նա անընդհատ ստեղծագործել է՝ թողնելով մեծ, արժեքավոր և ընդգրկուն ժառանգություն՝ 15 ֆանտազիա վիոլայի համար, 12 սոնատ (իտալական ոճով), 10 սոնատ, 105 երգ, 43 դուետ, 57 քերչ, 25 օդա (ներբռող), 10 կանտատ, 68 էնսգեմ, շուրջ 40 անուն երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար, հոգևոր ստեղծագործություններ և վերջապես ամենանշանակալին՝ 8 օպերա:

3. Փյորսելի գեղարվեստական աշխարհը հարուստ է, ընդգրկուն և դրոշմված վառ անհատականությամբ: Նրա կերպարային մտածողության առանցքն են կազմում քնարական, դրամա-

տիկ և հատկապես ժամանակի համար բավականին սակավ ողբերգական ոլորտները:

Կոմպոզիտորն առաջիններից է բացահայտում տոնայնական գունավորման գեղարվեստական արժեքը: Նրա դրամատիկողբերգական բովանդակության ստեղծագործությունների ստվար մասը գրված են սոլլ-ում, հաճախ նաև դիմում է գործիքային տեմբրերի գունային արտահայտչականությանը, հագեցված խրոմատիկ պասաժների՝ հատկապես բասերում (գրողունի տիպով), օստինատային հանդարտ բասային շարժմանը, լարված ինտոնացիոն դարձվածքների, հակասություններով հարուստ հարմոնիկ լեզվին և այլն:

1680-95թթ. Փյորսելը եռանդուն աշխատում է թատերական երաժշտության ժամրում՝ հեղինակային շուրջ 40 և համահեղինակային 10 ներկայացումների համար երաժշտություն գրելով: Այդ ստեղծագործությունների շարքում առանձնահատուկ տեղ են գրավում օպերաները՝ «Մարգարեուիին կամ Դիոկղետիանոսի պատմությունը» (1690թ.), «Արթուր Արքա» (1691թ.), «Փերիների թագուհին» (1691թ.), «Ճնդկացիների թագուհին» (1695թ.), «Փոթորիկը» (1695թ.) և հատկապես «Դիդոնեն և Էնեասը» (1689թ.):

«Դիդոնեն և Էնեասը», շնորհիվ իր ամբողջական և ներդաշնակ կառուցվածքի, դրամատուրգիայի տրամաբանական զարգացման, կերպարների ընդգծված բնույթի, ժամանակի բազմաթիվ օպերաների շարքում ունի իր առանձնահատուկ պատվանդանը: Երկարատև թատերական գործունեությունը կոմպոզիտորին բույլ է տալիս երաժշտական թատրոնը մեկնաբանել հավաստի, լուրջ, իրապես դրամատիկ դիրքերից՝ ստեղծելով ռեալիստական գործողությամբ հագեցած ներկայացում՝ անձնական դրաման բացահայտելով պատմական համայնապատկերի վրա:

Ինչպես Փյորսելի մյուս երաժշտաթատերական ստեղծագործությունները, «Դիդոնեն» նույնպես երկար ժամանակ ընդունված էր անվանել «կիսաօպերա», քանի որ Լոնդոնում օպերային թատրոնի բացակայության պատճառով դրանք բեմադրվում էին հատուկ պայմաններում և ծներով:

Անգլիական երաժշտության դասական Յենրի Փյորսելի լավագուն օպերան, որն իր արժանիքներով լայնորեն դուրս է գալիս

մեկ ազգային մշակույթի սահմաններից, նույնպես մտահղացվել է ոչ որպես լիարժեք օպերային ներկայացում:

Լոնդոնի Չելսի թաղանասի իգական պանսիոնի ավարտական երեկոյի համար պարի դասատու Զ. Պրիստի պատվերով Փյորսելը դրամատուրգ Ն. Թեյտի լիբրետոյի հիման վրա (ըստ Վերգիլիոսի «Էնեականի») երաժշտական ներկայացում է գրում: Դերերը կատարելու էին դպրոցի աշակերտուիհները, նվազախումբն ուներ սահմանափակ հնարավորություններ, բեմական չափերը և ներկայացման տևողությունը նույնպես դրված էին որոշակի շրջանակների մեջ: Հատկանշական է, որ հենց այս սահմանափակումներն էլ կոնպոզիտորին թույլ են տալիս պարփակ, առանց հավելյալ շեղումների՝ միայն երաժշտական արտահայտչականության վրա հիմնված ամբողջական և դրամատիկ ներկայացում կառուցել: Սա հնարավորություն է տալիս «Դիդոնեն», չնայած իր համեստ չափերի, անվանելու իսկական օպերա:

Զ. Փյորսելի օպերան չի պատկանում ժամանակի ընդունված և ոչ մի ժանրային տեսակին, քանի որ իր կառուցվածքով հետևում է ոչ այնքան ընդունված սխեմաներին, որքան միայն երաժշտությամբ դրամայի ճշմարտացի բացահայտման գաղափարին: Կոնպոզիտորը միանգամայն ինքնուրույն է իր մոտեցումների մեջ, թեև իտալական և ֆրանսիական օպերային ավանդույթների ազդեցությունն ակնհայտ է: Դա դրսևորվում է և թեմատիկ ավարտուն ձևերում, և երգային արիոզային կանտիլենի մեջ, և թե լայնաշունչ դեկլամատիկ ռեչիտատիվներում, երգչախմբի, բալետի, ուվերտյուրի օգտագործման մեջ:

Զ. Փյորսելը ընդունված համակարգի ավանդույթով տիպական-ընդհանրական կերպարներ չի կերտում, այլ, ելնելով քնարական դրամայի պերսոնաժների կերպարային բովանդակությունից և միջավայրի օբյեկտիվ պատկերից, համապատասխան երաժշտական արտահայտչամիջոցներով ստեղծում է երեք՝ բնույթով տարբեր և կոնտրաստային գեղարվեստական ոլորտներ: Դրանք են՝ քնարական, ֆանտաստիկ-հեքիաթային և կենցաղային-կերպարային աշխարհները, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր ինտոնացիոն-ռիթմական օրինաչափությունները և տողորված է անգլիական ազգային երաժշտության ավանդույթներով:

Յ. Փյորսելը հրաժարվում է ճոխ, դեկորատիվ միջոցներից, հանդիսավոր խմբերգային տեսարաններից, ալեգորիկ պրոլոգից: Նրա բալետը սերտորեն կապված է սյուժեի հետ և հյուսվում է դրամատուրգիայի զարգացման ընթացքին:

Ողջ օպերան, ինչպես իր յուրաքանչյուր առանձին համարում՝ արիա, խմբերգ, պար, ռեժիտատիվ, այնպես և ամբողջական կառույցի մեջ, կենտրոնացած և կազմակերպված է ընդհանուր գաղափարական-կերպարային սկզբունքով:

Յ. Փյորսելի «Դիդոնա» օպերան գրեթե զուրկ է ժանրային պայմանականություններից, կառուցված է հակադրությունների համադրման գեղարվեստական ազդեցիկ սկզբունքով, ունի զարգացման լարված ընթացք: Վ. Կոնենը նշում է, որ Փյորսելն առաջիններից մեկն է, որ օպերային դրամատուրգիայի մեջ դիմում է ինտոնացիոն ամբողջականության և ընդհանրության գաղափարին և այդ երևույթն անվանում է «Ինտոնացիոն ֆարուլա»: Փյորսելը կարողացել է ստեղծել հարուստ, ընդգրկուն կոնցեպցիոն գեղարվեստական և, որ գլխավորն է, երաժշտական-դրամատիկ ստեղծագործություն:

Յ. Փյորսելի ասպարեզից հեռանալուց հետո անգլիական երաժշտական մշակույթի զարգացման ուղիներն ընթանում են խիստ ինքնատիպ և հակասական ճանապարհներով: Անգլիական երաժշտական արվեստը երկար ժամանակով հեռանում է պատմական առաջատար դիրքերից, թեև երաժշտական կյանքը երբեւ չի դադարեցնում իր ընթացքը: Օպերային արվեստի զարգացման պայմանների և հանապատասխան հասարակական լսարանի բացակայության հետևանքով Անգլիան կորցնում է սեփական ազգային երաժշտական ստեղծագործական դպրոցի ձևավորման պատմական հնարավորությունը: Այս վտանգը նշել էր դեռևս ինքը՝ Շենքի Փյորսելը, և դարեր առաջ կանխատեսել ազգային կոնպոզիտորական դպրոցի ճակատագիրը:

## ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԴԱՐԱՇՐՋՄԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

1. *Dramma per musica* (*tragedia per musica*, *favola per musica*, *opera per musica*) - դրամա՝ երաժշտությամբ (ողբերգություն՝ երաժշտությամբ, հեքիաթ՝ երաժշտությամբ, գործողություն՝ երաժշտությամբ) – երաժշտական թատերական սինթետիկ ներկայացումների սկզբնական անվանումները, որոնք օգտագործվել են համաձայն տեքստի բովանդակության մինչև 17-րդ դարի 30-ական թվականները;

2. *Opera* – օպերա – Բենեդետո Ֆեռրարիի կողմից 1633թ. առաջարկված անվանումն ամեն տեսակ երաժշտական-թատրոական ներկայացման համար:

3. *Օպերա-սերիա* – (*իտ.serio-լուրջ*) *opera-seria*՝ լուրջ օպերա – առաջին կայունացած օպերային անսամբլային ժանրը. ծևավորվել է Նեապոլյան օպերայի ավանդույթի մեջ՝ հիմնված վիրտուոզ արիաների դրամատուրգիայի վրա:

4. *Opera-buffa* – (*իտ. buffa-կատակ*) օպերա-բուֆֆ – կոմիկական օպերա, ծնունդ է առել որպես ինտերմետիա՝ *opera-seria*-յի գործողությունների միջև կատարվող ուրախ փոքրիկ ներկայացում՝ խարսխված *commedia del arte*-ի ավանդույթների վրա (1733թ. Պերգոլեզի, «Աղախին-տիրուիհին»):

5. *Singspiel* – (գերմ. *sing-երգել, spiel-խաղալ*) զինգշախիլ – գերմանական ազգային, կոմիկական բովանդակության օպերա՝ երկխոսություններով:

6. *Tragedie lyrique* – տրագեդի լիրիկ – քնարական ողբերգություն, ֆրանսիական օպերային ժանր՝ ծևավորված Ժ.-Բ. Լյուլիի ստեղծագործության մեջ 17-րդ դարում՝ գրական դասական ողբերգության օրինակով. ունի 5 գործողություն, հարուստ է արիաներով և ռեչիտատիվներով, նաև խմբերգերով և պարտադիր բալետով:

7. *Grand opera* – (ֆր. *grand* – մեծ) գրանդ օպերա – մեծ օպերա – ծևավորվել է ֆրանսիական երաժշտության մեջ ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունից հետո (Զ. Սեյերբեր). կառուցվածքով ննան է քնարական ողբերգությանը, տարբերվում է թեմատիկայով (պատմահերոսական-քնարական):

8. *Opera-ballet* – օպերա-բալետ – օպերայի ժանրային տարատեսակ, որտեղ պարային՝ բալետային տեսարանները հավասարաժեք են վոկալ տեսարաններին: Զևավորվել է ֆրանսիական երաժշտական-թատերական ավանդույթի շրջանակներում 17-18-րդ դարերում: Առաջին օպերա-բալետի հեղինակն է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Անդրե Կամպրան՝ «Գալանտ Եվրոպա» ստեղծագործության հեղինակը: Բարձրագույն ննուշներն են Ժ. Ֆ. Ռամոյի օպերա-բալետները և հատկապես «Գալանտ Յնդկաստանը»: Սովորաբար օպերան և բալետն ընթանում են զուգահեռաբար՝ սյուժեի ինքնուրույն զարգացման սկզբունքով, սակայն՝ միավորված ընդհանուր գաղափարով:

9. *Opera-comique* – (ֆր. *comique*-կատակ, երգիծանք) օպերա կոմիկ – կոմիկական օպերա. օպերային ժանրային տարատեսակ, որը ձևավորվում է ֆրանսիայում 18-րդ դարում և կառուցվում է վոկալ համարների և երկխոսությունների համադրման սկզբունքով: Կոմիկական օպերայի համար բնորոշ են ռեալ կյանքից, երգիծանքի տարրերով սյուժեները և կենցաղային-ժողովրդական երաժշտական մտածողությունը: Օպերա-կոմիկը ձևավորվել է բուրժուական լսարանի շրջանակներում: Ֆրանսիական երաժշտության մեջ ժանրի ճանաչված հեղինակներ են Եղել Բուալյոն, Օբերը, Ադամը:

10. *Ballet-բալետ* երաժշտական-թատերական սինթետիկ ժանր՝ հիմնված պարային դրամատուրգիայի վրա: Զևավորվել է ֆրանսիական արքունիքի ավանդույթով 16-17-րդ դարերի ընթացքում և սկզբունքային տեղ է գրավել ֆրանսիական երաժշտական մշակույթի մեջ: Բալետի համար բնորոշ են եղել հարուստ, ճոխ ձևավորված, շքեղ կոստյումներով, հաճախ ֆանտաստիկ և էկզոտիկ տարրերով հագեցած, ներկայացումները: Բալետի ողջ ավանդույթը ունի ֆրանսիական ծագում, այստեղից է՝ խորեոգրաֆիկ մշակույթի ամբողջապես ֆրանսերեն տերմինաբանական համակարգը:

11. *Intermedia* (իտ. *intermedio*-շերտավորում) – ինտեմեդիա – 15-րդ դարում տարածված միջանկյալ նշանակության փոքրածավալ բալետային կամ մնջախաղային պատկեր՝ հիմնակա-

նում դրամատիկ ներկայացման ընդհանուր ներին հանդիսատեսին զբաղեցնելու նպատակով: 17-րդ դարում այս ավանդույթը թափանցում է օպերայի մեջ: Դետագայում, մի քանի ինտերմետիաներ մեկ սյուժետային գաղափարի շուրջ միավորելով, ձևավորվում է ինքնուրույն օպերա-բուֆֆ ժանրը:

12. Zarzuela Սարսուելլա-Զարզուելա – իսպանական ազգային երաժշտական-թատերական ներկայացում՝ օպերետի տիպի: 17-րդ դարում սկսել են ներկայացվել «Զարզուելա» դյակում (այստեղից է անվանումը) և սկզբնական շրջանում կոչվել են «Զարզուելայի տոնակատարություններ»: Գրվել են հիմնականուն դիցարանական (միթոլոգիկ) կամ հերոսական թեմաներով, աչքի են ընկել յուրահատուկ ճոխությամբ:

13. Pasticcio (իտ.pasticcio-պաշտետ, խառը) – պաստիչիո – 17-18-րդ դարերում տարածված օպերային ածանցյալ ժանր, որ կառուցվում էր տարբեր կամ մեկ հեղինակի նախորդ օպերաների լավագույն արիաներից: Ընդունված էր անգամ տեքստային փոփոխություններ կատարել՝ ստեղծելով մի նոր օպերա: Կարևոր դրամատուրգիական սկզբունքը՝ վիրտուոզ, գեղեցիկ արիաների շարք՝ դասավորված հակադրության սկզբունքով:

14. Tonadilla – տոնադիյա – 18-րդ դարում իսպանիայում և հատկապես Մադրիդում լայն տարածված փոքրածավալ թատերական պիես՝ երգով և պարերով, հիմնականում մեկ գործողությամբ: Ծնունդ է առել պարերգից՝ մեներգ և դուետ, այնուհետև վերածվել է երգով և պարերով պատկերի, իսկ ավելի ուշ՝ արդիական-երգիծական բովանդակությամբ կոմիկական օպերայի:

15. Pastorale (լատ. pastoral-պաստորալ, հովվերգություն) – 17-18-րդ դարերում արքունական՝ հատկապես ֆրանսիական արվեստում լայն տարածված ժանր՝ փոքր օպերա, մնջախաղ (պանտոմիմա), բալետ՝ գեղջկական անդորր կյանքի ժանրային հիմքին պատկերներով, անխոռով բնության գովերգման տեսարաններով: Ֆրանսիական երաժշտության մեջ նախորդել է ֆրանսիական օպերայի ձևավորմանը:

16. Opera-ballad – օպերա-բալլադ – 17-րդ դարում Անգլիայում ստեղծված երգիծական պարողիա-օպերա բուրլեսկի

ոճով՝ կառուցված կենցաղային տարածված երգերի, ինչպես նաև երկխոսությունների հիման վրա: 1728թ. Լոնդոնում Զ. Գեյի տեքստի և Զ. Պեպուշի երաժշտության հիման վրա բեմադրվում է «Աղքատների օպերա» օպերա-պարոդիան, որը համարվում է այս ժամանի դասական օրինակ:

17. *Masques* – մասքես, դիմակախաղ – 17-18-րդ դարերում անգլիական ազնվականության շրջաններում ընդունված սինթետիկ ժանր՝ հիմնված պոեզիայի, երգի, պարի և թատերախաղի հիման վրա: Խաղացել են դիմակներով, որոնք վերջաբանում հանվել են:

18. *Libretto* (հտ.-libro-գիրք) – օպերայի երաժշտության համար որպես հիմք նախատեսված բանաստեղծական կամ արձակ գրական ժանր. սկզբնական շրջանում այս գրքույկները նախատեսված են եղել լայն հասարակության համար, որ կարող էր ծանոթ չլինել գրական նյութի հետ, և վաճառվում էին տոմսի հետ մեկտեղ: Այս ավանդույթը գործում է մինչև այսօր:

19. *Ouverture* (ֆր. ouverture – բացող, սկիզբ – ուվերտյուր) – նախանվագ – օպերային ներկայացման գործողությանը նախորդող գործիքային պիես: 17-18-րդ դարերում ձևավորվել է իտալական օպերայի մեջ եռամաս կառուցվածքով՝ արագ-դանդաղ – արագ տեմպային հակադրության սկզբունքով: Ֆրանսիական տարբերակը ստանում է դանդաղ-արագ-դանդաղ ձևը: Սկզբնական շրջանում կատարում էր ձևական դեր՝ ազդարարելով, որ ներկայացումը շուտով կսկսվի: Դաճախ նույն նախերգանքն օգտագործվում էր բազմից՝ տարբեր ներկայացումների հետ: Ետագայում բովանդակությամբ և երաժշտական նյութով շաղկապվում է կոնկրետ օպերայի հետ՝ նախապատրաստելով վերջինիս հոգեբանական, զգացմունքային տրամադրությունը: Ուվերտյուրն ավելի ուշ անջատվելու է օպերայից՝ դաշնալով ինքնուրույն գործիքային ժանր՝ հիմք հանդիսանալով սիմֆոնիայի ձևավորման համար: 18-19-րդ դարերում այն նաև առանձին նվազախմբային ժանր է:

20. *Cantata* (հտ. cantare - երգել) – սկզբնական շրջանում այդպես են կոչվել «այն ամենը, ինչ երգվում է». 16-17-րդ դարե-

րում ձևավորված վոկալ-գործիքային ժանր՝ հիմնված երգեցողություն նվազակցությամբ գաղափարի վրա: Կանտատը ճկուն է իր բնույթով՝ կարող է լինել հոգևոր կամ աշխարհիկ, մեծ կամ փոքր, կարող է գրվել երգիչների, նվազախմբի, երգչախմբի համար, սակայն վերջինս պարտադիր չէ: Առաջին անգամ որպես ժանրի անվանում առաջարկել է Ա. Գարոյն:

21. *Oratorio* (լատ. oratorium-խոսելու սրահ) օրատորիա – անվանումն ստացել է հոգևոր ժողովների հավաքատեղից՝ *oratorium* – 16-17-րդ դարերում ձևավորված խոշոր կտավի վոկալ-գործիքային ժանր՝ հիմնված խմբերգային երգեցողություն նվազակցությամբ գաղափարի վրա: Օրատորիան բացարձակապես աշխարհիկ ժանր է, սակայն աստվածաշնչյան բովանդակությամբ, պատմողական, հանդարտ, օբյեկտիվ բնույթի: Որպես կանոն՝ գործողությունը պատմվում է անցյալ ժամանակով: Օրատորիան գրվում է երգչախմբի, նվազախմբի և երգիչների համար, ընդ որում վերջինները պարտադիր չեն: Առաջին օրատորիայի հեղինակ է համարվում Զ. Կարիսսիմին:

22. *Bel canto, belcanto* (իտ. բել կանտո – գեղեցիկ երգեցողություն) – վոկալ երգեցողության ձև, ոճ՝ ձևավորված 17-րդ դարի իտալական օպերային մշակույթում և հիմնված շնչառական հատուկ տեխնիկայի վրա, որն ապահովում է գեղեցիկ, ճկուն, թեքն, շարժուն և ազատ երգեցողություն: Երգչից պահանջում է ձայնի կատարյալ տիրապետում՝ անբասիր կանտիլեն, ֆիլիրովկա, վիրտուոզ կոլորատուրա, հագեցած զգացմունքային, երգային հնչյուն: Վոկալ կատարումը բնորոշվում է զգացմունքային - պաթետիկ բնույթով: Յնարավորություն է տվել ձայնը դասակարգել ըստ տեմբրի՝ գույնի:

23. *Vocalise* (Վոկալիզ – լատ. ձայնեղ երգեցողություն, ձայնավորի վրա երգվող) – ֆրանսիական տերմին, որ սկզբնական շրջանում օգտագործվել է «ձայնային վարժություն» նշանակությամբ՝ երգեցողություն որևէ ձայնավորի հիման վրա: Յետագայում ձևավորվում է որպես ինքնուրույն ժանր՝ պահպանելով սկզբնական՝ առանց տեքստի, մեղեղիական լայն զարգացման սկզբունքը:

24. Aria (արիա) – տերմինն առաջին անգամ հայտնվել է 15-րդ դարում և բնորոշել է բազմակի անգամ վարիացիոն կրկնության և կադանսով ամփոփվող վոկալ դրվագ: Եղել է ամենատարածված և սիրված ձևերից. ունեցել է մի քանի տարբերակ՝ aria di ruggiero, aria di siciliano, aria di romanesca: Այս վոկալ ձևը ֆրանսիական երաժշտության մեջ կոչվել է air de cour, Անգլիայում՝ ayre: Իտալական օպերայի ձևավորման հետ դարձել է ավարտուն և ամբողջական վոկալ համար, մեներգային կատարման դրվագ, ձևավորվել է վենետիկյան, ապա նեապոլյան օպերային ավանդույթի մեջ:

25. Arioso (իտ. փոքր արիա, կիսաարիա) – երգային-դեկլամացիոն բնույթի, քնարական մեղեդային երգային դրվագ, որ սովորաբար կապող օղակ է ռեչիտատիվի և արիայի միջև, ազատ է իր զարգացման մեջ:

26. Duet (իտ. duetto – զուգերգ) – օպերային ժանր՝ նախատեսված երկու երգիչների կատարման համար. լինում են համաձայնության և տարածայնության դուետներ, երբ ձայները միավորվում են նույն կամ հակադիր զգացմունքների վրա:

27. Ensemble (ֆր. անսամբլ – միասին) – վոկալ դրվագ օպերայի, կանտատի, օրատորիայի կազմում՝ նախատեսված մի քանի մասնակիցների համար, սովորաբար որևէ հատվածի վերջում, կուլմինացիոն պահին: Կոմիկական օպերայում ընդունված ֆինալ (tutti):

28. Rittournelle (ֆր. ռիթուրնել – վերադարձ) – վոկալ համարի ընթացքում պարբերաբար կրկնվող գործիքային հատված, որով սովորաբար ամփոփում է ստեղծագործությունը: Դանարժեք է ռեժիսունի գաղափարին:

29. Cavatine (իտ. cavato – դուրս բերված) – բարոկկո օպերայի վոկալ ժանր, միջին չափերի արիա, որի բեման վերցնում էին նույն օպերայի մեկ այլ համարից: Ժամանակի ընթացքում կավատինա սկսում է կոչվել կերպարն առաջին անգամ ներկայացնող արիան: 19-րդ դարում ընդունում է արիայի և կաբալետայի ձև՝ պահպանելով պերսոնաժին ներկայացնող արիայի ֆունկցիան,

սակայն ծավալվում է չափերի մեջ, կերպարահոգեբանական առումով դառնում է հարուստ և բազմաբովանդակ:

30. *Cabaletta* – կաբալետա – օպերա-բուֆֆի, հետագայում նաև ռոմանտիկական օպերայի ավանդույթով ձևավորված արիայի երկրորդ հատված: Յիմնական արիայից ամիջապես հետո սկսվում է կաբալետա կոչված հատվածը՝ հակադիր կերպարային բնույթով, արագ տեմպով, շատ հստակ ռիթմով, վիրտուոզ տարրերով և սովորաբար ավարտվում է ցնծագին (*bravoura*) վերընթաց պասսաժով:

31. *Recitativo secco* (իտ. ռեչիտատիվո սեկո – չոր ռեչիտատիվ, չոր ասերգ) – բարոկկո օպերայում վոկալ համարներին նախորդող, բանաստեղծական տեքստի որոշակի տոնայնությամբ արտասահմանություն՝ ճշգրիտ նոտագրված մելոդեկլամացիա, հաճախ նաև շուտասելուկի ոգով: Տոնայնությունն ապահովում է կլավեսինի մերթընդերթ ակորդային ուղեկցությամբ՝ այստեղից էլ՝ չոր բնորոշումը:

32. *Recitativo Accompagnato* – (իտ. ռեչիտատիվո ակոմպանիտո – նվազակցվող ռեչիտատիվ) – Բարոկկո օպերայում ձևավորված և 18-19-րդ դարերում ավելի լայն զարգացում ստացած ռեչիտատիվի տեսակ, ուղեկցվում է ողջ նվազախմբով: Յետագայում գրեթե ձուլվում է արիայի հետ, որի հետևանքով ձևավորվում է այսպես կոչված արիոգո-ռեչիտատիվային դեկլամացիան:

# ՕՊԵՐԱՆ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՄՅՈՒՍ ԵՐԿՐՄԵՐՈՒՄ

## ՕՊԵՐԱՆ ԻՍՊԱՆԻԱՅՈՒՄ

**Ա**երածննդի մայրամուտին և Բար ոկոյի ծաղկման պատմական ժամանակաշրջանում Եվրոպայի գրեթե բոլոր առաջադեմ երկրներում աշխարհիկ արվեստի զարգացումն ընթանում է համանման ճանապարհներով՝ ստանալով ինքնատիպ, ազգային, հաճախ տեղային մշակույթին բնորոշ ուրվագիծ:

Իսպանական թագավորության կառուցվածքի, մշակութային ավանդույթի, Յակառեֆորմացիայի տարիների դաժան կրոնական-գաղափարական քաղաքականության պատճառով իսպանական իրականության մեջ աշխարհիկ արվեստի զարգացումը գտնվում էր դժվարին կացության մեջ:

Դեռևս 16-րդ դարի ընթացքում Եվրոպական երաժշտական մշակույթի մեջ իսպանիայի պոլիֆոնիստների արվեստն իր բարձր նվաճումներով գրավում էր առաջատար դիրքեր: Մեծ ճանաչում էր վայելում նաև իսպանացի երգեհոնահարների դպրոցը: Մինչդեռ աշխարհիկ երաժշտական արվեստի զարգացման հնարավորությունները ծավալվում էին շատ ավելի համեստ սահմաններում՝ իիմնականում ընդգրկելով փոքր կտավի ժանրեր, ոչ մեծ ներկայացումներ, բեմականացված պատկերներ, խաղեր:

Երկրում և ողջ Եվրոպայում մեծ ճանաչում էր վայելում դրամատիկ թատրոնը: Ականավոր հեղինակներ Կալդերոնի, Լոպե դե Վեգայի դրամաները և կատակերգությունները բեմադրվում էին ամենուր: Յենց դրամատիկ թատրոնի շրջանակներում էլ սկսվում է երաժշտության ներթափանցումը ժանրի մեջ, որտեղ դրամատիկ թատրոնը և երաժշտական արվեստը փոխադարձաբար ընդառաջ են գնում միմյանց:

Երգերը, պարերը հաճախ թատերականացվում էին և ներկայանում որպես երաժշտական պատկերներ. թատերական ներկայացումների մեջ անպայմանորեն ընդգրկվում էին նաև երգեր,

պարային համարներ, կենցաղային տարածված երաժշտություն՝ վիլանսիկոս, ազգային պարեր: Հայտնի է, որ այսպիսի ներկայացումներ բեմադրվել են դեռևս 1510-ական թվականներին: Այդ ներկայացումների երաժշտությունը չի պահպանվել, սակայն պիեսների էջերին հստակ տեղեկություններ են մնացել մասնակից երգիչների, երաժշտական գործիքների մասին:

Արդեն 16-րդ դարի վերջերին արմատացած ավանդույթ էր դրամատիկ ներկայացման սկզբում անսամբլային - երաժշտական, իսկ վերջաբանում բալետային համարների առկայությունը: Լոպե դե Վեգան, Կալդերոնն անպայմանորեն իրենց պիեսներուն նշում էին երաժշտական համարների տեղը և իրենց հսկայական հեղինակությամբ ավանդույթ դարձնում այս երաժշտական -դրամատուրգիական կառուցվածքը:

Իսպանական ազնվականության շրջաններուն լայն տարածում ուներ «Զարգուելա» կամ **«Սարսառուելա»** անունը կրող թատերական-երաժշտական ժանրը, որն այսպես էր կոչվել առաջին անգամ արքայական La Zarzuela ամրոցուն ներկայացվելու պատճառով:

Այս ինքնատիպ երաժշտական-թատերական ժանրը ձևավորվում է 17-րդ դարի ընթացքում, իսպանական արքունիքում բեմականացված փոքրակտավ երգերի՝ տոնոսի, տոնադասի հիման վրա:

Արդեն 1629թ. Մադրիդում բեմադրվում է Լոպե դե Վեգայի «Անտառն առանց սիրո» զարգուելան, որի երաժշտությունը թեև չի պահպանվել, սակայն հայտնի է, որ բեմադրությունը եղել է ճոխ՝ դեկորատիվ հնարքներով, բեմական կերպարանափոխություններով, ալեգորիկ տեսարաններով, մեծաքանակ երաժշտական համարներով հարուստ: Պիեսում հատկապես նշվում է, որ գործիքային անսամբլը պետք է թաքնված լինի և այդպիսով դրամատիկ խոսքին ավելի մեծ արտահայտչականություն հաղորդի: Երկխոսություններն ընդմիջվում էին երաժշտական համարներով, ուրախ և հարուստ տեսարաններով, շքեղ դեկորացիաներով, պարերով: Ժանրի բնույթը սկզբնական շրջանում պայմանավորված էր դրանք տոնակատարությունների ժամանակ բեմադրելու սովորությամբ:

Զարգուելայի ժանրում երաժշտական բաղկացուցիչը հիմնականում օժանդակ դեր ուներ, թեև հայտնի է, որ Լոպե դե Վեգան իր «Անտառն առանց սիրո» զարգուելայի մասին ասել է, որ իր բանաստեղծական տեքստը պիեսի ամենաանհետաքրքիր և անհաջող մասն է կազմում:

Թեև երգը և պարը զարգուելայի մեջ կարևոր դեր էին կատարում, երաժշտության հեղինակի անունը երկար ժամանակ ընդունված չէր անգամ նշել հայտագրի վրա: Հայտնի են եղել Խոսե Պերո, Խուան Շիդագո կոմպոզիտոր-երաժշտները, որոնք բազմից մասնակցել են Կալդերոնի, դե Վեգայի պիեսների արքունական հանդիսավոր և տոնական ներկայացումներին: 1660թ. Կալդերոնի «Լոկ հայացքով խանդը սպանում է» պիեսի (երաժշտությունը՝ Խուան Շիդագոյի) ողջ տեքստը երգվել է, և այս առումով զարգուելան արդեն ընդհուար մոտենում է օպերային, թեև սա ավելի շատ բացառություն է այս ժանրի համար, քան օրինաչափություն:

17-րդ դարի կեսերին զարգուելայի երաժշտական մասի նշանակությունն աճում է, և հաճախ այդ հատվածների կատարման համար ընդգրկվում էր արքունական կապելլայի ամբողջ կազմը՝ ապահովելով ինչպես վոկալ, այնպես էլ գործիքային համարների պատշաճ կատարումը: Ավանդույթ է դառնում ներկայացումն սկսել «cuatro de emezaz» վոկալ կվարտետով. ընթացքում հնչել են սեգիդիսա, ինտերմեդիաներ, բալետ, եզրափակվել է ֆարսով:

17-րդ դարում իսպանական իրականության մեջ տարածված էին նաև այսպես կոչված «auto sacramentales» սիմվոլիկ-ալեգորիկ տիպի հոգևոր պիեսները՝ երաժշտությամբ, որոնք սովորաբար կատարվում էին բացօթյա՝ մեծաքանակ հասարակության համար:

Զարգուելայի և այլ տիպի թատերական-երաժշտական ներկայացումների ավանդույթը շուտով տարածվում է ողջ Իսպանիայում: Նման բեմադրություններ են իրականացվում, բացի Մադրիդից, նաև Վալենսիայում, Բարսելոնում, Վալյադոլիդայում և այլուր:

18-րդ դարում աստիճանաբար դրամատուրգի անվան կողքին սկսում են նշել նաև կոմպոզիտորինը, իսկ ավելի ուշ առաջինը նշվում է կոմպոզիտորի անունը: Այսպիսով, զարգուելան դառ-

նում է իսպանական ազգային բնույթի երաժշտաքատերական սինթետիկ ինքնատիպ ժանր, որտեղ երևան են գալիս բավականաչափ զարգացած, օպերային բովանդակության վոկալ համար-ներ՝ վիրտուոզության որոշ տարրերով:

Սակայն 18-րդ դարի ընթացքում իտալական օպերայի ներխուժման և անընդհատ աճող ազդեցության հետևանքով զարգութեան՝ որպես ժանր, սկսում է կորցնել իր նշանակությունը:

## ՕՊԵՐԱՆ ԳԵՐՄԱՆԻԱՅՈՒՄ

 Երմանիան 17-րդ դարում եվրոպական պետությունների շարքում ամենաբռույլ օղակն էր հանդիսանում: Երեսնամյա (1618-1648թթ.) ջլատող պատերազմից հետո երկիրը գտնվում էր տնտեսական և մշակութային ծանր կացության մեջ: Այստեղ տիրում էր գավառական քաղքենիական մթնոլորտ, ապագայի անմիջաբար հեռանկարների վրա հիմնված ողբերգական աշխարհներում և անկումային տրամադրություններ:

Մշակութային կողմնորոշումներով երկիրը բաժանված էր կաթոլիկ և բողոքական ոլորտների միջև: Վիեննան, Մյունիս-նը, Շտուտգարտը, Դրեզդենը՝ իրեն անվերապահ արքայական լիազորություններով օժտված խոշոր իշխանական կենտրոններ, նմանակելով Ֆրանսիական արքունիքին, ունեին սեփական կապելաներ, անգամ փոքր օպերային թատրոններ՝ հաճախ դրսից իրավիրված ճանաչված երաժշտներով, և այսպիսով կարողանում էին բավականին բարձր երաժշտական մշակութային մակարդակ պահպանել: Մինչդեռ բազմաթիվ գերմանական քաղաքների երաժշտական կյանքի կենտրոնական և միակ դեմքը հանդիսանում էր քաղաքային երգեհոնահարը:

Աստիճանաբար գերմանական քաղաքներում ձևավորվում է քաղաքային երաժշտական կյանքի նոր տեսակ, որն ստանում է «Collegium musicum» (երաժշտական միություն) անվանումը: Այս

միավորումներն իրենց կազմակերպած համերգներով մեծապես աշխուժացնում են քաղաքի երաժշտական կյանքը: Մասնավորապես ավանդական են դառնում Եկեղեցական համերգները: Հանրահայտ էին երգեհոնահարներ Դիտրիխ Բուքստեհուլդեն, Գեորգ Բյոնը, Իոհան Պահելբելը, Ադամ Ռեյնկենը, որոնք իրենց կատարողական բարձր արվեստով Եկեղեցական լսարաններում բազմաթիվ ունկնդիրներ էին հավաքում:

Գերմանական երաժշտական մշակույթը 16-18-րդ դարերի ընթացքում անցել է ինքնատիպ, հարուստ և բոլորովին ինքնուրույն զարգացման ուղի: Ուշադրության կենտրոնում են գտնվել հոգևոր և գործիքային երաժշտությունը, խմբերգային բազմաձայնությունը, կենցաղային երգը, ինչպես նաև երաժշտական թատրոնի նախատիպ ժանրերը:

Բանաստեղծական տեքստի կամ թատերախաղի հետ կապած երաժշտական ժանրերի սահմաններում գերմանական իրականության մեջ հոգևոր թեմատիկան աշխարհիկ ժանրերի համեմատությամբ նկատելիորեն գերակշռում է:

Ժամանակի խոշորագույն երաժշտների թվում առանձնանում է Յենիխին Շյուցը (1585-1672)` որպես բազմակողմանի, բեղմնավոր, ստեղծագործ անհատականություն, որի ծավալուն ժառանգության մեջ մեծ տեղ են գրավում հոգևոր թեմատիկայով գրված օրատորիաները, սաղմոսները, «փոքրիկ հոգևոր կոնցերտները», «հոգևոր պատմությունները», «սուրբ երգերը», «սուրբ սիմֆոնիաները»:

**Յ. Շյուցի** երկար և բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքն ընթացել է Գերմանիայի համար դժվարին պատմական պայմաններում: Չնայած այս հանգամանքին՝ նա ստացել է ժամանակի համար բարձր, բազմակողմանի կրթություն, ունեցել է իրավագիտության դոկտորի աստիճան, խոսել է ֆրանսերեն, հունարեն, ինացել է լատիներեն, գիտակ է եղել աստվածաբանության ասպարեզում, ստացել է երաժշտական լավ կրթություն, ղեկավարել է լանդգրաֆ Մորից Շեսսենացու պալատական կապելլան: Վերջինիս խորհրդով և հովանավորությամբ եղել է Զիովանի Գաբրիելիի վերջին աշակերտներից մեկը Վենետիկում:

Հետագա կյանքի ընթացքում Շյուցը, գտնվելով պալատական ծառայության մեջ, շրջագայել է Եվրոպական բազմաթիվ երկրներում և երկրորդ անգամ երկար ժամանակ եղել է Իտալիայում: Այդ ընթացքում Շյուցը հնարավորություն է ունեցել ծանոթանալու իտալական երաժշտական կյանքի նորույթի՝ օպերայի հետ, հանդիպել է Մոնտեվերդիին: Դավանաբար այս առնչությունների արդյունքում է ծնվել Հ. Շյուցի առաջին և միակ օպերան:

1627թ. Շյուցը գրում է «Դափնե» օպերան՝ ըստ Օտավիո ՈՒնուչինիի հայտնի տեքստի, գերմաներեն թարգմանության հետ կապված որոշ փոփոխություններով:

Շյուցի այս ստեղծագործության պարտիտուրը չի պահպանվել, բայց այն համարվում է գերմանական երաժշտական իրականության մեջ օպերա ժանրի առաջին փորձը:

Գերմանական հողի վրա օպերայի զարգացման վաղ շրջանի մասին տեղեկությունները հստակ և համակարգված չեն, հաճախ կրում են հակասական բնույթ: Իշխնական, արքունական կապելաների հետ մեկտեղ գործել են նաև թատերական խմբեր, որոնք բեմադրել են առավելապես իտալական հեղինակների հանրահայտ գործեր, ինչպես նաև գերմանացի երաժշտների գրած իտալական տիպի օպերաներ: ճոխ և հարուստ ներկայացումները ծախսատար էին և ընդունելի էին միայն մեծ առիթների դեպքում:

Հայտնի է Զ. Բոնտեմպիի երկու օպերաների, Մ. Զ. Պերանդայի, Կ. Պալավիչինոյի, Կ. Լ. Գրուայի և բազում պակաս հայտնի հեղինակների օպերաների բեմադրությունների մասին գերմանական տարբեր իշխանական դյուակներում՝ Դրեզդենում, Մյունխենում, Հաննովերում, Դյուսելդորֆում, Ինսբրուկում:

1630-ական թվականներին Գերմանիա են թափանցում նաև Ժ. Բ. Լյուլիի մի քանի օպերաներ՝ իրենց հետ բերելով գեղարվեստական նոր շունչ:

1694թ. Այնքախում երիտասարդ երաժիշտ Ռեյնհարդ Կայզերը բեմադրում է իր առաջին՝ «Պրոկրիդա» օպերան, իսկ Իոհան Զիգմունդ Կուսսերը Շտուտգարդում հանդես է գալիս մի քանի օպերաներով: Այս երկու երաժիշտներին էր վիճակված գերմանական մշակույթի մեջ ծևավորել օպերային ժանրի ճակատագիրը:

Գերմանական օպերայի զարգացման ուղին սկսվում է Համբուրգում՝ օպերային թատրոնի հիմնադրումով: 1678 թվականի հունվարի 2-ին Համբուրգի օպերային թատրոնը բացվում է Իոհան Թայլի «Ստեղծված, խոնարհված և փրկված մարդը» օպերայով:

Գերմանական քաղաքների շարքում հարուստ նավահանգիստ Համբուրգն իր հզոր և անկախ բուրժուական հասարակությամբ առանձնահատուկ տեղ էր գրավում: Համբուրգը կառուցում է իր օպերային թատրոնը՝ գերմանական բյուրգերական ոգով և բողոքական քարոյախոսության համաձայն:

Համբուրգի օպերային դպրոցը ձևավորվում է փոքր իշխանական քաղաքների արքունական տոնահանդեսների ավանդույթներից դուրս, քաղաքային բնակչության ճաշակների և նախընտրության շրջանակներում:

Թատրոնի երկացանկը հիմնականում ընդգրկում էր աստվածաշնչան և դիդակտիկ սյուժեների հիմնա վրա ստեղծված օպերաներ: Այս թեմատիկայից առաջին իսկ շեղումները թատրոնի շուրջ բուռն վիճաբանություններ են առաջացնում, անգամ որոշ ժամանակով ստիպում են դադարեցնել ներկայացումները, փակել թատրոնը: Շուտով Համբուրգի օպերային թատրոնը ձևավորում է իր սեփական ոճը, որն ընդունված է անվանել «անգլիական կոմեդիանտների ոճ»: Տեքստը գրվում էր քաղաքային ժարգոնով՝ հաճախ համեմված ազատ, անգամ գործիկ կատակներով, նատուրալիստական դրվագներով: Միևնույն ժամանակ ներկայացումները ձևավորում էին հարուստ դեկորացիաներով, թատերական էֆեկտներով, սիրված Հանսվուրստի արկածների, կլոունադայի ընդգրկումով: Թատրոնի դեկավարությունն ամեն կերպ ընդառաջում էր քաղաքային հասարակական ճաշակներին:

Համբուրգի օպերային թատրոնում ակտիվորեն գործում են կոմպոզիտորներ Ի. Զ.Կուսսերը (1660-1727 թթ.), Ի.Վ. Ֆրանկը (1644-1696 թթ.), Գ. Ֆ. Տելեմանը (1681-1767 թթ.) և հատկապես Ռ. Կայզերը (1674-1739 թթ.):

**Գ. Ֆ. Տելեմանը** Համբուրգի օպերային թատրոնում 8 տարվա ընթացքում (1721-1729 թթ.) իրականացնում է 18 օպերային ներկայացում՝ այդ թվում նաև կոմիկական բնույթի: Եռանդուն

տաղանդավոր, բեղմնավոր Տելեմանը հետաքրքրվում էր բոլոր երաժշտական նորույթներով, զգում էր ժամանակի շունչը, ստեղծագործում էր լայն ժամրային շրջանակներում՝ հոգևոր երգերից մինչև օպերա, նաև գործիքային երաժշտություն։ Յայտնի է, որ ժամանակակիցները Տելեմանի արվեստը շատ ավելի բարձր էին գնահատում, քան Բախի և Յենդելի ստեղծագործությունները։ Վերջիններս անձնապես ծանոթ են եղել և մեծ ակնածանքով են վերաբերվել Տելեմանի ստեղծագործությանը։

Գ. Ֆ. Տելեմանը ծավալել է եռանդուն հասարակական գործունեություն, կազմակերպել Յամբուրգում և Լայպցիգում «Collegium musicum»-ներ, իրատարակել է «Der getreue Music-Meister»-ը (1728) երաժշտական ամսագիրը։ Շնորհիվ Տելեմանի եռանդուն և բազմակողմանի գործունեությանը՝ Յամբուրգը դուրս է գալիս գավառական-քաղքենիական մթնոլորտի սահմաններից, ընդլայնում է երաժիշտների գեղարվեստական մտահորիզոնը, և, որ ամենակարևորն է, քաղաքը ձեռք է բերում ուղղորդող, առաջնորդող դեր, որ կազմակերպելով ողջ երաժշտական-մշակութային կյանքը։

Գ. Ֆ. Տելեմանը եղել է ժամանակի հեղինակավոր, ճանչված կոմպոզիտորներից մեկը, ում շատ բարձր է գնահատել նրա ավելի քան 50 տարիների ընկերը՝ Գ. Ֆ. Յենդելը։

Տելեմանի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է 600 իտալական ուվերտյուր, 47 գործիքային կոնցերտ՝ նվազագախմբով, որոնցից 21-ը՝ ջութակի համար, 40 օպերա, օրատորիաներ (ամենահայտնիներից՝ «Ահեղ դատաստանը»), սյուիտներ, կվարտետներ և այլն։ Տելեմանի գոչին են պատկանում նաև կիրառական նպատակներով գրված և բուրժուական շրջաններում լայն ճանաչում ունեցող երեք հատոր Tafelmusik (սեղանի երաժշտություն) սեղանի երգեր և գործիքային պիեսներ։ Տելեմանն փոքրինչ անտաշ, նատուրալիստական բնույթի բատերական էֆեկտներով, միաժամանակ և պաթետիկ, և կլոունադա բովանդակող բարբառային կոպիտ, խառնուրդ լեզու օգտագործող և այսպես կոչվող «Յամբուրգյան օպերային ոճի» իրական կրողն է։

**ՌԵՋԻՆԻԱՐԴ ԿԱՅՋԵՐԸ** Տելեմանի ավագ ժամանակակիցն է, որի ստեղծագործական ազդեցությունը նշանակալի և արժեքավոր է Եղել Համբուրգի երաժշտական կյանքի զարգացման համար: Ի տարբերություն Տելեմանի՝ Ռ. Կայջերը բուռն, բռնկուն, անհավասարակշիռ բնավորություն է ունեցել, վարել է անհանգիստ և անկանոն կյանք, անընդհատ քաղաքից քաղաք է տեղափոխվել, հասել է մեծ հաջողությունների, այնուհետև կորցրել ամեն ինչ, սնանկացել, սակայն միշտ կարողացել է հաղթահարել դժվարությունները և նպատակասլաց իրագործել իր գեղարվեստական գաղափարները:

ՌԵՋԻՆԻԱՐԴ ԿԱՅՋԵՐԸ ծնվել է 1674թ. Թոյիորնում՝ Երգեհոնահարի ընտանիքում, կրթություն է ստացել Լայպցիգի հայտնի Thomasschule-ում, ապա որոշ ժամանակ Եղել է Ի. Զ. Կուսսերի աշակերտների թվում, և վերջապես 1694թ. իր ուսուցչի հետ տեղափոխվել է Համբուրգ, որտեղ նույն թվականին բեմադրել է իր առաջին՝ «Հովիվ-արքան» օպերան:

Այնուհետև Կայջերը յուրաքանչյուր տարի 4-5 նոր օպերային ներկայացումներ է բեմադրում: Հայտնի է, որ նա արտասովոր արագությամբ և դյուրությամբ է ստեղծագործել:

Կայջերը Եղել է Համբուրգի օպերային թատրոնի կապելմայսետերը, ապա՝ նույն թատրոնի տնօրենը, միևնույն ժամանակ ղեկավարել է 1700թ. այստեղ կազմակերպված «Զմեռային համերգները»: Սրանք Եղել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական լավագույն տարիները, երբ նա փաստորեն ղեկավարում էր ողջ Գերմանիայի երաժշտական կյանքը, լայն ճանաչում ուներ հասարակության մեջ, մեծ հեղինակություն էր վայելուն երաժշտական շրջաններում:

Հետագա տարիներին Կայջերի անհեռատես քաղաքականության հետևանքով թատրոնը սնանկանում է. նա ստիպված է լինում հեռանալ Գերմանիայից, որոշ ժամանակ հանգուվանել Դանիայում, ապա մեջնորդեց Եղել է Համբուրգում և Կոպենհագենում, 1728թ. վերադարձել է Համբուրգ, սակայն արդեն միայն Եկեղեցական կանտորի կարգավիճակով:

Այս տարիներին Համբուրգի օպերային թատրոնը ծանր ժամանակաշրջան էր ապրում, ինչպես տնտեսական, այնպես էլ գեղարվեստական առումով, և 1738թ. այն ժամանակավորապես փակվում է: Ո. Կայզերը վախճանվել է 1739թ. Համբուրգում:

Ո. Կայզերի ստեղծագործական ժառանգությունը հարուստ է և ընդգրկուն. նա գրել է ավելի քան 100 (116) օպերա, որոնցից 60-ը բեմադրվել են Համբուրգի օպերային թատրոնում, մի քանի տասնյակ կանտատներ, պասսիոններ:

Ո. Կայզերի օպերաների թեմատիկան շատ բազմազան է: Նա հավասարապես ուշադրություն է դարձնում դիցաբանական (միթոլոգիկ), լեգենդային, ինչպես և կոմիկական ժանրերին, հաճախ դրանք խառնում է միևնույն ստեղծագործության մեջ՝ ողբերգությունը և ֆարսը միավորելով մեկ ժանրում: Նրա լավագույն օպերաների թվին են պատկանում «Մուհամեդը», «Ողիսևսը», «Պեմելուպեն», «Հերակլեսը», «Համբուրգյան տոնավաճառը» և այլն:

Ո. Կայզերի հսկայական ստեղծագործական ժառանգությունից պահպանվել է միայն 22 օպերա, որոնք, սակայն, վկայուն են հեղինակի արտակարգ գեղարվեստական-երաժշտական օժտվածության մասին և հաստատում նրա նվաճումներն այս ասպարեզում: Նրա օպերային դրամատուրգիայի մեջ երևան են գալիս իր ժամանակի հտալական և ֆրանսիական օպերաների գրեթե բոլոր հատկանիշները, ինչպես նաև հեղինակի կողմից առաջադրված մոտեցումները՝ ժողովրդական-կենցաղային երաժշտության տարրերը, վառ կերպարայնությունը, դրամատիկ և կոմիկական հատկանիշների միաձուլումը:

Ո. Կայզերի բազմապիսի և հարուստ ստեղծագործությունները Բարոկկոյի շրջանի բարձրագույն գեղարվեստական նվաճումներն են գերմանական օպերայի ձևավորման ճանապարհին: Ո. Կայզերը մելոդիստ ստեղծագործող է, գործիքավորման նուրբ վարպետ, արտահայտիչ ռեժիսուրի հեղինակ:

Գերմանական Բարոկկոյի ճանաչված օպերային հեղինակներից է Եղել նաև **Իոհան Մատեզոնը** (1681-1764թ.), որ ապրել և ստեղծագործել է Համբուրգում՝ երիտասարդ Հենդելի հետ միաժամանակ, հայտնի է Եղել նաև որպես շնորհալի երգիչ և հան-

դես է եկել իր և այլ հեղինակների օպերաներում, իրատարակել է երաժշտական ամսագիր, եղել է Համբուրգի երաժշտական կյանքի ակտիվ գործիչներց մեկը: Ի. Մատեզոնի առաջին՝ «Պլեյադաներ» օպերան բեմադրվել է 1699թ. Համբուրգում: Այնուհետև երկար տարիներ Մատեզոնը բեմադրել է իր օպերաները, և ինքն էլ հաճախ կատարել է առաջնային դերերում, նաև դեկավարել է նվագախումբը: Նրա հայտնի օպերաներից են «Կլեոպատրան», «Բորիս Գոդունովը» (Վերջինի տեքստի հեղինակն ինքը՝ կոմպոզիտորն է) և այլն:

Խլության պատճառով Մատեզոնը ստիպված թողնում է կապելմայստերի պաշտոնը և նվիրվում տեսական երաժշտագիտական գործունեությանը: Նրա գրչին է պատկանում 118 տեսական աշխատություն՝ այդ թվում նաև Գ.Ֆ. Շենդելի առաջին գիտական կենսագրությունը: Շենդելը և Մատեզոնը ջերմ բարեկամական կապեր են ունեցել դեռևս երիտասարդական տարիներից: Հայտնի է, որ Մատեզոնը շրջադարձային դեր է կատարել Շենդելի կենսագրության մեջ: «Կլեոպատրայի» պրեմիերայի ժամանակ (1703թ.) Շենդելը և Մատեզոնը, չկարողանալով միմյանց զիջել ներկայացնան դեկավարի դափնիները, ընդհարվում են այն աստիճան, որ գործը հասնում է մենամարտի: Դրանից հետո Շենդելը ստիպված է լինում թողնել Համբուրգը և մեկնել Իտալիա:

## 17-18 Դարերի Գործիքազին ԵրաժշտութՅՈՒՆ

**Ա** արոկկոյի դարաշրջանի բարձր նվաճումներից է գործիքային երաժշտության բուռն և բազմաբնույթ զարգացումը Եվրոպայի կենտրոնական երկրներում՝ յուրաքանչյուրում յուրօրինակ և ինքնատիպ ձևով՝ նպաստելով նոր մտածողության ձևավորման բարդ պրոցեսին, նոր ժամրերի, նոր ձևերի կայունացմանը:

**Բարոկկոյի ընդերքում և գեղագիտության շրջանակներում սկսում է ձևավորվել նոր ժամանակների մտածողություն, որը նախապատրաստում է նոր դարաշրջանի ծնունդը:**

Այս երևույթները միաժամանակ և զուգահեռաբար տեղի էին ունենում Կենտրոնական Եվրոպայի տարբեր մշակութային կենտրոններում, առանձին քաղաքներում, արքունական պալատներում, դղյակներում, քաղաքային կենցաղում՝ ձևավորելով փոխներգործող և արգասավոր ընթացք, որում յուրաքանչյուրն իր մեջ կամ փոքր ներդրումն էր ունենում երաժշտական նոր, հիմնարար մտածողության ձևավորման մեջ:

Սկզբնական շրջանում ավանդական ձևերն անմիջականորեն ազդում էին նոր գործիքային ժամրերի ստեղծման վրա, հետո հին և նոր ժամրերը միաժամանակ գոյատևակում են որպես երկու գեղագիտական աշխարհներ, վերջապես այս փոխազդեցությունների արդյունքում բյուրեղանում է նոր գեղարվեստական արժեք ներկայացնող և նոր ժամանակների պահանջներին համապատասխանող գեղարվեստական-ժամրային աշխարհը:

Պատմականորեն սա առաջին հերթին պայմանավորված էր նոր հասարակության և հետևաբար նոր լսարանի ծնունդով, ոչ միայն գեղագիտական առումով նոր լսարանի, այլև այն, որ պալատից և դղյակից երաժշտությունը դուրս էր եկել լայն հասարակական համերգասրահները: Միաժամանակ առաջ են գալիս գուտ կիրառական նշանակության խնդիրներ՝ կապված մեծ լսարանների, ինչպես նաև երաժշտական գործիքների հնչողական հնարավորությունների հզորացման և կատարելագործման հետ: Այս երևույթը սկզբունքային լայն հեռանկարներ էր բացում երաժշտական մշակույթի զարգացման համար:

Փոխվում է արևմտաեվրոպական երաժշտական կյանքի սկզբունքային դրվածքը: Ներփակ երաժշտական կյանքը տեղի է տալիս բաց հասարակական ձևերին: Լայպցիգում և Համբուրգում վերնախավային արիստոկրատական ակադեմիաներին, կամերատաներին, որոնք մեկենասների գլխավորությամբ միավորում էին ընտրյալ, լուսավորյալ արվեստասերներին, փոխարինում են նոր՝ բյուրգերական հասարակության ներկայացուցչներից կազմված և այսպես կոչված «երաժշտական կոլեգիաները», շվեդական և հոլանդական քաղաքներում՝ երաժշտական միությունները, Լոնդոնում, ապա Փարիզում՝ մասնավոր համերգային ընկերությունները:

Գործիքային երաժշտության սահմանները տարածվում են կենցաղային նվազածությունից մինչև հոգևոր, մասնավորապես աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ երաժշտական ոլորտները: Առաջին անգամ գործիքային երաժշտական արվեստը ձեռք է բերում հասարակական արժեք և նշանակություն:

Դիշեցնենք, որ 1672թ. Լոնդոնում Բանհստերը պատմության մեջ առաջին անգամ իր տանը հասարակական համերգային երեկոներ է կազմակերպում, վաճառվում են տոմսեր, նոր ունկնդիրներին գայթակղելու համար առաջարկվում է գարեջուր. իր այս նախաձեռնությունն անվանում է «երաժշտական կաֆե»:

17-րդ դարի գործիքային երաժշտության մեջ տեղի է ունենում ևս մի դարակազմիկ իրադարձություն, որն այլևս բնորոշելու էր եվրոպական մտածողության հիմնական եզրերից մեկը: Այստեղ հանդիպելու են և փոխներթափանցման բարդ ճանապարհ են անցնելու պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողական ոճերը:

Գործիքային ժամրերը հավասարապես զարգանում են հոգևոր և աշխարհիկ ժամրերում: Լայնորեն զարգանում է սյուիտի, սոնատի, կոնցերտի ժամրերի կոնցերտային ոճը, բազմաբնույթ որոնումների ձևով ընթանում է dur-moll տոնայնական հաստատման պրոցեսը:

Կոմպոզիտորական մտքի հարածուն զարգացման ընթացքը ձևավորում է **ստեղծագործող-կատարողի** մի նոր տեսակ, երբ կատարողական վիրտուոզ արվեստը ներկայացվում է գործիքային երաժշտության հնարավորինս ճշմարտացի մեկնաբա-

նությամբ: Ժամանակի գրեթե բոլոր խոշոր կոմպոզիտորները նաև ճանաչված վիրտուոզ կատարողներ էին՝ Վիվալդի, Կորելլի, Սկարլատի, Ֆրեսկոբալդի, Բուքստեհուէ, Բախ, Հենդել:

Ժամանակի կարևորագույն հատկանիշներից է դաշնում նոր, անսովոր, քնահած, ձևերի և գաղափարների որոնումը: Ստեղծագործող միտքն ընդգծված կերպով գերադասում է «իմքնատիպություն», «անսպասելիություն» – stravaganza ձևերը: Երևան են գալիս բազմաթիվ նոր ժանրեր, նոր բովանդակություն են ստանում արդեն ավանդական և ընդունված տեսակները, որ և թույլ է տալիս ազատ փորձել, որոնել, հայտնագործել: Ֆանտազիան, կապրիչչիոն, պոելյուդ, տոկկատան դառնում են դարի փորձարական մտքի սլացքի, անկաշկանդ պոռթկումների բեղմնավոր ասպարեզ:

Վերահմաստավորվում, նոր բովանդակություն է ստանում երաժշտական կերպարային աշխարհը, փոփոխվում են թեմատիկան, հետևաբար և նոր թեմատիկ նյութի զարգացման ձևերը, դրամատուրգիական կառուցվածքները: Այս ամենի նախադրյալները խորանում են գեղարվեստական նոր թեմատիկայի, ինչպես նաև «մաքուր» երաժշտության ներքին հասունության մեջ, որը կարող է առանց խոսքի օգնության դառնալ կերպարային բովանդակության արտահայտիչ:

Սկզբունքային նորացում է ապրում եվրոպական գործիքանին՝ ասպարեզից դուրս են գալիս բազմաթիվ գործիքներ, կատարելագործվում են ավանդականները, փոփոխվում են գործիքային նախասիրությունների շեշտադրումները:

Դեռևս Վերածննդի ժամանակաշրջանից ամենատարածված երաժշտական գործիքներից մեկը՝ Սուլը, շարունակում է կենցաղավարել 17-րդ դարում՝ լինելով տնային նվազածության, ինչպես նաև պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ օգտագործվող հիմնական գործիքներից մեկը: Սակայն Սուլը արդեն անցել էր իր բարձրագույն պատմական շրջանը: Նոր պայմաններում նրա անկատար տեխնիկական վիճակը, նոտագրման բարդությունները և ամենակարևոր՝ հնչողական համեստ հնարավորություններն աստիճանաբար այս գործիքը ետ են մղում ակտիվ պրակտիկայի շրջանակներից:

Կենցաղում և ապա պրոֆեսիոնալ երաժշտական ասպարեզում հետզիետե կենտրոնական դիրք է գրավում կլավիխորդն իր մեջ ընտանիքով: Եվրոպական տարրեր երկրներում այն ձեռք է բերում տարրեր յուրօրինակ ձևափոխություններ, անցնում բավական երկար և հարուստ ճանապարհ մինչև իր վերջնական տեսքն ընդունելը:

Ֆրանսիայում այս գործիքը կոչվում է կլավեսին, Շոլանդիայում՝ սպինետ, Անգլիայում՝ վյորջինալ, Իտալիայում՝ չեմբալո: Իր բազմաթիվ առավելությունների հետ կլավիխորդների այս ընտանիքն ուներ նույնքան էլ թերություններ՝ զրնգուն և չպահվող, չերգող հնչողություն, ոչ տեմպերացված ձայնաշար, որը թույլ չէր տալիս օգտագործել 2-3 նշանից ավելի տոնայնություն, սահմանափակ դիապոզոն և այլն: Չնայած այդ բարդություններին՝ յուրաքանչյուր երկրում այս գործիքը ձևավորում է կատարողական-ստեղծագործական դպրոց, ստեղծում նոր ժանրային տեսակներ, ընդլայնում երաժշտական մտածողության հեռանկարները:

Առաջին վաղ շրջանի կլավեսիններից մեզ հասած օրինակը վերաբերում է 1521թ., որի հեղինակն է վարպետ Իերոնիմուսը՝ Բոլոնիայից:

Իր կատարելագործման ճանապարհին, չնայած ձևի և կառուցվածքի ողջ բազմազանությանը, ի վերջո կայունանում է կլավեսինի 2 տիպ՝ լարերի հորիզոնական կամ ուղղահայաց դիրքով: Առաջինը կդառնա ռոյալի նախատիպ, երկրորդը՝ դաշնամուրի:

18-րդ դարի սկզբում՝ 1708թ., Բարտոլոմեո Ջրիստոֆորին բազմաթիվ որոնումների և կատարելագործումների ընթացքում ստեղծում է, ինչպես ինքն է անվանել՝ «gravicembalo col piano e forte» (կլավիչենքալո կոլ պիանո է ֆորտե), մահուրդե մուրճիկներով կլավեսինի տեսակը, որը գրեթե ժամանակակից դաշնամուրն է: Այսնքան՝ կլավեսին, որ կարող է ինչել պիանո և ֆորտե: Այստեղից էլ՝ հետագայում նրա ստացած անունը՝ Եվրոպայում պիանո, իսկ Ուլսաստանում՝ ֆորտեպիանո:

Այս գործիքները 17-18-րդ դդ. գործիքային երաժշտության զարգացման մեջ գրավում են կենտրոնական, որոշիչ տեղ և կազմակերպում են ողջ երաժշտական մշակույթի զարգացման ուղիները:

Կլավեսինային երաժշտության ժանրում ստեղծագործել են ժամանակի գրեթե բոլոր կոմպոզիտորները: Նրանց ստեղծագործություններում կատարվում են ամենահամարձակ և հետաքրքիր ժանրային որոնումները, ձևավորվում են մտածողության նոր որակներ, ստեղծվում նոր ձևեր: Մասնավորապես սոնատի, սյուիտի, գործիքային ծրագրային պիեսների, պարերի ժանրերը մեծապես զարգանում են կլավիրային երաժշտության ասպարեզում:

Կլավեսինի համար ստեղծագործել են Զիրոլամո Ֆրեսկոբալդին, Յան Պիտեր Սվելինկը, Ժակ Շամպիոն Շամբռոնյերը, Լուի Կուպերենը, Ֆրանսուա Կուպերենը (նրան անվանում էին՝ Մեծ), Ժան Ֆիլիպ Ռամոն, Դոմենիկո Սկարլատուին, Ջենրի Փյորսելը, Գեորգ Ֆրիդրիխ Ռենդելը, Իոհան Սեբաստիան Բախը:

Կլավիրային երաժշտության ոլորտում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում անգլիական վյորջինալիստների դպրոցի ներկայացուցիչները՝ Ուիլյամ Բյորդը, Ջոն Բուլը, Թոնաս Սորլին, Օրլանդո Շիբոնսը:

Այս կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ զարգանում են երգային և պարային ժանրերի մշակումները, ավելի խոշոր կտավի գործերը՝ ֆանտազիաները, վարիացիաները: Հետաքրքիր է, որ անգլիացի վյորջինալիստները հավասարապես ստեղծագործել են նաև երգեհոնի, լուրի համար և ստեղծագործական առումով այս գործիքները միմյանցից չեն տարանջատել՝ ստանալով միաձուլման բարեբեր արդյունք:

Ընդունված է անգլիական վյորջինալիստների ստեղծագործության առանձնահատուկ նվաճումը համարել նրանց արվեստի ընդգծված աշխարհիկ բնույթը, որն էլ որոշել է այս ստեղծագործական-կատարողական դպրոցի դեմքը և նորարարական նշանակությունը:

Ֆրանսիական կլավեսինիստների ստեղծագործության մեջ երաժշտական արվեստը կերպարային մտածողության ոլորտում բյուրեղանում է ծրագրայնության միջոցով: Հատկապես հետաքրքրություն են առաջացնում կանանց կերպարների զգացմունքային նրբագեղ աշխարհի գեղարվեստական մշակումները: Այս կարգի պիեսներից են «Վեհաշութը», «Ջրաշագեղը», «Վեհափայլը», «Գայթակողիչը», «Շլացուցիչը» և այլն:

Կերպարային մեկ այլ նախասիրված ոլորտ է դառնում ժանրային պատկերը՝ կապված կենցաղային, հովվերգական, աշխատանքային և այլ ոլորտների հետ, ինչպես օրինակ՝ «Հնձվորը», «Ժամացույցը», «Փոքրիկ հողմաղացները», «Ծածանվող գլխարկը», «Տիկ-տոկ-շոկ, կամ պատառապատողը»:

Ժամապատասխանորեն այս դպրոցի մտածողության ընդերքում բյուրեղանում են մեղեղիական մշակման նրբագույն մոտեցումները, մելիզմատիկայի մի ողջ բարդ համակարգ: Զևակառուցման համար սկզբունքային նշանակություն է ստանում յուրաքանչյուր մասի ռեպրիզայնությունը, որն անպայմանորեն պահանջում էր մելիզմատիկ՝ մեծ և չկոկնվող երևակայություն: Այստեղից ծնվում է համարների կրկնակի կատարման՝ դուբլների ավանդույթը, որոնք նույնպես պիտի զարդարվեին նոր մելիզմներով:

*Մորդենտի* (իտ.՝ mordente - սուր, կծող) արվեստը ֆրանսիական կլավեսինիստների ստեղծագործության մեջ ձգտում է կատարելության և զարդարանքի կարգավիճակից վերածվում մեղեղիական մտածողության ներքին հնարավորությունների բացահայտման գործոնի:

Մորդենտների նշման և ընթերցման համար հաճախ նոտաների հետ կցվում էր գրքույկ-բառարան, որ կատարողին թույլ էր տալիս հնարավորության դեպքում հավելյալ մելիզմատիկ հայտնություն կատարել: Պատահական չէ, որ բոլոր կլավեսինահարները վիրտուոզ կատարողներ էին: Նրանք իրենց օրինակով կատարողական ավանդույթ էին ծնավորում: Կուպերենն իր ժողովածուներից մեկի նախաբանում նշում է՝ «իմ պիեսներն անհրաժեշտ է կատարել իմ հատուկ նշումներին խիստ համապատասխան, այլապես դրանք երբեք ցանկալի տպավորություն չեն գործի»: Կուպերենը նաև հատուկ շեշտում է, որ այն նյուանսները, որոնք հնարավոր են ջութակի համար, բոլորովին արդարացված կամ հնարավոր չեն կլավեսինի դեպքում: Այս առումով նա առաջիններից է, որ յուրաքանչյուր գործիքի գեղարվեստական - տեխնիկական հնարավորություններն առանձնացնում է որպես դրանց յուրահատկություն:

Ֆրանսիական կլավեսինիստների արվեստը ժամանակի ինքնատիպ ֆրանսիական գեղագիտական ուղղության՝ ռոկոկոյի «գալանտ» (նրագեղ) ոճի արտահայտությունն է:

**Ռոկոկո** անվանումը ծագում է «rocaille» (ռոքայ) բառից, որ նշանակում է «մանր թանկագին քարերի հավաքածու»: Այստեղից էլ և այդ արվեստի հակումը դեպի նուրբ գունային խաղերը, քնահած տրամադրությունների կտրուկ փոփոխությունները, նախշազարդերը, փոքր, նրբակերտ ձևերը: Այս դպրոցի հիմնական նվաճումը բարոկկոյի պոլիֆոնիկ զանգվածային-ֆակտուրային շարժման ձևերից շրջադարձն է դեպի հոնոֆոն զարգացած մեղեդայնությունը, նրբակերտ ելաչժման արվեստը:

Երգեհոնն իր հզոր հնարավորություններով շարունակում է կայուն տեղ գրավել երաժշտական կյանքում: Կիրառվում էին երգեհոնի բազմաթիվ տեսակներ՝ հսկայական՝ մինչև 30.000 փողեր ունեցողից մինչև պորտատիվ՝ տնային օգտագործման համար: Սակայն երգեհոնի ոլորտն աստիճանաբար սահմանափակվում է հոգևոր երաժշտության շրջանակներով և դուրս է մնում աշխարհիկ ժամրային որոնումներից: Երգեհոնային երաժշտության ասպարեզում ստեղծագործել են Յան Պիտեր Սվելինը, Զիրոլամո Ֆրեսկոբալդին, Սամյուլը Շայդը, Իոհան Յակոբ Ֆրոբերգը, Իոհան Պահելբելը, Դիտրիխ Բուլքստեհունեն:

Այստեղ շարունակում են ձևավորվել ռիչերկարի, տոլկատի, կանցոնայի, ֆանտազիայի, վարիացիաների, ֆուգայի, պուեսուի ժանրերը, որոնք զարգանում են կլավիրային գործիքային ժանրերի փոխազդեցություններով և փոխներթափանցումներով:

Ամենամեծ փոփոխությունները տեղի են ունենում լարային գործիքների ընտանիքում, որոնց բազմաթիվ տարատեսակներն անընդհատ ենթարկվում են կատարելագործումների:

Viola da gamba և viola di bracha-ի բազմանդամ ընտանիքներից սկսում են առանձնանալ ապագա ջութակը (viola di bracha tenere), թավջութակը (viola di bracha baritone), ալտը (viola di bracha), կոնտրաբասը (viola di bracha basso):

Կրեմոնայի դպրոցի վարպետների ստեղծած գործիքները դառնում են կատարելության բարձրագույն նմուշներ և մնում են այդպիսին մինչև այսօր:

Անատիի, Գվարներիի, Գվադանինիի, Ստրադիվարիուսի գործունեության արդյունքում լարային գործիքների գեղարվեստական հնարավորությունները շեշտակի փոխվում և վերահմատավորվում են՝ ուղիներ հարթելով գործիքային նոր ժամրերի զարգացման համար:

Մարդկային երգեցիկ ձայնի ջերմության և անկեղծության ընդորինակնան գաղափարով կատարելագործված ջութակը, ապա նրա հետ նաև ողջ լարային խումբը հիմք են դառնում գործիքային սոնատից մինչև այլևայլ անսամբլների (առաջինը՝ կվարտետի) և նվագախմբային երաժշտության՝ մինչև սիմֆոնիա ձևավորման համար:

Գրեթե նույն այս տրամաբանությամբ զարգանում է ժամրային-մտածողության պրոցեսը լարային գործիքների և հատկապես ջութակի արվեստի ոլորտում: Բոլոր կոմպոզիտորները, որ ստեղծագործել են ջութակի համար, հնրահայտ վիրտուոզ կատարողներ են: Նրանց ստեղծագործություններում ձևավորվել են նոր ժամրեր, ձևեր, նաև՝ նոր մաներա, տեխնիկական նոր մոտեցումներ, կատարողական նոր ավանդույթ:

17-րդ դարի լարային կենտրոնական դպրոցների շարքում հայտնի է Եղել Բոլոնիայի դպրոցը, որի ներկայացուցիչներն են Ջիովանի Բատիստա Վիտալին, Ջուզեպե Տորելլին, Ջիովանի Բատիստա Բասանին, Արկանջելո Կորելին, Պիետրո Լոկատելլին, Ֆրանչեսկո Ջեմինիանին:

Այս կոմպոզիտոր-կատարողների ժամրային որոնումները տարածվում են սյուլիտի և սոնատի ժամրերի ոլորտում, որտեղ ձևավորվում է նոր կերպարային աշխարհ, ստեղծվում են ցիկլի կառուցման տեսակներ: Լարային գործիքների կատարելագործմանը զուգընթաց բացահայտվում են կատարողական նոր հնարավորություններ: Ինչպես կլավեսինային երաժշտության ասպարեզում, այս երևույթները նույնական ընթանում են ծրագրային կերպարայնության յուրացման ճանապարհով:

Ջութակի տու կոնցերտի, նվագախմբային Մեծ կոնցերտի – Concerto grossο-ի ժամրում ստեղծագործում են ժամանակի ականավոր բազմաթիվ կատարող-ստեղծագործողներ, այդ թվում՝ Ջենրիխ Իգնաց Բիբերը, Արկանջելո Կորելլին, Անտոնիո

Վիվալդին, որոնք համարձակ որոնումներ են կատարում իին և նոր ձևերի փոխներթափանցման ասպարեզում՝ Եկեղեցական սոնատի ավանդույթները ներմուծելով կամերային սոնատի և կոնցերտի ձևի մեջ, անջրաբետ չդնելով պարային և երգային ժանրերի միջև, ստեղծելով նոր մեղեդայնություն, վիրտուոզ կատարողական տեխնիկա:

Ավելի ուշ՝ 18 դ. առաջին կեսին, ջութակի սոնատի և կոնցերտի ժանրում ստեղծագործում են Ֆրանչեսկո Ջեմինիանին, Պիետրո Լոկատելլին, Ֆրանչեսկո Մարիա Վերաչինին, Անտոնիո Վիվալդին, Ջուզեպե Տարտինին:

Փողային գործիքների հնագույն ընտանիքը կատարելագործվում է ձայնավալային հնարավորությունների ընդլայնման և կատարման տեխնիկայի պարզեցման ուղղությամբ: Ստեղծվում են փայտյա գործիքների մետաղապատված տեսակներ, կլապանային տեխնիկա, ծնվում են նոր գործիքներ (կլարնետ), դրանք ընդգրկվում են նվագախմբի մեջ՝ նպաստելով տեմբրային հնչողության գունեղությանն ու հարստացմանը:

Գործիքային շրջադարձային վերահնաստավորումն ընդլայնում է երաժշտական ստեղծագործության ժանրային բազմազանության սահմանները՝ դասական երաժշտության ասպարեզում ձգտելով առավելագույն ընդգրկումների:

Կլավիրային և լարային գործիքների զարգացումը ծնունդ է տալիս սոնատին, պարային ժանրերին, սյուիտի ձևով դրանց ցիկլիկ կազմակերպմանը, վարիացիաներին, տոկլատային, կապրիչչիոյին, կանցոնային, պրելյուդին, ֆանտազիային և այլ ժանրերի:

Ստեղծվում են գործիքային անսամբլային և նվագախմբային ժանրեր, որոնք ներառում են պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության փոխներթափանցման տարրեր:

17-րդ դարը դաշնում է գործիքային երաժշտության ձևավորման և կայունացման կարևորագույն ժամանակաշրջան՝ բախտորոշ երաժշտական պրոֆեսիոնալ մշակույթի ողջ հետագա ընթացքի համար:

Ընդհանուր առնամբ 16-ից 18-րդ դդ. գործիքային երաժշտության անցած ուղին նշանակալից արժեք է: Սա կիրառական, Եկե-

ղեցական, ժամանցային - կենցաղային ժանրերի վերահմաստավորումն է՝ որպես գեղարվեստական ինքնուրույն, ինքնաբավ արժեք: Ընդ որում, դա միաժամանակյա, համընդհանուր, անընդհատ պրոցես է, միմյանց լրացնող, միմյանց համալրող երկարտև որոնումների ընթացք, որի նպատակակետը 18-րդ դ. կլասիցիզմի կատարյալ գործիքային ձևերի նվաճումն է:

17-րդ դարավերջին և 18-րդ դ. սկիզբներին գործիքային երաժշտությունն իր պատմական զարգացման ճանապարհին կոնպոզիցիոն սկզբունքների, շարադրանքի և մշակման մեթոդների, մեղեղայնության զարգացման հնարավորությունների հարածնան արդյունքում ստանում է կերպարային մարմնավորման անսահմանափակ, սինթետիկ ժանրերին համարժեք նշանակություն:

Դատկանշական է, որ 18-րդ դարի սկզբում գործիքային երաժշտության զարգացման մակարդակը հավասարագոր պայմաններ է ստեղծում պոլիֆոնիկ, ինչպես նաև հոմոֆոն-հարմոնիկ երաժշտության զարգացման համար:

Պատմական այս կիզակետում բախվում են երաժշտական մտածողության երկու սկզբունքային ձևեր՝ մեկն ամփոփում է անցած ուղին, մյուսը՝ հեռանկարային ժանապարհներ է բացահայտում:

## 17-18 Դարերի Պարզին ԵՎ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԺԱՄԵՐ

**1. Ալեմանդա** – (ֆր. allemande, իտ.allemanda, անգլ. almand) աշխույժ բնույթի գերմանական հինավուրց կենցաղային պար, որ հայտնվում է 16-րդ դարում Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում: Հետագայում պարի բնույթը փոխվում է: 16-17-րդ. այն ստանում է պալատական հանդարտ պարի տեսք՝ զույգ մետրով, հոսուն մեղեդայնությամբ, առանց նախատակտի:

Ալեմանդան հիմնականում բաղկացած է 2 մասերից, երբեմն կարող է ունենալ 3-4 մաս: 17-րդ դարում Գերմանիայում տարածվում է Deutscher tantz անվան տակ և դառնում է գործիքային (լութ, կլավիր), ապա նաև նվագախմբային սյուլիտի մաս՝ ցիկլի առաջին համար:

**2. Կուրանտա** – (ֆր. courante – պալատական) ֆրանսիական ծագման պալատական պար, որը տարածված է Եղել Ֆրանսիայում և Իտալիայում դեռևս 16-րդ դ.: Սկզբնական շրջանում Եղել է 2/4 չափով ցատկերով պար՝ պունկտիրային ռիթմով: Հետագայում բաժանվում է ֆրանսիական և իտալական տեսակների: Ֆրանսիական կուրանտային բնորոշ է հանդարտ տեմպը, ռիթմիկ խմբավորման կտրուկ փոփոխումը, 3/2, կամ 6/4 չափը, շարժումը՝ հանդարտ - հանդիսավոր, ծորուն:

Իտալական տիպի կուրանտան արագ, աշխույժ 3/4 կամ 3/8 չափով կրկնության, պարբերականության սկզբունքի վրա կառուցվող պար է: 17-րդ դարում մուտք է գործում գործիքային և նվագախմբային սյուլիտը:

**3. Սարաբանդա** – (հայ. Zarabanda) հնագույն, հավանաբար անդալուզյական պար՝ կապված բերքահավաքի տոնակատարությունների հետ: Սկզբում Եղել է ուրախ, աշխույժ, զգացմունքային երգ-պար, ուղեկցվել է թմբուկի և կաստանյետների հարվածներով:

1569 թ. դե Ֆրեզոն ժանտախտի զոհերի հուղարկավորման կապակցությամբ գրել է սարաբանդա, որից հետո պարն ինկվիզիցիայի կողմից արգելվել է որպես սրբապղծություն:

1618 թ. պարօ վերականգնվել է պալատական ծեսի մեջ՝ արդեն նոր, դանդաղ, հանդիսավոր, վեհաշուք երթի բնույթով: Լայնորեն տարածվել է Եվրոպական երկրներում հենց այս՝ այսպես կոչված « իսպանական » տարբերակով (գոյություն է ունեցել նաև ֆրանսիական՝ արագ տարբերակ), 3/4 կամ 3/2 չափով՝ տակտի երկորորդ մասի շեշտադրմամար: 17-րդ դ. ընդգրկվում է սյուիտի մեջ՝ դառնալով նրա երրորդ համարը:

**4. Ժիգա** (անգլ. Jig, գերմ. Gigue ֆր. gigue) հնագույն ժողովողական կելտական ծագման պար՝ լայնորեն տարածված Իռլանդիայում: Սկզբում եղել է զուգապար, իսկ հետո մենապար՝ աշխույժ, արագ, կոմիկական տարրերով: 16-րդ դ. բափանցում է պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ՝ որպես անգլիական նավաստիների պար՝ լուրի, վյորջինալի համար գրված երաժշտությամբ: Հայտնի է եղել նի քանի տարբերակներով, սակայն ընդունված դասական տիպն է 3/4 6/4 3/8 կամ 6/8 չափով, պունկտիրային ռիթմով, արագ, աշխույժ բնույթով, տրիոլներով շարժումով: Մուտք է գործում գործիքային և նվազախմբային սյուիտի մեջ՝ որպես եզրափակիչ համար:

**5. Պավանա** – (իսպ. իտ. pavana, ֆր. pavane, անգլ. pavane, pavent, իին ձևը՝ padovana, padoana) հանդիսավոր և վեհաշուք պալատական պար, որ սովորաբար համադրում էին ուրախ և աշխույժ գայլարդայի հետ: 16-րդ դ. եղել է Եվրոպական ամենատարածված պարերից մեկը: Համարվում է, որ ծագել է Պադուա քաղաքում և այստեղից էլ ստացել է իր անվանումը: Մեկ այլ վարկածով պավանան ունի իսպանական ծագում. այս դեպքում նրա անվանումը գալիս է սիրանարգի (թանո) անունից, որ և բացարում է պարի հպարտ-հանդիսավոր բնույթը:

Իտալական տիպը գրվում է 6/8 12/8 չափով. ուրախ և աշխույժ պար է՝ բնույթով մոտ գայլարդային, սալտարելլային:

Իսպանական տիպը շատ ավելի լայն տարածում է գտնում և դառնում է արքունական ծեսերի ամենաընդունված պարերից մեկը: Իսպանական պավանան գրվում է 4/4 կամ 4/2 չափով. հազվադեպ հանդիպում են նաև կենտ չափով տարբերակներ:

Պավանան կատարվել է հարսանյաց հանդեսի ժամանակ ամուսնական զույգի՝ դեպի եկեղեցի երթի ընթացքում: Սրանով է բացատրվում նրա ընդգծված հստակ ռիթմիկ կառուցվածքը, պարբերականությունը, ակորդային շարադրանքը, պասաժային շարժումը: Պավանայի ձևին բնորոշ է եռամաս, սակայն առանց ռեպրիզայի կառուցվածքը – ABC: Ուղեկցվել է հորոյի, տրոնքոնի և թմբուկի նվազակցությամբ: 17-րդ դարում մուտք է գործուն գերմանական սյուիտի կառուցվածքի մեջ՝ որպես նախաբան:

**6. Պասսակալյա** – (հտ. passacaglia, ֆր. passacaille, իսպ. pasar – քայլը և calle – փողոց) պար, որ ծագել է իսպանական պալատական ավանդույթից և կատարվել է քայլերգային երաժշտությամբ հյուրերին փողոցով տուն ճանապարհելու ժամանակ: Պասսակալյան գրվում է հնագույն վարիացիոն ձևով – basso ostinato-ի՝ հիմնված անընդհատ կրկնվող, «համառ» բասային ձայնի վրա: Պասսակալյայի բնույթը հանդիսավոր է, վեհ, տեմպը՝ դանդաղ, չափը 3/4: Ի տարբերություն Չակոնայի (նույնպես վարիացիոն ձև է basso ostinato-ի վրա)` պասսակալյայի բասում կրկնվող և ողջ շարադրանքը կազմակերպող գիծը միաձայն է և անպայման սկսվում է նախատակտով:

**7. Չակոնա** – (իսպ. chacona, իտ. ciaccona, ֆր. chaconne) դեռևս 16-րդ դարից հայտնի իսպանական ժողովրդական պար, որ գուցեև ամերիկյան ծագում ունի: Չակոնայի մետրը կենտ է, չափը 3/4, տեմպն աշխույժ: Ըստ Սերվանտեսի և Լուի դե Վեգայի նկարագրության՝ չակոնայի բնույթը մոլեգին է, վայրի: Ակզրնական շրջանում իսպանիայում չակոնան կատարել են երգի և կաստանյետների ուղեկցությամբ:

Ծատ շուտով տարածվել է ամբողջ Եվրոպայում և արմատապես կերպարանափոխվել: Չակոնան դառնում է դանդաղ, հանդիսավոր, շքեղ, քնարականության որոշ տարրերով պար, որն ընդունված է գրել մինորում, 3/4 չափով՝ տակտի երկրորդ մասի շեշտադրմամբ: Չակոնան իր բնույթով մոտ է Պասսակալյային և գրվում է նույն՝ basso ostinato-ի վրա հիմնված վարիացիաների ձևով, սակայն, ի տարբերություն վերջինիս, չակոնայի «համառ» բասը շարադրվում է ակորդներով:

**8. Ոիգողոն** – (ֆր. rigaudon, rigodon) 17-րդ դարի ֆրանսիական պար, որ ժ.ժ. Ռուսոյի վկայությամբ իր անվանումն ստացել է այդ պարի հեղինակ Ռիգոյի –Rigaud – անունից: Յամարվում է, որ Պրովանսի տարածված հնագույն շուրջպարերից մեկի կերպարանափոխված տարբերակն է: Ռիգողոնը զույգ մետրի, 2/2 չափով, տակտերի անհավասար քանակությամբ կառուցված, 3-4 բաժիններից բաղկացած պար է: 17-րդ դարում ռիգողոնը լայն տարածում է ունեցել պալատական կյանքում՝ շնորհիվ իր հանդիսավոր բնույթի, ինչպես նաև մտել է սյուիտի կազմի մեջ:

**9. Պասսամեցո** – (իտ. – passamezzo) 16-րդ դարի իսպանական կամ Իտալիայում ծագած (ծշտված չէ) պալատական պար, բնույթով մոտ է պավանային: Յամարվում է, որ անվանումը կապված է դահլիճի մեջտեղում – mezzo – պարելու ավանդութիւնի հետ: Մեկ այլ վարկածով pass' e mezzo – նշանակում է «մեկ ու կես քայլ» և արտահայտում է պարի խորեոգրաֆիկ առանձնահատկությունը: Կառուցվում է ռիթմիկ, հստակ կազմակերպված ակորդային բանաձևի կրկնության վրա, basso ostinato-ի ձև, որն ուղեկցվում է հարուստ դրվագազարդված, զարգացած մեղեդային գծով: 16-րդ դարի վերջերից աստիճանաբար պարահանդսային ծիսակարգում գրավում է պավանայի տեղը:

**10. Սալտարելլա** (կամ սալտարելլո) – (իտ. saltarello, saltare – ցատկ բառից) իտալական ժողովրդական պար: Կատարվում է կիբարի և տաճրուրինի նվագակցությամբ, զույգերով: Յայտնի է եղել դեռևս 14-րդ դարում: Յիմնված է մետրի անհամաչափ փոփոխականության վրա, որտեղ 6/8 և 3/4 չափերով տակտերը հաջորդում են միմյանց: Սալտարելլան պարում են արագ կրկնակի քայլերով, որոնք ընդմիջվում են խոնարհումներով: 16-րդ դարում սալտարելլան իր բնույթով մոտենում է գայարդային, ինչպես նաև միավորվում է պասսամեցոյի կամ պավանայի հետ:

**11. Պասայե** – (ֆր. passe-pied – ոտքի քայլ) հնագույն ֆրանսիական ժողովրդական պար, որ հավանաբար ծագել է հյուսիսային Բրետանում: Ընդունված է եղել պարն ուղեկցել երգով կամ նվագակցել պարկապուկով: 17-րդ դ. 60-ական թվականներից պալատական պարերի շարքում է: Պասայեն գրվում է 3/4, 3/8 չափով և սկսվում է նախատակտով, իիմնված է բազմաթիվ, անգամ

կրկնվող մասերի անընդհատ կրկնության վրա: Վերջին կրկնությունը սովորաբար շարադրվում է մինորում: Պասայեն բնույթով հարազատ է մենուետին, սակայն փոքր-ինչ ավելի աշխույժ է: 17-րդ դարում ընդգրկվում է սյուիտի մեջ:

**12. Մենուետ** – (ֆր. menuet, տես փոքր, կարճ, տես բաս – փոքր քայլ) հնագույն ֆրանսիական ժողովրդական շուրջպար՝ ծագած Պուատու գավառում: Լյուդովիկոս XIV օրոք վերածվում է պալատական պարահանդեսային պարի (մոտավորապես 1650-ականներին): Կտրուկ փոխելով բնույթը: Մենուետը նրագեղ, զուսպ, գալանտ պար է՝ խոնարհումներով և կնիքսներով: Սա դառնում է Լյուդովիկոս XIV նախասիրած պարը (արքան ընդհանրապես պարի նկատմանը առանձնահատուկ վերաբերմունք է ունեցել, նրա օրոք ստեղծվել է «բալետի ակադեմիան»), Լյուլին գրել է առաջին բալետները, որոնցում պարել են ինքը, արքան և այլն) և ստացել է «արքայական պար» անվանումը, իսկ իրականում եղել է դարի «պարերի արքան»: Լայնորեն տարածվել է ողջ Եվրոպայում: Մենուետը գրվում է 3/4 չափով, սկզբում եղել է երկմասանի, իսկ այնուհետև ստացել է կայուն եռամաս ABA ձև, որի միջին մասը՝ երեք գործիքներով կատարվելու պատճառով կոչվում է տրիո: Մենուետը շուտով դառնում է սյուիտի մասերից մեկը, իսկ այնուհետև՝ սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի երրորդ մասը:

**13. Լենդլեր** – (Landler – գերմ՝. ժողովրդական) ավստրիական և գերմանական ծագման, զույգերով կատարվող շուրջպար: Թարգմանվում է որպես «գեղջկական», թեև մեկ այլ մեկնաբանությամբ գուցեն կապված է ավստրիական Լենդլ քաղաքի անվան հետ: Լենդլերն ամենատարածված և ընդունված պարերց մեկն է եղել արդեն 16-րդ դարում և հաճախ այս անվան տակ միավորվել են ավստրո-գերմանական ծագման շատ պարեր:

Լենդլերը պրոֆեսիոնալ երաժշտություն է մուտք գործում 17-րդ դարում և երբեմն կոչվում է «գերմանական պար»: Լենդլերն իր բնույթով աշխույժ, շարժուն պար է, գրվել է 3/4 կամ 3/8 չափով: Սովորաբար լենդլերը կառուցվում է երկու 8 տակտով պարբերություններից, որոնք կրկնվում են: Լենդլերը շարադրվում է հիմնական ֆունկցիաների ակորդային հնչյունների բազմակերպ ֆի-

գուրացիաների, տիրովան jodelin-ին բնորոշ ելեսէջումների հիման վրա: Սա թույլ է տալիս ենթադրել, որ լենդլերները նաև երգվել են: Շուրերտի ստեղծագործության մեջ լենդլերը վերահմաստավորվում են: Աշխույժ, եռանդուն պարն իր ակցենտներով և ritenuto-ներով դառնում են քնարական, մեղեդային, ճկուն և հոսուն մելոդիկայով համդարտ պար՝ վալս անվանումով:

**14. Գավոտ** – (ֆր. gavotte. պրովանս. gavoto) – ֆրանսիական Օվերն գավառի հնագույն ժողովրդական պար, որ հավանաբար ծևավորվել է բրանլ հիմագուրոց պարի երկրորդ մասից: Սկզբնական շրջանում եղել է շուրջպար: Գավոտին բնորոշ է շարժման հանդարտ բնույթը, գույգ մետրը՝ 4/4 կամ 2/2 չափով, որն ունի մեծ՝ տակտի ուղիղ կեսի չափով նախատակտ, ոիթմիկ հստակ խմբավորում և շարադրանքի երկտակտ բաժանում: Այս պարն իր բնույթով նրագեղ, լուսավոր, հովվերգական է: Գավոտն այս տիպով հայտնի է 16-րդ դարից, իսկ 17-րդ դարում մուտք է գործում պալատական ծիսակարգ և դառնում ավելի քնահաճ, նազանի: Նույն ժամանակ ընդգրկվում է սյուիտի կազմի մեջ՝ սովորաբար սարաբանդայից հետո: Գավոտը Լյուլլին օգտագործում է նաև բալետների և օպերաների մեջ:

**15. Բուրրե** (ֆր. bouré e, bourrer բառից, որ նշանակում է՝ կատարել անսպասելի ցատկեր՝ buora, borea ,անգլ. borry, borre.) – ֆրանսիական հնագույն ժողովրդական պար, որ հավանաբար 16-րդ դարում ծագել է Օվերն գավառում:

Կիրառվել են բուրրեի երկու տարրերակ՝ երկու քառորդ և երեք քառորդ չափերով: Երկուսին էլ բնորոշ է սուր, սինկոպաներով հարուստ ոիթմիկ պատկեր: 16-րդ դարի երկրորդ կեսին քափանցում է Փարիզ և 17-րդ դարում արդեն դառնում պալատական պար: Պալատական բուրրեին բնորոշ է գույգ մետրը (alla breve ) արագ տեմպը, հստակ ոիթմը: Բուրրեն սկսվում է մեկ քառորդ նախատակտով: 17-րդ դարում մտնում է սյուիտի մեջ՝ որպես նախավերջին համար:

**16. Գալյարդա** (իտ. gagliarda, ֆր. gaillarde – բառացիորեն՝ ուրախ, աշխույժ) – ծագումով ռոմանական հնագույն պար: Դեռևս 15-րդ դ. լայնորեն տարածված է եղել ողջ Եվրոպայում և

մինչև 17-րդ դ. ներառյալ շարունակել է մնալ ընդունված պարերի շարքում: 16-րդ դարի կեսերին դառնում է պալատական պար, այս շրջանում նրա բնորոշ հատկանիշներն են կենտ մետրը, չափավոր արագ տեմպը, դիատոնիկ մտածողությունը, ակորդային շարադրանքը: Ավելի ուշ պահպանվում է միայն սյուլտի կազմի մեջ՝ ստանալով նոր բնույթ՝ դանդաղ տեմպ, աղջիքոնիկ շարադրանք:

**17. Սիցիլիանա** (հն. siciliana, ֆր. sicilienne – բառացիորեն՝ սիցիլիական) – Վոկալ-գործիքային պիես, որ հավանաբար ծագել է Սիցիլիայում՝ ժողովրդական պարերգային ժանրից: Սիցիլիանան հանդարտ, հանգիստ, չափավոր տեմպով պար է, որ գրվում է 6/8, 12/8 չափով, պունկտիրային ռիթմով, բացառապես մինոր լադում: Նրա մեղեղայնությունը երգային է, գերծ է ցատկերից, ստակատոներից: Սիցիլիանայի ընդունված ձևն է եռամասությունը, թեև հանդիպում են և երկմասամի կառուցվածքի սիցիլիանաներ: 17-րդ դարում թափանցում է պրոֆեսիոնալ երաժշտության՝ կանտատի, օրատորիայի, օպերայի մեջ, դառնում է սյուլտի, սոնատի, կոնցերտի դանդաղ մաս: Սիցիլիանան ունի երկու տարբերակ՝ պարզ հոնոֆոն կառուցվածքի, կրկնվող ակորդներով և ավելի բարդացված, զարգացած ձայներով, պոլիֆոնիկ բնույթի:

**18. Սյուլտ** (ֆր. suite – շարք, հաջորդականություն) – գործիքային երաժշտության հիմնական ցիկլիկ ժանրերից մեկը: Կառուցվում է մի քանի մասերի կոնտրաստային միավորման սկզբունքով, որոնք ընդհանրացվում են մեկ ժանրի և մեկ տոնայնության միջոցով: Սյուլտը ձևավորվել է 16-րդ դ. (առաջին նմուշները վերաբերում են 1530թ.) երկու կոնտրաստային պարերի՝ պավանայի և գալարդայի հիման վրա: Սյուլտի դասական տիպը հաստատվում է Ի. Յա. Ֆրոբերգերի կլավիրային սյուլտներում՝ Եվրոպական տարածված պարերի խիստ համակարգված շարքի ձևով: Պարերի հաջորդականության մեջ հիմնական սկզբունքն է բնույթի, տեմպի հակառակությունը՝ միավորված մեկ ընդհանուր տոնայնությամբ և գեղարվեստական գաղափարով:

Դասական սյուլտի կազմը նախատեսում է նվազագույնը չորս մաս՝ պարտադիր հաջորդականությամբ՝

1. Ալեմանդա – 4/4 չափավոր
2. Կուրանտա – 3/4 արագ չափավոր

3. Սարաբանդա – 3/4 դանդաղ

4. ժիգա – 3/8 արագ

Դասական սյուլիտը թույլ է տալիս հիմնականում սարաբանդայի և ժիգայի միջև ընդգրկել այլ պարային համարներ՝ մենուետ, գավոտ, բուրրե, պասայե, հնարավոր՝ ոչ պարային՝ արիա, ռոնդո, կապրիչիո: Միակ պայմանը դրանց ընդհանուր տոնայնությունն է: Սյուլիտ տերմինն առաջին անգամ ի հայտ է եկել 16-րդ դարում ֆրանսիայում: Սյուլիտը կարող է գրվել տարբեր գործիքների՝ կլավիրի, ջութակի, թավջութակի, ինչպես նաև նվագախմբի համար: Սյուլիտի հետ մեկտեղ ընդունված են նույն ժամանակակից ստեղծագործությունների այլ անվանումներ՝ պարտիտ, ֆրանսիական ուվերտյուր:

**18. Սոնատ** (իտ. sonata, sonare – հնչել բառից) – տերմինը ձևավորվել է ինքնուրույն գործիքային ժանրերի զարգացման ժամանակաշրջանում: Ակզրում սոնատ կոչվել են վոկալ պիեսներ՝ գործիքային նվագակցությամբ կամ արտահայտված վոկալ բնույթի գործիքային ստեղծագործությունները: Այս ձևով տերմինը գոյատևում է դեռևս 13-րդ դարից, իսկ ավելի լայն տարածում է ստանում ուշ՝ Վերածննդի (16-րդ դ.) շրջանում՝ ընդ որում, ամենատարբեր բնույթի գործիքային ստեղծագործությունների բնորոշման համար:

Երկար ժամանակ սոնատ, կոնցերտ, սյուլիտ, սիմֆոնիա կոչված գործիքային ստեղծագործությունների միջև հստակ սահմաններ չեն եղել: Առաջին անգամ 1597թ. Զիովանի Գաբրիելին սոնատ տերմինը (ինչպես նաև կոնցերտ, սիմֆոնիա) գործածում է գործիքային որոշակի ժամրերի ստեղծագործությունների բնորոշման համար:

17-րդ դ. (Վաղ Բարոկկոյի շրջանում) ձևավորվում է Սոնատի 2 տիպ.

1. Sonata di chiesa – Եկեղեցական սոնատ

2. Sonata di camera – Կամերային սոնատ

Եկեղեցական սոնատի համար բնորոշ է դարնում վեհ, գուսաբնույթը, դանդաղ առաջին մասով և արտահայտված պոլիֆոնիկ կերտվածքով:

Կամերային սոնատն ստանում է աշխարհիկ, պալատական բնույթ, պարային տարրերի առատ օգտագործմանք, արագ առաջին մասով և հոմոֆոն շարադրանքով:

Նույն ժամանկաշրջանում սոնատը սկսում է տրոհվել 3-5 բաժինների՝ մասերի, սակայն ամենաընդունված բաժանումն է 4-մասանի սոնատը: Մասերը միմյանցից անջատվում են ցեզուրայով: Եկեղեցական սոնատի համար բաժանման ընդունված ձև է դառնում դանդաղ-արագ-դանդաղ-արագ կամ հակառակ հաջորդականությամբ՝ արագ-դանդաղ-արագ-դանդաղ տեմպային հակադրությունը:

Կամերային սոնատն իր բովանդակությամբ ավելի հարազատ է պարային սյուիտին իր չորս մասերի՝ ալեմանդա, կուրյանտա, սարաբանդա, ժիգա, կառուցվածքով: Հաճախ կամերային սոնատը կարող էր կոչվել նաև **սյուիտ, պարտիտ, ֆրանսիական ուվերտյուր:**

17-րդ դ. վերջում գերմանական երաժշտության մեջ սոնատի այս երկու տիպերի առանձնահատկություններն սկսում են փոխներթափանցել: Մեծ զարգացում է ապրում մասնավորապես ջութակի սոնատը (Զ. Տորելլի, Թ. Վիտալի, Ա. Կորելլի, Ա. Վիվալդի, Զ. Տարտինի):<sup>2</sup> 2 կամ 3-մասանի կառուցվածքի մեջ պարփակվելու միտումնով: Սոնատ անվանումը կլավիրային սոլո ցիկլիկ պիեսի համար առաջինն օգտագործել է Ի. Կունաուն:

Սոնատի զարգացման բարձրագույն շրջանը կապված է Վիեննական դասական դպրոցի հետ: Սկզբնական շրջանում ձևի, կառուցվածքի, բովանդակության որոնումները տատանվում են մեկից մինչև չորս մասերի միջև: Ներքին դրամատուրգիական կառուցվածքը նույնպես կայուն չէ՝ տեմպերի համադրում մասերի մեջ, տոնայնական հարաբերություններ: Երաժշտական ձևը տատանվում է իմպրովիզացիոն պրեսուրայինից մինչև հին սոնատային, վարիացիոն, սոնատային *allegro-ի* միջև:

Դասական սոնատի ձևը բյուրեղանում է Վիեննական դասական դպրոցի զարգացման վերջնական փուլում՝ ստանալով իր կայուն ձևակառուցողական-դրամատուրգիական և բովանդակային տեսքը: Դասական սոնատի կենտրոնական ժանրն է կլավիրային, ապա դաշնամուրային սոնատը, որը փոխարինելու է գալիս

ջութակ՝ դաշնամուրային նվագակցությամբ սոնատին: Այսպիսով, դասական սոնատի համար 18-րդ դարի երկրորդ կեսից դասական ձև է դառնում 3 կամ 4-մասանի կառուցվածքը՝ մասերի բովանդակության կայուն սահմանումով՝

1. մաս – սոնատային allegro
2. մաս – դամնդաղ Andante, Adagio
3. մաս – մենուետ խևի հետո՝ scherzo /allegretto/
4. մաս – ֆինալ արագ Presto, vivace

Գործիքային սոնատը կարող է լինել նաև ծրագրային բնույթի:

**19. Կոնցերտ** (գերմ. Konzert, իտ. concerto բառացի՝ մրցակցություն (ձայների), լատ. concerto մրցում եմ) – գործիքային-նվագախմբային ամենախոշոր կտավի ժամբերից մեկը, որը 18-րդ դարմինին համապատասխան հստակ բովանդակային-կերպարային, ձևակառուցվածքան-դրամատուրգիական սահմանում է ստանում:

Սկզբնական շրջանում կոնցերտ կոչվում է կատարողների մեջ խմբի համար գրված բազմամաս ստեղծագործությունը, որտեղ գործիքների փոքրամասնությունը հակադրվում է ավելի մեծաքանակ հատվածին կամ անսամբլին: Դավանաբար ծագել է վեճետիկյան բազմախմբերգայնության (պոլիխորալ) ավանդութի հիման վրա, որտեղ ընդունված էր միմյանց հակադրել և համադրել երկու և ավելի երգչախումբ, մենանվագող և գործիքային անսամբլը միավորել մրցակցության մեջ: Առաջին անգամ այս տերմինն օգտագործել Զ. Գաբրիելին 1587 թ., ապա՝ Ա. Բանկիերին (1595 թ.), Լ. Վիադանան (1602 թ.):

17-րդ դարում խմբերգային (պոլիխորայինություն) մրցակցության սկզբունքը ներթափանցում է գործիքային երաժշտության մեջ՝ սյուիտ, եկեղեցական սոնատ, աստիճանաբար սկսում է նախապատրաստել **կոնցերտի** ժամբի ձևակորումը:

Նվագախմբի (tutti) և մենակատարի (solo) կամ մենանվագող գործիքային խմբի կոնտրաստային համադրության սկզբունքի հիման վրա ձևավորվում է **Մեծ կոնցերտի** (*Concerto grosso*) ժամբարային տիպը:

Գործիքային կոնցերտի առաջին նմուշներն ի հայտ են գալիս 17-րդ դ. Զ. Բոնոնչինիի, Զ. Տորելիի ստեղծագործության մեջ, սակայն իրենց իիմնական ժամրային սահմաններում բյուրեղանում են 18-րդ դ. առաջին կեսին՝ Ա. Վիվալդիի ստեղծագործության մեջ

Կոնցերտը երեք մասերից բաղկացած ցիկլիկ կոմպոզիցիա է՝ դանդաղ միջին մասին հակադրված արագ ծայրամասերով: Սովորաբար արագ մասերը կառուցվում են մեկ, հազվադեպ երկու թեմաների իիման վրա: Երաժշտական շարադրանքը իիմնվում է tutti և solo հակադրության սկզբունքի վրա, որտեղ կոնտրաստը ընդգծվում է դինամիկ միջոցներով, իսկ շարժման բնույթը, ինչպես հոնոֆոն, այնպես և պոլիֆոնիկ կերտվածքի ֆիգուրացիոն հանդարտ, հարուստ ընթացքն է: Միջին մասը սովորաբար կրում էր արիոզային բնույթ:

18-րդ դարի երկրորդ կեսին Վիեննական դասական դպրոցում ձևավորվում և զարգացում է ապրում նոր՝ դասական կոնցերտի տիպը: Կոնցերտային ցիկլը պահպանում է երեք մասերի տեմպային հաջորդականությունը՝ Allegro-Andante – Presto, սակայն սկզբունքայնորեն փոխվում է դրամատուրգիական գաղափարը: Առաջին պլան են մղվում մենանվագող գործիքը, դաշնամուրը և ջութակը (պայմանավորված նաև այդ գործիքների կատարելագործմամբ): Մենանվագող գործիքը հակադրվում և մրցակցում է ամբողջ նվագախմբի հետ, որն ել կառուցում է երաժշտական ձևը: Առաջին մասի ամփոփիչ հատվածում՝ կադանսում, K<sup>6</sup><sub>4</sub> հետո սովորաբար մենանվագող գործիքն հանդես էր գալիս ազատ իմպրովիզացիայի՝ կադենցիայի կատարմամբ՝ իիմնված կոնցերտի թեմաների վրա, որոնց վիրտուոզ զարգացումը հանգեցնում էր ավարտական D<sub>7</sub> և T: Կադենցիան չէր նոտագրվում և ամբողջապես կախված էր կատարողի ստեղծագործական և վիրտուոզ հնարավորություններից: L. Բեթհովենն առաջինը նոտագրում է կադենցիաները և դրանով նպաստում մասի դրամատուրգիական ամբողջականությանը:

Գործիքային կոնցերտները բաժանվում են երկու տեսակի՝ վիրտուոզ և սիմֆոնիզացված: Առաջին դեպքում բացարձակ իշ-

խանությունը պատկանում է մենանվագող գործիքին, մինչդեռ երկրորդ տիպը կանխակալում է նվագախմբի ակտիվ դրամատուրգիական դեր:

**20. Կոնցերտին** – մասշտաբներով փոքր կոնցերտ, որտեղ առանձին մասերի տևողությունը և նվագախմբի կազմը լինում են ավելի համեստ չափերի:

**21. Կոնցերտային սիմֆոնիա** – (իտ. *simphonia concertante*, գերմ. *Konzertante symphonie*) կոնցերտի այս տարբերակը ձևավորվել է 18-րդ դարի երկրորդ կեսերին և բնորոշվում է մի քանի մենանվագող գործիքների և նվագախմբի հակադիր մրցակցության գաղափարով: Որոշ հատկանիշներով հարազատ է Concerto grosso-ին: Սովորաբար լինում է եռամաս, երթեմն երկմաս, որտեղ եզրափակիչ մասը ռոնդո է: 19-րդ դարում այս տիպի կոնցերտներն, պայմանավորված նաև կազմություններում գործիքների քանակով, սկսում են անվանվել «կրկնակի», «եռակի», «քառակի»:

**22. Կոնչերտո Գրոսսո** (Concerto grosso – մեծ կոնցերտ) – անսամբլային երաժշտության հնագույն ժամր, ձևավորվել է 17-րդ դարում Իտալիայում, մենանվագ կոնցերտի հետ միաժամանակ: Դրամատուրգիական սկզբունքը՝ դիմամիկ հակադրությունների, կտրուկ փոփոխությունների ներքին մրցակցությունն է գործիքային խմբերի միջև: Սկզբնականում կոնչերտո գրոսսոն հինգ կամ ավելի մասերից բաղկացած ստեղծագործություն էր տարբեր լարային -աղեղնավոր գործիքների համար: Ավելի ուշ լարային կազմին ավելանում են փողային գործիքներն, իսկ մասերի քանակը հաստատվում է 3-4 սահմաններում:

Առաջին կոնչերտո գրոսսոյի հեղինակն է Ա.Ստրադելլան (1676թ.), որը ստեղծագործությունն անվանել է «*sinfonia*», այնուհետև այս ժամրի դասական նմուշներ են ստեղծել Ա. Կորելին (1680թ.), Ա. Վիվալդին: Կոնչերտո գրոսսոյի կառուցվածքը կայունանում է երեք՝ *allegro – andante – allegro* մասերի հաջորդականության սկզբունքի հիման վրա:

**23. Սիմֆոնիա** (*sinphonia* – հուն. բարեհնչուն, միասին հնչող) – նվագախմբային բազմամաս ստեղծագործություն՝ միավորմած ամբողջական գեղարվեստական գաղափարով:

Սիմֆոնիա անվանումը ծագել է դեռևս Հին Հունաստանում և այս անվանումով բնորոշվել են հնչյունների ներդաշնակ միավորում կամ միասնական ունիտուն երգեցողությունը: Հօռոնում սկսում են սիմֆոնիա կոչել գործիքների անսամբլը:

16-րդ դարում այս տերմինն օգտագործվում է բազմատեսակ գործիքային և վոկալ անսամբլային ժամրի ստեղծագործությունների բնորոշնան համար: 1538 թ. լույս են տեսնում մոտետների, 1585թ. մադրիգալների ժողովածուներ՝ «Sinfonia, 1597 թ. Զ. Գաբրիելլիի «Sacrae symphoniae», իսկ 17-րդ դարում գործիքային պոլիֆոնիկ պիեսների ժողովածուներ են ստեղծվում «սիմֆոնիա» անվան տակ:

Սիմֆոնիա անվանումն ամրապնդվում է նաև օպերայի գործիքային նախանվագի բնորոշնան համար: Ուվերտյուր-սիմֆոնիաներն ընդունված էին երկու տարրերակով՝ վենետիկյան, որը կառուցվում է երկու մասով՝ դանդաղ-հանդիսավոր և արագ, և նեապոլյան՝ երեք մասով, արագ-դանդաղ-արագ (Ա. Սկարլատի 1681թ.):

Շուտով գործիքային նախանվագն անջատվում է և կատարվում առանձին՝ անկախ օպերայից: Այս գործիքային նվագախմբային ստեղծագործության ձևավորման ճանապարհին ազդեցություն են ունեցել ժամանակի կամերային-գործիքային և նվագախմբային ժամրերը՝ կոնցերտը, սոնատը, սյուիտը, տրիո-սոնատները, ինչպես նաև օպերան իր ներքին ժամրերով (անսամբլներ, խմբերգեր, արիա): Առաջին հերթին դա կերպարային աշխարհն է, շարադրանքի ձևը, դրամատուրգիական առանձնահատկությունները, մելոդիկան, հարմոնիկան լեզուն և այլն:

Պատմականորեն սիմֆոնիայի ձևավորման համար հիմք է ընդունվում Նեապոլյան տարրերակը, որի մեջ երբեմն թափանցում է նաև վենետիկյան դանդաղ սկզբնամասը՝ նախաբանի տեսքով (Ֆ. Ի. Շայլը):

Առաջին անգամ 1730 թ. Զ. Սամարտինին է ինքնուրույն նվագախմբային ցիկլիկ ստեղծագործությունն անվանել սիմֆոնիա:

Դասական սիմֆոնիան՝ Շայլն-Մոցարտ-Բեթհովեն պատմական ճանապարհին բյուրեղանում է 4 մասերից բաղկացած և մեկ ընդհանուր գաղափարով միավորված խոշոր կտավի նվա-

գախմբային ստեղծագործության ձևով: Սովորաբար տոնայնությունը որոշվում է առաջին՝ գլխավոր մասի հիմքով, իսկ մյուս մասերի տոնայնական զարգացումը ձեռք է բերում նոր՝ մաժոր-մինորային հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության հատկանիշներ: Սիմֆոնիկ ժանրում ձևավորվում և բյուրեղանում է երաժշտական մտածողության բարձրագույն ձևերից մեկը՝ սոնատային allegro-ն: Այս ձևն առաջին մասի համար դառնում է պարտադիր, երբեմն այս ձևով կարող են գրվել նաև մյուս մասերը:

1. Առաջին մաս. սոնատային allegro:
2. Դանդաղ մաս. Andante, Adagio:
3. Մենուետ. Սկերցոն:
4. Ֆինալ. Allegro, Presto, Vivace:

Սիմֆոնիան զարգացման ընթացքում բազմաթիվ փոփոխություններ է կրում: Այն կարող է երեք մասից բաղկացած լինել (սովորաբար մենուետի բացակայությամբ՝ բեռլինյան տեսակ) երկմասանի, մեկմասանի: Կարող է գրվել որոշակի գրական հիմքի վրա և այդ դեպքում այն կոչվում է ծրագրային: 19-րդ դարի վերջում (Ֆ. Լիստի ստեղծագործության մեջ) ձևավորվում է մեկմասանի ծրագրային սիմֆոնիայի տեսակ, որ ստանում է «սիմֆոնիկ պոեմ» անվանումը:

**24. Ռիչերկար** (իտ. ricercar, ricercare - փնտրել, որոնել բառ.) – գործիքային երաժշտության հնագույն ժանրերից մեկն է, որ առաջին անգամ երևան է գալիս 1507թ. լութի տարուլատուրաներում: Սկզբնական շրջանում բնույթով հարազատ է պրելուդին և բնորոշվում է իմպրովիզացիոն շարադրանքով, պասսաժների հարստությամբ, հակված է ակորդային կերտվածքի: Ռիչերկարներ գրվում էին նաև վիոլաների, թավշուրակի, վիոլա դա գամբայի, ինչպես նաև ձայնի համար (առանց տեքստի՝ վոկալիզի նման):

Զուգահեռաբար երգեհոնային և գործիքային անսամբլային երաժշտության մեջ ձևավորվում է ռիչերկարի մեկ այլ տեսակ, և սրա հիմնական առանձնահատկությունն է դառնում իմիտացիոն զարգացման ձևը:

16-րդ դարում ռիչերկարը զարգացած պոլիֆոնիկ ժանր է՝ հիմնված իմիտացիոն տեխնիկայի վրա՝ հաճախ անծանոթ թեմա-

յով: Տարբերվում են ռիչերկարի երկու տեսակ՝ մոնոթեմատիկ և պոլիթեմատիկ: Մրանց մի քանի բաժինները միանում են իմպրո-վիզացիոն բնույթի կադենցիաներով: Ռիչերկարը ձեռք է բերում հատկանիշներ, որոնք հետագայում որոշիչ են դառնում ֆուգայի՝ ռիչերկարի անմիջական հաջորդի ձևավորման համար: Դա T-D հարաբերությունն է համապատասխան կառուցվածքի մեջ, ձայ-ների գույգերով մուտքը, թեմատիկ յուրահատուկ դարձվածքը, պոլիֆոնիկ բարդ տեխնիկայի օգտագործումը (փոքրացում, մե-ծացում, խեցգետին, հայելի, ստրետտաներ): Ռիչերկարի ձևը պա-հանջում է իմիտացիաների անընդհատ շարք՝ գերծ ինտերմեդիա-ներից: 18-րդ դ. ռիչերկարն իր տեղը զիջում է գեղարվեստական առումով ավելի կատարյալ ֆուգային:

**25. Պրելյուդ** – (ուշ լատ. praeludium, լատ. praeludo նախա-խաղ, կատարում եմ նախաբան, ֆր.prelude իտ. Preludio անգլ. prelude գերմ.vorspiel), գործիքային՝ իմինականում մեկ գործիքի համար, տարածված ժամբ: Առավել վաղ նմուշները պատկանում են 15-րդ դարին: Սկզբնական շրջանում պրելյուդը հանդիսա-նում էր իմինական ստեղծագործության առաջնորդող իմպրովի-զացիոն բնույթի նախանվագ, որ սովորաբար ազատ՝ չգրառվող իմպրովիզացիա էր, թեև երբեմն կարող էր և գրառվել: Դա նաև համարվում էր գործիքի հնչողության և հնարավորությունների փորձ իմինական պիեսը կատարելուց առաջ, տոնայնության հաս-տատում, երաժշտական կերպարի նախապատրաստում, երբեմն հակադրության միջոցով:

Պրելյուդը չունի որևէ որոշակի ձև, այն ազատ է իր շարադ-րանքի մեջ, հարուստ է ֆիգուրատիվ մշակումներով, կարող է ու-նենալ պոլիֆոնիկ կերտվածք: Պրելյուդի կառուցման սկզբունքա-յին հատկանիշը միակերպ ֆակտուրան է ստեղծագործության ողջ ընթացքում (այս առումով էտյուդի հետ ունի ժանրային ընդհան-րություն):

Նախանվագ հանդիսացող պիեսները կարող էին անվանվել նաև **պրեամբուլա, ինտրադա, ռիչերկար, ֆանտազիա, կապ-րիչչիո, տոկկատ**:

Անսամբլային, գործիքային նվազախմբային Պրելյուդ էր կոչվում երբեմն օպերային կամ բալետային ներկայացման գործի-

քային անսամբլային կամ նվազախմբային պիեսը: 17-րդ դարում ձևավորվում է կայուն ցիկլ՝ պոեմուտ և ֆուգա զույգի տեսքով:

**26. Տոկկատա** (հոտ.toccata բառ՝ հպում, հարված, toccare կպչել, շոշափել, խապ. tocar, ֆր. toucher) – Վերածննդի դարաշրջանում տոնական, ցնծագին ֆանֆարներ հանդիսացող պիես փողային և հարվածային գործիքների համար: Այս տեսքով գոյություն ունի մինչև այսօր և հայտնի է «Տուշ» անվանումով:

Տոկկատայի մասին առաջին անգամ հիշատակվում է 1393թ.: Հետագայում տոկկատա է կոչվում ստեղնավոր գործիքների համար նախատեսված վիրտուոզ բնույթի պիեսը ( հիմնականում երգեհոնի կամ կլավիորի համար): 16-րդ դ. տոկկատաներ են գրվում նաև յուրի համար:

1536 թ. Ֆ. դա Միլանոն առաջին անգամ տոկկատա է անվանում իր՝ հատկապես յուրի համար գրած (և ոչ թե ընդունված ձևով վոկալից փոխադրած) 4 պիեսների ամբողջությունը:

Գործիքային տոկկատայի սկզբունքային գաղափարը դառնում է հարվածային հպումը ստեղներին, որի հետևանքով ժանրը զարգանում է վոկալ մտածողության ձևերից միտումնավոր հեռանալով, կենտրոնանալով կլավիորային կատարողականության վիրտուոզ տեխնիկայի ցուցադրման վրա: Տոկկատայի համար բնորոշ են ազատ մետրական ընթացքը, անընդհատ շարժումը, պասսաժների առատությունը, ակորդային ֆիզուրացիան:

17-րդ դարից տոկկատան ձեռք է բերում ինքնուրույն գործիքային պիեսի նշանակություն:

**27. Ֆուգա** – (լատ., իտ. Fugus - Վազք) պոլիֆոնիկ գրելածի ամենաբարդ և կատարյալ ձևերից մեկը՝ հիմնված վառ անհատականացված թեմայի վրա: Զաջորդում է ոհշերկար-ին և 17-18-րդ դդ. հանդիսանում է հիմնական պոլիֆոնիկ ժանր: Հիմնված է իմիտացիոն տեխնիկայի վրա՝ մեծ, զարգացած ինտերմետիաներով, պոլիֆոնիկ գրելածի բոլոր բարդ ձևերի օգտագործմամբ: Ֆուգայի զարգացումը հիմնված է T-D հարաբերակցության լայն զարգացման, տոնայնական մտածողության հաստատման, ձայնատարության կատարյալ տեխնիկայի վրա: Ֆուգան կառուցվում է երեք բաժիններով՝ էքսպոզիցիա, մշակում և ռեպրիզա սկզբուն-

քով, տոնայնական զարգացումների համապատասխան պլանով և ֆինալում տոնիկայի տրամաբանական հաստատմամբ: Ժամանակի ընթացքում ֆուգայի շարադրանքն ակնհայտորեն ի հայտ է բերում հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության միտումներ՝ կանխանշելով նոր երաժշտական մտածողության ձևավորումը:

Ֆուգան պրոֆեսիոնալ երաժշտական մտածողության կենտրոնական ժանրերից մեկն է:

- ա) Ֆուգետտա է կոչվում թե՛ բովանդակությամբ, թե՛ չափերով փոքրածավալ ֆուգան, որը, սակայն, պահպանում է ձևի բոլոր օրինաչափությունները:
- բ) Ֆուգատոռն ֆուգայի միայն էքսպոզիցիոն բաժնի օգտագործումն է այլ տիպի ստեղծագործության սահմաններում, որ կարող է համապատասխանել ինչպես սկզբնամասին, այնպես էլ մշակման կամ ֆինալային մասին:

**28. Ֆանտազիա** (հուն. ἐριστική պարից, իտ. fantasia ֆր. fantaisie, անգլ. fancy, fantasy, գերմ. fantasie) – գործիքային երաժշտության հիմնավուրց ժանրերից է, որ ի տարբերություն բազմաթիվ վաղ գործիքային ժանրերի, որոնք ձևավորվել են վոկալ կամ պարային ավանդույթով, զարգացել է ըստ սեփական երաժշտական օրինաչափությունների:

Ֆանտազիան երևան է եկել 16-րդ դարի սկիզբներին հտալիայիում՝ որպես պիես լուրի, վիոլայի, կամիթային և ստեղնավոր գործիքների համար (հազվադեպ): Դրանք հիմնականում պոլիֆոնիկ կերտվածքի, իմիտացիոն տեխնիկայի վրա հիմնված պիեսներ են. բազմաթիվ ընդհանրություններ ունեն ընդունված մյուս՝ կանցնա, կապրիչչո, տոկկատա, ռիչերկար ժանրերի հետ:

Հետագայում ֆանտազիան ինքնուրույն զարգացման միտումներ է ձեռք բերում: Արա հիմնական հատկանիշն է դառնում շեղումը ժամանակի ընդունված ձևերից կամ ավանդական ձևերի կաղապարները գեղարվեստական կերպարայնությամբ հագեցնելուց:

Ֆանտազիան երբեմն նաև ձգտում է ժամանակի ժանրային տեսակի հատկանիշներ ընդունել՝ 16-րդ–17-րդ դդ.՝ տոկկատայի, ռիչերկարի, 18-րդ դ. երկրորդ կեսին՝ սոնատի, 19-րդ դ.՝ պոեմի և

այլն: Ֆանտազիայի շարադրանքն ազատ է և համապատասխանում է կոնկրետ ժամանակի օրինաչափություններին:

**29. Կանցոնա** (լատ. cantio, իտ. canzone, canzona, ֆր. chanson, իսպ. canción, գերմ. Kanzone) – սկզբնական շրջանում բանաստեղծական քնարական ժանր, որը հիմք է դառնում նույնանուն վոկալ ձևերի համար: 13-17-րդ դդ. լայն տարածում է գտել ողջ Եվրոպայում:

16-17-րդ դդ. կանցոնա անվանումն են ստանում գործիքային (հիմնականում ստեղնավոր) կամ գործիքային-անսամբլային ստեղծագործությունները, որոնք հիմնականում քնարական, երգային բնույթի, ֆրանսիական շանսոնի ազատ մշակումներ են:

Սովորաբար **կանցոնան** կառուցվում էր երեք բաժնով, որտեղ առաջին և երրորդ մասերը հենվում էին թեմատիկ ընդհանրության վրա, ունեին պոլիֆոնիկ կերտվածք և կոչվում էին Allegro, իսկ նրանց միջև ընկած հոմոֆոն շարադրանքի հատվածը սովորաբար կոչվում էր Adagio: Այս դրամատուրգիական մոտեցումը կանխանշում է հետագա գործիքային, ցիկլային ձևերի կառուցման սկզբունքները:

Անսամբլային կանցոնայի կառուցման համար սկզբունքային նշանակություն է ստանում պոլիխորայնության ավանդույթը, որն իր հերթին նախադրյալներ է ստեղծում Կոնչերտո Գրոսսոյի ձևավորման համար:

17-րդ դարում կլավիրի և մյուս ստեղնավոր գործիքների համար գրվող կանցոնաները կառուցման սկզբունքներով որոշ ընդհանրություններ ունեին ժամանակի մյուս տարածված ժանրերի՝ կապրիչչիոյի, ֆանտազիայի, ոչչերկարի հետ և աստիճանաբար կերպարանակոխվում են ֆուգայի, այնուհետև հեռանում ասպարեզից: 18-րդ դարի վերջերին կանցոնա ժանրը դուրս է գալիս կոմպոզիտորական պրակտիկայից և օգտագործվում է միայն ոճավորման նպատակներով:

**30. Կապրիչչո, կապրիչչիո, կապրիս** – (իտ. capriccio – բառ. քմահաճույք, կապրիզ, ֆր. caprice) – գործիքային, վիրտուոզ փայլով պիես՝ ազատ ձևակառուցվածքով, որին բնորոշ է կոնտրաստային եպիզոդների «քմահաճ» հաջորդականությունը:

Սկզբնական շրջանում (16-րդ դար) կապրիչչիոն բազմաձայն վոկալ, մադրիգալի տիպի ստեղծագործություն էր:

17-րդ դ. **Կապրիչչիոն** են սկսում անվանել պոլիֆոնիկ կերտվածքի, ազատ կառուցվածքի, հիմնականում իմիտացիոն տեխնիկայի վրա հիմնված բազմատեսակ ստեղծագործությունները, որոնք ընդհանրություններ ունեն ռիչերկարի, կանցոնայի, ֆանտազիայի հետ: Կապրիչչիոն չի ենթարկվում թեմատիկ զարգացման կամ ձևի որևէ սխեմատիկ օրինաչափության: Այն կարող է ունենալ նաև ծրագրային բովանդակություն: Ժանրի հիմնական պահանջն է՝ անսպառ հնարամտությունը, անսպասելի «քնահաճ» տրամադրությունների, կերպարների փոփոխությունը:

## **18-րդ դարի երաժշտական մշակույթը. Ընդհանուր բնութագիր**

18-րդ դարը երաժշտության պատմության մեջ ամենաարգասավոր, շարունակական և միևնույն ժամանակ հակասական, ժամանակների գեղագիտական հզոր բախումներով ու վերելքներով լի, հնի և նորի փոխազդեցություններով հարուստ, բուրն ժամանակաշրջան է:

Վեհ բարոկկոն ավարտում էր իր պատմական ուղին, նրա վրա աստիճանաբար կուտակվում է կլասիցիզմի ալիքը, և այս ամենը՝ Լուսավորության դարաշրջանի հեղաշրջող ճառագայթների ներքո: Իսկ այս վիթխարի մայրուղիների մեջ սերևերում է ռոկոկոյի նրբակերտ արահետը: Գեղագիտական այս բազմերանգ փունջը երաժշտական արվեստում ստեղծում է բարձրագույն ժամրային և մտածողական որակներ և երաժշտական մշակույթը բարձրացնում արվեստի մյուս ճյուղերի արտահայտչական հնարավորությունների մակարդակին:

18-րդ դարի առաջին կեսը՝ մինչև 50-ական թվականները, բարոկկոյի եզրափակիչ հատվածն է. սկսած 30-ականներից՝ ընդունված է համարել պրեկլասիցիզմի ժամանակաշրջան, 60-ականներից՝ վաղ կլասիցիզմի, 80-90-ականներն արդեն՝ կլասիցիզմի բարձրակետ:

### **Հեռացող Բարոկկո**

1. Բախ Ի. Ա. 1685-1750 թթ.
2. Շենդել Գ. Ֆ. 1685-1759 թթ.

### **Պրեկլասիկա**

1. Քասսե Յա. Ա. 1699 -1783 թթ.
2. Սամարտինի Զ. Բ. 1700 -1775 թթ.
3. Պերգոլեզի Զ. Բ. 1710 -1736 թթ.
4. Ոռլսոն Ժ. -Ժ. 1712 -1778 թթ.
5. Բախ Կ. Ֆ. Ե. 1714 -1788 թթ.
6. Գյուլ Ք. Վ. 1714 -1787 թթ.
7. Ստամից Յա. 1717 -1757 թթ.

### **Վաղ կլասիցիզմ**

1. Քայդն Ֆ. Ի. 1732 -1809 թթ.
2. Բախ Ի. Ք. 1735 -1782 թթ.

### **Բարձրակետ կլասիցիզմ**

1. Մոցարտ Վ. Ա. 1756 - 1791 թթ.
2. Բեթհովեն Լ. 1770 -1827 թթ.

## ԻՌԱՆ ՍԵՐԱՍՏԻԱՆ ԲԱԽ (1685 - 1750 թթ.)

**18** -րդ դարի երաժշտական մշակույթի մեջ վեր են խոյանում երկու հզոր գեղարվեստական անհատականություններ, որոնք երաժշտության պատմության զարգացման երկարատև ճանապարհին իրենց համապարփակ նշանակությամբ և ընդհանուրացման ուժով իրավամբ համարվում են առաջին մեծագույն կոմպոզիտորները:

**Իռհան Սերաստիան Բախը և Գեորգ Ֆրիդրիխ Շենդելն** ասպարեզ են իշել 17-18-րդ դդ. սահմանագլխին: Նրանք իրենց ստեղծագործություններում հզոր գեղարվեստական ընդհանուրացումներով ամբողջացրել և նոր աստիճանի են բարձրացրել ողջ եվրոպական երաժշտական մշակույթը:

Ի. Ս. Բախը և Գ. Ֆ. Շենդելը ծնվել են նույն թվականին, նույն երկրում, նրանց կենսագրության մեջ կան անգամ որոշ ընդհանություններ, սակայն նրանց ստեղծագործական կյանքն ընթացել է միանգամայն տարբեր ուղիներով:

Եվ Բախը, և Շենդելը եղել են ժամանակի ամենաառաջադեմ, համակողմանի զարգացած երաժիշտներից, թեև կանոնավոր կրթություն չեն ստացել և արվեստում իրենց ուղին հարթել են տքնածան, համառ աշխատանքի, մեծ նվիրումի շնորհիվ:

Նրանք տիրապետել են բազմաթիվ գործիքների, սակայն նրանց մտածողությունը խարսխվել է իրենց հզոր անհատականությանը համարժեք երգեհոնի վրա:

Բախի կյանքն ընթացել է միանգամայն հիգնոր մթնոլորտում՝ փոքր քաղաքներին հատուկ համեստ շրջանակներում, մինչդեռ Շենդելի բուռն կյանքն անցել է աշխարհիկ եռուգերի ալիքների վրա:

Երկուսի համար էլ կյանքը եղել է անընդհատ պայքարի և մաքառումների անդուլ ճանապարհ՝ մեկին պարզելով փառք, մյուսին՝ ուսուցչի համեստ ճանաչում:

Բախի և Շենդելի ճակատագրերը մի անգամ ևս գուգահեռվելու են նրանց կյանքի նայրամուտին: Երկուսն էլ տարել են աչքի

կատարակտի անհաջող վիրահատություն, և արդյունքում նրանց լիակատար կուրություն էր սպասում: Ընդ որում, երկուսին էլ վիրահատել է նույն բժիշկը, թեև նրանք ապրել են տարբեր քաղաքներում և նույնիսկ տարբեր երկրներում:

Ժամանակի մեծագույն երաժիշտ Ի. Ս. Բախը ծնվել և իր ամբողջ կյանքն ապրել է Եվրոպայի՝ այն ժամանակ ամենաաղքատ, հետամնաց երկրում՝ Գերմանիայում: Մասնաւուած, պատերազմներից ջլատված երկիրը գտնվում էր Եվրոպական մշակութային կյանքի ետին դիրքերում, հեռու էր Լուսավորության ժամանակաշրջանի բարձր գեղագիտական իդեալներից և ապրում էր իր սեփական ներփակ կյանքով: Բախն իր ողջ եռթյամբ ամուր կապված էր իր երկրի յուրերական կրոնական ավանդույթների, երաժշտական ավանդական ժանրերի ու ձևերի, պոլիֆոնիկ մտածողության հետ: Միևնույն ժամանակ Բախն իր ստեղծագործական միտուններով լայնորեն դուրս է գալիս գերմանական մտածողության սահմաններից՝ ընդհանրացնելով ֆրանսիական, իտալական, անգլիական ժամանակակից երաժշտական նվաճումները՝ հանդես գալով որպես մեծագույն նորարար:

Բախի գեղարվեստական աշխարհայացքի առանցքը քրիստոնեաբար մաքառող և տառապանքի, կրքերի տակ կքած մարդն է՝ ինքնաբավ իր ներքին պայքարի բերկրանքով: Բախի հերոսը մարդու երկրային կյանքի ողբերգության կրողն է, որն իր ճանապարհին անցնում է հոգևոր մաքրման միջոցով դեպի բարձրագույն ներդաշնակություն: Աշխարհընկալման նման դիրքորոշումը բոլորովին անտեսում է երկրային չափանիշները, այնպես որ Բախի համար կարևոր չէ՝ ինքն ապրում է գավառական փոքրի քաղաքում, թե խոշոր մշակութային կենտրոնում: Նրա աշխարհը տիեզերքն էր:

Բախի ստեղծագործությունը ընդգրկուն է, բազմածավալ, բազմաժամր: Նրա գոշին են պատկանում ավելի քան 1000 ստեղծագործություն՝ ժամանակի ընդունված բոլոր ժանրերով, բացի օպերայից: Անկասկած, հոգևոր ժանրերը կազմում են կոմպոզիտորի ստեղծագործության առանցքը, սակայն նրա ժառանգության մեջ աշխարհիկ թեմատիկան նույնքան նշանակալի տեղ է

գրավում: Լայն առումով կոմպոզիտորը խիստ անջրաբետ չի դնում այս երկու ոլորտների միջև:

Նրա հոգևոր ստեղծագործությունը նույնքան ջերմ է, կենդանի, առողջ, որքան վեհ և ոգեղեն է աշխարհիկը:

Բախսի մտածողության ազգային բնորոշ ամենավառ հատկանիշը նրա հավասարակշիռ, կազմակերպված, ռացիոնալ գիտակցությամբ ուղղորդված միտքն է: Սակայն այդ ռացիոնալ մտածողությունը հագեցած է կոմպոզիտորի զգացմունքային հարուստ աշխարհի ջերմությամբ և գուսափ քնարականությամբ:

Բախսը եղել է ժամանակի հանրաճանաչ երաժիշտ-մանկավարժներից մեկը, մեծ հեղինակություն է վայելել որպես գիտնական-երաժիշտ: Նա մանկավարժական նկատառումներով ստեղծել է հսկայական գործիքային երկացանկ, հիմնալի տիրապետել է ժամանակի բազմաձայն գրելառնի բոլոր կանոններին: Սակայն ամուր հենվելով ավանդույթի վրա՝ Բախսն անընդհատ խախտել է ձայնատարության կարծրացած օրենքները՝ հանուն գեղարվեստական նպատակների՝ այսպիսով դառնալով նորարար, ավանդույթներ հաստատող հեղինակ:

Բախսը բարոկկոյի վերջին փուլի, նրա գեղարվեստական նվաճումների ընդհանրացնողն ու հանրագումարի բերողն է: Նրա Արվեստը դուրս է հորդում մեկ գեղագիտական ուղղության շրջանակներից, ժամանակի և երկրի սահմաններից, լայն հորիզոններ է ուրվագծում հարյուրամյակներ առաջ: Պատահական չէ, որ նրա փառքը, ճանաչումն ու մեծությունն աճում են ժամանակի ընթացքում:

Իոհան Սեբաստիան Բախսը ծնվել է 1685թ. Թյուրինգիայի Այգենախ քաղաքում՝ տոհմիկ երաժշտի ընտանիքում, որն արդեն տվել էր հայտնի Եկեղեցական կանտորների, երգեհոնահարների, ջութակահարների մի քանի սերունդ: Սովորաբար Բախս ընտանիքի զավակները նաև ազիտական ընտրության խնդիրներ չեն ունենում: Բախսերը միշտ երաժիշտներ էին:

Տասը տարեկան հասակում Իոհանը կորցնում է ծնողներին և տեղափոխվում ավագ եղբայրներց մեկի մոտ՝ Օրդրուֆ: Իոհան Քրիստոֆն իր վրա է վերցնում եղբորը՝ Իոհան Սեբաստիանին,

Երաժշտական կրթություն տալու խնդիրը: Հավանաբար այստեղ է Բախը ստանում իիմնական կանոնավոր երաժշտական կրթությունը՝ եղբոր ղեկավարությամբ, ով, ի դեպ, ի.Պախելքելի աշակերտն է եղել:

Սուտ 10 տարի՝ մինչև 1708թ., երբ սկսվում է Բախի ինքնուրույն, հասուն ստեղծագործական կյանքը, նա ապրել է եռանդուն ինքնակրթության, գեղարվեստական տպավորությունների կուտակման, մասնագիտական կատարելագործման ժամանակաշրջան:

1700 -1703 թթ. Ի.Ս.Բախը կրթաթոշակով սովորում է Լյունեբուրգի վանական դպրոցում՝ որպես երգիչ: Նա հրչակավոր երգեհոնահար Գեորգ Բյոմին լսելու հնարավորություն է ստանում, լինում է Համբուրգում և առաջին անգամ ներկա գտնվում օպերային ներկայացման, ծանոթանում է մեկ այլ հայտնի երգեհոնահարի՝ Յա. Ա. Ռեյնկենի հետ, Ցելլեում լսում է դուրս Բրաունշվեյգու նվագախմբին, Լյուբեկում՝ Դ.Բուքստեհուլեին, Արնշտադտում կարճ ժամանակով աշխատում է դպրոցական երգչախմբի հետ՝ որպես ղեկավար և երգեհոնահար: Հնարավորություն է ստանում օգտվելու գրադարանի նոտաների հարուստ հավաքածուից, արտագրում է հայտնի ստեղծագործություններ, ուսումնասիրում դրանք, հեղինակություն է ձեռք բերում որպես երգեհոնների վարպետ:

Այս տարիներին նա ճանաչվում է որպես երաժիշտ, կոմպոզիտոր, երգեհոնահար, մանկավարժ: Նրա բնավորության մեջ ի հայտ են գալիս հատկանիշներ, որոնք ամբողջ կյանքում ղեկավարության հետ հարաբերվելիս նրա համար բարդություններ էին ստեղծելու: Նա արդարամիտ է, ընթոստ, անհաշտ՝ երաժշտական արվեստին ցուցաբերվող անտարբերության և քաղքենիության նկատմամբ:

Ի.Ս. Բախի հետագա ողջ կյանքն անցնելու է տարբեր քաղաքներում՝ պալատական ծառայության մեջ: Սկսած 1708թ. մինչև կյանքի վերջը Բախի ստեղծագործական ուղին ընդունված է քաժանել համաձայն այդ տեղափոխությունների: Հետաքրքիր է, որ քաղաքից քաղաք մեկնումները նշանավորում են ստեղծա-

գործական որոնումների և ժանրային նախասիրությունների նոր շրջաններ՝ պայմանավորված քաղաքի ընձեռած հնարավորություններով և ծառայողական պարտավորություններով:

Այսպես, Բախի ստեղծագործական ուղին անցնում է երեք փուլ՝

1708 -1717----- Վայմարյան շրջան

1717 -1723 ----- Քյորենյան շրջան

1723 -1750----- Լայպշիցյան շրջան:

Դեռևս վաղ ուսումնառության տարիներին ակնհայտորեն երևան են եկել Բախի անձնավորության և անհատականության սկզբունքային հատկանիշները: Նա անսահման նվիրված էր իր արվեստին, աշխատասեր էր, կամային, անկախ և ինքնուրույն, շատ հաճախ՝ կտրուկ իր որոշումների մեջ, մանավանդ երբ հարցը վերաբերում էր մասնագիտական կամ անձնական հետաքրքրություններին: Այսպես, Արնշտադտի (1703 թ.) եկեղեցում որպես երգեհոնահար ծառայելիս նա իրեն թույլ է տվել խորալների կատարման ժամանակ դուրս գալ ընդունված կանոններից և անտեսելով դեկավարության դժգոհությունները՝ իր ցանկությամբ և ընտրությամբ կատարել լայնածավալ վարիացիաներ: Մի ուրիշ անգամ նա ինքնակամ երեք օրով մեկնում է Լյուբեկ՝ Դ. Բուքստեհուդեին լսելու և երեք ամիս մնացել է այնտեղ:

1706 թ. Եկեղեցական խորհուրդն իր դժգոհությունն է ներկայացնում երիտասարդ երգեհոնահարին, որ նա «խորալների մեջ ընդգրկում է բազմաթիվ տարօրինակ վարիացիաներ, դրանց հավելում է բազում օտարամուտ հնչյուններ, ինչով խիստ վրդովում է Եկեղեցական ծուխը»: Սրանք նաև Բախի ստեղծագործական ինքնատիպ և անսովոր մտածողության առաջին անհերքելի ապացույցներն են: Բախը հաճախ վիճում է երգչախմբի երգիչների, իր աշակերտների և դեկավարության հետ, պարապմունքների ժամանակ անհանդուրժող է և անզուսապ: Բախը նկատողություն է ստանում «քարոզի ժամանակ ինքնակամ մոտակա գինետունն այցելելու» համար, մեկ ուրիշ անգամ՝ Եկեղեցում ծանոթ օրիորդի հետ նվագելու առիթով: Բնավորության այդ գժերը Բախի անհատականության կայուն հատկանիշները կմնան ողջ կյանքի ընթացքում՝ կամային, ինքնուրույն, անկախ, հաստատակամ:

1707 թ. Բախը մրցույթով ստանում է Մյուլհաոււզենի Եկեղեցական երգեհոնահարի պաշտոնը (այս աշխատանքի համար նրա վարձրատրությունը կազմում էր 85 գուլդեն, 3 քաշ ցորեն, 2 կապ վառելափայտ, 6 պարկ ածուխ և տարվա ընթացքում մեկ անգամ՝ 3 ֆունտ ծովակ): Մեկ տարի անց, համաձայնության չգալով կատարվող երկացանկի շուրջ, բողոքում է ծառայությունը:

1708 թ. Բախի կյանքում շրջադարձային տարեթիվ է՝ սկսվում է նրա կյանքի և ստեղծագործության առաջին՝ իսկապես ինքնուրույն, հասուն շրջանը՝ Վայմարյան տարիները:

Մեկ տարի առաջ Բախն ամուսնացել էր իր զարմուհու՝ Մարիա Բարբարայի հետ և Վայմարում պաշտոն ստանալով՝ հաստատվել այնտեղ: Դուքս Վիլհելմ Երնստի կապելլայում Բախը կատարում է պալատական երգեհոնահարի և կոնցերտմայստերի աշխատանքը, որ նրան պարտավորեցնում էր ստեղծագործել հիգևոր երաժշտության ժամրերով՝ երգեհոնի համար, ինչպես նաև կանտատներ գրել: 1716 թ. կապելլայի ղեկավարի թափուր տեղը, որին արդարացիրեն հավակնում էր Բախը, ղեկավարությունը նպատակահարմար չի համարում առաջարկել Բախին: Նա վիրավորված՝ ջանքեր է գործադրում Քյորենից ստացված իրավերով իշխան Լեոպոլդի պալատը տեղափոխվելու համար: Դուքս Վիլհելմն անգամ նրան կալանքի է ենթարկում, որից ազատվելուն պես Բախն ընտանիքով տեղափոխվում է Քյորեն: Սկսվում է Բախի ստեղծագործական կյանքի երկրորդ՝ Քյորենյան շրջանը:

Քյորենում Բախն իր կարգավիճակով գտնվում է շատ ավելի բարենպաստ պայմաններում: Իշխանը բարձր է գնահատում իր պալատական երաժշտի հեղինակությունը: Բախն ազատված էր բոլոր ծառայողական, կազմակերպչական և այլ բնույթի պարտականություններից և ամբողջովին նվիրված էր ստեղծագործությանը:

Թեև Բախն այստեղ պակաս կատարողական ուժեր ուներ (վատորակ երգեհոն, չկար երգչախումբ), բայց դրա փոխարեն ինարավորություն ուներ ծանոթանալու ֆրանսիական, իտալական աշխարհիկ երաժշտության հետ. ինքը նույնպես կարող էր ստեղծագործել աշխարհիկ ժամրերով:

Քյոթենում են ստեղծվում «Լավ տեմպերացված կլավիրի» առաջին հատորը, «Անգլիական» և «Ֆրանսիական» սյուիտները կլավիրի համար, խրոմատիկ ֆանտազիան և ֆուգան, մենանվագը ջութակի, թավջութակի համար, սոնատները և պարտիտները, նվազախմբային 2 սյուիտները (ուշերաժիշտում), «Բրանդենբուրգյան» կոնցերտները և բազմաթիվ այլ ստեղծագործություններ: Քյոթենյան շրջանը Բախի ստեղծագործության մեջ նշանավորվում է գործիքային ժանրերի հարուստ արտահայտչականությամբ:

1720 թ. Բախը սկսում է փնտրել գործունեության ավելի լայն հնարավորություններ և նրա ընտրությունը կանգ է առնում Գերմանիայի մշակութային ամենաաշխույժ, հետաքրքիր կյանք ներկայացնող Յանբուրգի վրա: Այստեղ նա մեծ հաջողությամբ մասնակցում է մրցույթին՝ փայլուն իմպրովիզացիաներ կատարելով երգեհոնի վրա, սակայն ղեկավարությունը հարմար է գտնում այդ տեղը հատկացնել միջին որակի մի այլ երգեհոնահարի, ով նշանակալի գումար էր ներդրել քաղաքապետարանի կարիքների համար: Նույն տարում վախճանվում է Բախի կինը՝ նրա 7 երեխաների մայրը (նրա զավակներից Վիլհելմ Ֆրիդենանը և Ֆիլիպ Էմանուիլը հետագայում հանրահայտ կոմպոզիտորներ դարձան):

1721 թ. Ի.Ս. Բախը երկրորդ անգամ է անուսնանում իր աշակերտուիիններից մեկի՝ օժտված երաժիշտ, երգչուիի Աննա Մագդալինա Վիլկենի հետ, ով դառնալու էր կոնպոզիտորի երկար տարիների հավատարիմ ընկերը: Աննա Մագդալինայի համար Բախը բազմաթիվ ստեղծագործություններ է գրում (այդ թվում հայտնի «Գրքույկները»), վստահում է իր ստեղծագործությունների արտագրությունները, նրանք միասին հանդես են զալիս կատարումներով: Յետագայում նրանք հաճախ իրենց արդեն 13 երեխաների հետ ընտանեկան համատեղ նվազածությամբ են զբաղվում (musizieren-երաժշտություն «սարքել», ուսւերեն՝ մuzicirovati):

1722 թ. Լայպցիգում վախճանվում է հայտնի Thomaskirche-ի (սր. Թոնմասի եկեղեցու) կանտոր Ի.Կունաուն: Բախը որոշ տատանումներից հետո որոշում է հանուն որդիների ապագայի պալատական կապելմայստերի իր պաշտոնը փոխարինել եկեղեցական

դպրոցի փոքրիկ երգիչների կանտորի համեստ աշխատանքով։ Դաջողությամբ անցնելով բոլոր մրցույթներով՝ տեղափոխվում է Լայպցիգ։

1723 թ.սկսվում է Բախի ստեղծագործական կյանքի վերջին՝ լայպցիգյան շրջանը։

Այս քաղաքում անցնելու են Բախի լավագույն աշխատանքային տարիները՝ խորհրդանշելով հասունություն, բարձրագույն վարպետություն, ստեղծագործական ծաղկունք։

Լայպցիգը Գերմանիայի խոշոր քաղաքներից մեկն էր, առաջադեմ մշակութային կենտրոն, որտեղ ապրում և գործում էին Լայպցիգը, Քրիստիան Վոլֆը։ Սակայն այնտեղ իշխում էին քաղենիական ավանդույթները, սահմանափակ մթնոլորտը։ Այս հասարակությունը չէր կարող ըստ արժանվույն գնահատել և ընդունել Բախի նորարարական և համարձակ նախաձեռնությունները, նրա ընդգրկուն և լայն ստեղծագործությունը։

Լայպցիգի սր. Թոմասի Եկեղեցական դպրոցի ուսուցիչ Ի. Ս. Բախը պարտավոր էր տղաներին սովորեցնել երգել, նվագել տարբեր գործիքներ, տղաների երգչախմբի հետ մասնակցել հուղարկավորություններին, դպրոցում դասավանդել լատիներեն, հետևել կարգապահությանը, հսկել նոտաների վիճակը, հերթապահել գիշերօթիկ դպրոցում, ամեն օր Լայպցիգի Եկեղեցիների տարբեր արարողությունների համար երգիչներ և գործիքային կատարողներ ընտրել։ Այս ծավալուն գործունեության հետ մեկտեղ Բախը պարտավոր էր յուրաքանչյուր շաբաթ նոր հոգևոր կանտատ ներկայացնել։

Բախն աշխատում է բարելավել երգչախմբի որակը, առաջարկում է փոփոխություններ մտցնել կարգապահության և երաժիշտների ընտրության մեջ, սկսում է պայքարել կարծրացած օրենքների և սովորույթների դեմ, դրանով իր դեմ է լարում քաղաքի ղեկավարությանը, Եկեղեցական գործիչներին, աշակերտներին։ Արդարամիտ, համարձակ երաժշտի բարձր մասնագիտական արժանապատվությամբ տոգորված Բախը չէր կարողանում հասարակության հետ ընդհանուր եզրեր գտնել։ Նրան համարում էին անհաշտ և չափից ավելի պահանջկոտ ուսուցիչ։

1730 թ. Բախը փորձում է իր երիտասարդ տարիների ընկերոջ աջակցությամբ Դանցիգում երաժշտի մի այլ պաշտոն ստանալ: Առաջարկում է նվազախումբ կազմել իր ընտանիքով՝ իր բոլոր որդիների՝ «ի ծնե երաժիշտների» հետ, սակայն դա նրան չի հաջողվում: Մինչև կյանքի վերջը Բախն ապրում և աշխառում է Լայացիգում: Այստեղ Բախը լայն մանկավարժական գործունեություն է ծավալում, հանդես է գալիս որպես երգեհոնահար, ճանաչվում է Գերմանիայի երգեհոնի ամենահեղինակավոր վարպետներից մեկը, փայլուն երգեհոնահար-ինքորովիզատոր, սակայն, չնայած վաստակած մեծ հեղինակությանը, նրան ոչ մի կերպ չի հաջողվում ճանաչում գտնել որպես կոնպոզիտոր:

Բախի գործունեության սահմանները վիթխարի չափերի էին հասնում՝ կոնպոզիտոր, երգեհոնահար, կլավեսինահար, ջութակահար, մանկավարժ, գործիքների վարպետ և նորարար բոլոր թվարկված ոլորտներում:

Նորի որոնումները տարբեր ասպարեզներում խթանվուն էին՝ անկասկած Բախի ծանրակշիռ ստեղծագործությամբ: Նրա կատարողական նոր մոտեցումները, հայտնագործությունները՝ հազվագյուտ հարուստ ռեգիստրային մտածողությունը երգեհոնային արվեստի մեջ, ջութակի հնչողության մեջ բազմաձայնության ներդրումը, երգային և հոսուն կլավիկորդային հնչողությունը, ապիկատուրայի նորամուծությունները լայն տարածում էին գտնում:

Այս ասպարեզում մեծ նշանակություն ուներ Բախի՝ գործիքների փայլուն ինմացությունը, դրանց կառուցման գաղտնիքների տիրապետումը: Հաճախ նա հնչողության բարելավման և կատարման տեխնիկայի դյուրացման նպատակով կատարելազործում և փոփոխություններ էր կատարում գործիքների կառուցվածքի մեջ: Օրինակ, կլավեսինի անկատար հնչողությունը բարելավելու համար Բախն իր գծագրերով ինքնատիպ մի գործիք է պատվիրում՝ լուր-կլավեսին, որտեղ գործածվում են միաժամանակ աղիքային և մետաղյա լարեր:

Իր տանը նա 5 տարբեր տեսակի կլավեսիններ ուներ, թեև անձնական օգտագործման համար նախընտրում էր կլավիկորդը:

Ամեն դեպքում հնչողական պահանջները նրա երևակայության մեջ ծավալվել էին շատ ավելի հեռու, և գոյություն ունեցող գործիքները նրան չեն կարող բավարարել: Բախս ինքը ստեղծում է նոր լարային գործիք՝ թավ հնչողությամբ՝ *viola pomposa*, որն ուներ 5 լար և համապատասխանում էր կոմպոզիտորի լարային գործիքով բազմաձայն հնչողության հասնելու պահանջներին: Այս գործիքի համար Բախը գրում է սյուլիտ, որը լրացնում է նրա թավ-ջութակի համար գրած 5 սյուլիտների շարքը՝ 6-րդ համարի տակ:

Բախը քաջատեղյակ էր և հնարավորինս եռանդուն նասնակցում էր Գերմանիայի երաժշտական կյանքին: Ծառայողական պարտականությունները սահմանափակում էին նրա՝ ճանապարհորդելու հնարավորությունները, սակայն լայացիզյան տարիներին նա Համբուրգում հանդես է գալիս որպես երգեհոնահար, մի քանի անգամ այցելում է Դրեզդեն, որտեղ օպերային ներկայացումներ դիտելու հնարավորություն է ունենում, որդիների հետ լինում է Մյուլհաուզենում, Բեռլինում:

Հայտնի է, որ նա *Պոտսդամում Ֆրիդրիխս 2-րդի համար փորձարկել* է նոր՝ դաշնամուր գործիքը, վերանորոգել քաղաքի մի քանի երգեհոններ: Ֆրիդրիխսի առաջարկած թեմայով Բախը վիրտուոզ փայլով իմպրովիզացիա է կատարել, որի հիման վրա ծնվել է պոլիֆոնիկ պիեսների «Երաժշտական ընծայումներ» շարքը: Այս ճափորդությունները Բախին ճանաչում են բերում որոշակի, սակայն շատ նեղ շրջանակներում: Նրան համարում էին բարձրակարգ գիտնական-երաժիշտ՝ այսպիսով շեշտը դնելով միայն նրա պոլիֆոնիկ մտածողության վրա:

Բախը հիանալի գիտակցել է իր ստեղծագործության և գործունեության իրական արժեքը և իր վեհ խառնվածքին դեմ գնալով՝ հայցել է հասարակության գնահատականը: Այսպես, 1729 թ. նրան շնորհվում է «Սաքսոն-Վեսենֆայլյան պալատական կոմպոզիտորի» կոչում, որը նրան շատ գոհացնում է: 1733 թ. նա դիմում է Սաքսոնյան նոր կյուրֆուրստ Ֆրիդրիխս Ավգուստին՝ «պալատական կոմպոզիտորի» կոչում ստանալու խնդրանքով և դիմումին կցում հ *moll* մեսսայի առաջին երկու համարների՝ *Kyrie* և *Gloria*-ի նոտաները: Սակայն այս տիտղոսը նրան շնորհվելու էր բազմաթիվ հիշեցումներից հետո միայն՝ երեք տարի անց:

Բախս աշխատանքային գործունեությունից դուրս եղել է ինքնամփոփի, համեստ, լուրջ և պահանջկոտ անձնավորություն, հայտնի է եղել պրոֆեսիոնալ երաժշտների նկատմամբ իր բարյացակամ վերաբերմունքով: Նրա ողջ էպիստոլյար ժառանգությունը (նամականին) կապված է աշխատանքային հոգսերի հետ, իսկ հոգևոր վիթխարի հարստությունը բացահայտվել է միայն ստեղծագործության մեջ:

Բախսը եղել է ժամանակի ամենաառաջադեմ և կրթված անձնավորություններից մեկը: Նա դեռևս մանուկ հասակից զանասիրաբար արտագրել և ուսումնասիրել է Պալեստրինայի, Ֆրեսկոբալդիի, Ֆրոբերգերի, Լագրեցցիի, Կալդարայի, Տելեմանի, Կայզերի, Շենդելի ստեղծագործությունները, ժամանակակից ֆրանսիական և իտալական կոմպոզիտորների գործերը: Բախսը հիմնալի տիրապետել է լատիններենին, խոսել է ֆրանսերեն և իտալերեն, հետաքրքրվել է աստվածաբանությամբ, ծանոր է եղել հռետորական արվեստին, ունեցել է հարուստ գրադարան, կատարելապես իմացել է Աստվածաշունչը, ինչպես նաև գերմանական քնարական երգարվեստը:

Բախսը օժտված է եղել բացառիկ մանկավարժական ունակություններով: Բառի բարձր առումով Ուսուցիչ է եղել իր բազում աշակերտների համար: Նրանց անհատական ընդունակությունները հաշվի առնելով՝ գրել է հատուկ պոլիֆոնիկ Գրքույկներ՝ «Վիլհելմ Ֆրիդենանի կլավիրային Գրքույկը», «Աննա Մագդալինա Բախի նոտային Գրքույկները», «Փոքր պրելյուդներ և ֆուգաները», «Ինվենցիանները», «Ֆրանսիական սյուլիտները», «Լավ տեմպերացված կլավեսինի» 2 հատորները, «Ֆուգայի արվեստը»:

Աշակերտների՝ այդ բվում որդիների վկայությամբ, Բախսը երաժշտական դաստիարակությունն սկսում էր ստեղնային գործիքների յուրացման աշխատանքից՝ հետևողականորեն ուշադրություն դարձնելով ինչողությանը, կանտիլենին, ապլիկատուրային՝ բազմաձայն կատարյալ ինչողության հասնելու համար:

Դայտնի է, որ սովորաբար նա իր կատարումով էր ցուցադրում զարդարվագների, մորդենտների կատարման եղանակներն ու ձևերը: Կրթության հաջորդ փուլն աշակերտների ստեղ-

ծագործական երևակայության զարգացումն էր՝ ծանոթացումը երաժշտական կոնպոզիցիայի կանոններին: Այնուհետև կոնպոզիցիայի դասավանդման ընթացքը Բախը տանում էր քառաձայն կերտվածքում գեներալ-բասի ուսումնասիրությամբ, որտեղ կարևորագույն չափանիշը ձայնատարության նշակույթն էր և յուրաքանչյուր ձայնի երգային զարգացման տրամաբանությունը: Միայն հարմոնիկ ձայնատարության յուրացումից հետո էր ձեռնարկում պոլիֆոնիան և թույլ էր տալիս երկձայն ֆուգա գրել: Տեսական վերլուծությունները, ստեղծագործելը, կատարողական արվեստը Բախը ընկալում էր որպես մեկ ամբողջություն և դա համարում էր «երաժշտական կրթություն»:

Բախի կյանքի վերջին՝ լայպցիգյան շրջանը (1723 -1750 թթ.), նրա ստեղծագործական կյանքի հանրագումարի և ամբողջացման աստեղային ժամանակաշրջանն է:

Նա որոշ չափով հեռանում է մանկավարժական պարտականություններից, թողնում է ուսանողական երաժշտական ընկերության դեկավարությունը, կենտրոնանում իր ընտանիքի և ստեղծագործության վրա:

Նրա ուշադրության կենտրոնում են չորս երաժիշտ որդիների հաջողությունները, նպատակները, որոնց իրագործմանը նա ակտիվորեն միջամտում և հնարավորինս աջակցում էր: Յատկապես մեծ հույսեր էր կապում Վիլհելմ Ֆրիդեմանի հետ, որին համարում էր ամենատաղանդավորն իր երեխաների մեջ, նաև խանդաղատանքով սիրում, փայփայում էր ամենակրտսերին՝ Իոհան Քրիստիանին:

Լայպցիգյան շրջանում Բախի ստեղծագործությունը կենտրոնանում է խոշոր կտավի վոկալ-գործիքային ցիկլիկ ժամաների վրա: Նրան հուզում են բարձր հոգևոր խնդիրներ՝ մարդու երկրային կյանքի տառապալից ճանապարհը, նախախնամության դերն այս աշխարհում, այս ամենի իմաստավորումը: Նրա ամբողջ ստեղծագործության առանցքն իր կրթերի տակ տառապող մարդն է, որի կյանքը մեղանչում է և ապաշխարություն, փորձություններով լի ճանապարհ՝ դեպի Աստված:

Այս տարիներին Բախը շարունակում է ստեղծագործել կանտատի՝ ժամանակի ընդունված և սիրելի ժանրով, գրում է «Լավ

տեմպերացված կլավեսինի» 2-րդ հատորը և ուրիշ գործիքային ստեղծագործություններ:

1723 -1738 թթ. ընկած 15 տարիների ընթացքում երևան են գալիս Բախի մոնումենտալ ստեղծագործությունները: 1723 թ. ծնվում են «Չարչարանքներն ըստ Յովհաննու», «Մագնիֆիկատը», «Վեց մոտենական ըստ Մատթեոսի», երկու տարի անց՝ «Չարչարանքներն ըստ Մարկոսի» (1729 թ.), ապա՝ Վեհ Մեսսան (1733 թ.), Ծննդյան օրատորիան (1734 թ.), 4 փոքր (յութերական) մեսսաները (1737 - 38 թթ.):

Կյանքի վերջին տարիներին Բախը հիմնականում խնբագրում և վերանայում է նախորդ տարիների իր ստեղծագործությունները: Նրա տեսողությունը վատքարանում է, երկու անհաջող վիրահատություն է տանում, որից հետո բոլորովին կուրանում է: Իր վերջին ստեղծագործությունը Բախը թելադրում է աշակերտներից մեկին (Ի.Կ. Ալտնիկոլին): Դա բովանդակությամբ խորիրդանշական՝ «Քո գահի առջև եմ կանգնում» խորալային մշակումն է:

Բախը վախճանվել է 1750 թ. Լայացիզում՝ կաթվածից:

Բախի ստեղծագործությունների ստվար մասը նրա կենդանության օրոք մնացել է անտիպ, ձեռագիր վիճակում: Նրա մահից հետո ստեղծագործական ժառանգությունը կիսվել է երկու որդիների՝ Վիլիելմ Ֆրիդենամի և Ֆիլիպ Էնանուիլի միջև և դժբախտ ճակատագրի արժանացել: Արդյունքում Բախի ստեղծագործությունը 18-րդ դարում անծանոթ է մնացել լայն հասարակությանը, թեև երաժշտական կրթության մեջ ունեցել է իր կարևոր դերն ու նշանակությունը:

Բախի վերածնունդն սկսվում է 1829 թ. գերմանացի երիտասարդ կոմպոզիտոր և դիրիժոր Ֆ. Մենդելսոնի աննախադեպ նախաձեռնությամբ՝ «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» գործի առաջին կատարումով: Այս դարակազմիկ իրադարձությունից հետո Բախի փառքը հարաճուն վերելք է ապրում՝ յուրաքանչյուր ժամանակի մեջ բացահայտվելով նոր եզրով, նոր բովանդակությամբ:

Բախը բարոկկոյի մեծագույն երաժշտական նվաճումն է, նրա գագաթը, ամբողջացումը: Նրա ստեղծագործություններում ամփոփված է երաժշտական մտածողության ողջ նախկին փորձը,

դրա հետ մեկտեղ հեռանկարներ են բացված հետագա դարերի երաժշտական մտածողության ընթացքի համար:

Պատրահական չէ, որ Անտոն Վերերն ասել է. «Բախի մեջ միավորված է աշխարհի ողջ երաժշտությունը», իսկ Առնոլդ Շյոնբերգը համարում է, որ «Երկու հարյուր տարի հետո ստեղծված դրուեկաֆոնիկ երաժշտությունը սկզբնավորվել է Բախի ասոնալ անսպասելի պասսաժների մեջ»:

Իգոր Ստրավինսկին գտնում էր, որ «այդ եզենախցի երգեհոնահարի ստեղծագործական անհատականությունը գերբնական և անմեկելի երևույթ է»:

Մաքս Ռեգերն ասում է. «Բախի անհատականությունն իր մեջ ամփոփում է Արևմուտքի ողջ փիլիսոփայությունը»:

### **Վոկալ-գործիքային ստեղծագործություններ**

Հավաստիորեն Բախի գոչին են պատկանում 300 կանտատ, որոնցից 270-ը՝ հոգևոր, 30-ը՝ աշխարհիկ:

Հոգևոր կանտատի ժամրն իր կատարյալ տեսքով ձևավորվել է գերմանական երաժշտական մշակույթի մեջ և հենց շնորհիվ Բախի ստեղծագործության: Ժամանակի տարածված իտալական տարբերակն առավելապես օպերային փոքրածավալ հատվածներ էր հիշեցնում, մինչդեռ գերմանական երաժշտության մեջ հոգևոր բովանդակության կանտատը հիմնվում է բողոքական (յութերական) խորալի և պոլիֆոնիկ ձևերի զարգացման սկզբունքի վրա:

Բախի հոգևոր կանտատներն իրենց ոչ ծավալում (20-30 րոպե տևողությամբ) չափերի մեջ ամփոփում են արտահայտչական բազմատեսակ միջոցներ: Բախն այստեղ հավասար համոզչականությամբ դիմում է հուզական ռեժիտատիվին և վիրտուոզ արիային, խորալային մշակումներին, մոնումենտալ խմբերգին՝ ստեղծելով կերպարային վառ, կոնտրաստային, հարուստ աշխարհ: Բախի հոգևոր կանտատների բովանդակությունը հիմնված է յութերական եկեղեցու ավետարանական տեքստերի և աղոթքների վրա, օժտված է վեհ ոգենեն բնույթով, բարձր զգացմունքայնությամբ՝ գուսապ և ընդգծված ինտրավերտ (ներհայեցողական) սահմաններում:

Բախի հոգևոր և աշխարհիկ կանտատներն իրենց երաժշտական-մտածողական արմատներով հարազատ են միմյանց: Բախը հաճախ աշխարհիկ կանտատների որոշ հատվածներ օգտագործում է հոգևոր կանտատներում՝ փոփոխելով միայն տեքստը:

Իրենց բնույթով աշխարհիկ կանտատները զերծ են հոգևոր ժամանակակից բնորոշ զգացմունքային խորը, հոլովական, հաճախ ողբագին և ողբերգական տրամադրություններից, քանի որ դրանք հիմնականում կրում են շնորհավորական կամ տոնական բնույթը: Աշխարհիկ կանտատներից շատերին Բախը տալիս է «Dramma per musica» բացատրությունը՝ ուշադրություն հրավիրելով գործող անձագ անհատականացված կերպարների վրա: «Սուլրի կանտատը», օրինակ, իր թեմայով և կերպարային խաղով գրեթե բուֆֆա է հիշեցնում:

Յավանաբար իր աշխարհիկ կանտատներին Բախը բավականին ազատ է վերաբերվել, որովհետև հաճախ միևնույն կանտատը փոփոխված տեքստով ներկայացրել է մի քանի անգամ: Յայտնի «Որսորդական» կանտատը հաջորդաբար ձոնվել է Դուքս Սաքսեն-Վեյսենֆելցուն, Դուքս Սաքսեն-Վեյմարացուն, Լեհաստանի թագավոր Ավգուստ III-ին՝ յուրաքանչյուր անգամ նոր՝ համապատասխան տեքստով: Մեկ այլ՝ (36-ա) կանտատը, գոյություն է ունեցել 4 տեքստային տարբերակներով, հետո վերափոխվել է հոգևորի:

Բախի կանտատները, ժամրի ավանդույթի համաձայն, գրված են մեներգիչների, գործիքային անսամբլի կամ նվագախմբի, հնարավոր է՝ նաև երգչախմբի համար:

Վոկալ-գործիքային ժանրում Ի.Ս .Բախի ստեղծագործության մեջ Պասսիոնները («Զարչարանքները») և Վեհ մեսսան կենտրոնական, բարձրագույն տեղն են զբաղեցնում: Յավանաբար Բախը Պասսիոններ է գրել բոլոր 4 ավետարանիչների տեքստերով, սակայն լիակատար տեսքով մեզ են հասել միայն 2-ը՝ «ըստ Յովհաննու» և «ըստ Մատթեոսի» և մասամբ՝ «ըստ Մարկոսի»:

Պասսիոնները Բախի հոգևոր վոկալ-գործիքային ստեղծագործության մեջ առանձնանում են իրենց սյուժեով, բովանդակությամբ և դրամատիկ բնույթով: Մրանք Բախի ստեղծագործութ-

յան մեջ թե՛ մտահղացմանք, թե՛ ժամրով և մարմնավորմանք ամենախոշոր ստեղծագործություններն են, որոնք իրենց ընդգրկումներով ընդհուաց մոտենուն են ժամանակի մոնումենտալ օրատորիայի կամ օպերայի ժամրերին:

Բախի «Ըստ Հովհաննու» և «Ըստ Մատթեոսի» Պասսիոններ («Չարչարանքներ») միևնույն թեմայով երկու տարրեր ստեղծագործություններ են: Կոմպոզիտորը Փրկչի կյանքի վերջին օրերի չարչարանքների մասին ավետարանիչների պատմությունները մարմնավորում է բովանդակությանը համապատասխան դրամատիկ, եպիկական, քնարական բնույթի շարադրանքով՝ դիմելով կերպարներով, իրադրությամբ, զգացմունքներով և տրամադրությամբ պայմանավորված երաժշտական ամենատարբեր ժամրերի:

Բախն ավետարանիչների հուզական խոսքն օգտագործում է պաթետիկ ռեժիտատիվների արտահայտչականությամբ, քնարական արիաներ և արիոգոններ՝ զգացմունքային հատվածներում, հագեցած խնբերգային համարներ՝ ամբոխի վերաբերմունքն արտահայտող մասերում: Նշանակալի դեր է հատկացնում նվազախնբային համարներին, պարզ քառաձայնությամբ շարադրված խորաներին, որոնք երգում են գործիքների հետ ունիսոն շարժումով:

Ազատ և համարձակորեն օգտագործելով բոլոր հնարավոր ժամրային և արտահայտչական միջոցները՝ Բախը ստեղծում է կենդանի, ներքին դիմամիկայով և դրամատիզմով հագեցած, իրական զգացմունքայնությամբ տոգորված մեծածավալ կոմպոզիցիա, որն իր նշանակությամբ վեր է ժամանակի երաժշտական-դրամատիկ ժամրերի՝ մասնավորապես օպերայի ընդգրկումներից:

«Ըստ Մատթեոսի» Պասսիոնն իր մտահղացմամբ, ավելի բազմապլան է և ընդգրկում, քան այս ժամրի մեջ Բախի առաջին փորձը: Այն ավելի լայնորեն է արտահայտված քնարական ոլորտում, ավելի հզոր է դրամատիզմով, դիմամիկ է և հագեցած զարգացման մեջ: «Մատթեոս Պասսիոնի» ամբողջական կոնցեպցիան, բազմաշերտ երաժշտական մարմնավորումներն այս ստեղծագործությունն առանձնացնում են թե՛ Բախի, և թե՛ ժամանակի մեջ ընդհանրապես՝ որպես պոլիֆոնիկ մտածողության բարձրա-

գույն դրսեորում՝ ոչ միայն գրելառօծի, այլև ողջ կոմպոզիցիոն-դրամատուրգական կառուցի առումով:

Բախի խոշոր կտավի վոկալ-գործիքային ժամրի ստեղծագործությունների մեջ նշանակալի տեղ են զբաղեցնում նաև «Ծննդյան» օրատորիան, «Մագմիֆիկատը», «Վեց մոտետները», «Չորս փոքր մեսսաները»: Բոլոր այս ստեղծագործությունները գրվել են կոմպոզիտորի կյանքի վերջին՝ լայացիգյան շրջանում:

Այս ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրը՝ պայմանավորված ներ ժամրային և թեմատիկ առանձնահատկություններով, կրում է միանգամայն ինքնատիպ բնույթ:

«Ծննդյան» օրատորիան քրիստոնեական ծիսակարգի ամենառարախ, ցնծուն տոններից մեկի արարողության համար գրված տոնական, լուսավոր բնույթի 6 փոքր կանտատներից կազմված ստեղծագործություն է, որ բովանդակությունից ելնելով՝ ծավալվում է միևնույն զգացմունքային տրամադրության հարթության վրա:

Մոտետի ժամրը Բախի ստեղծագործության մեջ հազվադեպ է: Այն պատկանում է արդեն ասպարեզից հեռացող a capella խմբերգային բազմաճայնության ոլորտին, որ 18-րդ դարում աստիճանաբար դիրքերը զիջում էր կանտատի զարգացող ժամրին, և որի հնարավորություններն ավելի լայն էին և բազմազան: Սակայն Բախը մոտետի ժամրին ազատ է վերաբերվում. որոշ համարների հավելում է գործիքային նվազակցություն՝ աշխուժացնելով մեղեդայնությունը, բազմազանություն հաղորդելով զգացմունքային կերպարայնությանը:

«Մագմիֆիկատը» («Յրաշալի», «Սքանչելի») ցնծագին տոնական տրամադրությամբ, կանոնիկ լատինական տեքստի հիման վրա, ձևով մեսսային մոտեցող ցիկլիկ ստեղծագործություն է: Այն կառուցված է 5-ական խմբերգերի և արիաների և 2 անսամբլների (առանց ռեզիտատիվների) կոմպոզիցիայից: «Մագմիֆիկատը» սբ. Մարիամ Աստվածածնին նվիրված տոնական-հանդիսավոր աղոթք-ձոնների շարք է՝ հարուստ քնարական հատվածներով:

Փոքր կամ լյութերական մեսսաները, ըստ կանոնի, բաղկացած են միայն 2 մասից՝ Kyrie և Gloria և ներկայացնում են իր իսկ՝

Բախի հոգևոր կանտատների պարողիաներ (տե՛ս Մեսսա-պարողիա):

«Վեհ» հ moll մեսսան Բախի խոշոր կտավի հոգևոր ստեղծագործությունների շարքում առանձնակի տեղ է գրավում: Մեսսան սկզբում ստեղծվել է որպես յուլթերական՝ «կարճ», երկու մասերից բաղկացած մեսսա (Missa brevis), որ առաջին անգամ այդ ձևի մեջ կատարվել է 1733 թ.` Սաքսոնյան նորընծա կյուրֆուրստ Ֆրիդրիխ Ավգուստի օահակալման հանդիսավոր ծիսակատարության ժամանակ: Թիզ ավելի ուշ, կաթոլիկ մեսսա գրելու պատվեր ստանալով, Բախը կանոնի համաձայն հ moll մեսսան համալրում է ևս 3 համարներով (Sanctus, Credo, Agnus Dei):

Ինչպես և «Մատքեռս պասսիոնը (Չարչարանքները)», այս ստեղծագործությունը շատ ավելի ընդգրկուն, դրամատիկ և զգացմունքային ստեղծագործություն է, քան դա պահանջում էր ծիսական կանոնը: Բախը դուրս է գալիս հոգևոր ավանդույթի ընդգծված վերզգացմունքային վերացականությունից, զուսպ և խիստ, «հարթ» երգեցողությունից, ինչպես նաև հանդիսավոր-դեկորատիվ Բարոկկոյի ճոխ, զանգվածային երաժշտական շարժման կանոնից:

Բախի մեսսան կանոնիկ տեքստն ընթերցում է շեշտված հուզական ինտոնացիայով, նրան հաղորդում դրամատիկ, էքսպրեսիվ բնույթ՝ կերպավորելով կենդանի, դինամիկ գեղարվեստական աշխարհ: Մեսսայի 5 մասերի հիման վրա Բախը կառուցում է 25 համար՝ 16 խմբերգ, 6 արիա, 3 դուետ, նաև օգտագործում է ժամանակի համար բավականին մեծ նվազախումբ: Այստեղ նույնպես Բախը մեծ ցիկլը կառուցում է յուրաքանչյուր մասի մեջ փոքր ցիկլի հավաքման սկզբունքով: Առավել մեծ՝ խմբերգային մասն այս ժանրում գրելառնի բոլոր հնարավոր ձևերի օգտագործման բառարան է՝ սովորական *a capella*-ից մինչև մեծ «կոնցերտային» ֆուգա, փոքրածավալ պոլիֆոնիկ ձևեր, խորալային մշակումներ:

## **Գործիքային ստեղծագործություններ**

Ի. Ս. Բախի գործիքային ստեղծագործությունների ստվար մասը բացառապես աշխարհիկ բնույթի գործեր են՝ գրված մանկավարժական կամ համերգային կատարման նպատակով։ Գործիքների շարքում բացառություն է կազմում երգեհոնը, որն այստեղ առանձին և ուրույն տեղ է զբաղեցնում։

Բախի գործիքային ստեղծագործություններում ամենահատկանշականը ժամրային, տիպական, ավանդական շարադրանքի ձևերի ազատ փոխներթափանցումն ու փախազդեցությունն է, ինչի արդյունքում ընդունված կաղապարների մեջ թույլատրվում է բովանդակությամբ նոր և հետաքրքիր ստեղծագործություններ անփոփել։

Բախն ապրել և ստեղծագործել է գործիքային երաժշտության ժամրերի և տեսակների նոր զարգացումների, ձևավորման շրջադարձային ժամանակաշրջանում, երբ տեղի էր ունենում գործիքամու փոփոխություն և ընդունված շեշտադրումների վերահմատավորում։ Նոր հասարակական կյանքի պայմաններում ավանդական ժամրերը սկսում են իրենց տեղը գիծել նոր ժամրային տեսակներին։ Երգեհոնն աստիճանաբար իր ողջ վեհությամբ կենտրոնանում է եկեղեցու շրջանակներում, իսկ կլավիոր, դուրս գալով կենցաղային օգտագործումից, վերաճում է համերգային նշանակության գործիքի։

Դեռևս լայն տարածում ունեն պոլիֆոնիկ ժամրերը. Փուգան մնում է երաժշտական բարձրագույն մտածողության ձև, սակայն արդեն սկսում են ակտիվ տեղ զբաղեցնել գործիքային սոնատը, սյուիտը, կոնցերտը։ Ակնհայտորեն տեղի է ունենում երաժշտական ձևի խոշորացման ընթացք դեպի բազմամաս՝ ցիկլիկ կառուցվածքներ՝ ամբողջացված մեկ ընդհանուր գեղարվեստական գաղափարով։ Սա նաև երաժշտական մտքի հասունացման իրական ապացույցն է։

Բախի կլավիրային ստեղծագործությունները գրեթե ամբողջությամբ հեղինակի մանկավարժական գործունեության արդյունք են, որտեղ տրամաբանորեն կարելի է հետևել երաժշտական կրթության մեթոդիկ աստիճանների վերընթաց ուղուն։

Բախը, հաշվի առնելով երաժշտական մտածողության, նատների տեխնիկայի, ձայնատարության բոլոր կանոնները, պարզագույն պոլիֆոնիկ ձևերից տեղափոխում է մինչև ծավալուն, խոշոր ցիկլիկ կոնցերտային ձևեր և բարդ պոլիֆոնիկ կառուցվածքներ:

Բախի կլավիրային ստեղծագործությունների շարքում են «Վիլհելմ Ֆրիդենան Բախի պոլիֆոնիկ Գրքույկները», «Աննա Մագդալինա Բախի Գրքույկները», «Փոքր պրելյուդներ և ֆուգաները», «Երկան և Եռաձայն ինվենցիաները», «Լավ տեմպերացված կլավեսինի» I և II հատորները, «Անգլիական» և «Ֆրանսիական» սյուիտները, 7 կոնցերտները կլավիրի և նվազախմբի համար, իտալական կոնցերտը կլավիրի համար, «Խրոմատիկ ֆանտազիան և ֆուգան», ֆրանսիական ուվերտյուրներ:

Սոնատի ժանրը Բախի կլավիրային ժանրի ստեղծագործության մեջ համեստ տեղ է զբաղեցնում և կոմպոզիտորի համար դեռևս բյուրեղացած երևույթ չէ, ի տարբերություն ջութակի սոնատի, որը, շնորհիվ իտալական դպրոցի, արդեն որոշակի կայունացած ժանրային ձևեր ուներ: Կլավիրի համար ցիկլիկ ձևերի մեջ Բախը գերապատվությունը տալիս է սյուիտային դրամատուրգիային:

Կոնցերտի ժանրում Բախի որոնումները տարածում են գտնում ինչպես սեփական, այնպես էլ այլ հեղինակների ջութակի կոնցերտների փոխադրումների ձևով: Հատկապես հաճախ նա դիմում է Ա.Վիվալդիի կոնցերտներին, ինչպես միշտ խնդրին մոտենալով ստեղծագործաբար՝ գործիքի հնարավորություններին համապատասխան փոփոխելով տոնայնությունը:

Բախի կլավիրային ստեղծագործությունների (և ոչ միայն կլավիրային) կարևոր արժանիքներից է ձեռքի հնարավորությունների բացարձակ բնական հարմարեցումը գործիքին՝ պայմանավորված կոմպոզիտորի, կատարողի և նամնկավարժի հմտությամբ:

Բախի կլավեսինի և նվազախմբի համար գրած 7 կոնցերտներից միայն № 2-ն է, որ կապված չէ ջութակի բնօրինակի հետ, 3, 6, 7-ը սեփական ջութակի կոնցերտների փոխադրումներ են 1 և 5՝ ջութակի կորած կոնցերտների նախատիպերի փոխադրումներ:

Նույնպիսի փոխադրումներ են կլավիրի կրկնակի կոնցերտներից 3-ը, բնօրինակ (օրիգինալ) կոնցերտ է միայն № 2-ը:

Եռակի կոնցերտը նույնպես ջութակի կոնցերտի փոխադրում է, որը Բախը գրել է լայացիզան շրջանում՝ որդիների հետ կատարելու նպատակով, իսկ քառակի կոնցերտը՝ Վիվալդիի 4 ջութակների կոնցերտի փոխադրումն է:

Փոխադրումների բնույթն ամբողջովին հիմնված է կլավիրի կատարողական-հնչողական հնարավորությունների, շարադրանքի, պոլիֆոնիկ ձայնատարության օրինաչափությունների և հոնոֆոն-հարմոնիկ կառուցվածքի վրա: Բախի համար, պատմական մտածողությամբ պայմանավորված, ավելի բնական և ընդունելի էր երկու, երեք գործիքների միասնությամբ մեծ կոնցերտի ժամրին հարազատ անսամբլային տիպը:

\* \* \*

Բախի կլավիրային ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում «Լավ տեմպերացված կլավեսինի» երկու հատորները (1722 և 1742թթ.): Արձագանքելով կլավեսինի տեխնիկական կատարելագործումից ստացված նշանակալի արդյունքներին՝ Բախը գրում է 24 տոնայնությունների մեջ՝ մաժոր, մինոր-«փոքր ցիկլերից» բաղկացած մեծ ցիկլ՝ դրանք դասավորելով խրոմատիկ գամմայի հաջորդականությամբ: Պրելյուդի և ֆուգայի համարը համապատասխանում է տոնայնության դասակարգմանը՝ խրոմատիկ գամմայի շարքում (այսպես՝ № 1-ը կլինի դո մաժոր, № 2-ը՝ դո մինոր, № 16-ը՝ սոլ մինոր, № 24-ը՝ սի մինոր և այլն): Ստեղծագործության նպատակն էր ցույց տալ տոնայնական գունավորման գեղարվեստական-հոգեբանական բովանդակությունը, դրանց հավասարագոր օգտագործման լայն հնարավորությունները, կլավեսինային նոր ապլիկատուրային շրջանակները և այս ամենը գեղարվեստական համոգիչ կաղապարների մեջ մարմնավորելը: «Լավ տեմպերացված կլավեսինի» նախնական՝ Բախի կողմից տրված վերնագիրը եղել է՝ «Լավ տեմպերացված կլավիր կամ Պրելյուդներ և Ֆուգաներ, ինչպես մաժոր տերցիաներին կամ Դո, Ռե, Մի, այնպես և մինոր տերցիաներին կամ Ռե, Մի, Ֆա վերաբերող բոլոր տոներով և կիսատոններով: Ուսման ծարավ

պատանի երաժշտների օգտագործման և օգուտի համար, ինչպես նաև այս արվեստում հնտացած անձանց համար՝ որպես հատուկ ժամանց՝ հավաքված և պատրաստված Իոհան Սեբաստիան Բախի ջանքերով՝ ներկայում՝ Բարձրաստիճան Անհալտ-Բյորենյան պալատական կապելմայստեր և կամերային երաժշտության դիրեկտոր, 1722 թ.»:

«Լավ տենապերացված կլավեսինի» բոլոր 48 պրելյուդներն ու ֆուգաները գրված են որոշակի ծրագրային բովանդակությամբ՝ ըստ հոգևոր տոնացույցի օրերի՝ Ծննդյան, Զատիկի՝ Խմբավորված, յուրաքանչյուրին տրված համապատասխան ծրագրային ենթավերնագրով: Օր.«Ավետիս» C dur I h. «Անկեզ մորենի» c moll I h., «Գողգոթա» h moll I h.:

Կլավիրի համար Բախի ստեղծագործությունների մեջ տեղ են գտել նաև ժամանակին համահումչ ծրագրային գործեր, ինչպես 1709 թ. իտալական կլավիրային ավանդույթի հիմքով գրված «Aria variata alla maniera Italiana», 1704 թ. «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo», 1742 թ. «Գոլդբերգ վարիացիաները»: 18 տարեկան երիտասարդ երաժշտի շերմ զգացմունքները սիրելի եղբոր զինվորագրվելու կապակցությամբ մարմնավորվում են 6 ծրագրային պիեսների շարքի ձևով, որոնք կազմում են մի ավարտուն պատմություն:

Ժանրային այս տեսակը տվյալ ժամանակի մեջ եղել է բավականին ընդունված ձև (օրինակ հայտնի է Ի. Կունաուի Ինքնակենսագրական Սոնատը): Դեռևս շատ երիտասարդ Բախը յուրաքանչյուր պիեսի բովանդակությունը հնարամտորեն բացահայտում է համապատասխան պոլիֆոնիկ հնարքներով: Առաջին մասը կոչվում է «Ընկերների՝ ճանապարհ չընկնելու հորդորները»: Սա փոքր քնարական արիոզո է: Երկրորդը՝ «Բոլոր հնարավոր պատահարների պարագայում, որ կարող են հանդիպել ճանապարհին», կառուցվում է իմիտացիոն ձևով, երրորդ մասն իրական բախյան lamento է և կոչվում է «Ընկերների համընդիմութ բողոքը», չորրորդ մասը՝ հակիրճ ակորդային պիես է՝ «Ճանդիսավոր հրաժեշտ» անունով, իինգերորդ մասը նկարագրում է հեռացող կառքի հնչյունները, «Փոստատարի ուրախ արիան» և վերջապես

Եզրափակիչ պիեսը եռաձայն ֆուգա է՝ «Փոստատարի եղջրակի ձայնի նմանակում»:

Անքնությամբ տառապող կոմս Յայզերլինգի շնորհիվ կլավիրային ստեղծագործության մեջ ծնվում է Բախի ծավալուն և հետաքրքիր գործերից մեկը՝ «Գոլդբերգ» վարիացիաները. Վերնագիրն ստացել է պալատական երաժիշտ Իոհան Գոտլիբ Գոլդբերգի անունից, որ պետք է կատարեր անվերջանալի վարիացիաների շարքը՝ մինչև կոմսը քններ:

Կոանձին նշանակություն ունի «Ֆուգայի արվեստ» կոչված մոնումենտալ շարքը, որի գաղափարն իսկ եզակի երևույթ էր ոչ միայն իր, այլև հետագա ժամանակների համար՝ մինչև այսօր: Սա պոլիֆոնիկ գրելառնի բոլոր հնարավոր տեխնիկական ձևերի և դրանց համալիր օգտագործման իսկական հանրագիտարան է՝ գեղարվեստական կատարյալ մակարդակով: Այս ցիկլը Բախը հղացել է որպես տեխնիկայի և երևակայության միաձուլման բարձրագույն դրսևորում, որտեղ մեկ թեմայով գրված են 16 համար՝ բաժանված 4-3 – 4-5 բաժինների: Ընդհանուր առնամբ դրանք իրենց մեջ առնում են 13 ֆուգա, 4 կանոն, այդ թվում՝ երկու կրկնակի, երկու եռակի, մեկ քառակի ֆուգա: Ամենամեծ գյուտն այն է, որ 11 ֆուգաներում երկրորդ կեսն առաջինի հայելային անդրադարձն է: «Ֆուգայի արվեստը» համարում են պոլիֆոնիկ գրելառնի հանրագիտարան:

Լարային գործիքների համար Բախի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում ջութակի սոնատները, պարտիտները և կոնցերտները:

Բախը մանուկ հասակից տիրապետել է ջութակին, եղել է փայլուն կատարող, կատարելապես ճանաչել է գործիքի հնարավորությունները և կարողացել է դրանք օգտագործել իր ստեղծագործության մեջ: Ջութակի համար Բախի հետաքրքրությունները կենտրոնանում են հատկապես նոր ժանրերի՝ սոնատի և կոնցերտի, վրա:

Այստեղ առանձնանում են 6 ցիկլ Մենանվագ ջութակի համար՝ կազմված 3 սոնատներից և 3 պարտիտներից, 6 սոնատ ջութակի և կլավեսինի համար, ինչպես նաև 4 կոնցերտները: Ջու-

թակի համար գրված նի քանի այլ ստեղծագործությունների Բախի գրչին պատկանելը վիճելի է, իսկ ստեղծագործություններից նի քանիսը չունեն ավարտուն գրառված կլավեսինի պարտիա (միայն basso continuo):

Մենանվագ ջութակի համար գրված սոնատներում և պարտիտներում Բախը միայն լարային գործիքի հնարավորություններով ստանում է հարուստ բազմաձայնության հնչողական էֆեկտ: Դայտնի է, որ Բախի ժամանակակից գերմանացի կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ մշակված էր մենանվագող գործիքով բազմաձայն հնչողականության հատուկ տեխնիկա, մասնավորապես աղեղի հատուկ՝ կոր կառուցվածքի շնորհիվ: Բախն այս խնդիրը լուծում է բացառապես ստեղծագործական ձայնատարության հնարավորությունների բացահայտման միջոցով:

Ջութակի սոնատների դրամատուրգիան Բախը կառուցում է արտահայտչամիջոցների ամենալայն ընդգրկումով՝ պարեր (ալեմանդա, կուրանտա, սարաբանդա, ժիգա, լուր, գավոտ, մենուետ, բուրրե), լայնաշունչ իմպրովիզացիոն տիպի մեղեդայնություն, պրելյուդի և ֆուգայի կոնցերտային շարադրանք, վարիանտային լայն երևակայություն: Այստեղ սոնատի և սյուիտի ժանրային սահմանները գրեթե ջնջվում են, կատարվում է փոխներթափանցման և հարստացման արդյունավետ պրոցես:

Բոլոր 3 սոնատները (g moll, a moll, C dur) կառուցված են նույն սկզբունքով՝ դանդաղ նախանվագ (Adagio, Grave, Adagio կառուցվածքով), արագ ֆուգա՝ քնարական կենտրոնի հայտով (Siciliana, Andante, Largo), արագ, պասաժային-դինամիկ ֆինալ: Ցիկլի տրամաբանական դրամատուրգիական կենտրոնն է դառնում ֆուգան՝ իր մեղեդային, քնարական հարուստ աշխարհով: Այս հանգանանքն էլ պայմանավորում է սոնատների գեղարվեստական բովանդակությունը:

Պարտիտները (h moll, d moll, E dur) կառուցվում են կլավիրային սյուիտի և պարտիտի տրամաբանությանք, ընդ որում, դրանցից ոչ մեկը չի կոկնում մյուսին: Դա թույլ է տալիս ենթադրել, որ ժանրը նույնապես գտնվում էր որոնումների մեջ և փնտրում էր իր կատարյալ մարմնավորման տեսակը:

Առաջինը կառուցվում է պար և իր դուբլը ձևով, իսկ ֆինալում ավանդական ժիգան փոխարինվում է բուրրեով:

Երկրորդ պարտիտի ձևակառուցման դրամատուրգիական կենտրոնն է երկրորդ մասն իր հանրահայտ «Զակոնայով», որը Բախի ամենավառ ստեղծագործություններից է, նրա վարիացիոն մտածողության բարձրագույն դրսևումներից մեկը:

Երրորդ պարտիտը կառուցված է արելյուդից և մի խումբ պարերի համադրումից՝ լուր, գավոտ-ռոնդո, 2 մենուետ, բուրրե, և ժիգա:

Պարտիտի ժամրում Բախն առաջիններից է, որ ձգտում է ընդլայնել գործիքային մաքուր ժամրի ներքին սահմանները: «Զակոնան» մասշտաբներով հասնում է ծանրակշիռ չափերի՝ 257 տակտ: Նույնը կատարվում է և սոնատի ժամրում (օր. №3 Սոնատի ֆուզան կազմում է 354 տակտ):

Ժամանակի համար որպես անսամբլի նոր գումարման տեսակ **Կլավեսինի և Չուրակի սոնատները** դասվում են Բախի նորարարությունների շարքին: Բախն այս անսամբլի մեջ երկու գործիքները մեկնաբանում է հավասարազոր դիրքերից՝ ձգտելով իսկական հավասարակշիռ անսամբլային հնչողության: Բոլոր սոնատները կառուցվում են միակերպ դրամատուրգիական տրամաբանությամբ՝ Adagio/Largo/ – Allegro-Andante/Adagio/ – Allegro/Vivace/: Բացառություն է կազմում միայն **6-րդ սոնատը**, որն սկսվում է արագ մասով: Բոլոր մասերն ինքնուրույն են և միմյանցից անկախ, գրեթե չունեն որևէ կոնկրետ պարային հղում, կերտվածքով պոլիֆոնիկ են, բայց չեն հասնում ֆուզայի կառուցվածքի:

Սոնատի և պարտիտի ժամրերում իր ժամանակին Բախը զարգացման նոր հորիզոններ է բացում, ընդլայնում է կերպարային աշխարհը, հեռանում դարաշրջանի համար բնորոշ պոլիֆոնիայից՝ հօգուտ հոմոֆոն-հարմոնիկ նոր շարադրանքի:

Բախի ոչ բոլոր ջուրակի կոնցերտներն են պահպանվել, դրանց որոշ մեզ են հասել մասնակի: Չուրակի կոնցերտները Բախի ստեղծագործության մեջ առանձնանում են իրենց շեշտված աշխարհիկ բնույթով, լայն կոնցերտային փայլով, խոշոր ընդգրկումներով: Թերևս սա միակ ժամրն է Բախի ստեղծագոր-

ծության մեջ, որ գրեթե զերծ է հոգևոր երաժշտության հետ ներքին աղերսներից:

**Կրկնակի, Եռակի կոնցերտները** Բախը մեկնաբանում է առավելապես Մեծ կոնցերտի ժամբի օրինաչափությունների դիրքերից՝ երկու կամ երեք մենանվագող գործիքների խմբին հաղորդելով *obligato* (պարտադիր) գործիքի կարգավիճակ և դրանց հակադրելով նվազախմբային զանգվածը: Կոնցերտների կառուցվածքի հատկանշական գործոնն է արագ, եռանդուն առաջին մասը, որն սկսվում է առանց նախապատրաստող դանդաղ մասի՝ միանգամից դիմամիկ արագացում հաղորդելով ողջ ստեղծագործությանը: Պոլիֆոնիկ զարգացման միջոցները Բախն օգտագործում է ընտրողաբար, չի ձգտում ավարտուն ձևերի: Կոնցերտները կառուցվում են երեք մասերի՝ Allegro-Adagio-Allegro տրամաբանությամբ: Ֆինալները սովորաբար հակադրվում են քնարական մեղեդային միջին մասին, կառուցվում առաջին մասի հաստատված թեմատիկ-կերպարային արձագանքի վրա՝ այսպիսով դրանատուրգիայի մեջ շեշտելով առաջին մասի գերիշխանությունը, և կոնցեպցիոն կամար կապելով ցիկլի մեջ:

Թեև կլավեսինն ու ջութակն ակնհայտորեն առաջատար նշանակություն ունեին, սակայն Բախի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև մի շարք այլ գործիքների համար գրված գործեր:

Թավջութակի մենանվագ 6 սյուիտներն այս շարքի ամենանշանակալի ստեղծագործություններից են: Իրենց կառուցվածքով սրանք ավանդական սյուիտներ են՝ համապտասխան պարային շարքով, որոնք սկսվում են պրելյուդով, և Սարաբանդայից հետո ներմուծված «ինտերմեցցոնով»՝ բուրրեի, գավոտի կամ մենուետի տեսքով: Այս շարքում Բախը դարձյալ դիմել է հնարամիտ քայլերի՝ «5-րդ Սյուիտում» նա առաջարկում է լա լարը մի տոն ներքը լարել՝ հնչողական նոր էֆեկտ ստանալու նպատակով, իսկ 6-րդը նախատեսված է հնգալար վիոլա րոմբոսա-ի համար, որի հնչողական բնույթն իր՝ կոմպոզիտորի հայտնագործությունն էր:

Բախի ստեղծագործության մեջ Բարոկկոյի շրջանի հեռացող գործիքներից viola da Gamba-ի համար են գրված 3 սոնատ-

ները, որոնք, հավանաբար գործիքի հնարավորության համաձայն, ավելի պարզ են և բովանդակությամբ «թերև»:

Ֆլեյտան եվրոպական երաժշտական գործիքային ավանդույթի ամենահին ներկայացուցիչներից է և իր քնարական ինքնատիպ հնչողության, մթնոլորտ, տրամադրություն ձևավորող հատկության շնորհիվ երեք չի հեռացել ասպարեզից:

Բախսի մի շարք ստեղծագործություններում նույնպես այս գործիքը գտել է իր կիրառությունը: Դրանք են՝ *Սոնատ մենանվագը*, Յ Սոնատները կլավեսինի և ֆլեյտայի համար, Յ Սոնատները ֆլեյտայի և կլավեսինի համար թվագրված (շիֆրային) բասով, ինչպես նաև մեկ Սոնատ՝ Յ ֆլեյտաների և կլավեսինի համար:

Սոնատ մենանվագն իր բնույթով սյուլիտ է՝ համապատասխան պարերի շարքով, համենատարար պարզ շարադրանքով, բայց բարդ կատարողական խնդիրներով. մեկ թեմատիկ - մերեդային կառուցվածքն ամբողջացնում է ցիկլի բոլոր մասերի ժամային առանձնահատկությունները:

Ֆլեյտայի և obligato կլավեսինի համար սոնատներն իրենց դրամատուրգիական կառուցվածքով նույն ջութակի կամ viola da gamba-ի սոնատներին և կազմավորված են 4 կամ 3 (№ 2) մասերի միասնությամբ: Գործիքի քնարական բնույթը Բախսը օգտագործում է՝ ցիկլի մեջ ընդգծելով հատկապես քնարական-իդիլլիկ աշխարհը և զգացմունքային ջերմ մթնոլորտը: Իսկ դամդաղ մասերում նա դիմում է Բարոկկոյի համար այնքան բնորոշ վեհ, պաթետիկ կերպարայնությանը՝ նոր եզրով ներկայացնելով գործիքի տեմբրային-հնչողական հնարավորությունները:

Ֆլեյտայի համար գրված սոնատների շարքից շատ ավելի ուշ Բախսն այս գործիքի համար գրում է խիստ ինքնատիպ մի ստեղծագործություն՝ Եռակի կոնցերտ ֆլեյտայի, ջութակի և կլավեսինի համար ա tocc. Երկու ջութակների, ալտի և continuo-ի նվագակցությամբ: Այս բովանդակալից, կոնցերտային փայլուն գործը ստեղծվել է կոմպոզիտորի վաղ շրջանի կլավիրի և երգեհոնի համար գրված ստեղծագործությունների հիմքով: Սակայն դա ժամանակի համար ընդունված սովորական պարողիա չէ, երբ մասերը տեղափոխելով և դրամատուրգիական ամբողջությունը վերահ-

նաստավորելով կառուցում էին նոր ստեղծագործություն: Բախը միավորում է կլավիրային *a moll* պրելյուդ և ֆուգայի, ինչպես նաև երգեհոնային *d moll* Սոնատի *Adagio*-ի երաժշտական նյութը, հիմնավորապես վերմշակում և նոր բովանդակություն է հաղորդում, ընդլայնում, զարգացնում է շարադրանքը, փոփոխում ձև՝ ստանալով նոր գեղարվեստական արժեք: Կոնցերտի միջին՝ դանդաղ մասը, կատարվում է առանց նվազակցության՝ մենանվագող երեք գործիքներով, ու թեև իհմնված է երգեհոնային Սոնատի դանդաղ մասի՝ *Adagio ma non tanto e dolce* երաժշտական նյութի վրա, ինչողությամբ ավելի հագեցած է և գունեղ: Ֆինալն ամբողջապես վերամշակված կլավիրային ֆուգան է՝ դինամիկ և աշխույժ բնույթով:

Նվագախումբը կամ գործիքային անսամբլն այս կամ այն ձևով Բախի ստեղծագործության մեջ առկա է ողջ գործունեության ընթացքում: Գրեթե բոլոր խոչը կտավի ստեղծագործությունների մեջ ներկայացված են գործիքային տարբեր կազմ ունեցող խմբեր՝ որպես ընդհանուր երաժշտական զանգվածի բաղկացուցիչ: Հատկանշական է, որ Բախն առանձնապես մեծ տարբերություն չի դնում գործիքային անսամբլի և նվագախմբի, ինչպես նաև դրանց կազմի և գործիքների ընտրության միջև: Այս երևույթները Բախի ստեղծագործության մեջ դեռևս գտնվում են ձևավորման ընթացքում, այնպես որ կայուն ձև և կարևոր ֆունկցիա չունեն:

Բախը գեղարվեստական և ինչողական պահանջներին համապատասխան ազատորեն դիմում է գործիքների տարբեր համադրումների: Բախի համար գործիքային խումբն իր ինչողությամբ՝ ի թիվս երգչախմբի, մեներգիչների, առանձին գործիքների, կազմում է ընդհանուր հնչողական զանգվածի բաղկացուցիչը: Նույն մոտեցումով գործիքային անսամբլի և մենանվագող գործիքների շեշտադրումը կրում է անսամբլի մենակատարի, և ոչ թե վիրտուոզ մենանվագողի ֆունկցիա՝ նվագախմբային ուղեկցությամբ: Բախը հաճախ խաղում է տեմբրային գույներով, նույն երաժշտական կտորը մի գործիքից փոխադրելով անսամբլի համար կամ հակառակը: Նույն ձևով կարող է վոկալը փոխադրվել գործիքային կազմի համար և գործիքայինը վերամարմնավորվել խմբերգային կատարման համար:

Բախի ստեղծագործության մեջ նվազախմբային ստեղծագործությունները կազմում են ընդամենը երկու մեծ շարք՝ 6 Բրանդենբուրգյան կոնցերտները և 4 նվազախմբային ուվերտյուրները։ Այս ստեղծագործությունները գրվել են օյնոթենյան շրջանում, համապատասխանաբար՝ 1721 և 1722 թթ.։

**Ուվերտյուրներ** անվանումը նվազախմբային սյուիտներ ներկայացնող այս խոշոր կտավի ստեղծագործություններին Բախը շնորհել է՝ ելենելով, այսպես կոչված, «ֆրանսիական ճաշակի» օրինաչափություններից։

Սյուիտի առաջին մասը, որ կոչվում է նաև «Ուվերտյուր»՝ ամենամեծը և որոշիչն է ողջ շարքում (430 տակտ)։ Միևնույն ժամանակ Բախն այստեղ հեռանում է ավանդական պարերի շարքից և դիմում ինտերմեցոններում օգտագործվող, հիմնականում ֆրանսիական ծագման պարերին՝ *բուրրե, գավոտ, մենուետ, պասայե, ֆորլանա*։

Սյուիտների մեջ տեղ են գտնում նաև ոչ պարային՝ *արիա, ռոնդո, բաղինիերի, ռեժուխանս համարներ*։ Սյուիտների գործիքային կազմն առաջին և երկրորդ դեպքերում տարբեր է՝ փողային և լարային գործիքների համարդումներով։

1721 թ. Բախն իշխան ֆոն Բրանդենբուրգուց պատվեր է ստանում որևէ ստեղծագործություն գրել իր պալտական երաժշտների համար։ Այսպիսով, ծնվում են Բախի և ընդհանրապես Բարոկկոյի դարաշրջանի լավագույն նվազախմբային այս ստեղծագործությունները, որ հետագայում ստանալու են իրենց պատվիրատուի անունը՝ *Բրանդենբուրգյան կոնցերտներ*։ Սա 6 կոնցերտների շարք է՝ գրված Concerto grosso-ի ավանդույթով (F dur, F dur, G dur, G dur, D dur, B dur), որ, սակայն, ներառում է նաև գործիքային մենանվագող գործիքի՝ նոր տիպի նվազախմբային կոնցերտի տարրեր։ Ստեղծագործությունը հավանաբար իշխանին չի գոհացնում և մինչև նրա մահը մնում է նրա անձնական գրադարանում։ Նրա ժառանգորդը, ցանկանալով ազատվել հոր արխիվներում մնացած թղթերից, ի հայտ է բերում Բախի այս նվազախմբային ստեղծագործությունը։

**Կոնցերտները** հիմնականում կառուցված են՝ Allegro-Andante-Allegro տեմպային սկզբունքով՝ բացառությամբ 3-րդ կոնցերտի, որ երկնասանի է. միջին մասը փոխարինված է մեկ տակտ տևողությամբ, ֆերմատայով ձգված և Adagio տեմպով, ակորդով։ Այսպիսի մեկնաբանումը միջին՝ դանդաղ մասում, բնական և սովորական էր իր ժամանակի համար։ Մինչեռ Բախի Բրանդեբուրգյան կոնցերտների նշանակալի նվաճումներից է դառնում հենց դանդաղ մասերին խորը, ծանրակշիռ քնարականություն հաղորդելու, ինքնուրույն գեղարվեստական ամբողջություն ստեղծելու միտումը, որ միջին մասին ավելի մեծ դեր է հատկացնում, քան զուտ ծայրի մասերի նկատմամբ կոնտրաստ ստեղծելու ֆունկցիան էր։ Կոնցերտների ընդգրկումները, գաղափարական-գեղարվեստական խորությունը նրանց դուրս են բերում կամերային շրջանակներից և դարձնում սիմֆոնիկ մտածողության ձգտող ստեղծագործություն։

Երգեհոնը Ի.Ս. Բախի ստեղծագործության մեջ իր նշանակությամբ հիմնաքարային տեղ է զբաղեցնում և դուրս է գալիս միայն մեկ գործիքի սահմաններից։ Երգեհոնը Բախի համար մտածողություն է, լսարանի հետ շփման հասարակական ասպարեզ, արտահայտչական հնարավորությունների շտեմարան, գրելառ և վերջապես, լայն առումով՝ հնչող ժամանակ։

Բախը ժամանակակիցներին հայտնի է եղել առավելապես հենց որպես երգեհոնահար։ Երգեհոնահարի գործունեությունը Բախի համար լայն լսարանի հետ առնչվելու միակ հնարավորությունն է եղել։ Երգեհոնային երաժշտության ժանրերը և ձևերը Բախի ստեղծագործության մեջ իրենց պրոտեստանտական (բողքական) խորալի, պոլիֆոնիկ մտածողության ողջ համակարգով մեծ ազդեցություն են թողել ողջ ստեղծագործության վրա՝ գրեթե բոլոր ժանրերում։

Երգեհոնային ոճն առկա է Բախի և գործիքային, և վոկալ, և նվագախմբային ստեղծագործության մեջ։ Դա խոշոր վիճակար-վածներով, մասշտաբային, լայն ընդհանրացումներով, տեմբրային գունեղ, ծավալուն ընդգրկումներով մտածողության ձև է։

Ծառայողական պարտականությունների բերումով Բախն ամբողջ կյանքի ընթացքում ստեղծագործել է երգեհոնի համար

և, հավանաբար, այս հսկա ժառանգության միայն մի մասն է պահպանվել մինչև մեր օրերը, քանի որ շատ ավելի սակավաթիվ են, քան անգամ կլավիրային ստեղծագործությունները: Իր կենդանության օրոք Բախը հրատարակել է Երգեհոնի համար գրված միայն մի քանի ստեղծագործություն՝ խորալային պրելյուդներ, մի քանի փոքր շարք (պրելյուդ և ֆուգա):

Համարյա բոլոր Երգեհոնային ստեղծագործությունները ձեռագիր վիճակում ժառանգել են որդին՝ նույնպես Երգեհոնահար Վիլհելմ Ֆրիդենանը, որ խիստ անփույթ է վարվել դրանց հետ՝ մեծ մասին դատապարտելով անհայտության: Հայտնի է նաև, որ Բախի Երգեհոնային արվեստի փայլուն դրսևորումներից մեկը եղել է իմայրովիզացիան, որը, բնականաբար, ընդհանրապես չի գրառվել: Բայց, չնայած այս բոլոր կորուստներին, Բախի Երգեհոնային արվեստը հիմնարար երևույթ է ոչ միայն կոմպոզիտորի, այլև ժամանակի, Բարոկկոյի գեղագիտության և ընդհանրապես այս ժամանի ամբողջ պատմության համար:

Երգեհոնային ստեղծագործությունների հիմնական մասն են կազմում պրելյուդները, ֆանտազիաները, տոկատները՝ ֆուգաների հետ՝ որպես խոշոր կտավի, ինչպես նաև խորալային մշակումները՝ որպես փոքր կտավի գործեր:

Երգեհոնային փոքր ցիկլերը՝ սահմանափակված որոշակի գեղարվեստական-կերպարային շրջանակներով, մասշտաբներով և ընդգրկումներով, շատ ավելի մեծ են, խորը և ամբողջական, տեմբրային գունեղ հնչողությամբ, կոնտրաստային համադրումներով հարուստ, քան նմանատիպ կլավիրային երկերը:

Երգեհոնային ֆուգաների մեջ առանձնանում են երկու տեսակ՝ փայլուն պասաժային՝ որոշ կոնցերտայնությամբ և խոհական, հանդարտ, ձայնատարության հոսուն տրամաբանական զարգացման՝ խմբերգային բնույթի: Սա պայմանավորված է գործիքի հնչողական հնարավորությունների օգտագործման հմտությամբ, դրանց գեղարվեստական համոզիչ մեկնաբանությամբ:

Խորալային մշակումները Բախի այն ստեղծագործություններն են, որոնք նրա համար բացահայտել են ամենանվիրական քնարականության ոլորտը, որտեղ պրոտեստանտական խորալի

գուսակ, հարթ մեղեղայնությունը գունավորվում է զգացմունքայնության նրբին ելեկցներով: Ընդ որում, Բախը հետևում է հարմոնիկ կանոնի ձայնատարության ընդունված տրամաբանությանը և անպայմանորեն որոշակի «խախտումներ» կատարում: Այստեղ էլ թաքնված է դրանց գեղարվեստական նշանակության հիմնական գաղտնիքը: Այս «խախտումները» դառնալու են դասական ավանդույթ, Բախի առլիֆոնիայի մեջ հոմոֆոն մտածողության գրավականը, նրա հեռանկարային մտքի ապացույցը: Խորալային մշակումները նրա երաժշտական արվեստի ընկալման բանալին են:

Ի. Ս. Բախի ժառանգությունը համակարգվել և դասակարգել է Շմիդերի՝ BWV-Bach Werke Verzeichnus-կատալոգով, ըստ որի էլ տրվում է ստեղծագործությունների թվարկումը:

## ԳԵՂՐԳ ՖՐԻԴՐԻԽ ՀԵՆԴԵԼ (1685 -1759)

 արոկկոյի դարաշրջանի բարձրագույն գագաթներից է գերմանացի ականավոր կոմպոզիտոր, երգեհոնահար, կլավեսինահար Գեղրգ Ֆրիդրիխ Հենդելը:

Հենդելն իր արվեստի գեղարվեստական մակարդակով, ընդհանրացումներով, աշխարհայացքի ընդգրկումով միակն է, ով կարող է համեմատվել իր հզոր ժամանակակիցի՝ Ի. Ս. Բախի հետ:

Հենդելն անցել է բուռն, իրադարձություններով, հաղթանակներով և պարտություններով, մշտական պայքարով լի կյանք: Հենդելը կամային, ուժեղ, հաստատակամ, իր արվեստի և հավատանքի մեջ համոզված, նպատակասլաց անհատականություն է, որ երբեք չի վիատվել, չի ընկրկել, որի ճանապարհը եղել է՝ «պայքար-նվաճում-հաղթանակ» բանաձևի անընդհատ մի շարք:

Հենդելը, ի տարբերություն Բախի, ապրել է աշխարհիկ կյանքով, շատ է ճանապարհորդել, լայն ճանաչում է ունեցել ամբողջ Եվրոպայում, նրա ստեղծագործությունների ստվար նասը հրատարակվել են, դեռևս կենդանության օրոք նա արժանացել է բրոնզե կիսանդրի ունենալու պատվին, օտար երկրում հոչակվել է ազգային կոմպոզիտոր, ազգային արժեք:

Հենդելի անհատականության և անձնավորության հատկանիշներն իր ժամանակի՝ Բարոկկոյի բացարձակ արտացոլումն են: Նա վեհ է, հզոր, մեծ, հանդիսավոր, դեկորատիվ, տպավորիչ, դրամատիկ և պաթետիկ զգացմունքներով հագեցած:

Նրա արվեստի մեջ բացարձիկ ճշգրտությամբ խաչաձևվում են ժամանակի ու անհատականության հատկանիշները և տալիս նշանակալի գեղարվեստական արդյունք: Սրանով են պայմանավորված նաև Հենդելի ժամրային հետաքրքրությունները, որոնք առավելապես ծավալվում են խոշոր կտավի՝ օպերա, օրատորիա, Concerto Grosso շրջանակներում:

Միևնույն ժամանակ Հենդելն իր արվեստով ավելի պարզ է, մատչելի և հողեղեն, քան Բախը: Հենդելը սերտորեն կապված է դարաշրջանի պոլիֆոնիկ ձևերի և մտածողության հետ: Նա կորպել և ձևավորվել է պրոտեստանտական խորալի ավանդութ-

ներով, սակայն ժամրային ձգտումները նրան դուքս են բերում հոմնֆոն-հարմոնիկ մտածողության նոր ուղեծրեր: Նրա մեղեղայ-նությունը, հարմոնիկ, ռիթմիկ մտածողությունն ավելի ընդհան-րական է, քան անհատականացված, ավելի շատ ժամանակի բա-ռապաշարի սահմաններում է, քան նորարարական: «Բարեբախ-տարար, նա օժտված էր պարզը որպես նոր ներկայացնելու և այն որպես առաջնաօժին ներկայացնելու մեծագույն տաղանդով» (Տ. Լիվանովա):

Հենդելը ծնվել և կրթվել է Գերմանիայում, որպես արվեստա-գետ կատարելագործվել է Իտալիայում, ստեղծագործել է Անգ-լիայում: Նա Եվրոպական գեղարվեստական մշակույթի խաչու-ղիներում ձևավորված հզոր անհատականություն է՝ անգլիական երաժշտական մշակույթի գերմանացի խոշոր գործիչ, որի արվես-տը դրսևորվում է իտալական արվեստի ժամրային ձևերի միջո-ցով:

**Գեորգ Ֆրիդրիխ Շենդելը** ծնվել է 1685 թ. Սաքսոնիայի Հալլե քաղաքում, պալատական վիրաբույժ-սափրիչի ընտանի-քում: Երաժշտությամբ սկսել է հետաքրքրվել շատ վաղ հասա-կում, սակայն հոր բյուրգերային պատկերացումներով երաժշտի մասնագիտությունը լուրջ զբաղմունք չէր. նա որդու համար իրա-վաբանի ապագա էր երազում:

Մի առիթով պալատ այցելության ժամանակ իննամյա Շեն-դելն իր երգեհոն նվազելու արվեստով ցնցում է Դուքս Ավգուստ Սաքսոնացուն: Դուքսը խորհուրդ է տալիս (սա պետք էր որպես հրաման հասկանալ) երեխային պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթություն տալ: Մանուկ Շենդելի ուսուցիչն է դառնում ժամա-նակի հայտնի երաժշտ, մանկավարժ Ֆ.Վ. Ցախանուն, որի դեկա-վարությամբ նա յուրացնում է գեներալ-քասի, կոնտրապունկտի, կոմպոզիցիայի օրենքները, նվազում է կլավեսին, ջութակ, հորոյ, ելույթներ է ունենում տարբեր իշխանավորների պալատներում, իսկ իշխան Բրանդենբուրգին նրան առաջարկում է շարունա-կել կրթությունը Իտալիայում: Շենդելը սովորում է բողոքական գիմնազիայում, լրջորեն ուսումնասիրում է լատիներեն, բնագ-րով կարդում է Ցիցերոն և Պլուտարքոս, իր նոտային տետրակում արտագրում է ժամանակի հայտնի կոմպոզիտորների ստեղծա-

գործությունները, որ փայփայանքով պահպանելու է մինչև կյանքի վերջը: 1698 թ. նա արդեն Յալլեի կալվինիստական եկեղեցու երգեհոնահարն է, հետո կապելլայի դեկավարը, վոկալ է դասավանդում գիմնազիայում:

1702 թ. Յենդելը ընդունվում է համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետ, սովորում է այստեղ մեկ տարի, հոր մահից ամիջապես հետո թողնում է ամեն ինչ և մեկնում Յամբուրգ: Յենդելն ընդմիշտ լքում է Յալլեն, որ չափազանց նեղ էր նրա մեջ ցանկությունների և բարձր նպատակների համար:

Այս ժամանակից էլ սկսվում է Յենդելի ինքնուրույն ստեղծագործական կյանքը, որ բաժանվում է երեք շրջանների՝

- 1703 - 1707 համբուրգյան
- 1707 - 1709 իտալական
- 1710 - 1759 լոնդոնյան

Յամբուրգը 18-րդ դարի գերմանական՝ թերևս միակ եռանդուն մշակութային կյանքով ապրող, ազատ հանգեյան քաղաքն էր, որտեղ գործում էր միակ գերմանական օպերային թատրոնը: Վերջինիս առկայությունը հատկապես գրավիչ էր երիտասարդ երաժշտի համար և նրա ապագա ծրագրերի նպատակետն էր: Յենդելը ընդունվում է Յամբուրգի օպերային թատրոն՝ որպես երկրորդ ջութակահար և կլավեսինահար: Սա Յենդելին հնարավորություն է տալիս ներգրավվելու թատրոնի կյանքի մեջ, ծանոթանալու երաժշտների, կոմպոզիտորների, երգիչների հետ:

Այդ տարիներին Յամբուրգի օպերային թատրոնի ղեկավարն էր ճանաչված կոմպոզիտոր Ռեյնհարդ Կայզերը, այստեղ էր գործում նաև Իոհան Մատեզոնը: Նրանց հետ Յենդելը շատ արագ բարեկամական հարաբերություններ է հաստատում, մասնակցում է նրանց ներկայացումներին: Մասնավորապես Մատեզոնը Յենդելին օգնում է մուտք գործել Յամբուրգի բարձրաշխարհիկ կյանք, հովանավորում և ղեկավարում է Յենդելի գործունեությունը, նրանք միասին լինում են Լյութեկում՝ Բուքստեհուերին լսելու համար: Երկու տարի անց Յենդելը հնարավորություն է ստանում Յամբուրգի օպերային թատրոնում բեմադրելու իր առաջին օպերան:

Յենդելի կյանքում համբուրգյան շրջանը տևելու է 3 տարի և նշանավորվելու է 2 օպերաներով: Այսպես, 1705 թ. ծնվում են Յենդելի առաջին՝ «Ալմիրա», իսկ մեկ ամիս անց «Սերոն» օպերաները, որոնք մեծ հաջողություն և ճանաչում են բերում քսանամյա կոմպոզիտորին: Յենդելին հաջողվում է նվաճել համբուրգյան լսարանը՝ ցուցաբերելով մեղեղիական ձիրք, գեղեցիկ երգային արիաներ ստեղծելու հմտություն, շոշափել տիպիկ, այսպես կոչված «համբուրգյան» ոճը, որ և նպաստում է կոմպոզիտորի ճանաչմանը: Այս տարիներին երևան են գալիս նաև Յենդելի բնավորության առանձնահատկությունները, որոնք հետագա ողջ կյանքի ընթացքում օգնելու են նրան՝ նպաստելով ստեղծագործական զարգացման պրոցեսին: Նա հետաքրքրասեր է, շփվող, ակտիվ, սիրում է աշխարհիկ կյանքը, ուշադրությունն իր անձի նկատմամբ, համառ է և հաստատակամ, նպատակային, գործունյա, փառասեր:

Համբուրգում Յենդելի կյանքում տեղի է ունենում շրջադարձային նշանակության մի դեպք: Մատեզոնի «Անտոնիո և Կլեոպատրա» օպերայի պրեմիերայի ժամանակ հեղինակի խնդրանքով, որ միաժամանակ կատարում էր Անտոնիոյի դերերգը բեմում և բեմից ազատ րոպեներին դեկավարում նվագախումը, Յենդելը պիտի փոխարիներ իր գործընկերոջը՝ որպես նվագախմբի դեկավար: Ներկայացման ավարտին ծափահարություններն ընդունելու պատիվը Յենդելը վերագրում է իրեն և իրում Մատեզոնին նվագախմբի դեկավարի տեղից: Ընկերների միջև տեղի է ունենում բուռն բացատրություն, որը վերջանում է մենամարտով: Յենդելին փրկում է նրա նոդայիկ բաճկոնի խոշոր մետաղյա կոճակը. սրան դիպչելով՝ Մատեզոնի սուսերը կոտրվում է: Ընկերների հաշտությունը նույնքան բուռն է լինում, սակայն Յենդելն այլևս Համբուրգում մնալու ցանկություն չուներ և օգտվելով Տուկանայի Կոմս Ավգուստի հրավերից՝ մեկնում է Ֆլորենցիա: Յաջորդ 3 տարիները Յենդելի կյանքի իտալական շրջանն են կազմում:

1706 թ. Յենդելն իտալիայում, ինչպես նախորդ տարիներին Համբուրգում, աշխուժորեն ներգրավվում է իտալական երաժշտական մշակույթի հարուստ և եռանդուն կյանքի մեջ: Լինում է Ֆլորենցիայում, Յոռմում, Նեապոլում, Վենետիկում, ծանոթանում և

բարեկամանում է ժամանակի իտալական մեծ կոմպոզիտորների՝ Ա. Վիվալդի, Ա. Կորելլի, Ա. Սկարլատի, Դ. Սկարլատի հետ: Նրանց ստեղծագործությունները նշանակալից ազդեցություն են թողնում Հենդելի գեղագիտական ձևավորման վրա:

Իտալական opera-seria-ի օրինաչափությունները և կանոնները գերմանացի կոմպոզիտորը յուրացնում է բնագրերով՝ ժամրի հայրենիքում և շուտով ինքն էլ դառնում այս ժամրի մեծ և ճանաչված վարպետ: Իտալիայում անցկացրած տարիները նշանավորվում են նաև այլ ժամրերի նկատմամբ նոր հետաքրքրությանը և ստեղծագործություններով:

Հենդելը ծանոթանում է իր ծաղկունքն ապրող կանտատի, օրատորիայի ժամրերին, ինչպես նաև գործիքային երաժշտության նորույթներին: Հենդելը ընկողման է իտալական երաժշտական առօրյայի մեջ, մեծ փառք ձեռք բերում որպես վիրտուոզ կլավեսինահար և երգեհոնահար, դառնում է հռոմեական երաժշտական-բանաստեղծական ընկերությունների՝ «Ակադեմիաների» անդամ, ցանկալի հյուր բարձրաշխարհիկ իտալական հասարակության մեջ, վայելում է կոմս Օտոքանիի, կոմս Ռուսպոլիի բարեկամությունն և գործնական աջակցությունը: Նեապոլի փոխարքա, կարդինալ Գրիմանին լիբրետոն է գրում Հենդելի «Ագրիպինա» օպերայի համար: Հենդելը կարծես ամբողջապես ներգրավվում է իտալական մշակութային կյանքի մեջ: Նա արագ և հմտորեն յուրացնում է իտալական օպերային ոճը, մեղեդայնության կանտիլենը, գործիքային երաժշտության շարադրանքը, առհավետ նվիրվում է իտալական սիցիլիանայի ժամրին, անգամ ձայնագրում իտալական քաղաքների փողոցներում երգվող ժողովութական երգեր, կալարիայի լեռնցիների սրճգի կանչերը (pifferari): Իտալիան Հենդելին և Հենդելը իտալիային փոխադարձաբար ընդունում են:

1706 - 09 թթ. ընթացքում Հենդելը գրում է առավել քան 150 կանտատ, «Յարության», «Ժամանակի և ճշմարտության հաղթարշավը» օրատորիաները, «Ացիս և Գալատեա» սերենադը, կաթոլիկ եկեղեցու համար մի շարք ստեղծագործություններ, նրա «Ագրիպինա» օպերան կատարվում է 27 անգամ, մի քան, որ աննախադեպ է:

Հենդելը հատկապես սիրված և ընդունված էր Վենետիկում, որտեղ նրան լսելուց հետո միաժամանակ ծառայության են հրավիրում Դուքս Էռնեստ Ազգուստ Յանովերցին և անգլիական դեսպան կոմս Մանչեստերը: Հենդելը երկրնտրանքի առջև է, բայց ի վերջո գայթակղվում է Յանովերի պալատական կապելմայստերի պաշտոնով և 1710 թ. ճանապարհվում է Յանովեր, ծառայության անցնում Դուքսի պալատում: Շուտով նրան կրկին հրավիրում են Լոնդոն, և Դուքսի թույտվությամբ Հենդելը մեկնում է Անգլիա, որտեղ նրան ներկայացնում են թագուհի Աննային և պատվիրում օպերա գրել:

Յարուստ և աշխույժ մշակութային կյանքով ապրող Լոնդոնն այդ տարիներին ուներ իտալական օպերային թատրոն, հրաշալի երգիչների խումբ, սակայն անգլիական մայրաքաղաքում անգլիական օպերային թատրոն գոյություն չուներ: Թագավորական պատվերն իրականացնելու նպատակով Լոնդոնի իտալական թատրոնի տնօրենն ինքը՝ ըստ S. Տասոյի «Ազատագրված Երուսաղեն» պոեմի, շուտափույթ գրում է լիբրետո, նույնպիսի արագությամբ՝ երկու շաբաթվա ընթացքում, Հենդելը գրում է երաժշտությունը և արդեն 1711 թ. մեծ հաջողությամբ տեղի է ունենում «ՈՒԽԱԼԴՈ» օպերայի պրեմիերան՝ հոչակավոր իտալացի երգիչների մասնակցությամբ:

Հենդելը վերադառնում է Յանովեր և շարունակում ծառայությունը Դուքսի պալատում, որտեղ մեկ տարվա ընթացքում ծնվում են բազմաթիվ գործիքային ստեղծագործություններ՝ կոնցերտներ հիբոյի համար, սոնատներ ֆլեյտայի և բասի համար: Սակայն օպերային թատրոնի բացակայությունը խիստ անհանգստացնում էր կոնպոզիտորին: 1712 թ. նա նորից վերադառնում է Լոնդոն և իրականացնում նոր՝ «ԹԵՍԱՆ» օպերայի պրեմիերան:

Հենդելն աշխատում է ամրապնդել իր դիրքերը Լոնդոնում, անգամ թագուհու պալատում կարողանում է ստանալ օտարերկրացու համար անհասանելի համարվող արքունական կոմպոզիտորի պաշտոնը: Թագուհու պատվերով և Ուտրեխտի խաղաղության պայմանագրի ստորագրման կապակցությամբ Հենդելը գրում է հանդիսավոր բնույթի խմբերգային ստեղծագործություն-

ներ՝ «Te Deum» և «Jubilate», որոնք մեծ շուքով կատարվում են Լոնդոնի սր. Պողոս մայր տաճարում:

Չենդելն ամենուր մեծ ընդունելություն էր գտնում, հանդես էր գալիս որպես կլավեսինահար և երգեհոնահար, ստանում էր բազմաթիվ բարերարների օգնությունն ու աջակցությունը: Նա ինքնակամ Լոնդոնում հաստատվելու որոշում է կայացնում և որոշ անարգալից կարծիքներ է հայտնում Շանովերի երաժշտական կյանքի մակարդակի մասին՝ արժանանալով Շանովերի Դուքսի արդարացի վրդովնունքին:

Սակայն պատմության ճանապարհները հաճախ անսպասելի շրջադարձներ են կատարում: 1714 թ. Երիտասարդ հասակում անսպասելիորեն վախճանվում է անգլիական թագուհի Աննան, և գահն անցնում է նրա մոտիկ ազգականին՝ հենց նույն Շանովերի Դուքս Գեորգին, որի նկատմամբ այնքան անհեռատես էր գտնվել Չենդելը: Կոմպոզիտորին հաջողվում է վերականգնել հարաբերությունները Գեորգի հետ: Արդյունքում երաժշտական արվեստը հարստանում է նոր, իր ելույամբ աննախաղեա մի ստեղծագործությամբ, որ կոչվում է «Երաժշտությունը ջրի վրա» («Water-music»):

Ըստ կոմպոզիտորի մտահղացման՝ 50 երաժիշտներ (առաջին անգամ՝ դա իրագործվել է Չենդելի ղեկավարությամբ) նավի վրա՝ թեմզայով դեպի վեր ու վար՝ ուղեկցում է գետափնյա զբոսայգով թագավորական երթին, գործիքային խմբով կատարում է «հաճելի» երաժշտություն: Սա 3 սյուլիտ է՝ բաժանված 20՝ ոչ ծավալուն մասերի՝ գրված լարային և փողային գործիքների համար: Չենդելն այս ստեղծագործության մեջ ներկայանում է որպես գործիքավորման փայլուն վարպետ:

Ստեղծագործությունը հսկայական հաջողություն է ունենում, հաշտեցնում է արքունիքը Չենդելի հետ, իսկ թագավորը նույնիսկ երեք անգամ բարձրացնում է Չենդելի արտիստական թոշակը՝ 600 ֆունտի:

Այս տարիներին Չենդելն ակտիվորեն աշխատում է տարբեր ժանրերով, փորձում է յուրացնել անգլիական երաժշտական ավանդական ժանրերի առանձնահատկությունները, անգլիական մշակույթ բերել իտալական opera-seria-ի օրինաչափություննե-

թը: Այդ տարիներին ասպարեզ են գալիս անթեմները՝ անգլիական երգչախմբային ավանդույթի ստեղծագործություններ, մեներգիչների, երգչախմբի, նվազախմբի համար, երկու «Մասքես»՝ երաժշտա-թատերական-պարային, զուտ անգլիական ներկայացումներ՝ «Էսֆիր», «Ացիս և Գալատեա»:

1720 թ. Շենդելի կյանքում նոր շրջան է սկսվում՝ կապված անգլիական երաժշտական մշակույթի և Լոնդոնի երաժշտական կյանքի հետ:

Շենդելն իր մեջ հնարավորություններով գործունեության ասպարեզ էր գտել: Նա իրեն բնորոշ եռանդով ձեռնամուխ է լինում Լոնդոնի երաժշտական կյանքի վերածննան, նորացնան գործնթացին: Նրա ակտիվ նախաձեռնությամբ և մասնակցությամբ 1719 թ. հիմնադրվում է Լոնդոնի Թագավորական Երաժշտական Ակադեմիան: 1720 թ. Շենդելը մեկնում է Գերմանիա, անձանք ընտրում լավագույն իտալացի երգիչների և նրանց հրավիրում Լոնդոն՝ օպերային թատրոնում աշխատելու:

Նույն թվականին Լոնդոնում Շենդելի «Ռադամիստո» օպերայի պրեմիերայով մեջ հաջողությամբ բացվում է Լոնդոնի օպերային թատրոնը: Շետագա 8 տարիների ընթացքում Շենդելն ամեն տարի գրում և բեմադրում է 1-2 օպերա, պահպանելով ավանդական սերիայի օրինաչափությունները՝ հնարավորինս զարգացնում է դրամատիկ կողմը, ստեղծում է զարգացած մեղեդային, լայնաշունչ արիաներ:

Շենդելի գործունեության շնորհիվ Լոնդոնի օպերային թատրոնը դառնում է Եվրոպայի լավագույն թատրոններց մեկը, որտեղ երգում են ժամանակի ճանաչված վիրտուոզ երգիչներ Ֆաուստինա Բորդոնին, Ֆրանչեսկա Կուցցոնին, հայտնի կաստրատոն Սենեգինոն, Բուսկին: Սակայն իտալական opera-seria-ն՝ գերմանացի կոմպոզիտորի հեղինակությամբ, անգլիական հասարակության մեջ նաև լուրջ ընդդիմություն է առաջ բերում: Մի կողմից Շենդելին հակադրում են Լոնդոնում գործող իտալացիներին՝ Զ.Բ. Բոնոնչինին, Ն. Պորպորային, մյուս կողմից առաջադեմ անգլիական հասարակությունն ընդդիմանում է օպերային այս ժամրի նեղ արիստոկրատական, պայմանական բովանդակությանը:

Հենդելը հերոսաբար պայքարում է, փորձում է երաժիշտների և հասարակության հետ հաշտության ուղիներ գտնել: Ստեղծվում են «Ռինալդո», ապա անգլիական հայրենասիրական թեմատիկայով՝ «Ռիչարդ I» օպերաները, Չորս արքայական Անթեմները: Իր անձնվեր և ազնիվ գործունեության համար 1726 թ. Հենդելը վերջապես անգլիական քաղաքացիություն է ստանում: Սակայն սրանով հանդերձ՝ հասարակական կարծիքը միանշանակ չէր երաժշտի գործունեության և հատկապես ստեղծագործության հանդեպ:

1728 թ. լոնդոնաբնակ երիտասարդներ պոետ Զոն Գեյի և երաժիշտ Զոն Պեպուշի համագործակցությամբ թեմադրվում է երգիծական բովանակությամբ «Մուրացիկների օպերա» ներկայացումը, որ մեծ արձագանք է գտնում հասարակության կողմից, հսկայական աղմուկ է բարձրացնում և լուրջ հարված հասցնում Հենդելի հեղինակությանը:

«Մուրացիկները» հակադրվում էր «Ազնվականների» օպերային գեղագիտությանը. շատ սուր, զավեշտական, դիպուկ ձևերով ծաղրվում էին «ընտրյալ հասարակությունը», հերոսները, իրադրությունները, կոնֆլիկտներն՝ իրենց պայմանական և մտացածին բնույթով: Բեմի վրա հասրակության «սերուցքը» գողերի հրոսակներն էր, հերոսները՝ ավազակների պարագլուխներ, հուզական, սիրային իրաժեշտի տեսարանում՝ երկու անառակ փողոցային աղջիկների կրիվ, արհեստական հանդիսավոր հանգուցալուծնան ֆինալային տեսարանում լոնդոնյան քաղաքային խաժամուժը հանդիսավորապես ընթանում էր Հենդելի «Ռինալդոյի» քայլերգի հնչյունների ներքո:

Երաժշտական նյութը իիմնված էր լոնդոնյան փողոցային երգերի, ֆրանսիական, իտալական տարածված կենցաղային երգերի, ինչպես նաև հայտնի օպերային արիաների նմանակնան վրա: Օպերան կոչվեց «Ballad Opera»՝ երգային օպերա: Երգիծանքի հարվածն այնքան զորեղ գտնվեց, որ Հենդելի փայփայած թագավորական Ակադեմիան ստիպված եղան փակել:

Սակայն Հենդելի հզոր կամքը և գեղարվեստական նպատակասլացությունն անկոտրուն էին: Նա, թեև շատ ծանր է տանում այս հարվածը, բայց շարունակում է պայքարել, նորից մեկ-

նուն է Իտալիա՝ նոր երգիչների թատերախումբ հավաքագրելու, նոր օպերային թատրոն է կազմակերպում Լոնդոնում: Երևան են գալիս նոր օպերաներ, իսկ դրանց կողքին ավելի ու ավելի հաճախ Հենդելը սկսում է դիմել օրատորիայի ժամրին: 1733 թ. այս ժամրում ծնվում են «Ղերորա», «Աթալիա» ստեղծագործությունները: Հենդելի նկատմամբ եղած դիմադրությունը չի բուլանում. այս անգամ նրան ներքաշում են Գեռոգ II-ի և թագաժառանգի միջև քաղաքական պայքարի մեջ: Հանրահայտ կոմպոզիտորներ Ն. Պորպորայի և Ա. Ի. Շասսեի ղեկավարությամբ կազմակերպվում է մի այլ օպերային թատրոն, հրատարակվում են Հենդելի դեմ ուղղված պամֆլետներ, էպիգրամներ, ծաղրանկարներ: Բայց Հենդելը շարունակում է ստեղծագործել: Նույն թվականին ծնվում է դրամատիզմով հագեցած «Օրլանդո» օպերան: Նրա ձեռքից խլում են թատրոնի շենքը: Նա ստիպված օթևան է գտնում Քովենտ-Գարդենում, որտեղ գործում էր ֆրանսիական բալետային թատերախումբը: Որևէ պարագայում չվիատվող Հենդելն այս թատրոնի համար գրում է 2 օպերա՝ պարային ծավալուն տեսարաններով: Ֆրանսիական բալետային խնքի մեկնումից հետո Հենդելը զրկվում է այս հնարավորությունից ևս: Նրա առողջությունն այլևս չի դիմանում բազմաթիվ փորձություններին, և 1737 թ. նա ստանում է առաջին կաթվածը: Երկարատև, համար բուժումը Թոնքրիջի և Ավխենի հանքային ջրերում արոյունք է տալիս: Մեկ տարի անց Հենդելը կրկնապատկված ուժերով, պայքարի պատրաստ նորից նետվում է Լոնդոնի երաժշտական կյանքի հորձանուտի մեջ: Նա գրում է իր վերջին 4 օպերաները, որոնցից վերջին երկուսը՝ («Քսերքս» և «Իդոմենեո») արդեն *seria* չեն, սակայն նրա ժամրային հետաքրքրություններն ավելի ու ավելի հակվում են օրատորիայի կողմը:

1738 թ. բեկումնային է դառնում Հենդելի ստեղծագործական կյանքում: Նա կարծ ժամանակում (2 ամիս) գրում է 2 օրատորիա՝ «Սավուդ» և «Իսրայելը Եգիպտոսում», որոնք մեծ ընդունելություն են գտնում: 1740թ. Հենդելը մի վերջին անգամ դիմում է օպերային, սակայն թռուցիկ՝ երկու մոնումենտալ օրատորիաների ստեղծման միջև: Այսպիսով, վերջին՝ «Դեյդամիա» օպերան ծնվում է «Մեսսիայի» և «Սամսոնի» հետ միաժամանակ:

Կոմպոզիտորի կյանքի հետագա 19 տարիները նվիրված են լինելու միայն օրատորիայի ժամրին, որ նրա համար անհատականության գեղագիտական իդեալների արտահայտման լայն ասպարեզ է դառնում:

Օրատորիայի ժամրում Շենդելն աշխատում է զարմանալի արագությամբ, անձնվիրությամբ և սիրով: Բացառությամբ վերջին գործի՝ նրա բոլոր օրատորիաները ստեղծվել են 1-2 ամիսների ընթացքում: Երևան են գալիս «Բաղդասարը», «Շերակլեսը», «Ալեքսանդրի տոնակատարությունը»: Շենդելը հանդես է գալիս համերգային կատարումներով՝ որպես երգեհոնահար, կլավեսինահար, նվագախմբով կատարում է իր Concerto Grosso-ները, իր դեկավարությամբ ներկայացնում է օրատորիաներ:

Նրա ստեղծագործական ակտիվությունը դարձյալ երկապակություն է մոտցնում հասարակության մեջ, որտեղ մի մասը երկրպագում է նրան, իսկ մյուսը՝ թշնամաբար տրամադրված, ամեն գնով աշխատում է վարկաբեկել և տապալել Շենդելի ստեղծագործությունների կատարումները: Արդյունքում 1745թ. Շենդելը նորից ծանր հիվանդություն է տանում (երկրորդ կարված), սնանկանում է և կանգնում փակուղու աջք:

Միանգամայն անսպասելի այդ իրավիճակից Շենդելին փրկում է անգլիական ներքին քաղաքականության՝ գահակալական կովի մեջ նրա ճիշտ կողմնորոշվելը և ի պաշտպանություն թագավորի գրած «Կանավորների իհմնը»: Սրան հետևում է հայրենասիրական ոգով տոգորված, պայքարի կոչող «Ի պատեհ օրատորիան» և հաղթական «Շուդա Մակաբրացու» օրատորիան, որ վերջնականապես ամրապնդում է կոմպոզիտորի դիրքերն անգլիական հասարակության մեջ, նրան դարձնում ազգային հերոս, անգլիական արվեստի և մշակույթի մեծանուն գործիչ:

1746-ից 1751թթ. ընթացքում Շենդելը գրում է ևս 7 օրատորիա, այդ թվում լավագույնները՝ «Թեոդորա», «Շեփթայի», վերամշակում է «Ժամանակի և ծննդրության հաղթարշավը», երաժշտություն է գրում թ. Սմոլեստայի «Ալցեստա» ողբերգության համար: Սակայն նրան ամենամեծ հաջողությունը բերում է թագավորական պատվերով, Ասխենի հաշտության պայմա-

նագրի կնքման առթիվ գրված «Կրակի երաժշտությունը» («Fire music»): Սա 18-րդ դարի համար աննախաղեա, զանգվածային երաժշտության օրինակ է՝ նախատեսված բացօթյա կատարման, 12.000 հանդիսականների համար:

Ժամանակի սիրված տոնակատարություններից էր հրավառությունը (ֆեյերվերկը), որ պահանջում էր իսկական դրամ-տուրգիա, ռեժիսորի աշխատանք, լուրջ բեմադրություն և համապատասխան երաժշտական ձևավորում: Հենդելի «Fire music» երաժշտության կատարմանը մասնակցում էին 112 երաժիշտ, այդ թվում՝ միայն փողային և հարվածային գործիքներով 57 երաժիշտ: Ժամրային առումով այս ստեղծագործությունը սյուլիտ՝ բաղկացած 6 համարներից, որոնք կարող են բեմադրությանը համապատասխան՝ անկանոն կրկնվել: Այս մեծածավալ, բացօթյա կատարման համար նախատեսված զանգվածային բնույթի ժամրերի ստեղծումը 18-րդ դարում լուրջ կանխատեսում է երաժշտական արվեստի պատմության մեջ: 20-րդ դարի վերջին քառորդում լայնորեն ընդունված շոու ներկայացումների ժամրելը Հենդելը փաստորեն դեռևս 200 տարի առաջ իրագործել է իր **Ջրի, Կրակի և Անտառի** («Forest Music») երաժշտություն կոչված գործերով:

1751 թ. Հենդելի տեսողությունը զարգացող կատարակտի պատճառով վատթարանում է: Նա հիմնականում զբաղվում է իր նախորդ տարիների ստեղծագործությունների խմբագրմամբ, ավարտին է հասցնում կիսատ գործերը: Սակայն շարունակում է հանդես գալ որպես երգեհոնահար, նաև դեկավարել իր օրատորիաների կատարումները:

Այս վերջին տասնամյակը Հենդելի ստեղծագործական հաջողության լիակատար հաղթանակի և հաստատման ժամանակաշրջանն է: Նրա ստեղծագործությունները հնչում են ամենուր և բազմից: Հենդելն անգլիական երաժշտական մշակույթի հեղինակավոր առաջնորդը և ուղղորդողն է դաշնում:

1748-59 թթ. ընթացքում Լոնդոնում Հենդելի ստեղծագործությունները հնչել են 140 անգամ, այդ թվում՝ «Սեսսիան» 20 անգամ, «Սամսոնը» 17 անգամ, «Շուդա Մակաբացին» 27 անգամ:

Օրատորիաների կատարմանը մասնակցում էին ժամանակի լավագույն կատարողները՝ Երգիչներ, նվազախմբի երաժիշտներ, իսկ ինքը՝ Շենդելը, դեկավարում էր կատարումը կլավեսինի առջև՝ կենտրոնում նստած:

18-րդ դարի սովորության համաձայն՝ Երգչախումբը կազմված էր 23 երգիչներից, իսկ նվազախումբն ընդգրկում էր 33 երաժիշտ: Կատարման ընթացքում թույլատրելի էին դեկավար-կլավեսինահարի ազատ իմպրովիզացիաներ՝ որպես ինտերմե-դիաներ, ինչն էլ մեծ ոգևորությամբ կատարում էր Շենդելը:

Կյանքի վերջին տարիներին Շենդելը լինում է իր ծննդավայ-րում՝ Յալլեում, որտեղ ծանոթանում է Եկեղեցու նոր երգեհոնա-հարի՝ Վիլհելմ Ֆրիդեման Բախի հետ: Լոնդոնում Շենդելը 1745 թ. հանդիպում է երիտասարդ կոմպոզիտոր Ք. Վ. Գյուլիի հետ, որի երաժշտական հմտությունները նրան մեծ վստահություն չեն ներշնչում: Չնայած այս հանգամանքին՝ նրանք միասին համերգ են տալիս՝ իրենց օպերաներից հատվածներ՝ խառը «Պաստիչ-չիո» ներկայացնելով:

Անհաջող վիրահատությունից հետո 1752 թ. Շենդելը բոլո-րովին կուրանում է (հիշենք, որ նրան վիրահատել է նույն բժիշ-կը, որ Բախին նույնպես անհաջող էր վիրահատել): Դա շատ մեծ հարված էր կենսասեր, աշխարհիկ կյանքը սիրող, հասարակութ-յան հետ շփվող Շենդելի համար: Նա գրկում է իր հարուստ գրա-դարանից օգտվելու, իր արժեքավոր, սիրելի գեղանկարչական հավաքածուն ըմբուխնելու վայելքից: (Շենդելի հավաքածուի մեջ կային Ռենբրանդտի բնօրինակները, անգլիական, ֆրանսիա-կան վարպետների կտավներ): Շենդելին ոգևորություն կարող էին պատճառել միայն երգեհոնային կատարումները և տարվա ըն-թացքում 12 օրատորիաների դեկավարումը: Վերջին անգամ Շեն-դելը երգեհոնային համերգով հանդես է գալիս 1759 թ. ապրիլի 6-ին, իսկ ապրիլի 14-ին կնքում է իր մահկանացուն:

«Ծատ ափսոս կլիներ, եթե իմ երաժշտությունը միայն հա-ծույք պատճառեր, ես կուզենաի մարդկանց դարձնել ավելի լա-վը, քան նրանք կան», – այս է եղել Շենդելի հավատամքն արվես-տում:

## **Օպերային ժանրը Հենդելի ստեղծագործության մեջ**

Օպերան Գ. Ֆ. Հենդելի ստեղծագործական կյանքում իշխել է 37 տարի: Առաջին՝ «Ալմիրայից» (1705 թ.) մինչև «Դեյդամիան» (1740 - 41 թթ.) Հենդելն անցել է երկար և որոնումներով լի ճանապարհ՝ ստեղծելով 40 օպերա (չհաշված տասնյակից ավելի պատիշչիոները):

Հենդելի բոլոր օպերաները, բացառությամբ Համբուրգում գրված առաջին 3-ի, իտալական օպերաներ են՝ հիմնականում գրված ավանդական opera-seria-ի ձևով, որը դարի առանցքային ժանրն էր և իր բնույթով լիովին համապատասխանում էր կոմպոզիտորի ստեղծագործական ձգտումներին: Սակայն նա երբեք իրեն չի սահմանափակել ընդունված ժանրային կաղապարներով, այլ անընդհատ նոր և հետաքրքիր հայտնություններ է կատարել՝ առաջին հերթին իրեն դրսնորելով որպես վարպետ դրամատուրգ:

Ամբողջ կյանքի ընթացքում Հենդելը սովորել և յուրացրել է սերիայի գրելառի առանձնահատկությունները՝ սկզբում իտալիայում, ժանրի դասական Ալեսանդրո Սկարլատիի ստեղծագործության հետ անմիջական շփումներով, ապա Հանովերում՝ իտալացի կոմպոզիտոր և վոկալ արվեստի ֆայլում վարպետ Ագոստինո Ստեֆֆանիի արվեստի միջոցով: Լոնդոնում նա շարունակել է կատարելագործվել իտալական օպերայի վարպետներ՝ Զ. Բոնոնցինի, Ն. Պորպորայի, Ի. Ա. Հասսեի արվեստի առանձնահատկություններն ուսումնասիրելով, ավելի ուշ դարձյալ իտալիայում ծանոթանալով արդեն ձևավորվող բուֆֆայի վարպետներ Զ. Պերգոլեզիի, Լ. Վինչիի, ապա և ֆրանսիական բալետային արվեստի հետ:

Հենդելն առաջին՝ Համբուրգյան փորձից հետո ձգտում է կոտրել ժանրի կարծրացող կաղապարները: Միակ հաստատուն սկզբունքը, որին միշտ հետևում է կոմպոզիտորը, այն է, որ նա գրում է իտալերեն տեքստերի հիման վրա, իտալական վոկալ մշակույթի սկզբունքների համաձայն, իտալացի երգիչների համար:

Հենդելի լիբրետիստները Լոնդոնում եղել են Ն. Հայմը, Պ. Ա. Ռոլլին: Նրա մի շարք օպերաների համար լիբրետոններ է գրել

Ա. Սալվին, ինչպես նաև հոչակավոր Պ. Մետաստագիոն, Ա. Զենոն: Հենդելը գրական սկզբնաղբյուրներ ընտրելիս նույր ճաշակ և իմացություն էր ցուցաբերում: Նրա ուշադրության շրջանակներում են Լ. Արիոստոն, Պ. Կոռնելը, Տ. Տաստոն, իսկ թեմատիկան իիմնականում դիցաբանական, պատմական, Վերածննդի շրջանի պատմություններից էր վերցնում: Սակայն այս թեմաների մեկնությունը տիպական է, 18-րդ դարի լիբրետոների ոգուն համապատասխան՝ խառը-վերացական, առանց ժամանակային-աշխարհագրական կոնկրետացման, ընդհանրական և կերպարային սխեմատիկ լուծումներով: Ժանրային պայմանականությունը թույլ էր տալիս ցանկացած սյուժե մեկնաբանել կիսալեգենդի-կիսադիցաբանության ձևով:

Ժանրի միտումը՝ վոկալ արվեստի ընդգծված շեշտով, բացարձակապես աննպատակ լինելու պատճառով կասեցնում էր մյուս բոլոր բաղկացուցիչների զարգացումը, սահմանափակում որոշակի կաղապարների մեջ: Չափավորված էր գլխավոր, երկրորդական գործող անձանց թիվը, նրանց մուտքերը և արիաների քանակը, անգամ թեմական միզանսցենները: Ստեղծագործողներն, այսպիսով, իրենց հնարավորություններով ներ շրջանակների մեջ էին: Սակայն Հենդելը կարողանում է գտնել իր անհատականությանն առավել հարազատ և բնորոշ թեմատիկ-կերպարային ոլորտներ և դրանցում ձգտում է գտնել հնարավորինս ճշմարտացի դրամատուրգիական լուծումներ: Դրանք իիմնականում հերոսական, վեհ, իսկ երեմն նաև վերամբարձ, ուռճացրած կերպարներ են՝ դրված սուր դրամատիկ, լարված իրադրությունների մեջ:

Հենդելի համբուրգյան օպերաները երեքն են՝ «Ալմիրա», «Ներոն», «Ֆլորինո»՝ ստեղծված 1705-07 թթ. ընթացքում, բեմադրված Համբուրգում:

Այս օպերաները գրված են խառը՝ իտալերենով, գերմաներենով, մեծ քանակությամբ պարային համարներով, բազմազան արիաներով, լայն մեղեդայնությամբ, ֆրանսիական տիպի ուվերտյուրով: Վաղ՝ համբուրգյան շրջանի օպերաները կարելի է արժենորել որպես հայտ, ձեռքի և ձեռագրի փորձ, ինքնահատատման առաջին հնարավորություն:

Յենդելի իտալական տարիներին՝ 1707-09 թթ., տիպական opera-seria-ի ժամրում ծնվում են 2 օպերա՝ «Ռոդրիգո» և «Ագրիպինա»:

Այս ստեղծագործություններն արդեն ավետում են հեղինակի արտակարգ հնարավորությունների, ավանդական ժամրի սահմաններում հետաքրքիր որոնումների, միտումների մասին, նաև ասպարեզ են բացում հետագա զարգացումների համար:

Ընդունված է օպերային ժամրում Յենդելի հասունացման ճանապարհը գնահատելիս սկսել նրա առաջին լոնդոնյան փորձերից: 1711 թ. Լոնդոնում բեմադրվում է «Ռինալդոն», ապա Յենդելն ամեն տարի մեկ նոր, իսկ հաճախ նաև 2-3 օպերա է ներկայացնում:

Մինչև 1741 թ. երևան են գալիս 35 օպերա, որոնք բոլորն էլ բեմադրվում են Լոնդոնում՝ ստեղծելով մի ողջ երաժշտական դարաշրջան: Յասարակությունը բաժանում են այս արվեստի բարեկամների և թշնամիների և վերջապես հիմք դնում անգլիական մշակույթի մեջ օպերային ժամրի զարգացմանը:

Լոնդոնյան շրջանի բոլոր 35 օպերաները գրված են պատմական-դիցաբանական սյուժեներով, հերոսական-պարետիկ ոգով: Առաջին տասնամյակում՝ 1711-21 թթ. ընթացքում, ծնվում է 7 օպերա, այդ թվում՝ արդեն նշված «Ռինալդոն», «Յավատարիմ հովիվը», «Թեսևսը», «Ռադամիստը»:

Այս օպերաներում ակնհայտորեն ի հայտ է գալիս Յենդելի՝ տեսարաններ կառուցելու, արիայի և ռեժիտատիվների ֆունկցիաները դասկարգելու իտալական փորձը, նաև արիան՝ որպես ընդհանրացված կերպարային-զգացմունքային կաղապար մեկնաբանելու առումով: Բանաստեղծական տեքստի նկատմամբ Յենդելի վերաբերմունքն այս օպերաներում ևս գտնվում է իտալական ավանդույթի սահմաններում՝ պայմանական է և արտահայտում է միայն բովանդակության ընդիանուր իմաստը: Կոմպոզիտորը թույլ է տալիս բազմիցս կրկնել որոշ տողեր, ֆրազներ, նրան չի հետաքրքրում հերոսի բնավորությունը կամ դեպքերի ծավալման տեղն ու ժամանակը. կենտրոնանում է որևէ զգացմունքի վրա և այն մեկնաբանում հագեցած դրամատիզմով: Սյուժեի դիմամիկան կենտրոնացված է secco ռեժիտատիվների մեջ, որոնք, սա-

կայն, կոտրում են զարգացման դրամատուրգիական ամբողջականությունը: Վոկալ համարները նախատեսված են հիմնականում բարձր ձայների համար՝ կաստրատոներ, ալտ, սոպրանոներ. ամբողջ օպերայի մեջ (ինչպես «ՈՒՆԱԼԴՈՅՈՒՆ») օգտագործված է միայն մեկ արական ձայն:

Հաջորդ՝ 1721-31 թթ. ընթացքում ասպարեզ են գալիս 15 նոր օպերաներ: Այս տասնամյակն առավելապես հագեցած է օպերային ժանրում Շենդելի լավագույն նվաճումներով: «Շուլիոս Կեսար», «Թամերլան», «Ալեքսանդր», «Ոիչարդ I», «Կյուրոս», «Պտղոմեոս», «Պոր» և էլի 8 ծավալուն գործեր, որ տեսարաններով հարուստ վոկալ հասուն մտածողությամբ, խմբերգային և պարային համարներով հագեցած օպերային մոնումենտալ ստեղծագործություններ են և վկայում են կոմպոզիտորի կայունացած սկզբունքների, գեղագիտության մասին:

Այս շրջանի օպերաների մեջ Շենդելը վոկալ համարները շարունակում է մեկնաբանել որպես օպերային դրամատուրգիայի առանցք և արիաները կառուցել զարգացած մեղեդայնության, զգացնունքների խտացման սկզբունքով: Սակայն Շենդելը հրաժարվում է secco ռեժիտատիվներից՝ դրանք փոխարինելով արիան չկոտրող, չտրոհող, արտահայտիչ ակոմպանիատոններով, 2 արիաներ միավորում է մեկ ամբողջության մեջ՝ խոշորացնելով տեսարանները: Վերջինները կառուցում է կուլմինացիաների նվաճման սկզբունքով:

Շենդելի վոկալ մտածողությունը դառնում է ավելի ճկուն: Բացի ավանդական եռամաս ձևերից, նա դիմում է քնարական արիոգոնների, կավատաների, առանց ռեպրիզայնության զարգացած ձևերի: Շենդելն օգտագործում է մի քանի արիա-տեսարաններ թեմատիկ ընդհանրությամբ միավորելու ձևը, ավելի մեծ տեղ է հատկացնում նվագախմբային հատվածներին:

Ուվերտյուրի մասշտաբներն աճում են, դառնում են ավելի ընդգրկուն, բովանդակալից: Կոմպոզիտորը հավասարապես օգտագործում է թե՛ իտալական և թե՛ ֆրանսիական տարբերակները: Շենդելը յուրաքանչյուր գործողության սկզբուն առաջարկում է նվագախմբային նախարան՝ այն անվանելով sinfonii, ընդունված

սխենաներին հավելում է անսպասելի պարային մեջբերումներ՝ մենուետի, ժիգայի, մյուզետի տեսքով:

Վերջին՝ 1731-41 թվականները նշանավորվում են կոմպոզիտորի և 14 օպերաներով, այդ թվում՝ «Ֆերնանդոն», «Արիադնեն», «Ֆարամոնդոն», «Քսերքսեսը» և Վերջին՝ «Դեյդեմիան»:

Այս վերջին տասնամյակի իր որոնումներում Շենդելը ընդհուած մոտենում է օրատորիայի ժամրին՝ որպես սերիայի սահմանափակումներից դուրս գալու լուծում: *Seria*-ի ժամրում դրամատուրգիական կերպարային-զգացմունքային ծավալուն տեսարաններ կառուցելն այլևս կոմպոզիտորի համար նեղ է դառնում և սահմանափակում է ստեղծագործությունը: Շենդելը նախընտրում է տեսարանները կառուցել առանց ընդմիջումների, մեկ խտացած զգացմունքի վրա, մեղեդայնությունը դառնում է ավելի լայնահոս, կոմպոզիտորն արտահայտչականությունն ուժեղացնելու նպատակով օգտագործում է դրամատիկ պարզաներ, անսպասելի դիմամիկ հակադրություններ, կոնտրաստային երկու արիաներ միավորում է լարված *Accompagniato* ռեչիտատվունների միջոցով:

Ավելի մեծ տեղ են սկսում գրավել նվազախմբային հատվածները, որոնք ընդլայնվում են ներքին զարգացումով, հատկապես հարմոնիկ լեզվի հարստացման, խրոմատիկ սուր հնչողությունների օգտագործմամբ:

Վերջին տարիների օպերաների մեջ Շենդելը, չբավարպվելով սերիայի ոլորտով, գրում է «Քսերքսեսը», որն իր էությամբ գրեթե բուֆֆա է, ինչպես նաև «Իմենենոն», որ որակվում է որպես օպերետ կամ պաստորալ: Սա դառնում է ժամրի պայմանականություններից դուրս գալու հետաքրքիր փորձ՝ արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգի վերահմաստավորման միջոցով:

«Քսերքսեսը» Շենդելի ստեղծագործության մեջ առանձին տեղ է զբաղեցնում: Այս ուրախ, թեթև օպերան գրված է կոմիկական աշխույժ այուժեի հիման վրա՝ ավանդական խառնաշկորթով, զգեստափոխումներով, խորամանկ և ճարպիկ աղախինների, հիմար տերերի ու տիրուհիների խաղերով:

Շենդելը դիմում է բովանդակությանը համապատասխան երգային, բայց ոչ զարգացած արիաների, պարզ երաժշտական տեսարանների, մատչելի քնարական արիոգոնների: Ամբողջ

Երաժշտական շարադրանքը թեթևացրած է, շարժուն, գերծ սեռիայի պարետիկ, վերամբարձ ոճից: Պոլիֆոնիկ մտածողության ձևերն այս օպերայում կամ օգտագործվում են պարզագույն տեսակներով կամ տեղի են տալիս արդեն շեշտված հոմոֆոն-հարմոնիկ ձևերին:

Յենդելն իր 40 օպերաների ստեղծման ընթացքում օրեասերիա-ի ժամբ ընդհուպ մոտեցնում է վերափոխման, ռեֆորմի գաղափարին, սակայն պատմականորեն այս երևույթի գեղագիտական իրագործման ժամանակը կիասունանա միայն 20 տարի անց և իր լուծումը կգտնի Ք.Վ. Գյուլի ստեղծագործության մեջ: Յենդելի համար սերիայի կապանքներից ձերբազատվելու ճանապարհը բացահայտվում է ժամանակի մեկ այլ՝ օրատորիայի ժամը մեջ խորանալով:

### **Յենդելի օրատորիաները**

Վոկալ-գործիքային ժանրերը Յենդելին ուղեկցել են ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում: Նրա գրչին են պատկանում 100 իտալական կանտատ, 2 պասսիոն, 5 Տե Դեստ, անքեմներ (Էնսզմներ), 23 օրատորիա և այլ ստեղծագործություններ այս ժանրում: Վոկալ-գործիքային ոլորտը կազմում է Յենդելի ստեղծագործական ժառանգության առանցքը:

Առաջին անգամ այս ժանրային ոլորտին Յենդելը դիմում է 1704 թ. Յամբուրգում: Սա երիտասարդ կոմպոզիտորի ստեղծագործական առաջին փորձերից էր: Նա գրում է «Զարչարանքներն ըստ Յովիաննու», իսկ մի քանի տարի անց Յանովերում՝ «Յարություն», «Ժամանակի և ճշմարտության հաղթարշավը» (1708 թ.), և 1716 թ. «Պասսիոն ըստ Բ. Բրոքսի» ստեղծագործությունները: Օրատորիաներ են համարվում նաև 1720 թ. գրված «Ացիսը և Գալատեան», «Էսֆիրը», որոնցից առաջինը սերենադ է, իսկ երկրորդը գրվել է անգլիական ավանդական տասque-ի ժանրում: Յետագայում Յենդելը բազմիցս վերադարձել է այս վաղ շրջանի գործերին, 2-3 անգամ խմբագրել, հիմնովին վերանայել, նոր դրամատուրգիական կառուցվածք է հաղորդել դրանց, ներկայացրել արդեն օրատորիայի տեսքով:

Օրատորիայի ժամրին Շենդելն սկսում է հետևողական ուշադրություն հատկացնել 1733 թ., երբ ծնվում են «Դեբորան» և «Աքալիան»՝ ըստ Ռասինի ողբերգությունների:

Շետագայում Շենդելի գրական հետաքրքրությունները կենտրոնանում են Աստվածաշնչի, ինչպես նաև անտիկ սյուժեների մեկնաբանման վրա: Նրան հուզում են Էպիկական, վեհ բարոյագիտական խնդիրներ, որոնք նա բացահայտում է դրամատիկ, պոետիկ-քնարական, բարձր մարդասիրական գաղափարների արձարձնան միջոցով:

Բարոկկոյի գեղագիտության վեհությունը, քրիստոնեական իդեալների հաստատումը, մարդկային հավերժական արժեքների և առաքինության, հերոսականության, հավատարմության, անձնագործության գաղափարները հիմք են դառնում խորը, բազմաբովանդակ, դրամատիզմով հարուստ և դիմամիկ կերպարներ մարմնավորելու համար: Սակայն կոմպոզիտորի համար ամենագրավիչը, ժամանակի մեջ բովանդակությամբ նորը դառնում է կերպարային ոլորտը՝ ժողովրդի մոնումենտալ, ընդիանրացված կերպարի մարմնավորումը, որ արտահայտվում է Շենդելի գրելանձի ամենահզոր եզրով՝ խմբերգային ժանրով: Հավանաբար Շենդելի գեղարվեստական նտածողությանը շատ ավելի հարազատ ու բնորոշ էր զորեղ երգչախմբային և գունեղ երգեհոնային հնչողությունը, քան որևէ այլ ժանր:

Օպերա-սերիայի դրամատուրգիական կառուցվածքի մեջ՝ իրվու բազում այլ սահմանափակումների, հենց այս ժամրի՝ օրատորիայի բացակայությունն էր, որ խոչընդոտում էր կոմպոզիտորի անհատականության ամբողջական բացահայտմանը: Օրատորիան կոմպոզիտորին գրավում է իր լայն հնարավորություններով, սիսեմատիկ պայմանականությունների բացակայությամբ, դրամատիկ զարգացման բազմազանությամբ:

Գրական հիմքով օրատորիան ազատ է լիբրետոյի կարծրացած սիսեմատիկ պայմանականություններից, կերպարային պարտադրված ձևերից: Օրատորիայի հանդարտ, հավասարակշիռ բնույթը հիմնալի ասպարեզ է բացում Շենդելի Էպիկական գեղագիտության բացարձակ դրսերման համար: Կոմպոզիտորին թույլ է տալիս օբյեկտիվ նկարագրողական մոտեցում ցուցաբե-

ոել՝ ստեղծել իր ձեռագրին բնորոշ լայնածավալ և մոնումենտալ կառույցներ: Միևնույն ժամանակ Հենդելը մասերի միավորումով և խոշորացմամբ, նաև երգող՝ *ակոմպանիատո* ռեզիտատիվների միջոցով ամբողջացնում է ձևը:

Աստվածաշունչը Հենդելի գրական-գեղարվեստական որոնումների համար դաշնում է անսպառ շտեմարան, որտեղ նա գտնում է իրեն հուզող հերոս անհատների, վեհ առաջնորդների, ժողովուրդների ճակատագրերի և պայքարի, հայրենասիրության և անձնազոհության, ազատագրման և փրկության, հերոսականության, բարու և արդարության հաղթանակի հավերժական գաղափարներ:

Դեմոկրատական-առաջադեմ տրամադրություններով տոգորված անգլիական հասարակությունը հասունացած էր և պատրաստ այս գաղափարների ընկալման համար, և օրատորիան՝ իր հենդելյան մեկնաբանությամբ (իտալական օրատորիան բոլորովին այլ բնույթ ուներ), բուռն արձագանք է գտնում լոնդոնյան լսարանում:

Եպիկական-հերոսական բովանդակության օրատորիաների կողքին («Հուլա Մակեավացի») Հենդելը վերիանում է Սավուլի և Դավթի պատմությունը («Սավուլ»), իդիլիկ-քնարական եզրերով բացահայտում Հովսեփի կյանքը («Հովսեփին ու նրա եղբայրները»), որպես անձնական դրամա է ներկայացնում «Սուսաննան», խնբերգային ողբերգություն «Բաղդասարը», «Հեփթային»: Կոմպոզիտորը հատկապես օրատորիայի ժանրում կարողանում է խոշոր դրամատիկ տեսարաններ կառուցելու բարձունքներ նվաճել՝ գերադասելով լարված ողբերգական կուլմինացիաները («Հերակլես», «Սեմել», «Ալեքսանդր»):

Հեռանալով օպերայից՝ Հենդելը, սակայն, օրատորիայի մեջ բերում է օպերային բնորոշ հուզականությունը, քնարական երգայնությունը և արիաների դրամատիկ զգացմունքայնությունը:

Հենդելի օրատորիաների հիմնական երգային ձևը մնում է արիան, որը նա մեկնաբանում է բանաստեղծական բովանդակությանը համապատասխան երաժշտական ձևերով: Դա կարող է լինել և վիրտուոզ da capo արիա, և փոքր, պարզ երգ, և հուզա-

կան lamento, հերոսական bravura՝ հագեցած տեխնիկական բարդություններով:

Յենդելն առաջիններից է, որ սկսում է օգտագործել երգչախմբից առանձին ձայների ընդգծման և ամհատականացման սկզբունքը, որն էլ աշխուժացնում և դիմամիկա է հաղորդում խմբերգային զանգվածային շարադրանքին: Յենդելն առաջիններից է նաև, որ սկսում է ավելի ակտիվ օգտագործել արական ցածր ձայները՝ դրանցից պահանջելով սոպրանոյին բնորոշ կոլորատուրա, թերև, շարժուն կանոնիլեն:

Ուչիտատիվներն օպերայում ավանդաբար կատարում էին դեպքերն առաջ տանելու, շուտասելուկի ձևով իրավիճակը պատմելու դեր, որը նաև երաժշտական ամբողջականությունը կասեցնող, դրամատուրգիական զարգացումը կոտրող գործոն էր: Յենդելի մեկնաբանությամբ ռեչիտատիվը դառնում է հենց երաժշտական հյուսվածքի մեջ առնված, դրամատուրգիական սկզբունքային արտահայտչամիջոց: Ուչիտատիվի ընթացքը ընդգծված հանդարտ է, պատմողական՝ համապատասխան օրատորիայի ժամրային պահանջներին, հարմոնիկ, հարուստ ակոնպանիատոնվագակցությամբ:

Ինչպես և Բախը, Յենդելը նույնպես ձգտում է խոշոր պոլիֆոնիկ ձևերի՝ ստեղծելով ծավալուն խմբերգային կտավներ, որոնք հագեցած են կոմկրետ ամհատականցված զգացմունքներով և տրամադրություններով: Խմբերգային կերտվածքը, առավել քան որևէ այլ դրվագ օրատորիաներում, օժտված է պոլիֆոնիկ գրելառնի հնարքներով, որոնք թույլ են տալիս կառուցելու խոշոր կտավի գործեր՝ մեծ կուլմինացիաներով: Յաճախ դրանք մեծ ֆուգաներ են, կրկնակի ֆուգաներ՝ հարստացված դրամատիկ, դիմամիկ ստրետտաներով: Երգչախումբը Յենդելի համար՝ իր զանգվածային շարժման ձևով, խիստ համապատասխանում է ժողովրդական զանգվածային կերպարների մարմնավորմանը:

Յենդելի օրատորիաների կարևոր արտահայտչամիջոցներից է դառնում նվազախումբը, որ կոնպոզիտորն օգտագործում է տարբեր մոտեցումներով: Մաքուր նվազախմբային հատվածներն օրատորիաներում մեծ տեղ չեն գրավում, սակայն միշտ ու-

նեն նշանակալի արտահայտչական դեր: Առաջին հերթին դրանք ուվերտյուրներն են, ընդ որում, Յենդելը գերադասում է ֆրանսիական տարբերակը՝ հաճախ վերջին հատվածին հավելելով նաև պարային համարներ՝ գավոտ, մենուետ, կուրանտա, երթեմն նաև՝ ֆուգաներ կամ ֆուգատոններ:

Օրատորիայի երաժշտական ամբողջացման նպատակով Յենդելը դիմում է ուվերտյուրների և հետագա համարների թեմատիկ ընդհանրության սկզբունքին: Այսպիսով նվագախմբային սկզբնամասով կոնպոզիտորը ստեղծում և նախապատրաստում է ողջ օրատորիայի գեղարվեստական բովանդակային մթնոլորտը: Ուվերտյուրները Յենդելը հաճախ անվանում է *Sinfonia`ժամանակի ինքնուրույն գործիքային հատվածներին* տրվող անվանման ընդունված ձևով:

Յենդելի պարտիտուրի մեջ նվագախումբը խմբերգային, վոկալ դրվագներում միշտ գտնվում է ակտիվ, շարժուն վիճակում, բայց չի իշխում վոկալի կամ երգչախմբի վրա, այլ մնում է ուղեկցողի դերում:

Յենդելի օրատորիաներում թեմատիկ գաղափարական, երաժշտական-գեղարվեստական ընդհանուր մոտեցումների հետ մեկտեղ դժվար է հաստատել որևէ բյուրեղացած սխեմատիկ տիպ: Յուրաքանչյուր դեպքում կոնպոզիտորը երաժշտական կառույցը կազմակերպում է գաղափարական առանցքի շուրջը՝ դրսկորվելով որպես բարձրարվեստ դրամատուրգ:

Օրատորիաները հանդիսանում են Յենդելի ստեղծագործության բարձրագույն նվաճումը: Այս վեհաշուր ժամրը բացահայտում է կոնպոզիտորի ստեղծագործական մեթոդի լավագույն հատկանիշները՝ տրամաբանական դրամատուրգիկ մտածողություն, խոշոր ծավալի միասնական և թեմատիկ ամբողջական շարադրանք, երաժշտական արտահայտչամիջոցների հարուստ և բազմաբովանդակ օգտագործում: Յավանաբար *opera-seria-ի* ժամրային սկզբունքների մեջ այս գործոնների բացակայությունն է խոցելի դարձնում դրանց՝ որպես երաժշտական-թատերական ժամր, թեև սրանց առանձին արիաներ հաջողությամբ մինչև այսօր էլ ապրում են ինքնուրույն համերգային կյանքով:

Հենդելն օրատորիայի ժամրով ստեղծագործել է 1733-ից մինչև 1752 թթ.: «Դերորան» և «Աբալիան» ասպարեզ են գալիս մեկ տարվա՝ 1733 թ.-ի ընթացքում, այնուհետև 1736-ին ծնվում է «Ալեքսանդրը»: 1739 թ. Հենդելը գրում է վաղ օրատորիալ շրջանի իր լավագույն գործերը՝ «Սավուլը», «Իսրայելը Եգիպտոսում», «Յուպիտերն Արգոսում»: Հայտնի է, որ Հենդելը շատ արագ է աշխատել. այս խոշորածավալ գործերը ծնվել են 25-28 օրվա ընթացքում:

1740-51 թթ. ասպարեզ են իջնում ևս 16 օրատորիա, այդ թվում՝ «Մեսսիան», «Սամսոնը», «Բաղդասարը», «Հերակլեսը», «Ի պատեհ՝ օրատորիան», «Յուդա Մակաբրացին», «Հավեի որդի Հեսուն», «Թեոդորան», «Սուսաննան»: Կոմպոզիտորի վերջին՝ «Հեփայե» օրատորիան ստեղծվել է 1752 թ.: Այս ստեղծագործության վրա կոմպոզիտորն աշխատել է շատ երկար և ծանր պայմաններում: Հենց «Հեփայեի» ստեղծման ընթացքում Հենդելը կորցնում է տեսողությունը և հոգեբանական ճգնաժամ ապրում, որ, սակայն, բացարձակապես չի սասանում նրա երաժշտության առողջ, հաստատակամ, լավատեսական ոգին:

### **Հենդելի գործիքային ստեղծագործությունը**

Հենդելի ժառանգության մեջ օպերայի և օրատորիայի գեղարվեստական նշանակալից երևույթների կողքին արժևորման սանդղակում գործիքային երաժշտությունն անարդարացիորեն համեստ տեղ է զբաղեցնում: Մինչդեռ այս ժամրային ոլորտը նույնքան տարողունակ է թե՛ քանակով և թե՛ իր գեղարվեստական արժեքով, տիպարային է ժամանակի միտումների առումով, լի է բազմաթիվ գեղարվեստական բռնկումներով, հայտնություններով:

Հավանաբար Հենդելի համար գործիքային երաժշտությունը եղել է «ազատ» որոնումների, սեփական, անկաշկանդ կատարողական արվեստի, հոգեկան հաճույքի ասպարեզ, և այստեղ նույնպես կոմպոզիտորը ստեղծագործել է իրեն բնորոշ առատահոսությամբ:

Նրա գրչին են պատկանում առավել քան 50 կոնցերտ, 40-ից ավել սոնատներ, 31 անսամբլային սոնատներ, 200 պիես կլավեսինի համար, շուրջ 25 Concerto Grosso, մի քանի տասնյակ սյուիտներ և վերջապես, իրենց գաղափարով աննախաղեա Water-music, Forest Music, Fire Music կոչված ստեղծագործությունները:

Յենդելի գործիքային ստեղծագործությունը մտածողությամբ սերտորեն կապված է նրա օպերային և օրատորիալ ժանրերի հետ: Յենդելի գեղարվեստական-կերպարային տրամաբանությունը հիմնված է բացառապես «խոսք-ինտոնացիա» հարաբերության վրա, ելնում է բանաստեղծական տեքստի բովանդակությունից, ձևավորվում բեմական-թատերական իրադրությունների մեջ: Նրա կերպարները, պատկերները հենք են հանդիսանում կոնպոզիտորի գործիքային մտածողության բյուրեղացման համար: Յայտնի են անգամ փոխազդեցության այնպիսի ձևեր, երբ Յենդելի օպերային արիան կամ օրատորիայի որևէ խմբերգ դաշնում է կոնցերտի մաս, սոնատի թեմատիզմի հիմք, որևէ հատված նվազախմբային սյուիտում և այլն:

Շատ ավելի հազվադեպ է Յենդելը փոխառություններ կատարում հակառակ ուղղությամբ՝ գործիքայինից օպերա կամ օրատորիա: Յետևաբար այս երևույթն ունի խոսքի վրա ձևավորվելու և ապա վերացական գործիքայնության մեջ ներթափանցելու միտում: Բանաստեղծական ասոցիացիաների հետևանքով, այսպիսի ներթափանցումների արդյունքում ստեղծվում է ինքնատիպ՝ «սքողված» ծրագրայնություն:

Յենդելի գործիքային ժամրերի շարքում ամենանշանակալի տեղն զբաղեցնում են 20 երգեհոնային կոնցերտները, որոնք առաջին անգամ դուրս են գալիս Եկեղեցական շրջանակներից և ստանում ընդգծված աշխարհիկ բնույթ: Յայտնի է, որ այս կոնցերտները Յենդելը գրել է սեփական կատարման համար, դրանցով հանդես է Եկել օրատորիաների կատարման սկզբում կամ ընդմիջումների ժամանակ:

Այս կոնցերտները ստեղծվել են մեծ, լայն լսարանի համար, այդ պատճառով էլ օժտված են թատերական-դեկորատիվ, գունեղ ոգով, կերտված են խոշոր վրձնահարվածներով, դինամիկ, կոնտրաստային և որ ամենակարևորն է՝ հարուստ իմպրովիզներով:

Յենդելը պարտիտուրում հատուկ նշում է իմպրովիզներ կատարելու հնարավոր տեղերը, երբեմն ամբողջական մասեր ընձեռում ad libitum կատարման համար (հատկապես երկրորդ մասերում), կարող է նաև ուղղորդել իմպրովիզացիայի բնույթը, օրինակ՝ առաջարկում է իհմնվել արպեցիոների վրա:

Յավանաբար սեփական կատարման ընթացքում վիրտուոզ երգեհոնահար Յենդելն իրեն թույլ է տվել ազատորեն հեռանալ տեքստից՝ իմպրովիզացիոն լայն շեղումներով, ներքին ծավալով խոշորացնել երաժշտական ձևը, մեծացնել դինամիկան, մասշտաբները: Յայտնի է, որ Յենդելն անսպասելի թեմատիկ և տեմբրային կոնտրաստների մեջ սիրահար է եղել, նույնիսկ անսամբլային կատարումների ընթացքում: Յավանաբար կոմպոզիտորը գործիքային ժանրերում ստեղծագործել է՝ առաջնորդվելով իենց իմպրովիզացիոն մտածողությամբ, այլապես դժվար է պատկերացնել, որ 1739 թ. նրա ստեղծած 12 Concerto Grossii-ն գրվել են մեկ ամսվա ընթացքում (ըստ համարների՝ կոմպոզիտորի ձեռքով նշված են ամսաթվերը, առաջինը՝ սեպտեմբերի 29, ապա հաջորդաբար՝ հոկտեմբերի 4, 6, 8, 12, 15, 18, 20, 22, 30):

Ի տարբերություն իր մեջ ժամանակակցի՝ Բախի, Յենդելը հնարավոր է համարում ցիկլը կառուցել ազատ սկզբունքով և հատկապես անտեսում է ժամանակի ամենաընդունված՝ արագդամնդադարագ՝ արագդամնդադարագ դրամատուրգիական միավորնան ձևը:

Յենդելը խիստ տարբերություն չի դնում կոնցերտի, սոնատի, սյուիտի ցիկլի կառուցման միջև: Այսպես, նվազախմբային Concerto Grosso-ի մեջ՝ որպես ցիկլի մաս կարող է հանդես գալ սյուիտին բնորոշ Պոլտնեզ, Մենուետ, Մյուզետ, Ալեմանդա կամ ժիգա: Ցիկլը կարող է սկսվել արագ կամ դանդաղ մասով, կարող են միմյանց հաջորդել մի քանի դանդաղ մաս: Յաստատուն չէ նաև մասերի քանակը ցիկլի մեջ. Concerto Grosso-ի, երգեհոնային կոնցերտի, Տրիո-սոնատի համար մասերի քանակը տատանվում է 4-ից մինչև 8-ը, թեև ակնհայտ է քառամաս կառուցվածքի միտումը: Յաստատուն չեն և մասերի ֆունկցիաները կամ շեշտադրումը:

Յենդելի ձևակառուցման հիմնական սկզբունքը կերպարային կոնտրաստայնությունն է, հնչողական գույների համադրումը,

անգամ գրելառի հակադրումները: Պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն կերտվածքների անսպասելի հաջորդականությունները Հենդելն օգտագործում է գրեթե իմպրովիզացիոն էֆեկտով:

Սոնատը Հենդելը մեկնաբանում է հիմնականում կամերային անսամբլի և հատկապես Տրիո-սոնատի տիպով: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ամենավաղ փորձերից մեկն իրագործվել է հենց այս ժամրում: Դա 1698 թ. դեռևս Յախաուի դեկավարությամբ գրված 2 հորոյի և կլավեսինի 6 Տրիո-սոնատներն են: Հետագայում այս ժամրին կոմպոզիտորն անդրադառնում է ևս մի քանի անգամ՝ գրելով սոնատներ տարբեր գործիքների անսամբլների համար, այդ թվում՝ ջութակի, վիոլա դա գամբայի, ֆլեյտայի և թվագրած (շիֆրային) բասի համար:

Տրիո-սոնատների ցիկլը Հենդելը դարձյալ կառուցում է սյուխտի համարների և իին սոնատի ձևերի համադրմամբ: Օրինակ՝ ցիկլը կարող է լինել Adagio-Allegro-Menuetto-Allegro-Marche-Gavot կամ Allegro-Passaclia-Guige-Menuet և այլն: 1730-ական թվականներից հետո Հենդելն այս ժամրի նկատմամբ կորցնում է հետաքրքրությունն ու այլևս սրան չի անդրադառնում՝ գերադասելով երգեհոնային կոնցերտը և Concerto Grosso-ի ժամրերը:

Հենդելի կլավիրի համար գրված ստեղծագործությունների մեջ գերակշռող են սյուխտները, թեև այս գործիքի համար նա գրում է նաև վարիացիաներ, ֆանտազիա, կապրիչչիոններ, սոնատ: Սալոնային կամ ընտանեկան նվազածության համար Հենդելը ստեղծել է նաև ուսուցողական նպատակներով կլավիրային պարզ պիեսների շարքեր՝ «Lecons» (դաս, ուսուցում) վերնագրով:

Կլավիրային գրականության ժամանակագրության մեջ ակնհայտորեն դրսևորվում են Հենդելի ժամրի յուրացման փուլերը:

Սկզբնական շրջանում դա շեշտված գերմանական տարբերակն է՝ ճշգրիտ ցիկլիկ կառուցվածքով, պարզ, առանց զարդարների առատության, մեղեղային:

Իտալական տարիներին Դ.Սկարլատտիի անմիջական ազդեցությամբ սյուխտը Հենդելի մոտ դառնում է ավելի ազատ և երգային, հավելվում են նոր, ոչ տիպական համարներ:

Ավելի ուշ, առնչվելով ֆրանսիական բալետային խմբի հետ, Հենդելը յուրացնում է ֆրանսիական կլավեսինահարների զարդարությունը:

րուն մեղեդայնությունը, շարժման թեթև սլացքը: Բոլոր ազդեցությունները Հենդելի ստեղծագործական մտածողության մեջ վերահնաստավորվուն և ընդհանրացվուն են՝ դառնալով նոր, սեփական, երրորդ արժեք:

Գործիքայի այուիտների թվուն Հենդելի **Զրի, Անտառի և Կրակի «Երաժշտությունը»** ժամանակի ամենահետաքրքիր և հնարանիտ գեղարվեստական փորձերից են: Դրանք իրենց կառուցվածքով այուիտներ են՝ հարմարեցված տեղի և ժամանակի առանձնահատկություններին, բացօթյա կատարման համար՝ ուղղված հազարավոր մասնակիցներից բաղկացած լսարանին:

## ԻՏԱԼԱԿԱՆ OPERA-SERIA-Ի ՃԳՆԱԺԱՄԸ ԵՎ OPERA-BUFFA-Ի ԾՆՈՒԽԴԸ

**Ի**տալական օպերան 18-րդ դարի ընթացքում հաղթականորեն գրավում է համարյա ողջ Եվրոպայի տարածքը և անվերապահորեն իշխում ամենուր: Ժանրը դառնում է դարաշրջանի գեղարվեստական խորհրդանշը: Իտալական օպերան կարող էր ընդունվել ցնծագին կամ թշնամաբար, ոգևորությամբ կամ ծաղրով, միևնույն է՝ այն թափանցում էր ամենուր, ընդունված էր որպես միջազգային արժեք և որ ամենակարևորն է՝ ոչ ոքի անտարբեր չէր բողնում:

Իտալացի երաժիշտները մեծ հեղինակություն էին վայելում ամբողջ Եվրոպայում, ամենուր հիմնում էին օպերային թատրոններ, բերում իրենց երգային մշակույթը՝ հետևողականորեն ձևավորելով կայուն մտածողություն՝ իտալական երաժշտական արվեստի գերարժենորմամբ:

Ժանրը թափանցում էր ֆրանսիական, գերմանական, անգլիական և Եվրոպական մյուս երաժշտական մշակույթների մեջ՝ ոչ միայն ստեղծագործությունների ձևով, այլև ամենուր՝ գրեթե բոլոր խոշոր մշակութային կենտրոններում և քաղաքներում գործող իտալացի կոմպոզիտորների, երգիչների եռանդուն աշխատանքով:

Իտալական օպերան գրավել էր Եվրոպան՝ որպես երաժշտական-թատերական մշակույթ, որպես ստեղծագործական դպրոց, որպես *bel canto*-ի արվեստ՝ գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ դրա բոլոր տրամաբանական հետևանքներով:

Իրականում իտալական օպերայի հաղթարշավը Եվրոպայով սկսվում է նեապոլյան օպերայի ձևով և Ա. Սկարլատիի ստեղծագործության շնորհիվ: Սա իտալական օպերայի զարգացման երրորդ փուլն է, որն արտահայտվում է վոկալ արվեստի անվերապահ իշխանությամբ՝ սրանից բխող երևույթների ողջ համակարգով:

*Bel canto*-ի արվեստը երաժշտական մշակույթի մեջ իրական հեղաշրջում կատարեց՝ բոլորովին նոր մակարդակի բարձրաց-

ԱԵԼՈՎ գեղարվեստական արժեհամակարգը: Առաջին հերթին դա դրսևորվում էր պրոֆեսիոնալ երգիչ կատարողների դաստիարակման և մեթոդիկայի ձևավորման մեջ՝ հատուկ հաստատություններում՝ կոնսերվատորիաներում: Տեխնիկական կատարելագործումն աստիճանաբար սկսում է վոկալ արվեստի մյուս բոլոր կողմերին ճնշել իր վիրտուոզ ամենակարողությամբ: Զայնային հնտությունը դառնում է որոշչի և ստեղծում տեմբրային՝ գուտ «իտալականի» նախապատվության տարբերակ, որտեղ բարձր ձայները միակ ընդունելին և հարգվածն էին: Այստեղից էլ՝ կաստրատների մշակույթը և տենորների հատուկ կարգավիճակը, որ կայուն արժեք է մինչև այսօր: Արական ցածր ձայներն օգտագործվում էին հազվադեպ, ոչ մեկին չեր զարմացնում ալտ կամ կաստրատ վոկալիստն Աքիլեսի կամ Կեսարի դերում: Այս վերաբերմունքն ուներ շատ պարզ բացատրություն՝ գնահատվում էր վիրտուոզ տեխնիկան, ձայնային հնարավորությունների շարժուն, թեթև, սլացքը, որն իր բնույթով նատչելի է միայն բարձր ձայներին:

Երգիչը դառնում է օպերայի հիմնական, եթե ոչ միակ արժեքը և աստիճանաբար՝ բռնակալը, որի կամայականությունները հաճախ բախտորոշ էին լինում ստեղծագործության համար: Օպերաները գրվում էին կոնկրետ երգիչների համար, նրանց առաջադրած պայմաններին, հաճախ՝ քնահաճույքներին ընդառաջելով և ի վեհական ստեղծագործության (այստեղից էլ առաջացել է «քնահաճ, ինչպես պրիմադոնա» արտահայտությունը):

Օպերան աստիճանաբար հրաժարվում է անսամբլային, խմբերգային համարներից, որոնք պակաս գայթակղիչ էին վիրտուոզ կատարման համար և անհետաքրքիր՝ լսարանին: Օպերա գնում էին այս կամ այն երգչին լսելու և բոլորովին չեին հետաքրքրվում, թե ինչ բովանդակություն ունեցող ներկայացման մեջ կամ ինչի մասին են նրանք երգելու:

Չեավորվում է օպերայի հանդիսատեսի մի կարգավիճակ, երբ նա դահլիճ էր գալիս պատրաստված՝ ծաղկեփնջով կամ փտած պտուղներով, որոնց միջոցով, ըստ երգիչների կատարողական հաջողության, արտահայտում էր իր լավ կամ վատ վերա-

բերնունքը: Հեղինակավոր լինելը կարևոր չէ, որոշիչը միայն կատարողական վարպետությունն էր:

Վոկալ արվեստի ծանրակշիռ բաղկացուցիչն աստիճանաբար վերափոխում է սինթետիկ ժանրի համակարգային ներդաշնակությունը: Լիբրետոները՝ պահանջարկ չունենալու պատճառվ դառնում են սխեմատիկ, կրկնվող, միմյանցից տարբերվում են միայն հերոսների անուններով: Բարդություն էր ստեղծում նաև գործող անձանց խիստ չափավոր թիվը՝ անկախ բովանդակությունից, նաև բովանդակությունից անկախ և պերսոնաժների մուտքը բեմ, դարձյալ անկախ բովանդակությունից, պայմանավորվում էր երգչի ցանկությամբ: Ամենահարգվածը երկրորդ գործողությունն էր, որում նախընտրում էին երգել պրիմաները:

Թատերական բեմախաղը նույնպես գրեթե հասցված էր նվազագույնի: Զայնը լսարանին առավելագույնս ներկայացնելու համար երգիչները գերադասում էին հնարավորինս բեմեղորին մոտ կանգնել, դեմքով դեպի լսարանը, չշարժվել: Երգիչները հագնվում էին ճոխ, շքեղ, ժամանակակից՝ 18-րդ դարի համար շատ նորածն զգեստներ, որոնք ներկայացման բովանդակության հետ չէին առնչվում (հիշեցնենք, որ օպերաների ընդունված սյուժեները սովորաբար իին հունական առասպելաբանությունից էին ընտրվում):

Այս ամբողջ գեղագիտական մթնոլորտում ծևավորվում է երաժշտական ստեղծագործության ամենասկզբունքային մոտեցումը՝ վոկալիստի ազատ վերաբերմունքը կոմպոզիտորական տեքստի նկատմամբ, որտեղ նա իր հայեցողությամբ լայնածավալ, հաճախ հիմնական երաժշտական տեքստը մի քանի անգամ գերազանցող, վիրտուոզ իմպրովիզացիաներ էր կատարում: Այս դեպքում բանաստեղծական տեքստը ստանում է միանգամայն պայմանական բնույթ: Այս ժանրային սխեմայով opera-seria-ն տարածվում է ամբողջ Եվրոպայում: Այս ժանրով ստեղծագործում էին հարյուրավոր կոմպոզիտորներ, այդ թվում՝ Ն. Պորպորան, Ֆ. Ֆեռն, Լ. Վինչին, Լ. Լեոն, Ֆ. Մանչինին, Ի. Ա. Շասսեն, Գ. Ֆ. Շենդելը, Զ. Պերգոլեզին:

18-րդ դարի 20-50-ական թվականների opera-seria-ն որպես ժանր գտնվում էր գեղարվեստական հակասության մեջ:

Երաժշտական առումով օպերաներն իսկապես բարձրարժեք երևույթներ էին, սակայն դրամատուրգիական կառուցվածքով՝ բացարձակապես թույլ: Այստեղից էլ ծնվել է «համերգ՝ կոստյումներով» արտահայտությունը, որը սովորաբար համարվում է ժանրի ճգնաժամի դրսեւում: Սակայն, իրականում դա իր էությամբ երաժշտական ճգնաժամ չէր. ճգնաժամ էր ապրում երաժշտական-թատրական ժանրը: 1596-ից մինչև 1720-50 թթ.՝ առավել քան մեկ և կես դար անցած ժանապահին «dramma per musica»-ն վերածվել էր «կոստյումներով համերգի», այսինքն՝ երաժշտական թատրոնը դարձել էր վոկալ երաժշտության համերգ:

1720 թ. հայտնի կոմպոզիտոր, քաղաքական գործիչ, ժամանակի լուսավորյալ անձանցից մեկը՝ Բենեդիտո Մարչելլոն, հանդես է գալիս սուր երգիծական պամֆլետով՝ «Մոդայիկ թատրոն» վերնագրով: Մարչելլոն զավեշտական և սուր գույներով ներկայացնում է *opera-seria*-ի անօգնական վիճակը, որտեղ պոետը տեքստը կազմում է ներկայացման բեմադրական հնարավորություններին համաձայն, իսկ կոմպոզիտորը երաժշտություն է գրում տող առ տող, առանց ամբողջական տեքստին ծանոթանալու, երգիչներին հաճոյանալու համար՝ ձգելով, երկարացնելով ձայնավորմերը: Նա ծաղրում է երգիչների անպարկեշտ և քմահաճ վարքագիծը, իմպրեսարիոների՝ օպերաներն արշինով չափելու և ըստ այդմ գնահատելու մոտեցումը, դեկորացիաների դեգերումները մի ներկայացումից մյուսը՝ առանց բովանդակության հետ առնչության, նվազախմբի երաժիշտների անտարբեր և անփույթ վերաբերնունքը կատարման ընթացքում և այլն:

Բ. Մարչելլոն միտումնավոր սրում և ընդգծում է ժանրի խոցելի կողմերը: Պամֆլետը մեծ հասարակական արձագանք է ստանում՝ համապատասխանելով ժամանակի առաջադեմ միտումներին:

18-րդ դարի 20-ական թվականների *opera-seria*-ն ըստ էության բոլորովին նոր գեղագիտական դաշտ էր ձևավորել: Արդեն իսկ Ա. Սկարլատին բավականին անտարբեր էր սյուժեի, պատմական իրադրության, կերպարների նկատմամբ: Աստիճանաբար վերանում է հետաքրքրությունն անգամ օպերայի գործողության, հերոսների փոխհարաբերությունների, վարքագծի նկատմամբ:

Միակ հաստատուն հանգամանքը, որ ապահովում էր օպերայի երաժշտական կոնյոգիցիան, մարդկային զգացմունքների վերարտադրությունն էր որոշակի դրամատիկ իրավիճակների մեջ: Այսպիսով, օպերայում կենտրոնական է դառնում արիան, իսկ ռեժիտատիվի ֆունկցիան շուտասելուկով գործողությունն առաջ մղելն էր, որին առանձնապես ընդունված էլ չէր հետևել:

Օպերային երաժշտության ատաղձն էր կազմում խոշոր պլանի զգացմունքային ընդհանրացումը, որտեղ յուրաքանչյուր արիա մարմնավորում էր մեկ ամբողջական զգացմունք-կերպար: Իսկ մարդկային հարուստ զգացմունքային աշխարհի ողջ բազմազանությունն ի վերջո կենտրոնանում էր մի քանի պարզ երաժշտական տիպային ձև-մեղեղայնություն բանաձևի մեջ: Այսպես, հերոսականությունն արտահայտվում էր դինամիկ, եռանդուն բնույթի, քայլերգային ռիթմի, կոչական արագեցիոնների և շեփորներով (ֆանֆարներով) հագեցած ինտոնացիաների միջոցով: Քնարական սիրային կերպարայնությունն արտահայտվում էր կանտիլենի, հանդարտ, հոսուն երգային, երբեմն սիցիլիանայի, հովվերգության բնույթով: Ողբի, լացի, վշտի արտահայտությունները՝ վարընթաց սեկունդաների, ալտերացված աստիճանների (հիմնականում ցած 2) ձևով:

Կոնկրետ խոսքի վրա հիմնված կերպարային ինտոնացիաները կերպարային կոնկրետություն են ձեռք բերում: Օպերա-սերիայի արիաների սկզբունքային, երբեմն նաև ծավալով արիային գերազանցող բաժինը ձևավորվում էր իմպրովիզացիայի հատվածից, որ երգիչը կատարում էր հիմնական կերպարի մեղեղային-թեմատիկ նյութի հիման վրա և բնականաբար վոկալիզի տեսքով՝ առանց տեքստի: Արիան, իր այս մեկնաբանմանք, որպես երաժշտական դրամատիկ գործողության արտահայտիչ՝ դառնում է հակասական արժեք: Այն կորցնում է իր դրամատիկ նշանակությունը, սակայն ձեռք է բերում երաժշտական մտածողության համար հեռանկարային մի կարևոր հատկանիշ՝ վերացական կերպարայնություն, երբ առանց տեքստի էլ հասկանալի է՝ երաժշտության բովանդակությունը լիրիկա՝ է, հերոիկա՝, բրավուրա՝, պաստորա՝, թե՝ լամենտո: Փաստորեն այս «հակա-

պերային», հակադրամատիկ երևույթը գեղարվեստական հիմք է ստեղծում «մաքուր» գործիքային երաժշտության կերպարայնության ձևավորման և ընդգրկումների ընդլայնման համար:

*Այսպիսով սերիայի ճգնաժամը դառնում է գործիքային մտածողության ձևավորման գրավականներից մեկը:*

1750 թ. ճանաչված բանաստեղծ և գիտնական Ֆրանչեսկո Ալգարոտինի հանդես է գալիս «Ակնարկ օպերայի մասին» հոդվածով, որտեղ արժանին մատուցելով opera-seria-ի ժամրում ստեղծագործող խոշոր վարպետներին՝ Պերգոլեզի, Վինչի, Գալուպպի, Յոմելլի, դարձյալ ուշադրություն է հրավիրում օպերայի դրամատուրգիական անկատարության վրա, դրանով հաստատելով, որ Մարչելոյի հոդվածից ի վեր, ոչինչ չի փոխվել: Opera-seria-ն իր զարգացման մեջ շարունակում է խորանալ վերացական մեղեղայնության ոլորտի մեջ և դարձյալ կանգնած է ընտրության և որոնումների ճանապարհին:

*Վոկալ-գործիքային խոշոր կտավի գործերի՝ կանտատի, օրատորիայի զարգացումը opera-seria-ի հետ միաժամանակ, այս ժամրերում նոր որոնումներ կատարելու, նոր ուղիներ փնտրելու հնարավորություն է ընձեռում:*

Միևնույն ժամանակ բարձրաշխարհիկ opera-seria-ի կողքին սկսում է ձևավորվել հակոտնյա գեղագիտության երաժշտականթատրական ժանր՝ ուղղված լսարանի մի առանձին հատվածին: Օպերայի ժողովրդականության աճի հետ մեկտեղ տեղի է ունենում լսարանի ներքին կառուցվածքի փոփոխություն, երբ ազնվականության կողքին դահլիճ է գալիս քաղաքային լայն հասարակությունն՝ իր յուրատեսակ գեղագիտական պատկերացումներով և չափանիշներով:

1733 թ. երիտասարդ, բայց արդեն հանրաճանաչ կոմպոզիտոր Ջիովանի Բատիստա Պերգոլեզի «Յպարտ գերին» opera-seria-ի ընդհանուր ներկայացվում է իր իսկ «Աղախին-տիրուհին» ուրախ ինտերմետիան, որին վիճակված էր պատմության մեջ մտնել որպես նոր ժանրի opera-buffa-ի առաջին փորձ:

Մինչև այդ էլ գոյություն ունեին ուրախ բովանդակությամբ, պարզ, փոքրածավալ կոմիկական օպերաներ, որ ծառայում էին մեծ օպերային ներկայացման ընդհանուր լրացնելու համար,

որի պատճառով էլ կոչվում էին «ինտերմեցցո», «ինտերմեդիա» (միջանկյալ): Դրանք հիմնականում հասցեագրված էին վերին յարուսների հանդիսատեսին: Ինտերմեդիաները պարզ, ուրախ, որոշ երգիծական տարրերով ժանրային (կենցաղային) պատճություններ էին՝ ծառա-աղախինների, ժլատ ժերուկների, հնարամիտ և հաջողակ խարեբանների մասին: Ինտերմեդիայի տևողությունը պիտի հավասար լիներ մեկ կամ երկու անտրակտների տևողությանը՝ 15-20 րոպե: Ի տարրերություն սերիայի չափից ավելի շքեղ դեկորացիաների՝ ինտերմեդիայի բեմահարդարանքը շատ համեստ էր՝ անշուր կահույքի մի քանի կտոր: Պերսոնաժների թիվը սահմանափակվում էր 2-4 անձով՝ ժամանակակից, հասարակ, քաղաքային հագուստներով: Երգում էին պարզ, ժողովրդական ինտոնացիաներով, առանց զարդարանքների և վիրտուոզ տարրերի երգեր՝ գրված պարզ եռատողի կամ քայլակի ձևով: Երգերի տեքստերը նույնական կարծ, պարզ, մատչելի էին՝ գրված սովորական կենցաղային լեզվով:

Այսպիսով, բոլոր չափանիշներով այս նոր ժանրը հակունյա էր սերիայի նկատմամբ, ինչով էլ նոր էր, հետաքրքիր և հրապուրիչ:

Opera-buffa-ն իր բնույթով եվրոպական գեղարվեստական իրականության մեջ նորույթ չէր և խորանում էր միջնադարյան սիրված բալագանային թատրոնի և *comedia dell'arte*-ի ավանդությունների մեջ: Բուֆֆան ժառանգում է դրանց պերսոնաժների տիպային-կերպարային փունջը, որը միշտ հանդես է գալիս նույն դիմակով և նույն կոստյումով՝ ճանաչելի կաղապարներով: Դա Պուչչինելլան է, Արլեքինը, Պիերոն, Կոլոմբինան, Պանտալոնեն և ամենակարևոր՝ տեր-աղախին գույգը, որտեղ տերը միշտ հայտնվում է հիմար վիճակում:

Բուֆֆան սիրում է խոսել քաղաքային ժարգոնով, բարբառներով, ծաղրական նմանակումներով, խառնիճաղանջ լեզվով: Օպերա-սերիայի կերպարներն ընդհանրական են, մինչդեռ բուֆֆայի կերպարները՝ կոնկրետ: Սերիայի վերամբարձ պաթետիկ պայմանականություններին, կերպարային վերացականությանը հակադրվում է շեշտված, կոնկրետ, հողին ամուր կառչած, առողջ և պարզ նոր գեղագիտությունը, որն առաջարկում է երաժշտա-

կան թատրոնի ժամրային ճգնաժամի հնարավոր մի լուծում և նոր ժամապարհ հարթում օպերայի զարգացման համար:

**Զիովանի Բատիստա Պերգոլեզին** (1710-1736) Նեապոլյան դպրոցի ներկայացուցիչն է՝ ֆ. Դուրանտեի, ֆ. Ֆեոյի աշակերտներից: Ստեղծագործական կյանքը սկսել է շատ վաղ, գրել է տարբեր ժանրերով՝ opera-seria-ներ, կանտատներ, հոգևոր ստեղծագործություններ, 3 մեսսա, գործիքային երաժշտություն, *Կոնցերտ ջութակի համար, Lamento-արիաներ, «Stabat mater»*, տրիո-սոնատներ, ուվերտյուրներ և այլն: Բոլոր ժանրերում Պերգոլեզին կարողացել է գտնել նոր հնարավորություններ, նոր միջոցներ և դրանց վրա դրոշմել սեփական անհատականության կնիքը: Թեև Պերգոլեզին դիմել է տարբեր ժամրային տեսակների՝ ողբագին «*Stabat Mater*»-ից մինչև կատակերգական օպերա, սակայն ամենուր պահպանել է ամբողջական, ինքնատիպ և կուռ գեղարվեստական աշխարհի, երաժշտական լեզու, մտածողություն:

18-րդ դարի հեղինակավոր գիտնական-երաժիշտ, վանական Պաղրե Մարտինին, համեմատելով Պերգոլեզիի «*Stabat Mater*»-ը և «Աղախին-տիրուհին», սկզբունքային տարբերություն չի տեսնում այդ ծայրաբեռներ ներկայացնող ստեղծագործությունների երաժշտական բովանդակության մեջ: Երաժշտի վկայությամբ երկուսն ել հագեցած են քնարական զգացմունքայնությամբ, նրբագեղ տրամադրությամբ, անկեղծ են և ջերմ: Զ.Բ. Պերգոլեզիի ողջ ստեղծագործությունը հեռանկարային և բարձր գեղարվեստական արժեք է եղել և իր ժամանակի, և երաժշտական արվեստի զարգացման պատմության համար: Առավելապես դա վերաբերվում է նրա փոքրածավալ, անպանույթ, բայց մեծ և նշանակալի «Աղախին-տիրուհուն»՝ որպես նոր ժանրի ավետում և ելք ժամրային փակուղուց:

Զ. Բ. Պերգոլեզին վախճանվել է 26 տարեկան հասակում, ծանր ուկրախտից:

Opera-buffa-ն իր ծննդից ի վեր մեծ տարածում էր ստացել իտալական, իսկ ավելի ուշ նաև եվրոպական տարբեր երկրների ստեղծագործողների շրջանում: Իր պարզ, կենդանի բովանդակության շնորհիվ բուֆֆան ի հայտ է բերում գեղարվեստական

ճկունության շատ ավելի բարձր հատկանիշներ՝ ամեն անգամ բացահայտվելով նոր կողմերով: Ժանրն ապրում է ներքին զարգացում, հարստանում վոկալ-ժանրային, դրամատուրգիական հատկանիշներով, ստեղծում է իր ավանդույթները:

Բուֆֆան դառնում է ժամանակի ամենատարածված և ընդունելի ժանրը, որով ստեղծագործում են հարյուրավոր կոմպոզիտորներ իտալական տարբեր քաղաքներում, սակայն սկզբունքային ուղղությունները ձևավորվում են հիմնականում Նեապոլում և Վենետիկում: Նեապոլյան դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչներն են Նիկոլո Լոգրոշինոն (1698-1765), քիչ ավելի ուշ Նիկոլո Պիչչինին (1728-1800), Վենետիկում Բալտասարե Գալուպպին (1706-1785):

Չուգահեռաբար սերիայի և բուֆֆայի ժանրերով ստեղծագործելիս այս կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ տեղի է ունենում ժանրային փոխներգործության երկուստեղ հարստացնող պրոցես: Ն. Լոգրոշինոն բուֆֆային մոտենում է անմիջականորեն «բարբառային կատակերգության» միջոցով, որը նրա ստեղծագործության մեջ նշանակալի տեղ էր գրավում դեռևս 20-ական թվականներից: Դրանք Նեապոլի թատրոնների համար տեղական բարբառով գրված սուր, երգիծական բնույթի ստեղծագործություններ էին:

Լոգրոշինոյի բուֆֆաներն, ի տարբերություն Պերգոլեզիի, շրջանցում են ինտերմետիայի ժանրային օրինաչափությունները, որի հետևանքով նրա օպերաները ընդունում են ավելի ծավալուն, զարգացած ձևեր: Լոգրոշինոյի բուֆֆաներն ավելի հարուստ են իրադարձություններով, նրանցում ավելի շատ են գործող անձինք, սյուժեներն արկածային են, խաղացկուն:

**Ա. Լոգրոշինոյի** հարուստ ժառանգության միայն մի մասն է պահպանվել, մինչդեռ նրա ստեղծագործությունը 18-րդ դարում լայն ճանաչում է վայելել: Ժամանակակիցների վկայությամբ հենց Լոգրոշինոյին է վերագրվում նշանավոր երաժշտական tutti ֆինալների մշակումը՝ որպես դինամիկ անսամբլ, որն իր ծանրակշիռ բնույթով դրամատուրգիական կառուցվածքի մեջ աստիճանաբար սկսում է կենտրոնական տեղ գրավել: Դրանք սովորաբար լինում են ծավալուն տերցետներ, կվինտետներ, որոնք դառնում

Են օպերայի բովանդկային և երաժշտական հանգուցավուծում և միաժամանակ զարգացման կուլմինացիա: Այս ավանդույթը դառնում է օպերա-բուֆֆայի ամենակայուն հատկանիշը, որին հետևելու են Պահզիելլոն, Չիմարոզան, Մոցարտը, Ռոսսինին և շատ ուրիշներ:

Ժամանակի ընթացքում օպերա-բուֆֆայի ժանրային շրջանակները ընդլայնվում են, դուրս են գալիս բուֆֆոնադի սահմաներից՝ ձեռք բերելով մեկնաբանման լուրջ մոտիվներ, հաճախ նաև սենտիմենտալ բովանդակություն: Երգիծական տարրի նվազումը սրանցում որոշ առումով պայմանավորված էր բարձր խավի և մասնավորապես հոգևորականության հետապնդումներով: Յայտնի է, որ 1741թ. Նեապոլում խիստ երգիծական «Արկածախնդիր» պանդոկը» բուֆֆան բեմադրելու համար նրա հեղինակները (Պ. Տրինկերան և երաժշտության հեղինակ Կ. Չեչերեն) բանտարկվել են:

Բուֆֆան ստիված սկսում է դիմել քողարկված և մեղմացված սյուժեների: Աստիճանաբար դրանք վերածվում են սոցիալական ենթատեքստից դուրս մարդկային արատներն ու թուլությունները մեղմորեն պախարակող, սերն ու երիտասարդությունը, գրասրտությունը գովերգող, չար ուժերին միշտ պարտության մատնող, հանդարտ բնույթի պատմություններ: Կոմպոզիտորները երաժշտական բովանդակությունը հարստացնում են վոկալ մեղեդայնությամբ, ընդգծում են նվազախմբային նվազակցության դերը՝ չիեռանալով, սակայն, կենցաղային երաժշտության ակունքներից:

Նեապոլյան դպրոցին զուգահեռ 40-ական թվականներից Վենետիկում ժամանակի մեծագույն դրամատուրգ **Կառլո Գոլդոնիի** և կոմպոզիտոր **Բալտասարե Գալուպպիի** արգասավոր համագործակցությամբ ձևավորվում է ինքնատիպ և գեղարվեստորեն հասուն մի նոր դպրոց՝ որպես բուֆֆայի ժանրի զարգացման նոր փուլ:

Թատրոնի պատմության մեջ կոմեդիայի ժանրում **Կառլո Գոլդոնիի** դրամատուրգիան մեծագույն երևույթներից է: Յեղինակի հետաքրքրությունն օպերային լիբրետիստի մասնագիտության նկատմամբ անսպասելի և երջանիկ շեղում է եղել նրա ստեղծագործական կյանքում՝ հօգուտ օպերայի:

Իր «Դիշողություններում» Գոլդոնին վկայում է, թե ինչպես է զարմացել, հետո ուրախացել և ապա վրդովվել սերիայի համար լիբրետոն գրելու իր առաջին փորձից: Նրան բացատրել են՝ զիսավոր գործող անձինք բոլորը պարտավոր են երգել 5-ական տարբեր բնույթի արիա (պարետիկ, բրավուրա, դեկլամատիվ, հանդարտ, բրիլիանտ) օպերայի ընթացքի խիստ որոշակի մասերում, իսկ երկրորդ պլանի պերսոնաժները չեն կարող 3 արիայից ավելի երգել և այլն: Դրամատուրգը սկզբում համարել է, որ իրեն ձեռք են առնում, հետո հասկացել է, որ դա սերիայի կարծրացած օրենքն է:

Մի քանի տարի շարունակ Կ. Գոլդոնին սրամիտ, ուրախ, աշխույժ, կենդանի կերպարներով հարուստ, գեղարվեստական բարձր մակարդակի լիբրետոտներ է գրում՝ հիմնականում Բ. Գալուպպիի համար, ապացուցում, որ երաժշտական թատրոնն էլ կարող է անկեղծ, միևնույն ժամանակ բովանդակությամբ հետաքրքիր, կենդանի ներկայացում ստեղծել:

Գոլդոնի-Գալուպպի ստեղծագործական համագործակցության լավագույն նմուշներ են «Լուսնային աշխարհ» (1750թ.), «Գյուղական փիլիսոփան» (1754թ.), որոնք դուրս են գալիս բուֆֆայի ժանրային սահմաններից: Երաժշտական կերպարների մարմնավորումը կոմպոզիտորն իրագործում է պերսոնաժների բնույթին համաձայն և համապատասխան լեզվով: «Գյուղական փիլիսոփա» օպերա-բուֆֆայի ոչ կոմիկական 3 գործող անձինք, օրինակ, երգում են բավականաչափ զարգացած մեղեդայնությամբ, համարյա վիրտուոզ արիաներ՝ պատշաճ իրենց կերպարի բնույթին, մինչդեռ գեղջկուիիներ Լենայի և Նարդոյի երաժշտական լեզուն իր եռթյամբ պարզ, կենցաղային երգեցողություն է: Աղախին Լեսբինան ներկայացված է 3 կանցոնետներով (բողկի, ցիկորիի, աղցանի մասին) և նրա երգի բովանդակությունն էլ համապատասխանում է վենետիկյան քաղցրահունչ, քնարական կանցոնետի ավանդույթին:

Գալուպպին օպերային բովանդակության նման մեկնաբանությամբ տասնամյակներ առաջ ավետում է մոցարտյան երաժշտական դրամատուրգիայի կառուցման սկզբունքները:

Շնորհիվ Կառլո Գոլդոնիի՝ opera-buffa-ի ներսում ձևավորվում է մի նոր ուղղություն, որ Եվրոպական սենտիմենտալիզմի ընդհանուր երևույթի մեջ աղերսվում է զգայական քնարականության հետ: Բովանդակությունը հակված է ընտանեկան բարոյագիտության, պատվի, պարտքի և հավատարմության, ընտանեկան արժեքների կողմը, սրամիտ բուֆֆոնարդ տեղի է տալիս արցունք կորզող, հոգեպարար, փոքր-ինչ լացկան զգացմունքներին:

18-րդ դարի գեղարվեստական մտածողության տարբեր ոլորտներում՝ պոեզիա, արձակ գրականություն, գեղանկարչություն, սենտիմենտալիզմը լայն մեկնաբանում է ստանում՝ ընդգրկելով հասարակական մտածողության տարբեր շերտեր: Ֆրանսիական իրականության մեջ Լուսավորության դարաշրջանի լույսի ներքո սենտիմենտալիզմը վերափոխվում է մարտնչող քարոզչության՝ հանուն բնական զգացմունքների հաստատման, բնության հետ ներդաշնակության ռուսական գաղափարի:

Իսկ իտալական սենտիմենտալիզմը Նիկոլո Պիչչինի «Բարեգութ դուստրը» օպերա-բուֆֆայով ավելի մեղմ, հուզիչ, հովվերգական (հոհիլիկ) բնույթ է ստանում և կարծ ժամանակում ձեռք է բերում համաեվրոպական ճանաչում, մեծ հաջողությամբ բեմադրվում է բազմաթիվ քաղաքներում՝ մինչև Սանկտ-Պետերբուրգ և անգամ Պեկին:

«Բարեգութ դուստրը» ստեղծում է օպերա-բուֆֆայի ավանդական ժանրային կաղապարներից շատ ավելի լայն, բազմազան կերպարային աշխարհ: Քնարականը հագեցնում է զգայական-հուզականության՝ սերիայի որոշ հատկանիշներով, լամենտոյին հաջողորդում է պարետիկա, նատուրալիստական լացի և հեկեկոցի ինտոնացիաներ, որոնք հանդիսատեսից արցունքներ էին կորզում: Օպերայում ի հայտ են գալիս նաև դրամատիկ կամ կոմիկական կերպարներ՝ համապատասխան ինտոնացիաներով: Օպերայի հաջողությունն աննախադեպ մեծ էր: Գլխավոր հերոսուհու՝ Չեկինայի անունով են սկսում կոչվել մոդայիկ հագուստի պարագաներ՝ գլխարկներ, ձեռնոցներ և այլն: Հասարակության պահանջով և. Պիչչինին 1761 թ. գրում է օպերայի շարունակությունը՝ «Բարեգութ աղջիկն ամուսնացած» վերնագրով:

Opera-buffa-ի ժամրում ստեղծագործում էին ժամանակի գրեթե բոլոր կոմպոզիտորները, նրանց թվում՝ հեղինակավոր **Ջիովանի Պաիզիելլոն** (1740-1816 թթ) և **Դոմենիկո Չիմարոսան** (1749-1801 թթ):

Այս տարիներին օպերա-բուֆֆայի թեմատիկ-սյուժետային շրջանակները նկատելիորեն ընդլայնվում են՝ ավանդական կենցաղային բուֆֆոնադի կողքին ընդգրկելով նաև հովվերգական-իդիլլիկ (Զ.Պաիզիելլոյի «Զրաղացպանուիին»), երգիծական (Դ.Չիմարոսա «Գաղտնի ամուսնություն»), սերիայի պարոդիա (Զ.Պաիզիելլո «Երևակայական փիլիսոփան», «Չինական կուռքը»): Նույն Պաիզիելլոյի «Խորտակված վստահություն» օպերան Ք.Վ.Գյուլի «Օրփեոսի» նմանակումն է:

Սենտիմենտալիզմի միտումները շարունակում են մնալ ստեղծագործողների ուշադրության ոլորտում՝ որպես սենտիմենտալ դրամա (Զ.Պաիզիելլո «Նինա»), ընտանեկան-կենցաղային բարոյախոսություն (Վինսենտ Մարտին-ի-Սոլերա «Շազվագյուտ իրը»): Օպերա-բուֆֆան հավատարիմ է մնում *commedie dell'arte*-ի ավանդույթներին՝ դիմելով նրա դիմակ-պերսոնաժներին (Զ.Պաիզիելլո «Զվարճալի սիրահարները»): Օպերա-բուֆֆան որպես նորույթ սկսում է դիմել հեքիաթային թեմատիկային՝ հրաշագործություն, կախարդանք, ինչպես նաև տվյալ ժամանակի համար մոդայիկ արևելյան՝ չինական, հնդկական, արաբական մոտիվներին (Ք.Գյուլ «Խարբված Կաղին», Վ.Ա.Մոցարտ «Առևանգում հարեմից», Զ.Պաիզիելլո «Շարգալից արաբը», «Չինական կուռքը»):

Ամբողջ բազմազանության հետ մեկտեղ օպերա-բուֆֆան շարունակում է հարազատ մնալ իր ակունքներին, հավատարիմ՝ իտալական ավանդույթին: Այն ուրախ, ժողովրդական, կենցաղային բնույթի երաժշտության վրա խարսխվող ստեղծագործություն է, բայց սրանով հանդերձ՝ ավարտուն, ամբողջապես կայացած ժանր:

Առաջնային գործոնը կապված է իտալական քաղաքային կամ ժողովրդական պարզ երգեցողության հետ, որ միտումնավոր ընդգծվում է. նվագախմբում ընդգրկվում են ժողովրդական գործիքներ՝ պարկապղուկ, ցիտրա, մանդոլինա: Միևնույն ժամանակ այս ժողովրդական ինտոնացիաները թափանցում են opera-

seria-ի մեջ՝ հիմք դառնալով հարածուն մեղեդային զարգացած արիաների ձևավորման համար: Տեղի է ունենուն փոխազդեցության երկուստեք արգասավոր պրոցես:

Բոլոր այս զարգացումներով և վերափոխություններով հանդերձ՝ օպերա-բուֆֆան իր բնույթով որպես կանոն շարունակում է մնալ թերեւ, պոետիկ, ուրախ երաժշտական կոմեդիա՝ շարժուն, դիմամիկ, կրակոտ ոգով:

Օպերա-բուֆֆան ձևավորում է իր տիպական, երաժշտական, կառուցվածքային ոճը, մեղեդային զարգացման վիրտուոզ բնույթը, արագ տեմպերը, սլացիկ ընթացքը, նրբագեղ և սերեներ բնույթի քնարական կանոնիլենք:

Օպերա-բուֆֆան իր դրամատուրգիական կառուցվածքի մեջ հաստատում տեղ է հատկացնում անսամբլային ձևերին՝ դրւեսից մինչև զարգացած մեջ կվինտետներ-սեքստետներ՝ հատկապես ֆինալում: Այն իր մտածողական-գեղարվեստական միտումներով ընդհուպ մոտենում է վիեննական դասական ավանդույթին:

Օպերա-բուֆֆայի ժամրի զարգացման վերջին շրջանում նշանակալի դեր է կատարում հռչակավոր կոմպոզիտոր Զիովանի Պահզիելլոն, որ Պերգոլեզիի, Վինչիի, Լոգրոչինոյի, Պիչչինի հետ համալրում է նեապոլյան դպրոցը: Պահզիելլոն Նեապոլի կոնսերվատորիաներից մեկում ուսանել է Ֆ. Դուրանտեի մոտ, որի աշակերտներն են Եղել նաև Զ. Պերգոլեզին, Ն. Պիչչինին:

Զ. Պահզիելլոյի առաջին օպերան ներկայացվել է 1764 թ. Բոլոնիայում, այնուհետև կոմպոզիտորի ստեղծագործական հաջողությունը նրան դարձնում է Իտալիայի ամենաընդդունված, սիրված կոմպոզիտորներից մեկը: Օպերան բեմադրվում է Միլանում, Վենետիկում, Նեապոլում, Մոդենայում: Կոմպոզիտորը հավասար եռանդով ստեղծագործում է թե՛ սերիայի, թե՛ բուֆֆայի ժամրերում, սակայն նրան առավել մեծ փառք են բերում կոմիկական օպերաները: 1776-1784 թթ. Զ. Պահզիելլոն ծառայում է Սանկտ-Պետերբուրգում՝ որպես պալատական երաժիշտ: Այս տարիներին ստեղծվում են բազմաթիվ օպերաներ, այդ թվուն փոփոխված լիբրետոյով «Աղախին-տիրուիին» (1781), «Սկիւան սափրիչը» (1782 թ. ըստ Բոնարշեի):

1802 թ. Պահզիելլոն նորից ապրում և ստեղծագործում է Նեապոլում: Նրա լավագույն օպերաներից է «Ձրաղացանուհին» (1788), որում առկա են ժամանակակից գրեթե բոլոր հատկանիշները՝ սուր, դիմամիկ, բազմաբնույթ խառնաշփոթ, զավեշտական իրադրություններ, քնարականություն, փայլուն՝ իր որակի մեջ ինքնատիպ, վիրտուոզ, վոկալ մեղեդայնություն և վերջապես՝ նշանավոր ֆինալային անսամբլ, որի մասին ժամանակակիցները մեծ հրճվանքով են արտահայտվել: Անսամբլը կառուցված է զարգացող դիմամիկայի սկզբունքով, մի քանի ալիքներով, որոնք կեղծ կադանսների միջոցով յուրաքանչյուր փուլում հավելում են գործող անձանց թիվը՝ զուգահեռաբար նվաճելով տոնայնական նոր աստիճան: Սա ստեղծում է փակ, ավարտուն, բայց և անընդհատ աճող, բաց ձևի պատրամք՝ ժամրին հարիր սրընթաց դիմամիզմով:

18-րդ դարի 70-90-ական թվականներին օպերա-բուֆֆայի ժամանում իր լավագույն ստեղծագործական շրջանն է ապրում **Դոմենիկո Չիմարոզան**, որի օպերաները բեմադրվում են Եվրոպայի բազմաթիվ երկրներում: Ինչպես և Պահզիելլոն, Չիմարոզան ևս մի քանի տարի (1789-1792 թթ.) ծառայել է Սանկտ-Պետերբուրգում՝ որպես պալատական երաժիշտ: Դ. Չիմարոզայի լավագույն ստեղծագործությունը Վիեննայի օպերային թատրոնի պատվերով գրված «Գաղտնի ամուսնություն» է (1792 թ.), որ ստեղծվել և բեմադրվել է, երբ Մոցարտն ավարտել էր իր կյանքի ուղին:

**Օպերա-սերիան** իր հակասական, բարդ, նվաճումներով հարուստ բնույթով, որ իր կատարելության ձգտման ճանապարհին ի վերջո հանգում է պրոֆեսինալ արվեստին բնորոշ սինեմատիկ կաղապարայնության, գեղարվեստական ճգնաժամի, այնուամենայնիվ 18-րդ դարի երաժշտական մտածողության իդեալն է, խորհրդանշական:

Օպերա-սերիան նշանակալի գեղարվեստական արժեք է ոչ միայն իր նվաճումներով, այլև իր փակուդային վիճակներով, որոնք հեռանկարային որոնումների ճանապարհին՝ ընդհուած մինչև գործիքային մտածողության ձևավորումը, լայն ասպարեզ հարթեցին երաժշտության պատմության համար:

## 18-րդ դարի Ֆրանսիական Օղերաւ

**Օ** պերային ժամրը 18-րդ դարի ֆրանսիական հասարակական կյանքում և գեղարվեստական մտածողության մեջ կենտրոնական տեղ է գրավում, դաշնում գեղագիտական որոնումների ասպարեզ՝ իիմնականում անդադար հակադրության և մրցակցության մեջ լինելով իտալական ավանդույթների հետ:

18-րդ դարը ֆրանսիայի պատմության փայլուն ժամանակաշրջաններից է՝ Լուսավորության հեղաշրջիչ գաղափարներով, նոր մտածողությամբ, պատկերացումներով, նոր մեխանիզմով: Թեև Արև արքայի պաթետիկ փայլով և վեհաշուք նշանակալիությամբ տոգորված դարաշրջանը հեռանում էր պատմական ասպարեզից, սակայն գեղարվեստական աշխարհը շարունակում էր կառչած մնալ իրեն սպառած գեղագիտության մեռնող իդեալներից՝ ստեղծելով բարդ և հակասական երևույթներ, նպաստելով լճացման պրոցեսին:

Լայն առումով ֆրանսիական երաժշտական արվեստը վերահնաստավորման դադար էր ապրում: Ժ. Բ. Լյուլիի երաժշտական համապարփակ իշխանությունից հետո (և մասամբ շնորհիվ Լյուլիի վարած քաղաքականության), ֆրանսիան երաժշտական իրականության մեջ այլևս նման հզոր անհատականություն չկարողացավ ձևավորել: Ասպարեզում գործում էին մի քանի երկրորդական նշանակության երաժիշտներ, որոնք, սակայն, իրենց գաղափարական-գեղարվեստական արժանիքներով մրցունակ չէին: Բազմաթիվ ստեղծագործողների շարքում համեմատաբար նշանակոր էին Անդրե Կամպրան (1660-1744 թթ.), Անդրե Կարդինալ Ռետուշը (1672-1749 թթ.), ինչպես նաև երաժիշտներ Անրի Ռենարեն, Մարեն Մարեն, Լուի Լյուլիին (Ժ. Բ. Լյուլիի որդին), ժան Ժոզեֆ Մուրեն և ուրիշներ:

Լյուլիի ժամանակից մինչև Ռամոյի ժամանակն (1733 թ.) ընկած պատմական հատվածը ֆրանսիական օպերայի դժվարին տարիներն էին: 1688-1715 թթ. ընթացքում ֆրանսիական թագավորական երաժշտական ակադեմիայում սիրված քնարական ողբերգության ժամրով բեմադրվում է շուրջ 45 օպերա: Սակայն որոշ

բացառություններով այդ ներկայացումներն անցնում են աննկատ՝ առանց հասարակական արձագանք գտնելու:

90-ականներին առաջին արձագանքը լինում է Լյուլիի «քնարական ողբերգություն» ժամրի երգիծական պարողիան, որտեղ հտալական կոմեդիայի պերսոնաժները հանդես են գալիս մտացածին, վերամբարձ, հերոսական և քնարական դերերում: Դայտնի է, որ 1692 թ. Փարիզում բեմադրվում է Լյուլիի «Արմիդայի» պարողիան՝ «Գյուղական օպերա» վերնագրով: Այստեղ Առլեքինը, Սկարամուշը խաղում են Ռինալդո, Արմիդան վիրտուոզ արիաներ է երգում փողոցային ժարգոնով և դիտավորյալ անմիտ տեքստերով կամ հերոսական կեցվածքով և զավեշտական կրկներգերով գոեհիկ, քաղաքային երգեր են կատարվում:

Այս ձևով ժամրը գոյատևում է մինչև 1697 թ., երբ իշխանություններն արգելում են ներկայացումները: Լյուդովիկոս XIV-ի ֆավորիտուիի մադամ Սենտենոնին ինչ-որ ներկայացման մեջ անզգուշորեն սուր ծաղրի ենթարկելու պատճառով փակում են թատրոնը և ցրում թատերախումբը: Սակայն ժամրի հետագա զարգացման համար այս քայլը բարերար հետևանքներ է ունենում: Թագավորական թատրոնից պարողիան տեղափոխվում է Սեն-Լորան և Սեն-Ժերմեն արվարձանների տոնավաճառային բալագանների բեմահարթակ՝ դառնալով ավելի ազատ, ժողովրդական, սուր և զավեշտական: Այստեղ այն ստանում է «կոմիկական օպերա» անվանումը, որ սկզբնական շրջանում նշանակում էր հենց նմանակում (պարողիա), իսկ ավելի ուշ արդեն ձեռք է բերում նոր, ինքնուրույն ժամրի նշանակություն:

Թագավորական թատրոնում քնարական ողբերգությունը շարունակում է գոյատևել՝ հակվելով առավելապես օպերա-բալետի բարդ, խառը ժամրի կողմը, որը լիովին համապատասխանում էր ժամանակի բարձրաշխարհիկ լսարանի պահանջներին:

Այս գեղագիտական մթնոլորտում ֆրանսիական հասարակակությունը երաժշտական արվեստի շուրջ երկպառակվում է, բաժանվում իտալական և ֆրանսիական օպերայի ջատագովների: Օպերայի շուրջ տեղի են ունենում սուր վիճաբանություններ, որոնք անհաշտ բնույթ էին կրում, հաճախ հասնում էին փողոցա-

յին կոհվների և նույնիսկ մենամարտերի: 1702 -1704 թթ. հենց այս հոդի վրա երկարատև պայքար է գնում աբբա Ֆրանսուա Ռեգենեհ և ժան Լորան Լեսերֆ դե լյա Վյովիլ դե Ֆրենեզի միջև:

1702 թ. Ռեգենեն հանդես է գալիս «Ֆրանսիացիների և իտալացիների համենատությունը երաժշտության և օպերայի առումով» ծավալուն տրակտատով, որտեղ հաստատում է իտալական երաժշտության գերակշռությունը ֆրանսիականի նկատմամբ, իսկ Լեսերֆը նույնքան մոլեգնորեն պատասխանում է նրան մեկ այլ հոդվածով՝ ապացուցելով ֆրանսիական երաժշտության անհերքելի արժանիքները և ինքնատիպությունը:

Վիճաբանությունն ապարդյուն ձգվում է տարիներով, և 10 տարի անց Պիեր Բուրդելոն և Պիեր Բոննեն իրենց «Երաժշտության պատմություն» ուսումնասիրության մեջ դարձյալ անդրադառնում են նույն խնդրին՝ «Դատողություններ իտալական և ֆրանսիական երաժշտության և օպերայի բարձր ճաշակի շուրջ» հոդվածում: Հեղինակները փորձում են արժանին հատուցել թե՛ մեկ, թե՛ մյուս երաժշտական մշակույթին, լինել արդարամիտ և վերջապես հանգում են այն եզրակացության, որ իտալացին պիտի երգի իտալիայում, իսկ ֆրանսիացին՝ ֆրանսիայում: Անհանգստացնող ֆրանսիական երաժշտական արվեստի վրա իտալական օպերային մշակույթի ճնշող ազդեցության խնդիրն էր, որ սպառնում էր ազգային ինքնատիպությանը: Խնդիրը բարդանում էր նաև վառ ստեղծագործական անհատականությունների բացակայության պատճառվ, քանի որ Լյուլլիից հետո ֆրանսիական արվեստը ներկայացնելու ոչինչ չուներ: Մինչդեռ ֆրանսիական երաժշտական թատրոնը շարունակում էր մնալ աշխարհիկ կյանքի կենտրոն և ակնհայտ հետաքրքրություն առաջացնում հաճելի ժամանցի համար նախատեսված ներկայացումների հանդեպ:

Այսպես ծնվում են «Գալանտ տոննախմբությունները»՝ որպես բարձր խավի ժամրային իդեալ: Այս նրբագեղ ժամրից չը պահանջվում ոչ՝ տրամաբանական սյուժե, ոչ՝ ընդհանուր կոնցեպցիա, այն ավելի ժամանցային էր, ուրախ և երգային, քան հուզումնալի կամ անգամ հուզիչ:

Ֆրանսիական օպերային ժանրը՝ «քնարական ողբերգությունը», աստիճանաբար վերածվում է կոմիկական դիվերտիսմենտի: Դայտնի են եղել Ա. Կամպրայի «Գալանտ Եվրոպա», «Վենետիկյան տոնախմբություններ» օպերա-բալետները՝ հարուստ դեկորացիաներով, բալետային համարներով, վիրտուոզ վոկալ համարներով:

Չուգահեռաբար պակաս հաջողությամբ զարգանում է մեկ այլ ժանրային տեսակ՝ քնարական կոմեդիան: Այս ժանրով ստեղծագործում են նույն Ա. Կամպրան («Վենետիկյան կառնավալ»), Ա. Դետուշը («Կառնավալ և հիմարություն»), Ժ.Ժ. Մուրեն («Գեղջկական ժամանց») և ուրիշներ:

Կարևոր այս հախուրն իրադրության մեջ ֆրանսիական երաժշտական թատրոնի նոր ժանրային որոնումներն են, որ ձգտում է գտնել նոր ժամանակների գեղագիտական իդեալը:

Իտալական կոմեդիայի թատրոնի փակումից հետո (1697թ.) թատերախմբի դերասանների ստվար մասը շարունակում է գործել բալագանային թատրոններում՝ տոնավաճառային թատերաբեմ բերելով օպերա-պարոդիաների ավանդույթները: Դրանք խառնվում են տոնավաճառային թատրոնի ներկայացումների մեջ ընդունված ակրոբատների, ծեռնածուների, վարժեցրած կենդանիների, տիկնիկային թատրոնի ելույթներին և ստեղծում հախուրն, աղմկոտ, ուրախ կլոունադա հիշեցնող բեմադրություններ:

Սակայն աստիճանաբար երաժշտական տարրը սկսում է ճնշել մյուս բաղկացուցիչներին, և ներկայացումը ձեռք է բերում գեղարվեստականություն: Յիմնականում օգտագործում են քաղաքային տարածված երգեր՝ ուրախ կրկներգերով, որոնք լավ ծանոթ էին ժողովրդին, որ և կրկներգերում հաճույքով միանում էր դերասաններին: Այդ փողոցային մեղեդիները կոչվում էին «voix de ville»՝ վուա դե վիլ (ֆր.՝ քաղաքի ձայներ), որից իրենց անվանումն են ստանում նախ ներկայացման երաժշտական համապատասխան դրվագները, իսկ հետո՝ ժանրն ամբողջությամբ: Սա արդեն փոքր, կարճ, թեթև կոմիկական ինտրիգ պարունակող թատերական ներկայացում էր, անպայման հիշվող couplet-(քայլակ) կրկներգով:

Քառյակի ձևով գրված երգը դառնում է **Վողևիլի** երաժշտական հիմնական տեսակը: Սակայն իրենց երգերով *Տոնավաճառյախն Աերկայացումները* խանգարում էին թագավորական երաժշտական Ակադեմիային, իսկ բանավոր խոսքով՝ Ֆրանսիական կոմեդիային: Ներկայացումներն անընդհատ արգելվում էին մերք մեկի, մերք մյուսի կողմից, և թատերախմբերը դիմում էին տարբեր հնարքների՝ խաղում էին մնջախաղեր (պանտոմիմներ), իսկ երգերի տեքստերը պաստառների վրա գրված բերում էին բեմահարթակ և քայլում դրանցով:

Երաժշտական ակադեմիան ավելի հանդուրժող էր, քան ավանդապաշտ ֆրանսիական կոմեդիան, և վողևիլը՝ որպես երաժշտական ներկայացում, ստանում է զարգացման առավել բարենպաստ հնարավորություններ: Վողևիլի ժանրն աշխուժանում է ճանաչված դրամատուրգների և երաժիշտների գործունեության շնորհիվ, որոնք այստեղ ազատ և ճկուն մտքի դրսնորման դաշտ էին գտնում և հաճույքով ստեղծագործում բալագանային թատրոնների համար: Յատկապես նշանակալի է դառնում հայտնի գրող Ա.Ռ. Լեսամի համագործակցությունը, որի «Կաղ սատանա» երգիծական պիեսը երկար տարիներ չի իջնում բեմահարթակից: Նրա հետ միաժամանակ, վողևիլի ժանրում աշխատում են Լ. Ֆյուզելեն, Ա. Պիրոնը, Շ. Ս. Ֆավարը, իսկ երաժիշտներից՝ Ժ. Կ. Ժիյեն, Ֆ. Պ. Սեն-Սեվենը, մի կարճ ժամանակով (1723 -1726 թթ.) նաև Ժ. Ֆ. Ռամոն:

Աստիճանաբար վողևիլը ձեռք է բերում արտահայտչամիջոցների յուրահատուկ համակարգ, ժանրային կաղապարներ, անգամ թերև ակնարկով լսարանի կողմից հասկացվող և ընդունելի կատակների ձև: Ստեղծվում է վողևիլի մեծ և արժեքավոր ժառանգություն, որը նույն Լեսամը հավաքագրել, դասակարգել և հրատարակել է (Ժ. Օրնևալի համահեղինակությամբ) 10 հատորով՝ «Տոնավաճառյախն թատրոն կամ կոմիկական օպերա» վերնագրով (1721 -1734 թթ.):

1733 թ. ֆրանսիական օպերայի պատմության մեջ սկսվում է ժամանակակից ժամանակաշրջանը:

Ֆրանսիական երաժշտական մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Ռամոն, օպերային հանգում է արդեն կես դար բոլորած հասուն և վարպետ ստեղծագործողի կարգավիճակով:

**Ժան Ֆիլիպ Ռամոն** (1683 -1764 թթ.) Բախի և Շենդելի ժամանակակիցն է: Նրա ստեղծագործական ուղին, հետաքրքրությունները, որոնումները շատ նման են իր հզոր ժամանակակիցներին, թեև Ռամոն իր գեղարվեստի ճանապարհը հարթել է խիստ ինքնատիպ, գիտակցված, համոզված երաժշտի համար և նպատակասլաց մաքառումով: Ռամոյի անհատականությունը ժամանակի մեջ առանձնանում է որպես ազգայինի սահմաններից դուրս եկող գեղարվեստական մեծ արժեք:

Ժ. ֆ. Ռամոն ծնվել է 1683թ. Դիժոնում՝ երգեհոնահարի ընտանիքում: Երաժշտության առաջին ուսուցիչը եղել է հայրը, այնուհետև սովորել է ճիզվիտների դպրոցում, իսկ հետո ողջ կյանքի ընթացքում կատարելագործվել է ինքնակրթությամբ: Մի կարծ ժամանակով՝ 1701թ., Ռամոն լինում է Իտալիայում և ապա թափառող թատերախմբի հետ՝ որպես նվազախմբի ջութակահար վերադառնում է Ֆրանսիա:

1702թ. մինչև 1738թ. Ռամոն՝ որպես հոր մասնագիտության ժառանգորդ, եկեղեցական երգեհոնահարի պաշտոնով ծառայում է Ավինյոնում, Դիժոնում, Կլերմոնում, Լիոնում, Փարիզում: Սակայն, ի տարբերություն ընտանեկան ավանդույթի, լայն ճանաչում է ստանում նաև որպես ջութակահար և կլավեսինահար: Այս գործիքը Ռամոյի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ է զբաղեցնում: Կլավեսինի համար պիեսների իր առաջին ժողովածուն Ռամոն հրատարակում է դեռևս 1706թ.:

Ռամոյի գործունեությունն առաջին իսկ քայլերից բաժանվում է երեք ուղղությունների՝ կատարողական, ստեղծագործական, տեսական-գիտական: Իր կյանքի առավել քան 35 տարիների ընթացքում Ռամոն կապված է եղել եկեղեցական կյանքի, հոգևոր ոլորտի հետ, սակայն ստեղծագործության մեջ ակնհայտ հակում է ցուցաբերել աշխարհիկ ժանրերի նկատմամբ: Յոգևոր ժանրում նրա գրչին են պատկանում միայն 4 մոտետ՝ լատինա-

կան տեքստով: Ռամոն հսկայական ներդրում ունի երաժշտական-տեսական մտքի զարգացման ասպարեզում:

1722 -1762 թթ. ընկած ժամանակահատվածում Ռամոն հիմնականում հարմոնիայի հարցերին նվիրված շուրջ 18 տեսական աշխատություն է հրատարակում, այդ թվում՝ «Տրակտատ հարմոնիայի մասին՝ իր բնական սկզբունքների աղերսնամբ» (1722թ.), «Երաժշտության տեսության նոր համակարգի շուրջ» (1726թ.), որոնցում առաջին անգամ գիտականորեն բացահայտվում են հարմոնիայի տեսության և զարգացման օրինաչափությունները նոր երաժշտական իրականության պայմաններում:

Նոյն այս ժամանակաշրջանում Ռամոն երանդուն ստեղծագործում է և հրատարակում կլավեսինային պիեսների և երկու ժողովածու, կամերային կանտատներ («Օրփեոս», «Խարված սիրահարները», «Դավատարիմ հովիվը»), երաժշտություն տոնավաճառային թատրոնի 4 ներկայացումների համար («Առլեքին», «Զրահազգեստը», «Էնդրիագ»):

Ծառայելով Փարիզում որպես երգեհոնահար, ստեղծագործելով և միաժամանակ գիտական-տեսական ուսումնասիրություններ կատարելով՝ Ռամոն նաև մանկավարժական լայն գործունեություն է ծավալում հայտնի մեկենաս և գործիքային երաժշտության համերգային երեկոների առաջին կազմակերպիչ, մեծահարուստ վաճառական Ա. դե Լա Պուալինյերի տանը:

Մի որոշ ժամանակ (1737 -1752թթ.) Ռամոն դեկավարում է Լա Պուալինյերի նվազախումբը և ապրում նրա հարկի տակ: Լա Պուալինյերը Ռամոյին ծանոթացնում է Վոլտերի հետ: Նա կոմպոզիտորին նվիրում է «Սամսոն» օպերայի լիբրետոն: Ցավոք, Ռամոյի այս օպերայի երաժշտությունը չի պահպանվել:

1733թ. հիսուն տարեկան հասակում Ռամոն առաջին անգամ դիմում է օպերային ժանրին, թեև, իր իսկ հավաստմանք, ամբողջ կյանքի ընթացքում հետաքրքրվել և ձգտել է դրան, սակայն իրեն պատրաստ չի համարել արվեստի այդ ազնիվ տեսակին դիմելու:

Իր առաջին քնարական ողբերգությունը՝ «Դիպոլիտ և Արիստիան» (լիբրետոն՝ աբբա Պելլեգրենի) Ռամոն ներկայացնում է Թագավորական երաժշտական Ակադեմիայում (օպերայում):

Այս ստեղծագործությամբ սկսվում է Ռամոյի ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանը: «Դիպոլիտը» խիստ բացասական արձագանքի է արժանանում Ժ. Բ. Լյուլիի կողմնակիցների (լուլիստների) շրջանում: Սկիզբ են առնում Երկարատև վիճաբանությունները: Ռամոյի արվեստի ջատագովները կոչվում են «ռամիստներ», որոնք պաշտպանում են նոր օպերային գեղագիտության դիրքերը՝ ժան Ֆիլիպ Ռամոյի օպերային արվեստն ընդունելով որպես խորհրդանիշ:

Ժ. Ֆ. Ռամոյի ստեղծագործական կյանքը հստակորեն բաժանվում է 2 խոշոր շրջանների՝ մինչև 1733թ., երբ նրա գեղարվեստական հետաքրքրությունները ծավալվում էին կլավեսինային ժանրերի, մոտետների, կանտատների, տոնավաճառային ներկայացումների շուրջ, և 1733թ.-ից հետո՝ մինչև կյանքի վերջը, երբ նա ամբողջովին կենտրոնանում է երաժշտական թատրոնի համար ստեղծագործելու վրա

(միայն 2 գործիքային պիես այդ ընթացքում):

Ժանրային բաժանումը, սակայն, չի խախտում կոմպոզիտորի մտածողության լեզվաօճական ամբողջականությունը: Այս երկու շրջանները ներքին խորը կապերով միահյուսված են: Օպերային շրջանն իր հերթին բաժանվում է 3 փուլի, որտեղ բարձրագույնն առաջինն է: 1733 -1739թթ. վեց տարիները նշանավորվում են քնարական ողբերգության ժանրի ստեղծագործություններով: 1739 -1745թթ. կոմպոզիտորի կյանքում լրության տարիներ են: Երրորդ փուլը՝ 1745թ.-ից մինչև վերջը՝ 1764թ., ներկայացնում են բալետները, հերոսական պատորալները և այլ դեկորատիվ բնույթի ստեղծագործություններն են:

1745թ. Ռամոյին շնորհվում է պալատական կոմպոզիտորի կոչում, սակայն նա երբեք բարձրաշխարհիկ կյանքով չի ապրել, հեռու է եղել դարին բնորոշ ինտրիգներից և միշտ եղել է անբասիր բարոյականության իդեալ, ինչն էլ արտացոլվել է նրա ստեղծագործության մեջ:

Ռամոյի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է տարբեր ժանրերի բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ 5 սյուիտ կլավեսինի համար, 4 մոտետ, 8 կանտատ, 4 ներկայացման

Երաժշտություն, 10 քնարական ողբերգություն, 10 օպերա-բալետ, 5 քնարական կոմեդիա, 4 հերոսական պաստորալ, բազմաթիվ Երաժշտական պատկերներ, 3 կլավեսինային պիեսների ժողովածու և այլն: Ուամոն վարել է ինքնամփոփ, աշխարհիկ անցուդարձից հեռու կյանք, կենտրոնացած է եղել միայն իր ստեղծագործական և տեսական խնդիրների վրա: Ուամոն ապրել է Երկար հանկարծանահ է եղել իր վերջին՝ «Աբարիս», քնարական ողբերգության փորձի ժամանակ, 1764թ.:

Ուամոն ֆրանսիական կլավեսինային դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչներից է, որի ստեղծագործությունը նոր փուլ է նշանավորում 18-րդ դարի գործիքային երաժշտության մեջ:

Ուամոյի երաժշտական լեզուն օժտված է վառ, նրագեղ կերպարայնությամբ, պարզ է, բայց և միևնույն ժամանակ մեղեդայնորեն զարգացած, հարուստ մելիզմատիկայով:

Ուամոն իր կլավեսինային ստեղծագործություններով, առավել քան որևէ այլ ժանրով, մոտ է ֆրանսիական մշակութային ավանդութին, սակայն իր զգացմունքային գեղարվեստական աշխարհի ընդգրկումներով դուրս է գալիս ռոկոկոյի պայմանական շրջանակներից: Ուամոյի կլավեսինային ստեղծագործությունը կապող օղակ է Ֆ. Կուաքերենի ժամանակաշրջանի և պրեկլասիկ (նախադասական) միտումների միջև:

Ընդհանուր առմանք 47 պիեսներ ընդգրկող Ուամոյի կլավեսինային 3 ժողովածուները ժանրի ասպարեզում ի հայտ են բերում բազմաթիվ նորություններ՝ ծևակառուցման և կերպարայնության մեջ միօրինակության հաղթահարում, մինհատյուրային նասշտաբների ընդլայնում, մեղեդայնության հարստացում ազգային երգայնության տարրերով, հարուստ երևակայությունից եկող ծրագրայնություն, դեկորատիվ պատկերավոր, բայց և պարզ բնույթ:

Ուամոն ազատ է մոտենում ցիկլի մեկնաբանման ներքին տրամաբանությանը, բերում է նոր պարեր կամ վերահմաստավորում ավանդական պարերի բնույթը: Կլավեսինային բարդ տեխնիկայի մեջ նա օգտագործում է նոր ծևեր՝ տեմբրային և մեղեդային բազմազանության ձգտումով, օրինակ՝ *Le lardon* ծևը, որը բառացիորեն նշանակում է «լցոնած մսապուխտ», խորհրդանշում

էր ձախ ձեռքի ներխուժում աջի տարածքը կամ մյուզետը, որ նշանակում է «պարկապղուկ», կոմպոզիտորի նուրբ ձայնանկարագրողական միտումների դրսնորումներից է:

Կլավեսինային ստեղծագործությունը Ռամոյի համար ծառայում է որպես յուրօրինակ փորձարարական ասպարեզ: Այստեղ հայտնագործված ինչյունային-տեմբրային, կերպարային-մեղեդիական տարրերը կոնպոզիտորը հմտորեն օգտագործում է իր կոմիկական օպերաներում: Ռամոն, դարի սովորության համաձայն, իր կլավեսինային պիեսներից փոխադրումներ է կատարուն այլ գործիքների և գործիքային անսամբլների համար:

Ռամոյի օպերային ժառանգությունը ընդհանուր առնամբ ընդգրկում է շուրջ 50 ստեղծագործություն՝ քնարական ողբերգության, կոմիկական օպերայի, օպերա-բալետի, տոնավաճառային կոմեդիայի, ներկայացում-պատկերների և այլ ժանրերով:

Ռամոյի օպերաների մեջ մասը գրվել են Թագավորական ակադեմիայի համար, որը, համաձայն իր ավանդույթների, պահպանում էր որոշակի կատարողական կազմ: Իգական բոլոր պարտիաները բացառապես միայն սովորանոներ էին, իսկ արականը՝ միայն տենորներ (գերադասելի էր բարձր), և միայն երբեմն՝ բասեր: Օպերային երգչախումբը կառուցվում էր երեք արական (2 տենոր և բաս) և մեկ սովորանո ձայներից: Նվագախումբն ուներ 17 երաժիշտ: Ռամոյի օրոք ավելանում են կլարնետ և վալթոռն: Այս կազմի համապատասխան Ռամոն ձևավորում է իր օպերաների կառուցվածքը:

Ռամոյին առավել հետաքրքրող օպերային տեսակն է եղել քնարական ողբերգությունը, որտեղ մտացածին «անտիկ» սյուժեն, դարի ոգուն համաձայն, ստանում էր պայմանական գալանտ մեկնաբանություն՝ միևնույն ժամանակ համեմվելով ֆանտաստիկ թատերական հնարքներով, սարսափազդու հրեշներով, գեղանի հրեշտակներով:

Ռամոն պահպանում է Լյուլլիի՝ 5 գործողությամբ, նախաբանով և վերջաբանով (պրոլոգով և էպիլոգով), նաև բալետային դրվագով օպերայի կառուցվածքը:

Ռամոյի առաջին իսկ փորձերն այս ժանրում դառնում են նրա լավագույն օպերաները՝ «Դիպոլիտը», «Կաստորը և Պոլլութքը»,

«Դարդանուսը», «Զրադաշտը»: Իր հարուստ ստեղծագործական փորձը Ռամոն հմտորեն ներդնում է իր սիրելի ժամրի մեջ՝ ցուցաբերելով հասուն մեղեղիական և հարմոնիկ մտածողություն, նույր գործիքավորման վարպետություն:

Ռամոյի լավագույն օպերա-բալետն է դառնում «Գալանտ Հնդկաստանը», որտեղ խտացվել են դարի ֆրանսիական գեղագիտության գրեթե բոլոր միտունները: Դա ազնիվ զգացումների գովերգումն է, արևելյան մոտիվները, բնության նկատմամբ ռուսոյական իդեալների բացահայտումը, նրբագեղ էթիկան և այլն:

Օպերայի յուրաքանչյուր գործողություն ինքնուրույն է և առանձին վերնագիր է կրում՝ «Մեծահոգի թուրքը», «Պերուի ինկերը», «Ծաղիկների պարսկական տոնը», «Վայրիները», բայց այս բոլորը մեկ ընդհանուր՝ «Հնդկաստան» անվան տակ: Այսինքն՝ անծանոթ և գայթակղիչ, մողայիկ «արևելք» ներկայացնող թուրքերը և ինկերը բենում խաղում էին ռոկոկոյի ժամանակի ֆրանսիական սեթեթ կեղծամներով և հագուստներով:

Ռամոն իր օպերայի ստեղծագործությամբ (ժամանակի բոլոր ժամրային և գեղագիտական պայմանականություններով հանդերձ) դառնում է նոր արվեստի խորհրդանիշ՝ տեքստի և երաժշտական ինտոնացիայի, ձայնային տեմբրերի, գույների, նվազախմբի և բեմական տարրերի, և որ ամենակարևորն է՝ ինքնին երաժշտության, ընդհանուր փոխկապակցվածության և միաձուլության առումով:

1745 թ. բեմադրվում է Ռամոյի օպերա-պարոդիաների շարքում ամենաճանաչված՝ «Պլատեան», որը թագավորական ակադեմիայի համար բացառիկ օրինակ էր՝ իր սուր երգիծական, զավեշտական բնույթով: Երգիծական բնույթի «բարձր» սիրո վեհաշուք արիաների կողքին, ժարգոնային լեզվով ուրախ և կատակային վողկիլային երգեր են երգում գորտերը, կենդանացած մրգերն ու բանջարեղենները: «Պլատեան» Ռամոյի ամենագեղեցիկ օպերաներից մեկն է, որ բեմադրվում է մինչև այսօր:

Ժ. Ֆ. Ռամոն հավասարապես անկեղծ և համոզիչ է բոլոր ժամրերում, միևնույն ժամանակ և զգացմունքային, և ռացիոնալ: Ռամոյի ստեղծագործության մեջ մշտապես ներկա է Ռամո-տեսա-

բանը, որ փորձում է նոր նոտեցումներ ցուցաբերել երաժշտական արտահայտչամիջոցների համակարգին, դրանց նպատակային օգտագործմանը՝ գեղարվեստական-կերպարային բովանդակության համապատասխան:

Ժ. Ֆ. Ռամոյի ժառանգության մյուս նշանակալի ոլորտը նրա տեսական ուսումնասիրություններն են, որոնք հանդիսանում են 18-րդ դարի երաժշտական և գիտական մտքի ամենաառաջադեմ դրսերումներից, նոր էջ են բացում երաժշտության տեսության և հատկապես հարմոնիկ մտածողության զարգացման ասպարեզում:

Ուամոն 18-րդ դարի ֆրանսիական լուսավորական փայլուն գաղափարախոսության ներքո ձևավորված, ֆրանսիական երաժշտական տեսական մտքի խոշորագույն ներկայացուցիչն է: Ուամոն առաջինն է փորձել հարմոնիայի մասին ուսմունք ստեղծել, հիմնել միասնական համակարգ, դասկարգել օրինաչափությունները, բնականոն սկզբունքները:

Ուամոն հարմոնիայի և հարմոնիկ համահնչյունների բնությունը բերում է օբեր տոնայնական բնական շարքից, ստեղծում է մաժոր-մինորային լադային և հոմոֆոն-հարմոնիկ կառուցվածքի ֆունկցիոնալ համակարգի ընդհանրության ուսմունքը: Ուամոն առաջինն է ստեղծելու բասի հիման վրա ակորդային կառուցվածքը ձևավորելու և ակորդային շրջվածքների տեսությունը՝ մեկ հիմնական ֆունկցիայի սահմաններում ( $T^5_3$ ,  $T^6_6$ ,  $T^6_4$ ,  $S^5_3$ ,  $S^6_6$ ,  $S^6_4$ ,  $D^5_3$ ,  $D^6_6$ ,  $D^6_4$ ): Այս ուսմունքն աննախադեպ բացահայտում էր երաժշտական տեսական մտքի ասպարեզում և առաջին խոշոր ընդհանրացման փորձը Ցարլինոյից հետո:

Ուամոն ժամանակակից հարմոնիայի տեսության հիմնադիրն է, նրա հիմնական սկզբունքների ձևավորման հեղինակը:

Ժամանակակիցները Ռամոյին մեղադրում էին ի հաշիվ հարմոնիայի՝ մեղեդուն պակաս նշանակություն և տեղ հատկացնելու մեջ: Սակայն Ռամոն իրեն բնորոշ նրբությամբ սահմանում է մեղեդուն նշանակությունը՝ ասելով. «Մեղեդին օժտված է ոչ պակաս արտահայտչականությամբ, սակայն գրեթե անկարելի է նրան որևէ օրինաչափության ենթարկել, քանի որ այս դեպքում միակ որոշիչն ազնիվ ճաշակն է»:

Յարմոնիկ համահնչյունների օգտագործման համար Ռամոն զգացմունքի արտահայտչականությունն անմիջականորեն կապում է կոնսոնանսների և դիսոնանսների հետ՝ սուր զգացմունքը չնախապատրաստված դիսոնանսով ներկայացնելու առաջարկով, սակայն լսողությունը չփրավորելու պայմանով:

Ժան Ֆիլիպ Ռամոն ֆրանսիական երաժշտական մշակութի համար իր համակողմանի և առաջադեմ ստեղծագործությամբ կատարել է նույն պատմական դերը, ինչ նրա մեծ ժամանակակիցները՝ Բախը Գերմանիայում, Յենդելն Անգլիայում:

## ԲՈՒԺՖՈՆԻՍՏՆԵՐԸ ՓԱՐԻՉՈՒՄ ԲՈՒԺՖՈՆՆԵՐԻ ՊԱՏԵՐԱԶՄ

1752թ. Փարիզում բռնկվում է այսպես կոչված «բուժֆոնների պատերազմը» բուժֆոնիստների և հակարութֆոնիստների միջև, որի համար առիթ են դառնում Թագավորական երաժշտական ակադեմիայի բենում իտալական ձեռնարկատեր (անտրեպունյոր) Բամբինիի թատերախմբով ներկայացված ինտերմետիաները: Իրականում վեճն ուներ երկար պատմություն, և դրա արմատները խորանում էին 1729թ.-ը, երբ առաջին անգամ Փարիզում հայտնվեցին իտալական վաղ ինտերմետիաները, իսկ քիչ ավելի ուշ՝ Պերգոլեզիի «Աղախին-տիրուիին» opera-buffa-ն: Այդ տարիներին վեճերն ու տարածայնությունները ծավալվում էին բարձր գեղագիտական շրջաններում և առանձնապես հասարակական արձագանք չէին առաջացնում: Սակայն 20 տարի անց Փարիզն ապրում էր բոլորովին այլ կյանքով, տիրում էր արոեն այլ հասարակական մրնոլորտ, որ շեշտակի փոխել էր իրադրությունը և հասարակության վերաբերմունքը դրա նկատմամբ:

1751թ. լույս է տեսնում հեղաշրջիչ նշանակության մի գիրք 33 հատորով՝ «Յանրագիտարան կամ գիտությունների, արվեստների և արհեստների բացատրական բառարան» վերնագրով, որին վիճակված էր վերափոխել ոչ միայն ֆրանսիական, այլև ողջ մարդկության մտքի զարգացման ընթացքը: Սա ավետում էր նաև ֆրանսիական լուսավորության ժամանակաշրջանի հասունության փայլուն փուլը՝ «Էնցիկլոպեդիստ» (հանրագիտակ) և «Լուսավորիչ» հասկացությունները հասարակական գիտակցության մեջ դարձնելով հոմանիշներ:

Ֆրանսիական էնցիկլոպեդիստների շարքում էին ժամանակի խոշորագույն մտավորական-գործիչներ Ռենի Դիդրոն, Ժան Լեռոն դ'Ալամբերը, Ժան Ժակ Ռուստոն, Մելքիոր Գրիմնը, Պոլ Անրի Յոլքախը, որոնց համար ազգային մշակույթի, արվեստի և հատկապես երաժշտության խնդիրները հրատապ էին և սկզբունքային:

Գաղափարական վերահմաստավորման գործնթաց էր ապրում ընկալումների ողջ համակարգը՝ ուղղված հին պատկե-

բացումների և իդեալների փոփոխության խնդրին: Մասնավորապես երաժշտական արվեստի հարցերը կենտրոնացվում են դարի հիմնական ժանրի՝ ֆրանսիական և ընդհանրապես օպերայի՝ որպես արվեստի տեսակի շուրջ: Պայքարն ընթանում է օպերային ժամրում Թագավորական ակադեմիայի զառամյալ ավանդույթների, միթոլոգիկ և ալեգորիկ պայմանականությունների դեմ, միևնույն ժամանակ ողջունելի էին Ռամոյի նոր, կենդանի կերպարներով հագեցած օպերաները, անգլիական ռեալիստական թատրոնը, իտալական երաժշտական թատրոնը: Իսկ իտալական բուֆֆայի զարգացումը ողջունելի էր՝ որպես նոր, առաջադեմ և ժամանակակից միտումներ կրող գեղարվեստական երևույթ:

1752թ. իտալական մի սովորական թատերախումբ ինտերմեդիաների բավական ընդգրկուն երկացանկով, Ռուանից, որտեղ այն գործում էր ըստ պայմանագրի, էնցիկլոպեդիստների և նրանց համախոհների ջանքերով, հատուկ իրավերով բերվում է Փարիզ և ներկայացումներով հանդես է գալիս Թագավորական ակադեմիայի բեմում:

Երկացանկում իտալական օպերա-բուֆֆան ներկայացված էր Օրլանդինի, Յոմելիի, Կոկիի, Լեոյի, Լատիլլայի, Չամպիի ստեղծագործություններով: Սրանց թվում ամենամեծ հաջողությունը վայելում էին Պերգոլեզիի գործերը: Ներկայացումներն ընթանում էին ֆրանսիական քնարական ողբերգություններին զուգընթաց և ընդունված կարգով՝ դրանց անտրակտներում սրելով հակասությունները կենդանի, աշխույժ, դինամիկ բուֆֆայի բնույթի և նտացածին, արիեստական կերպարներով քնարական ողբերգությունների միջև: Յասարակությունը սովորաբար ինտերմեդիայից հետո ցրվում էր և թատրոնի դեկավարությունը ստիպված էր լսարանը չկորցնելու համար ինտերմեդիան ներկայացնել վերջում:

Փարիզի առաջադեմ հասարակությունը բուֆֆոններում բացահայտում է այն ամենը, ինչին անհույս սպասում էին և փնտրում ֆրանսիական «grand» (մեծ) օպերայում, այն է՝ մարդկային զգացնումների բնական արտահայտչականություն, բենական իրավիճակների և դերասանական պայմանականությունների ժխտում, գործողության դինամիկա, պարզ, վառ մեղեդայնություն:

1754թ. իտալական թատերախումբը թագավորական հատուկ իրամանագրով վտարվում է Փարիզից: Սակայն վեճերը դրանով չեն դադարում, այլ դառնում են ավելի թեժ և սկզբունքային, դրանցում ընդգրկվում են հասարակության ավելի ու ավելի լայն շերտեր, ընդարձակվում է խնդիրների շրջանակը:

Ենցիկլոպեդիստների և նրանց ախոյանների միջև տաք վիճաբանություն է ծավալվում ժամանակի ընդունված գրական ժանրի՝ բաց նամակների ձևով, որոնք փոքրիկ են բարձրացնում հասարակության մեջ: Դոլբախի «Նամակ տիկնոջը», «Նամակ ֆրանսիական երաժշտության մասին», Ռուսսոյի «Թագավորական երաժշտական ակադեմիայի նվագախմբի երաժշտի նամակն իր գործընկերներին», Գրիմնի «Բյոմիշ-Բրոդի փոքրիկ մարգարեն» սուր, երգիծական պամֆլետներ էն, որոնցից յուրաքանչյուրը 30-40, իսկ Գրիմնի նամակներից մեկը՝ շուրջ 60 պատասխան էր ստացել: Իր առաջադեմ, անհանդուրժողական հայացքների համար նույնիսկ արգելում են Ռուսսոյի մուտքը Թագավորական ակադեմիա:

Դ'Ալամբերի «Երաժշտության ազատության շուրջը», Գրիմնի «Քնարական պոեմի մասին», Ռուսսոյի «Նոր Էլոիզ», Դիդրոյի «Դատողություններ դրամատիկ պոեզիայի մասին», «Ռամոյի զարմիկը» աշխատությունները բարձրացնում են թատրոնի և երաժշտական թատրոնի գեղագիտական խնդիրների մի ողջ համակարգ, որտեղ հիմնական դրույթները խարսխվում են կյանքի ճշմարտացի և կենդանի բացահայտման վրա՝ առանց խավային խորականության:

Դիդրոն գտնում էր, որ դրամատուրգի խնդիրն է ընտանեկան, հասարակական հարաբերություններ և իրավիճակներ ներկայացնելը՝ պարտքի, բարոյականության բարձր, իրատապ հարցեր բարձրացնելը: Նա ցավում էր, որ անցել են այն ժամանակները, երբ փիլիսոփան և արվեստագետը (պոետը, երաժիշտը) դրսևորվում էին նույն անհատականության մեջ:

«Գեղեցիկն արվեստում,- գրում է Դիդրոն, - ունի նույն հիմքը, ինչ ճշմարտությունը փիլիսոփայության մեջ: Ո՞րն է ճշմարտությունը: Դա մեր դատողությունների համապատասխանությունն է

բնությանը: Իսկ ի՞նչ է գեղեցիկի վերարտադրումը: Կերպարի համապատասխանությունն առարկային»:

Վիճաբանությունների եռանդուն մասնակիցներից էր Ֆրանսիական լուսավորության ամենավառ դեմքերից մեկը՝ էնցիկլոպեդիստ Ժան-Ժակ Ռուսսոն, որ հավասարապես հետաքրքրվում և զբաղվում էր գիտության, արվեստի ամենատարբեր բնագավառներով՝ բուսաբանությունից մինչև մանկավարժություն, երաժշտություն,

Ռուսսոն, իր մոլեգին վեճերի ընթացքում պաշտպանելով պարզ, բնական, մեղեդային երաժշտական արվեստը, հասնում է ծայրահեղությունների: Նա գտնում էր, որ երաժշտության մեջ ազգայինի հատկանիշները դրսնորվում են միայն մեղեդու միջոցով, որը ձևավորվում է լեզվի հնչյունաբանական առանձնահատկությունների հիման վրա: Համարում էր, որ, ի տարբերություն բարեհունչ իտալերենի, ֆրանսերենն իր խուլ հնչողությամբ, բաղաձայնների առատությամբ, ճկուն լեզու չէ, զուրկ է շեշտադրման (ինտոնացիոն) ազատությունից, հետևաբար բացարձակապես պիտանի չէ երաժշտության համար:

Ռուսսոյի համար Պերգոլեզիի օպերա-բուֆֆան դառնում է բնական և արտահայտիչ երաժշտական ինտոնացիայի չափանիշ: Նա հնուտ բանավիճողի իր սուր դիտողականությամբ զավեշտի է ենթարկում քնարական ողբերգության խոցելի կողմերը՝ առաջարկելով հետևել բեմի վրա երգիչների անբնական պահվածքին, երբ գլխային «ծվծվոցներ» արձակելու համար «պրիմադոնան գլարվում է ջղաձգությունների մեջ, լարված բռունցքները սեղմում կրծքին, գլուխը ետ զցելով՝ աղմկոտ շնչում, իսկ ամենաանսպասելի և անպատճի պահերին գործողությունը հանկարծ ընդհատվում է, և սկսում են պարել. պարում են քրմերը, զինվորները, աստվածները, սատանաները, պարում են անգամ թաղնան ժամանակ»:

Երաժշտական արվեստի արտահայտչամիջոցների բացահայտման մեջ Ռուսսոն, ինչպես և Դիդրոն Ելնում են բնությանը ննանվելու՝ իր իսկ ստեղծած տեսությունից: Նա ասում է, որ ժամանակի ընթացքում կարողացել է թափանցել կրքերի և հնչյունների խորհրդավոր կապերի մեջ:

Սենտիմենտալիզմի ականավոր ներկայացուցիչ Ռուսոն առաջնահերթ է համարում բնական զգացմունքայնության կերպավորումը:

Ի տարբերություն Ռամոյի երաժշտական մտածողության «հարմոնիկ» կոնցեպցիայի՝ Ռուսոն երաժշտության հիմքը տեսնում է մեղեդու մեջ: Հօգուտ այս դրույթի՝ Ռուսոն հաստատում է, որ մեղեդի ունեն անգամ վայրի ցեղերը, ուրեմն այն բնության արգասիք է, բնական է իր էությամբ, մինչդեռ հարմոնիան ավելի ուշ ժամանակների մտացածին երևույթ է, հետևաբար՝ բարբարոս:

Ռուսոն, իր ողջ ծայրահեղությամբ հանդերձ, դարի գեղագիտության մեջ ներկայանում է որպես առաջադեմ և ժամանակի հետ քայլող մտավորական, արվեստագետ, որի հայացքները նաև հեռանկարային էին: Մեղեդիական արտահայտչականությունը, կառուցվածքի պարզությունը, ձերբազատումը պոլիֆոնիկ ծանրաբեռնված զանգվածային մտածողությունից նախանշում էին նոր՝ կլասիցիզմի դարաշրջանի գալուստը:

Դ'Ալամբերը, ընդգրկվելով «բուֆֆոնների» պատերազմի մեջ, պաշտպանում է զգացմունքների ազատության դրույթը՝ համարելով, որ դա քաղաքական նշանակության արդիական խնդիր է: Ենցիկլոպեդիստը տարակուսում է, որ բոլորը խոսում են առևտրի, ամուսնության, մամուլի, գեղանկարչության և այլ ազատությունների մասին, սակայն ոչ ոք անգամ չի հիշատակում երաժշտության ազատության անհրաժեշտությունը:

Ըստ արժանվույն գնահատելով բուֆֆոններին և արժևորելով նոր մոտեցումների նշանակությունը, դ'Ալամբերը փորձում է պաշտպանել նաև ֆրանսիական օպերան՝ որպես սինթետիկ արվեստ, ընդգծելով ժամրի վեհությունը, գեղարվեստական մտածողության վերացականությունը:

Երաժշտական արվեստի խնդիրներն ու արտահայտչականության հարցերը Եվրոպական մտավորականության ուշադրության կենտրոնում են եղել ողջ 18-րդ դարի ընթացքում: Վեճերին և քննարկումներին այս կամ այն կերպ մասնակցել են Ի. Մատեզոնը, Կ. Շուբարտը Գերմանիայում, Իտալիայում Ֆ. Ալգարոտտին, Է. Արտեագան, անգլիական մի շարք գրողներ, սակայն ոչ մի տեղ

այս գեղագիտական-երաժշտական բախումները չեն ստանում այն հասարակական սրությունն ու ընդգրկման ծավալները, ինչ Լուսավորության դարաշրջանի Ֆրանսիայում:

Այս վիճաբանությունների, փոթորիկների մեջ Փարիզում ծնվում է ֆրանսիական կոմիկական օպերան՝ որպես հակադրություն, որպես նոր երաժշտաթատերական ժանր:

1752 թ. ժ. Ժ. Ռուսան իր իսկ լիբրետոյով գրում է ֆրանսիական առաջին ինտերմեդիան՝ «Գյուղական կախարդ», որտեղ ողջ տեքստը երգվում է: Պրեմիերան կայանում է նույն թվականին Ֆոնտենբլոյում, մեկ տարի անց՝ 1753-ին այն մեջ հաջողությամբ բեմադրվում է ֆրանսիական երաժշտական ակադեմիայում՝ Ռուսասոյին պսակելով ֆրանսիական առաջին կոմիկական օպերայի հեղինակի դափնիներով:

«Գյուղական կախարդի» սյուժեն եվրոպական հանրահայտ «թափառող» պատմություններից մեկի տարբերակն է, «աշխարհի չափ իին» (հայտնի դեռևս Ադամ դե լա Շալլի ժամանակներից), որտեղ երիտասարդ գեղջկուիին իր գյուղացի փեսացուի անկեղծ զգացմունքները գերադասում է ազնվականի սեթեթ սիրախաղերից: Այս ֆոնի վրա մարդկային զգացմունքների, հարաբերությունների, բնության հետ անմիջական կապի, քաղաքակրթությամբ չխաթարված բարոյագիտության և անկեղծության, պարզ, երբեմն պարզունակ գաղափարների բացահայտման մի ողջ համայնապատկեր է բացվում:

Ռուսասոյի երաժշտական կոմպոզիցիան կառուցվում է տոնավաճառային կոմեդիայի պարզ երգերի, վողկիլի ավանդույթի, մնջախաղի (պանտոմիմայի) պարային ժամրերի վրա: Այն գերծ չէ որոշ դիլետանտիզմից, սակայն կաշառում է իր առաջադեմ միտումներով և լիովին համապատասխանում է ժամանակի և հասարակության պահանջներին:

Ռուսան կարողացել էր հարվածել նշանակետին և իր իսկ խոսքերով՝ «ոչ մի այլ ստեղծագործություն նրան այդքան մեծ ճանաչում չէր բերել, որքան այս անպաճույժ գործը»:

«Գեղջկական կախարդի» երաժշտական աշխարհը պարզունակ է, բնույթով կենցաղային: Հեղինակին անգամ մեղադրում

էին գրագողության մեջ՝ համարելով, որ նա օգտվել է հայտնի քաղաքային երգերի ժողովածուներից, որ նրան օգնել է երիտասարդ կոնպոզիտոր Ֆիլիդորը: Սակայն ամբողջության մեջ Ռուսային հաջողվել էր ստեղծել ոչ թե ընդունված «արիետտաներով կոմեդիա», այլ նոր ժանրային տարատեսակ՝ փոքր կոմիկական օպերա՝ նախերգանքով և երկխոսություններով:

Տասը տարի անց՝ 1762թ., Ռուսական թատրոնի վերաբերյալ նոր գաղափար է առաջ քաշում, գրում է «Պիգմալիոն» պիեսը, որ ինքը բնութագրում է որպես «քնարական պատկերներ»: Այստեղ նա բոլորովին հրաժարվում է վոկալ համարներից և սահամանափակվում միայն խոսակցական տեքստով, պլաստիկ շարժման հնարավորություններով և գործիքային երաժշտության դրվագներով՝ ըստ եռթյան առաջին անգամ հոգեբանական դրամայի միջոցներով ներկայացնելով ձևավորված նոր ժանր՝ մելոդրամա, որին լայն զարգացման հնարավորություն էր վիճակված ոչ միայն ֆրանսիական, այլև շատ այլ մշակույթներում:

Մելոդրամայի գաղափարն արագորեն տարածում է ստանում ժամանակակիցների շրջանում: Այն դառնում է եվրոպական թատրոնի սիրված ժանրերից մեկը Գերմանիայում, Իտալիայում: (Մելոդրամայի ժանրին դիմում են Յո. Բենդան, Կ. Գ. Նեֆեն, Լ. Կերուբինին և ուրիշներ):

Թատերական արվեստի զարգացման բարձր գեղագիտական սկզբունքների նվաճման ճանապարհին Ռուսայի թագմարնությաթ ստեղծագործական ժառանգության մեջ «Գյուղական կախարդը», ինչպես նաև «Պիգմալիոնը» միայն դրվագներ են Եղել, սակայն ֆրանսիական երաժշտական թատրոնի համար նշանակալի է դառնում Ռուսայի գեղարվեստական նախաձեռնությունը՝ որպես ձևավորվող ավանդույթի հիմք:

Ուամիստների և բուժքունների պատերազմն ավարտվում է վերջիններիս լիակատար հաղթանակով և ֆրանսիական երաժշտական թատրոնի նոր ժանրի ծնունդով: **Օպերա-կոմիկը** դառնում է ինքնուրույն ձևակառուցման սկզբունքներով, երաժշտական գերակշիռ դերով ներկայացում՝ երկխոսություններով: Ֆրանսիական օպերա-կոմիկի ժանրով 50-ական թվականներից ստեղծագործել են Է. Ռ. Շումին, Ֆ. Ա. Դ. Ֆիլիդորը, Ն. Մ.

Դալեյրակը, Ա. Է. Մ. Գրետրին, Պ. Ա. Մոնսինյին, Է. Ն. Մեհյուլը, քիչ  
ավելի ուշ՝ Ֆ. Ա. Բուալյոն, Ա. Կ. Աղամը, Ղ. Ֆ. Է. Օբերը:

Ֆրանսիական *opera-comique*-ը ծնվեց որպես երրորդ խա-  
վի արվեստ՝ նոր քաղաքական-գաղափարախոսական իրադրութ-  
յան պայմաններում, առաջին իսկ քայլերից շեշտակի հեռանալով  
քնարական ոլորեգության ավանդույթներից ավելի, քան օրեգա-  
buffa-ն իր հակոտնյա *seria*-ից:

Առօրյա կյանքի, քաղաքի և գյուղի կենցաղի, բուրժուական  
ընտանիքի իդեալների, սովորական մարդկային հարաբերություն-  
ների և բնական զգացմունքների գեղարվեստական աշխար-  
իք՝ պարփակված պարզ, հստակ ձևերի մեջ, արտահայտված ժո-  
ղովրդական ոճով, սկզբունքայնորեն հակադրվում է ավանդական  
ֆրանսիական օպերային ավանդույթին: Կոմիկական օպերան իր  
հետագա զարգացման ընթացքում անցնում է ինքնուրույն ճանա-  
պարի՝ պալատական թատրոնի ավանդույթից դուրս:

Իր առավել քան 30-ամյա պատմության ընթացքում ֆրան-  
սիական *opera-comique*-ը երաժշտությամբ զարդանախշված տո-  
նավաճառային կոմեդիայից վերածում է ինքնուրույն նշանակութ-  
յան երաժշտաթերական՝ իր ձևակառուցման սկզբունքներով և  
ավանդույթներով ավարտուն ժանրի:

Մինչև Գյուլվի և նրա ռեֆորմատորական գաղափարնե-  
րի ձևավորումը նոր իրադրության պայմաններում ֆրանսիական  
կոմիկական օպերան իր գոյությամբ ֆրանսիական օպերային  
արվեստում պահպանում է առաջադեմ և դեմոկրատական ժանրի  
դիրքերը, որոնք չի զիջելու անգամ ռեֆորմի իրագործումից հետո:  
Դրանով իսկ հաստատում է իր ժանրային ինքնատիպությունն ու  
կենսունակությունը:

## ՔՐԻՍՏՈՒ ՎԻԼԼԻԲԱԼԴ ԳԼՅՈՒԿԸ (1714-1787) ԵՎ ՆՐԱ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ՌԵՖՈՐՄԸ

**18**-րդ դարի մշակութային բուռն և հարուստ կյանքի համայնապատճերի վրա, երաժշտական որոնումների հետաքրքիր և շահախմնիիր մքնոլորտում, հստակորեն առանձնանում է ավստրիական կոմպոզիտոր, օպերային արվեստի ռեֆորմատոր Քրիստոֆ Վիլլիբալդ Գյուլկը: Նա 107 օպերաների հեղինակ է, ստեղծագործել է ժամանակի բոլոր երաժշտաթարական ժանրերով, արդեն հասուն տարիքում մեծ ստեղծագործական փորձով հարստացած ք. Վ. Գյուլկը տրամաբանորեն հանգում է opera-seria-ի վերափոխման՝ ռեֆորմի գաղափարին: Այսպիսով, Գյուլկը նոր ուղի է հարթում հենց ժանրի՝ seria-ի ներսում: Ժանրը լճացման, փակուղային վիճակից դուրս բերելու նպատակով հասնում է նրա ներուժի բացահայտմանը:

Գյուլկն իր ժամանակի իսկական զավակն էր: Նա կարողանում էր զգալ և լսել ժամանակի ոգին, լուսավորական առաջադեմ միտումները՝ բարձր գաղափարների վեհությունն արտահայտելով պարզ ձևերով: Opera-buffa-ի և opera-comique-ի կողքին՝ որպես այլընտրանքային ժանրային երևույթ, Գյուլկն առաջարկում է նորացնել կամ ավելի ճիշտ՝ վերադառնալ opera-seria-ի ակունքներին, բայց այն նոր գեղարվեստական աստիճանի բարձրացնելու պայմանով՝ մեկնաբանելով նրա գեղարվեստական - գաղափարական էությունը:

Գյուլկն իր մտածողությամբ արդեն թևակոխել էր կլասիցիզմի նոր գեղագիտության շրջանը, սակայն, իր մտքի սլացքով առաջ ընկնելով ժամանակից, նա, բնականաբար, ժանրային դրսերումներով դեռևս գտնվում էր իր ժամանակի և այն խորհրդանշող ժանրերի սահմաններում:

ք. Վ. Գյուլկը սահմանագլխային, միաժամանակ հեռացող և մոտեցող գեղագիտական իրավիճակներում թևածող ստեղծագործող է: Նրան իրավամբ կարելի է անվանել պրեկլասիկ (նախադասական):

Ակնհայտ է, որ Հայդնը և Մոցարտը կերպարային ընդգրկումների մասշտաբներով և երաժշտական մտածողության կատարե-

լությամբ առավել քան գերազանցում են Գյուլիխն, որ Ռամոն շատ ավելի նրբագեղ է և խորաթափանց որպես ստեղծագործող, իտալացի լավագույն կոմպոզիտորները շատ ավելի հարուստ և բարեհունչ են իրենց մեղեղիական մտածողությամբ, սակայն նույնքան ճշմարիտ է, որ հենց Գյուլիխն է հաջողվել գիտակցաբար նոր գեղագիտական դիրքեր նվաճել: Նա լնորհանրացրել է Եվրոպական տարբեր դպրոցների և ստեղծագործողների ձեռքբերումները և հմուտ քանդակագործի նման այդ հզոր համաձուլվածքից հեռացնելով ամեն ավելորդ՝ հասել է նպատակակետին:

Գյուլիխ ստեղծագործության գնահատականը միայն անհատական արժեք չէ, այլ թելադրված է ժամանակի պահանջով, պարտադրված և պահանջված գեղագիտական անհրաժեշտություն է, հասարակական ճաշակի, գաղափարների արձագանք:

Գյուլիխ ուժքորմի աշխարհագրությունն անգամ ցույց է տալիս նրա միջեւը պրոպական եռթյունը՝ վիեննական դաստիարակություն, իտալական opera-seria-ի ավանդույթ, անգլիական օրատորիալ արվեստ, իտալական buffa, ֆրանսիական opera-comique: Նրա մեծամասշտաբ գաղափարներն իրականություն դարձնելու համար հարկավոր էր ունենալ Գյուլիխ հզոր ստեղծագործական միտքը: Հատկանշական է, որ նրա առաջադեմ գործունեությունն իր արձագանքը գտավ միայն Լուսավորության դարաշրջանի նորարարական որոնումների մեջ խմորվող Փարիզում, նոր հասարակական մտքի, ճաշակի, գեղարվեստի ընկալման բարերար մթնոլորտում:

Ֆրանսիան ապրում էր նախահեղափոխական գաղափարական իմաստավորման մթնոլորտում: Այս պայմաններում անհրաժեշտ էր ձևավորել հերոսական-ողբերգական, իդեալական կերպարներ, մինչդեռ թե՝ buffa-ն, թե՝ comique օպերաներն այս առունով սահմանափակված էին կերպարային պայմանականության շրջանակներով և ամկարող էին մարմնավորել ժամանակի պահանջով թելադրված ողբերգական, անձնվեր, կատարյալ հերոսին:

Բուրժուական, բնույթով ամենին էլ ոչ հերոսական հասարակությունը դեպի իր պատմաքաղաքական նվաճումներն էր գնում հսկայական անձնազոհություն, հերոսական պայքար պա-

հանջող մեծ ողբերգությունների միջով, և գեղարվեստական մարմ-նավորումների համար դասական ողբերգության վերացական ընդհանրացումներն առավել քան համահունչ էին: Այս ալիքի վրա Գյուլի առաջ քաշած «լուրջ»-series-x-seria օպերայի սահմաններում սրանց ժամանակակից մեկնաբանություն տալու գաղափարը ֆրանսիական առաջադեմ հասարակությունը ցնծությամբ է ընդունում, իսկ նրա հեղինակին դասուն ժամանակի ամենաբարձր արվեստագետների շարքին:

**Թրիստոֆ Վիլիբրալդ Գյուլիկը** ծնվել է 1714թ. Էրասրախուն (Բավարիա), եղել է անտառապահի բազմանդամ ընտանիքի 9 երեխաններից մեկը: Նոր ծառայության բերումով տեղափոխվել են քաղաքից քաղաք (Ռեյշտադ, Կրայբից, Այզենբերգ), մինչև 1727թ., երբ Գյուլիկը հեռանում է հարազատ տնից, որտեղ հայրը նրա երաժշտական հետաքրքրությունները չեր խրախուսում, և սկսում է իր ինքնուրույն կյանքը:

Յավանաբար Գյուլիկը կանոնավոր մասնագիտական ուսում չի ստացել և իմանականում կատարելագործվել է ինքնակրթությամբ: Յանաձայն տեղեկությունների՝ որոշ ժամանակ սովորել է Պրահայի համալսարանում (1731-1734թթ.), եղել է չեխ երաժիշտ Բ. Չերնոգորսկու աշակերտներից: Նույն ժամանակ արդեն հանդես է եկել որպես երգեհոնահար, ջութակահար, բավշտքակահար: Մեկ տարի ծառայել է Վիեննայում՝ իշխան Լոբկովիչի նվազախմբի երաժշտի պաշտոնում, ապա հայտնի բարերար և արվեստաեր իշխան Մելցիի հրավերով մեկնել է Միլան՝ որպես նրա կապելլայի երաժիշտ: Այստեղ նա պարապել է Զ. Սամնարտինիի ղեկավարությամբ, առաջին ստեղծագործական փորձերն է կատարել գործիքային երաժշտության ժանրերով, սակայն, ըստ երևույթին, այս ոլորտը նրան առանձնապես չի գրավել:

Ք. Վ. Գյուլիկի ստեղծագործական կյանքն ընդունված է բաժանել երեք փուլերի՝

Իտալական շրջան՝ 1741-1745թթ.

Վիեննական շրջան՝ 1752-1770թթ.

Փարիզյան շրջան՝ 1773-1779թթ.:

Հետաքրքիր է նկատել, որ այս շրջաններից յուրաքանչյուրին հաջորդել են որոշակի դադարի տարիներ, որ կոմպոզիտորների կենսագրության մեջ հազվադեպ երևույթ է: Սա հավանաբար պայմանավորված է Գյուլի ստեղծագործական առաքելությամբ, որ պահանջում էր հանդարտ մտորումների, որոնումների, փորձարարական ստեղծագործության ժամանակ, ճանապարհորդություններ, նոր տպավորություններ, մտահղացումներ:

1741թ. Միլանում բեմադրվում է Բ. Վ. Գյուլի առաջին՝ «Արտաքսերքսես» օպերան՝ ըստ Մետաստագիոյի հանրաճանաչ լիբրետոյի: Մինչև 1745 թ. Իտալիայում Գյուլի ստեղծում է ևս 7 opera-seria և 2 պաստիչո, որոնք մեծ հաջողությամբ բեմադրվում են Իտալիայի տարբեր խոշոր մշակութային կենտրոններում՝ Վենետիկում, Կրեմոնայում, Տուրինում: Գյուլի շուտով ձեռք է բերում համախալական լայն ճանաչում՝ որպես օպերային վարպետ կոմպոզիտոր: Նա իր առջև դեռևս ոչ մի նոր սկզբունքային խնդիր չի դնում, այլ իհմնականում յուրացնում է seria-ի ավանդական օրինաչափությունները և կատարելագործվում ժամրի պայմանականությունների սահմաններում: Ընդ որում, Գյուլի հետևողականորեն դիմում է ժամրի բարձրարժեք բանաստեղծական նմուշների. նրա 8 օպերաներից 6-ը գրվել են Մետաստագիոյի անթերի լիբրետոնների հիման վրա:

Գյուլի ձեռք է բերում իտալական մաեստրո (վարպետ) կոչումը: Սա արդեն իսկ խոշոր նվաճում էր օտարերկրացու համար՝ իտալական հողի վրա և իտալական բազում օպերային վարպետ կոմպոզիտորների կողքին, նրանց հետ ստեղծագործական մրցակցության մեջ:

Հենց այս՝ «իտալական օպերայի մաեստրո»-ի կարգավիճակով էլ 1745 թ. Գյուլի իրավիրվում է Լոնդոն: Չնայած անբարենպաստ քաղաքական իրադրությանը՝ յակոբինյան երկրորդ անգամ ճնշված ապստամբության մթնոլորտում Գյուլի ստանում է 2 seria-ի պատվեր և Հենդելի հետ միաժամանակ նույն լիբրետոններով գրում 2 օպերա:

Հենդելի հետ ծանոթությունը Գյուլի համար դառնում է խոշոր երևույթ, թեև Հենդելն իր ուրույն գեղագիտական դիրքերից չի կարողանում ըստ արժանվույն ընդունել Գյուլի արվեստը: Մաս-

նավորապես Հենդելի համար անբացատրելի էր Գյուլի ակնհայտ պարզ, թեթևացրած ձայնատարության սկզբունքը: Նա իր տարակուսանքն է հայտնում Գյուլի պոլիֆոնիկ գրելառճի վարպետության մակարդակի վերաբերյալ:

Լոնդոնյան հասարակությունը Գյուլի օպերաներն ընդունում է մեծ ցնծությամբ: Գյուլին այստեղ հանդես է գալիս նաև 2 պաստիչչոներով, որոնք մեծ տպավորություն են գործում: Զ. Բյորնի վկայությամբ՝ դրանց լավագույն համարները դեռ երկար մնում են անգլիացիների հիշողության մեջ և շարունակում են երգվել:

Լոնդոնյան լսարանին Գյուլը հնայում է նաև տոնավաճառային, կենցաղային ընդունված «ապակե հարմոնիկայով» կատարած իր համերգով: 20-22 բյուրեղապակյա տարբեր մակարդակի ջրով լցված բաժակների վրա (այսպիսին էր «ապակե հարմոնիկա» կոչված գործիքը) Գյուլը մատների թեթև հպումով, իր արտակարգ գեղեցիկ, նուրբ նվագով գերում է ունկնդրին:

Իտալական շրջանն ավարտելով Լոնդոնում՝ Գյուլին արդեն իսկ հասնում է որոշակի գեղարվեստական արդյունքների: Նա *seria*-ի ժամրի կատարյալ վարպետն է՝ եվրոպական ճանաչումով, հմտորեն աշխատում է բանաստեղծական տեքստի հետ՝ նրա լավագույն օրինակներով, իտալական մակարդակով տիրապետում է վոկալ մշակույթին: Միևնույն ժամանակ Գյուլը խորապես գիտակցում է ժամրի դրամատուրգիական խոցելի կողմերը, երբ անտեսելով սյուժեն և բովանդակությունը՝ երաժշտական լավագույն համարներից կառուցում է պաստիչչոներ: Նա փաստորեն կառուցում է վոկալ սյուխտներ: Ժամրային սահմանների մեջ անգամ Գյուլը ակնհայտ հակում է ցուցաբերում լեզվի պարզության, հոնքով կառուցվածքի, շարադրանքի թեթևության նկատմամբ:

1746-ից 1752թթ. Գյուլը որևէ կայուն բնակավայր չունի. որպես կապելմայստեր շրջագայում է Պիետրո Մինգուտտիի օպերային խմբի հետ, լինում է Յամբրուգում, Դրեզդենում, Կոպենհագենում, այնուհետև Լոկատելիի խմբի հետ Պրահայում: Այս ընթացքում Գյուլը շարունակում է ստեղծագործել *seria*-ի ժամրում, գրում է ևս 6 օպերա, որոնք մեծ հաջողությամբ բեմադրվում են

Դրեզդենում, Վիեննայում, Պրահայում, Կոպենհագենում, Նեապոլում:

6 օպերաներից 5-ը դարձյալ գրված են Մետաստագիոյի լիբրետոներով՝ այդ թվում նշանավոր «Շամիրամը», «Եցիոն», «Տիտոսի գթասրտությունը»: 1750թ. Վիեննայում Գյուլկն ամուսնանում է մեծահարուստ վաճառականի դուստր Ամնա Մարիա Բերգինի հետ, իսկ 2 տարի անց՝ 1752թ. վերջնականապես հաստատվում է Վիեննայում:

Սկսվում է Գյուլկի ստեղծագործական կյանքի երկրորդ՝ Վիեննական շրջանը, որը նշանավորվելու էր նոր, սկզբունքային նվաճումներով: Սկզբնական 2 տարիներին Գյուլկը ծառայում է իշխան Յոզեֆ Սաքսեն-Շիլդբուրգիառլենի նվագախմբում՝ որպես կապելմայստեր, իսկ 1754թ. Մարիա-Թերեզա կայսրուհին Գյուլկին շնորհում է արքունական օպերային թատրոնի կոմպոզիտորի և ղեկավարի պաշտոնը, որը նա վարում է շուրջ 15 տարի:

Այս տարիների ընթացքում Գյուլկը գրում է ընդամենը 2 օպերա՝ դարձյալ Մետաստագիոյի լիբրետոներով՝ «Անտիգոնե» և «Յովիվ-արքան», առաջինը Յոռմի, իսկ մյուսը Վիեննայի օպերային թատրոնի համար:

«Անտիգոնե» պրեմիերայի կապակցությամբ Գյուլկը լինում է Յոռմում, որտեղ նրան շնորհվում է Պապի բարձրագույն շնորհներից «Ուկե ասպանդակ» պարգև՝ որպես պետական մակարդակով հեղինակության ճանաչման վկայական: Այս առիթով Գյուլկը պալատական թատրոններում այսպես կոչված՝ «թատերական տոնակատարությունների» համար երաժշտություն գրելու պատվեր է ստանում՝ դարձյալ նույն հանրահայտ Մետաստագիոյի տեքստերով: Սակայն ամենայն հավանականությամբ այս ստեղծագործություններն արդեն ժանրային, ոճական առումով Գյուլկի համար մեծ հետաքրքրություն չեն ներկայացնում և զարգացման հեռանկարներ չեն բացում, այլ տանում էին դեպի անխուսափելի կրկնություն և լճացում: Այլապես դժվար է հասկանալ կոմպոզիտորի շեշտակի անդրադարձը նորաստեղծ ֆրանսիական օպերա-սինկուե-ին:

Ավստրոֆրանսիական քաղաքական հարաբերությունների բարելավման արդյունքում վիեննական կենցաղավարության մեջ

հզոր ալիքով ներխուժում է «ֆրանսիական ճաշակ» գեղագիտական չափանիշը: Բազմաթիվ այլ ֆրանսիական նորույթների շարքում, Փարիզի հետ գրեթե համաքայլ, ավստրիական մայրաքաղաքն սկսում է յուրացնել օպերայի ժամրը:

1755-61թթ. ընթացքում Գյուլի ստեղծագործական ողջ եռանդն ուղղվում է այս նոր և հրապուրիչ ժամրի կողմը: Ֆրանսիացիների՝ այս ժամրի ստեղծողների և ձևավորողների հետ զուգահեռ, հաճախ նույն տեքստերով Գյուլի ստեղծագործության մեջ ի հայտ են գալիս նոր տիպի օպերաներ՝ «Մերլինա կղզին», «Ազատագրված Ցիտերան», «Խառնաշփոթ կամ սատանայական հարսանիք», «Խելքի եկած հարբեցողը»: Այս ստեղծագործություններում Գյուլը, ձերբազատված *seria*-ի ժամրային կարծր և կաշկանդող պայմանականություններից, բացահայտվում է իր գեղարվեստական ամհատականության բոլորովին նոր եզրերով:

Կոմիկական օպերայի պարզ և աշխույժ սյուժեն, զարգացման դիմամիկան, փոքրածավալ ձևերը կոմպոզիտորի համար դաշնում են այն ցանկալի ասպարեզը, որտեղ նրա վոկալ մտածողությունը ձեռք է բերում ժողովրդական երգի մեղեդայնությանը բնորոշ հատկանիշներ. պարային դրվագները, հեռանալով բալետային ավանդույթից, ստանում են հասարակ քաղաքային-ժողովրդական շուրջպարի տեսք:

Գյուլի երաժշտական լեզուն այստեղ սկսում է հեռանալ կայունացած օպերային ձևերից և ընդհուար աղերսվում է վիեննական մթնոլորտում արդեն թևածող կլասիցիստական մտածողության հետ՝ մոտենալով Յայդնին:

Իսկ վիեննական երաժշտական կյանքում, օպերայի հետ գուգահեռ, արդեն աշխուժորեն դիրքեր էր գրավում գործիքային երաժշտությունը:

Գյուլն իր ակտիվ գեղարվեստական դիրքորոշմամբ, անկասկած, չէր կարող անտարբեր մնալ ձևավորվող նոր ժամրերի՝ սիմֆոնիայի, կվարտետի նկատմամբ, սակայն նրա գեղագիտության մեջ, այնուամենայնիվ, գերակշռող էր թատրոնը:

Գյուլը դիմում է բալետ- մնջախաղի (պանտոմիմի) ժամրին՝ ի տարբերություն տարածված օպերա-բալետի: Վիեննա-

յի Բուրգբեատրում բեմադրվում է Գյուլկի «Դոն Շուան» բալետը՝ Մոլիերի պիեսի և Գ. Անջուխնիի լիբրետոյի հիման վրա: Այստեղ կոմպոզիտորն առաջին անգամ կառուցում է ծավալուն թատերական գործիքային կոմպոզիցիա՝ այս դեպքում պարային տարերքի, դրամատիզացման միջոցով:

Այսպիսով, 1761 թ. Գյուլկն իր ստեղծագործությունների ներքին գեղարվեստական բովանդակությամբ լիովին հագեցած է դարի փորձով և պատրաստ է որակական արժեքների վերահմաստավորմանը, որի հասունացած պահանջը նրան արդեն մոտեցնում է շրջադարձային եզրագծին:

Գյուլկը ծանոթ է Եվրոպական երաժշտական իրականության ողջ ակտիվին՝ ստեղծագործությամբ, ճանապարհորդություններով, որպես ունկնդիր, պարտիտուրներով: Նա գիտի թատերական կյանքը, նրա պայմանականությունները, կողմնորոշվում է ցանկացած իրավիճակում, կարողանում է հմտորեն հարմարվել առաջարկվող պայմաններին, հայտնի է որպես հանդարտ, հավասարակշիռ, առանց ծայրահեղությունների երաժիշտ, որ երբեք չի խախտում ժանրի սահմանները:

Գյուլկը հեղինակություն էր երաժշտաբատերական շրջաններում՝ որպես ավանդույթը հարգող կոմպոզիտոր: Մինչեռ Գյուլկի արվեստի ներսում ընթացող խնորումները պատրաստ էին որակական թօհչքի և սպասում էին միայն արտաքին շարժառիթի: Վերջինս ներկայանում է. Փարիզից նոր ժամանած իտալացի պոետ Ռանյերո Կալցարիջիի հետ ծանոթությունը բացահայտում է կոմպոզիտորի և պոետի հայացքների, ցանկությունների և նպատակների մեջ ընդհանրությունը:

Ո. Կալցարիջին վկա էր եղել Փարիզում բուֆֆոնների պատերազմին, մասնակցել թեժ գեղագիտական վեճերին, հանդես էր եկել հոդվածներով օպերային արվեստի «իտալական – ֆրանսիական» խնդրի շուրջ և խորապես հետաքրքրված էր ժանրի հետագա զարգացման հեռանկարներով: Փարիզում Ո. Կալցարիջին աղմուկ էր բարձրացրել իր «Լյուլիադա» օպերա-պարոդիայի լիբրետոյով, որտեղ նուրբ երգիծանքով ներկայացվում է seria-ի՝ զավեշտի հասնող, խոցելի կողմները: Սա ուղղված էր մասնավորա-

պես Մետաստագիոյի դեմ: «Լյուլիադայում» գործող անձիք էին պոետ Դելիրիոն (իտ.- զառանցող), երաժիշտ Սոսպիրոն (իտ.- հառաջող) և իմպրեսարիո Ֆալլիտոն (իտ.- սնանկացող): Այս քննադատական հայացքը լուրջ օպերայի «անլուրջ» վիճակին Գյուլի լիակատար հավանությանն է արժանանում և դառնում մեծ ստեղծագործական համագործակցության սկիզբը:

1762 թ. հոկտեմբերի 5-ին Վիեննայի Բուրգթեատրում (Քաղաքային թատրոն) տեղի է ունենում Գյուլի «Օրփեոս և Էվրիդիկե» օպերայի պրեմիերան՝ ըստ Ռ. Կալցարիջիի իտալական լիբրետոյի: Տեղինակները իմնովին վերանայել էին ավանդական օրինաչափությունները և հեռացել ընդունված կանոններից: Նրանք մտադիր էին ռեֆորմ կատարել ժամրի մեջ:

Օպերայի հեղինակները մեծ ոգևորությամբ պատրաստում էին ներկայացումը՝ ակնկալելով համապատասխան արձագանք: Բեմադրությունն իրականացնում է ինքը՝ Կալցարիջին, իսկ Անջունին, որ բեմադրել էր Գյուլի «Դուանը», իրականացնում է պարային դրվագների բեմադրությունը: Գյուլավոր դերով հանդես է գալիս մեծահոչակ կաստրատ Գաետանո Գվադանյին, սակայն պրեմիերան անցնում է սովորական օպերային պրեմիերայի հաջողությամբ՝ առանց որևէ հասարակական ցնցումի:

Գյուլի և Կալցարիջիի առաջին ռեֆորմատորական օպերան դեռևս չէր հաղթահարել այն բոլոր դժվարությունները, որ նախատեսել էին հեղինակները, սակայն կարևոր սկիզբն էր:

Դաջորդ ռեֆորմատորական օպերան՝ «Ալցեստան», Գյուլի և Կալցարիջիի համագործակցությամբ ասպարեզ է իշնում միայն 5 տարի անց՝ 1767 թ., դարձյալ իտալական լիբրետոյի իման վրա: Պրեմիերան Վիեննայում արժանանում է ավելի զուսպ ընդունելության, քան անգամ «Օրփեոսը», թեև ներկայացնանը մասնակցում էին հանրահայտ երգիչներ Ա. Բերնասկոնին, Զ. Տիբալդին: Վիեննացի հանրիսատեսը բոլորովին անտարբեր է մնում հետևողականորեն զարգացող ողբերգական սյուժեի նկատմամբ, քանի որ ներկայացումից սպասում էր միայն գեղեցիկ երգեցողություն և էֆեկտներով հարուստ տեսարաններ:

Երեք տարի անց՝ 1770 թ., Վիեննայում Գյուլը և Կալցարիջին ներկայացնում են իրենց երրորդ ռեֆորմատորական օպե-

րան: «Պարիսը և Հեղինեն» իր գաղափարական-հոգեբանական ուղղվածությամբ նոր տիպի ստեղծագործություն էր կոմպոզիտորի համար՝ վառ, զգացնունքային կերպարներով մեծ սիրո պատմություն՝ տոգորված կրօստ փոյուգիացիների և զուսպ սպարտացիների ազգային կերպարային տարրերով: Այս պրեմիերան նույնապես չի արդարացնում հեղինակների սպասումները:

Այսպիսով, 1762-ից 1770թթ. ընթացքում երևան են գալիս Գյուլկի առաջին 3 ռեժորմատորական օպերաները, որոնք և Եղրափակում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքի վիեննական շրջանը: «Պարիսից» հետո Գյուլքը համարում է, որ իր ստեղծագործական առաքելությունը վիեննայում ավարտված է, և այն ամենը, ինչ նրանք մտադրվել էին Կալցարիչի հետ, այս փուլում իրագործված է:

Երկու կարևոր հանգամանք Գյուլկի վիեննական շրջանի ստեղծագործության մեջ վկայում են նրա գիտակցված և համոզված դիրքորոշման մասին՝ իր գեղագիտական նպատակների իրագործման ճանապարհին:

Առաջինը. Գյուլք «Օրփեոսի» և «Ալցեստայի» միջև ընկած 5 տարիների ընթացքում գրում է *seria*-ի բոլոր կանոններին միանգամայն համապատասխանող և ոչ մի ռեժորմի չհավակնող մի քանի օպերա՝ «Կելիայի ցնծությունը» (ըստ Մետաստագիոյի), Բոլոնիայի համար «Տելենաքը», ֆրանսիական կոմիկական օպերա՝ «Անակնկալ հանդիպում կամ ուխտավորները Մեքքայից», ինչպես նաև «Շամիրամ» բալետը՝ ըստ Վոլտերի:

Երկրորդ հանգամանքն առնչվում է «Ալցեստայի» պարտիտուրին կցված մեկնության հետ, որտեղ կոմպոզիտորը ներկայացնում է իր ձգտումներն ու ցանկությունները օպերային արվեստի իրավիճակի և հասունացած վերափոխումների անհրաժեշտության մասին: Այստեղ նա նշում է, որ Կալցարիչի լիբրետոն գրված է «սրտի լեզվով, մեծ կրքերով, հարուստ է հետաքրքիր իրադրություններով, տեսարանների բազմազանությամբ», իսկ իր երաժշտության վերաբերյալ Գյուլքը հավելում է՝ «արվեստի բոլոր գործերի համար միակ պատվիրանը պարփակված է պարզության, ճշմարտության և բնականության մեջ»: Գյուլքն ասում է, որ

իր աշխատանքը ենթարկվում է միայն «ազնվագույն պարզության որոննան խնդրին»:

1774թ. Փարիզի Թագավորական երաժշտական ակադեմիայում տեղի է ունենում Գյուլի նոր՝ «Իփիգենիան Ավլիդում» օպերայի պրեմիերան, որը և նշանավորում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքի երրորդ՝ փարիզյան շրջանի սկիզբը:

Այս իրադարձությանը նախորդում է երկարտն՝ շուրջ 2 տարվա նախապատրաստական աշխատանք: Այս ընթացքում Գյուլկը, օգտագործելով իր բոլոր կապերն ու ծանոթությունները, կազմակերպում է իր ստեղծագործական հանդիսավոր, շռնդալից մուտքը Ֆրանսիայի մայրաքաղաք: Նրա գալուստը սպասված էր, ընդունելությունը՝ ցնծագին:

Կոմպոզիտորը դիվանագետ Լեբլան դյու Ռուլեի միջոցով, կոմպոզիտոր Ֆավարի օգնությամբ և արքայադուստր Մարիա-Անտուանետի (նա Վիեննայում եղել էր Գյուլի աշակերտուիկին) միջնորդությամբ նամակագրություն է սկսում ֆրանսիական մշակութային գործիչների հետ՝ ներկայացնելով իր նորարարական նպատակները, նոր գեղագիտության հեռանկարները:

Դյու Ռուլեն ակադեմիայի երաժշտական տնօրենին գրում է. «Հռչակավոր պ.Գյուլկը, որ այնքան մեծ ճանաչում ունի ողջ Եվրոպայում, գրել է ֆրանսիական օպերա և կուրտենար այդ ստեղծագործությունը բեմադրել Փարիզում: Այս Մեծ նարդը, որ գրել է ավելի քան 40 իտալական օպերա, հսկայական հաջողություն է ունեցել բոլոր այս արվեստն ընդունող թատրոններում, իին և նոր հեղինակների ուսումնասիրությունների ընթերցման, սեփական մտորումների հետևանքով հանգել է այն մտքին, որ իտալացիներն իրենց թատերական կոմպոզիցիաներում շեղվել են իրական ճանապարհից և ֆրանսիական տեսակը միակ ճշմարիտ երաժշտական-դրամատիկ ժանրն է»:

Այնուհետև դիվանագետը հավատացնում է, որ Գյուլկը շատ բարձր է գնահատում ֆրանսերենի երաժշտական արժանիքները և վրդովված է Ռուսայի հակաֆրանսիական դիրքորոշման համար: Վերջապես նշում է, որ «Իփիգենիան Ավլիդում» օպերան իր արժանիքներով ձգտում է Ռուսական ողբերգության բարձունքներին:

Գյուկը, արտակարգ դիվանագիտական ունակություններ ցուցաբերելով, դիմում է Ռուսասոյին՝ հայցելով նրա բարձր խորհրդատվությունը ֆրանսերենի պոետիկ լեզուն խորապես հասկանալու համար: Այս կերպ հնարամիտ Գյուկն իր մի քայլով հզոր Ռուսասոյին հակառակորդից դարձնում է իրեն նվիրված համախոհ:

Հաջողությունը Փարիզում իիանալի նախապատրաստված էր, և բենադրության ելքը գրեթե ապահովված: Թագավորական Ակադեմիան Ռամոյի մահից հետո շուրջ 10 տարի ոչ մի նշանակալի բենադրություն չէր ներկայացրել և իիմնականում իին օպերաներից հավաքածուներ էր կառուցում՝ «Քնարական դրվագներ», «Նոր դրվագներ» անվանումներով: Ակադեմիան նույնպես ծարավի էր նոր ներկայացումների:

«Իփիգենիան» նախապատրաստվում էր հսկայական եռամդով: Գյուկն անձամբ, խստորեն և պահանջկոտ աշխատում էր մեներգիչների, երգչախմբի, նվագախմբի հետ: Յրավիրված էին ֆրանսիական բեմի լավագույն երգիչներ՝ Լեգրոն, Սոֆի Արնուն, Դյուլանը, Լարիվեն: Գյուկը պահանջում էր, որ երգչախումբը բեմում շարժվի և մասնակցի գործողությանը՝ հակառակ ֆրանսիական օպերայի ավանդույթի, համաձայն որի երգչախմբի արական մասն անշարժ կանգնում էր մի կողմում, իսկ իգականը՝ մյուս:

Պրեմիերային ներկա էր արքայադուստր Մարի-Անտուանետը: Ներկայացումն անախադեպ հաջողություն է բերում Գյուկին: Յուրաքանչյուր նոր կատարում ամրապնդում է կոմպոզիտուրի փառքը, իսկ փարիզյան հասարակությունը նորից պառակտվում է երկու անհանդուրժող ճամբարների և դարձյալ հայտնվում գեղագիտական պատերազմի մեջ:

Այս անգամ պայքարող կողմերը կոչվում էին «գյուկիստներ» և «պիչինիստներ»: Մի մասը մոլեգին պաշտպանում էր Գյուկի ռեժուրնը, մյուսները նույնքան աշխուժորեն Լյուլլիի և Ռամոյի ավանդույթներն էին ընդունում, իսկ երրորդ պայքարող կողմը ներկայացնում էր իտալական օպերան՝ հանձինս Յոմելլիի, Սակկինիի և հատկապես Պիչչինիի:

Գեղագիտական կոնֆլիկտը, առանձնապես խորը բովանդակությամբ չծանրաբեռնված, քաղցրահնչյուն մեղեղային իտալական օպերայի և Գյուլի երաժշտական ողբերգության միջև էր:

Այս ընթացքում իր գեղագիտական համոզմունքներն ամուր պաշտպանող Գյուլը, համաձայն ֆրանսիական օպերային կանոնների, վերախմբագրում է իր առաջին երկու ռեժորմատորական օպերաները՝ «Օրփեոսը» և «Ալցեստան», կաստրատներին փոխարինում է տենորներով, մեծացմում, ճոխացնում է բալետային հատվածները, հզորացնում նվազախումբը: Ներկայացնումը դաշնում է ավելի հարուստ, դրամատիկ: Փարիզյան բեմի համար Գյուլը վերախմբագրում է ևս 2 կոմիկական օպերա՝ «Պաշարված Ցիտերան» և «Հմայված ծառը»:

1777թ. Գյուլը Ֆ. Կինոյի լիբրետոյի հիման վրա գրում է իր՝ թվով 5-րդ ռեժորմատորական օպերամ՝ «Արմիդան»: Այս քայլն իսկական խիզախում էր, քանի որ նույնանուն հանրաճանաչ օպերա գրել էր Ժ. Բ. Լյուլին: «Արմիդան» աղմկալի հաջողություն է ունենում և ամրապնդում Գյուլի դիրքերը ֆրանսիական հասարակության մեջ, նաև թեժացնում պատերազմը:

Ազնվականության մի հատվածը կոմսուիի Շյուբերիի՝ թագավորի ֆավորիտուհու գլխավորությամբ, որպես մարտահրավեր Մարի-Անտուանետին, որ Գյուլի կողմնակիցներից էր, Նեապոլից հրավիրում է հանրահայտ կոմպոզիտոր, *opera-seria*-ի վարպետ Նիկոլո Պիչչինիին՝ իր նույնքան ճանաչված «Բարի դուստրը» օպերայով: Նրան խորհրդանիշ դարձնելով՝ կոմսուիին լայնածավալ պայքար է ձեռնարկում Գյուլի դեմ:

Թերթերում, ամսագրերում բազմաթիվ երգիծական հոդվածներ, պամֆլետներ են տպագրվում: Փարիզում բերանից բերան տարածվում էին սուր էպիգրամներ, բանաստեղծություններ, էպիստոլներ: Ողջ քաղաքն ընդգրկվում է Գյուլի օպերաների քննարկման խնդրի մեջ, խոչընդոտում և աշխատում են խափանել Գյուլի օպերաների ներկայացումները: Գյուլը, սակայն, չէր վիատվում և հետևողականորեն շարունակում էր ստեղծագործել, նաև պատասխաններով հանդես գալ մանուլի էջերում:

Գյուլի համախոհների շարքում էին էնցիկլոպեդիստներից հզոր դեմքեր՝ Ռուսան, Վոլտերը, դ'Ալամբերը, Վերջապես՝ արքայադուստր Մարի-Անտուանետը:

Գյուլին մեղադրում էին բարդացված աֆեկտացիայի, ավելորդ դրամատիզմի համար՝ ասելով, որ «երաժշտական արվեստը կոչված է հուզական, բայց ոչ վաճող գացմունքներ առաջացնելու» (Ժ. Ֆ. Լազարյ): Իսկ Գյուլը դրան պատասխանում է. «Ես մինչև այժմ միամտաբար կարծում էի, թե երաժշտությունը մյուս արվեստների նման կարող է բազմաբովանդակ գացմունքներ արտահայտել»:

Ամենազավեշտալին այն էր, որ Պիչչինին՝ ինքը Գյուլի արվեստի կողմնակիցներից էր և նույնիսկ իր ստեղծագործության մեջ գտնվում էր նրա նոր գաղափարների ազդեցության տակ: Բնույթով համեստ, անկոնֆլիկտ, բարեհամբույր և մեղմ Պիչչինին, որը նաև խոնարիվում էր Գյուլի արվեստի առջև, իր կամքին հակառակ էր ներքաշվել պայքարի մեջ և շատ անհարմար էր գգում իրեն այդ դերում:

«Արմիդայի» հսկայական հաջողությունից հետո Գյուլը ներկայացնում է 6-րդ՝ ռեֆորմատորական «Իփիգենիան Տավիդում» օպերան (ըստ Ն. Գիյարի և դյու Ռուլեի լիբրետոյի), որի բեմադրությունը տեղի է ունենում 1779թ. Փարիզում: Սրանով էլ, փաստորեն, Գյուլկն ամփոփում է իր օպերային ռեֆորմը:

Նրա վերջին՝ «Էքո և Նարցիս» (1779թ.) օպերան պակաս հաջողություն է ունեցել, հասարակական մեծ արձագանք չի գտել:

Գյուլի օպերային արվեստը համոզիչ հաղթանակ է տանում նորարարությանը և առաջադեմ գաղափարներին մշտապես ընդառաջող Փարիզում: Նա, իր առաքելութունն ավարտած համարելով, վատառողջ վիճակում վերադառնում է Վիեննա: Կյանքի վերջին տարիներին Գյուլկն ապրում է Վիեննայում՝ մեծ փառքի և շքեղության մեջ: Օպերային ժանրին նա այլևս չի անդրադառնում, ինչպես և ստեղծագործությանն արհասարակ:

9 տարիների ընթացքում Գյուլը գրելու է միայն «7 օդա և երգ», երգչախմբի ու նվագախմբի համար «De profundis» (1782թ.) հոգևոր ժանրի ստեղծագործությունը:

**Ք. Վ. Գյուլկը վախճանվել է 1787թ. Վիեննայում, 73 տարեկան հասակում:**

Կոմպոզիտորի մահից հետո Ն. Պիչչինին նամակով դիմել է «Փարիզյան ամսագիր» պարբերականին՝ հիշեցնելով, որ Գյուլկի և իր անունների շուրջ ծավալված պատերազմն անհիմն էր, իսկ Գյուլկի արվեստը ֆրանսիայում «երաժշտական հեղափոխություն» առաջացրեց:

«Դանարձակվում եմ առաջարկել Ձեզ,- գրում է իտալացի կոմպոզիտորը, - որ շեվայե Գյուլկի կերպարը սերունդների համար անհրաժեշտ է հավերժացնել ոչ թե մարմարե քանդակով, որը միայն նրա դիմապատկերը կարող է ներկայացնել, այլ մարմնավորել նրա հանճարը՝ յուրաքանչյուր տարի նրա մահվան օրը, ի պատիվ նրան, համերգ կազմակերպելով։ Եթե միայն այդ օրը չհամընկնի օպերային թատրոնում նրա երաժշտության կատարմանը։»

**Ք. Վ. Գյուլկի ռեժիսորական գաղափարների լիակատար հաղթանակի վկայությունն է Փարիզում նրա հետևողների ստեղծագործական դպրոցի ձևավորումը՝ դեռևս նրա կենդանության օրոք։**

Ն. Պիչչինին, Ժ. Բ. Լեմուանը, Ա. Գ. Սակկինին և Գյուլկի սիրելի աշակերտ Ա. Սալիերին իրենց ստեղծագործությամբ շարունակում և զարգացնում են ռեժիսորական-կոմպոզիտորի գործը՝ նրա գաղափարները փոխանցելով ֆրանսիական հեղափոխության երաժշտական թատրոնին։

## **Ք. Վ. Գյուլկի օպերային ռեժիսորմբ**

Օպերա-սերիայի զարգացման ժանապարհին, իտալական երաժշտական արվեստի այս ժանրը՝ շնորհիվ վոկալ արվեստի հարածուն վերելքի, սկսում է կորցնել իր սինթետիկ ամբողջականության հարմոնիկ կառուցվածքը։ Գեղեցիկ երգեցողության հանդեպ չափազանց հակվածությունը հիմնովին վերափոխում է ժամանի էությունը՝ այն թատերականից վերածելով համերգային տեսակի։

Ամբողջության մեջ առաջին կորուստը կրում է բովանդակային և դրամատուրգիական կառուցվածքը՝ իր հետ շղթայաձև տանելով թատրոնական, երաժշտական, բեմադրական, կատարողական, դեկորատիվ և մյուս բաղկացուցիչները: Օպերան հեռանում է իր ակունքներից, սակայն այս տեսքով բավարարում է իտալական լսարանի գեղարվեստական ճաշակը, քանի որ վերջինս անսահման սիրում է վոկալ արվեստը: Այս երևույթը պատմական անհրաժեշտություն է լինելու ժամրից դուրս նոր՝ գործիքային մտածողության ձևավորման համար: Սակայն երաժշտաթատրոնական ժամրի ներսում, տարբեր մշակույթներում դառնալու է փակուղուց ուղիներ որոնելու առիթ: Այսպես են ծնվելու օρերա-buffa-ն և օրերա-comique-ը, զուգահեռաբար զարգանալու են կանտատը և օրատորիան, սակայն *seria*-ի ներսում լճացման պրոցեսը գնալով խորանում էր և ավելի էր բարոյացնում իրավիճակը՝ կարծրանում:

Ք. Վ. Գյուլիկի ստեղծագործական խիզախումն աննախադեպ քայլ էր ժամրի զարգացման ճանապարհին՝ նրա փրկության հնարավորություններն իր իսկ՝ *seria*-ի ներսում փնտրելու առումով:

Գյուլիկ իր ռեֆորմի գաղափարին հանգում է որպես երկարատև ստեղծագործական փորձ կուտակած կատարյալ վարպետ:

Գյուլիկին առաջին հերթին հուզում է բովանդակության խնդիրը: *Dramma per musica*-ն ձևավորվել էր որպես ին հունական թատրոնի ավանդույթի վերածնում, որի նախնական՝ **գաղափարի** գործոնը, սակայն, իսպառ կորել էր: **Գաղափարի** վերածնան ճանապարհին Գյուլիկը գտնում է Ելքը փակուղուց համախոհ պոետ-լիբրետիստի միջոցով: Ո. Կալցարիջին և Ք. Վ. Գյուլիկը նիասին ձևակերպում և իրագործում են լուրջ՝ *seria*-օպերայի ժամրի համար ճակատրագրական այս վերածնունդը:

Դանուն արդարության անհրաժեշտ է նշել, որ Գյուլիկի ռեֆորմատորական գաղափարներն իրենց դեկլարատիվ ձևով շատ ավելի ամբողջական և հետևողական էին, քան նրան հաջողվեց դրանք իրականացնել երաժշտության մեջ: Սակայն այս դեպքում էականը գաղափարն էր, իսկ իրագործումը Գյուլիկի բոլոր 7 ռեֆորմատորական օպերաներն էին, որ գտնվում էին որոնման անընդհատ գործընթացի մեջ: Այս հանգամանքը նաև Գյուլիկի դինամիկ մտածողության ապացույցն է ու նաև այն բանի, որ նա իր սեփա-

կան, խորապես վերապրած մտքերն անգամ չեր ընդունուն որպես վերջնական ճշմարտություն:

Գյուլկն առաջ է քաշում մեկ առանցքային գաղափար և թույլ է տալիս նրան ստեղծագործաբար և ազատ զարգանալու: Այս սկզբունքի օգտին է խոսուն նաև Գյուլկի հետևորդների ստեղծագործական դպրոցի ձևավորումը, նրա գեղագիտական իդեալների կենսունակությունը մինչև Հ. Բերլիոզ, Ռ. Վագներ:

Գյուլկն իր ռեֆորմատորական գաղափարների հիմնական դրույթներն առաջարկել է հետևողական կարգով՝

- օպերան պիտի ունենա բովանդակություն
- օպերան պիտի արտահայտի վեհ և հավերժական գաղափարներ. նա առաջարկում է դիմել հին հունական դիցաբանությանը
- օպերան պիտի ունենա պարզ և տրամաբանական կառուցվածք
- երաժշտությունը պիտի ծառայի պոեզիայի բացահայտմանը
- ուվերտյուրը պիտի նախապատրաստի օպերայի երաժշտական բովանդակությունը և տրամադրությունը, կապված լինի նրա երաժշտական լեզվի հետ
- յուրաքանչյուր գործող անձ պիտի ունենա իր երաժշտական բնութագիրը (գրեթե մոտենում է **լեյտ-մոտիվի** գաղափարին, թեև դեռ այդպես չի անվանում)
- արիայի դրամատուրգիական ամբողջականությունը չխսաբարելու նպատակով secco ռեզիստահիվներն անհրաժեշտ է փոխարինել accompagnato ռեզիստատիվներով
- երգչախումբը պիտի մասնակցի երաժշտադրամատուրգիական գործընթացին
- նվազախումբը երաժշտական-կերպարային մարմնավորման կարևոր գործոններից է
- բալետային տեսարանը պիտի կապված լինի օպերայի բովանդակության հետ
- բացի da capo արիաներից անհրաժեշտ է օգտագործել նաև քայլակային և միջանցիկ զարգացման ձևեր (գերմ. դուխսկոմպոնիխտ-անվերջ):

Այս ամենի իրագործնան համար Գյուկը, հենվելով Կալցա-  
թիջիի նորատիպ լիբրետոյի վրա, շեշտակի նվազեցնում է գոր-  
ծող անձանց թիվը՝ 5-ից հասցնելով 3-ի, պարզեցնում զարգա-  
ման առանցքային գիծը, իրաժարվում է երկրորդական, զուգա-  
հեռ, բովանդակությունը ծանրացնող պատմություններից՝ կենտ-  
րոնանալով նշանակալի, հավերժական արժեք պարունակող մեկ  
գաղափարի վրա՝ սեր, անձնվիրություն, հավատարմություն, հե-  
րոսականություն, զոհաբերություն և այլն:

Գյուկը կրծատում է գործողությունների քանակը, կոնյո-  
գիցիան դարձնում ավելի հագեցած և նպատակային: Այս առու-  
նով նա գերադասում է 3 գործողությամբ կառուցվածք, կուլմինա-  
ցիան երրորդ գործողությունում: Սակայն, հավանաբար, ելնելով  
բանաստեղծական տեքստից և բովանդակությունից, Գյուկը չի  
կարողանում մշտապես հետևել այս դրույթին: Նրա ռեֆորմատո-  
րական օպերաների մեջ կան 4, 5 և էլի 3 գործողությամբ կոնյո-  
գիցիոն կառուցվածքներ: Այսինքն՝ կարևոր ոչ այնքան կոնկրետ  
գործողությունների քանակն է, որքան բովանդակությամբ թե-  
լադրված կառուցվածքային կերպը, որն էլ կարող է տատանվել  
3-ից 5-ի միջև:

Գյուկն աշխատում է ձերբազատվել **սերիային** բնորոշ  
բեմական անշարժությունից (ստատիկայից), գործողությամբ  
աշխատացնել բեմական միզանացենները: Դինամիկ մտածողութ-  
յունն ընդհանրապես Գյուկի գեղագիտական սկզբունքի բնորոշ  
գծերից է, ելակետային հենքը բոլոր մակարդակներում:

Գյուկը երգիչներին ներգրավում է ակտիվ դրամատիկ գոր-  
ծողության մեջ՝ մտածելով, որ դա կնպաստի զգացմունքների հա-  
մոզիչ փոխանցմանը: Նույն Գյուկը պահանջում է երգչախմբից,  
որը իին հունական ավանդույթի համաձայն կատարում էր ստա-  
տիկ մեկնաբանի դեր՝ բեմի երկու կողմերում անշարժ կանգնած  
վիճակում: Գյուկի երգչախումբը խաղում է բեմի վրա:

Բալետը օպերային ներկայացման մեջ ամենաընդունված  
և սիրելի հատվածներից էր, հատկապես ժամրի ֆրանսիական  
տարբերակով՝ սկսած Լյուլլիի ժամանակաշրջանից: Բալետային  
տեսարաններից բոլորովին իրաժարվելը Գյուկը դեռ անժամա-  
նակ էր համարում և անիրագործելի, սակայն ընդհանուր դրամա-

տուրգիական ամբողջությունը չխախտելու համար առաջարկուն է բալետը միահյուսել օպերայի բովանդակությանը:

Գյուլկը հրաժարվում է զարդարուն և վիրտուոզ մեղեդայնությունից՝ հօգուտ պարզ, արտահայտիչ մեղեդիական մտածողության: Անքույլատրելի է համարում երգիչների վիրտուոզ, շեղող միջամտություններն արիաներում, այլ կերպ, վերահաստատում է կոնպոզիտորի գերիշխող դերը օպերայի կոնպոզիցիայի մեջ:

Պահպանելով եռամաս արիայի կարևոր դերը օպերայում՝ Գյուլկն օգտագործում է նաև պարզ քառակային ձևեր, որ հավանաբար վերցրել էր ֆրանսիական opera-comique-ից: Առաջին անգամ դիմում է «անվերջ» - դուխսկոնպոնիխտ կոչվող մեղեդիական կառուցվածքին, որ կիսաընթերցվող-կիսաերգվող ասերգության մի տարատեսակ էր (հետագայում դառնալու է Վագների նախընտրելի ձևը), որ նպաստում էր տեսարանների ընդլայնման ու ամբողջականությանը:

«Գրեթե անհնար է ամբողջությունից քակտել, անջատել արիան իրեն հատկացված տեղից և առանձին կատարել, որովհետև ամբողջությունը շղթա է, որի յուրաքաչյուր առանձին օղակ չնշին է, իսկ ամբողջը՝ ամեն ինչ», - ասել է Գյուլկի օպերաների մասին Զ. Բյորնին իր «Երաժշտական ճանապարհորդություններ»-ում:

Գյուլկի արիաների մեղեդին արտահայտիչ է՝ սուր ռիթմիկ կառուցվածքով, լարված պաուզաներով, հագեցած ջերմ նվագախմբային ուղեկցությամբ:

Գյուլկն առաջիններց է, ում ստեղծագործության մեջ երևան է գալիս տոնայնության գունային զգացմունքայնության գործոնը: Կոնպոզիտորն իր amore կամ lamento արիաները հիմնականում ծավալում է ց moll-ում (կլասիցիզմի շրջանում այն պահպանելու է իր այս գունային-զգացմունքային նշանակությունը):

Գյուլկը օպերային կոնպոզիցիան կառուցում է խոր ինտոնացիոն ընդիանության սկզբունքով, ինտոնացիոն առանցքի ձևավորումը տեղի է ունենում դեռևս ուվերտյուրում: Ուվերտյուրի ինտոնացիոն շերտը նախապատրաստող և առաջնորդող դեր է կատարում ամբողջ կոնպոզիցիայի համար: Սակայն Գյուլկին միշտ չի հաջողվում հետևողական լինել այս հարցում: («Օրփեոսի»

ուվերտյուրը բոլորովին կապ չունի օպերայի հետ, «Ալցեստայի» ուվերտյուրը տրամադրությամբ կապված է, բայց ինտոնացիոն ընդհանրություն չունի, «Եփիգենիան Ավլիդում»-ինը կապված է մասնակի, «Արմիդայի» ուվերտյուրն արդեն 2 անգամ հնչել էր ուրիշ սերիաների հետ, «Եփիգենիան Տավրիդում»-ի ուվերտյուրն ընդհանրապես ավանդականի փոխարեն հակիրճ, գործողության մեջ ներխուժող նախանվագ է):

Գյուլի նվագախմբային պարտիտուրը ժամանակին ընկալվում էր այն աստիճան թափանցիկ և պարզ, որ ստեղծում էր աղքատ հնչողության պատրանք: Մինչդեռ Գյուլի նպատակը սերիայի նվագախմբի ծանրաբեռնված հնչյունային զանգվածներից ազատագրվելն էր:

Գյուլին առաջարկում է պարտիտուրի նոտագրման նոր ձև, որտեղ, ի տարբերություն նեապոլյան պրակտիկայի, երբ հոմոֆոն կերտվածքի մեջ գրանցվում էին միայն մեղեդին տանող ձայները, իսկ միջին ձայները լրացվում էին basso continuo –ով, կոմպոզիտորը գրանցում է բոլոր ձայները, աշխատացնում և մեղեդային գիծ է ստեղծում միջին ձայներում՝ խորացնելով նվագախմբի դերը և հարստացնելով հնչողությունը:

Պրեկլացիստական միտումների շարքում Գյուլի կոմպոզիցիոն մտածողության սկզբունքներից է դառնում տեսարանների կառուցումը կոնտրաստներով, ինչպես նաև թեմատիկ կոնտրաստներն արիայի կամ նվագախմբային հատվածներում:

Ք. Վ. Գյուլի ռեֆորմատորական օպերաների առաջադրած գեղարվեստական խնդիրներով ակնհայտորեն բացահայտվում են կոմպոզիտորի գեղագիտական հեռահայաց ընդգրկումները, որոնք աղերսվում են ֆրանսիական էնցիկլոպեդիստների լուսավորչական գաղափարախոսության հետ: Գյուլին այս առունով կանգնած է իր ժամանակի ավանգարդում և որոշ հատկանիշներով անգամ դրւես է հորդում իր դարի շրջանակներից:

Գյուլի օպերային ռեֆորմը 18-րդ դարի իտալական և ֆրանսիական օպերային ավանդույթների փորձի գեղարվեստական ընդհանրացման տրամաբանական հետևանքն է:

Գյուլին իր ռեֆորմի իրագործման ընթացքում ոչ այնքան հերքում է նախորդ փորձը, որքան այդ բազմահարուստ փորձը ընդ-

հանրացնում, բարձրացնում է նոր գեղագիտական աստիճանի: Գյուկի արվեստն ավետում է ձևավորվող վիեննական կլասիցիզմի առաջին քայլերը: Պարզ, խիստ, ժողովրդական ակունքներին միտված մեղեդայնությունը, լադահարմոնիկ զարգացման տրամաբանությունը, շարադրանքը, ձևակառուցողական սկզբունքները, կոնտրաստային մտածողությունը նրան մոտեցնում են վաղ վիեննացիների սկզբունքներին:

Ք. Վ. Գյուկը ոճական մտածողությունը ձերբագատում է պայմանականություններից, մաքրում և պարզեցնում է մեղեդական մտածողությունը, շարժում է հաղորդում երաժշտական կոմպոզիցիային, դիմում է ժողովրդական ակունքներին, պարային տարերքին, երգի ազգային հատկանիշներին:

Գյուկի օպերային ռեֆորմը յուրատեսակ արահետ է դեպի նոր ժամանակների գեղագիտություն, որը նա հարթել է Դայդմի, Սոցարտի հետ միաժամանակ, զուգահեռաբար և միանգամայն ուրույն ուղիներով:

### **Ավստրոգերմանական գինգչափի**

18-րդ դարի ավստրիական - գերմանական մշակութային իրականության մեջ օպերային ժանրի զարգացումն անցնում է ինքնատիպ ճանապարհ: Գյուկի գործունեության ոլորտն էր մայրաքաղաքային ազնվականության բարձրաշխարհիկ խավը, որ օպերա ժանրի օրիան է, ժանրային ճաշակների ձևավորողն ու պահանջատերը: Իսկ վիեննական մշակույթն իր խավային հատկանիշներով ընդհանուր եվրոպական էր: Սակայն ձևավորվող քաղաքային բուրժուազիան Ֆրանսիայում, Իտալիայում՝ որպես այլընտրանքային դեմոկրատական ժանր, բնույթով կենցաղային, պարզ, կենդանի կերպարներով, համապատասխան երաժշտությամբ, առաջ քաշեց եսթե-և սոմիզու-ը: Այսպես էլ գերմանախոս մշակույթներում ձևավորվում էին բուրժուական խավի գեղագիտական ճաշակները բավարարող, ազգային ավանդույթով ստեղծված ժանրեր:

Ավստրիայում և Գերմանիայում ծաղկում է ապրում **գինգչափի** (գերմ.՝ Singspiel-երգ-խաղ)՝ բնույթով խորապես ազգային,

միջնադարյան թափառական թատերախմբերի ներկայացումներում ձևավորված, մշտական գործող անձանց կայուն խնբով ու խաղացանկով, լայնորեն ընդունված մի ժամանակ: Միջնադարի համաեվրոպական նշանակության *commedia dell'arte*-ի սիրելի պերսոնաժների կողքին գերմանական մշակույթը զինգշախիլի մշտական մասնակից է դարձնում գերմանական խամաճիկների թատրոնի պարտադիր պերսոնաժներին, մասնավորապես ուրախ և սրամիտ, արկածախնդիր Ուլենշպիգելին, քաղաքային ֆոլկլորի սիրելի Յանսվուրստին (Երշիկ-Յանսը):

Առաջին զինգշախիլի ներկայացումը տեղի է ունենում 1752 թ. Լայցիգիում՝ անգլիացի Չարլզ Կոֆֆի «*The devil to pay*» («Սատանան է վճարելու») օպերա-բալլադի գերմաներեն թարգմանությամբ և նոր՝ «*Die derwandelten Weiber*» («Փոխակերպված կանայք») պիեսով: Դրանից հետո զինգշախիլն արագորեն տարածվում է ամբողջ Գերմանիայում և հատկապես հյուսիսային շրջաններում:

Ժանրային տեսակով զինգշախիլն առավել մոտ է ֆրանսիական կոմիկական օպերային: Այն կառուցվում է երկխոսությունների և երաժշտական համարների համադրությամբ: Երաժշտական մասը կազմում են պարզ գերմանական երգերը, քառյակները, որոնք գործողության մեջ են մտնում առանց դրամատուրգիական հենքը փոփոխելու: Այսպիսով՝ զինգշախիլն ավելի շատ թատրոն է՝ երաժշտական համարներով, քան երաժշտական թատերական ներկայացում՝ ավարտուն երաժշտական կառուցվածքով:

Գերմանական զինգշախիլի հիմնադիր է համարվում կոմպոզիտոր Ի. Ա. Յիլերը, որ 1766 թ. նոր երաժշտական համարներով բեմադրում է նույն Զ. Կոֆֆի «Փոխակերպված կանայք», իսկ մեկ տարի անց՝ 1767 թ., պոետ Յ. Վայսի հետ «Լոտիսենն արքունիքում», «Որսը» (1770 թ.) զինգշախիլները:

Գերմանական զինգշախիլի ժամրում ստեղծագործել են Յ. Բենդան, Կ. Գ. Նեֆեն, Ի. Ռեյնհարդտը: Տեքստերի հեղինակների թվում եղել է Ի. Վ. Գյորեն:

Ավստրիական զինգշախիլի վաղ օրինակներից է Ֆ. Ի. Յայդնի «Կաղ սատանան»՝ գրված 1751թ.: Վիեննական հարուստ և բազմազգ երաժշտական կենցաղը, ինչպես նաև ժամանակա-

կից ֆրանսիական և իտալական կոմիկական օպերային ժանրերի ազդեցությունը, զինգշպիլի ավստրիական տարբերակը դարձնում են ամբողջական երաժշտաթատերական ժանր, որ, սակայն, պահպանում է զինգշպիլի հիմնական՝ երկխոսություններով կառուցվելու հատկանիշը:

1778 թ. Ի. Ունլաուքի «Լեոնագործները» զինգշպիլով բացվում է Վիեննայի Արքունական ազգային օպերային թատրոնը: Վիեննայում այս ժանրով ստեղծագործող ճանաչված կոմպոզիտորների թվում են Կ. Դիտերսուր («Բժիշկն ու դեղագործը» 1786 թ.), Վ. Մյուլլերը («Սատանայի ջրաղացը» 1799 թ.) և Վ. Ա. Մոցարտը, որ իր առաջին՝ «Բաստյեն և Բաստյենան» զինգշպիլը գրում է 1768 թ՝ 12 տարեկանում, իսկ հետագայում ստեղծում է ժանրի դասական օրինակներ՝ «Շափշտակունը հարեմից», «Կախարդական սրինգը»:

Ավստրիական-վիեննական զինգշպիլը երգերից, քառյակներից բացի լայնորեն օգտագործում է ծավալուն օպերային հատվածներ՝ արիաներ, անսամբլներ, զարգացած ֆինալներ, նվագախմբային դրվագներ: Վիեննական զինգշպիլը ժանրի թեմատիկայի մեջ ներդնելու է նաև հեքիաթային-ֆանտաստիկ սյուժեներ:

### **Իսպանական սարսուելա. Անգլիական բալլադ**

Իսպանիայի մշակութային կյանքում **Սարսուելա** կամ **Զարզուելա** (zarzuela) անվան տակ դեռևս 17-րդ դարում մեծ տարածում էր ստացել ուրախ, տոնական, երգերով, պարերով, երկխոսություններով հագեցած երաժշտաթատերական այս ժանրը, որ բնույթով շատ մոտ է օպերետին:

Այսպիսի ներկայացում առաջին անգամ խաղացվել է Սարսուելա դյոյակում, որից և ստացել է անվանումը: Դրանք հիմնականում կատարվել են մեծ տոնական առիթներով՝ ծննդյան տոներ, հարսանիքներ, թագաղորություն և այլն: Կառուցվածքով սարսուելան մոտ է իտալական buffa-ի և ֆրանսիական comique օպերաներին, սակայն բովանդակությամբ միանգամայն իսպանական երևույթ է՝ համապատասխան պարային կրակոտ համարներով,

դիմամիկ գործողությամբ, իսպանական երգային ժանրերով (սեգիդիյա, հարաներա): Գործիքային նվազակցությունը նույնպես ներկայացված է ինքնատիպ՝ ազգային կազմով՝ տավիդ, կիթառ, ջութակ, հարվածային գործիքներ:

18-րդ դարում սարսուելան սկսում է իր տեղը զիջել նմանատիպ տոնադիլյա (Tonadilla) ժանրին: Ներկայացումը իիմնականուն կազմված էր երգաշարից, այստեղից էլ ստանում է անվանումը՝ tonada (իսպ.՝ երգ): Դիմնականում օգտագործվել է (ինչպես և իտալական օպերայում) ընդմիջումների (անտրակտների) ժամանակ:

Տոնադիլյան ճկուն է իր կառուցվածքով՝ գործող անձանց թիվը տատանվում է 1-ից 12-ի միջև, նվազախմբի կազմն ազատ է, կարող է նաև երգչախումբ ներգրավվել: Տոնադիլյայի պարտադիր բաղկացուցիչն են երկխոսությունները: Այն իր բնույթով ավելի դեմոկրատական է՝ հակված բուրժուական խավի կողմը, դիմամիկ է գործողությամբ:

Երգը տոնադիլյայի կենտրոնական բաղկացուցիչն է, սակայն մեծ տեղ է հատկացվում նաև պարերին, իսկ ավելի ուշ, հավանաբար ֆրանսիական ազդեցությամբ, ներառում է նաև կրկներգով քառյակը: Տոնադիլյայի առաջին հեղինակներից է եղել L. Միսոնը, որի գրչին է պատկանում այս ժանրի շուրջ 180 ստեղծագործություն, ինչպես նաև A. Գերրերոն, Π. Էստևեն և ուրիշներ:

Անգլիական երաժշտության մեջ կոմիկական օպերայի ժանրն ի հայտ է գալիս ավելի վաղ, քան անգամ իտալական օպերային արվեստում և ստանում է երգիծական երանգ:

Դա Զ. Գեյի և Զ. Պեպուշի աղմուկ հանած «Մուրացիկների օպերան» է՝ ծնված 1728թ.: **օպերա-բալլադ** անվանումով: Դետագայում բալլադի ժանրն սկսում է զարգանալ իտալական buffa-ի և ֆրանսիական ավանդույթի ազդեցության տակ:

1762 թ. Թոմաս Արմի ստեղծած «Սերը գյուղում» օպերան դառնում է անգլիական առաջին կոմիկական օպերան և տվյալ ժամանակի օպերային նոր ժանրի որոնումներից մեկը:

Այսպիսով, 18-րդ դարի ընթացքում իտալական օպերայի զարգացումը դառնում է համաեվրոպական երևույթ: Նոր ժամա-

պարհների որոնման մեջ այն ի հայտ է բերում վերափոխվելու և արդիականությանը համապատասխանելու միտում:

Համաձայն այս տրամաբանության՝ բարձրաշխարհիկ և համաեվրոպական նշանակության իտալական opera-seria-ն, դառնալով դեմոկրատական ժանր, յուրաքանչյուր երկրում վերափոխվում է ըստ ազգային հատկանիշների: Դարի ոգուն համապատասխան՝ վերակազմավորվում է լսարանը: Հասարակական խավերը և նոր բուրժուական շերտը կյանքի են կոչում ավելի պարզ, կենցաղային-առօրեական, կենդանի ու ճանաչելի կերպարներով, իրավիճակներով ծևավորված այս ժանրը:

Այս գործընթացը, սկիզբ առնելով Իտալիայում, տարածվում է հարևան Երկրներում՝ Ֆրանսիա, Ավստրիա-Գերմանիա, Իսպանիա, Անգլիա՝ buffa-ից վերածվելով opera-comique, singspiel, zarzuela, tonadilia, ballade-ի:

Բացառություն և այլ հարթության վրա ծավալվող երևոյթ է Գյուլի օպերային ռեֆորմը: Այն վերափոխման փորձ է ժանրի սահմանների մեջ:

Օպերա-սերիայի սահմաններից դուրս ծնված այլ թատերական ժանրերը, որպես գեղարվեստական արժեք, մնում են միայն ժանրային բազմազանության շրջանակներում: Մինչդեռ վերափոխումնը ժանրի սահմանների մեջ երաժշտական մշակույթը դուրս է բերում բոլորովին նոր ուղեծրեր, երևոյթը բարձացնում նոր գեղագիտական աստիճանի՝ հայացքը հառելով արդեն բացվող նոր դարաշրջանի հեռուներին:

## 18-րդ Պարի ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԵՐԱԺԸՏՈՒԹՅՈՒՆ

18-րդ դարը երաժշտության պատմության մեջ նշանավորվել է ոչ միայն որպես օպերային արվեստի զարգացման բուռն ժամանակաշրջան, այլև՝ որպես գործիքային երաժշտության ձևավորման, կայացման և հասարակական ճանաչման հղոր ժամանակ:

18-րդ դարը երաժշտության պատմության մեջ հանդիսանում է բազմաշերտ, հակադիր և համընթաց միտումներով, ուղիների խաչաձևան և միաձուլման, երևույթների բուռն զարգացման, հասարակական ալեկոսումներով և վեճերով հագեցած մի ժամանակ, որը, սակայն, այդ խառնարանում ի վերջո կարողանում է հարթել մի նպատակամետ ճանապարհ: Զևավորվում է եվրոպական երաժշտական մտածողության մայրուղին, որն օպերայից պիտի ստեղծեր սոնատ, սիմֆոնիա, կվարտետ, կոնցերտ, և ապագայում եվրոպական ավանդույթը դարձներ միջազգային արժեք:

18-րդ դարի ընթացքում միաժամանակ ապրելու են և միմյանց են հանդիպելու Բարրոկոյի օպերան և վաղ սիմֆոնիան, նորելուկ սոնատը և օրատորիան, կենցաղային կվարտետը և կոմիկական օպերան: Այս տարբեր գեղագիտության և տարբեր դարերի իրականության մեջ ստեղծված ժանրերը միմյանց չեն հակասելու, չեն խանգարելու, այլ միավորվելու են՝ մի ընդհանուր, մեծ գեղագիտական երևույթ մարմնավորելու համար:

**Ընդհարացնելով՝ կարելի է ասել, որ դարն ընթանում էր սիմֆոնիզմի ձևավորման ճանապարհով՝ ոչ թե ժանրի, այլ մտածողության առումով:**

18-րդ դարի 40-50-ական թվականների երաժշտական պատերը ներկայացնելով ստեղծագործողների և ստեղծագործությունների միջոցով՝ գուցեն կարելի է ժամանակը տեսնել երաժշտական կտրվածքով և պատկերացնել շարժման տեսնենցը.

- Գրվում են Շենդելի վերջին օպերաները և օրատորիաներ:
- Փարիզում լայնորեն տարածվում է Տոնավաճառային կատակերգությունը (կոմեդիան)՝ երաժշտությամբ:

- Ասպարեզ Են գալիս Բախի «Լավ տեմպերացված կլավի-րի» 2-րդ հատորը և «Ֆուգայի արվեստը»:
- Դոմենիկո Սկարլատին գրում է իր «Էքսերսիզները» - սոնատները:
- Վիվալդին արդեն հեռացել է կյանքից:
- Ֆրանչիական կլավեսինահարների գործունեության վերջին փուլն է:
- Opera-buffa-ի ծաղկման շրջանն է:
- Ծնվում Են Սամարտինիի առաջին սիմֆոնիաները:
- Զևավորվում է Մանհայմյան կապելան:
- Փարիզի օպերայում իշխում է Ռամոն՝ իր օպերաներով:
- Ասպարեզ Են իշնում Բախի ավագ որդիները:
- Գյուլկը դեռ չի հանգել ռեժիսորի գաղափարին:
- Վիեննայում գործում Են Յայդնի և Մոցարտի նախնիները:

«Յնի» և «Անորի» մրցակցությունն ընթանում է գործիքային երաժշտության հասարակական արժեքի ակնհայտ գերակշռությամբ: Երբէ գործիքային երաժշտությունը նման տեղ և նշանակություն չէր գրավել հասարակական գիտակցության մեջ: Փոխվում է ժամրի կարգավիճակը, կատարման ձևը, նաև՝ ունկնդիրը:

Գործիքային երաժշտության զարգացման սկզբունքը կենցաղայինից դեպի պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակ տանող ուղին է:

Եթե օպերան 18-րդ դարում իր ժամրային շեշտադրումները փոխելով և դեմոկրատանալով գրավում է բուրժուական լսարանը, ապա գործիքային երաժշտությունը կենցաղային ոլորտներից բարձրանում է մինչև բուրժուազիան, մինչև առհասարակ բարձրաշխարհիկ հասարակություն: Ժամրային ողջ համակարգի կենտրոնացումը մի հասարակական հարթության վրա երաժշտական արվեստի զարգացման համար պարարտ հող է ստեղծում: Արդյունքում Եվրոպական ավանդույթի մեջ ձևավորվում է դասական երաժշտական ժամրերի ողջ համակարգը:

Գործիքային երաժշտությունը շարունակում է հնչել առօրյայում, սալոններում, դոյլակներում, ուսանողական «երաժշտա-

կան կոլեգիաներում» և «ակադեմիաներում», եկեղեցական համերգներում: Սակայն դյուակային նվազախմբերի՝ կապելաների ազդեցության ոլորտներն աստիճանաբար սկսում են աճել, ինչպես քանակապես և որակով, այնպես էլ իրենց գեղարվեստական նշանակությամբ և ազդեցությամբ ճանաչում են ձեռք բերում իրենց նեղ լսարանի սահմաններից շատ հեռու:

Գործիքային երաժշտության ժողովրդականացման առաջին քայլն արվում է դեռևս 1670 թ.-ի Լոնդոնում, երբ ջութակահար Ջ.Բանիստերի նախաձեռնությամբ տոմսով համերգներ են կազմակերպվում նրա տանը (իհշենք, որ հասարակությանը գրավելու համար տոմսի հետ վաճառվում էր նաև գարեջուր): Քիչ ուշ նույն անելու էր Լա Պուալինյերը Փարիզում: Հայտնի են Հենդելի համերգները, որտեղ, բացի օրատորիաներց, կատարվել են նաև նրա երգեհոնային կոնցերտները և Կոնչերտո Գրոսսումները: Դարձյալ Լոնդոնում 1765 թ.-ից առաջին արոնեմենտային համերգներն են կազմակերպում իոհան Ֆրիստիան Բախը: Փարիզում Ֆ. Ա.Ֆիլիդորը դեռևս 1725-ին հիմնադրում է «Concerts spirituels» համերգաշարը: Հայտնի են 1743թ. Լայպցիգան «Մեծ համերգները», տոմսով համերգներ են կազմակերպվել Համբուրգում, Դրեզդենում, Վիեննայում, Նեապոլում, Պրահայում, Ստոկհոլմում և Եվրոպական այլ խոշոր մշակութային կենտրոններում: Այսպիսով, ձևավորվում է հասարակական մբնոլորտ և միջավայր, որն անհրաժեշտ էր խոշոր գործիքային երաժշտության զարգացման համար:

Սկզբնական շրջանում գործիքային երաժշտության հիմնական միջավայրը կենցաղայինն է. ընդունված ժանրերն են սյուիտը, սերենադը, կասացիաները, դիվերտիսմենները, սեղանի երաժշտությունը (*musica di tavola*): Աստիճանաբար գործիքային ժանրերի բազմազանությունից գեղագիտական ընտրության բարդ գործընթացով՝ հաստատումների և ժխտումների, հարյուրավոր կրկնությունների և որոնումների արդյունքում ձևավորվում են ավելի «լուրջ», ծավալուն գործիքային ժանրեր: Այս դժվարին, դարակազմիկ գործընթացը՝ ժանրային բյուրեղացումը, շարունակվում է մինչև ուշ շրջանի Հայդն և Մոցարտ:

**Այսպիսով, ժամանակաշրջանի շարժման տրամաբանությունն ուղղված է սոնատ-սիմֆոնիայի ընկալմանը և հասարակական գիտակցության կողմից ընդունվելուն:**

18-րդ դարուն տարբեր երաժշտական մակարդակների վրա աստիճանաբար բյուրեղանուն են ապագա հիմնական ժանրերի առանձին տարրերի բաղկացուցիչներ՝ ցիկլայնությունը, մասերի կոնտրաստայնությունը, ցիկլի մեջ սկզբունքային շեշտադրումները, լադատոնային հարաբերությունները, առանձին հատվածների կերպարային սահմանների ուրվագծումը:

Պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի ողջ ստեղծագործական փորձը հիմք է դառնում գործիքային խոշոր կտավի ժանրերի կառուցման համար: Դա օպերային ուվերտյունն է, պարային ժանրերը, օպերային արիաները, ֆուգան, սոնատի տարատեսակները և այլն:

Կարևորագույն նվաճումը, որի առաքելությունն էր 18-րդ դարի գործիքային երաժշտությունն իրագործելը՝ երկարատև, զարգացման մեջ հնարավորություններ ունեցող, մեծածավալ, ցիկլիկ կոմպոզիցիաներ կառուցելը՝ առանց խոսքի, թատրոնի օժանդակության: Ստեղծվում էր այսպես կոչված «մաքուր երաժշտություն» գեղարվեստական երևույթը:

Ակնհայտ է, որ «հին»՝ ավանդական և «նոր» երևույթները խաղաղ գոյակցում են ժամանակի մեջ, հինը չի խոչընդոտում նորին և նորը չի ժխտում հինը:

*Դարը նշանավորվում է նաև հզոր անհատականություններով, որոնց ստեղծագործական կուտակումները տալիս են գեղարվեստական սինթեզի նշանակալի արդյունք:*

**Առաջին աստիճանում** այդ գեղարվեստական-գեղագիտական սինթեզն իրագործվում է Բախի և Յենդելի ստեղծագործություններում, երկրորդ աստիճանում՝ ավելի լայն ընդգրկումով, դաշնում է արդեն վիեննական դասական դպրոցի ավանդույթի ձևավորում:

Այս երկու կարևորագույն ընդհանրացումների միջև առկա է պատմական շարունակականություն, անքակտելի տրամաբանական կապ: Ի հակադրություն Բարոկկոյի՝ զարգացումն ընթանում է բարդից դեպի պարզ՝ մտքի և ձևի բացարձակ հստակության

հասնելու միտունով: Դարի բազմապիսի դրսնորումներն ընթանում են ոչ թե փուլերով, այլ շերտավորվող շարունակականության մեջ, գուգահեռներով, որտեղ յուրաքանչյուր երկիր, դպրոց՝ իր ձեռքբերումներով, գաղափարներով լրացնում է մյուսին, միանում մեծ մայրուղուն:

18-րդ դարում երաժշտական արվեստը Բախի և Շենդելի վոկալ-գործիքային ձևերի վեհաշուք գեղարվեստական դրույթներից շարժվում է դեպի վիեննացիների ընդհանրական դրույթները՝ հիմնականում «մաքուր» գործիքային կառուցներով:

Բախի և Շենդելի մտածողության առանցքը հոգևոր թեմատիկան է, մինչդեռ վիեննացիները միանգանայն ձերբագատվում են այդ թեմատիկայից՝ նույնիսկ դրա ձևական դրսնորումներից:

Աստիճանաբար փոխվում է հերոսի իդեալը: Բարոկկոյի՝ իր կործերի բեռան տակ կքած, իր խաչը տանող, մաքառող և ապաշխարող հերոսին փոխարինելու է գալիս գործուն և դիմամիկ, իր Լուսավորչական դարի ոգուն համապատասխանող տեսակը:

Գեղարվեստական-գաղափարական նորահայտ դիրքորոշումը կյանքի է կոչում մոտեցումների համահունչ համակարգ՝ սիմֆոնիզմ, սիմֆոնիկ մտածողություն, սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի նոր, մոնումենտալ գործիքային երաժշտական կոնցեպցիան:

Պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ երաժշտական կերտվածքների ձևերը համագործակցում են, դաշնում են հիմք և նոր ձևակառուցղական երևույթների համար գաղափարական ասպարեզ ստեղծում:

**Ոեպրիզայնությունը՝** պարզ երգ-պարային ժանրերից, ճարպ արիայի օրինաչափություններից ներթափանցում է վոկալ և գործիքային նոր ժանրերի մեջ: Ֆուգային բնորոշ թեմատիկ նյութի պոլիֆոնիկ զարգացման ձևերը վերահինաստավորվում են հոմոֆոն կառուցների մեջ: Գործիքային տարբեր ժանրերում՝ սյուիտում, սոնատում, կոնցերտում բուռն ձևավորվող հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողությունն անընդհատ ձկուն փոփոխությունների և որոնումների ձևով բյուրեղացման պրոցես է ապրում: Հաճախ այդ հատկանիշներն ապրում և գոյակցում են ինքնուրույն և առանձին կյանքով, բայց աստիճանաբար՝ արդեն ուվերտյուրում, սոլո և անսամբլային սոնատում, իսկ կոնցերտի ժանրում դրանք սկսում

Են փոխներթափանցել և միմյանց նոր հնարավորություններ հաղորդելով՝ հարստացնել, ամբողջացնել ժամրային տեսակները: Ստեղծվում են նոր ժանրեր:

Մտածողության դարակազմիկ այս վերափոխումներն անխուսափելիորեն անդրադառնում են հնչողական ընկալումների վրա՝ փոփոխելով նաև երաժշտական գործիքանին:

Դեռևս օպերային *bel canto*-ի հիմքով և նմանակման միտումով ավանգարդ մղված ջութակն առանձնանում է վիոլաների հսկայական ընտանիքից և լարային գործիքների շարքում իշխող դիրք գրավում:

Աստիճանաբար կատարելագործման բուռն ընթացք է ապրում դաշնամուրը՝ կլավիրի բազմազան ընտանիքից:

Սկսում է իր դարավոր իշխանական դիրքերը զիջել հզոր երգեհոնը, որի հնչողական ինքնատիպությունը չէր կարող լիովին ապահովել նոր՝ գործիքային երաժշտությանն առաջադրվող նրբերանգման (նյուանսավորման), հնչյունային տուշեի (համան), ձայնի աստիճանական ուժեղացման և նվազման (*crescendo, diminuendo*) պահանջները: Գրետրիի վկայությամբ՝ «որքան էլ երգեհոնահարը փոփոխում է ռեգիստրները, միևնույն է, նա ամենուր գտնում է գորեղ, բայց նրբերանգմերից գուրկ հնչողություն»:

Գործիքային շեշտադրումների փոփոխության հետ այդ գործիքների հիմքով և դրանց հնչողական հնարավորությունների ներդաշնակ հավասարակշռությամբ ձևավորվում են առավել կատարյալ անսամբլային և նվագախմբային համադրումներ:

Սկզբնավորվելով կենցաղային երաժշտության ավանդույթի մեջ՝ անսամբլային կազմի սկզբունքային և կատարյալ տեսակ է ընդունվում լարային կվարտետը, որի հիմքով՝ հավելումով կամ նվազումով, ձևավորվում են գործիքային անսամբլների այլ կազմեր (սովորաբար մինչև 9 գործիք՝ նոնետ) նաև կամերային, ապաև մեծ՝ սիմֆոնիկ նվագախումբ:

Փոփոխվում է նաև կատարման ոճը: Մանհայման կապելայի, Ֆ. Է. Բախի, Զ. Տարտինիի, Դ. Սկարլատիի կատարողական նորարարությունները ձևավորում են նոր ավանդույթներ՝ նոր հնչողական համակարգում:

Նորառծ կատարողական մշակույթի ձևավորման վկայությունն է դառնում կոմպոզիտոր-կատարող անհատի ձևավորումը: Երաժշտական նոր բովանդակությունը պետք է հաստատվեր հեղինակային մեկնաբանության օրինակով:

Գործիքային երաժշտության ձևավորման ընթացքն անքակտելիորեն կապված է օպերային արվեստի հետ, որից անջատվում և ինքնուրույն ժանրային ուրվագիծ է ստանում ուվերտյուրն իր իտալական (allegro-andante-allegro) և ֆրանսիական (andante-allegro-andante) տարրերակներով՝ իիմք դառնալով ապագա սիմֆոնիայի կառուցման համար, իսկ կոմիկական օպերայի ֆինալի կառուցման սկզբունքը դառնում է սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի ֆինալի ձևավորման սկզբունք (tutti):

Օպերային արվեստում կարևոր նվաճում է կերպարայնությամբ հագեցած վոկալի հարածուն զարգացումը՝ հատկապես տեքստից դուրս մեղեդիական լայն իմպրովիզմերով: Սա իիմք է դառնում գործիքային երաժշտական մտածողության մեջ կերպարային-ինտոնացիոն տարրերի ձևավորման համար:

Դավանաբար, սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի ձևավորման ամենավաղ տեսակներն ի հայտ են եկել իտալական կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործության մեջ:

Իտալական օպերային ուվերտյուրի մեջ առաջին անգամ ուրվագծվում են սիմֆոնիկ ցիկլի մասերի կերպարային տարրերը, տեմպային տեսակները, մասերի տրամաբանական-ֆունկցիոնալ շեշտադրումները:

Զուրակի համար գրված երաժշտության մեջ բյուրեղանում է մեղեդային՝ երգող մտածողությունը:

Կլավիրային սոնատի շրջանակներում հղկվում և բյուրեղանում են սոնատային allegro-ի թեմատիկ, տոնայնական, դինամիկ օրինաչափությունները:

Գործիքային, նվագախմբային կոմպոզիցիայի օրրանն իտալական օպերային ուվերտյուրն է, որը կրում էր Sinfonia («ո»-ով, բառ.՝ sin-միասին, fonia-հնչող) անվանումը: Այդպես էին կոչվում նաև օպերայի մեջ բոլոր գործիքային դրվագները: Այս անվանումը դեռևս տերմինի նշանակություն չուներ և օգտագործվում էր ցանկացած գործիքային պիեսի համար: Իտալական ուվերտյուրն իր

զարգացման ճանապարհին, ինչպես և օպերայի այլ ժանրային տեսակներ, աստիճանաբար ձեռք է բերուն որոշակի սխեմատիկ ձևեր և հաճախ կատարվում օպերայից դուրս: Դրանք Պերգոլեզիի, Լեոյի, Գալուպպիի, Պիչչիննիի, Յոմելիի, Տրաետտայի, Շաստի, Պահզիելլոյի օպերային ուվերտյուրներն են, որոնք հավանաբար որոշակի ազդեցություն են ունեցել գործիքային մտածողության ձևավորման համար: Այստեղ ուրվագծվում է ցիկլի եռամասության գաղափարը՝ ուվերտյուրի տեմպային ներքին տարանջատման սկզբունքի հիման վրա՝ allegro-andante-allegro ձևով: Կառուցվածքի միջին մասը ստանում է քնարական ֆունկցիա, դեռևս շատ ակնարկային, երբեմն հակիրճ, բայց հաստատուն ձևով, իսկ ֆինալը կատարվում է բոլոր գործիքների միասնական սրընթաց նվագով (tutti):

Գործիքային երաժշտության ձևավորման առաջին քայլերն են անում Վիեննայում ապրող և գործող իտալացի կոմպոզիտորները:

**Ֆրանչեսկո Բարտոլոմեո Կոնտիի** (1682-1732 թթ.) իտալական ուվերտյուրներն իրենց բնույթով դեռևս մոտ են concerto grosso-ին, հիմնված են բազմաձայն (պոլիֆոնիկ) զարգացման մոտեցումների վրա, սակայն արդեն որոշակի թեմատիկ հակադրություններ են դրսնորում: Առաջին մասի շարադրանքը պրեյուրի բնույթ է կրում՝ թեմատիկ մշակման որոշակի տարրերով: Վիեննացիներն այսպիսով փորձում են փոխել ստեղծագործության գեղարվեստական կշիռը:

**Վիեննայում ստեղծագործող իտալացի կոմպոզիտոր Անտոն-Միո Կալդարան** (1670-1736 թթ.) առաջիններից է, որ սկսել է կատարել իր ուվերտյուրները՝ որպես ինքնուրույն ստեղծագործություններ, (գործել է բազմաթիվ իտալական քաղաքներում, եղել է նաև ճանաչված թավջութակահար, հսկայական քանակությամբ օպերաների, օրատորիաների, հոգևոր և գործիքային ստեղծագործությունների ճանաչված հեղինակ է): Կալդարայի ուվերտյուրների շրջանակներում մասնավորապես հղկվում են կերպարային-զգացմունքային տարրերը՝ պայմանավորված օպերային տիպական արիաների բովանդակությամբ՝ հերոսական, հովվերգական, lamento կամ բուֆֆոնային կերպարներով:

Կոնտիի և Կալդարայի ուվերտյուրները առաջին օրինակներից են օպերայից դեպի ինքնուրույն նվազախմբային ստեղծագործություն ձևավորման ճանապարհին:

Դաջորդ նշանակալի քայլն ուվերտյուրից դեպի կոնցերտային սիմֆոնիա իրագործվում է Զիովանի Բատիստա Սամնարտինի (1704 -1775 թթ.) կողմից: Միլանցի ճանաչված կոմպոզիտոր Սամնարտինին եղել է նշանավոր եկեղեցական կապելմայստեր, երգեհոնահար, դիրիժոր, որ հանդես է եկել սեփական ստեղծագործությունների կատարումներով և ճանաչված է եղել ոչ միայն իր հայրենիքում, այլև Հոլանդիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում: Նրա աշակերտներից էր Գյուլքը:

Սամնարտինիի ստեղծագործական ժառանգության մեջ ծանրակշիռ տեղ են զբաղեցնում գործիքային ժանրերը՝ տրիո-սնատներ, կվարտետներ, կվինտետներ, solo սոնատներ տարբեր գործիքների համար, concerto grosso-ներ: Նրա գրչին է պատկանում առավել քան 80 սիմֆոնիա:

Սամնարտինին առաջինն է, որ գրել է սիմֆոնիա՝ որպես ինքնուրույն, օպերայից անկախ նվազախմբային ստեղծագործություն, և ինքն էլ հանդես է եկել իր ստեղծագործությունների կատարմամբ: Սամնարտինին իր սիմֆոնիան կառուցում է իտալական ուվերտյուրի եռաբաժին սկզբունքով, ընդ որում՝ բոլոր մասերը allegro:

Ժամանակակիցների վկայությամբ (Զ. Բյորնի) այդ ստեղծագործություններն աչքի են ընկել վառ զգացմունքայնությամբ, սրընթաց դինամիկայով, արագ տեմպերով, tutti-ների առատությամբ: Սամնարտինիի սիմֆոնիաները բնույթով մեղեդային են, լուսավոր, թերե, սակայն առանց դրամատիզմի և զգացմունքային խորության:

Այսպիսի մեկնաբանումը բնորոշ է դառնում ընդհանրապես իտալական գործիքային երաժշտական ավանդույթին:

Սամնարտինի սիմֆոնիաներում մասերի ֆունկցիոնալ շեշտադրումները որոշակի նշանակություն են ստանում: Առաջին մասը կառուցվում է թեմատիկ- տոնայնական հակադրությունների վրա, որ ընդհուպ մոտենում է վաղ տիպի սոնատային ձևին: Քնարական պաթետիկ բնույթ կրող երկրորդ մասերում կոմպոզի-

տորը դիմում է որոշակի կերպարային կոնտրաստի, թեթևացնում է նվազախումբը (առանց tutti-ների), իսկ ֆինալները կառուցում է պարային, հաճախ մենուետի ձևով:

Սամմարտինիի սիմֆոնիաներին բնորոշ է կոնցերտային փայլը, նրա շարադրանքի կերտվածքը ընդգծված հոմոֆոն բնույթ է կրում: Կոմպոզիտորը դեռևս բավականին ազատ է մոտենում գործիքային կազմին և կարող է սիմֆոնիա գրել, օրինակ, կվարտետի և 2 գալարափողի (վալթոռնի) համար:

Սամմարտինիի սիմֆոնիաները համարվում են նախակլասիցիստական շրջանի առաջին ավարտում, ինքնուրույն նվազախմբային ստեղծագործությունները, իսկ Սամմարտինիի՝ «սիմֆոնիա» ժանրի առաջին հեղինակ՝ տերմինի և բովանդակության գիտակցված միասնության առումով:

**Սիմֆոնիայի** ձևավորման կարևոր փուլերից մեկը, հատկապես ցիկլի մեկնաբանման, թեմայի հստակ կերպարայնության առումով, կապված է իտալական դպրոցի ավագ սերնդի ներկայացուցիչ Անտոնիո Վիվալդիի (1678-1741 թթ.) անվան հետ: **Առատ-սիմֆոնիկ** ցիկլի կազմավորման մեջ 18-րդ դարում ջութակի սոնատի և գործիքային անսամբլի ժանրում սկզբունքային նշանակություն են ստանում Ա. Կորելիի, Ֆ. Մ. Վերաչչինիի, Ա. Վիվալդիի, Պ. Ա. Լոկատելլիի, Ն. Պորպորայի ստեղծագործությունները: Գործիքային ժանրերում կոմպոզիտորների ցուցաբերած վառ, ավարտուն, թեմատիկ-մեղեդային, կերպարային կոնկրետությունը և հոմոֆոն շարադրանքի օրինաչափությունների ձևավորումը, գործիքների դիմամիկ, գունային հնարավորությունների ընդլայնումը մեծապես նպաստում են նոր մտածողության ձևավորմանը:

Ձևակառուցողական օրինաչափությունները դեռևս ծավալվում են Եկեղեցական սոնատի (առաջին՝ դանդաղ մասով) ավանդույթի սահմաններում, գերակշռում է ռոնդոյի կառուցվածքային սկզբունքը, սակայն «օպերա – սիմֆոնիա» փոխադարձ կապի առումով այս ստեղծագործությունները կարևոր պատմական օղակ են հանդիսանում:

Պրեկլասիկ ժամանակաշրջանի գործիքային ցիկլիկ կոմպոզիցիայի՝ սոնատի, կոնցերտի ձևավորման ճանապարհին նշա-

նակալի փուլ է իտալացի ականավոր կոմպոզիտոր, վիրտուոզ ջութակահար, տեսաբան **Ջուզեպե Տարտինիի** (1692-1770 թթ.) ստեղծագործությունը: Մեծահարուստ ֆլորենտացի վաճառականի որդի Տարտինին պատրաստվում էր իրավաբան դառնալ, սակայն, չավարտելով կրթությունը Պադուայի համալսարանում, շեղվում է դեպի Երաժշտություն և նվիրվում ջութակի կատարողական արվեստին:

**Զ. Տարտինիի** սկզբնական երաժշտական կրթության մասին տեղեկություններն աղոտ են. հավանաբար որոշ ժամանակ սովորել է Բ. Չերնոգորսկու մոտ, հետագայում ստեղծագործական շփումները Ֆ. Մ. Վերաչինի, Ֆ. Զեմինիանիի, Գ. Վիսկոնտիի հետ մեծ ազդեցություն են թողնում Տարտինիի վրա: Որոշ ժամանակ նա աշխատում է օպերային նվագախմբերում, ապա 1721 թ. վերադառնում է Պադուա՝ արդեն որպես ճանաչված ջութակահար և բազմակողմանիորեն կրթված երաժիշտ:

Այստեղ նա ծառայության է անցնում սր. Անտոնիոյի բազիլիկի կապելայում՝ որպես կապելմայստեր՝ իր տրամադրության տակ ունենալով գործիքային բավականին մեծ նվագախումբ: Գրեթե ողջ հետագա կյանքում Տարտինին կապված է եղել այս քաղաքի հետ, թեև համերգներով հանդես է եկել իտալիայի բազմաթիվ այլ քաղաքներում՝ Հռոմում, Վենետիկում, Նեապոլում, Ֆլորենցիայում, Բոլոնիայում, Միլանում: Նա լայն ճանաչում է ունեցել որպես վիրտուոզ ջութակահար և նվագախմբի ղեկավար: Պադուայում են ստեղծվել նրա ստեղծագործությունների սովոր մասը, նաև նրա տեսական աշխատությունները՝ «Տրակտատ երաժշտության մասին» (1754 թ.), «Տրակտատ զարդանախշերի մասին» (հրատարակվել է Ետմահու), «Դիատոնիկայի երաժշտական հարմոնիայի սկզբունքների մասին» (1767 թ.) և այլն: Սրանք նոր երաժշտական մտածողության, գործիքային ժանրերի, կատարողական ոճի հետաքրքիր դիտարկումներ և խնդիրներ են առաջադրում:

Պադուայում է ձևավորվում Տարտինիի հայտնի կատարողական դպրոցը, որն իր մեջ ընդգրկում է բազմաթիվ իտալացի և օտարերկրացի կատարողներ: Տարտինին անվանել են «Եվրոպայի առաջին ջութակ», իսկ նրա կատարման ոճի մասին ժամանակակիցներն ասել են. «Նա չի նվագում՝ նա երգում է ջութակով»:

Տարտինին հիմնականում ստեղծագործել է ջութակի կոնցերտի և սոնատի ժանրերով: Նրա գրչին են պատկանում 125 կոնցերտ և առավել քան 200 սոնատ ջութակի համար:

Տարտինիի ստեղծագործության մեջ ջութակը ստանում է մենանվագող գործիքի լիակատար կարգավիճակ, և մենանվագող գործիքով կոնցերտը հաղթանակ է տանում *concerto grosso*-ի նկատմամբ:

Տարտինին կոնցերտի ցիկլը կառուցում է 3 մասով՝ *allegro-andante-allegro* սկզբունքով, որտեղ յուրաքանչյուր մաս ստանում է իր հստակ նշանակությունը, ձեռք է բերում կերպարային-զգացմունքային բովանդակություն, թեմատիկ-մեղեդային որոշակի կաղապարներ, ներքին ամբողջականություն, որը կոմպոզիտորը նվաճում է կերպարային հակադրության միջոցով: Հատկապես ուժգնանում է երկրորդ՝ դանդաղ մասի զգացմունքայնությունը՝ վերածվելով ծավալուն քնարական ավարտուն մասի: Որպես կերպարային ժանրային ծև՝ կոմպոզիտորը փորձում է սիցիլիանա, ծանր (Grave), երգային (Adagio), հուզական-պարետիկ (Andante), թախծոտ (Lamento):

Առաջին մասը կոմպոզիտորի մոտ դեռևս հիմնված է մեկ թեմատիկ, բայց և վառ մեղեդային նյութի վրա, ծավալվում է հնագույն սոնատի ձևով և տոնայնական հարաբերությունների՝ T-D-D-T սկզբունքով:

Տարտինին կերպարային բովանդակությունն ընդգծելու ձգտումով հանգում է դինամիկ նշանների օգտագործման գաղափարին, թեև դեռևս չի նշում՝ *crescendo –diminuendo*, այլ միայն առաջարկում է հնչողության աստիճանների փոփոխություն: Ֆինալը լուծում է ժանրային կամ պարային եղանակով՝ դրանց միջոցով մեծ, զարգացած կադենցիաներին վիրտուոզություն հաղորդելով: Երբեմն կոմպոզիտորը կադենցիային հաղորդում է կոնկրետ ժանրային բնույթ՝ կապրիչչիոյով համարելով ձևը ձևի մեջ:

Տարտինիի ջութակի սոնատները կերպարային-զգացմունքային բովանդակությամբ հստակորեն տարբերվում են կոնցերտներից և ավելի կամերային բնույթ են կրում: Սա արտացոլվում է

նաև նրանց կատարողական առանձնահատկությունների մեջ: Տարտինին մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերում խոսքի կերպարայնության, կոնկրետ զգացմունքայնության հանդեպ, որն էլ նրան հաճախ դրդում է յուրօրինակ ծրագրայնության:

«Ես չեմ ընդունում այն արվեստը, որ չի ընդօրինակում բնությունը», - գրում է Տարտինին Ալգարոստիին ուղղված նամակներից մեկում՝ ըստ եռթյան հետևելով ենցիկլոպեդիստներին:

Իր «Տրակտատ երաժշտության մասին» աշխատության մեջ Տարտինին գրում է, թե՝ խիստ համոզված է, որ յուրաքանչյուր մեղեդի, որ կապված է խոսքի աֆֆեկտի հետ, պիտի օժտված լինի համապատասխան արտահայտչականությամբ և դրան բնորոշ զարդանախշերով: Կոմպոզիտորը հաճախ իր սոնատներն ուղեկցում է պոետիկ մոտո-ով (խոսքով): «Լճափին նստած՝ երազում էի և սպասում, որ քամին հանդարտվի, բայց զգացի, որ դեռ տարված են փոթորկի տարերքով», – գրում է նա իր սոնատներից մեկի առաջին էջին՝ տրամադրություն ստեղծելով ամբողջ ցիկլի համար: Կամ՝ «Ծովում, անտառում, հեղեղի մեջ ես փնտրում էի իմ կուռքը, բայց չգտա նրան»: Յավանաբար Տարտինիի ստեղծագործություններն ընկալվել են ժամանակի ոգուն համապատասխան՝ որոշակի կերպարային ասոցիացիաներով. այստեղից էլ սոնատներին տրված անվանումները՝ «Դիդոնեի ողբը», «Սատանեկան տրելներ»:

Տարտինիի մեղեդայնության ակունքները խորանում են իտալական օպերային երգեցողության մեջ: Յայտնի է նաև, որ կոմպոզիտորը գրառել և ապա իր ստեղծագործության մեջ օգտագործել է վենետիկյան գոնողավարների երգերը, քաղաքային երգեր, ժողովրդական պարեդանակներ:

Սոնատային ցիկլը, ինչպես և կոնցերտի դեպքում, կոմպոզիտորը մեկնաբանում է եռամաս կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ձևով, սակայն մասերի այլ դրամատուրգիական շեշտադրումով՝ Adagio (Grave)-Allegro-Allegro (Presto): Արագ մասերը կարող են շատ տարբեր լինել՝ ժիգա, գալոտ, սիցիլիանա, մենուետ, ֆորլանա, վարիացիաներ: Զեղ հիմնականում խարսխվում է հնագույն սոնատի վրա, երբեմն որոշ թեմատիկ, ոչ խորը կոնտրաստներով: Յայտնի «Սատանեկան տրելների» ֆինալում Տարտինին օգտա-

գործում է պոլիֆոնիկ միջոցներ՝ մեղեդու և տրեմերի երկայն կոնտրաստ շարադրանքի ձևով:

**Ըսդհանրացնելով** իտալական գործիքային երաժշտության մեջ ջութակի կոնցերտի և սոնատի զարգացման անցած ուղին՝ կարելի է ասել, որ օպերային արվեստի հայրենիքում այս գործիքն իր ուրույն տեղն է նվաճում՝ շնորհիվ մարդկային ձայնին առավել հարազատ հնչողության, անկեղծ և ջերմ բնույթի:

Զութակի ցիկլը շարունակում է որոնումների և գյուտերի շրջան ապրել:Ա. Կորելլիից մինչև Զ. Տարտինի ընկած ժամանակահատվածում ջութակի ցիկլը տատանվում է 2-ից 5 և նույնիսկ 7-մասամի կառուցվածքի մեջ՝ ի վերջո ծգտելով 3 մասի, սակայն առանց մասերի հստակ նշանակության: Թեմատիկ կերպարային տարրերը նույնպես ընտրության փուլ են ապրում, հետևաբար, որոնումների մեջ են նաև դրանց ձևակառուցման միջոցները:

Իտալական գործիքային երաժշտության մյուս կարևոր ոլորտը կլավիրային ժանրն է: Այն անցնում է զարգացման այլ ուղի, որտեղ սկզբունքային է դառնում սոնատային allegro-ի ձևավորման, ձևի բաղկացուցիչների բյուրեղացման գործընթացը:

Կլավիրի հնչողական և կատարողական ինքնատիպությունը, ի տարբերություն ջութակի, այլ հարթության վրա է ծավալում կերպարային-զգացմունքային, թեմատիզմի ձևավորման, զարգացման խնդիրները:

18-րդ դարի իտալական կլավիրային երաժշտության ժանրը դեռևս ինքնուրույն արժեք չի ներկայացնում և հաճախ հանդես է գալիս երգեհոնին գորգահեռ: Սովորաբար երգեհոնահարը նաև կլավիրահար էր և իր ողջ գեղարվեստական մտածողության համակարգով այդ հզոր գործիքի ազդեցության տակ էր լինում:

18-րդ դարի կլավիրային ժանրում ստեղծագործող առաջին իտալական կոմպոզիտորներ Բենեդետո Մարչելլոն (1686-1739թ.) և **Ֆրանչեսկո Դուրանտեն** (1684-1755թ.) Բայսի ժամանակակիցներն են: Դիմնականում ճանաչված են եղել վոկալ և վոկալ-գործիքային ժանրերով: Սակայն կլավիրի կատարելագործնանը զուգընթաց այս գործիքի կատարողական-հնչողական համապարփակ հնարավորությունները նրան դուրս են բերում լայն ասպարեզ, բացում որոնումների նոր հեռանկարներ:

Իտալական կլավիրային արվեստն սկսում է զարգանալ բոլորովին ուրույն ճանապարհով՝ հեռու ֆրանսիական կլավեսինահարների կայունացած օրինաչափություններից: Իտալական կլավիրային երաժշտությունը չի դիմում ծրագրայնության, զերծ է մնում Ռոկոկոյի հարուստ դրվագազարդումից, ժանրայնությունից:

Կլավիրի կտրուկ, զրնգուն հնչողությունը, դիմամիկայի և կանտիլենի հնարավորության բացակայությունը խոչընդոտում եր իտալական գեղարվեստական մտածողության համար այնքան բնական օպերային վոկալի և գործիքայինի փոխհարաբերությունը:

Ֆ. Դուրանտեն կլավիրի համար գրած իր պիեսները դեռևս սոնատ չի անվանում, այլ «studio»՝ վարժություն, էտյուդ: Դրանք իրենց բնույթով և ոճով մոտ են երգեհոնային տոլկյատին, պրելյուդին, հիմնականում կառուցվուն են իմիտացիոն տեխնիկայով, երբեմն ինտերմետիաներում՝ T-D հարաբերությամբ. թույլ արտահայտված թեմատիկ հակադրության հիմնան վրա երևան են գալիս մշակնան որոշ տարրեր: 18-րդ դարի առաջին կեսի իտալական կլավիրային երաժշտության մեջ այս տեսակի պրելյուդ-ֆուգա ցիկլից դեպի սոնատ գնացող կլավիրային պիեսները բավականաչափ տարածված են եղել ստեղծագործական պրակտիկայում:

Բ. Մարչելլոն կլավիրային սոնատներում որոշակի քայլ է կատարում ժանրի յուրացման ասպարեզում: Նա սոնատը կառուցուն է երկմասանի ցիկլի սկզբունքով՝ ընդ որում, երկու մասերն ել արագ տեմպում՝ Presto-Presto:

Մարչելլոն թեմատիկ նյութի շարադրանքում միավորում է պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն միջոցները, սակայն կլավիրային ֆակտուրա է ներմուծում մի շարք նոր տեխնիկական հնարքներ, որոնք հետագայում դաշնամուրային ստեղծագործական պրակտիկայում կայուն տեղ են գրավելու: Դրանց թվում են գամմայատիպ շարժումներ՝ հավասար տևողությամբ ոիթմիկ պատկերները (օր. միայն 16-րդականների վրա հենված շարժում), «կոտրված», տերասներով շարժվող պասսաժները, «Ալբերտյան» բասերը (հարմոնիաների հաջորդական տարանջատված հնչողություն). Լայնորեն օգտագործում է սեկվենցիաներ, ուեպրիզային տարրեր:

Մարչելլոյի սոնատներում թեմատիկ-մեղեղիական, կերպարային աշխարհը հիմնականում ծանրամում է մեկ ոլորտի վրա, բավական պարզ է և ընդգրկում է զգացմունքային նեղ շրջանակ: Մարչելլոյի կլավիրային սոնատները կատակային, սկերցող, ուրախ բնույթ ունեն:

**Իտալական կլավիրային ժանրի** օարգացման հաջորդ փուլն իրագործվում է 60-70-ական թվականների մի շարք կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ՝ Զ. Բ. Պեշետի, Բ. Գալուապի, Զ. Ա. Պագանելլի, Պ. Ա. Պարադիզի, Զ. Մ. Ռուտինի, որոնք ընթանում են սոնատի ցիկլի ծևավորման ուղիներով՝ ժամանակի միտումների տրամաբանությամբ, գերմանական-ավստրիական, ֆրանսիական դպրոցներին զուգահեռ:

18-րդ դարի կլավիրային երաժշտության մեջ սոնատի ծևավորման ճանապարհին առանձին արժեք է ներկայացնում **Դոմենիկո Սկարլատտիի** (1685 -1757թթ.) ստեղծագործությունը, որի նշանակությունը դուրս է գալիս մեկ դպրոցի, մեկ ժանրի և երկրի սահմաններից:

Դ. Սկարլատտին առաջինն էր, որի ստեղծագործական ամբողջ համակարգը հիմնված էր միայն մեկ գործիքի գեղարվեստական և կատարողական հնարավորությունների բացահայտման վրա: Սկարլատտին կոմպոզիտոր-կատարողի անհատականության ցայտուն ներկայացնեցին է, որի ստեղծագործական և կատարողական որոնումները միահյուսվում և փոխներգործում են՝ հարստացնելով միմյանց:

**Դոմենիկո Սկարլատտին** նեապոլյան օպերային ականավոր կոմպոզիտոր Ալեսսանդրո Սկարլատտիի անդրանիկ որդին է: Ուսանել է հոր մոտ: Նեապոլում ծանոթացել է Դուրանտեի և Մարչելլոյի կլավիրային ստեղծագործություններին և իր արտակարգ ընդունակությունների շնորհիվ 16 տարեկան հասակում 1701 թ. ստացել է Նեապոլի կապելայի երգեհոնահարի և կոմպոզիտորի պաշտոնը:

1705 թ. Դոմենիկո Սկարլատտին հոր պահանջով ուսումը շարունակելու համար մեկնում է Վենետիկ, աշակերտում է հայտնի երաժիշտ Ֆ. Գասպարինիին, առնչվում է Վիվալդիի հետ, ապա

տեղափոխվում է Հռոմ, ընդգրկվում բարձր երաժշտական շրջան-ների մեջ, ծանոթանում է Կորելլիի, Շենդելի, Պասկուինիի հետ: 1714 թ. դառնում է սր. Պետրոսի տաճարի կապելմայստեր, իսկ դա արդեն գերագույն ճանաչման վկայությունն էր:

Այդ տարիներին Դ. Սկարլատտին եռանդուն ստեղծագործում է: Նա հայտի էր որպես արագ և թեք աշխատող կոմպոզիտոր: Բազմաթիվ օպերաների, հոգևոր ստեղծագործությունների, կանտատների հեղինակ է, ընդունված է ամենուր: Նրա ստեղծագործությունները կատարվում են արքունական պալատներում, սիրված է երաժշտական շրջաններում: Սակայն 1719 թ.՝ 35 տարեկան հասակում, Սկարլատտին անհասկանալիորեն հանկարծ և մեկընդմիշտ փոխում է իր կյանքը: Թողնելով ծառայությունը Վատիկանում, հրաժարվելով բոլոր հասարակական և մասնագիտական դիրքերից՝ Դ. Սկարլատտին հեռանում է Իտալիայից և մեկ տարի անց հայտնվում Լիսաբոնում՝ ինֆանտուիլի Մարիա Բարբարայի պալատում՝ Վերջինիս երաժշտության ուսուցչի համեստ պաշտոնով: Նա Մարիա Բարբարայի կլավեսինի դասատուն էր և մինչև կյանքի վերջը ստեղծագործում էր միայն նրա և միայն այս գործիքի համար: Նրա 14 օպերաներից և ոչ մեկը չի պահպանվել, մոռացության են մատնվել և կրուն են նրա մյուս ստեղծագործությունները: Պատմությունը տնօրինելու է այնպես, որ Սկարլատտիի հսկայական ժառանգությունից մեզ են հասնելու միայն նրա կլավիրային գործերը, որոնք ել որոշելու են նրա բարձր ու պատվավոր տեղը երաժշտական արվեստի պատմության մեջ:

1729 թ. Մարիա Բարբարան ամուսնանում է իսպանական թագավորի հետ և տեղափոխվում Մադրիդ: Սկարլատտին հետևում է նրան: Պիեսներ է գրում թագուհու և նրա մտերիմների համար՝ կլավեսինի վրա վարժվելու նպատակով, ինքը հանդես է գալիս որպես կլավեսինահար: Սկարլատտին այդ տարիներին մեծահամբավ վիրտուոզ կատարող էր՝ ճանաչված ողջ Եվրոպայում: Իր ստեղծագործությունները Սկարլատտին անվանում էր վարժություններ՝ էքսերզիսներ, – «Esercizi per Gravicembalo»: Իր միակ հրատարակված ժողովածուի նախաբանում նա խնդրում է շատ լուրջ չվերաբերվել այդ ստեղծագործություններին, այլ դրանք ըն-

դունել որպես «զվարճալի մանրութներ»: Սկարլատտին վախճա-  
վել է 1757 թ. Մադրիդում:

Վիրտուոզ կլավեսինահար Դոմենիկո Սկարլատտիի հսկա-  
յական ժառանգությունից ձեռագիր կրկնօրինակների ձևով պահ-  
պանվել են 555 կլավիրային ստեղծագործություններ, որոնց մեջ  
մասին հեղինակը տվել է «էքսերսիզներ» անվանումը, իսկ երբեմն,  
ելնելով ժանրային ընդհանրացման կոնկրետ բնույթից, ֆուգա,  
ժիգա, մենուետ, տոկլատ, արիա, գավոտ, կապրիչչո և այլն:  
Իրականում դրանք առաջին կլավիրային ավարտուն և ամբող-  
ջական սոնատներն են, որոնք մինչև այսօր իրենց կայուն տեղն  
ունեն կլավիրային-դաշնամուրային երկացանկում:

Դ. Սկարլատտիի սոնատները դասական սոնատի ձևավոր-  
ման կարևորագույն փուլերից մեկն են: Սրանցով հստակեցվում և  
որոշակի սահմանների մեջ են պարփակվում հատկապես կլավի-  
րային երաժշտության կերպարայնությունը, տոնայնական հարա-  
բերությունները, թեմատիկ զարգացման որոշ տարրեր, կատարո-  
ղականության բազմաթիվ ձևեր, տեխնիկական հնարքներ:

Սկարլատտին առաջիններից է, որ սկսում է ժողովրդական  
երաժշտության տարրերն օգտագործել պրոֆեսիոնալ կոմպոզի-  
տորական պրակտիկայում՝ բազմաթիվ իտալական և իսպանա-  
կան երգերի, պարերի ինտոնացիոն և ռիթմիկ առանձնահատ-  
կությունների ձևով: Նա կոմպոզիտորական վիրտուոզությամբ  
օգտագործում է թե՛ պոլիֆոնիկ և թե՛ հոմոֆոն գրելաձևի մեղե-  
դիական զարգացման միջոցները, հատկապես թեմատիկ նյութի  
սկզբնական նաևում՝ կանոնների, բազմապիսի իմիտացիաների  
ձևով, որոնք այնուհետև վերափոխվում են այլևայլ հոմոֆոն-հար-  
մոնիկ և մեղեդային ձևերի:

Սոնատների կառուցման սկզբունքը հնագույն սոնատի ձևն  
է՝ երկմասամի T-D-D-T հարաբերությամբ՝ մեկ թեմատիկ-մեղե-  
դային բանաձևի հիման վրա:

Սկարլատտիի սոնատները վառ մեղեդային, երգային, պա-  
րային աշխույժ և դինամիկ ռիթմերով կենդանի, նույր կերպարայ-  
նությամբ հարուստ ստեղծագործություններ են: Կոմպոզիտորն  
ընդգրկում է յուրօրինակ հնչյունական – տեմբրային աշխարհ,  
կլավեսինային գրնագուն մաքուր, թռչող հնչյունով, տոնական,

ուրախ բնույթով և միևնույն ժամանակ կլավեսինի համար անհնարին կանտիլենով:

Նախադասական սոնատի ձևավորման ճանապարհին Սկարլատտիի սոնատների սկզբունքային նվաճուներից է ձևի պրոցեսուալ բնույթը: Նրա սոնատների բնորոշ հատկանիշներից են անընդհատ հնչյունային հոսունությունը, սրընթաց շարժումը, դինամիկ զարգացումը: Սկարլատտին կատարողականության մեջ ներմուծում է բազում էֆեկտներ՝ տեմբրային արձագանքներով, դինամիկ լույս-ստվեր խաղերով, բասի օկտավային անկումներով, մեղեղային սինկոպաներով, հնչպես նաև մեծ թռիչքներ, հնչյունային ռեպետիցիաներ, ստոկատտոններ՝ ողջ ստեղծագործության ընթացքի համար նախընտրելով արագ տեմպեր:

Սկարլատտին առաջինն է, որ օգտագործել է ձեռքերի խաչաձևան տեխնիկան, որպես տեմբրային միջոց: Ժամանակակիցների վկայությամբ ինքը՝ որպես վիրտուոզ-կլավեսինահար, դա կատարել է հնտորեն և տպավորիչ: Միայն կյանքի վերջին տարիներին կոմպոզիտորը գիրության պատճառով այլևս չի կարողացել խաչաձևել ձեռքերը: Կատարման բարդությամբ սա գրեթե համարժեք է Տարտինիի «Սատանեկան տրեներին»: Այսպես օրինակ՝ սոնատներց մեկում (K-5) բասում աջ ձեռքով 4 տակտ տևողությամբ տրելի (գեղգեղանքի) ֆոնի վրա, ձախը վերևու ռեգիստրում անընդհատ գտնվում է գամնայատիպ շարժման, ծայների հոսքի մեջ ներփակությամբ:

Սկարլատտիի տեխնիկական հնարքները ծնվում են և ենթարկվում կերպարայնության, զգացմունքային մթնոլորտի մարմնավորմանը՝ ոչ ինքնանպատակ:

Սկարլատտին պալատական բժիշկ Լոժեին ուղղված իր նամակներից մեկում գրում է, թե իհանալի գիտակցում է, որ խախտում է բոլոր ընդունված կանոնները, սակայն համոզված է, որ ոչ մի օրենք չունի ավելի կարևոր նշանակություն, քան զգացմունքների պոռեկմանը չդիմադրելու, չհակառակվելու օրենքն է երաժշտություն կոչվող երևույթի մեջ:

Սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի ձևավորման նշանակալի փուլ է դառնում չեխ երաժիշտ, երգիչ, կոմպոզիտոր և կապելմայստեր **Ֆրանտիշեկ Վացլավ Միչայի** (1694 - 1744 թթ.) գործունեությունը:

նը: Նա հիմնականում ստեղծագործել է ուվերտյուր-սիմֆոնիայի ժանրով: Հիմնվելով իտալական փորձի վրա՝ Միչան մեծապես ընդլայնում է մասերի շրջանակները: Նա օգտագործում է վառ թեմատիկ նյութ, երկու՝ բնույթով տարրեր թեմաների հակադրություն մասերի ներսում և թեմաների հետագա ինտոնացիոն զարգացում:

Միչան որոշակի քայլեր է կատարում սոնատային allegro-ի ձևակառուցման մեջ, սակայն դեռևս չկայունացած տարբերակներով: Մի դեպքում նա էքսպոզիցիայի մեջ ներկայացնում է 2 կոնտրաստային թեմա, բայց հետո դրանք չի զարգացնում, մյուս դեպքում առկա է թեմատիկ մշակման ծգտումը: Կա ռեպրիզա, թեև թեման մեկն է, որը, սակայն, կոնյոզիտորը շարադրում է երկու անգամ՝ մեկ հիմնական և ապա դոմինանտային տոնայնությունների մեջ: Միչան սոնատային ձևի կառուցման մեջ ունի նաև 2 տարրեր թեմաների միևնույն տոնայնության մեջ ներկայացնելու տարրերակ:

Ֆ. Վ. Միչայի ստեղծագործական ձեռքբերումները սոնատսիմֆոնիկ ցիկլի և սոնատային ձևի բյուրեղացման ասպարեզում, իրենց տատանումներով հանդերձ, կարևոր պատճական քայլ են գործիքային մտածողության զարգացման ընթացքում:

### ***Մանիայմյան դպրոց***

18-րդ դարի գործիքային երաժշտության զարգացման համար նշանակալի երևույթ է դառնում պալատական կապելաների տարածման պրակտիկան գերմանական և ավստրիական քաղաքներում:

Սկզբնական շրջանում ներպալատական սպասարկման դեր կատարող այս գործիքային խմբերը, որոնք հանդիսությունների, տոնական հավաքների և ուղղակի առօրյա ժամանցի համար կատարում էին սեղանի, պարային և նմանատիպ այլ գործեր, աստիճանաբար փոխում են իրենց նշանակությունը, դառնում են լուրջ, պրոֆեսիոնալ կոլեկտիվներ՝ համապատասխան գեղարվեստական նպատակներով: Այս կապելաների գործունեությունը մեծ մասմբ պայմանավորված էր ինչպես պալատական սալոնի չափե-

րով, այնպես էլ տեղի իշխանի գեղագիտական հետաքրքրություն-ներով և հովանավորման չափով:

Այս առումով 18-րդ դարի կեսերին շեշտակի առանձնանում է գերմանական Մանհայմ քաղաքի պալատական կապելան, որի հովանավոր կուրֆյուրստ Կարլ Թեոդորը երաժշտության մեջ սիրահար էր, իսկ մեկենասության մեջ՝ առատաձեռն:

Մանհայմը դառնում է գերմանական խոշոր մշակութային կենտրոններից մեկը: Քաղաքը բարենպաստ աշխարհագրական դիրք ուներ, մոտ էր ֆրանսիական սահմանին, քաղաքում գործում էր իտալական օպերային խումբ: Մանհայմը ցանկությունների հետ մեկտեղ նաև ողջ Եվրոպական երաժշտական անցուդարձին իրազեկ լինելու լայն հնարավորություններ ուներ:

Պալատական երաժշտական կյանքը եռում էր ամենօրյա գործունեությամբ՝ օաերային ներկայացումները հաջորդում էին գործիքային համերգներին և, որ ամենաարժեքավորն է, քաղաքի բնակիչներին բույլ էր տրվում ներկա լինելու այնտեղ: Կարլ Թեոդորը ջանք և միջոցներ չէր խնայում իր օպերային թատրոնի և նվագախմբի պահպանման համար:

«Պալատի ճոխությունն ու ծախսերի չափերն այս փոքրիկ քաղաքում ապշեցուցիչ են. բնակչության կեսն այստեղ աշխատում է պալատի համար», - իր «Երաժշտական ճանապարհորդություններում» գրում է Զ. Բյորնին:

Մանհայմի կապելան տվյալ ժամանակի համար պատկառելի կազմ ուներ: 1756 թ. դրությամբ կապելայի մեջ ընդգրկված են եղել 20 ջութակ, 4 ալտ, 4 թավջութակ, 2 կոնտրաբաս, 2 ֆլեյտա, 2 հոբոյ, 2 ֆագոտ, 4 վալերոն, շեփորներ, լիտավորներ: 18-րդ դարի համար սա հսկայական կազմ էր՝ մեծ լարային խնբով, որ ժամանակակիցներին հիացնում էր իր կատարողական անսամբլային որակով, ինտոնացիոն մաքրությամբ, դինամիկ երանգավորումներով, սլացիկ, արագ տեմպերով:

«Այս նվագախմբի կազմում ավելի շատ մենակատարներ և կոմպոզիտորներ կան, քան Եվրոպական մի քանի քաղաքներում միասին վերցրած: Սա մի բանակ է, որ կազմված է միայն գեներալներից, որ ընդունակ են ոչ միայն մարտի ծրագիրը կառուցելու, այլև հաղթելու այդ մարտում», – գրում է Զ. Բյորնին:

Այս դիպուկ դիտարկումը ճշնարիտ է այնքանով, որ նվագախմբի մեջ ընդգրկված բոլոր վիրտուոզ կատարողները նաև ստեղծագործում էին: Նրանց միավորում էին զարմանալի գեղարվեստական համախոհությունը, միասնական գաղափարները, նպատակները, կատարողական միանման մոտեցումները: Մանհայմցիների կարևոր հատկանիշներից էին արտակարգ բեղմնավոր գործունեությունը՝ նույնքան մեծ աշխատասիրության հետ մեկտեղ, խանդավառ մբնոլորտը, նպատակամետ, գիտակցված սլացքը դեպի հաղթանակ:

1744 թ.-ից կապելայի առաջին ջութակը և կապելմայստերն է դառնում չեխ կոմպոզիտոր, վիրտուոզ ջութակահար **Յան Վացլավ Անտոնին Ստամիցը** (1717-1757 թթ.): Նվագախմբի կազմում էր ճանաչված ստեղծագործող-կատարողների մի հեղինակավոր փունջ՝ Ֆրանտիշեկ Բասավեր Ռիխտերը (1709-1789 թթ.), Իոհան Քրիստիան Կաննաբիչը (1731-1798 թթ.), Անտոնի Ֆիլսը (1730-1760 թթ.), Կառլ Զուգեպե Տոեսկին (1724-1788 թթ.), Կարել Ստամիցը (որդին) (1745-1801 թթ.) և շատ ուրիշ ճանաչված երաժշտուներ:

Նվագախմբի բոլոր երաժիշտները ստեղծագործում էին գործիքային համարյա բոլոր ընդունված ժանրերով՝ սիմֆոնիա, տրիո-սոնատ, կլավիրային տրիո, թավջութակի սոնատ, կոնցերտ, ջութակի կոնցերտ, ֆլեյտայի կոնցերտ, ընդ որում՝ տասնյակներով: Այսպես, միայն սիմֆոնիայի ժանրում մանհայմցիների գործունեությունը ներկայացնում է հետևյալ պատկերը՝ Ստամիցը 50, Կաննաբիչը 100, Ռիխտերը 69, Տոեսկին 63, Ստամից կրտսերը 70 ստեղծագործություն:

Կապելայի ստեղծագործական-կատարողական բուռն գործունեության արդյունքը սիմֆոնիկ ցիկլի կառուցվածքի վերջնական ձևավորումն է՝ որպես հիմնականում քառամաս կոնցեպցիոն կոմպոզիցիա՝ մասերի որոշակի ֆունկցիոնալ նշանակությամբ՝ Allegro-Andante-Menuetto-Final:

Երբեմն մանհայմցիները դիմում են 3 մասով կառուցված ցիկլին, որտեղ մենուետը կարող է դառնալ ֆինալ, սակայն սկզբունքային միտումը համարվում է 4-մասանի ձևը, որտեղ կարևորագույն շեշտն ընկնում է առաջին մասի վրա, երկրորդը դառնում է

ցիկլի քնարական կենտրոն, իսկ մենուետը՝ սկերցող (կատակային, ուրախ) ինտերմեցցոն:

**Մենուետի** ընտրությունը ընդունված պարերի լայն շարքում հավանաբար պայմանավորված էր իր ժամանակի «նորածն» բնույթով:

Ստեղծագործության տոնայնությունը որոշում է առաջին մասը: Երկրորդը, ելնելով հիմնականից, շեղվում է S, D կամ զուգահեռ տոնայնության մեջ, մենուետը և ֆինալը վերադառնում են հիմնական տոնայնությանը:

Ֆինալը ցիկլը եզրափակում է միասնական tutti-ի արագ շարժման տարերգով: Այսպիսով, մանհայմցիների մոտ կայունանում է սիմֆոնիայի դրամատուրգիական կառուցվածքը, տոնայնական պլանը՝ որպես ցիկլը միավորող գործոն:

Սիմֆոնիայի համար ձևավորվում են տոնայնական նախընտրելի ձևեր, որոնք ակնհայտորեն ծավալվում են մաժորային և կոնկրետ՝ D dur տոնայնության մեջ: Մանհայմցիների ստեղծած հսկայական քանակությամբ սիմֆոնիաների միայն 7% են գրված մինորում:

Մանհայմցիների ստեղծագործության մեջ լարային կազմը դառնում է նվազախմբի առաջատար: Այս հիմքի վրա տեմբրային հավասարակշռության սկզբունքով շերտավորվում են փողային և հարվածային խմբերը: Լարային դրմինանտն է որոշում տոնայնական կողմնորոշումները: Դամարվում է, որ ռե տոնայնական դիրքը (պողիցիան) ջութակի կատարման համար ամենահարմարն է:

Մանհայմցիները նախընտրում են նաև զույգ մետրեր՝ քնականաբար բացառությամբ մենուետի: Ֆինալային արագ և սրբաթաց բնույթը ծավալվում է շարժում 3/8 կամ 6/8 չափով: Ժամանակի մեջ այս կապելայի հոչակը, հայտնի կատարողական նվաճումները մեծապես պայմանավորում են նրա ստեղծագործական հետաքրքրությունները:

Դայտնի է, որ մանհայմցիները ցուցաբերել են անսամբլային միասնական կատարման վիրտուոզություն: Այս հանգամանքը ստեղծել է հոչակավոր tutti-ների երևույթը՝ հատկապես ֆինալի ձևակառուցման համար: Միասնական լարայինների հմայիչ հնչույթության վրա ձևակառուցման համար անհայտ կատարողակա-

նության մյուս՝ ոչ պակաս կարևոր բաղկացուցիչները։ Սրանց ամբողջությունը ժամանակակիցներին հայտնի է եղել որպես «Մանհայմյան մաներա»։ Դա «աճող» հնչողության գեղեցկությունն է, հայտնի crescendo և diminuendo-ներն են, որոնց սլաքի գագարնակետում մանհայմցիները էֆեկտով դադարներ (պառագաներ) են արել, որ կոչվել են «Մանհայմյան հառաչանքներ»։

Մանհայմյան նվազախումբը ճանաչված է եղել իր զգացմունքային, նույնիսկ զգայական կատարման ոճով, դիմամիկ բնույթով։

Սոնատային allegro-ի ձևավորման ճանապարհին կապելան հանգում է երկու՝ բնույթով կոնտրաստային թեմաների համադրման գաղափարին տարբեր տոնայնություններում, մշակման թեմատիկ միջոցներին, ռեպրիզայում՝ տոնայնության վերադարձին։ Զևավորվում են նաև կերպարային ոլորտները. առաջին թեման սովորաբար բնույթով աշխայժ է, դիմամիկ, իսկ երկրորդ ծավալվում է քնարականության մեջ։

Ժամանակակիցներն իրենց հիշողություններում երբեք չեն առանձնացրել ստեղծագործական և կատարողական տպավորությունները, լարայինների կարևոր դերն ամբողջի մեջ, ընդգծված դիմամիկ էֆեկտները, երաժշտական լույս ու ստվերի արտահայտչականությունը, հառաչանքների, սլաքիկ, միասնական պասսաժները և մյուս բոլոր «մաներաները»։ Սրանք հավասարապես բնորոշ են թե՛ ստեղծագործությանը, և թե՛ կատարմանը, իսկ ավելի ճիշտ՝ դրանք եղել են փոխսհարստացնող արժեքներ։

Մանհայմցիների մոտ առաջին անգամ «սիմֆոնիա» տերմինը, կառուցվածքն ու բովանդակությունը հանդիպում են միասնության մեջ, այսինքն՝ ժամրը հիմնականում կայանում է որպես գեղարվեստական-գաղափարական երևույթ։ Որպես դասական շրջանի ավետում՝ ձևավորվում է նոր գեղագիտական հերոսի տիպը՝ նպատակային, սլաքիկ, գործուն։

Ժամանակի ոգուն համահունչ մանհայմցիների գործիքային անսամբլների և սոնատների մեջ ևս ի հայտ են գալիս մի շարք հեռանկարային և նոր մոտեցումներ, ինչպես կլավիրի obligato կարգավիճակն անսամբլում։

Մանհայմյան կապելայի ստեղծագործական-կատարողական նվաճումներն իրենց գեղարվեստական ընդգրկումներով և

զարգացման հնարավորություններով, իրենց ողջ հզորությամբ միայն մեկ նվազախմբի գործունեության արդյուք չէին, այլ ժամանակի տարբեր կոմպոզիտորների և խմբերի, տարբեր մակարդակներում իրականացրած, հասունացրած և մթնոլորտում թևածող գաղափարների խոշորածավալ ընդհանրացում:

Դարյուրավոր անգամներ կրկնվելով փորձի և ընտրության սկզբունքով՝ **Կոնցերտային սիմֆոնիա** ժանրի կայացումը դառնում է մանհայմյան դպրոցի արժանիքը:

Մանհայմցիների սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը լայնորեն տարածվում է ողջ Եվրոպայով, կատարվում է Փարիզում, Ամստերդամում՝ անդրադառնալով սիմֆոնիայի հետագա զարգացման ուղիների վրա:

\* \* \*

Սիմֆոնիկ ցիկլի ձևավորման և զարգացման ճանապարհին իր որոշակի վերաբերմունքն է ցուցաբերել բեռլինյան դպրոցը, որ պաշտպանում էր 3 մասերից կազմված սիմֆոնիկ կոմպոզիցիայի սկզբունքը: Բեռլինցիները, որոնք բազմաթիվ տեսական և գեղագիտական աշխատություններում գերմանական Լուսավորության ականավոր ներկայացուցիչ Հ.Է. Լեսսինգի մասնակցությամբ հաստատում էին աֆեկտների տեսությունը, համարում էին, որ կենցաղային մենուետը խաթարում է սիմֆոնիկ ցիկլի բարձր բովանդակությունը: Սակայն որոշ պարզանտության և սահմանափակության հետ մեկտեղ՝ նրանք համարում էին, որ իսկական սիմֆոնիան պիտի միավորի ֆրանսիական ռացիոնալիզմը և իտալական զգացականությունը:

\* \* \*

Ֆրանսիական երաժշտական դպրոցի ներդրումը սոնատ-սիմֆոնիկ ժանրերի ձևավորման մեջ իր նշանակությամբ զիջում էր հարևան երկրներին: Այստեղ հետաքրքրություններն այլ էին: Գործիքային երաժշտության մեջ իշխում էին սյուիտը, ծրագրային մանրանվագը, կամերային փոքրածավալ ժանրերը: Սա վկայում է ոչ այնքան ֆրանսիական գործիքային երաժշտության ընդհանուր եվրոպական մայրուղուց շեղված լինելու, որքան ֆրանսիացի-

ների՝ ինքնատիա, ազգային մտածողությանը հարազատ մնալու մասին:

Կուպերենի և Ռամոյի ստեղծագործություններն ուրույն երաժշտական աշխարհ էին ձևավորել, որ միայն մասամբ էր առնչվում սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի զարգացման ուղիներին: Զութակի և անսամբլային երաժշտության ժանրերում իհմնականում իշխում էին սալոնային-ժամանցային և Ռոկոկոյի գեղագիտական իդեալները:

Հայտնի է, որ 18-րդ դարի Փարիզի համերգային հասարակական կյանքը բավականին վաղ է ձևավորվել և ունեցել է հազեցած, կանոնավոր բնույթ:

1770-ականներից կազմակերպվում էին «Հոգևոր համերգներ», «Սիրողական համերգներ», և Պուալինյերի տնային համերգները, դուքս Ռեֆիյոնի, արքայազն Կոնդեի արքունական նվազախմբերի կանոնավոր ելույթները: Նրանց, սակայն, չի հաջողվում օպերային արվեստին հավասարագոր դիրքեր գրավել հասարակական կյանքում և նրա չափ ուշադրության արժանանալ: Գործիքային երաժշտությունը վեճեր և գեղագիտական քննարկումներ չեր առաջացնում, չեր հուզում լայն լսարանին:

Դեռևս 60-ական թվականներից փարիզյան համերգային կյանքում մեծ տեղ էին գրավում օտարերկրյա և հատկապես մանհայմյան երաժիշտները, որոնց հետ ֆրանսիացիները սոնատսիմֆոնիկ ժանրում մրցակցել չէին կարող:

Ֆրանսուա Ֆրանկորը (1698-1787թթ.), որի սոնատները դեռևս կառուցվում էին սյուիտի սկզբունքով, ժամանակական գործություն էին առնելի մասնակիությամբ: Այսպիսի սոնատները պահպանվել են առաջական պատմական համերգային պարագաներում՝ մասնաւոր կերպով: Ֆրանկորը պահպանվել է առաջական պարագաներում՝ մասնաւոր կերպով:

ձերը պատահական բնույթ են կրում և հետևողական որոնումների հիմք չեն դառնում:

Ֆրանսիական գործիքային երաժշտական ժանրերը հիմնականում ծավալվում են սալոնային զվարժանքի ալիքի վրա, ունեն պարզ ծրագրային բովանդակություն: Ֆ. Դյուվալը ջութակի համար գրված իր ստեղծագործություններն անվանում է «Սենյակային խաղալիքներ», Գ. Գիլմենը՝ «Սոնատ-կվարտետներ կամ գալանտ, հետաքրքիր զրույցներ՝ ֆլեյտայի, ջութակի բաս-վիոլայի և basso continuo-ի միջև»: Ծրագրային անվանումները նույնպես ազնվականության մոդայիկ, ժամանցային կերպարայնության մեջ էին՝ «Որս», «Շովական ժամանց», «Գեղջկական զվարժանքներ» և այլն:

Ֆրանսիական մայրաքաղաքի համերգային կյանքի նվագախմբային երաժշտության երկացանկը լրացվում էր մանհայմցիների, նաև այլ օտարերկյա հեղինակների սիմֆոնիաների կատարումներով: Նրանց թվում էր Ա.Ժ. Ռիմելը, որ ստեղծագործում էր նախադասական վիեննացիների ոգով և հատկապես բելգիացի երաժիշտ **Ֆրանսուա Ժոզեֆ Գոսսեկը** (1734-1829թթ.), որ դառնալու է ֆրանսիական առաջին սիմֆոնիայի հեղինակը:

Գոսսեկն իր կրթությունը ստացել է Անտվերպենի տաճարի երգեցիկ դպրոցում, իսկ 1751թ. հաստատվել Փարիզում: Նրա հետագա ողջ կյանքն ու ստեղծագործությունը կապված է Եղել ֆրանսիայի և ֆրանսիական մշակութի հետ:

Գոսսեկը դեկավարել է Լա Պուալինյերի նվագախումբը, արքայազն Կոնտիի, ապա արքայազն Կոնդեի պալատում վարել է «երաժշտական ինտենդանտի» պաշտոնը, ծավալել է մանկավարժական լայն գործունեություն: Փարիզի հասարակական կյանքում կարևոր տեղ է գրավել:

Գոսսեկը Փարիզում հիմնադրել է երգի և դեկլամացիայի դպրոցը, որ դարձավ ապագա կոնսերվատորիայի նախատիպը: Սերտորեն համագործակցել է Փարիզում գործող մանհայմցիների, մասնավորապես Ստամիցի և նրա որդիների հետ: Սիմֆոնիկ ժանրում իր գործունեությունն սկսել է այս դպրոցի ազդեցության տակ, աշխատել է նաև օպերային և վոկալ ժանրերում:

Գոսսեկը շուրջ 30 սիմֆոնիաների հեղինակ է: Նրա առաջին սիմֆոնիաները գրվել են Լա Պուալինյերի նվագախմբի շատ համեստ կազմի համար, որոնց շարքերում, ինչպես մանհայմյան կապելայում, ընդգրկված էին վարպետ կատարող-ստեղծագործողներ՝ թափառակահար Կառլո Գրացիանին, տավղահար և վալթոռնահար Շենկերը, կլարնետահար Յ. Պրոկը: Գոսսեկը նվագախումբը համալրում է գործիքներով՝ ավելացնում է վալթոռն և կլարնետներ:

Գոսսեկի սիմֆոնիկ շարքը կառուցվում է 4 մասերի՝ Allegro-Andante-Menuetto- Presto սկզբունքով՝ մանհայմցիների նախանշած մասերի ֆունկցիոնալ նշանակությամբ: Միևնույն ժամանակ Գոսսեկի սիմֆոնիաներն օժտված են ֆրանսիական մեղեդայնությանը բնորոշ պարզ, պարային-կենցաղային շեշտադրումներով, պատկերավորությամբ, որոշ ձայնանկարագրական տարրերով: Գոսսեկը, հարազատ մնալով ժամանակի և ազգային ոգուն, ֆրանսիական ավանդույթով իր սիմֆոնիաներին հաճախ ծրագրային անվանումներ է տալիս՝ «Որս», «Միրզա», «Մեծ որս՝ Շանտիիում»: Կոնպոզիտորն իր սիմֆոնիկ գործերում դիմում է նվագախմբի տարբեր կազմերի. նրա գրչին են պատկանում նաև միայն փողային կազմի համար գրված սիմֆոնիաներ:

Փարիզի՝ որպես խոշոր մշակութային կենտրոնի հռչակն իր կողմն էր ձգում բազմաթիվ օտար երաժիշտների, որոնք այնուհետև օրգանապես ձուլվում էին ֆրանսիական ավանդույթին, դառնում ազգային երաժշտական արվեստի եռանդուն գործիչներ: Այսպես, 18-րդ դարի 50-ական թվականներց ֆրանսիական երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ նշանակալի ներդրում են կատարում Գոսսեկը, Դումին, Գրետրին, Շոբերտը, Գյուլկը, Կերութինին:

Նախադասական շրջանի ֆրանսիական գործիքային երաժշտության զարգացման գործում նշանակալի, արգասավոր ներդրում է ունեցել գերմանացի երաժիշտ **Իոհան Շոբերտը**, որ ֆրանսիայում ասպարեզ է իշել 60-ական թվականներին՝ որպես արքայազն Կոնտիի նվագախմբի «կլավիչենբալահար»: Նրա կյանքի նախորդ շրջանի մասին տեղեկությունները շատ աղոտ են, իսկ գործունեությունը տևելու է միայն 7 տարի: 1767 թ. նա իր ողջ

ընտանիքի և 3 ընկերների հետ թունավորվում է սնկից և վախճանվում: Սակայն 7 տարիների ընթացքում Շոբերտի ստեղծած գործերն ի հայտ են բերում բազում նորարարական և հետաքրքիր գաղափարներ: Եթե նրա գործունեությունն ավելի երկար տևեր, կլավիրային սոնատի զարգացումները կարող էին և այլ ընթացք ստանալ:

Շոբերտը հիմնականում ստեղծագործել է տարբեր կազմերի անսամբլների համար, սակայն ակնհայտորեն նրա նախասիրությունը եղել է կլավիրային երաժշտությունը, ընդ որում, ոչ *basso continuo*-ի ձևով, այլ նոր միտումների համաձայն՝ ամբողջությամբ գրառված պարտիայով:

Շոբերտի գրչին են պատկանում ապագա կլավիրային տրիոյի, կվարտետի, նվազախմբի հետ կոնցերտի ժամրային նախատիպերը հանդիսացող ստեղծագործություններ, որոնց մեջ բոլոր տարբերակներում սկզբունքային գործիքը կլավիրն է: Կլավիրի համար և կլավիրով Շոբերտը ստեղծագործում է ժամանակի գորեթե բոլոր ժամրերով՝ սոնատ կլավիրի, կլավիրի և ջութակի և անգամ «սիմֆոնիա» կլավիրի համար: Բոլոր հնարավոր անսամբլային կազմերի մեջ կլավիրը Շոբերտի առաջատար գործիքն է, որի կատարումով հանդես է եկել ինքը՝ կոմպոզիտորը: Ամենաարժեքավորը Շոբերտի կլավիրային ստեղծագործությունների համար հանդիսանում է նրա գործիքի հեռահայաց՝ գորեթե դաշնամուրային մեկնաբանումը: Նրա կլավիրը միշտ մեներգում է և իշխում մյուս բոլոր գործիքների վրա և կրում է կոնցերտային, ճոխ զարդանախչերով հագեցած, վիրտուոզ բնույթը:

Սոնատի դրամատուրգիական կառուցվածքին Շոբերտն ազատ է մոտենում՝ ելնում է բովանդակությունից, հակվելով 3-մասաւոնի կոմպոզիցիային՝ իտալական ուվերտյուրի տիպով Allegro-Andante-Presto-ին:

Իր սոնատմերում Շոբերտը հեռանում է ֆրանսիական կլավեսինահարների ավանդությից, մինհատյուր կոմպոզիցիաներից, Ուոկերոյի գեղագիտությունից: Նա ավելի մասշտաբային է մտածողության մեջ, թեմատիկան արագ մասերում կրում է պաթետիկ, իսկ դանդաղ մասերում զգայական բնույթը:

Իր կոմպոզիցիաներում Շոբերտը մոտենում է Ֆ.Է. Բախի վերամբարձ ոճին, կլավեսինի հնարավորություններով ձգտում դաշնամուրային կանտիլենին:

Շոբերտի սոնատներում սոնատային ձևը դեռևս անկայուն, տատանվող վիճակում է՝ մի կողմից պահպանում է հնագույն սոնատի սիսեմատիկ շրջանակները, մյուս կողմից խոշոր իմպրովիզացիոն դրվագներում ի հայտ բերում մեղեդային զարգացնան հատկանիշներ: Շոբերտը ռեպրիզան կրծատում է, տոնայնական հարաբերությունները դեռևս հստակված չեն և ձևակառուցնան առումով էական դեր չեն կատարում:

Ի. Շոբերտի *Կարճատև*, բայց հետաքրքիր գործունեությունը դարաշրջանի համայնապատկերի մեջ առանձնանում է իր բացարձակ ինքնուրունությամբ և չի պատկանում ոչ մի խոշոր ուղղության կամ դպրոցի: Զարգացման ընդհանուր պյոցեսի մեջ կարևոր կուտակյային արժեք է ստեղծում նաև առանձին անհատների ներդրումը՝ նպաստելով գործիքային ցիկլային մտածողության ձևավորմանը:

### **Բախի որդիները**

18-րդ դարի ընթացքում կենտրոնական Եվրոպայի, բազմաթիվ կոմպոզիտորներ և դպրոցներ միահանուր, բայց և տարերայնորեն, առանձին-առանձին, ինքնուրույն, երբեմն գիտակցված, հաճախ՝ միայն գործնականորեն ընթանում են նոր մտածողական որակի՝ գործիքային խոշոր կոնցեպցիոն ձևերի, սոնատ-սիմֆոնիկ ժանրերի գեղարվեստական յուրացման ճանապարհով: Այդ ընթացքում երաժշտական արվեստում գերիշխող, առաջնորդ-ձևավորողի դերն իտալական մշակութային հարթությունից սկսում է հակվել դեպի ավստրո-գերմանական տարածքներ: Սա շրջադարձային ժամանակաշրջան էր և ժամրային շեշտադրումների վերահնաստավորում:

Օպերային ժանրը, կատարելով իր վիթխարի պատմական առաքելությունը, հիմք հանդիսացավ «մաքուր» գործիքային մտածողության կերպարային ձևավորման համար: Այն առաջատարի իր դերը փոխանցեց գործիքային ժանրերին: Լայն առու-

նով փոխվում է երաժշտական մտածողության ակունքների ոլորտը: Պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի հուներն ընդլայնվում են և իրենց ոլորտն են առնում ժողովրդական բանահյուսության արժեքները, որոնք ավստրո-գերմանական հողի վրա ծավալվելու շատ ավելի մեծ հնարավորություններ են ստանում:

Ի. Ս. Բախի որդիների երկարատև գործունեությունը խորհրդանշում է նրանց հզոր հոր և վիեննացիների՝ այդ երկու գագաթների միջև եղած շարունակականությունը:

Իոհան Սեբաստիան Բախի տոհմական ավանդույթի համաձայն նրա զավակները շարունակել են երաժշտի մասնագիտությունը: Նրանցից 4-ը պատմական խոշոր դեր են կատարել երաժշտական մշակույթի ձևավորման մեջ: Նրանք իրենց ինքնատիպությամբ, գեղարվեստական տեսակով մարմնավորում են անցունային շրջանի՝ իրենց բաժին ընկած պատմական շրջանը:

Հատկանշական է, որ իրենց գործունեությամբ Բարոկկոյի ավանդույթին հակառակ և արդեն նոր երևույթների մեջ ծավալվող այս երաժշտները՝ առավել քան մյուսները, սերտորեն կապված էին հայրական արմատներին: Բախի որդիների պատմական առաքելությունը 18-րդ դարի երկու հակա գագաթները մինյանց հետ կապելն է:

Բախի որդիների հարուստ և բազմաբնույթ գործունեության մեջ նշանակալի են մասնավորապես կլավիրային արվեստի ասպարեզում կատարած նրանց որոնումներն ու նվաճումները: Նանք իրագործում են երգեհոն- կլավեսին- դաշնամուր պատմական երևույթը՝ գեղագիտական յուրացման առունով:

### **Ի. Ս. Բախի որդիները, ովքեր ստեղծագործել են.**

**Վիլհելմ Ֆրիդերիք Բախ՝ «Դրեգդենյան» (1710-1784)**

**Ֆիլիպ Էմմանուիլ Բախ՝ «Բեռլինյան», «Շամբուրգյան» (1714-1788)**

**Իոհան Քրիստոֆ Ֆրիդրիխ Բախ՝ «Բյուկեբուրգյան» (1732-1795)**

**Իոհան Քրիստիան Բախ՝ «Միլանյան», «Լոնդոնյան» (1735-1782)**

Իոհան Քրիստոֆ Ֆրիդրիխ Բախն իր ստեղծագործությամբ հոր և նրա ժամանակի իրական զավակն էր և խորհրդանշը: Նա իր ստեղծագործական հետաքրքրություններով մնում է հեռացող ժամանակի հոգևոր ժամրերի և գործիքների սահմաններում: Նրա հոչակը զգալիորեն զիշել է եղբայրներին:

Վիլհելմ Ֆրիդեմանը Ի. Ս. Բախի ամենասիրելի որդին էր, որի ընդունակությունները նա շատ բարձր էր գնահատում և մեծ հույսեր կապում նրա հետ: Եղել է բարդ, հակասական անհատականություն, ապրել է ծանր կյանքով, նույնքան դրամատիկ է դրսևորվել իր ստեղծագործության մեջ: Վիլհելմ Ֆրիդեմանի տարերքն է եղել երգեհոնը, սակայն գեղարվեստական առումով նա թևակոխել է նոր ժամանակների պարետիկ-գործուն բնույթի կերպարայնության մեջ:

Ֆիլիպ Էմմանուիլ Բախը որդիներից ամենաճանաչվածը և ընդունվածն է եղել իր ժամանակի մեջ, եղել է վիրտուոզ կլավեսինահար, նորարար թե՛ ստեղծագործական, թե՛ կատարողական արվեստի ասպարեզում:

Իոհան Քրիստիան Բախը՝ ամենակրտսեր որդին, արդեն նոր դարի զավակ էր և հոր ժամանակներից հեռու կանգնած ստեղծագործող: Նրա ստեղծագործություններում կլավեսինն արդեն մոտ էր դաշնամուրին: Իոհան Քրիստիանը լիովին պատկանում է կլասիցիզմի դարաշրջանին:

Բախերից յուրաքանչյուրը՝ բացի Իոհան Քրիստիանից, ապրել և ստեղծագործել է գերմանական տարբեր քաղաքներում, սակայն իրենց ստեղծագործական դրսևորումներով և միտումներով նրանք երբևէ չեն պարփակվել տեղական դպրոցների և ավանդույթների շրջանակներում: Նրանք աշխատել են տարբեր ժամրերով, գրել են նաև սիմֆոնիաներ, կոնցերտներ, սակայն այս ժամրերում չեն հաղթահարել ժամանակի պահանջները և մնացել են տիպականության սահմաններում: Բոլորովին այլ գեղարվեստական արժեք են ներկայացնում նրանց կլավիրային գործերը, որոնցում Բախի որդիներից յուրաքանչյուրը կատարել է իր պատմական դերը՝ ծիշտ ժամանակին, տեղին և անհատականության հզորության չափով:

Վիլհելմ Ֆրիդենան Բախը Ի. Ս. Բախի համոզնամբ իր ամենախոստումնալի, երաժշտական ունակություններով օժտված որդին է եղել: Կաղ մանկությունից հայրը հետևողականորեն և ջերմեռանդությամբ գքաղվել է նրա կրթությամբ, իր ջերմ հոգատարությամբ ուղեկցել է նրան մինչև իր կյանքի վերջը: Հատուկ Վիլհելմ Ֆրիդենանի համար գրել է գրքույկներ՝ «Փօքր պրեսուլներ և ֆուգաներ», «Երկձայն և եռաձայն ինվենցիաներ», «Լավ տեմպերացված կլավիրի» առաջին հատորի որոշ համարները, «Մորդենտների բազմապիսի կատարման բացատրությունները»: Երգեհոնի և կլավիրի հետ զուգընթաց Ֆրիդենանը հմտացել է նաև ջութակի նվազածության մեջ: Ուսանել է Լայպցիգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում, իոր հետ մասնակցել է Երգեհոնային մրցույթների և արդեն 1733թ. մրցույթի փայլուն արդյունքներով Դիեգրենում ստացել եկեղեցական Երգեհոնահարի պաշտոն:

Սաքսոնիայի մայրաքաղաքում Վիլհելմ Ֆրիդենանն ապրում և ստեղծագործում է մինչև 1746թ., գրում է բազմաթիվ հոգևոր և աշխարհիկ գործեր, այդ թվում՝ կոնցերտներ, սոնատներ, ֆանտազիաներ, սիմֆոնիաներ: Հայտնի է, որ հայրը շատ բարձր է գնահատել նրա ստեղծագործությունները, և հենց ինքն էլ արտագրել է դրանք: Այնուհետև Վիլհելմ Ֆրիդենանը տեղափոխվում է Հալլե՝ դարձյալ որպես եկեղեցական Երգեհոնահար, սակայն նրա հետագա գործունեությունն այստեղ պակաս հաջողություն է ունենում: Հոր մահից հետո, զրկվելով նրա հոգատար և հեղինակավոր հովանավորությունից, 1762թ. Վիլհելմ Ֆրիդենանը թողնում է Հալլեն, փորձում է ծառայության անցնել Բրաունշվեյգում: Թեև մրցույթում հաղթում է, բայց չի հաջողվում ստանալ պաշտոնը: Վերջնականապես կորցնելով իր դիրքերը՝ Երկու տարի անց թողնում է ընտանիքը, տունը, աշխատանքը և մինչև կյանքի վերջը թափառաշրջիկի աղքատ կյանք է վարում Բեռլինում, Բրաունշվեյգում: 1784թ. վախճանվում է Բեռլինում՝ ծայրահեղ աղքատության մեջ:

Վիլհելմ Ֆրիդենան Բախի գործունեությունը նույնապես անհարթ է եղել, լի բազմաթիվ ծանր կորուստներով: Պահպանված ստեղծագործությունների թվում են 9 սիմֆոնիա, 7 կոնցերտ (5-ը՝

կլավիրի համար), մի շաբթ տրիո-սոնատներ, անսամբլներ, սոնատներ, ֆանտազիաներ, ֆուգաներ, պոլոնեզներ կլավիրի համար, խորալային պրելյուդներ և ֆուգաներ երգեհոնի համար, առավել քան 20 հոգևոր կանտատ, 1 օպերա:

Դավանաբար Վիլհելմ Ֆրիդեմանն իր էռլեյյամբ առավելապես կատարող-ստեղծագործող է եղել: Ժամանակակիցների հուշերում վառ տպավորություններ են պահպանվել հատկապես նրա կլավիրային և երգեհոնային գործերի մասին իր իսկ՝ հեղինակի կատարմամբ: Մինչքոնիաների, կանտատների մասին տեղեկություններ չեն հասել: Նրա կլավիրային ստեղծագործությունները հնչողական հզորությամբ, թեմատիկ խորությամբ, տեմբրային խիստ հակադրություններով, զարգացման ձևերով, ձգտում են երգեհոնային ավանդույթին: Իր կլավիրային փոքրակտավ ստեղծագործություններում Վիլհելմ Ֆրիդեմանն ավելի շատ ներկայանում է որպես հակիրճ մտածող կոմպոզիտոր և երբեք չի կրկնում իրեն ո՛չ ձևով, ո՛չ կառուցվածքով: Այսպես, նրա 20 Պոլոնեզների մեջ կամ և հանդիսավոր, և քնարական, ճոխ, քայլերգային, պարետիկ, և նուրբ բանաստեղծական ոգով գրված պիեսներ:

**Կառլ Ֆիլիպ Էմմանուիլ Բախը** ծնվել է 1714 թ. Վայմարում, նրա երաժշտական դաստիարակությունն ամբողջությամբ ընթացել է հոր ղեկավարությամբ և ընտանեկան միջավայրում: Իոհան Սեբաստիան առանձնապես չի հավատում որդու երաժշտական ընդունակություններին, շատ ավելի ցածր էր գնահատում, քան ավագ՝ Վիլհելմ Ֆրիդեմանին կամ Իոհան Քրիստիանին: Դավանաբար հոր և որդու հարաբերությունների մեջ մեծ վոխսընթաց չի եղել, քանի որ Ֆիլիպ Էմմանուիլն իր հերթին բավական թերահավատ է արտահայտվել հոր արվեստի մասին: Ֆիլիպ Էմմանուիլը նույնպես սովորել է իրավաբանություն՝ Լայացիզի և Ֆրանկուրտի համալսարաններում, ապա ամբողջովին նվիրվել է երաժշտությանը՝ սկզբում Ֆրանկֆուրտում, հետո Բեռլինում, որտեղ կրոնապրինց Ֆրիդրիխի հովանավորությամբ լայն ճանաչում է ստացել որպես վիրտուոզ կլավեսինահար և ինքնատիպ կոմպոզիտոր:

1741 թ.-ից մինչև 1767 թ. Ֆ.Է. Բախը Ֆրիդրիխ II-ի արքունական կապելայի կոմպոզիտորը և երաժշտական ղեկավարն էր:

Արտաքուստ բարենպաստ պայմաններն իրականում բավական կաշկանդող և սահմանափակ հնարավորություններ էին ստեղծում ազատ գործունեության համար: Հայտնի է, որ Ֆրիդրիխը ծայր աստիճան հոգատարություն էր ցուցաբերում պալատական նվագախմբի, երաժշտական արվեստի նկատմամբ, խորհուրդներով միջամտում էր ստեղծագործական պրոցեսին, բեմադրություններին, կրատում կամ երկարացնում էր արիաները, ռեզիտատիվները, ներկայացման ընթացքը: Ժամանակակիցների վկայությամբ Ֆրիդրիխն օգնելու փոխարեն հաճախ խանգարում էր երաժշտական արվեստի բնականոն զարգացմանը:

Ֆիլիպ Էնմանուիլը հետագայում արիամարիանքով է արտահայտվել իր հովանավորի մասին՝ ասելով, որ «նա ոչ թե երաժշտություն է սիրում, այլ միայն ֆլեյտա, և ոչ թե ֆլեյտա՝ որպես այդպիսին, այլ իր սեփական ֆլեյտան»: Այս դիպուկ դիտարկումն առավել քան բնորոշում է բեռլինյան գեղարվեստական մթնոլորտի իրական վիճակը:

1767թ. Ֆ. Է. Բախը տեղափոխվում է Համբուրգ՝ ստանձնելով քաղաքի երաժշտական ղեկավարի պաշտոնը և հաստատվում է այստեղ մինչև կյանքի վերջը: Համբուրգյան տարիներին Բախն ապրում է լիարժեք ստեղծագործական կյանքով, լայն ճանաչում և մեծ հեղինակություն է վայելուն քաղաքի երաժշտական շրջաններում:

1768թ. Ֆիլիպ Էնմանուիլի նախաձեռնությամբ Համբուրգում կազմակերպվում են գործիքային երաժշտության համերգներ: Նրա հոչակը մի քանի անգամ գերազանցում է հոր՝ Ի. Ս. Բախի հոչակը: Նրան առանձնապես գնահատում էին նոր «արտահայտչական ոճի» համար, ինչպես ստեղծագործության, այնպես էլ կատարողական արվեստում:

Ֆ. Է. Բախը սինֆոնիաների, կանտատների, օրատորիաների, պասսիոնների (20) և բազմաթիվ գործիքային և կլավիրային ստեղծագործությունների՝ սոնատների, կոնցերտների հեղինակ է:

Կոնպոզիտորի որոնումների և նորարական հայտնությունների համար հիմնական գործիք է դառնում կլավիրը: Նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունները կլավիրի համար՝ շնորհիվ հեղինակի «ոգեշունչ» կատարման, նրան բերում են ճանաչում, հոչակ

դասում ժամանակի խոշոր կատարող-ստեղծագործողների շարքը, որտեղ կոմպոզիտորը և կլավեսինահարը միմյանց փոխադարձաբար լրացնում և կատարելության են հասցնում:

Զ. Բյորնին իր «Երաժշտական ճանապարհորդություններում» մասնավորապես գրում է, որ «Ֆիլիպ Էնմանուիլը ոչ միայն ստեղնաշարային գործիքների համար երթև ատեղծագործած մեծագույն կոմպոզիտորներից է, այլև լավագույն կատարողն է արտահայտչականության առումով: Դնարավոր է, որ ուրիշներն ել կարող են այդքան վարժ կատարել, սակայն նա տիրապետում է ցանկացած ոճի, թեև ակնհայտորեն գերադասում է էքսպրեսիվը»: Ֆ. Է. Բախին համեմատել են Դ. Սկարլատիի հետ, համարել, որ նրանք երկուսն ել նոր ուղիներ են բացել կլավիրային ժանրի ասպարեզում՝ դառնալով դարի խորհրդանշիշը:

Համբուլգում Բախը լայն հնարավորություններ ուներ իր ստեղծագործությունների կատարման համար: Նրա տրամադրության տակ էին քաղաքի լավագույն երգեհոնները, սակայն կոմպոզիտորը նախընտրում էր կլավեսինը, որ նրա հիմնական գործիքն էր, իսկ այդ ժանրի ստեղծագործությունները՝ ամենամեծ նվաճումը:

Ֆիլիպ Էնմանուիլ Բախի ստեղծագործական ժառանգությունը հարուստ է և ընդգրկում՝ 19 սիմֆոնիա, առավել քան 50 կլավիրային կոնցերտ, տասնյակ գործիքային անսամբլներ, հոգևոր և աշխարհիկ վոկալ ստեղծագործություններ՝ ամենակարևորը՝ կլավիրային սոնատներ:

Սոնատները կոմպոզիտորը գրում և հրատարակում էր շարքերով՝ հիմնականում 6-ական խմբավորմամբ:

1742թ. նա գրում է «6 սոնատ՝ Ֆրիդրիխ 2-րդին» ընծայականով, 1744թ. «6 սոնատ Դուքս Վյուրտեմբերգին», 1760թ. Արքայադուստր Անալյային «6 սոնատ», «Կլավիրի կատարողական իսկական արվեստին՝ կից 6 սոնատ», որտեղ առաջին անգամ գրառում է ռեպրիզայում սովորաբար իմպրովիզացիայով կատարվող բոլոր մորդենտները, այնուհետև 1761թ., 1763թ. և 2 ժողովածու, 1770թ. «6 սոնատ տիկնանց համար», 1779-1787թթ.՝ մի քանի ժողովածու «Գիտակների և սիրողների համար»:

Սոնատի ցիկլը Բախը հիմնականուն մեկնաբանում է որպես 3-մասանի կոմպոզիցիա՝ առանց մենուետի: Ընթացիկ զարգացումը, որ շաղկապուն է ցիկլն ամբողջության մեջ, միակ մոտեցումն է, որին հարազատ է մնում կոմպոզիտորն իր ստեղծագործության մեջ:

Մասերի ֆունկցիոնալ մեկնաբանմանը Ֆիլիպ Էմմանուիլը նոտենում է ազատ որոնումների դիրքերից, երբ համաձայն մտահղացման և կերպարայնության՝ ցիկլի մեջ փոխվում է նրանց նշանակությունը, և ցիկլի մասերը կարող են ստանալ ցանկացած մեկնաբանում:

Ամբողջ ցիկլի մասշտաբները նույնպես տատանվում են՝ սեղմ, համեստ քնարական երգից մինչև ծավալուն, դրամատիկ, քատերական պարետիկայով տողորված կոմպոզիցիաներ:

Երաժշտական շարադրանքի լեզուն կարող է լինել հանդարտ, պրեյուդային, իմպրովիզացիոն զարգացած մեղեդայնությամբ, հուզական ասերգայնությամբ և կամ կանտիլենային՝ օժտված հոսուն երգայնությամբ:

Ֆ. Է. Բախի մեղեդիական լեզուն հարուստ է զարդանախշերով, երբեմն՝ ծանրաբեռնված: Այստեղ ակնհայտորեն ի հայտ է գալիս ֆրանսիական կլավեսինահարների մտածողության դրվագագարդ մեղեդայնության ազդեցությունը, որ Ֆ. Է. Բախը մեկնաբանում է գերմանական դիրքերից՝ ժիանուար Ռուկույի նրբագեղ գալանտ սեբսեբությունը՝ երաժշտությանը հաղորդելով դրամատիկ, ոգեշունչ բնույթ:

Միևնույն ժամանակ Բախի մեղեդայնությանը բնորոշ է խոսուն ասերգայնությունը, էքսպրեսիվ հուզականությունը: Բախը հաճախ ծավալուն շեղումներ է կատարում «տեղում»՝ մեղեդային-իմպրովիզացիաներ կատարելով, դինամիկ արագացում և դրամատիզմ հաղորդելով կերպարին:

Կոմպոզիտորի լեզուն պայմանավորում է նաև նրա հարուստ և ճկուն հարմոնիկ մտածողությունը՝ ֆրազների մաժոր-մինորային հակադրումները, փոքրացրած սեպտակորդի արտահայտչական դերը, մոդուլյացիաների ազատ շեղումները, ֆակտուրայի հարուստ և բազմաբնույթ որակը, ռեգիստրների՝ իրենց ոգով երգեհոնային, կոնտրաստների, տեմբրային երանգավորումը:

Սոնատային allegro-ն ֆ. Ե. Բախը մեկնաբանում է ազատ մոտեցման սկզբունքով: Ակնհայտորեն շեշտը ընկնում է առաջին՝ գլխավոր թեմայի վրա, որ և կերպարային, և մեղեղիական ծանրության կրողն է: Սակայն հետագայում այդ թեմայի զարգացման ուղիները կարող են ծավալվել հնագույն սոնատի ձևից մինչև խոշոր հմարովիզացիոն կառուցմեր: Այս տատանումները որևէ ժամանակագրության չեն ենթարկվում. վաղ սոնատներում կարող են հանդես գալ գորեք սոնատային allegro-ի լիարժեք ձևեր՝ համապատասխան տոնայնական հարաբերակցություններով, իսկ ավելի ուշ շրջանի գործերում պարզ և կամ հնագույն սոնատի ավանդույթի վրա կառուցված ձևեր:

Սոնատի մասերի ֆունկցիաները կարող են կայունանալ և հաստատուն տեսք ստանալ, կարող են նաև անսպասելի տեղաշարժվել ըստ շեշտադրումների տրամաբանության:

Ֆ. Ե. Բախի կլավիհրային սոնատների գեղարվեստական կերպարային աշխարհը հիմնականում ընդգրկում է դրամատիկապարետիկ, հոլովականության ոլորտները: Ինքը՝ կոնպոզիտորը, խոստվանում է, որ սոնատն իր համար «մեծ երաժշտական պոեմ է», որից և բխում են մյուս բոլոր բաղկացուցիչները:

«Երաժիշտը կարող է հոլովել ունկնդրի հոգին, եթե միայն ինքը տոգորված է այն զգացումներով, որ ուզում է հաղորդել», – գրում է Ֆիլիպ Էնմանուիլն իր «Կլավիհրի կատարողական արվեստի վարպետություն» ձեռնարկում:

Իոհան Սեբաստիան Բախի կրտսեր որդին՝ **Իոհան Քրիստիան**, արդեն նոր սերնդի ներկայացուցիչն էր:

Նա ապրել և ստեղծագործել է բոլորովին այլ ժամանակներում և միջավայրում, ձևափորվել է այլ գեղագիտական մքննուրոտում: Եղբայրներից նաև տարբերվում են Իոհան Քրիստիանի ստեղծագործական նախասիրությունները, ժանրային հետաքրքրությունները. այլ է եղել նաև նրա անցած ուղին և փոխհարաբերությունները հասարակության հետ:

Իոհան Քրիստիանը ժամանակի ճանաչված, ընդունված և սիրված երաժշտական հեղինակություններից է եղել՝ համաեվոպական հոչակ վայելել: Նա մտածողությամբ լուսավոր է, թերեւ: Չունի Վիլհելմ Ֆրիդեմանի խռովահույզ զգացմունքայնությունը,

Ֆիլիպ Էմնանուիլի մոլեգին դրամատիզմը և պաթետիկան: Իոհան Քրիստիանի գեղարվեստական աշխարհը պարզ է և հավասարակշիռ, հանդարտ, գերծ սուր հակադրություններից, երգային է, քաղցրահունչ, երբեմն նաև զգայական: Իր գեղարվեստական ոճը Իոհան Քրիստիանը գտնում է միանգամից՝ առանց մաքառումների և տառապանքի: Նա առանց տատանումների ընտրում է երգեհոնի և կլավեսինի միջև նոր գործիք դաշնամուրը, դառնում է առաջին ճանաչված դաշնակահարներից մեկը: Իոհան Քրիստիանը դուրս է գալիս գերմանական ներփակ, կանոնավորված կյանքից, նախընտրում է իտալական քաղաքների ազատ և աշխույժ կյանքը, իտալական օպերային ժանրը:

**Իոհան Քրիստիան Բախն** ամենակրտսերն է Իոհան Սեբաստիանի զավակներից, ծնվել է 1735թ. Լայպցիգում, եղել է հոր սիրելին, նրա երաժշտական ընդունակությունները Բախը շատ բարձր է գնահատել և մինչև կյանքի վերջին օրերը պարապել է նրա հետ: Նոր մահից հետո նա տեղափոխվում է Բեռլին՝ Ֆիլիպ Էմնանուիլի մոտ, նրա ղեկավարությամբ շարունակում է երաժշտական կրթությունը, դառնում է վիրտուոզ կլավեսինահար, ստեղծագործում է:

Հայտնի են այս ընթացքում գրված մենուետներ, արիաներ, պոլոնեզներ և հատկապես 5 կլավիրային կոնցերտները, որոնք Ֆիլիպ Էմնանուիլի գնահատմամբ «նրբագեղ են, օժտված կանութիւնային երգայնությամբ»:

Բեռլինում Իոհան Քրիստիանը ծանոթանում է իտալական օպերային արվեստին, ամբողջովին տոգորվում նրա երաժշտական հնայքով, մի բան, որ առավել քան հարազատ է նրա ներքին մոլումներին: 19 տարեկան հասակում իր ընտրությամբ գնում է Իտալիա և գլխովին ընկղղմվում իտալական երաժշտական կյանքի հորձանուտը, և, ինչպես ցույց է տալիս կյանքի հետագա ընթացքը, ընդմիշտ:

Բոլոնիայում Ի. Ք. Բախը 2 տարի այլիքոնիկ կրթության լուրջ դպրոց է անցնում պադրե Մարտինիի ղեկավարությամբ, վարպետանում է որպես երգեհոնահար, ստեղծագործում է հոգևոր խմբերգային ժանրերով, դառնում է Միլանի գլխավոր հոգևոր տաճարի երգեհոնահար: Հավանաբար այս մքնոլորտի և

պադրե Մարտինիի ազդեցությամբ Իոհան Քրիստիանը կաթոլիկություն է ընդունում: Սրանով խիստ վշտացնում է իր գերմանացի ազգականներին: Իտալիայում Բախը լինում է տարբեր քաղաքներում՝ Պարմում, Տուրինում, Բոլոնիայում, հաճախ և երկար ժամանակով Նեապոլում, որտեղ նրա օպերային հետաքրքրությունները լայն ասպարեզ են գտնում: Կոմպոզիտորը ծանոթանում է հայտնի երգիչների, երաժիշտների, կոմպոզիտորների հետ, վարպետանում է օպերային ստեղծագործության առանձնահատկությունների մեջ: Այդպիսի բազմակողմանի նախապատրաստությունից հետո նրա գրած առաջին օպերաները մեջ հաջողություն են ունենում, իեղինակին լայն ճանաչում են բերում: Իր իտալական օպերաները Բախը ստորագրում է իտալականացած Զիովանի Բակի անունով:

1762թ. մեծանուն կոմպոզիտոր Իոհան Քրիստիան Բախին հրավիրում են Լոնդոն՝ որպես իտալական օպերայի ներկայացուցիչ: Այստեղ նա շարունակում է ստեղծագործել *seria*-ի ժամրում, կազմակերպում է արքոնենտային համերգային շարքեր՝ համագործակցելով Կ. Ֆ. Աբելի հետ (հայտնի են «Բախ-Աբելի համերգներ» անվանումով), որոնք հասարակական մեջ արձագանք են ստանում, ստանձնում է թագուհու «Երաժշտական մաեստրո» պաշտոնը և կարծ ժամանակում դառնում լոնդոնյան ամենահեղինակավոր և սիրված երաժիշտը:

Ի. Ք. Բախի ստեղծագործական ժառանգությունը բազմաժամր է, հարուստ, ընդգրկում: Նրա գրչին են պատկանում 11 օպերա, շուրջ 50 սիմֆոնիա, կոնցերտներ տարբեր գործիքների համար, սոնատներ, գործիքային անսամբլներ, որոնք մշտապես մեծ հաջողություն են բերել իեղինակին, սակայն պատմության մեջ մնացել են միայն այն ստեղծագործությունները, որոնք ստեղծվել են կատարող-կոմպոզիտոր Իոհան Քրիստիան Բախի կողմից՝ կլավիհրային սոնատները:

Կլավիհրային սոնատի ձևավորման և զարգացման մեջ Ի. Ք. Բախը **դասական սոնատ** ժամրի բյուրեղացման ճանապարհին զբաղեցնում է ուրույն և նշանակալի տեղ:

Սոնատային ցիկլը Բախը կառուցում է հիմնականում 3 մասերի դրամատուրգիական միավորման սկզբունքով, թեև երբեմն

հանդիպում են և 2 մասանի կառուցվածքներ, որտեղ մասերի շեշտադրումներն արդեն որոշակի ֆունկցիոնալ նշանակություն ունեն: Բախը ընդունում է Allegro-Andante-Presto կառուցվածքը, որտեղ առաջին մասը սոնատի հիմնական բաժինն է և գրված է սոնատային ձևով: Սոնատային ձևը դեռևս փոքր է իր մասշտաբներով, համեստ՝ մշակման մասով, սակայն արդեն հստակ ձևավորված տոնայնական հարաբերություններով, թեմատիկ հակադիր կերպարային ոլորտներով:

Երկրորդ մասը սոնատի քնարական-երգային կենտրոնն է դառնում և իր կերպարային բնույթով հակադրվում է առաջին և երրորդ՝ եզրափակիչ, մասերի աշխույժ, դինամիկ բովանդակությանը:

Երրորդ մասը սովորաբար սյուիտի վերջին՝ ժիգայի ննան, Բախը նախընտրում է գոել 6/8, 12/8 չափով, մոտորային-դինամիկ բնույթով՝ ամփոփելով հնագույն սոնատի կաղապարների մեջ (T-D-D-T):

Բախի կլավիրային սոնատների առաջնային հատկանիշն արիոգային քնարական երգային կանտիլենն է, որի ակունքները խորանում են օպերային արիաների ավանդույթների մեջ: Կոմպոզիտորը մեղեդին ընդգծում է պարզ, եթերային, չծանրաբեռնված նվազակցությամբ՝ ստեղծելով թափանցիկ ֆակտուրա: Այստեղ Բախի կլավիրային մտածողության մեջ ի հայտ է գալիս «նախադասական» մտածողության սկզբունքային երևույթներից ընդհանուր պարզեցման, ոճի «լուսավորման» միտումը, որ նաև դաշնանուրային շարադրանքի նոր դրսնորումների շարքում է:

Ի. Ք. Բախը լայնորեն օգտագործում է «ալբերտյան բասերը», պարզ հարմոնիկ ֆիգուրացիաներ, թափացիկ ֆակտուրա: Բախի արտահայտչամիջոցների շարքում պոլիֆոնիկ միջոցները մեկնաբանվում են դրանց ընդհանուր շարքում:

Իոհան Քրիստիան Բախն իր կլավիրային սոնատներում կանգնած է արդեն վաղ Հայդնի և Մոցարտի կողքին, թեև զիջում է նրանց մտքի խորության, ձևի հստակության, ընդհանրացումների մասշտաբի, թեմատիկ կերպարային աշխարհի ընդգրկումներով: Նա գտնվում է պատմության իրեն հատկացված ժամանակի աստիճանին և գեղարվեստական բարձր մակարդակով կատա-

յում է իր առաքելությունը դասական մտածողության ձևավորման շղթայի մեջ:

Ինհան Սեբաստիան Բախի որդիների շուրջ մեկդարյա գործունեությունն իրագործում է ժամանակների գեղարվեստական անքակտելի շարունակականության առաքելությունը՝ յուրաքանչյուր ժամանակի իր հատվածում, իր չափով և ուժով, բացառապես ուրույն, բայց և միասին:

Դարաշրջանի կարևորագույն միտումն է դառնում կոմպոզիտոր-կատարող երկուստեք արգասավոր գեղարվեստական երևույթը, որը նոր գեղագիտության ձևավորման պարագայում սեփական օրինակով դառնում է գեղարվեստական ավանդույթի ծշգրիտ հաստատում:

## **Նախադասական Վիեննա**

18-րդ դարի ընթացքում երաժշտական մշակութային խոշոր կենտրոն է դառնում կայսրական հզոր Վիեննան՝ իր մայրաքաղաքային հարուստ կյանքով, զարգացած կենցաղով, բազմազգ բնակչությամբ և մշակույթով:

Ավանդաբար աշխույժ և կանոնավոր, հասարակական երաժշտական կյանքով ապրող Փարիզի, Լոնդոնի, իտալական խոշոր քաղաքների կողքին մինչև 18-րդ դարի կեսերը Վիեննան զիջող դիրքերում էր: Այստեղ ապրում և ստեղծագործում էին հիմնականում իտալացի երաժիշտներ, որոնք և որոշում էին երաժշտական-գեղարվեստական կյանքի մթնոլորտը: Նրանց կողքին գործում էին նաև գերմանացի և ավստրիացի կոմպոզիտորներ, որոնց նվաճումները գործիքային ժանրերում ընդգրկվում էին ընդհանուր եվրոպական որոնումների մեջ: Դրանք են՝ Գեորգ Ֆրիդրիխ Վագենզայլը (1715-1777 թթ.), Գեորգ Մատիաս Մոնը (1717-1750 թթ.), Գեորգ Ռոյտերը (1708-1772 թթ.), որոնց ստեղծագործության մեջ դեռևս իշխում են կենցաղային-կիրառական, սյուլիտային գործիքային պարզ ձևերը և օպերայից նոր անջատված ուվերտյուր-սիմֆոնիաները: Իտալացիների՝ Զ. Բ. Բոնոնչինի, Ֆ. Կոնտիի, Ա. Կալդարայի գործունեությունը ծավալ-

Վում է օպերային նաև օրատորիայի ժանրերում: Այս գործընթացի մեջ է ընդգրկվում նաև Գյուլկի վաղ ստեղծագործությունը:

30-40-ական թվականների Վիեննան երաժշտական արվեստում ամենակին չէր առանձնանում մյուս եվրոպական քաղաքների շարքում և որևէ շրջադարձային քայլ չէր խոստանում: Երաժշտական կյանքը կենտրոնացած էր կայսրական պալատում, ազնվականության դյակներում, սալոններում, կապելաների գործունեության, ինչպես նաև կաթոլիկ եկեղեցու շուրջ:

Տոնախմբությունների, հանդիսավոր երեկույթների, պարահանդեսների, որսի, դիմակահանդեսների ժամանակ հնչում էին տարածված գործիքային ժանրեր՝ սերենադներ, կասսացիաներ, դիվերտիսմենտներ, ուվերտյուրներ: Օպերային թատրոնում իշխում էին իտալական վարպետների՝ Յոմելլիի, Տրաետայի, Ջասսեի օպերաները, Մետաստագիոն իր վերամբարձ, պարետիկ ոճով հաջողությամբ ստեղծագործում էր որպես հեղինակավոր պոետ-լիբրետիստ: Վիեննական օպերային թատրոնում որոշ ժամանակ բեմադրվում էին ֆրանսիական կոմիկական օպերային ներկայացումներ: Այստեղ գործում էր ֆրանսիական բալետային խոշոր բեմադրիչ Ժ. Ժ. Նովերը:

Բյուրգերական կենցաղում տիրում էին բոլորովին այլ ավանդույթներ: Լայնորեն տարածված էր քաղաքային երգի և պարի, բացօթյա պարահանդեսների, տնային նվազածության, Ջանսվուրստի մասնակցությամբ բալագանային թատրոնի, ներկայացումների զվարք տրամադրությամբ և լուսավոր զգացմունքներով հագեցած մշակույթը:

Վիեննական երաժշտական պրոֆեսիոնալ մթնոլորտն իր ազգային բովանդակությամբ հարուստ էր և բազմածավալ, իսկ Ավստրոհունգարական կայսրության կառուցվածքը ներկայացնում էր ազգային-ժողովրդական մշակույթների մի աննախադեպ, բազմերանգ փունջ:

Վիեննական կենցաղում հավասարապես ընդունված էր գերմանական, չեխական, հունգարական, սերբական, խորվաթական և կայսրության կազմում ընդգրկված այլ ժողովուրդների երաժշտական արվեստը: Այս առումով Վիեննան հավասար պայ-

մաններում ակնհայտ առավելություն ուներ Լոնդոնի, Փարիզի կամ իտալական քաղաքների նկատմամբ:

Վիեննան 18-րդ դարում կանգնած էր Եվրոպայի մշակութային խաչմերուկում, որտեղ փոխմերգործման պրոցեսներն ընթանում էին ազատ և անկաշկանդ մքնոլորտում՝ հաճախ խախտելով պրոֆեսիոնալի և կենցաղայինի սահմանները: Վերջին հանգամանքը կատարելու է սկզբունքային դեր:

Վիեննայի երաժշտական կենցաղն արտակարգ հարուստ բնույթ էր կրում: Աստիճանաբար ազնվականության դյոյակներից կապելլաներն ու նվագախմբերը բափանցում են հարուստ բյուրգերների և քաղաքային միջին շերտերը: Մյուս կողմից բյուրգերական երաժշտական կենցաղային ավանդույթն իր մեջ էր առնում փողոցի ուրախ երգը, հոգևոր բազմաձայն երգեցողությունը, «Servizio di tavola» – «սեղանի» երգը, գիշերային սերենադը, տնային նվագածությունը, Վիեննան սիրում էր պանդոկներում և փողոցի հարթակներում, հրապարակներում պարել(«պարող Վիեննա» էին կոչում քաղաքը)` ստեղծելով բազմաձայն հնչողության լայն և ընդգրկուն ասպարեզ:

Վիեննացի կոմպոզիտորների առաջին նվագախմբային ստեղծագործությունները, որ իրենք անվանում էին «սիմֆոնիա», իրենց գործիքային կազմով, երաժշտական ձևակառուցվածքով, կերպարային բովանդակությամբ գրեթե չեն տարբերվում կենցաղում հնչող «Servizio di tavola»-ից, գիշերային սերենադից, դիվերտիսմենտից: Տեղի է ունենում երկուստեք միմյանց ընդառաջելու գործընթաց, երբ կենցաղային երաժշտությունը ներգործում է սիմֆոնիայի վրա, իսկ մյուս կողմից (որ շատ ավելի սկզբունքային է) ինքը՝ **կենցաղային երաժշտությունն է սկսում հասնել վաղ սիմֆոնիաների մակարդակին:**

Դարի գործիքային ցիկլիկ ձևերի որոնման ճանապարհին առաջին անգամ կենցաղային երաժշտությունը բարձրանում է պրոֆեսիոնալ մակարդակի, իսկ սիմֆոնիան գնում է նրան ընդառաջ:

Այսպիսով, դարի գործիքային երաժշտության ձևավորման ճանապարհին վիեննացիները հարթում են իրենց ուրույն, ինքնատիպ ուղին:

Խոշոր սկզբունքային նշանակություն ուներ ևս մի փաստ՝ վիեննացիներն առաջին անգամ պրոֆեսիոնալ երաժշտության շրջանառության մեջ են առնում ժողովրդական երգը, որն արնատապես փոխելու է մտածողությունը:

Մանհայմյան, բեռլինյան դպրոցների կողքին վիեննացիների վաղ փորձերը շատ գուսակ և համեստ տեսք ունեին: Նրանք չունեին ոչ Սանհայմցիների նրբաճաշակությունը, ոչ բեռլինցիների խիստ դիրքորոշումը «մաքուր» սիմֆոնիայի ձևավորման հանդեպ:

Բեռլինցիները ցիկլի մեջ մենուետի ընդգրկումը համարում էին բարձր արվեստի «մաքրության» հանդեպ լուրջ մեղանչում, մինչդեռ վիեննացիները չեն բացառում ցանկացած կենցաղային երաժշտության առնչություն սիմֆոնիայի հետ:

Վիեննական սիմֆոնիան իր ուղին սկսում է պարզ պարերգային թեմատիկայի վրա հիմնված, պարզ և համեստ ծավալներից՝ կիրառական երաժշտության տարրերով, անգամ օգտագործում է basso continuo: Պարզ թեմատիզմը պայմանավորում է մշակման համապատասխան չափեր, նաև կատարման ոճ՝ առանց մեծ դիմանիկայի, հնչողության դրամատիկ հարածնան անհրաժեշտության:

Սոնատային allegro-ն վիեննացիները կառուցում են 2, բայց ոչ ընդգծված հակադիր թեմաներով, տոնայնական T-D հարաբերության հիմքով, բայց ինքնատիպ մեկնաբանությամբ: Էքսպոզիցիան կառուցվում է T(I)-D (II)-D(I), փոքր մշակման տարրեր և ռեպրիզայում՝ T(II) կամ ռեպրիզայում երկու թեմաները՝ հիմնական տոնայնության մեջ: Շարադրանքը կարող է տատանվել երգային կամ պարային նաև պրելյուդային ձևերի միջև:

Վաղ վիեննական սիմֆոնիան իր ամբողջության մեջ դեռևս չէր հավակնում սկզբունքային տեղ գրավել ժամանակի գործիքային ձևերի կայացման ճանապարհին:

## **Սոնատի ձևավորման ժանապարհը 18-րդ դարում**

- Սոնատը 18-րդ դարի օպերան է իր գեղագիտական կշռով՝ ձևերով և որոնումներով:
- Եկեղեցական սոնատ, 1-ին մասը Andante, ֆակտուրային զարգացում:
- Եռամաս ցիկլ, որում 1-ին մասը դանդաղ և 2 արագ մաս. դանդաղ մասի համար փորձում են տարբեր ձևեր՝ սիցիլիանա, Grave, Adagio:
- Studio—պրելյուդ և ֆուզա ցիկլից- դեպի սոնատ:
- Երկմասանի ցիկլ՝ երկու արագ մասով:
- Մեկմասանի սոնատ՝ exersize (հին սոնատ):
- Սոնատ-անսամբլ (կվարտետ, տրիո):
- 3 մասերից կառուցված ցիկլ՝ Allegro-Andante-Presto:
- Վիրտուոզ սոնատ:
- Առանց մենուետի. էքսպրեսիվ և դինամիկ շարժման վրա:
- Տարբեր մասերի ֆունկցիոնալ շեշտադրմանք:
- Տոկլատ, պրելյուդ, երգային մաս, կանտիլենա՝ տարբեր ժամրային ձևերի օգտագործմանք:
- Մելիզմատիկայի առատ օգտագործում՝ կրկնությունների մեջ անընդհատ տարբերակումով (double):

## **Սիմֆոնիայի ձևավորման ժանապարհը 18-րդ դարի ընթացքում**

- Օպերայից անջատված և ինքնուրույն կատարվող ուվերտյուր:
- Իտալական ուվերտյուրի 3 բաժինների հիմքով՝ 3 մաս՝ Allegro- Andante-Allegro:
- Concerto grosso-ի տիպով 3 մասերց կառուցված ցիկլ:

- 3 մասերից կառուցված ցիկլ՝ բոլոր մասերը – Allegro:
- 4 մասերից կառուցված ցիկլ՝ մենուետի փոխարեն ֆուգա:
- 3 մասերից կառուցված ցիկլ՝ առանց մենուետի:
- Սիմֆոնիա-կվարտետ:
- Սիմֆոնիա-անսամբլ:
- Սիմֆոնիա կլավիրի համար:
- Մեկ թեմայի հիման վրա՝ տարբեր տոնայնություններով:
- Երկու թեմաների հիման վրա՝ նույն տոնայնության մեջ:
- Երկու թեմաների հիման վրա՝ առանց նշակնան:
- Պոչատ ռեպրիզայով (կրծատված, սեղմված):
- Ցիկլի տոնայնական ալանի ձևավորում՝ T-S-T-T:
- Երկրորդ մասը՝ զուգահեռ տոնայնության մեջ կամ S, D:
- Մաժորային տոնայնությունների գերադասում:
- D dur տոնայնությունը՝ որպես ամենահարմար պողիցիա լարային կազմի համար:
- Սիմֆոնիա տերմինը, ձևը և բովանդակությունը հանդիպում են միմյանց. ժամը կայացումը:
- Զևսվորվում են և տարանջատվում երկու կերպարային աշխարհ՝ կամերային և սիմֆոնիկ:
- Սիմֆոնիայի մասերի կերպարային ոլորտները ձևավորվում են օպերային կերպարայնության վրա:

**Սիմֆոնիան դառնում է գործիքային երաժշտության ամենածավալուն և բազմաբովանդակ ստեղծագործությունը: Սիմֆոնիան երաժշտական ժամը երի համակարգում վեպի համարժեքն է:**

## ՎԻԵՆՆԱԿԱՆ ԴԱՍՏԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑ

**Ա** իեննական դասական դպրոցի ամբողջական և կատարյալ կայացման ժամանակաշրջանը համընկնում է նրա առաջին և երկրորդ ներկայացուցիչների՝ Յայդնի, Մոցարտի ստեղծագործական ուշ շրջանի՝ 1780-ական թվականների հետ: Այս կոմպոզիտորների վաղ գործունեությունն ընդգրկվում է վիեննացիների նախադասական որոնումների ընդհանուր համակարգի մեջ, իսկ 80-ականներից նրանց գեղարվեստական ընդհանրացման սրընթաց թրիչքը հնարավորություն է տալիս այլ չափանիշներով գնահատելու նրանց զարգացման ուղին:

Վիեննական դասական դպրոց գեղագիտական երևույթը կապված է 3 հզոր անունների հետ՝ Ֆ. Ի. Յայդն, Վ. Ա. Մոցարտ, Լ. վան Բեթհովեն, որոնց ստեղծագործություններում գործիքային երաժշտության ժամրերը վերջնական և կատարյալ բյուրեղացման են հասնում:

Գերմանական «Լուսավորության» գաղափարները կազմում են վիեննական երաժշտական ավանդույթի ատաղձը: Դրանք են՝ պարզ, նատչելի ճշմարտությունը, բացարձակ գեղեցիկը, համամասնությունը, ներդաշնակությունը (հարմոնիան), բանականի և զգացմունքայինի (ռացիոնալի և էմոցիոնալի) հավասարազորությունը, ձևի և բովանդակության համապատասխանությունը:

Երաժշտական մտածողության մեջ այս գաղափարները մարմնավորվում են նոր հերոս-իդեալի գործուն, նպատակային կերպարի միջոցով, ցիկլի կոնցեպցիոն ամբողջականության մեջ կենսական գաղափարների, բովանդակության և ձևի ծայրագույն համապատասխանության ի հայտ գալով («4 հայացք նույն երևույթին»), բովանդակության ճշմարտացի և նատչելի ձևերով՝ ժողովրդականի մուտքը պրոֆեսիոնալ շրջանակներ (հիշենք, որ պրոֆեսիոնալ երաժշտամտածողությունն ստեղծվել և զարգացել է հոգևոր երաժշտության՝ մասնավորապես Գրիգորյան խորալի հիմունքներով), հակադիր կերպարայնության, լույսի և խավարի, բարու և չարի, սևի և սպիտակի, տոնայնական կոնտրաստի և այս ամենի զարգացման տրամաբանությամբ:

Վիեննական դպրոցի համակարգում ժանրային փոփոխություններ են տեղի ունենում՝ առաջ են մղվում գործիքային ժանրեր՝ մենանվագ ցիկլային ժանրերից մինչև անսամբլերի տարրեր համադրումներ՝ կվարտետի գերակշռությամբ, նվազախմբային խոշոր կտավի կոնյոգիցիաներ: Երեք գործիքներ՝ կլավիր-դաշնամուր, ջութակ, թավջութակ, առանձնանում են ընդհանուր գործիքանու համակարգից՝ դառնալով տեմբրային-հնչողական կերպարայնության որոշիչ:

Հաստատվում են գործիքային-նվազախմբային ժանրերի ցիկլի տիպական կառույցները՝ 3 կամ 4-մասանի Allegro-Andante-(Menuetto)-Presto համադրությամբ:

Հաստատվում է սոնատային allegro-ն՝ որպես սոնատ-սիմֆոնիկ մտածողության բարձրագույն ձև՝ հիմնված կոնտրաստային թեմատիկ-կերպարային, տոնայնական դիմամիկ բախման և զարգացման տրամաբանության վրա:

Ցիկլում շեշտն ընկնում է առաջատար՝ առաջին մասի վրա, որի տոնայնությունը ձևավորող, նաև հոգեբանական նշանակություն է ստանում: Երկրորդ մասը ցիկլի քնարական-փիլիսոփայական կենտրոնի դեր է կատարում՝ ընդգծված տոնայնությամբ ամբողջի մեջ շեղում է կերպարային-տրամադրությունը: Մենուետի ֆունկցիան կենցաղային-ժողովրդական հայացք է պարային ընդհանրացմանը, իսկ ամփոփող, սրբնաց ֆինալը ներկայանում է որպես կոնցեպցիոն ամբողջացում:

Տարանջատվում և որոշակի ձև են ստանում կերպարային հիմնական երկու ոլորտները՝ կամերային և սիմֆոնիկ:

Առաջատար ժանրեր են դառնալու սոնատը, սիմֆոնիան, կոնցերտը, կվարտետը:

Վիեննական դասական դպրոցի գեղագիտական ավանդույթի պատմական նշանակությունը կայանում է մաքուր գործիքային կերպարայնության և մտածողության լիակատար, հեռամկարային ձևավորումով, հիմնական ժանրերում եվրոպական ավանդույթի հաստատումով: Հավանաբար այս հիմնարար կառույցների, գեղարվեստական աշխարհայացքի բյուրեղացումն է, որ հնարավորություն է տվել այս ավանդույթն անվանելու «դասական»՝օրինակելի:

## ՖՐԱՅԻ ԻՈՍԻՖ ԴԱՎԻԴ

### (1732-1809)

**18**-րդ դարի երաժշտական մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչ, ավստրիացի կոմպոզիտոր Ֆրանց Իոսիֆ Շայդնը վիեննական դասական դպրոցի հիմնադիրն է:

Շայդնի ստեղծագործական կյանքը երկար է եղել, անցել է արևմտաեվրոպական երաժշտական արվեստի շրջադարձային փուլերով՝ մինչև վիեննական դասական ավանդույթի լիակատար կայացում:

Նա օպերա-buffa-ի հասակակիցն է, եղել է «բուֆֆոնների պատերազմի» վկան, Մանհայմյան դպրոցի ձևավորման ժամանակակիցը, նրա օրոք է իրագործվել Գյուլի ռեֆորմը, նրա օրոք են ընթացել Բախի որդիների ստեղծագործական որոնումները, վերջապես նա եղել է իր կրտսեր գործընկերոջ՝ հանճարեղ Մոցարտի ողջ կյանքի՝ ծննդից մինչև մահ, վկան, ուղեկիցը:

Շայդնը շրջադարձային ժամանակների արվեստագետն է: Նա ձևավորվել է գերմանական *Լուսավորության* բարձր գաղափարների ներքո, սակայն իր ներքին համոզմունքներով հավատարիմ է մնացել ավստրոգերմանական դյակային կյանքի հանդարտ ընթացքի գեղագիտությանը:

Շայդն իր ծագումով և գեղագիտական պատկերացումներով պատկանում էր հասարակության այն շերտին, որին մոտ էին, հարազատ ու հասկանալի ժողովրդական երգը, պարզ մարդկային հարաբերությունները, «հողեղեն» փիլիսոփայությունը, կենսուրախ, առողջ ոգին, կյանքի լավատեսական ընկալումը:

Ժողովրդի կենցաղը՝ բնության հետ ներդաշնակության մեջ, մարդկային առաքինությունն ու ազնվությունը, հարազատ աշխարհի գովերգումը՝ դառնում են Շայդնի համար իդեալի նվաճման ճանապարհը:

Շայդնի կերպարային աշխարհը զերծ է վերամբարձ ողբերգականությունից և վեհ հերոսականությունից, այն ընդգրկում է պարզ կենցաղային, սովորական, մարդկային, բայց միշտ շատ բանաստեղծական և լուսավոր կերպարներ: Շայդնը կարողանում

է զգալ մարդկային պարզ հարաբերությունների, կյանքի առօրյա ուրախությունների, կենցաղային կոլորիտի, բնության գեղեցկության պոետիկ բովանդակությունը և քնարականության նուրբ ելեջներով երգել դրանք:

**Ֆրանց Իոսիֆ Յայդնը** ծնվել է 1732 թ. Ուրառ գյուղում, կառագործի ընտանիքում: Գյուղը գտնվում էր հոնգարական սահմանի մոտ, իսկ բնակչության մեջ մասը խորվաթներն էին (գյուղի խորվաթական անվանումն էր Տրստնիկ՝ Եղեգնի հովիտ – գերմ.՝ Ռուրառ), չեխերը, կային նաև թափառող գնչուներ: Գեղջկական երաժշտական միջավայրը բավական աշխույժ և բազմազան էր, հայտնի է նաև, որ նրա ընտանիքում ընդունված էր տնային նվագածությունը: Յայդնի հայրը լավ երգել է տավիղի նվագակցությամբ:

1737 թ. փոքրիկ, հնգամյա տղայի երաժշտական արտակարգ ընդունակությունների վրա ուշադրություն է դարձնում ընտանիքի հեռավոր ազգական, ուսուցիչ և եկեղեցական ռեգենտ Ի. Ս. Ֆրանկը: Մինչև 1740 թ. փոքրիկ Յայդն ապրում և սովորում է Ֆրանկի ղեկավարությամբ՝ հարևան Յայնբուրգ քաղաքի եկեղեցական երգչախմբում, սովորում է նվագել մի քանի գործիքներ, բավական խիստ պայմաններում ստանում է ընդհանուր երաժշտական կրթություն:

1739 թ. Յայնբուրգ է գալիս վիեննական արքունական կոմպոզիտոր և սր. Ստեֆան տաճարի կապելմայստեր Գեորգ Ռոյտերը՝ իր կապելայի համար օժտված երեխաներ ընտրելու համար:

1740 թ. և մինչև 1749 թ. Յայդնը Վիեննայի սր. Ստեֆանի տաճարի սաների շարքում է, երգում է տղաների երգչախմբում (օժտված էր գեղեցիկ դիսկանտով), սովորում է նվագել ջութակ և կլավիր, փորձում է ստեղծագործել: Այս պատանեկան տարիները Յայդնի համար եղել են ծանր, դժվարին, բայց և արդյունավետ դաստիարակչական շրջան: Նա իր ծառայության բերումով ծանրանում է հսկայական ծավալի երաժշտության հետ: Ապրելով մայրաքաղաքում՝ հնարավորություն է ունենում լսելու իտալական և ֆրանսիական օպերաներ, վաղ վիեննացիների, գերմանացի կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունները: 17 տարեկանում ձայնի մուտացիայի պատճառով, Յայդնի ուսումնառությանը անդամանությունը պահպանվում է առաջնական արքայական պատճենահանությունում:

յունը սք. Ստեֆանի տաճարում ավարտվում է. նրան հեռացնուն են կապելայից:

1749-1759 թվականները կազմում են Հայդմի կյանքի առաջին ինքնուրույն փուլը՝ անկայուն վիճակով, աշխատանքի և ինքնահաստատման որոնումներով: Հայդմը փոքրիկ սենյակ է վարձում Վիեննայում՝ շքեղ մի շենքի ծեղնահարկում, որտեղ բնակվում էր մեծահօչակ Մետաստագիոն: Ապրուստի միջոցներ է հայթարթում պատահական, մասնավոր դասերով, որպես անսամբլիստ մասնակցում է գիշերային սերենադների, տնային գործիքային նվազածության, տոնախմբությունների, ընկղմվում բոլորովին այլ, կենցաղային երաժշտական մրնուրտի մեջ: Միևնույն ժամանակ ծանոթանում է Վիեննական երաժշտական պրոֆեսիոնալ շրջանների հետ, ուսումնասիրում է նոր ստեղծագործություններ: Հայտնի է, որ հետաքրքրվում է Ֆ. Է. Բախի կլավիրային սոնատներով, Ի. Սատեզոնի, Ի. Յ. Ֆուրսի տեսական աշխատություններով, կարծ ժամանակով դասեր է առնում հօչակավոր և. Պորպորայից:

Հայտնի է, որ վիեննական ճանաչված կատակերգու դերասան Ի. Կուրցի առաջարկով Հայդմը գրել է իր առաջին ինքնուրույն ստեղծագործությունը՝ երաժշտություն «Կաղ սատանան» ներկայացման համար, որը մեջ հաջողություն է ունեցել, սակայն պարտիտուրը չի պահպանվել:

1755 թ. Հայդմի սիրելի հարսնացուն՝ Թերեզա Կելլերը, անսպասելիորեն որոշում է ընդունում բողոքել աշխարհիկ կյանքը, միանձնուիի դառնալ: Հայդմը շատ ծանր է տանում այս կորուստը, սակայն խիզախորեն շարունակում է կյանքը: Եկեղեցուն վարում է արարողության երաժշտական մասը: Ավելի ուշ ամուսնանում է Թերեզայի քրոջ՝ Մարի Աննա Կելլերի հետ, բայց նրա հետ անցկացրած ողջ հետագա կյանքն առանձնապես երջանիկ չի եղել:

Ծնորհիվ իր նպատակալաց, աշխատասեր խառնվածքի, կենսուրախ և սրամիտ բնավորության՝ Հայդմը շուտով կարողանում է ընդգրկվել Վիեննայի երաժշտական վերնախավի մեջ, ծանոթանում է Մետաստագիոյի, Գյուլկի, Վագենզայլի հետ: Երաժշտասեր հասարակությունը սկսում է ընդունել նրան:

Մեծահարուստ վիեննացի Կ. Ֆյուրներգի տնային համերգներում Հայդմը սկսում է իր ստեղծագործական և կատարողական

գործունեությունը՝ որպես ջութակահար մասնակցում է տարբեր գործիքային անսամբլներում, սրանց համար գրում է իր առաջին տրիոները և կվարտետները: Այստեղ երիտասարդ և տաղանդավոր երաժշտին նկատում, գնահատում է կոմս Յ. Ֆ. Մորցինան, իրավիրում իր մոտ ծառայության՝ որպես կոմպոզիտոր և կապելմայստեր: 1759-1760թթ. այստեղ՝ կոմս Մորցինայի մոտ, Հայդնը ստեղծում է իր առաջին սիմֆոնիան: Կոմս Մորցինան մեկ տարի անց ստիպված է լինում ցրել իր կապելան: Արդեն ճանաչված երաժիշտ Հայդնին իր մոտ ծառայության է իրավիրում ժամանակի ամենամեծ հնարավորությունների և կարողությունների տեր, հայտնի մեկենաս, հունգարացի իշխան Պ.Ա. Էստերհազին, որն իր հսկայական կալվածքներում թագավորական կյանք էր վարում, նաև՝ մշակութային առումով:

1761-1790թթ. Հայդնի կյանքի՝ Էստերհազիների կալվածքում ծառայության տարիներն են: Այստեղ է անցնելու նրա կյանքի մեջ մասը, այստեղ են ստեղծվելու նրա հիմնական ստեղծագործությունները:

Կյանքն Էստերհազիների կալվածքում Հայդնի համար լինելու է երկակի արժնորման երևոյք: Մի կողմից ժամանակի ընդունված չափանիշների համաձայն սա ծառայություն էր՝ պարտավորությունների ողջ համակարգով: Հայդնն իր «Վիցե-կապելմայստերի» պաշտոնով ընդգրկված էր արքունական «Haus-Officier» (տնային սպասարկում) համակարգի մեջ, պարտավոր էր հագնվել համապատասխան ձևով, հետևել իր նվազախմբի երաժիշտների վարքագիրին, գործիքների, նոտաների վիճակին, զբաղվել նրանց բոլոր գործերով, հարթել ծառայողական կոնֆլիկտները, պարապել նվազախմբի հետ, պատրաստել երգիչներին: Հայդնի ստեղծագործություններն իշխանի սեփականությունն էին. նա իրավունք չուներ նրա կամքից և ցանկություններից դուրս ստեղծագործել:

Մյուս կողմից, Հայդնն ուներ հանդարտ և ապահով կյանք, սեփական նվազախումբ և երաժիշտներ, ստեղծագործելու հանգիստ պայմաններ, իր բոլոր ստեղծագործություններն անմիջապես կատարելու մշտական հնարավորություն, անընդհատ համերգային կյանք, բարձրաշխարհիկ լսարան՝ ի դեմս իշխանի

եռանդուն և աշխույժ մշակութային կյանքով ապրող բազմաթիվ հյուրերի: Իշխան Էստերհազին տարբեր տարիներ ունենալու է նաև իտալական օպերային թատերախումբ, գերմանական տիկ-նիկային թատրոն, որոնց համար նույնպես ստեղծագործուն էր կոնյոգիտոր Յայդնը:

Էստերհազիներին ծառայելու տարիներին Յայդնի համբավը լայնորեն տարածվում է ամբողջ Ավստրիայով: Վիեննայուն կատարվում են նրա ստեղծագործությունները, մամուլուն երևան են գալիս դրվատական հոդվածներ, նրա ստեղծագործությունները հրատարակվուն, տարածվուն են ողջ Եվրոպայուն:

Էստերհազիների մոտ ծառայության տարիներին Յայդնը սկսնակ երաժշտից վերածվուն է Եվրոպական ճանաչման արժանացած խոշոր հեղինակության:

1766թ. «Վիեննական օրագիր» թերթը Յայդնին անվանուն է «ազգի պարծանք»:

1774թ. Յայդնն իր հրատարակած առաջին գործը՝ դաշնամուրային 6 սոնատները, նվիրուն է իշխան Էստերհազիին:

80-ական թվականներին Վիեննայուն կայանուն է Յայդնի և Մոցարտի առաջին հանդիպունքը, որն այնուհետև վերածվուն է մեծ բարեկամության և երկուստեք խոր ակնածանքի:

Յայդնի է, որ Մոցարտն իր 6 կվարտետներն ընծայել է Յայդնին, վարակել է նրան մասոնական գաղափարներով, և Փարիզյան Օլիմպիական լուժայի պատվերով Յայդնը գրել է իր 6 «Փարիզյան» սիմֆոնիաները:

Յայդնի ստեղծագործությունները հրատարակվուն են Ֆրանսիայուն, Անգլիայուն, Իսպանիայուն և հնչուն անգամ Ամերիկայուն:

1790թ.՝ իշխան Էստերհազիի վախճանվելուց հետո, նրա որդին ցրուն է կապելլան, սակայն Յայդնին և լավագույն ջութակահարներից մեկին առաջարկուն է շարունակել ծառայությունը: Բայց առանց նվազախմբի Յայդնն այլևս ազատ էր պարտավորություններից և ուրախությամբ մեկնուն է Վիեննա, մանավանդ որ հանգուցյալ իշխանը նրան այն ժամանակի համար պատկառելի ցկյանս թոշակ էր կտակել՝ 1000 ֆլորինի չափով:

1790-1809 թվականները Հայդնի կյանքի վերջին՝ վիեննական փուլն է՝ նրա բարձրագույն ստեղծագործական հասունության, հետաքրքրությունների և որոնումների ազատության, նոր տպագորությունների, նոր մտահղացումների շրջանը:

Այս տարիներին Հայդնն առաջին անգամ իր կյանքում ճանապարհորդում է. երկու անգամ լինում է Լոնդոնում: Օքսֆորդում նրան շնորհվում է պատվավոր դոկտորի աստիճան (Զ. Բյորնիի միջնորդությամբ): Մասնակցում է Շենդելյան երաժշտական հոչակավոր փառատոնին, մեծ տպագորություն է ստանում Շենդելի օրատորիաների կատարումից, ինչն էլ անմիջականորեն անդրադառնում է նրա ստեղծագործության վրա:

Կյանքի վերջին տարիներին Հայդնը ստեղծում է իր լավագույն 2 օրատորիաները՝ «Աշխարհի արարումը» և «Տարվա եղանակները»: Անգլիայում Հայդնին ցնծությամբ են ընդունում բարձրաշխարհիկ շրջաններում, նա կյանքում առաջին անգամ սկսում է ապրել բուռն համերգային կյանքով: Պատվերով շոտլանդական ժողովրդական երգերի մշակումներ է կատարում, որով էլ Անգլիայում մեծանում է կոմպոզիտորի ճանաչումն ու ժողովրդականությունը:

1792թ. Վիեննայում Հայդնը ծանոթանում է երիտասարդ Բեթհովենի հետ: Բեթհովենը փորձում է դասեր առնել ավագ վարպետից, սակայն նրանք տարբեր ժամանակների մեջ թևածող արվեստագետներ էին, և նրանց միջև փոխադարձ համակրանք ու համագործակցություն չի ստացվում: Սակայն Հայդնն ամենայն հավանականությամբ հիանալի զգացել է Բեթհովենի եռթյունը և նամակներից մեկում նրան անվանել իր «սիրելի աշակերտներից մեկը»: Բեթհովենն իր հերթին՝ որպես ակնածանքի հավաստիք, Հայդնին է ընծայել իր առաջին 3 դաշնամուրային ստուգաները:

Երկրորդ լոնդոնյան ճանապարհորդությունից հետո Հայդնը Վիեննայում ապրում է հանդարտ, ապահով կյանքով, համընդիանուր ճանաչման և փառքի մեջ:

1800թ. Վախճանվում է նրա կինը, որի հետ Հայդնը ողջ կյանքում դժվար հարաբերությունների մեջ է եղել, նրանք զավակներ չեն ունեցել: 1797թ. Հայդնն իրեն թույլ է տալիս Վիեննայի մոտակայքում մի փոքրիկ հարմարվետ տուն գնել, որտեղ անդորրութ-

յան մեջ նա ապրում է իր վերջին տարիները, միայն երբեմն հանդիսավոր առիթներով մեկնում է Վիեննա:

1806թ.-ից հետո Յայդն այլևս չի ստեղծագործում: Յայդնի փառքը հասել էր գագաթնակետին՝ նրա պատվին մեղալներ էին պատրաստվում, նա ընտրվում է բազմաթիվ ընկերությունների, այդ թվում՝ Վիեննայի երաժշտական միության, Շվեյտական երաժշտական ակադեմիայի, Յոլանդայի «Ծառայությունների ընկերության», Ֆրանսիայի ինստիտուտի, Պետերբուրգի ֆիլհարմոնիկ ընկերության պատվավոր անդամ:

1808թ. Վիեննայում մեծ հանդիսավորությամբ նշվում է Յայդնի 76-ամյակը, որին ներկա է եղել նաև Բեթհովենը:

Ֆ. Ի. Յայդնը վախճանվել է 1809թ. Վիեննայում:

Ֆրանց Իոսիֆ Յայդնի ստեղծագործական ժառանգությունը հարուստ է և բազմածավալ: Նա ստեղծագործել է ժամանակի գրեթե բոլոր ժանրերով: Գործերի թիվը յուրաքանչյուր ժանրուն տասնյակների է հասել:

Նրա գրչին են պատկանում 104 սինֆոնիա, 83 լարային կվարտետ, 200 տրիո՝ տարբեր կազմերով, 52 դաշնամուրային սոնատ, 35 կոնցերտ տարբեր գործիքների համար, 20 տարբեր ժանրի օպերաներ, 4 օրատորիա, շուրջ 50 երգ՝ նվազակցությամբ, առավել քան 400 ժողովրդական երգերի՝ այդ թվում շոտլանդական, իռլանդական, վալլիական մշակում, 14 մեսսա, հսկայական թվով պիեսներ տարբեր գործիքների համար, վոկալ ստեղծագործություններ, կլավիրային տարբեր ժանրերի պիեսներ, պարեր, երաժշտական համարներ դրամատիկ ներկայացումների համար և այլն:

Այս հսկայական բազմազանության մեջ առանցքային նշանակություն ունեն գործիքային ժանրերը, որոնք կոմպոզիտորի երկարատև գործունեության մեջ մատնանշում են ժանրի ձևավորման և կայացման ընթացքը՝ բացառապես ինքնուրույն և անկախ, ընդհանրացման աննախադեպ մակարդակով և կատարելությամբ:

Ֆ. Ի. Յայդնի ստեղծագործության մեջ դասական գործիքային ժանրերը ըստ թեմաների ձեռք են բերում ձևի և բովանդակությամբ:

յան ճերդաշնակություն, բնորոշվում կոնկրետ ժանրային անվանումով՝ սիմֆոնիա, սոնատ, կվարտետ, կոնցերտ:

Յայդնին է պատկանում կենցաղային անսամբլային ժանրերի գեղարվեստական վերիմաստավորման և պրոֆեսիոնալ կոնպոզիտորական մտածողության մեջ շրջադարձ կատարելու առաքելությունը: Նա է, որ լարային կվարտետը դարձնում է դասական ժանր: Նրա տեմբրային և կառուցողական իդեալական համադրումով, դասական կոմպոզիտորական պրակտիկայում կվարտետն այլ կազմով անսամբլների ձևավորման համար դաշնում է օրինակելի:

Յայդնի ստեղծագործական նվաճումներից են նաև գործիքային կոնցերտի՝ մենանվագող գործիքով, ձևի, բովանդակության, կերպարային ոլորտների ուրվագընան, ցիկլի ամբողջական բյուրեղացման խնդիրները: Յայդնի ստեղծագործության մեջ սիմֆոնիան ստանում է իր վերջնական տեսքը՝ դառնալով օրինակելի՝ դասական (կլասիկ) կոնպոզիցիոն կառուցվածք:

### **Ֆ. Ի. Յայդնի սիմֆոնիաները**

Ֆ. Ի. Յայդնի 104 սիմֆոնիաները ստեղծվել են 1759թ.-ից մինչև 1795թ.: Իսկ այս տարեթվերի միջև ընկած է ժանրի պատմությունը:

Բացի հաստատապես Յայդնի գրչին պատկանող 104 սիմֆոնիաներից, նրան են վերագրվում այս ժանրի և 60 ստեղծագործություն: Սիմֆոնիայի ժանրում Յայդնը հետևողականորեն աշխատել է 37 տարի՝ գրեթե առանց ընդմիջման, բայց և փոփոխական դիմամիկայով: Առաջին 10 տարիների ընթացքում ստեղծվում են 40, ապա՝

70-ականներին՝ 30

80-ականներին՝ 18

90-ականներին՝ 12 սիմֆոնիաներ:

Յայդնի ստեղծագործական մտածողության համար բնորոշ են անվերջ որոնումները, որ նկատելի են անգամ առանձին փուլերի ներսում: Այդ որոնումներն ընթանում են ժանրի բաղկացուցիչ-

ների բոլոր մակարդակներով՝ ցիկլի կառուցվածքից մինչև թեմատիզմ, տոնայնական հարաբերություններ, մշակման եղանակներ, սոնատային ձև, ցիկլի մեջ վարիացիոն ձև, նվագախմբի կազմ և հնչողական հնարավորություններ:

Յայդնի առաջին 5 սիմֆոնիաները (1759 -1761 թթ.) գրված են փոքր գործիքային կազմի համար՝ լարայիններ, 2 հորոյ, 2 վալթրուն, որտեղ փողայիններն ունեն ենթակա նշանակություն: Ցիկլի կառուցվածքը տատանվում է 3՝ առանց մենուետի, կամ 4 մասերի միջև, սիմֆոնիայի ծավալները բավական համեստ են:

Թեմատիզմը փոփոխական է, չունի մեղեղային վառ գունավորում, տոնայնական հարաբերակցությունը հաստատում չէ:

Ֆինալները հիմնականում ֆուգայատիպ են: Երևան է գալիս Յայդնի համար հետագայում սկզբունքային նշանակություն ձեռք բերած երկրորդ մասի քնարական-երգային, նրբագեղ կենտրոն դառնալու միտումը: Բոլոր 5 սիմֆոնիաները գրված են մաժորում: (Այդպես շարունակվելու է մինչև 26-րդ սիմֆոնիան): Կերպարային ոլորտները հիմնականում կրում են կենցաղային բնույթ:

1761 թ. ծնվում են Յայդնի 3 ծրագրային՝ «Առավոտ», «Կեսօր», «Երեկո», սիմֆոնիաները, որոնց բովանդակությունը ժամանակի հետաքրքրությունների շրջանակում էր: Այս սիմֆոնիաներում Յայդնը նվագախմբի կազմում ընդգրկում է նոր գործիքներ՝ ֆլեյտա, ֆագոտ:

Առաջին անգամ Յայդնը սիմֆոնիան սկսում է Adagio նախանվագով, որը հետագայում նրա համար բնորոշ է դառնալու: Յավանաբար ծրագրայնությամբ պայմանավորված՝ այս սիմֆոնիաներում կերպարային-թեմատիկ ոլորտները դառնում են ավելի վառ և հստակ, ֆինալը Յայդնը լուսում է իր համար նոր՝ ընդհանրական-դինամիկ շարժման եղանակով:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ 1763-1768 թթ. առավել ակտիվ որոնումների շրջան է, երբ գրվում է շուրջ 30 սիմֆոնիա:

Մինչև 1765 թ. (Սիմֆոնիա №31) Յայդնը տատանվում է 3 կամ 4 մասերից բաղկացած ցիկլի միջև, այնուհետև ընտրում է հաստատում քառամաս կառուցվածքը: Այս շրջանում նա փորձում է նաև առաջին մասի ֆունկցիոնալ շեշտադրման տարրերակներ՝

դանդաղ, ֆրանսիական ուվերտյուրի տիպով, պոլիֆոնիկ կերտ-վածքով, իսկ սոնատային ձևի մեջ երևան են գալիս թեմատիկ կամ տոնայնական ոչ կոնֆլիկտային ձևեր:

60-ականներին Հայդնի սիմֆոնիկ ստեղծագործության մեջ թեմատիկ ընտրությունը կատարվում է լայն ընդգրկումով՝ Գրիգորյան խորալ, հունգարական, գնչուական, խորվաթական, սլավոնական, ֆրանսիական, իտալական և այլն:

Հայդնը կենտրոնանում է երկու հիմնական կերպարային ոլորտների վրա, որոնք հետագայում ստանալու են սկզբունքային արժեք, կոնպոզիտորի համար ձեռք են բերելու ձեռագրի նշանակություն: Առաջինը կապվում է լուրջ, քնարական-խոհական, հուզական, իսկ մյուս՝ հակադիր ոլորտը դիմամիկ, ժամրային-կենցաղային, կենսուրախ, գունեղ կերպարայնության հետ: Այստեղ երևան են գալիս նաև հայդնյան կատակային, չարաճի ժայխով հայտնի բարի կերպարները: Թեման իր մեղեդային կառուցվածքով սկսում է հստակ ուրվագիծ ստանալ, դառնում է սկզբունք:

Միևնույն ժամանակ ժամրի տիպականացման ճանապարհին հանդես են գալիս այսպես կոչված «ընդհանուր տեղեր», «ընդհանուր շարժման» հատվածներ՝ որպես երաժշտական խոսքի պարտադիր մաս:

Կենցաղային-ժամրային կոլորիտի լավագույն արտահայտությունը կապվում է մենուետի գեղարվեստական բնութագրի հետ, որն իր վրա է առնում «ժամրի միջոցով ընդհանրացման» ֆունկցիան: Մենուետը հաստատում տեղ է գրավում երրորդ մասում և դառնում կոնպոզիտորի ազատ փորձարարության, «երաժշտական անակնկալների», կատակի, անսպասելի զվարժանքի ասպարեզ:

Առաջին անգամ սիմֆոնիկ գրելառճի պրակտիկայում մենուետի միջին մասում՝ տրիոյի մեջ, հայտնվում է կատարման ռեմարկ՝ «scherzo» (կատակ), որ հետագայում մասի վերահմաստավորման գաղափարը պիտի առաջացնի: Ֆինալը, պահպանելով դիմամիկ, աշխույժ բնույթը, մեկնաբանումներ է ստանում տարբեր ձևերով՝ պոլիֆոնիկ, ռոնդո, վարիացիաներ:

Հայդնի սիմֆոնիաներում վառ կերպարայնությունը հաճախ պայմանավորվում է թեմատիկ նյութի փոխառություններով իր իսկ՝

օպերաների կամ երգերի մեղեդիներից, ձայնանկարագրողական տարրերի օգտագործմամբ, կոնկրետ տեմբրային ասոցիացիաներով: Մի շարք սիմֆոնիաներ, շնորհիվ իրենց կոնկրետ մեղեդային բովանդակության կամ որևէ հնչյունային ինքնատիպ էֆեկտի, ժամանակակիցների կողմից ստացել են ծրագրային անվանումներ: Այսպես, №22 սիմֆոնիան ստացել է «Փիլիսոփա», №26-ը՝ «Հեծեծանքներ», №30-ը՝ «Ալելուիա», №31-ը՝ «Եղջերավողի կանչով», №49-ը՝ «Տառապանքներ», №45-ը՝ «Հրաժեշտի», №46-ը՝ «Սգո», №43-ը՝ «Մերկուրի», №48-ը՝ «Մարիա Թերեզա», №55-ը՝ «Դպրոցական ուսուցիչ», №59-ը՝ «Կրակի», №60-ը՝ «Ցրվածք», №63-ը՝ «Ռոքսելանա», №69-ը՝ «Լաուդոն», №73-ը՝ «Որս» անվանումը և այլն:

70-ականներին երևան են գալիս առաջին մինորային տոնայնություններում գրված սիմֆոնիաները: №26 սիմֆոնիան՝ «Lamentatione» առաջինն է, որ գրված է d moll, №44-ը՝ e moll, №45-ը՝ fis moll, №49-ը՝ f moll-ում: Տոնայնական հարթության վերահիմաստավորումը պայմանավորված է նոր՝ հուզական-պարետիկ կերպարների և տրամադրությունների ի հայտ գալով: Այստեղ առանձնակի շեշտադրում է ստանում ցիկլի երկրորդ մասը՝ որպես քնարական-խոհական կենտրոն, որ երբեմն կենտրոնական դեր է կատարում: Յիշենք, որ սիմֆոնիայի ժանրում դեռ առաջին փորձերից Յայդնը հատուկ վերաբերմունք ուներ քնարական՝ երկրորդ մասի նկատմամբ: Յավանաբար իր ուրախ, կատակասեր բնավորությամբ հանդերձ Յայդնը հոգու խորքում քնարերգու է եղել:

Սոնատային allegro-ն Յայդնի այս շրջանի սիմֆոնիաներում դեռևս կայուն-սխեմատիկ ձև չունի և իր չափերով, մոտիվային զարգացման եղանակով, մշակման մասշտաբներով պայանափորված է գաղափարով, հետևաբար՝ թեմայով և թեմատիզմով:

Ցիկլի ծավալները նկատելիորեն մեծանում են և դրւու գալիս կամերային սահմաններից: Սակայն այս դեպքում էլ ամբողջականությունը որոշվում է յուրաքանչյուր կոնկրետ ստեղծագործության գեղարվեստական գաղափարով:

Յայդնը հավանաբար սիրել է էքսպերիմենտներ կատարել: Իր օրագրերից մեկում նա ունի այսպիսի խոստվանություն. «Ին

կողքին երթեք չի եղել մեկը, որ ինձ վշտացնի կամ նյարդայնացնի, դրա համար էլ կամա թե ակամա ես պետք է օրիգինալ լինեի»: Նվազախմբի գործիքների ասպարեզում Յայդնը լայն հնարավորություններ է հայտնաբերում, նոր գործիքներ է ներմուծում, կրկնապատկում է արդեն եղած գործիքները, կարող է օգտագործել ոչ ավանդական երաժշտական գործիքներ կամ ավանդական՝ հնարանտորեն (*Մանկական սիմֆոնիան՝ խաղալիքների համար*):

Ընդհանրացնելով 70-ականների Յայդնի սիմֆոնիաների գեղարվեստական նվաճումները՝ կարելի է ասել, որ այս շրջանը կոմպոզիտորի համար եղել է համարձակ և հետևողական որոնումների ժամանակ և նրան ընդհուա մոտեցրել է սիմֆոնիայի կատարյալ՝ ձևով և բովանդակությամբ ներդաշնակ տեսակին:

1780-ականներին արդեն ձևավորված է Յայդնի սիմֆոնիկ ոճը: 1785-1786թ. ստեղծված «Փարիզյան» № № 82-87 վեց սիմֆոնիաները հասուն ներդաշնակության մեջ ներկայացնում են կոմպոզիտորի երաժշտական գաղափարների և ձևավորված արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգը:

«Փարիզյան» սիմֆոնիաները ծնվել են Փարիզի մասոնական Օլիմպիական լուժայի (օթյակ) պատվերով, որում 1784թ. Յայդնն ընդգրկվել էր Մոցարտի միջոցով: Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում Յայդնի անունը լավ ծանոթ էր դեռևս 1764թ.-ին՝ նրա սիմֆոնիաների հրատարակումից հետո, 1779-ին կայացած համերգներով, սակայն այս պատվերը Յայդնի համար բոլորովին նոր արժեք է ստանում:

Առաջին անգամ կոմպոզիտորը ստեղծագործում է ոչ թե Էստերհազիների դոյակային նեղ լսարանի, այլ խոշոր քաղաքային լսարանի համար: Սրան հաջորդելու էր բուրն մուտքը միջազգային ասպարեզ:

Այս սիմֆոնիաները Յայդնի կյանքում հասնում են ոճական գաղափարական նոր մակարդակի ոչ միայն որպես անձնական նվաճում: Սրանցով է պայմանավորվում պատմական հետաքրքիր մի շրջադարձ:

Յայդնի ստեղծագործության վերջին փուլը պատմականութեն համընկնում է Մոցարտի բարձրագույն և նույնպես վերջին փուլի հետ: Մոցարտը Վիեննական դպրոցի երկրորդ՝ արդեն այլ

աստիճանի վրա կանգնած ստեղծագործող նոր սերնդի ներկայացուցիչն է: Նրա և Հայդնի սիմֆոնիաների արվեստի փոխազդեցությունը հսկայական արդյունք է տալիս:

80-ականներին Հայդնի և Մոցարտի բացարձակապես ինքնուրույն, բայց միասնական, փոխհարստացնող գործունեությունը ներկայանում է որպես Վիեննական ռայոնցի արդեն կայացած դասական փուլը: Փաստորեն այս շրջանից սկսած Հայդնի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը ստեղծվում է Մոցարտի սիմֆոնիզմի ազդեցության տակ:

«Փարիզյան» սիմֆոնիաները Հայդնի գեղարվեստական հասունության վկայական են դառնում: Դա դրսևորվում է ցիկլի կառուցման, նվագախմբի կազմի, թեմատիզմի, զարգացման ձևերի մեջ: Նվագախումբը ներկայանում է լրիվ կազմով, այսինքն՝ տեմբրային-հնչողական ամբողջականությունը ստանում է իր հավասարակշիռ տեսքն ու ինքնատիպ ներփակ հնչողությունը:

Ցիկլի կառուցվածքը, 4 մասերի համապատասխան հաջորդականությամբ, դանդաղ նախաբանով դառնում է Հայդնի ոճի տիպական ձևը և այնուհետև մնում անփոփոխ:

Կերպարային աշխարհն առանձնակի ձևափոխություններ չի կրում՝ մնալով կոմպոզիտորի նախընտրած քնարական, ժանրային, հումորով, կատակով հագեցած, պարզ ու մատչելի շրջանակների մեջ, սակայն իմաստնացած խոհականությամբ և դրամատիզմով: Հայդնը չի հրաժարվում կոնկրետ կերպարայնությունից և ծրագրայնությունից: №82 սիմֆոնիան վերնագրված է «Արջ». Ֆինալում օգտագործված են արջ վարժեցնողներին բնորոշ ձայներ: №85-ը կոչվում է «Թագուհի», որի երկրորդ՝ «Ռոմանս» հատվածում Հայդնը հարմար է գտնում ֆրանսիացիների պատվերով գրված սիմֆոնիայում օգտագործել ֆրանսիական փողոցային մի երգ՝ «La gentille et jeune Lisette»: Սա հարազատ էր կոմպոզիտորին իր բնույթով և հասարակությանը ծանոթ էր կոմիկական օպերայից: Հայդնն այս սիմֆոնիաներում կենցաղայինը բարձրացնում է բարձր պրոֆեսիոնալ աստիճանի՝ իրագործելով երաժշտական մտածողության մեջ նոր հոսանքների ներարկման գաղափարը:

Այս շրջանն ամփոփում է 1788թ. գրված №92 «Օքսֆորդյան» կոչված սիմֆոնիան, որը կատարվել է Օքսֆորդում՝ 1791թ.

կոմպոզիտորին պատվավոր դոկտորի աստիճան շնորհելու առիթով: Այս ստեղծագործությունն արդեն ընդհուած մոտենուն է Յայդ-նի վերջին՝ բարձրագույն շրջանի «Լոնդոնյան սիմֆոնիաներին»:

1791-1795 թթ. ընթացքում ստեղծված 12 վերջին՝ «Լոնդոնյան» սիմֆոնիաները հանրագումարի են բերում Յայդնի ստեղծագործական ուղղությունը նշանակալի ձեռքբերումները սիմֆոնիա ժամանի ասպարեզում:

37 տարիների հետևողական որոնումների գեղարվեստական արդյունքն են ժամանի տիպականացման բոլոր հատկանիշները՝ ամբողջական և կոնցեպցիոն ավարտվածության մեջ:

Յայդնը ժամանի ձևավորման ուղին սկսել է սխեմատիկորեն դասակարգված՝ հետևյալ խնդիրներով՝

- ցիկլի ձևավորում
- թեմատիզմ
- սոնատային allegro
- թեմատիկ-մոտիվային մշակում
- թեմատիզմ և նրա զարգացումը
- տոնայնական հարաբերություններ
- վարիացիոն ձևերը ցիկլում
- նվազախումբ և նրա ձևավորումը
- կոնցեպցիա
- ցիկլի ամբողջականություն:

Ստեղծագործական ուղին Յայդնն ամփոփում է այս խնդիրների ամբողջական լուծումով՝

- ժամանի կոնցեպցիան կայանում է
- մասերի ֆունկցիոնալ նշանակությունը հստակվում է
- կոնտրաստային կերպարայնություն՝ որպես զարգացման հիմք
- տոնայնական հարաբերությունների հստակեցում ամբողջ ցիկլի համար
- սոնատային ձևի կայացում
- երկրորդ մասի գեղարվեստական բովանդակությունը և տեղը հաստատված են

- մշակումը և նրա ձևերն իրագործված են
- ֆինալի ամփոփող ֆունկցիան
- ցիկլի շարժման էներգիան՝ որպես ամբողջականության գրավական
- գեղարվեստական-կերպարային ոլորտը նշանավորված է և բաժանված կամերային ժամրերից:

### **Ֆ. Ի. Յայդնի կվարտետները**

Ֆ. Ի. Յայդնը պատմության մեջ մտել է նաև որպես «կվարտետի հայր»: Նշանակությամբ այս ժանրը Յայդնի ստեղծագործության հիմնաքարերից է և Վիեննական դպրոցի դասական նվաճումների գագաթներից: Յայդնի ստեղծագործական ուղղությունը 1759-1795 թթ. միջև ընկած ժամանակահատվածում պարփակված է սիմֆոնիայի կայացման պատմությունը, իսկ 1755-ից 1809 թ միջն՝ դասական կվարտետինը:

Եթե սիմֆոնիայի ժանրը ձևավորվում էր ողջ դարի ընթացքում տարբեր դպրոցների և հեղինակների ստեղծագործության մեջ, այդ թվում և Յայդնի, ապա կվարտետը միանգամայն Յայդնի առաքելությունն է:

Ավստրիական այս գեղեցիկ երաժշտական ավանդույթը գտնվում էր կենցաղային՝ տնային նվազածության սահմաններում՝ դրան բնորոշ հատկանիշներով: Առաջին հերթին դա ժողովրդական երաժշտության մեջ արմատավորված միասին, չորսով նվագելու և դրանից հաճույք ստանալու մշակույթն է, այնուհետև լարային գործիքների տեմբրային համահնչյունային ավանդույթը և վերջապես կերպարային աշխարհը՝ կապված կենցաղային իդեալների հետ: Այս համակարգով էլ չորս հոգով նվագելու մշակույթը մտնելու է պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ և այստեղ ապահովելու է նրա գեղարվեստական ուրվագիծը: Չորս գործիքով նվագելու և կվարտետի՝ որպես ժամը երևույթի մեջ, սակայն, հսկայական անջրաբետ գոյություն ուներ, որի հաղթահարումից էլ առաջանալու է դասական կվարտետը: Այդ սահմանագիծն անցնելը վիճակված էր Յայդնին:

Չորս գործիքների համար գրվել են սոնատներ basso continuo-ով կամ obligato կլավիրով, կենցաղային բնույթի սյուիտներ, կասասացիաներ, դիվերտիսմենտներ, վաղ շրջանի սիմֆոնիաներ և այլն: Հայդնն առաջինն է, որ կազմակերպում է չորս գործիքների ներդաշնակ տեմբրային հավասարակշռությունը, ցիկլի կառուցվածքը, մասերի ֆունկցիոնալ շեշտադրումները և ամենակարևորը՝ կերպարային գեղարվեստական աշխարհը: Կվարտետը Հայդնի ստեղծագործության մեջ իր զարգացման ընթացքն անցնում է սիմֆոնիայի հետ զուգահեռ, որոշակի փոխներգործության մեջ, բայց և շատ ինքնատիպ կերպով:

Հայդնի կվարտետների առաջին խումբը՝ 18 կվարտետ, օր. 1-3, դեռևս կազմում են ժամրի նախապատմությունը: Այս կենցաղային, ուրախ, թեթև բնույթի, ժամանցային, սյուիտի կառուցվածքով ստեղծագործությունները կոնպոզիտորը կվարտետ չի անվանում, այլ վերնագրում է՝ «Երաժշտասերների համար», որ գրված էին Ֆյուրնբերգի տանը կատարելու նպատակով (անսամբլի կազմում էին Հայդնը՝ որպես ջութակահար, Ալբրեխտսբերգերը՝ թավջութակահար և 2 «սիրող»): Գրեթե բոլոր այս գործերը կազմված են 5 մասից՝ 2 մենուետներով՝ Allegro-Andante-Menuetto-Menuetto-Final:

Այս խմբի վերջին կվարտետների մեջ Հայդնը սկսում է կրծատել մասերի քանակը՝ 2, 3 և վերջապես կանգ է առնում 4 մասով ցիկլի վրա: Դանդաղ մասն ուղղվում է S տոնայնության մեջ, երևան են գալիս նրա որոշ սիմֆոնիաներում օգտագործվող շարժնան ձևեր, սակայն հիմնական սկզբունքը պարզ հարմոնիաներով երեք գործիքների թեթև նվազակցումն է մեղեդի երգող առաջին ջութակին:

Հաջորդ խումբը՝ 6 կվարտետներ օր.9, համընկնում են վաղ սիմֆոնիաների հետ, կայուն 4 մասերի կառուցվածքով նկատելի առաջընթաց են ցուցաբերում շարադրանքի մեջ: Հայտնի է, որ այս կվարտետները նախատեսված են եղել Էստերհազիի կապելայի հայտնի ջութակահար L.Տոմազինիի կատարման համար, և այդ պատճառով առաջին ջութակի բաժինը վառ արտահայտված կոնցերտային բնույթ է կրում: Այս 6 կվարտետների մեջ առաջին անգամ երևան է գալիս մինորային կվարտետը (26 սիմֆոնիային

զուգահեռ), մեղեդայնության մեջ ներթափանցում են ֆոլկլորային տարրեր, զգացմունքը դառնում է պարետիկ-հուզական, քնարականի շրջանակներն ընդլայնվում են:

№25–№36 -օր.17-20 կվարտետները ստեղծվում են 1771-72թթ. և ժամանի կայացման ճանապարհին շրջադարձային նշանակության են ստանում: Սա Հայդնի աշխարհընկալման մեջ նոր, ավելի հուզական, դրամատիկ տրամադրությունների հայտնության, նոր զգացմունքային սահմանների նվաճման ժամանակաշրջան է:

Մեղեդայնության մեջ երևան են գալիս օպերային ռեժիտատիվներ, «խոսող» ինտոնացիաներ: Հատկապես կոմպոզիտորի նախասիրած դանդաղ մասերում աճում է թեմատիզմի կոնտրաստայնությունը՝ հանգեցնելով դրամատիկ բախումների, ստեղծելով մշակման նոր հնարավորություններ և միջոցներ: Հայդնը, սակայն, չի հրաժարվում ժողովրդական-կենցաղային կերպարայնությունից, այլ այս ոլորտը բարձրացնում է զգացմունքայնության նոր և ազնիվ աստիճանի:

Օր. 33 կվարտետները Հայդնի ստեղծագործության մեջ ժամանի հասունության առաջին լուրջ հայտն են: Այս 6 կվարտետների խումբը գրվել է 1778-81թթ.-ին և հայտնի է որպես «Ռուսական», ընծայված է ռուսական թագաժառանգ Պավելին, որ հյուրընկալվել էր Եստերհազիների կալվածքում:

Հայտնի է, որ ինքը՝ Հայդնը, այս կվարտետներն իր արվեստում «նոր ոճ» է համարել: Հայդնն օգտագործում է ձայնանկարագրական մոտեցումներ, ազգայինի ոճավորման տարրեր, սուր զգացմունքայնությունն ընդգծող ռեմարկներ՝ թռչնաձայների նմանակում, «alla Zingarese», «Capriccio Adagio», «Affetuoso»: Հայդնը կվարտետում առաջին անգամ մենուետը փոխարինում է Scherzando-ով, ֆինալները դառնում են պոլիֆոնացված, երբեմն՝ ֆուզա, նաև՝ զարգացած սիցիլիանամեր:

Հաջորդ խումբը՝ օր. 50 6 կվարտետները, հրատարակչի նախաձեռնությամբ նվիրվում են պրուսական թագավոր Ֆրիդրիխ Վիլհելմ II-ին և հայտնի են «Պրուսական» անվան տակ: Այս, ինչպես և հաջորդ օր. 64-ը՝ նվիրված Ի. Տուտին, իրենց բարձր հա-

սունությամբ վկայում են ոչ միայն կվարտետի, այլև կոմպոզիտորի ստեղծագործական ընդհանուր վերելքի մասին:

Այս 12 կվարտետներն ստեղծվել են 1787-90 թթ.-ի ընթացքում: Յատկանշական է, որ ինչպես սիմֆոնիաները, սրանցից շատերն ել իրենց վառ կերպարայնության, բնորոշ տեմբրային, հնչողական հատկանիշների պատճառով ստանում են ծրագրային անվանումներ՝ «Գորտիկներ» (բաց լարերի հատուկ հնչողությամբ նվաճված «կվա-կվա» ինքնատիպ հնչողություն), «Արտուրույ» (շատ բարձր ռեգիստրում երգող ջութակով) և այլն: Այս կվարտետներում փոխվում է նաև շարադրանքի ոճը. պահպանելով հոմոֆոն կերտվածքը՝ ձայները դառնում են ինքնուրույն և անհատականացված: Չորս գործիքների համատեղ հնչողությունը դառնում է հավասար իրավունքներով ձայների լուրջ խոսակցություն՝ համաձայնություններով ու տարածայնություններով:

Վերջին 14 կվարտետներն ասպարեզ են իջնում 1793-1799 թթ., որոնք Յայոնի կվարտետային ստեղծագործության բարձրակետն են: Այս կվարտետային ցիկլը սիմֆոնիային և սոնատին արտաքին ողջ նմանությամբ հանդերձ, ի հայտ է բերում բոլորովին ուրույն մտածողություն՝ մասնավորապես կերպարային ոլորտում, զգացնունքների ավելի ինտիմ, ջերմ բնույթի, խոսքի «կիսաձայն», մեղմ արտաքերման, ներաշխարհի մեջ խորը թափանցման միտում, որ և հավանաբար թելադրում է կամերային բնորոշումը:

1793թ. ստեղծված օր. 71 և 74 կվարտետները հայտնի են «Ապանի-կվարտետ» անվան տակ և նվիրված են կոմս Ա. Ապանիին: Այս 6 կվարտետներն իրենց ընդգրկումներով՝ որպես ինքնատիպ ավարտուն ուրվագիծ ունեցող գործիքային ժանր, ձգտում են մասշտաբայնության: Յուզական և դանդաղ մասերում ունեն դրամատիկ քնարականություն, սոնատային allegro-ում՝ դինամիկ, աշխույժ ներքին սլաք, ժամրային դրվագներում՝ վառ, երբեմն գրոտեսկի հասնող կենցաղայնություն և ընդհանրականություն ամփոփիչ ֆինալներում:

Վերջին՝ 1797թ. ստեղծված օր. 76 վեց կվարտետները կոմպոզիտորն ընծայում է կոմս Յ. Էրյոնդիին. սրանք երաժշտական պրակտիկա մուտք են գործել «Էրյոնդի-կվարտետ» անվան տակ:

Այս բազմաբնույթ, բազմաբովանդակ ցիկլը երաժշտագետներն արժևորել են մի կողմից որպես վերադարձ Բախի խորը, ընդգրկուն պոլիֆոնիկ ձևերին, մյուս կողմից, դրանցում տեսել են բեթհովենյան ոճի նախադրյալները:

Յայդնը հատկապես հնարամիտ է առաջին մասերում, երբ դրանց հաղորդում է առաջատար և որոշիչ բովանդակություն: Ինչպես սիմֆոնիաներում, Յայդնը ցիկլը բացում է դանդաղ նախանվագով, որին կարող են հաջորդել ծավալուն վարիացիաներ և ապա ֆուգա կամ սիցիլիանա, վարիացիաներ: Զայնատարության անհատականացված շարադրանքը և յուրաքանչյուր գործիք-տեմբրի դերն ու հնչողությունն անսամբլի մեջ հասնում են կատարելության: Կերպարայնության ինքնատիպ մարմնավորումները ժամանակակիցներին ստիպել են ծրագրային անվանումներ տալ դրանց՝ 2-ը «Կվինտային», 3-ը «Արևածագ», իսկ նրա մենուետը կոչել են «Վիուկների մենուետ»: Ժանրային վառ կերպարայնությունը մնում է Յայդնի ստեղծագործական ձեռագրի ամենախնատիպ և բնորոշ գիծը:

1799թ. վերջին 2 կվարտետները նվիրվում են իշխան Ֆ. Ի. Լոբկովիցին և իրենց ոճական առանձնահատկություններով հարում են այս ցիկլի հատկանիշներին:

1803թ. Յայդնը, որ արդեն գրեթե հեռացել էր ստեղծագործական ասպարեզից, վերջին անգամ դիմում է իր ամենանվիրական ժանրին՝ կվարտետին: Op. 103 թվարկած կվարտետի մտահղացումն իրագործվում է մասնակիորեն: Յայդնը գրում է միայն 2 մաս Andante grazioso B dur և Menuetto d moll: Ելնելով տոնայնական հարաբերակցությունից՝ սրանք պետք է կվարտետի երկրորդ և երրորդ մասերը լինեին: Յավանաբար Յայդնն առավել նշանակալի ծայրային մասերը թողել է վերջում, սակայն դրանց փոխարեն պարտիտուրում գետեղել է իր վաղեմի «Ծերուկը» երգի մեղեդին՝ իշելով նրա խոսքեր՝ «Ել ուժ չունեմ, ես ծեր եմ ու տկար»:

Գործիքային անսամբլների ժանրում, բացի առաջատար կվարտետից, Յայդնի գոչին են պատկանում բազմազան ստեղծագործություններ անսամբլների համար, այդ թվում՝ առավել քան 40 դաշնամուրային տրիո, 20 լարային տրիո, 125 տրիո բարիտոնի, ալտի և թավջութակի համար (հայտնի է, որ իշխան էստերիազին

նվագել է բարիտոն՝ վիոլայի մի տարատեսակ, ինչով էլ պայմանավորված է այս կազմի համար գրված տրիոների քանակությունը): Այս 3 գործիքների անսամբլային կազմն ունի վաղեմի պատմություն, շատ տարածված է եղել Բարոկկոյի ժամանակաշրջանուն, սակայն վիեննացիների մոտ և առաջինը Յայդնի ստեղծագործության մեջ է, որ ստանում է հավասարագոր 3 ձայն-տեմբրերի միասնական նվագածության նշանակություն: Տրիոներուն, առավել քան որևէ այլ անսամբլի մեջ, Յայդնն իրեն թույլ է տալիս ազատ մեկնաբանել ցիկլը: Յանդիպում են երկմասանի, դանդաղ առաջին մասով, բայց հիմնականում կոմպոզիտորը կենտրոնանում է 3 մասով կառուցվածքի վրա, ընդ որում, հաճախ մենուետը կատարում է ֆինալի դեր:

Կերպարային բովանդակության, մեղեդիական ակունքների, տոնայնական հարաբերությունների, ժողովորական-կենցաղային երգի օգտագործման առումով Յայդնը հարազատ է մնում կվարտետի մեջ ընդունած իր սկզբունքներին:

### **Յայդնի կլավիրային սոնատները**

Կլավիրային սոնատի ժամրը Յայդնի կլավիրային ստեղծագործությունների շարքում կենտրոնական տեղ է գրավում, և ինչպես սիմֆոնիան, կվարտետը, կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ գծում է ժանրի պատմության ուղին: Կլավիրային սոնատների ստույգ թիվը հայտնի չէ, հավանաբար ոչ բոլորն են պահպանվել: Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների լիակատար ժողովածուն ընդգրկում է 52 սոնատ: Այդ սոնատների զարգացման ընթացքի մեջ երևում է կլավիրից դեպի դաշնամուր զարգացման ուղին՝ գործիքի ինքնատիպ ինչողության յուրացման առումով:

Յայդնի ստեղծագործության վաղ շրջանում դեռևս բավականին անկատար դաշնամուրի նկատմամբ կլավիրը կենտրոնական տեղ էր գրավում: Նետագայում, դաշնամուրի կատարելագործմանը զուգահեռ, Յայդնի կլավիրային ստեղծագործությունը ձեռք է բերում դաշնամուրային ինքնատիպ հատկանիշներ: Այս ժամրում կոմպոզիտորն աշխատում է մինչև 1798թ.: Կլավիրային սոնատի առաջին հրապարակումներն իրագործվել են դեռևս 1774թ:

Սակայն Յայդնի համար կլավիրը որոշիչ գործիք չի եղել, նա չի եղել նաև վիրտուոզ-կլավեսինահար, և հավանաբար դրանով է պայմանավորված այս ժամրի տեղը նրա հետաքրքրությունների սանդղակում։ այն զիջում է սիմֆոնիային և կվարտետին։

Միևնույն ժամանակ սոնատի զարգացումն անցնում է ճիշտ նույն փուլերով, որոնք բնորոշ են սիմֆոնիային, կվարտետին։ Դա ցիկլի կառուցվածքի ձևավորվումն է, թեմատիկ շրջանակների ուրվագծումը, ներքին ձևերի բյուրեղացումը, տոնայնական հարաբերությունների հստակեցումը, մասերի ֆունկցիոնալ նշան-կության և ցիկլի մեջ գաղափարական շեշտադրումների բացահայտումը։

Առաջին 18 կլավիրային սոնատները, որ ասպարեզ են եկել մինչև 1767թ., շատ տարբեր են և ազատ իրենց չափերով, կառուցվածքով, բովանդակությամբ, երբեմն անգամ սոնատ չեն կոչվում, այլ կրում են «դիվերտիսմենտ», «պարտիտ» անվանումները։ Մասերի քանակը տատանվում է 3-ից 4-ի միջև՝ մենուետի փոփոխական տեղով։ այն կարող է հանդես գալ և ֆինալում։ Առաջին մասը կարող է լինել դանդաղ, հնագույն սոնատի ձևով, պրելյուդի տիպով, իսկ ավելի ուշ ֆինալը դառնում է սկերցո։

1770-ականներին Յայդնն այլ ժամրերում ևս եռանդուն ստեղծագործական որոնումների մեջ է։ Փոքր, մանրանվագային ժամրից սոնատը վերածվում է ծավալուն գործիքային ցիկլիկ ստեղծագործության՝ մասերի համապատասխան նշանակությամբ։ Թեմատիզմը դառնում է հուզական-դրամատիկ, երևան է գալիս կոնտրաստայնություն, ընդգծվում է հատկապես դանդաղ մասի քնարական-խոհական բովանդակությունը, զգացմունքային ոլորտներին համապատասխան հանդես են գալիս տոնայնական նախասիրություններ, շարադրանքը ձեռք է բերում ինքնատիպ դաշնամուրային բնույթ։

1780-ականների սոնատները խորացնում են նախորդ շրջանի նվաճումները։ ձևի և կառուցվածքի նոր որոնումների մեջ սոնատային ձևի կողքին ակտիվորեն տեղ են գրավում վարիացիաները, պոլիֆոնիկ ձևերը, ռոնդոն, ռոնդո-սոնատը։

1790-ականներին Յայդնի հետաքրքրությունը ժամրի նկատմամբ նվազում է, սակայն որակական առումով այս շրջանի սո-

նատները ներկայանում են որպես կատարյալ դաշնամուրային ստեղծագործություններ: Սոնատային ձևը ստանում է ավարտուն թեմատիկ-կոնտրաստային բովանդակություն՝ պարետիկ և հոլոգական ոլորտների բախումով, համապատասխան մշակման և զարգացման հնարավորություններով, տոնայնական գունավորում ունեցող հարաճուն դանդաղ մասերով, աշխույժ, դիմամիկ ֆինալներով: Դաշնամուրային հնարավորություններին համապատասխան (կոնտրօկտավավայի ֆա-ից մինչև երրորդ օկտավավայի ֆա)՝ ընդլայնվում է ձայնածավալը, երևան են գալիս նոր կատարողական-հնչողական մոտեցումներ, մեղեդիական զարգացման ձևեր:

Սոնատ-սիմֆոնիկ մտածողության զարգացման ճանապարհին կարևոր ժանր է դառնում նաև գործիքային կոնցերտը: Հայդնի գրչին են պատկանում ընդամենը 35 կոնցերտ, որոնցից 11-ը դաշնամուրի համար (նյուսները ջութակի, թավջութակի համար): Կոնցերտները կառուցվում են հստակ 3 մասերի դրամատուրգիայով և ժանրի բնույթին համապատասխան՝ ավելի շատ հակված են ֆիգուրատիվ-պասսաժային զարգացման, կոնցերտային փայլին:

Կոնցերտի առաջին մասի ձևակառուցման համար հաստատվում է կրկնակի էքսպոզիցիայի ձևը (նվազախմբի, ապա մենանվագող գործիքի մոտ), քնարական-հոլոգական դանդաղ մասը դառնում է հոգեբանական կենտրոն, իսկ ֆինալը պահպանում է Հայդնին բնորոշ ժողովրդական, ուրախ ու աշխույժ դիմամիկ բնույթը:

Հայդնի ստեղծագործության մեջ հսկայական տեղ են գրավում տարբեր գործիքների և գործիքային կազմերի համար գրված բազմաթիվ գործեր, որոնց մի ստվար մասը կապված է կենցաղային ոլորտի հետ: Կոնպոզիտորի գրչին են պատկանում առավել քան 100 մենուետ, պարեր տարբեր գործիքների համար և շուրջ 90 ժամանցային երաժշտություն՝ լի հումորով, երաժշտական անակնկալներով:

Հայդնի ստեղծագործական ժառանգության մեջ սոնատ-սիմֆոնիկ գործիքային ժանրերը կենտրոնական տեղ են գրավում և սկզբունքային նշանակություն ունեն: Վիեննական դասական դպրոցի ավանդույթը խարսխվում է հենց այս ոլորտի վիա և հանդիսանում է գործիքային մտածողության ձևավորման գագարնա-

կետը: Սակայն վոկալ և վոկալ-գործիքային ժանրերը շարունակում են մնալ կոմպոզիտորների ժանրային հետաքրքրությունների շրջանակներում, թեև ներկայանում են տարբեր շեշտադրությամբ:

Հայդնի գրչին են պատկանում շուրջ 50 երգ, վոկալ անսամբլներ, ժողովրդական երգերի մշակումներ, օպերային՝ տարբեր ժանրերով գրված, ստեղծագործություններ՝ նախատեսված էստերիազիների կապելայում կատարվելու համար, մեսսաներ, օրատորիաներ:

Հայդնը ստեղծագործել է գերմանական գինգչպիլի, տիկնիկային թատրոնի, իտալական բուֆֆայի և սերիայի ժանրերով, երաժշտություն է գրել դրամատիկ ներկայացումների համար:

1758թ. գրված «Կաղ սատանան» գինգչպիլից հետո Հայդնը էստերիազիների մոտ հիմնականում զբաղված է եղել նրանց իտալական օպերային խմբի ղեկավարությամբ և ստեղծագործել է նրանց համար՝ համապատասխան ավանդույթներով: Նա այս թատերախմբի համար գրել է 8 բուֆֆա, սերիաներ Մետաստագիոյի, Գոլդոնիի լիբրետոններով, սակայն նրա նվաճումներն այս ժանրում ակնհայտորեն զիջում են գործիքային ստեղծագործությանը: Հայդնը մեծ տարբերություն չի տեսնում վոկալ և գործիքային երաժշտական նտածողության մեջ, սիմֆոնիաների մեջ փոխառություններ է անում իր իսկ օպերաներից՝ ձգտելով պարզ, երգային ձևերի:

Երգն իր պարզ, քառյակային կառուցվածքով, կենսուրախրնույթով, փողոցային-կենցաղային տեսակով Հայդնի մտածողության համար օրգանական և ավելի հարազատ էր, քան օպերային զարգացած արիան, թեև կոմպոզիտորը երգի ժանրում կարող է հասնել հոլվական դրամատիզմի, անգամ պաթետիկայի: Երգերի ժողովրդական բնույթը Հայդնը ընդգծում է նույնքան պարզ ակորդային նվագակցությամբ, հոնմուն շարադրանքով:

Հայդնի երկար և բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում ոչ մի ստեղծագործություն նրան այնքան արագ և մեծ ճանաչում, փառք չի բերել, որքան կյանքի մայրամուտին ստեղծված վերջին երկու օրատորիաները՝ ժանր, որ բոլորովին դուրս էր Վիեննական դպրոցի գեղագիտության շրջանակներից: Այս ժանրին Հայդնն անդրադարձել է ընդամենը 4 անգամ: Հատկանշա-

կան է, որ օրատորիայի օբյեկտիվ կերպարային աշխարհը Հայդնի աշխարհընկալման և երաժշտական մտածողության համար ավելի հարազատ էր, քան օպերայինը:

Առաջին օրատորիան Հայդնը գրել է 1775թ. «Թովիի վերադարձը», իսկ երկրորդը՝ 10 տարի անց, «Փրկչի 7 խոսքը՝ խաչի վիա»: Վերջինս երկու անգամ ձևափոխված հեղինակային փոխադրում է: «Փրկչիը» գրվել է Խապանիայի Կաղիքս քաղաքի տաճարի պատվերով և առաջին տարբերակով եղել է 7 սոնատներից բաղկացած ստեղծագործություն՝ գործիքային անսամբլի և բասի ռեժիտացիայի համար: Այնուհետև ավելի ուշ կոմպոզիտորը նույն ստեղծագործությունը փոխադրել է լարային կվարտետի համար՝ պահպանելով 7 մասերի կառուցվածքը (7 կվարտետներ օպ. 51.), իսկ հետո վերամշակել է որպես օրատորիա:

### **Հայդնի օրատորիաները**

Հայդնի մեջ օրատորիայի նկատմամբ հետաքրքրությունն արթանում է Անգլիա կատարած այցելությունից և Հենդելի օրատորիաների ունկնդրումից հետո: Երկրորդ այցելության ժամանակ Հայդնը Սալոմոնից ստանում է Զոն Սիլտոնի «Կորուսյալ դրախտ» պոեմի հիման վրա կազմված «Աշխարհի արարումն» օրատորիայի տեքստը: Հայդնին անծանոթ անգլերենով գրված ստեղծագործությունը լուրջ բարդություն էր ներկայացնում: Վերադառնալով Վիեննա՝ «Աշխարհի արարումը» գերմաներեն թարգմանելու խնդրանքով նա դիմում է բարոն Յ.վան Սվիտենին: Քիչ ավելի ուշ վան Սվիտենը թարգանում է նաև Հայդնի երկրորդ՝ «Տարվա եղանակները» օրատորիայի տեքստը՝ գրված ըստ Զ. Թոմսոնի պոեմի: Այսպիսով, Հայդնի վերջին երկու օրատորիաները գրվում են անգլիական պոեզիայի հիման վրա: Արտաքին տարբերության հետ մեկտեղ՝ երկու ստեղծագործությունները գաղափարապես հարազատ են միմյանց: Ընդհանուրը պարզ ու հասարակ մարդու և գեղեցիկ բնության, դրանց հարաբերության և միաձուլման թեման է, սակայն տարբեր ընդգրկումներով: Մի դեպքում Հայդնին հետաքրքրում է գեղջուկի կյանքը, աշխատանքը, զգացմունքները բնության հանդեպ՝ տարվա տարբեր եղանակներին, և ինքնատիպ

փիլիսոփայությամբ դիտարկված կյանքի շրջապտույտը: Մյուս օրատորիայում կյանքի արարումն է քառսից, առաջին մարդկային գույգի և բնության առաջին առնչություններն են ու դրանց միաձուլումը:

«Աշխարհի արարումը» ստեղծվում է 1798թ., կառուցված է 3 մասից՝ երկիր և երկինք, կյանքի ծագումը, մարդու ստեղծումը: Յայդն այս տիեզերական բովանդակությունը պատմում է իրեն հատուկ պարզ և անգամ նաիվ կերպարայնությամբ՝ թռչնակների ծլվլոցով, առյուծի մոնչյունով, նուրբ կենցաղային-քնարական պատկերներով, շատ անկեղծ և բնական զգացմունքայնությամբ: Յայդնի Աղամն ու Եվան երգում են տարածված Վիեննական քաղաքային երգի ինտոնացիաներով, կենդանիների երթն ընթանում է հովվերգական սիցիլիանայի ռիթմերով, խմբերգային համարները տոնականորեն հանդիսավոր են: «Ես երբեք այդքան բարեպաշտ չեմ եղել, որքան «Աշխարհի արարումը» գրելիս,- իր օրագրում գրում է Յայդնը: - Ամեն առավոտ ես ծնկաչոք աղերսում էի Աստծուն՝ ուժ շնորհել ինձ աշխատելու համար»:

«Աշխարհի արարումն» ավարտելիս Յայդն արդեն ծրագրում է իր երկրորդ օրատորիան, որ և իրագործում է 1800թ.:

«Տարվա եղանակների» թեման բազմիցս արժարժվել է երաժշտության տարբեր ժանրերում՝ վոկալ, գործիքային, նվագախմբային, սակայն երբեք չի ստացել այնքան պարզ պոետիկ, ժանրային մեկնաբանում, ինչպես Յայդնի երկում:

«Կյանքն ընթանում է տարվա եղանակների շրջապտույտի մեջ և միայն բարին է հավերժ», - խոստովանում է կոմպոզիտորն իր օրագրում: «Տարվա եղանակները» բնականաբար բաղկացած է 4 մասերից, ընդ որում մասերի հաջորդականության տրամաբանությունը խորհրդանշում է մարդկային կյանքի ճանապարհը՝ գարուն, ամառ, աշուն, ձմեռ:

Այս օրատորիան դասնում է կոմպոզիտորի անցած ստեղծագործական ուղղու իմաստավորումն ու հանրագումարը: Իր երկրային ճանապարհն արդեն ավարտող և ստեղծագործական լիակատար հասունություն ապրած երաժիշտն այս ստեղծագործությամբ ներկայանում է որպես ժամանակը նրբորեն ընկալող, նոր խոսք և լեզու զգալու ընդունակ վարպետ - արվեստագետ: Այստեղ առկա

Են և Շենդելի մոնումենտալ մտածողությունը, և Գյուլկի նոր օպերային մոտեցումները, և Մոցարտի սիմֆոնիզմի բարձր ընդհանրացումները:

«Տարվա եղանակներում» Յայդնը գրեթե հրաժարվում է համարային կառուցվածքից, օգտագործում է ծավալուն, երգային ռեշիտատիվներ, նրա նվազախմբային որվագները ձգտում են սիմֆոնիկ ստեղծագործության ավարտունության: Յայդնը հրաժարվում է վոկալ, խմբերգային և նվազախմբային համարների միջև պայմանական համարային բաժանումներից՝ կերտելով խոշոր վոկալ-սիմֆոնիկ կտավ: Յամապատասխանաբար մեծ և նշանակալի է օրատորիայի նվազախմբային կազմը՝ լարայիններ, 2 ֆլեյտա, ֆլեյտա-պիկոլո, 2 հոբոյ, 2 կլարնետ, 2 ֆագոտ, կոնտրաֆագոտ, 4 վալթոռն, 3 տրոմբոն, լիտավոններ, եռանկյունի, ծնծղա:

Յայդնի այս ժամրի բոլոր ստեղծագործությունների շարքում «Տարվա եղանակները» օրատորիան հանդիսանում է վոկալ-գործիքային սինթեզի ամենակատարյալ օրինակը:

Օրատորիան առաջին անգամ կատարվել է 1801թ. Վիեննայի «Ռեդուտենզալե» (Redutensale) սրահում մայիսի 29-ին: Յայդնի է, որ դահլիճը կիսադատարկ է եղել, իսկ ունկնդիրների մեջ ներկա է եղել Բեթհովենը: Երկրորդ կատարումն արդեն հեղինակին համաելքողական փառք է բերում:

Նույն 1801թ. Յայդնը գրում է «Աշխարհի արարումը» մեսսան, մեկ տարի անց՝ 1802թ.-ին Փողայիններով մեսսան, որոնցից յուրաքանչյուրն ինքնատիպ նոր խոսք էր ժամրի ավանդույթի մեջ:

1803թ. դեկտեմբերի 26-ին Յայդնը հրապարակային վերջին ելույթն է ունենում իր «7 խոսք» օրատորիայի դեկավարությամբ:

1808թ. մարտի 3-ին Վիեննայի Շին Յամալսարանի դահլիճում Ա. Սայերին դեկավարում է Յայդնի «Աշխարհի արարումը» օրատորիայի կատարումը՝ վերջին անգամ հեղինակի ներկայությամբ:

1809թ. մայիսի 31-ին Ֆ. Ի. Յայդնը վախճանվում է 77 տարեկան հասակում: Վիեննայի Շոտտենկիրխե եկեղեցուն նրա հոգեհանգստի արարողության ժամանակ կատարվել է Մոցարտի «Ռեքվիեմը»:

## ՎՈԼՖՎԱՆԳ ԱՄԱՂԵՌԻ ՄՈՅԱՐՏ (1756-1791)

**Ա** իեննական դասական դպրոցի զարգացման երկուորդ փուլը կապված է Վոլֆգանգ Ամաղեռս Մոյարտի կարճատև, սրբնթաց, զարմանահրաշ կյանքի և ստեղծագործության հետ:

Մոյարտը մարդկության մշակույթի պատմության մեջ եզակի երևույթ է՝ նրա կյանքի ոչ լրիվ 36 տարիներից 30-ը՝ իմաստավորված են լիարժեք ստեղծագործական գործունեությամբ: Ներխուժմելով ասպարեզ որպես հրաշամանուկ (Վունդերկինդ)՝ նա այլևս չի հանգչում, ինչպես դա սովորաբար լինում է վաղ բացահայտված տաղանդների հետ, այլ ճիշտ հակառակը՝ ոչ միայն պահպանում է այդ բարձրությունը հետագա ողջ կյանքի ընթացքում, այլև անցնում զարգացման մեջ, փառավոր ուղի:

Մոյարտի ստեղծագործությունը 18-րդ դարի երաժշտական արվեստի զարգացման բարձրագույն սինթեզի և հանրագումարի դրսևորումն է: Դենց այս պատճառով էլ հնարավոր չէ Մոյարտի ստեղծագործության նշանակությունը սահմանափակել մեկ դարի կամ մեկ գեղագիտական ուղղության շրջանակներում:

Մոյարտի գործունեության պատմական ժամանակն ինքնին երաժշտական արվեստի զարգացման բարձրագույն սինթեզման շրջանն է՝ օպերային (ժամրային բոլոր դրսևորումներով), վոկալգործիքային, գործիքային ժամրերի և երաժշտական արվեստի կուտակած արտահայտչամիջոցների կատարելության առունով:

Մոյարտի բազմաբովանդակ և հզոր ստեղծագործական անհատականությունը՝ դարի նվաճումների բազմապատկմանը, հասնում է գեղարվեստական ընդհանրացման աննախադեպ բարձունքի:

Մոյարտի ստեղծագործության մեջ ձևավորվում և կատարելության են հասնում Վիեննական ավանդույթի առանցքային՝ սոնատ - սիմֆոնիկ մտածողության իիմնական ձևերը, ինչպես նաև օպերային գրեթե բոլոր ժամրային տեսակները, վոկալ-գործիքային ժամրերը:

Մոցարտի ստեղծագործությունը նախև և առաջ պատկանում է Վիեննական դասական դպրոցին և իր գեղագիտական համակարգով նրա կենսահաստատ, լավատեսական, գործուն և լուսավոր հարթության մեջ է, սակայն նրան հավասարապես բնորոշ է Բարոկկոյի տառապալից ոգին, Ռենեանայան հումանիստական բանաստեղծականությունը, Ռոկոկոյի նրբագեղությունը, դասական պայծառ ներդաշնակությունը, անգամ նախապատրաստվող ռոմանտիզմի գացմունքային խռովահույզ դրամատիզմը:

Այս գեղագիտական դրսևորումներն անհնարին է տարանջատել կոմպոզիտորի աշխարհընկալման համակարգում, քանի որ դա արվեստագետ-անհատականության զգացմունքային աշխարհի ողջ բազմազանության գեղարվեստական իմաստավորումն է՝ վեհ բանաստեղծական մեկնությամբ: Մոցարտին հավասարապես հարազատ են հուզական քնարակությունն ու բուֆֆոնային հունորը, ողբերգական վեհությունն ու կոմիկական կենցաղայնությունը՝ ճառագված Լուսավորության ժամանակի բարձր ոգով:

Մոցարտի ողջ կյանքն ընթացել է երաժշտական արվեստի մեջ: Նա անընդհատ գտնվել է շարժման և զարգացման գործընթացի մեջ, աղերսվել դարի բոլոր նոր և նորարարական երևույթների հետ, ստեղծագործաբար է ընկալել և յուրացրել ամեն ինչ և կուտակած նույնքան շռայլորեն վերադարձրել է նոր որակով:

Դայտնի է, որ Մոցարտն ստեղծագործել է արագ, թեթև, հեշտորեն, միևնույն ժամանակ օժտված է եղել աննախադեպ աշխատասիրությամբ, մշտապես ապրել է լարված ստեղծագործական մթնոլորտում, իր համոզնունքների հաստատման անվերջ պայքարի մեջ: Նրա ստեղծագործական ուղին երբեք դյուրին ու անխռով չի եղել:

Մոցարտի ստեղծագործական ուղին լայն առումով բաժանվում է 2 շրջանի՝ **Զալցբուրգյան** 1761-1781թթ. և **Վիեննական** 1781-1791թթ.: Սակայն առաջին շրջանի անվանումն անհրաժեշտ է ընդունել պայմանականորեն, որովհետև այդ 20 տարիներն անցել են անընդհատ ճանապարհորդությունների մեջ և միայն մի քանի կարճատև պահերով ընդմիջվել Զալցբուրգյան կյանքով:

ճանապարհորդության խորհուրդը Մոցարտի կյանքուն միանգամայն ինքնատիպ է:

Վոլֆգանգն ավանդական ծևով կրթություն չի ստացել, նրա միակ ուսուցիչը եղել է հայրը, բայց ճանապարհորդությունները նրա համար դարձել են ուսումնառության յուրատեսակ տարիներ: Նա անմիջականորեն տեսել, լսել, սովորել, յուրացրել է բովանդակ եվրոպական ավանդական և արդիական, մասնավորապես՝ երաժշտական մշակույթի բովանդակ էությունը, ինչն էլ փաստորեն փոխարինել է նրա կրթությանը:

Ճանապարհորդությունները Վոլֆգանգին տվել են ոչ միայն վիթխարի մասնագիտական գիտելիքներ, այլև անգնահատելի կենսափորձ:

«Այն ինչ գիտեր Վոլֆգանգը, երբ մենք մեկնում էինք Զալցբուրգից, չնչին ստվերն է միայն այն ամենի, ինչը նրան հասու է այսօր: Դա գերազանցում է երևակայության ամենաանհնարին սահմանները» – գրում է 1764թ. Լեոպոլդ Մոցարտը Լոնդոնից գրած իր մի նամակում:

«Ես չեմ կարող բանաստեղծական գործեր գրել, ես պոետ չեմ: Ես չեմ կարող խոսքն այնպէս կառուցել, որ լուս և ստվեր ստանամ, ես գեղանկարիչ չեմ: Ես անգամ չեմ կարող իմ տրամադրություններն ու մտքերը վերարտադրել մեստի և պանտոմիմի միջոցով, ես պարող չեմ: Բայց ես կարող եմ այդ ամենն անել հնչյունների միջոցով ես երաժիշտ եմ» (Վ. Ա. Մոցարտ 08.11.1777թ.):

**Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտը** ծնվել է 1756թ. հունվարի 27-ին Զալցբուրգում՝ պալատական երաժիշտ, ջութակահար, կապելմայստեր և կոմպոզիտոր Լեոպոլդ Մոցարտի ընտանիքում: Վոլֆգանգը ծնողների յոթերորդ և կենդանի մնացած երկրորդ զավակն էր: Նրան կնքում են Իոհան Քրիզոսոս Վոլֆգանգ Թեոֆիլ անունով, իսկ հետագայում ամրանում է Վոլֆգանգ Ամադեուս (Թեոֆիլի լատինացված) ձևը:

Ավստրիական փոքրիկ Զալցբուրգ քաղաքը խոշոր հոգևոր կենտրոն էր՝ արքեպիսկոպոսի գլխավորությամբ, որի արքունական կապելայում ծառայում էր Լեոպոլդ Մոցարտը: Լեոպոլդը ժամանակի ճանաչված և հեղինակավոր երաժիշտներից էր, բազմակողմանի կրթված և զարգացած, լայն աշխարհայացքով, մանկա-

Վարժական մեծ փորձով և կազմակերպչական ունակություններով, արտակարգ պատասխանատվության զգացումով օժտված, բարեկիրդ մի անձնավորություն: Նրա հեղինակությամբ իրատարակված «Զութակի վարպետության դպրոցը» (1757թ.) մինչև այսօր էլ չի կորցրել իր արդիականությունը:

Նրա բազմաթիվ ծառայողական պարտականությունների մեջ էին կապելայի ղեկավարությունը, հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտական միջոցառումների կազմակերպումը, երիտասարդ ջութակահարների և կլավեսինահարների հետ պարապմունքները, նաև նաև պարտավոր էր ստեղծագործել եկեղեցու և պալատի համար:

Գործումենության այս հսկայական ծավալի մեջ L. Մոցարտն առանձին տեղ էր հատկացնում իր ընտանեկան պարտավորություններին: Նրա նվիրյալ վերաբերմունքն իր ընտանիքի և սեփական երեխաների նկատմամբ առլեցուն էր իրական սիրով և գործնական բովանդակությամբ: Լեռպոլդ Մոցարտը հնարավորինս տալիս և անզիջում պահանջում էր իր երեխաներից՝ երբեմն անցնելով անգամ հնարավորի սահմանները: Կոլֆգանգի դաստիարակության և անհատականության ձևավորման հարցում հոր՝ Լեռպոլդ Մոցարտի նշանակությունն ու ազդեցությունը դժվար է գերազնահատել:

Կոլֆգանգի երաժշտական ընդունակությունները երևան են եկել շատ վաղ: 4 տարեկան հասակից նա ընկηմնվում է երաժշտական աշխարհը, և ինչպես վկայում են ժամանակակիցները՝ մոլեգնորեն: Յոր ղեկավարությամբ իրեն հասակակից քրոջ հետ փորիկ Կոլֆգանգը պարապում է կլավիորի, ջութակի վրա, իսկ մեկ տարի անց՝ արդեն փորձում է ստեղծագործել:

Պահպանվել են հոր ձեռքով նոտագրված Մոցարտի առաջին ստեղծագործությունները՝ թվագրված 1761թ., Andante, Allegro և մենուետների մի մեծ շարք:

Պրագմատիկորեն գնահատելով երեխաների արտակարգ ընդունակությունները՝ Լեռպոլդ Մոցարտը որոշում է նրանց ներկայացնել կայսրության և գերմանական քաղաքների ազդեցիկ շրջաններում՝ ակնկալելով նրանց համար ապահովել հետագա ստեղծագործական ճակատագիր:

1762թ. Մոցարտն առաջին անգամ հասարակության դատին է հանձնում 10-ամյա Նաներլին և 5 տարեկան Վոլֆգանգին՝ Մյունխենի և Վիեննայի արքունական պալատներում, որտեղ նրանք իրենց վիրտուոզ կատարողական վարպետությամբ անկրկնելի տպավորություն են գործում: Նվագում են տարբեր գործիքների վրա, տարբեր անսամբլներով, թագավորի առաջարկով ցուցադրում են «հրաշք»-հնտություններ՝ հաստատում են իրենց հրաշամանուկ երաժիշտների կարգավիճակը:

Այս կարճատև ճամփորդության տպավորությունները Լեոպոլդին ոգեշնչում են նոր և ավելի լայն աշխարհագրությամբ ճանապարհորդություններ ծրագրելու:

1763թ. հունիսից մինչև 1766թ. նոյեմբեր ամիս է տևելու Մոցարտների առաջին մեծ ճամփորդությունը: Այս տարիների ընթացքում նրանք լինելու են գերմանական մի շարք խոշոր և փոքր քաղաքներում՝ Մյունխեն, Աուսբուրգ, Ջայդելբերգ, Մայնց, Ֆրանկֆուրտ, Կորլենց, Քյոլն, Վասսերբուրգ, այցելում են Բելգիական Ասխեն, Բրյուսել քաղաքները: Այստեղ նրանք հանդես են գալիս համերգներով, հնարավորություն են ստանում լսելու ճանաչված երաժիշտների՝ ջութակահար Պ.Նարդինիին, ծանոթանալու Ն. Յոնելիի հետ, ունկնդրելու «գերմանական լավագույն» Մանհայմյան նվագախումբը: Մոցարտն ինքն է այսպես գնահատել այս նվագախումբը:

Հետագայում Ի. Վ. Գյոթեն պիտի հիշի, թե ինչպես պատահի տարիներին, Ֆրանկֆուրտում, լսել է փոքրիկ հրաշամանուկ Մոցարտին:

Այնուհետև Մոցարտների ընտանիքը ժամանում է Փարիզ, որտեղ էնցիլոպեդիստ Մելիսիոր Գրիմի եռանդուն աջակցությամբ երեխաները ելույթ են ունենում Վերսալում՝ թագավորական ընտանիքի առջև: Նրանք իրենց վիրտուոզ արվեստով, իմպրովիզացիոն վարպետությամբ, հանպատրաստից կատարումներով, լավագույն բարձրաշխարհիկ հասարակության շրջանում ցնծություն են առաջացնում: Մոցարտի համար փարիզյան ամենաուժեղ տպավորություններից մեկն է լինում ծանոթությունը Ի. Շոբերտի և նրա կլավիրային ստեղծագործությունների հետ, որոնց ազդե-

ցության տակ գրվում են պատաճի կոմպոզիտորի առաջին՝ «Փարիզյան սոնատները»:

1764թ. Մոցարտները Լոնդոնում էին: Այստեղ նույնպես հանդես են գալիս թագավորական պալատում: Վոլֆգանգը քրոջ հետ նվագում է 4 ձեռքով, ջութակի և կլավիրի անսամբլով: Նրանք հանդես են գալիս այլ հերիխակների անծանոթ ստեղծագործությունների հանպատրաստից կատարումով, նվագակցում են թագուհու երգեցողությանը, Վոլֆգանգը հանդես է գալիս նաև որպես երգեհոնահար:

Լոնդոնի հարուստ մշակութային կյանքն իր հերթին հսկայական տպավորություն է գործում Մոցարտի վրա՝ ընդլայնելով նրա գեղարվեստական հետաքրքրությունները: Նա ծանոթանում է իտալական օպերայի հետ՝ Լոնդոնյան փայլուն թատերախմբի կատարմանք, երգիչների հետ աշխատում է վիրտուոզ օպերային արիաների վրա: Մեծագույն ստեղծագործական լիցք է ստանում Իռիան Քրիստիան Բախի արվեստի և անձնավորության հետ առնչվելուց, որի հատկապես կլավիրային գործերի երգային մեղեդայնությունը, պարզ, թափանցիկ շարադրանքը, հարմոնիկ հստակ տրամաբանությունը, կերտվածքի ընդհանուր նրբագեղությունն առավել քան արձագանք են գտնում երիտասարդ կոմպոզիտորի հոգում:

Լոնդոնում Մոցարտը, Ելույթներին գուգընթաց եռանդուն ստեղծագործում է. գրում է 2 սիմֆոնիա, մի քանի ջութակի և կլավիրի սոնատ, պարեր, ռոնդոներ, սոնատների առանձին մասեր, որոնք դեռևս փորձարարության դրոշմն էին կրում, առատ էին գաղափարներով, սակայն հղկված, ավարտուն չէին, տոգորված էին հախուրն տպավորություններով:

Անգլիայից հետո Մոցարտները դեսպանի հրավերով մեկնում են Յոլանդիա, լինում են Յագայում, Անտվերպենում, Լիլում, Գենտում, Ռոտտերդամում: Յայտնի է, որ այստեղ Մոցարտը ներկայացել է արդեն որպես կոմպոզիտոր՝ իր սիմֆոնիայի, ինչպես նաև երգեհոնի համար ֆուգաների, կապրիսների և այլ պիեսների կատարմամբ:

Յոլանդիայում Մոցարտներն ստիպված են լինում մնալ ավելի երկար, քան ծրագրված էր, որովհետև Նաներլը և ապա

Վոլֆգանգը ծանր հիվանդանում են տիֆով և միայն հրաշքով են փրկվում:

Վերադարձի ճանապարհին Մոցարտները նորից այցելում են Փարիզ, որտեղ նրանց երկու ելույթները նախկինի պես մեծ աղմուկ չեն բարձրացնում: Այնուհետև նրանց ճանապարհը տանում է Լիոն, Ժնև, Լոզան, Բյոռն, Ցյուրիխ, Աուստրուլդ, նորից Մյունիեն, և վերջապես 1766թ. նոյեմբերին Մոցարտները վերադառնում են Զալցբուրգ:

Մոցարտի շուրջ 4 տարի տևած ճանապարհորդությունը դարձնում է մեծ տպավորությունների և ծանր փորձությունների, հասունացման և ձևավորման կարևոր ժամանակ: Վոլֆգանգն այդ ընթացքում 2 անգամ ծանր հիվանդանում է, նույն ժամանակ ձեռք է բերում հսկայական կատարողական և ստեղծագործական փորձ: Զալցբուրգից մեկնած լինելով որպես փոքրիկ վիրտուոզ հրաշմանուկ կլավեսինահար՝ վերադառնում է արդեն որպես իր նպատակները հստակորեն գիտակցող կոմպոզիտոր:

Շուրջ մեկ տարի Մոցարտներն ապրում են հարազատ քաղաքում: Այդ տարին Լեոպոլդի վկայությամբ կարևորվում է լուրջ պարապմունքներով և ստեղծագործական փորձի կուտակումներով:

Մոցարտն աշխատում է վոկալ երաժշտության ժանրերով՝ հավանաբար պատրաստվելով օպերային ստեղծագործություն գրելու: Արքեպիսկոպոսի կապելլայի համար նա գրում է *Licenze* կոչվող պանեգիրիկ արիաներ՝ ռեչիտատիվներով, նաև դիվերտիսմենտներ, տրիո, քայլերգեր, մենուետներ, «Առաջին պատվիրանի պարտքը» դիդակտիկ օրատորիայի սկզբնական մասը, «Թաղման երաժշտություն» կանտատը, «Ապոլոն և Յիացինտ» օպերան՝ համալսարանի ավարտական երեկոյի համար լատիներեն տեքստով, ինչպես նաև F dur սիմֆոնիան:

Նույն ժամանակամիջոցում Մոցարտն ինքնատիպ գործիքային ստեղծագործություններ է գրում, որոնք վկայում են նրա հետաքրքիր որոնումների մասին: Մասնավորապես կատարողական գործունեությամբ պայմանավորված՝ Մոցարտը կազմում է 4 կլավիրային կոնցերտ-պաստիչչիո, որոնք ներկայացնում էին

օպերային պրակտիկայի մեջ ընդունված ժամրի գործիքային տարրերակը: Այստեղ նա միավորում է մի քանի հեղինակների հայտնի կլավիրային գործերի առանձին մասեր, դրանք ենթարկում ստեղծագործական մշակման:

1768թ. Մոցարտների ընտանիքն անց է կացնում Վիեննայում, որտեղ Լեոպոլդը համառորեն փորձում էր որորու համար օպերային ներկայացման պատվեր ստանալ: ճանապարհորդությունն սկսվում է ծանր փորձությամբ՝ Նաներլը և Վոլֆգանգը հիվանդանուն են սև ծաղկով, որի համաճարակը մոլեզմում էր Վիեննայում: Նախախնամությունը, հավանաբար ի վերուստ, պահպանում էր Վոլֆգանգին, և նա երրորդ անգամ հրաշքով փրկվում է անխուսափելի մահից:

Ստեղծագործական ասպարեզում նույնպես Մոցարտներին մեջ հաջողություն չէր սպասում: Վիեննայի իտալական օպերայի համար Վոլֆգանգը գրում է «Կեղծ պարզամտուիին» բուֆֆան, որը թատերական ներքին բազմաթիվ ինտրիգների պատճառով չի բեմադրվում: Դրան հետևում է փոքր գերմանական «Բաստյենը և Բաստյենան» կոմիկական օպերան՝ երկխոսություններով, որը դառնում է Վիեննական զինօշպիլի առաջին օրինակներից: Սակայն այս օպերան նույնպես չի հաջողվում բեմադրել: Միակ հաջողությունը, որ սպասում էր Մոցարտին Վիեննայում, նրա Մեսսայի կատարումն էր: Այս ստեղծագործությունը երիտասարդ կոմպոզիտորին պատվիրում են նոր եկեղեցու օծնան առիթով: Վիեննայում ստեղծվում են նաև 5 սիմֆոնիաներ, որոնք արդեն բավական հասուն և ժամանակի պահանջների մեջ ընդգրկվող գործեր են:

Արդյունքում, չնայած բազմաթիվ դժվարություններին, Մոցարտը Վիեննայից վերադառնում է հերթական ստեղծագործական աստիճանի նվաճնամբ և ստեղծագործական պայուսակում՝ շուրջ 10 նոր պարտիտուրներով:

Մեկ տարի անց՝ 1769 թվականին, Մոցարտը դարձյալ Զալցբուրգում է: Նա մեծ եռանդով ու ջանահրությամբ ստեղծագործում է: Յիմնականում գրում է տարբեր պալատական և համալսարանի տոնակատարությունների համար նախատեսված մենուետներ, կասսացիաներ (կասսացիա-սերենադ՝ գերմաներեն բարբառով

բացօթյա կատարման համար), դիվերտիսմենտներ, ինչպես նաև մի շարք մեսսաներ՝ եկեղեցու համար: Նույն տարվա վերջին 13-ամյա երաժիշտը նշանակվում է արքեպիսկոպոսի կապելմայստեր:

Նշանակումից ամիջապես հետո, Լեռպոլդ և Վոլֆգանգ Մոցարտները ձեռնարկում են հերթական ճամփորդությունը՝ այս անգամ դեպի Իտալիա, որը տևելու է մինչև 1771թ. և պատանի կոնյոգիտորի համար լինելու է նոր և մեծ հաղթանակների ժամանակաշրջան:

Մոցարտը հանդես է գալիս մի շարք իտալական քաղաքներում, մասնակցում է ստեղծագործական մրցույթների, նրան ենթարկում են բազմապիսի ստեղծագործական քննությունների: Նա հնարավորություն է ստանում իտալական օպերային արվեստին ծանոթանալու հենց ժամրի հայրենիքում:

Միլանում Լոնբարդիայի գեներալ-նահանգապետի պալատականների համար Մետաստագիոյի տեքստերով Մոցարտը գրում է 3 արիա, որից հետո պատվեր է ստանում՝ հաջորդ թատերական սեզոնին Միլանի օպերային թատրոնի համար գրելու opera-seria: Դա Չինյա-Սանտիի լիբրետոյի հիման վրա «Միհրդատ Պոնտացի» օպերայի պատվերն է՝ առաջին լուրջ և մեծ գործն այս ժամրով: Իսկ մինչև այդ Մոցարտը շարունակում է հանդես գալ տարբեր քաղաքներում, լինում է Բոլոնիայում, Ֆլորենցիայում, Ջունում, Պարմում, Լոդիում, Նեապոլում, ծանոթանում է հայտնի երաժիշտների, երգիչների, կոնյոգիտորների հետ, ընդունվում է բարձր հասարակության շրջաններում:

Բոլոնիայում Մոցարտը ծանոթանում է Ջայր Մարտինիի հետ, նրա ղեկավարությամբ կատարելագործվում է պոլիֆոնիայի արվեստում, գրում է մի շարք ֆուգաներ: Ջայտնի է, որ Միքստինյան կապելայում մեկ անգամ լսելով Գ. Ալեգրիի «Miserere»-ը երգչախմբի համար, բացարձակ ճշգրտությամբ նոտագրում է՝ ցնցելով շրջապատին:

Ջունում Մոցարտին ընդունում են ամենաբարձր շրջաններում, նրան շնորհվում է պապի բարձրագույն՝ «Ուկյա ասպանդակ» շքանշանը (նման պատվի մինչև այդ արժանացել էր միայն Օրլանդո Լասոն, իսկ Գյուլկի շքանշանը մեկ աստիճանով ցածր

էր): Բոլոնիայում՝ որպես բացառություն (ընդունվում էին 20 տարեկանից), 14-ամյա կոմպոզիտոր Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտը ընտրվում է Բոլոնիայի Ֆիլհարմոնիկ Ակադեմիայի անդամ՝ ներկայացնելով քառաձայն անտիֆոն՝ Գրիգորյան խորալի հիման վրա: Իտալիայում է ծնվում Մոցարտի առաջին Լարային կվարտետը, Ենթադրվում է՝ Զ.Սամնարտինիի հետ առնչվելուց հետո և նրա իսկ ազդեցությամբ:

1770թ. ղեկտեմբերին Միլանում հեղինակի ղեկավարությամբ հսկայական հաջողությամբ ներկայացվում է «Միհրդատը»: Մոցարտը կարողացել էր կատարելապես հաղթահարել Նեապոլյան օպերայի ավանդույթի բոլոր նրբությունները և պրիմադոննաների հետ համագործակցելու բոլոր դժվարությունները՝ ստեղծելով կառուցվածքով (օպերայի 26 համարներից՝ 23-ն արիաներ են) և բովանդակությամբ (վիրտուոզ և երգային-մեղեդային արիաներով) ժամրի բացառիկ օրինակ: «Միհրդատը» տևողությամբ իսկական սերիա է՝ 6 ժամ մաքուր երաժշտություն:

1771թ. Մոցարտները մեկնում են Վենետիկ, մասնակցում կառնավալին, ապա լինում են Պաղուայում, որտեղ Վոլֆգանգն օրատորիա գրելու պատվեր է ստանում, և բազմաթիվ ուրիշ պատվերներով Մոցարտների ընտանիքը, ավարտելով երկար ճանապարհորդությունը, վերադառնում է Չալցբուրգ:

Այս ճանապարհորդությունը Մոցարտի համար կարելի էր հաջողված համարել: Նա յուրացրել էր նոր հմտություններ, ծանոթացել նոր ստեղծագործությունների, երաժիշտների, երգիչների շրջանում ձեռք էր բերել բազմաթիվ ծանոթություններ, գրել էր մի շարք ստեղծագործություններ, վերջապես արժանացել բարձր պարգևների և իտալական բարձրաճաշակ երաժշտական հասարակության ճանաչմանը:

1772թ. Չալցբուրգում արքեպիսկոպոս Շրատտենբախի մահվանից հետո նրա փոխանորդ է նշանակվում կոմս Յերոնիմուս Կոլորեդոն, և քաղաքի մթնոլորտը կտրուկ փոխվում է: Կոլորեդոն հրաշալի հասկանում և բարձր էր գնահատում իր երաժիշտների՝ Մոցարտների արժեքը և իր ուժեղ, բռնատիրական դիրքերից բոլոր հնարավոր միջոցները գործադրում էր, որ նրանք չհեռանան

քաղաքից, չթողնեն ծառայությունը: Ամենայն հավանականությամբ սա պատճառ է հանդիսացել, որ Վոլֆգանգն ըմբոստանա իր ազատությունը սահմանափակողների դեմ:

Մոցարտը շարունակում է ակտիվ ստեղծագործել տարբեր ժամրերով: Նա ստեղծում է մի շարք՝ «հատուկ առիթով» գրված ստեղծագործություններ՝ քաղաքի եկեղեցական և ժամանցային առօրյայի համար, ինչպես նաև 7 սիմֆոնիա, կվարտետներ, սոնատներ ջութակի և կլավիրի համար, գործիքային այլ ստեղծագործություններ:

Այս ընթացքում Մոցարտները մի կարճատև այց են կատարում դարձյալ Միլան, որտեղ Վոլֆգանգը ներկայացնում է «Լուցիոս Սուլլա» պատվերով գրված օպերան: Այն արտակարգ հաջողություն է ունենում (շուրջ 20 ներկայացում՝ լեցուն դահլիճներով): Այս օպերայով Մոցարտն արդեն ներկայանում է որպես ժամանին լիովին տիրապետող և վարպետ կոմպոզիտոր: Յայտնի է, որ երգիչների քնահաճույքներին ընդառաջելով՝ նա նույն տեքստով արիաների 2-3 տարբերակներ է գրել: «Լուցիոս Սուլլան» նույնական տևողությունը կազմում է 6 ժամ:

1773 թվականը Մոցարտի ստեղծագործության մեջ որոշակի փուլ է նշանավորում: Պայմանականորեն ուսուցողական կոչված այս ժամանակաշրջանը եզրափակվում է՝ ավետելով վառ, ինքնուրույն մտածողություն և ձեռագիր ունեցող կոմպոզիտորի կայացումը:

Ենոպոլդը շարունակում է որդու համար առավել լայն ստեղծագործական հնարավորություններ խոստացող որևէ եվրոպական քաղաք կամ կենտրոն վնտրել, բայց ապարդյուն: Իսկ Մոցարտը շարունակում է ստեղծագործել Զալցբուրգի համար: Այս տարիներին նա այստեղ բենադրում է «Յովիվ-արքա» օպերա-պաստորալը, գրում է սերենադներ, դիվերտիսմենտներ, արիաներ, այդ թվում «Finalmusik»-ը՝ Զալցբուրգի քաղաքապետ Յաֆֆների դստեր ամուսնության առիթով («Յաֆֆներ-սերենադը»):

Նույն թվին, Կոլորետոյի շքախմբի հետ Մոցարտներն այցելուն են Վիեննա, որտեղ պաշտոն որոնելու հետ, Վոլֆգանգը լսում է նոր օպերաներ, մասնավորապես՝ Գյուլի «Իվիզենիան Ավլիդում», Յայդնի սիմֆոնիաներն ու կվարտետները:

Այդ տպավորությունների տակ ծնվում են Մոցարտի 6 Լարային կվարտետները, 8 սիմֆոնիա, որոնք վկայում են թեմատիկ-կերպարային պատկերացումների ընդլայնման, զգացմունքային աշխարհի հարստացման, ինչպես նաև արտահայտչամիջոցների օգտագործման կատարյալ հմտության մասին:

1774թ., Մյունիսենի պատվերով գրվում է «Կեղծ այգեպանուիին» բուֆֆան, որի աշխույժ, ուրախ, դինամիկ կերպարները ներդաշնակ էին Մոցարտի գեղարվեստական համոզմունքներին: Օպերայի պոեմիերան անցնում է մեծ հաջողությամբ, Մոցարտին մամուլը հերթական անգամ բնորոշում է որպես «զարմանահրաշ հանճար»: Առաջին անգամ Մոցարտն այս օպերայում իրագործում է բարեփոխման համարժեք գաղափարներ՝ իրենց բնույթին համապատասխան երաժշտական պատկերավորում հաղորդելով պերսոնաժներին: Արհաների մեջ կան և՝ բուֆֆոնային, և՝ քնարական-արհողային, և՝ վիրտուոզ-բրավուրաներ և՝ ամենագրավիչը՝ կենդանի, խոսուն զուգերգեր ու անսամբլներ:

Մյունիսենում Մոցարտը Բավարիայի կուրֆյուրստի խնդրանքով գրում է կիրակնօրյա մեսսայի համար պոլիֆոնիկ մոտետ, ինչպես նաև բարոն Դյուրնիցին է տրամադրում 6 կլավիրային սոնատ:

1775թ. Մոցարտները վերադառնում են Զալցբուրգ և անցնում իրենց ծառայողական պարտականություններին: Վոլֆգանգը մեծ աշխուժությամբ ստեղծագործում է Եկեղեցու և աշխարհիկ կյանքի համար, գրում է մոտետներ, մեսսաներ, սերենադներ, դիվերտիսնենտներ և առաջին անգամ մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերում կոնցերտի ժանրի նկատմամբ:

Այդ ընթացքում ստեղծվում են 5 ջութակի, 4 կլավիրային կոնցերտներ, որոնք նախատեսված էին հեղինակի և այլ երաժշտների կատարման համար: Սրանք հիմնականում կրում էին փայլուն, կոնցերտային բնույթ՝ մենանվագող գործիքի ակնհայտ գերիշխանությամբ:

Մոցարտի կյանքում 1777 թվականը դառնում է շրջադարձային: Նա երկար ու բարդ բանակցություններից հետո կարողանում է ազատվել պալատական ծառայությունից: Զալցբուրգի մշակութային կյանքի սահմաններն արդեն Մոցարտի համար նեղ էին ու

անհետաքրքիր: Նա ձգտում է լայն ասպարեզ դուրս գալ՝ Մյունխեն, Մանհայմ, Փարիզ:

«Ես ապրում եմ մի այնպիսի վայրում, որտեղ երաժշտության բախտն այնքան էլ չի բերել», – գրում է Վոլֆգանգը Յայր Մարտինին (4.09.1776թ.):

Արքայիսկոպոսն արգելում է Լեռպոլդ Մոցարտին ուղեկցելու որդուն, թույլ չի տալիս նրան լքելու ծառայությունը: Վոլֆգանգը Զալցբուրգից մեկնում է մոր ուղեկցությամբ:

Մանհայմում Մոցարտը կրկին առնչվում է հանրահայտ նվագախմբի գործունեության ու նրա երաժշտների հետ, ոգևորվում է նոր օպերային գաղափարներով: Նա նոր եռանդով սկսում է ստեղծագործել, գրում է մի շարք կլավիրային, ջութակի և կլավիրի սոնատներ, 2 կոնցերտ ֆլեյտայի համար, վոկալ երաժշտություն և հատկապես վիրտուոզ օպերային արիաներ՝ տաղանդավոր երգչուիի Ալոիզիա Վեբերի համար: Մանհայմի օպերային թատրոնի հուշարար (սուֆյոր) և նոտաներ արտագրող Ֆրիդրիխին Վեբերի դուստրը գերել էր երիտասարդ, ոգեշունչ կոմպոզիտորի սիրտը, և Մոցարտը նույնիսկ միառժամանակ մոռանում է իր հեռահայաց ծրագրերի մասին: Վոլֆգանգն ամեն գնով աշխատում է ձգձգել իր մեկնումը Մանհայմից: Բայց հայրը համառորեն նամակներով հորդորում էր որդուն գնալ Փարիզ, չբավարարվել փոքր հաղթանակներով. «Կամ Կեսար, կամ ոչ ոք», – գրում է նա որդուն: Վոլֆգանգը թողնում է Մանհայմը:

Վերջապես, 1778թ. Մոցարտը մոր հետ ժամանում է Փարիզ: Ֆրանսիայի մայրաքաղաքն այս անգամ բավական անտարբեր է ընդունում ավստրիացի երաժշտին, ով արդեն կորցրել էր հրաշմանուկի իր հմայքը և դասվել սովորական տաղանդավոր երիտասարդների շարքը:

Այդ օրերին Փարիզը խիստ տարված էր գյուկիստների և պիչինիստների պատերազմով, և Մոցարտը չի կարողանում որևէ լուրջ պատվեր ստանալ: Նրան ընդունում են բարձրաշխարհիկ սալոններում՝ որպես վիրտուոզ կլավեսինահար: Յաջողվում է միայն մասնավոր դասեր գտնել:

Վոլֆգանգը գրում է 31-րդ՝ «Փարիզյան» սիմֆոնիան Concerts spirituels-ի կատարման համար, կոնցերտային սիմֆո-

նիա փողային կազմի նվազակցությամբ, սոնատներ կլավիրի, ջութակի և կլավիրի համար: Սոնատները կրում են նոր գործիքային մտածողության և նոր գեղարվեստական տպավորությունների ակնհայտ կնիքը: Դրանք տարբեր են իրենց կառուցվածքով, ցիկլի դրամատուրգիայով, կերպարային աշխարհով, մեղեդային ակունքներով: Այստեղ ի հայտ են գալիս նաև ֆրանսիական նրբաճաշակ գեղագիտության տարրեր, կերպարային կոնկրետություն:

Մոցարտն ստեղծում է մի քանի տասնյակ վարիացիաներ ֆրանսիական ժողովրդական և քաղաքային երգերի թեմաներով՝ 12 վարիացիա «Ah, vous dirai-je, Maman», 12 վարիացիաներ «La belle Fransoise», 9 վարիացիաներ «Lison dormait» և այլն: Բայց օպերային թատրոնում Մոցարտին չի հաջողվում որևէ արդյունքի հասնել: Նա ստիպված է լինում բավարարվել «Մանրախաղեր» բալետով, որը գրում է իր վաղեմի բարեկամ, բալետնայստեր Ժ. Ժ. Նովերի աջակցությամբ: Բալետը մեծ հաջողությամբ ներկայացվում է 6 անգամ անընդմեջ: Կոնյոգիտորի ստեղծագործության մեջ սա այս ժանրում մնալու է միակը:

1778թ. հուլիսի 3-ին՝ կարճատև հիվանդությունից հետո, 57 տարեկան հասակում Փարիզում վախճանվում է Մոցարտի մայրը: Հարվածը երիտասարդ երաժշտի համար այնքան մեծ էր, որ նա այս գույժը հորը կարողանում է հաղորդել միայն մեկ շաբաթ անց: Նրա ստեղծագործական ծրագրերը չեն հաջողվում: Միայնակ և բոլորովին անպաշտպան Մոցարտն ապաստան է գտնում բարոն Գրիմի տանը:

Լեռպոլդ Մոցարտին ուղղված ցավակցական նամակում Գրիմը գրում է. «Նա (Վոլֆգանգ) չափազանց դյուրահավատ է և պասսիվ, նրան շատ հեշտ է խարելը, բոլորովին չի գումար իր շահը հաջողության ճանապարհին: Այստեղ որևէ բանի հասնելու համար անհրաժեշտ է ճարպկություն ունենալ, նախաձեռնող, նպատակաւոր լինել: Ավելի հաջողակ լինելու համար ավելի լավ կլիներ երկու անգամ պակաս տաղանդ ունենար և երկու անգամ ավելի պրակտիկ միտք: Միայն այդ դեպքում կկարողանայի նրա ապագայի մասին չափանիկանալ»:

Լեռպոլդը տեսնելով, որ որդուն չի հաջողվում Փարիզում որևէ աշխատանք գտնել, նրան համոզում է վերադառնալ Զալցբուրգ՝

խոստանալով նրան զիջել կապելմայստերի իր պաշտոնը: Նեռանկարը Վոլֆգանգին բոլորովին չի հրապուրում, բայց այլ ելք չկար:

Վերադարձի ճանապարհին Մոցարտը նորից այցելում է Մանհայմ՝ հուսալով տեսնել Ալոհիա Վեբերին, նաև ստանալ խոստացված օպերայի պատվերը, սակայն Ալոհիան անվանի երգուիի էր դարձել Սյունիսենյան օպերայում, իսկ պատվերի մասին ոչ ոք չէր էլ հիշում:

Մոցարտն Ալոհիային հանդիպելու համար գնում է Մյունիսեն, մի քանի օր ապրում է Վեբերների հարկի տակ, բայց հոր պահանջով 1779թ. հունվարին, ի վերջո, ձեռնունայն վերադառնում է Զալցբուրգ:

Մոցարտի համար սա, հավանաբար, ամենածանր կորուստների տարին է: Ավելին, նրան դադարում է հասկանալ անգամ հայրը, որ մշտապես որդու աջակիցն ու առաջնորդն էր եղել կյանքում: Լեռպոլդը որդուն համոզում է հնազանդվել ճակատագրին և Զալցբուրգուն ծառայության անցնել արքեպիսկոպոսի մոտ, բայց այդ միտքը Վոլֆգանգին կատարյալ վիատության է հասցնում:

1779թ. Վոլֆգանգն ստանում է Զալցբուրգի պալատական երգեհոնահարի պաշտոնը: Շարունակում է ի պաշտոնե ստեղծագործել եկեղեցու և արքունիքի համար, գրում է նոր սերենադներ, դիվերտիսմենտներ, հոգևոր ստեղծագործություններ:

Նրան հետաքրքրում է Զալցբուրգի նորաբաց դրամատիկ թատրոնի գործունեությունը, որի ղեկավարների՝ Ի. Բյոնի և Է. Շիկանեդերի հետ նա վաղեմի բարեկամ էր. փորձում է համագործակցել նրանց հետ: Թատրոնի համար նա առաջարկում է դեռևս 1773թ. թ. Գերլերի «Թամոս՝ Եգիպտոսի արքա» դրամայի համար գրված և այնուհետև վերամշակված երաժշտությունը, ինչպես նաև «Զահիա» գինգաշիլը:

Այս ստեղծագործությունները չեն բեմադրվում, սակայն ամենայն հավանականությամբ դրանք կարևոր նախապատրաստական դեր են կատարել հետագայում «Կախարդական սրինգ» և «Յափշտակում հարեմից» օպերաների իրականացման համար: Բայց ծառայության բերումով խիստ սահմանափակ էր Մոցարտի ստեղծագործական-կատարողական նախաձեռնություններն իրագործելու հնարավորությունը:

1780թ. Բավարիայի կուրֆյուրստի պատվերով պալատական տոնակատարությունների համար Մոցարտը գրում է «Իդոմենեյ» օպերան: Երաժշտական նյութով գերիագեցած (ժամանակակիցները համարում էին, որ օպերայի երաժշտությունը երեք առանձին օպերաների նյութ էր պարունակում), հարուստ ու ճոխ այս ներկայացումը հսկայական հաջողություն է ունենում: Սրանց ոգևորված՝ Զալցբուրգի արքեպիսկոպոսի շքախմբին միանալու համար Մոցարտը մեկնում է Վիեննա:

Ստեղծագործական հաջողության վերելքի այս պահին Մոցարտն ավելի սուր է զգում իր՝ ծառայողի կարգավիճակի անհեթերությունը: Ելույթից հետո արքեպիսկոպոսի մյուս երաժիշտների հետ Մոցարտը պարտավոր էր դուրս գալ դահլիճից. նրանց չեր բույլատրվում խոսել ազնվագարմ հյուրերի հետ: Վոլֆգանգն այս առիթով հորը գրում է. «Սեղանի շուրջ ինձ հատկացված տեղն սպասավորներից ներք է, բայց խոհարարներից վերև»:

Վոլֆգանգի հորն ուղղված նամակներում նրա վիրավորանքի չափն անսահման է. «Եթե ես կոմս չեմ, չի նշանակում, որ ավելի շատ պատիվ չունեմ, քան որևէ կոմս» (20.06.1781թ.):

Լեռպոլը չեր հասկանում որդու վլողովմունքի պատճառները, հորդորում, պահանջում էր նրան պարկեշտ լինել և հնազանդվել: Այստեղ առաջին անգամ հայր և որդի Մոցարտների միջև կանգնում է փոխված ժամանակների անջրպետը: 18-րդ դարի սկզբին ձևավորված երաժշտի համար ծառայողի կարգավիճակը սովորական երևույթ էր, մինչդեռ Լուսավորության դարաշրջանի զավակ Մոցարտի մեջ իր ընդվզող հոգով խոսում էր արդեն նոր ժամանակների ազատ արվեստագետը: Նա ծանր, նվաստացուցիչ բանակցություններ է վարում Կոլորետոյի հետ, փորձում է համոզել հորը: Նրան ի վերջո վիճում են: Նա հոգեկան ցնցումից հիվանդանում է, մնում է մենակ, առանց որևէ հեռանկարի, բայց և երջանիկ՝ իր ազատությամբ:

1781թ. ամռանից սկսվում է Մոցարտի կյանքի վերջին փուլը՝ նրա ստեղծագործության բարձրագույն, կատարյալ շրջանը, երբ ստեղծվելու են նրա լավագույն օպերաները, սիմֆոնիաները, բազմաթիվ գործիքային ստեղծագործություններ:

Վերջին տասնամյակը կոմպոզիտորն ապրելու է ինքնուրույն, դժվար, հագեցած, բայց և ազատ կյանքով:

1781թ. դեկտեմբերին Վոլֆգանգը նամակով հորը տեղեկացնում է Կոնստանցա Վեբերի (Ալոհիայի քրոջ) հետ ամուսնանալու իր ծրագրի մասին, որից հետո նրա և Լեռպոլդի հարաբերությունները խիստ սրվելու են:

1782թ. օգոստոսի 4-ին Վոլֆգանգը և Կոնստանցան պսակադրվում են Վիեննայի Սան Ստեֆանի տաճարում:

Մոցարտն այս տարիներին ծանոթանում է Յայնի հետ, նրանք դաշնում են բարեկամներ: Նրանց ստեղծագործական շփումները փոխադարձաբար արդյունավետ էին: Մի շատ կարծ ժամանակով Մոցարտի աշակերտների թվում ընդգրկվում է պատանի Բերհովենը: Վիեննայում 1781թ. կայսր Իոսիֆ 2-րդի ներկայությամբ կատարողական մրցույթ է կայանում Մոցարտի և Կլեմենտիի միջև:

Վիեննայում 1784թ. Մոցարտը նախ ծանոթանում և ապա դառնում է մասսնական լոժայի անդամ, սկզբում ամենակրտսեր՝ «Յանուն բարեգործության», իսկ մեկ տարի անց, ավելի բարձր՝ «Իրական համաձայնության» աստիճանով: Մի քանի ստեղծագործություն է գրում դրա համար (կանտատներ, խմբերգեր): Նրան հետևում է Յայնը:

Նույն 1784թ. Մոցարտն առաջին անգամ օպերայում, ներկայացման ժամանակ ծանր երիկամային տագնապ է ունենում, ստիպված է լինում թողնել թատրոնը և շուրջ մեկ ամիս անցկացնել ծանր անկողնայի վիճակում:

Ավստրիական բարձր ազնվականության շրջանում երաժշտության հանդեպ մեծ սիրո և հետաքրքրության վրա հիմնված հովանավորչությունը հայտնի էր ոչ միայն կայսրության սահմաներում, այլև ամբողջ Եվրոպայում: Էստերհազիի, Լիխտենշտայնի, Կինսկու, Լորկովիցի, Լիխնովսկու, Էրյոոդիի, Շվարցենբերգի անունները մեկ անգամ չեն, որ խաչաձևվում են անվանի երաժշտների անվան և ճակատագրերի հետ:

Մոցարտը շերմորեն է ընդունվում և բարեկամական կապեր է հաստատում բարձրաշխարհիկ երաժշտասեր շրջաններում՝ կոմսուհի Մ. Վ. Տունի, պալատական խորհրդատու Ֆ. ֆոն Կես-

սի, Մ. Մարտինեսի, ռուսական դեսպան, իշխան Դ. Մ. Գոլիցինի և հատկապես բարոն Յ. վան Սվիտենի հետ: Վերջինիս պալատում Մոցարտը տնային նվագածությամբ հնարավորություն է ունենում լսելու Բախի և Շենդելի ստեղծագործությունների անժանոթ էջերը և մասնակցելու դրանց կատարմանը: Միա մասին են վկայում հորը գրած նամակները: Մոցարտը նույնիսկ խմբագրում և կատարման համար վերանայում է Շենդելի օրատորիաները, օպերաները: Իրականում, ինչպես գրում է նամակներում, նա նոր որակով բացահայտում է պոլիֆոնիկ արվեստի վեհությունը Բախի և Շենդելի ստեղծագործությունների մակարդակով, որ և իր ազդեցությունն է բողնում նրա մտածողության վրա:

Վիեննայում Մոցարտը հնարավորություն է ստանում առնչվելու հյուրախաղերով մայրաքաղաք այցելած հայտնի կոմպոզիտորների՝ Պահզիելլոյի, Սարտիի, Կոժելուկի հետ, վարիցիաներ է գրում նրանց օպերաների հայտնի արիաների թեմաներով: Բազմաթիվ ստեղծագործություններ է գրում անվանի երգիչների, ֆլեյտիստների, վալթոռնիստների համար: Մրանցից են հատուկ Ալոհիա Վեբերի համար գրված ծավալուն «Տեսարան և ռոնդո» - «Mia speranza adorata»-ն, ստպանո ժողեֆա Դուշեկի համար՝ «Bella mia fiamma» տեսարանը, վալթոռնի 5 կոնցերտներ՝ հայտնի կատարող Իգնաց Լեյտգերի համար, ինչպես նաև Կվինտետ՝ վալթոռնով, կոնցերտ՝ անվանի կլարնետահար Անտոն Շտաբլերի համար, նշանավոր «Շտաբլեր-կվինտետը» լարայինների և կլարնետի համար և այլն:

Կլավիոր շարունակում է մնալ կոմպոզիտորի՝ որպես կատարողի հետաքրքրությունների կենտրոնում: Նա իր իսկ կատարման համար գրում է կոնցերտներ և սոնատներ, որոնցով հանդես է գալիս Վիեննական ազնվականության պալատներում:

Մոցարտը ստեղծագործում է նաև մանկավարժական նպատակներով, իր աշակերտների համար գրում է փոքր պիեսներ, վարիացիաներ՝ «12 վարիացիաներ», «6 վարիացիաներ»՝ ֆրանսիական երգերի թեմաներով, ջութակի և կլավիորի համար:

Նոյն 1781թ. Մոցարտը ձեռնարկում է իր «Շափշտակում հարեմից» օպերան, որը մեկ տարի անց աննախաղեա հաջողությամբ ներկայացվում է Վիեննայում: Մոցարտն այս ստեղծա-

գործությամբ հաստատում է օպերային կոմպոզիտորի իր բարձր վարպետությունը:

Զևականորեն լինելով զինգշպիլ՝ իրականում, սակայն, այս օպերան դառնում է առաջին գերմանական կոմիկական օպերան: Մոցարտն այստեղ որոշակիորեն բացահայտում է իր վերաբերմունքը խոսքի և ինտոնացիայի հարաբերակցության, կերպարների ստեղծնան, ինչպես նաև ժամրային ներ շրջանակների պայմանականությունների նկատմամբ: Նա համարձակորեն վերանայում է զինգշպիլի և բուֆֆայի, կոմիկական օպերայի, տրագիկոմիկական օպերայի սխեմատիկ շրջանակները՝ որպես հիմք ընդունելով միայն ճշմարտացի, կենդանի և ռեալիստական երաժշտական ներկայացում ստեղծելու նպատակը:

1781թ. հորն ուղղված նամակում Մոցարտը մի հակիրճ նախադասությամբ ամփոփում է իր գեղարվեստական համոզմունքը. «Օպերայում պոեզիան պիտի լինի երաժշտության հնագանդ դուստրը, լիբրետիստից պահանջվում է լոկ մշակել ամբողջի ընդհանուր պատկերը, իսկ տեքստը պիտի գրվի հատկապես երաժշտության համար»:

«Դափակումից» հետո Մոցարտն սկսում և մի քանի համարներ գրելուց հետո բուֆֆայի ժամրում թողնում է ևս 3 օպերա՝ «Կահիրեի սագը», «Խարված փեսացուն» և «Երկու տիրոջ ծառան»:

Այս շրջանում, ելնելով նամակներից, Մոցարտին մտահոգում է գերմաներենով գերմանական օպերա ստեղծելու գաղափարը: Նա դժգոհում է Վիեննայի Բուրգտեատրի վարած քաղաքականությունից, որ հետամուտ չէ ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման խնդիրներին:

1783 թվականից Բուրգտեատրի «պալատական պոետի» պաշտոնն զբաղեցնում է արքա Լորենցո դա Պոնտեն՝ տաղանդավոր, ճարպիկ, սրամիտ մի անձնավորություն, որ կարողանում էր հաղթահարել բոլոր արգելքները և Բոնարշեի արգելված կոմեդիայի հիման վրա գրել փայլուն, ուրախ, դիմամիկ լիբրետոն՝ «Ֆիզարոյի ամուսնությունը» վերնագրով (Բոնարշեի տրիլոգիայի մասերից մեկը):

Մոցարտը 1785թ. հոկտեմբերին սկսում է աշխատել և արդեն 1786թ. մայիսին Բուրգտեատրում թատրոնի լավագույն երգիչների մասնակցությամբ մեծ հաջողությամբ բեմադրում է «Ֆիզարոյի» պրեմիերան:

Այս օպերան ավետում է Մոցարտի վերջին՝ բարձրագույն շրջանի սկիզբը: Մեկ տարի անց «Ֆիզարոյի» ամուսնությունը» բեմադրվում է Պրահայում, և նրա հաջողությունը Մոցարտին բերում է նոր օպերայի պատվեր. այստեղ էլ ստեղծվում է «Պրահյան» սիմֆոնիան:

Հաջորդ ընտրությունը կանգ է առնում Դոն ժուանի մասին հանրաճանաչ միջնադարյան «քափառող» լեգենդի վրա, որի հիման վրա լիբրետոն է գրում դարձյալ դա Պոնտեն:

«Դոն ժուանը» բեմադրվում է 1787թ. Պրահայում, մեկ տարի անց՝ Վիեննայում: Այս օպերան ծրագրված էր որպես բուֆֆա. պարտիտուրը կրում էր «ուրախ դրամա» վերնագիրը, սակայն իրականում Մոցարտն ստեղծում է կոմիկականի և ողբերգականի սիմֆոնիկ ընդհանրացումով ամբողջացված կոնցեպցիոն խորը ստեղծագործություն՝ հավասարազոր Շեքսպիրյան դրամատուրգիայի բարձրությանը և Գյորեի ստեղծագործության խորությանը:

1787թ. Զալցբուրգում վախճանվում է Մոցարտի հայրը:

1788թ. ամռան ընթացքում՝ հունիսին, հուլիսին, օգոստոսին, ստեղծվում են Մոցարտի վերջին երեք սիմֆոնիաներ՝ ժանրի կատարյալ օրինակներ *Eis dur, g moll, C dur*՝ «Յուլիանուս»՝ երկու շաբաթվա ընթացքում:

Չնայած ստեղծագործական հաջողություններին, հասարակական լայն ճանաչմանը, Մոցարտն ապրում էր բավական ծանր վիճակում՝ ընտանեկան մեծ հոգսերով, առանց հոր հոգատարության և գտնվելով պատվերներից մշտական կախման մեջ: Դատելով նամակներից՝ դա բոլորովին չի խաթարում նրա ուրախ, սիրառատ, լավատես խառնվածքը, բայց և ստիպում է անընդհատ լարված վիճակում լինել և ապրուստի միջոցներ փնտրել:

1789-1790թթ. Մոցարտը համերգային ճանապարհորդություններ է ձեռնարկում՝ հուսալով բարելավել իր տնտեսական վիճակը: Թեև համերգները մեծ հաջողությամբ էին անցնում, նրան, սակայն, չի հաջողվում որոշակի գումար հայթայթել: Առաջին

տարվա ընթացքում նա այցելում է Դրեզդեն, Լայպցիգ, Բեռլին, հանդես է գալիս պալատներում, նվագում է Ֆրիդրիխ Վիլհելմ II-ի համար, Թոնասչուլեռում նվագում է Բախի երգեհոնի վրա:

Երկրորդ ճամփորդության ընթացքում լինում է ֆրանկֆուրտում, Մայնցում, Մանհայմում, Մյունիստենում: Այս երկու ճանապարհորդությունների միջև՝ 1789 թվականի վերջին Մոցարտը դարձյալ դա Պոնտեի լիբրետոյի հիման վրա գրում է իր ամենաուրախ և թերև բուժֆաներց մեկը՝ «*Cosi fan tutte*» («Այսպես են վարվում բոլոր կանայք») օպերան, որ 1790 թ. հունվարին հաջողությամբ բենադրվում է Վիեննայի Բուրգտեատրում: Այս երկու տարիները Մոցարտի ստեղծագործության ամենաաղքատ շրջանն են՝ հավանաբար նրա վատառողջ վիճակի պատճառով, ինչի մասին վկայում են այս տարիների նրա նամակները:

Մոցարտի կյանքի վերջին՝ 1791 թվականը, ընդիհակառակը, հագեցած է և բեղմնավոր, կարծես ցանկացել է իր կյանքի մնացած կարծ հատվածում, ավարտին հասցնել իր բոլոր ծրագրերը:

Գրեթե միաժամանակ գրվում են 2 շատ տարբեր և բարձրարժեք օպերաներ՝ «*Տիտոսի գթասրտությունը*» սերիան և հեթարային-ֆանտաստիկ «*Կախարդական սրինգ*» զինգչափլը:

Եթե «*Տիտոսը*» լիովին համապատասխանում էր ավանդական սերիայի օրինաչափություններին, ապա «*Կախարդական սրինգն*» իսկապես նորարարական ստեղծագործություն է՝ ծնված ֆանտաստիկ գաղափարով, նույնքան ֆանտաստիկ երաժշտական մարմնավորմամբ շլացուցիչ մի ներկայացում:

Դեռևս Զալցբուրգից ծանոթ իր դերասան ընկերոջ՝ Էնմանուել Շիկանեդերի առաջարկով Մոցարտն սկսում է աշխատել «*Կախարդական սրինգ*» զինգչափլի վրա: Լիբրետոն կազմել էր Շիկանեդերը, որպես հիմք ընդունելով Կ.Ս. Վիլանդի «*Զանիստան*» և «*Օքտոռոն*», Տ. Ֆ. Գերլերի «*Թամոս` Եգիպտոսի թագավոր*» գրական երկերը, նույն Վիլանդի «*Լուլու, կամ կախարդական սրինգ*» հեթարթ-ֆեերիան, ինչպես նաև մասսոնական սիմվոլիկայի խորհուրդ (հայտնի է, որ Շիկանեդերը նույնպես մասոնական լոժայի անդամ էր): Այս խառնաշփոթ և խառնիճաղանց լիբրետոն Մոցարտի երաժշտությամբ վեր է ածվում բանաստեղծական ոգով տոգորված հեթարթ-օպերայի, փիլիսոփայական, վեհ և միևնույն

ժամանակ բուֆֆոնային բնույթով ժողովրդական թատերական ներկայացման՝ շատ նման զինգչպիլի: Հայտնի է, որ Մոցարտը ջերմորեն էր վերաբերվում իր այս ստեղծագործությանը և արդեն անառողջ վիճակում մինչև վերջ հետևում էր փորձերին:

1791թ. հոկտեմբերի 30-ին Շիկանեդերի՝ Վիեննայի արվարձաններում գտնվող «Theater auf der Wieden» թատրոնում կայանում է «Կախարդական սրինգի» պրեմիերան՝ հեղինակի՝ Մոցարտի ղեկավարությամբ: Հաջողությունն ապահոված էր. 24 անընդմեջ ներկայացում մեկ ամսվա ընթացքում:

Մոցարտի վերջին ավարտված ստեղծագործությունը նույն՝ Շիկանեդերի, տեքստով ստեղծված «Փոքրիկ մասսոնական կանոտատն» է:

Իսկ վերջին անավարտ ստեղծագործությունը՝ նրա գաղափարներից ամենախոշորն է՝ **Ռեվիեմը**, որի վրա ընդմիջումներով կոմպոզիտորն աշխատել է դեռևս 1791 թվականի հուլիսից:

Անհայտ խորհրդավոր պատվիրատուի համար (իրականում դա եղել է կոմս Ֆրանց Կալզեգա-Շտուպպախը) Մոցարտը գրում էր սգո մեսսա՝ իր վատառողջ վիճակով խորապես վերապրելով դրա բովանդակությունը: **Ռեվիեմն** ավարտում է Մոցարտի աշակերտներից Ֆ. Ք. Զյուսմայերը:

Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտը վախճանվել է 1791թ. դեկտեմբերի 5-ին՝ ծանր իիվանդությունից հետո: Հակառակ թունավորման մասին լայնորեն տարածված լեգենդի՝ նա տառապել է բազմաթիվ խրոնիկ իիվանդություններով, ունեցել է երիկամների ծանր բորբոքում, վահանաձև գեղձի իիպերտիրեոզ, որն էլ անդրադարձել է սրտի աշխատանքի վրա: Մոցարտը վախճանվել է ինֆեկցիոն ռևմոկարդիտի սրման հետևանքով առաջացած սրտային սուր անբավարարությունից:

Ընդունված կարգով, որը խստորեն սահմանել էր կայսր Իոսիֆը, հանգուցյալին գերեզմանատուն ուղեկցելն արգելված էր: Եկեղեցական հոգեհանգստից հետո ծիսակատարությունն ավարտված էր համարվում, և թաղման արարողությունն իրականացնում էր հատուկ ծառայությունը: Մոցարտին թաղում են Վիեննայի Ս. Մարկոս գերեզմանատան ընդհանուր գերեզմանում:

«Ամբողջ Վիեննան և կայսերական քաղաքի հետ նաև ողջ երաժշտական աշխարհը ողբում է այս աննահ մարդու անժամանակ կորուստը: Նրա մարմինը հանձնված է հողին, նրա հոգին համբարձվել է բարձրագույն ներդաշնակության ուղեծիր, իսկ մեզ իբրև միսիթարանք մնացել են նրա ոգու հրաշալի ստեղծագործությունները», - թաղման օրը գրել է Վիեննայի կենտրոնական թերթը («Wiener Zeitung» 7.12.1791թ.):

Վոլֆգանգ և Կոնստանցա Մոցարտները 1783-1791թթ. ընթացքում ունեցել են 6 երեխա, որոնցից միայն երկուսն են կենդանի մնացել՝ 1784թ. ծնված Կառլ Թոմասը և 1791թ. ծնված Ֆրանց Քսավերը:

Վ.Ա. Մոցարտն աշխարհի բոլոր ժամանակների և ժողովուրդների կողմից ամենամեծ ճանաչում վայելող կոմպոզիտորներից է: Ըստ **ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի** տվյալների՝ յուրաքանչյուր րոպե աշխարհի մեդիա միջոցներով հնչում է Մոցարտի երաժշտությունը. համաձայն ռեյթինգի՝ դասական կոմպոզիտորների շարքում նա առաջին տեղն է գրավում:

Նույն գործակալության տվյալներով, Մոցարտին նվիրված գրականությունն ընդգրկում է ավելի քան 12.000 անուն և յուրաքանչյուր տարի համալրվում է 150-200 նոր անուն գրքերով:

Դեռևս 1788թ. Շտուտգարդի «Ֆատերյանդսքրոնիկ» ամսագիրը գրում է «Մոցարտը ժամանակակից երաժշտական երկնականարուն ճառագող ամենամեծ աստղն է»:

Ֆ.Ի. Շայդնը Մոցարտի մասին գրել է. «Ինձ անձամբ հայտնի ու անվանի մեծագույն կոմպոզիտորն է» (1785թ.):

Ըստ Զալցբուրգի «Մոցարտեում» ֆոնդի գլխավոր քարտուղար, անվանի մոցարտագետ Ռուդոլֆ Անգերմյուլերի՝ հաշված է, որ Մոցարտի կյանքը՝ 35 տարի, 10 ամիս և 9 օր տևողությամբ, կազմում է 13.097 օր, որից 3720 օր՝ այսինքն՝ 10 տարի, 2 ամիս և 8 օր Մոցարտն անց է կացրել ճանապարհորդելով: Եվ ճամփորդել է մեծագույն հաճույքով...

«Ապրել առանց ճանապարհորդելու (գոնե արվեստի և գիտության մարդկանց համար) կնշանակի խղճուկ արարած լինել», – գրել է Մոցարտը 1778թ. Փարիզից հորն ուղղված նամակում:

Նույն Ռ. Անգերմյուլերի վկայությամբ անհնար է Մոցարտի ողջ ստեղծագործությունը տեղավորել նրա ապրած տարիների մեջ, եթե անգամ ընդունենք, որ նա իր ծնված վայրկյանից մինչև վերջին օրն անընդհատ գրել է նոտային թղթի վրա:

«Մոցարտը թերևս արևմտյան մշակույթի համար առաջին ու թերևս վերջին անգամ երաժշտական ոգու խորհուրդը բացահայտել է այնքան կատարյալ, որ այն ընդունակ է խտացնելու ժամանակը (քանզի երաժշտությունը ծավալվում է ժամանակի մեջ) և տարածությունը (եթե հնչյունը ծնվում է օդի տատանումներից) և մի շնչով ստեղծել սիմֆոնիա: Եթե վստահենք նրա ընկերներին, նա օժտված է եղել ստեղծագործական գործընթացը վայրկյանի մեջ սեղմելու կարողությամբ՝ բոցավառվող պատրանքի ձևով, որն իր մեջ է խտացնում ողջ ստեղծագործության համար անհրաժեշտ ինֆորմացիան, ինչպես որ կատարվում է համակարգչային չփակ մեջ: Դրանից հետո մնում էր միայն գրանցել այդ ինֆորմացիան, ինչպես մենք այսօր համակարգչի վրա «print» կանենք՝ ստեղին դիպչելով» (Դեյվ Բրուութեք):

### ***Մոցարտի օպերաները***

Սիակ ժամրը, որին Մոցարտը հետևողականորեն դիմել է իր ողջ կյանքի ընթացքում, եղել է օպերան, մի ժամր, որը ձևի իմաստով դուրս է Վիեննական դասական դպրոցի հետաքրքրության սահմաններից:

Իր գործիքային ստեղծագործության մեջ սոնատ-սիմֆոնիկ մտածողության, ցիկլի դրամատուրգիական կառուցվածքի, գեղարվեստական կերպարային աշխարհի, թեմաների և թեմատիկ զարգացման օրինաչափությունների ձևավորման, ժամրային առանձնահատկությունների բյուրեղացման առումով: Մոցարտը երաժշտության պատմության մեջ կարևորագույն տեղ է գրավում և դասական դպրոցի կատարյալ օրինակ է: Սակայն առանցքային ժամրը նրա ստեղծագործության մեջ, այնուամենայնիվ, մնում է օպերան:

Առաջին օպերան Մոցարտը գրել է 1767թ.՝ 11 տարեկան հասակում, իսկ վերջինը՝ 1791թ.: Այս երկու տարեթվերի միջև պար-

փակված է առավել քան 20 օպերա, մեծ և փոքր ծավալի ամենատարբեր գործեր՝ բոլոր գոյություն ունեցող ժամրերով, գրեթե ամեն տարի, առանց ընդմիջման:

Մոցարտն ստեղծագործել է տարբեր լեզուներով (լատիներեն, իտալերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն), բոլոր ժամրերով, բայց և երեք չի մնացել ժամրի սահմաններում, այլ առաջնորդվել է միայն կենդանի ռեալիստական թատերական ներկայացում կառուցելու նպատակով:

### *Մոցարտի օպերաների ժամանակագրական ցանկ.*

1. «Ապոլոն և Յիացինտ» 1767թ.
2. «Բաստյենը և Բաստյենան» 1768թ.
3. «Կեղծ պարզանուիհին» 1768թ.
4. «Միհրդատ» 1770թ.
5. «Լուցիոս Սուլլա» 1772թ.
6. «Յովիվ-արքա» 1775թ.
7. «Կեղծ այգեպանուիհին» 1775թ.
8. «Մանրախաղեր» բալետ 1777թ.
9. «Թամոս» 1779թ.
10. «Զախո» 1779թ.
11. «Իդոմենեյ» 1780թ.
12. «Յափշտակում հարեմից» 1781թ.
13. «Խարված փեսացուն» 1783թ.
14. «Թատրոնի տնօրենը» 1786թ.
15. «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» 1786թ.
16. «Դոն ժուան» 1787թ.
17. «Այդպես են վարվուն» 1789թ.
18. «Կախարդական սրինգը» 1791թ.
19. «Տիտոսի գթասրտությունը» 1791թ.

Մոցարտի օպերաները ձևականորեն բաժանվում են 3 հիմնական ժամրային տեսակների՝ զինգափիլ, seria, buffa, սակայն իրականում սրանցից ոչ մեկը ժամրի մաքուր տեսակի շրջանակներում չի տեղափոխվում:

Սերիայի արտաքին կառուցվածքին համապատասխանում և հեղինակի կողմից այդպես են բնորոշվում «Միհրդատ», «Լուցիոս Սոլլա», «Իդոնենեյ», «Ժիտոս» օպերաները:

Զինգափիլ են անվանվել «Բաստյենը և Բաստյենան», «Զախտան», «Ճափշտակումը հարեմից», «Կախարդական սրինգը»:

Բուֆֆաներ են՝ «Կեղծ պարզանտուիին», «Կեղծ այգեպանուիին», «Խսարված փեսացուն», «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», «Այդպես են վարվում բոլոր կանայք», «Դոն ժուանը»:

Միջանկյալ ժամրային ծևերի մեջ են մտնում «Ճովիվ-արքան» (բնորոշվում է որպես հովվերգություն՝ պաստորալ, բայց և զերծ չէ բուֆֆոնային տարրերից), «Թամոսը», որը գրվել է որպես երաժշտություն՝ դրամատիկ թատրոնի համար, ապա վերամշակվել իրեն զինգափիլ, «Թատրոնի տնօրենը»՝ բուֆֆա է սյուժեով և կառուցվածքով, բայց երաժշտական բովանդակությամբ սերիայի ավանդական պահանջների մեջ է (նախատեսված է 2 կոլորատուրաների համար և կազմված է վիրտուոզ արիաների շարքից):

Առաջին 2 ստեղծագործություններն ունեն ինքնատիպ բովանդակություն և ձև («Առաջին պատվիրանը» դիրակտիկ օրատորիան և «Ապոլոն և Յիացինտը»), քանի որ գրվել են հատուկ նպատակների համար և նախատեսված են եղել համալսարանական տոնակատարությունների առիթով կատարվելու համար, այստեղից և՝ լատիներեն լեզուն:

Մոցարտի բոլոր օպերաները մտահղացվել և գրվել են որոշակի պատվերով և նպատակով, որոշակի թատրոններում և կոնկրետ կատարողների համար: Յայտնի է, որ ինքը՝ հեղինակը համարել է, որ արիան ալիսի գրվի կոնկրետ կատարողի հասցեով: «Ես սիրում եմ, որ արիան այնպես կոկիկ պատրաստված լինի երգչի համար, ինչպես լավ կարված հագուստը», -գրում է Մոցարտն իր նամակներից մեկում ( 28.02.1778թ.):

Մոցարտը մեծ պատրաստակամությամբ ընդառաջ է գնացել երգիչների ցանկություններին, առաջարկներին և պահանջներին,

Երբեմն մի քանի արհայի տարբերակ է ներկայացրել ընտրության համար, սակայն հավատարիմ ու հարազատ է մնացել իր գեղարվեստական խնդրին:

Առաջին օպերան՝ «Ապոլոն և Յիացինտ», դեռևս մանուկ Մոցարտին վստահում են Զալցբուրգի համալսարանի տարեվերջի տոնական երեկոյի կապակցությամբ: Սա կյանքում նրա ստացած անդրանիկ պատվերն էր:

«Կեղծ պարզամտուիհին» օպերայի պատվերը Լեոպոլդը կարողանում է ստանալ հեղինակավոր կոմպոզիտորների հետ մրցակցելուց հետո: Այս ստեղծագործությունը գրելու հավակնություն ունեին Գյուլը և Յասեն, բայց վիճակվում է 11-ամյա Մոցարտին, որ նոր էր ապանքինվել սև ծաղկից (1767թ.):

«Բաստյենը և Բաստյենան» գրվել է հայտնի հոգեթերապևտ, Մոցարտների մեջ բարեկամ Ֆրանց Անտոնիոն Մեսմերի պատվերով:

«Միհրդատը» և «Սուլլան» իտալական պատվերներ են եղել. թեմադրվել են Միլանում:

«Յովիվ-արքան» ստեղծվել է Զալցբուրգում՝ արքեպիսկոպոսի՝ Էրցհերցուս Մաքսիմիլիանին կատարած այցի կապակցությամբ:

Մյունխենի Կառնավալի համար 1775թ. Մոցարտին պատվիրում են «Կեղծ այգեպանուիհին»: Նույն՝ Մյունխենի թատրոնի համար 1781թ. նա գրում է «Իդոմենեյը»:

Օպերային ժամրում Մոցարտի լավագույն շրջանն է ստեղծագործության վերջին տասնամյակը, երբ գրվել են նրա գլխավոր 3 օպերաները՝ «Ֆիգարոյի ամուսնությունը», «Դոն Շուանը» և «Կախարդական սրինգը»:

Նույն տարիներին ստեղծվել են նաև «Յափշտակումը հարեմից», «Այդպես են վարվում բոլոր կանայք» և «Տիտոսի գթասրտությունը», որ գրվել է 18 օրում:

«Յափշտակում հարեմից» և «Կախարդական սրինգ» օպերաները Մոցարտը գրել է գերմաներենով: Սրանք վկայում են կոմպոզիտորի վաղեմի մտադրության մասին՝ ստեղծել գերմանական օպերա:

«Ես հաստատ գիտեմ, որ կայսրը Վիեննայում գերմանական օպերա հիմնադրելու նպատակ ունի և փնտրում է մի երիտասարդ կապելմայստեր, որ տիրապետում է գերմաներենին, օժտված է հանճարով և ընդունակ է ստեղծելու որևէ նոր բան: Համարում են, որ դա ինձ շատ կսպազմ» (10.01.1778թ.):

Նա լրջորեն մտահոգվում է ազգային օպերայի բացակայության հարցերով և փորձում է հասկանալ, թե ո՞րն է իտալական օպերային արվեստի առավելությունը:

«Ինչու է իտալական կոմիկական օպերան ամենուր հաջողություն ունենում, անգամ՝ Փարիզում, որքան էլ անպետք լինի լիբրետոն, ինչին ես վկա են եղել: Որովհետև այդ օպերաներում իշխում է երաժշտությունը և ստիպում է մոռանալ մնացած ամեն ինչի մասին» (13.10.1781թ.):

«Հաջողության հասնելու համար պետք է գրել կամ այնքան հասկանալի բաներ, որ ցանկացած կառապան իսկույն ևեթ յուրացնի, կամ էլ այնքան անհասկանալի, որ դուր գա միայն այն պատճառով, որ ոչ մի գիտակից մարդ չկարողանա գլուխ հանել դրանցից» (28.12.1782թ.):

Վերջին շրջանի օպերաների շարքը բացում է «Հակիշտակումը հարեմից» գինգաշիլը, որ համարվում է ոչ միայն ժամանակի լավագույն ժանրային օրինակը, այլև գինգաշիլից սերված գերմանական առաջին կոմիկական օպերան:

«Բավական է որ հայտնվեր Մոցարտը, և ազգային պարզ, անպաճույժ պիես ստեղծելու մեր բոլոր ջանքերը հօդս ցնեցին: «Հակիշտակում հարեմից»-ը ստվերեց ամբողջ նախորդ եղածը», - գրել է Ի. Վ. Գյորեն իր նամակներից մեկում (1787թ. նոյեմբերին՝ Իտալիայից):

Օպերան բաղկացած է 3 գործողությունից, կոմպոզիտորը շեշտակի նվազեցրել է երկխոսությունները՝ ընդլայնելով երաժշտության դերը: Օպերայի երաժշտական մասն ընդգրկում է 12 արիա, երգ, ռոմանս, 4 դուետ, տերցետ, կվարտետ, յանիչարների խմբերգ, քառյակներ (Վողեվիլ)՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ: Օպերայում կա իրական սերիային-վիրտուոզ արիա (Կոնստանցայի երկրորդ արիան), բաս-բուֆֆոնային արիա պարողիկ ոճում (Օսմինի արիան): Այսպես, անվանումով գինգաշիլն իր ներքին

Երաժշտական բովանդակությամբ պահանջում էր իսկական օպերային կատարողականություն:

Սկսած «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» օպերայից՝ Մոցարտն առավել պահանջկոտ է Վերաբերվում լիբրետոյին: «Ֆիգարոն» համարվում է առաջին բնութագրական (խարակտերային) օպերան, որտեղ դրամատուրգիան հենվում է ոչ թե իրադրության (ինչպես դա պահանջվում է սերիայում), ոչ թե գաղափարի (ինչպես առաջարկում է Գյուլկը), և ոչ էլ դիմակ-պերսոնաժի (ինչպես բուֆֆայում), այլ հերոսների, կերպարների բնութագրման, խարակտերի բացահայտման սկզբունքի վրա, որն էլ որոշում է երաժշտական լեզվի և արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգը:

Զևականորեն իտալական opera-buffa «Ֆիգարոն» իր սյուժեով, առաջադրած գաղափարով շատ ավելի նշանակալի է, քան դա պահանջում է բուֆֆա-ի ավանդույթը: Վերահմաստավորված են հերոսների գնահատման շեշտադրումները, երբ ազնվականն առաջատարի և դրական հերոսների շարքում իր տեղը զիջում է «ոչ ազնիվ ծագման» ծառայողին: Սա իր ժամանակի հերոսն է՝ խելոք, սրամիտ, հնարամիտ, ճարպիկ, գործուն և առանց իդեալականացման:

Ֆիգարոն և Սյուլզաննան երգում են կենդանի, աշխույժ, կոմիկական օպերային բնորոշ ինտոնացիաներով, իսկ կոմսուիկին՝ իր բարձր դիրքերից մնում է seria արիայի երաժշտական սահմաններում:

«Ֆիգարոն» իր երաժշտական համարների համակարգով նույնպես դուրս է գալիս ավանդույթից: Այստեղ մեծ տեղ են գրավում անսամբլները և կատարում են գրեթե հավասար դրամատուրգիական դեր: Օպերայի 28 համարներից 14-ն են արիաներ, իսկ մյուս կեսն ամենատարբեր անսամբլներ են: Ընդ որում, անսամբլներում շարունակվում է կերպարների զարգացման և ձևավորման ընթացքը:

Այսպես, Սյուլզաննայի կերպարը բացահայտվում է 2 արիաների և 12 անսամբլների մեջ: Կոմսը երգում է սերիայի հերոսական տիպի արիա, իսկ Բարտոլոն իր «Վրեժ, վրեժ» արիան սկսում է որպես սերիայի պարողիա, իսկ հետո այն վերածվում է բացա-

հայտ բուֆֆոնադի: Բարբարինան երգում է պարզ երգ՝ կենցաղային ինտոնացիաներով:

Օպերայում, սակայն, միավորող և ամրապնդող կարևորագույն գործոնը գործիքային երաժշտությունն է, որ և սինֆոնիզացիայի է ենթարկում ողջ ստեղծագործությունը՝ դարձնելով այն կոնցեպցիոն ամբողջականություն:

«Ֆիգարոն» Մոցարտի ստեղծագործության մեջ դառնում է կոմիկական օպերայի նոր ժանրային տեսակի բացառիկ օրինակ:

«Դոն Շուանն» անմիջականորեն հաջորդում է «Ֆիգարոյին», սակայն առաջարկում է բոլորովին նոր օպերային տեսակ: Այս օպերայի սյուժեն երկար պատմություն ունի՝ այլևայլ մեկնաբանություններով: Դայտնի միջնադարյան լեգենդին բազմիցս անդրադարձել են պրոֆեսիոնալ բատերական և երաժշտական ժանրերում՝ Տյերսու դե Մոլինա, Մոլյեր, Գոլդոնի ընդհուար մինչև Գլուկի բալետը: «Դոն Շուանը» գրվել է Պրահայի օպերային բատրոնի պատվերով:

Լորենցո դա Պոնտեն լիբրետոն կառուցելիս հենվել է գոյություն ունեցող հայտնի տարբերակների վրա՝ ստեղծելով կոմիկական-բուֆֆոնային պատմություն: Մոցարտը, սակայն, երբեք չի պարփակվում առաջադրված լիբրետոյի սահմաններում. նրա կերպարային-երաժշտական մեկնաբանությունները բարձր են լիբրետոյի բովանդակությունից: Նրանցում ձևավորվում է հեղինակի ինքնատիպ գեղարվեստական կոնցեպցիան:

Մոցարտը սյուժեի խնդրում չի առաջնորդվում բարոյախոսական, արկածային կամ բուֆֆոնադային չափանիշներից և ոչ մեկով, այլ երաժշտության պատմության մեջ առաջին անգամ բացահայտում է գլխավոր հերոսի երկակի բնույթը: Մոցարտի Դոն Շուանը հմայիչ է, գեղեցիկ, հանդուգն, բայց և արժանի պախարակման: Նա դիմակ չէ, անգամ կայացած պերսոնաժ չէ, այլ տարբեր դրական ու բացասական հատկանիշներով օժտված կենդանի մարդ՝ արժանի սիրո, կարեկցանքի, մեղադրանքի, օգնության: Իրադրությունների և իրադարձությունների բազմազանության մեջ, որոնցում հայտնվում է Դոն Շուանը, Մոցարտը բացահայտում է իրական կյանքի հակասությունները և բանաստեղծականության ողջ հմայքը: Ամենառեալիստականն այս օպերայում ինքը՝ կյանքն է:

Մոցարտն օպերայում ստեղծում է կերպարային մի հարուստ պատկերասրահ, որտեղ յուրաքանչյուրն առանձին թատերական պերսոնած է, որոնք սովորաբար միևնույն գեղարվեստական հարթության վրա չեն հանդիպում և չեն բախվում:

Լեպորելլոն՝ basso-buffo, կոմիկական օպերային բնորոշ գործող անձ է, Ցերլինան և Մազետտոն՝ opera-buffa-ի տիպաժներ են, ընդ որում Ցերլինան՝ քնարական երանգով, Աննան և Օտտավիոն՝ Գյուլկի seria-ի ազնվաբարո հերոսներին են հիշեցնում, որոնք պայքարում են վեհ գաղափարի, արդարության համար, ազնիվ վրիժառուներ են, իսկ Էլվիրան seria-ի պաթետիկ կերպարներից է:

Այս հախուրն կերպարային փունջը Մոցարտն ստեղծում է ոչ թե ժանրային սխեմայից դեպի թատրոն, այլ կյանքից դեպի երաժշտություն տանող ճանապարհով, որտեղ միաժամանակ ապրում և գործում են թե՝ կոմիկականը, թե՝ ողբերգականը, թե՝ բուֆֆոնադը, և թե՝ վերամբարձ պաթետիկան:

Դոն ժուանը Մոցարտի մեկնաբանությամբ «իդեալ որոնող» կերպար է, անհագուրդ, համարձակ, կյանքի ծարավով լի: Շերոսի կենսական ուժն ստեղծարար և կործանարար է միաժամանակ: Երբ նա վերջին պոռթկումով խախտում է կյանքի սահմանագիծը՝ ձեռք մեկնելով անդին կանգնած ուժին, նրա կյանքը վայրկենապես մոխրի է վերածվում:

«Դոն ժուանը» սրբնաց օպերա է: Ամբողջ գործողությունը կատարվում է մեկ օրում: Գործողության դիմամիկան համապատասխան արագացում և սլացք է ստանում երաժշտական մարմնավորման մեջ:

Այս օպերայում, առավել քան «Ֆիգարոյում», Մոցարտը գեղարվեստական ամբողջականության է հասնում օպերային պարտիտուրի սիմֆոնիզացիայի միջոցով, հեռավորության վրա թեմատիկ կամարներ (Կոմանդորի լեյտկերպարի, Լեպորելլոյի բուֆֆոնադի), լադատոնայնական հարթակներ է ստեղծում՝ առանձին պերսոնաժների կամ կերպարների համար (d moll Կոմանդորի, D dur – B dur (Դոն ժուանի), ամբողջացնում է ողջ պարտիտուրի գործիքային համարները: Դեռևս կոմպոզիտորի կենդանության օրոք «Դոն ժուան» անվանել են «Օպերաների օպերա»:

Մոցարտյան «Դոն ժուանը» (1787թ.) թվով 34-րդ անդրադարձն էր այդ հնագույն սյուժեին, և այս Dramma giocoso-ի (ուրախ դրամա) բովանդակությունը ժամանակի մեջ ճշգրիտ հասարակական արձագանք գտավ:

Մոցարտից առաջ Դոն ժուանի մասին բոլոր պիեսները եղել են պիեսներ՝ ընդրեմ Դոն ժուանի, Մոցարտից հետո հեղինակի համակրանքը փոխվում է Դոն ժուանի կողմը:

Այս օպերան պատմության մեջ սահմանային տեղ է գրավում: Պարտիտորի վրա Մոցարտն օպերայի ժամրը բնորոշում է որպես «ուրախ դրամա», բայց կենսական ճշմարտությունն օպերայում նա վերածել է կենդանի տրագիկոմեդիայի:

Մոցարտի վերջին շրջանի երրորդ՝ «Կախարդական սրինգ» օպերան, ներկայանում է նոր ժամրային տեսակով, որը նշանավորում է 18-րդ դարի օպերային կաղապարներից ձերբազատվելու մեկ այլ հնարավոր տարրերակ:

«Կախարդական սրինգը» Մոցարտը գրում է որպես զինգշպիլ, և այն այդպես էլ հայտնի է պատմության մեջ: Իրականում այս օպերան ոչ զինգշպիլ է, ոչ սովորական կոմիկական օպերա, ոչ տրագիկոմեդիա և ոչ էլ երաժշտական դրամա: «Կախարդական սրինգը» չի պահանջում և անգամ չի հանդուրժում որևէ ժամրային հստակ բնորոշում: Ինչպես Վերածննդի շրջանի ստեղծագործություններում, ինչպես հեքիաթում և լեգենդներում, ինչպես հնագույն ժողովրդական թատրախաղերում, Լուսավորության ժամանակի ֆանտաստիկ սյուժեներում, նրանում համերաշխորեն գոյակցում են խորինաստ ալեգորիան և համարձակ բուժքոնադը, քնարական պոեզիան և կատակային ֆանտաստիկան:

Այս օպերայի վրա Մոցարտի աշխատանքն սկսվել է Շիկանեդերի հապճեպ գրված անավարտ պատմությունից, որ հենց այդ անկատարությամբ էլ գայթակել է Մոցարտին և թոիչք հաղորդել նրա երևակայությանը: Մոցարտը միշտ ազատ է վերաբերվել լիբրետոներին, անգամ դրանց մանրանասն, ավարտուն տարբերակներին, և այստեղ առավել ևս, կոմպոզիտորն իրեն բացարձակապես ազատ է զգում կերպարների երաժշտական մարմնավորումների մեջ:

Ծիկանեղերի լիբրետոտոն չուներ անգամ հետևողականորեն ծավալվող սյուժե, մի բան, որ նրան հեքիաթի հմայք էր հաղորդում, որ չի պահանջում ոչ հստակ բացատրություն և ոչ տրամաբանական պատճառաբանություններ: Ինչպես հեքիաթներում, ամեն ինչ ծավալվում է չափավոր անսպասելիի և չափավոր հանդուրժելիի սահմաններում՝ որպես իրողություն, վիճակ: Դեքիաթի ավանդույթի մեջ է նաև օպերայի բոլոր իրադարձությունների և կերպարների հեքիաթ-կատակային պայմանական ոլորտում գոյատևելու միտումը, որտեղ սարսափելին իրականում շատ սարսափելի չէ, պայքարը չար և բարի ուժերի միջև դրամատիկ բնույթ չի կրում, քնարականը հուզիչ է, պոետիկ, իսկ ինքնաբուխ բուֆֆոնադան իր կենդանի թարմությամբ հարազատ է ժողովրդական խաղերին: Միևնույն ժամանակ, ֆինանսները պարզ, բայց խորինաստ ալեգորիկ ուղերձներ են ունկնդրին՝ ժամանակի մասսոնական նշանագրության բոլոր ընդունված ձևերով և գաղափարներով: Մոցարտը միայն ընտրյալների համար հասկանալի՝ մասնավորապես իր մասսոնական երգերից և խմբերգերից ռեմինիսցիաներ և մեջքերումներ է անում, հյուսում դրանք թատերական սրամիտ գործողություններին:

«Կախարդական սրինգի» գրեթե բոլոր արիաները բնութագրական են և իրենց մեղեդային պարզությամբ, ավարտվածությամբ, ինտոնացիոն ճշգրտությամբ հավակնում են Մոցարտի արիոզային արվեստի բարձրագույն օրինակները լինելու:

Վոկալ թեմատիզմը բոլորովին գերծ է օպերային գրելառնի պայմանականություններից, պարզ է իր մեղեդայնությամբ և կառուցվածքով՝ երգի ժամրի մակարդակով, մատչելի և դիպուկ է ինտոնացիաներում: Միևնույն ժամանակ, ելնելով կերպարներից, Մոցարտը վիրտուոզ կոլորատուրային արիաներ է ստեղծում՝ *seria-ի* լավագույն ավանդույթներով («Գիշերվա թագուհին»):

«Կախարդական սրինգ» օպերայում Մոցարտը գործիքների գույն-տեմբրային հնարավորություններն օգտագործում է որպես հերոսի կերպարին ուղեկցող, շաղկապող գործոն: Այսպես, Տամինոյի տեմբրն է դառնում կլարմնետը, բուֆֆոնային Մոնոստատոսին ուղեկցում է ֆլեյտա-պիկոլոն, Գիշերվա թագուհու հետ տեմբ-

րային մրցակցության մեջ է ֆլեյտան, Պամինային նվագակցուն է հոբոյը ֆլեյտայի հետ, իսկ Պապագենոյի հեքիաթային կերպարի համար օգտագործվում է գլուկենշափիլի ինքնատիպ հնչողությունը: Ինչպես և նախորդ օպերաներում, արիաների կողքին Մոցարտը լայնորեն օգտագործում է անսամբլների դինամիկ գեղարվեստական ուժը:

«Ինձ համար Մոցարտն առաջին հերթին մեծագույն սիմֆոնիստ է, սակայն անգամ սիմֆոնիաների մեջ նրա մոտ առկա է օպերային մթնոլորտը: Մոցարտի համար ամենակարևորը յուրաքանչյուր ֆրազում, յուրաքանչյուր խոսքի մեջ դրամատիկ հակադրություններն են: Մոցարտը կերտում է ողջ մարդկության կատարյալ պատկերը՝ ահա մենք բոլորս այստեղ ենք՝ մեր արժանիքներով և արատներով» (ՈՒԿԿԱՐԴՈ ՄՈԼՏՈՒԹԻՒՆ):

### ***Մոցարտի սիմֆոնիաները***

Սիմֆոնիան, սիմֆոնիկ մտածողությունը, սոնատ-սիմֆոնիկ ժանրային դրամատուրգիայի ձևավորումը, հանդիսանում են Վիեննական դասական դպրոցի առանցքային և կարևորագույն պատմական առաքելությունը:

Մոցարտի ստեղծագործությունն այս առումով դառնում է ժամանի ձևավորման և մտածողության բյուրեղացման, թեմատիկայի և թեմատիզմի զարգացման, դրամատուրգիական տրամաբանության հստակեցման, լադատոնային հարաբերությունների հաստատման բարձրագույն՝ օրինակելի փուլը:

Նվագախմբային ընդունված այլակայլ ժամրերով Մոցարտն սկսել է ստեղծագործել դեռևս շատ վաղ հասակից՝ ծառայողական պարտականությունների շրջանակներում: Դրանք լայնորեն տարածված սերենադներն են, դիվերտիսմնենտները, կասսացիացիաները, որոնք իրենց բովանդակությամբ դեռևս կենցաղային-ժամանցային ոլորտներին են պատկանում:

Սիմֆոնիայի ժամրով Մոցարտը ստեղծագործել է 1764-1788թթ. ընթացքում, ընդ որում՝ ընդմիջումներով, խմբերով, և հավանաբար այս ժամրը կոմպոզիտորի համար պակաս նշանակութ-

յուն է ունեցել, քան օպերան: Ըստ Կյոխելի՝ Մոցարտի գրչին են պատկանում 54 ստեղծագործություն, որոնցից 4-ի հեղինակությունը վիճելի է: Հաստատապես Մոցարտի գրչին պատկանող 50 սիմֆոնիաները նրա ստեղծագործության մեջ տեղաբաշխվուն են հետևյալ հաջորդականությամբ.

1764-68թթ. – 9 մանկական սիմֆոնիա՝ գրված ճանապարհորդությունների տարիներին:

Քետո՞ 2 տարի Մոցարտը սիմֆոնիաներ չի գրուն:

1770-1774թթ. – 29 սիմֆոնիա, ձևավորման շրջան, և դարձյալ 4 տարի լուսավորություն սիմֆոնիայի ժամրում:

1778-1780թթ. – 6 սիմֆոնիա, հասունության շրջան, լայն ասպարեզ իջած առաջին ստեղծագործությունները:

1780-1788թթ. – 6 սիմֆոնիա՝ ժամրի բարձրագույն օրինակները:

Այս առիթմիկ զարգացման մեջ արտահայտված է **սիմֆոնիա** ժամրի կառուցման ամբողջ պատմությունը՝ մանկական պարզ փորձերից մինչև ծավալուն գեղարվեստական-գաղափարական կոնցեպցիոն ցիկլիկ կառույցներ: Քիշենք, որ Հայդնի վերջին՝ լավագույն շրջանն իրագործվում է արդեն Մոցարտի ավարտուն, բյուրեղացած ստեղծագործության ազդեցության տակ:

Մոցարտի 50 սիմֆոնիաների քանակական ժամրությունն ընկնում է 70-ականների վրա: Դրանց կեսն ստեղծվում է այս տարիներին՝ նշանավորելով որոնումների ամենալայն շրջանը: Իսկ բարձրագույն փուլում շեշտակի նվազում է այս քանակությունը. հաշվեկշռում շահում է որակականը:

Մոցարտի ստեղծագործության մեջ այս ծանրակշիռ ժամրի դերն անհնար է դիտարկել մյուս ժամրերից մեկուսացած կամ ամբողջական գործընթացից դուրս:

Որքան նշանակալից և ինքնաբավ է սիմֆոնիան Մոցարտի գեղարվեստական մտածողության մեջ, այնքան էլ միահյուսված է գործիքային մյուս ժամրերի և հատկապես օպերաների հետ:

Օպերային ստեղծագործությունը ձևավորում է գործիքային մտածողությունը, իսկ գործիքայինը կազմակերպում է վոկալ արվեստը:

Սինֆոնիայի մեղեդայնությունը ձևավորվում է վոկալ կանտիլենի, երգայնության, խոսքով կազմակերպված մեղեդային ավարտվածության օրինաչափություններով, իսկ օպերային մտածողության մեջ ներմուծվում են գործիքային երաժշտության զապվածությունը և ոճական շարադրանքի ամբողջականությունը:

Դեռևս Մոցարտի վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ նկատելի է օպերային կանտիլենի ազդեցությունը գործիքային մտածողության վրա: Սկզբնական շրջանում գործիքային կանտիլենը, որ ժամանակի համար նորույթ էր գործիքանու նորացնան, հնչողական հնարավորությունների բացահայտման նոր որակի առումով, ծնվում է Ի. Շոբերտի, Ի. Ք. Բախի կլավիրային ստեղծագործությունների, օպերային ուվերտյուրների (հատկապես առաջին սինֆոնիաներում), ինչպես նաև բուֆֆոնային և բուֆֆայի սենտիմենտալ վոկալի վառ տպավորությունների ներքո:

**Կանտիլենի՝ գործիքային երգայնության** հաջորդ ալիքը հրահրվում է Մանհայմյան դպրոցի սինֆոնիկ մտածողության ազդեցությամբ, որն արդեն իսկ ձևավորված էր ըստ օպերային ավանդույթի օրինաչափությունների: Ֆրանսիական ճանապարհորդություններից հետո կոմիկական օպերան, ֆրանսիական երգը, արիետն իրենց պարզ կառուցվածքով մուտք են գործում կոնպոզիտորի կլավիրային, կվարտետային գրականության մեջ: Եվ վերջապես, նրա սեփական օպերային երգայնությունն ամուր կապերով միահյուսվում է գործիքային մտածողության հետ:

Ակունքային ազդեցությունների և տպավորությունների վերահմաստավորումը Մոցարտի ստեղծագործության մեջ չի նշանակում փոխառում, կամ ինքնընդօրինակում, մի երևույթ, որ պոլիֆոնիկ ժամանակաշրջանում լայնորեն տարածված և ընդունված պրակտիկա էր: Թեման հաճախ գաղափարի զարգացման հիմք էր ծառայում:

Դասական գործիքային երաժշտության մեջ թեման ձեռք է բերում որակական նոր արժեք՝ դառնալով որոշակի կերպարի կրող: Ինտոնացիոն առումով այն կարող է կապված լինել դարի ընդհանուր երաժշտական բառարանի հետ, բայց օժտված՝ վառ անհատական հատկանիշներով: Մոցարտի մոտ թեմա-կերպարն

իր մեջ խտացնում է ստեղծագործության հետագա ծավալման ողջ բովանդակությունը:

Մոցարտի երաժշտական մտածողության և զգացողության նրբագույն հատկանիշը ժամանակի ձայնը լսելու և դրա հետ մեկտեղ անկրկնելի մնալու նրա օժտվածությունն է:

Մոցարտի գործիքային երաժշտության մեջ տեղի է ունենում թեմայի և ոչ թե թեմատիզմի կայացում:

**Թեման** ծավալվում է, ընդգրկելով նոր երաժշտական տարածքներ, զարգանում է արդեն էքսպոզիցիայի ընթացքում, պարունակում է կոնտրաստային հատիկ, որը հավանաբար նույնպես ելնում է արիայի առանձնահատկություններից:

**Թեմատիզմի** մեկնաբանումը սերտորեն կապված է գիտակցված նոր երևույթի հետ, ինչպիսին է ֆոնիզմը, հնչողական կոլորիտը՝ տոնայնություն, տեմբր, ֆակտուրա, ընդհանրապես հնչողական գույն-մթնոլորտը: Թեմատիզմի զարգացման մոտեցումները կապված են նաև ձևակառուցման ընթացքի հետ՝ դինամիկան էքսպոզիցիայի ներսում, էքսպոզիցիայի և մշակման հարաբերակցությունը, մշակման բնույթը և ծավալները: **Թեմատիկ** կառուցվածքն իր մեջ պարունակում է ոչ միայն թեմատիկ, այլև տեմբրային կոնտրաստ, որը ներսից ընդլայնում է թեմատիզմի հնարավորությունները:

Մոցարտը երաժշտական կերպարային մարմնավորումների գունային համակարգում առաջին անգամ իմաստ է հաղորդում տոնայնական երանգներին: Տոնայնությունը ստեղծում և ձևավորում է երաժշտական մթնոլորտ՝ հետևողականորեն գույն-կերպար երևույթը շաղկապելով կոնկրետ գեղարվեստական պատկերացումների հետ: Մոցարտի ստեղծագործության մեջ որոշակի տոնայնական զգացմունքային ոլորտները դասակարգվուն են հետևյալ կերպ.

d moll – ողբերգական, վշտագին

c moll – պարետիկ

g moll – հուզական, մեղմ վշտագին

D dur – հանդիսավոր, ցնծագին, լուսավոր, փայլուն

A dur – պայծառ, լուսավոր իդիլիկ, հանդարտ, քնարական

E♭ dur – պոետիկ-ազնիվ, վեհ քնարական, նաև հերոսական

F dur – ամենասիրված տոնայնությունը՝ կապված է առողջ,

կենսահաստատ, լայն կտրվածքով քնարական կերպար-  
ների հետ

F moll – հուզական-սրտաճմլիկ:

Մոցարտի կերպարային-տոնայնական ասոցիացիաներն ընդհանուր են օպերային, վոկալ և գործիքային ժանրերում, քանի որ որոշչը և ուղղորդողը կերպարն է, բովանդակությունը: Իրենց բացարձակ ինքնուրույնության հետ մեկտեղ նրանք փոխներգործուն են: Այսպիսով, սիմֆոնիզմը ներթափանցուն է օպերայի մեջ, իսկ օպերան՝ սիմֆոնիզմի: Սոնատ-սիմֆոնիկ մտածողությունը գործիքային երաժշտության համար դառնում է ուղղորդող, բայց և կարող է հանդիսանալ օպերային արիայի ձևակառուցման հիմք:

Սիմֆոնիայի ժանրում Մոցարտի առաջին փորձերը վերաբերում են 1764-65թթ.: Սիմֆոնիաները գրվել են Լոնդոնում և Շաագայում՝ հավանաբար հոր և հ. ք. Բախի մեջ ազդեցության տակ: Առաջին սիմֆոնիաների տիպը եղել է իտալականը՝ 3 մասով (առանց մենուետի), ոչ մեծ ծավալով ու դեռևս շատ չափահատականացված կերպարային աշխարհով:

Մասերի դրամատուրգիան կայուն է՝ Allegro-Andante-Presto: Նվազախմբի կազմը ևս իր համեստ ծավալով համապատասխանում է գեղարվեստական գաղափարին՝ լարայիններ, 2 հոբոյ, 2 վալթոռն: Միջին մասը շեղվում է սուբդոմինանտային կամ զուգահեռ տոնայնության կողմը, իսկ ֆինալի համար՝ որպես կանոն, օգտագործվում է 3/8 չափը՝ սրընթաց տեմպով:

1767-68թթ. սիմֆոնիաները (նույն մանկական շրջանում) ստեղծվում են արդեն վիեննական տպավորությունների տակ: ավելանում է մենուետը, նվազախումբը լրացվում է շեփորներով և հարվածայիններով, թեև ընդհանուր առնամբ, սիմֆոնիայի ծավալը մնում է համեստ սահմաններում:

Երկու տարի ընդմիջումից հետո Մոցարտը վերադառնում է սիմֆոնիայի ժանրին և հետագա 4 տարիների ընթացքում երևան են գալիս 29 ստեղծագործություն՝ այս ժանրով գրված ստեղծագործությունների կեսը: Սրանք սիմֆոնիայի համար որոնումների

և ձևավորման տարիներ էին: Այս նույն ընթացքում գրվում է «Կեղծ այգեպանուիհն» և 16 կվարտետներ, ինչպես և այլ ստեղծագործություններ:

1770-74թթ. ընթացքում Մոցարտը եղել է Իտալիայում, Վիեննայում, Զալցբուրգում: Ըստ այդ տարիների տպավորությունների, հնարավորությունների սիմֆոնիային՝ որպես ժամրի ավելի կամ պակաս հետևողականությամբ է դիմել: Միևնույն ժամանակ սիմֆոնիան Մոցարտի կողմից մի շարք փոփոխություններ է կրել՝ վերանայվել է ձևը, դրամատուրգիան, բովանդակությունը: Ժամը ապրել է ճկուն զարգացման ուղի՝ ձգտելով դեպի կատարելության:

Այս փուլի սկզբնական շրջանում սիմֆոնիաները դեռ նոր միտումներ չեն դրսենորում, մնում են համեստ ծավալների, իտալական ավանդույթի թերև, դիմամիկ բնույթի մեջ: Դրամատուրգիական կառուցվածքը տատանվում է 3-ից 4 մասերի միջև, մենուետը երբեմն հայտնվում է, երբեմն կորչում:

Նվաճումների նոր աստիճան են 1771-72 թթ. Զալցբուրգում գրված սիմֆոնիաները, որոնցում ստուգային ձևի մեջ թեմատիկ կոնտրաստը դառնում է ավելի նշանակալի, խորանում է կերպարային աշխարհը, ոիթմահնտոնացիոն ոլորտը ձեռք է բերում նրբագեղ, սրամիտ բնույթ: Մոցարտն ակնհայտորեն սկսում է գերադասել կենտ մետրերը, դիմամիկ զարգացման ավելի աշխույժ տեսակը, թեմատիկ-կերպարային բազմազանությունը: Նվագախումբը հնչողությամբ հարստանում է, իսկ կոմպոզիտորի ուշադրությունը հիմնականում կենտրոնանում է առաջին և ֆինալային մասերի վրա: Ցիկլի դրամատուրգիական կառույցի մեջ շեշտերը հստակվում են և կայունանում, սիմֆոնիաներից 6-ում բացակայում է մենուետը: Երկրորդ՝ դանդաղ մասը խորանում է իր քնարական բովանդակության մեջ:

1773-1774թթ.-ին որակական ակնհայտ առաջընթաց է սկսվում վիեննական տպավորությունների ազդեցությամբ: Սիմֆոնիաներից յուրաքայլուրը ձեռք է բերում ինքնատիպություն և անհատական դիմագիծ, տոնայնությունները չեն կրկնվում (B, g, C, A, D), առանձին մասերն ընդլայնվում և նպաստում են ամբողջական կառույցի խոշորացմանը, երևան է գալիս առաջին մինո-

րային՝ *g moll* սիմֆոնիան, կերպարային աշխարհը դառնում է ավելի բազմազան և կոնտրաստային: 38 սիմֆոնիաների հեղինակ, 18-ամյա կոմպոզիտորի համար այս տարիները նշանավորվում են որպես ձևավորման և կայացման փուլ:

Դրանից հետո մինչև 1778թ.՝ 4 տարի, Մոցարտը լռում է սիմֆոնիայի ժամրում, սակայն որոնումները սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի դրամատուրգիական ձևավորման ասպարեզում ծավալվում են գործիքային այլ ժամրերի, մասնավորապես սոնատի մեջ: Այդ 4 տարիների ընթացքում ստեղծվում է 15 սոնատ տարբեր գործիքների՝ կլավիրի, ջութակի, ֆագոտի, թավջութակի համար, 13 կոնցերտ՝ դարձյալ տարբեր գործիքների համար, 2 կվարտետ, 16 դիվերտիսմենտ, 4 սերենադ, ընդամենը շուրջ 50 գործիքային շարք:

1778թ. Փարիզում, վերադառնալով սիմֆոնիայի ժամրին, Մոցարտն արդեն բոլորովին նոր որակով է մեկնաբանում ցիկլի դրամատուրգիան: Հավանաբար այստեղ որոշիչ նշանակություն է ունեցել կոմպոզիտորի երկարատև այցը Մանհայմ՝ Փարիզ մեկնելու ճանապարհին:

Փարիզյան շրջանի սիմֆոնիաները ստանում են կոնցերտային շքեղ բնույթ, վիրտուոզ փայլ, մասշտաբ, նոր գործիքային կազմ, կատարողական որակ, հնչողական առանձնահատկություններ:

Այդ սիմֆոնիաներից մեկը վերնագրված է *Sinfonia concertante* և գրված է փողային գործիքների՝ ֆլեյտա կամ կլարնետ, հոբոյ, վալթոռն, ֆագոտ, կոնցերտային կատարման համար՝ ջութակների, ալտի, հոբոյների և վալթոռնի ուղեկցությամբ: Հայտնի է, որ կոմպոզիտորը նկատի է ունեցել կոնկրետ վիրտուոզ կատարողների, որոնք Մանհայմից գալիս էին Փարիզ հյուրախաղերի, և կատարողական փայլը պետք է համապատասխաներ նրանց մասնագիտական բարձր մակարորդակին:

Սիմֆոնիան ունի 3 մաս՝ առանց մենուետի. մասերը կազմակերպված են անսովոր դրամատուրգիայով: Առաջին՝ ամենասլացիկ, ոգեշունչ մասն արդեն իսկ իր մասշտաբներով նոր աստիճանի է բարձրացնում սոնատային ձևի զարգացման սահմանները՝ 400 տակտ: Սիմֆոնիայի տոնայնությունն է *Es dur*, և երկրորդ՝

դանդաղ մասը ծավալվում է նույն՝ հիմնական տոնայնության մեջ, իսկ ֆինալը խարսխված է ժողովրդական-կենցաղային երգային ինտոնացիաների վրա: Անսովոր է նաև ֆինալի ձևը, որ Andantino է՝ վարիացիաներով: Սա հավանաբար պայմանավորված է փողա-յին գործիքների ինքնտիպ դերակատարումով:

Փարիզում ստեղծված մյուս սիմֆոնիան, որ հայտնի է հենց որպես «Փարիզյան» (KV 297), Մոցարտի ստեղծագործության մեջ առաջին մեծածավալ նվագախմբային օրինակն է: Դրանից մի քանի ամիս առաջ Մանհայմում Մոցարտն առաջին անգամ սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմում լսում է կլարնետներ և, դատելով այն իրճպալի նամակից, որ գրել է հորը, դա շատ մեծ տպավորություն էր թողել կոմպոզիտորի վրա: Այստեղ՝ Փարիզում, Մոցարտն առաջին անգամ հնարավորություն է ստանում աշխատելու տարրեր գործիքներով հարուստ մեծ նվագախմբի համար: Սիմֆոնիան գրված է լարայինների, ֆլեյտայի, հոբոյի, կլարնետների, ֆագոտի, վալթոռնի, շեփորների և լիտավորների համար: Այս սիմֆոնիան նույնպես կառուցված է 3 մասով՝ առանց մենուետի և ակնհայտորեն ծավալվում է ֆրանսիական «գալանտ» ոճի գեղագիտության սահմաններում:

Իր չափերով «Փարիզյան» սիմֆոնիան լայն է, ընդգրկում: Նրա առաջին մասը՝ Allegro assai, կազմում է 300 տակտ, գրված է ոգեշունչ փայլով, նպատակալաց, ներքին մեծ դինամիկայով, «մանհայմյան» պասսաժներով, լարայինների միասնական թռչքային շարադրանքով: Երկրորդ՝ դանդաղ մասն սկզբնական մտահղացմանք եղել է խոհուն, հանդարտ Andante: Concerts spirituels համերգային կազմակերպության դեկավար ժ.Լե Գրոյի խորհրդով այն փոխարինվում է գունեղ գործիքավորված, երգային և հնչեղ Andantino-ի (6/8) չափով, իսկ ֆինալն ավանդական արագընթաց-դինամիկ, ամփոփիչ բնույթի, պոլիֆոնիկ զարգացման տարրերով աշխույժ մաս է (օժանդակ թեմայի մեջ օգտագործված է կրկնակի կոնտրապունկտ):

Այս ժամանակաշրջանի՝ արդեն Զալցբուրգում ստեղծված սիմֆոնիաները հաստատում են Մոցարտի նախընտրած մեծածավալ, ընդգրկուն ցիկլի դրամատուրգիական տեսակը:

Գեղարվեստական գաղափարի հիմնական շեշտը, որպես կանոն, ընկնում է առաջին մասի վրա, որի բնույթը, տոնայնությունը, կերպարային աշխարհն առանցքային են դառնում ողջ ստեղծագործության համար և կազմակերպում են նրա ամբողջական մտահղացումը: Ակնհայտորեն ծանրակշիռ է դանդաղ մասի դերը ընդհանուրի մեջ, որը ձեռք է բերում քնարական-հոգեբանական կենտրոնի նշանակություն: Ֆինալներն իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությամբ ամփոփող, ընդհանրացնող դեր են կատարում, սակայն ավելի պարզ ու թեթև ընթացքով, որոշ պարային տարրերով:

Այս շրջանն ամփոփում է Մոցարտի ստեղծագործության մի կարևոր փուլ ևս, որ կոմպոզիտորին ընդհուպ մոտեցնում է սիմֆոնիկ մտածողության բարձրակետին:

Մոցարտի վերջին 6 սիմֆոնիաներն արդեն պատկանում են վիեննական շրջանին: Սրանք երևան են գալիս 1780-1788թթ. ընթացքում: Այս սիմֆոնիաների շարքում լայն առումով հանրագումարի են բերվում ժանրի բաղկացուցիչների բոլոր նվաճումները՝ թեմայից մինչև ցիկլի դրամատուրգիական մեկնաբանում:

Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն բացարձակապես անհատականացված է, կատարյալ իր տեսակի մեջ, ամբողջական և ներդաշնակ է գեղարվեստական գաղափարի, ձևի ու բովանդակության հարաբերակցությունը:

Որակով այս սիմֆոնիաները մեկ ընդհանուր բարձր մակարդակ են, թեև շատ տարբեր են, ինքնատիպ, չկրկնվող: Վեց սիմֆոնիաներում բացահայտ է հարաճուն զարգացման ընթացքը, որն իր բարձրակետին է հասնում վերջին՝ «Յուպիտեր» մոնումենտալ կոթողում:

Վերջին վեց սիմֆոնիաները ձևականորեն վերագրվում են Մոցարտի կյանքի վիեննական շրջանին և արտացոլում են այս բարձրագույն շրջանի գեղարվեստական միտումները, սակայն առաջին 3-ը ծնվել են Վիեննայից դուրս՝ տարբեր առիթներով:

D dur (KV 385)-ն ստեղծվել է 1782թ. ամռանը՝ Լեոպոլդ Մոցարտի խնդրանքով, ընտանիքի բարեկամ, Զալցբուրգի քաղաքաբետ Յաֆֆների ընտանեկան տոնակատարության համար. հայտնի է «Յաֆֆներ-սիմֆոնիա» վերնագրով:

Դաջորդն առաջին եռյակից՝ C dur (KV 425)-ը, Մոցարտը գրել է 1783թ. նոյեմբերին Լինցում՝ Զալցբուրգից Վիեննա գնալու ժամապարհին, որտեղ համերգ-ակադեմիա էր նախատեսված նոյեմբերի 4-ին (այսպես էր ընդունված կոչել հեղինակային համերգ-նորը): Այս սիմֆոնիան ստացել է «Լինցյան» անվանումը:

Վերջապես եռյակի վերջին ստեղծագործությունը՝ նույնպես D dur (KV 504), ծնվել է 1786թ. վերջին և նախատեսված էր Պրահայում կատարելու համար (19. 01.1787թ.). սովորաբար կոչվում է «Պրահյան»:

Վերջին 3 սիմֆոնիաները երևան են եկել 1788թ. ամռան 3 ամիսների ընթացքում՝ Es dur (KV 543)՝ հունիսին, g moll (KV 550)՝ հուլիսին, C dur (KV 551)՝ օգոստոսին. ընդհանուր առմանը՝ 6 շաբաթում:

«Դաֆֆներ-սիմֆոնիան»՝ իր գաղափարին համապատասխան, կրում է հանդիսավոր-տոնական բնույթ: Նախատեսված է մեծ նվազախմբային կազմի համար՝ լարայիններ, հոբոյ, ֆագոտ, վալթոռններ, շեփորներ և լիտավորներ: Կառուցվածքով այս սիմֆոնիան եռամաս է՝ Allegro spiritoso – Andante- Presto, բնույթով դեկորատիվ- հանդիսանքային, ծավալուն է, կերտված խոշոր վրձնահարվածներով:

Դաջորդ 2 սիմֆոնիաները՝ «Լինցյան» և «Պրահյան», առաջին անգամ Մոցարտի սիմֆոնիկ ցիկլի ձևակառուցման մեջ սկսվում են դանդաղ նախաբանով, որ հավանաբար Դայդնի սիմֆոնիկ դրամատուրգիայից կրած ազդեցության հետևանք էր: Դայտնի է, որ այս շրջանում Մոցարտը լրջորեն տարված էր Բախի և Շենդելի արվեստով: Սա արտահայտվել է «Լինցյան» սիմֆոնիայի թեմատիզմի, շարադրանքի և մշակման մեջ կոնտրապունկտի բարդ ձևերի հնարամիտ օգտագործումով:

«Պրահյան» սիմֆոնիան նույնպես կառուցված է 3 մասով՝ առանց մենուետի, ծավալուն դանդաղ նախաբանով և ամբողջ կառույցի, նպատակավաց, դինամիկ բնույթով: «Պրահյան» սիմֆոնիան իր զգացմունքային լիցքով, հագեցած կերպարային աշխարհով, ամբողջական գեղարվեստական կոնցեպցիայով ընդհուած մոտենում է սիմֆոնիկ մտածողության վերջին՝ բարձրագույն աստիճանին:

Ժամանակային և տարածքային առումով միմյանց մոտ կանգնած, բայց բացարձակապես միմյանցից տարբեր, ինքնատիպ վերջին 3 սիմֆոնիաները փաստորեն «դասական սիմֆոնիա» երևոյթի տիպական նմուշներ են: Երեքն էլ հենվում են տարբեր գեղարվեստական գաղափարների վրա՝ քնարականքանաստեղծական, հուզական-դրամատիկ, մոնումենտալ-կենսահաստատ: Այս ամենին համապատասխան կոմպոզիտորը դիմում է նվագախմբային տարբեր կազմի, նրբորեն օգտագործում է գործիքային հնչողությունը, տեմբրային գույները:

Տառապականությունը կազմ՝ լարայիններ, ֆլեյտա, 2 հորոյ, 2 ֆագոտ, 2 վալթոռ: C dur-ում այս կազմին ավելանում են 2 շեփոր և լիտավորներ, իսկ Es dur-ում հորոյները փոխարինվում են կլարնետներով:

Եթե Հայդնի վերջին՝ «Լոնդոնյան» սիմֆոնիաներն ակնհայտորեն կրում են Մոցարտի սիմֆոնիկ մտածողության ազդեցությունը, ապա Մոցարտի վերջին 3 սիմֆոնիաների գեղարվեստական պատկերավորման, կերպարային աշխարհի ձևավորման շրջանակների ընդգրկումներում առկա է Հայդնի գեղագիտությունը: Դա դրսևորվել է թեմատիկ նյութի պարզության, ժողովրդական ակունքներին դիմելու, թեմատիկ ոլորտների կոնտրաստայնության, մշակման ձևերի, ցիկլի կառուցվածքային սկզբունքների մեջ:

Այս սիմֆոնիաները «Հայդն-Մոցարտ» փոխհարաբերության գեղագիտական սինթեզի բարձր օրինակ են: Ցիկլը հաստատվում է քառամաս սկզբունքով. ներառում է մենուետ՝ յուրաքանչյուր անգամ տարբեր բնույթի՝ մերթ նրբագեղ, մերթ հաստատական, մերթ հանդիսավոր: Միայն մեկ դեպքում է Մոցարտը դիմում դանդաղ նախաբանի (Es dur): Բոլոր 3 սիմֆոնիաներում կոմպոզիտորը զարգացնում է երկրորդ՝ դանդաղ մասը, որը հարաճուն է չափերով. այստեղ ընդլայնվում է կերպարային աշխարհը:

Մոցարտը, ինչպես և Հայդնը, սիմֆոնիկ մտածողության ոլորտներ է բերում ժողովրդական երգարվեստը՝ առաքելություն, որ ընդհանրապես վիեննացիների շնորհն է և մեծ նվաճում է՝ երաժշտական մտածողության շեշտակի ընդլայնան առումով:

Գլխավոր և հիմնական դեր է ստանում առաջին մասը՝ որպես ցիկլի հիմնախնդիր առաջադրող: Այն խարսխված է կոնտրասա-

տային-դինամիկ նրցակցության սկզբունքի վրա, մարմնավորված սոնատային allegro-ի ձևով: Սոնատային ձևն իր մտածողությամբ առաջատար նշանակություն է ձեռք բերում՝ հաճախ դուրս գալով առաջին մասի սահմաններից (g moll սիմֆոնիայի 4 մասերից 3-ը գրված են սոնատային ձևով): Ֆինալի ֆունկցիան հանգուցալուծման դեր է ստանձնում: Հեռավորության վրա թեմատիկ-կերպարային, ինտոնացիոն կամարներ կապելով՝ այն գեղարվեստական ամբողջացման է հասցնում ողջ ցիկլը: Մենուետն ինտենսիվ զարգացման ամբողջական կառուցվածքի մեջ դառնում է յուրօրինակ ինտերմեցցուն:

Վիեննացիների համակարգում սիմֆոնիկ ցիկլը՝ իր կոնցեպցիոն ամբողջականությամբ, կյանքի կուր էությունը տարբեր հայացքներով դիտարկելու, արժևորելու փորձ և դասական օրինակ է: Այս առիթով ոռւս ականավոր երաժշտագետ L. A. Մագելն ասել է. «Սիմֆոնիկ ցիկլը 4 տեսակետ է միկանույն երևույթի հանդեպ»:

Սիմֆոնիան վիեննական դասական դպրոցի զարգացման երկրորդ փուլում՝ հանձինս Մոցարտի, որպես կայացած ժամր, հանգում է գեղարվեստական կարևոր և առանցքային նվաճումների, որտեղ **տերմինը, բովանդակությունը և ձևը** հանդիպում են միմյանց և միանգանայն համոզիչ կերպով միավորվում:

Այսպիսով, ամբողջացնելով ժամանակաշրջանի գեղարվեստական նվաճումները՝ կարելի է առանձնացնել նրա հիմնական աստիճանները.

- Ժամրի շրջանակների մասշտաբները
- Ցիկլի մասերի հաստատում և ֆունկցիոնալ հստակեցում
- Թեմատիկ մշակման ձևերը
- Սոնատային allegro, որպես կայացած ձև
- Քնարական-հոգեբանական բովանդակությամբ մեծ և նշանակալից Andante.
- Ավարտուն ձև
- Կերպար-տոնայնություն շաղկապումը
- Կոնտրաստի գաղափարը
- Դինամիկա և շարժման սլացք
- Գեղարվեստական մթնոլորտ. երաժշտական ֆոնիզմ

- Սոնատային ձևութեան մտածողություն ընդհանրապես
- Մետրո-ռիթմիկ ակտիվ բազմազանություն
- Նվագախմբային ձայնային-տեմբրային դրամատուրգիա
- Յոմհովոնիկ և պոլիֆոնիկ մտածողության ներդաշնակություն, միահյուսում
- Տոնայնական հարաբերություններ և կապերի տրամաբանության օրինաչափություններ
- Դրամատիկ գարգացման մերոդներ գործիքային երաժշտության մեջ
- Ցիկլի գեղարվեստական-գաղափարական կոնցեպցիոն ամբողջականություն:

### **Մոցարտի կամերային - գործիքային ստեղծագործությունը: Մոցարտի կվարտետները**

Լարային կվարտետը վիեննական դասական դպրոցի ավանդույթի մեջ ձևավորված կամերային հիմնական, առանցքային ժանրերից է: Այն իր ակունքներով խորանում է ազգային կենցաղային նվագածության պրակտիկայի մեջ, իր տեմբրային-հնչողական ներդաշնակությամբ հանդիսանում է կատարյալ հավասարակշռության իդեալ:

Կվարտետի ժանրին Մոցարտն անդրադարձել է իր կյանքի 1770-1790 թթ. ընթացքում, ինչպես նաև սինֆոնիային՝ ժամանակի մեջ բավական անհամաշափ բաշխումով: Այդ 20 տարիների ընթացքում ստեղծվել են 26 լարային կվարտետներ, 3 կվարտետ՝ ֆլեյտայով, 1 կվարտետ՝ հոբոյով: Լարային կվարտետը Մոցարտի ստեղծագործության մեջ ի հայտ է եկել տարբեր տարիների՝ ստեղծագործական տարբեր ուժով: Այս ժանրով կոնպոզիտորն աշխատել է մեծ ընդմիջումներով:

Այսպես՝

1770 թ. – 1 կվարտետ

1772-1773 թթ. – 15 կվարտետ

1782-1785 թթ. – 6 կվարտետ (հայդնյան)

1786-1790 թթ. – 4 կվարտետ:

Մոցարտի առաջին կվարտետները, ինչպես և Յայդնի ստեղծագործության մեջ, դեռևս անմիջականորեն կապված են կենցաղային երաժշտության հետ, անգամ կրում են «դիվերտիսմ» անվանումը: Առաջին կվարտետները Մոցարտի ստեղծագործության մեջ հավանաբար ի հայտ են գալիս ավստրիական, իսկ ավելի ստույգ՝ զալցբուրգյան, երաժշտական կենցաղային մշակույթի ազդեցությամբ, սակայն իրենց կառուցվածքով, բովանդակությամբ կրում են իտալական գործիքային երաժշտության կնիքը:

Այս կվարտետներն ստեղծվել են իտալիայում, իտալական երաժշտության անմիջական տպավորությունների տակ և կրում են այս արվեստին բնորոշ կերպարային, դրամատուրգիական հատկանիշներ:

Որպես կանոն՝ դրանք կառուցված են 3 մասերի հաջորդականությամբ՝ դանդաղ միջին մասով – Allegro-Andante-Allegro: Միայն մեկ անգամ է կոմպոզիտորը ցիկլը կառուցել 4-մասանի սկզբունքով և 2 անգամ կվարտետներն սկսել է դանդաղ նախաբանով:

2 կվարտետի համար 3-րդ մասում մենուետը հանդես է գալիս որպես ֆինալ: Շարադրանքի ձևը կրում է պարզ, թերև հոնոֆոն բնույթ՝ առաջին ջութակի շեշտված մեղեդային գլխավորությամբ:

Ժանրի յուրացման ասպարեզում կոմպոզիտորի վաղ շրջանի այս ստեղծագործական փորձերը դեռևս ձևավորման և որոնումների ընթացքի մեջ էին: Զևի, կերպարային բովանդակության, ցիկլի կառուցվածքի, դրամատուրգիական շեշտադրումների մեջ կոմպոզիտորը դեռևս կայուն դիրքորոշում չունի, և կվարտետը՝ որպես առանձին ժանր, դեռևս գեղարվեստական երևույթ չի դառնում: Այն իր ողջ գեղագիտական համակարգով ընթանում է գործիքային մյուս ժանրերի, այդ թվում՝ սիմֆոնիկի հետ համաշափ: Զարգացման նույն տրամաբանությամբ 1773թ. կվարտետը սկսում է ձևավորվել՝ ցուցաբերելով ինքնուրույն մտածողական և կերպարային տեղ զբաղեցնելու միտում:

Վիեննայում ստեղծված կվարտետների խումբը շեշտակի առանձնանում է իր գեղարվեստական որակով: Յավանաբար ավստրիական մայրաքաղաքի երաժշտական մթնոլորտն իր նշա-

նակալի ազդեցությունն է ունեցել կոմպոզիտորի մտածողության վրա նաև գործիքային ժանրերում: Վիեննական ավանդույթով Մոցարտը երրորդ մասի համար յուրացնում է մենուետը՝ որպես ինտերմեցցո, ցիկլի ամբողջականության մեջ: Դրանից հետո Մոցարտի կվարտետները հաստատապես հենվելու են 4-մասանի դրամատուրգիայի վրա: Սակայն ավելի կարևոր նվաճում է մյուս գործիքային ժանրերի շարքում կվարտետի անհատականացումն իր կերպարային աշխարհով: Սա արտահայտվում է թեմատիզմի ընտրության, տոնայնական նախասիրությունների, դրանց կերպարային գեղարվեստական շաղկապների, անսամբլի ձայնային ինքնուրունության և պոլիֆոնիկ միջոցների ներդրումով:

«Վիեննական» շրջանի կվարտետների մեջ տոնայնությունները չեն կրկնվում: Երևան է գալիս առաջին մինորային կվարտետը՝ հարստացնելով հնչողական ամբողջությունը, ակտիվանում են իմիտացիոն պոլիֆոնիկ գորելառի տարրերը:

Շուրջ 9 տարի՝ 1773-ից մինչև 1782թ., Մոցարտի ստեղծագործության մեջ կվարտետի ժանրում ընդմիջում է: Միայն 1782թ. Հայդնի կվարտետների խորը տպավորության տակ ծնվում են այս ժանրի 6 նոր ստեղծագործություն, որոնք հայտնի են «Հայդնյան» անվան տակ: Մոցարտն այստեղ հանդես է գալիս Հայդնի կվարտետային ոճի դասական օրինակի փորձով հարստացած և ժանրի օրինաչափությունների լիակատար տիրապետումով: Մոցարտն իր խոր ակնածանքը Հայդնի նկատմամբ արտահայտում է այս 6 կվարտետների ընծայական մակագրությամբ՝ «իմ հորը, ուսուցչին, բարեկամին»:

Կվարտետների այս շարքն արդեն բոլորովին նոր փուլ է ազդարարում Մոցարտի գործիքային-անսամբլային ստեղծագործության մեջ: Դրանք հասուն և ավարտուն ստեղծագործություններ են, ոճապես ամբողջական, ինքնատիպ և անհատականացված թեմատիզմով, սոնատային ցիկլի դրամատուրգիական հստակ կառուցով: Կվարտետի ժանրում Մոցարտի ընդմիջումն առլեցուն է գործիքային և հատկապես կլավիրային սոնատի և սիմֆոնիայի հարուստ փորձով, որի նվաճումներն ակնհայտորեն անդրադարձել են այս գործիքային անսամբլի գեղարվեստական մեկնաբանման վրա:

«Հայդնյան» կվարտետները կարևոր են իրենց սոնատային մտածողության հասունությամբ, նոր՝ «կամերային» ոճի, ինքնատիպ կերպարայնության շրջանակների ուրվագծմամբ: Կվարտետը կառուցվում է առաջին մասի գլխավոր թեմայի հիման վրա, որը հանդես է գալիս որպես թեմա-կերպար՝ ողջ ցիկլի ընթացքում ստանալով լայնածավալ և բազմակողմանի զարգացում: Այս կվարտետներում կոնպոզիտորը հասել է պոլիֆոնիկ մտածողության բարձրագույն մարմնավորման, ձայների մեղեղիական անհատականացման և անսամբլային միահյուսման կատարելության:

Մոցարտը դիմել է թեմատիկ բազմազան ձևերի՝ խորալային, ֆուգայի, փայլուն կոնցերտային, քնարական, պարային՝ մոտիվի լայն զարգացումներով: Քառաձայն կերտվածքի մեջ ձայների պոլիֆոնիկ զարգացման ընթացքում կոնպոզիտորն ինտոնացիոն հարուստ խրոմատիզացիայով հանգել է հարմոնիկ գունեղ համադրումների և ստեղծել սուր հակադրություններով հարուստ դրամատիկ էֆեկտներ:

Մեղեղիական «խոսուն» ռեժիտատիվները, ֆրագի ներքին տարանջատումը, տոնայնական-կերպարային անհատականացումը, դիմամիկ-պատկերավոր կոնտրաստները Մոցարտի «Հայդնյան» կվարտետները դուրս են բերել իրենց ժամանակի սահմաններից դեպի նոր հորիզոններ:

Մոցարտի կվարտետային գրականության լավագույն օրինակներից է d moll (KV 421) կվարտետը, որն իր հայեցակարգային մոտեցմամբ ձգտում է սիմֆոնիկ ընդհանրացման՝ պահպանելով, սակայն, կամերային ինքնատիպ կերպարայնության սահմանները:

Վերջին 4 կվարտետները Մոցարտի ստեղծագործության մեջ ծնվել են 1786, 1789, 1790թթ. ընթացքում: Դրանք առաջին և ֆինալային ծավալուն մասերով, քնարական խորը, դանդաղ միջնամասով, խոշոր, գրեթե սիմֆոնիկ կառույցներ են: Մոցարտն այս կվարտետների համար նախորդ տարիներին օգտագործել է թեմաներ, որոնք իհմք են ծառայել ծավալուն և հարուստ սոնատային ձևերի կառուցման համար (Ենթադրվում է, որ դրանք վերաբերում են 1770 թվականին):

Անսամբլային ստեղծագործության մեջ կվարտետների կողքին նշանակալի տեղ են զբաղեցնում Մոցարտի 6 կվինտետները, որոնցից մեկը ստեղծվել է պատառեկան տարիներին, մյուսները վերաբերում են 1787թ.-ին, լավագույնը՝ ց moll (KV 516)-ն է, որը կոմպոզիտորի բնարական և լուսավոր տրամադրություններով տոգորված, նուրբ, թախծոտ հոլովականությամբ հագեցած ստեղծագործություններից է:

### **ԿԼԱՎԻՀՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ**

Կլավիհրային ժամրը Վ. Ա. Մոցարտի ստեղծագործության մեջ սերտորեն կապված է նրա կատարողական գործունեության հետ: Այս հանգամանքն էլ պայմանավորում է ժամրի ինքնատիպ ձևությունը, զարգացման միտումները:

Մոցարտն իր կյանքը երաժշտության աշխարհում սկսել է որպես վիրտուոզ կլավեսինահար և ողջ կյանքի ընթացքում եղել է Եվրոպայի ամենափայլուն կատարողներից մեկը, եթե ոչ լավագույնը: Մոցարտը երբեք չի դադարեցրել իր համերգային-կատարողական գործունեությունը, կարողացել է կլավեսինի սահմանափակ հնչողական հնարավորություններով նվագել cantabile, առաջիններից մեկն է, որ սկսել է յուրացնել նոր՝ դաշնամուր գործիքը և գնահատել նրա առավելությունները:

1778թ. Առևտուրգում գործիքների հայտնի վարպետ Անդրեաս Շտայմի մոտ Մոցարտն առաջին անգամ փորձում և իսկույն սկսում է յուրացնել դաշնամուր գործիքը: Ժամանակակիցները Մոցարտի կատարողական արվեստը գնահատում էին որպես բարձր ճաշակի, վիրտուոզ կատարողականության և նուրբ զգացմունքայնության աննախադեպ սինթեզ:

Մանուկ հասակից Մոցարտն օժտված է եղել նոր և նորարարական երևույթների մեջ ընկալունակությամբ, բոլոր նշանակալից տպավորություններն արագորեն սեփական հզոր անհատականությամբ դրոշմելու կարողությամբ:

Կլավիհրային գործունեության ճանապարհին Մոցարտի հարուստ մտածողության վրա խոշոր հետք են թողնում Ի. Շոբերտը,

Ի. Ք. Բախը, ապա Ֆ. Է. Բախը, Վ. Ֆ. Բախը, ավելի ուշ՝ Իոհան Սեբաստիան Բախը, հատկապես նրա իմպրովիզացիոն – ազատ շարադրանքի ձևերը: Մոցարտը եղել է վիրտուոզ իմպրովիզատոր: Դեռևս մանուկ հասակից կատարողական այս տեսակը եղել է նրա համերգային ելույթների ամենագրավիչ մասը և միշտ ցնցել է լսարանին: Ժամանակակիցների վկայությամբ նա սեփական կամ առաջադրված թեմաներով իմպրովիզները կառուցել է ավարտուն, պարփակ ձևերի մեջ՝ գերադասելով սոնատային տեսակը: Սա առավել քան համոզիչ է կոմպոզիտորի կլավիրային ստեղծագործությունների ազատ մաներայով կատարվող երաժշտական նյութի թերևասահ զարգացման և ձևի մարմնավորման մեջ:

Մոցարտի ստեղծագործության մեջ սոնատի ժանրը սկիզբ է առնում որպես ջութակի և կլավիրի համար անսամբլային սոնատ:

1763-1765թ. երևան են գալիս 18 սոնատ, իսկ մինչև 1788թ. 38 ստեղծագործություն այս անսամբլի համար, և միայն 1774թ. է ծնվում առաջին կլավիրային սոնատը (KV 279), որին մինչև 1775թ. հետևում են այս գործիքի համար գրված ևս 5 սոնատ:

Սոնատների հաջորդ խումբը երևան է գալիս կոմպոզիտորի 1777-1778թ. ճանապարհորդության ընթացքում՝ 2 սոնատ Մանհայմում (KV 309, 311), 5 սոնատ՝ Փարիզում (KV 310, 330-333): Մնացյալ 5 սոնատներն ստեղծվում են Վիեննայում՝ 1784-1789թք.:

Կլավիրային սոնատների շարքում դժվար է ուրվագծվում հասունության զարգացման ուղին: Նրանք բոլորն ել հավասարապես բարձր գեղարվեստական արժեք են ներկայացնում և որոշակի տիպականությամբ հանդերձ՝ չեն կրկնվում ոչ՝ ձևով, ոչ՝ ներքին դրամատուրգիական տրամաբանությամբ և ոչ՝ էլ թեմատիկ-կերպարային աշխարհով:

Կլավիրային սոնատի շարքը Մոցարտը որպես կանոն մեկնաբանում է 3 մասով՝ Allegro-Andante-Allegro սկզբունքով և միայն մեկ դեպքում՝ Es dur (KV 282) սոնատն է, որ պարունակում է 2 մենուետ՝ ձևականորեն դառնալով 4-մասանի: Այս սոնատը ընդհանուր շարքից առանձնանում է նաև իր մինիատյուր ծավալով և առաջին՝ փոքրիկ արիոգային մասով:

Կլավիրային սոնատների թեմատիզմը, առավել քան որևէ այլ գործիքային ժանրում, սերտորեն կապված է և հաճախ ուղղակիորեն սերում է օպերային կերպարայնությունից: Սա հատկապես արտահայտիչ է դաշնում երկրորդ՝ դանդաղ մասերում, որտեղ երգայնության, կանտիլենի տարերքը լայն դրսերման հնարավորություն է ստանում:

Սոնատներն իրենց ծավալներով տարբեր են՝ համեստ, փոքր կառուցվածքներից մինչև ընդարձակ կոմպոզիցիաներ՝ պարփակված նույն 3 մասերի արագ-դանդաղ-արագ սխեմայի մեջ:

Սոնատները բազմազան են նաև իրենց բնույթով, որ պայմանավորվում է ի հիմնական թեմայով տոնական-հանդիսավոր, դրամատիկ, քնարական, փայլուն: Յուրաքանչյուր սոնատ կրում է խոր անհատական կերպարայնության կնիք, տոնայնական համապատասխան գունավորում, մշակման մոտեցում, դրամատուրգիական յուրօրինակություն:

Մոցարտի կլավիրային սոնատների զարգացման ընթացքում կլավիր գործիքի պատմության մեջ տեղի է ունենում դարակազմիկ իրադարձություն, որն էլ անմիջապես անդրադարձել է կոմպոզիտորի ստեղծագործության վրա: 1777թ. Մոցարտն Առւբուրգում Ա.Շտայնի *pianoforte* գործիքով նվագում է D dur, (KV 284) սոնատը: Արդեն հաջորդ սոնատներում Մոցարտը ստեղծագործել է նկատի ունենալով նոր՝ դաշնամուր, գործիքը: Դա իր արտահայտությունն է գտել 1777-78թթ. սոնատների աշխույժ, դինամիկ գլխավոր թեմաների, մշակման նոր հնարավորությունների, զարգացած, էքսպրեսիվ դանդաղ մասերի շեշտված երգայնության, ֆինալների բազմազան ձևերի օգտագործման մեջ:

Կարևոր փոփոխություն են ապրում ֆակտուրան, մեղեդիական շարադրանքի սկզբունքները, ռեգիստրային ընդգրկումները: Այս խմբի սոնատներում ընդլայնվում և ավելի է հարստանում թեմատիկ ոլորտը: Կոմպոզիտորն սկսում է հետաքրքրություն ցուցաբերել կենցաղային երաժշտության, ֆրանսիական փողոցի երգի, արիետի, «Էկզոտիկ» երգերի նկատմամբ: A dur (KV 331) սոնատի առաջին մասի համար Մոցարտը վարիացիաների թեման է դարձնում ֆրանսիական փողոցի մի երգ, իսկ ֆինալում՝ «Alla turca», հունգարական կենցաղային-ազգային գունեղ վերբունկով:

Վիեննական՝ վերջին շրջանի 5 սոնատների ցանկում C dur (KV 545)-ն առանձնանում է իր պարզ կառուցվածքով, բովանդակությամբ, չափերով և ավելի շատ ձգտում է սոնատինի ժամրին: Դավանաբար այս սոնատը գրվել է կոնկրետ մանկավարժական նպատակներով և նախատեսված է եղել կոնյոգիտորի աշակերտներից մեկի համար:

Այս սոնատի կողքին իր պարետիկ վեհությամբ առանձնանում է c moll (KV 457) կորողային սոնատը, որ իր գեղարվեստական արժեքով դուրս է գալիս 18-րդ դարի կլավիրային գեղագիտության սահմաններից և կանխում բերհովենյան սոնատների կերպարային աշխարհի և մասշտաբների աննախադեպությունը: Դայտնի է, որ Մոցարտն ինքն էլ սա առանձնացնում էր իր մյուս սոնատներից:

c moll (KV 457) սոնատը գրվել է 1784թ.` որպես ավարտուն, լայնակտավ սոնատային ցիկլ, սակայն մեկ տարի անց կոնյոգիտորն ստեղծում է ֆանտազիա նույն տոնայնության մեջ, միավորում է այն սոնատի հետ որպես ցիկլի առաջին մաս և ընծայում իր աշակերտուիկի Թերեզա ֆոն Տրատտներին: Արդեն իսկ մոնումենտալ ցիկլն այս տեսքով ավելի մեծ ծավալ է ընդունում. 740 տակտ տևողությամբ ստեղծագործության մեջ մինյանց են հաջորդում պարետիկ-իմպրովիզացիոն և կազմակերպված սոնատային ձևերը: Մոցարտի ստեղծագործության մեջ սա նման ձևակառուցման միակ փորձն է: 1782թ. նա գրում է ֆանտազիա ֆուգայով C dur (KV 394)-ը կլավիրի համար և մեծ ֆանտազիա d moll (KV 397)-ը՝ որպես առանձին ստեղծագործություններ:

### **Մոցարտի կոնցերտները**

Նոր երաժշտական պայմաններում կոնցերտի ժամրը Մոցարտի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ է գրավում: Կոնցերտային վիրտուոզ փայլը, մրցակցության գաղափարը, գործիքային հնչողության նոր հնարավորությունների բացահայտումը լայն հեռանկարներ են բացում ժամրի զարգացման համար: Մենանվագող գործիքը նվազախմբային զանգվածի նկատմամբ ստանում է նոր՝ հակադիր դիրքում գտնվող մրցակցի դեր: Միևնույն ժամա-

նակ Մոցարտը սիմֆոնիզացիայի է ենթարկում կոնցերտը՝ նվագախմբի և մենանվագող գործիքի միաձույլ ամբողջականության մեջ:

1733-1791թթ. ընթացքում Մոցարտը բազմաթիվ կոնցերտներ է գրել տարբեր գործիքների համար, այդ թվում՝ 21 կլավիրային, կոկնակի, եռակի կլավիրային, 7 ջութակի, 5 վալթոռնի նաև ֆլեյտայի, հորոյի, կլարնետի, ֆագոտի համար: Մոցարտն իր կոնցերտների մի մասը գրել է տարբեր անվանի կատարողների համար, իսկ կլավիրային կոնցերտները նախատեսված են եղել հեղինակային կատարման համար:

Մոցարտի առաջին կլավիրային կոնցերտը ծնվել է դեռևս 1773թ. D dur, (KV 175), այնուհետև 1776-77թթ. ընթացքում երևան են եկել 3 կոնցերտ. մյուս բոլոր կոնցերտներն արդեն վերաբերում են վիեննական շրջանին:

1782-1791թթ. ընթացքում, ինչպես դա բնորոշ է կոմպոզիտորի գործիքային ժանրերին ընդհանրապես, տարբեր հաճախականությամբ ասպարեզ են իջնում 1782-83թթ. 3 կոնցերտ, 1785-ին՝ 6, 1786-ին՝ 3, 1788-ին՝ 1, 1791-ին՝ 1:

Դետագրքիր է, որ մինչև սեփական փորձին դիմելը, Մոցարտը 1767թ. օպերային արվեստում տարածված «պաստիչ-չիո» ժանրի օրինակով այլ հեղինակների կլավիրային ստեղծագործությունների ճանաչված թեմաների հիման վրա կառուցում է գործիքային պաստիչչիոներ կլավիրի համար՝ լայն կոնցերտային նշակնան ենթարկելով երաժշտական նյութը: Դավանաբար այս փորձերը նրա համար եղել են ժանրի ինքնատիպ, օրիգինալ ստեղծագործության նախապատրաստական փուլ:

18-րդ դարի գործիքային նոր ժանրերի շարքում կոնցերտն իր նոր մեկնաբանմամբ և նոր ժանրային երևույթ էր՝ առանձնացված մենանվագող գործիքի և նվագախմբային զանգվածի մրցակցության ձևով:

Այս ժանրում, ինչպես և գործիքային սոնատում, կվարտետում, սիմֆոնիայում տեղի է ունենում ցիկլի դրամատուրգիայի, մասերի ֆունկցիոնալ ինաստավորման, թեմատիկ-կերպարային աշխարհի, թեմատիզմի ձևավորման, տոնայնական հարաբե-

րությունների և կապերի, մշակման մոտեցումների ձևավորման, կայացման գործընթաց: Սա հիմնականում տեղի է ունենում զուգահեռ ճանապարհներով, սակայն նախանշելով յուրաքանչյուրի ժամրային սահմանները: Պայմանավորված ժամրի առանձնահատկություններով՝ ուրվագծվում է յուրահատուկ կերպարային տարածք, իսկ կոնցերտի կատարողական տեսակը նրան ինքնատիպություն է հաղորդում:

Կոնցերտի՝ մենանվագող գործիքով տեսակը, գործիքների կատարելագործման դարաշրջանի արգասիք էր՝ փայլով և պահնջված վիրտուոզ նկարագրով:

Մոցարտն իր առաջին իսկ կոնցերտներում արդեն հետևում է փայլուն՝ «կոնցերտային» սկզբունքին՝ իր կատարողականության ազատ, իմպրովիզացիոն բնույթով ժամրի համար ապահովելով կրակոտ մրցակցության, համադրման և հակադրման աշխույժ մինուրություն: Ժամրն ակնհայտորեն կրում է «կոնցովիտոր-կատարող» համագործակցության սինթետիկ մտածողության կնիքը:

1777թ. ֆրանսիական անվանի դաշնակահարուիի ժյոնոմի համար ստեղծված Es dur (KV 271) կոնցերտը ծավալուն, միևնույն ժամանակ նուրբ, տեմբրային գուներ երանգավորմամբ ստեղծագործություն է:

Մոցարտի կլավիրային կոնցերտների կերպարային աշխարհը հարուստ է, բազմազան՝ կենցաղային երգից մինչև պոլիֆոնիկ կանոն, ֆուգա:

Կոնցերտի սոնատայնության առանձնահատկությունն է դառնում կրկնակի էքսպոզիցիայի՝ tutti և solo հաջորդականությամբ, միասնական մշակումը և միավորումը գործիք-նվագախումբ անսամբլով՝ ռեպրիզայում: Կլավիրային կոնցերտների համար հաստատուն կառուցվածք է դառնում 3 մասերի՝ Allegro-Andante-Allegro (արագ-դանդաղ-արագ) տրամաբանությունը:

Կլավիրային կոնցերտները բնույթով ընդգրկուն են, բազմազան՝ լուսավոր-քննարական, դրամատիկ, հանդիսավոր, տոնական: Դաճախ կոնցերտների բովանդակությունը կապված է եղել կատարման առիթների, իրադարձությունների, ինչպես նաև վայրի հետ: Այսպես, ֆրանկուրտում թագադրման հանդիսավոր արարողության ժամանակ Մոցարտի կատարմամբ առաջին անգամ

հնչած D dur (KV 537) կոնցերտը «հավուր պատշաճի» տոգորված է ցնծագին-տոնական տրամադրությամբ, հարուստ է էֆեկտներով, վիրտուոզ հնարքներով: Քնարական երգային է, նվիրական, զգացմունքային սիցիլիանայով դանդաղ՝ Adagio մասում՝ A dur (KV 488) կոնցերտը. d moll (KV 466)-ը (1785թ.) ողբերգական է, հուզական և տագնապալից:

Կլավիրային կոնցերտն իր ողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ՝ ներիյուսվում է Մոցարտի հասուն շրջանի սոնատ-սիմֆոնիկ ստեղծագործության գաղափարական աշխարհի, կերպարային մթնոլորտի, զգացմունքային տրամադրություններին և կարևոր տեղ է գրավում 18-րդ դարի նոր գործիքային ժանրերի ձևավորման մեջ:

### ***Մոցարտի Ռեզվիեմը***

Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտ երևույթը ներկայանում է որպես եվրոպական երաժշտական պատմական բովանդակություն: Իր բնույթով ամբողջապես շեշտված աշխարհիկ լինելով՝ այն բովանդակում է վեհ հոգևոր խորհուրդ, ոչ միայն լայն առումով, այլև կոնկրետ ժանրային անդրադարձներով:

Յայտնի է, որ Մոցարտը միշտ հետաքրքրվել է հոգևոր երաժշտությամբ, պաշտոնի բերումով մեծ քանակությամբ ստեղծագործություններ է գրել եկեղեցական տարբեր արարողությունների և տոների համար՝ հատկապես զալցբուրգյան տարիներին: 1768թ. մինչև 1780թ. Մոցարտը 17 տարբեր մեծության մեսսաներ է գրել, 1784-ից ստեղծագործել է նաև մասոնական լոժայի համար. նրա վերջին ավարտուն գործը դառնալու է «Փոքր մասոնական մեսսան»: Յակումը վոկալ-գործիքային խոշոր կտավի ժանրերի նկատմամբ, արտացոլված է Մոցարտի ստեղծագործական ձևի, ոճի, միտումների ամբողջական տրամաբանության համակարգի մեջ:

1791թ. պատահական, անսպասելի պատվերով Մոցարտը վերադառնում է խոշոր կտավի սինթետիկ ժանրին և պարզվում է, որ նրա ողջ ստեղծագործական ուղին միտված է եղել դեպի այդ

ստեղծագործությունը՝ ներքին մղումով սպասված և պահանջված:

Սգո մեսսան՝ **Ոեքվիեմը**, դառնում է Մոցարտի ստեղծագործական սկզբունքների, ոճական հատկանիշների լիակատար դրսնորումը: Դիմելով այս ավանդական ժամանակ՝ Մոցարտը խստորեն պահպանում է դրա պարտադրած սահմանները, միևնույն ժամանակ խախտում է գրեթե բոլոր ընդունված կանոնները՝ ստեղծելով ժամրի **Առոր** ավանդույթ:

Հանձարին տրված իրավունք է քանդել ավանդույթն ավանդույթ ստեղծելու համար: Այդպես է Բախի ողջ ստեղծագործությունը, այդպիսին է և Մոցարտը:

Բացառիկ հակումը վոկալ- սիմֆոնիկ ստեղծագործության նկատմամբ, որ կոնպոզիտորի մոտ դրսնորվել է օպերային, գործիքային բոլոր ժամրերում, այստեղ՝ միասնության մեջ, ինչում է ամբողջ ուժով: Երգչախումբ, նվազախումբ, նենակատարներ. բոլոր հնարավորություններն ի մի են բերված, բոլորն էլ ունեն գլխավոր-առաջատար դեր և սրանցից ոչ մեկը երկրորդական չէ իր նշանակությամբ:

Ոեքվիեմը Մոցարտի վերջին և հզոր գեղարվեստական ուղերձն է աշխարհին:

Ոեքվիեմի ստեղծման պատմությունը, ժամանակը, տեղը պարուրված են բազմաթիվ խորիրդավոր, անգամ միստիկ շղարշներով: Իրականում սովորական հերթական պատվերը համընկել է կոնպոզիտորի կյանքի ողբերգական պահերի հետ: 1791թ. ամռանը ոմն անհայտ, անանուն անձ Մոցարտին պատվիրում է սգո մեսսա: Մոցարտը, որ արդեն վատառողջ էր, աշխատում էր միանգամից մի քանի ստեղծագործության վրա, բայց, նյութական ծանր կարիքից մղված, համաձայնում է: Իր աշխատանքի համար իր կարծիքով այնքան բարձր գին է նշանակում, որ պատվիրատուն իրաժարվի: Սակայն վերջինս անվարան համաձայնում է և անգամ կրկնակի հինարար խոստանում ստեղծագործությունն ստանալուց հետո: Մոցարտը հակասական զգացումներով՝ տագնապով, վատ կանխազգացումներով, բայց և մեծագույն նվիրումով, ոգևորությամբ ընկղմվում է աշխատանքի մեջ: Կնոջ՝

Կոնստանցայի վկայությամբ, Մոցարտը մի քանի անգամ ասել և գրել է նամակներում. «Ես Ոեքվիեմը գրում եմ ինքս ինձ համար»:

Իրականում պատվիրատուն եղել է Կոմս Ֆրանց ֆոն Վալգեգգ-Շտուպպախը, որ իր քսանամյա վաղամեռիկ կնոջ՝ Կոմսուհի Աննա ֆոն Ֆլամբերգ Վալգեգգի մահվան տարելիցի կապակցությամբ որոշում է հայտնի քանդակագործ Իոհան Մարտին Ֆիշերին մահարձան պատվիրել, իսկ կոմպոզիտոր Վ. Ա. Մոցարտին՝ սգո մեսսա: Այսպիսի բարձր արվեստով էր ուզում նշել կոմսը սիրելի էակի մահվան տարելիցը: Նա արվեստի մեջ երկրպագու է եղել, նվագել է մի քանի գործիքներ: Նրա դոյակում ամեն շաբաթ հավաքվել են անսամբլային նվագածության համար: Կոմսն ունեցել է մի զավեշտական սովորություն, որն էլ առիթ է տվել Ոեքվիեմի շուրջ բազում լեգենդների: Կոմսը տարբեր կոմպոզիտորների սիստեմատիկաբար ստեղծագործություններ է պատվիրել ու գնել նրանցից, հետո ինքն իր ձեռքով արտագրել է, որպեսզի ձեռագրով չճանաչվի հեղինակը, նոտաները բաժանել է կատարողներին, պայմանով, որ կատարումից հետո գուշակեն, թե ուն գրչին է պատկանում գործը: Նույնն սպասում էր և սգո մեսսային, սակայն ճակատագիրն այլ կերպ է տնօրինում:

Ըստ Կոնստանցա Մոցարտի ստորագրած պայմանագրի՝ Կոմս Վալգեգգը Մոցարտի մահվան հաջորդ օրն իսկ վճարել է խոստացված հոնարար՝ առանց պահանջելու ստեղծագործությունը: Պատմության մեջ չարագույժ կերպարով մնացած անանուն պատվիրատուն իրականում ազնիվ և պարկեշտ վարք է ցուցաբերել կոմպոզիտորի անվան և հիշողության հանդեպ:

Ոեքվիեմը գրված է կաթոլիկ հոգեհանգստյան մեսսայի կանոնիկ տեքստերի հիման վրա: Սովորական մեսսայի ընդունված աղոթաշարի մեջ առիթի համաձայն ավելացվում էր մի քանի համար, իսկ Մոցարտը գեղագիտական նկատառումներով որոշ փոփոխություններ է կատարում՝ միացնում է մի քանի համար, կոմպոզիցիայի ամբողջության մեջ տեղափոխում շեշտերը:

Նախաբանային Introit-ում «Requiem aeternam dona eis» («Տուր հանգիստ հավիտենական») հավելվում է մեսսայի սովորական մասը՝ «Kyrie» («Տէր ողորմեա»), որին հետևում է միջնադարյան «Dies irae» («Ցասման օր») սեկվենցիան, մեջբերվում է

«Offertorium»-ը («Ընծայում») 2 աղոթքներով՝ «Domine Jesu» («Տեր Յիսուս») և «Hostias»՝ («Զոհ»), հետո նորից մեսսայի ավանդական մասեր՝ «Sanctus» («Սուլբ») և «Agnus Dei» («Գառն Աստծո»), իսկ վերջինը սահուն անցնում է «Lux aeterna» («Լոյս հաւիտենական») աղոթքին:

Մոցարտը սովորաբար ցանկացած տեքստ, ինչպես դա օպերաներում էր տեղի ունենում, ընդունում է որպես գաղափարական ելակետ, որից հետո բավական ազատ է վարվում դրա հետ՝ ըստ մտահղացման: Ոեքվիենի դրամատուրգիան Մոցարտը կառուցում է սուր զգացմունքային կոնտրաստների սկզբունքով, ինչպես դա կարելի էր պատկերացնել օպերայում: Դրամատիկին հաջորդում է քնարականը, չարագույժին՝ հուզականը և այլն:

Ոեքվիենը գրված է քառաձայն երգչախմբի, 4 մենակատարի և նվազախմբի համար: Գործիքային կազմը ներառում է լարայիններ, 2 բասսեթիորն, 2 ֆագոտ, 3 տրոնքոն, 2 շեփոր, լիտավորներ և երգեհոն: Չկան լուսավոր երանգ-տեմբրի կրող ֆլեյտան և հոբոյը, իսկ տրոնքոնների տեմբրն ապահովում է ահեղ-հանդիսավոր կերպարայնություն:

Ոեքվիենի հիմնական տոնայնությունը՝ d moll, Մոցարտի ստեղծագործության մեջ կապված է ողբերգական տրամադրությունների, վշտագին զգացումների հետ և այստեղ նույնպես կատարում է գունային մքնուղորտի ձևավորման ֆունկցիա: Ստեղծագործության տոնայնական պլանը զարգանում է որոշակի տրամաբանությամբ՝ հայելային անդրադարձով՝ d - B - g - F - a - d - g - Es - D - B - d: Ոեքվիենի համարները 12-ն են՝

1. Requiem aeternam, Kyrie eleison. («Հանգիստ հավիտենական») («Տեր Ողորմյա»)
2. Dies irae. («Ցասման օր»)
3. Tuba mirum. («Յրաշալի շեփոր»)
4. Rex tremenda. («Արքա անպատմելի հզորության»)
5. Recordare. («Հիշիր»)
6. Confutatis. («Պարսավելով»)
7. Lacrimosa. («Արտասվալի»)
8. Domine Jesu. («Տեր Յիսուս»)

9. Hostias. («Զոհ»)
10. Sanctus.(«Սուրբ»)
11. Benedictus. («Օրինյալ»)
12. Agnus Dei.(«Գառն աստծո»):

Ոեքվիեմի Երաժշտությունն, ըստ Կոնստանցա Մոցարտի, լիովին պատրաստ է Եղել Մոցարտի մտքում, սակայն կոմպոզիտորը չի հասցրել գրառել ամբողջ ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ մինչև 7-րդ համարը գրառվել, և որոշ մասեր անգամ պատրաստ են Եղել պարտիտուրի ձևով:

Կոմպոզիտորի մահից հետո Կոնստանցան սկզբում պարտիտուրը վստահել է Մոցարտի սիրելի աշակերտներից մեկին՝ Յոզեֆ Էյբլերին, ինչի մասին վկայում է Զոֆի Շայբլի (Կոնստանցայի քույրը, ում ներկայությամբ վախճանվել է Մոցարտը) ձեռքով գրված պարտավորությունը՝ «Ստորագրյալը սույն պարտավորագրով հավաստում է, որ Մոցարտի այրին՝ ֆրաու Կոնստանցա Մոցարտն իրեն է հանձնել հանգուցյալ ամուսնու կողմից սկսված Ոեքվիեմը՝ ավարտին հասցնելու նպատակով: Ես պարտավորվում են ավարտել այն մինչև առաջիկա Մեծ Պասի սկիզբը և հավաստիացնում են, որ թույլ չեն տա որևէ մեկին ընդօրինակել, կամ փոխանցել մեկ ուրիշի, այլ միայն ֆրաու Մոցարտին: Վիեննա. 21.12.1791թ., ստորագրություն. Յոզեֆ Էյբլեր. սեփական ձեռքով»:

Համարվում է, որ առաջին մի քանի համարներն ավարտին է հասցրել Էյբլերը. հավելումները կատարված են նրա ձեռքով՝ բնագրի վրա, որից հետո, ինչպես գրում է Կոնստանցա Մոցարտը, նա վերադարձել է ձեռագիրը՝ «Նրբորեն ներողություն հայցելով»: Այրին այն փոխանցել է Մոցարտի մյուս աշակերտին՝ Ֆրանց Ռսավեր Զյուսմայերին, որն էլ ավարտին է հասցրել գործը:

Ըստ ամերիկյան Երաժշտագետ Յովարդ Կ. Ռոբինս-Լենդոնի, որ հայտնի է որպես Յայդնի և Մոցարտի ստեղծագործության գիտակ՝ Dies irae-ից մինչև Lacrimosa ձայների գրառումը, ամբողջացումը կատարել է Յ. Էյբլերը, իսկ հաջորդ մասերի վերականգնումը, համաձայն Մոցարտի թողած առանձին ձայների և էսքիզների՝ կատարել է Զյուսմայերը:

Կոնստանցա Մոցարտի նույն նամակի մեջ նաև նշված է՝ «Ես ինքս ինձ մտածում էի, որ այս գործն ի վիճակի է կատարել յուրաքանչյուրը, քանի որ ստեղծագործությունը հիմնականուն գրված էր»:

Կոնստանցան ինքն էլ երաժիշտ է եղել, բավական լավ կողմնորոշվել է իր մասնագիտության մեջ, հաճախ ամուսնու հետ մասնակցել է կատարումներին, հետևաբար նրա կարծիքը կարելի է ընդունելի և վստահելի համարել: Ամեն դեպքում, ավարտական աշխատանքը կատարվել է մեծ ջանադրությամբ, նրբորեն, առանց հեղինակային մտահղացման խաթարման՝ Մոցարտի իսկական աշակերտի բարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակով և պատասխանատվությամբ:

Ոեքվիեմը կառուցվում է խմբերգային, նվազախմբային և մեներգող ձայների կվարտետի արտահայտչական տեմբրային-հնչողական, գունային հնարավորությունների համադրման և հակադրման սկզբունքով՝ թելադրված զգացմունքային բովանդակությամբ:

Ոեքվիեմի երգչախմբային համարներն են Dies irae, Rex tremenda, Confutatis, Lacrimosa: Վոկալ կվարտետը հնչում է Tuba mirum և Recordare համարներում, մյուս մասերում մարդկային ձայնի զգացմունքային ջերմությունն օգտագործվում է հաջորդաբար կամ միասին: Նվազախումբը ստեղծագործության ամբողջացման մեջ կատարում է միաձուլող, սիմֆոնիզմացնող դեր, իր ուրույն հնչողական անսամբլով ստեղծում է համապատասխան զգացմունքային հարթություն, լիցք, լարում, թեև շատ զուսպ է օգտագործվում, բայց գեղարվեստորեն ծանրակշիռ է:

Ոեքվիեմի՝ որպես հոգևոր ծիսական ժամրի մեկնաբանումը, սակայն, նոր է առաջին հերթին իր գեղարվեստական մքնոլորտով, բնույթով: Առաջին անգամ հոգևոր ժամրի ստեղծագործության մեջ գործում և խոսում են կենդանի զգացումներ, բախվում են կրքեր, դրամատիկ սուր իրադրություններ, նուրբ հուզական քնարականություն, աղերս, խնդրանք, հույս:

Մեսսան, որի համար բնորոշ և անգամ պարտադիր է անանձական, մարդկայինից, սովորականից վեր, ընդգծված հանդարտ բնույթը, բացահայտվում է իրական օպերային կերպարայնության

դրամատիզմով, սուր կոնտրաստային տրամադրությունների հակադրումով, ներքին մեծ դինամիկայով: Ոեքվիեմի երաժշտական լեզուն անկեղծ է, վառ, բայց և խիտ երանգավորումով:

Ստեղծագործությունը վեհաշունչ, երբեմն ահեղ-հանդիսավոր բնույթ ունի, և չնայած իր խորը ընդգրկուն ծավալայնությանը՝ մոնումենտալ չէ: Մասերը հաճախ փոքր են չափերով, հակիրճ, կամերային՝ ծավալով, բայց ոչ շարադրանքով:

Նվագախմբի և երգչախմբի ձայնային կերտվածքը հագեցած է և միևնույն ժամանակ թեթև է, թափանցիկ, յուրաքանչյուր ձայնային գծի դիֆերենցված, անհատականացված բնույթով: Կոմպոզիտորի մտածողության մեջ միահյուսված հանդես են գալիս հոմոֆոն և պոլիֆոնիկ գրելաձևի առանձնահատկությունները: Անգամ ավարտուն պոլիֆոնիկ ձևերի մեջ (ինչպիսին է կրկնակի ֆուգան) Մոցարտն ակնհայտ հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածք է ստանում:

Ոեքվիեմն ամբողջովին ավանդույթի մեջ է, բայց այդ ավանդույթը ներքին պոռեկումով ծավալվում է ժամանակի և տարածության մեջ՝ ձգտելով տիեզերական մասշտաբների:

Սա է, որ Ոեքվիեմը դարձնում է խսկապես հոգևոր, վեհ քրիստոնեական բարոյականություն և հենց սրանով էլ խիստ մարդկային, կենդանի զգացմունքներ կրող ստեղծագործություն:

Ոեքվիեմը թևածում է երկրայինի և երկնայինի սահմանգծում: Այստեղից էլ՝ խոր արտահայտչակնությունն ու ջերմությունը, հզոր ներքին ուժը, որ, սակայն, գերօն է թատերական էֆեկտներից, սենտիմենտալ զգացմունքայնությունից, ընդգծված նրբագեղությունից:

Ոեքվիեմի բովանդակության հետ առնչվող որևէ վերացական կամ աննշան բան չկա: Ամեն ինչ անհատականացված է, անկեղծ, նշանակալից, բայց և շատ պարզ: Կյանքի միակ ճշմարտության փիլիսոփայությունն արտահայտված է ծայրագույնս անձնականացված անկեղծությամբ:

Ոեքվիեմը՝ Մոցարտի ամենանվիրական և ինքնակենսագրական ստեղծագործությունը, նման է խոստվանության: Կոմպոզիտորը խոսում է Աստծո, այլ խոսքով՝ իր հոգու հետ և անողորմ կերպով աշխարհի առջև բացում է դրա խորը ծալքերը: Ողջ կյան-

քում ուրախ, լավատես, կենսահաստատ Մոցարտը՝ որպես իսկական քրիստոնյա, մտածող մարդ, մտորել է մահվան մասին, ընդունել այն որպես անխուսափելի վախճան և հնագանդորեն սպասել նրան: «Քանզի, խստորեն ասած, մահը մեր կյանքի իրական վերջնական նպատակն է: Ես վերջին երկու տարիների ընթացքում այնպես եմ մտերմացել այդ իրողության՝ մարդու այդ լավագույն բարեկամի հետ, որ նրա տեսքն այլևս ինձ ոչ միայն չի սարսափեցնում, այլ հակառակը՝ բավական հանգստացնում է և միշտարում: Ես երախտապարտ եմ Տիրոջը՝ մահը որպես իրական երանության բանալի հասկանալու՝ ինձ պարզեցնելու ամառ: Ես երբեք անկողին չեմ մտնում առանց ինքս ինձ հուշելու, որ, չնայած իմ երիտասարդ տարիքին, հնարավոր է չղիմավորեն նոր օրը»: Այս նամակը Մոցարտը գրել է 1787թ. հորը, 31 տարեկան հասակում:

Ոեքվիեմն ամբողջապես ընթանում է լարված նյարդերով՝ անգամ հանդարտ մասերում կամ քնարականության մեջ: Այս հանգամանքն արդեն իսկ հոգևոր ժանրի ավանդույթի համար խորթ, նոր բացահայտում էր:

Ոեքվիեմը կառուցված է ինքնատիպ դրամատուրգիական տրամաբանությամբ, որն ամբողջության մեջ աղերսման եզրեր ունի սիմֆոնիկ ցիկլի հետ: Ստեղծագործության հիմնական բնույթը պայմանավորված է ներքին մեջ լիցքով, որը ձեռք է բերվում առաջին մասում և ապա անընդհատ աճում:

Ամենախոշոր, ներքուստ տարանջատված, հակադիր կերպարայնության վրա կառուցված մասն առաջինն է, իշխող տոնայնական ֆոնը հենվում է առաջին մասի տոնայնության վրա և ապա հաստատվում ֆինալում՝ առաջացնելով ամբողջական դրամատուրգիական կոնցեպցիոն կամար:

Tuba mirum-ը՝ Andante B dur՝ ցիկլի երկրորդ մասի սկզբունքով հակադրվում է առաջին խոշոր զանգվածին: Tuba mirum-ին հավելվում է Rex tremenda, որը բնույթով օպերային lamento է (բնորոշ g moll-ով), ապա Recordare-ի արիոգային երգեցողությամբ ամբողջանում է այս լուսավոր քնարական զանգվածը:

Confutatis-ը ստեղծագործության կուլմինացիոն սահմանագիծն է՝ դրամատիկ, ահեղ, լարված տագնապալի ոլորտում, իսկ

անմիջապես նրա կողքին դրվում է հուզական կուլմինացիան՝ Lacrimosa-ն: Confutatis-ն աղերս է, խնդրանք, հոգու անկեղծ պոռթկում «Մի լքիր ինձ, երբ ես մեռնելիս լինեմ»: Սա Confutatis-ի վերջին ֆրազն է: Ըստ Կոնստանցայի հիշողությունների՝ Մոցարտի համար ամենակարևոր մասը Recordare-ն էր, որը նվիրական խնդրանք էր առ Աստված՝ «Դու, որ ներեցիր Մարիամ Մագդաղենացուն, թույլ տուր ինձ նույնպես հուսալ», «Ներին ինձ իմ մեղերը»:

Ոեքվիեմի հաջորդ հատվածը համապատասխանում է ցիկլի ամփոփման գաղափարին և ենոցինալ առումով հետադարձ ընթացք է՝ լիցքաբափումով: «Մահը, ի՞ն բարեկամ, ոչ այլ ինչ է, քան դեկորների փոփոխություն»:

Առաջին անգամ Ոեքվիեմը հատվածաբար հնչել է 1791թ. դեկտեմբերի 10-ին (Մոցարտի հուղարկավորությունը տեղի է ունեցել դեկտեմբերի 7-ին) Վիեննայի սրբաթագութեալում: Այս կատարումը կազմակերպել էր հավատարիմ Շիկանեդերը: Սրբաթագութեալի եկեղեցին սրբաթագության նատավայրն է եղել՝ հիմնադրված նվազախմբերի և երգչախմբերի երաժիշտների կողմից: Նրանք ի պատիվ և ի հիշատակ իրենց գործընկերոջ՝ «Kammermusicus» Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի՝ մի քանի ընկերների պատվերով Ոեքվիեմից հատվածներ են կատարել անվճար:

Վ. Ա. Մոցարտի ստեղծագործությունները սովորաբար ուղեկցվում են «KV և համար» կրող նշումով: Դա ավստրիացի բուսաբան, հանքարան և Մոցարտի ստեղծագործության մոլի սիրահար Լյուդվիգ Ալիս Ֆրիդրիխ Կյոնելի (1800-1877) կազմած կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության լիակատար գեղարվեստական-թեմատիկ ուղեցույցն է՝ ծանոթագրություններով, ձեռագրերի գտնված վայրի, վիճակի ամբողջական նկարագրությամբ և համարակալումով: Սա եղել է կոմպոզիտորական ստեղծագործության թվագրման և հաշվառման առաջին պատճական փորձը:

«Chronologish-thematisches Verzeichnis samtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Lpz. 1862.» L. A. F. Kochel-այստեղից էլ KV-Kochel Verzeichnis-տառակապակցությունն է, որ նշանակում է ըստ Կյո-

խելի ուղեցույցի և ապա համապատասխան համարն է, որը միշտ չէ, որ հետևում է կոնյոզիտորի ստեղծագործության իսկական պատմական ժամանակագրությանը:

Ուղեցույցը 3 անգամ վերախմբագրվել և լրացվել է 1862թ. իր իսկ՝ Կյոնքելի կողմից, ապա 1905թ. Վալդերգեհ, և 1937թ.՝ Ա. Ենշտայնի կողմից: Գոյություն ունի նաև ուղեցույցի հակիրճ տարբերակը՝ հրատարակված 1951թ. «Kleine Kochel. Wiesbaden»:

# ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐԵՆ

## ԶԱՅՆԱՅԻՆ ՄԸԱԿՈՒՅԹ. ՄԱՐԴԿԱՅԻՆ ԵՐԳԵՅԻԿ ԶԱՅՆԵՐ

**Մ**արդկային ձայնի երևույթը բացահայտվել է երաժշտության՝ որպես արվեստի տեսակ երևան գալու հետ միաժամանակ: Մարդկային ձայնը եղել է մարդու հայտնագործած առաջին գործիքը և առհավետ կմնա երաժշտական ամենակատարյալ՝ անկեղծ, ջերմ, զգացմունքային ելաչներով հարուստ և նրբագույն արտահայտչականության ընդունակ գործիքը:

Երաժշտական գործիքների ձևավորման և զարգացման ողջ գործընթացը հիմնված է եղել մարդկային ձայնը որպես ուղեցույց և որոնումների առանցք ունենալու սկզբունքով:

Ձայնի գեղարվեստական արժեկորման և դասակարգման սկզբունքը հիմնված է երկու չափանիշների վրա: Դրանք են ձայնածավալը (դիապազոն) և գույնը (տեմբր), որոնցից առաջինը կապված է հնարավորության, իսկ մյուսը՝ գեղեցկության հետ:

Ձայնարտաքերման մշակույթն ունի ազգային արեալային պատկանելություն և դասակարգվում է համաձայն հնչյունարտաքերման տեխնիկայի՝ կոկորդային, ռնգային (նազալ), գլխային (ֆալցետ):

Պրոֆեսիոնալ աշխարհիկ արվեստի զարգացման հետ մեկտեղ սկսում է զարգանալ երգային արվեստի նոր և ամենակատարյալ տեսակը՝ հիմնված շնչառության տեխնիկայի վրա, որը հիմք է դառնում օպերա ժանրի ծննդյան համար: Այս պրոցեսն սկսում է ձևավորվել հտալիայում 17-րդ դարում՝ օպերայի բուռն զարգացման դարաշրջանում, ստանում է bell canto (գեղեցիկ երգեցողություն) ամվանումը և մինչև օրս վկալ արվեստի ասպարեզում հաստատուն գերիշխանություն ապահովում այս ազգային մշակույթի համար:

Երգեցողությամբ դաստիարակության գաղտնիքներն իտալական երաժշտմերը խստորեն պահպանում էին. Երգիչ պատրաստելը համարվում էր զուտ իտալական մենաշնորհ: Այս նպա-

տակով էլ ստեղծվել են առաջին երաժշտական կրթական օջախները՝ կոնսերվատորիաները Վենետիկում, Բոլոնիայում, Նեապոլում: Կոնսերվատորիաներում (conservatione – կոնսերվացիա, պահպանել) անօթևան և որք երեխաներին հավաքում, պահպանում և երաժշտական կրթություն էին տալիս՝ ապահովելով նրանց հետագա մասնագիտական կյանքը, քանի որ օպերային արվեստի լայն տարածումը ողջ Եվրոպայում մեծ պահանջարկ ուներ նաև կատարողների առումով: Սա թույլ էր տալիս նաև երեխաների հետ ձայնի մշակման ասպարեզում փորձարարություն (էքսպերիմենտներ) կատարել: Առաջին կոնսերվատորիաները միայն երգիչներ էին պատրաստում: Ավելի ուշ՝ 18-րդ դարում, ձևավորվում են ֆրանսիական և գերմանական երգեցողության դպրոցները:

Եվրոպական ձայնային մշակույթը մարդկային ձայնը դասակարգում է երեք՝ բարձր, միջին, ցածր սկզբունքով: Ըստ այդմ, իգական ձայներն են սոպրանոն, մեցզո-սոպրանոն և կոնտրալտոն, իսկ արականը՝ տենորը, բարիտոնը և բասը: Սակայն դրանցից յուրաքանչյուրը ներքին դասակարգում է ստանում համաձայն արտահայտչական նրբերանգների:

### **Իգական երգեցիկ ձայներ**

**Սոպրանո** – (իտալերեն՝ sopra -գերագույն, վեր, բարձր) իգական, դիապազոնով և տեմբրով ամենաբարձր ձայնը:

Սոպրանոն իր հերթին բաժանվում է 5 հիմնական տեսակների.

1. Կոլորատուր սոպրանո – (թռչող սոպրանո) դիապազոնը՝ առաջին օկտավավայի ս-ից մինչև երրորդ օկտավայի ս (Երեմն ց): Այս ձայնին բնորոշ է թեթև, շարժուն, ճկուն բնույթը: Գրեթե ողջ ձայնածավալի համար գերիշխող է գլխային ռեզիստրը:
2. Լիրիկո-կոլորատուր սոպրանո – դիապազոնը՝ առաջին օկտավավայի ս-ից մինչև երրորդ օկտավավայի ս: Հիմնական բնորոշումն է թեթև, ազատ, թոփշքային շարժունությունն առանց գերբարձր հնչյունների:

3. Լիրիկական սոպրանո – դիապազոնը՝ առաջին օկտավավայի ս-ից մինչև երրորդ օկտավավայի ս: Զայնը մեղմ է, ջերմ և ներքևի ռեգիստրում օժտված է ավելի հազեցած տեմբրով:
4. Լիրիկո-դրամատիկ սոպրանո - դիապազոնը՝ առաջին օկտավավայի ս-ից մինչև երրորդի ս: Զայնն աչքի է ընկնում ավելի մեծ ուժով և ավելի ցածր տեմբրով:
5. Դրամատիկ սոպրանո - դիապազոնը՝ առաջին օկտավավայի ս-ից մինչև երկրորդ օկտավավայի հ: Բոլոր սոպրանոներից այս ձայնն ամենահազեցածն է և հնչեղը՝ օժտված խորունկ տեմբրով:

**Մեցցո-սոպրանո** ձայնը դասկարգվել է ավելի ուշ: Այն իր չափանիշներով ննան է դրամատիկ սոպրանոյին, սակայն առանձնացվելով՝ իր հերթին բաժանվում է 2 տեսակի:

1. Կոլորատուր մեցցո-սոպրանո - դիապազոնը՝ փոքր օկտավավայի ա-ից մինչև երկրորդ օկտավավայի բ: Յազվագյուտ հատկանիշներով օժտված ձայն է՝ ցածր ձայնի համար ոչ այնքան բնորոշ թերև և շարժուն բնույթով:
2. Դրամատիկ մեցցո-սոպրանո - դիապազոնը՝ փոքր օկտավավայի ա-ից մինչև երկրորդ օկտավավայի հ: Զայնն օժտված է հզոր կրծքային տեմբրով և առանձնապես գեղեցիկ է ներքևի ռեգիստրում:

**Կոնտրալոտո** – դիապազոնը՝ փոքր օկտավավայի f-g-ից մինչև առաջին օկտավավայի ա: Իգական ամենացածր ձայնն է: Յազեցած, ներքևի ռեգիստրում հարուստ կրծքային հնչեղության հազվագյուտ ձայն է:

### **Արական երգեցիկ ձայներ**

Արական, ինչպես և իգական ձայները, բաժանվում են երեք մեծ խմբերի՝ համաձայն բարձրության և տեմբրի, որոնք իրենց հերթին բաժանվում են ենթախմբերի: Յիմնական արական ձայներն են տենորը, բարիտոնը և բասը, իսկ նրանց ներսում տարրերակվում են ևս մի քանի ձայնային տեսակներ՝ ըստ գույնի, ուժի և ձայնածավալի:

**Տենոր** – (իտալերեն՝ tenore, լատիներեն՝ tenere – բռնել, կառչել) արական ամենաբարձր ձայնն է, որի մշակույթը ճանաչված է դեռևս հոգևոր երաժշտության ծևավորման առաջին քայլերից. բազմաձայնության զարգացման ընթացքում առանցքային դեր է կատարել: Օպերային արվեստի զարգացման հետ մեկտեղ տենորը ստանում է այլ և առաջնակարգ կարգավիճակ: Տենորն օպերային արվեստում հիմնական ձայներից է, իսկ իտալական երգային մշակույթի մեջ մինչև այսօր այն պաշտամունքի առարկա է:

Տարբերվում են տենորի երկու հիմնական տիպ՝

- Լիրիկական (tenore di grazia) (ոյի գրացիա – գեղեցիկ)
- որամատիկ (tenore di forza) (ոյի ֆորցա – ուժեղ)

Այս բաժանումը հիմնված է ձայնի հնչողական ուժի և հզորության, ինչպես նաև տեմբրի ամրության, խտության և հագեցածության վրա:

Տենորի բոլոր տեսակների համար սովորաբար ընդունված է միևնույն դիապազոնը՝ առաջին օկտավայի c-ից մինչև երրորդ օկտավայի c: Տենորի պարտիան գրառվում է այս բարձրության վրա, սակայն իրականում ձայնը հնչում է մեկ օկտավա ցածր:

**1. Լիրիկ տենոր** - այս ձայնին հատուկ է թերե, շարժուն բնույթը և անկաշկանող, ինչեղ ուժը վերևի ռեգիստրում: Լիրիկ տենորը որպես գեղարվեստական արտահայտչամիջոց սկսում է բուռն զարգանալ 18-րդ դարի օպերային արվեստում:

**2. Լիրիկո-որամատիկ տենոր** - լիրիկից տարբերվում է ձայնային հնչողության ավելի մեծ ուժով: Իտալական տերմինաբանության մեջ այս ձայնն ընդունված է անվանել նաև տենոր-սպինտո (tenor spinto, իտ. spingere – իրել, լատ. expingere-իրել, արագացումով): Զ. Վերդիի օպերաներում առանձնացվել է որպես առանձին արտահայտչականության ձայն:

**3. Որամատիկ տենոր** – այս ձայնն աչքի է ընկնում ավելի հզոր հնչողությամբ և թանձր տեմբրով: Առավել բնորոշ է գերմանական ավանդությին և տարածում է ստացել հատկապես Ռ. Վագեների օպերաների շնորհիվ:

**4. Տենոր-ալտինո, կոնտրալուս** – հազվագյուտ արական ձայն՝ ամենաբարձր տեսիտուրայով, որն իր տեմբրային հատկանիշներով գրեթե ձգտում է կգական ձայնի: Դիապազոնն ընդգրկում է առաջին օկտավավայի օ-ից մինչև երկրորդ օկտավավայի օ հնչյունը (հնչում է այնպես, ինչպես գրառվում է): Վերևի ռեգիստրում ունի ֆալցետային հնչողություն: Չայնի առանձնահատկությունն առավելապես տեմբրային բնույթի մեջ է, որն ունի կանացի երանգ:

**5. Կաստրատ-արական** առանձնահատուկ ձայն, որն արհեստականորեն ստանում են մինչև ձայնի մուտացիան, դիսկանտների մոտ՝ վիրահատությամբ: Չայնը պահպանում է դիսկանտի տեմբրը, սակայն ձեռք է բերում տղամարդկային հզորություն և ուժ: Հայտնի է եղել դեռևս 3-րդ դարից և կիրառվել է հոգևոր երգեցողության մեջ՝ փոխարինելով եկեղեցական երգեցողության շրջանակներում արգելված կանացի ձայններին: Մեծ տարածում է ստացել 17-18-րդ դարերում օպերային արվեստի մեջ, իսկ 19-րդ դարում իսպառ վերացել է:

**6. Դիսկանտ** – (discantus – լատ.՝ բաժանված երգեցողություն) տերմինը ծնվել է 12-րդ դարում, ծագող բազմաձայնության մեջ՝ բնորոշելով Գրիգորյան խորալի ձայնին հակառակ ուղղությամբ շարժվող՝ ուղեկցող ձայն: 16-րդ դարում վերևում շարժվող այդ ձայնը հանձնարարվում էր նաև կաստրատներին, որոնց անվանում էին սոպրանիստներ, ինչի հետևանքով այդ ձայնն ստանում է նաև սոպրանո անվանումը:

Հետագայում դիսկանտ անվանումը հիմնովին ամրապնդվում է տղայական բարձր՝ մինչև մուտացիան ձայների համար: Կարող է օգտագործվել նաև մինչև 14-15 տարեկան աղջիկների ձայնը բնորոշելու համար: Դիապազոնը՝ առաջին օկտավավայի օ-ից մինչև երկրորդ օկտավավայի օ: Ունի առանձնահատուկ մաքուր տեմբր, լուսավոր հնչողություն, հնչեղ է:

**Բարիտոն** – (իտալ.՝ baritone, bariq – ցածր, ծանր տոնս – տոն) միջանկյալ ձայն տենորի և բասի միջև: Դիապազոնը՝ մեծ օկտավավայի ա-աս-ից մինչև առաջին օկտավավայի ա: Տարբերվում են երկու տիպի բարիտոն՝

**1. Լիրիկ բարիտոն** – մեղմ և շարժուն ձայն է, գերծ է թանձրությունից ներքևի ռեգիստրում:

**2. Դրամատիկ բարիտոն** – ավելի հնչեղ և առնական ձայն է, օժտված է մեծ ուժով: Իր տեմբրով և բարձրությամբ դրամատիկ բարիտոնը կարող է ստանալ բաս-բարիտոն (basse-taille – բասի չափով, basse-chantante – բաս երգային) ավելի ցածր, թանձր հնչողություն: Այդ դեպքում, օրինակ Երգչախմբում, այս ձայնը կարող է ընդգրկվել բասի խմբի մեջ: ճիշտ նույն սկզբունքով լիրիկ բարիտոնն առավել ճգոտում է տենորային խմբին:

**Բաս** – (իտալ.՝ basso – ցածր) արական ամենացածր ձայնն, որն իր հերթին ըստ գեղարվեստական բնույթի դասկարգվում է մի քանի տեսակի: Դիապազոնը՝ մեծ օկտավայի ա-ից մինչև առաջին օկտավայի ա: Մինչև 19-րդ դարն ունեցել է տարօրինակ կարգավիճակ, առանձնապես չի գնահատվել և կիրառվել է բացառապես կոմիկական կերպարների համար: Այս հանգամանքն ունի գեղագիտական պատճառաբանություն և կապված է օպերա-serial-ի շրջանակներում վիրտուոզ, շարժուն ձայների նախասիրության հետ: Բասն իր բնական հնարավորություններով այս հատկանիշներից գործ է և առաջատար հերոսական պերսոնաժներ չի կարող մարմնավորել:

Ըստ դասակարգման տարբերվում են՝

**1. Բարձր բաս** – (basso cantante -բառացի իտալերեն՝ երգային բաս): Այս ձայնն ունի երկու տեսակ՝ լիրիկական՝ ավելի մեղմ որակով, և դրամատիկ՝ ավելի գորեղ: Դիապազոնը՝ մեծ օկտավայի ց-ից մինչև առաջին օկտավայի ֆ և դրամատիկի համար՝ ֆ-ից մինչև առաջին օկտավայի ե: Բնորոշ է հզոր և գեղեցիկ հնչողությունը բարձր, և պակաս ուժեղ՝ ներքևի ռեգիստրում:

**2. Խորը բաս** – (basso profundo – ստորգետնյա բաս): Սա երգեցիկ ամենացածր ձայնն է: Դիապազոնը՝ մեծ օկտավայի ս-դ-ից մինչև առաջին օկտավայի ս-դ: Ղնչեղ, խորը հագեցած, հարուստ ձայն է: Ընդունված է հատկապես ռուսական երաժշտության մեջ և խորանում է հոգևոր երգեցողության ավանդույթի մեջ:

**3. Բուֆո բաս** – (basso buffo – կոմիկական բաս): Դիապազոնը համապատասխանում է սովորական բասային ծավալներին,

սակայն օժտված է մեծ շարժունությամբ, թերևս կոլորատուրայով։ Տարածված է եղել 18-րդ դարուն իտալական օպերայում կոմիկական կերպարների համար։

**Falset** – ֆալցետ – երգային՝ հիմնականում արական ամենաբարձր, գլխային ռեզոնատորի օգտագործումով ձայն։ Բնորոշվում է սուր, արհեստական հնչողությամբ և ունի յուրահատուկ գունային՝ ապակյա երանգ։

## ՆՎԱԳԱԽՈՒՄԲ (օրկեստր)

**Օ**րկեստր բառը ծագել է Յին Յունատանում թատերաբեմի առջև տեղավորված փոքր, կիսակլոր հրապառակի՝ օրինատրայի անունից, որտեղ սովորաբար ներկայացնան ընթացքում կանգնում էր խորը՝ երգչախումբը։ Անիրաժեշտ է իիշել, որ Յին հունական ողբերգության մասնակից երգչախումբն իր նշանակությամբ ստատիկ չէր և միմիկ դեր էր կատարում՝ շարժվելով իր տարածքում։

17-րդ դարում այս անվանումն սկսում է նոր իմաստ ստանալ՝ բնորոշել չափով և կազմով չսահմանված ցանկացած գործիքային խումբ։ Սակայն դեռևս Վերածննդի շրջանում այս տերմինն արդեն շրջանառվում էր։ այսպես էր կոչվում իիմնականում մի ընտանիքի անդամներից բաղկացած երաժիշտների խումբը։ Դրանք կարող էին լինել միևնույն գործիքով նվագող երաժիշտներ, օրինակ՝ վիոլոնիստներ կամ փոքր երգչախմբեր՝ գործիքների նվագակցությամբ։

Երաժշտական արվեստի զարգացման ճանապարհին փոփոխվում և վերահմաստավորվում է օրկեստրի էությունը, և արդեն 17-րդ դ. նոտաների տիտղոսաթերթին սկսում են նշել տվյալ ստեղծագործության կատարման համար ընդգրկված գործիքների անվանումները։ Սկզբնական շրջանում դա կրում է տարերային և պատահական բնույթ և միայն վեճետիկյան երաժիշտների անվերջ որոնումների շնորհիվ 16-17-րդ դարերի սահմանագլխին աստիճանաբար սկսում է ուրվագծվել հավասարակշռված հնչողությամբ և պարտադիր գործիքների խմբերից կազմված նվագախումբ՝ օրկեստր։

Իր կազմով և որակով տարբերվում են մեծ՝ սիմֆոնիկ, և փոքր՝ կամերային նվագախմբեր։ Պատմականորեն առաջնությունը տրվում է փոքր՝ կամերային նվագախմբին, որն իր հերթին ձևավորվել է գործիքային անսամբլի կատարողական ավանդություվ։

Ժամանակի ընթացքում փոփոխվում է գործիքների տեղաբաշխումը նվագախմբի ներսում։ Սկզբնական շրջանում կենտրոնում դրվում էր կլավեսինը՝ գեներալ-բասի կատարման համար,

իսկ նրա շուրջը տեղավորվում էին մյուս երաժիշտները, որոնք ընդունված կարգով կանգնած էին նվագում: Սովորաբար կլավեսինից աջ կանգնում էին փողային գործիքները, իսկ ձախ կողմում համապատասխանաբար՝ լարայինները: Սակայն դա պարտադիր չէր և պայմանավորված էր դահլիճի ակուստիկ հնարավորություններով, կարող էր փոփոխվել: Դայտնի է, օրինակ, որ Կ. Մոնտեվերդին իր օպերաների կատարման ժամանակ տարբեր թատրոններում տարբեր կերպ է տեղաբաշխել նվագախմբի գործիքները:

Զեավորվում են նվագախմբի կառուցվածքի իտալական և ֆրանսիական տիպեր: Սակայն երկու դեպքում էլ օրկեստրի առանցքը կազմում են լարայինները: Էյուդովիկոս XIV-ի օրոք ֆրանսիական նվագախմբի կազմում հայտնվում են լեզվակային փողայիններ՝ հորոյներ և ֆագոտներ, հորիզոնական ֆլեյտա և լիտավլիներ, որոնք նկատելիորեն ազդում են նվագախմբի կառուցվածքի և հնչողության վրա:

Ընդհանուր առնամբ, նվագախմբի զարգացման տրամաբանությունն ընթանում է կազմի խոշորացման ուղղությամբ: Այս հանգամանքը ստեղծում է գործիքները խմբերի բաժանելու գաղափարը: Ժամանակակից նշանակությամբ օրկեստր անվանումն առաջին անգամ օգտագործվել է Ժ.-Ժ. Ռուսոյի «Երաժշտական բառարանում» («Dictionnaire de musique» 1767թ.):

Գոյություն ունի օրկեստրի դասակարգման մի քանի սկզբունք, սակայն հիմնականը կառուցվում է ըստ գործիքային կազմի: Այսպես, օրինակ՝ տարբերվում են խառը կազմի (տարբեր խմբերի գործիքների կազմով), միասեռ կազմի (փողային, լարային), միայն պղնձյա փողային գործիքներից կազմված նվագախումբ, որն այս դեպքում կոչվում է «քանդ»: Օրկեստրները կարող են տարբերվել նաև իրենց նշանակությամբ՝ զինվորական, ետրադային, ազգային գործիքների:

Նվագախմբեր են գոյություն ունեցել դեռևս անտիկ, հետո Վերածննդի շրջանում, երբ որևէ նշանավոր առիթով կատարման համար պատահականության սկզբունքով հավաքվում էին տվյալ դյուակի կամ ամրոցի բոլոր երաժիշտները՝ հնչողությունը հզրացնելու նպատակով:

Նվագախմբի համակարգման և դասակարգման գործընթացն սկսվում է վոկալ-գործիքային (օրատորիա, կանտատ) և հատկապես օպերա ժանրերի ձևավորման հետ, որտեղ գործիքային նվագակցության դերը խիստ կարևորվում է և պահանջուն հնչողական հավասարակշռություն: Այս դեպքում աստիճանաբար սկսում են տարանջատվել արդեն օպերային, սիմֆոնիկ և եկեղեցական նվագախմբի տեսակները՝ նախատեսված նվագակցելու կամ ինքնուրույն կատարման համար:

Նվագախումբ երևույթի զարգացման ընթացքում կարևոր նշանակություն է ունենում գործիքների և գործիքային մտածողության կատարելագործման գործոնը: 16-17-րդ դարերում օրկեստրը հաճախ կարող էր անվանվել նաև «կոնցերտ», «խոր», «կապելա» (նվագախմբային պարտիտուրն այսօր էլ նշվում է որպես «chorus»): Այս ժամանակաշրջանում կոմպոզիտորները ստեղծագործում էին ոչ թե կայուն կազմի համար, այլ կոնկրետ օպերային թատրոնի կամ կապելայի ունեցած գործիքային հնարավորությունները հաշվի առնելով:

Օրկեստրի ձևավորման ճանապարհին կարևոր պատմական դեր է կատարում 1610թ. Փարիզում ստեղծված «Արքայի 24 ջութակներ» նվագախումբը, իսկ քիչ ավելի ուշ նույն ձևով՝ արդեն Լոնդոնում կազմակերպված «Կառլ Երկրորդի արքայական կապելան»: Այստեղ առաջին անգամ միասեռ հնչողության լարային գործիքները հավաքվում են մեկ տեմբրային հնչողության սկզբունքով:

Նվագախմբի դեկավարման անհրաժեշտությունը մեկ հոգու կողմից աճում է նվագախմբի խոշորացման հետ զուգահեռ: Դեկավարումը հետապնդում է երկու նպատակ՝ պահպանել հավասարաչափ ընթացք (մետրը) և միավորել զգացմունքային լիցքը:

Կամերային նվագախումբը 17-18-րդ դդ. նվագել է ոտքի կանգնած՝ կլավեսինի շուրջը: Նվագախումբը դեկավարել է կլավեսինի առջև նստած երաժիշտը, որ միաժամանակ նվագել է գործիքով:

Կամերային նվագախումբը ջութակով առաջին անգամ սկսել է դեկավարել Ժ. Բ. Լյուլին:

Սիմֆոնիկ նվագախումբը, ինչպես և կամերայինը ղեկավարել են սկզբուն, գործիքով՝ կլավեսինի կամ ջութակի օգնությամբ:

Մեջքով դեպի դահլիճ առաջինը կանգնել է Կ. Մ. Վեբերը:

Փայտիկով առաջինն սկսել է նվագախումբը ղեկավարել 1840թ. Ֆ. Մենդելսոնը:

Գ. Մալերն առաջինն է նախաձեռնել ներկայացումը սկսելուց ամիջապես հետո լույսերը դահլիճում հանգցնելը և դահլիճի դռները փակելը՝ աղմուկից և ավելորդ շարժումից խուսափելու նպատակով:

### **Կամերային նվագախումբ**

Կամերային նվագախմբի հիմքը կազմում են լարային գործիքները, որոնք կարող են համալրվել կլավեսինով, ինչպես նաև փայտյա փողային գործիքներով: Սովորաբար ընդունված դասական կազմն ընդգրկում է՝

6-8 ջութակ

2-3 ալտ

2-3 թավջութակ

1-2 կոնտրաբաս:

Կարող են լինել նաև՝

1 կլավեսին

2 հոբոյ

1 ֆագոստ

2 վալթոռն:

Այս կազմը հատուկ է մինչդասական և վաղ դասական ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստին (16-ից մինչև 18-րդ դդ.սկիզբ):

### **Սիմֆոնիկ (մեծ) նվագախումբ**

Մեծ կամ սիմֆոնիկ նվագախմբի ձևավորման պատմությունն սկսվում է վիեննական դասական դպրոցի գարգացման շրջա-

նում և վերջնական տեսք է ստանում L. Բեթհովենի ստեղծագործության մեջ: Այս կազմն ստանում է «կլասիկ» կամ «Բեթհովենյան» անվանումը: Այն հիմնվում է փայտյա փողայինների զույգ կազմի վրա և այդ պատճառով կոչվում է նաև «զույգ»: Այս տիպի նվագախմբի սովորական կազմը ընդգրկում է՝

- 18 առաջին ջութակ
- 18 երկրորդ ջութակ
- 14 ալտ
- 12 թավջութակ
- 7 կոնտրաբաս
- 2 ֆլեյտա
- 2 հոբոյ
- 2 կլարնետ
- 2 ֆագոտ
- 2 վալքոռն
- 2 շեփոր.
- 2 տրոմբոն.
- 1 լիտավոր.
- 1 տավիղ:

Մասնակիցների թիվը՝ 84-96:

Ուշ ռոմանտիզմի շրջանում Ռ. Վագների ստեղծագործության մեջ սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմն աճում է հատկապես փողային գործիքների խմբերի խոշորացման հաշվին: Այս դեպքում փողային գործիքները դառնում են երեքական՝ յուրաքանչյուր խմբում և այդ պատճառով նման կազմով օրկեստրն անվանվում է «եռակի»: Խմբի ներսում տեսիտուրային տարատեսակներով համալրված գործիքները օրկեստրը կարող են հասցնել մինչև «քառակի» կազմի: Ռ. Վագների օպերաներում օգտագործվում է 4 փող, 4 վալքոռն, 4 տոուրա՝ այսպես կոչված Վագներյան կվարտետ:

Ժամանակակից սիմֆոնիկ օրկեստրի կազմը սովորաբար ընդգրկում է՝

- 18 առաջին ջութակ

18 Երկրորդ ջութակ  
12 ալտ  
10 թավջութակ  
10 կոնտրաբաս  
5 ֆլեյտա  
5 հոբոյ  
5 կլարնետ  
5 ֆագոտ  
9 վալթոռն  
6 շեփոր  
6 տրոմբոն  
2 տուբա  
6 լիտավոր (թմբուկ) և այլ հարվածայիններ  
1 տավիղ  
1 դաշնամուր կամ չելեստա:

Նվագախմբի մասնակիցների ընդհանուր թիվը՝ 119:

Սիմֆոնիկ նվագախումբը սովորաբար տեղաբաշխվում է լարային խմբի ատաղձի վրա: Առաջին և երկրորդ ջութակները տեղավորվում են ձախ կողմում, ալտերը և թավջութակները՝ աջ: Փողային գործիքները տեղավորվում են բեմի կենտրոնում՝ շրջապատված լարայիններով: Առաջին շարքում՝ ֆլեյտաներ, հոբոյներ: Նրանց հետևում, երկրորդ շարքում՝ կլարնետներ, ֆագոտներ, ապա շարքով նրանցից հետո աջ կողմում վալթոռներ և հաջորդ շարքում տրոմբոններ, իսկ ձախ կողմում շեփորներ: Օրկեստրի կառույցը ձախ կողմից փակում են հարվածայինները, իսկ աջից՝ կոնտրաբասները: Տավիղը տեղադրվում է երկրորդ ջութակների և կլարնետների միջև:

## ԵՐԳԱԽՈՒՄԲ (chorus)

**Ա**ռ – (հուն.՝ chorus-խմբական շուրջպար երգի ուղղեցությամբ, լատ.՝ chorus, իտալ.՝ coro, գերմ.՝ Chor, ֆր.՝ choeur, անգլ.՝ choir, chorus-երգչախումբ).

Մարդկային խմբային երգեցողության մշակույթը հայտնի է դեռևս Յին Եգիպտոսից: Սկզբնական շրջանում պաշտամունքային նշանակության հոծ մարդկային խմբական շուրջպար-երգեցողություն, որը տարածված է եղել Յին աշխարհի երկրներում՝ մասնավորապես Պաղեստինում, Հունաստանում և այլն: Ավելի ուշ հին հունական ողբերգության, ապա և կատակերգության մեջ խորը դառնում է կարևորագույն արտահայտչամիջոց, գործոն և գործող անձ: Խորուսն ակտիվ մասնակցում է գործողությանը, երգեցողությամբ և ժեսոտվ մեկնաբանում բովանդակությունը, տալիս գնահատականներ, հանգում եզրակացությունների: Խորուսը, ինչպես և ողջ դարաշրջանի երաժշտական արվեստը, ներկայացնում է մոնողիկ երգեցողություն: Խմբային երգեցողության կարևոր հմայքն ամփոփված էր բազմապատկված ձայների հզոր հնչողության մեջ:

Խմբերգային արվեստի զարգացման հաջորդ փուլը կապված է քրիստոնեական Եկեղեցական ծիսակարգի հետ: Միջնադարում պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը զարգանում է իիմնականում հենց Եկեղեցական երգչախմբային արվեստի շնորհիվ: Եկեղեցական խմբերգային երաժշտության մեջ կատարվում են բազմաձայնության առաջին քայլերը (տես՝ Էպոխա Notre Dame), ձևավորվում են ձայնատարության օրինաչափությունները, կատարվում են նոտագրության կատարելագործման որոնումներ, որոնք և 10-11-րդ դարերում հանգում են նշանակալի արդյունքի (տես՝ Գվիդո դ'Արեցցո):

Խմբերգային արվեստի զարգացման ճանապարհին Ֆրանկոֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի գործունեությունը ձայնատարության տեխնիկայի առումով այս արվեստը հասցնում է վիրտուոզության աստիճանի: Երկու դարերի ընթացքում խմբերգային արվեստը ձևավորում է իր տեսակի ժամրային, կատարողական,

տեխնիկական, ստրուկտուրային բոլոր առանձնահատկությունները:

Այս ժամանակաշրջանի խմբերգային արվեստը հիմնված է բացառապես ձայնի հնարավորությունների վրա և ստեղծագործուն է միայն ա cappella (առանց նվազակցության, բառ՝ ա-ժխտական նախածանց, cappella-գործիքային խումբ) երգչախմբի համար՝ ձայնատարության «խիստ ոճի» մշակույթը հասցնելով վերացականության (արստրակցիայի) աստիճանի:

Խմբերգային արվեստի զարգացման հաջորդ փուլը կապված է Բարոկկոյի դարաշրջանի խոշոր կտավի վոկալ-գործիքային ժամբերի հետ՝ օրատորիա, կանտատ և օպերա: Օպերայի մեջ երգչախմբի վերականգնումը կապված է արդեն պրեկլասիկ և կլասիկ ժամանակաշրջանի հետ:

Խորհ իր զարգացման մեջ անցել է երկարատև ճանապարհ, որի ընթացքում ենթարկվել է բազմաթիվ փոփոխությունների՝ կատարելագործվել է, հղկվել, բյուրեղացել: Եվուուցիա են ապրել կազմը, ձայների բաժանման սկզբունքները, մասնակիցների թիվը:

Վաղ միջնադարում՝ 4-5-րդ դարերում, եկեղեցական արարողության երգեցողության որակի բարձրացման նպատակով հավատացյալ համայնքից առանձնացվում է երգիչների խումբ՝ կլիրոսը, որին արտոնված էր մասնակցել ծիսական արարողությանը: Այս խումբը դեռևս դասակարգված չէր քանակով և ձայնային որակներով:

10-13-րդ դարերում սկսվում է ձայների դասակարգման պրոցեսն ըստ ռեգիստրների:

14-15-րդ դարերում բազմաձայնության զարգացման հետ խորի ներսում սկսվում է ձայների համակարգում՝ ըստ ձայնածավալի և տեմբրի:

17-18-րդ դարերում խորը՝ որպես գեղարվեստական ժանրային երևույթ, լիովին կայունացած և համակարգված է:

Երգչախումբը (խորը) լայն առումով դասակարգվում է ըստ նշանակության՝

Եկեղեցական և աշխարհիկ, ինչպես նաև ըստ կազմի՝

• խառը՝ կազմված արական և իգական ձայներից

- արական՝ միայն տղամարդկանց ձայներից
- իգական՝ միայն իգական ձայներից
- տղաների՝ մինչև մուտացիոն տարիքի տղաներից
- մանկական՝ մինչև մուտացիոն տարիքի աղջկներից և տղաներից

Երգչախումբը դասկարգվում է ըստ մասնակիցների քանակի:

Երգչախմբի մասնակիցների նվազագույն թիվը՝ 12 երգիչ՝ 3-ական յուրաքանչյուր ձայնում. այս կազմի երգչախումբը կոչվում է կամերային:

Երգչախմբի մասնակիցների առավելագույն թիվը՝ 100-120 երգիչ է:

Հատուկ առիթներով ընդունված է մի քանի երգչախումբ միացնել մեկ կոլեկտիվում: Այդ դեպքում մասնակիցների քանակը կարող է հասնել 1000 հոգու: Այդպիսի երգչախումբը կոչվում է միացյալ:

Մինչև 10-11-րդ դարերը երգչախումբը երգում է ունիտն:

Բազմաձայնության հետ մեկտեղ ծագում է ձայների բաժանման խնդիր՝ սկզբում երկայն, այնուհետև եռաձայն և ապա քառաձայն: (Ֆրանկո-ֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոցի զարգացման ժամանակաշրջանում եղել են մինչև 58-ձայն երգչախմբեր, սակայն դրանք ժամանակի գեղագիտության փորձարարական դրսերումներ էին:) Սկզբունքային ձայն է դառնում տենորը (կառչող), որից վերև և ներքև աստիճանաբար շերտավորվում են ձայները:

Դասական երգչախմբի քառաձայն կազմը՝

սոպրանո

ալտ

տենոր

բաս:

Զայները կարող են բաժանվել ներքին բաժանումով՝ divisi. այդ դեպքում քառաձայն երգչախումբը կարող է երգել 8 ձայնով:

Մանկական երգչախմբի մեջ քառաձայն բաժանումն այլ սկզբունք ունի՝

առաջին սոպրանո  
երկրորդ սոպրանո  
դիսկանտ  
ալտ:

Երգչախմբային ձայների դասական համակարգումը և հիմնական ձայների անվանումներն օգտագործվում են բազմաձայնության մեջ ձայների բնորոշման համար նաև գործիքային երաժշտության մեջ: Ընդունված է ձայները պարտիտուրի մեջ նշել լատինական այբուբենի տառերով՝ S, A, T, B:

Երգչախումբը կարող է անվանվել նաև կապելա:

Յիշեցնենք, որ առանց նվագակցության երգչախմբային երգեցողությունը կոչվում է a cappella:

**Խոր** է կոչվում երգչախմբային կոլեկտիվի համար գրված ստեղծագործությունը:

**Խոր** է անվանվել նաև 17-18-րդ դարերում օպերայի եզրափակիչ հատվածի վերջին համարը՝ բաղկացած «համաձայնության դուետից» և տրիոյից:

**Խոր** կարող է անվանվել որևէ գործիքի լարերի հատուկ լարվածքն ունիսոն՝ ձայնի հզորացման նպատակով:

**Խոր** է նաև նվագախմբի կազմում միատեմբը գործիքների ունիսոն հնչողությունը (օր. թավջութակների խոր):

**Խոր** անվանվում է բյուզանդական, գոթական, ռոմանական տաճարների այն հատվածը, որտեղ սովորաբար տեղավորվում է եկեղեցական երգիչների խորը: Նույն տրամաբանությամբ այն երբեմն կարող է կոչվել նաև կլիրոս:

**Խորը** դեկավարվում է ձեռքերի ժեստի հատուկ տեխնիկայով: Խորի դեկավարին իին աշխարհում անվանել են խեյրոնոս, եկեղեցական խորի դեկավարները կոչվել են ռեզենտ, կանտոր: Երգչախմբի դեկավարի ժամանակակից ընդունված անվանումն է խորմայստեր (խմբավար):

Երգչախումբը տեղաբաշխվում է բեմի վրա ըստ ձայների՝ խմբերով: Կանայք կանգնում են առաջին շարքում, նրանց ետևում կանգնում են տղանարդիկ: Խորմայստերը կանգնում է դեմքով

դեպի Երգիչները, և նրա աջ ձեռքի կողմը համապատասխանուն է ցածր (ալտեր և բասեր), իսկ ձախ ձեռքինը՝ բարձր ձայներին (սովորանո և տենորներ):

Ստեղծագործական առանձնահատուկ նպատակներով խոր կարող է դասավորվել խառը՝ հնչողական էֆեկտի համար:

## ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Չին Եգիպտոսի երաժշտական գործիքներ, վերևում՝ խեյրոնոմ:
2. Չին Պաղեստինի երաժշտական գործիքներ, սաղմոսերգության օրինակ:
3. Չին Չունաստանի երաժշտական գործիքներ:
4. Առասպելական երգիչ Օրփեոսը:
5. Մեսասայի տարբեր տիպեր. կառուցվածքային սկզբունքներ:
6. Միջնադարյան ճևմեր:
7. Տկար երգիչների հովանավոր սր. Յովիաննեսին ուղղված աղոթքը, որի առաջին վանկերը նոտաների անվանման հիմք են դարձել:  
Գվիդոյի «Ճեռքը»՝ սոլմիզացիայի համակարգով ուսուցման համար: Յեքսախորդների համակարգ:
8. «Գվիդոյի ճեռք»- ի գեղարվեստական պատկերը 13-րդ դարի գծանկարում:
9. Միջնադարյան «արոֆան» երգի տարածման ուղիները. երգի օրինակ:
10. Օրգանում պրիմիտիվ. 11-րդ դար:
11. Փարիզի Notre Dame գորական տաճարի փորագիր պատկերը. այստեղ 12-րդ դարուն ձևավորվել է բազմաձայնության առաջին դպրոցը:
12. 13-րդ դարի նոտային ճեռագիր մոտենու Notre Dame դպրոցի հավաքածուից, այսպես կոչված՝ «սև նոտագրությանք և մենգուրալ տեխնիկայով»:
13. 1250թ. Աստվածաշնչի նկարազարդում՝ երաժիշտներն արքունական տոնակատարության ժամանակ:
14. Միջնադարյան երաժշտական գործիքներ:
15. Տրուբադուրի ստրոֆիկ կառուցվածքի երգ՝ ընդգծված ուժուենով:
16. 1320 թ. գերմանական ճեռագրից մանրանկար. նշանավոր մին-նեզինգեր Յենիիս ֆոն Մեյսսենը՝ պոետների և երաժիշտների շիջանում:
17. Տրուբադուրների երաժշտական գործիքներ. 12-14դդ:
18. 15-րդ դարի հայտնի ֆրանսիական հրատարակիչ Ժան դե Մոն-շենյուի տպագրած քնարական երգերի ժողովածու՝ սրտիկի ձևով:

19. Լյութ՝ Վերածննդի ամենատարածված գործիքը:
20. Իտալացի նկարիչ Անդրեա Սոլարիոյի «Լյութ նվազող աղջիկը», 1511թ.: Այս գործիքը քաղաքային կենցաղում ամենատարածված և սիրված երաժշտական գործիքն էր, որին տիրապետելը նրբակրթության և բարձր ճաշակի վկայություն էր:
21. Վենետիկցի բաս-վիոլա նվազող երաժիշտ:
22. Կենցաղային նվազածության պատկեր. 16-րդ դ.: Երեք ազնվական տիկին կատարում են Կլոդեն դե Սերմիզի «Ես ձեզ երջանկություն եմ բերելու» հայտնի շանսոնը: Նոտաները պատկերված են հստակորեն և ընթերցվում են, իսկ նկարի ետնամասում երևում է լուրի պատյանը:
23. Պ. Վերոնեզե (16-րդ դար) «Յարսանիք Գալիլիայի Կանա քաղաքում». պատկերված են դարի ժամանակին բնորոշ լարային գործիքներով. հավանաբար ինքը՝ Վերոնեզեն և Տիցիանը:
24. Առաջին նվազախմբերից մեկը. Բավարիայի արքունական նվազախումբը, 1560թ.:
25. Օրլանդո Լասոս:
26. Դուքս Կառլո Ջեզուալդո դա Վենոզա:
27. Զ. Պ. Պալեստրինա:
28. Պալեստրինայի մեսսաների առաջին գրքի տիտղոսաթերթը, որտեղ պատկերված է կոմպոզիտորի՝ իր մեսսան Պապին ընծայելու տեսարանը:
29. Անդրեա Գարրիելիի մադրիգալների ժողովածուի տիտղոսաթերթը՝ հրատարակված Վենետիկում 1574թ. «IL primo Libro de madrigali a sei voci»: Թոնաս Մորլեի Մադրիգալների ժողովածուի տիտղոսաթերթը՝ հրատարակված Լոնդոնում 1601թ.: «The Triumphes of Oriana»:
30. Ֆրանսիական ներկայացման պատկեր՝ ի պատիվ արքայի թագադրման տոների:
31. Գ. Ֆերրարիի կտավի մի դրվագ. Երգող հրեշտակներ՝ երաժշտական գործիքներով:
32. Պատմական պարային ռիթմիկ տեսակների պատկերներ:
33. Բարոկկօյի երեք փուլերը՝ դեբյուտ, ապօգեյ, տարդիֆ՝ ըստ կոմպոզիտորների ժամանակագրության:
34. Կլաուդիո Մոնտեվերդի:
35. Ժան Բատիստ Լյուլլի:

36. Մի խումբ ֆրանսիական թատրոնի և երաժշտության գործիչներ. ձախից առաջինը ջութակով Ժ.Բ.Լյուլին է:
37. 17-րդ դարի Ֆրանսիացի նկարիչ Ժան Գարնիեի կտավի վրա պատկերված է Լյուդովիկոս 14-րդ «Արև արքան»՝ շրջապատված արվեստի և գիտության պարագաներով. այս շրջանում թագավորի բարձր հովանավորությամբ մեծ զարգացում էին ապրում արվեստը և գիտությունը:
38. Անգլիական Սասկեսի բենադրության տեսարան:
39. Անգլիական օպերայի հիմնադիր Ջենրի Փյորսելի կյանքի օրոք կատարված դիմանկարը (Կլոստերնան):
40. Ալեսսանդրո Սկարլատի:
41. Իտալացի նկարիչ Ամիգոնի կտավի վրա (1727թ.) պատկերված են 18-րդ դարի մի խումբ հայտնի արվեստի գործիչներ. ձախից աջ՝ Պիետրո Մետաստազիո, անվանի սոպրանո Թերեզա Կաստելինի, մեծանուն կաստրատ Ֆարինելլի, նկարի հեղինակ Ամիգոնի, նկարչի աշակերտներից մեկը:
42. Երգի դաս Վենետիկի կոնսերվատորիաներից մեկում. 18-րդ դար:
43. Վենետիկցի անվանի կոմպոզիտոր Բենեդիտո Մարչելլո:
44. Ջուլանդացի նկարչի կտավ (1616թ.). հոգևոր երթ Անտվերպենում՝ ժամանակի փողային գործիքներով. ձախից աջ՝ դուցիան (ֆագոտի նախատիպերից), ալտ-շալմեյ, ցինկ, բարձր շալմեյ, ալտ-շալմեյ և տրոմբոն:
45. 17-րդ դարի ֆրանսիական կտավ. Բարոկկոյի շրջանի սովորական անսամբլային նվազածության տեսարան՝ մադրիգալի կատարում ձայներով և գործիքներով:
46. 15. 17-րդ դարի կտավի դրվագ. Անգլիայում տարածված գործիքային անսամբլ՝ վյորջինալի և լարայինների մասնակցությամբ:
47. 16-17-րդ դարերում ժամանցի ընդունված ձև՝ միասնական նվազագածություն: Անհայտ նկարչի վրձնին պատկանող կտավը կոչվում է «Շոայլ որդին ազնվական տիկնանց շրջանում»:
48. Ֆ. Ֆալչատորեի կտավներից, իտալական փողոցային տեսարան՝ «Տարանտելլան Մարգելինոյում»:
49. Զակոնո Կարիսսիմի:
50. Ջենրի Շյուտոց:
51. Ի. Ս. Բախ:

52. 18-րդ դարի գերմանական փորագրություն, Բախը Երգեհոնի առաջ՝ երաժիշտների խմբով, կանտատի կատարման ժամանակ:
53. Բ. Դեննիս. 1730թ. Ի.Ս.Բախն իր երեք որդիների հետ:
54. 35-ամյա Գ. Ֆ. Շենդելը:
55. 1749թ. Ասխենի հաշտության պայնագրի ստորագրման առիթով  
Գ. Շենդելը գրում է իր հայտնի «Fire music» և «Water music»  
ստեղծագործությունները, որոնք ապրիլի 27-ին և մայիսի 15-ին  
Լոնդոնի Գրին-զբոսայգում կատարվել են թագավորի ներկայությամբ:
56. Արկանջելո Կորելի:
57. Գեորգ Ֆիլիպ Տելեման:
58. Անտոնիո Վիվալդի:
59. Ֆրանցուա Կուապերեն:
60. Դոմենիկո Սկարլատի:
61. Յանբուրգյան ցիտրա:
62. Անտոնիո Ստրադիվարիուսի պատրաստած ջութակ 1703թ.:
63. Պալատական երաժշտի առանձնասենյակում:
64. 16-18 դդ. ընդունված լարային գործիքներ. Վիոլաների ընտանիք:  
Վերից վար՝ բաս-վիոլ (1500-1730թթ.), տենոր-վիոլ (1500-1730),  
ոիսկանտ-վիոլ (1500-1730թթ.), Վեցլարանի ոիսկանտ-վիոլ (1500-1525թթ.): Երկրորդ շարք՝ բարիտոնների ընտանիք. Վերից վար՝ բարիտոն (1650-1800թթ.), վիոլ դ'ամուր (1660-1800թթ.), բարիտոն (1720թ.):
65. Լարային կսմիթային գործիքների ընտանիք. Վարից վեր՝ լիրա (700-1400թթ.), եռակի տավիղ (1600-1750թթ.), եռակի տավիղ (1838թ.): Կլավեսինների ընտանիք. Վերից վար՝ օկտավային սպինել (1660թ.), կլավեսին (1742թ.), երկրորդ շարք. Վերից վար՝ կլավեսին (1450-1800թթ.), սպինել (1500-1800), կլավիկորդ (1450-1800թթ.), վյորջինալ (1500-1750թթ.), վյորջինալ (1664թ.): Երրորդ շարք. Վերից վար՝ փսալտերին (1200-1500թթ.), ցիմբալ (1200-1500թթ.), ցիտրա (1200-1500թթ.), ցիտրա (1680թ.):
66. Փայտյա փողային գործիքների ընտանիք. առաջին սյունակ, վերից վար՝ ուղիղ ֆլեյտա (1200-ից մինչև այսօր), սոպրանո-ռեկորդեր կամ բլոկ-ֆլեյտա (1350-1750թթ.), ալտ-ռեկորդեր (բլոկ-ֆլեյտա) (1350-1750թթ.), տենոր ռեկորդեր (բլոկ-ֆլեյտա) (1350-1750թթ.), բաս-ռեկորդեր (բլոկ-ֆլեյտա) (1350-1750թթ.): Երկրորդ

սյունակ. ձախից աջ՝ ալտ-ռեկորդեր (բլոկ-ֆլեյտա) (1680թ.), շալմեյ (1350-1700թթ.), ռեքիթ (1500-1750թթ.), կուրտալ (1500-1650թթ.), պարկապղուկ (1250-1500թթ.), շալմեյ (1600թ.), պարկապղուկ (1900թ.):

67. Երգեհոնների ընտանիք. ձախից աջ՝ երգեհոն-պողիտիվ (1600թ.), թագավորական երգեհոն (1630թ.), վերից վար՝ ոյուրակիր երգեհոն (1100-1650թթ.), երգեհոն-պողիտիվ (1100-1650թթ.), թագավորական երգեհոն (1400-1650թթ.):
68. Պղնձյա փողային գործիքներ. վերից վար՝ փող (300-1750թթ.), սակրատ (1400-1750թթ.), սերպենտ (1550-1850թթ.), եղջերափող (1100-1700թթ.), սերպենտ (1725թ.):
69. Յարվածային գործիքներ. վերից վար՝ լիտավոր (1100-ից մինչև այսօր), դափ (1100-ից մինչև այսօր), տրիանգլ (եռանկյունի) (1100-ից մինչև այսօր), երկրորդ շարք. վերից վար՝ տաքոր (1100-1750թթ.), ակսեներ (1100թ.և հետո), լիտավոր (1600թ.):
70. Փայտյա փողային գործիքներ. ֆլեյտաների ընտանիք. վերից վար՝ ֆլեյտա (1700 և հետո), պիկոլո (1800 և հետո), ֆլեյտա (1890թ.): Յորոյների և ֆագոտների ընտանիք. վերից վար՝ հոբոյ (1750 և հետո), անգլիական եղջերափող (1750 և հետո), ֆագոտ (1750 և հետո), կոնտրաֆագոտ (1800 և հետո), հոբոյ (1860թ.):
71. Կլարնետների ընտանիք՝ վերից վար՝ կլարնետ (1840 և հետո), բասեթիորն (1840 և հետո), կլարնետ (1857թ.): Պղնձյա փողային գործիքներ. վերից վար՝ ֆրանսիական փող (1750 և հետո), տրոմբոն (1790թ. և հետո), ֆրանսիական փող (1880թ.), երկրորդ սյունակ. վերից վար՝ շեփոր (1770 և հետո), տուբա (1850թ. և հետո):
72. Զութակների ընտանիք. վերից վար՝ ռեբեք (1300-1700թթ.), կիթ (1550-1800թթ.), կոնտրաբաս (1600թ.), թավջութակ (1600 և հետո), վիոլա (1600 և հետո), զութակ (1600 և հետո), զութակ (1700թ.): Կամիթային լարային գործիքներ. վերից վար՝ կիֆարա (1100-1500թթ.), չիթարա բատենտե (1550-1750թթ.), կիթար (1550թ.): Լյութերի ընտանիք. վերից վար՝ լութ (1250-1700թթ.), չիթարրոնե (1550-1700թթ.), տեղրբա (1500-1700թթ.), տեղրբալութ (1600-1700թթ.), տեղրբա (1576թ.):
73. Յարվածային լարային գործիքներ. դաշնամուրի ընտանիք. վերից վար՝ ռոյալ (1775 և հետո), ռոյալ-ժիրաֆ (ընձուղտ) (1800-)

1830թթ.), ռոյալ-ժիրաֆ (1800թ.): Յարվածային գործիքներ. վերից Վար՝ տիմպանի (լիտավրներ, 1650 և հետո), քսիլոֆոն (1875 և հետո), գլոկենշպիլ (1875 և հետո):

74. Ք. Վ. Գյուլք:
75. Յօնմի օպերային թատրոնը Աերկայացման ժամանակ. մոտ. 1729թ.:
76. Աբ.Պետրոսի տաճարը Վիեննայում:
77. 18-19-րդ դարեր. ժամանակագրային սանդղակ:
78. Կառլ Ֆիլիպ Էնանուիլ Բախը (կենտրոնում) նկարի հեղինակի և Յանբուրգի անվանի պաստոր Շտրումի հետ:
79. Ֆ. Ի. Յայդն:
80. Վ. Ա. Մոցարտ:
81. Վ. Ա.Մոցարտի ճանապարհորդությունները և առաջին գրառումն ըստ Կյոխելի ուղեցույցի (K.1):
82. Մոցարտների ընտանիքը:
83. Վ. Ա. Մոցարտի նամակի ֆաքսիմիլե օրինակը՝ գրված 1779թ. մայիսի 10-ին զարմուիլ Մարիա Աննա Թեկլա Մոցարտին՝ հեղինակի գծանկարներով:
84. Վոլֆգանգ և Կոնստանցա Մոցարտների նոր տարվա շնորհավորական նամակը Լեոպոլդ Մոցարտին 1783թ.:
85. 18-րդ դար. Վիեննայի օպերային իրապարակը:
86. Գրետրի:
87. 17-18-րդ դարերում տարածված փողոցային համերգի տեսարան:
88. Իոհան-Իոահիմ Կվանցի (1697-1773թթ) կողմից առաջարկված կամերային նվագախմբի տեղաբաշխման սխեմա, որ հետագայում ընդունվել է որպես դասական:
89. Ժամանակակից սիմֆոնիկ նվագախումբ:
90. Ժամանակակից սիմֆոնիկ նվագախմբի տեղաբաշխման ավանդական ձևը:
- 91-94. Երաժշտության պատմության դիագրամ 17-20 դդ:

**ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԵՎ ԵՐԱԾԽԱՎՈՐՎՈՂ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱԽ**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, кн. 1,2. Ч. II, кн. 1,2. М., 1978 – 1985гг.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. Б. Скуратова. М., 2001.
3. Альшванг А. Иосиф Гайдн. М. Л., 1947.
4. Арган Дж. История итальянского искусства. т.1-2, М., 1990.
5. Берлиоз Г. Избранные статьи, М.1956.
6. Берлянд Е. Моцарт, М.-Л., 1948.
7. Берлянд - Черная Е. Моцарт. Жизнь и творчество. М., 1956.
8. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770г. по Франции и Италии. Л., 1961.
9. Боффи Г. Большая энциклопедия музыки. М., 2006.
10. Браудо Е. История музыки (Сжатый очерк). М., 1935.
11. Бронфин Е. Клаудио Монтеverdi 1567-1643. Л., 1970.
12. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М., 1981.
13. Брянцева В. Мифы Древней Греции и музыка. М., 1967.
14. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988.
15. Всеобщая история обработанная «Сатириконом». Минск., 1997.
16. Геташвили Н. Атлас мировой живописи. М., 2006.
17. Глебов Игорь [ Асафьев Б.], Симфонические этюды, П., 1922.
18. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992.
19. Грубер Р. Всеобщая история музыки. ч. 1. М., 1960.
20. Грубер Р. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века, Т.1.ч.1,2., М., Л., 1941.
21. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. М., 1987.
22. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха/ Сост. Х. – Й. Шульце, Пер. с нем. В. Ерохина, М., 1980.
23. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.
24. Друскин М. Иоганн Себастьяна Бах. М., 1982.

25. Друскин М. и Друскин Я. «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Л., 1941.
26. Ирмшер Й., Йоне Р. Словарь античности. М., 1989.
27. История искусства зарубежных стран 17-18 веков. Под. ред. В. Раздольской, М., 1988.
28. Каринцев Н. Гендель: картины из жизни. М., 1937.
29. Кендалл А. Хроника классической музыки. М., 2006.
32. Кершнер Л. Народно - песенные истоки мелодики Баха. М., 1959.
33. Конен В. Клаудио Монтеverди. М., 1971.
34. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997
35. Конен В. Персепл и опера. М., 1978.
36. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1968
37. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.
30. Косидовский З. Библейские сказания. Пер. с польск. М., 1987.
38. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов Сост. М. Миркин. М., 1969.
39. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М., 1972.
40. Кузнецов К. Введение в историю музыки, Ч.1. М. - П., 1923.
41. Кун Н. Что рассказывали древние греки о своих богах и героях. М., 1937.
42. Левик Б. История зарубежной музыки. Вып.2: Вторая половина XVIII века. М., 1980.
43. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. I.-Л., 1973; ч. II.-Л., 1983
44. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789г. Нотные примеры. М.-Л., 1940.
45. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Эпоха Возрождения): Учебник в 2-х тт., Т. 1. М., 1983.
46. Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века, М.-Л., 1939.
48. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М., 1990.
49. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
47. Ля -Лоранси де Л. Французская комическая опера XVIII века. М., 1937.

50. Маркези Г. Опера: От истоков до наших дней: Путеводитель. Пер. с итал., М., 1990
51. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах, Т. 1. М., 1959.
52. Материалы и документы по истории музыки, Т. 2. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
53. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967.
54. Музыка. Полная иллюстрированная энциклопедия . Энциклопедический словарь от А до Я. М., 2007.
55. Музыкальная энциклопедия в 6 тт., гл. ред. Келдыш Ю. 1-6тт. М., 1973 - 1982.
56. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII XVIII веков. Под. ред. В. Шестакова, М., 1971.
57. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Под. ред. В.Шестакова М., 1966.
58. Науман Эм. Иллюстрированная всеобщая история музыки. Т I, II, III Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней. Пер. с нем., СПб, 1897 – 1899.
59. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974.
60. Прюньер А. Новая история музыки. Пер. и comment. С. Лоашова, Т. 1., Средние века – Возрождение., М.,1937.
61. Пурищев Б. Лирическая поэзия средних веков. М., 1974.
62. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. М., 1975.
63. Размадзе А. Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX века. М., 1888.
64. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып.первый. До середины XVIII века, М., 1973.
65. Роллан Р. Гендель. Пер. с фр., под. ред. В. Брянцевой, М., 1984.
66. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Пер. с фр., соб. соч., т.16, Л., 1935.
67. Русская книга о Бахе. Под. ред. Т. Ливановой и В. Протопопова. М.,1985.

68. Сабанеев Л. Всеобщая история музыки. М., 1925.
69. Сакс Г. Избранное. М.-Л., 1959.
70. Соллертинский И. Исторические этюды. Критические статьи, т. 1-2, Л. 1963.
71. Соллертинский И. Кристофф Виллибалльд Глюк. Л., 1937.
72. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
73. Стендаль Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио. Собр. соч., 8т. М., 1959.
74. Стендаль Письма о прославленном композиторе Гайдне, Собр. соч., 8т. Л., 1959.
75. Ступель А. Образцы мировой поэзии в музыке. Очерки. М.-Л., 1965.
76. Стэнли Дж. Классическая музыка. Великие композиторы и их шедевры. Пер. с англ., М., 2006.
31. Стэнли Дж. Классическая музыка, пред. Н. Кеннеди, сэр Г. Солти, пер. с англ., М., 2006.
77. Улыбышев А. Новая биография Моцарта. Пер. с франц., т. 1-3, М., 1890 - 92.
78. Ферман В. История новой западноевропейской музыки. Т. 1. От французской революции 1789 г. до Вагнера. М.-Л., 1940.
79. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987.
80. Хохловкина А., Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки, М., 1962
81. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Ч. II. Театр эпохи Просвещения (XVIII век). Под ред. С. Мокульского. М.-Л., 1939.
82. Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1953.
83. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л., 1970.
84. Швейцер А. И.С. Бах. Пер. с франц. М., 1964.
85. Шестаков В. От этоса к аффекту. М., 1975.
86. Энциклопедический музыкальный словарь. Сост. Б. Штейнпресс, М. Ямпольский. М., 1959.
87. Эстетические очерки. Сост. В. Скатерников и С. Раппопорт. М., 1963.

88. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947.
89. Boffi G. *Tutto musica*. Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1999
90. Burkholder P. J., Grout D. J., Palisca C. V. *A History of Western Music*, W. W. Norton & Co., 2009
91. Idelson A. Z. *Jewish Music: Its Historical Development*. N-Y., 1992.
92. Iselin B. *La France et les Français*. 4 Volumes, Editions F. Nathan, Paris., 1976.
93. Landels J. G. *Music in ancient Greece and Rome*, Routledge, London, 2001.
94. Michels U. *Guide illustré de la musique*,. 2 vol., Edition Fayard. Paris, 1988-1990.
95. Schering A., *Geschichte der Musik in Beispielen*, Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1959.
96. Stove R. J. *A Student's Guide to Music History*, Wilmington, 2008.
97. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*: 5 Vol., Oxford University Press, 2009.

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք .....	5
Նախաբան .....	9
Հին աշխարհ. Ընդհանուր բնութագիր .....	15
Հին Եգիպտոս .....	18
Հին Պաղեստին .....	21
Հին Չինաստան .....	26
Հին Հնդկաստան .....	30
Հին Հունաստան .....	33
Հին Հռոմ .....	42
Հին աշխարհի գեղարվեստական երաժշտական նվաճումները.	
Ամփոփում .....	47
Միջնադարյան երաժշտական մշակույթը .....	51
Երաժշտական պատմական շրջանների ժամանակագրություն (միջնադարից մինչև 20-րդ դար)	
Notre Dame ժամանակաշրջան. Ars Antiqua .....	64
Ars Nova «Նոր Արվեստ» .....	71
Տրուբադուրներ և տրուվերներ .....	76
Միննեգինգերներ և մայստերգինգերներ .....	81
Վերածնունդ .....	87
Ֆրանկո-ֆլամանդական պոլիֆոնիկ դպրոց .....	93
Չինկվիչենտո (16-րդ դար) .....	103
Իտալական պոլիֆոնիկ դպրոց .....	105
Վենետիկյան պոլիֆոնիկ դպրոց .....	111
Վերածնունդը Եվրոպայի մյուս երկրներում	
Գերմանիա .....	119
Ֆրանսիա .....	120
Անգլիա .....	121
Իսպանիա .....	123
Վերածննդի երաժշտական ժանրերը .....	124
Բարոկկո .....	129
Օպերա. Ժանրի ծնունդը Ֆլորենցիայում .....	143
Օպերան Մանտուայում և Հռոմում .....	150

Օպերան Վենետիկում. Կլաուդիո Մոնտեվերդի	160
Օպերան Նեապոլում. Ալեսանդրո Սկարլատի	181
Կանտատ և օրատորիա	196
Օպերան Ֆրանսիայում. Ժան-Բատիստ Լյուլի	210
Օպերան Անգլիայում. Ջենրի Փյորսել	222
Օպերային դարաշրջանի ժանրեր	232
<b>Օպերան Եվրոպական մյուս երկրներում</b>	
Օպերան Խսապանիայում	239
Օպերան Գերմանիայում	242
17-18 դ.դ. գործիքային երաժշտություն	250
17-18 դարերի պարային և գործիքային ժանրեր	260
Իոհան Սեբաստիան Բախի	280
Գեորգ Ֆրիդրիխ Հեննել	312
Իտալական օրեգա-սերիա-ի ճանաժամը և օրեգա-բուֆֆա-ի ծնունդը	340
18-րդ դարի ֆրանսիական օպերա	355
Բուֆֆոնիստները Փարիզում. Բուֆֆոնների պատերազմ	368
Քրիստոֆ Վիլիբալդ Գյուկ և Նրա օպերային ռեժիսորը	376
18-րդ դարի գործիքային երաժշտություն	401
Վիեննական դասական դպրոց	448
Ֆրանց Խոսիֆ Հայդն	450
Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտ	476
<b>Եզրակացության փոխարեն</b>	
Զայնային մշակույթ. Մարդկային երգեցիկ ձայներ	541
Նվազախումբ (օրկեստր)	548
Երգչախումբ (խոր)	554
Նկարների մակագրություն	559
Օգտագործված և առաջարկվող գրականության ցանկ	565

**Զառա Տեր - Ղազարյան**  
**ԱՐԵՎԱՏԱԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ**

Հրատարակչության տնօրեն՝	Շահե Վրդ. Անանյան
Հրատարակչական խորհուրդ՝	Գևորգ Էպս. Սարոյան
	Զաքարիա Վրդ. Բաղումյան
	Գարեգին աբեղա Համբարձումյան
	Ա. Մադոյան,
	Պ. Հովհաննիսյան,
	Գ. Տեր-Վարդանյան
Տեխ. խմբագիր՝	Ալիս Հովհաննիսյան
Սրբագրիչ՝	Յուրա Հովհաննիսյան
Զնավորում և էջադրումը՝	Յուլիանա Աբրահամյանի

Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի հրատարակչություն  
Ս. ԷՇԽԱԾԻՆ – 2014



Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի տպարան

Թուղթ՝ օֆսեթ 70x100, 1/16  
Ծավալ՝ 42 տպագրական մամուլ  
Տպաքանակ՝ 300:



