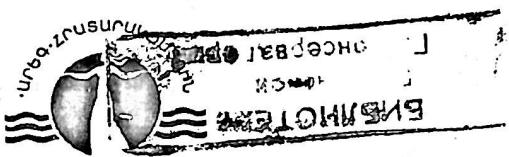


ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

**XX դարի  
ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅՈՒՆ**

ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ  
ԱՆԳԼԻԱՅԻ  
ԳԵՐՄԱՆԻԱՅԻ  
ԵՎ  
ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ  
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ՄԱՍԻՆ

Հեղինակը շնորհակալություն է հայության  
Բրիգանական Խորհրդին Բ. Բրիգանինի  
մասին ակնարկի պատճենությանը  
ֆինանսական աջակցությունն  
ցուցաբերելու համար



ՀՏԴ 78  
ԳՄԴ 85.31  
Ա 161

## ԱԲՐԱՀԱՍՅԱՆ Ը.

Ա 161      XX դարի երաժշտություն / Ակնարկներ Անգլիայի,  
Գերմանիայի և Ֆրանսիայի կոմպոզիտորների մասին,  
- Եր., «Արեգ» հրատ., 2003, 128 էջ:

«XX դարի երաժշտություն» ուսումնական ձեռնարկը ընդգրկում է Անգլիայի, Գերմանիայի և Ֆրանսիայի XX դարի խոշորագույն կոմպոզիտորների կյանքը և գործունեությունը:

Ձեռնարկի բովանդակությունը համապատասխանում է «Երաժշտական գրականություն» առարկայի ծրագրին և նախատեսված է երաժշտական ուսումնարանների, ինչպես նաև որպես լրացրույթի գրականություն բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում արվեստի և մշակույթի բաժինների ուսանողների համար:

Ա  $\frac{4905\,000\,000}{781\,(01)\,-\,2003}$  2003

ԳՄԴ 85.31

ISBN 99930-56-34-0

ՇՈՒԾԱՆԻԿ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

**XX դպրի  
ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅՈՒՆ**

ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ  
ԱՆԳԼԻԱՅԻ  
ԳԵՐՍԱՆԻԱՅԻ  
ԵՎ  
ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ  
ԿՈՍՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ՍԱՍԻՆ



ԱՐԵԳ  
ԵՐԵՎԱՆ 2003



## Անգլիան թարուստ և ազգային մշակույթի հմագույն ավանդույթ-ներով:

### 1913-1976

Անգլիան հարուստ է ազգային մշակույթի հմագույն ավանդույթ-ներով: XV-XVIII դարերի ընթացքում այս երկիրը, ինչպես և այլ եվրոպական պետություններ, Վերածննդի դասական ժամանակաշրջան է ապրում: Անգլիայի և ողջ Եվրոպայի մշակույթի զարգացման մեջ հսկայական ներդրում ունեցան դրամատուրգներ Ու. Շեքսպիրը, Բ. Ջոնսոնը, Թ. Ջերյուն, XVIII դարի գեղանկարիչներ Ու. Հոգարտը, Ս. Ուեյնոլդսը և Թ. Հեյմսորոն, կոմպոզիտորներ Ու. Բյորդը (1543-1623), Ջ. Բուլը (1562-1628), Օ. Գիբոնսը (1583-1625):

XVII դարի վերջում երաժշտական ասպարեզ մուտք գործեց խորագույն վարպետ Հենրի Պյորսելը (1659-1695), որի վոկալ երաժշտության ոլորտի բարեփոխումը, խմբերգային պոլիֆոնիայի արտահայտչամիջոցների համարձակ ընդլայնումը, գործիքային ոճի համապարփակ վարպետությունը և, վերջապես, «Դիդոնան և Ենեասը» առաջին ազգային օվերան անգլիական երաժշտությունը մի նոր, ավելի բարձր մակարդակի հասցենին: Պյորսելի գործունեությունը եզրափակեց անգլիական երաժշտության փայլուն «շեքսպիրյան» դարաշրջանը: Սակայն Պյորսելը իրենից հետո չըդուն արժանի աշակերտներ և հետևորդներ: Սկսվեց անգլիական երաժշտության տևական ճգնաժամը, որը շարունակվեց մինչև XIX դարի երկրորդ կեսը: Այնուամենայնիվ, տեսնեսապես զարգացած այդ երկրում, որն առաջիններից մեկը կանգնեց կապիտալիստական վերափոխումների ճանապարհին, աշխարհին տվեց խոշորագույն գիտնականներ գրեթե բոլոր ասպարեզներում, ստեղծեց բարձրարվեստ թատրոն և գրականություն: Անգլիայում երաժշտությունը նույնպես իր ուրույն տեղն ուներ: Բարձր էր ժողովրդական գեղջկական, քաղաքային, կենցաղային երգեցողության, խմբերգա-

յին սիրողական արվեստի զարգացման մակարդակը: Երկրի և հատկապես նրա մայրաքաղաքի երաժշտական մթնոլորտը պայմանավորված էր աշխույժ համերգային կյանքով: Այստեղ հյուրախաղերով հանդես էին գալիս Եվրոպայի ճանաչված կոմպոզիտորներ ու կատարողներ Յ. Հայդենը, Ֆ. Մենդելսոնը, Ֆ. Լիստը, Ֆ. Շոպենը, Ն. Պագանինին, Հ. Բեոլիոզը, Զ. Ռոսսինին, Ա. Դվորժակը, Պ. Չայկովսկին և ուրիշներ: Եվրոպայում առաջինը Անգլիայում ստեղծվեցին հանրային համերգային կազմակերպություններ, որոնք, սկսած 1672 թվականից, Լոնդոնում հանդես էին գալիս համերգներով, իսկ 1878 թվականից չքավոր բնակինների համար երաժշտական երեկոններ էին կազմակերպում: XVIII-XIX դարերում մեծ ծաղկում ապրեցին երգչախմբային միություններն ու ակումբները, իսկ 1715 թվականից երկրի տարբեր քաղաքներում սկսեցին անցկացվել երգչախմբային փառատոններ: XIX դարի վերջում ձևավորվում է ազգագրական շարժումը. 1898 թվականին Լոնդոնում հիմնվում է ժողովրդական պարի ու երգի ընկերությունը, որը գործում է մինչ օրս: Պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացումը կապված էր օտարազգի ստեղծագործողների անվան հետ: Գրեթե հիսուն տարի Լոնդոնում աշխատեց Գ. Ֆ. Հենդելը, որի կապը անգլիական մշակույթի հետ առավել վառ է արտահայտված նրա օրատորիաներում, ուր ընդհանրացված են ազգային երգչախմբային արվեստի ավանդույթները: Այստեղ, տարիներ շարունակ, ապրել ու գործել են Ս. Հայդենը (Յ. Հայդենի եղբայրը), «լուսնացի» Հ. Ք. Բախը (Յ. Ս. Բախի որդին), Մ. Կիեմենտին և ուրիշներ: XVIII դարի անգլիացի կոմպոզիտորներից առանձնանում են Թ. Արնը, Ու. Բոյսը, Թ. Լինլին, որոնք հիմնականում թատրոնի համար գրված երաժշտության և օրատորիաների հեղինակներ էին:

XIX դարի առաջին կեսում Անգլիան խոշոր կոմպոզիտոր շնչեց, և նույնիսկ լավագույնները չկարողացան խուսափել Եվրոպական կոմպոզիտորներին ընծորինակելուց: Նրանցից գրեթե ոչ մեկին այդպես էլ չհաջողվեց արտապուել ազգային հարուստ մշակույթի առանձնահատկությունները: Այդպիսին էր Հ. Բիշովի, Մ. Բալֆի, Ու. Բենեթի, Զ. Փերրիի, Չ. Սթանֆորդի արվեստը: «Լոության ուրաշրջան», այսպես են անվանել այդ ամբողջ ժամանակահատվածը անգլիացի երաժշտագետները: Սակայն, այդ տարիներին կուտակվում են հզոր ստեղծագործական ազդակներ, որոնք XIX դարի երկրորդ կեսում խրան են հանդիսանում ազգային երաժշտության ակնառու վերելքի համար: Ակսվում է երաժշտական արվեստի մի

նոր դարաշրջան, որն ընդունված է համարել անգլիական երաժշտության Վերածնունդ:

Եղիարդ Ելգարի, Ռալֆ Վոան Ուիլյամսի, Գուստավ Հոլսթի,  
Ֆրենք Բրիչի, Չոն Այրլենդի, Ֆրեներիկ Դիլիոսի գործունեությունը նոր ազգային դպրոցի հիմք է հանդիսանում: Կոմպոզիտորների առջև երկու կարևոր խնդիր էր դրված՝ պահպանել սեփական ազգային ինքնատիպությունը և, միաժամանակ, կիրառել այլ դպրոցների կողմից մշակված ժամանակակից միջոցներ, ինչը օրինաչափ էր գրեթե բոլոր ազգային դպրոցների համար: Կեսդարյա երաժշտական արվեստի զարգացումն, ի վերջո, հանգեցնում է ազգային դպրոցի ստեղծմանը: Եվ այդ զարգացման զագարնակետն է դառնում Բենջամին Բրիտտենը, որին հաջողվում է համաշխարհային մակարդակի հասցեն ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը:

Ընդունված է համարել, որ Բրիտտենը, կարծես անտեսելով անյած երկու հարյուր հիսուն տարիները, անմիջապես Պյորսելի ձեռքերից ընդունել և շարունակել է ազգային երաժշտության զարգացումը: Իսկ ինը՝ Բրիտտենը, Պյորսելին իր «հոգևոր հայրն» էր համարում: Եվ իրոք, անգլիական երաժշտության պատմության մեջ այդ երկու կոմպոզիտորների դերն ու նշանակությունը համարժեք են. երկուսն էլ, որոշակի ժամանակաշրջանում, ազգային երաժշտության զարգացման հիմքը դրեցին, միավորնելով եվրոպական երաժշտության նվաճումներն ու ազգային ինքնատիպ ավանդույթները՝ անգլիական երաժշտությունը կանգնեցնելով արվեստի առաջնային շարքերում: Այդ երկու հեղինակները հատուկ դեր կատարեցին անգլիական օպերային ժանրի ասպարեզում: Պյորսելը այդ ժանրի հիմնադիրն էր, իսկ Բրիտտենը, երկուսուկես դար անց, նրա շարունակողը: Այդ կապը հատկապես խորն է արտահայտված այն ստեղծագործություններում, որը Բրիտտենը հանդես է գալիս որպես համահեղինակ՝ սեփական ինքնօրինակ երկերում ստեղծագործարար օգտագործելով Պյորսելի թեմաները («Նվազախմբի ուղղույց»), խմբագրելով («Դիդոնա և Ենեաս» օպերան, g-moll Չակոնան) և մշակելով՝ նրա ստեղծագործությունները («Բրիտտենական Օրփեոս» երգաշարը, «Ներքողներ և Էլեգիաներ»): Սակայն նրանց միավորում էր շատ ավելի մեծ քան: Անգլիան՝ իր վիթխարի գրական և երաժշտական ավանդույթներով: Հենց դրանով է պայմանավորված Բրիտտենի մտածելակերպի յուրօրինակությունը, զալափարեների, կերպարների, ժամանակակից գործականությունների մասին: Անգլիան պահպանում էր անգլիական արվեստի ամենալավ պահպանումը: Ինչպես Պյորսելի, այնպես էլ Բրիտտենի ստեղ-

ծագործությունը սերտորեն կապված է անգլիական երաժշտության վոկալ (քերոլ<sup>1</sup>, քերչ<sup>2</sup>, բալլադ, երգ) և զործիքային (սյուխտ) ժանրերի, ինչպես նաև պոլիֆոնիկ և վարիացիոն ձևերի (ֆուգա, կանոն, basso և soprano ostinato վարիացիաներ, զանազան վարիացիոն յիկլեր) զարգացման հետ:

Անգլիական պոեզիային բնորոշ մանկության թեման, ծովի և հերիքային անտառի պատկերները, բնությունն ընդհանրապես իր ինքնատիպ արտացոլումն է ստացել Բրիտտենի ստեղծագործություններում («Փիքեր Գրայմս», «Ալբերտ Հերինգ», «Ծինելույց մաքրող փոքրիկը» օպերաներում և այլն):

Վոկալ և խմբերգային ստեղծագործություններում նշանակալի տեղ են գրավում տարրեր ժամանակների և ոճերի անգլիացի բանաստեղծների (Շելլի, Շեքսպիր, Բյորնս, Վորդսվորթ, Օուեն, Օդեն և այլն) տեքստերով գրված երկերը:

Բրիտտենի կապը հարազատ մշակույթի հետ արտահայտվում է ինչպես իին սյուժեներին ու ժանրերին, այնպես էլ երգչախմբային արվեստի կորողային ձևերին դիմելիս: Հատկանշական է, որ դիմելով իին ձևերին, Բրիտտենը հետևում էր նաև իին գրելառնին՝ պարզ ու հստակ ոիկրմերին, մեղեդու դիատոնիկ ծավալմանը, թեթև ու բափանցիկ գործիքավորմանը («Ամառային գիշերվա երազը», «Լուկրեցիայի անարգանքը» օպերաները), իմիտացիոն պոլիֆոնիային («Սուրբ ծննդյան երգասասցություն»):

Ստեղծագործության մտահայումից և բովանդակությունից ելելով՝ Բրիտտենը դիմում է ամենատարբեր արտահայտչամիջոցների: Այդ մասին նա ասել է. «Ինձ միշտ հետաքրքրել են տարրեր գրելառներ և գրահամակարգեր, և ես պատրաստ եմ փորձարարել, սակայն ոչ մի համակարգ որակ չի երաշխավորում»<sup>3</sup>:

Չհարելով որևէ ժամանակակից դպրոցի (նեոկլիասիսիստական, դոդեկաֆոնիկ և այլն) և, միաժամանակ, չիրաժարվելով նրանց նվաճումներից, ընտրելով ու կիրառելով ամենաարժեքավորները՝ Բրիտտենը ստեղծում է խորապես ինքնատիպ ազգային երաժշտական լեզու և գեղարվեստականորեն համոզիչ երաժշտություն:

Սերորեն կապված լինելով Անգլիային՝ Բրիտտենն ասում է. «Ես հակատում եմ ազգային արմատներին և արվեստի ազգային իմբերին: ...Իմ երաժշտության արմատներն այնուեղ են, ուր ես

1. քերոլ (carol) - Սուրբ ծննդյան երգ

2. քերչ (catch) - ժամրային բազմաձայն երգ

3. Музыка и время, М., 1970, стр. 174

ապրում և աշխատում եմ»<sup>1</sup>:

Բենջամին Էդվարդ Բրիտտենը ծնվել է 1913 թվականի նոյեմբերի 22-ին, Սուֆֆոլք կոմսուրյան Լոուսորփ քաղաքում:

Բրիտտենի երաժշտական օժտվածությունը ի հայտ եկավ շատ վաղ. ստեղծագործել սկսել է ուր տարեկան հասակում: Նրան հաճախ համեմատում էին Մոցարտի հետ, քանի որ տասնչորս տարեկանում նա արդեն տասը դաշնամուրային սոնատների, վեց լարային կվարտետների, օրատորիաների և երգերի հեղինակ էր: Սկզբնական շրջանում պատահի երաժշտը պարապում է մոր հետ, որը բավական լավ դաշնակահարուիի և երգուիի էր, իսկ հետո՝ կոմպոզիտոր և դիրիժոր-Ֆրենք Բրիջի մոտ, որը Բրիտտենի համար դարձավ ոչ միայն հիմնալի մանկավարժ, այև, ինչպես ինքը՝ Բրիտտենն է ասում, «հոգևոր ուսուցիչ»:

Բրիջը հսկայական ազդեցություն է ունենում Բրիտտենի անձի ծևակորման վրա՝ նրա մեջ սերմանելով ամենաբարձր բարոյական և ստեղծագործական սկզբունքներ: 1930 թվականից Բրիտտենն ուսումը շարունակում է Լոնդոնի Թագավորական երաժշտական քոլեջում, ուր նրա ուսուցիչներն էին Չոն Այրլենդը (կոմպոզիտ) և Արքուր Բենջամինը (դաշնամուր): Այդ տարիներին Բրիտտենն ուսումնասիրում է անգլիացի հիմն վարպետների երկերը, Մոցարտի, Բերհովենի, Բրամսի պարտիտորները, ինչպես նաև ժամանակակից երաժշտների՝ հատկապես Ալբան Բերգի ստեղծագործությունները, որի դասարանում երազում էր սովորել:

30-ական թվականներին անգլիական երաժշտական հասարակայնության ուշադրությունը գրավեցին երիտասարդ կոմպոզիտորի մի շարք գործերը՝ Ֆանտազիա-կվարտետը, երկու սյուիտները, կամերային նվազախմբի համար Սիմֆոնիետան (օր.1), (որտեղ բոլոր մասերի թեմանիկ կապի շնորհիլ հեղինակին հաջողվում է հասնել յիկլի միասնականությանը), ինչպես նաև՝ այսպես կոչված «Պարզ սիմֆոնիան» (օր.4)՝ լարային նվազախմբի համար: Վերջինս Բրիտտենի ամենահաջողված երկերից և դասական ձևերին տիրապետելու փայլուն փորձերից մեկն է: Սիմֆոնիայի փոքր ծավալը (ընդամենը 15 րոպե), երաժշտական լեզվի դաստիան պարզությունը, հակադրորեն ընդգրկված ժանրային մասերի գուգորդումը, յիկլի ներքին նիասնականությունը, բափանցիկ գործիքավորումը և արտահայտման անմիջականությունը ստեղծում են լուսավորությունը և ներդաշնակ մի աշխարհ, որը, ի դեպք, բնորոշ է նեոկանոնականությանը:

1. *Музыка и время*, М., 1970, стр. 30

կան ուղղության բազմաթիվ ստեղծագործությունների: Գլխավոր պարտիայի ռիթմիկ շեշտավորումը և զարգացման պոլիֆոնիկ ոճածը, օժանդակ թեմայի երգայնությունը դասական հատակություն են հաղորդում Սիմֆոնիայի I մասին («Մոլեգին բուրե»): II մասը («Խաղաղակուն ալիցոյիկատո» կոպտավուն Տրio-յով) լուսավոր է ու անխոռվ: III մասը («Սենտիմենտալ սարարանդա») Սիմֆոնիայի քնարական կենտրոնն է, որտեղ առաջին խստաշունչ ու տըրտում թեմային փոխարինում է երկրորդը՝ պարզն ու լուսավորը: IV-ը («Կայտան Փինալ») հիշեցնում է Հայդենի սիմֆոնիաների վերջնամասերը: Հետաքրքիր է, որ այս սիմֆոնիայի թեմաները կոմպոզի-

1 Allegro ritmico I մաս

2 Presto possibile pizzicato sempre pizz. II մաս

3 Molto pesante II մաս, trio

4 Poco lento e pesante III մաս

5 Prestissimo con fuoco IV մաս V

տորը վերցրել է իննից-տասներկու տարեկանում գրված սեփական ստեղծագործություններից:

Ստեղծագործական այդ նույն առաջին շրջանում Բրիտտենը գրում է մի շաբաթաշնչության և լարային գործեր, որոնցից առանձնանում են Դաշնամուրի և Ջուրակի կոմներտները: Դաշնամուրային կոմներտը որոշ չափով փորձարարական էր. չորս մասերում՝ Տոկատ, Վալս, Էքսպրոնտ և Քայլերգ, օգտագործված են այդ ժանրերին բնորոշ առանձնահատկությունները: Այս պատճենական ստեղծագործություններում ի հայտ եկան հասուն շրջանի Բրիտտենի երաժշտական լեզվին բնորոշ ոճական գծերը՝ ինքնատիպ մեղադադարություն, գեղարվեստական երևակայություն, հումոր, դասական ժանրերի և ծնների յուրատիպ մեկնաբարանում:

30-ական թվականների վերջում Բրիտտենը նվաճում է ստեղծագործական առաջին բարձունքները: Այս տարիներին նրա արվեստը հիմնականում զարգանում է երկու ուղղությամբ. առաջին օպերայի ստեղծումը նախապատրաստող վոկալ շարքեր և քաղաքայիշական, պատերազմական թեմաներով գրված գործեր: «Այս կրդգում» (1937, խոր՝ Օդենի), «Պայծառացումներ» (1939, խոր՝ Ռեմբոյի), «Միքելանջելոյի 7 ստենները» (1940), «Սերենադ» (1943, տարբեր քանաստեղծների խոսքերով) վոկալ շարքերը Բրիտտենին ներկայացնելու առաջին և առավել նշանակալից «Փիբեր Գրայմս» օպերան:

Ստեղծագործական երկրորդ ուղղությունն իր արտացոլումը ցույց «Սգո սիմֆոնիայում» (Sinfonia da requiem) և ավելի ուշ տարիներին գրված «Պատերազմի ռեբլիեմում» (The War Requiem):

1939 թվականին կոմպոզիտորը որոշ ժամանակով մեկնում է ԱՄՆ: Այս տարիներին նրա ուշադրության կենտրոնում են գոնը-վում դրամատիկ, ողբերգական, հերոսական թեմաները: Այս շրջանում էլ ստեղծվում են նրա առաջին հակապատերազմական երկերը: Իրեն օրինակ կարող է ծառայել Խոպլանիայի ազատագրման համար զօնված անգլիացիների հիշատակին նվիրված «Բալլադ հերոսների մասին» կանոնադրությունը, որի հիմնական զաղափարը բռնոքն է բնդիմ բռնության: Հեղինակի պայմանագիրը դիրքորոշման բարձրակետը դարձավ ծնողների հիշատակին նվիրված «Սգո սիմֆոնիան»: Ստեղծագործության բովանդակությունը, կերպարները և կառուցվածքը կապված է հոգեհանգստության պատարագի համապատասխան բաժինների հետ. Ա մասը (Lacrimosa) սգո երբ է, Ա-ը (Dies irae)' մարդկությանը ծաղրող չար, թշնամական ուժերի բառ-

սային, սանձարձակ խրախճանք, III մասը (Requiem aeternam)՝ խորը քախիծի և սգո մարմնացում: Իր մտահղացմամբ Սիմֆոնիա-ուերպիկամբ ծայնակցում է Շուտակովիչի, Հոնեգերի պատերազմական սիմֆոնիաներին՝ քայահայտելով 40-ականների հոգնոր մքնությունը: Արտազարքի տարիներին Բրիտտենին հատկապես հոգում են ազգային թեմաները, կերպարները, սյուժեները, և նա գիտակցում է ազգային արվեստագետի իր առաքելությունը:

1942 թվականին Բրիտտենը վերադառնում է հայրենիք: Այդ շրջանում նա դիմում է նոր ժանրի: Դեռևս ԱՄՆ-ում կոմպոզիտորին հետաքրքրում է անգլիացի քանաստեղծ Ջորջ Ֆրերի (1754-1832) պյումը: Ժամանակակիցները նրան անվանել են «իրական կյանքի քանաստեղծ»: Պոեմը կոչվում է «Ավան» («Փորիկ քաղաք») և պատկերում է Օլդրորոյի կյանքը XVIII-XIX դարերի սահմանագծում:

Ստեղծագործությունը քաղկացած է 24 քանաստեղծական նամակ-նովելներից, որոնք նկարագրում են ավանը, եկեղեցին, դպրոցը, բնակիչների կյանքը, կենցաղն ու բարերը: Նովելներից մեկում քայահայտվում է ձկնորս Փիբեր Գրայմսի կերպարը, որն իր դաժան վերաբերմունքով մահվան դուռն է հասցնում իր մոտ ծառայության վարձված որբուկներին: Նովելն այնքան է հետաքրքրում կոմպոզիտորին, որ արդեն Անգլիա վերադառնալու ճանապարհին նա սկսում է աշխատել ապագա օպերայի լիբրետոյի վրա: Նման սյուժեին դիմելը պատահականություն չեր: Ֆրերի նովելի ընդհանուր մոայլ երանգավորումը, ծովի բնապատկերները, կործանված մանկության թեման հոգեհարազատ էն Բրիտտենին: Բայց դրանից, նրան գերել էր գլխավոր հերոսի՝ Փիբեր Գրայմսի ուժեղ, բայց և չափազանց հակասական կերպարը: Այս հոգեբանական դրամայի հիմքում ընկած է մարդու և նրան շրջապատող իրականության հակադրումը: Ինքնամփոփ կյանքով ապրող գլխավոր հերոսի հակասական կերպարում արիությունը, խիզախությունը և Էլենի նկատմամբ տածած քնքուշ սերը համակցվում են այնպիսի քայասական գծերի հետ, ինչպես եսասիրությունը, շահամոլությունը և դաժանությունը: Այստեղից էլ՝ հերոսի երաժշտական բնուրագոյն երկու տարբեր ուղրուները՝ երգային, արիզային ոճին բնորոշ ավարտուն կառուցվածք և տարանջատված ինտոնացիաներով էքսպրեսիվ ասերգություն: Բովանդակության զարգացմանը համապատասխան՝ օպերայի վերջում գերիշխում է երկրորդ ինտոնացիան ոլորտը: Ստեղծագործության բնարական գիծը արտահայտված է Էլենի

կերպարում, որի դերեզը աշքի է ընկնում սահունությամբ, պարզ և արտահայտիչ մեղեդայնությամբ: Օպերայի առանձնահատկություններից մեկը զանազան խմբերգային հատվածների առաջուրյունն է՝ հասարակ խմբերգային ռեպիկներից մինչև ծավալուն մասսայական տեսարանները: Օպերայի գործողությունը հիմնականում ծավալվում է ծովային տեսարանների համապատկերություններից: Ծովային կոլորիտը փոխանցվում է սիմֆոնիկ համարների միջոցով, որոնք կարևոր դեր են կատարում օպերայի դրամատուրգիայում՝ նախապատրաստելով հաջորդող տեսարանի զգացմունքային, հոգերանական մրենուրուր և երաժշտական թեմատիկ նյութը: Դրանք օպերայի պատկերները միմյանց կապող, համեմատաբար ավարտուն կառուցվածք ունեցող վեց նվազամբային ինտերլուդիաներ են, որոնցից չորսը բրիտտենը հետագայում վիճակում է «Ծովային ինտերլուդիաներ» սյուիթում:

Օպերայի անդրանիկ թեմադրությունը տեղի ունեցավ 1945 թվականի հունիսի 7-ին, պատերազմից հետո Վերակառուցված լոնդոնյան Սեղլեսու-Ուելս թատրոնում: Այդ տարեթիվը նշանավորեց անգլիական օպերայի վերածնունդը, որը Պյորսելի մահվան հետ կորպորել էր իր նշանակությունը:

«Փիքեր Գրայմս» օպերայով ավարտվում է բրիտտենի ստեղծագործական առաջին շրջանը՝ Կոմպոզիտորի ժառանգության մեջ այդ օպերան հատուկ տեղ է զրավում, քանզի նրանում ի հայտ եկան բրիտտենի տաղանդի գրեթե բոլոր կողմերը՝ իրենց երանցներով, որոնք լիարժեքորեն բացահայտվելու էին կոմպոզիտորի ապագա երկերում:

Հաջորդ տասնհինգ տարիների ընթացքում (պայմանականորեն՝ ստեղծագործական երկրորդ շրջան՝ 1945-1960) բրիտտենը դիմում է գրեթե բոլոր երաժշտական ձևերին և ժանրերին՝ նախապատվությունը, սակայն, տայով օպերային: Այդ շրջանի ներկայացումների և դրանց թեմական լուծումների բազմազանությունը խոսում է նոր ձևերի որոնման մասին, և այդ նոր ձևը դառնում է կամերային օպերան: Հեղինակի կարծիքով, այն ամենից շատ էր համապատասխանում ժամանակակից հանդիսատեսի պահանջներին. «Կամերային օպերան ես առավել ծնկուն եմ համարում նվիրական զգացմունքների արտահայտման համար: Այն հնարավորությունն է տալիս ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել մարդու հոգերանությանը... Կարծում եմ, որ «փոքր» և ավանդական «մեծ» օպերաների միջև եղած հա-

իաբերակցությունն այնպիսին է, ինչպես, օրինակ, Շեխովի պիեսների և ռոմանտիկական դրամաների, կամ քայլակի և սիմֆոնիկ նվազախմբի միջև... Ես գունում եմ, որ օպերային ժանրում սահմանափակումներ գոյություն չունեն ոչ քեմաների, ոչ էլ ձևերի առումով»<sup>1</sup>:

Եվ, իսկապես, կոմպոզիտորի քեմական ստեղծագործությունների քեմատիկան և ժանրերը բազմազան են. երեք կամերային՝ ողբերգական «Լուկրեցիայի անարգանքը» (1946), կատակային «Ալբերտ Հերինգ» (1947) և միստիկական «Պտուտակի պտույտը» (1954), երկու մեծ դրամատիկ՝ «Բիլլի Բադդ» (1951) և «Գլորիանա» (1953), մանկական «Ծխնելոյզ մաքրող փոքրիկը» (1949), «Նոյյան տապանը» (1957) և, վերջապես, շեքսվիլյան հերիաքը՝ «Ամառային գիշերվա երազը» (1960) օպերաները:

Այդ շրջանում, օպերաների հետ մեկտեղ, Բրիտունն աշխատում է և այլ ժանրերում՝ ստեղծելով «Մեհյանների արքայազնը»<sup>2</sup> բալետը (1956), «Վեց մետամորֆոզներ՝ ըստ Օվիդիոսի» հորոյի մենանվագը (1951), «Զմեռային խոսքերը»՝ Թ.Հարդի տեքստերով (1953) և «Նոկտուրնը» (1958)<sup>3</sup> անգլիակի բանաստեղծների խոսքերով վոկալ շարքերը, «Պատերազմի ոեքվիեմը» (1961), բազմաթիվ այլ ստեղծագործություններ:

Իր ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Բրիտունը մնձնանակություն էր տալիս վոկալ և խմբերգային երաժշտությանը, որոնց այլազան ձևերում և ժանրերում նախապատրաստվում և զրուվում էր նրա ապագա խոշոր կտավների երաժշտական լեզուն և ոճը:

50-ական թվականների կեսից ստեղծվում են գործեր, որոնք կոմպոզիտորին մոտենալի նրա գլուխօնործոցին՝ «Պատերազմի ոեքվիեմին». Սուրբ Պետրոսի օրիներգը (1955), Ակադեմիական կանտատը (1959), Կարճ պատարագը (1959), Երեք կանտիկները և այլն:

Առաջադեմ մարդկության միտքը հավերժ հուզող պատերազմի և խաղաղության, կյանքի ու մահվան քեման աննախադեպ ցասումով հնչեց ՀՀ դարում: Բրիտունի «Պատերազմի ոեքվիեմը» անսյալ դարի ամենավառ պայինքիստական ստեղծագործություններից էր, որը բնավ պատահական չէր կոմպոզիտորի ժառանգության մեջ. մի կողմից Բրիտունը միշտ հետաքրքրվում էր իին ծխական և աշխարհիկ երգեցողությամբ, մյուս կողմից նրա ստեղծագործությանը բնորոշ էր ողբերգական հակապատերազմական գիծը: Ոեքվիեմում

1. СМ. 1965, N 3, стр. 64 "Говорят Б. Бриттен" (հարցագրույց)

2. Մեհյան - ուղուա - բուդդայական տաճար

հանճարեղորեն միաձուլվեցին այս երկու կողմերը: Բրիտաննն այն նվիրել է պատերազմում զոհված իր չորս ընկերների հիշատակին, սակայն իրապես այս ստեղծագործությունը «բռլոր պատերազմների բյուրավոր զոհերին նվիրված վիրխարի ու ոգեշունչ հուշարձան է: Այս իմաստով Ռեքվիեմը, որը, որպես մեծագույն չարիք դատապարտում է պատերազմը, սուր հրապարակախոսական ստեղծագործություն է»<sup>1</sup>:

Ստեղծագործության մտահետապումը բավականին յուրօրինակ է. ծխական երաժշտության պատմության մեջ առաջին անգամ զուգորդվում են հոգեհանգստի պատարազի կանոնական լատիներեն տեքստը և վաղամեռիկ տաղանդավոր անգլիացի բանաստեղծ Ուիլֆրեդ Օուենի բանաստեղծությունները: Առաջին համաշխարհային պատերազմում քանի հիմնագույն տարեկան հասակում զոհված երիտասարդի բանաստեղծությունները գրված էին ուազմական գործողությունների ընդմիջումների ժամանակ և նկարագրում են այդ անհմատ սպանդի դաժանությունը՝ ատելություն հարուցելով պատերազմի նկատմամբ, մերկացնելով ու դատապարտելով հայրենասիրական նշանաբանների կեղծ իմաստը: «Պատերազմից ետ կանգնելու կոչը այն ամենն է, ինչ կարող է անել այսօր բանաստեղծը», - իր գրքի նախաբանում գրում էր Օուենը: «Պատահական չէ, որ հենց այս խոսքերը կոմպոզիտորը դարձեց Ռեքվիեմի բնաբանը՝ մեկ անգամ ևս հաստատելով իր մարդասիրական, պայիմիստական հայացքները:

Ռեքվիեմի դրամատուրգիան պոլիֆոնիկ է և բաղկացած է երեք կերպարային ոլորտներից, ինչն իր երրին պայմանավորել է երեք վոկալ-գործիքային շերտերի առկայությունը: Հոգևոր և աշխարհիկ ոլորտները հանձնարարված են տարրեր կատարողական կազմերի և առանձնացված են տարածքային առումով: Բեմի առջևում տեղադրված է պատերազմի և մահվան աշխարհը մարմնավորող կազմը՝ երկու մենակատար (տենոր, բարիտոն) և կամերային նվազախումբ: Մենակատարները երգում են երկու զոհված մարտիկների անունից: Այստեղ օգտագործվում են Օուենի բանաստեղծությունները, և սա այն շերտն է, որը Ռեքվիեմը դարձնում է արդիական: Ռեքվիեմի հոգևոր ոլորտը Պատարագն է՝ իր ավանդական նասերով: Միանգամայն բնական է, որ այս շերտում Բրիտաննը դիմում է ծխական երաժշտության արտահայտչամիջոցներին՝ մեծ սիմֆոնիկ նվազախումբ, երգչախումբ, մենակատարող սուպրանո: Այս-

1. Дж. Далгат “Военный реквием” М., 1968. стр. 5 Կլավիրի նախաբանից

տեղ մարմնավորված է տառապանքի, ողբի աշխարհը: Եվ, վերջապես, երրորդը՝ մաքրության, անմեղության, հույսի և երազանքների ոլորտն է: Սա «հրեշտակների» աշխարհն է և բնական է, որ մաճկական երգախումբը բնմում գրադեցնում է ամենաքարձր դիրքը:

Ինչպես իր բազմարիվ նախորդ ստեղծագործություններում, Ուեքվիեմում ևս Քրիտտենը ներկայանում է որպես անսպառ երևակայությամբ օժտված համարձակ նորարար: Երեք տարրեր զգացնունքային ոլորտները ժանրային բազմազանություն են բերում՝ մարտիկների մտորումները պատկերող մտերմիկ քնարական հատվածը (Libera me, անգլիական Էվլիզոդը), կտրիծ մարտիկների երգը, («Մահից մենք չենք երկնչում»), հինավոր սահմուր (Dies irae), քայլերգը (Offertorium), բողոքի երգը («Պատարագներ չեն մատուցում») և այլն: Հավատարիմ մնալով տոնայնական մտածողության սկզբունքներին՝ Քրիտտենը դիմում է նաև դոդեկաֆոնիկ տեխնիկային, սակայն, ոչ թե սերիայի տեսրով, այլ պարզապես տասնմեկ կամ տասներկու տոների ազատ դասավորությամբ: Ստեղծագործությունն ընդհանուր տոնիկա չունի, սակայն այստեղ հնչում է ամբողջ Ուեքվիեմի համար միասնական լեյքինտերվալ (c-fis), որի անկայուն եռատոն ինտոնացիան այդպես էլ չի գտնում իր լուծումը, և դա խորը փիլիսոփայական իմաստ ունի. Կոմպոզիտորը հարց է բարձրացնում ունկնդրի առջև մարդկության ապագայի մասին՝ «մահ թե՞ կյանք, պատերազմ թե՞ խաղաղություն», և չի տալիս հարցի պատասխանը: Ժեմատիկ նյութի ներկայացման և զարգացման համար մեծ նշանակություն են ձեռք բերում պոլիֆոնիկ գրելաձեւը, իսկ Ուեքվիեմի երեք տարրեր կերպարա-զգացմունքային ոլորտների ուղղահայաց միացումը գրեթե միշտ ուղեկցվում է պոլիտոնայնային, պոլիմետրային և նոյնիսկ պոլիտեմպային հնչեղությամբ:

Ստահղացման վիթխարիությամբ, մարմնավորման բարձրագույն մասնագիտական մակարդակով, դրամատուրգիայի ամբողջականությամբ և թեմատիկ նյութի զարգացման վարպետությամբ ստեղծագործությունը, իրավամբ, համարվում է Քրիտտենի և ժամանակակից երաժշտական արվեստի լավագույն կտավներից մեկը:

Քրիտտենի երկրորդ ստեղծագործական շրջանի երկերում նկատելի տեղ է գրավում մանկության թեման, որն, ի դեպ, միշտ եղել է նրա ստեղծագործության կենտրոնական թեմաներից մեկը: Սանուկների մասին և մանուկների համար ստեղծվեցին «Ծխնելույց մաքրող փոքրիկը» և «Նոյյան տապան» օվերաները, «Ռուկին ունայնություն է» վողնիլը, «Նվազախսմբի ուղեցույց» սիմֆոնիկ

ստեղծագործությունը, երաժշտագետ Ի. Հոլսրի հետ համատեղ գրքած «Երաժշտության հրաշալի աշխարհը» գիրը, ինչպես նաև մեծ բվով վոկալ ստեղծագործություններ:

Մանկության թեման ունի հին ազգային ավանդույթներ: Բավական է հիշել մանուկների համար գրված անգլիական պոեզիան՝ բանաստեղծությունները և բալլագները, Դիբենսի, Ֆրիփիլինգի, Ջերոլի և այլ գրողների ստեղծագործությունները: Սակայն մանկության թեմային դիմելը կապված էր ոչ միայն ազգային ավանդույթների հետ: XX դարի տարրեր կոմպոզիտորներ (Օրֆ, Բարտոկ, Կողայ, Կարալևսկի), նկարիչներ (Պիկասո), գրողներ (Երգուածերի, Սելինցեր) դիմում էին մանկության թեմային՝ հսկայական պատասխանատվություն զգալով երեխաների ապագայի հանդեպ, նրանց հետ կապելով բոլոր հույսերը և ողջ մարդկության ճակատագիրը: Մյուս կողմից Բրիտանն ունկնդրի հետ անմիջական կապ է փնտրում, նրան հուզում է երաժշտասեր հանդիսատեսի դաստիարակության խնդիրը:

Ի տարրերություն XX դարի շատ կոմպոզիտորների՝ Բրիտանի մանկական օվերաների ինքնատիպության գրավականներից մեկն այն է, որ այստեղ երեխաները ոչ միայն հանդիսատես են, այլև քեմադրության մասնակից: Այսպիսին է, օրինակ, «Ծխնելույզ մաքրող փոքրիկը» օվերան, որի երկրորդ մասը բուն օվերան է, իսկ առաջին մասում կարծես վերստեղծվում է թեմադրության պատրաստման գործընթացը: Ամբողջությամբ այս ներկայացումը կոչվում է «Եկ օվերա թեմադրենք»՝ «Չլարճանք երեխաների համար» ենթավերնագրով: Երկրորդ մանկական օվերան «Նոյյան տապանն» է, որի հիմքում ընկած է XVI դարի միքակլը! Ըստ ավանդույթի, թեմադրությանը մասնակցում են պրոֆեսիոնալ երաժշտներ (երկու երգիչ և տասը գործիքային կատարող) և բազմաթիվ երեխաներ, որոնք զանազան գործիքներ են նպագում: Օվերայի կատարմանը մասնակցում է նաև հանդիսատեսը՝ երգելով երեք եկեղեցական օրիներգ:

Մանկության աշխարհի հետ կապված գործիքային ստեղծագործություններից առանձնանում են «Պյորսելի թեմայով վարիացիաները» (1946): Այս յուրօրինակ ստեղծագործությունը Բրիտանի լավագույն երկերից է և գրվել է երաժշտական գործիքների մասին պատմող գիտահանրամատչելի ֆիլմի համար: Ստեղծագործության բուն նպատակը բացահայտվում է «Նվազախմբի ուղե

1. Միդակ (ֆր. mireille՝ հրաշք). որևէ սորի կողմից կատարված հրաշագործությունը պատկերող միջնադարյան հոգևոր ներկայացում

յույց» ենթավերնագրում: Ինչպես դիպուկ նկատում է Ի. Հոլսթը, «Եվգանիստի ուղեցույցը» ամենազվարձալին է գործիքագիտության բոլոր դասերի մեջ»<sup>1</sup>: Շատ շուտով ֆիլմի համար գրված այս երաժշտությունը հերթուրուն համերգային կյանք է ստանում: Ինչպես երևում է վերնագրից, ստեղծագործության հիմնական թեման Բրիտտենը վերցրել է Պյուրսելի «Արդելյազեր կամ Մավրի Վրիժառությունը» պիեսի համար գրված երաժշտությունից: Սա յուրօրինակ մտահղացում ունեցող վարիացիաների մի շարք է, որի հիմքը կազմում է դասականորեն պարզ ու խստած մեղեղին:

6 Allegro maestoso e largamente

Ամեն անգամ ձևափոխվելով՝ վարիացիան ընդգծում և բացահայտում է տվյալ գործիքի տեմբրային, տեխնիկական առանձնահատկություններն ու հնարավորությունները: Գործիքները ներկայացված են ըստ պարտիտուրային կարգի՝ պիկկոլո ֆլեյտայի մինչև հարվածայինները, և համալրված են գրական մեկնարանություններով: Վարիացիաները տարբերվում են ժանրային առումով այսպես, օրինակ, կլասինիտի վարիացիան նման է բալետի տեսարանի, ջութակինը՝ պոլոնեզ է, քնարինը՝ պրելյուդ, գալարափողի նվազը նոկտուրնի է նմանվում, շեփորի կատարմանը հեռում է նաև կական քայլերը և այլն: Ստեղծագործությունը պսակվում է ֆուգայով, որի թեման սկզբանական թեմայի աստիճանական զարգացման և վերափոխման արդյունքն է: Որպես եզրափակում, ֆուգայի ֆոնի վրա հնչում է Պյուրսելի փառահեղ թեման:

60-ական թվականները (ստեղծագործական երրորդ շրջան) բնութագրվում են նոր որոնումներով օպերային ոլորտում: Նախորդ տարիներին Բրիտտենն արդեն ծգում էր բովանդակության առա-

1. И.Холст. Бенджамин Бриттен. М., 1968, стр. 52

վել կուռ վերարտադրմանը՝ ջանալով սահմանափակվել սակավաթիվ արտահայտչամիջոցներով։ Այս միտումը նկատվում է կամերային օպերաներում, որոնցից ել ծագում է նոր ժանրի՝ առակ-օպերայի ստեղծման զաղափարը։ Առակը փոքրածավալ բարոյախրատական գրական ժանր է, որտեղ կարևոր նշանակություն ունի այլաբանությունը (այսպիսիք են Աստվածաշնչան առակները)։ Բրիտտենի ստեղծագործության մեջ առակը մեկ գործողությամբ օպերա է, որը կոմպոզիտորը ճայռում է առավելագույնս նոտեցնել միջնադարյան միջակա ժիակատարությանը։ Գործողությունը կենտրոնացնելով առաջի հիմնական զաղափարի շուրջը, նա հրաժարվում է գործողության օժանդակ գծերից, խնայողաբար օգտագործելով վոկալ և կամերային նվազախմբի արտահայտչամիջոցները։ Բեմադրությունը միջնադարյան ավանդույթին մոտենում է նաև կանացի ձայների բացակայությամբ, գործողության սկզբում և վերջում կատարվող վանականների գգեստափոխությամբ և, վերջապես, եկեղեցու մերձակա տարածքում օպերայի բացօթյա կատարմամբ։ Առակներում կոմպոզիտորը փորձում է իր ժամանակակիցներին հարազատ և հասկանալի իրադրություններում համամարդկային զգացմունքներ և հույզեր արտահայտել։ Չորս տարվա ընթացքում Բրիտտենը ստեղծում է երեք առակ-օպերա, որոնցից երկուսը՝ «Բոյկուայոդ օջախ» (1966) և «Անառակ որդին» (1968) գրված են աստվածաշնչան թեմաներով, իսկ «Զերլյու գետը» (1964)՝ ըստ ճապոնական Նո (Նոգակո) թատրոնի ավանդույթների։

Այդ նոյն ժամանակաշրջանում Բրիտտենը գրում է երկու վոկալ շաբաթ, որոնցից մեկը՝ «Բանաստեղծի արձագանքը» (Ա.Պուշկինի խոսքերով), գրված է 1965 թվականին Հայաստանում՝ Դիլիջանի կոմպոզիտորների տանը։

60-ականների երկրորդ կեսին նա կրկին դիմում է կամերային օպերայի («Օուեն Ուինգրեյվ») և խմբերգային («Գրասրտության կանոնատ») ժանրերին։

Օպերայում հեղինակը մեկ անգամ ևս անդրադառնում է շրջապատի կողմից չհասկացված միայնակ անհատի, հակապատերագմական, քնարական-հոգեբանական թեմաներին, որոնք նրան հուզել են գրեթե ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում։ Սակայն այդ ժամանակաշրջանի երկերից հատկապես առանձնանում են քայլութակի-համար գրված ստեղծագործությունները։ Վերջիններիս ստեղծումը պայմանավորված է կոմպոզիտորի և հայտնի քավութակահար Մ. Ռոստրոպովիչի-ընկերությամբ։ Ռոստրոպովիչին են նվիրված Բրիտտենի թավագութակի և դաշնամուրի Սոնատը

(1961), նվազախմբի և քավօութակի Սիմֆոնիան (1963), քավօութակի համար գրված երեք Սյուիտները (1965, 1968, 1971): Այս ստեղծագործություններում Վար կերպով արտահայտված են Բրիտտենին բնորոշ գծերը՝ գործիքի տեմբրային և տեխնիկական միջոցները հնարավորինս լիարժեք օգտագործելը, շարքի մասերի ժամբային որոշակիությունը, ստեղծագործությունների դասական ամբողջականությունը: Այսպես, Սոնատում հերթագայում են կրքոտ և լարված Երկխոսությունը, կատակային Ակերցան, քնարական-դրամատիկ էլեգիան, գրոտեսկային քայլերգը և փայլուն Պերըտսս տոբիլ-ն: Վերջին տարիների ամենավառ ստեղծագործություններից է Շավօութակի սիմֆոնիան: Մտահղացման վիթխարիությունը, մասերի խորը գաղափարաշինքները և թեմատիկ բազմազանությունը այս ստեղծագործությունը ճունակում են սիմֆոնիային, իսկ թագութակի լայն զարգացած վիրտուոզ պարտիան սիմֆոնիային հաղորդում է կոնցերտային ժամբարի գծեր:

Իր կյանքի ընթացքում Բրիտտենը չէր սահմանափակվում միայն կոմպոզիտորական աշխատանքով: Նա փայլուն դաշնակահար էր, դիրիժոր, գրադիպում էր լուսավորչական գործունեությամբ: Ավելի քան 30 տարի Բրիտտենը համագործակցում էր հայտնի անգլիացի երգիչ Փիքեր Փիրսի հետ, որը կոմպոզիտորի վոկալ և օպերային ստեղծագործությունների լավագույն մեկնաբանն էր: 1948 թվականից սկսած Օլդբրոյում, ամեն տարի, կազմակերպվում էին երաժշտական փառատոններ, որտեղ Բրիտտենը հանդես էր գալիս նոր ստեղծագործություններով: Այստեղ կատարվում էին նաև ժամանակակից այլ կոմպոզիտորների՝ Պուլենկի, Կողայի, Լյուտուլավսկու, Կոպլենդի և այլոց ստեղծագործությունները: Բրիտտենի ստեղծագործության և նրա անձի համար հատկանշական է 1965 թվականին ստեղծած Ալյորվա ճայները-կանտատը, որը նվիրված էր ՄԱԿ-ի 20-ամյակին: Կանտատի տեքստի հիմքում ընկած են լուրքեր ժամանակների և ժողովուրդների բանաստեղծների և փիլիսոփաների հայտնի ասույթները սիրո, պատերազմի և խաղաղության մասին: Այսպիսով, Վերջին շրջանի երկու խոշոր ստեղծագործությունները՝ օպերան և կանտատը, իրենց ընդհանուր նարդասիրական գաղափարով, ամփոփում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղին: Հեղինակի ամենավերջին ստեղծագործություններից էր ալանդական ոճով գրված «Մահը Վենետիկուում» (1973) օպերան:

Անգլիական երաժշտության մեջ ունեցած ներդրման շնորհիվ կոմպոզիտորը արժանացավ լորդի կոչման:

Բենջամին Բրիտտենը մահացավ 1976-ի դեկտեմբերի 4-ին, Օլդբրոյում:



## Ա-իխարդ Շտրաուս

1864-1949

Ա-իխարդ Շտրաուսը XIX դարի վերջի XX դարի առաջին կեսի գնրմանական մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչներից է: Ականավոր կոմպոզիտոր, անվանի դիրիժոր, եռանդուն երաժշտական հասարակական գործիչ Ա-իխարդ Շտրաուսը մեծ ազդեցություն է քողել իր ժամանակի երաժշտական և կատարողական արվեստի վրա՝ Առաջին Երաժշտական փորձերն անելով դեռևս Ա. Վագների և Ֆ. Լիստի օրոք, նա անցնում է երկարատև բեղմնավոր ուղի, և իր ստեղծագործություններից վերջինը գրում է Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո՝ 1948 թվականին: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությունը հսկայական է. նա աշխատել է բոլոր ժանրերում՝ բացառությամբ հոգևորի: Սակայն եվրոպական մշակույթի պատմության մեջ առավել կարևոր նշանակություն ունեցած նրա Խոպերային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները Մի տաղանդի և մտքի ինքնատիպության շնորհիվ կոմպոզիտորն զգալիորեն հարստացրեց իր ժամանակի երաժշտական արվեստը:

Ա-իխարդ Շտրաուսը ծնվել է 1864 թվականի հուլիսի 11-ին, Մյունիսին արվարձաններից մեկում՝ Ապազա կոմպոզիտորի հայրը՝ Ֆրանց Խոսիֆը, իր ժամանակի մեծահմուտ գալարափողահարներից մեկն էր: Նա աշխատում էր Մյունիսինի պալատական կապելլայում, ստեղծագործում և դասավանդում էր Բարձրագույն երաժշտական դպրոցում: Երաժշտության առաջին դասերը չորս տարեկան տղան ստանում է մորիկ, իսկ տասնմեկ տարեկանից համբոնիայի, կոնտրապունկտի և գործիքավորման դասեր է առնում պալատական դիրիժոր Ֆրիդրիխ Վիլհելմ Մեյերի մոտ: Ուսումնառությունն այնքան արդյունավետ էր, որ կոնսերվատորիայում սովորելու անհրաժեշտությունն իսպառ վերանում է:

Երաժշտականին զուգընթաց, նա բազմակողմանի կրթություն է ստանում նախ գիմնազիայում, ապա՝ Մյունիսինի համալսարանում,

որտեղ ուսումնասիրում է հատկապես գեղագիտություն, արվեստի պատմություն և փիլիսոփայություն: Նոյն ժամանակաշրջանին են պատկանում նրա առաջին հորինվածքները. տակավին վեց տարեկան նա գրում է մի շաբթ պիեսներ, իսկ ավելի ուշ՝ Հանդիսավոր քայլերգը (օր. I, 1876), փողային նվազախմբի համար՝ Սերենադը, Չուրակի կոնցերտը (Երկուսն էլ՝ 1882) և այլ ստեղծագործություններ: Ծտրառուսի զարգացումն ու ձևավորումը, բնականաբար, ընթանում էին մի միջավայրում, որի կիզակետը նրա հայրն էր: Դասական երաժշտության ավանդույթներով դաստիարակված ավագ Ծտրառուսը մերժում էր Վագների, Լիստի և այլ կոմպոզիտորների նորարարական միտումները և, որոշակի ուղղություն տալով որդու զարգացմանը, ձգում էր զերծ պահել նրան ժամանակակից երաժշտության ազդեցությունից: Որդու ուշադրությունը նա մասնավորապես կենտրոնացնում էր մեղեդու վրա՝ այն համարելով «երաժշտության ամենակենսունակ տարրը»: (Հետագայում Ռիխարդ Ծտրառուսը կասի «Մեղեդին իմ միտքն է», այն համարելով երաժշտության հիմնական արտահայտչամիջոցը): Ինարկե, նման արգելքների պայմաններում չէր կարող լիարժեք դրսենորվել երիտասարդ Ծտրառուսի անհատականությունը: Այդ տարիներին գրված ստեղծագործություններում ակնհայտ է վիեննական դասականների և վաղ շրջանի ոռմանտիկների (Շուրերտ, Մենդելսոն, Շուման) ազդեցությունը: Շակայն դիրիժորներից, կոմպոզիտորներից և քընադատներից շատերը Ծտրառուսին բացառիկ անձնավորություն էին համարում, իսկ Հանս Բյուլովը՝ XIX դարավերջի ականավոր դիրիժորներից մեկը, նրան «Ռիխարդ երկրորդ» անվանեց՝ որպես «առաջին» նկատի ունենալով Ռիխարդ Վագներին: Նկատելով Ծտրառուսի դիրիժորական նախադրյալները՝ Բյուլովը նրան առաջարկում է որպես փոխարինող դիրիժոր աշխատել Մեննինգեն քաղաքի նվազախմբում: Կարճ ժամանակահատվածում (1885 հոկտեմբեր - 1886 ապրիլ) Ծտրառուսը ձեռք է բերում բազում հմտություններ և հետազայում դառնում XX դարի խոշորագույն դիրիժորներից մեկը: Նոյնից՝ 1885 թվականին տեղի ունեցավ ևս մի իրադարձություն, որը կարևոր դեր խաղաց Ծտրառուս-կոմպոզիտորի կյանքում: Նա ծանոթանում է Լիստի և Վագների ջերմ երկրագու՝ բանաստեղծ և երաժիշտ Ալեքսանդր Ռիխտերի հետ: Նոր ծանոքության ազդեցության ներքո հետզհետեւ փոխվում են այդ կոմպոզիտորների արվեստի հանդեպ Ծտրառուսի հայացքները: Նա, ով «Զիգֆրիդ» օպերան համարում էր չափազանց ձանձրալի և գրում

էր, թե տասը տարի անց ոչ ոք չի էլ հիշի Վագներին, այժմ դառնում է նրա մոլի հետևորդը:

1886 թվականին Շտրաուսը մեկնում է Իտալիա, որն ապշեցնում է նրան քնությամբ, արվեստի, քաղաքների և մարդկանց գեղեցկությամբ: Այդ երկիրը, որ դարձել էր շատ օտարերկրյա կոմպոզիտորների ներշնչանքի աղբյուր (Մենդելսոնի «Իտալական սիմֆոնիան», Բեուլիոնի «Հարուլը Իտալիայում», Լիստի «Թափառումների տարիներ» շարքի պիեսները, Չայկովսկու «Իտալական կապրիչիոն» և այլն), որոշակի ազդեցություն թողեց նաև երիտասարդ Շտրաուսի վրա: Նա գրում է «Իտալիայի» քառամաս սիմֆոնիկ ֆանտազիան: Այդ ստեղծագործությունը հակասական կարծիքներ հարուցեց երաժշտական միջավայրում և նպաստեց կոմպոզիտորի օրավոր աճող հաջողությանը: Ստեղծագործական առաջին շրջանում նրան գրավում էր «մաքուր», ոչ ծրագրային երաժշտությունը: Մենենով Իտալիա և ծանոթանալով նեռոռմանտիկների արվեստին՝ նա հետաքրքրություն է ցուցաբերում ծրագրային երաժշտության հանդեպ և գրում այդ ուղղության իր՝ առաջին գործը՝ վերոհիշյալ «Իտալիայի» ֆանտազիան: Ընության տեսարանները (I և III մասեր) զուգորդվելով անցյալի հիշողությունների հետ (II մաս), վերջին մասում փոխարինվում են իտալական ժողովրդական տոնախմբության տեսարանով: Չորրորդ մասում առաջին անգամ ի հայտ են զալիս շարածնի, երբեմն ըմբռութ հեգնական երանգներ, որոնք բնորոշ են դառնում կոմպոզիտորի հետագա ստեղծագործության համար:

Երեք տարի (1886-1889) աշխատելով Մյունիստենի օպերային թատրոնում դիրիժորի օգնական, նա տեղափոխվում է Վայմար, որտեղ գրադեցնում է օպերային թատրոնի երկրորդ դիրիժորի պաշտոնը: Այդ տարիներին քսանինգամյա Շտրաուսն գերմանական երաժշտական մշակույթի նշանավոր դեմքերից մեկն էր: Նա արդեն կայացած կոմպոզիտոր էր, որի ստեղծագործությունները գործընկերներն ու ունկնդիրներն ընկալում էին որպես նոր խոսք ժամանակակից երաժշտության մեջ: Նա նաև տաղանդավոր դիրիժոր էր, որը դեկավարած օպերային և սիմֆոնիկ պրեմիերաները հիացմունք էին առաջացնում:

Վայմարյան ժամանակաշրջանում (1889-1894) կարևոր իրադարձություն է տեղի ունենում նաև Շտրաուսի անձնական կյանքում: Նա ամուսնանում է երգչուհի Պաուլինա դե Անահի հետ, որը Կլարա Վիկ-Շումանի պես դառնում է իր տաղանդավոր ամուսնու վոկալ գործերի առաջին կատարողն ու տարածողը:

Վայմարը գերմանական արվեստի կենտրոններից էր, որտեղ, տարբեր տարիների, ապրել են Բախը, Շիլերը, Գյորեն, Լիստը: Ծորառուն այստեղ է տեղափոխվում Լիստի մահից ընդամենը երեք տարի անց: Անհրաժեշտ էր պահպանել և շարունակել այդ քաղաքի երաժշտական ավանդույթները, և երիտասարդ կոմպոզիտորը մնեց եռանդով անցնում է աշխատանքի Առաջին ստեղծագործությունը, որը նրան համաշխարհային ճանաչում և փառք բերեց, այդ տարին Վայմարում ստեղծված «Դոն Շուան» սիմֆոնիկ պոեմն էր: Ավելի վաղ գրքած «Մակրերը»՝ ըստ Շեքսպիրի (1888) և «Դոն Շուանը»՝ ըստ Լենաուի (1889) կոմպոզիտորի ժառանգության մեջ կենտրոնական տեղ գրավող սիմֆոնիկ պոեմների պատկերասրահի անդրանիկ կտակներն են: Մեկը մյուսին են հաջորդում «Մակր և պայծառացումը» (1889), «Թիլ Էյլենշպիգելի զվարճանքները» (1895), «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» (1896), «Դոն Քիշոտ» (1897) և «Հերոսի կյանքը» (1898) պոեմները: Սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների շարքը եզրափակում են երկու մեկմասանի սիմֆոնիաներ՝ «Ընտանեկանը» (1903) և «Ալպիականը» (1915): Ծրագրային սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում առավել լիարձնք են դրսնորվել կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականությունը, ոճը, երաժշտական լեզվի ավանդական և նորարարական առանձնահատկությունները: Ծորառուն սիմֆոնիկ արվեստում կարելի է նկատել XIX դարի ոռմանտիզմին բնորոշ ինչ-ինչ առանձնահատկություններ: Կոմպոզիտորը խոստովանում է, որ կարող է ստեղծագործել ունենալով միայն որոշակի ծրագիր, որն ուղղորդում է իրեն աշխատանքում: Այդ տեսակետից նա շարունակում է Լիստի և Բեռլիոզի ավանդույթները: Սիմֆոնիկ պոեմի ժանրին դիմելն արդեն վկայում է Լիստի ստեղծագործական սկզբունքներին հետևելու մասին: Սակայն իր ծրագրային ստեղծագործություններում, ի տարբերություն Լիստի, որը տալիս էր փիլիսոփայական կամ քանաստեղծական գաղափարի զննանուր նկարագիրը, Ծորառուր նախընտրում էր Բեռլիոզի ծրագրային սկզբունքը: նրա ստեղծագործություններում գերիշտում են սյուժետային հետևողականությունը և որոշակի բնույթ կրող կերպարները: Եվ՝ Ծորառուր, և՛ Բեռլիոզի որոշ ստեղծագործություններ (ինքնակենսագրական են) (Բեռլիոզի «Ֆանտաստիկական սիմֆոնիան», «Լելիոն» և Ծորառուր «Հերոսի կյանքը» և «Ընտանեկան սիմֆոնիան»), իսկ համաշխարհային գլուխգործոցներին) անդրադառնալը Ծորառուր մերձեցնում է Լիստին («Համլետ», «Օրփեոս», «Ֆաուստ» և Ծորառուր «Դոն

Քիշոտը», «Դոն Շուանը», «Մակրեզը»): Մեկմասանի պոեմներում կոմպոզիտորը հաճախ դիմում էլեուլիոգին բնորոշ լեյտուտիվա-յին համակարգին, կամ Լիստի մոնորեմատիզմի սկզբունքին՝ ձևափոխելով թեմաները և ստեղծելով հուզական ու ժանրային առումներով տարրեր կերպարներ: Ծորառուսի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններն աչքի են ընկենում վառ գործիքավորմամբ. այստեղ նա հանդես է զալիս որպես Վագների հետնորդ: Նրա ստեղծագործություններում հաճախ զուգակցվում են նվազախմբի ցնող հզորությունը, վառ տարրեր և թերեւ բափանցիկ հնչեղությունը, առանձին գործիքների գունագեղ հնչերանգները: Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում երբեմն լսելի են բոլորովին հակաերաժշտական երնչյուններ. օրինակ, պղնձյա փողայինների տրեմոլոյով արտաքրված «ոչխարի մայուղը»՝ «Դոն Քիշոտում»:<sup>1</sup> Ծորառուսը կատակով ասել է. «Ով ցանկանում է դառնալ իսկական կոմպոզիտոր, պետք է կարողանա երաժշտության վերածել նույնիսկ ճաշացանկը»<sup>2</sup>: Իր ստեղծագործություններում Ծորառուսը զարգացնում էր նախորդներից ժառանգած երաժշտական բնութագրերի ավանդույթները, օրինակ, կատակասեր Թիլը ներկայացված է զալարափողի և փոքր կլաննետի, Դոն Քիշոտը և Սանչո Պանսան՝ թափառթակի և ալտի միջոցով և այլն: Կոմպոզիտորն ընդլայնել է փողային գործիքների ճայնածավալը և կիրառել հազվագյուտ գործիքներ՝ ալտի ֆլեյտա, փոքր կլաննետ, սաքսոfon, գեկելֆոն, հորոյ դ'ամուր, կարկաչա և այլն:

1887-89 թվականներին ստեղծած «Դոն Շուան» սիմֆոնիկ պոեմը նշանավորեց երիտասարդ կոմպոզիտորի ստեղծագործական հասունությունը: Առաջին կատարումը տեղի ունեցավ Վայմարում 1889 թվականին հեղինակի դեկավարությամբ և շոնդակից հաջողություն ունեցավ: Ավելին, այդ ստեղծագործության շնորհիվ նա իր ուրույն տեղը գրադեցրեց համաշխարհային երաժշտության մեջ:

Ի. Սոլերտինսկին գրում էր. ««Դոն Շուանը» Ծորառուսի առաջին, հիբրավի հանճարեն և որոշ առումով, հետագայում նույնիսկ շգերազանցված ստեղծագործությունն է»<sup>2</sup>:

Կնոջ գեղեցկության և սիրո նրբածաշակ գնահատող և որսորդ Դոն Շուանին նվիրված բազմաթիվ գրական երկերից Ծորառուսին գրավեց ալսուրիացի բանաստեղծ Նիկոլաուս Լենաուի (1802-1850) անավարտ դրամատիկական պոեմը:

Իր հերոսին հաղորդելով մոայլ, շարագույժ երանգներ՝ Լենաուն

1. Э. Краузе Рихард Штраус М., 1961, стр. 248

2. Для слушателей симфонических концертов, Л., 1967, стр. 130

հեռանում է եվրոպական գրականության մեջ արդեն ավանդական դարձած հմայիչ, կենսախինդ կերպարից: Լինելով խորապես հուսահատ, հոգով ունայն, շքավարարված անձնավորություն՝ նա հիասքափություն և կործանում է սփոռում իր շուրջը: Սակայն Շտրաուսն այլ կերպ է ներկայացնում իր հերոսին. նրա մեկնաբանությունն ավելի մոտ է Մոցարտի Դոն Շուտանի կերպարին, որը տարված է կյանքի վայելքների և բուռն զգացմունքների որոնումով, կնոջ գեղեցկության նկատմամբ կրակոտ հիացմունքով: Այնուամենայնիվ, պոեմի հատվածների հերթականությունը համապատասխանում է Լենաուի պոեմի կառուցվածքին՝ Ցերլինայի, Կոմսուհու, դոննա Աննայի հետ տեսարանները, պարահանդեսը և Դոն Շուտանի մահը խրախճանքի ժամանակ: Պոեմի կոմպոզիցիոն հիմքը ստեղծագործությունը կառուցել սրբնաց զարգացող հակադրական թեմատիկ նյութի վրա:

1      Allegro molto con brio

ff      sempre ff

2      V-ni a tempo ( $d=84$ )

Cor.      f

molto espressivo e marcato

Առմանտիկ գայթակղեցնող «հավերժական կերպարը» պոեմի ամենից վառ և ամբողջական հերոսն է: Նա ներկայացված է երկու թեմաներով՝ առաջինը՝ կենսուրախ, եռանդուն, երկրորդը՝ հերոսական-հաղբական՝ կամային-ակտիվ ոիթմով (օր. 1 և օր. 2):

Այս թեմաների զարգացման և ծևափոխման միջոցով կառուցվում են պոեմի հիմնական փուլերը: Դրանց միջև հնչող քնարական հատվածներում ներկայացված են Դոն Ժուանի կյանքի ճանապարհին հանդիպած կանացի երեք կերպարներ. նրանցից յուրաքանչյուրը հուզական երանգավորում ունեցող դիպուկ քնութեագրական դիմանկար է՝ միամիտ Ցերլինան, կանացի Կոմսուիին և երազկուտ դոննա Աննան: Դոն Ժուանի և օժանդակ թեմաների միջև պահպանված է սոնատային ձևի դասական E-dur և H-dur հարաբերակցությունը: Մշակման քաժնում, երապողիչիայի թեմաների զարգացման հետ մեկտեղ, հնչում են նոր կերպարներ նկարագրող թեմաներ: Այստեղ կենտրոնական տեղ է գրավում G-dur հատվածը, որտեղ լարայինների և տափիդի նվազակյությամբ հորոյի մենամեղին Շորառուսի ամենասրտահույզ, քնարական մեղեղիներից մեկն է. ենթադրվում է, որ այդ դոննա Աննայի թեման է (օր. 3):

3 sehr getragen und ausdrucksvooll

Ob.

Նոր նվաճումների ձգտող կենսասեր Դոն Ժուանի հերոսական թեմայից (օր. 2) և սկերպոյի քնությունունեցող մշակման երկրորդ քաժնից հետո սկսվում է հակիրճ ու դիմամիկ ուսպրիզը, որը տանում է

դեպի հերոսի հաղթանակները նկարագրող հանդիսավոր գագար-նակետ: Ե՛լ ավելի ողբերգական է հնչում պղեմի եզրափակիչ մասը, որտեղ պատկերված են հերոսի մահը և դիմակահանդեսի մասնակիցներին պատաժ մռայլությունն ու ապշանքը:

Տարօրինակ է, որ քանին գամայնական կոմպոզիտորը երկու վառ ստեղծագործությունների միջև («Դոն Շուան» և «Թիլ Էյլենշպիգել») ստեղծում է «Մահ և պայծառացում» պղեմը: Միանգամայն հավանական է, որ դա պայմանավորված էր ոչ թե անձնական ապ-րումներով և մահվան հետ կապված խորհրդածություններով, այլ կյանքից հեռանալու և աշխարհի մոտալու կործանման գաղափարները քարոզող Ծովենիաուերի աշխատությունների ուսումնա-սիրության արդյունքն էր:

Հաջորդ՝ չորրորդ սիմֆոնիկ պղեմը՝ «Թիլ Էյլենշպիգելը»<sup>1</sup>, գրված է 1895 թվականին՝ «Գունտրամ» օպերան ստեղծելուց հետո: Հետաքրքիր է, որ սկզբնապես կոմպոզիտորը յանկանում էր այդ բովանդակությամբ օպերա գրել: Սակայն աշխատանքի ընթացքում, երբ գրեթե պատրաստ էր առաջին գործողությունը, հեղինակը հասկանում է, որ այս կերպարը չափազանց պարզ ու հասարակ է բնմի համար:

Անսանձ կենսուրախությունը, երիտասարդական ավյունը, երգիծանքը՝ ահա պոեմի երածշտության հիմնական տրամադրությունները: Ենթավերնագիրն ինքնին հուշում է այս ստեղծագործության ուրախ բնույթը՝ «Հին չարաճի մեղեդիների հիման վրա գըրված ոռնդո՛ մեծ նվազախմբի համար»: Ինչպես նկատել է դիրիժոր Ֆուրտվենգլերը, այն «Բերհովվենին արժանի կատակ է»: Պոեմի հիմքում ընկած է խիզախ, ճարպիկ, սրամիտ ու կենսուրախ գյուղացի երիտասարդի մասին արևմտահերոպական ավանդագրույցներից մեկը: Այդ խոռվարոր, խեղկատակն ու չարաճին միջնադարի սիրված հերոսներից մեկը՝ Թիլը, ծնվել է մոտ 1300 թվականին, Գերմանիայում: Ստեղծագործությունը գրուեսկային բնույթ ունի, հերոսականը հերթափոխվում է ծաղրածվականով, ողբերգականը՝ հումորով ու հեգմանքով:

Ծագալով ոչ մեծ այդ պոեմը գրվել էր մեծ նվազախմբի համար՝ քառակազմ փայտյա փողայիններ, ութ գալարափող, վեց շեփոր, տրոմբոններ, տուրա, հարվածային և լարային գործիքներ: Պոեմն ունի նախարան և վերջաբան. սա հանդարտ, վիպերգական բնույթի

1. «Էյլենշպիգել» և «Ուլենշպիգել» անվանումների տարրերությունը պայմանակորված է Գերմանիայի տարրեր երկրամասերի արտասանական առանձնահատկություններով:

Երաժշտություն է: Դանդաղ նախաբանը նման է հերիաքի սկզբի, որ անպատճիրեն ներխուժում է երկու թեմաներով բնութագրք-ված հերոսը: Առաջին թեման կատարվում է զալարափողով՝ F-dur-ում և կառուցված է գերմանական ժողովրդական երգերի ինտոնա-յիաների հիման վրա, երկրորդը հանձնարարված է կլաունետին:

4 Volles Zeitmass  
Corno

5 Immer sehr lebhaft  
Cl.

Այսուհետև, սրբնաց հաջորդափոխությամբ անցնում են սուր սյու-ժետային զվարճալի տեսարանները՝ շուկայի վաճառողութիների վի-ճարանությունը, զավեշտական քարոզը, որ փարաջայի տակից նկա-տելի է Թիլի հագուստը (օր.6), այսուհետև անպատասխան սիրո քա-յատրությունը (օր.7) և գիտնականների ծաղրածվական քննությունը:

6  
marci

7  
Cl.  
fp  
B.Cl.  
Ob.

Հետևելով բովանդակությանը, Ծորառութ պոեմում գուգորդում է ոռնդոյի և սոնատային ծիփ առանձնահատկությունները՝ վերոհիշյալ հատվածների միջև իրքն ուժքութ տեղադրելով Թիլի թեմաները: Միևնույն ժամանակ, եթե Թիլի թեմաները համարենք գլխավոր (F-dur), քարոզի տեսարանը՝ օժանդակ (B-dur) պարտիաներ, գիտական վեճի պոլիֆոնիկ հատվածը (Փուզատո)՝ մշակում, ապա պոեմի կառուցվածքը կմոտենա ավանդական սոնատային ծիփն: Ինչպես «Դոն Շուան» պոեմում, այսուղ ևս, հասնելով գագաթնակետին, զարգացումն ընդհատվում է դատի տեսարանով: Ծորառութ քատերական արժանահավատությամբ է նկարագրում մահապատժի տեսարանը: Պոեմը եզրափակվում է վերջաբանով. կրկին հնչում է նախաբանի հանդարտ պատմողական թեման, որի ֆոնի վրա սրընթաց տարածվում է Էյլենչպիգելի թեման՝ ժողովրդի սիրած հերոսն անմահ է:

«Սիմֆոնիկ ժամանակաշրջանի» հաջորդ ստեղծագործությունները պոեմներ են «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» (Նշյշեի որոշ փիլիսոփայական հայացքների մեկնաբանությունը) և «Դոն Շիշուրը», ասպետական թեմաներով ֆանտասիկ վարիացիաները: «Հերոսի կյանքը» պոեմը Ծորառութ նոր ինքնակենսագրական ուղղությունը նշանավորող մի գործ էր, որն իր շարունակությունն ունեցավ «Ընտանեկան սիմֆոնիայում» և «Ինտերմեցյոն» օպերայում: Այդ ստեղծագործություններում նա սահմանափակվում է անձնական հույզերի և երազանքների նկարագրմամբ, հնարամտորեն և սրամտությամբ պատմում է իր, քշնամի-քննադատների հետ վարած պայքարի, ընկերութու հանդեպ տածած սիրո, կյանքի դժվարությունների հադրահարման և հաղթանակի մասին: «Ընտանեկան սիմֆոնիայում» պատկերված է ընտանեկան կյանքը՝ ծնողների երջանկությունը, զավակի խաղերը, օրորոցայինը, սիրային տեսարանը, ընտանեկան վեճը և այլն: Որոշ քննադատներ անբարյացակամորեն վերաբերվեցին այդ սիմֆոնիայի խիստ անձնական թեմային: Ծորառուն այդ հարձակումներին սրամտորեն պատասխանել է. «Այդ հնչո՞ւ ես չեմ կարող սիմֆոնիա գրել իմ մասին. ես ինձ Նապոլեոնից կամ Ալեքսանդրից պակաս հետաքրքիր չեմ համարում»<sup>1</sup>:

«Ընտանեկան սիմֆոնիայի» ստեղծումով ավարտվեց Ծորառութ գրեթե տասնհինգ տարի տևած կարևոր ստեղծագործական ժամանակաշրջանը:

Տարիներ անց՝ 1915 թվականին, կոմպոզիտորը գրում է «Ալպիա-  
I. A. Ступель Рихард Штраус, Л., 1972, стр. 20

կան սիմֆոնիան», որի հիմքում ընկած են ալպյան բնությունից ստացած հեղինակի անմիջական տպավորությունները: Հետագա շորս տասնամյակների ընթացքում Շտրաուսն այլևս չի դիմում սիմֆոնիկ ժանրերի:

Շտրաուսի գործունեությունն այդ տարիներին չի սահմանափակում միայն ստեղծագործական աշխատանքով: Դեռ 1894 թվականին վերադառնալով հարազատ Մյունիսն, նա 1896-1898 թվականներին աշխատեց որպես տեղի օպերային թատրոնի գլխավոր դիրիժոր, իսկ 1898-ից՝ Բեռլինի օպերային թատրոնի դիրիժոր: Նրա ղեկավարությամբ բեմադրվում են Գ. Լուիկի, Մուգարտի, Վագների, Յոհան Շտրաուսի և այլոց ամենատարբեր ուղղությունների և ոճերի օպերաները:

Շտրաուսը համարվում էր XX դարի մեծագույն դիրիժորներից մեկը: Նա հյուրախաղերով շրջել է գրեթե ամբողջ Եվրոպայում և Ամերիկայում՝ ղեկավարելով աշխարհի նշանավոր նվագախմբերը: Շտրաուս-դիրիժորին հատուկ էին գուսապ շարժումներ և ընթացված հանգստությունը: Ավելի հաճախ նա ղեկավարում էր միայն աջ ձեռքով՝ ձախը պահելով բաճկոնի գրապանում և հազվադեպ էր դիմում ձախ ձեռքի օգնությանը: Ինչպես Ռոմեն Ռուլանն էր գրում. «Նա ղեկավարում է վագներյան դրամատիկ, կամայական կտրուկ ոճով, քոյլ է տալիս պառկաներ, արագացնում և փոխում է տեմպը»<sup>1</sup>:

Տեմպի արագացնումը հատուկ էր նրա դիրիժորական ոճին, որը նորամուծություն էր դասականների կատարման արդեն իսկ արմատացած ավանդույթներում: Համերգային ծրագրերում նա հաճախ ընդգրկում էր իր ժամանակակիցների՝ Մ. Ռեգերի, Գ. Մալերի, Պ. Պֆիցերի և այլոց ստեղծագործությունները՝ նպաստելով դրանց տարածմանը:

Բեռլինում Շտրաուսը դառնում է երկրի երաժշտա-հասարակական կյանքի կենտրոնական դեմքերից մեկը: Այդ տարիներին սկիզբ է առնում երաժիշտների աշխատանքային պայմանների բարելավմանը և կոմպոզիտորների հեղինակային իրավունքների պաշտպանությանն ուղղված նրա գործունությունը, իսկ 1901-1909 թվականներին նա զլաւագրում է 1861 թվականին Լիստի կողմից հիմնադրված Գերմանական համընդհանուր երաժշտական միությունը: Շտրաուսը նաև մի շարք՝ այդ թվում նաև Մուգարտին նվիրված Զալցբուրգյան փառատոնի կազմակերպիչն է: Բարձր գնահատելով նրա արժանիքները ժամանակակից երաժշտության զար-

1. A. Ступель Рихард Штраус, Л., 1972, стр. 27

գայման գործում. 1903 թվականին Հեյդելբերգի, իսկ ավելի ուշ՝ Օքսֆորդի (1914) և Սյունիսնի (1949) համալսարանները նրան շնորհում են գիտությունների դոկտորի պատվավոր աստիճան:

Սակայն նրա կյանքում գլխավոր տեղը, ինչպես միշտ, գրավում էր ստեղծագործությունը: Սիմֆոնիկ ժանրում կատարած արդյունավետ և ինտենսիվ աշխատանքին զուգընթաց նա անդրադառնում էր նաև օպերային ժանրին:

1887 թվականին, այսելելով Բայրեթ, Շտրաուսը, Վագների օպերաների ազդեցության ներքո, սեփական լիբրետոյով գրում է «Գունտրամ» օպերան: «Նորաքուխ վագներական», այդպես էր անվանում նա իրեն: Շտրաուսի օպերաներն առավել լիարժեքորեն են արտացոլում կոմպոզիտորի ստեղծագործական առաջընթացը, քան նրա սիմֆոնիկ գործերը: Առաջին փորձերն օպերային ժանրում հաջողություն չունեցան, այնուամենայնիվ, դրանք յուրօրինակ փորձադաշտ հանդիսացան սեփական օպերային ոճի կերտման համար:

XX դարասկզբին ստեղծված օպերաների սյուժեներն ընտրելիս մեծ նշանակություն ունեցան Հունաստան, Եգիպտոս և Սիցիլիա (1891-1893) կատարած այսելությունները: Անտիկ Հունաստանի հերոսները, ինչ հունական ողբերգությունները, դրանց վեմ ոգին, աշխարհընկալման ներդաշնակությունն այնքան հուզեցին Շտրաուսին, որ, տարիներ անց, նա իր ստեղծագործություններում կյանքի կոչեց այդ կերպարները: 1903-1908 թվականներին հեղինակը գրում է «Սողոմն» (ըստ Օսկար Ուայլի դրամայի) և «Էլեկտրա» (ըստ Հոֆմանստալի ողբերգության) օպերաները, որոնք դարձան նրա արվեստի ողբերգական գծի գագաթնակետը: «Սողոմն» օպերայի հիմքում ընկած է հրեական Հերովդնս թագավորի և նրա խորք դրստեր՝ Սողոմնի մասին Նոր Կտակարանի դրվագը, իսկ «Էլեկտրա» օպերայում Շտրաուսը դիմել է մի ամբողջ արքայական տոհմի կործանման մասին պատմող ինչ հունական ողբերգությանը:

«Սողոմն» և «Էլեկտրա» օպերաներն ունեն մի շարք ոճական բնդիանքություններ. դրանք մոտ են ոչ միայն ստեղծման ժամանակով, այլև օպերային դրամատուրգիայի սկզբունքներով: Երկու ստեղծագործություններում էլ պատկերված են պատմական ժանր ժամանակներ. ներկայացված է ոչ միայն գլխավոր հերոսուհիների, այլև ամբողջ պատմական համակարգերի կործանումը: Երկուսն էլ մեկ գործողությամբ օպերաներ են, որոնցում դրամատուրգիան հիմնված է լեյտմոտիվների զարգացման վրա, և երկուսում էլ մեծ

դեր է կատարում նվագախումբը՝ սիմֆոնիկ զարգացման անընդհատությամբ:

Այդ օպերաներում առավել յայտուն են դրսևորվել Շտրաուսի այդ ժամանակաշրջանի արվեստին բնորոշ էքսպրեսիոնիստական տարրերը: «Սողոմեի» երաժշտությունն ստեղծում է հուզավառության, վախի, նյարդային լարված մքնոլորտ: «Էլեկտրայում» այդ մքնոլորտը քանձրանում է նաև հուսահատության, խելահեղության, վրեժխնդրության երաճանակով: Հատկանշական է, որ երկուսում էլ էքսպրեսիվ զգացմունքների զարգացումն ամփոփվում է պարի տեսարանով՝ Սողոմեի յոթ քողերով և Էլեկտրայի հանդիսավոր, հաղթական պարերով:

Օպերաներն ապշեցրին երաժշտասեր հասարակությանը նոր, խիստ լարված հնչեղությամբ: Գործող անձանց դերերգերը աշքի են ընկնում վառ անհատականությամբ. այստեղ բացակայում են դասական օպերային ձևերը և գերիշխում են լայն քոչշներով և բարդ ոիրմիկ պատկերներով երգեցիկ ոիշխտատիվներն ու կարճ երկխոսությունները:

1910 թվականին ստեղծած «Վարդերի ասպետը» կատակերգական օպերայով կտրուկ շրջադարձ կատարվեց կոմպոզիտորի արվեստում: Այն Շտրաուսի լավագույն և առավել հանրաճանաչ գործերից է, որտեղ միահյուսվում են Մոցարտի, Վագների և Յոհան Շտրաուսի օպերային որոշ ավանդույթներ: Զգեստափոխման աշխույժ ու հնարամիտ տեսարանը, վառ կերպարները, անսամբլների դասական ավարտվածությունը և որոշ ինտոնացիաներ հիշեցնում են Մոցարտի, կրքուն սիրային երկխոսությունները և նվագախմբի մեծ կազմը՝ Վագների օպերաները, իսկ վալսերը, որոնք բնութագրում են կատակերգական և քնարական հերոսներին, ինչպես նաև Վիեննայի կենսուրախ կյանքը, հիշեցնում են «Վալսերի արք» Յոհան Շտրաուսի ստեղծագործությունները:

Այս օպերայի ստեղծումով Շտրաուսը էքսպրեսիոնիզմից անցում կատարեց դեպի նեոկլասիցիզմ, որի սկզբունքներով գրված ստեղծագործություններում նա հաճախ դիմում է XVIII դարի վիեննական դասական երաժշտության ականդույթներին՝ կամերային հնչեղությանը, նրբաճաշակ քնարականությանը, մեղեդիների վալսային բնույթին, ինտոնացիաների ճկունությանը և նրբագեղությանը, ծեփ պարզությանը: «Վարդերի ասպետը» օպերայի քնարական կատակերգական գիծը շարունակում են «Ինտերմեցիոն» (1923), «Արաբելա» (1932), «Լուակյաց կինը» (1934) օպերաները: Մեկ այլ թեմա-

տիկ-կերպարային շաբքի են պատկանում անտիկ սյուժեներով գրքած «Արիադնան Նաքսոսում» (1916), «Հեղինե եգիպտացին» (1933), «Դափնե» (1937), «Դանայայի սերը» (1940) օպերաները:

Շտրաուսի լյանքի վերջին շրջանի ստեղծագործություններից մեկը «Խաղաղության օր» (1936) օպերան է, որտեղ հեղինակը դատապարտում է պատերազմը և խաղաղության կոչ անում: Պատերազմական թեմային անդրադառնալը վկայում է ծերացող Շտրաուսի մարդասիրական հայացքների մասին: Հետաքրքրական է, որ իշխանության եկած Հիտլերը, Շտրաուսի կարծիքը հաշվի չառնելով, նրան նշանակում է Կայսերական երաժշտական պալատի նախագահ: Հիտլերի հետ իր համագործակցությունը Շտրաուսն արդարացնում էր «քարի գործեր կատարելու և ավելի մեծ չարիքների առաջն առնելու մտադրությամբ»<sup>1</sup>: Սակայն շատ շուտով նա համոզվեց, որ անկարելի է համագործակցել նացիստների հետ: 1935 թվականին նա պաշտոնաքող է լինում և մեկուսանում իր տաճը՝ Հարմիշում: Շտրաուսը չինոացավ իր հայրենիքից, ինչպես վարվեցին շատ արվեստագետներ, սակայն նա գրեթե չէր մասնակցում Գերմանիայի երաժշտական լյանքին: 1939 թվականի հուլիսին համեստորեն նշվեց կոմպոզիտորի 75 ամյակը. որոշ քաղաքներուն տեղի ունեցան նրա ստեղծագործություններից կազմված համերգներ: Պատերազմի տարիներին նա գրում է «Դանայայի սերը» և «Կապրիչիո» (1941) օպերաները, վոկալ և գործիքային ստեղծագործություններ: 1945 թվականի աշնանը նա ընտանիքով տեղափոխվում է Շվեյցարիա, այսելում տարբեր քաղաքներ, որպես դիրիժոր հանդես գալիս Լոնդոնում: 1948 թվականին Էյխենդորֆի և Հեսսեի խոսքերով նա գրում է իր վերջին ստեղծագործությունները. պայծառ քախճուկ համակված չորս երգ՝ ձայնի և նվազախճի համար: Սակայն տարիները, երկու վիրահատությունները քայլայել էին նրա առողջությունը:

Ո-իխարդ Շտրաուսը մահացավ Հարմիշում, 1949 թվականի սեպտեմբերի 8-ին, 85 տարեկան հասակում:

1. Э. Краузе Рихард Штраус, М., 1961, стр. 71

## Կարլ Օրֆ

1895 - 1982



ԽԺ դարի կոմպոզիտորների գործունեությանը զուգահեռ, քայլ և բոլորովին նոր, յուրօրինակ ուղիով էր ընթանում գերմանայի խոշորագույն կոմպոզիտոր Կարլ Օրֆի ստեղծագործությունը։ Երաժիշտ, քանաստեղծ, դրամատուրգ, ոճիչոր, մանկավարժ, այսպիսին է Վարպետի ունեսանյան համապարփակ կերպարը։ Նրա հետաքրքրությունների կիզակետը քատրոնն է։ Կոմպոզիտորի ստեղծագործական պրոցեսի արդյունքը սինթետիկ երաժշտա-քատերական դրաման է, որտեղ նա, դուրս գալով քուն երաժշտական արվեստի սահմաններից, նշանակալից քայլ կատարեց դեպի քատրոն։ Ինքը՝ հեղինակը, այսպես էր գրում. «Իմ մշտական նպատակը ունիվերսալ քատրոնի ստեղծումն է՝ քատրոն, որը հասկանալի է ամենին, բոլոր երկրներում, որի պատճառով էլ ընտրել եմ հավերժական թեմաներ։ Ես անհրաժեշտություն եմ գգում շերտ առ շերտ վեր հանել այն ավանդականը, որով տողորված է մեր արևմտաեվրոպական երաժշտություն։ Ես ուզում եմ քափանցել խորքը, գրտել այն, ինչ քաքնված է մակերեսի տակ, վերստին ի հայտ բերել արվեստի այն հավերժական ճշմարտությունները, որոնք այժմ մոռացված են»։

Օրֆին հետաքրքրում էր այն ամենը, ինչ կապված էր քատրոնի քազմադարյան զարգացման, նրա տարրեր տեսակների՝ իին հունական ողբերգության, միջնադարյան միստերիայի (կրոնական դրամա), Զատկի տեսարանների, շեքսափիրյան քատրոնի, Վերածննդի շրջանի իտալական օպերայի, գերմանական գլուզչպիլի, մընջախաղի հետ։ Օրֆի ստեղծագործություններում առաջ են քաշված մի շարք խնդիրներ, որոնք համընդհանուր նշանակություն ունեն ինչպես XX դարի երաժշտության, այնպես էլ ամբողջ արվեստի

համար: Կոմպլոզիտորը ցույց է տալիս իշխանության և ժողովրդի փոխարարերությունը, ինքնազոհությունը հանուն ժողովրդի: Նա ձգտում է յուրաքանչյուր ունկնդրի մեջ արթնացնել գեղեցկության և սիրո, արդարության և ճշմարտության զգացմունքներ: Օրֆի համար կարևոր մարդասիրական զաղափարն է և ոչ թե դրա ազգային պատկանելությունը: Այդ նպատակով նա դիմում է տարբեր պատմական ժամանակաշրջանների և տարբեր ժողովուրդների հոգևոր ժառանգությանը: Նրա վերջին ստեղծագործություններից մեկում՝ «Պրոմեթեսում», հերոսի կերպարը դուրս է քերված ժամանակի սահմաններից, այն հավերժական և համամարդկային հնչեղություն ունի: Պատահական չէ, որ այստեղ Օրֆը ոչ միայն անփոփոխ պահպանում է Եսքիլսի հին հունարեն տեքստը, այլև դիմում է հնդկական, ճապոնական և չինական քատրոնների արտահայտչամիջոցներին, օգտագործում է դիմակներ, եկրոպական, ասիական և աֆրիկյան տարբեր երաժշտական գործիքներ:

Բարձր մարդասիրություն, մարդկային իդեալի հաստատում, հոգու մաքրություն, անազնիվ, անարդար երևոյթների դատապարտում. այսպիսին է գերմանացի կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության հիմնական ուղղվածությունը:

Կարլ Օրֆը ծնվել է 1895 թվականի հուլիսի 10-ին, Մյունխենում, որտեղ հայրական տան բարենպաստ հովանու ներքո անցել է նրա մանկությունը: Նրա նախնիները և ծնողները երաժշտական հակումների տեր մարդիկ էին, չնայած նրանց մեջ չկային պրոֆեսիոնալ երաժշտներ: Տանը հաճախ դաշնամուր էին նվազում չորս ծեռորդ և նույնիսկ կատարում ամբողջական օպերաներ:

Չորս տարեկան հասակում Օրֆն առաջին անգամ դիտում է «Կասպերլ-քատրոնի»<sup>1</sup> քեմադրություններից մեկը, որը նրա մեջ սեփական ներկայացնում ստեղծելու ցանկություն է առաջացնում: Այդ ժամանակից ի վեր նա անընդմեջ ստեղծագործում է քեմի համար: Տիկնիկային քատրոնն իր ավանդական հերոսներով, աստվածաշնչյան Սուրբ ծննդյան տեսարանները նրա քատերական քեմադրությունների հիմնական միջուկն էին կազմում: Տեքստը, դեկորացիաները, տիկնիկները, լուսային լֆելտմերը և, իհարկե, երաժշտական ձևավորումն անմիջականորեն բխում էին փոքրիկ Օրֆի իմպրովիզացիաներից և ստեղծագործական երևակայությունից:

Հինգ տարեկանից սկսվում են Օրֆի դաշնամուրային պարապմունքները մոր հետ: Այդ հասակից ել մանուկը ստեղծում է դաշնա-

1. Տիկնիկային քատրոն

մուրային պիեսներ, երգեր, ինչպես նաև պատմվածքներ և բանաստեղծություններ: Օրֆի գեղագիտական հայացքների ծևավորման գործում կարևոր դեր խաղային օպերային և դրամատիկ թատրոնի ներկայացումները, սիմֆոնիկ համերգները: Դասականների և ռոմանտիկների լավագույն ստեղծագործությունները նա ուսումնասիրում է կլավիերներով և պարտիտուրներով: Հետազյում Օրֆը գրում է. «Ես խորանում էի ստեղծագործությունների մեջ և զգում, թե ինչպես էին դրանք իմը դառնում: Դրանք իմ ուսումնառության լավագույն ժամերն էին»<sup>1</sup>: Վեց տարեկանից նա հաճախում է գիմնազիա, սակայն անտարեր մնալով բոլոր առարկաների նկատմամբ, մասնակցում է միայն իին լեզուների և երգչախմբի պարապմունքներին: Տասնչորս տարեկանում բողնում է գիմնազիան և սկրսում պատրաստվել Երաժշտական ակադեմիայի ընդունելության ըննություններին: Կ. Օրֆը գրում է շուրջ հիսուն երգ, պիեսներ երգեհոնի համար, «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» (Եիցշեի տեքստով)՝ բարիտոնի, տղամարդկանց երեք երգչախմբների և ոչ սովորական կազմ ունեցող նվագախմբի համար (փողայիններ, հարվածայիններ, երգեհոն մի քանի դաշնամուր), որը և ստեղծագործական առաջին խկ քայլերից յուրա է տալիս նրա յուրօրինակ վերաբերմունքը նվագախմբի հանդեպ: Բնական է, որ տասնչորսամյա «կոմպոզիտոր, լիբրետիստ և դիրիժոր» Օրֆն ուներ որոշակի գրական, Երաժշտական և թատերական փորձ, սակայն չուներ տարրական գիտելիքներ տեսությունից, հարմոնիայից և պոլիֆոնիայից: 1912 թվականից նա սկսում է սովորել Մյունխենի Երաժշտական ակադեմիայում:

Հստ Օրֆի հուշերի՝ ակադեմիայում ուսուցումն ընթանում էր երկու ուղղությամբ՝ մի կողմից հարմոնիայի և կոնտրապունկտի խընդիրներ, սոնատների, ֆուգաների և այլ ստեղծագործությունների հորինում ըստ ծրագրի, մյուս կողմից՝ հին վարպետների և նոր շրջանի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ինքնուրույն ուսումնասիրում: Մինչ ակադեմիայում ուսանելը Օրֆին հետաքրքրում էր XIX դարի արվեստը, խկ ուսումնառության տարիներին ընդլայնվում է նրա հետաքրքրությունների շրջանակը: Օրֆը մասնավորապես տարվում է Դերյուսի արվեստով և նրա գործիքավորման նոր մուտեսնումով. Ֆրանսիայի կոմպոզիտորն առանձնահատուկ վերաբերմունք ուներ ավանդական գործիքների տեմբրերի հանդեպ: Օրֆի հետաքրքրությունը Մետերլինկի ստեղծագործու-

1. О. Леонтьева. Карты Орф. М., 1984, стр. 30

թյունների, ճապոնական դրամայի, արևելյան երաժշտական ձայնաշարի և գործիքների նկատմամբ նպաստեց մի շարք գործերի ստեղծմանը (նվազախմբային «Պարող այծամարդեր», Ֆ. Վերֆելի տեքստով «Աշտարակի կառուցումը» կանոնատ, Մետերլինկի պիեսի հիման վրա գրված «Տենտաժիլի մահը» թատերական-երաժշտական դրամա և այլն): Սակայն այդ բոլոր ստեղծագործությունները փորձարարական բնույթ էին կրում և պարտիտուրի բարդության պատճառով չկատարվեցին:

1930-1931 թվականներին Օրֆը Բրեխտի «Տնային քարոզներ» բանաստեղծաշարի հիման վրա ստեղծում է խմբերգերի երկու տեսոր: Այս ստեղծագործության բովանդակությունը և երաժշտական լեզուն վկայում են, որ Օրֆն աստիճանաբար ազատվում է Կ. Դեբյուսիի, Ռ. Շտրաուսի և Ռ. Վագների ազդեցությունից: Նրա ձեռագիրը դառնում է ավելի պարզ և հակիքի: Անշուշտ, նա դեռևս հեռու է հետազայում ստեղծած անհատական ոճից, սակայն որոշ գծեր՝ դիատոնիկ հնչեղությունը, պարզ հարմոնիան, օստիճատ ոիքրմիկ պատկերը, նվազախմբի ոչ ավանդական կազմը արդեն խոսում են ստեղծագործական նոր պրատումների մասին: Այդ հարցում նշանակալից դեր է խաղում հայտնի կոմպոզիտոր Կամինսկու խորհրդով Օրֆի XVII դարի երաժշտական արվեստին դիմելը: Օրֆը հետևողականորեն ուսումնասիրում է հինավոր գերմանական և խոալական արվեստը, մասնավորապես Կ. Մոնտեվերդիի ստեղծագործությունը: Դեռևս ակադեմիայում ուսանելու տարիներին նա ուսումնասիրում է Գ. Բուքստեխունեի, Յ. Պահելբելի, Օ. Լասոյի, Յ. Ա. Բախի ստեղծագործությունները: Իր հիշողություններում Օրֆը գրում է. «Իմ աշխատանքը Մոնտեվերդիի ստեղծագործությունների վրա կարևոր և վճռորոշ է, քանի որ հարցը վերաբերվում էր ոչ թե պատմական նյութի մշակմանը, այլ անցյալի կատարյալ ստեղծագործությունների օգնությամբ սեփական ոճի որոնմանը»<sup>1</sup>: Այդ աշխատանքի արդյունքում իրականացվեց Մոնտեվերդիի օպերաներից վերցված երեք հատվածների բեմադրությունը, որի համար ստեղծվեց ժամանակակից նվազախմբային կազմ ունեցող նոր պարտիտուրա: XX դարի կոմպոզիտորին գրավում էր հնագույն երաժշտության «իմաստուն պարզությունը» և հստակությունը:

Ֆաշիզմի իշխանության և պատերազմի տարիներին, ի տարբերություն գերմանացի որոշ կոմպոզիտորների և գրողների, Օրֆը

1. O. Լեոնտևա. Կարլ Օրֆ, М., 1984, стр. 58

մնում է հայրենիքում: Նա չէր համագործակցում իշխանությունների հետ և շարունակում էր ստեղծագործել, իսկ իր վերաբերմունքը նայիստների հանդեպ ծգուում էր արտահայտել այլաբանորեն՝ իր արվեստի միջոցով: Այդ տարիներին նրա ստեղծագործական կյանքում սկսվում է նոր դարաշրջան. Օրֆը դմում է թատրոնին, և այն դառնում է նրա ստեղծագործության հիմնական ժանրը:

Հեմական երկերի շարքում առաջինը «Կարմինա Բուրանա» կանուատն է (1936): Նրա ստեղծման համար հիմք հանդիսացավ XIII դարին պատկանող մոտավորապես 450 տարրեր ձափալի տեքստերի ծեռագիր ժողովածուն, որը պահպանվել էր բավարյան Ալաբերին մոտ գտնվող բենելիկայան մենաստանում<sup>1</sup>: Զեռագրում ընդգրկված սիրո, խնջույքի, հոգևոր, երգիծաբանական երգերը գրրված են հին գերմաներենով, հին ֆրանսերենով և վուլգար (այն է՝ ոչ գրական) լատիներենով<sup>2</sup>: Այդ ժամանակաշրջանի ուսուալ անանուն անձանց կողմից կազմված այս ծեռագիրը միջնադարյան եվրոպական աշխարհիկ քնարերգության առավել լիակատար ժողովածուներից է: Այն հայտնաբերված էր XIX դարի սկզբում և հրատարակվել էր 1847 թվականին «Կարմինա Բուրանա» վերնագրով: Զեռագրում կային նաև նեվմային նշաններ, որոնք վկայում էին երգերի միհածայն կատարման մասին: Սակայն նեվմերի վերծանումն Օրֆին չէր հետաքրքրում. նրան առավելապես հրապուրում էր «գրավիչ ոիթը և բանաստեղծությունների պատկերավորությունը, լատիներենի երաժշտականությունը և հակիրճությունը»<sup>3</sup>: Զգալով միջնադարյան լատիներենի գունդությունը և հսուակ հնչյունակազմությունը, Օրֆը չբարգմանեց բանաստեղծությունները՝ դրանք օգտագործելով որպես արտահայտչամիջոց. ավելին, հատկապես լեզուն ազդեց մեղեդու առանձնահատկությունների և կառուցվածքի վրա:

Իր ստեղծագործությունն Օրֆն անվանեց «Աշխարհիկ երգեր մենակատարների և երգչախմբի համար՝ գործիքների նվազակյությամբ և բեմական ներկայացմամբ»: Ժողովածուից Օրֆն ընտրել էր սիրո, գարնան, խնջույքի երգեր, երգիծական և փառաբանական տողեր, որոնք, սակայն, չեն ստեղծում որոշակի սյուժե: Կանուատը բաղկացած է նախերգից և երեք մասերից և ներառում է բանչորս

1. Այստեղից է ստեղծագործության անվանումը՝ *Carmina - լատիներեն նշանակում է երգ-բանաստեղծություն, իսկ Բուրանա - գերմանական Բավարիա տեղանքի լատինական անվանումն է*

2. «Վուլգար» լատիներենը օգտագործվում էր միջնադարյան եկեղեցիներում և դպրոցներում

3. O. Լեոնտևա. Կարլ Օրֆ, Մ., 1984, стр. 68

բանաստեղծություն: Ստեղծագործության վրա աշխատանքն սկըսվեց ձեռագրի բանաստեղծությունների հետ ծանոթության առաջին խև պահից և շարունակվեց ընդամենը մի քանի շաբաթ՝ դաշնամուռային տարրերակի և համարյա երկու տարի՝ պարտիտուրի վրա: Կանտատը գրված է մեծ նվազախմբի, մենակատարների (սոպրանո, բարիտոն և տենոր), երգչախմբի մենակատարների (երկու տենոր, բարիտոն, երկու բաս) և պարողների համար:

Գրական ժողովածովի առաջին էջում գետեղված է «Ծակատագրի անիվը» նկարագրող մանրանկարը՝ չորս մարդկային կերպարներ հետևյալ խոսքերով՝ կրագավորում եմ, բագավորել են, կամ առանց բազավորության: Այս գաղափարը հաճախ է հանդիպում միջնադարյան գրականության և կերպարվեստի մեջ:



կատագիրն է աշխարհի տիրակալը» խմբերգում, այն ներկայացված է որպես սպառնացող դաժան ուժ, մարդկային հույսերի կործանարար, իսկ երկրորդում՝ հատկապես նրա միաձայն «Ես ողբում եմ ծակատագրով ինձ բաժին հասած վերքերս» դրվագում արդեն «ծակատագրով» ջախջախված մարդու բողոքն է:

Առաջին բանաստեղծությունը «Օ, ծակատագիր դու փոփոխակա ես, ինչպես լուսինը» ողջ կանտատի հիմնական միտքն արտահայտող կերպարն է. նրանով սկսվում և ավարտվում է ստեղծագործությունը (օր. 1): Այդ երկու խընթերգների միջև Օրֆը զետեղում է մարդու կյանքի տարրեր կողմերը նկարագրող տեսարաններ: «Ծակատագիրը» նախերգում ներկայացված է երկու խմբերգերով. առաջին «Ծա-

## 1 Pesante

Coro  
Orch.

O Fortu - na, ve - lut lu - na, sta - tu va - ri - a - bi - lis

Timp.  
Tutti bassi

## 2

$\text{d} = 120 - 132$

$pp$

sem-per cres-cis, aut de cres-cis, vi-ta de-te - sta - bi - lis

## 3

$d = 120$

*f sempre ben declamato*

For-tu-ne plan - go vul - ne-ra stil lan ti - bus o - cel - lis

Նախերգում բայահայտվում է «Դակատագրի անիվը» մանրանկարի իմաստը. նա և՝ բարձրացնում է մարդուն, և՝ դաժանորեն տապալում՝ վեր բարձրացնելով արդեն մեկ ուրիշին:

Ամբողջ ստեղծագործության համար խթան է հանդիսանում առաջին խմբերգը՝ օստիճատ համաշափ շարժմամբ, գրեթե անփոփոխ բիանում և միաձայն կերտվածքով: Խստությամբ և լարվածությամբ այն հիշեցնում է Dies irae-ն:

Կանոնական առաջին՝ «Վաղ զարնանը» մասում, ընդգրկված են կյանքի գեղեցիկությունը և ուրախությունը փառարանող սիրո երգեր և զարնանային շուրջապարեր: «Գարունը մոտենում է» խմբերգում նկարագրվում են բնության զարդուքը և զարնանային բնապատկերները, բնարական տրամադրությունը դրսենորվում է բարիտոնի «Արևն իշխում է ամենուր» մեներգում: Մարդու կյանքի այլևայլ կողմերն են ներկայացնում ուրախ ժանրային տեսարանները՝ փոփոխական չափ ունեցող բավարյան «Մարգագետնում» պարը (N:6), «Շուրջապարը» (N:9), ինչպես նաև կանացի կատակային խմբերգը (N:8):

Առաջին մասն ավարտվում է «Եթե ամբողջ աշխարհն ինձ պատկաներ» (N:10) տոնական ֆանֆարային խմբերգով: Բնությունը, սերը, գեղեցիկությունը հակադրվում են ճակատագրին՝ ժամանակավորապես մոռացության մատնելով այն:

Երկրորդ՝ «Պանդոկում» մասը, կրկին հակադրություն է. առաջին մասի տոնախմբությանը հակադրվում է մի կողմից քափառաշրջիկների և զվարճասերների անսանձ գինարբութը, մյուս կողմից՝ քանաստեղծի ծաղրերգական խոստովանությունը: «Ես եռիյամբ հակված եմ արատների և հեշտությամբ եմ մոռանում առաքինությունը, վայելքների ծարավն ավելի մեծ է, քան փրկության տենչը». սա է Ջյունի քանաստեղծի (Արխիպոետի) «խոստովանության» (N:11) տեքստը՝ մի հեգնոտ ապաշխարանք, որն ընդգծված է վոկալ պարտիայի բնույթով. սա հատու կամային քայլերգային ոլիքմով բարիտոնի պարետիկ մեներգ է:

4 Allegro molto  
Barit. solo

Կանտատի երգիծական-ծաղրական գիծը շարունակվում է հաջորդ՝ ֆալցետային տենորի աղերսալից քախծոտ «Տապակած կարապի ողբը» (N:12, օր.5), «Ես վաճահայր եմ» (N:13) գրոտեսկային քարոզում և զվարճասերների համընդհանուր եզրափակիչ գինարբութի «Պանդոկում» (N:14) համարներում:

5 Lamentoso (sempre ironica)  $\text{♩} = 44$   
Tenor solo

Երրորդ մասը, հակադրվելով նախորդին, ցույց է տալիս կյանքի մեկ այլ կողմը: Օրֆն օգտագործել է «Սիրո արրունիք» ֆրանսիական անվանումը՝ ընդգծելով այդ դարաշրջանի սիրային հարաբերությունների նրակիրք, պաճուճագեղ հարգալից ոճը: Այս մասում ներկայացված են հնագույն ժողովածուի սիրային քնարական լավագույն բանաստեղծությունները: Սերը, կանաչությունը, սիրային խաղերը, խոստովանությունը, կրքոտ կանչը կազմում են վերջին մասի բովանդակությունը: Այս մասի մենակատարային՝ «Կանգնած էր աղջիկը» (N:17, սոպրանո), «Ինձ՝ ատելի են թե՛ զիշերը, թե՛ ցերեկը» (N:16, բարիտոն) համարներում Օրֆն օգտագործում է զուսապ արտահայտչամիջոցներ, բափանցիկ գործիքավորում իմպրեսիոնիստական ձայնաներդաշնակություն: «Իմ կրծքում» բարիտոնի մեներգի (N:18) սկսվում է դեպի կանտատի բարձրակետը տանող շարժումը, որը մի յուրօրինակ սիրո աստվածացում է, անզուսապ խրախնանք, որտեղ գովերգվում են գեղեցիկ կանայք, տարբեր ժամանակաշրջանների կանացի իդեալները՝ Բլանշֆլյորը, Հեղինեն<sup>1</sup> և սիրո աստվածուին՝ Վեներան:

Կուլմինացիայի՝ կարծես թվայցալ ավարտին, երբ հնչում է նվազախմբով և զանգերի դողանջով ընդգծված հաղբանակած սիրո հիմնը, կրկին մուտք է գործում երգչախումբը՝ «Օ, ճակատագիր» բացականչությամբ: Այս հակիրճ թեման ազդարարում է ճակատագրի անհիվի նոր պտույտը:

Այս կանտատի ստեղծմամբ կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում սկսվեց նոր ժամանակաշրջան: Իր հրատարակչին նա գրում էր. «Այն ամենը, ինչ ես մինչ այժմ գրել եմ, և դուք ել յավոր հրատարակել եք, կարող եք ոչնչացնել: «Կարմինա Բուրանայից» է սկսվում իմ երկերի ժողովածուն»<sup>2</sup>:

Իրոք Օրֆը չէր սխալ կում. այս ստեղծագործությամբ նա դասվեց առավել հետաքրքիր և նոր ուղիներ փնտրող կոմպոզիտորների շաբաթը, իսկ «Կարմինա Բուրանան» դարձավ XX դարի առավել շատ կատարվող ստեղծագործություններից մեկը: Այս ստեղծագործությունից սկսած Օրֆի ամբողջ գործունեությունը կապվում է քատրոնի հետ. 1937-1938 թվականներին նա գրում է «Լուսին» օպերան, 1939-1940-ին նոր խմբագրությամբ իրագործում է Մոնտե-

1. Բլանշֆլյոր (Blancheflor) միջնադարյան ասպետական վեպի հերոսուիի: Դեղինե - իին հունական էպոսի հերոսուի

2. М. Брауновский. Жанровые и поэтические истоки "Триумфов" К. Орфа. Гиппакробиг "Вопросы теории и эстетики музыки", вып. 9, Л., 1969, стр. 71

Վերդիի օպերաների թեմադրությունը, 1941-1942 թվականներին աշխատում է «Խելամիտը» օպերայի վրա: Վերջապես 1943 թվականին, առաջին բատերական կանտատից յոթ տարի անց, երևան է զալիս ապագա եռերգության երկրորդ մասը՝ «Կատուի Կարմինա» կանտատը: Այս ստեղծագործությունը հին իտալական մշակույթի ուսումնասիրման (Մոնտեվերդի, սիրերգակներ) և 1930 թվականի հուլիսին Իտալիա կատարած ճանապարհորդության արդյունքն է: Օրֆը եղավ Վերոնայում, որտեղ իր պատանեկությունն էր անկացրել Կատուլոսը, և Սիրմիոն քերակղզում, որտեղ ավելի քան 2000 տարի առաջ գտնվում էր բանաստեղծի առանձնատունը: Գայոս Վալերիոս Կատուլոսը (87-54 մ.թ.ա.) հոռմեացի բանաստեղծ է, որի սիրային քնարերգությունն աչքի է ընկնում անմիջականությամբ և խորը զգացմունքայնությամբ: Եվրոպական ընթերցողին նա հայտնի դարձավ միայն XIV դարում, եթե հայտնաբերվեց նրա բանաստեղծությունների ձեռագիրը: Նրա ստեղծագործության մեջ, առաջին անգամ անտիկ պոեզիայում նշանակալից տեղ է զբաղեցնում անձնական սիրային քնարերգությունը. պահպանված 166 պոեմների և բանաստեղծությունների գրեթե հինգերորդ մասը նվիրված է սիրեցյալին՝ Լեսրիային<sup>1</sup>:

Կատուլոսի բանաստեղծությունները Օրֆը համախմբեց և ստեղծեց նրա սիրո հետևողական և ավարտուն պատմությունը՝ սիրո վեհերուտ խոստովանություն, երջանիկ սեր, վեճ, վերջնական խզում: Կանտատի հիմնական տեքստը Օրֆը լրացրեց խոսակցական լատիններով գրված իր խրատական բնույթի բանաստեղծություններով (նախերգում և վերջերգում), ի տարբերություն բանաստեղծի դասական լատիններնի:

Կանտատի ժանրը կոմպոզիտորը բնորոշում է որպես «քեմական խաղեր» Ludis scaenici-mēnākawatārēnērēj, երգչախմբի, պարային խմբի, չորս դաշնամուրի և հարվածային գործիքների համար: Այս ստեղծագործությունը նախերգում և վերջերգում ունի յուրօրինակ կոմպոզիցիա: Խոհեն ձերունիները երիտասարդներին խրատում և Կատուլոսի ու Լեսրիայի սիրո օրինակով ցույց են տալիս դրա փոփոխականությունը և երդմնազանցությունը: Սակայն երիտասարդները, դիտելով հերոսների մասին պատմող օպերայի երեք գործողությունները, ավելի մեծ ուժով են տրվում սիրուն՝ համոզվելով նրա գեղեցկության և հավերժության մեջ: Ինչպես «Կարմինա

1. Այս անվան տակ մկարագրված է արխտոկրատուիկ Կոորդիամ՝ կոնսուլ Մետելլոսի կինը, որը հայտնի էր իր խելքով և ազատ ապրելակերպով

թուրանա» կանտառում, այստեղ ևս բարձրացված են «հավիտենական» հարցեր՝ սեր, խանդ, դավաճանություն (Կատուլլոս և Լեսրիա), սերունդների հակամարտություն (ծերունիներ և երիտասարդներ): Սակայն, եթե առաջին կանտառում բնության գարնանային զարդոնքն է, սիրո հրճվանքը, երիտասարդների խանդակառությունը, ապա երկրորդում՝ հուսակտուր ճիշով նզրափակվող կոնկրետ մարդու սիրային անձնական դրաման է:

Եռերգության երրորդ երկը «Աֆրոդիտեի հաղթանակը» կանտառն է (1951), որին Օրֆը տվել է «թեմական կոնցերտ» (concerto scenico) ենթականագիրը: Կանտառն ունի յոթ մաս, որտեղ հաջորդաբար ներկայացված է ամբողջ հարսանյաց ծեսի ընթացքը՝ հարսնացուի գրվածքը, նրա ընկերուի իմաների երգերը, Հիմենեոսին<sup>1</sup> նվիրված օրիներգը, հարսանյաց խաղերը և այլն: Կանտառը գրված է նվազագախմբի, երգչախմբի, մենակատարների և մեջախաղացների համար: Այսպիսով կանտառները համախմբված են ընդհանուր մտահրդացմամբ (շնայած գրված էին յոթ տարրվա տարրերությամբ) և «Հաղթանակներ» ընդհանուր վերնագրով:

«Հաղթանակին» գուգընթաց, Օրֆն աշխատում էր թեմական նոր տիպի գործերի ստեղծման վրա, որոնք XX դարի թատերական արվեստում ներդրեցին և հաստատեցին նոր սկզբունքներ: Ժամանակակից երաժշտական թատրոնը վառ և ինքնատիպ երևույթ է: Ավանդական դասական օպերայի և բալետի կողքին, որոնք չորս հարյուրամյակի ընթացքում միակ երաժշտաբեմական ձևերն էին, հանդես են գալիս բոլորովին նոր տիպի ստեղծագործություններ: Առաջին հերթին նրանցում զգացվում է մինչդասական օպերային արվեստի, ինչպես նաև անտիկ և միջնադարյան թատրոնի ազդեցությունը: Ընդունված երաժշտաբատերական ձևերից հեռանալու միտումը նկատվում է նաև Դեբյուսիի, Շյոնքերգի, Ստրավինսկու, Բրիտտենի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

30-ական թվականներից Օրֆի ստեղծագործական գործունեությունն անմիջականորեն կապված է երաժշտական թատրոնի և նրա արտահայտչամիջոցների նորոգման հետ: Նրա արվեստում վերանում է թատերական և ոչ թատերական տարրեր ժանրերի (կանտառ և օրատորիա), ինչպես նաև դրամատիկ և երաժշտական թատրոնների միջև եղած տարրերությունը: Օրֆի թատերական ստեղծագործությունները չեն կարելի «օպերա» անվանել, քանի որ

1. Դիմենոսը հիմ հունական և հոռմեական դիցաբանության ամուսնության աստվածն է

մոտեցնելով և զուգորդելով տարբեր տեսակի թատրոնների առանձնահատկությունները, նա կարողացավ ստեղծել երաժշտադրամատիկ թատրոնի նոր տեսակ, որտեղ, ի տարրերություն օպերայի, երաժշտությունը կարևոր, սակայն ոչ գլխավոր դեր ունի: Այն նպաստում է կերպարի բացահայտմանը, նկարագրում է իրադրությունը, օժանդակում է լարվածության և դրամատիկ զարգացման զագարնակետի՝ կուլմինացիայի ստեղծմանը: Օրֆի յուրաքանչյուր թատերական երկում նկատվում է երաժշտության և տեքստի ինքնատիպ զուգակցում. «Լուսինը» խոսակցական երկխոսություններով կոմիկական օպերա է, «Ամառային գիշերվա երազը» և «Խելամիտը»՝ կատակերգություններ, որտեղ երաժշտական և խոսակցական տեսարանները հաջորդում են միմյանց: «Աստուտուլի» պիեսը Օրֆի միակ «առանց երաժշտության օպերան է», որտեղ ներկա է երաժշտության լոկ մեկ տարրը՝ ոփրոք (ոփրոքի խոսակցությունը՝ առանց որոշակի ճայնագրական դիրքի, տրված է հարվածային գործիքների ֆոնի վրա): «Բերնապուերին» օպերայում արտասովոր է խոսքի և երաժշտության համակցումը. զլիսավոր հերոսները չունեն վոկալ պարտիա և, այնուամենայնիվ, դրամայի զարգացումն իրականանում է երաժշտական միջոցներով՝ գործողությունը մեկնարաանող խմբերգով, իրադրությունը, հերոսների կերպարներն ու նրանց արարքները նկարագրող սիմֆոնիկ դրավագներով: Թատրոնի բնագավառում նորի պրատումները շարունակվում են Սոֆոլիեսի ողբերգությունների՝ «Անտիգոնեի», «Էդիա արքայի» և Եսքիլեսի «Պրոմեթեսի» հիման վրա գրված դրամաներում: «Անտիգոնեի» երաժշտական հիմքը հերոսների ողբերգությունն արտահայտող երգեցողությունն է: Դրա մասին Օրֆն ասել է. «Ինձ համար կենտրոնական դեմքը մարդն է՝ իր պարզ, բնական դրսնորումներով: Այդ պատճառով իմ բեմադրությունների բոլոր կերպարները բացահայտվում են խաղի, երգի, խոսքի միջոցով: Գործիքային մասը պետք է ստեղծի ստեղծագործության զաղափարին ու գործողությանը համապատասխանող ճայնային մթնոլորտ»<sup>1</sup>: Երբեմն, ինչպես «Անտիգոնեում», անցումը երգից դեպի խոսք և նույնիսկ՝ ճիշ, նշանակում է ծայրահեռ երսպեսիա, վախի, վշտի, հուսահատության արտահայտում:

Հեռանալով XIX դարի երաժշտական թատրոնի ավանդույթներից, Օրֆը վերափոխում է նաև արտահայտչամիջոցները: Որոշակի սյուժեի նորա հետևողական բացահայտման փոխարեն, Օրֆը

<sup>1</sup> I. O. Леонтьева. Кэрл Орф, М., 1984, стр. 164

նախրնտրում է այլարանությունը և սիմվոլիզմը, իսկ գործողության դիմամիկ ծավալումը փոխարինում է ստատիկ մեկնաբանությամբ, երբեմն էլ գործողությունը շարունակվում է քեմի եւուում՝ լրացվելով հանդիսատեսի մտահանգումներով։ Կոմպոզիտորի քեմադրությունների դեկորները գործողության ստույգ տեղի և ժամանակի պատկեր չեն ցուցադրում. ավելի հաճախ դրանք ներկայացվում են ընդհանրացված ձևով։ Հերոսները ևս ոչ թե կոնկրետ անհատներ են, այլ ընդհանրացված կերպարներ կամ դիմակներ։ Միայն «Բերնապուրին» օպերայում և հունական ողբերգություններում գործողությունն ունի կոնկրետ հասցե, իսկ հերոսները՝ անհատականություն։ Իր ստեղծագործություններում Օրֆը հանդես է զալիս ոչ միայն որպես կոմպոզիտոր, այլև որպես դրամատուրգ։ Նա հրաժարվում է երաժշտություն հորինել հատուկ զրկած լիբրետոյի հիման վրա։ Հաճախ, ընտրված ստեղծագործության տեքստն օգտագործվում էր ամբողջությամբ կամ ինքը՝ կոմպոզիտորն էր գրում օպերայի լիբրետոն։ Օրֆը եզակի դեպքերում էր դիմում քարզմանցած տեքստերի<sup>1</sup>, հիմնականում օգտագործում էր ինչ լեզուները և քարբառները (հունարեն, լատիներեն, հինքավարյան, հինքրանսիական)՝ ընդգծելով դրանց հնչյունակազմական արտահայտչականությունը, գունեղությունն ու երանցները։ Ըստ Օրֆի՝ «Հին լեզուներում կենդանի է ինչ մշակույթի երբեմնի վեհությունը»<sup>2</sup>։

Օրֆի պարտիտուրի հիմքում հորիզոնական գծայնությունն է, որը հաճախ ծևավորվում է միաձայն մեղեդոյի հիման վրա, որի տարբերակներն էլ հնչում են տարբեր ուղիստրներում։ Բազմածայն կտակի ստեղծման և զարգացման ընթացքում Օրֆը չի դիմում ավանդական պոլիֆոնիկ ծներին և միջոցներին, ինչպես նաև չի կազմավորում ավանդական ֆունկցիոնալ հարմոնիկ համահնչյուններ։ Ուղղահայաց գուգորդումները, ներառելով հորիզոնական հնչող տարբեր մեղեդիների ձայնները, երբեմն բաղկացած են տասը հընչյուններից։ Սակայն այդ ակորդները, որոնք ունեն ոչ միայն տերցիալին, այլև կվարտա-կվինտային կառույցվածք, ֆունկցիոնալ տրամաբանություն չունեն և լուծում չեն պահանջում, ընդ որում, Օրֆի մտածողության հիմքը լադային է։

Իր ստեղծագործությունների վոկալ պարտիաներում նա օգտա-

1. «Անտիգոն» և «Եղիա արքան» գրված են Ֆ. Դյոլերլինի, իսկ «Ամառայիմ գիշերվա երազը»՝ Ա. Շեգելի թարգմանությամբ։

2. М. Бранисловский. Жанровые и поэтические источники "Триумфов" К. Орфы. Гомельская научно-исследовательская конференция по проблемам изучения античной культуры. Гомель, 1969. С. 91.

գործում է երգեցողություն, մելոդրամատիկ արտասանություն, ոիբ միկ և ազատ խոսք, սաղմոսերգություն, մեկ ձայնի ռեժիսուայիա, լարվածության պահին՝ ճիշի՛ հասնող երգ և այլն:

Երաժշտական նյութի դիմամիկ զարգացման ընթացքում առաջնային դեր է կատարում ոիբմը, սակայն ոչ թե ոիբմիկ բազմազանությունը, այլ ոիբմիկ օստիճատոն, որը նպաստում է լարվածության աճին: Օրֆի ստեղծագործությունների մոգական հիպենուայնող ոիբմը նշանակալից չափով կապված է նվազախմբի հետ՝ շնորհիվ դրա յուրահատուկ կազմի:

Առաջին բեմական գործերում նվազախմբի ավանդական կազմին ավելանում են դաշնամուրը և հարվածայինները, որոնց հետագայում հատկացվում է ավելի կարևոր դեր: Օրֆի լավագույն օպուսներից մեկի՝ «Անտիգոնեի» պարտիտուրը ներգրավում է վեց դաշնամուր, չորս տավիր, ինը կոնտրաբաս, վեց ֆլեյտա, վեց հոքոյ, երեք անգլիական վոռող, վեց չեփոր և վարսունից ավելի հարվածային գործիքներ:

Օրֆի ստեղծած նոր տիպի բեմադրություններում մասնակցելու համար հարկավոր էին նոր տիպի՝ արտասանող, պարող, երգող դերասաններ: Լայն կարողությունների տեր դերասաններ կրթելը կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուշադրության և մտահոգության առարկան էր և նրա գործունեության ոլորտներից մեկը: Ավելի քան վարսուն տարի նա նվիրեց երեխանների հետ աշխատանքին: Սակայն այդ ասպարեզում նրա գործունեությունը ավելի քարձ, նշանակալից և քարդ է ավանդական աշխատանքից: Դա հետազոտողի, փորձարարի, կազմակերպչի և մանկավարժի աշխատանք է: Արդեն 1935 թվականին լույս տեսան ոիբմա-մեղեդային վարժությունների, դաշնամուրի և ջուրակի համար պիեսների առանձին տեսրերը, իսկ 1950-1954 թվականներին՝ «Երաժշտություն երեխանների համար-Շուլվերկ» (Orff-Schulwerk.<sup>1</sup> Musik für Kinder) հիմնականությակը: «Շուլվերկ» սովորական դասագիրք չէ. այստեղ չկան տեսական տեղեկություններ, ինչպես նաև սկսնակների համար նախատեսված ավանդական գործիքային և վոկալ պիեսներ: Օրֆի կարծիքով երեխանների երաժշտական դաստիարակությունը պետք է սկսել նախադպրոցական տարիքից: Կոմպոզիտորը գտնում է, որ բոլոր երեխաններն ունեն երաժշտական ընդունակություն, և մանկավարժի նպատակն է գտնել նրանց հետ աշխատելու ճիշտ ուղին: Ան-

1. Schulwerk - գերմաներեն բառ է, բաղկացած երկու բառերից՝ Schule- դպրոց և Werk- աշխատություն, գործ

կախ նրանից՝ կդառնան երեխաները պրոֆեսիոնալ երաժշտներ հետագայում թե ոչ, նրանք պետք է ստանան նախնական կրթություն: Մանկավարժի նպատակն է փոքրիկ մարդու առաջին տպավորությունները և ապրումները կապել ստեղծագործական խաղ-իմպրովիզացիայի հետ: Օրֆի մանկավարժական մեթոդի հիմքում ընկած է երեխաների ստեղծագործական մտքի դաստիարակությունը և զարգացումը. այսպես, օրինակ, հեղինակը «Ծուլվերկում» տալիս է փոքրիկ անվարտ մեղեղիներ, որոնք պետք է զարգացնել և ավարտել՝ պահպանելով դրանց ոճական առանձնահատկությունները: Որոշակի ոիթմ, տեմբր, գործիք և ինտոնացիա արտահայտող պայմանական նշանների շնորհիվ, երեխաները ակտիվորեն ներգրավվում են համատեղ իմպրովիզացիայի մեջ՝ հատուկ ուսուցում չպահանջող, հիմնականում հարվածային գործիքների միջոցով: Օրֆը համոզված է, որ երաժշտության և քատրոնի «նեղ մասնագետների» ժամանակը անցել է, և ապագայի արվեստը պահանջում է բազմաժանր համապարփակ դերակատար: «Թե՛ իմ «Ծուլվերկը» և թե՛ իմ ստեղծագործական գործունեությունը ունեն մեկ ընդհանուր արմատ՝ երաժշտությունը՝ որպես խոսքի, ծայնի և շարժման միաձուլում: Դա իմ բնմական ստեղծագործությունների հավատամբն է, միաժամանակ «Ծուլվերկի հիմքը»»<sup>1</sup>: Օրֆի յուրաքանչյուր ուսանող ներկայացման ընթացքում կատարում է պարողի, երգչի, նվագողի դեր, դա մի իսկական պարերգող և նվագող կուեկտիվ է: Գրեթե բոլոր առաջին երաժշտական վարժանքների և խաղերի հիմքը կազմում են պարզ ժողովրդական մեղեղիները, որոնցում պահպանվում են Գերմանիայի առանձին շրջաններին բնորոշ բարբառները: Առաջին հատորում ներկայացված են մանկական ուսանակորներ, խաղեր, հանելուկներ, առակներ և այլն: Երկրորդ հատորի երգերը վերցված են Առնիմի և Բրենտանոյի «Տղայի կախարդական փողը» գրքից: Այնուհետև «Ծուլվերկում» գետեղված են երգեր եվրոպական բանահյուսությունից, միջնադարյան լատիներենից, միննեզինագերների բանաստեղծություններից, եկեղեցական երգեցողություններից և այլն: Յուրաքանչյուր հատորի, ինչպես նաև ամբողջ հինգհատորյակի պիեսները դասավորված են ըստ բարդության աճի:

Երեխաների երաժշտական ուսուցումը պարտվում է ներկայացումով, որտեղ ընդգրկվում են դպրոցի այդ տարբա բոլոր շրջանավարտները, մանկավարժները և սաները. այդպիսին է մանկավար-

<sup>1.</sup> Օ. Լոութեան. Կարլ-Օրֆ, Մ., 1984, սր. 193

ժական նկատառումներով գրված Օրֆի մեկ գործողությամբ «Աստուտուլի» կատակերգությունը (1946): Դեռևս 1924 թվականի Մյունխենում, Դորոքեա Գյունտերի հետ համատեղ, Օրֆը հիմնել մարմնամարզության և պարի դպրոց: Երկարատև և բեղմնավոր մանկավարժական աշխատանքի շնորհիվ 1961 թվականին Զալյուրգում, Մոցարտեումին կից ստեղծվեց Օրֆի ինստիտուտը: Այս նախնական երաժշտական դաստիարակության մասնագետների պատրաստման մանկավարժական ինստիտուտի նոր տեսակ է: Այստեղ իրենց կրթությունը շարունակում, զիտելիքները խորացնում և վերապատրաստվում են դպրոցների և մանկապարտեզների երաժշտության ուսուցչները և նույնիսկ երաժշտաբուժության գրադինո բուժքույրերն ու բժիշկները:

Օրֆի փորձը տարածվեց աշխարհով մեկ: Դրան նպաստեցին ինչպես «Շուլվերկի» թարգմանությունները տարբեր լեզուներով, այնպես էլ Զալյուրգում ամեն ամառ հինգ լեզուներով անցկացվող սեմինարները:

Ստեղծագործական գործունեության վերջին շրջանում Օրֆը ստեղծեց «Վերջին ժամանակների միստերիան» և Բ.Քրեխտի տեքստերով գրված «արտասանող» երգչախմբի համար պիեսները: Կյանքի վերջին վեց տարիների մեծ մասը նա նվիրեց «Կարլ Օրֆը և նրա գործունեությունը: Փաստագրություն» ուրիշատորյակի հրատարակմանը:

Կարլ Օրֆը մահացավ 1982 թվականի մարտի 29-ին, Մյունխենում:



## ՊԱՌԻԼ ՀԻՆԴԵՄԻԹ

1895-1963

Պառլ Հինդեմիթը XX դարի գերմանական երաժշտական մշակույթի ամենաականավոր ներկայացուցիչներից է: Նրա ստեղծագործական ուղղությունը օրինակով կարելի է հայտնաբերել և հետազոտել երկու համաշխարհային պատերազմներով կնքված ժամանակաշրջանի սոցիալական ու հասարակական իրադարձությունները և դրանց կազմը նույն տարիների ճշակույթի հետ: Իր ստեղծագործական ուղին սկսելով XIX դարի ոռմանտիկական ավանդույթները հերքելով՝ Հինդեմիթն իր արվեստում արտապոլեց դարասկզբի ելլոպական մշակույթի հատկանիշները: Սակայն, ժամանակի ընթացքում, անցնելով բազմապիսի նորարարական ուղղությունների միջով, նա առավելապես հակվում է դեպի բարձր բարոյագիտական, մարդասիրական, նշանակալից հնչեղություն ունեցող խնդիրները: Նրան հուզում էին Մարդը՝ իր հոգևոր ներաշխարհով, փիլիսոփայական, բարոյական, պատմական, սոցիալական և կրոնական խորը թեմաները:

Հինդեմիթի երաժշտական ժառանգությունն ընդգրկում է գրեթե բոլոր ժանրերը: Նա երաժշտություն է ստեղծում և՝ բարձր արվեստը զնահատողների, և՝ զվարճալի երաժշտության սիրահար հասարակության լայն շրջանների համար: Նրա գրչին են պատկանում օպերաներ, սիմֆոնիաներ, կամերային, հոգևոր, խմբերգային ստեղծագործություններ, երգեր, ինչպես նաև երաժշտություն նանուկների, դպրոցական երգայանկի, կինոյի և թատրոնի համար: Իր հոդվածներից մեկում Հինդեմիթը գրել է. «Միայն երկու բան կա, որոնց հարկավոր է ձգտել՝ բարձրարվեստ ազնիվ երաժշտություն ու մաքուր խիդճ: Երկուսի մասին էլ ես արդեն հոգացել եմ»: Կոմպոզիտորի այս արտահայտության մեջ բացահայտվում է առ արվեստն ունեցած նրա վերաբերմունքը և հիմնական պահանջը՝ ստեղծա-

գործություններում պետք է հնչի հավատը Մարդու և Արվեստի բարոյական ուժի հանդեպ: Այդ գաղափարական դիրքորոշմամբ ստեղծված բազմաթիվ երկերի շնորհիվ Հինդեմիթը դասվում է Եվրոպայի խոշորագույն կոմպոզիտորների շարքը:

Պառկ Հինդեմիթը ծնվել է 1895 թվականի նոյեմբերի 16-ին, Մայնի Ֆրանկֆուրտից ոչ հեռու գտնվող Հանաու ավանում, համեստ արհեստավորի ընտանիքում: Արդեն 12-13 տարեկանում Հինդեմիթը դաշնամուր, տարբեր լարային և հարվածային գործիքներ էր նվազում ազնվական սրահների համույթներում, կինոքատրոնների և սրբարանների նվազախմբներում: Տասներկու տարեկանից նա սկսում է լրջորեն ջութակ պարապել հայտնի երաժիշտ և մանկավարժ Ադոլֆ Ռեբների մոտ, իսկ տասնչորս տարեկանից սովորում է Յոզեֆ Հոխի մասնավոր կոնսերվատորիայում: Այստեղ նա ուսումնասիրում է հարմոնիա, կոմպոզիցիա (Ա. Մենդելսոնի և Բ. Սեկլեսի դասարաններում), դիրիժորական արվեստ և իր դասատու Ռեբների քառյակում նվազում երկրորդ ջութակի, ապա նաև՝ ալտի պարտիաները:

(1916 թվականին Հինդեմիթն ավարտում է կոնսերվատորիան և սկսում աշխատել որպես կոնցերտմայստեր Ֆրանկֆուրտի օպերային թատրոնում: 1916 թվականը նշանակալից էր ստեղծագործական առումով. կամերային նվազախմբի համար գրված «Ուրախ սիմֆոնիետայից» և Թավջութակի կոնցերտից անմիջապես հետո Հինդեմիթը ստեղծում է Դաշնամուրային կվինտետը, տարբեր կազմերի համար գործիքային և վոկալ ստեղծագործություններ: Լինելով հիանալի ջութակահար և ալտահար ու տիրապետելով գրեթե բոլոր գործիքներին՝ Հինդեմիթը սեփական ստեղծագործությունների առաջին կատարողն ու մեկնիչն էր, իսկ ավելի ուշ ելույթ էր ունենում որպես դիրիժոր:)

Պատերազմից առաջ Հինդեմիթը բնակություն էր հաստատել Ֆրանկֆուրտում, որտեղ էլ 1919 թվականի հունիսի 2-ին կայանում է նրա առաջին հեղինակային համերգը. կատարվում են Առաջին կվարտետը (օր.10), Ջութակի և Ալտի սոնատները (օր.11): Նույն թվականին ստեղծվում է կոմպոզիտորի առաջին օպերան՝ «Կանանց հույս՝ մարդասպանը», գրված ըստ գեղանկարիչ և քատերագիր Օսկար Կոկոշկայի պիեսի: 1921 թվականին Հինդեմիթը գրում է երկրորդ՝ «Սուրբ Սուսաննա» օպերան՝ ըստ Ա.Շտրամի դրամայի: Այդ երկու օպերաներում էլ առկա են էքսպրեսիոնիզմի տարրեր, սակայն արվեստի այդ ուղղությունը որոշիչ դեր չխաղաց կոմպոզիտորի երաժշտական լեզվի ձևավորման հարցում:

20-ական թվականներին Պաուլ Հինդեմիթի անունը դառնում է գերմանական երաժշտության նոր ուղղության խորհրդանշիշը: Դրանում մեծ դեր է կատարում ոչ միայն Գերմանիայի, այլև այլ երկրների երիտասարդ հեղինակների երաժշտության պրոպագանիզման համար կազմակերպված Դոնաուէջինենյան փառատոնը: Այստեղ ելույթ էին ունենում ամենահայտնի կատարողներ և դիրիժորներ, ծրագրերը կազմվում էին Բ. Բարտոկի, Է. Կշենեկի, Ա. Շյոնբերգի, Ա. Վեբերնի, Ի. Ստրավինսկու և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից: Այդ շրջանում ստեղծվում է Լ. Ամար (Չուրակ), Վ. Կասպար (Չուրակ), Պ. Հինդեմիթ (ալտ) և Մ. Ֆրանկ (քաջուրակ) կազմով քայլակը, որը հետագայում ճանաչվեց լավագույններից մեկը:

Կամերային գործիքային երաժշտությունը մշտապես գտնվում էր կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում: Այդ ստեղծագործությունների անվանումներում հաճախ հանդես է գալիս «կոնցերտ» բառը: Այստեղ նկատվում է հեռացում XIX դարի ոռմանտիկական կոնցերտից և վերադարձ դեպի Հենդելի («Concerto grosso»), Բախի (Բրանդենբուրգյան կոնցերտներ), Վիվալդիի («Տարվա եղանակներ») կոնցերտների սկզբունքները, որոնց հիմքում ընկած են մի կողմից ողջ անսամբլի միաձուլվածությունը, մյուս կողմից՝ առանձին գործիքների հնարավորությունները դրսևորող մենակատարությունները: Հաճախ նվազախմբի կազմը կրօնատվում է՝ վերածվելով «մենակատարների նվազախմբի»: Մինչդասական երաժշտությունից եկող այս միտումը բնորոշ է դառնում XX դարասկզբի եվրոպական երաժշտության համար: Սակայն Հինդեմիթը վերածնում է հինավոր կոնցերտների ոչ միայն արտաքին ձևը, այլև դրանց գվարը, կենսուրային, տոնական ողին: Կոմպոզիտորը հաճախ անդրադարձնում է նաև այդ կոնցերտների ժանրային առանձնահատկություններին: Այսպես՝ Չավջուրակի կոնցերտը («Կամերային երաժշտություն N3») գրված է հինավոր պարային սյուխտի ժանրում, «Կամերային երաժշտություն N2»-ում դաշնամուրային պարտիան հիմնվում է պոլիֆոնիկ երկայնության վրա, Ալտի կոնցերտի առաջին մասում («Կամերային երաժշտություն N5») օգտագործված է տոկատային շարժումը և այլն: Հինդեմիթը և այդ ժամանակաշրջանի շատ կոմպոզիտորներ հրաժարվում են ոռմանտիկական նվազախմբ-

1. Խոսքը «Կամերային երաժշտություն» անվանումը կրող ստեղծագործությունների մասին է, որիմակ՝ «Կամերային երաժշտություն N2» դաշնամուրի և 12 գորժիքների համար

թի վիթխարի շափերից և դիմում կամերային կազմին: Վերածնունդը է ապրում և պոլիֆոնիկ տեխնիկան իր ժանրային տարատեսակներով՝ ինվենցիա, ոչչերկար, պասսակալիա և այլն: Հինդեմիքի մոտ ավանդույթներին հետևելու արտահայտվում է «տուտի»-ի և մենակատարող գործիքների հակադրմանը, հոմոֆոնիկ և պոլիֆոնիկ հատվածների, աշխույժ և բնարական բաժինների հերթագայությամբ, ժիգայի և մենուետի փոխարեն ժամանակակից կենցաղային պարերի (վալս, ֆոքստրոտ) ներմուծմամբ: Այս և հետագա տարիների գործերում ի հայտ եկած նեռկայականիցից գծերը կապված են նաև իին գերմանացի կոմպոզիտորների ավանդույթների հետ: Այդ առումով Հինդեմիքի համար կատարյալ օրինակ էր ծառայում Յ.Ս.Բախի արվեստը: Հետևելով մեծ կոմպոզիտորների սկզբունքներին, Հինդեմիքը ձգտնում էր իր ստեղծագործություններին օբյեկտիվ, էպիկական բնույթ հաղորդել: Նրա երկերում գերիշխում են ներդաշնակությունը, հավասարակշռությունը, զավկածությունը, բացակայում մերկապարանոց հովազերն ու զգացմունքները:

Հինդեմիքը XX դարի այն կոմպոզիտորներից էր, որ հետևողականորեն հետամուտ էր իինավորց գործիքային ծերի վերածընման ու նորացմանը:

Հինդեմիքի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ է գրավում 20-ական թվականներին ստեղծված «Կարդիլյակ» օպերան: Ի տարբերություն առաջին երկու աղմկահարույց օպերաների, այս օպերան խկական հաջողություն ունեցավ: Հինդեմիքի ժամանակակիցներն այն համարում էին կոմպոզիտորի ամենավառ գեղարվեստական ստեղծագործությունը, որտեղ ավանդական փոկալ և գործիքային ծերը վարպետորեն միաձուլված են արդի երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունների հետ:

Որպես օպերայի մեկ այլ տեսակ, որ բնորոշ էր դարասկզբի կոմպոզիտորներից շատերին, իր խիզախ փորձարարական բնույթով առանձնանում է Հինդեմիքի «Անդ ու ետ» օպերան (1927): Սա մի արտառող պիես է, մեկմասանի երաժշտական սկետչ: Խանդի մոլուց քոնված ամուսինը սպանում է կնոջը, վերջինիս դիակը հեռացնում են, իսկ ամուսինը դրւում է նետվում պատուհանից: Այս պահից գործողության և երաժշտության զարգացումը կարծես են շրջվում և ընթանում հակառակ ուղղությամբ՝ ամուսինը պատուհանից ներս է մտնում, բերում են կնոջ դիակը, որը վերակենդանում է, ամուսինների միջն վերսկսպում է կովշտոցը, որն էլ, ի վերջո, հանդարտվում է: Երաժշտությունը տակտ առ տակտ շարադրվում է

խեցետնաքայլքի սկզբունքով: Հետաքրքիր և ինքնատիհա է նաև նվազախմբի կազմը՝ դաշնամուր (չորս ձեռքով) և մեկական փողային գործիք՝ ֆլեյտա, կլառնետ, սաքսոֆոն, ֆագոտ, չեփոր և տրոմպոն: Այս օպերայով Հինդեմիթը կարծես յուրօրինակ տուրք էր մատուցում իր ժամանակին: Հետաքա տարիներին նա դիմում է փիլիսոփայական, պատմական թեմաների, արտասովորությունն իր տեղը զիջում է արտահայտչականությանը, զավածությանը:

1927 թվականից Հինդեմիթը Բեռլինի Պետական բարձրագույն երաժշտական դպրոցի պրոֆեսոր է, որ դասավանդում է կոմպոզիցիա և տեսություն: Ծփվելով երիտասարդության հետ, կոմպոզիտորը հաճգում է այն գաղափարին, որ անհրաժեշտ է ստեղծել «սպառողական» (կենցաղային) երաժշտություն (Gebrauchsmusik), այսինքն՝ երաժշտություն սիրողական կատարման համար, որը մատչելի կլինի շարքային ունկնդրին: Այդ տարիներին Հինդեմիթը շրիվում է նաև տարբեր միությունների դեկավարների, խմբավարների, «Երիտասարդական շարժման» մասնակիցների հետ: Նրանց հետաքրքրությունների ոլորտը լայն ընդգրկում ուներ՝ սիրողական խմբակների կազմակերպում, երաժշտասերների և դպրոցական երգայանկի համար հատուկ գրականության հրատարակում և այլն: Այդ առնչությունների և համատեղ աշխատանքի արդյունքում ծնվեցին գերմանացի բանաստեղծների խոսքերով գրված a cappella երգերը՝ եռաձայն խառը երգչախմբի համար, «Երաժշտություն սիրողական նվազախմբների համար» (օր.43, N1), «Վոկալ և գործիքային երկեր երաժշտության սիրողների և բարեկամների համար» (օր.45) հինգմասանի շարքը, կամերային ստեղծագործություններ՝ առանձին գործիքների և անսամբլների համար, վոկալ գործեր: Այստեղ Հինդեմիթը գիտակցարար պարզեցնում է գրառման տեխնիկան, ավելի բարփառ դարձնում գործիքավորումը: Ցանկանալով ստեղծել պարզ ու մատչելի երաժշտություն՝ Հինդեմիթը որոշ ստեղծագործություններում օգտագործում է նաև ջազին բնորոշ տարրեր:

Անշուշտ, այդ տարիներին Հինդեմիթը չի սահմանափակվում միայն «սպառողական» երաժշտությամբ: Նա գրում է նաև «Կամերային երաժշտություն» N 6 և N 7, երաժշտություն Բ. Ֆրեխիքի պիեսների համար, «Օրվա նորությունները» օպերան և «Անսահմանը» օրատորիան:

Երաժշտասերների համար երկայնակ ստեղծելու ուղղությամբ Հինդեմիթի ծավալած գործունեությունը բազմաթիվ վեճերի առիք դարձավ՝ կշտամբանք հարուցելով ոչ միայն կոմպոզիտորի հակառակորդների, այլ երբեմն և ընկերների շրջանում: Ոմանք, հատկա-

պես Շյոնբերգի կողմնակիցները, գտնում էին, որ անհրաժեշտ չէ հաշվի առնել մասսայական ունկնդրի ճաշակը, բավական է բավարարել միայն երաժշտասերների նեղ շրջանակների պահանջները: Այս ստեղծագործական բանավեճում Հինդեմիքն ուներ իր ստույգ դիրքորոշումը և տարիներ անց իր «Կոմպոզիտորի աշխարհը» գրքում շարադրելու էր երաժշտական արվեստի բազմաթիվ խնդիրներին վերաբերող իր հայացքները:

Կանխազգալով 1933 թվականի իրադարձությունները (Փաշխատական հեղաշրջումը) Հինդեմիքը սեփական լիբրետոյով գրում է «Նկարիչ Մարիսը» օպերան: Այս ստեղծագործության կենտրոնում գերմանացի մեծագույն գեղանկարիչ Մարիս Գրյունեվալդի<sup>1</sup> (մոտ 1470-1531) կերպարն է, որի ճշգրիտ արտապոլման համար հեղինակը պահպանում է տվյալ դարաշրջանի պատմական իրադարձություններն ու անունները: Հինդեմիքը Մարիսի կյանքը պատահաքար չէր ընտրել, քանի որ արվեստագետին և իրականության միջև գոյություն ունեցող հակամարտության խնդիրը չափազանց արդիական էր XX դարի 30-ական թվականներին: Այս պատմափիլիսոփայական ստեղծագործության մեջ Մարիսի կիսաառասպեկտական կյանքը պատկերված էր կոնկրետ պատմական իրողության՝ 1524-1526 թվականների գյուղացիական պատերազմի ֆոնի վրա և անմիջական աղերսներ ուներ ժամանակի իրադարձությունների հետ: Այսպես, ըմբռատություն սերմանող գիր ու գրականությունը հրի մատնելու տեսարանը հիշեցնում էր Փաշխատական Գերմանիայի իրադարձությունները: Այլարանորեն օգտագործելով պատմության հեռավոր անցյալը՝ Հինդեմիքին հաջողվեց դատապարտել ժամանակակից բարբարոսությունները և միաժամանակ հանդես գալ որպես մարդկային արժանապատվության, արվեստի, մշակույթի պաշտպան:

Օպերայի հիմնական թեման արվեստին ծառայելու է: Մարիսը, կարեկից հասարակ մարդկանց տառապանքներին, մի կողմ է բողնում իր գործը և միանում ժողովրդական պայքարին: Սակայն, գիտակցելով դրա ապարդյուն լինելը, նա վերադառնում է իր արվեստին: Եվ հենց այդ ժամանակ նկարիչը ստեղծում է իր Իգենիեյմյան գոհարանի անմահ կտավները, որոնց ներքո ծավալվում է օպերայի գործողությունը: Ստեղծագործությունը իր դրամատուրգիայով մոտենում է օրատորիային, սակայն այստեղ մեծ դեր է կատարում նվազախումբը: Երբ արդեն խաղացանկ մտած օպերան արգելվում է Հիտլերի կողմից, Հինդեմիքը, դիրիժոր Ֆուրբվենգլերի առաջար-

1. Խսկական ազգանումն է Նայտհարտ (Նիտհարտ)

կուրյամբ, օպերայի երաժշտության հիման վրա ստեղծում է համանուն սիմֆոնիան (1934):

Սիմֆոնիայի երեք մասերը կրում են Խզենիեմյան գոհարանի հայտնի եռապատումի վերնագրերը՝ «Հրեշտակների համերգ», «Գերեզմանադրում», «Սուրբ Ամտոնիոսի գայթակղություն»: Ինչպես և օպերայում, «Նկարիչ Մարիս» սիմֆոնիայում ևս Հինդեմիթը դիմում է երաժշտության նախաբախյան շերտին՝ հինավորց գերմանական ժամերգություններին, լուրերական օրիներգերին, ժողովրդական երգերին և երաժշտական նյութի գարգացման պոլիֆոնիկ սկզբունքներին: Սակայն հարմոնիկ միջոցների սրության, կոնտրապունկտային համարձակ համադրությունների և նվազախմբի ձայներանգային գունեղության շնորհիվ սիմֆոնիան ձեռք է բերում ժամանակակից հնչեղություն:

Առաջին մասը՝ «Հրեշտակների համերգ» (Ruhig bewegt - հանդարտ հուզմունքով), սկսվում է նախարանի լուսավոր հնչեղությամբ: Այստեղ օգտագործված է հին գերմանական «Երգում են երեք հրեշտակները» ժողովրդական երգը՝ երեք տրոմբոնների ունիտն կատարմամբ:

1

Es sun - gen drei En - gel ein sü - Ben ge - sang, der  
weit in den ho - hen Him - mel er - klang

Հոյժ դրամատիկ սոնատային Allegro-ն կառուցվում է երեք թեմաների՝ ակտիվ և շարժուն զլիսավոր (օր. N2), ավելի հանդարտ, նրբագեղ օժանդակ և աշխույժ ու պարզունակ եզրափակիչ թեմաների գարգացման վրա:

2

*mf*

Երկրորդ մասը՝ «Գերեզմանադրում» (Sehr langsam - շատ դան. դաղ), սիմֆոնիայի հոլյժ լակոնիկ քնարական կետորուն է: Սա խորապես ողբերգական երաժշտություն է, որտեղ առկա են երկու հակադիր՝ սգո քայլերգ հիշեցնող հանդիսավոր (եռամաս ձևի առաջին բաժին) և ավելի անմիջական, զգացմունքային (միջին բաժին) տարրեր:

Երրորդ մասը՝ «Սուրբ Անտոնիոսի զայրակղությունն է» (Sehr langsam, frei in Zeitmass - շատ դանդաղ, ազատ տեմպով): Մարդի սի նկարը պատկերում է զայրակղող շար ոգիների կողմից գետնին տապալված ծերունի Անտոնիոսին: Կտավի այդ բովանդակությանը համապատասխանող երաժշտությունը նկարագրում է մարդու և սատանայական կործանիչ ուժերի միջև ընթացող դիմակայությունն ու պայրաբը: Չար ուժերը մարմնավորող ակտիվ գլխավոր (օր. N 3) և օժանդակ թեմաներին հակադրված են արտասանական կամ օրիներգային բնույթի քնարական հատվածները:

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '3') and starts with a dynamic of 'pp'. It features a series of eighth-note strokes followed by a 'rubato' instruction, then a crescendo. The bottom staff begins with a dynamic of 'mf' and shows a melodic line with various note heads and rests, also including a crescendo. Articulation marks like 'f' and 'ff' are present, along with slurs and grace notes.

Սիմֆոնիայի կողան, որը մարդկային հոգևոր ուժի անսասանության և բարոյական մաքրության փառաբանումն է, հնչում է որպես արվեստի հավերժական գեղեցկության խորհրդանիշ:

Ի տարրերություն օպերայի, «Նկարիչ Մարթիար» սիմֆոնիան կատարվել էր դեռ 1934 թվականին և հսկայական հաջողություն ունեցել: Սա Հինդեմիթի կարևորագույն ստեղծագործություններից է, որտեղ արտացոլվել են հեղինակի ամենայայտուն ոճային առանձնահատկությունները, նրա փիլիսոփայության և գեղարվեստական հավատամբի սկզբունքները:

Սակայն Հիտլերի նացիոնալ սոցիալիստական կառավարությունը չէր ընդունում Հինդեմիթի արվեստը, և նացիստական մամուլը արշավանք սկսեց կոմպոզիտորի դեմ: Նրան մեղադրեցին հրեա-

մոլուրյան (կոմպոզիտորի կինը և ընկերներից շատերը հրեաներ էին), «Երիտասարդական շարժմանը» մասնակցելու և որոշ ստեղծագործությունների արտառողյուրյան համար: Այնուամենայնիվ, այդ ժանր տարիներին Հինդեմիթի արվեստը մի նոր բարձրակենտի է հասնում. նա գրում է «Ծվաճենդրեհեր» ալտի կոնցերտը (1935), «Արժանափառ տեսիլք» պարային առասպելը (1938), երգաշարեր, կամերային ստեղծագործություններ և այլն: Այդ տարիներին նա հյուրախաղների է մեկնում Իտալիա, Ծվեյցարիա, ԱՄՆ, Լոնդոնում ծայնագրում է սկավառակ, ստեղծում է Թուրքիայի երաժշտական կյանքի ու կրթության բարելավման նախագիծը: Խսկ հայրենի Գերմանիայում «Ազգային մշակութային հիմնադրամի» ցուցակից հանվում է Հինդեմիթի անունը և արգելվում նրա ստեղծագործությունների կատարումը: 1938 թվականի օգոստոսին Հինդեմիթը լքում է Գերմանիան և մեկնում Ծվեյցարիա, որտեղ կայացել էին նրա բազմարիվ ստեղծագործությունների առաջին կատարումները: 1938 թվականին, Ֆյուրիխում, մեծ հաջողությամբ տեղի է ունենում նայիստական Գերմանիայում արգելված «Նկարիչ Մարիս» օպերայի առաջին ներկայացումը: Վտարանդիության տարիներին Հինդեմիթը ստեղծում է ոռմանտիկ-քնարական Զուրակի կոնցերտը, սոնատներ տարբեր գործիքների համար, խմբերգային գործեր: 1940 թվականին Հինդեմիթը որոշում է տեղափոխվել ԱՄՆ: Այստեղ նա բազմից եղել էր, և հասարակությունը ծանոր էր նրա արվեստին: Սակայն կոմպոզիտորին առավելապես գրավում էր Ամերիկայում մանկավարժությամբ զրադիւնությունը և հնարավորությունը: Նա ցանկանում էր շարունակել դեռևս Գերմանիայում սկսած փորձարարական բարեփոխիչ աշխատանքը երաժշտական կրթության ոլորտում: Նրա առաջնային նպատակը տեսական խորը գիտելիքներով զինված, բազմակողմանի զարգացած երաժշտներ դաստիարակելն էր: Ելնելով այդ սկզբունքներից, նա Յեյլի համալսարանում վարում է կոմպոզիցիայի, տեսական համակարգերի պատմության և հինավորց գործիքների անսամբլի դասընթացներ: ԱՄՆ-ում անցկացրած տարիները շատ արդյունավետ էին: Այստեղ նա գրում է իր Առաջին սիմֆոնիան ու Es, Թավջութակի կոնցերտը, երգեհոնի Երրորդ սոնատը (Երեքն էլ՝ 1940), մի շարք մուտետներ (1941), դաշնամուրային «Ludus tonalis» շարքը (1942), «Կ. Ս. Վերերի թեմաների սիմֆոնիկ մետամորֆոզները» (1943), նախազահ Ֆ. Ռուգվելտի հիշատակին նվիրված Ա-երգվենմը (1945), «Serena» («Լուսափայլ») սիմֆոնիան (1946) և այլն: ԱՄՆ-ում նա շարունա-

կում է աշխատել գրքերի և դասագրքերի վրա: 1937-ին հրատարակ ված «Կոմպոզիյայի ձեռնարկ» գրքից հետո, 1943 թվականին նա գրում է «Ավանդական հարմոնիայի համառոտ դասընթացը», իսկ ավելի ուշ՝ «Երաժշտության տարրական տեսության խնդիրներ» և «Կոմպոզիտորի աշխարհը» գրքեր:

«Կոմպոզիյայի ձեռնարկ» գրքում Հինդեմիթը հիմնավորում է սեփական երաժշտական համակարգի սկզբունքները, որի հիմքում ընկած է հնչյունների որոշակի հերթականություն ունեցող քրոնատիկ լաղատոնային համակարգը: հնչյունները դասավորված են հիմնական տոնից հեռանալու և ազգականության աստիճանի բուլացման կարգով:

The image shows a musical staff with five horizontal lines. It contains several notes: a whole note on the first line, a half note on the second line, a half note on the third line, a half note on the fourth line, a half note on the fifth line, a whole note on the fourth line, a half note on the fifth line, and a half note on the fourth line. There are also several rests: a half rest on the first line, a quarter rest on the second line, a quarter rest on the third line, a quarter rest on the fourth line, and a half rest on the fifth line.

Ընդ որում, հեռավորության աստիճանը չի ազդում տոնների կայունության և անկայունության, գլխավորության կամ օժանդակության վրա: Փոխվում է նաև ակորդների կառուցվածքը: Հինդեմիթը գտնում է, որ ակորդները կարելի են միայն տերցյաններով, այլև ցանկացած միատեսակ կամ տարատեսակ ինտերվալներով և խտացնելի քազմաքիվ օժանդակ տոններով: Ակորդների ֆունկցիոնալ հաջորդականությունը որոշակի դեր չի խաղում: Սակայն Հինդեմիթը վստահ էր, որ երաժշտական քառսից և ամենաքռությունից խուսափելու համար անհրաժեշտ է պահպանել տոնայնականության սկզբունքը: Գիտական տեմպերացիայի բոլոր թերությունները՝ նա հանդես էր գալիս որպես տոնայնական համակարգի շերմ պաշտպան: Հինդեմիթի տեսությունը չէր ժխտում ավանդույթները. պարզապես նա որպես հիմք ընդունում էր հնչյունների ավելի ազատ հարաբերակցությունը: Նրա համար անընդունելի էր Շյոնբերգի դոդեկաֆոնիան՝ որպես ժամանակակից երաժշտության զարգացման միակ միջոց: Այս կապակցությամբ նա գրում էր. «Նման մերոդով հնարավոր չէ ստեղծել այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ի զորու լինեն վառ սիմֆոնիկ գույններով լցնել մեծ տարածքներ և բավարարեն քազմաքիվ ունկնդիրների պահանջները»:

Հինդեմիթը դիմում է այսպես կոչվող «ընդլայնված տոնայնությանը», որն ազատ է եվրոպական երաժշտության մեջ երկու հարյուրամյակների ընթացքում տիրող տոնայնա-ֆունկցիոնալ հարմոնիայի և մաժոր-մինորային համակարգի սահմանափակումներից: Բայց այդ, ըստ Հինդեմիթի տեսության, յուրաքանչյուր տո-

նայնությունն ունի կոնկրետ կերպարային արտահայտչականություն և այդ սկզբունքով են գրված «Աշխարհի ներդաշնակությունը» օպերան (1957) և Ռիլկեի խոսքերով գրված «Վարք Մարիամի» (1923) վոկալ շարքը:

Տոնայնության և երաժշտական լեզվի հիմնական բաղադրամասերի վերաբերյալ Հինդեմիթի տեսական եզրակացություններն ու նորամուծությունները գործնական հիմնավորում ստացան «Ludus tonalis» («Հնչյունների խաղ»<sup>1</sup>) դաշնամուրային շարքում: Իր մտահղացմամբ սա մի եզակի ստեղծագործություն է, որը առանձնահատուկ տեղ է զրադեցնում արևմտաեվրոպական ժամանակակից պոլիֆոնիայի նվաճումների շարքում: Ստեղծագործությունը գրելու դրդապատճառը Բախի «Լավ տեմպերացված կլավիրի» երկրորդ հատորի ստեղծման 200-ամյակն էր: Իր շարքը Հինդեմիթն անվանեց «Տոնայնական, ծայնակարգային և դաշնակահարային վարժություններ» («Tonale, kontrapunktische und klaviertechnische Übungen»): Սակայն «վարժություն» բառն այստեղ ոչ թե սովորական, այլ երաժշտական մտածելակերպի զարգացման իմաստ ունի: Հիշենք, որ Բախն իր բազմաթիվ բարձրարվեստ ստեղծագործությունները կոչում էր «Klavierübungen»: Երկու գերմանացիների պոլիֆոնիկ շարքերն ունեն որոշակի ընդհանրություններ. երկու ստեղծագործություններն էլ գրված են ստեղծավոր գործիքների համար (ի դեպ, իրենց հնարավորություններով կլավեսինը և դաշնամուրը ունիվերսալ գործիքներ էին թե՝ Բախի, թե՝ Հինդեմիթի համար): Երկուսն էլ բազմամաս պոլիֆոնիկ շարքեր են, որոնց հիմքում ընկած է հակադիր կերպարների, տրամադրությունների և ժամբային տեսարանների համադրման սկզբունքը: Երկու շարքերում էլ բոլոր տոնայնություններն ընդգրկող ֆուզաները զուգորդվում են պրելյուդիաների (Բախի մոտ) կամ ինտերլյուդիաների (Հինդեմիթի մոտ) հետ: Եվ՝ մեկում, և՝ մյուսում հաստատվում են որոշակի տոնայնական համակարգեր, որոնց հետևողներն էին կոմպոզիտորները. հավասարաշափ տեմպերացված Բախի, և հնչյունների ակուսիկ ազգակյության վրա հիմնված տոնայնական համակարգը՝ Հինդեմիթի մոտ: Թե՛ Բախի, թե՛ Հինդեմիթի շարքերում համաձայնված են պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ սկզբունքները և երանց զարգացման ձևերը: Միևնույն ժամանակ, «Ludus tonalis»-ն, իր գեղարվեստական արժեքով և պատմական նշանակությամբ, զիջում է ԼՏԿ-ին,

1. Դամախ բարգմանվում է նաև որպես «Տոնայնությունների խաղ» կամ «Տոների խաղ»

բանի որ վերջինս եզակի է երաժշտության պատմության մեջ, իսկ «Ludus tonalis»-ում, անշուշտ, նկատելի է ժառանգորդությունը:

Հինդեմիքի երաժշտական լեզվին բնորոշ առածնահատկությունները կապված են XX դարի երաժշտության միտումների հետ, ինչը և պայմանավորել է այդ երկու պոլիֆոնիկ շարքերի ընդհանուր կոմպոզիցիայի, պոլիֆոնիայի, հարմոնիայի և արտահայտչամիջոցների տարրերությունը: Այսպես, եթե LS4-ում ներկայացված են երկածայն ֆուզաներից մինչև հնգամատած ֆուզաներ, ապա «Ludus tonalis»-ի ֆուզաները բացառապես եռաձայն են, որով և պայմանավորված է ողջ շարքի ֆակտուրային ամբողջականությունը: Եթե LS4-ի յուրաքանչյուր պրելյուդիան, տոնայնապես միավորվելով իրեն հաջորդող ֆուզայի հետ, ստեղծում է փոքր շարք, ապա «Ludus tonalis»-ում ինտերլյուդիաները մեկ այլ դեր ունեն. այսուեղ նախորդող ֆուզայի տոնայնությունից անցում է կատարվում դեպի հաջորդի տոնայնությունը: (Հենց այդ պատճառով էլ այդ պիեսները կոչվում են ինտերլյուդիա, այլ ոչ քելյուդիա): Դրանք բոլորն էլ հոմֆոնիկ կերտվածք ունեն և հակադրվում են հարևան ֆուզաներին:

Դասական տոնայնական համակարգի հիմքերից մեկը մաժորի և մինորի հակադրությունն է, մինչդեռ Հինդեմիքի համակարգում մաժորը և մինորը, լինելով հակապատկերներ, օրգանապես միացած են մեկ ամբողջության մեջ և ենթարկվում են կենտրոնական տոննին: Այդ պարագայում համանուն տոնայնություններում երկու ֆուզաներ գրելու անհրաժեշտությունը վերանում է: Հինդեմիքը գրանում էր, որ տոնայնությունն այնքան է ընդլայնված քազմաքիվ շեղումներով, որ ավելի ճիշտ է նշել միայն դրա տոնայնական կենտրոնը՝ առանց լադը կոնկրետացնելու: Այսուղիյ էլ՝ Հինդեմիքի 12 ֆուզաները (ի տարրերություն Բախի LS4-ի 24 ֆուզաների), որոնք գրված են բոլոր տոնայնությունները՝ C, in G, in F և այլն: Ի տարրերություն LS4-ի, «Ludus tonalis»-ը ունի գլխավոր C տոնայնություն, իսկ ֆուզաների հերթականությունը համապատասխանում է Հինդեմիքի առաջարկած ազգականության կարգերի տեսությանը՝ C-ից մինչև Fis (տե՛ս օր. N4):

Չարքի ընդհանուր կառուցվածքում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Պրելյուդիան, որի մողուլացիոն պլանն ընդգրկում է C-ից մինչև Fis բոլոր տոնայնությունները՝ կարծես նախանշելով ամբողջ շարքի տոնայնական պլանը: Իսկ Պուտուլյուդիան ամփոփում է տոնայնական զարգացումը, բայց արդեն հակառակ կարգով՝ Fis-ից վերադառնալով C-ին: Պուտուլյուդիայի ամփոփիչ դերն ընդգծվում է

Պրելուդիայի ճշգրիտ շարադրմամբ, միայն թե՝ խեցետնաքայլը ինվերսիայի տեսքով և ձայների շրջվածքով։ Այս ամենն ամրապնդում և ներքին միասնականություն է հաղորդում դաշնամուրային շարքին։

Ինչպես Բախի, այնպես էլ Հինդեմիթի ֆուգաներում ներկայացված է տրամադրությունների, կերպարների, բնության պատկերների, ժողովրդական տեսարանների մի ամբողջ խճանկար։

Այդ շարքում հեղինակը կիրառել է մինչքայլան և անմիջապես Բախին բնորոշ պոլիֆոնիկ զարգացման գրեթե բոլոր եղանակները։

Պոլիֆոնիկ ձևերի և միջոցների վերածնման ճանապարհին Հինդեմիթի «*Ludus tonalis*» դաշնամուրային շարքը մի նոր, վառ և ինքնատիպ երևույթ է XX դարի երաժշտության մեջ։

1943 թվականին Հինդեմիթը գրեց իր, կարելի է ասել, ամենահայտնի ստեղծագործությունը՝ «Վերերի թեմաների սիմֆոնիկ մետամորֆոզները»։ Որպես հիմք վերցնելով Վերերի դաշնամուրային և երաժշտադրամատիկ ստեղծագործությունների մի բանի ոչ այնքան հայտնի թեմաներ՝ Հինդեմիթը վերջիններիս նոր, ժամանակակից երանգավորում է հաղորդում։ Այսուել հեղինակը փորձում է ապացուցել, որ ստեղծագործության մեջ կարևոր է ոչ այնքան երաժշտության թեմատիկ նյութը, որքան նրա շարադրման և զարգացման միջոցները։ «Մետամորֆոզները» չորս փոքր և հակադիր մասերից բաղկացած սյուիտ է։ Առաջին մասը կրակոտ, աշխույժ պար է, որի հիմքում ընկած է «*Alla Zingara*» («Գնչուական ոճով») կոչվող դաշնամուրային չորս ձեռքի համար գրված պիեսը (օր.8)։ Երկրորդ մասում օգտագործված է «*Spira binata*» դրամայի համար գրած չինական սկերցոյի թեման, որը Հինդեմիթը սրամտորեն մշակել է ջազային ոճով (օր.9)։

8

9 **Moderato**  
Fl. **ff**

Վերջին երկու մասերում հեղինակը օգտագործել է ժողովրդական ոգով գրված Վերերի դաշնամուրային պիեսների թեմաները:

Պատերազմի ավարտից հետո Հինդեմիթը բազմաթիվ հրավերներ է ստանում Գերմանիայի՝ Դունաուէշինինի փառատոնը կազմակերպելու, Բեռլինի Ֆարձրագույն երաժշտական դպրոցը և Ֆրանկֆուրտի կոնսերվատորիան դեկավարելու առաջարկով: Սակայն կոմպոզիտորն ամերիկյան հպատակություն էր ընդունել, և Եվրոպա է վերադառնում միայն 1947 թվականին: Գերմանիայում, որտեղ հետզհետև վերականգնվում էր մշակութային և համերգային կյանքը, բեմադրվում ու կատարվում են նաև Հինդեմիթի ամենատարբեր ստեղծագործությունները: Հայրենիքը ջերմորեն է ընդունում կոմպոզիտորին: Նա խորին ակնածանք էր ներշնչում, և գերմանացի մտավորականությունը նրա անվան հետ էր կապում ազգային մշակույթի վերածնունդը: Սակայն մինչև 1953 թվականը, Հինդեմիթը հանդես է գալիս Եվրոպայի մի շարք երկրներում, որպես դասախոս և դիրիժոր, մասնակյելով գրեթե բոլոր խոշոր համաշխարհային երաժշտական փառատոններին:

1950-1955 թվականներին Հինդեմիթը կրկին դիմում է 20-ական թվականների իր ստեղծագործություններին՝ գտնելով, որ անհրաժեշտ է դրանք վերափոխել ժամանակակից երաժշտության պահանջներին համապատասխան: Այսպիսով, ի հայտ են գալիս «Կարդիլյակ», «Օրվա նորություններ» օվերաների և մի շարք այլ ստեղծագործությունների նոր խմբագրությունները:

1953-55 թվականներին կոմպոզիտորը դարձյալ անդրադառնում է սիրողական երաժշտությանը՝ և Պ. Կլոնդելի խոսքներով ստեղծում

է «Երգ հույսին» կանուատը, որը հեղինակին պատվիրել էր «UNESCO»-ն: Այս ստեղծագործության մեջ, ի վերջո, իրենց լիարժեք մարմնավորումը ստացան Հինդեմիթին ամբողջ կյանքի ընթացքում հուզող երկու գաղափարներ: Առաջինի իմաստը ամենալայն փիլիսոփայական առումով «աշխարհի ներդաշնակության» որոնումն ու դրան հասնելն է, երկրորդ գաղափարն ավելի պարզ է՝ ստեղծագործության կատարմանը պետք է մասնակցի նաև հանդիսատեսը, որին նախապես բաժանում էին դերեքերը: Սակայն այդ տարիների ամենախոշոր գործը հեղինակին այդպես էլ ստեղծագործական բավարարություն չպատճառեց:

Իր կյանքի վերջին ժամանակահատվածը Հինդեմիթը նվիրում է լայնածավալ մանկավարժական և համբագային գործունեությանը, դասավանդելով Ցյուրիխի համալսարանում և դեկավարելով իր օպերային ու նվագախմբային կատարումները: Բեղուն է նաև նրա կոմպոզիտորական կյանքը. նա ստեղծում է ու Ե Սիմֆոնիետան (1949), փողային նվագախմբի համար Սիմֆոնիան (1951), «Աշխարհի ներդաշնակությունը» օպերայի հիման վրա գրված համանուն սիմֆոնիան (1951), զանազան գործիքային և վոկալ ստեղծագործություններ:

«Աշխարհի ներդաշնակությունը» օպերայի ստեղծման վրա Հինդեմիթն աշխատել էր համարյա տասը տարի: Սա մի երաժշտական վեպ է, որը պատմում է աստղագետ Յ. Կեպլերի (1571-1630) կյանքի ու գործունեության մասին: Նա գտնում էր, որ Երկիր մոլորակը, համայն մարդկությունը և յուրաքանչյուր անձ համաշխարհային ներդաշնակության մասնիկներն են: Օպերայի երաժշտությունն ու տեքստը բացահայտում են ողջ մարդկության գոյության իմաստը և տիեզերքում երկնային մարմինների շարժումը կառավարող գերգայուն աշխարհակարգի գաղափարը: Օպերայի երաժշտական հատվածների վերամշակման հիման վրա Հինդեմիթը ստեղծում է եռամաս Սիմֆոնիան, որի յուրաքանչյուր մասը համապատասխանում է երաժշտության երեք ոլորտներին. առաջին մասը՝ *musica instrumentalis*-ը՝ համահնչյունների ներդաշնակությունը արտահայտում է մարդկային ծայնի և երաժշտական գործիքների հնչյունների միաձուլումը, երկրորդը՝ *musica humana*-ն՝ միկրոտիեզերքի ներդաշնակությունն է, այսինքն՝ մարդկային հոգու և մարմնի համագործակցությունը, և երրորդը՝ *musica mundane*-ն՝ մակրոտիեզերքի ներդաշնակությունն է, այսինքն՝ երկնային մարմինների շարժումը: Երաժշտական ոլորտների նմանատիպ բաժանումը

սկիզբ է առնում դեռ հին շրջանի փիլիսոփիա Պյութագորասի (VI դ. մ. թ. ա.) աշխատություններից, իսկ հետագայում մշակվում է նաև միջնադարյան գիտնական Բունյիսի կողմից (VI դ):

Հատկանշական է, որ Հինդեմիքի վերջին երկերը կապված են կյանքի ու մահվան, ակնքարքայինի ու հավերժականի մշտնջենական թեմաների հետ: Այս թեմաներին են առնչվում նրա վերջին՝ «Երկար ծննդյան ընթրիքը» օպերան՝ ըստ Թ. Ուայլերի պիեսի, և վերջին «Մայնցի շքերթը» կանտատը: Թվում էր, թե Հինդեմիքն իրեն աստիճանաբար մահվան էր նախապատրաստում: Եվ, այնուամենայնիվ, նա դեռ շատ նոր ստեղծագործական ու համերգային ծրագրեր ուներ...

1963 թվականի հոկտեմբերին սկսված Հինդեմիքի ճանապարհորդությունը դեպի Խոտալիա ընդհատվեց նրա հիվանդության սրացման պատճառով և, դեկտեմբերի 28-ին, Մայնի Ֆրանկֆուրտի հիվանդանոցում կոմպոզիտորը կնքեց իր մահկանացուն:

**Էրիկ Սատի**

*1866-1925*



**Ժան Կոկտո**  
*1889-1963*

**«Վեցյակ»**

1917 թվականի մայիսի 18-ին Փարիզի Շատլե թատրոնում տեղի ունեցավ Էրիկ Սատիի «Ծքերք» բալետի պրեմիերան, որը մեծ աղմուկ բարձրացրեց և բացասարար ընդունվեց հանդիսատեսի կողմից: Տարօրինակ է, սակայն հեղինակն անշափ երջանիկ էր՝ վերջապես նրա մասին խոսեցին: Նա հայտնվեց Փարիզի թատրոնական կյանքի կենտրոնում՝ շրջապատված երկրպագուների ամբոխով, որոնք նրան ընդունեցին որպես նոր ուղղության առաջնորդ: Աղմկահարույց պրեմիերայից հետո, մինչ այդ գրեթե անհայտ Սատին դառնում է ետպատճերազմյան ֆրանսիական երաժշտական կյանքի ամենանշանավոր դեմքերից մեկը: Նա ոչ միայն ինքնատիպ տաղանդով օժտված յուրօրինակ կոմպոզիտոր էր, այլև սուր, անկախ մտքի տեր մարդ և, ինչպես Շ. Կյոլկըն է նկատել «նորի անխոնջ և խիզախ հետախույզ»:

Էրիկ-Ալֆրեդ-Լեևի Սատին ծնվել է 1866 թվականի մայիսի 17-ին, Օնֆլյոր փոքրիկ քաղաքում: Փարիզի կոնսերվատորիայում նա սովորել է ընդամենը մեկ տարի (1883-1884) և լրել այն՝ չստանալով ակադեմիական կրթություն: Որոշ ժամանակ նա աշխատել է որպես երգեհոնահար, այնուհետև, գրեթե մինչև կյանքի վերջը, փոքրիկ սրճարաններում նվազակցել է էստրադային երգիչներին, ստեղծագործել նրանց համար:

1885 թվականին Սատին գրում է իր առաջին ստեղծագործությունները՝ «Վալս-քալետը» և «Ֆանտազիա-վալսը»: Կոմպոզիտորը դրանք հրատարակում է 1887 թվականին՝ որպես թիվ 62 ստեղծագործել նրանց համար:

գործություն: Եվ եթե «Վալսերի» երաժշտության մեջ դեռևս չէր դրսնորվել ապագա խոռվարարի ոգին, ապա այդ ստեղծագործությունը 1-ի փոխարեն 62 քվով համարակալելը բացահայտում է նրա խիստ արտառող կերպարը:

80-ականների վերջին Սատին ծանոքանում է միստիկ գրող Ժոֆ Պելադանի հետ և, դառնալով նրա կողմից ստեղծած «Վարդ և Խաչ» կրոնական աղանդի անդամ, 1893 թվականին գրում է «Սլաքոր կամարներ» և «Գորքական պարեր» դաշնամուրային պիեսները: Աղանդի ծխակատարությունների համար նա ստեղծում է «Վարդի և Խաչի համազանգերը» (1892)՝ պղնձյա փողայինների և տափիդի համար, երաժշտություն՝ Պելադանի «Ասողերի որդին» (1891) պիեսի համար, «Աղքատների պատարագը»՝ երգչախմբի և երգեհոնի համար և այլ ստեղծագործություններ: Այս երկերում Սատին շատ կոմպոզիտորներից ավելի վաղ է վերանայում նոտագրության ավանդական կանոնները՝ երաժշտվելով բանալու նշաններից, չափից, տակտի գծերից, ինչպես նաև կիրառում է կվարտաներից կազմված վեցձայնանի ակորդային կառույցներ, որոնք, ավելի ուշ, լայնորեն օգտագործելու էին Սկրյարինը, Շյոնբերգը և այլ կոմպոզիտորներ:

1891 թվականին “Auberge du Clou” սրճարանում, ուր աշխատում էր Սատին, կայանում է նրա հանդիպումը Դեբյուսիի հետ, որը վերաճում է շուրջ երեսնամյա բարեկամության: Թեև նրանք հիանալի գիտակցում էին իրենց ստեղծագործական տաղանդի և նկրտումների տարաբնույթ էությունը, սակայն նրանց միավորում էին հստակ հակավագներյան դիրքորոշումը և ֆրանսիական երաժշտական մշակույթի համար ինքնուրույն, նոր ուղիներ որոնելու միտումները:

Դեռևս 1887 թվականին Սատին գրում է երեք Սարարանոց՝ առաջին անգամ օգտագործելով շղթայակապ նոնակորդների էլիպտիկ դարձվածքներ, որ այդ ժամանակի համար «մեծագույն նորույր էր: Դրանք այն ծիլերն էին, որոնք հետագայում դարձան իմպրեսիոնիզմի լավագույն ծաղկելուները»<sup>1</sup>:

Ե՛վ Սատին, և՛ Դերյուսին հետաքրքրվում էին սիմվոլիստական պոեզիայով: Սատին ընկերոցից ավելի վաղ հրապուրվեց Մ. Մետերլինկի պիեսներով, սակայն Դերյուսիի կատարմամբ ունկնդրելով «Պելեաս և Մելիզանդա» օպերայի հատվածները, նա ընդմիշտ հրաժարվեց այդ՝ իր համար անհասանելի բարձունքը նվաճելու գաղափարից:

1905 թվականին, որոշակի շրջաններում արդեն ճանաչված լինելով որպես ինքնատիպ կոմպոզիտոր, երեսնիննամյա Սատին անսալասելիորեն ընդունվում է Schola Cantorum՝ հրաժարվելով իր գաղափարական և ստեղծագործական որոշ սկզբունքներից: Նա սկսում է ուսումնասիրել կոմպոզիցիա և կոնտրապունկտ: Այդ շրջանում ստեղծվում են մի շարք դաշնամուրային պիեսներ, որոնց արտասովոր, անկրկնելի և մտահենար անվանումները ցնցում էին ունկնդրին: Դրանք աչքի էին ընկնում լակոնիզմով, պարզությամբ, համեստ ֆակտուրայով, հստակ հոմոֆոն-հարմոնիկ ավանդական կերտվածքով, երբեմն էլ՝ երկլադայնությամբ ու երկտոնայնությամբ:

Այդ շրջանում Սատին հեռանում է Դերյուսիի և Մալարմեի գեղագիտական իմպրեսիոնիզմի և սիմոլիզմի սկզբունքներից, ինչն էլ սառնություն է մոցնում նրանց հարաբերությունների մեջ: «Երեք տանձածե պիեսները» (1903) հեղինակը գրում է ի պատասխան Դերյուսիի այն մեղադրանքի, թե Սատին գործերը գուրկ են հստակ կառուցվածքից:

Կովարար, հեգնուտ բնավորությունը դրդում է նրան նույն նպատակով գրել ևս մի քանի գործ, այդ թվում՝ «Երեք իսկական թորշումած պրելյուդները (շան համար)»<sup>2</sup> (1912), «Չորացած սաղմերը»՝ որպես ծաղրեքորդություն Շոպենի Սգո քայլերգի, իսկ «Թուրքական Տիրութենան»՝ Մույարտի «Թուրքական քայլերգի» և այլ ստեղծագործություններ:

1. Յ. Ժյուրդան-Մորանյ “Мои друзья музыканты” М., 1966., стр. 92

2. «Թորշումած» ծեփ ծաղադրության ծաղրեքում է, իսկ «չոլոն» ասելով՝ Սատին մկանի ունի քննադատներին

Ոչ պակաս հեգնական և անհերեք են կատարողականությանը վերաբերող պարզաբանումները՝ «Զանասիրությամբ խորհեք», «կատարելիս քայնք գլուխներդ», «նվազեք ինչպես մի սոխակ, որի ատամները ցավում են» և այլն:

Է. Սատին առաջին ֆրանսիայի կոմպոզիտորներից էր, որն իր ստեղծագործություններով արձագանքեց մոդեռնիստական պոե-զիայի և գեղանկարչության մեջ ի հայտ եկած նոր ուղղություններին՝ ուրբանիզմին<sup>1</sup>, դադաիզմին<sup>2</sup> և կուրիզմին<sup>3</sup>: Ուրբանիզմին քննորոշեք երևում են «Սպորտ և զվարճություն» դաշնամուրային սյուիտում (1914): Քսան պիեսներում՝ «Զիարշավ», «Որս», «Գոլֆ», «Ծո-ճանակ», «Զբոսախնջույք» և այլն, պատկերված են բնության, խա-ղամոլության, պարային տեսարաններ: Հակիրճ, այդ մանրապա-տումները քեն արտառոց, քայլ, միևնույն ժամանակ նուրբ երգային, բանաստեղծական քնույթ ունեն, ինչը շեշտվում է կոմպոզիտորի մերք զվարճալի, մերք հանդուգն ու հեգնական, երբեմն էլ՝ քնարա-կան մեկնարանությամբ: «Ծոճանակի վրա այսպես է ճոճվում իմ սիրտը: Նա չի վախենում զլխապտույտից: Ուրբան փոքրիկ են նրա ոտքերը: Կուզենա՝ վերադառնալ կրծքին տակ»<sup>4</sup>. այսպես է մեկնա-րանում Սատին «Ծոճանակ» պիեսը, իսկ «Որսի» վերաբերյալ գրում է. «Դուք լսո՞ւմ եք ճագարի երգը: Ի՞նչ ձայն է: Սոխակը նստած է իր բնում... Սոխակի ձայնը վատն է»<sup>5</sup>:

Առաջին համաշխարհային պատերազմը առանձնապես չփոխեց Փարիզի մշակութային կյանքի ընթացքը. այն, ինչպես միշտ, բուռն էր և հետաքրքիր: Ահա այդ ժամանակ էլ Ա. Դյագիլի պատվերով և երեք նորարարների՝ Է. Սատիի, Ժ. Կոկտոյի, Պ. Պիկասոյի համագործակցությամբ ծնվում է «Շքերք» բալետը:

Բալետի գործողությունը տեղի է ունենում կրկեսի բեմում. դա տեսարանների մի շարք է, որտեղ զուգակցվում են պարարվեստի,

1. Ուրբանիզմ՝ արվեստի և գրականության մեջ մեծ քաղաքների և դրանց կյանքի մշակութային, «քաղաքերգություն»
2. Դադաիզմ՝ առաջացել է dada բառից (ֆրանսերեն նշանակում է փայտե ձիուլ): Սովորնախոսական գրական գեղարվեստական ուղղություն է, որը ձևավորվել է Եվեցարիայում՝ 1916-1922 թվականներին
3. Կուրիզմ՝ (սահե բառից) XX դարի I-ին քառորդի մոդեռնիստական գեղանկարչական ուղղություն: Կուրիզմն առաջին պատճեն մղեց երկրաչափական պարզ և կայուն ձևերը՝ խորանարդը, կոճը, գլանը: Ներկայացուցիչներն են Պ. Պիկասոն, Ժ. Բրակը
4. «Вопросы теории и эстетики музыки» вып. 5, Л., 1967г., стр.119, գ. Ֆի-լինկովի «Էրիկ Սատի» հոդվածը
5. Նույն տեղում

մնջախաղի, մյուզիկ-հոլի, էստրադային պարի տարրերը: Այդ գրութեսկային բալետի հեղինակները հասկանում էին, որ ստեղծել են «պայքույիկ» ստեղծագործություն, որն ի զորու է փոխել ֆրանսիական երաժշտության ուղղությունը: Սատին երաժշտավորեց փողոցային, կենցաղային մեղեդիների ելեկցներն ու ոիքմերը՝ մեքենայի շշակը, գրամքեթենաների թխկիսկոյը, շարժիչի աղմուկը և այլ ձայներ: Այս ներկայացումը գնահատում ու մեծարում էին երիտասարդ կոմպոզիտորները, որոնք, հրաժարվելով եվրոպական ավանդական երաժշտության որոշ սկզբունքներից, փնտրում էին նոր ձևեր և արտահայտչամիջոցներ: Սատին շուրջը խմբավորվում են երիտասարդ կոմպոզիտորներ, որոնք երաժշտության պատմության մեջ հայտնի դարձան «Ֆրանսիական Վեցյակ» անվան տակ: «Վեցյակի» կազմում էին Արքուր Հոնեգերը, Ֆրենսիս Պուլենկը, Դարիոս Միջոն, Ժորժ Օրիկը, Լուի Դյուրեներ և «Վեցյակի արքայադրուտր» Ժերմենա Տայֆերը: Խթանելով երիտասարդ կոմպոզիտորներին՝ Սատին, մողենիստական բալետից հետո, անսպասնի իրուն կտրուկ շրջադարձ է կատարում և դիմում անտիկ թեմայի՝ ստեղծելով «Շքերքին» ամեն առումով հակադրվող «Սոլիրատ» երաժշտական դրաման (1918): Սա երեք փիլիսոփայական-դրամատիկական մասերից բաղկացած ստեղծագործություն է՝ երգիչների, մնջախաղացների և կամերային նվազախմբի համար, որը պատմում է Սոլիրատի կյանքի և մահվան մասին<sup>1</sup>: Դասական հունական ողբերգության ոճով գրված ստեղծագործությունը համապատասխանաբար պահանջում էր պարզ և բափանցիկ երաժշտական լեզու: Կանխատեսելով աղմկալից արձագանք՝ Սատին առաջին ներկայացումից առաջ “Guide du Concert”-ի<sup>2</sup> խմբագրություն է ուղարկում հետևյալ՝ իրեն շատ բնորոշ հայտարարությունը. «Ստեղծագործությունը չընկալողներին խնդրում եմ պահպանել հանգստություն և հնագանդություն»<sup>3</sup>: Սատին երիտասարդ սերնդին ևս մի գաղափար է հրամցնում, որից այս անգամ արդեն աճում են նեոկլասիցիզմի «ամենագեղեցիկ ծաղիկները». «Սոլիրատին» անմիջապես հետևում են Հոնեգերի «Անտիգոնեն», Ստրավինսկու «Եղիպ Արքան» և այլ ստեղծագործություններ:

1916-1919 թվականներին Սատին գրում է դաշնամուրային երաժշտություն, որտեղ արդեն բացակայում են վաղ շրջանի պիես-

1. Գրված է Պլատոնի բնագիր տեքստով

2. Փարիզական երաժշտական հանդես

3. Է. Ժուրդան - Մօրանջ “Мои друзья музыканты” М., 1966, стр. 99

ներին բնորոշ ծաղրերգությունն ու արտասովորությունը: Պիես-ներն ունեն ավանդական անվանումներ՝ «Մտորում», «Նոկտորին», «Պոլկա», «Երք»: Նրա երաժշտական լեզուն դառնում է պարզ, մեղմ, երգեցիկ, հուզական, իսկ հարմոնիան՝ առավել ավանդական: 1924 թվականին բեմադրած «Մերկորիոս» և «Ընդմիջում» բալետներով Սատին ոչ մի նոր խոսք չասաց. դրանք անցան անկատ ու անշուր: Սակայն այստեղ ևս Սատին հանդես եկավ իբրև նորարար. բնույթով հակադիր հատվածների սրբնքաց հաջորդականության շնորհիվ «Ընդմիջում» բալետի սիմֆոնիկ անտրակտը դարձավ կինոյում հնչած անդրանիկ երաժշտությունը:

20-ական թվականներին Սատին հրապուրվում է մի նոր գաղափարով՝ Փնճային, այսինքն նոտին պլանի երաժշտությամբ, համաձայն որի երաժշտությունը պետք է պաստառի կամ կահավորանքի դեր կատարի, այլապես պետք է հնչի առանց ավելորդ ուշադրություն գրավելու:

Իր փշոտ և կտրուկ բնավորության պատճառով Սատին այդ տարիներին կապերը խօսում է «Վեցյակի» հետ: Դեռևս 1898 թվականին նա բնակություն էր հաստատել Փարիզի աղքատ արվարձաններից մեկում՝ Արկյոյում: Այստեղ, 20-ական թվականներին Սատիի շուրջն են համախմբվում երիտասարդ երաժշտուներ Անրի Սոզեն, Ռուժե Դեզորմյերը, Մաքսիմ Ժակոբը և Անրի Կլիկե-Պլեյելը: Այդ խումբը երաժշտության պատմության մեջ հայտնի է «Արկյոյան դպրոց» անվամբ: Ի տարրերություն կոմպոզիտորի երիտասարդ և հասուն տարիների աղմկալից հաջողության, վերջին տարիներին նա գրեթե մոռացության էր նատնված, և 1925 թվականի հունիսի 1-ին վրա հասած մահն անուարքեր քողեց հասարակությանը:

«Երիկ Սատիի արվեստն իսկական «վերածնունդ» կարելի է համարել: Երեսնամյա նրա գործունեության մեջ ամենանշանակալիցը կանխատեսման և կանխագուշակման ունակությունն էր: Նա հիմնականում բավարարվում էր նոր ուղիներ և գաղափարներ կյանքի կոչելով: Ուոք դնելով որևէ ուղղության վրա և այն հունի մեջ զցելով, այնուհետև ետ էր քաշվում՝ ուրիշներին հնարավորություն տալով իրենց ուժերը գործադրել իր իսկ ուրվագծած ուղիներում», այսպես էր գրում Սատիի մասին Դ. Միյոն<sup>1</sup>: Ինքը՝ Սատին, ասում ծելու այն երեխաները, որոնք այսօր չորս տարեկան են»<sup>2</sup>:

1. Зарубежная музыка XX века, Материалы и документы, М., 1975, стр. 97  
2. Խոյս տեղում, էջ 105

Էրիկ Սատիի հետ մեկտեղ XX դարի ֆրանսիական մշակույթի զարգացման գործում նշանակալից դեր կատարեց նաև բանաստեղծ, բատերագետ, գեղանկարիչ, կինոռեժիսոր և երաժշտական թենադատ Ժան Կոկտոն (1889-1963):

Սատիի հետ համատեղ նա գլխավորում էր նոր սերմնի ստեղծագործական պայքարը իմպրեսիոնիզմի և վագներիզմի դեմ: Նրանք երկուսով դարձան «Վեյյակի» ոգեշնչողները և զաղափարախոսները: Կոկտոյի թևավոր խոսքը, թե «Աճեցրու այն, ինչով քեզ կըշտամբում է հանդիսատեսը, քանզի դա դու ես», կարող էր դառնալ Սատիի և XX դարի առաջին կեսի շատ կոմպոզիտորների, բանաստեղծների և նկարիչների նշանաբանը:

Այդ ժամանակաշրջանում ձևավորված ուղղությունները մնեն մասմբ կապված էին Կոկտոյի անվան հետ: Ավելաց առնելով սիմվոլիստներից<sup>1</sup> և Մալարմեից, նա հետագայում դիմում է նաև կորիզմին, իսկ ավելի ուշ՝ դադաիզմին և սյուրռեալիզմին<sup>2</sup>: Սատիի նման նա հաճախակի փոխում էր իր հայացքները և կոչ անում «արժեքների վերագնահատման»: 1918 թվականին լույս տեսավ նրա մոդեռնիստական արվեստի խորհրդանշեր դարձած «Աքաղաղն ու Առլեկինը»<sup>3</sup> պամֆլետուրը: Այս աշխատանքում Կոկտոն ձևավորեց պուտիմպրեսիոնիստական երաժշտական գեղագիտության մի քանի կարևոր սկզբունքներ: Նրա կարծիքով Դերյուսիի, Վագների, Ֆորեի ժամանակն անցել էր. նա մերժում է ոռմանտիկ օգացմունքները և առաջին պլան մղում ռացիոնալիզմը, կոնստրուկտիվիզմը, ծաղրեգուրունը, պարզությունը և ժողովրդայնությունը: «Բայ է նկարագրել ամպերը, մշուչը և ակվարիումները, հավերժահարսերին և գիշերվա բույրերը»<sup>4</sup>, «Կրկեսի, շքերթների, տոնավաճառի երաժշտություն՝ ահա թե ինչպիսին պետք է լինի երիտասարդ կոմպոզիտորների երաժշտությունը: Արվեստի լեզվով պետք է վերարտադրել փո-

1. Սիմվոլիզմ-գգայական ընկալման սահմաններից դուրս գտնվող խորհրդանշական և գաղափարների գեղարվեստական արտահայտման վրա հիմնված ուղղություն 1870-1910թթ. եվրոպական և ռուսական արվեստում
2. Սյուրռեալիզմ ֆրանսներեն նշանակում է գերութալիզմ: XX դարի մոդեռնիստական ուղղություն, որմ արվեստի սկզբնադրյուր հոչակեց ենթագիտակցությունը՝ բնագդը, պատրանքը, երազը: Գեղանկարչության մեջ դրա վառ ներկայացուցիչ ներմ են Ս. Դալին, Ի. Տանգին, գրականության մեջ՝ Ա. Բրետոնը, Ֆ. Սուլապն
3. Աքաղաղը խորհրդանշում է ֆրանսիայի խիզախ ոգին, Առլեկինը կյանքի կայուն սկզբունքներից գույկ ծաղրածու է
4. *L. Rapaport. A. Onegger, L., 1967, стр. 21*  
Դիշենք Դերյուսիի ստեղծագործությունների անվանումները

դոցի կյանքը, կրկեսի քեմահարթակը, զավեշտական խաղերը և հասարակական այլ վայրերից ստացած տպավորությունները»<sup>1</sup>:

Ընական է, որ նոր գեղագիտական դիրքորոշումը կյանքի էր կոչելու նոր արտահայտչամիջոցներ: Ըստ Կոկտոյի՝ երաժշտության հիմքը մեղեղին է, հատկապես՝ ազգային մեղեղին:

Կոկտոյի մասին հետաքրքիր է արտահայտվել Արթուր Հոնեգերը. «Մասնագիտությամբ երաժիշտ չինելով, բնականաբար, նա գլուխ չէր հանում երաժշտությունից, բայց սայնպես նա ուղեցույց դարձավ երիտասարդ երաժիշտներից շատերի համար: Նա նախապատերազմյան գեղագիտության դեմ բռնդի կենդանի մարմնացումն է, բռնդի, որը մեզանից յուրաքանչյուրն արտահայտում էր յուրօվի»<sup>2</sup>: Այդ շրջանում ստեղծված բազում գործեր՝ Ե. Սատիի «Ծքերը», Դ. Միջոյի «Ցուլը տանիքին» և «Երկնագույն ճեպընքաց», Ժ. Օրիկի «Ֆեղրա» բալետները, Ա. Հոնեգերի «Անտիգոն» օպերան, Ի. Ստրավինսկու «Եղիպարքա» օպերա-օրատորիան, Ֆ. Պոլենիկի «Զայն մարդկային» մելոդրաման և այլն, ինչպես նաև մի շաբաթ երգեր գրված են Ժան Կոկտոյի լիբրետոններով և տեքստերով:

«Արվեստում նորածնությունների գյուտարար», «Ամեն նորի գուշակ», «XX դարի արվեստի նոր ոգու զլիսավոր քուրմ», այսպես էին անվանում ժամանակակիցները Ժան Կոկտոյին՝ հնապաշտության և ակադեմիզմի դեմ պայքարելու, նաև արվեստում նոր գաղափարներ առաջադրելու և մոդեռնիստական ուղղություններին աջակցելու համար:

Ո՞վքեր էին այդ երիտասարդ կոմպոզիտորները, որոնք ձևավորվեցին երկու ինքնատիպ անձնավորությունների՝ Էրիկ Սատիի և Ժան Կոկտոյի ազդեցության ներքո:

Ետպատերազմյան ֆրանսիան ապրում էր սրբաթագլերածնվող մշակութային կյանքով: Երաժիշտները՝ կոմպոզիտորները և կատարողները, հավաքվում էին իտալացի բանաստեղծ, «խոսքի արքա»<sup>3</sup> Գարբիել դ' Անունցիոյի և ամերիկյան պարուիի Այսենդորա Դունկանի արվեստանոցներում, բարձրաշխարհիկ կանանց՝ բանաստեղծուիի և նկարչուիի դերկոմուսուիի դե Նոայի, իշխանուիիներ դե Պոլիմյակի և դե Մյուրատի երաժշտական սրահներում, որտեղ կատարվում էին ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից ստեղծագործություններ: Այդ տարիներին ստեղծվեցին նաև հա-

1. Г.Шнеерсон. Французская музыка XX века, М., 1970, стр. 162

2. И.Медведева. Франсис Пуленк, М. 1969, стр.43

3. Ժուլդամ-Սորանժի արտահայտություններ:

մերգային ընկերություններ, որոնք պրոպագանդում էին ժամանակակից երաժշտությունը: Դրանցից մեկը՝ «Հին աղավնատուն» բարորոնն էր, որը դեկավարում էր երգչուիի և մեկենաս՝ ժամանակառության (1877-1970) և որտեղ, 1917 թվականից սկսած պարբերաբար կատարվում էին երիտասարդ հեղինակների ստեղծագործությունները: 1920 թվականի հունվարյան մի համերգի ներկա էր կոմպոզիտոր և քննադատ Անրի Կոլեն: Կատարվում էին Ֆ. Պուլենկի, Ժ. Օրիկի, Ժ. Տայֆերի, Դ. Միյոյի, Լ. Գյուրեյի դաշնամուրային պիեսները և Ա. Հոնեգերի Զուրակի ստեղծագործությունները: Նույն ամսի 16-ին և 21-ին լույս տեսան Կոլենի «Ռուսների հնգյակը, ֆրանսիացիների վեցյակը և Երիկ Սատին» և «Ֆրանսիացիների վեցյակը» հոդվածները, որոնց շնորհիվ այդ կոմպոզիտորները հայտնի դարձան «Վեցյակ» անվանումով: Նրանց «Հզոր խմբակի» (Բալակիրև, Բորոդին, Կյուի, Մուսորգսկի և Ռիմսկի-Կորսակով) հետ համեմատելով, իհարկե, մակերեսային էր. ուստի կոմպոզիտորներին առաջին հերթին միավորում էին նեղիանուր ստեղծագործական և գաղափարագեղագիտական սկզբունքները, մինչդեռ «Վեցյակը» չուներ միանական ծրագիր: Այդ մասին գրում և ասում էին իրենք՝ «Վեցյակի» անդամները: «Այս խումբն իր ստեղծման պահին բարեկամականից զատ այլ նպատակներ չուներ, սակայն, աստիճանաբար, մեզանում դրսուրիվեցին նաև նեղիանուր գաղափարներ, ինչպես, օրինակ, երևույթների անորոշության նկատմամբ անհանդուրժողականությունը, վերադարձը դեպի մեղեդին, կոնտրապունկտը, հստակությունը, պարզությունը և այլն», - ասում էր Պուլենկը<sup>2</sup>: Արդեն 1922 թվականին Դ.Միյոն իր «Փոքրիկ պարզաբանում» հոդվածում գրում էր. ««Վեցյի» խումբը հիմնադրվեց առանց մեր աջակցության, բանզի մեր նորոգ անգամ չէր անցնում հաշվել, թե մենք քանիս ենք: Մենք՝ վեցս, ստացել ենք տարրեր երաժշտական կրթություն և դա նպաստեց մեր նորի, ճաշակի և արվեստի ուղղվածության անկախությանը: Մենք շատ էինք կարևորում այդ և հապալանում դրանով»<sup>3</sup>: Երիտասարդ կոմպոզիտորները քվով կարող էին ավել կամ պակաս լինել, բայց այդ երեկո նրանք վեցն էին: Ապագա անդամները «Վեցյակ» մուտք գործեցին տարրեր ճանապարհներով: Հոնեգերը և Միյոն միասին էին սովորում Փարիզի կոնսերվատորիայում, այնուհետև նրանց միացան Ժ. Օրիկը, Ժ. Տայֆերը

1. Խովանավոր

2. Г. Филиенко. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983, стр. 89

3. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975, стр. 86

և L. Դյուրեյը: Նրանք միմյանցից տարբերվում էին շնորհալիության աստիճանով, երածշտական և ընդհանուր կրթությամբ, նաև խասկրություններով։ Մինույն ժամանակ՝ նրանց մտերաշնուր էին երիտասարդական ավյունը, տաղանդը, բարեկամական հարաբերությունները, իսկ ամենակարևորը՝ ավանդական ակադեմիզմից և նախապատերազմյան երածշտությունից հեռանալու և նորը ստեղծելու ցանկությունը։ Ժ. Կոկոյի «Աքաղան ու Առլեկինը» պամֆլետը, որը գրված էր դեռևս 1918 թվականին և նվիրված էր Ժ. Օրիկին դարձավ նրանց մանիֆեստը։ Սակայն «Վեցյակի» ոչ բոլոր անդամներն էին համաձայն պամֆլետի հիմնական դրույթներին և միանշանակ չէին վերաբերվում Է. Սատիին։ Այնուամենայնիվ, նրանք միավորվեցին Սատիի և Կոկոյի հովանու ներքո և իրենց հիմնական նշանաբանը դարձավ «ռոմանտիզմից և իմպրեսիոնիզմից դեպի երկրայինը, իրականը»։

Ըստական բալետի առաջարկությամբ «Վեցյակի» անդամները, Դյուրեյից բացի, գրեցին երածշտություն «Էյֆելյան աշտարակի նորապատճեները» մնջախաղ-բալետի բեմադրության համար (1921), որը դարձավ նոր՝ ետպատերազմյան արվեստի, Ժ. Կոկոյի մանիֆեստի և «Վեցյակի» սկզբունքների մարմնացումը։ Պարտիտորը լի էր տարօրինակություններով, անսպասելի, անգամ անհերեբ տեսարաններով։

«Վեցյակի» կոնպոզիտորներին հրապուրում էին ժամանակի ձևավորվող կոնստրուկտիվիզմի, ուրբանիզմի, մերենայի պաշտամունքի գաղափարները, մեծ քաղաքի շարժումը և աղմուկը, սպորտային մրցույթները։



Նետած եմ (ճախից աջ)՝ Հոնեգեր, Կոկոյ, Միյո: Կանգնած եմ՝ Պոլենկ, Տայֆեր, Օրիկ, Դյուրեյ

Փարիզում հնչում էր այլազան երածշտություն՝ ամերիկյան ջազ, տարբեր երածշտական ուվյուններ, ֆրանսիայու ականջին խորք աֆրիկյան և ասիական մեղեդիներ՝ լոկիրմեր։ Այդ ամենը, բնական է, հետաքրքրեց երիտասարդ կոմպոզիտորներին, ավելին, օգնեց նոր արտահայտչամիջոցներ և կոմպոզի-

յիաների նոր տեսակներ որոնելիս: Հենց այդ տարիներին ի հայտ եկան ետպատերազմյան կյանքի երևույթների հետ կապված «Վեցյակի» ստեղծագործությունները (Հոնեգերի «Պասիֆիկ 231» և «Ռեգրի», Միյոյի «Երեք ռեգրայմ», «Երկնագույն ճեղլերաց» և «Սալաբ», Պուլենկի «Նեգրական ռապսոդիա», Օրիկի «Մնաս բարով, Նյու-Յորք» և այլն): Դարձյալ գտնվելով Սատիի և Կոկոտյի ազդեցության ներքո «Վեցյակի» անդամները ժամանակակից սյուժեներին զուգահեռ, դիմում են անտիկ, պատմական թեմաներին և կերպարներին: Սատիի «Սոկրատից» անմիջապես հետո ստեղծվում են Հոնեգերի «Դավիթ արքա» օրատորիան, նույն հեղինակի «Հուդիր», «Անտիգոնե» և Միյոյի «Քրիստափոր Կոլումբոս», «Մաքսիլիան», «Բոլիվար» օպերաները և այլ ստեղծագործություններ:

Երիտասարդ կոմպոզիտորներին ուղղված Կոկոտյի կոչերը վերաբերվում էին ոչ միայն բոլվանդակությանը, այլև արտահայտչամիջոցներին: «Ֆրանսիական երաժշտության բնորոշ գծերը, - գրում է Դ. Միյոն, - պայմանավորված են որոշակի պարզությամբ, խրստությամբ, ոճի անկաշկանդությամբ, սեղմ և հստակ արտահայտվելու ճգումնով»<sup>1</sup>: Այդ շրջանի ստեղծագործություններում հեղինակները ձգտում էին սուր միջոցներով հասնել վառ արտահայտչականության. նրանց երաժշտական լեզվի հիմքը դառնում են մեղեդիական պարզությունը, երաժշտամիջոցների խնայողությունը, հրաժարումը մի շարք հարմոնիկ և նվազախմբային մանրամասներից, պարզ մետրադիրմիկ հստակությունը:

Հետաքրքրվելով Ա. Շյոնբերգի գործունեությամբ և դրուելափոնիայի սկզբունքներով, կոմպոզիտորները, այնուամենայնիվ, շրարժան նրա հետևողները: «Ես սկզբունքայնորեն ոչ տոնալ եմ, ոչ ատոնալ, ոչ էլ պոլիտոնալ: Ելենելով յուրաքանչյուր առանձին դեպքից և զգացմունքից, ոք ուզում եմ արտահայտել, ես օգտագործում եմ տոնայնությունը, ատոնայնությունը և պոլիտոնայնությունը: Ես երբեք չեմ մոռանում, ոք երաժշտություն գրելու այդ տարրեր եղանակներն ընդամենը միջոցներ են, այլ ոչ թե նպատակ»<sup>2</sup>, - նշում էր Հոնեգերը իր ուղիղորույներից մեկում:

Տարբեր էին կոմպոզիտորների ստեղծագործական հետաքրքրությունները: Դեռևս երիտասարդ տարիքում Հոնեգերը և Միյոն տարգում են անտիկ դասական կերպարներով, սակայն Հոնեգերը,

1. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975, стр. 95

2. Музыка и время. М., 1970, стр. 161

ի տարբերություն իր բարեկամի, հրապուրված չեր կրկեսի և մյու-  
զիկ-հոլի երաժշտությամբ: Մյուսներից առավել Դյուրեյը և Տայ-  
ֆերը համակված էին իմարեսիոնիզմի, իսկ Պուլենկը և Օրիկը՝ մո-  
դեռնիզմի գաղափարներով: Միյոն երաժշտական լեզվի նորոգման  
ուղիները փնտրում էր պոլիտոնայնության մեջ, Դյուրեյը, սկսելով  
ատոնալ երաժշտությունից, հետագայում փոխում է իր գրելառը,  
իսկ Պուլենկի ստեղծագործության հիմքը կազմում է տոնայնական  
երաժշտությունը:

Սակայն երիտասարդ կոմպոզիտորները հասունանում էին: Ան-  
յան այն ժամանակները, երբ համընկնում էին նրանց հայացքները,  
հետաքրքրությունները և ստեղծագործական մտահղացումները:  
Անյան բուռն երիտասարդության, ընդվզումի, հնի մերժման և նորի  
որոնման ժամանակները:

«Վեցյակի» անդամներից յուրաքանչյուրը, հետապնդելով որո-  
շակի ստեղծագործական նպատակներ, գտավ իր ուրույն ճանա-  
պարհն արվեստում և իր տեղը երաժշտության պատմության մեջ:



## Արքուր Հոնեգեր

1892-1955

Ֆրանսիական խոշորագույն կոմպոզիտոր Արքուր Հոնեգերը, լինելով առաջադեմ և մարդասիրական սկզբունքների շատագով, իր արվեստում արտացոլեց XX դարի առավել կարևոր և բնորոշ երևույթները: Հանդես գալով ընդդեմ պատերազմի, նա արտահայտեց իր տագնապը մարդկության ճակատագրի և մշակույթի ապագայի հանդեպ: Այդ մտահոգությունը կիսում էին նրա անվանի ժամանակակիցները՝ Է. Հեմինգուեյը, Է. Մ. Ռենարկը, Դ. Շուտակովիչը, Պ. Պիկասոն, Հ. Բյոլլը և ուրիշներ: Դաստիարակված լինելով Բախի և Բերհովենի մարդասիրական գաղափարներով, Հոնեգերը գիտակցում էր արվեստի, մասնավորապես, երաժշտության բարձրագույն նշանակությունը հասարակության և անհատի կյանքում: Ըստ կոմպոզիտորի խոստովանության «Իմ յանկությունները և ջանքները միշտ ուղղված են եղել այն բանին, որ կարողանամ մատչելի երաժշտություն գրել ունկնդրի լայն զանգվածների և հետաքրքիր երաժշտություն՝ գիտակների համար»<sup>1</sup>:

Արքուր Հոնեգերի արվեստի սկզբանադրյուրը կյանքն է՝ իր բազմաթիվ դրսերումներով. նրա ստեղծագործություններում ասես կենդանանում են պատմության էջերը, գովերգվում են նոր կյանքի շարժիչ ուժն ու հզորությունը, սերը և բնության գեղեցկությունը, պատկերվում են ժամանակի արհավիրքները: Կոմպոզիտորի հավատամքը կարելի է համարել մահվանից քիչ առաջ հարցազրույցի ժամանակ արտահայտած հետևյալ միտքը՝ «Երաժշտությունն արվեստ է, որը բափանցում է սրտի խորքը՝ մտքի միջով և արքնայնում է միտքը՝ սրտի միջով»<sup>2</sup>:

1. Олеггер. О музыкальном искусстве. Статья "Как я описывал себя." Л., 1985. стр. 124

2. Музыка и время. М., 1970, стр. 163

Արքուր Հոնեգերը ծնվել է 1892 թվականի մարտի 10-ին, ֆրանսիական Հավաքադարպում, հաջողակ վաճառականի ընտանիքում: Վաղ մանկությունից զբաղվել է երաժշտությամբ: Առաջին երաժշտական տպագրությունները նա ստացել է մորից, որը հաճախ կատարում էր դասականների դաշնամուրային ստեղծագործությունները: Լիցեյում սովորելու հետ մեկտեղ, Հոնեգերը ջութակ է պարագում և հետաքրքրությունը այդ գործիքի նկատմամբ պահպանում է ողջ կյանքի ընթացքում: Ուսումնասիրելով Բերենվենի ստեղծագործությունները, դրանց կառուցվածքը և հարմոնիան, նա գրում է իր առաջին գործերը, իսկ լսելով «Ֆառուտ» և «Հուգենոտներ» օպերաները, ինը տարեկան հասակում գրում է «Եսմերալդա» օպերան՝ ըստ Հյուգոյի վեպի: Ծանոթ չիմելով բասի բանալու նոտագրությանը, փոքրիկ Արքուրը այս օպերայի բնագրում նշում է՝ «Երգել երկու օկտավա ներքեւ»: Նրա պատանեկության ամենավառ տպագրություններից մեկը ծանոթությունն էր Բախի արվեստի հետ: Մեծ վարպետի ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը Հոնեգերին մղեց զրելու յոթմասանի «Գողգոթ» օրատորիան: Հետագայում նա կասի՝ «Բախը այս կատարելությունն էր, որին ես ընտրեցի որպես օրինակ»<sup>1</sup>:

1909-1911 թվականներին Արքուր Հոնեգերը սովորում է Ֆյուրիխի կոնսերվատորիայում, իսկ 1911-ից կրությունը շարունակում է Փարիզի կոնսերվատորիայում: Այստեղ նա ուսումնասիրում է կոմպոզիցիա՝ Շարլ Վիդորի, կոնտրապոնիկությունների, ջութակ՝ Լյուսիեն Կապեի դասարաններում: Քաղաքի երաժշտական կյանքը համակեց երիտասարդ երաժշտին: Հոնեգերն իր իիշողություններում գրում է. «Ֆրանսիան լուսավորեց ինձ իր փայլուն մտքի լույսով, նա հղկեց ու նրբացրեց իմ հոգելոր և երաժշտական հակումները: Ես եկա Փարիզ տասնինը տարեկան հասակում: Մինչ այդ դաստիարակվել էի դասականների և ոռոմանտիկների ստեղծագործությունների հիման վրա: Ես սիրահարված էի Ռիխարդ Շտրաուսին և Մարտ Ռեգերին, որոնց Փարիզում չիմ ճանաչում: Այստեղ իշխում էր ծաղկուն «դերյուսիզմը»: Ֆորեն և Դերյուսին դարձան իմ գեղագիտական հայացքների և մտայնության օգտակար հակաշխողը»<sup>2</sup>:

Փարիզում նա ծանոթանում է Դարիուս-Միյոյի հետ, որը մեծ դեր կատարեց Հոնեգեր կոմպոզիտորի ձևավորման գործում: Միյոն Հոնեգերին ծանոթացրեց Ստրավինսկու, Շյոներգի ստեղծագործու-

1. Онергер. О музыкальном искусстве. Статья "Как я описывал сеся." Л., 1985, стр. 125  
2. Առյուն տեղում, էջ 122-123

բյուններին, ինչպես նաև բանաստեղծներ Կոկորյի, Վալերիի, Կըռդելի և ուրիշների հետ: Սակայն առաջին համաշխարհային պատերազմի պատճառով նա ընդհատում է ուսումը, անցյալի և ներկայի մշակութային արժեքների ուսումնասիրությունը: Ազգությամբ շվեյցարացի Արքուր Հոնեգերն հարկադրված մեկնում է Ցյուրիխ:

Ավարտելով զինվորական ծառայությունը, 1916 թվականին վերադառնում է Փարիզ և շարունակում ուսումը կոնսերվատորիայում: Այդ ժամանակաշրջանում (մինչև 1924) ծնվեցին նրա առաջին գործերը, որոնց բովանդակությունը, կերպարները և ժանրները բնորոշում են կոմպոզիտորի ապագա գործունեությունը:

1917 թվականին գրված «Նիհամոնի երգը» սիմֆոնիկ պոեմում և «Հաղթանակող Հորացիոսը» մեջախաղ սիմֆոնիայում (1921) առկա են էքսպրեսիոնիզմի և ատոնալ երաժշտության տարրեր: Ի տարբերություն վելոհիշյալների դրամատիկ բնույթի, կամերային նվազագույնի համար գրված «Ամառային հովվերգության» թափանցիկ գործիքավորումը և հարմոնիկ լեզվի թարմությունը արտահայտում են խաղաղ, անհոգ անդորր, որը մարդը գտնում է բնության գրկում<sup>1</sup>:

Ետպատերազմյան տարիներին Արքուր Հոնեգերն արդեն ձևավորված հայացքների տեր հասուն կոմպոզիտոր էր: Նա «Վեցյակի» անդամներից մեկն էր, քեզետ նրա գաղափարա-գեղագիտական որոշ սկզբունքներ չեն համընկնում խմբի տեսակետների հետ: Անցյալի ավանդույթներով դաստիարակված, Հոնեգերը իր ստեղծագործություններում պահպանեց գաղափարների լավատեսությունը, կառույվածքի համաշափությունը, մեղեդային-ոփրմիկ գծի հստակությունը: «Նույնիսկ ամենափոքր առաջնարարացի համար շատ կարևոր է հենվել անցյալի ժառանգության վրա: Ծառից անշատված շիվը չորանում է», - համարում էր Հոնեգերը: Այդ է վկայում սիմֆոնիկ և օպերա-օրատորիալ ժանրերի նկատմամբ կոմպոզիտորի մշտական հետաքրքրությունը: Աշխատանքն այդ ժանրերում ընթանում էր զուգահեռաբար՝ «Պասիֆիկ 231» և «Դավիթ արքա» օրատորիան, (երկուսն էլ՝ 1923), Առաջին սիմֆոնիան (1930) և «Աշխարհի ճիշերը» օրատորիան (1931), մի շաբաթ սիմֆոնիկ գործեր (1933-1936) և «Ժաննա դ'Արքը խարույկի վրա» օրատորիան (1935):

Արդեն 20-ական թվականներին Հոնեգերը հայտնի էր իր վառ ինքնատիպ սիմֆոնիկ գործերով: Առաջին նշանավոր ստեղծագոր-

1. Այդ քնարական ստեղծագործությունը արժանացավ ունկնդրի կողմից շնորհվող Վերեի մրցանակին:

2. Олеггер. О музыкальном искусстве. Статья "Как я оцениваю себя." Л. 1985. стр. 124

ծությունները «Պասիֆիկ 231»-ը և «Ա-եզրին» են, որոնց հեղինակը տվել է «Միմֆոնիկ շարժում» N:1 և N:2 անվանումները: Ֆրանսիայի երաժշտագետ Ռենե Դյումենիլը գրում է. «Ոչ մեկը, Հոնեգերից բացի, որը ժամանակակից տեխնիկայի կրոտ երկրագուն է, մինչ այդ չի կարողացել այդքան համոզիչ նկարագրել մերենայի «հոգին» և «կյանքը»: Ինչպես հեղինակն էր ասում, նա չի ցանկանում անմիջականորեն նմանակել գնացքի ձայները, այլ ճգտում է երաժշտական միջոցներով հաղորդել «սլացող» գնացքի տեսողական ընդհանուր պատկերը և շարժումից առաջացած հրձվանքը»:<sup>1</sup> Այդ տարիներին զարգացող գիտությունը և տեխնիկան առաջ քաշեցին նոր խնդիրներ՝ արվեստում ցույց տալ ժամանակակից կյանքը իր բոլոր արտացոլումներով: Այսպիսով, «Պասիֆիկ 231»-ը<sup>2</sup> զարձակ նոր ուղղության՝ ուրբանիզմի առաջին փայլուն նմուշներից մեկը: Պարզ և գուսազ արտահայտչամիջոցներով կլոմպոգիտորը նկարագրում է գնացքի շարժումը՝ նոտաների տևողությունների աստիճանաբար փոքրացումով՝ ամբողջ նոտաներից մինչև տասնվեցերորդականները<sup>3</sup>:

1

Ո-իրմի վրա հիմնված դիմամիկ զարգացումը, հասնելով գագաթնակետին, անսպասելիորեն ընդհատվում է, և կողան ստեղծագործության սկզբնամասի հայելանման արտացոլումն է՝ տասնվեցերորդական նոտաներից դեպի ամբողջ նոտաները: Շոգեքարշը կանգ առավ: Այս ստեղծագործության ծիկ մասին հեղինակն ասում է, թե ստեղծել է «լայնարձակ խորալային վարիացիաներ, որոնք համակած են Բախի շնչով գրված կոնտրապունկտիկ մեղեղիներով»:

2

1. Р. Диомениль. Современные французские композиторы группы "Шесть", Л., 1964, стр. 46-47
2. «Պասիֆիկ 231»-ը շոգեքարշի մակնիշ է
3. Տրված է կոմածված տարբերակը

Առաջին անգամ «Պասիֆիկ 231»-ը հնչեց դիրիժոր Ս.Կուսեվիչը՝ կու դեկավարությամբ, 1924 թվականի մայիսի 8-ին, հեղինակին բերելով մեծ հաջողություն և համաշխարհային ճանաչում: Ուրիշի և շարժման տարեքով կանված՝ Հոնեգերը ստեղծում է N:2 Սիմֆոնիկ շարժումը «Ուեգրի» անվանումով (1928): Այդ պիեսի վերաբերյալ հեղինակն ասել է. «Այն ծրագրային երաժշտություն չէ: Ես պարզապես ցանկանում էի արվեստի լեզվով արտահայտել մարդարաշտում տեղի ունեցող մրցախաղի դիրքը և կոլորիտը, գրոհները և պատասխան հարվածները»<sup>1</sup>:

Նույն տարիներին նա գրում է Կոնցերտին դաշնամուրի համար (1924), Կոնցերտ թավուրթակի և նվազախմբի համար (1929) և կամերային ստեղծագործություններ: Ուշագրավն այն էր, որ այդ գործերում հեղինակը դասական սոնատային ձևը ներդաշնակորեն միացնում է նոր արտահայտչամիջոցների հետ (առլիտոնայնություն, ջազային դիրքներ, ընդհանրապես, քարդ երաժշտական լեզու), ինչը Հոնեգերի ստեղծագործությունները մերձեցնում է նեոկլասիցիզմի միտումներին:

20-30-ական թվականները առանձնանում են կոմպոզիտորի բեղմնավոր ստեղծագործական, կատարողական և հասարակական գործունեությամբ: Շատ կոմպոզիտորների նման Հոնեգերը ևս, որպես դիրիժոր, աշխարհի տարբեր երկրներում հանդես է գալիս սեփական գործերի կատարմամբ:

«Հոնեգեր դիրիժորին հատուկ էր զուսպ շարժուձևը: Նրա համար կարևոր էր հասնել ստեղծագործության ճիշտ մեկնաբանության և ունկնդրին մատուցել դրա ստույգ բովանդակությունը»<sup>2</sup>:

Նախապատերազմական շրջանում Հոնեգերը նախընտրում է օպերա-օրատորիալ ժանրը: Շարունակելով Հենդելի և Բախի ավանդույթները, նա դիմում է աստվածաշնչյան՝ «Դավիթ արքան» (1923, II խմբագրություն), «Հուդիթ» (1925), անտիկ՝ «Անտիգոն» (1927) «Ամիկոն» (1929) և պատմական՝ «Ժաննա դ'Արք խարոյ-կի վրա» (1935), «Նկույան Ֆլուիդ» (1939) սյուժեներին:

Ծավալուն ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ (ձևի և մտահղացման տեսակետից), նրան գրավում է երաժշտական արվեստի մեկ այլ բնագավառ, որտեղ դրսնորվում է կոմպոզիտորի կատակա-

1. Р. Диоменциль. Современные французские композиторы группы «Шести». Л., 1964, стр. 47

2. Л. Раппопорт. Артур Оисгер. Л. 1967, стр. 39

սեր, զվարճասեր էությունը: Դրանք «Պողոյ թագավորի արկածներ» (1930), «Սիրութիկը Մուղոնից» (1931), «Կարդինալե փոքրիկը» (1930) և «Սիրութիկը Մուղոնից» (1937) կատակերգական օպերաներն են: Նույն թվականներն նա գրում է բազմաբնույթ բալետներ՝ «Ամորի և Փսիքրեի ամուսինությունը»՝ ստեղծված Բախի Ֆրանսիական սյուիթների թեմաներով (1930), «Շամիրամ» (1933) բալետ-մելոդրամը, «Իկարոսը» (1935) և այլն, ինչպես նաև երաժշտություն՝ ժամանակակից հեղինակների դրամատիկ պիեսների և ռադիոբեմադրությունների համար: Այդպիսի ժամբային բազմազանությամբ երեսնական թվականները աչքի են ընկնում մի շաբթ օրատորիաներով, որոնց ստեղծումը նշանակալից երևույթ դարձավ XX դարի երաժշտության մեջ:

Այդ շաբթի առաջին՝ Ռենե Բիզեի<sup>1</sup> տեքստով գրված «Աշխարհի ծիչները» օրատորիայում, տեղ են գտնել մարդկության ապագայով մտահոգված հեղինակի տագնապալից մտորումները: Այստեղ Արքուր Հոնեգերը պատկերում է մարդու և բնության, մարդու և շրջապատող աշխարհի միջև գոյություն ունեցող հարաբերությունները, մարդու կախումն օրբստորե զարգացող տեխնիկական միջոցներից, նրա միայնակությունը և անհույս վիճակը: Հերոսի բնարական զգացմունքները և բնապատկերը նկարագրելիս հեղինակն օգտագործում է ոռմանտիկ հնարներ, որոնք նա զուգակցում է գիշերային քաղաքը, փողոցների աղմուկը, ընթացող գնացքը, գործարանի ձայները պատկերող բնանկարագրական միջոցների հետ:

Երեսնականներին Եվրոպայի հասարակական քաղաքական իրավությունը կյանքի կոչեց Հոնեգերի «Ժաննա դ'Արկը խարույկի վրա», «Նիկոլյան Ֆլյուից» և «Մեռածների պարը» ողբերգական օրատորիաները:

«Ժաննա դ'Արկը խարույկի վրա» օրատորիան ունի յուրատեսակ բնույթ, և ինչպես հեղինակն է ասում. «համարյա թատերական ներկայացում է. այն չի կարելի անվանել օպերա, քանզի իր մեջ ներառում է բատրոնի գրեթե բոլոր տարրերը, ընդհուպ մինչև խոսակցական տեքստը»<sup>2</sup>: Օրատորիան գրված է խառը և մանկական երգչախմբերի, ասմունքողների, մենակատարների և ոչ ավանդական կազմ ունեցող սիմֆոնիկ նվազախմբի համար: Ստեղծագործության հասարակական հնչեղությունը քննադատները հաճախ համեմատում էին XVIII դարի հենդելյան աստվածաշնչյան օրատորիա-

1. Ստեղծագործության գաղափարը վերցված է Զոն Թիբուի «Զոն մենությանը» բանաստեղծությունից

2. Յ. Խորման - Մօրանչ. Մոռ դրզեա մազыկանու. Մ., 1966, стр. 116

ների հետ: Ազգային հերոսուհու կերպարը նկարագրող ստեղծագործությունը կարծես արդիական իրադարձությունների արտապոլումն էր: Ստեղծագործության գաղափարը տեքստի հեղինակ Պոլ Կլոդելին և Արքուր Հոնեգերին 1934 թվականին հուշել էր Իդա Ռուբինշտեյնը, և արդեն 1935-ի օգոստոսին օրատորիան ավարտված էր:

Հարյուրամյա պատերազմի տարիներին (1337-1453) մասնատված Ֆրանսիան ամբողջական տեսնելու փափագով՝ գեղջկուիի ժամանա դ'Արլը 1428 թվականին գլխավորեց անգլիացի զավթիչների դեմ մղվող ժողովրդական ապստամբությունը: 1430 թվականին, գերի ընկնելով՝ նա մեղադրվեց հերետիկոսության մեջ և այրվեց խարույկի վրա: Սակայն, 1920 թվականին, եկեղեցին հատուկ կանոնակարգով ժամանա դ'Արլին սրբերի շարքը դասեց: Ստեղծագործության հիմքում ընկած է հանուն հայրենիքի անձնազնության, սիրազգործության թեման ընդդեմ եկեղեցու, քաջավորական իշխանության պաշտոնական ուժերի:

- Ծկա ավելի մնե երջանկություն, քան մեռնել նրանց համար, ուս սիրում ես, - ասում է Ժամանան մահից առաջ:

Օրատորիան բաղկացած է նախերգի և 11 տեսարաններից: Կենտրոնում ժամանա դ' Արլի կերպարն է՝ շրջապատված գործող անձանց երկու հակադիր խմբերով: Առաջինում ներկայացված են երկնային բարի ուժերը՝ սուրբ Մարգարիտը և սուրբ Կատարինեն, որոնք օրինել էին նրան ու նղել սխրանքի, և մահապատժի առաջ ժամանային մխիթարող սուրբ Մարիամը: Երկրորդ խմբին են դասվում քաջավորները, քազուիները, դատավորները, պատմական անձինք, որոնք նարմնավորում էին ժաւությունը, Հիմարությունը, Փառամոլությունը, Այլասերվածությունը, և Կյանքի մշտական ուղեկյունիին՝ Մահը: Օրատորիայի մյուս գործող ուժը քազմակողմանիորեն պատկերված ժողովուրդն է. եթե սկզբում անբոխը դատապարտում է ժամանային՝ նրան անվանելով հերետիկոս և փուկ, ապա վերջում, հասկանալով հերոսուհու ազնիվ մղումները, փառաբանում է նրան: Յուրահատուկ դեր է կատարում երկնքի իջած սուրբ Դոմինիկը, (կամ եղբայր Դոմինիկը), որը ժամանայի առջև քայում է նրա Կյանքի գիրքը (II տեսարան «Գիրք») և հերոսուհուն հոգեբանորեն նախապատրաստում և հաշտեցնում է սպասվող մահապատժի հետ:

Դոմինիկը զուրկ է երաժշտական բնութագրից. նա իիշեցնում է Բախի «Չարչարանքներ» օրատորիաների Ավետարանչի կերպարին: Սյանը գամկած ժամանայի աշքերի առջև, ասես հակառակ ընը:

բացքով, անցնում է իր կյանքը՝ ներկա պահից մինչև մանկության տարիները: Գլխավոր հերոսուհու և սուրբ Դոմինիկի դերերը հանձնարարված են բատրոնի դերասաններին, սակայն հերոսուհին անմիջականորեն չի մասնակցում բատերական գործողություններին, քանզի նրա կյանքը ներկայացված է հիշողությունների միջոցով և Ժաննան իր գրուցակով՝ Դոմինիկի հետ մեկնարանում է այն: Այնուամենայնիվ, ընդգծելով Ժաննայի և ժողովրդի միջև եղած սերտ կապը, կոմպոզիտորը կերպարին հաղորդում է որոշակի երաժշտական բնույթը. զարգացնան զագարնակետին (X տեսարան) նա երգում է դիատոնիկ, պարզ ոիքմով ժողովրդական մանկական «Տրիմազո» երգը:

Ժողովրդի և հերոսուհու միաբանության մասին վկայում է նաև «Ժաննա, դու միայնակ չես, ժողովուրդը թեզ է նայում» եզրափակիչ խմբերգը (XII տեսարան): Ի տարբերություն Ժաննային և ժողովրդին բնութագրող երգային թեմատիզմին, չարի կերպարները ներկայացված են այլաբանության և զավեշտի արտահայտչամիջոցներով՝ «Ժաննան զագաների իշխանության ներքո» (IV տեսարան՝ դատավարություն), ուր իրական պատմական դեմքերը վերածվում են զագաների, և «Թագավորները կամ քոքախաղ» (VI տեսարան), ուր բազավորները և այլ մասնակիցներ հանդես են զալիս խաղարթերի տեսքով: Ծաղրելով դատավարությունը և ժամերգությունը՝ Արքուր Հոնեգերը զուգակցում է խորալը, եկեղեցական լատիներենը, ջազային ոիքմերով գրված պարերը, հովվերգությունը: Հոնեգերը բազմից անդրադարձել է սխրագործության և անձնագործության թեմային, սակայն վառ և գեղարվեստորեն լիարժեք այդ թեման առավելագույնս բացահայտված է «Ժաննա դ'Արկ» օրատորիայում:

«Մեռածների պարը» (1938), «Նիկոլյան Ֆլյուից» օրատորիաները և «Սուրբ ծննդյան կանտատը» (1953) բոլորովին այլ տիպի ստեղծագործություններ են:

Օրատորիա-կանտատ՝ այսպես է անվանել Հոնեգերը «Մեռածների պարը» ստեղծագործության ժամը: Տերսուի հեղինակը դարձալ բանաստեղծ Պ. Կլոդելն է: Նա այդ պոեմը գրել է Հոլքեյն-կրտսերի «Մահվան կերպարներ» փորագրանկարների տպավորության տակ: Կերպարները բացահայտելու նպատակով նա օգտագործում է Աստվածաշնչի «Մարգարեություն Եզեկիլի» գրքի տեքստը՝ ուշադրությունը կենտրոնացնելով երեք արտահայտությունների վրա. «Մարդ, հիշիր, որ դու ընդամենը փոշի ես», «Մարդ, հիշիր, որ դու սուրբ հոգու մի մասնիկն ես», «Մարդ, հիշիր, որ դու բար ես, որի վրա ես կկառուցեմ իմ եկեղեցին»: Գործիքային միջոցներով կոմպոզիտորը նկարագրում է կճախրներով լի ամայացած երկիրը՝ կանխազգալով այն բարբարոսությունները, որոնք նյութում եր ֆաշիստական Գերմանիան Ֆրանսիայի և ողջ Եվրոպայի դեմ:

«Նիկոլյան Ֆլյուից» օրատորիան, որը հեղինակն անվանել է «դրամատիկ լեգենդ» եզրափակում է երեսնական թվականների օպերա-օրատորիալ ստեղծագործությունների շարքը: Այն գրված էր Ըվեյցարական կոնֆեդերացիայի 650-ամյակի հոբելյանական օրերին կատարելու համար:

30-40-ական թվականները մարդկության պատմության ամենաբարդ և ողբերգական շրջաններից են: Ֆաշիզմի տաճապն ու սարսափին այնքան շշշափելի էր, որ Եվրոպայի, և մասնավորապես, Ֆրանսիայի առաջադեմ ուժերը համախմբվեցին՝ ստեղծելով հակաֆաշիստական ժողովրդական ճակատ: Հստակ դիրքորոշում ցույց բերեցին մի շարք գրողներ, նկարիչներ, դերասաններ՝ Ռոմեն Շոլանը, Լուի Արագոնը, Ֆեռնան Լեժեն, Պարլ Պիկասոն և այլոք:

1935-ին Փարիզում երաժիշտներն ստեղծեցին «Ժողովրդական երաժշտական ֆեղերացիա» զանգվածային կազմակերպությունը, որի անդամներն էին Շ. Կյոլենը, Ժ. Իբերը, Ռ. Դեզորմիերը և «Վեցյակի» գրեթե բոլոր անդամները: Նրանք հիմնեցին «L'art musical populaire» ամսագիրը, որը կոչված էր արվեստում սերմանել համամարդկային և ժողովրդավարության գաղափարներ: Փոխվում են կոմպոզիտորների առջև դրված խնդիրները, ստեղծագործությունների ժանրային ուղղվածությունը, բովանդակությունը, լեզուն, կազմակերպվում երգչախմբային կոլեկտիվներ, գրի են առնընդունում և մշակվում ժողովրդական երգերը: Այդ տարիներին Հոնեգերը բանվորական ինքնագործ երգչախմբի համար գրում է «Պատար» (խոսք՝ Պ.Վայան-Կուտյուրյեի), «Տագնապ» (խոսք

Լ.Մուսինյակի) հանրամատչելի երգերը, մասնակցում ժողովրդական տոնախմբությունների ծևափորմանը, գրում երաժշտություն Ո. Ռուզանի «Հուլիսի 14-ը» բնմադրության «Բաստիլիայի առումը» դրվագի համար<sup>1</sup>: «Խսկական ստեղծագործող արվեստագետի արձանապատվությունը չի կարող համատեղվել ֆաշիստական ստըրկության հետ: Արվեստը կարող է ծառայել որոշակի գաղափարի, սակայն արվեստագետը պետք է լիովին պահպանի իր ազատությունը»<sup>2</sup>, -ասում էր կոմպոզիտորը:

Պատերազմի տարիներին Հոնեգերը դիմում է նոր ժանրի՝ ռադիոառերայի: Վ.Ազեյի տեքստերով գրված «Քրիստովոր Կոլումբոս» և «Աշխարհի քարախյունը» օպերաները ֆաշիզմի դեմ պայքարի կոչեր էին բովանդակում:

Երկար տարիներ Հոնեգերը գրադպէլ է նաև լրագրողական աշխատանքով: Նա գրում էր փոքրիկ ակնարկներ, ֆելիետոններ, գրախոսականներ, «բաց նամակներ», որոնցում հիմնականում մերկացնում էր հետամնացության, հնամոլության այլևայլ դրսերումները, երաժշտարկեստը շահադիտորեն օգտագործելը, ինչպես նաև պրոպագանդում էր ժամանակակից երաժշտությունն ու օճանդակում երիտասարդ կոմպոզիտորներին: Հետագայում՝ 1948 թվականին, դրանցից 35-ը երատարակվեցին «Անեծք քարացածությանը» գրքում:

1950-51 թվականներին ֆրանսիացի երաժշտագետ Բենեար Գավոտիի հետ համատնդ ստեղծվեց «Ես կոմպոզիտոր եմ» գիրքը, որը անշական գրույցի տեսքով ներկայացնում է կոմպոզիտորի գաղափարներն ու հայացքները գեղագիտության, երաժշտություն ստեղծելու ընթացքի, ժամանակակից արվեստի մասին: Գրքում նա ընդհանրացնում է նաև իր փորձը և ասես հանրագումարի բերում իր ողջ ստեղծագործական կյանքը:

Կանգնած լինելով առաջին շարքերում՝ Հոնեգերը ստեղծում է երեսական թվականների իր լավագույն դրամատիկական ստեղծագործությունները և նոր հայացքներով մուտք գործում ստեղծագործական նոր փուլ (1940-1950): Պատերազմական և ետպատերագման տարիներն ընթանում են սիմֆոնիկ ժանրի նշանաբանի ներքո: 50-ական թվականներին կոմպոզիտորը ստեղծում է չորս սիմֆոնիա, որոնք դառնում են նրա գործիքային արվեստի կենտրոնական ստեղծագործությունները: Դրանցում ընդհանրացված կերպով

1. Երաժշտությունը գրել են մի խումբ կոմպոզիտորներ  
2. CM. 1939г., N 7, стр. 97

արտահայտված են երկրորդ համաշխարհային պատերազմի իրադարձությունները, մարդկության պայքարը ֆաշիզմի դեմ: Այս շարքի Չորրորդ սիմֆոնիան (1946) իր պայծառ հովվերգական բնույթով ասես «քնարական շեղում» լինի:

Հոնեգերի բոլոր սիմֆոնիաներում պահպանված է ընդհանուր կառուցվածքը՝ դրանք եռամսա են՝ կառուցված Allegro-Andante-Allegro հաջորդականությամբ: «Այլ կերպ, քան եռամսա, ես սիմֆոնիան չեմ պատկերացնում», - ասում էր Հոնեգերը: Մասերի այդ կայուն հարաբերակցությունը թելադրված է բոլոր սիմֆոնիաների համար (բայց Չորրորդից) միասնական զաղափարով՝ «Մարդը և նրա պայքարն ընդրեն չար ուժերի»: Հոնեգերը պահպանում է սիմֆոնիկ սիմֆոնիկ ավանդական սկզբունքները՝ դրամատիկ հարձակողական, երբեմն մարտական առաջին, քնարահոգերաճական, փիլիսոփայական երկրորդ և սրբնաց, աշխույժ երրորդ մասերը: Միաժամանակ ավելի դրամատիկական են դառնում սոնատային ձևի բաժինները՝ օժանդակ քնարական թեման կարճ ժամանակով ներմուծվում է էքսպոզիյայի ընդհանուր հոսք, մշակման բաժինը համառոտ է և դրամատիկ, իսկ ոեպիզօք դրա շարունակությունն է, որի պատճառով էլ նրանց միջև հստակ սահման չկա: Դա կողային առանձնահատուկ նշանակություն է հաղորդում, և հենց այսուեղ էլ կատարվում է ստեղծագործության հանգույցալուծումը: Սիմֆոնիկ սիմֆոնիկ միասնականությանը նպաստում են մասերի միջև առկա ինտոնացիոն կապերը և թեմաների վերիիշումը (ումինհսցենցիա): Կոմպոզիտորը սիմֆոնիան համեմատում էր վեպի հետ՝ երաժշտական թեմաները համարելով գրական ստեղծագործության հերոսները: «Թեմաների հետ ծանոթանալով՝ մենք հետևում ենք դրանց ճակատագրին, խորանում դրանց հոգերաճանության մեջ. մի մասը համակրանք է հարուցում, մյուսը՝ նողկանք: Նրանք դիմակայում են միմյանց, մոտենում, միանում են կամ պայքարում»<sup>1</sup>:

Սիմֆոնիաներում կոմպոզիտորն օգտագործում է ծրագրայնության տարրեր տարրեր. նա տալիս է ամբողջ շարքին ընդհանրացնող անվանում (III, IV, V) կամ՝ անվանում և բացատրություն յուրաքանչյուր մասին (III): Ստեղծագործության ծրագրայնությունը ընդգրծված է խորիրդաճիշ-թեմաներով. օրինակ՝ փայտյա փողայինների կատարմամբ «քոչունի թեման» խաղաղության խորիրդաճիշ է (III, IV սիմֆոնիաներում), շեփորի թեման հաղթանակի փառաբանումն է

1. A. Oshergen. О музыкальном искусстве. Статья "Как я работал". Л., 1985, стр. 107

(II սիմֆոնիայում) և այլն: Օգտագործելով տոնալ և ատոնալ երաժշտության սկզբունքները՝ կոմպոզիտորը որոշակի պատկերավորություն է ստեղծում. մարդկային զգացմունքները և բնության տեսարաններն արտահայտված են դիատոնիկայի և բնական լադերի, իսկ մարդկությանը թշնամի չար ուժերը, ինչպես նաև հուսահատությունը և խոռոքը՝ ատոնալ երաժշտության միջոցներով: «Ես կոմպոզիտոր եմ» գրում Հոնեգերը գրում է. «Ես ոչ մի կերպ ինձ չեմ դասում պոլիտոնայնության, ատոնայնության կամ դոդեկաֆոնիայի ջատագովների շարքը: Անշուշտ, ժամանակակից ողջ երաժշտական նյութը մենք քաղում ենք քրոնատիկ ձայնաշարի տասներկու կիսատոններից, որոնք օգտագործում ենք ոչ պակաս հմուտ և ազատ, քան քանաստեղծն օգտագործում է այրութենի տառերը, իսկ նկարիչը՝ արևի գունաշարը»<sup>1</sup>: Հոնեգերը, ժամանակակից այլ կոմպոզիտորների նման, հաճախ օգտագործում է տասներկու աստիճանից կազմված լադ, որը ծևավորվում է քրոնատիզմների շնորհիվ յոթ աստիճան ունեցող լադի ազատ լայնացման միջոցով՝ պահպանելով, սակայն, տոնայնական կենտրոնը և գծումը դեպի լադի կայուն աստիճանները: Հոնեգերը կիրառում է բիֆունկցիոնալ ակորդներ, կվարտային կառուցվածք ունեցող համահնչյուններ, դիմամիկ դրվագներում հաճախ լսելի են եռահնչյուններով և սեպտակորդներով զուգահեռ շարժումք: Կոնտրաստային թեմաների միացումից ծնվում է դիսոնանսային հեշեղություն ունեցող ակորդային ուղղահայացը, ինչպես նաև պոլիտոնայնությունը և պոլիփորմայնությունը:

Ոճի հիմնական գծերը, որոնք առկա էին առաջին սիմֆոնիկ գործերում, ավելի վառ դրսւորվեցին 40-50-ականների սիմֆոնիաներում: Առաջին և Երկրորդ սիմֆոնիաների միջև ընկած է տասը տարի: Վերջինը պատվիրել էր դիրիժոր Պաուլ Զախերը՝ Բազեյան կամերային նվազախմբի 10-ամյա հորելյանի կապակցությամբ: Սիմֆոնիան գրված է լարային նվազախմբի և վերջաբանում հնչող solo ad libitum շեփորի համար:

Ելենով ստեղծագործության թեմաների բնույթից, դրանք կարելի է քածանել չորս խմբի՝ վիշտ, տագնապ, հուսահատություն, ողբերգական մտորումներ արտահայտող թեմաներ (առաջին մասի նախարան, դանդաղ մաս), սպառնալիքի, չար ուժի պատկերներ նկարագրող թեմաներ (I մասի գլխավոր պարտիան և մշակումը), ակտիվ հերոսական, վճռական թեմաները՝ (վերջնամաս) և, վերջա-

1. А. Онеггер. О музыкальном искусстве. Статья "Как я работал" // Л., 1985, стр. 115-116

պես, քնարական, երգեցիկ մեղեդիներ (առաջին մասի օժանդակ թեման, երկրորդ և երրորդ մասերի առանցին ինտոնացիաներ): Թեմատիկ նյուրի այս դասդասումը բնորոշ է ոչ միայն Երկրորդ, այլև Երրորդ և Հինգերորդ սիմֆոնիաներին:

Առաջին մասում կարևոր դեր է հատկացված նախարանին, որի թեման հնչում է ռեպրիզի և կողայի սկզբում (հիշենք Բերհովենի «Պարետիկ սոնատը», Շուրենտի «Անավարտ սիմֆոնիան»): Դրա հիմքում ընկած են մոայլ, կրկնվող հառաջանքի ինտոնացիաներ (ալտը սոլո) և խորալային բնույթի ակորդներ:

4 Molto moderato

Հիմնական թեմատիկ նյուրը կենտրոնացված է գլխավոր պարտիայում, որտեղ ներառված են չար քննամական և դրամց հակադրվող եռանդուն և հերոսական ուժերը:

5 Allegro  $d=66$

Օժանդակ պարտիան՝ իրեն հատկացվող դրամատորգիական դերին համապատասխան, ունկնդրին մի պահ տեղափոխում է քնարական զգացմունքների ոլորտը: Նշում է կամերային-մտերմիկ, նրբին թեման:

6 Un poco meno mosso

Սիմֆոնիայի երկրորդ մասը՝ Adagio mesto խորացնում է առաջին մասում նկարագրված ոլքերգության մոայլ մքնոլորտը: Այստեղ հեղինակը դիմում է պասսակալիային, որին XX դարի կոմպո-

զիտորները հաճախ անդրադառնում են մոայլ ողբերգական կերպարներ կամ փիլխովայական մտորումներ արտահայտելիս: Առաջին, Երրորդ և Չորրորդ սիմֆոնիաների դանդաղ մասերում Հոնեգերը նոյնպես դիմել է այդ ձևին<sup>1</sup>: «Պասսակալիայի թեման հիշեցնում է նախարանի թեման՝ այստեղ ավելի դրամատիկորեն են հնչում սեկոնդային հառաջանքների ինտոնացիաները՝ այն ասես վշտալի «մենախոսություն-խոստովանություն լինի»<sup>2</sup>:

7

Ավելի անհանգիստ միջին քաժնում հնչում են ալլեգրոյի ինտոնացիաներ՝ արծարծելով առաջին մասի կերպարները և նպաստելով սիմֆոնիկ սիլկի միասնությանը: Երրորդ մասում Հոնեգերը դիմում է երեք քազմաբնույթ թեմաներ ունեցող ոռնդո-սոնատային ձևին՝ առաջինը պարային է (տարանտելլայի ոիքմով), երկրորդը՝ քայլերգային, երրորդը՝ հեղինակին բնորոշ կրքոտ, ջութակի կատարմաք հնչող և ասես անվերջանալի մի մեղեղի է: Սիմֆոնիայի վերջնամասում կարևոր դրամատորգիական դեր է կատարում կողան. շեփորի ծայներով ընդգծված խորալի օրիներգական հնչեղությունը նկարագրում է շար ուժերի հանդեպ տարած քարու, մարդասիրական սկզբունքների հաղբանակը: 1941-ին գրված այդ սիմֆոնիան բացահայտում է Հոնեգերի քաղաքացիական դիրքորոշումը և ֆաշիզմի խորտակման նրա կանխազգացումը: «Պատահական չէ, որ նոյն քվականին Փարիզում, առաջին անգամ կատարելով, ունկնդիրը նրան շնորհեց «Դիմադրության սիմֆոնիա» անվանումը:

1946 թվականին, ստեղծագործական համեմատական անդորրից հետո, Հոնեգերն ավարտում է Երրորդ «Պատարագի» սիմֆոնիան:

Երեք մասերից յուրաքանչյուրին կոլապոզիտորը տվել է կարողիկ պատարագի վերցրած՝ 1. Dies irae («Ցասման օր»), 2. De profundis clamavi, ad te Domine («Անդունդից աղերսում եմ քեզ, ո՞վ Աստված») 3. Dona nobis pacem («Պարզեիր մեզ խաղաղություն») անվանումները: Հոնեգերը այսպես է մեկնաբանում սիմֆոնիայի բովանդակությունը՝ «Իմ սիմֆոնիան (իրական կամ խորհրդանշական) երեք գոր-

1. Օգտագործված է ոչ թե ծզրիտ ավանդական ձեզ, այլ պասսակալիայի զարգացման սկզբունքները

2. Բ. Յարուսովով բառերն են

ծող կերպարներով՝ Վիշտ, Երջանկուրյուն, Մարդ, արտահայտված դրամա է: Ահա սա է կյանքի հավերժական խնդիրը: Ես ձգտել եմ այս նորովի ներկայացնել»<sup>1</sup>: Առաջին մասն առանձնանում է լարված հնչեղությամբ: «Dies irae-ում ես ձգտել եմ յույց տալ ժողովը դիմ սերնդե-սերունդ անողոքաքար հետապնդող սարսափը: Միայն առաջին մասի վերջում է հայտնվում թշունը, որը ոչ այնքան երգում է, որքան լաց լինում»<sup>2</sup>, - գրում է Արքուր Հոնեգերը:

8

Fl. I

*p*

Գլխավոր պարտիան՝ չար ուժերի նկարագրումը, բաղկացած է մի շարք կարճ եռանդուն թեմաներից, որոնք, մեկը մյուսին փոխարինելով, ստեղծում են չընդհատվող, շարունակաքար ահազնացող սրված հնչյունային հեղեղ: Օժանդակ պարտիան գրված է Հոնեգերին բնորոշ ոճով՝ ջուրակների կատարմամբ հնչող զուսպ քնարական ռեխիտատիվային մեղեդին կարծես «Ցասման օրը» տեսած հերոսի մենախոսությունը լինի:

Երկրորդ մասը բարդ եռամաս կառուցվածք է՝ հակադրվող միջին բաժնով: Հոնեգերն այսպես է մնենաբանում երկրորդ մասը. «De profundis clamavi-ն, դա վշտով լի աղորք-մտորում է»<sup>3</sup>:

9 Adagio  $\text{d} = 54$

*espress.*

Ի տարրերություն առաջին մասի, Արքուր Հոնեգերն այստեղ դիմում է այլ արտահայտչամիջոցների՝ մեծացված և փոքրացված ին-

1. *Л. Раппопорт Артур Онеггер, Л., 1967, стр. 228*

2. Նույն տեղում

3. Նույն տեղում

տերվալների, անկայուն թոխքների, քրոմատիկայի, դիսոնանս համահնչյունների փոխարեն դիատոնիկայի և սահուն երգեցիկ մեղենիների: Չարի դեմ պայքարը փոխարինված է խորունկ, հուսահատ մտորումներով: Երկրորդ մասի կոդայում հնչող «թռչունի» թեման (Փլեյտայի սոլո E-dur-ում) խաղաղության հասնելու որոշակի հոլյու է ներշնչում: Այդ հարցի վերջնական լուծումը հեղինակը տալիս է սիմֆոնիայի վերջնամասում, որտեղ նա վերադառնում է առաջին մասում պատկերված դաժան կերպարներին: Այս մասի գլխավոր թեման հեղինակը բնորոշել է որպես «ոռորտների գրոհ՝ ընդդեմ մարդկության»: Այդ զաղափարը ստեղծվում է տոնայնական անորոշությամբ, pianissimo-ից մինչև fortissimo հնչությաին հոսքի վերաճող շարժումով, դրոշմող քայլերգային ոիթմով, միապահագ օտինատո հարվածներով (դաշնամուր, լիտավրա), առանձին ձայների և ինտոնացիաների պարզունակ կրկնողությամբ:

#### 10 Andante

C. b.  
C.-b.

«Ոռորտների գրոհին» դիմադրում են երկու՝ բողոքի առնական (գալարափողի սոլո) և կանացի քնարական (լարայինների կատարմամբ) թեմաները: Ինչպես և Երկրորդ սիմֆոնիայում, կարևոր դրամատուրգիական նշանակություն ունի կոդան, որտեղ հնչում է «Հույսի թռչունի» թեման (Փլեյտա-պիկոլո): «Եթե թռչունը երգում է, որեմն արժե ապրել», - ասում էր կոմպոզիտորը:

Երրորդ և Հինգերորդ դրամատիկական սիմֆոնիաների կողքին, որպես քնարական հակադրություն, հնչում է 1946 թվականին գրված Չորրորդ սիմֆոնիան, որը Հոնեգերն անվանել է «Բազելյան քերկանքներ»: Ֆ.Պուլենկը գրում էր. «Ես համարում եմ, որ այդ սիմֆո-

նիան հրաշալի ստեղծագործություն է: Այստեղ նկատելի են Արքուրի, այսպես ասած, շվեյցարական արմատները: Այս սիմֆոնիայում արտահայտված են լեռների զովուրյունը, օդի մաքրությունը և առյուծամագիների բուրմունքը<sup>1</sup>: Այստեղ շարունակվում է առաջին ստեղծագործական ժամանակաշրջանի լուսավոր, պայծառ, անխոռվ կերպարների շարքը («Ամառային հովվերգություն», Կոնցերտինո): Այլ ստեղծագործությունների համեմատ, Չորրորդ սիմֆոնիան առավել կլասիչիստական է: Այդ մասին են վկայում կամերային կազմը, գործիքային մենանվագները և նվազախմբի ֆակտուրայի քափանցիկ բնույթը, մասների, ինչպես նաև թեմաների միջև կոնֆլիկտի քայլակայությունը, թեմաների մոտիվային մշակումը, ֆրանսիական և շվեյցարական պարերգային մեղեդիների առկայությունը և այլն: Հեղինակը նշում է, որ «այն լի է Հայոնի և Մոցարտի շնչով»:

1950 քվականին ստեղծված Հինգերորդ սիմֆոնիան կտրուկ վերադարձ է դեպի պատերազմական և նախապատերազմական շրջանների ողբերգական կերպարները: Սիմֆոնիայի ողբերգականությունը ընկալելու համար էական են Արքուր Հոնեգերի հետևյալ խոսքերը. «Ես քավականաշափ պարզ կանխազգում եմ քաղաքակրբության մոտալուտ վախճանը: Մեզ դարանում է դեկադանսը և մենք այսօր արդեն նրա իշխանության տակ ենք: Մեր արվեստները անհետանում են, հօդս են յնդում: Վախենում եմ, որ առաջին անհետացողը երաժշտությունը լինի»<sup>2</sup>: Կոմպոզիտորի այդպիսի աշխարհընկալումը պայմանավորված էր ինչպես օրյեկտիվ պատճառներով՝ պատերազմը և ետպատերազմական ճգնաժամը, նոր միջուկային պատերազմի սպառնալիքը, աշխարհի վախճանի կանխազգացումը, այնպես էլ սուրբեկտիվ պատճառներով՝ սրտի հիվանդությամբ, որը կյանքի վերջին տարիներին տանջում էր նրան: Հինգերորդ սիմֆոնիան ստացել էր «Երեք ու-ի սիմֆոնիա» (Di tre re) անվանումը. նրա յուրաքանչյուր մասն ավարտվում է լիտավրանների ու նոտայի հարվածով և կոնտրարասնների pizzicato pianissimo-յով: Հինգերորդ սիմֆոնիան ողբերգական կերպարների խտացում է, ի տարբերություն Երրորդ սիմֆոնիայի, որը «քոչունի երգը» հույսի խորհրդանիշն էր. այստեղ գրեթե չկա հույսի որևէ շող: Սիմֆոնիայի և յուրաքանչյուր մասի կառուցվածքի և դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները, նվազախմբի միջոցների օգտագործման զավածությունը թելադրված են սիմֆոնիայի ող-

1. Ф. Пуленк "Я и мои друзья", Л., 1977, стр. 91

2. А. Олеггер О музыкальном искусстве. Статья "Настоящее и будущее" Л., 1985, стр. 148

բերգական գաղափարով: Առաջին մասը (Grave) սկսվում է վշտագին ծանր խորալով, որը զարգանալով առաջին մասում, այնուհետև կրկնվում է երկրորդ և երրորդ մասերում:

11 Grave  $\text{J} = 48$

Նույն խորալից ձևավորվում են սիմֆոնիայի հետագա զարգացման թեմաները: Երկրորդ մասը գրուեսկային, ֆանտաստիկ չարագույժ սկերպու է՝ ողբերգական միջին մասով, որն ընկալվում է որպես դատապարտվածության և հուսալքության կերպար: Երրորդ մասում՝ (Allegro marcato), ինչպես և Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաների վերջնամասում, փորձ է արվում հաղթահարելու չարի ողբերգական ակունքը: Սակայն վերջնամասը «միտր է ծնում վերահաս աղետի մասին: Այն գրեթե հույսի նշույլից գուրկ, դաժան երաժշտություն է»<sup>1</sup>: Այսպիսով՝ յիկլի բոլոր երեք մասերի միջով թափանցում է նույն միտքը՝ չարին դիմադրելու ապարդյունությունը, ճակատագրական դատապարտվածությունը և պայքարի ողբերգական վախճանը:

Կյանքի վերջին տարիներին Արքուր Հոնեգերը գրում է տարաքնույթ ստեղծագործություններ՝ Հինգերորդ սիմֆոնիայի կերպարների և երաժշտական լեզվի գիծը շարունակող «Մոնոպարտիտը»՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1951), ինչ աշխարհի տոնախմբությունները վերակերտող «Արքայիկ սյուիտը» (1951), կենսուրախ «Սուրբ ծննդյան կանոնադր», երաժշտություն թատրոնի և կինոյի համար:

Արքուր Հոնեգերը մահացավ 1955-ի նոյեմբերի 27-ին, Փարիզում:

1. Э. Журдан - Моранж. Моя друзья музиканты, М., 1966, стр. 124



## Ֆրենսիս Պոլենկ

1899-1963

Ֆրենսիս Պոլենկը ֆրանսիական երաժշտության ականավոր դեմքերից է: Նրա վառ անհատականությունը, ստեղծագործական բազմակողմանիությունը, երկերի քաղաքացիական և մարդասիրական ուղղվածությունը և, վերջապես, ստեղծագործական բարձր վարպետությունը կոմպոզիտորին դասում են XX դարի երաժշտական արվեստի լավագույն ներկայացուցիչների շարքը:

Ֆ. Պոլենկը ծնվել է 1899 թվականի հունվարի 7-ին, Փարիզում, հարուստ ճենոներեցի ընտանիքում: Հայրը երաժշտասեր էր և բայ չէր քողնում դասական արվեստի որևէ համերգ կամ քեմադրություն: Կոմպոզիտորի մայրը հիանալի դաշնակարուիի էր և ամեն կերպ ձգտում էր որդու մնջ սեր արքնացնել երաժշտության նկատմամբ: Որդու առաջին ուսուցիչը մայրն էր: Ուր տարեկանից Պոլենկը, լինելի պարագաներին զուգընթաց, դաշնամուրի դասեր է առնում փորձառու մանկավարժ տիկին դե Մոնվիլից, իսկ ավելի ուշ՝ սովորում է հայտնի դաշնակահար Ռիկարդո Վինյեսի մոտ: Պոլենկի խոստովանությամբ՝ ծանրությունը Ծուրերտի, Դերյուսի և Ստրավինսկու ստեղծագործությունների հետ մեծ տպավորություն է քողել իր վրա և սեփական երաժշտություն հորինելու յանկություն արքնացրել:

1916 թվականին Պոլենկը հանդիպում է Ժարդ Օրիկին, որի հետ քարեկամությունը շարունակվում է կոմպոզիտորի ողջ կյանքի ընթացքում: Նա մտերիմ էր դարասկզբի արվեստի լավագույն ներկայացուցիչների՝ երաժիշտներ Է. Սատիի, Ի. Ստրավինսկու, Գ. Սիյոյի, բանաստեղծներ Գ. Ապոլիների, Պ. Վալերիի, Լ. Արագոնի, Պ. Էլուարի, նկարիչներ Պ. Պիկասոյի, Ժ. Բրակի և այլոց հետ: Պոլենկ-մարդու և կոմպոզիտորի ձևավորման գործում կարևոր դեր են խաղում այդ արվեստագետների հետ ունեցած շփումը, նրանց ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը, ինչպես և սերտ մասնակցությունը մշակութային կյանքին:

Եվրոպայում բռնկված առաջին համաշխարհային պատերազմը փլխում է Փարիզի թատերական և երաժշտական կյանքը: Ստեղծագործական մտավորականությունը, գիտակցությունը, պատերազմի դաժանությունն ու անհերերությունը, ճգնաժամ էր ապրում: Երաժիշտներից շատերը մեկնում են ռազմաճակատ, իսկ 1916-ին գորակոչում է նաև Պուլենկը: Սակայն այդ տարիներին ևս Փարիզում գործում էին համերգասրահներ, որ մեծ մասամբ հնչում էր ֆրանսիացի կոմպոզիտորների երաժշտությունը. գերմանացի հեղինակների գործերը պարզապես արգելված էին: 1917 թվականի դեկտեմբերի 11-ին «Հին աղավնատուն» բարոնում կատարվեց Պուլենկի կամերային անսամբլի և բարիտոնի համար գրված «Նեղրական ռապսոդիա» հինգմասանի սյուիտը: Սա երիտասարդ կոմպոզիտորին աղմկալից հաջողություն և ճանաչում բերած առաջին ստեղծագործությունն էր: Պաշտոնական է, որ այս գրված է Փարիզում առաջին անգամ հնչած ամերիկյան նեղրական ջազի տպավորության տակ: Ի դեպ, այն ժամանակվա համար անսովոր ջազային ոիքմերը, ինտոնացիաներն ու տեմբրերը գրավել էին ոչ միայն Պուլենկի, այլև նրա ժամանակակիցներից շատերի ուշադրությունը:

Հաջողությամբ ոգեշնչված՝ Ֆ. Պուլենկը 1918 թվականին գրում է Դաշնամուրային սոնատը (չորս ձեռքի համար), «Անդադար շարժում» և «Երեք հովվերգություններ» պիեսները, որոնք ավելի են ամրապնդում հեղինակի ճանաչումը: Քայի դրանից, կամերային և վոկալ ժանրերում նա գրում է Սոնատ երկու կլառնետների համար, և «Բեստիարիաներ»<sup>1</sup> Ապոլիների խոսքերով երգաշարը, (1919) որոնցում բացահայտվում է Պուլենկի մեղեդային ձիրքը:

Ո. Վինեսի շնորհիվ, որին Պուլենկը իր հոգևոր հայրն էր համարում, նա ծանոթանում է ապագա «Վեցյակի» անդամ կոմպոզիտորների հետ:

Ետպատերազմյան տարիներին կրկին աշխուժանում է Փարիզի համերգային կյանքը: Քաղաքի թատերական և համերգային բնակչություն կատարվում են է. Սատիի «Ծքերք» և Դ. Միյոյի «Ցուլը տանիքին» բալետները, Ֆ. Պուլենկի «Գլխարկանշաններ» վոկալ շարքը, Ժ. Օրիկի «Մնաս բարով», Նյու-Յորք քորստրուտը, «Վեցյակի» միասնական աշխատանքի արդյունքում ստեղծված «Եյֆելյան աշտարակի նորապսակները» բալետը և շատ ուրիշ ստեղծագործություններ, որոնց մեծամասնությունը աղմկահարույց համբավ ունեցավ: Սակայն երիտասարդ կոմպոզիտորները և, մասնավորապես, Պուլենկը գիտակցում էին, որ Ո. Վազների և Կ. Դեբյուսիի դեմ ուղղված բմբոստության ու փորձարարության տարիները սպառ-

1. Բեստիարիա-գագանանց: Կեց վոկալ պիեսներ՝ «Ուզոտ», «Ղելֆին», «Խեցգետին» և մյուս. բացահայտում են բանաստեղծի կյանքի մի քանի դրվագ

վում էին և անհրաժեշտ էր կատարելագործել սեփական մասնագիտական վարպետությունը: Այդ նպատակով Պուլենկը սկսում է հարմոնիա և պոլիֆոնիա պարապել Կյոկլենի մոտ:

Լինելով փայլուն դաշնակահար՝ Պուլենկն այդ տարիներին իր սիրելի գործիքի համար ստեղծում է նոր երկեր, այդ թվում՝ Վինյեսին նվիրված C-dur եռամաս Սյուիտը, Հինգ էքսպրումտ և տասը պիեսներից կազմված «Զբոսանքներ» շարքը: «Զբոսանքներ» շարքում (1921) հեղինակը բազմաբնույթ ու բազմատճակ այինքների միջոցով (քե՛ խիստ ժամանակակից, քե՛ ֆրանսիական կլավեսինահարների, քե՛ Շոպենի և այլ ոճերով) պատկերում է զանազան փոխադրամիջոցների (հեծանիվ, ինքնարիո, դիլիժանս, ավտոմեքենա) շարժումը:

The musical score consists of three staves, each representing a different movement. Movement 1 (Vivo, tempo = 140) begins with a dynamic marking of *mf*. It features a section labeled "Երկարուղով" with a melodic line consisting of eighth-note pairs. Movement 2 (Lento, tempo = 58) begins with *mf*. It features a section labeled "Ինքնարիով" with a melodic line consisting of eighth notes. Movement 3 (Agitato) begins with *ff*. It features a section labeled "Շոպեն. Մերկնայով" with a melodic line consisting of sixteenth-note pairs.

Իր ստեղծագործունեության սկզբում Պուլենկը մի շարք նոր ու հետաքրքիր ստեղծագործություններ է գրում դաշնամուրի (*«Նեապոլ»* սյուիտը, *Վալսը*) և ձայնի համար: Վոկալ երկերում բանաստեղծական խոսքը մարմնավորվում է ճկուն և արտահայտիչ մեղեղիներում:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ամբողջական ձևավորումը նշանավորվում է Մ.Դյագիլի պատվերով՝ գրված «Եղիշիկներ» («Ընկերուիիներ»)<sup>1</sup> բալետով (1923): Անտրեպրենյորը իր պատվերի համար՝ որոշակի նյութե չէր առաջարկել. ստեղծագործությունը պետք է ժամանակակից հնչելությամբ վերարտադրեր Ծնելյանքերի առաջին ոռմանատիկական բալետի (1832) ոգին: Բալետի պարտիստուրը բաղկացած է իրարից բնույթով, ոիբմով ու տեմպով տարբերվող ինը քնարական խորեոգրաֆիկ համարներից՝ Adagietto, Ռոնդո, Ռեգ-մազուրկա, Երգ-պար, Խաղ և այլն: Գործողությանը մասնակցում են տասնվեց պարուիիներ, որոնք ամեն կերպ փորձում են զայրակդել երեք ասպետների: Այս պարզունակ բովանդակությանը համահունչ են նաև երաժշտական միջոցները՝ պարզ մեղադային և ոիբմիկ դարձվածքներ, դիատոնիկ համակարգ, հարմոնիկ ավանդական կառուցվածք, թափանցիկ գործիքավորում: Բալետում տեղ են գտնել նաև XVIII դարի սիրային նրբագեղ բանաւորելությունների հիման վրա գրված մի քանի վոկալ-խմբերգային համարներ: 1940 թվականին Պուլենկը վերագրութիքավորում է բալետը՝ ստեղծելով հինգմասանի նվազախմբային սյուիթ:

20-ական թվականների կոմպոզիտորի առավել հաջողված երկերից են նաև «Հինգ երգ Ռուսարի բանաստեղծություններով» (1925), «Ուրախ երգերը»՝ XVII դարի անանուն բանաստեղծների տեքստերով (1926), «Երկու նովելետները» դաշնամուրի համար (1927) և «Գեղջկական կոնցերտը» դաշնամուրի (կամ կլավեսինի) և նվազախմբի համար (1927):

«Գեղջկական կոնցերտը», ինչպես և դաշնամուրի, հորոյի ու ֆագոտի Տրիոն, նշանավորում են կոմպոզիտորի շրջադարձը դեպի հին վարպետների և Դ. Սկարլատիի ավանդույթները: Հայտնի կլավեսինահարուիի Վանդա Լանդովսկայայի խնդրանքով գրված և նրան նվիրված այս Կոնցերտը հնչում է որպես անյալի երաժշտության ոճավորում: «Գեղջկական կոնցերտը» իր կառուցվածքով հարազատ է XVII-XVIII դարերի կոնցերտների ծևակառուցման ավանդույթներին: Այն բաղկացած է երեք քեմատիկայով և տեմպով հակադիր առույգ ստեղծագործություններում՝ Allegro molto, Երգային-քնարական Andante և պարային Presto նաևերից: Սակայն հարմոնիկ լեզվով և գործիքավորմամբ «Գեղջկական կոնցերտը», այնուամենայնիվ, խորապես ժամանակակից ստեղծագործություն է:

Հին վարպետների ավանդույթներն ու սկզբունքները հատկապես վառ արտահայտված են Ֆ.Պուլենկի երկրորդ՝ «Վաղորյան

1. Ֆրանսերեն ենութե՝ Եղիշիկ բարի ծշգրիտ բարգմանությունից բացի գոյություն ունի նաև վոխարերականը, որը նշանակում է սիրելի, հոգայակ, ընկերուիի

4 Allegro molto

*Très gai*

I մաս, գլխավոր պարտիա

5 Andante

*mf*

II մաս

սկրենադ» բալետում: Ստեղծագործությունը խիստ յուրօրինակ ձև ունի. սա խորեոգրաֆիկ կոնցերտ է դաշնամուրի և տասնուր տարբեր գործիքների համար: Կոնցերտ-բալետի սյուժեի մտահղացումը պատկանում է հեղինակին: «Ամռան մի առավոտ Դիանան ընդվզում է իրեն կուսակրոնության դատապարտած օրենքի դեմ: Ընկերուիիները միսիքարում են դիցուհուն՝ նետ ու աղեղ նվիրելով նրան: Թախծոտ Դիանան հեռանում է անտառ և փորձում որսի միջոցով ազատվել սիրո տենչանքից»: Բալետը բաղկացած է ուր անընդմեջ կատարվող համարներից: Նվազախումբը կազմված է փողայիննե-

րից, հարվածայիններից և լարայիններից՝ առանց ջութակների: Բայստում հիմնական դերերոց կատարում են պարուիին և դաշնակահարը: Մի առանձնահատկություն ևս՝ բալետի բոլոր հերոսները կանայք են: Ֆ. Պոլենկի արվեստում այս ստեղծագործությունը շարունակում է նեոկասիյատական գիծը, որը, տվյալ դեպքում, արտահայտված է տեսարանների հակադիր հերթափոխությամբ, տարբեր մասերի ինտոնացիոն ընդհանրությամբ, պարզ մեղեղային կառուցվածքներով, մասերի հստակ ձևով (նուամաս ձև, իմպրովիզացիա, ստճատին), շարադրանքի հանդարտ զարգացումով:

Ֆ. Պոլենկի 30-ական թվականների ստեղծագործություններում գերիշխում են հովվերգական քնարերգությունը, հանգիստ ու լուսավոր, կենսուրախ տրամադրությունները, իսկ երբեմն նաև՝ հեգնանքը: Այստեղ առկա են Ֆ. Կուպերենի և Ժ. Ռամոյի դարաշրջանի երաժշտական ոճի առանձնահատկությունները, որոնք զուգակցվում է սուր հարմոնիկ դարձվածքներով, հնարամիտ մեղեղական կառուցվածքով, յուրօրինակ ու անսովոր գործիքային կազմով:

30-ականների կեներին կոմպոզիտորի աշխարհայացքը որոշ փոփոխությունների է ենթարկվում: Այդ շրջանում կոմպոզիտորի վարպետությունը զարգանում և հղվում է երաժշտական արվեստի զանազան ժանրերում և ձևերում: Ածում է նրա հետաքրքրությունը հոգնոր երաժշտության հանդեպ, ինչը ինքը՝ Պոլենկը կապում է կրոնամիջրության հետ, որը ժառանգել էր խորապես հավատայցալ հորից: Այս ոլորտում կոմպոզիտորը ստեղծում է մի շարք խոշոր երկեր՝ «Լիտանիաներ Սև Ռոկամադուրյան Աստվածամոր»<sup>1</sup> կանաց կամ մանկական երգախմբի և երգեհոնի համար (1936), G-dur Պատարագը (1937), «Ապաշխարանքի չորս մոտետը» (1938), Stabat Mater -ը (1950), Cloria-ն (1959) և այլն:

Շարունակվում է աշխատանքը նաև վոկալ երաժշտության ասպարեզում: Իր ստեղծագործությունների համար Պոլենկը ընտրում է ֆրանսիայի լավագույն քանաստեղծների, այդ թվում իր ժամանակակիցների ու զնիվների՝ Գ. Ապոլիների, Պ. Էլուարի, Մ. Ժակոնի, Լ. Արագոնի և այլոց տեքստերը:

Պոլենկը խմբերգային գրարվեստի խոշոր վարպետ է: Նրա ստեղծագործական ժառանգության լավագույն էջերից են ա շարքելա և գործիքային նվազակայությամբ գրված խմբերգային՝ հոգնորից մինչև սուր հեգնական քնույթի ստեղծագործությունները: Այստեղ հեղինակը հաճախ դիմում է պոլիֆոնիկ տեխնիկային՝ ստեղծելով բազմաշերտ, մինչև տասներկուածյանանի կառուցվածքներ: Իսկ

1. Լիտանիա՝ աղորք-խնդրանք: Աստվածամոր պատկերը քանդակված է սև փայտից՝ այստեղից էլ ստեղծագործության վերնագրում տեղ գտած «սև» բառը

«Դեմք մարդկային» կանուատի զարգացման զագաթճակետում ձայների բանակը հասնում է տասնվեցի: Հեղինակը դիմում է ամենատարրեր կատարողական կազմերի. այսպես, «Դիմակահանդես» գրված է բարիտոնի և կամերային նվազախմբի համար, «Լիտանիաները»՝ կանանց (կամ մանկական) երգչախմբի և երգեհոնի, «Երաշտ» կանուատը՝ խառը երգչախմբի և նվազախմբի, «Դեմք մարդկայինը»՝ և սարպելա կրկնակի երգչախմբի համար:

Պուլենկի վառ մեղեղային ծիրքը դրսնորվել է հատկապես վոկալ և վոկալ-գործիքային ժանրերում, որ նա ստեղծել է իր լավագույն ստեղծագործություններից շատերը: Նա գրել է ավելի քան 160 երգ, որոնց վեցը ներկայացել են իրքու մեծ քնարերգու, ինչի համար էլ ժամանակակիցները նրան «Ֆրանսիական Շուրերտ» են անվանել: Իրենց մեղեդային գեղեցկությամբ, ամենատարբեր հոգեվիճակների մարմնավորումներով, հիանալի զարգացած դաշնամուրային նվազամասով (որի կատարողը հաճախ ինքը՝ հեղինակն էր) Պուլենկի երգերը դասվում են XX դարի վոկալ երաժշտության լավագույն օրինակների շարքը:

30-ականների կեսերին ստեղծվում են բնության արհավիրքն ապրած գյուղացիների ծանր ճակատագիրը նկարագրող «Երաշտ» կանուատը, Երգեհոնային կոնցերտը, Էլուարի խոսքերով երգաշարը, XVI դարի կոմպոզիտոր Կ. Ժերվեզի բեմաներով Ֆրանսիական սյուիտը և այլ ստեղծագործություններ: 30-ականներին նկատելի է հեղինակի աստիճանական անցումը լուսավոր, քնարական տրամադրություններից դեպի որամատիկ պարուս, հեզնանքից ու ծաղրից դեպի խորը մարդկային զգացմունքները, կատակի դեպի անկեղծությունը: Ստեղծագործական այս վերափոխումը մեծապես պայմանավորված էր ֆաշիզմի մոտալուս վտանգով: Ֆ. Պուլենկի նախապատերազմյան և պատերազմական տարիների երկերում շեշտվում են հայրենասիրությունը, քաղաքացիական պարուս, ժողովրդի հավատը հաղթանակի հանդեպ: Այս նոր մոտեցումները վառ կերպով արտահայտվում են «Դեմք մարդկային» կանուատում, Ժ. Լաֆոնտենի առակների հիման վրա գրված «Օրինավոր կենդանիները» բալետում, Լ. Արագոնի և Գ. Ապոլիների տեքստով ստեղծած երգերում և այլն: «Դեմք մարդկային» կանուատը (1943) ստեղծվել է հակաֆաշիստ, Դիմադրության անդամ Պ. Էլուարի բանաստեղծությունների հիման վրա: Այստեղ չկան պայքարի բացահայտ կերպարներ, սակայն ատելությունը թշնամունկատմամբ, հաղթանակի հավատը, խորը փիլիսոփայական մտումներն ու ժողովրդի ծանր ապրումներն անցնում են կանուատի գրեթե բոլոր համարներով և վերջնամասում վերածվում լավատեսական ու հանդիսավոր Ազատության գովերգի: Կանուատը գրված

է ա cappella խառը կրկնակի երգչախմբի համար՝ առանց մենակատարների: Ստեղծագործությունը հեղինակի կողմից մակագրված է՝ «Նվիրում եմ Պարլո Պիկասոյին, որի գործով և կյանքով ես հիանում եմ»: Այսպիսով, կանուատը խորհրդանշորեն միավորում է ֆրանսիայի երեք մեծ արվեստագետ-հումանիստներին՝ Պուլենին, Պիկասոյին և Էլուարին: Այդ նույն տարիներին գրված հաջորդ ստեղծագործությունը (Ապոլիիների սյուրռեալիստական դրամայի սյուժեով) «Տիրեզիոսի կուրծքը» եսֆ-օպերան է, որ հեղինակը ծաղրերգում է կանանց ազատագրման գաղափարը:

Հետաքրքիր է, որ կոմպոզիտորը վաղույ ի վեր հայտարարել էր իր բացասական կարծիքը օպերային ժանրի մասին, և իր գործունեության երկրորդ կետում միայն դիմեց այդ ժանրին՝ ստեղծելով կատակերգական «Տիրեզիոսի կուրծքը» (1944), կրոնա-փիլիսոփայական «Կարմելիտուհիների երկխոսություններ»<sup>1</sup> (1956) և քնարահոգեքրանական «Զայն մարդկային» (1958) օպերաները:

«Զայն մարդկայինը» (Ծան Շոկտոյի տեքստով) հեղինակի լավագույն երկերից է: Սա ծավալուն, քառասուն րոպեեանոց մենախոսություն է՝ երիտասարդ կնոջ հեռախոսային խոսակցությունն իր սիրեցյալի հետ՝ վերջինիս՝ մեկ այլ կնոջ հետ հարսանիքի նախօրյակին: Հանդիսատեսը կարծես ականջ է դնում երկու սիրեկանների մտերիմ, խստ անձնական խոսակցությանը: Իր դրամայի առաջարանում Կոկտոն գրել է. «Մեկ տեսարան, մեկ սենյակ, մեկ գործող անձ և բոլոր ժամանակակից պիեսների տափակ պարագան՝ հեռախոսը»<sup>2</sup>: Ե՛վ Կոկտոն, և Պոլենները հոգեքրանորեն նուրբ, բայց և դիպուկ գույներով բացահայտում են լրված կնոջ հուսահատությունը: Իրենց տաղանդի հզոր ուժով կեղինակները կարողացել են սովորական կենցաղային դրամային հաղորդել բարձր ողբերգական հճեղություն: Օպերայի հերոսուիհին կոնկրետ անուն չունի. նա պարզապես Կին է, ինչը ընդգծում է կերպարի հավաքական բովանդակությունը: Երգչուհու դերը միաժամանակ թե՛ դյուրին է, թե՛ բարդ. Վոկալ պարտիան զերծ է վիրտուոզ ելեկցներից, սակայն հագեցած է հարուստ և հակասական զգացմունքների փոփոխականությամբ, կերպարի հոգեքրանական բարդությամբ: Դրաման անսովոր է նաև բեմական իրադրությամբ, որը բացարձակապես չի փոխվում. հերոսուիհին անընդիհատ մենակ է, իսկ արձակ տեքստը՝ շատ սովորական ու առօրեական: Վոկալ պարտիան, որ լի է կենցաղային խոսքի, լայի,

1. Օպերան պատմում է 1789թ. ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության տարիներին միանձնուի կարմելիտուհիների մահապատճի մասին  
2. Г. Шнееерсон “Французская музыка XX века”, М., 1970, стр. 279

հառաջանքի ինտոնացիաներով, մի յուրօրինակ ասերգ է, որը հաճախ զարգանում է ոչ մեծ ձայնածավալի շրջանակներում՝ զգայացնելով հնչեղության հասնելով առավել դրամատիկ հատվածներում, որտեղ կիրառվում են լայն ինտերվալներ: Մենախոսությունը պարուաներով տարանջատվում է չորս բաժնի: Ի դեպ, պարուաները շատ բնական են ընկալվում, քանի որ նրանց ժամանակ հանդիսատեսը կարծես լսում է ինսակցի «պատասխանները»: Նույն և բափամանիկ գործիքավորումն ընդգծում է ինտոնացիոն հարուստ վոկալ գիծը:

tous.                   je dor - mi - rais                   sans                   ré - ve.                   sans ré - veil,

*ff* *molto*

je se - rais mor - - - te.

*ff*

Օպերան առաջին անգամ մեծ հաջողությամբ բեմադրվեց 1959 թվականի փետրվարի 8-ին, փարիզյան «Օպերա-կոմիկ» բեմահարրակում՝ Դենիզ Դյուվալի դերակատարմամբ:

Լինելով նվազախմբի խոշոր գիտակ և մեծ բվով օպերային, քալետային և կոմյետային պարտիտուրների հեղինակ, Պուլենկը միայն 1946 թվականին է դիմում սիմֆոնիկ ժանրին՝ ստեղծելով ավանդական քառամաս մի Սիմֆոնիետա:

Ետպատերազմյան տարիներին նա ստեղծում է նաև Դաշնամուրային կոնցերտը (1949), *Stabat Mater*'-ը, «Տիկինը Մոնտե-Կառլոյից» մենախոսությունը՝ սովորանոյի և նվագախմբի համար (1961), և այլ ստեղծագործություններ:

1962 թվականին Պուլենկը գրում է իր վերջին ստեղծագործությունները՝ Ս. Պրոկոֆիևի հիշատակին նվիրված Սոնատը՝ հորոյի և դաշնամուրի համար, և Ա. Հոնեգերի հիշատակին նվիրված Սոնատը՝ կլառնետի և դաշնամուրի համար:

Կյանքի վերջին տարիներին կոմպոզիտորը քազմակողմանի գործունեություն է ծավալում: Նա մեծ եռանդրվ վարում էր համաշխարհային երաժշտության հիմնահարցերին նվիրված քազմաթիվ ուղիղադրդումներ: Լինելով փայլուն դաշնակահար՝ նա, որպես մենակատար և զանազան անսամբլների անդամ, համերգներով հանդես էր գալիս ոչ միայն հայրենիքում, այլև Եվրոպայում և Ամերիկայում:

Իր մասին Պուլենկը գրել է. «Ես լավ գիտեմ, որ չեմ պատկանում այն երաժշտների թվին, որոնք Ստրավինսկու, Ռավելի կամ Դեբյուսիի նման քարմացնում են հարմոնիկ լեզուն: Սակայն ինձ թվում է, որ հնարավոր է նաև ուրիշների կողմից հայտնագործած ակորդներից օգտվելով նոյնականացնելու համար: Ես կարող եմ առաջնահարցություն տրամադրել այս ակորդների վերաբերյալ»<sup>1</sup>: «Իմ երաժշտությունը իմ դիմանկարն է», - ասում էր Պուլենկը: Իսկ ահա, թե ինչ է գրում նրա մասին ֆրանսիացի երաժտագետ Ժան Ռուան. «Պուլենկի երաժշտությունը արտապնդությունը և նրա հայացքները, միտքը, ասմունքի ոճը, նրա մելամադությունը և կենսուրախությունը»<sup>2</sup>:

Ֆրենսիս Պուլենկը վախճանվեց սրտի նոպայից, 1963թվականի հունվարի 30-ին, Փարիզում:

1. Г. Шнеерсон "Французская музыка XX века", М., 1970, стр. 284

2. И. Медведева "Франсис Пуленк", М., 1969, стр. 204



## Դարիոս Միյոն

1892-1974

Դարիոս Միյոն ֆրանսիական առաջադեմ կոմպոզիտորներից է, որի ստեղծագործություններում լսելի են այն իրադարձությունների արձագանքները, որոնց ականատեսն է եղել ինքը Միյոն: Նրա ստեղծագործությունների թեմատիկայի, ժամբերի և երաժշտական արտահայտչամիջոցների բազմազանության միջոցով կարելի է քայլ առ քայլ հետևել XX դարի ֆրանսիական և ընդհանրապես եվրոպական երաժշտական արվեստի զարգացմանը: Մինույն ժամանակ նրա արվեստը հենվում է խոր ազգային ավանդույթների վրա և ինչպես ինքը՝ կոմպոզիտորն է նշել. «Ես ինձ համարում եմ Կուպերնիկ, Ռամոնի, Բեոլիոնդի, Բիզեի, Շարրիեի ժառանգորդը»<sup>1</sup>:

Դարիոս Միյոն ծնվել է 1892թ. սեպտեմբերի 4-ին, Էրս-ան-Պրովանս քաղաքում: Երաժշտական կրթությունը ստացել է Փարիզի կոնսերվատորիայում՝ պլոդեսոր Բերտելյեի (ջուրակ), այնուհետև Ա. Ժեղալժի (կոնտրապոնիկ) և Շ. Վիդորի (կոմպոզիյիա) դասարաններում: Ինչպես երիտասարդ կոմպոզիտորներից շատերին, Դ. Միյոյին ևս գրավում էին Կ. Դերյուսի արտասովոր հարմոնիկ լեզուն, Ս. Սուսորդվունու, Ի. Ստրավինսկու երաժշտությունը և, շատերի ճամանակ, նաև էլ էր հակադրվում Ռ. Վագների արվեստի սկզբունքներին:

Միյոյի առաջին ելույթը կայացավ 1913 թվականին: Նա հանդես եկավ որպես Առաջին լարային կվարտետի հեղինակ և այդ ստեղծագործության առաջին ջուրակի պարտիայի կատարող:

Ուսումնառության տարիներին նա գրում է վոկալ ստեղծագործություններ Ֆ. Ժամի, Լ. Լատիլի տեքստերով, Սոնատ ջուրակի և դաշնամուրի համար, մի շաբթ այլ գործեր, ուսումնասիրում է Յ. Սախի խորակները, որոնք, ինչպես ասում էր Ժեղալժի՝ «երաժշտի հոգևոր սնունդն են»:

1. Լ. Կոկօրեա. Դարուս Միյո, Մ., 1986, սր. 4

Առաջին համաշխարհային պատերազմը ձախողում է Միյոյի ծրագրերը՝ մասնակցել մրցույթին Հռոմեական մրցանակ ստանալու նպատակով: Վատառողջ լինելու պատճառով նրան ազատում են զինվորական ծառայությունից, և 1916-1919 թվականներին նա ստանձնում է Բրազիլիայում Ֆրանսիայի դեսպան, բանաստեղծ Պոլ Կլոդելի անձնական քարտուղարի պարտականությունները: Նոր էկզոտիկ երկրի ֆոլկլորը, մեղեդային, ոիքմիկ և տեմբրային նորությունն ու քարմությունը, երկրի հիասքանչ բնությունը, Ռիո դե Ժանայրոյի շողջողություն, գունագեղ դիմակահանդեսը մեծ տպավորություն բռնեցնին երիտասարդ կոմպոզիտորի վրա: Այստեղ նա շարունակում է դեռ Փարիզում սկսած աշխատանքը Ֆ. Ժամի պիեսի հիման վրա գրված «Մոլորյալ գառնուկը» օպերայի, Էսրիլեսի «Օրեսքեա» եռերգության<sup>1</sup>, Պ. Կլոդելի «Պրոբենու» երգիծական դրամայի համար գրված երաժշտության վրա: Բրազիլական տպավորություններն արտապոլվել են դաշնամուրային «Բրազիլական պարերում», «Մարդը և նրա ցանկությունը» և «Յուլը տաճիրին» բալետներում, «Փոքրիկ սիմֆոնիաներում» և այլ գործերում: Սակայն դեռ երկար ժամանակ Միյոյի ստեղծագործություններում արձագանքվելու էին բրազիլական տպավորությունները:

Նախապատերազմյան և պատերազմական տարիների ստեղծագործություններում երևան է գալիս Միյոյի հասուն արվեստի ինքնատիպությունը: Դա հատկապես դրսնորվում է մեղեդայնության և պոլիտոնայնական յուրօրինակ մտածողության մեջ: Միյոն այսպես էր բացատրում պոլիտոնայնության հանդեպ իր հակումը. «Ես նայում էի երկնքին և ինձ մի պահ թվաց, թե բոլոր կողմերից՝ երկնքից և երկրի ընդերքից դեպի ինձ են ձգվում բառագայթներ: Ճառագայթներից յուրաքանչյուրն իր մեջ երաժշտություն էր կրում, բյուրավոր մեղեդիներ խաչածևկում էին, սակայն յուրաքանչյուրը շարունակում էր ինքնուրույն շողարձակել: Ես ցնցված էի: Այդ օրվանից ես աշխատել եմ փոխանցել իմ զգացածը՝ տարրեր կողմերից դեպի ինձ հոսող բյուրավոր մեղեդիները»<sup>2</sup>: Պոլիտոնայնության զանազան դրսնորումներով են ներքափանցված նրա շատ ստեղծագործություններ: Դ. Միյոն հիմնականում կիրառում է պոլիտոնայնության երկու տեսակ: Առավել հաճախ օգտագործվող առաջին տեսակի հիմքում ընկած է մեղեդին: Է. Ժուրդան-Մորանն իր հիշողություններում գրում է. «Միյոյի համար մեղեդայնությու-

1. «Օրեսքեայի» երեք՝ «Ազամեսմոն», «Խոռվորմեռ» և «Էվմենիմեռ» մասերի վրա Միյոյի աշխատել է 12 տարի՝ 1913-1924 թվականներին

2. Զ. Ժուրդան-Մորան «Мои друзья музыканты» Մ., 1966, стр. 135

նիս զուրկ երաժշտությունը նույնն է, ինչ կտավն առանց պատկերի»<sup>1</sup>:

Միջոյի ստեղծագործությունների պոլիտոնայնությունը հաճախ բխում է որոշակի տոնայնական կամ ձայնակարգային հիմք ունեցող մեղեղիների համադրումից:

Պոլիտոնայնության մյուս՝ ավելի քարդ տարատեսակը հիմնելում է ոչ թե մեղեղիների, այլ տարբեր տոնայնություններում հնչող երաժշտական շերտերի զուգակցման սկզբունքի վրա: Դեռևս 1920 թվականին դաշնամուրի և նվազախմբի համար գրված «Հինգ էտյուդների» մեջ «զուգահեռ հնչեղությամբ միավորված են չորս քառածայն ֆուզաներ՝ փայտյա փողայինները՝ Լյա մաժորամ, պղնձայա փողայինները՝ Ռե թենոր մաժորում, լարայինները՝ Ֆա մաժորում, և բլուր այդ տոնայնությունները միաձուլվում են դաշնամուրում, որի մենանկագում»<sup>2</sup>: Հավատարիմ մնալով իր ոճին, Գ. Միջոն 1950 թի մենանկագում:

1. Э. Журдан-Моранж "Мои друзья музыкальны", М., 1966, стр. 134  
2. Г. Шеесерсон "Французская музыка XX века", М., 1970, стр. 250

ուր տողի վրա գրված երկու կվարտետներն են (N.N.14 և 15), որոնք կարելի էր կատարել ինչպես երկու առանձին քառյակով, այնպես էլ մեկ ամբողջական ուրբակով: Դրանցից մեկը գրված է Ֆա մաժորում, մյուսը՝ Ռե մաժորում, սակայն երկուսն էլ ավարտվում են միասնական Սոլ մաժոր ակորդով: Կվարտետների համադրությունը հիմնվում է կառույցի, մետրի, տեմպի պոլիֆոնիկ զարգացման սկզբունքների միասնականության վրա:

1919 թվականին Դ. Միյոն վերադառնում է Փարիզ, ուր վերսկրսվել էր քուն մշակութային համերգային կյանքը: Նա ներգրավվում է «Վեյյակի» գործունեության մեջ և «Էյֆելյան աշտարակի նորապսակեները» բալետի համար գրում «Հարսանեկան քայլերգ» և «Ծեծկոտուք հարսանիքի ժամանակ» տեսարանի ֆուզան: Միյոն իր հանդուգն պրատումներով առանձնանում է անգամ նորարարութեն տրամադրված ետպատերազմյան սերնդից: Այդ տարիների ստեղծագործություններին բնորոշ են դասական ավանդույթների միտումնավոր խախտումը, արտահայտչամիջոցների համարձակ ընտրությունը, նոր ձևերի և լեզվի որոնումները, իսկ երեմն էլ պարզապես հանդիսանական ապշեցնելու ցանկությունը:

XX դարի 20-ականների գեղանկարչական առաջատար ուղղություններից ուրբանիզմը ևս իր արտապոլումն է գտնել «Վեյյակի» ներկայացուցիչների՝ Օրիկի, Հոնեգերի, Պուլենկի, Միյոյի ստեղծագործություններում: Իր արտասովոր ստեղծագործություններով հայտնի Միյոն այսպես է բացարում այդ շարքի ստեղծագործություններից մեկի՝ ճայնի և յոթ գործիքների համար գրված «Գյուղատնտեսական մերենաների կատալոգ» անվանումով սյուինի ստեղծման դրապատճառը. «Ես այնպես էի հրապուրված գերանդու և գուրանի ժամանակակից մետաղյա եղբայրներով, որ միտք ծագեց գովերգել դրամք»<sup>1</sup>:

20-ական թվականներին Միյոն արդեն ճանաչված կոմպոզիտոր և դիրիժոր էր: Նա հրավիրվում է հյուրախաղերի ԱՄՏ, Եվրոպայի, Ասիայի տարբեր երկրներ: Նրա ստեղծագործական գործունեությունն այդ ժամանակաշրջանում կապված էր հիմնականում երաժշտական թատրոնի հետ: Այս բնագավառում նրան գրավում էին թեմատիկայով և ժանրով տարբեր ստեղծագործություններ՝ անտիկ ողբերգություններից մինչև կատակերգություն, պատմական դրամայից մինչև ուրբանիստական արտառու երաժշտական թեմականացում: ԱՄՏ-ում Միյոն ծանոթանում է նեղութիւններին, առասպելներին, ջաղիներին որոնք ենիմք հանդիսացն թ. Սանդրարի լիբրետոյով «Աշխարհի արարումը» բալետի ստեղծման

1. Г. Шнеерсон «Французская музыка XX века», М., 1970, стр. 229

համար (1923): Ըստ հեղինակի, նա այսունի ջազային ոճը ազատութեան միաձուլել է կլասիցիզմի տարրերի հետ:

Վերադառնալով Փարիզ՝ Դ. Միջոն Ս. Դյագիլսի պատվերով գրում է երկու ստեղծագործություն՝ «Սալաթ» պարային սյուիթը՝ երգեցողությամբ և «Երկնագույն ճեղքներաց» բալետը: Այդ ստեղծագործություններում նա հեռանում է դասական բալետի սկզբանքության տարրերով, ժամանակակից կենցաղային պարերի ծաղրագումով:

Այնուհետև նա գրում է մի շարք օպերաներ, որոնցում հանդիս է գալիս որպես դասական ավանդույթների շարունակող և նոր տիպի «փորրիկ օպերաներ» ստեղծող: Ավարտելով «Օրեսքեան», Միջոն դիմում է Օրփեոսի մասին հանրահայտ առասպելին, ստեղծելով «Օրփեոսի տառապանքները» օպերան, Ժ.Կոկտոյի լիբրետոյի հիման վրա գրում է «Խեղճ նավաստին» կենցաղային դրաման (1926), իսկ անտիկ սյուժեներով՝ «Եվրոպայի առևանգումը», «Լքած Արիադնան» և «Թեզեոսի ազատագրումը» (Երեքն-էլ՝ 1927) երեք «փոքրիկ օպերաները»:

Որպես օպերային կոմպոզիտոր՝ Դ. Միջոյի հաջողությունները պայմանավորված են կամերային օպերային ժանրին բնորոշ բովանդակության հակիրճ շարադրանքով և սրբար հանգույցալուծումով: Օպերաների տևողությունն ընդամենք 9-12 րոպե է, կատարողների կազմը՝ նվազագույն (4-5 մենակատար), երգչախմբին փոխարինում է 5-6 հոգու կազմված անամբ, նվազախումբը բաղկացած է 10-16 երաժիշտներից: Ուշագրավ է, որ օպերաների հերոսները խոսում են ժամանակակից ֆրանսերենով, այնին՝ օգտագործում փարիզյան ժարգոնը:

30-ական թվականներին «Վեցյակի» անդամների ստեղծագործական ոճը ենթարկվում է փոփոխությունների: Եթե ետպատերագմյան տարիներին նրանք հաճախ միտումնավոր դիմում էին գրութեսկի և արտառոյ արտահայտչամիջոցների, ապա ժամանակի ընթացքում նրանց երաժշտական լեզուն դառնում է ավելի զուսպ, կայուն, դասական սկզբունքներին հարազատ: Դա հավասարապես վերաբերվում է և Միջոյին: Նա նախընտրում է նշանակալից փիլիսոփայական գաղափար կամ արդիական քաղաքացիական հնչեղությունուն ունեցող սյուժեների: Դրանք «մեծ» օպերայի ավանդույթներով գրված «Քրիստովոր Կոլումբոս» (1928 լիբրետոն՝ Պ.Կլոնդելի), «Մաքսիմիլիան» (1929, ըստ Ֆ. Վերֆելի պիեսի), «Բոլիվար» (1943 լիբրետոն՝ Մաթլեն Միջոյի) երեք «ամերիկյան» օպերաներն են:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ Միջյոն բնակություն է հաստատում ԱՍԽ-ում՝ Կալիֆոռնիայի Օքենդ քաղաքում: Այստեղ նա դասավանդում է Միլգ քոլեջում, որտեղ երաժշտություն և, մասնավորապես, կոմպոզիցիան հանրակրթական առարկաներ էին համարվում: Նրան հատկապես հետաքրքրում է կոմպոզիցիայի դասավանդումը Բախի և Մոցարտի ստեղծագործական սկզբունքների հիման վրա: Մանկավարժական աշխատանքը շատ ժամանակ էր խլում: Այնուհանդերձ, նրան հաջողվում է դիրքիժորների և կատարողների պատվերներով ստեղծել հետաքրքրի և բազմատեսակ ստեղծագործություններ, այդ քում երեք սիմֆոնիա, չորս լարային կվարտետ, Կոնցերտ դաշնամուրի, Կոնցերտ երկու դաշնամուրի և ջութակի համար, կիմոներաժշտություն և մի շարք այլ ստեղծագործություններ: Այդ ժամանակաշրջանի սիմֆոնիաներում Միջյոն հասնում է որոշակի ստեղծագործական նվաճումների: 1917-1923 թվականներին գրված վեց փոքր սիմֆոնիաները ժանրի և ձևի տեսակետից դժվար է անվանել սիմֆոնիաներ. իրականում դրանք փոքր կազմի համար գրված ծրագրային պիեսներ են՝ «Գարուն», «Հովվերգություն», «Սերենադ» և այլն: Այդ սիմֆոնիաներում առկա է կոմպոզիտորի նորր աշխատանքը, որի շնորհիվ ստեղծվում են հակիրճ կառուցվածքով, քափանցիկ գործիքավորմանը, հակադրությունների վրա հիմնված, հստակ և սեղմ արտահայտչամիջոցներով ստեղծագործություններ: Այդ հատկանիշները բնորոշ են նաև կամերային օպերաներին: Պատերազմից հետո Միջյոն գրում է բնույրով և ժանրով իրարից տարբերվող 5-րդից մինչև 12-րդ՝ սիմֆոնիաները: Այսպես՝ 8-րդ սիմֆոնիայում գովերգվում Է Ֆրանսիայի ամենամեծ և ջրառատ գետը՝ Ռոնը: 10-րդ սիմֆոնիայում, որը գրված էր Օրեգոն նահանգի պատվերով, կոմպոզիտորը օգտագործում է նույն նահանգի ժողովրդական երգերը: 12-րդ՝ «Գեղջկական» սիմֆոնիան, մարդուն, բնությանը, աշխատանքին, գյուղին նվիրված ձոն է: Դրան հաջորդող սիմֆոնիկ շարքերը Միջյոն անվանում է պատվիրատու քաղաքների կամ երկրների անվանք՝ «Երաժշտություն Պրահայի համար», «Երաժշտություն Նյու-Օռլեանի համար» և այլն:

Ետպատերազմյան տարիներին շարունակվում է Միջյոյի մանկավարժական և ստեղծագործական գործունեությունը: 1947 թվականին Վերաբառնալով հայրենիք՝ նա դասավանդում է Փարիզի կոմսերվատորիայում և պարբերաբար վարում կոմպոզիցիայի դասընթացներ ԱՍԽ-ում: Հակապատերազմական թեմատիկան, որը ընդհանուր առմամբ, բնորոշ էր այդ տարիների առաջաեն արվեստին, կարևոր էր նաև Միջյոյի համար: Նրա գործերի մարդասիրական քաղաքացիական ուղղվածությունն ի հայտ էր եկել դեռևս 1932

թվականին ստեղծված «Բռնակալի մահը» կանուատում, իսկ այնուհետև՝ 1936 թվականին Ռ. Ռուանի «Հուլիսի 14»-ը ներկայացնան համար գրված երաժշտության մեջ: Ծարունակելով հակապատերազմական թեմատիկան՝ նա Պ. Կլոդիլի տեքստերի հիման վրա գրում է «Կանուատ խաղաղության մասին» (1936, մանկան և տղամարդկանց աշխարհագործության մասին), «Կանուատ պատերազմի մասին» (1940, a cappella երգախումբ), և Ս. Կարենի խոսքերով՝ «Կանուատ Մոր և Որդու մասին» (1938, լարային քառյակի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար): Մնալով արդիական՝ հակապատերազմական թեման այդ տարիներին ձեռք է բերում առանձնահատուկ նշանակություն. այն հնչում է ոչ միայն որպես հիշեցում անցած պատերազմի մասին, այլ որպես նախազգուշացում և խաղաղության կոչ: Միյոն Ժ. Կասուի բանաստեղծությունների հիման վրա գրում է «Հրե դդյակ» կանուատը (1954), որտեղ պատկերված են ֆաշիստական համակենտրոնացման ճամբարների ահասարսութ տեսարանները, «Զոն պատերազմի զոհերին» (1963) մեծածավալ եռամաս սիմֆոնիկ կտավը, Հոռմի պատի ուղերձի հիման վրա լատիներեն լեզվով գրված «Խաղաղություն աշխարհին» կանուատը՝ կոնտրալուոյի, բարիտոնի և խառը երգչախմբի համար (1963):

Միյոյի ստեղծագործությունների յանկում կան մի շարք երկեր, որոնցում առկա է այլ կոմպոզիտորների նույնությունը և հաճախ հանդիպող մի առանձնահատկություն՝ իր դավանանքին հավատարիմ մնալու ձգտությունը: «Ես Ֆրանսիացի հրեա եմ Պրովանսից», - այսպես է սկրսում Դ. Միյոն իր հուշերը: Հրեա ժողովրդի պատմությունը, բանահյուսությունը և գրականությունը իրենց արտապահպան են գտել կոմպոզիտորի կյանքի տարրեր ժամանակաշրջանների գործերում, այդ թվում Երուսաղեմի 3000-ամյակին նվիրված և հսրայելի պատվերով գրված «Դավիթ» օպերայում: Բայց այդ, նա գրել է «Վեց հրեական ժողովրդական երգ», «Սուրբ ծառայություն» կանուատը Սան-Ֆրանցիսկոյի սինագոգի պատվերով, «Էսրերը Կարպենտրիկ» կոմիկական օպերան, մի շարք վոկալ և խմբերգային ստեղծագործություններ:

Ելակետ ընդունելով բանահյուսությունը՝ Միյոն իր ստեղծագործություններում օգտագործում է հիմնականում ֆրանսիական մեղեդին՝ հիմնական ասույթների ինտոնացիաները, պրովանսի երգերը, որոշակի ժանրային առանձնահատկություններ ունեցող ժողովրդական մեղեդիները (հովկերգություն, քայլերգ, պար), ինչպես նաև նեղրական, հրեական, լատինամերիկյան, մասնավորապես, բրազիլական մեղեդիները:

Ժողովրդական եկեղեցները կոմպոզիտորն օգտագործում է ոչ միայն ֆոլկլորային մշակումներում և ժողովրդական զանգվածային տեսարաններում («Պրովանսյան սյուիտ», «Ֆրանսիական սյուիտ», «Բրազիլական պարեր», «Դիմակահանդես Նյու-Օռլեանում», «Դիմակահանդես Լոնդոնում»), այլև ֆոլկլորային ակունքների հետ անմիջական կապ չունեցող բեմական, սիմֆոնիկ և գործիքային ժանրերում:

Դ. Միջոյի գրչին են պատկանում ավելի քան 450 ստեղծագործություններ: Իհարկե, դրանցից ոչ բոլորն են հավասարարժեք: Նա հորինում էր շատ արագ. երեխն դրանից տուժում էր որակը: Այսպես, օրինակ, «Սալաթ» և «Երկնագույն ճեպընթաց» բալետները գրվել են մեկ ամսվա ընթացքում, իսկ Չորրորդ սիմֆոնիան՝ ԱՄՆ-ից Եվրոպա նավարկելու ժամանակ: Դ. Միջոյն իր ստեղծագործական մերոդի «գաղտնիքը» այսպես է քացատրել. «Ես էությամբ քավականին ծովյլ եմ, երկար խորհում եմ ապագա ստեղծագործության շուրջ և ուրվագրեր չեմ կատարում: Ես մտածում եմ ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարի, ոճի, տեմպի մասին: Երբ վերջապես զգում եմ, որ մտահղացումը հասունացել է, շատ արագ գրի եմ առնում այն: Երբեմն ստեղծագործությունն իմ մեջ կրել եմ երկու տարի և նոր միայն գրել ու գործիքավորել այն, ասենք, որ և հյուրանոցում՝ ընդամենը մեկ շաբաթում»<sup>1</sup>:

Լինելով գործունյա և եռանդում անձնավորություն՝ Դ. Միջոյն այդպիսին էլ մնաց մինչև կյանքի վերջին տարիները: Հաշմանդամի քաղկարողին զամկած՝ նա ոչ միայն ստեղծագործում, այլև գրադարձում էր մանկավարժական և հասարակական գործունեությամբ: Ժողովրդական երաժշտական միության ստեղծման (1935) առաջին իսկ տարիներից նա մասնակցում է միության աշխատանքներին, 1956-ից ձայնագրման Ակադեմիայի նախագահն էր, 1966-ից՝ Ֆրանսիայի երաժշտական ազգային կոմիտեի նախագահը, իսկ 1956-ից՝ Ֆրանսիայի Գեղեցիկ արվեստների Ակադեմիայի անդամը:

Ժնևում, որտեղ ապրում էր կյանքի վերջին տարիներին, Դ. Միջոյն գրում է մի շաք կամերային և երգչախմբային ստեղծագործություններ և ավարտում «Իմ երջանիկ կյանքը» ինքնակենսագրական գիրքը:

Դարիոս Միջոյն մահացավ 1974 թվականի հունիսի 22-ին, Ժնևում, 82 տարեկան հասակում:

1. Э. Журдан - Моранж "Мои друзья музыканты", М., 1966, стр. 144



## Орхік

1899-1983

Әрәбистәндең анықланып көмәләүсүү үчүн «Акын» жарыялғанда, «Акын»ның 15-жыллыгынан баштап Орхік таңбасынан шынайы түштүрүлдүү болуп саналып калыпты. Орхік 1899-жылы туура туадында табылды. Аның ата-анасынан әрәбистәндең түштүрүлдүү болуп саналып калыпты. Орхік 1899-жылы туура туадында табылды.

Орхік 1899-жылы туура туадында табылды. Орхік 1899-жылы туура туадында табылды.

1. Э. Жүргеш-Моранж "Мон другъя музыканты", М., 1966, стр. 171

տարվում են Տրիստան Կլինգզորի տեքստերի հիման վրա գրված նրա ոռմանաները: Դա լուրջ հայտ էր երիտասարդ կոմպոզիտորի կողմից: Այստեղ արդեն ուրվագծվում են նրա ապագա արվեստի ոճական առանձնահատկությունները: Ուսումնառության տարիներին նա ծանոթանում է Ֆ. Պոլենկի, Ժ. Տայֆերի, Ա. Հոնեգերի, Դ. Միջոյի և Լ. Դյուրեյի հետ և այդ բարեկամությունը շարունակվում է մինչև նրանց կյանքի վերջին օրերը:

Տասնինգամյա ժորժ Օրիկն իր տարիքի համեմատ արդեն բավական խոր և հիմնավոր գիտելիքներ ուներ արվեստի, գրականության, փիլիսոփայության, աստվածաբանության բնագավառներում: Նրան հետաքրքրում էին երաժշտության տարրեր ոճերը՝ XVI դարի պոլիխոնիայի մինչև ժամանակակից կոմպոզիտորների արվեստը: Նա հատկապես հիացած էր Գերյուսիի և Ստրավինսկու ստեղծագործություններով և միշտ խոնարհվում էր նրանց հանճարի առջև: Մինչպատերազմյան տարիներին երիտասարդ կոմպոզիտորը Ունեն Շալուի բանաստեղծությունների հիման վրա գրում է «Երեք ինտերլուդիաներ» ոռմանաների շարքը, այլ երգեր և մեկ Տրիփ: Պատերազմից Փարիզ վերադարձած Օրիկին գրավում է երիտասարդ կոմպոզիտորների արվեստը, փողոցներում և սրճարաններում հնչող նոր մեղեդիները և ոդիքմերը: Շուտով նա դառնում է «Վեյյակի» անդամներից ամենից անզիջումն ու հանդուզնը և վայելում առաջատար հայացքների տեր կոմպոզիտորի համբավ: Ինչպես հետագայում հիշում էր Միջոն. «Վեյյակի ոգին ամենավառ կերպով դրսուրվում էր մեր ընկերոջ՝ Օրիկի բացառիկ կերպարում»<sup>1</sup>: Նրա հետ խորհրդակցում էին ոչ միայն հասուն կոմպոզիտորները, այլև բանաստեղծները: Ինչպես գրում էր Ժուրդան-Սուրանց «Օրիկը ոչ միայն կոմպոզիտորների, այլև նկարիչների ու բանաստեղծների սիրելին էր: Կոկտոն նրան նվիրեց իր «Աքաղաղը ու Առլեկինը» փոքրիկ գլուխգործոց՝ մեր ժամանակի գեղագիտության մի յուրօրինակ դասագիրք»<sup>2</sup>:

«Վեյյակի» առաջին համատեղ ստեղծագործությունը, որի համար Օրիկը Պրելյուդիա է գրում (1920) կոչվում էր «Վեյյի ալբոմ»: Հետագայում լույս են տեսնում կոմպոզիտորների մի շարք համատեղ ստեղծագործություններ<sup>3</sup>: «Էյֆելյան աշտարակի նորապասակները» բալետի համար Օրիկը գրում է նախերգանք և տեսարաննե-

1. Э. Журдан-Моранж "Мои друзья музыканты", М., 1966, стр. 174

2. Սովոր տեղում, էջ 174

3. Որոշ ստեղծագործությունների վրա, բացի «Վեյյակի» անդամներից, աշխատում են և այլ ֆրանսիացի կոմպոզիտորներ

ըի միջն կատարվող թիտուոննելներ, «Հովհանի 14-ը» ներկայացման համար՝ «Տեսարան Պալէ Ռոյալի այգում», էկոսեզ՝ «Կամպույի ծաղկաշղթանները» նվազախմբային ստեղծագործության համար (1952) և այլն: Չնայած «Վեյյալի» անդամների հայացքների ընդհանրությանը և բարեկամական կապերին, «Ալրոնում» արդեն պարզորոշ նկատելի են երաժշտական ոճական տարրերությունները: Ավելի ուշ Պուլենկը գրում է. «Միանգամայն պարզ է, որ Օրիկը նույնքան նման չէ Հոնեգերին, որքան նև՝ Դյուրեյին»<sup>1</sup>: Գաղափարա-գեղագիտական հայացքներով Օրիկն ավելի մոտ էր կանգնած է. Սատիին և Ժ. Կոկտոյին, մինչդեռ Հոնեգերը, օրինակ, չը ընդունում Սատիին:

Առաջին ետպատերազմյան տարիներին ժորժ Օրիկը դաշնամուրի համար գրում է «Մնաս բարո՞վ, Նյու-Յորք» ֆոքստրուտը (1919), որտեղ նա առաջիններից մեկն էր, որ օգտագործեց ջազի տարրերը. «Երեք հովվերգությունները» (1920), «Սոնատինան» (1922):

Այդ շրջանի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում իրենց մեղեդային հարստությամբ, ոիբրմի հստակությամբ, կայտառությամբ, հարմոնիկ լեզվի պարզությամբ, արտահայտչամիջոցների հակիրճությամբ և խնայողությամբ, հումորի, երթեմն նաև հեգնանքի երանգներով:

20-ական թվականներին Օրիկն գրավում է բատրոնը, և նա մի քանի բեմական ստեղծագործություններ է գրում: Արդեն տասնութ տարեկան հասակում նա հորինել էր իր առաջին՝ «Գամաշի հարսանիքները» բալետը, իսկ քանի տարեկանում՝ իր առաջին «Սրտի բացուին» օպերան: 1922 թվականին Օրիկը երաժշտություն է գրում Մոլիերի «Զանձրալիները» կատակերգության համար, որը Դյագիլի պատվերով վերախմբագրում է՝ վերածելով բալետի: XVIII դարի ոճով գրված ընդամենը տասներկու րոպե տևողությամբ մի քանի պարերից Օրիկն ստեղծում է լիարժեք բալետային պարտիտուրա՝ նրա երաժշտությունը ընդլայնելով գրեթե երկու անգամ: Իր ժամանակի երաժշտական արտահայտչամիջոցների՝ մասսամբ պոլիտոնայնության կիրառման շնորհիվ, դասական պարերը ծեռը են քերում յուրօրինակ և ժամանակակից հնչեալություն: «Զանձրալիները» բալետի հաջողությունից հետո Դյագիլը նրան պատվիրում է ևս երկու՝ «Նավաստիները» (1924) և «Հովվերգություն» (1925) բալետները: Երկու պատերազմների միջև ընկած ժամանակաշրջանում

1. Г. Филионко «Французская музыка первой половины XX века». Л., 1983, стр. 89

նա երաժշտություն է գրում մի շարք թատերական ներկայացումների համար՝ «Մալբրուկն արշավի է պատրաստվում»՝ ըստ Պ. Աշարի (1924), «Թոշունները»՝ ըստ Արիստոֆանի (1928), «Լուսկյա կինը» (1925) և «Վոլպոնեն» (1927) երկուսն էլ՝ ըստ Բեն Չոնսոնի, «Մարդոն»՝ ըստ Է. Բուրդեի (1935) և այլն: Այդ տարիներին նա երաժշտություն է գրում նաև բազմաթիվ կինոնկարների համար:

Նախապատերազմյան շրջանում Օրիկը ստեղծում է իր լավագույն ստեղծագործությունները՝ հոբոյի, կլասնետի և ֆագոտի համար Տրիոն, կենսուրախու ու կայծկլտուն Նախերգանքը (Երկուսն էլ՝ 1938): Գրված լինելով ընդամենը տասնինգ գործիքների համար՝ Նախերգանքը, վարպետորեն կատարված գործիքավորման շնորհիվ, հնչում է որպես մեծ նվազախմբի համար գրված ստեղծագործություն:

Օրիկի արվեստի մարդասիրական, առաջադիմական միտումներն առավել վառ դրսնորվեցին երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին և ետպատերազմյան շրջանում: Լ. Արագոնի, Ժ. Սյուպերվելի և Պ. Էլուարի բանաստեղծությունների տեքստերով գրված «Տառապող Ֆրանսիայի շորս երգերը» համակված են քնարականությամբ, պայքարի պարուսով և առ հաղթանակն ունեցած հավատով: Նույն տարիներին նա Պ. Էլուարի տեքստերով գրում է «Վեց պոեմներ» երգաշարը, որն աչքի է ընկնում խորը հուզականությամբ:

Քառասնական-հիսնական թվականներին ժորժ Օրիկը գրում է մի շարք բալետներ՝ «Նկարիչը և նրա բնորդը» (1948), որտեղ պատկերում է հեռու մշուշում ուրվագծված կատարելությունը և նրան ձգտող արվեստագետի տառապանքները և որոնումները, «Ճեղրան» (1949)՝ ըստ հին հունական ողբերգության, «Ծանապարի դեպի լույսը» (1951), որը նկարագրում է գայթակղությունների և տառապանքների միջով դեպի երջանկություն տանող ճանապարհը, «Սենյակը» (1954)՝ Ժ. Սիմենոնի դեղեկութիվ պատմվածքի թեմայով, «Գույների պարահանենսը» (1960): Այս ստեղծագործություններում բացակայում են նախապատերազմյան շրջանի ոճին բնորոշ հեգնանքն ու զավեշտը և գերիշխում են քնարականությունը, արտահայտչականությունը և ողբերգականությունը: Այդ տարիների հարցագրույցներից մեկում Օրիկը խոստովանում է. «Այսօր ինձ հատկապես ձգում է քնարականությունը, որից մտուի ես այնքան հեռու էի քսան տարեկանում»!:

Բալետներից լավագույնը՝ «Ֆերան», որը գրված էր Ժ. Կոկտե-  
յի լիբրետոյով, քննադատներն անվանեցին «խորեոգրաֆիկ ողբեր-  
գություն»: Բալետի կենտրոնում Ֆերայի կերպարն է, նրա սերը  
դեպի ամուսնու որդին՝ Խպոլիտը, որից մերժվելով էլ ինքնասպան է  
լինում: Հատկապես քնարականությանը դիմելով՝ կոմպոզիտորը  
կարողացել է կերտել Ֆերայի կրքուտ կերպարը, հուզականորեն  
ճշմարտացի ներկայացնել նրա խորը ապրումները:

1952 թվականին բալետի երաժշտության հիման վրա Օրիկը  
գրում է մեծ կտավի սիմֆոնիկ ստեղծագործություն՝ «Ֆերա»  
սյուիտը, որը նկարագրում է ողբերգության հիմնական դրվագները:

Կինոյի ստեղծման օրից Օրիկն աշխատում է արվեստի այդ նոր  
ժանրում: Երկու մտերիմ բարեկամների՝ Ժան Կոկտոյի և Ժորժ  
Օրիկի համատեղ նորամուտը կինոյում կայացավ 1930 թվականին  
նկարահանված «Բանատեղծի արյունը» ֆիլմով, իսկ Կոկտոյի  
մեկ այլ աշխատանքի՝ «Գեղեցկուիին և հրեշը» ֆիլմի երաժշտու-  
թյան համար Կաննի առաջին միջազգային փառատոնում (1946) Օ-  
րիկն արժանանում է մրցանակի: Նրա գրչին են պատկանում հա-  
մաշխարհային ճանաչում ունեցող ռեժիսորների ֆիլմերի համար  
գրված հարյուրից ավելի պարտիտորներ՝ Ժ. Կոկտոյի «Օրփեոս»,  
«Օրփեոսի կտակը», Ռ. Կլերի «Հանոն ազատության», «Գիշերա-  
յին գեղեցկուիիները», Ջ. Հյուսրոնի «Մուլեն Ռուժ», Ռ. Կլեմանի  
«Ժերվեզա», Ռ. Վադիմի «Ուսկերիչները լուսնի լույսի տակ» և այլն:

Իր ողջ գործունեության ընթացքում Օրիկը գտնվում էր Ֆրան-  
սիայի երաժշտական հասարակական կյանքի կենտրոնում: Նա  
գործուն աջակցություն է ցուցաբերում «Ֆրանսիայի երաժշտական  
երիտասարդություն» կազմակերպության աշխատանքներին, որը,  
դեռևս 1940 թվականին, Փարիզում հիմնադրել էր կոմպոզիտոր Ռե-  
նե Նիկոլին:

1954 թվականից Օրիկը կոմպոզիտորների և բարերագիրների  
հեղինակային իրավունքների պաշտպանության ընկերության  
(SACEM) նախագահն է: Այս պաշտոնը նա ընդմիջումներով գրա-  
դեցնում է մինչև 1978 թվականը, այնուհետև յմահ ընտրվում է նոյն  
ընկերության պատվավոր նախագահ: 1957-1961 թվականներին  
նա «Լամուրյոյի համերգները» ընկերության նախագահն է: 1962  
թվականին ընտրվում է Ֆրանսիայի Ակադեմիայի անդամ, իսկ  
1979-ին՝ Ամերիկայի Ակադեմիայի և Արվեստի և Գրականության  
Ինստիտուտի պատվավոր անդամ: 1962-1968 թվականներին Ժորժ  
Օրիկը Grand-Opéra և Opera-Comique Ազգային թատրոնների գլխա-

վոր տնօրենն է: Նրա արտասովոր փորձերը և խելացի խաղացանկային քաղաքականությունը (դասականից մինչև Բերգի և Բուլեզի օպերաները) մեծապես պայմանավորեցին ֆրանսիական թատերաբվեստի վերելքը:

Կոնվողիտորի կյանքի վերջին տարիներին հրապարակված «Երբ ես այնտեղ եի» գիրքը յուրօրինակ ինքնակենսագրական ճեպանկարների շարք է նրա երաժշտական և գրական առնչությունների և համագործակցությունների մասին: Նա վարպետորեն քըլթին է հանձնել արվեստի և երաժշտության բարոյական նշանակության, երաժշտության տարբեր ոճերի վերաբերյալ իր մտքերը:

Ժորժ Օրիկը մահացավ 1983 թվականի հուլիսի 23-ին, Փարիզում:



## Ժերմենա Տայֆեր

1892-1983

«Ժերմենա Տայֆերը հրաշալի երաժիշտ է: Նա աշխատում է դանդաղ և վստահ: Նրա երաժշտությունը գրավում է անկեղծությամբ, հավակնուու չէ, թարմ է և անուշաբույր»<sup>1</sup>, - այսպես է ասել նրա մասին Տայֆերի բարեկամներից մեկը՝ Դարիոս Միջոն:

Ժերմենա Տայֆերը ծնվել է 1892 թվականի ապրիլի 19-ին, Փարիզի Պարկ Սեն Մոռ արվարձանում: Փոքրիկ աղջկա ընդունակությունները շատ վաղ ի հայտ եկան. տակալին մանուկ հասակում նա մեղեղիներ էր հորինում և ազատ վերադաշնակում: Փարիզի կոնսերվատորիայում Տայֆերը ուսանում է Ը. Վիդորի և Գ. Ֆորեի ստեղծագործական դասարաններում, իսկ ավելի ուշ նրան իր խորհուրդներով օգնում է Մ. Ռավելը: Ուսանողական տարիներին, հիմնավորապես ուսումնասիրելով դասական երաժշտությունը, նա հատկապես գերվում է մոցարտյան մաքուր մեղեղայնությամբ, մյուս կողմից՝ ինչպես այդ ժամանակաշրջանի գրեքե բոլոր կոմպոզիտորները, հրապուրքում է իմպրեսիոնիստներով: Կոնսերվատորիայում ծանոքանալով «Վեյյակի» ապագա անդամների հետ, Տայֆերն իր մասնակցությունն է բերում համատեղ համերգներին, ապա և «Վեյյակի» ընդհանուր գործերի ստեղծմանը: 1921 թվականին նա «Էյֆելյան աշտարակի նորապատճերը» մնաշատ-բալետի համար գրում է «Կաղըրի» և «Հեռագրերի վալսը» համարները: Այդ ժամանակաշրջանում սեփական ոճի թափանցիկությունը և մեղեղայնությունը Տայֆերը զուգակցում է նոր լեզվի որոնումների հետ, մի քանի որ բնորոշ էր «Վեյյակի» բոլոր անդամներին: Հրաժարվելով իմպրեսիոնիստների հարմոնիկ լեզվի գունդությունից՝ նա նախընտրում է կառուցվածքայնությունը, պոլիտոնայնությունը, գծայնությունը: Հայտնի ֆրանսիացի երաժշտագետ Պոլ Լանդոր-

1. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975, стр. 99

մին գրում էր. «Տայֆերն այն եզակի կանանցից է, որը կանացի երաժշտություն է գրում»<sup>1</sup>: Խոսքը «Թոշնավաճառը» բալետի մասին էր, որը 1923 թվականին Փարիզում բեմադրել էր Շվեդական բալետը: Նույն շրջանում նա գրում է Լարային կվարտետ, Տրիո, Սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար, որոնք առաջին անգամ կատարվեցին «Հին աղավնատուն» բատրոնում: Ուշադրության է արձանի նեռկլասիկիզմի ոճով ստեղծված Դաշնամուրային կոնցերտը (1924), որտեղ վերածնվում են հին երաժշտության ձևերը՝ ժիգան, տոկատը:

Երեսնական թվականներին գրված երաժշտությունն առավել վառ է արտապոլում Տայֆեր կոմպոզիտորի և Տայֆեր ֆրանսուիո եռյալունը: Հենց այդ ժամանակ բանաստեղծ Պոլ Վալերին նրան առաջարկում է երաժշտություն գրել իր «Նարկիսոսի» համար: Այդ համագործակցության արդյունքում ծնվում է «Կանտատ Նարկիսոսի մասին» բուն ֆրանսիական դասական ավանդույթներով գրված ստեղծագործությունը: Այդ տարիների մասին Տայֆերն ասում էր. «Նախկինում իմ մտրով խկ չէր անցնի երաժշտություն գրել խիստ դասական ոճով: Եթի ես քանի տարեկան էի, խելահեղորեն ձգտում էի պոլիտոնայնությանը, կեղծ նոտաների: Այնուհետև դա անցավ»<sup>2</sup>:

Մինչև երկրորդ համաշխարհային պատերազմը Տայֆերը գրում է բազմազան ստեղծագործություններ: Դրանցից լավագույններն են նվազախմբային Նախերգանքը և Ռոստանի «Ազատություն» պիեսի համար մի խումբ հակաֆաշխտ կոմպոզիտորների հետ համատեղ գրված երաժշտությունը: Պիեսը բեմադրվեց բացօթյա բեմում 1937 թվականին Փարիզում՝ համաշխարհային ցուցահանդեսի օրերին:

ԱՄՆ-ից վերադառնալուց հետո, ուր գաղղել էր 1942 թվականին, Տայֆերի կյանքում սկսվում է մի նոր, բեղմնավոր ստեղծագործական շրջան: Կոմպոզիտորը գրում է «Խելամիտ հիմարը» կատակերգական օպերան (1951), խմբագրում 1930 թվականին երատարակված «Կար չկար՝ մի նավակ» օպերան, ոադիոյի պատվերով գրում հինգ սուֆ օպերաներ, «Փարիզի հրաշքները» (1949) և «Փարիզիանա» (1955) բալետները, երաժշտություն բատրոնի և կինոյի համար, գործիքային և վոկալ երկներ:

Տայֆերի ստեղծագործական ժառանգության մեջ շոշափելի

1. Р. Диомениль. Современные французские композиторы группы "Шести", Л., 1964, стр. 117

2. Э. Журдан-Моранж "Мои друзья музыканты", М., 1966, стр. 187

տեղ են գրավում տարբեր՝ ինչպես ավանդական, այնպես էլ ինքնօրինակ կազմերի համար գրված կոնցերտները: Դեռևս ստեղծագործական պրադտումների տարիներին նա դիմում է այդ ժանրին և ստեղծում կոնցերտներ դաշնամուրի և նվազախմբի (1924), տավիդի և նվազախմբի (1926), իսկ ավելի ուշ՝ 1934 թվականին, դասական եռամաս Concerto grosso-ն՝ նվազախմբի, երկու դաշնամուրի և երկու վոկալ բառյակների համար, որտեղ երգիչների ձայները մեկնարանվում են որպես երաժշտական գործիքներ: Պատերազմից հետո նա նորովի է անդրադառնում այդ ժանրերին՝ գրելով կոնցերտներ տարբեր կազմերի՝ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և կամերային նվազախմբի (1953), բարիտոնի, դաշնամուրի և նվազախմբի (1956), սոպրանոյի և նվազախմբի համար (1957):

Ժերմենա Տայֆերը մահացավ 1983 թվականի նոյեմբերի 6-ին, Փարիզում:



## Լուի Դյուրեյ

1888 - 1979

«Վեցյակի» անդամներից թերևս Լուի Դյուրեյի ստեղծագործություններում է ամենայացածը կերպով դրսևորվել արվեստի ժողովրդական ուղղվածությունը: ճանաչված կոմպոզիտոր և հասարակական գործիչ Դյուրեյը ձգտում էր պարզ և անկեղծ երաժշտություն գրել լայն մասսաների համար:

Լուի Դյուրեյը ծնվել է 1888 թվականի մայիսի 27-ին, Փարիզում: Նախքան Հ. Սատիի և ապագա «Վեցյակի» անդամների հետ ծանոթացալը, նա 1910-1914 թվականներին կոմպոզիտուրել Schoła cantorum ուսումնական հաստատությունում<sup>1</sup>: Նրա առաջին հորինվածքների թվին են պատկանում այդ տարիներին Անրի դե Ռենյեի և Շառլ Օոլեանցու բանաստեղծությունների հիման վրա գրված ա'cappella խմբերգերը, Ռ. Տագորի, Պ Վեռլենի և այլոց տերստերով երգերը և այլ վոկալ, խմբերգային ու գործիքային ստեղծագործությունները: Խմբերգային երաժշտության նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը, անցնելով պրատումների և փորձարարությունների միջով, պահպանվում և վերածնվում է ավելի հասուն տարիներին:

Հեռանալով Schola cantorum-ից, Դյուրեյը տարվում է Շյոնբերգի ատոնալ երաժշտությամբ, այնուհետև՝ իմպրեսիոնիստների նըրքածաշակ հարմոնիկ որոնումներով և վերջապես դառնում է. Սատիի և Ժ. Կոկտոյի զաղափարակիցը. նա առաջինն էր ապագա «Վեցյակի» անդամներից, որ միայակ այդ խմբի ոգեշնչողներին: Երիտասարդ կոմպոզիտորի կյանքում նոր փուլ է սկսվում. «Վեցյակի» անդամների պես նա իր ստեղծագործություններում ձգտում է կառուցվածքային պարզության, ոիքմիկ հստակության և

1. Դյուրեյը միակն էր «Վեցյակի» անդամներից. որը չէր ուսանել կոմսերվատորիայում

գծայնության: Ոճի փոփոխությունն արտահայտվում է խստաշղունչ «Թեոկրիտեսի Էպիգրամները» և «Պետրոնիոսի Երեք պոեմները» վոկալ պիեսների, չորս ծեռքի համար գրված դաշնամուրային «Չյուն» պիեսի պոլիտոնայնությամբ և Լարային կվարտետի գծայնությամբ: Հետևելով ֆրանսիական երաժշտության ավանդույթներին՝ անտիկ բանաստեղծներին դիմելուց զատ, նա անդրադառնում է նաև ժամանակակիցներին և, ետպատերազմյան տարիներին ժ. Կոկտովի տերսության վրա գրում «Ծովի հատակում» պոեմը՝ սովորանոյի և պղնձյա փողայինների համար, ինչպես նաև «Բանտային պոեմներ» և «Բեստիարիա»՝ գ. Ապոլիիների, վոկալ ստեղծագործություններ գ. Լորկայի. Ռ. Մ. Ռիլկեի և այլոց բանաստեղծություններով: Նույն տարիներին Պ. Մերիմեի կատակերգության հիման վրա գրում է «Պատահականություն» օպերան (1928) և երաժշտություն՝ Մ. Մետերլինկի «Անկոչ հյուրը» պիեսի համար: Կոմպոզիտորը հազվադեպ է դիմում նվազախմբին, քանզի նրան ավելի հոգեհարազատ է կամերային ժանրը: Նա գրում է երկու լարային տրիո, երեք սոնատին և C-դր Դաշնամուրային սոնատը, երկրորդ և երրորդ կվարտետները և մի շարք այլ ստեղծագործություններ: 1929 թվականին գրում է տասը ինվենցիայից բաղկացած Սյուիտ, որի մեջ նկատելի են այն տարիների արվեստին բնորոշ նեոկլասիկական տարրերը:

Դեռ 1923 թվականին Լ. Գյուրեյը հրաժարվել էր Փարիզի բունքի բոհեմական կյանքից և բնակություն հաստատել Սեն-Տրուպեզ փոքրիկ քաղաքում՝ չխօնլով սակայն բարեկամական կապերով «Վեցյակի» անդամների հետ: Այդ տարիներից սկսվում է նրա ստեղծագործական ոճի, ժանրերի, թեմատիկայի, երաժշտական լեզվի դեմոկրատացումը:

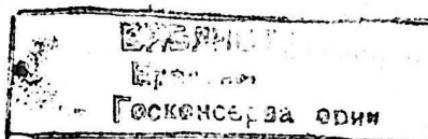
1935 թվականին, Փարիզում, ստեղծվում է ֆրանսիական երաժշտների հասարակական՝ Ժողովրդական ստեղծագործական միությունը (Federation musicale populaire), որը տարածում էր առաջադեմ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, նպաստում ժողովրդի երաժշտական մակարդակի բարձրացմանը, աշխատավորական երգչախմբերի ստեղծմանը և զարգացմանը: Գյուրեյը եռանդուն մասնակցություն է ունենում միության ստեղծմանը. 1938 թվականից նա այդ միության գլխավոր քարտուղարն է, իսկ 1953-ից՝ նախագահը: 1940-1950 թվականներին կոմպոզիտորի ստեղծագործական աշխատանքը սերտորեն շաղկապվում է նրա հասարակական գործունեության հետ: Պատերազմի տարիներին նա ղեկա

վարում է Երաժիշտների ազգային կոմիտեն, որը Դիմադրության շարժման ճյուղերից մեկն էր, գրում է ստեղծագործություններ ժողովրդական ինքնագործ երգախմբերի համար: Ավելի պարզ միջոցներին դիմելը պայմանավորված էր կոմպոզիտորի առջև դրված նոր ժողովրդավարական խնդիրներով:

Այդ տարիներին նա երգախմբային արվեստի խոշոր վարպետի համբավ է վայելում: Ընդլայնվում է այն քանաստեղծների շրջանակը, որոնց դիմում է Դյուրեյը՝ Վ. Մայակովսկի, Ն. Հիրմեր, Սևանորք քանաստեղծ Լ. Հյուզ, Հո Շին, Պ. Էլուար և այլք:

Վոկալ ժանրերից քայի, Չուրակի և Թավջութակի համար նա գրում է կոնցերտային ֆանտազիաներ նվազախմբի հետ (Երկուսն էլ՝ 1947), սիմֆոնիկ նվազախմբի համար՝ «Իլ դը Ֆրանս» նախերգանքը (1964), «Օրփեոսին շրջապատող գաղանները» կանտատը՝ երկու մենակատարների և 12 գործիքների համար (խոսք Գ. Ապոլիների, 1965), դաշնամուրային «Տասը քասկյան պարերը», «Վեց աշնանային պիեսները» և այլն: Ստեղծագործական գործունեությանը զուգահեռ՝ Դյուրեյն անդրադառնում է նաև երաժշտագիտական աշխատանքին. նա ուսումնասիրում է Վերածննդի պոլիֆոնիկ երգեցողությունները, հրատարակության է պատրաստում ֆրանսիական իինավորյա երաժշտության զանազան ժանրեր (Ժ. Դեպրե, Կ. Ժանելեն) և, որպես “L'Humanité” (1950-ից) թերթի մշտական երաժշտական քննադատ, իր հոդվածներում լուսաբանում է ինչպես երաժշտական արվեստի զարգացումն ընդհանրապես, այնպես էլ Փարիզի երաժշտական կյանքը:

Լուի Դյուրեյը մահացավ 1979 քվականի հուլիսի 3-ին, Սեն-Տրուպեզում:



## Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Բենջամին Բրիտտեն	5
2. Ալիսարդ Շտրաուս	21
3. Կարլ Օրֆ	35
4. Պաուլ Հինդեմիթ	51
5. Էրիկ Սատի	
Ժան Կոկտոն	
Վեցյակ	67
6. Արքուր Հոնեգեր	79
7. Ֆրենսիս Պուլենկ	97
8. Դարիուս Սիյոն	107
9. Ժորժ Օրիկ	115
10. Ժերմենա Տայֆեր	121
11. Լուի Դյուրեյ	124

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ ՇՈՒԾԱՆԻԿ

XX ԴԱՐԻ ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ակնարկներ Անգլիայի, Գերմանիայի և  
Ֆրանսիայի կոմպոզիտորների մասին

Շապիկի և անվանաթերթի  
ձևավորում  
Նամակարգչային էջադրում  
և ձևավորում  
Մրբագրություն

Արթուր Շարությունյան  
Լուսինե Գասպարյան  
Էվելինա Նամբարձումյան

ԲԵՆՔԱՄԻՆ ԲՐԻՏՏԵՆ  
ՈՒԽԱՐԴ ՇՏՐԱՍԻ  
ԿԱՐԼ ՕՐՖ  
ՊԱՌԻԼ ՀԻՆԴԵՄԻԹ  
ԷՐԻԿ ՍԱՏԻ  
ԱՐԹՈՒՐ ՀՈՆԵԳԵՐ  
ՖՐԵՆԱՀԻՍ ՊՈՒԼԵՆԿ  
ԴԱՐԻՈՒՍ ՍԻՅՈ  
ԺՈՐԺ ՕՐԻԿ  
ԺԵՐԱՄԵՆ ՏԱՅՖԵՐ  
ԼՈՒԻ ՂՅՈՒՐԵՅ