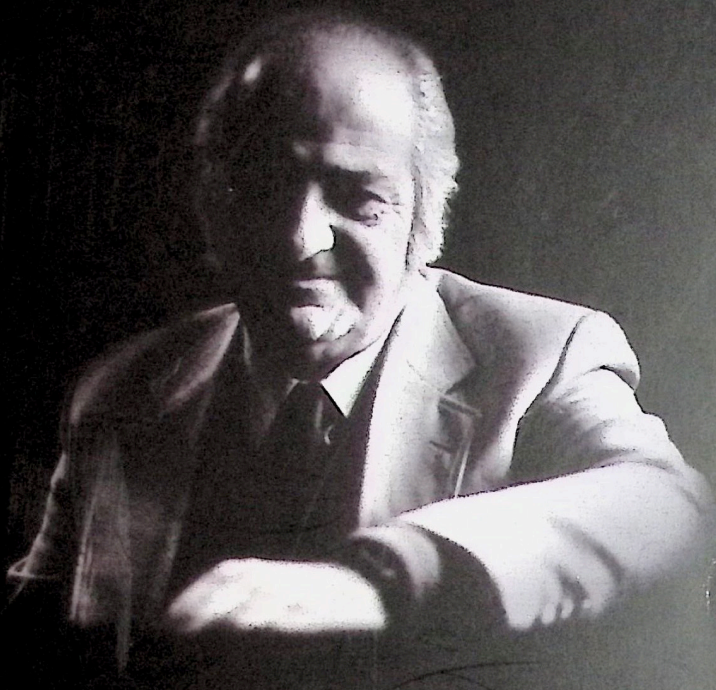
Ծովինար Մովսիսյան



Էդգար Հովհաննիսյանի

Կամերային-գործիքային եւ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ

ԾՈՎԻՆԱՐ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ

ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԵՒ ՄԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Երեւան

Իրանագիտական Կովկասյան կենտրոն

2012

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31
Հ 854Մ.

Երաշխավորված է հրատարակության Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գիտական խորհրդի կողմից

Պաշտոնական գրախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր **Աննա Արևշատյան**, արվեստագիտության թեկնածու **Միեր Նավոյան**, մասնագիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր **Կարինե Ջաղացպանյան**, խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր **Լաուրա Մուրադյան**:

Հ 854Մ. Մովսիսյան Ծովինար «Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները»: /Ծ.Մովսիսյան.-Եր.: Իրանագիտական Կովկասյան Կենտրոն, 2012.- 256 էջ, A5 ֆորմատ:

Ներկայացվող մենագրությունը նվիրված է 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական մշակույթի մեծավաստակ ներկայացուցիչներից մեկի՝ Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործությանը: Հեղինակը քննության է առել կոմպոզիտորի հսկայածավալ ժառանգության ներկայանալի մասը կազմող կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները: Մենագրության պատմա-գեղագիտական և տեսական-վերլուծության փոխշաղկապված մոտեցումը բացահայտում է ոչ միայն զուտ քննարկվող ժանրերի ստեղծագործությունները, այլև ամբողջական պատկերացում է տալիս կոմպոզիտորի ապրած ժամանակաշրջանի, գեղագիտական մոտեցումների, ոճական առանձնահատկությունների մասին:

Գիրքը հասցեագրված է երաժշտագետներին ու կոմպոզիտորներին, բարձրագույն և միջնակարգ երաժշտական հաստատությունների ուսանողներին, ինչպես նաև կոմպոզիտորի երաժշտությանն իրազեկ ընթերցողներին:

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-99930-69-72-0

© Մովսիսյան Ծովինար
Իրանագիտական Կովկասյան Կենտրոն

Հեղինակն իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում բոլոր նրանց, ում աջակցությամբ և պատրաստակամ վերաբերմունքի շնորհիվ հնարավոր եղավ իրականացնել գրքի հրատարակումը.

Տարոն Անդրանիկի Մարգարյան
Հրաչյա Ռաֆիկի Մուրադյան
Անդրանիկ Մազմանի Քասարյան
Էդուարդ Բարսեղի Բարսեղյան
Փայլակ Գառնիկի Յայլոյան
Արամ Գրիշայի Հակոբյան
Էլբակ Հրաչիկի Թարփոշյան
Վահրամ Ռոմիկի Դալլաքյան
Ալեքսան Ջոնիկի Ալեքսանյան
Կոմիտաս Ռազմիկի Մուրադյան
Մեդրակ Գեբասիմի Մեդրակյան
Հովիկ Հովհաննեսի Խալիկյան
Հովհաննես Սպարտակի Քաբաջանյան
Ղևոնդ Ռազմիկի Ղալումյան
Գրիգոր Ժորայի Սարիբեկյան
Ռուբինա Էդգարի Հովհաննիսյան
Մարինա Էդգարի Հովհաննիսյան
Գևորգ Էդգարի Հովհաննիսյան

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Էդգար Հովհաննիսյանն ապրել է իրադարձություններով հարուստ կյանք, որի ամեն պահն իմաստավորված էր արվեստագետի, մարդու, քաղաքացու նուրբ գեղագիտական աշխարհընկալմամբ, ստեղծագործական վառ ու ինքնատիպ ձեռագրով: Նա թողել է իր ապրած բարդ ու հակասական ժամանակը վավերացնող հարուստ կենսագրություն ու ստեղծագործական բազմաբովանդակ ժառանգություն՝ դեռևս կյանքի օրոք արժանանալով հիրավի համաժողովրդական ճանաչման:

Էդգար Հովհաննիսյանի մուտքն ինքնուրույն ստեղծագործական ասպարեզ համընկավ խորհրդային շրջանի 50-ականների «հալոցքի» վճռորոշ ժամանակաշրջանին և անմիջապես գրավեց մասնագետներին՝ ընդունված դրոշմները հաղթահարելու նպատակամիտվածությամբ: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ խորհրդային, մասնավորապես նաև խորհրդահայ երիտասարդ արվեստագետները հնարավորություն ստացան իրենց հայացքներն ուղղելու դեպի Արևմուտք՝ անհագ հետաքրքրասիրությամբ կիրառելով նորարարական տարբեր հոսանքներից ծնված երաժշտալեզվական, հորինվածքային ու տեխնոլոգիական այլևայլ հնարքներ: Դրա հետ մեկտեղ 50-ականների շարժումը նշանավորվեց ազգայինը նորովի վերաիմաստավորելու և մեկնաբանելու փորձերով: Հենց այս ասպարեզում է կարևորվում Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության նշանակությունը: Նա եկավ շարունակելու հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման Կոմիտասյան ավանդույթը՝ այն հարստացնելով ժամանակի մեծագույն վարպետների, իր ուսուցիչների՝ Շոստակովիչի, Խաչատրյանի, Եղիազարյանի սիմֆոնիզմի հարուստ հնչերանգային ներկապնակով:

Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը նեոկլասիցիզմն է՝ բառիս լայն իմաստով: Հավատամքը դասական ձևի պարզության, հստակության, ասելիքի գաղափարական խորության, հավիտենական հոգևոր արժեքների հանդեպ, բնատուր պայծառատեսությունը, նորը, հետաքրքիրն ու բացառիկը զգալու, յուրացնելու տաղանդը թույլ էին տալիս արտա-

քուստ «դասական ձևերը համապատասխանեցնել ժամանակակից կյանքի ոգուն և իրականության մթնոլորտին»[1]:

Բազմազան ու բազմաժանր ստեղծագործությունների հեղինակ է Էդգար Հովհաննիսյանը՝ օպերա, օպերա-բալետ, բալետներ, երեք սիմֆոնիա, վոկալ-սիմֆոնիկ երկեր, կոնցերտներ, կամերային-գործիքային, վոկալ, խմբերգային երկեր, երաժշտություն՝ ֆիլմերի և թատերական ներկայացումների համար, ժողովրդական երգերի մշակումներ...: Եվ բոլոր ժանրերում էլ կոմպոզիտորին հաջողվել է գտնել նոր ու ինքնատիպ լուծումներ՝ միաժամանակ պահպանելով միայն իրեն՝ Հովհաննիսյանին հատուկ ինչերանգային մտածողությունը, այն, ինչով առանձնանում է Էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտությունը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության միջավայրում:

Կոմպոզիտորի բազմաժանր ստեղծագործությունների շարքում առանձնահատուկ տեղ ունեն կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ երկերը, որոնք մոնումենտալ երաժշտաթատերական կամ վոկալ-սիմֆոնիկ ժառանգության համեմատ քիչ են ուսումնասիրված: Սակայն գաղտնիք չէ, որ հատկապես գործիքային ժանրերում են ձևավորվել ու զարգացել կարևոր սկզբունքներն ու ստեղծագործական հնարքները, որոնք հետագայում հիմք են դարձել առավել ընդգրկուն մտահղացումների համար: Այս նկատառումից ելնելով՝ նպատակահարմար գտանք մեր աշխատանքում անդրադառնալ հատկապես այդ ժանրերին: Գործիքային ժանրերի առանձին գործերի հանգամանալի վերլուծությունը հնարավորություն կընձեռի բացահայտելու կոմպոզիցիոն և ոճական կարևոր առանձնահատկությունները, որոնցով արժևորվում է Էդգար Հովհաննիսյանի ժառանգությունը:

Ուսումնասիրության համար նյութ են հանդիսացել կոմպոզիտորի հարուստ արխիվը, նրա կյանքին ու գործին նվիրված վերլուծական ու գրախոսական հրապարակումները, ժամանակակիցների արժեքավոր գնահատականները, նամակագրությունը: Այս ամենին տողերիս հեղինակին հնարավորություն ընձեռվեց ծանոթանալու դեռևս 1994-1998 թվականներին՝ կոմպոզիտորի առաջարկով ստանձնելով նրա հուշագրությունը գրառելու աշխատանքը: Հասուն խոհականու-

[1] Տես՝ Неоклассицизм. *Музыкальный словарь Гроува* /перевод с англиúского, редакция и дополнения Л.О.Акопяна/, Москва, изд.-во Практика, 2001, стр. 601.

թյամբ իմաստնացած կոմպոզիտորի վերջին տարիների խոհերն ամփոփվեցին «Կյանքս հուշերում» գրքում /Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրտ., 1998թ./:

Վերոհիշյալ գրքի վրա աշխատանքն էլ առիթ դարձավ առավել համակողմանի ծանոթանալու կոմպոզիտորի կյանքին ու ստեղծագործությանը, ուսումնասիրելու հսկայական, բազմազան արխիվային նյութ: Ձեռքի տակ եղած փաստերը հարուստ հիմնարար նյութ կարող են դառնալ կոմպոզիտորի ստեղծագործության առավել մանրազնին և համապարփակ ուսումնասիրության համար:

Ուսումնասիրության վերլուծական մասի համար հիմք են ծառայել կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ երկերի նոտաներն ու պարտիտուրները, որոնց զգալի մասը դեռևս հրատարակված չեն: Ստեղծագործությունների ձայնագրություններն ու տեսագրությունները սիրով տրամադրել է կոմպոզիտորի ընտանիքը, որի համար հայտնում ենք մեր խորին երախտագիտությունը:

Էդգար Հովհաննիսյանի գրեթե բոլոր ստեղծագործությունների առաջին կատարումներն արժանացել են երաժշտասերների և մասնագետների գնահատանքին: Յուրաքանչյուր նոր բեմականացում, պրեմիերա ուղեկցվել է արժեքավոր վերլուծականներով ու գրախոսականներով: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանացել կոմպոզիտորի երաժշտաթատերական երկերը, Դաշնամուրային կվինտետը, Առաջին սիմֆոնիան, մասամբ կամերային-գործիքային որոշ երկեր:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը արժևորել են ժամանակի անվանի երաժշտագետներ Նիկոլայ Պեյկոն, Յուրի Կորևը, Լև Ռաաբենը, Նելլի Շահնազարովան, Գայանե Չեբոտարյանը, Իզաբելլա Յոլյանը, Մարինա Բերկոն, Գեորգի Գյոդակյանը, Նիկողոս Թահմիզյանը, Ռաֆայել Ստեփանյանը, Մարգարիտ Տեր-Սիմոնյանը, Մարգարիտ Ռուխկյանը, Սվետլանա Սարգսյանը, Իրինա Զոլոտովան, Նելլի Ավետիսյանը, Ժաննա Զուրաբյանը և ուրիշներ:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների հանգամանալի վերլուծականներով են հանդես եկել ժամանակի հայ և խորհրդային կոմպոզիտորական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչները՝ Արամ Խաչատրյանը, Դմիտրի Շոստակովիչը, Տիխոն Խրեննիկովը, Դմիտրի

Կաբալևսկին, Սուլխան Նասիձեն, Գևորգ Արմենյանը, Տիգրան Մանսուրյանը, Միխայիլ Կոկժաևը և ուրիշներ:

.Առաջին իսկ լուրջ երկերի ի հայտ գալուն պես լույս տեսան Լիանա Գենինայի /1959թ., Մոսկվա/ և Իրինա Գասպարյանի /1969թ., Երևան/ գիտահանրամատչելի գրքույկները: Արժեքավոր գիտական ուսումնասիրություն է Գեորգի Տիգրանովի "Балеты Э.Оганесяна" /1981, Երևան/ գիրքը, նաև նույն հեղինակի "Армянский музыкальный театр" մատենաշարի հատորներում զետեղված համապատասխան բաժինները:

Ուսումնասիրության հարցի քննությունը հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության առանցքային ոլորտին՝ երաժշտական թատրոնին նվիրված ուսումնասիրություններն առ այսօր զգալի գերակշռում են մյուս ժանրերի ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունների համեմատ: Ուստի, նպատակահարմար գտանք մեր ուսումնասիրության վերլուծական բաժնում անդրադառնալ առավելապես կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ժանրերի ստեղծագործություններին՝ բացահայտելու համար էդգար Հովհաննիսյանի հիրավի ինքնատիպ գրելաոճի առանձնահատկությունները: Բացի դրանից, ինչպես արդեն նշվեց, կոմպոզիտորի գրելաոճի, մտածողության, կոմպոզիտորական վարպետության հղկման, ձևավորման և կայացման համար անփոխարինելի դպրոց է կամերային-գործիքային ժանրերի ոլորտը, որտեղ կոմպոզիտորները ազատ փորձարկում են իրենց համարձակ նորարարությունները ու ստեղծագործական հնարքները:

Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի և հասուն շրջանի երկերի համեմատ՝ 80-ականներից հետո ստեղծված երկերը գրեթե չեն լուսաբանվել: Չորրորդ կվարտետը, Մենանվագ ալտի, Մենանվագ ջութակի սոնատները, Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաները դեռևս անտիպ են: Վերոհիշյալ երկերի խորազնին մասնագիտական վերլուծություն, բացառությամբ մեկ-երկու գրախոսականների, հրապարակում չկա:

Ավանդականի և նորարարականի, ձևի և բովանդակության, ազգային և համամարդկային արժեքների փոխառնչությունները արվեստագիտության այն հիմնահարցերն են, որոնք արդիական են և մշտապես գրավում են ուսումնասիրողների ուշադրությունը: Առավել ևս, երբ խոսքը վերաբերում է այնպիսի ինքնատիպ երևույթի,

ինչպիսին է Հովհաննիսյանի բազմաբովանդակ ստեղծագործական ժառանգությունը:

Լինելով խորհրդահայ իրականության ամենահագեցած տասնամյակների ներկայացուցիչը՝ նա թողեց մնայուն գեղագիտական արժեքներ, որոնց լիարժեք գնահատականը նաև ժամանակի փորձությունն է: Այսօր՝ իրենց ստեղծման օրվանից ավելի քան կես դար անց, կոմպոզիտորի երկերը հնչում են նույնքան թարմ ու արդիական: Պատճառը ստեղծագործական բացառիկ տաղանդն ու ինքնատիպ ձեռագիրն են, որոնք ամեն անգամ յուրովի են դրսևորվում նրա գործերում:

ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՆ ՈՒ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործական բազմաբովանդակ ժառանգության մեջ դրսևորվել են կոմպոզիտորի ինքնատիպ երաժշտական մտածողությունը, թարմ ու ընդգրկուն աշխարհընկալումը, գեղագիտական կայուն սկզբունքները:

Հովհաննիսյանի, ինչպես և յուրաքանչյուր արվեստագետի համար ընտանիքը, միջավայրը, դաստիարակությունն ու մտերիմները դարձան այն բարեբեր հողը, որով սնվեցին, ձևավորվեցին ու կայունացան գեղագիտական արժեքներն ու պատկերացումները, արվեստագետի ուրույն դիրքորոշումը, կյանքում իր առաքելությունն իրականացնելու վճռականությունը:

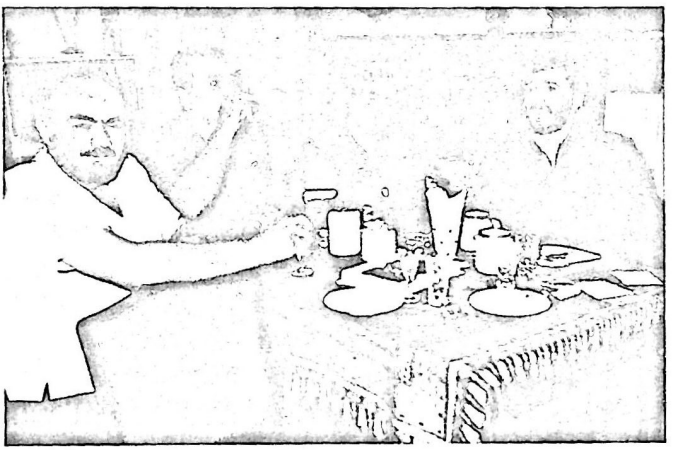
Հովհաննիսյանի էրզրումցի ծնողները, հատկապես մորական կողմը, տոհմիկ մտավորականներ էին՝ Թիֆլիսում, Դորպատում, Սանկտ-Պետերբուրգում կրթություն ստացած հայտնի Տեր-Գրիգորյանները, մորական պապը՝ Արամը, պապի եղբայրները՝ Ղազարոսը, Ներսեսն ու Վահանը /Վահան Տերյանը/: Մորական տատը ուսուցչուհի էր, ավարտել էր Թիֆլիսի հայտնի Հովնանյան վարժարանը: Նրանցից լսած զրույցները, հետաքրքիր պատմություններն ու ավանդությունները մանկուց անջնջելիորեն տպավորվել էին մանկան հուշերում:

Ընտանիքում պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ չկային, սակայն սերը երաժշտության, գեղանկարչության, պոեզիայի հանդեպ մշտապես ուղեկցել է Հովհաննիսյանին դեռ վաղ մանկությունից: «Որքան ինձ հիշում եմ, երաժշտություն շատ էի լսում. ռադիոյով, համերգներում, միշտ լսում ու պատկերացնում էի գործիքները»,-հարցազրույցներից մեկում ասել է կոմպոզիտորը[1]: Նույն հարցազրույցում, հաղորդավարի այն հարցին, թե ինչով կզբաղվեր, եթե հնարավորություն տրվեր կյանքի ուղին նորից սկսել, կոմպոզիտորը պատասխանում է. «Նախ կզբաղվեի նկարչությամբ, անպայման: Փոքր հասակում ես այդ

[1] Ռադիոհարցազրույցը ձայնագրվել է 1986 թվականին և պահպանվել երաժշտագետ Սուսաննա Նալբանդյանի կողմից: 1998-ին հրապարակվել է «Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում» գրքում, էջ 190-193:

ընդունակություններն ունեցել եմ, և դրսևորելու տեղ, ինձ թվում է, կար...»: Կերպարվեստի, գրականության, պարարվեստի, կինոարվեստի հանդեպ ունեցած մեծ սերը հետագայում վճռորոշ դեր կատարեց կոմպոզիտորի մեծակտավ երաժշտաթատերական բեմականացումներում, վոկալ-սիմֆոնիկ և կամերային ստեղծագործությունների գրական հիմքերի բծախնդիր ընտրության և ամբողջ ստեղծագործական ժառանգության նրբաճաշակ գեղագիտական բովանդակավորման մեջ:

Դեռևս մանկության տարիներին նրան վիճակվել էր շփվել հայտնի մտավորականների ու արվեստագետների հետ, որոնք Հովհաննիսյանների ընտանիքի մտերիմներն էին: Նրանց թվում էին երգչուհի Սեդա Քալանթարյանը, երգիչ, խմբավար, ազգագրագետ Ստեփան Դեմուրյանը, նրա տիկինը՝ Օվսաննա /Սոֆյա/ Դեմուրյանը, բանաստեղծ, թարգմանիչ Նվարդ Տերյանը /Վահան Տերյանի դուստրը/: Հետագայում իր մտերիմ ընկերները դարձան ժամանակի նշանավոր մտավորականներն ու արվեստագետները՝ Մինաս Ավետիսյանը, Պարույր Սևակը, Սերգեյ Փարաջանովը, Գևորգ Էմինը, Ջիմ Թորոսյանը, Վիլեն Գալստյանը, Հակոբ Ոսկանյանը... նկարիչ, բանաստեղծ, ռեժիսոր, ճարտարապետ, բալետմայստեր, դիրիժոր:



Ընկերների հետ. Սերգեյ Փարաջանով, Գ.Դավիդով, է.Հովհաննիսյան, Վ.Գալստյան, 1969 թ.

Նրանց հետ շփումները, մտերմիկ ու գործնական զրույցներն էին գրավում Էդգար Հովհաննիսյանին, ով այդ շփումներում գերադասում էր լինել լսողի, քան խոսողի դերում: Անհատականությունների նման հարուստ ու բազմազան ընտրությունն արվեստագետի լայն մտահորիզոնի ու գեղագիտական ճաշակի խոսուն վկայությունն է, որը փոխադարձաբար լրացվում ու հագեցվում էր սեփական անհատականության անվիճելի գրավչությամբ ու հմայքով:

Անվիճելի է արվեստագետի կայացման գործում ուսուցիչների՝ ավելի ճիշտ՝ ուսուցչապետների դերը: Էդգար Հովհաննիսյանն այս իմաստով բացառիկ երջանիկներից է, ում վիճակվել է ոչ միայն պրոֆեսիոնալիզմի առումով մեծագույն երաժիշտների, այլև ժամանակի մեծագույն անհատ-արվեստագետների սանը լինել, վայելել նրանց հետ անմիջական շփումների բերկրանքը: Գրիգոր Եղիազարյան, Արամ Խաչատրյան, Դմիտրի Շոստակովիչ. նրանցից յուրաքանչյուրն իր անջնջելի հետքը թողեց երիտասարդ ստեղծագործողի անհատականության ձևավորման կարևորագույն ժամանակահատվածներում: Նրանցից յուրաքանչյուրի հանդեպ իր խորին ակնածանքի ու երախտագիտության զգացումը ուղեկցում էր կոմպոզիտորին նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ինքն էլ բազմիցս վայելել էր փառքի ու ճանաչման բերկրանքը:

Այսուհանդերձ, կոմպոզիտորի գեղագիտական սկզբունքների մասին լիարժեք պատկերացում կարող է տալ միայն ստեղծագործությունը: Էդգար Հովհաննիսյանի հարուստ ստեղծագործական ժառանգության մեջ տեղ են գտել գոյություն ունեցող գրեթե բոլոր ժանրերը՝ օպերա, բալետ, օրատորիա, կանտատ, սիմֆոնիա, կոնցերտ, կվինտետ, կվարտետ, սոնատ, խմբերգ, ռոմանս, երգ, երաժշտություն թատրոնի և կինոյի համար: Հարուստ և բովանդակալից էր նաև կոմպոզիտորի հասարակական գործունեությունը՝ ընդգրկելով ամենալայն ասպարեզ՝ սկսած մանկավարժական, դասախոսական, համերգային-կազմակերպչականից /Օպերային թատրոն, Հայհամերգ, Երգի-պարի պետական անսամբլ, Հեռուստառադիո, Կամերային երգչախումբ, Կոնսերվատորիա/, վերջացրած հասարակական-քաղաքական պատասխանատու պաշտոններով՝ ՀԽՍՀ, ԽՍՀՄ և ՀՀ Գերագույն Խորհուրդների պատգամավոր, Հայաստանի Մանկական հիմնադրամի նախագահ և այլն:

Վերջապես, էդգար Հովհաննիսյան – մտավորական-քաղաքացու, արվեստագետի գործունեության մշտական ուղեկիցը եղել է հրապարակախոսությունը: Հրաշալի տիրապետելով գրչին՝ նա կարողանում էր լսելի դարձնել արվեստի, կյանքի, արվեստագետի իր իդեալների հանդեպ ունեցած զուսպ, բայց և չափազանց դիպուկ ու հստակ ձևակերպումները: Թերթերում և ամսագրերում տարբեր տարիներին հրապարակված նրա հոդվածները, որոնք նվիրված են երաժշտական կատարողական ու ստեղծագործական արվեստի հրատապ խնդիրներին, իրենց գեղագիտական ընդհանրացումների և հարցադրումների խորությամբ ձեռք են բերում ազգային մշակույթի, գեղագիտական մտածողության արժևորման կարևորություն:

* * *

Արդեն առաջին լուրջ ստեղծագործություններում մասնագետները պարզորոշ դիտարկում են էդգար Հովհաննիսյանի գեղագիտական մտածողության, ուրույն կոմպոզիտորական ձեռագրի և գաղափարական ուղղվածության անկյունաքարային միտումները, որոնք պահպանվում, բյուրեղանում են կոմպոզիտորի հետագա ստեղծագործական ուղու ընթացքում: Գևորգ Էմինի տեքստի հիման վրա գրված «Երկու ափ» a'capella կանտատի /1951թ./ վերաբերյալ երաժշտագետ Նելլի Շահնազարովան նշել է Է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործության բնորոշ գծերը. «հետաքրքրությունը ժողովրդի պատմության և կենցաղի հանդեպ, ակնհայտ ձգտումը էպիկականության, լուրջ միտքը, անդրադարձը ֆոլկլորի քիչ կիրառելի շերտերին»[1]:

Երիտասարդ կոմպոզիտորին հիրավի համաշխարհային ճանաչում բերած ստեղծագործության մեջ՝ Դաշնամուրային կվինտետում /1955թ./ երաժշտագետ Լիանա Գենինան դիտարկել է հեղինակի նախասիրած կերպարային ոլորտը. «...անկեղծությունը, զսպվածությունը, էքստազից զուրկ քնարականությունը, արիությամբ ներթափանցված ողբը»[2]: Այսինքն, ընդգծվում և բացահայտվում է

---

[1] Шахназарова Н., *Сплав величия и простоты*, "Культура и искусство", Вестник АПН, N 33 /83/, Москва, 21 августа,1963.

[2] Генина Л., *Фортепианный квинтет Эдгара Оганесяна*, "Советская музыка", 1956, N 3., стр. 25.

կոմպոզիտորի գեղարվեստական մտածողության ազգային էությունը և յուրօրինակ կերպարայնությունը, որոնք, հետագայում խորանալով ու զարգանալով, դառնալու են առանցքային նրա ստեղծագործության գեղագիտական հայեցակարգում:

Այսպիսով, անդրադարձը ազգային մշակույթին ու պատմությանը, էպիկականությունը և զուսպ զգացմունքային արտահայտչաեղանակը Էդգար Հովհաննիսյանի վաղ ստեղծագործություններում նախանշված կարևորագույն բնորոշ հատկանիշներն են, որոնք էլ հիմք են դառնում կոմպոզիտորի հասուն ստեղծագործությունների գեղագիտական ուղղվածության համար:

Էդգար Հովհաննիսյանի բազմաժանր ստեղծագործություններում ծանրակշիռ տեղ են գրավում երաժշտաթատերական երկերը՝ հատկապես բալետները: Կոմպոզիտորի առաջին բալետը՝ «Մարմարը» /1957թ./, երաժշտագետ Գայանե Չեբոտարյանի բնորոշմամբ, նշանավորեց հայկական նոր բալետի ծնունդը: Իրավամբ, կոմպոզիտորը բալետում կիրառեց կարևորագույն գեղագիտական և դրամատուրգիական նորամուծություններ, որոնք նոր, աննախադեպ բարձունքի հասցրեցին հայկական բալետային արվեստը: Ամենայն լրջությամբ մոտենալով իր առջև ծառացած ստեղծագործական խնդիրներին՝ կոմպոզիտորն առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում լիբրետոյի խնդրին: Գիտակցելով, որ իր գործընկերներից շատերի ստեղծագործություններում նկատված թերացումները մեծ մասամբ վերաբերել են գրական հիմքի անբավարար գեղարվեստական մակարդակին՝ հարցազրույցներից մեկում է.Հովհաննիսյանը նշել է. «Մարմար» բալետի վրա աշխատելիս ես համոզվեցի, որ լավ օպերային կամ բալետային լիբրետո չունենալու մեջ չի կարելի մեղադրել միայն գրողներին: Լիբրետոն առանձնահատուկ ժանր է, և նրա ստեղծման մեջ մեծ դեր պիտի խաղա ինքը՝ կոմպոզիտորը, որին գրողից ավելի լավ են հայտնի երաժշտական դրամատուրգիայի պահանջները...»[1]: Այսպիսով, Հովհաննիսյանը արտահայտում է իր կարևորագույն նորամուծության սկզբունքը՝ բալետային ժանրի բովանդակության, դրամատուրգիական հագեցվածության վերաբերյալ, համաձայն որի՝ բալետը դիտարկվում է ոչ թե որպես առանձին

[1] Տես՝ "Коммунист", 27 марта,1957.

պատկերներից և հնարքներից արհեստականորեն միակցված խորեոգրաֆիկ սյուիտ, այլ, ինչպես նշել է Գայանե Չեբոտարյանը, «...կենտրոնական դեր է հատկացնում դրամատուրգիական կոնցեպցիայի զարգացմանը՝ դրանով ընտրելով դժվարին, բայց ճիշտ ուղին»[1]:

Երաժշտագետ-հրապարակագիր, «Սովետսկայա մուզիկա» ամսագրի գլխավոր խմբագիր Նիկոլայ Պեյկոն բնորոշել է «Մարմարը» որպես «քնարաֆանտաստիկական, երաժշտախորեոգրաֆիկ պոեմ»[2], որի մեջ նախանշվում էին թատերական սիմֆոնիզմի, սիմֆոնիկ կտավի դրամատուրգիայի բնորոշ գծերը:

Այսպիսով, արդեն «Մարմարում» կոմպոզիտորը նախանշում է խորեոգրաֆիկ երկերի դրամատուրգիային վերաբերող իր անկյունաքարային գեղագիտական հիմնադրույթը. լիարժեք դրամատուրգիական ու գրական-գեղարվեստական հիմք հանդիսացող լիբրետոյից բխող երաժշտաթատերական արարի ստեղծում, որը հետագայում առավել կատարյալ և բյուրեղացած մարմնավորում ստացավ մյուս՝ «Հավերժական կուռք», «Անտունի» բալետներում:

Եթե «Մարմարի» մտահղացման կարևորագույն առանձնահատկությունը համարվեց սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի առկայությունը, ապա Առաջին սիմֆոնիայում ստեղծվում է միանգամայն նոր դրամատուրգիական կառույց, որն իր անսովոր թարմությամբ և համարձակ հորինվածքային լուծումներով գրավում է մասնագետների ուշադրությունը: Արամ Խաչատրյանը առանձնացրեց Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան հայ կոմպոզիտորների այս ժանրի ստեղծագործություններից՝ բնութագրելով այն որպես կոնցեպցիոն ստեղծագործություն: «Այստեղ կա խորը մտահղացում և ձևի յուրահատուկ կառուցվածք, կա ոճի մոնումենտալություն,- նշում էր մեծ դասականը և եզրակացնում, - Սիմֆոնիան ինքնատիպ է ու թարմ»[3]: Երաժշտագետ Յուրի Կորևն ընդգծեց Սիմֆոնիայում պարզորոշ կերպով արտահայտված ինտելեկտուալ սիմֆոնիզմի գիծը, որը «Հարազատ է դարձնում Հովհան-

---

[1] Чеботарян Г., *Рождение нового балета*, "Коммунист", 26 марта,1957.
[2] Пейко Н., *"Мармар"*, "Советская музыка", 1957, N 6, стр. 70.
[3] Хачатурян А., *Первая симфония Эдгара Оганесяна*, "Коммунист", 6 марта, 1959.

նիսյանի սիմֆոնիզմը Շոստակովիչի և Մյասկովսկու սիմֆոնիզմին»[1]: Երաժշտաքննադատների ուշադրությունը գրավել էր սիմֆոնիայի անսովոր կառուցվածքը: Ավանդական չորս մասերը երաժշտական մտքի զարգացման տրամաբանությամբ ստեղծում են երկու անհավասար բաժին, որի առաջին մեծ բաժինը նախաբանն ու առաջին մասն են, իսկ երկրորդը ներառում է միմյանց առանց ընդմիջման հաջորդող Սկերցոն, Անդանտեն և Ֆինալը: Սիմֆոնիայի կարևոր առանձնահատկությունը նրանում օգտագործված միջնադարյան տաղի մեղեդին է /«Հավիկ»/: Կոմպոզիտոր Գևորգ Արմենյանն այս հնարքը դիտարկեց որպես ««Սիմֆոնիայում» ազգային ավանդույթի կիրառում ու զարգացում սիմֆոնիզմի բնագավառում»[2]: Թեև սիմֆոնիան չուներ փաստացի ծրագրայնություն, բայց նրա գաղափարական կենտրոնն այնքան վառ, այնքան տեսանելի է արտահայտված, որ Նիկողոս Թահմիզյանը ճարտարապետական կառույց հիշեցնող այս մեծակերտ կտավը բնորոշում է որպես «նորովի մեկնաբանված ու մինչև մեր օրերը հասցված մի հայապատում»[3]:

Անդրադարձը հայ երաժշտության հինավուրց շերտերին նկատվում է Հովհաննիսյանի ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում ամենատարբեր ժանրերում ու ձևերում: Կամերային ստեղծագործությունների թվում այս սկզբունքի յուրօրինակ վերաիմաստավորման ենք հանդիպում նաև երրորդ լարային կվարտետում: Ուշագրավ է, որ հինավուրց մեղեդու իմաստային փոխաձևման ձգտումն առանձնահատուկ գնահատել են ոչ միայն հայ, այլև օտարազգի արվեստագետները: Այսպես օրինակ՝ կոմպոզիտոր Սուլխան Նասիձեն /Վրաստան/, համարելով Հովհաննիսյանի կվարտետը ժանրի զարգացման նոր, բարձր մակարդակ, նշել է. «3-րդ կվարտետը, լինելով տիպիկ «հովհաննիսյանական», ուղղված է ժողովրդական ավանդույթի բոլորովին այլ շերտերին /հնագույն երաժշտությանը/: Անդրադարձը հնությանը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ

---

[1] Корев Ю., *Музыкально-критические статьи*, Москва, "Советский композитор", 1974, стр. 42.

[2] Արմենյան Գ., *Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, «Սովետական արվեստ», 1959, N 5, էջ 36-37:

[3] Թահմիզյան Ն., *Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, «Սովետական արվեստ», 1963, N 11, էջ 26:

ներմուծեց խորություն, զսպվածություն, սակայն ընդլայնեց ոճը, առավել ընդգծեց նրա ազգային սերվածությունը»[1]:

Այսպիսով, Առաջին սիմֆոնիայում /1957/ և նրանից մոտ երկու տասնամյակ ավելի ուշ ստեղծված 2-րդ /1982/ և 3-րդ /1983/ սիմֆոնիաներում, կամերային-գործիքային ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը դրսևորեց իր գեղագիտական կարևորագույն հիմնադրույթը. մի կողմից ավանդական դասական ժանրերի և ձևերի հանդեպ մշտարթուն հետաքրքրությունը, մյուս կողմից՝ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում այդ ավանդականի ինքնատիպ մարմնավորում՝ կիրառելով ազգայինի փիլիսոփայական վերաիմաստավորման արդիական գեղածևումները:

Ո՞րն է, սակայն, ազգայինի վերաիմաստավորման և կերպավորման հովհաննիսյանական սկզբունքը: Եթե համեմատելու լինենք հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի հետխաչատրյանական սերնդի՝ «Հայկական հնգյակի» այս շրջանի ստեղծագործություններում գերիշխող վառ արտահայտված լավատեսությամբ դրոշմված ու կենսախինդ կերպարային ոլորտը էդգար Հովհաննիսյանի գեղարվեստական պատկերների հետ, ապա տեղին է մեջբերել անվանի երաժշտագետ Լև Ռաաբենի բնորոշումը. «Ունկնդրելով Կվարտետի երաժշտությունը,- գրում է նա,- մտաբերում ես ոչ թե ուրախ ու տոնական Արարատյան դաշտավայրը, այլ դաժան լեռները, Գեղարդի ժայռափոր վանքերի վեհ ու խստաբարո Հայաստանը»[2]: Այստեղ է, որ դիմորոշվում է կոմպոզիտորի ներքին դիմադրությունը խորհրդային շրջանի արվեստում ցուցադրվող արտաքուստ լուսավոր ու երջանիկ կյանքի գաղափարախոսական պարտադրանքին:

1960-ականները կոմպոզիտորի համար եղան ժանրային բազմազանությամբ հարուստ ու բեղուն ստեղծագործական նորամուծությունների շրջան: Այս տարիներին ստեղծվեցին իր տեսակի մեջ եզակի «Կոնցերտային վարիացիաները սաքսոֆոնի և ջազային նվագախմբի համար» /1961-62թթ./, Կոնցերտը լարայինների համար /1968թ./, Սոնատը մենանվագ թավջութակի համար /1968թ./, ինչպես

---

[1] Насидзе С., *Эдгар Оганесян,* сб. "Музыка республик Закавказья", п/р Н.Шахназаровой, Тбилиси, Хеловнеба, 1975, стр. 329.

[2] Раабен Л., *Советская камерно-инструментальная музыка,* Ленинград, Музгиз, 1963, стр. 277.



նաև հանրահայտ խմբերգերը, որոնց շնորհիվ կոմպոզիտորն արժանացավ հիրավի համաժողովրդական ճանաչման ու սիրո:

Թեև «Կոնցերտային վարիացիաները» Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ժառանգության համատեքստում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում իրենց անսովոր մտահղացմամբ ու այսպես կոչված «թեթև» երաժշտությանը դիմելու եզակի փորձերից են, սակայն անգամ այստեղ կոմպոզիտորը հավատարիմ է մնում արվեստի հանդեպ լուրջ ու խստապահանջ երաժշտի բարձրաճաշակ սկզբունքներին: Ինչպես նկատել է երաժշտագետ Մարինա Բերկոն, ջազայինը չի դիտվում որպես զվարճացնող, թեթև երաժշտություն, այլ միաձուլվում է Հովհաննիսյանին բնորոշ սիմֆոնիկ մտորումներին: «Ջազն ու սիմֆոնիան,- գրում է նա,- այստեղ մերթ մենամարտում են, մերթ՝ խաղաղ գոյակցում»[1]: Ի դեպ, 20-րդ դարի երկրորդ կեսի տարածված գեղագիտական հնարքներից է ոճերի սինթեզը, որը հատկապես վառ է արտահայտվել Ալֆրեդ Շնիտկեի արվեստում, մասնավորապես նրա կոնցերտներում /Կոնչերտո գրոսսո N 2 ջութակի, թավջութակի, մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի և ջազ բենդի մասնակցությամբ/: Առաջին հայացքից այս երկու, թվում է՝ բացարձակապես տարբեր արվեստագետների առանձին ստեղծագործությունների մտահղացումներում և նրանց գեղագիտական դիրքորոշումներում շատ ընդհանրություններ կարելի է նկատել: Նշենք Շնիտկեի կոնչերտո գրոսսոները, Էդգար Հովհաննիսյանի Կոնցերտ բարոկկո, կոնցերտը լարայինների համար, 3-րդ սիմֆոնիան, Շնիտկեի կոնցերտը՝ Գրիգոր Նարեկացու «Մատեան ողբերգութեան» տեքստերով, Է.Հովհաննիսյանի «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիան, մենանվագ սոնատները և այլն: 20-րդ

[1] Берко М., *Рабочий смотр армянской музыки*, "Советская музыка", 1968, N 8, стр. 44.

դարավերջի նեոկլասիցիզմի, ժանրերի սինթեզի յուրօրինակ մտահղացումների, կոմպոզիտորների ինքնատիպ կենսափիլիսոփայության վառ արտահայտություններ լինելուց բացի, թվարկված ստեղծագործությունները միավորում են երկու հեղինակներին գեղագիտական աշխարհընկալման ընդհանրություններով[1]:

60-ական թվականները էդգար Հովհաննիսյանի կյանքում նշանավորվեցին կարևոր իրադարձությամբ. 1962-ին նրան վստահվեց Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան Օպերայի և բալետի պետական թատրոնի տնօրենի պաշտոնը: Ինչպես հետագայում բազմիցս նշել է ինքը, այդ տարիները ստեղծագործական ակտիվության և գեղարվեստական մտահղացումների առատությամբ ամենաերջանիկ տարիներն էին արվեստագետի կյանքում:

Թատրոնի տնօրինությունը ստանձնելիս Հովհաննիսյանը հստակ պատկերացնում էր բոլոր հիմնահարցերը: Այդ են վկայում տարբեր առիթներով հրապարակված հարցազրույցներն ու հրապարակախոսական հոդվածները: Առաջին իսկ օրվանից նա առանձնացրեց առաջնային կարևորություն ունեցող խնդիրները և գործնականում սկսեց իրականացնել թատրոնի բարեկորոգման իր ծրագիրը՝ հիմնորոշ երեք ուղղություններով՝ բալետ, վարչական մաս և խաղացանկ:

Նախ և առաջ Հովհաննիսյանն առանձնացրեց բալետը՝ որպես հեռանկարային ժանր և կիրթ հանդիսական գրավելու հզոր միջոց: «Բալետն իր ամբողջությամբ բոլոր արվեստներից ամենաարտահայտիչն է:- Հարցազրույցներից մեկում ասել է կոմպոզիտորը: - Ես լուրջ նշանակություն եմ տալիս ստեղծագործության և ժողովրդի անմիջական կոնտակտին, իսկ բալետը տալիս է այդ հնարավորությունը»[2]: Սակայն ժանրը պետք էր զարգացնել ոչ միայն դասական նմուշների նոր բեմականացումներով, այլև ժամանակակից բալետային ներկայացումների պրեմիերաներով ու հայ կոմպոզիտորների նոր բալետների բեմադրման պատրաստակամությամբ: Դրա համար

---

[1] Երկու անհատականությունների ստեղծագործական աղերսներին ավելի մանրամասն կանդրադառնանք սույն ուսումնասիրության մեջ Կոնցերտ-բարոկկոյի առնչությամբ:

[2] Ավետիսյան Ա., *Հիմն ժողովրդի և անմահության*, «Երեկոյան Երևան», 1975, 8 ապրիլի:

անհրաժեշտ էին նոր ուժեր թե՛ կատարողական կազմում, թե՛ գեղարվեստական, թե՛ բեմադրական մասում:

Բալետի հանդեպ կոմպոզիտորի առանձնահատուկ վերաբերմունքն արտահայտվել է թե՛ սեփական ստեղծագործություններում, թե՛ ժանրի գեղարվեստական հնարավորությունների մասին տարբեր առիթներով հրապարակված հոդվածներում: Եվ ստանձնելով թատրոնի գեղարվեստական մասի ղեկավարությունը՝ կոմպոզիտորը ձգտում է իրականացնել ամենահամարձակ ու ամենանվիրական գեղարվեստական ցանկությունները՝ կապված համաշխարհային բալետային գրականության ու սեփական ստեղծագործության բեմականացման հետ:

Վարչական աշխատանքը Հովհաննիսյանը անմիջականորեն կապված էր տեսնում ստեղծագործական աշխատանքի հետ: «Ստեղծագործական կոլեկտիվում նախ և առաջ ստեղծագործական հարաբերությունները, ստեղծագործական մթնոլորտն է կարևոր»[1],- իր հարցազրույցում նշում էր կոմպոզիտորը՝ վերհիշելով թատրոնի տնօրինության տարիները:

Օպերայում աշխատելու համար ստեղծվել էին աննախադեպ նպաստավոր պայմաններ. երիտասարդ տնօրենի շուրջ համախմբվեցին կարող և խանդավառությամբ լի համախոհ ուժեր: Գլխավոր բեմադրիչն էր Հրաչյա Ղափլանյանը, գլխավոր դիրիժորը՝ Սուրեն Չարեքյանը, գլխավոր բալետմայստերը՝ Եվգենի Չանգան, նկարիչները՝ Աշոտ Միրզոյանը և Մինաս Ավետիսյանը, դիրիժորները՝ Արամ Քաթանյանը և Հակոբ Տեր-Ոսկանյանը, Յուրի Դավթյանը՝ փայլուն արվեստագետների համաստեղություն, որոնց գրավել էին Էդգար Հովհաննիսյան-գեղագետի անձնական հմայքն ու ստեղծագործական սկզբունքների ընդհանրությունները:

Թատրոնում Էդգար Հովհաննիսյանի գործունեության կարևորագույն արդյունքը եղավ խաղացանկի քաղաքականությունը: Շատ բան էր պետք փոխել, ավելացնել, թարմացնել: Շատ շուտով թատրոնի տարեկան խաղացանկում կարելի էր հաշվել ավելի քան հիսուն ներկայացում, որոնց թվում՝ հայկական, ռուսական, արևմտաեվրոպական դասական օպերաներ և բալետներ, ժամանակակից գործերի

[1] Տես՝ *Օպերա, մեր հարցաթերթիկը*, «Սովետական արվեստ», 1990, N 6, էջ 8:

պրեմիերաներ, ԽՍՀՄ-ում առաջին անգամ բեմադրվող հանրահայտ գործեր: Տնօրենի խաղացանկային քաղաքականության երկրորդ կարևոր ուղղությունը հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների երաժշտաթատերական գործերի բեմականացումներն էին: Մի կողմից կոմպոզիտորներին ոգևորում էին նոր օպերաների և բալետների պատվերներով, որոնք և անմիջապես բեմական մարմնավորում էին ստանում, մյուս կողմից կոմպոզիտորներն իրենք էին խանդավառվում՝ տեսնելով թատրոնի ժանրային բազմազանությունը և ի դեմս թատրոնի կոլեկտիվի այն կարող ուժերը, որոնք ի վիճակի էին իրականացնել ամենահամարձակ ժամանակակից մտահղացումները:

Այդ ամենը, անշուշտ, երիտասարդ տնօրենի իմաստուն խաղացանկային քաղաքականության, մտավորականի հեռատեսության, որոշակի գեղագիտական սկզբունքների ու անխոնջ աշխատասիրության շնորհիվ:

Էդգար Հովհաննիսյանի նոր բալետը՝ «Հավերժական կուռքը», գործնականում դարձավ երաժշտաթատերական ներկայացման բացառիկ օրինակ, որտեղ կոմպոզիտորը կարողացավ իրականացնել ժանրի միասնական մտահղացման և ժամանակակից մեկնաբանման իր գեղագիտական պատկերացումները: Նախորդ բալետի՝ «Մարմարի» դրամատուրգիական թերացումները հաշվի առնելով՝ ինքը դարձավ լիբրետոյի համահեղինակը Մարկ Մնացականյանի և Հովհաննես Ղուկասյանի հետ: Հետաքրքրության է արժանի այն հանգամանքը, որ բալետի դիպաշարի առանցքային գաղափարը կյանքի կանխորոշվածության համոզմունքն է, որին փորձում են ընդդիմանալ մարդկային զգացմունքն ու կամքը: Ճակատագրի կանխորոշվածության համոզմունքը կոմպոզիտորի աշխարհընկալման մեջ հետևողականորեն շարունակվող գաղափար է: Հետաքրքիր է, որ տասնամյակներ անց՝ արդեն վերջին հարցազրույցներից մեկում, իմաստավորելով իր կյանքի ու ստեղծագործության անցած ուղին, կոմպոզիտորը խոստովանելու է, որ հավատում է ճակատագրի կանխորոշվածությանը[1]:

---

[1] Տես՝ Ս.Նալբանդյանի ռադիոհարցազրույցը, *Է.Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում*, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 1998, էջ 190-193:

Հեթանոսական սյուժեին դիմելը 20-րդ դարի երաժշտության մեջ տարածված գեղարվեստական հնարքներից է: Ինչպես դիպուկ նկատում է երաժշտագետ Գ.Գյոդակյանը, այստեղ էդգար Հովհաննիսյանը շարունակում է 20-րդ դարի մեծ դասականների՝ Ի.Ստրավինսկու .«Սրբազան գարնան» և Ս.Պրոկոֆևի «Սկյութական սյուիտից» եկող ավանդույթը: «Բալետում նույնպես շատ բան զուգորդվում է նախաստեղծ ուժի, «բարբարոսության» կերպարների հետ: Պատահական չէ, որ բալետի պարտիտուրում այդքան մեծ տեղ է հատկացված ռիթմական հենքին...»[1]:

Այս ամենի հետ մեկտեղ, բալետի երաժշտության մեջ ամենից կարևորն ազգային հենքն է. այս դեպքում ազգային պատմության հանդեպ առանձնահատուկ հետաքրքրությունը դրսևորվում է յուրատեսակ խորհրդապաշտական դիպաշարի ընտրության մեջ և դիպաշարի գաղափարական բովանդակության ինքնատիպ երաժշտական մեկնությամբ՝ կիրառելով 20-րդ դարի երաժշտալեզվական ամենալայն հնարավորությունները:

Բալետի ամենից կարևոր բաղադրիչը գեղարվեստական ձևավորումն էր, որն իրականացրեց երիտասարդ մեծատաղանդ նկարիչ, քանդակագործ Արտո Չաքմաքչյանը: Ընդորում, ոչ միայն ստեղծեց բալետի երաժշտությանը համահունչ զգեստներ, դեկորներ ու խորհրդապաշտական պատկերներ, այլև հատուկ այս ներկայացման համար Արտո Չաքմաքչյանը ձևավորեց ծրագրերն ու հրավիրատոմսերը: Ամեն մի մանրուք մտածված ու նպատակամիտված էր ներկայացումը լիարժեք դարձնելու համար: Երաժշտագետ Ռաֆայել Ստեփանյանը իր վեր-



«Հավերժական կուռք» բալետի հայտագրերից նկարիչ՝ Արտո Չաքմաքչյան

[1] Геодакян Г., *"Вечный идол"*, "Коммунист", 1966, 17 апреля.

լուծականում ընդգծեց բալետի կարևորագույն գեղարվեստական արժանիքը՝ բաղադրիչների համամասնական կիրառման ստեղծագործական արդյունքը. «... Կոմպոզիտորը, բեմադրողը, նկարիչն ու դիրիժորը միասնական դիրքորոշում հանդես բերեցին. երաժշտության տարրերը լրացվում էին ձևավորումով՝ միախառնվելով ողջ ներկայացման հունի մեջ և հառնում հանդիսականների առաջ այն ավարտուն սինթեզի ձևով, որից կախված է ամբողջի ընկալումը, ամենի լիարժեքության և միասնականության զգացողությունը»[1]:

Բալետային ներկայացման մեկ այլ նորամուծություն դարձան մեկմասանի բալետային երեկոները, որոնց ընթացքում ներկայացվում էին մեկ կամ մի քանի հեղինակների երաժշտության հիման վրա ստեղծված առանձին խորեոգրաֆիկ պատկերներ:

«Երկնագույն նոկտյուրնը» երրորդ խորեոգրաֆիկ պատկերն էր Ալ.Սպենդիարյանի «Երեք արմավենի», Առնո Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ» շարքում: Ներկայացման բեմադրությունն իրականացրեց Եվգենի Չանգան, գեղարվեստական ձևավորումը՝ Մինաս Ավետիսյանը: Բալետի պատումն ինքնին նորարարական էր ոչ միայն Է.Հովհաննիսյանի բալետային ստեղծագործության համատեքստում, այլև հայկական բալետի զարգացման ընթացքում: Չնայած լիբրետոյի փոքր-ինչ ուղղագիծ, սխեմատիկ մեկնաբանմանը՝ բալետը արժեքավոր էր այնքանով, որ առաջին անգամ հայկական բալետի հերոսը մարմնավորում էր ժամանակակից արվեստագետի կերպարը, որը Գ.Գյոդակյանի բնորոշմամբ «փորձում է գտնել իր կոչումը, հասկանալ արվեստի իմաստն ու նշանակությունը»[2]: Այստեղից էլ խորեոգրաֆիայի նորացումը, թարմացումը, կտրուկ, կոտրտված պլաստիկայի գերիշխումը, անսպասելի գեղարվեստական հնարքների՝ ակրոբատային տարրերի ներմուծումը և այլն, որոնք գեղագիտական առումով լիովին արդարացվում էին բովանդակության արդիականությամբ:

Գեղարվեստական խնդիրների բեմական մարմնավորման նոր խոսք էր «Անտունի» մոնումենտալ բալետի մտահղացումը: Բալետի

---

[1] Степанян Р., *"Вечный идол"*, "Коммунист", 23 июля, 1966.

[2] Геодакян Г., *Три хореографические поэмы*, "Коммунист", 13 июня,1965.

ստեղծման շարժառիթ դարձավ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը: Լիբրետոյի հիմքում էդգար Հովհաննիսյանը միավորեց հայ պոեզիայի մեծագույն ներկայացուցիչների ցվիրումները մեծն Կոմիտասին՝ Եղիշե Չարենցի «Ռեքվիեմը» և Պարույր Սևակի «Անլռելի զանգակատունը»: Կոմպոզիտորի կողմից Չարենցի ու Սևակի պոեզիային դիմելու փորձը՝ այն էլ բալետային ժանրում, հիրավի ստեղծագործական խիզախում էր. Հովհաննիսյանը կարողացավ վերացնել հոգեբանորեն կարծրացած անջրպետը, թե իբր Սևակի և կամ Չարենցի պոեզիան անհարմար է երաժշտական մարմնավորման համար: Սևակի պոեզիայի հանդեպ իր պատկառանքն է արտահայտել կոմպոզիտորը բալետի ստեղծման առթիվ հրապարակված հոդվածներից մեկում: «Պարույր Սևակը հայ երաժշտության մեջ մուտք գործեց նախ և առաջ իր «Անլռելի զանգակատնով»: «Զանգակատան» ամեն մի էջը զգացնել է տալիս, թե որքա՜ն խորն էր հասկանում Սևակը Կոմիտասին, որքա՜ն լայն էին Սևակի գիտելիքները մեր երաժշտության և ֆոլկլորի ասպարեզում»[1]: Պարույր Սևակի պոեզիայում էդգար Հովհաննիսյանը տեսնում էր ապագայում ստեղծվելիք մոնումենտալ երաժշտական ստեղծագործությունների գրական հիմքի անսպառ աղբյուր. «Կոմպոզիտորները դեռ երկար տարիներ հպվելու են Սևակի ազնիվ բանաստեղծությանը, օգտվելու են նրա ստեղծած գեղարվեստական կերպարներից, հետևելու են Սևակի գործերի հզոր ներքին սիմֆոնիզմին: Ես երջանիկ եմ, որ դրա անդրանիկ փորձը հանդիսացավ իմ «Անտունի» բալետը» [2]:

Մտահղացման կոթողայնությամբ, դրամատուրգիայի աննախադեպ վառ արտահայտված սիմֆոնիզմի շնորհիվ «Անտունին» արժանացավ մասնագետների և երաժշտասերների ամենաջերմ գնահատանքին: Այն ոչ միայն տուրք էր Կոմիտասին, նրա անձնվեր գործին ու կերպարին, այլև 20-րդ դարի արվեստագետի երախտիքի վեհ արտահայտությունը հայ հանճարի՝ մտավորականի, հայրենասերի ու մարդասերի հավաքական կերպարին, որի տիպական խտացված արտահայտությունն էին ինքը՝ Կոմիտասը, Նարեկացին, Սայաթ-Նովան, Չարենցը, Սևակը, Միևասը...

---

[1] Հովհաննիսյան է., *«Անտունիի» հեղինակը*, «Երեկոյան Երևան», 5 փետրվարի, 1974:
[2] Նույն տեղում:

1970 թվականի ամռանը է.Հովհաննիսյանը ստանձնում է Հայաստանի երգի-պարի պետական անսամբլի ղեկավարությունը՝ փոխարինելով անսամբլի հիմնադիր Թաթուլ Ալթունյանին: Ինչպես և Օպերայի և բալետի թատրոնի տնօրինությունը ստանձնելիս, այստեղ ևս Հովհաննիսյանը մուտք գործեց՝ հստակ պատկերացում ունենալով անսամբլի ձեռքբերումների և խնդիրների մասին, սեփական անելիքների որոշակի վճռական ծրագրերով: Առաջին հերթին նոր ղեկավարն առաջարկում էր լուծարել պարային խումբն ու նվագախումբը և հավաքել երիտասարդ ու պրոֆեսիոնալ կազմ: Մասնակի փոփոխություններ էին առաջարկվում երգչախմբի կազմի վերաբերյալ, արմատապես նոր տեսք ու բովանդակություն էին հաղորդելու անսամբլին հագուստների գեղարվեստական ձևավորումն ու նորացված երկացանկը:

Ըստ արժանվույն գնահատելով երեք տասնամյակի պատմություն ունեցող անսամբլի դերը հայկական ազգային երաժշտարվեստի տարածման ու զարգացման ասպարեզում՝ Հովհաննիսյանը կարևորում էր Թաթուլ Ալթունյանի ներդրումն անսամբլի ստեղծման ու կայացման գործում՝ վերջինիս համարելով ժամանակի ամենագիտակ ու տաղանդավոր խմբավարներից մեկը: Բարձր էր գնահատում անսամբլի յուրահատուկ տեմբրային հնչողությունը և երգչական ոճը: Հենց ձեռք բերածը պահպանելու և չկորցնելու, շարունակելու միտումով էր նա նախածեռնում կտրուկ փոփոխությունները, որոնց պատճառը ոչ թե Ալթունյանի անձն էր, այլ ժողովրդական երգի-պարի անսամբլային կատարողականության ընդունված ձևերի սպառվածությունը, ժանրի ճգնաժամը:

Երկացանկի ժանրային ու ոճական հարստացման ճանապարհը Հովհաննիսյանը տեսնում էր հայկական բազմադարյա շերտերի հնամենի խորքերում՝ սկսած հեթանոսական երգերից՝ երգք առասպելաց, երգք վիպասանաց, քնարական գեղոններ, մրմունջներ, գողթան երգեր, երգվող «Սասնա ծռեր», տաղեր, շարականներ, ողբեր, գովքեր, հորովելներ, անտունիներ, հերոսական և հայրենասիրական երգեր: Մեծ նշանակություն էր տալիս միջնադարյան երգարվեստին՝ սկսած Մովսես Խորենացու, Խոսրովդուխտի, Ներսես Շնորհալու, Կոմիտաս Աղցեցու ու Գրիգոր Նարեկացու շարականներից մինչև Սայաթ-Նովա, Ջիվանի ու Շերամ:

Երգերի մատուցման եղանակի բարեկորոգման հիմքում կոմպոզիտորը տեսնում էր հնագույն սինկրետիկ արվեստների սկզբունքները, որոնք լայնորեն կիրառվում էին Հին Հայաստանի թատրոնում, միմոս-գուսանների թատրոնում, վարձակների, ձայնարկուների, կաքավիչների պլաստիկ արվեստում:

Գեղարվեստական ղեկավարը մոտենում էր խնդրին՝ խորապես հասկանալով նոր գեղագիտության պահանջներն ու սկզբունքները, հստակ պատկերացնելով գեղագիտական նպատակն իրականացնելու անհրաժեշտ արտահայտչամիջոցների ողջ երանգապնակը:

Կոմպոզիտորին գրավում էին ավանդական ժողովրդական ծեսերն ու տոնախմբությունները՝ Անահիտ աստվածուհու, Վարդավառի, Համբարձման, Վարդանանց հերոսներին նվիրված հանդիսություններն ու հարսանյաց ծեսերը: «Ժողովրդական երգի-պարի անսամբլի նպատակը, կարճ ասած, ժողովրդական երգարվեստ և պարարվեստ պրոպագանդելն է,- պնդում էր կոմպոզիտորը,- իսկ սրանք շատ ու շատ ավելի լայն, հարուստ ու բովանդակալից հասկացություններ են: Ժողովուրդը պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում ստեղծել է ոճի, ձևի, ժանրի, բովանդակության տեսակետից տարբեր ստեղծագործություններ»[1]:

Ժողովրդական բանահյուսության, մշակութային անցյալի անգին արժեքները մոռացությունից փրկելու, կորստյան մատնված նմուշները վերականգնելու և հարատև դարձնելու լավագույն միջոցը Հովհաննիսյանը տեսնում է «հայ ժողովրդական էպոսի, բանահյուսության, երաժշտական ֆոլկլորի, պարարվեստի թատրոն ստեղծելու» գաղափարում: Եվ, փոխանակ նոր կատարողական խումբ ստեղծելու, նա առաջարկում է, որ այդ շնորհակալ գործն իրականացնի Երգի-պարի անսամբլի նորացված կազմը: «Բայց չէ՞ որ մենք ունենք ժողովրդական երգի-պարի անսամբլ, որ խեղդվում է երկացանկի միօրինակությունից...

Ուրեմն թող հենց այդ անսամբլն զբաղվի ժողովրդական արվեստի անհամար գանձերը վերածնելու, միավորելու և ժողովրդին ներկայացնելու պատվավոր գործով: Ես համոզված եմ, որ ազգային

---

[1] *Անսամբլ լայն առումով*, է.Հովհաննիսյանի հարցազրույցը Կառլոս Մարկոսյանի հետ, «Սովետական արվեստ», 1970, N 10, էջ 58:

հնագույն արվեստի նմուշների յուրացումն ու կատարումը նոր կյանք կտա անսամբլին: Իսկ թե դա կկոչվի «անսամբլ» կամ «թատրոն», ի՞նչ նշանակություն ունի»[1]:

Էդգար Հովհաննիսյանը քաջ գիտակցում էր ընդդիմախոսների այն բոլոր հանդիմանությունները, որոնք ուղղված էին անսամբլի «հնքնատիպության» դեմ «մեղանչող» գեղարվեստական ղեկավարին: Սովորության իներցիան միշտ էլ մեծ դժվարությամբ է հաղթահարվում, կամ բնավ հնարավոր չի լինում հաղթահարել: Հովհաննիսյանը, համենայն դեպս, փորձեց հաղթահարել այդ միօրինակության իներցիան, փորձեց թարմություն բերել լճացած ու ազգային շինծու նկարագրի ընդունված պարզունակ պատկերացումներում: Իր նորամուծությունները Հովհաննիսյանը զուգակցում էր անսամբլի կարևոր ձեռքբերումների ու արժեքավոր ավանդույթների հետ: Հարցազրույցի հեղինակի այն հարցին, թե անսամբլի ո՞ր ավանդույթները պիտի պահպանվեն և զարգացվեն, Հովհաննիսյանը համոզված նշում է. «ժողովրդական նյութի մշակման և մատուցման բարձր ճաշակը... և մեր խնդիրն է՝ պահպանել այս հատկանիշը հետագայում ևս»:

Անսամբլի երկացանկը էդգար Հովհաննիսյանը ընդունում էր որոշ վերապահումներով: Մեծ մասամբ համաձայնելով երգի ու պարի զուգակցման սկզբունքին՝ այնուամենայնիվ նա գտնում էր, որ երկացանկը պետք է կառուցվի որոշակի ներքին դրամատուրգիայի, անգամ սյուժետային գծի հիման վրա: Այստեղ լավագույն ձևը ծիսական կամ կենցաղային թատերականացված տեսարաններն են, որոնցում երգն ու պարը ներդաշնակորեն զուգակցվում են միմյանց:

Հովհաննիսյանն առաջարկում է հայկական ժամանակակից պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործություններին ավելացնել պատմական անցյալի, մասնավորապես միջնադարյան երգարվեստի նմուշներն ու գուսանական երգերը: Առանձնահատուկ արժեքավորվում են Հովհաննիսյանի կողմից էպիկական բնույթի ժողովրդական մեծակտավ ստեղծագործությունները, որոնցում նա պարզորոշ նկատում է սիմֆոնիզմի առկայությունը:

---

[1] Նույն տեղում:

Ժողովրդական երգարվեստի մի յուրօրինակ ճյուղը, Հովհաննիսյանի համոզմամբ, քաղաքային ֆոլկլորն է, որին անսամբլը մասնակիորեն էր անդրադառնում: Կոմպոզիտորին չէր գոհացնում նաև այդ մշակումների որակը: Ժողովրդական երգերի ու մեղեդիների մշակման հովհաննիսյանական սկզբունքը հիմնվում էր բազմաձայնության վրա: Այն բազմաձայնության, որի հիմնադիրը Կոմիտասն էր, որի ստեղծագործական դպրոցի բնականոն շարունակողը եղավ նաև ինքը՝ էդգար Հովհաննիսյանը: «Բազմաձայնության սկզբունքը անսամբլի երկացանկում գրեթե չի արտացոլվել,- ցավով նշում էր նա: - ...Մեր ունկնդիրն արդեն այնքան է նախապատրաստված, որ ժողովրդական երաժշտության մշակման կոմիտասյան սկզբունքները կարելի է կիրառել նաև երգի-պարի անսամբլում... Մշակումները պետք է արվեն որքան կարելի է հարուստ, բազմազան, երաժշտական արտահայտչամիջոցների առավելագույն օգտագործմամբ»[1]:

Այլ է կոմպոզիտորի մոտեցումը միջնադարյան երաժշտարվեստի մշակումների սկզբունքին: Այստեղ կոմպոզիտորի ստեղծագործական նախաձեռնությունը Հովհաննիսյանը հասցնում է նվազագույնի, քանի որ միջնադարյան երգարվեստի նմուշները, ըստ նրա, կարիք չունեն կոմպոզիտորական միջամտության: «Այստեղ խնդիրն այդ ստեղծագործությունները ժամանակակից ունկնդրին մատչելի դարձնելն է»,- ասում է նա: Մատչելի, բայց ոչ պարզունակ. կոմպոզիտորի նպատակը այս մշակութային շերտին խորքային մոտեցում ցուցաբերելն է:

Անսամբլի կատարողական կազմի հարցում գեղարվեստական ղեկավարի պահանջը մեկն է՝ ընտրել բարձրարվեստ, մասնագիտական կրթությամբ երաժիշտ-կատարողներ, որոնք ի վիճակի կլինեն հավուր պատշաճի իրականացնել իրենց առջև դրված գեղագիտական ու ստեղծագործական պահանջները:

Հետաքրքիր լուծումներ են առաջադրվում նաև անսամբլի ծրագրային քաղաքականությանը: Խաղացանկային /ռեպերտուարային/ թատրոնների օրինակին հետևելով՝ էդգար Հովհաննիսյանի մտահղացումներով անսամբլի երկացանկը պետք է կառուցվեր առանձին

[1] Նույն տեղում, էջ 59:

համերգային ներկայացումների ծրագրերով, որոնք թե՛ բնույթով, թե՛ բովանդակությամբ իրարից տարբեր էին լինելու:

Հովհաննիսյանը, ինչպես և օպերային թատրոնում աշխատելիս, կարևորում էր համերգային ներկայացումների բեմականացման պրոֆեսիոնալ մոտեցումը, հիմնվում փորձառու ռեժիսորների, պարուսույցների ու նկարիչների աջակցության ու համագործակցության վրա:

Ցավոք, արվեստագետի ստեղծագործական նոր մտածողությունը բախվում է «ավանդապաշտության» անվան տակ քողարկված կեղծ գաղափարախոսության ընդդիմությանը, և կարճ ժամանակ անց նա ստիպված է լինում հրաժարվել խմբի ղեկավարի պաշտոնից:

1975 թվականին ողբերգականորեն զոհվում է նկարիչ Միհաս Ավետիսյանը՝ կոմպոզիտորի մտերիմ ընկերն ու համախոհը, որի հետ էր կապված համատեղ աշխատանքը Օպերայի և բալետի թատրոնում: Մեծ նկարչի, արվեստագետի ու մտավորականի հիշատակին նվիրվեց «Սոնատ-էպիտաֆիան» թավջութակի և դաշնամուրի համար /1975թ./: Խորապես վերապրված անդառնալի կորստի շատ անձնական ցավը կոմպոզիտորի երաժշտական մարմնավորման մեջ վերաճում է համամարդկային ողբերգության հասնող ընդհանրացումների: Կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանը, առանձնահատուկ շեշտելով սոնատի մտահղացման շարժառիթը՝ նվիրումի իրողությունը, միաժամանակ նկատել է, որ «դրամատուրգիական հյուսվածքի սրությունը, պատումի անհատականացման որակն ու ընդհանրացման տարածքը՝ սիմֆոնիկ շունչ և խորություն են հաղորդում սոնատին: Սիմֆոնիկ մտածողությունը «Սոնատ-էպիտաֆիայի» յուրահատկությունն է,- նշել է Տ.Մանսուրյանը և եզրակացրել, որ «Էդգար Հովհաննիսյանի «Սոնատ-էպիտաֆիայով» հայկական կամերային երաժշտությունը հարստանում է արժեքավոր մի երկով»[1]:

Նկարագրելով Սոնատ-էպիտաֆիայում գերիշխող ծանր զգացողություններն ու հոգեվիճակները՝ երաժշտագետ Էդվարդ Փաշինյանը դիտարկել է կոմպոզիտորի ստեղծագործության գեղագիտական ուղղվածության կարևորագույն հատկանիշը՝ կենսասիրությունը: «Նրա հոգեբանորեն նրբանկատ ու խորաթափանց երաժշտությունը

[1] Մանսուրյան Տ., *Նոր սոնատ*, «Սովետական Հայաստան», 11 դեկտեմբերի, 1975:

ապշեցնող արդյունքի է հասնում,- գրում է Փաշինյանը,- այն ասես կոչ է անում մարդկանց՝ սիրել կյանքը»[1]:

Երաժշտագետ Իրինա Տիգրանովայի գրախոսականում մեջբերվում է կոմպոզիտորի սեփական մեկնաբանությունը՝ Սոնատի կերպարային բովանդակության մասին: Կոմպոզիտորն այս դեպքում էլ առաջին հերթին գեղագետ է, նրա խոսքերով՝ «այստեղ առկա է կորստյան ցավը, այստեղ իմ վերաբերմունքն է այդ բացառիկ արվեստագետի, իսկական հայրենասերի հիշատակին: Ավելի ճիշտ, իմ վերաբերմունքի մի մասը, քանզի մեկ սոնատում, ինչպես նաև հակիրճ մահախոսականում, անհնար է արտահայտել ամեն ինչ: Իհարկե, ես գիտեմ և սիրում եմ Մինասի գրեթե բոլոր աշխատանքները: Սինչդեռ Սոնատը գրելիս աչքիս առաջ էր հատկապես նրա մի կտավը՝ «Թորոս Ռոսլինի ծնունդը». կտավի գաղափարական կենտրոնը՝ մայրն իմ առջև հառնում էր որպես ողբացող մայր»[2]: Այսպես, նկարչի մեկ կտավից ոգեշնչված ողբերգը կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ մտածողության շնորհիվ ձեռք է բերում գեղագիտական ընդլայնված իմաստ ու նշանակություն:

Կոմպոզիտորի գեղագիտական դավանանքի ուրույն դրսևորումն է 70-ականներին ծնված երկերից ամենանշանակալին՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը:

Հայկական դյուցազնավեպի հիման վրա մեծակերտ երաժշտաթատերական երկի մտահղացումը վաղուց հասունանում էր կոմպոզիտորի ստեղծագործական ծրագրերում: Նոր ստեղծագործության մասին իր մտքերը կոմպոզիտորը հայտնում է Սերգեյ Փարաջանովին՝ ի դեմս նրա տեսնելով ոչ միայն գրական նախահիմքի հեղինակի, այլև համախոհ արվեստագետի, որը գերազանց կարող էր իրականացնել երաժշտաթատերական որմնանկարի գրական-բանաստեղծական հենքը: Ու, թեև Փարաջանովի լիբրետոն մերժվում է՝ խորհրդային գաղափարախոսական արգելքների հանդիպելով, այնուամենայնիվ որոշ բաներ հնարավոր է լինում օգտագործել բալետի լիբրետոյի վերջնական տարբերակում:

---

[1] Пашинян Э., *Панорама многообразия* /3-й пленум правления Союза композиторов Армении/, "Коммунист", 25 декабря, 1975.

[2] Գրախոսականը գրվել է Կոմպոզիտորների միության վարչության պլենումի առիթով: Է.Հովհաննիսյանի արխիվ:

Առաջին հերթին Հովհաննիսյանը փորձում է պահպանել Փարաջանովի գեղագիտական աշխարհընկալումը, այն, ինչ գրավում ու հուզում էր կոմպոզիտորին Փարաջանովի ֆիլմերում, գրաֆիկական աշխատանքներում ու կոլաժներում: Դա պոեզիայի, թատրոնի, մնջախաղի, կինոյի զուտ «փարաջանովյան» աշխարհընկալումն էր, որը հուզում էր Հովհաննիսյան-արվեստագետի երևակայությունը և բանաստեղծական էությունը:

Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության գեղագիտական բնորոշումներում ամենից հաճախ հանդիպող և ամենից դիպուկ բնորոշումը վիպերգականությունն /էպիկականություն/ է: Եվ այս իմաստով հայկական էպոսին՝ «Սասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպին դիմելը լիովին արդարացված էր, և բոլորովին անսպասելի չընդունվեց: Օպերա-բալետին նախորդող ստեղծագործական ուղին բնականոն հասունացնում էր նոր մոնումենտալ երկի ծնունդը: Երգիպարի անսամբլում աշխատելու տարիները դրական արդյունք տվեցին հետագա ստեղծագործական քայլերի համար: Այն, ինչին ձգտում էր կոմպոզիտորը անսամբլում աշխատելու տարիներին և այն, ինչ միայն ուրվագծվեց անսամբլի ելույթներում, լիարժեք դրսևորվեց օպերա-բալետում:

Առաջին հերթին դյուցազնավեպի երաժշտական մարմնավորման համար երաժշտագետ Կարինե Խուդաբաշյանի գնահատմամբ, հեղինակը «ճիշտ էր ընտրել ձևը՝ օպերա-բալետ, որի նախատիպն է մեր միջնադարյան գուսանական թատրոնը, ճիշտ է ընտրել երաժշտական ասքի ձևը, որը հատուկ է հենց էպոսին: Ձև, որի մեջ ասմունքը, մեներգը, խմբերգը /ապա նաև պարերը/ վիթխարի գործողություն են կազմում»[1]:

«Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի բեմականացման առիթով հրապարակված հարցազրույցում, պատասխանելով այն հարցին, թե ո՞ր ժանրում ստեղծագործելն է ավելի հոգեհարազատ, Հովհաննիսյանը միանշանակ ասում է. «Իհարկե, բալետը, որը ես գրում եմ սիմֆոնիկ ոգով»: Եթե օպերային թատրոնի տնօրինությունը ստանձնելիս կոմպոզիտորի նախապատվությունը բալետի հանդեպ կարելի

[1] Խուդաբաշյան Կ., *Երաժշտական հարուստ լեզվով*, «Երեկոյան Երևան», 11 մայիսի, 1976:

էր գնահատել ինչ-որ չափով որպես երիտասարդ արվեստագետի ռոմանտիկական ծայրահեղականության /մաքսիմալիզմի/ արտահայտություն, ապա 70-ականներին արդեն հարուստ ստեղծագործական կենսափորձ ունեցող արվեստագետի շուրթերից այս միտքը հնչում է որպես գեղագիտական հավատամք, որը հետևողականորեն ձգտում է մարմնավորել իր երաժշտաթատերական ամենաբազմազան ներկայացումներում՝ հեքիաթ-բալետ, հեթանոսական-դիցաբանական պատում, ժամանակակից քնարական խորեոգրաֆիկ պատկեր, ազգային քնարադրամատիկ պատում և, վերջապես, էպիկական դյուցազներգություն:

Հայ երաժշտության մեջ հատկապես բալետային արվեստի զարգացման ուղին էդգար Հովհաննիսյանի գնահատմամբ նախանշել են Արամ Խաչատրյանն ու Գրիգոր Եղիազարյանը: «Մասշտաբով և էսթետիկայով տարբեր այդ երկու կոմպոզիտորների բալետները լուրջ ու բարձր արվեստի արտահայտություն են»[1], - հավաստիացնում էր կոմպոզիտորը և իր ստեղծագործություններում շարունակում երկու ուսուցիչների ավանդույթները՝ հասցնելով դրանք նոր գեղագիտական մակարդակի, արդիական հնչողության ու բեմական նորովի մարմնավորումների:

Ստեղծագործական աշխատանքի հանդեպ հետևողական և լուրջ վերաբերմունքը դրսևորվում էր ստեղծման բուն գործընթացին նախորդող աշխատանքի ժամանակ: Ձգտելով հասնել առավելագույն գեղարվեստական ճշմարտացիության՝ կոմպոզիտորը երկար տարիներ ուսումնասիրում էր էպոսի պատմությունը, ակադեմիական գրառումները, Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Նաիրի Զարյանի գեղարվեստական մեկնաբանությունները, նաև ժողովրդական ասացողների տարբերակները: «Ես հնարավորին չափ ձգտում էի դուրս բերել «արխիվային» վիճակից ժողովրդական երգերը»[2],- պատմում է հեղինակը: Կոմիտասի, Սպիրիդոն Մելիքյանի, Արամ Քոչարյանի ձայնագրությամբ պահպանված էպոսի երաժշտական հատվածները, վիպերգուների կատարումները կուտակեցին այն պաշարը, որը հիմնանյութ դարձավ օպերա-բալետի համար: Իր իսկ՝

[1] Ավետիսյան Ա., *Հիմն ժողովրդի և անմահության*, «Երեկոյան Երևան», 8 ապրիլի, 1975:

[2] Котоян Г., *Эпос в сценическом воплощении*, "Коммунист", 1976, 8 августа.

հեղինակի խոստովանությամբ երգի-պարի անսամբլում աշխատելու չորս տարիները նույնպես իրենց նշանակալի հետքը թողեցին: «Ես քառասունից ավելի ժողովրդական երգեր մշակեցի: Ու թեև դրանցից ոչ մեկը չմտավ բալետի երաժշտության մեջ, սակայն ֆոլկլորի հետ շփումն ինքնին ստեղծագործաբար հարստացրեց ինձ, հնարավորություն տվեց հագենալու նրա ինտոնացիոն մթնոլորտով»[1]:

«Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի երաժշտության մեջ գեղարվեստական համոզիչ արտահայտչականությամբ է պատկերված Արևելքը՝ խորհրդանշելով հակամարտող ուժերի աշխարհը: «...Արևելքի /Մսրի/ երաժշտական մթնոլորտը պատկերելիս ես աշխատում էի ելնել ոչ այնքան նրանից, որ այն ուժ է, որը հակամարտում է Սասունի հետ, որքան ձգտելով ներկայացնել Արևելքը վառ, գունեղ ու գրավիչ, - պատմում է հեղինակը: - Ես ելնում էի հարգանքի այն ավանդական զգացումից, որը միշտ էլ Արևելքի հարուստ մշակույթի հանդեպ տածել է մեր ժողովուրդը»[2]: Այս խոսքերում արտահայտվում է լայնախոհ մտավորականի աշխարհայացքը, կենսահայեցությունը, ամեն ինչում գեղեցիկը տեսնելու, զգալու նրբանկատությունը: Նույն բծախնդրությամբ կոմպոզիտորը ուսումնասիրում էր արաբական ֆոլկլորը: Արտահայտման առավելագույն ճշմարտացիության հասնելու նպատակով նա բազմիցս խորհրդակցում էր մասնագետների՝ Կահիրեի և Թունիսի կոնսերվատորիաների ռեկտորներ դոկտոր Ս.էլ Հոլիի և դոկտոր էլ Մահդիի հետ: Օպերա-բալետում ներմուծվեցին արաբական ֆոլկլորի նմուշներ՝ «Հեծյալների պարը», «Բեդուինական բալլադը», «Քաբուլի կանանց պարը», «Նուբիական պարը»: Հետաքրքիր երաժշտական լուծում է ստացել ծերունի արաբի կերպարը՝ հագեցված արևելյան ելևէջներով: Այս ամենը, սակայն, չի հակասում ընդհանուր ինտոնացիոն ոլորտին, այլ ծառայում է երանգապնակի հարստացմանը: Այլ մշակույթի հանդեպ ակնածալի, նրբանկատ վերաբերմունքի ավանդույթը նույնպես գալիս է հայկական բալետի հիմնադիրներից. հիշենք Գրիգոր Եղիազարյանի «Արա Գեղեցիկը», Արամ Խաչատրյանի «Գայանեն» և «Սպարտակը», որոնցում հակամարտող կողմերը ներկայացվել են ոչ թե ի

---

[1] *Планы и свершения, новые замыслы: Эдгар Оганесян*, "Музыкальная жизнь", 1976, N 1, стр. 2.

[2] Котоян Г., *Эпос в сценическом воплощении*, "Коммунист", 1976, 8 августа.

սկզբանե որպես միանշանակ բացասական կերպարների ոլորտ, այլ հառնել են իրենց ողջ հզորությամբ, վեհաշուք ու ինքնատիպ կերպարայնությամբ: Ուշագրավ են կոմպոզիտորի մտքերը դրամատուրգիական նման լուծում կիրառելու մասին. «Ինչ վերաբերում է Մսրա Մելիքի կերպարին, ապա այն պետք է լուծվի ոչ թե մնջախաղային և դրամատիկական միջոցներով, այլ ելնելով այսօրվա բալետային արվեստի պահանջներից՝ պետք է լինի խիստ ակտիվ, պարային ու դինամիկ: Ընդգծվելու է Մելիքի ուժը, կամքը, որպեսզի ընդգծվի Դավթի հաղթանակի նշանակությունը: Եվ հենց դա է երաժշտական կերպարի լուծման բանալին»[1]:

Վոկալ արվեստը՝ իր ժանրային և արտահայտչական բազմազանությամբ զբաղեցնում է Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության առաջնային տեղերից մեկը: Տարբեր ժամանակահատվածներում, դիմելով վոկալի ամենատարբեր ժանրերին ու գեղաձևումներին, Հովհաննիսյանը տարբեր նշանակության գեղագիտական խնդիրներ է լուծել:

1960-ականների վերջին ստեղծվեցին Էդգար Հովհաննիսյանի «Երևան-Էրեբունի», «Սարդարապատ», «Արփա-Սևան», «Հայոց լեռներում» խմբերգերը: «Երևան-Էրեբունին» առաջին անգամ կատարվեց 1968-ի հոկտեմբերին Երևանի հիմնադրման 2750-ամյակին նվիրված վեհաշուք տոնակատարության օրերին: Երգն անմիջապես տարածվեց ու սիրվեց ոչ միայն Հայաստանում, այլև արտասահմանում՝ հուզելով աշխահասփյուռ հայերի հոգիները: Արդեն չորս տասնամյակ է՝ այն հնչում և հուզում է ունկնդրին. «1750 հոգի, մրճահարվող խազերու սարսուռեն զսպանակված, ոտքի կը կանգնեն և քայլերգի վեհությամբ կը հնչե «Երևան-Էրեբունին»՝ մեկ հոգի և մեկ մարմնի վերածված»[2]: Կոմպոզիտորի երգերի հաջողության գաղտնիքը, ըստ երաժշտագետ Մարգարիտ Ռուխկյանի, կայանում է նրանում, որ նա կարողացել է գտնել ժամանակի ինտոնացիոն բանալին. «Զանգվածային երգին դիմել, կնշանակի ներխուժել կյանք, կարողանալ ականջալուր լինել ժողովրդի մտքերին ու ձգտումներին,

---

[1] Է.Հովհաննիսյանի հարցազրույցը լրագրող Ա.Ավետիսյանի հետ, «Երեկոյան Երևան», 1975, 8 ապրիլի:

[2] Ասիլյան Է., *Երաժշտական աննախընթաց գիշեր մը*, «Շարժում», Արգենտինա, 1973, 12 մայիսի:

քաղել երաժշտական ստեղծագործության այն ծիլերը, որոնք սկիզբ են առել ժողովրդի կյանքի ընդերքում»[1], - գրել է նա:

Բալետային երաժշտության մեջ վոկալի ներմուծման հնարքը աստիճանաբար վերածում է հետևողականորեն ու գիտակցված կերպով կիրառվող թատերագրական ու գեղագիտական արտահայտչամիջոցի: Դեռևս «Մարմար» բալետում երգչախումբը միայն ակնարկում է իր գոյության մասին՝ հանդես գալով զուտ որպես նվագախմբային լրացուցիչ տեմբրային արտահայտչաեղանակ: «Անտունի» բալետում երգչախումբը երկրորդ գործողության մեջ հանդես է գալիս որպես իրավահավասար գործող անձ, բեմադրության ակտիվ մասնակից՝ խորհրդանշելով ժողովրդի ամբողջական, հարուստ ու բազմազան մարմնավորումը: «Սասունցի Դավիթն» ի սկզբանե մտահղացված էր որպես օպերա-բալետ, քանի որ էպոսի երաժշտական վերապատումը հնարավոր էր իրականացնել միայն ժանրերի միախառնումի /սինթեզի/ նմանօրինակ գեղարվեստական լուծումով:

Վոկալի արտահայտչաեղանակով թատերագրական-գեղագիտական հնարքի ենք հանդիպում միանգամայն այլ ժանրում՝ երկրորդ սիմֆոնիայում, ինչը, սակայն, վերը նշված ստեղծագործություններում հեղինակի յուրօրինակ ձեռագրի հետևողական շարունակությունն է: Սիմֆոնիայում երգչախումբն ու մենակատարը /սոպրանո/ մեկնաբանվում են գործիքայնորեն՝ համատեղելով գործիքային վիրտուոզ մենակատարային հատվածները պոլիֆոնիկ բազմաշերտ հնչողության հետ: Եվ եթե «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը արժևորվեց որպես ժանրերի միախառնումի նախադեպը չունեցող հայտնություն հայ երաժշտության մեջ, ապա Երկրորդ սիմֆոնիան ժանրի նոր ընթերցումն էր, որտեղ ռեքվիեմի, կոնցերտի, սիմֆոնիայի տարրերը գոյատևում են համատեղ՝ նպաստելով միասնական դրամատուրգիայի զարգացմանը, չհեռանալով հովհաննիսյանական էպիկական սիմֆոնիզմի ավանդույթից:

Հովհաննիսյանի խմբերգային ստեղծագործությունն իր կատարելությանը հասավ 80-ականներին, երբ կոմպոզիտորին վիճակվեց հիմնել Հեռուստառադիոյի հայ երգի կամերային երգչախումբը, մի համույթ, որն ամբողջությամբ՝ ստեղծագործության ժանրային, գե-

[1] Рухкян М., *Замысел и его воплощение,* "Коммунист", 3 февраля, 1974.

ղագիտական ու կատարողական ոճի առումով ենթարկվում էր գեղարվեստական ղեկավարի նախասիրություններին: Սիրով, նվիրումով ու ոգեշնչվածությամբ ստեղծվեցին ժողովրդական երգերի մի քանի տասնյակի հասնող մշակումները:

Երգչախմբում ամեն մի մանրուք գեղարվեստական արտահայտչականության նշանակություն էր ստանում՝ յուրահատուկ հնչողությունը, երկացանկը, անգամ զգեստների ձևավորումը, որոնք հրաշալի իրականացրեց կոմպոզիտորի դուստրը՝ նկարիչ-ձևավորող Ռուբինա Հովհաննիսյանը: Առանձնահատուկ բծախնդրությամբ էին ընտրվում մենակատարները, հատուկ նրանց ձայներին ու խառնվածքին համապատասխան գրվում էին մեներգերը: Հատուկ այս երգչախմբի համար գրվեցին ժողովրդական երգերի մշակումների շարերը, և այս ժանրում գլուխգործոց հանդիսացող քսան խմբերգերը՝ Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների տեքստերով: Ուշագրավ են կոմպոզիտոր Դավիթ Հալաջյանի հուշերն այդ տարիների մասին. «Մեր աչքի առաջ, մեր մասնակցությամբ ծնվում էին Հովհաննիսյանի խմբերգերը... Տպավորվել է իմ մեջ Էդգար Հովհաննիսյանի առանձնահատուկ էթիկան: Փորձերի ժամանակ հիմնականում լուռ էր, չէր միջամտում, ուշադիր լսում էր: Եվ դա հակառակ ազդեցություն էր թողնում: Ամեն ինչ թողնում էր դիրիժորի ակտիվությանը և ներքին զգացողությանը: Ինքը ներքուստ փիլիսոփա էր, և այդ ամենը կանխամտածված էր անում՝ գիտակցելով արդյունքը»[1]: Արվեստագետի այդ նրբանկատության մեջ իսկապես մեծ իմաստ կար, սակայն ստեղծագործական նախաձեռնության հարցում, իհարկե, որոշիչ էր ի՛ր ճաշակը, ի՛ր ընտրությունը, ի՛ր ընթերցումն ու մեկնաբանումը:

Ո՞րն էր Վահան Տերյանի պոեզիայի հովհաննիսյանական ընթերցման յուրահատկությունը: Այս հարցի պատասխանը տալիս է ինքը՝ կոմպոզիտորը: «Խոստովանում եմ, իմ նոր շարքը հայտնի չափով նաև իմ բողոքն է՝ կոմպոզիտորների կողմից Տերյանի որոշակի միակողմանի, քնարական, ինտիմ և կամերային-սալոնային ընթերցման դեմ: Տերյանը շատ ավելի խորն է, ավելի ուժեղ ու հզոր, ավելի էպիկական: Այդ էպիկականությունն սպասում է ոչ միայն իր բացահայտմանը, այլև «ժամանակի մեջ» զարգացմանը: Տերյանը շատ

[1] Հովհաննիսյան Է., *Կյանքս հուշերում*, էջ 207:

«ենթատեքստային» բանաստեղծ է, և այդ ենթատեքստությունը պահանջում է համապատասխան պոլիֆոնիա՝ կոնտրաստային, փոխադարձ լրացնող... Եվ այս դիրքերից Տերյանի պոեզիան դիտելու և այդ հատկանիշներն արտացոլելու փորձն անխուսափելի է»[1]:

Մեկ այլ առիթով հրապարակված հոդվածներից մեկում կոմպոզիտորը մեկնաբանում է տերյանական պոեզիայի և Տերյան-մտավորականի իր տեսանկյունը. «Դատողությունների և գործողությունների անզիջողականությունը Տերյանի մեջ համատեղվում էր համեստության, ամաչկոտության հետ, անզուգական կամքը՝ նրբության, նրբանկատության հետ: Հենց ինքը՝ Տերյանի պոեզիան, նրա պոեզիայի նրբակերտությունը վկայում են նրա բարձրագույն մտավորականության մասին: Եվ, այնուամենայնիվ... Տերյանի հիմքերը շատ ժողովրդական են, շատ գեղջկական»[2]:

Էդգար Հովհաննիսյանի լայնահայաց աշխարհընկալումը չէր կարող սահմանափակվել Տերյանի՝ քնարերգության միակողմանի ընթերցմամբ: Հայ գրականությանը և հատկապես Տերյանի պոեզիային քաջատեղյակ լինելով՝ երգաշարի բանաստեղծություններն ընտրելիս նա աչքի առաջ ունենում է Տերյան-քնարերգուի, բնության ու սիրո երգչի, հայրենասեր քաղաքացու բարդ ու հակասական կերպարը, նրա անմնացորդ նվիրումի պատրաստակամության գիտակցումը. «Ինձ համար շատ կարևոր էր մեծ բանաստեղծի մարդկային ու քաղաքացիական էությունը, նրա բուռն կենսագրությունը, նրա վեհ գաղափարները և նուրբ զգացումները, ինձ համար ոչ միայն կարևոր, այլև որոշիչ էին Տերյանի ժողովրդական, գեղջկական արմատները, նրա մշտական հավատարմությունը հայրենի գյուղին և հողին, որոշիչ էին ոչ միայն խիստ տերյանական կարոտը և թախիծը, այլև ոչ պակաս տերյանական հայրենասիրությունը, առնականությունը, տոկուն հավատը»[3]:

Դիմելով Վահան Տերյանին, էդգար Հովհաննիսյանը, ոչ միայն արվեստագետի հոգու պարտքը կատարեց իր մեծանուն ազգակցի հանդեպ, այլև սկզբունքորեն նոր մոտեցումով ընթերցեց նրա պոեզիան՝ ստեղծելով հայրենասեր-քաղաքացու, մարտնչող մտավո-

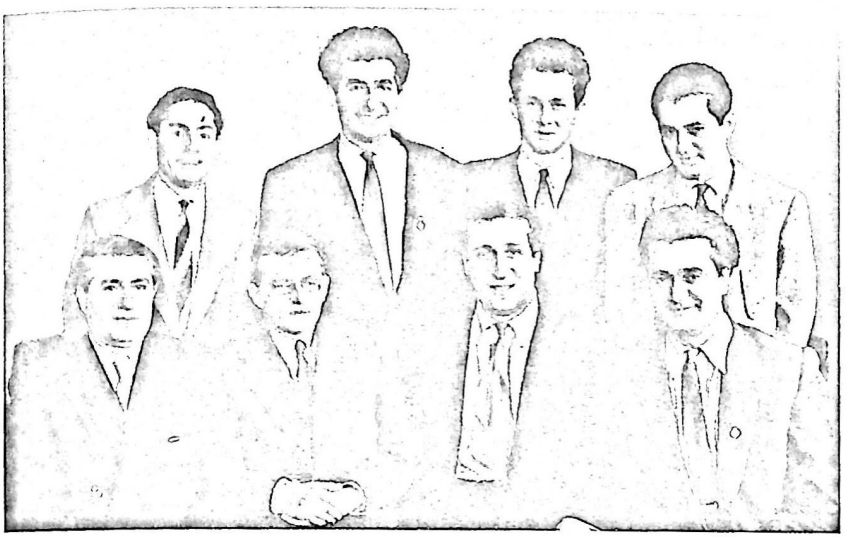
[1] Оганесян Э., *Он - глубже, эпичнее*, "Коммунист", 18 июня, 1985.
[2] Հովհաննիսյան Է., *Նրա տոկուն հավատը*, «Երեկոյան Երևան», 17 հունիսի, 1985:
[3] Նույն տեղում:

րականի ու բացառիկ նրբազգաց քնարերգուհի արժանի գեղագիտական ընդհանրացումներով հագեցած երաժշտական նվիրում:

80-ականներին գրված երկերում լիարժեք դրսևորվեց Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեկ այլ բնորոշ կողմը՝ հետաքրքրությունը հնագույն դասական ժանրերի հանդեպ: Եթե Առաջին սիմֆոնիայում դրա արտահայտությունը հայկական միջնադարյան երգարվեստն էր, ապա Կոնցերտ-բարոկկոյում, Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաներում, վերջին շրջանի՝ «Գողգոթա» պասսակալիայում և «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիայում եվրոպական դասական և բարոկկո շրջանին հատուկ ժանրերն ու ձևերն են, որոնք կոմպոզիտորի ինքնատիպ ձեռագրի շնորհիվ վերաիմաստավորում են հինավուրց ազգայինը ու նոր գեղագիտական արժեք են ստանում:

Այսպիսով, Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության բնորոշ կողմը դառնում է 20-րդ դարավերջի երաժշտական մտածողության ամենատարածված ու տիպական ուղղություններից մեկը՝ նեոկլասիցիզմը: Այլ կերպ չէր կարող լինել: Իր ուսուցիչների՝ Գրիգոր Եղիազարյանի, Արամ Խաչատրյանի, Դմիտրի Շոստակովիչի դասերը ձևավորեցին ու կոփեցին երիտասարդ ստեղծագործողի մեջ հավատամքը դասական ձևի պարզության և գաղափարական խորության հանդեպ, իսկ բնատուր պայծառատեսությունը, նորը զգալու և յուրացնելու տաղանդը թույլ էին տալիս արտաքուստ դասական պարզությունը հագեցնել նորարարական հնարքներով ու բարդ տեխնոլոգիական գյուտերով: Եվ ամենից գնահատելին այն է, որ կոմպոզիտորը չէր սահմանափակվում նեոկլասիցիզմի ձևերի միայն արտաքին դրսևորումների կիրառմամբ՝ ռեքվիեմ /Երկրորդ սիմֆոնիա/, հնագույն սյուիտ /Կոնցերտ-բարոկկո/, ռիչերկար, մենուետ, չակոնա /Երրորդ սիմֆոնիա/, Dies Irae /Սոնատ-էպիտաֆիա/, պասսակալիա /«Անտունի»/ և այլն: Հովհաննիսյանական նեոկլասիցիզմին առավել բնորոշ են ներքին կերպարային-բովանդակային առանձնահատկությունները՝ ձևերի հավասարակշռվածությունը, զուսպ էքսպրեսիան, տեմպային և դինամիկ ծայրահեղություններից հրաժարումը, տնտեսող ֆակտուրան, դիատոնիկայի գերակշռումը խրոմատիկայի հանդեպ, ռացիոնալ կազմակերպված ռիթմիկան[1]:

[1] Տես՝ Музыкальный словарь Гроува, Москва, Практика, 2001, стр. 601.



Մոսկվա, ԽՍՀՄ Կոմպոզիտորների միության համագումար, 1956թ.:
Նստած են /ձախից/ Գրիգոր Եղիազարյան, Դմիտրի Շոստակովիչ, Առնո Բաբաջանյան,
Ալեքսանդր Հարությունյան: Կանգնած են՝ Ադամ Խուդոյան, Էդվարդ Միրզոյան,
Կարեն Խաչատրյան, Էդգար Հովհաննիսյան:

ժանրային այս անվանումները՝ որպես հաստատուն հավիտենական գեղագիտական արժեքների խորհրդանիշ, ներդաշնակորեն ներհյուսվում են երաժշտալեզվական ու դրամատուրգիական առումով բարդ ու բազմազան ժամանակակից կտավներում: Երաժշտագետ Սվետլանա Սարգսյանի դիպուկ բնորոշմամբ՝ «Դրանք կազմում են հին արժեքների նոր ընկալում, յուրօրինակ գեղարվեստական իրողություն, որի արարողն է Էդգար Հովհաննիսյանը»[1]:

Էդգար Հովհաննիսյանը խորհրդահայ շրջանի այն սերնդի կոմպոզիտորներից է, որոնց կրթությունը, ստեղծագործական կայացումն ու գեղագիտական սկզբունքների ձևավորումն ընթացել է նաև ռուսական /կամ խորհրդային/ մշակույթի անմիջական ազդեցության ներքո: Ընդ որում, եթե կրթական ու ստեղծագործական հասունաց-

[1] Саркисян С., *Наследство души и крови*, "Республика Армения", 1996, 27 февраля.

ման շրջաններն արդյունք էին օբյեկտիվ գործոնների ազդեցության, ապա սուբյեկտիվ գործոնները, ինչպիսիք էին ստեղծագործական ու բարեկամական փոխհարաբերությունները ժամանակի նշանավոր գործիչների հետ, անձնական նախասիրությունները, միագումարվելով ստեղծեցին էդգար Հովհաննիսյան-մտավորականի գեղագիտական-մշակութաբանական երևույթը:

Գրողներ՝ Պուշկին, Լերմոնտով, Կուպրին..., կոմպոզիտորներ՝ Շոստակովիչ, Պրոկոֆև..., պարուսույց՝ Յակոբսոն, բեմադրիչներ՝ Վարկովիցկի, Արբատով, բալետի մենապարողներ՝ Վասիլև, Մաքսիմովա և շատ ուրիշներ: Այս անունները ձևավորեցին կարևորագույն սուբյեկտիվ նախապայման, որը խթան դարձավ ստեղծելու օպերային ժանրում նրա միակ, սակայն չգերազանցված թարմությամբ ու վիպական ընդգրկումով օպերան՝ «Ճանապարհորդություն դեպի էրզրում»: Ստեղծագործությունը նվիրվեց Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միավորելու 160-ամյակին, այստեղից էլ՝ լիբրետոյում առկա հայ-ռուսական բարեկամության ինչ-որ չափով կարգախոսային գաղափարը: Օպերայի լիբրետոյի հիմքում Պուշկինի գրառումներն են, որոնք, սակայն, բեմադրիչ Գեորգի Անիսիմովի ազատ ստեղծագործական մեկնաբանությամբ և կոմպոզիտորի հմուտ միջամտությամբ վերածվեցին հզոր էպիկական-դրամատիկ արարի:

Դիպաշարը նպատակամիտված է համամարդկային խնդիրների. երկու ժողովուրդների ամենավեհ ու նվիրական արժեքների բախումն է ստրկամետ, բռնի ու ստոր դրսևորումների հետ: Պուշկինի նոթերից քաղելով միայն մի քանի փաստացի դրվագ՝ Հովհաննիսյանն էպիկական մեծակերտ ընդհանրացումներով ստեղծել է ժամանակի, մթնոլորտի բարոյահոգեբանական ու սոցիալական ճշգրիտ ու դիպուկ պատկերը: Ընդ որում, կոմպոզիտորը կիրառել է անսպասելի ստեղծագործական հնարք՝ երկլեզու շարադրանք, որը ոչ միայն լիովին արդարացված է, այլև օպերայի բազմաշերտ ու բազմապլան հյուսվածքին մի առանձնահատուկ ինքնատիպ հնչողություն է հաղորդում: Երկլեզու շարադրանքի հնարն այստեղ ոչ միայն գրական նախահիմքի ռուսերեն և հայերեն լեզվին է վերաբերում, այլ նաև վերածվել է գաղափարագեղագիտական հզոր ընդհանրացման՝ պոետիկայի նոր լեզվի: Օպերայի առանցքը կազմող գծերից մեկը ռուս ազնվականության պատկերումն է /Գրիբոյեդով, Պուշկին,

Գոնչարովա, Ռաևսկի և ուրիշներ/: Նրանք ոչ միայն երգում ու խոսում են ռուսերեն, այլև նրանց երաժշտական ինտոնացիան հյուսված է ռուսական դասական երաժշտության լավագույն ավանդույթներին համահունչ: Թեև երաժշտության մեջ չկան ուղղակի մեջբերումներ, սակայն ընդհանուր երաժշտական մթնոլորտը պարուրված է Շոստակովիչի և Պրոկոֆևի սիմֆոնիզմի ելևէջներով: Կիրառելով ժամանակի ոճավորման գեղագիտական հնարքը՝ կոմպոզիտորը դիմել է ժամանակաշրջանին բնորոշ ժանրային պատկերներին ու երաժշտական ձևերին /պոլոնեզ, վալս, գավոտ.../՝ ստեղծելով ռուսական ազնվական կյանքի նրբագեղ մթնոլորտ:

Մյուս կարևոր գիծը պետականությունից զուրկ, սակայն ազգային ինքնությունը պահպանած հայկական իրականությունն է, որը պատկերված է հիմնականում զանգվածային տեսարաններում հնչող խմբերգային հատվածների միջոցով: Այստեղ կոմպոզիտորը ոչ միայն դիմում է հայոց լեզվի արտահայտչականությանը, այլև հայկական ժողովրդական մեղեդայնության հարուստ հնչողությանը: Հանդիպում են անգամ ուղղակիորեն մեջբերված երգերի մեղեդիներ, ինչպես նաև հովհաննիսյանական ինքնատիպ ձեռագրով դրոշմված ժողովրդական երգերի մշակումներ: Այստեղ ևս կոմպոզիտորը հարազատ է իր ստեղծագործական հավատամքին՝ հավատարիմ կոմիտասյան բազմաձայնության սկզբունքներին, որոնք հետևողականորեն կիրառվել էին՝ վաղ շրջանի ստեղծագործություններից սկսած և նոր որակով ու նոր գեղագիտական ենթատեքստով կիրառվում են հեղինակի միակ օպերայում:

Այսպիսով, «Ճանապարհորդություն դեպի երզրում» օպերան հանրագումարի է բերում էդգար Հովհաննիսյան-մտավորականի, քաղաքացու կարևորագույն համոզմունքը, դիրքորոշումը, հավատամքը: Այն է՝ խորին ակնածանքը ռուս մտավորականության անցյալի ու ներկայի անհատների, նաև համամարդկային մշակութային, գեղագիտական ու հասարակական գաղափարների հանդեպ: Միևնույն ժամանակ օպերան խորապես հայրենասիրական ստեղծագործություն է, որտեղ հաստատվում են կարևորագույն ազգային արժեքները: Օպերայի պրեմիերայի առթիվ տրված հարցազրույցներից մեկում հեղինակն այսպես է բնորոշել արվեստագետի գեղագիտական գերխնդիրը. «Մեր ժողովուրդն իր հավերժական պրոբլեմներն ունի:

Պատմաբանները գրում են ու պետք է գրեն Եղեռնի, Պատմական Հայաստանի մասին. դա նրանց խաչն է: Արվեստագետներն էլ իրենցն ունեն... Արվեստագետի այս հավատամքով եմ ստեղծել «Սասունցի Դավիթը», «Անտունին», «Ալաշկերտի գութաներգը», «Ադանայի ողբը»... և «Էրգրումն» էլ ինձ համար ամենից առաջ հայրենասիրական է...»[1]:

1960-ական թվականներից սկսած՝ Էդգար Հովհաննիսյանի հարուստ ստեղծագործական գործունեությունը զուգակցվում է տարբեր բնագավառներում վարչական-կազմակերպչական, մշակութային-կրթական, նույնիսկ հասարակական-քաղաքական աշխատանքի հետ: Սակայն, ամենուր նրա համար առաջնային էին գեղագիտական նշանակության հարցերը: 1986-ին ստանձնելով Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ռեկտորի պաշտոնը՝ նա ձեռնամուխ եղավ բարձրագույն երաժշտական կրթական հաստատության բարեռնորոգմանը՝ ազգային մշակույթի ժողովրդական ու պրոֆեսիոնալ ճյուղերի ուսումնասիրման խորացման ու զարգացման հեռանկարային հստակ ծրագրերով, համարձակ վերափոխումների ու նորամուծությունների վճռականությամբ:

Ինչպես և ստեղծագործական ասպարեզում, այնպես էլ կրթական համակարգում, մասնավորապես կոնսերվատորիայի կրթական ծրագրերում, հայ հին և միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի անհայտ, չբացահայտված էջերը հայտնաբերելու և հանրությանը ներկայացնելու խնդիրը Հովհաննիսյանի համար գեղարվեստագեղագիտական առաջնային հիմնահարց է մնում: «... Մեզ համար հանելուկ է մնում Կիլիկիայի երաժշտությունը,- գրում է նա,- ... Հայկական այդ պետության 300-ամյա պատմության ընթացքում ստեղծվել է, ճիշտ է՝ դարձյալ հայկական, բայց բոլորովին այլ երանգներով մշակույթ, որի հատկապես երաժշտական մասը մեզ քիչ է ծանոթ: Որքանո՞վ է այն տարբերվել բուն Հայաստանի երգարվեստից, ինչպիսի՞ բանահյուսություն է ունեցել... Կիլիկիան սերտ շփումների մեջ է եղել Եվրոպայի հետ, պիտի որ ուշագրավ փոխազդեցություններ լինեին... Այդ և մեր երաժշտարվեստի պատմության

[1] Տես՝ *Ճանապարհորդություն դեպի էրգրում. գրույցի հրավեր*, «Սովետական արվեստ», 1988, N 6, էջ 6:

զանազան այլ չբացահայտված էջերն այսօր ենթադրում են հետազոտական աշխատանքների նոր մակարդակ»[1]:

Հովհաննիսյանի խառնվածքում գերիշխող կամային որակները ինքնանպատակ մղում չեն եղել: Նա իրեն վստահված յուրաքանչյուր գործ ստանձնել է հստակ նախանշված ծրագրերով, որոնցում առաջնայինը ազգային մշակութային արժեքների ու ավանդույթների պահպանման ու զարգացման հիմնախնդիրն է եղել՝ իր ողջ բազմազանությամբ:

Կոնսերվատորիայում նույնպես կար գոյություն ունեցող համակարգը բարեփոխելու անհրաժեշտություն, որի մասին նա բազմիցս արտահայտվել էր հարցազրույցներում ու ելույթներում: Եվ այստեղ էլ կոմպոզիտորի համար առաջնային են ազգային՝ հայեցի կրթության սկզբունքները: Հոդվածներից մեկում, անդրադառնալով երաժշտական կրթական համակարգի խնդիրներին, նա նշում էր. «...Կրթական համակարգն ամբողջության մեջ թերի է: Նկատի ունեմ և՛ բուհը, և՛ միջնակարգ հաստատությունները, և՛ երաժշտական դպրոցները: Դոգմաները շատ են, շատ են ավելորդ առարկաները: Հիմա, կարծես թե, որոշ դրական տեղաշարժեր կան. առաջներում նոր ամբիոն ստեղծելու համար միութենական նախարարության կոլեգիայի համաձայնությունն էր պետք, հիմա նույնիսկ հանրապետական նախարարությունը չի մասնակցում, արդեն ինքներս ենք իրավասու, և դա ինքնին կարևոր հանգամանք է»[2]: Անդրադառնալով կոնսերվատորիայի ներքին խնդիրներին՝ կոմպոզիտորը կարևոր է համարում բուհը երաժշտական գործիքներով ապահովելու, համալրելու, եղածը նորոգելու խնդիրը: Կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում մասնագիտական գրականության հրատարակման հարցն էր, որը նաև պետք է նպաստեր ուսումնական ծրագրերի բովանդակային փոփոխությանը. «Լուրջ բարեփոխումների կարիք ունի երաժշտական գրականության հրատարակման գործը... և ոչ միայն Կոմիտասի: Ի դեպ, մեր մեծ դասականը վաղուց պիտի արժանանար նաև մոսկովյան հրատարակչությունների ուշադրությանը: Նա դեռ, ինչպես հարկն է, Միության երաժշտական երկացանկերում

---

[1] Սինասյան Գ., *Հոգևոր Հայաստանի քաղաքացին*, «Երեկոյան Երևան», 23 մարտի,1989:

[2] Նույն տեղում:

ընդգրկված չէ, և այս խնդիրը նույնպես մեզ պիտի մտահոգի... Կոմիտասի ժամանակը դեռ գալու է...»[1]:

Նախանշված ծրագրերից շատերը հաջողվեց իրականացնել: Փոփոխություններ մտցվեցին ուսումնական ծրագրերում, ուսումնական գործընթացի ընդհանուր ուղղվածության մեջ, ավելացան ազգային մշակույթին և արդիական գիտաստեղծագործական ասպարեզին վերաբերող բովանդակային նորամուծություններ: Դրանց արդյունքներն այսօր անվիճելի են:

Կոնսերվատորիայի տնօրինության տարիները ճակատագրի բերումով համընկան 80-ականներին սկիզբ առած ազգային ինքնագիտակցության նոր վերելքի ժամանակաշրջանին: Այստեղ էլ դրսևորվեց Էդգար Հովհաննիսյան-քաղաքացու, հայրենասեր մտավորականի ճկուն ու խորիմաց դիրքորոշումը, ժամանակը ճիշտ գնահատելու, իրադարձություններին համարժեք արձագանքելու պատրաստակամությունը: Արցախյան պայքարի առաջին օրերին կոնսերվատորիայում նա հանդես եկավ բացառիկ զգոն ու ծանրակշիռ մի ելույթով, որտեղ, մասնավորապես գնահատելով իրավիճակը, նշեց. «...Անցյալ շաբաթը գեթ պրոցես էր, զգացմունքային ու կրքոտ, հրապուրիչ ու ոգևորող, երբ ժողովուրդը ցուցադրեց իր ազգային հպարտությունը, աննախընթաց կազմակերպվածությունն ու համախմբվածությունը...»[2]: Համաժողովրդական միասնականության վերելքի այս ալիքը կոմպոզիտորի մեջ արթնացրեց հայ ժողովրդի փառապանծ անցյալի էջերը, երբ դրսևորվում էր հայ ազգի միասնականությունն ու համախմբվածությունը մեկ գաղափարի շուրջ. «...Անցած շաբաթ միահյուսվեցին... և՛ ժողովրդի ցավը, և՛ նրա բարձր ոգին ու ոգեղենությունը, և՛ նրա նվիրվածությունը հեղափոխական գաղափարներին, և՛ մեր հնագույն ազգի հավիտենական երիտասարդությունը: Այստեղ միահյուսվեցին մեր ժողովրդի լավագույն դրսևորումները, որոնք հայտնի էին թե՛ ամենամյա Ապրիլի 24-ներից, թե՛ «Էրեբունի-Երևան» տոնակատարություններից, թե՛ «Արարատ» թիմի և Տիգրան Պետրոսյանի հաղթանակներից..., թե՛ Արամ Խաչատրյանին ու Պարույր Սևակին վերջին հրաժեշտի ժամանակ ժողովրդի տարերա-

[1] Նույն տեղում:
[2] Տես՝ *Էդգար Հովհաննիսյան. կյանքս հուշերում*, էջ 122:

յին կազմակերպվածության անմոռանալի օրերից, ինչ-որ բան հիշեցնում էր 1945 թվականի մայիսի 9-ի Հաղթանակի օրը: Եվ այդ ամենը բացահայտ նոր մակարդակ, նոր որակ ուներ... Իսկապես, պատմական օրեր էին...»[1], - ընդգծում էր կոմպոզիտորը:

Կոնսերվատորիայի պրոֆեսորադասախոսական կազմի և ուսանողների ընդհանուր ժողովում ռեկտորի կողմից առաջարկվեց ներկայացնել միասնական բանաձև, որը ոչ միայն պիտի լիներ քաղաքական որոշումների վավերացում, այլև հարցերի լայն շրջանին վերաբերող հեռանկարային ծրագիր, որի համաձայն, անհրաժեշտ էր լրջորեն ուսումնասիրել ԼՂԻՄ հիմնահարցը. ուսումնասիրել ԼՂԻՄ տարածքում հայ ժողովրդի պատմական և մշակութային հուշարձանները, լրջորեն ուսումնասիրել այդ շրջանի բանահյուսությունը, զբաղվել հետազոտություններով և հրապարակումներով: Մասնավորապես, նախանշելով կոնսերվատորիայի դերը, էդգար Հովհաննիսյանը առանձնացնում է հիմնական ոլորտը, որում կոնսերվատորիայի դասախոսական կազմն ու ուսանողությունը առավելագույնս կարող էին և պարտավոր էին օգտակար լինել. «Անհրաժեշտ է մշտական մշակութային կապեր ունենալ ԼՂԻՄ-ի հետ, հավաքել ֆոլկլորը, համերգների մեկնել, ընդհանրապես, ավելի հաճախ լինել այնտեղ... Նման գործունեությունը կարող է իրական ներդրում դառնալ Լեռնային Ղարաբաղի հիմնահարցում...»[2]:

Մեծ կամք ու պատասխանատվություն էր պահանջվում կոնսերվատորիայի ղեկավարից՝ գլխավորելու համար այդ ի սկզբանե անհավասար պայքարը, կազմակերպելու, ճիշտ ընթացք տալու համար զգացմունքների այդ հախուռն կուտակմանը: Չափազանցրած չենք լինի՝ ասելով, որ կոնսերվատորիայի դասախոսների և ուսանողների, անձամբ էդգար Հովհաննիսյանի մասնակցությամբ ուղևորությունները, արտագնա համերգներն ու դասախոսությունները Արցախում ոչ միայն հնչեցնում էին հայ երգը՝ արթնացնելով արցախցիների մեջ տասնամյակների ընթացքում ճնշված ծարավը հայրենի մշակույթի հանդեպ. դրանք իրենց նշանակությամբ համազոր էին 20-րդ

[1] Նույն տեղում, էջ 124:
[2] Նույն տեղում, էջ 126:

դարասկզբին Կոմիտասի նախածեռնած ելույթներին՝ հայկական ժողովրդական երգերի առաջին հրապարակային կատարումներով:

Այդ օրերին նորովի հնչեց և ընկալվեց «Երևան-էրեբունի» խմբերգը՝ արծագանքելով 1968-70-ականների ազգային վերելքի ղողանջներին, հասնելով մեր օրեր՝ վերջապես ստանալով իր արժանի գնահատականն ու իսկական կոչումը: 2004-ին «Երևան-էրեբունին» պաշտոնապես հռչակվեց մեր մայրաքաղաքի օրհներգը:

80-ականների վերջին էդգար Հովհաննիսյանը առավելապես ակտիվ գործունեություն է ծավալում հասարակական-քաղաքական ասպարեզում, սակայն աներեր էին նրա գեղագիտական սկզբունքները, և անգամ արվեստից հեռու թվացող խնդիրների լուծումը նա կապում էր արվեստի, մշակույթի գերխնդիրների հետ: Այսպես, լինելով Հայաստանի Մանկական հիմնադրամի նախագահ, իր գործունեության առաջնային նպատակը նա համարում էր «ֆիզիկապես և հոգեպես առողջ սերունդ աճեցնելը»[1]: Խոսքը վերաբերում էր 1988-ի ավերիչ աղետի հետևանքով օգնության կարիք զգացող սերնդին: Սակայն Հովհաննիսյանը սննդի և հագուստի օգնությունից առավել կարևորում էր, որ «նոր սերունդը մեծանա առողջ, պայծառ, վեհ, հպարտ, հոգևոր բարձր նկարագրով»:

Քաղաքական լարված իրավիճակը շատ արվեստագետների շեղեց իրենց ստեղծագործության բնականոն հունից: Ինքը նույնպես խորամուխ եղավ հասարակական-քաղաքական գործունեությանը՝ դույզն-ինչ չմտահոգվելով, որ դրանով վնաս է պատճառում ստեղծագործական ոգեշնչմանը. «Վերջին շրջանում հուզումները կդառնա՞ն նյութ կամ ներշնչանք ստեղծագործությունների համար՝ այլ հարց է: Կարևոր խնդիրն այն է, որ մտավորականը նախ և առաջ իր հանրապետության քաղաքացին է և նոր միայն արվեստի սպասավորը»[2]: Մտավորական-քաղաքացու իր տեսակետը Հովհաննիսյանը ձևակերպում է Պարույր Սևակի խոսքերով. «Շախմատային այն խաղը, որ սկսել է դեռևս Մեսրոպ Մաշտոցը...», - ասում է նա և եզրափակում. «Արվեստի մարդը, աշխատի գրչով, վրձնով կամ մի այլ եղանակով, միշտ էլ նկատի ունի իր հայրենիքը, նրա բնաշխահը, իր

[1] Մինասյան Գ., *Հոգևոր Հայաստանի քաղաքացին*, «Երեկոյան Երևան», 23 մարտի, 1989:
[2] Նույն տեղում:

ժողովրդին, նրա գոյատևման հիմնահարցերը... և այդ բոլորը մի ամբողջության մեջ..., որը կոչվում է Հոգևոր Հայաստան... մենք էլ այդ Հոգևոր Հայաստանի բնակիչներն ենք...»[1]:

Ստեղծագործողի գեղագիտական հայացքների իսկական հայելին նրա ստեղծագործական ժառանգությունն է, սակայն պատկերացումն էդգար Հովհաննիսյանի գեղագիտական հայացքների համակարգի մասին լավագույնս դրսևորում են նաև նրա գրական-հրապարակախոսական ելույթները: Տարբեր տարիներին գրված հոդվածներն արտացոլում են մեր երաժշտական մշակույթի ամենատարբեր խնդիրները: Դրանցում հեղինակը հանդես է գալիս մերթ որպես խորազնին հետազոտող, մերթ որպես սուր, սկզբունքային և անզիջում քննադատ, մերթ՝ ընդհանուր գեղագիտական ու մշակութաբանական խնդիրների շուրջ մտորող փիլիսոփա, մերթ էլ՝ քաղաքացիական ու հայրենասիրական պաթոսով ու սրտացավությամբ տոգորված հասարակական գործիչ: Նրա ոճը կենդանի է, գրավիչ ու կերպարային, լեզուն՝ հարուստ, ճկուն ու պատկերավոր: Հովհաննիսյանի արծարծած խնդիրներն այսօր էլ կարևոր են ու արդիական: Երաժշտագետ Նելլի Շահնազարովայի բնորոշմամբ. «Նա կատարելապես տիրապետում է գրական ժանրին – նրա գրիչը սուր է, ոճը, ինչպես և երաժշտության մեջ, զուսպ, բայց արտահայտիչ, մտքերը հետաքրքիր են, կերպարները՝ վառ ու դիպուկ»[2]: Բովանդակության և շարադրանքի տեսակետից էդգար Հովհաննիսյանի գրական ժառանգության մեջ կարելի է առանձնացնել երկու ուղղություն: Դրանցից կարևորը հրապարակագրական ուղղվածությամբ ծավալուն հոդվածներն են, որոնցում արծարծվում են ոչ միայն հայկական երաժշտական մշակույթի տարբեր ժամանակահատվածների առանցքային հիմնադրույթները, այլև իր՝ գեղագետ փիլիսոփայի ստեղծագործական դիմանկարին բնորոշ քաղաքացիական դիրքորոշումն ու գեղագիտական հիմնադրույթները:

---

[1] Նույն տեղում:

[2] Шахназарова Н., *Сплав величия и простоты*, "Культура и искусство", Вестник АПН, N 33 /83/, 21 августа 1963.



Կոմպոզիտորի գրապահոցում պահպանվել են այդպիսի երեք հոդված՝ «Մեր երաժշտական արվեստի հարցերից»[1], «Բարձր իրավունքների ու նվազ կարողությունների մասին»[2], «Քննադատությունը և ստեղծագործությունը»[3], որոնցում հոդվածագիրը դրսևորել է ժամանակի գնահատման, արվեստագետի դերի արժեքավորման իր բացառիկ ունակությունը: Այս հոդվածներում է.Յովհաննիսյանը մասնավորապես քննության է առնում հայ կոմպոզիտորական դպրոցի սերնդափոխության, կոմպոզիտորների կողմից ոճական ինքնատիպությունը պահպանելու և միևնույն ժամանակ արդիական, թարմ արտահայտչաձևեր փնտրելու անհրաժեշտության, ձևի և բովանդակության փոխկապակցվածության կարևորագույն մշակութաբանական խնդիրները: Ընդ որում, հեղինակի կողմից բարձրացված հարցերը զուտ հռետորական բնույթ չեն կրում, այլ առանձին օրինակների, նաև սեփական ստեղծագործական փորձի ու ակադեմիական փայլուն գիտելիքների համամասնության մեջ առաջադրվող գեղարվեստական մեթոդի լուծումներ են: «Որոնումները պետք է առաջ գնան նաև ժանրերի, երաժշտական ձևերի ուղղությամբ,- վստահեցնում է հոդվածագիրը: -Յուրաքանչյուր բովանդակություն պահանջում է, որ ամփոփված լինի իրեն հատուկ ժանրի, համապատասխան երաժշտական ձևի մեջ, այլապես նա չի գտնի իր արժանի մեկնաբանումը, կզրկվի ներգործության ուժից»[4]:

---

[1] «Սովետական արվեստ», 1955 թ. N 4, էջ 6-11:
[2] «Սովետական արվեստ», 1961 թ. N 9, էջ 33-38:
[3] *Критика и творчество,* "Коммунист", 22 октября, 1974.
[4] Տես՝ *Մեր երաժշտական արվեստի հարցերից,* «Սովետական արվեստ», 1955, N 4, էջ 8:

Հեղինակը մտահոգություն է հայտնում· հայ ունկնդրի համար անծանոթ կամ քիչ հայտնի ստեղծագործությունների տարածման վերաբերյալ: 50-ականների իրականության պայմաններում, հիրավի, խիզախում կարելի է համարել Հովհաննիսյանի ցանկությունը՝ համերգային բեմահարթակներից Կոմիտասի, Եկմալյանի պատարագները հնչեցնելու վերաբերյալ. «Ռուսաստանում... հաճախ են կատարվում Չայկովսկու և Ռախմանինովի նույն կարգի երկերը, և ոչ ոքի մտքով էլ չի անցնում, որ դրանք կարող են հանդիսանալ կրոնական միստիցիզմի քարոզ և ունենալ հակադաստիարակչական նշանակություն: Ընդհակառակը,- պնդում է Հովհաննիսյանը,- նրանք գեղարվեստական դաստիարակության մեծ ուժ ունեն, և որպես մշակութային ժառանգություն, այդ նպատակին լավ են ծառայում»[1]: Նա ձգտում է չսահմանազատել եկեղեցական երաժշտությունը ազգային հոգևոր ժառանգության ընդհանուր զանգվածից՝ զուգահեռ տանելով ճարտարապետական ու գեղանկարչական անգերազանցելի արժեքների հետ, ինչպիսիք Զվարթնոցի ու Հռիփսիմեի տաճարներն են, կամ Մուղնու ավետարանը և կամ Ռոսլինի նկարազարդած Ճաշոցի շարականները:

Կոմպոզիտորն անդրադառնում է երաժշտագիտության կարևոր ուղղությանը՝ գրաքննադատությանը: Նա անկեղծ վրդովմունք է հայտնում, որ արդի կոմպոզիտորական առօրյան, ամենօրյա ստեղծագործական գործընթացները և նոր սերնդի կոմպոզիտորական արվեստն անուշադրության են մատնվում: Հեղինակին չի գոհացնում առողջ քննադատության բացակայությունը. «պակասում են ոչ միայն պրոֆեսիոնալ արժանիքներն ու մակարդակը, այլև սկզբունքային ու անկեղծ քննադատությունը»[2]: Անընդունելի են Հովհաննիսյանի համար ընդհանուր ֆրազներով ու անհիմնաստ բառակապակցություններով լի «դրական» գրախոսականները. «Կան մեզ մոտ և քննադատներ, որոնք յուրաքանչյուր սեպտիմայի մեջ նորարարություն ու պրոգրես են տեսնում, կոնտրաբասի յուրաքանչյուր սոլոն ընկալում են իբրև մտքի անհատակ խորություն, ամեն կուլմինացիա՝ գաղափարական շեշտ են համարում: Այսպիսիներին հեշտ է շշմեց-

[1] Նույն տեղում, էջ 10:
[2] Տես՝ *Բարձր իրավունքների ու նվազ կարողությունների մասին*, «Սովետական արվեստ», 1961, N 9, էջ 35:

նել արտաքին էֆեկտներով, քանի որ սրանք պատահականը օրինաչափից տարբերել չգիտեն և մակերեսից զատ ոչինչ չեն նշմարում»[1]:

Երաժշտագիտության կարևորագույն առաքելությունը՝ տեսնելու, գնահատելու և հասարակությանն արժանվույնս ներկայացնելու կարողությունն է. «ժամանակն է,- եզրակացնում է հոդվածագիրը,- որ մեր քննադատները կարողանան և ցանկանան լիապես օգտվել երաժշտական քննադատ-տեսաբանի բարձր իրավունքներից և դրսևորեն իրենց իսկական կարողությունները»[2]: Առողջ գրաքննադատությունը, կոմպոզիտորի խորին համոզմամբ, կարող է ամուր ստեղծագործական կապ հաստատել կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միջև, խթանել դեռևս չգրված գործերի ստեղծումը, քաղաքացիական խիզախում ցուցաբերել և անկաշկանդ ինքնարտահայտման օրինակ ծառայել:

Հեղինակի կողմից երաժշտագիտական մտքին ուղղված քննադատությունը անհիմն չէ. կոմպոզիտորն ինքը՝ իր երաժշտագիտական հոդվածներով գործնականում օրինակելի գրաքննադատության արժեքավոր էջեր է ստեղծում: Նրա ուշադրության կենտրոնում արդեն ճանաչում գտած կոմպոզիտորների՝ Արամ Խաչատրյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Դմիտրի Շոստակովիչի, Բենջամին Բրիտտենի ստեղծագործական դիմանկարներն ու առանձին գործերի մանրակրկիտ վերլուծականներն են, ինչպես նաև իր սերնդակից կամ ավելի երիտասարդ գործընկերների ստեղծագործությանը նվիրված դիպուկ ու խորազնին դիտարկումները:

Անսահման երախտագիտության, նվիրումի, բարձր պրոֆեսիոնալիզմի ու տաղանդի առաջ խոնարհումի արտահայտություններ են Արամ Խաչատրյանին /«Նրա երաժշտության արևով»[3]/, Ալեքսանդր Հարությունյանին /«Հորիզոնի հեռուն»[4]/, Դմիտրի Շոստակովիչին /«Որպես ուղեցույց»[5]/ նվիրված հոդվածները: Յուրաքանչյուր արվեստագետի հովհաննիսյանն արժևորում է ժամանակի և իրակա-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 36:
[2] Նույն տեղում, էջ 38:
[3] «Սովետական արվեստ», 1978, N 7, էջ 2:
[4] *Даль горизонта*, "Коммунист", 12 июня, 1979.
[5] «Սովետական արվեստ», 1966, N 12, էջ 23-26:



Կ.Խաչատրյան, Ա.Խաչատրյան, Է.Հովհաննիսյան, Սևան, 1958 թ.

նության կտրվածքում, առանձնացնում նրա դերն ու նշանակությունը՝ միևնույն ժամանակ ձեռնպահ չմնալով արվեստի ու գեղագիտության այդ պահին կարևոր ու արդիական հնչողություն ունեցող տեսական հարցադրումներից /օպերային թատրոն, համերգային կյանք, ռեպերտուարային քաղաքականություն, կոմպոզիտորական արվեստ, ավանդական ու ժամանակակից մտածողության փոխհարաբերության հարցեր, արվեստագետի առաքելության հիմնախնդիր և այլն/:

Յուրաքանչյուր առանձին հոդվածի համար նա կարողանում է գտնել այն միակ ու անկրկնելի ոճը, կառուցվածքը, դիպուկ լեզվական դարձվածքը, որոնցով առավել ցայտուն է դարձնում ասելիքը և հասնում նշանակետին:

Կոմպոզիտոր-գեղագետի խոհափիլիսոփայական մտորումները հիմնականում արծարծվել են և՛ հրապարակախոսական, և՛ գրախո-

սական հոդվածներում, սակայն պահպանվել են ոչ մեծ քանակով հարցազրույցներ, որտեղ առանձնահատուկ անկեղծությամբ են հնչում արվեստագետի մտքերը կյանքի, արվեստի կոչման, անհատի, նախախնամության և հավիտենական այլ հարցերի շուրջ:

Անձամբ իրեն և իր աշխարհայացքին վերաբերող ուղղակի հարցադրումներից էդգար Հովհաննիսյանը խուսափում էր: Չէր սիրում երկարաբանություններ և ուռճացրած գովեստներ: Ավելի քան լռակյաց էր ու սակավախոս, համոզված էր, որ իր մասին ամենից լավ խոսում է իր երաժշտությունը: Սակայն կյանքի վերջին տարիներին, հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները, կտրուկ փոփոխությունները, արցախյան շարժումը, 88-ի ողբերգական երկրաշարժը, սոցիալական ու քաղաքական ցնցումները ճակատագրական դեր խաղացին էդգար Հովհաննիսյանի կյանքում: Մեկը մյուսին հաջորդած կաթվածները գործուն, եռանդուն, հաստատակամ, ստեղծագործելու անդուլ ցանկությամբ լի արվեստագետին մեկուսացրին հասարակությունից, մշակութային ու հասարակական ասպարեզից: Ծնվեցին նոր ստեղծագործական մտահղացումներ՝ իմաստնացած խոհականությամբ ու փիլիսոփայական ընդհանրացումների խորությամբ դրոշմված: «Գողգոթա» սիմֆոնիկ պասակալիան, «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիան, շարունակելով դյուցազներգական սիմֆոնիզմի հովհաննիսյանական ավանդույթը, այն բարձրացնում են գեղագիտական աշխարհընկալման մի նոր հարթություն: Առաջին անգամ կոմպոզիտորը ուղղակիորեն դիմում է քրիստոնեական բարոյախոսությանը, ավետարանչական հավերժական ճշմարտություններին, սակայն առանց հանդուրժողականության ու հնազանդության քարոզի:

Իր վերջին հարցազրույցներից մեկում հավատքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքն այսպես է արտահայտել կոմպոզիտորը. «Ես կրոնապաշտ չեմ, երբեք չեմ եղել և կրոնապաշտ լինելու գաղափարն ինձ չի զբաղեցրել... Կա Աստված թե՞ ոչ՝ թող որոշեն ուրիշները, բայց ես գիտեմ, որ մեր ունեցած-չունեցածի մեծ մասը և ամենակարևոր բաները կանխորոշված են և վճռված»[1]:

---

[1] Սուսաննա Նալբանդյանի հետ ռադիոհարցազրույցից: Տես՝ *Է.Հովհաննիսյան. կյանքս հուշերում*, էջ 190-193:

Նա վստահում ու հավատում էր ճակատագրին, փորձում ի վերուստ կամ ճակատագրի կամքով իրեն հատկացված օրերը ապրել լիարժեք, ֆիզիկական և հոգևոր ուժերի ներածին չափով: «Մարդուն ի սկզբանե տրված են որոշ ընդունակություններ, և մարդ պիտի կարողանա գտնել, ... ծառայել նրան, ինչը իրեն իսկապես տրված է բնությունից», - ասում է կոմպոզիտորը: Արվեստագետը, Հովհաննիսյանի համոզմամբ, տարբերվում է սովորական մահկանացուներից նրանով, որ ներքին զգացողությամբ կարողանում է գտնել իր առաքելությունը. «Նրանք միշտ կռահում են, թե ինչքան ժամանակ է տրված իրենց... Շատ հաճախ բանաստեղծների, կոմպոզիտորների կյանքում նկատում ենք այդ պահը, զգում ենք, որ այդ վերջին տարիների նրանց ստեղծագործությունը հրաժեշտի, կամ կյանքը փիլիսոփայորեն ամփոփելու բնույթ է կրում...»: Էդգար Հովհաննիսյանի՝ կյանքը փիլիսոփայորեն հանրագումարի բերելու ներքին թելադրանքով ծնվեց «Կյանքս հուշերում» կենսագրական հուշագրությունը՝ փորձելով անցյալի ու ներկայի անդրադարձերում գտնել հավիտենական փիլիսոփայական հարցադրումների պատասխանները:



Ռուբինա Հովհաննիսյանը /դուստրը/, Աննա Յոլյանը /կինը/, Ծովինար Մովսիսյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը Կոնցերտ-բարոկկոյի կատարումից հետո, 1996

Է.Հովհաննիսյանի կյանքն ու գործը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության բացառիկ էջերից է, որտեղ միահյուսվում են խորապես ազգային հիմքի վրա ստեղծված թարմ ու համարձակ ստեղծագործական մտահղացումները: Նրա արվեստում ներդաշնակորեն միահյուսվել են ձևի ու թատերագրության գերազանց զգացողությունը, ազգային ու համաշխարհային երաժշտարվեստիլեզվական ու տեխնիկական առանձնահատկությունների յուրովի մեկնաբանումը, խոհափիլիսոփայական մտորումների արտահայտման էպիկական զսպվածությունն ու նուրբ քնարական հուզականությունը: Գործունեության ամենատարբեր ասպարեզներում՝ ստեղծագործություն, հասարակական-կազմակերպչական աշխատանք, հրապարակախոսություն և այլն, Հովհաննիսյանը դրսևորել է առաջին հերթին առաջադեմ մտավորականի փիլիսոփայական-գեղագիտական մոտեցումը, սրտացավ ու կշռադատված վերաբերմունքը՝ կյանքի, ստեղծագործության, ազգային մշակութային ժառանգության, համաշխարհային, համամարդկային հավիտենական արժեքների հանդեպ:

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Կամերային - գործիքային ժանրի ստեղծագործությունները՝ Դաշնամուրային կվինտետը, լարային կվարտետները, կոնցերտները, սոնատները կազմում են Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ժառանգության նշանակալի մասը:

Է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործության կարևորագույն արժանիքը ավանդականի և նորարարականի ներդաշնակ միասնությունն է: Անցյալի պատմական և մշակութային հոգևոր ու գեղագիտական հարուստ ավանդույթները հիմնորոշ ելակետ են հանդիսացել կոմպոզիտորի համար: Դասական ձևի կատարյալ զգացողությունն ու դասական արժեքների գիտակցումը կոմպոզիտորի հարուստ աշխարհայացքի և լայն մտահորիզոնի շնորհիվ հագեցել են նոր բովանդակությամբ ու տեխնիկական հնարքների նորամուծություններով:

Ամենից հատկանշականը հեղինակի յուրահատուկ ինտոնացիոն լեզվամտածողությունն է, որը ճանաչելի է յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ, թե՛ վաղ շրջանի գործերում, թե՛ բալետային կամ սիմֆոնիկ, կամերային կամ խմբերգային գործերում և թե՛ վերջին ստեղծագործություններում:

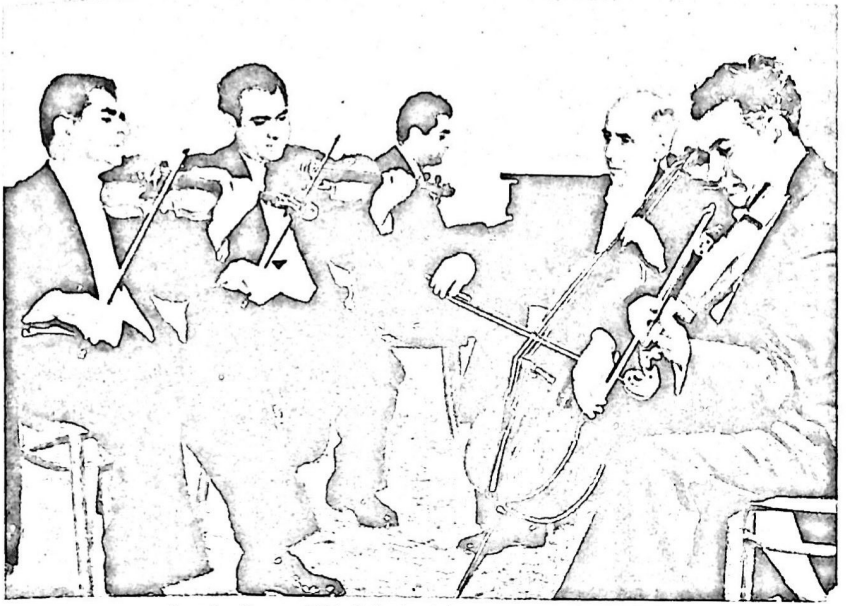
Կոմպոզիտորի ստեղծագործության սնուցող ակունքներն առաջին հերթին հայ հոգևոր երաժշտարվեստի բազմադարյա շերտերից են սերում: Միջնադարյան հոգևոր մեղեդիները և Կոմիտասի ժառանգությունը դարձան կոմպոզիտորի ստեղծագործության հավատամքը: Կոմիտասը, նրա կերպարն ու գործը Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության համար եղել են կատարելության բարձրագույն չափանիշ, որին ձգտել է և որով առաջնորդվել է նա: Այս իմաստով Էդգար Հովհաննիսյանը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության մեջ շարունակեց Կոմիտասյան ավանդույթը՝ անսպառ հեռանկարներ բացահայտելով իր իսկ ստեղծագործությամբ:

Կոմպոզիտորի ուրույն գրելաոճի, կոմպոզիտորական վարպետության հղկման, ձևավորման և կայացման համար անփոխարինելի ասպարեզ է կամերային-գործիքային ժանրերի ոլորտը, որտեղ հեղի-

նակն ազատ փորձարկել է իր համարձակ նորարարություններն ու կոմպոզիտորական հնարքները: Ուստի, նպատակահարմար գտանք մեր ուսումնասիրության մեջ անդրադառնալ առավելապես կամերա-յին-գործիքային ստեղծագործություններին՝ բացահայտելու համար էդգար Հովհաննիսյանի հիրավի ինքնատիպ գրելաոճի առանձնա-հատկությունները: Դինամիկ, ամբողջական վերլուծության մեթոդով քննության ենք առել կոմպոզիտորի Դաշնամուրային կվինտետը և 3 լարային կվարտետները, կոնցերտները /մասնավորապես Կոնցերտ-բարոկկոն/, մենանվագ սոնատները, թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված Սոնատ-էպիտաֆիան: Երաժշտական ձևը, ստեղ-ծագործության ձևակառուցման դասական ընկալումը կոմպոզիտորի մտածողության կարևորագույն առանձնահատկությունն է: Ուստի մեր վերլուծության մեջ նույնպես առաջնորդվել ենք յուրատիպ ձևա-կառուցման տրամաբանությամբ, որն էլ թելադրում է երաժշտալեզ-վական մյուս բաղադրիչների ընտրությունը, դրանց փոխազդեցութ-յուններից ու հակազդեցություններից գոյացած յուրատիպ գեղար-վեստական մարմնավորումները:

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿՎԻՆՏԵՏ, երկ. 12, (1954-1956)

Էդգար Հովհաննիսյանի ***Կվինտետը դաշնամուրի, երկու ջութա-կի, ալտի և թավջութակի համար*** շրջադարձային եղավ կոմպո-զիտորի կյանքում թե՛ կատարողական և թե՛ ստեղծագործական առումով: 1956 թվականին արդեն կայացավ Կվինտետի առաջին, հիրավի հաղթական պրեմիերան Մոսկվայում՝ Մեծ թատրոնի Բեթ-հովենի անվան համերգասրահում, Կոմիտասի անվան քառյակի և հեղինակի կատարմամբ: Կվինտետի առաջին հրատարակության /Москва, изд. "Советский композитор", 1958г./ մեջ զետեղված է հեղինակի ծոնը առաջին կատարողներին. «Նվիրվում է Կոմիտասի անվան քառյակի արտիստներին՝ Ա. Կ. Գաբրիելյանին, Ռ.Ռ.Դավիդ-յանին, Հ.Ս.Թալալյանին, Ս. Ջ. Ասլամազյանին»: Առաջին իսկ կա-տարումից հետո Կվինտետն արժանացավ մասնագետների ուշադ-րությանը և սկսեց իր հաղթարշավը Խորհրդային Միության քաղաք-ներում և արտերկրում:



Դաշնամուրային կվինտետի կատարման ժամանակ,
Կոմիտասի անվան քառյակի հետ, 1957թ.

1956-ին Երիտասարդ կոմպոզիտորների հանրապետական մրցույթում Կվինտետին շնորհվեց Ոսկե մեդալ, իսկ 1957-ին Մոսկվայում Ուսանողների և երիտասարդության համաշխարհային փառատոնի շրջանակներում կայացած մրցույթում այն արժանացավ Արծաթե մեդալի: 1958-ին հեղինակի և Կոմիտասի անվան քառյակի կատարմամբ ստեղծագործությունը ներկայացվեց «Պրահայի գարուն» միջազգային փառատոնին:

60-ական թվականներին Կվինտետը հնչել է դաշնակահար Վիկտոր Մերժանովի և Կոմիտասի անվան քառյակի, դաշնակահար Գերման Բրաունի և Լատվիայի պետական քառյակի, հեղինակի և Լևոն Մամիկոնյանի ղեկավարած Հայֆիլհարմոնիայի քառյակի, գերմանական հանրահայտ «Ուլրիխ» քառյակի և շատ ուրիշների կատարմամբ: 1958-ին Մոսկվայում հրատարակվեց Կվինտետի պարտիտուրը, ավելի ուշ «Մելոդիա» ձայնագրման ստուդիայում թողարկվեց ձայնասկավառակը՝ Վիկտոր Մերժանովի և Կոմիտասի

անվան քառյակի կատարմամբ: Առ այսօր Կվինտետը չի կորցրել իր թարմությունը և պարբերաբար գրավում է կատարողների ուշադրությունն իր վառ կերպարայնությամբ, տեխնիկական հնարքների բազմազանությամբ:

Կվինտետը գրված է դասական սոնատային ցիկլի կառուցվածքով, կազմված է չորս մասերից, որոնցից Առաջին մասը սոնատային ձև է և հանդիսանում է ողջ ցիկլի հուզական և գաղափարական կենտրոնը: Նրանից են սկիզբ առնում մյուս երեք մասերի թեմաներն ու կերպարները՝ լրացնելով ու հանգուցալուծման հասցնելով առաջին մասից սկիզբ առած կուռ, հագեցած էպիկական դրամատուրգիական գիծը: Արդեն իսկ ձևակառուցման ընտրված եղանակը վկայում է երիտասարդ կոմպոզիտորի՝ նեոկլասիցիզմին հարելու միտումը: Սա սոնատային ցիկլի ավանդական դասական մեկնաբանումն է, որում դրամատուրգիական կարևոր հանգուցալուծումը շարադրված է հենց առաջինՙ սոնատային ալեգրոյի բաժնում: Նրան հաջորդող մասերը միայն լրացնում ու հարստացնում են արդեն ծանոթ, կայացած ու բյուրեղացած կերպարներն ու գաղափարները:

Կվինտետի սկիզբն ազդարարում է լարայինների հատու ակորդներով պարզ ու տպավորիչ Նախաբանի թեման /Օրինակ 1/[1]: Այն կարևոր ձևակառուցող նշանակություն է ձեռք բերում ստեղծագործության զարգացման ողջ ընթացքում՝ ինքն էլ նախատիպ հանդիսանալով բազմազան ու բազմաբնույթ թեմատիկ-ինտոնացիոն գոյացումների համար: Դրանցից յուրաքանչյուրը դառնում է մի առանձին գաղափարակերպարային ոլորտի արտահայտություն՝ միաժամանակ անտեսանելիորեն կապված լինելով Դմիտրի Շոստակովիչի ստեղծագործական, գաղափարա-բովանդակային ու նաև ձևակառուցման սկզբունքների հետ: Այս խնդրին ավելի մանրամասն կանդրադառնանք ստորև:

Առաջին մասի Գլխավոր պարտիան եռամաս ռեպրիզային կառուցվածք ունի, շարադրված է h-moll տոնայնության մեջ: Թեմայի բնորոշ ռիթմաինտոնացիոն կորիզը ակնհայտորեն հիշեցնում է ժողովրդական «Քոչարի» պարի դարձվածքները: /Օրինակ 2/:

[1] Նոտային օրինակների հավելվածը համարակալված կարգով բերված է սույն աշխատության տեքստի վերջում:

Գլխավոր պարտիան իր ներքին զարգացումով կոնտրաստային է. առնական, եռանդուն պարային տրամադրությանը փոխարինելու է գալիս քնարական բնույթի միջին հատվածը /գլխավոր երկրորդ թեմա/՝ հակադրություն ստեղծելով պոլիֆոնիկ ծորուն շարադրանքով: /Օրինակ 3/:

Գլխավոր պարտիայի ռեպրիզային հատվածում ևս մեկ անգամ շարադրվում են նախաբանի օստինատային ակորդներով դարձվածքները՝ փոխակերպվելով ռիթմիկ կոտորակման հնարքով. ալտի վարընթաց շարժման իմիտացիան հնչում է առաջին ջութակով կրկնակի արագացված /b-moll լադային երանգավորումով/՝ դրանով իսկ լարվածություն առաջացնելով: Հենց այս վարընթաց սեկուենցաներով ինտոնացիոն դարձվածքն էլ ասոցիատիվ կապ է պատկերացնում Դմ.Շոստակովիչի կերպարային ոլորտի հետ /հիշենք 7-րդ սիմֆոնիայի օժանդակ թեման/: Դա ցայտուն նկատվում է մշակման բաժնում, որտեղ այս ինտոնացիան առավել լիարժեք է դրսևորվում: Գլխավոր առաջին թեմայի ռեպրիզային անցկացումից անմիջապես հետո մուտք է գործում երկրորդ գլխավոր թեման՝ շարադրվելով g-moll-ում դորիական լադի բնորոշ հնչողությամբ, պոլիֆոնիկ վառ արտահայտված շարադրանքով: /Օրինակ 4/:

Այս թեման նույնպես ունի իր ասոցիատիվ նախատիպը: Կոմիտասի «Գարուն ա» երգի երկրորդ ինտոնացիոն կորիզից սկիզբ է առնում փիլիսոփայական խոր ընդհանրացումների հասնող թեման /ալտի նվագաբաժնում/՝ կոմպոզիտորի հնարամիտ միջամտությամբ արտահայտելով մերթ լուսավոր թախիծ, մերթ անսահման անձկություն, ի վերջո վերաճելով խորը ողբերգականության: Ժողովրդականի այսօրինակ ստեղծագործաբար վերաիմաստավորելու կարողությունն էդգար Հովհաննիսյանի ոճի կարևոր առանձնահատկությունն է: Ընդգծելով այս հատկանիշը՝ երաժշտագետ Լև Ռաաբենը մասնավորապես նշել է, որ Հովհաննիսյանը ստեղծագործաբար է վերաբերվում ֆոլկլորային նյութին՝ հասնելով փիլիսոփայական նշանակություն ունեցող ընդհանրացումների, ինչը և ստեղծվող կերպարների մեջ ներմուծում է մտահայեցողականության /ինտելեկտուալության/

երանգ[1]: Բանահյուսական նյութի «ինտելեկտուալացումը», Լև Ռաաբենի բնորոշմամբ, Հովհաննիսյանի կվինտետի կարևոր ոճական առանձնահատկությունն է: Շարունակելով այս դիտարկումը՝ ավելացնենք, որ նախնական թեմատիկ կառույցների զարգացման ընթացքում է. Հովհաննիսյանը կիրառում է դասական սիմֆոնիզմին հատուկ մշակման հնարքներ, որոնք նպաստում են ցիկլի ամբողջական, միասնական ընկալմանն ու հորինվածքի տրամաբանական կառույցին:

Օժանդակ պարտիայի սկիզբն ազդարարում են Նախաբանի օստինատային քառորդները, այնուհետև Գլխավոր երկրորդ թեմայի մոտիվը կրկնակի մեծացումով՝ փոխաձևված խրոմատիզմներով: Այս բաժնում հակադրություն է ստեղծում նաև փոփոխական չափի հնարքը, 4/4. 5/4, 3/2, 4/4, 3/2, 4/4, ինչի շնորհիվ թեմայի իմիտացիոն անցկացումները ավելի լայնաշունչ, ծավալուն բնույթ են ստանում: Վարընթաց սեկունդաներով իմիտացիաները h, a, g, fis հնչյուններով բերում են դեպի As-dur /ցածր դոմինանտայի տոնայնություն/, որտեղ շարադրված է բուն Օժանդակ թեման առաջին ջութակի նվագաբաժնում միքսոլիդիական լադի երանգավորմամբ /Օրինակ 5/:

Նրան զուգահեռ ուղեկցում են երեք հակաշարադրանք՝ մյուս լարայինների հնչողությամբ: Օժանդակ թեման հաջորդաբար փոխանցվում է երկրորդ ջութակին, ապա թավջութակին և ալտին: Զարգացման առաջին ալիքից հետո լարայիններին միանում է դաշնամուրը՝ գերիշխող պոլիֆոնիկ շարադրանքի մեջ ներմուծելով հոմոֆոն-հարմոնիկ ակորդային հնչողություն: Երկրորդ ալիքը մշակող տիպի շարադրանքով տոնայնապես անկայուն հատված է: Դինամիկ զարգացմանը նպաստում է նաև դաշնամուրի նվագաբաժնում տրիոլային ռիթմով արպեջոյատիպ նվագակցությունը: Այս փուլի բարձրակետում /եզրափակիչ բաժին/ հանդես են գալիս վարընթաց սեկունդաները լարայինների մոտ՝ ասոցիատիվ կապ առաջացնելով Շոստակովիչի կերպարային ոլորտի հետ : /Օրինակ 6, թիվ 10/:

Մշակման բաժնի առաջին փուլն սկսվում է Նախաբանի օստինատային քառորդներով fff հնչողությամբ /թիվ 12/: Դարձյալ առաջա-

[1] Раабен Л., *Советская камерно-инструментальная музыка*, Ленинград, Музгиз, 1963, стр. 272-274.

տարը դաշնամուրի նվագաբաժինն է, որը հնչեցնում է գլխավոր թեման կրկնակի մեծացումով. տասնվեցերորդականներին փոխարինում են ութերորդականները: Այսպիսով, էքսպոզիցիայում «Քոչարի» ժողովրդական պարի հստակ ռիթմական և ինտոնացիոն նմանությունն իր տեղը զիջում է ընդհանուր էպիկական-դրամատիկական կերպարային ոլորտին: Դրան է նպաստում նաև լարայինների հակաշարադրանքը՝ վարընթաց ակորդներով: Այս ալիքը զարգանում է կոտորակված մոտիվային դարձվածքներով դաշնամուրի գերիշխող հնչողությամբ, ինչը նույնպես նպաստում է դինամիկ լարվածությանը: Այս հատվածում շեշտվում է խրոմատիկ իջեցված աստիճաններով շարժումը, որի տրամաբանական հանգուցալուծումը դառնում է դոմինանտային ձայնառությունը «A» հնչյունի վրա դաշնամուրային տրեմոլոներով ցածի ռեգիստրում: Ուշագրավ է լարայինների «հակաշարադրանքը» այս ձայնառության ընթացքում: Առաջին հայացքից ակորդային-հարմոնիկ նվագակցությունն իրականում նույն նախաբանի, այս անգամ արդեն քառակի մեծացմամբ անցկացումն է: /Օրինակ. 7, թիվ 17/:

Ռեպրիզը շարադրված է դասական սոնատի այդ բաժնին բնորոշ կանոններով: Նույն հաջորդականությամբ, ինչպես և էքսպոզիցիայում, մուտք են գործում նախաբանի թեման՝ տերցիա վեր, այնուհետև գլխավոր պարտիայի թեմաները, այս անգամ առանց կրկնակի անցկացման: Դասական սոնատի կարևորագույն օրինաչափությունը՝ հակասությունների պայքարի և միասնության դրամատուրգիական տրամաբանությունը, այստեղ դրսևորվում է առաջին հերթին օժանդակ պարտիայի տոնայնության փոփոխությամբ: Եթե էքսպոզիցիայում, նպատակ հետապնդելով հակասություն ստեղծել Նախաբանի և գլխավոր թեմաների ակտիվ ու եռանդուն կերպարային ոլորտի միջև, օժանդակ թեման շարադրվել էր As-dur /ցածր դոմինանտայի/ տոնայնության մեջ, ապա ռեպրիզում այն հնչում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, հիմնական d-moll տոնայնության մեջ՝ էոլական մինորի երանգով: Լարայինների դերն այս հատվածում ավելի կրավորական է և հիմնականում տեմբրային հակաշարադրանքի նշանակություն ունի: Մերթ ընդ մերթ ալտի նվագաբաժնում նկատվում են օժանդակ թեմայի մոտիվների իմիտացիաներ՝ տերցիա հեռավորությամբ: Հոմոֆոն-հարմոնիկ, ակորդային շարադրանքն այս զարգաց-

ման ալիքի բարձրակետին ձեռք է բերում ունիսոն հնչողություն: Դաշնամուրի և լարայինների պարտիաներում նույն հնչյունների օկտավային կրկնապատկումները մի կողմից ստեղծում են տարածականության, անսահմանության զգացողություն, ինչը յուրօրինակ էպիկական շունչ է հաղորդում այս հատվածին: Դրա հետ մեկտեղ ունիսոնային հնչողությունը սոնատային ձևի ռեպրիզում՝ սպասվող տրամաբանական միասնության գերազանց հնարք է, որով միավորվում են գլխավոր և օժանդակ թեմաները ոչ միայն տոնայնապես, այլև շարադրանքով ու բովանդակությամբ: Այս հատվածում հուզական լարվածության աստիճանն այնքան շիկացած է, որ եզրափակիչ բաժինը վերածվում է մի լայնածավալ կոդայի՝ շարունակելով հակադրությունների միասնության դրամատուրգիական գիծը: Այսպես օրինակ, եզրափակիչ բաժնում հնչող նախաբանի օստինատային մոտիվին հաջորդում է գլխավոր թեմայի հիշեցումը՝ կրկնակի ռիթմական խոշորացմամբ, ինչը նույնպես գերազանց միջոց է դառնում էպիկական ընդհանրացման համար: /Օրինակ 8/:

Օժանդակ թեման կոդայում շարադրվում է էքսպոզիցիոն Es-dur տոնայնության մեջ՝ որպես ուղղակի մեջբերում /ռեմինիսցենցիա/՝ միքսոլիդիական լադին բնորոշ իջեցված VII աստիճանով: Օժանդակ պարտիային հատուկ փոփոխական չափի հնարքը կիրառվում է հաջորդ հատվածում՝ միաժամանակ հնչող Նախաբանի և օժանդակ թեմաների զուգադրությամբ: /Օրինակ 9/:

Մոտիվային կոտորակման հնարքի շնորհիվ Կվինտետի առաջին մասի ավարտն ընկալվում է որպես ողջ ցիկլի հուզական և գաղափարական բարձրակետ: Դրան են նպաստում նախաբանի թեմայի հատու, շեշտակի օստինատային կրկնությունները, դաշնամուրի ցածր ռեգիստրում ff-ից մինչև fff հասնող օկտավային բասերի վրա կառուցված յուրօրինակ համահնչյունները՝ լարայինների ունիսոնային կրկնապատկումներով: Տարբեր լադերում հնչող բազմաբնույթ թեմաների ստրետտային անցկացումները դառնում են ինքնատիպ կոմպոզիցիոն հնար: Սա 20-րդ դարի նորագույն լադային մտածողության՝ պոլիլադայնության հնարքի կիրառումն է ազգային լադային հիմքի վրա: է. Յովհաննիսյանը, չհեռանալով ազգային լադային մտածողության ակունքներից, ստեղծագործաբար զարգացնում է այն պոլիտոնայնական, պոլիլադային հարուստ երանգապնակի

հնարավորություններով: Լադային փոփոխականության հնարքը, երաժշտագետ Մարգարիտ Տեր-Սիմոնյանի բնորոշմամբ, Կվինտետի կարևոր արժանիքներից մեկն է: «Նրբին լադային անցումները, որտեղ երբեմն անորսալի են մաժորա-մինորային շեղվածության սահմանները, բայց ամենակարևորը հայկական ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ լադային ոլորտների կիրառումն անսովոր կերպով հարստացնում են Կվինտետի հնչերանգները՝ «գունազարդելով վառ երանգապնակի բազմազան ձայնաշարով»[1], - գրում է նա:

Ազգային լադային հիմքով է պայմանավորված նաև Կվինտետի թեմատիզմի ինքնատիպությունը և բոլոր թեմատիկ կառույցների փոխկապակցվածությունը: Հայկական լադերում գերիշխող տետրախորդային կառուցվածքը, հիմքի, դիմող և վերջավորող հնչյունների կվարտային փոխհարաբերությունները ոչ միայն թեմատիկ-ինտոնացիոն միասնություն են ստեղծում, այլև հիմք են դառնում ինքնատիպ հարմոնիկ հյուսվածքի՝ յուրօրինակ ակորդային համահնչյունների գոյացման համար: Այստեղ հարկ է անդրադառնալ Հովհաննիսյանի հարմոնիկ ոճի առանձնահատկություններին: Շարունակելով Կոմիտասի բազմաձայնության ավանդույթը՝ կոմպոզիտորը հարստացրեց լադային հարմոնիայի երանգապնակը նոր համահնչյուններով՝ հիմնված սեկունդային, կվարտային կառույցների վրա:

Կվինտետում առաջին անգամ ցայտուն դրսևորվեց Հովհաննիսյանի հարմոնիկ լեզվի մեկ այլ կարևոր հատկությունը՝ էպիկական հնչողությունը, որը հեղինակի յուրօրինակ կոմպոզիցիոն հնարքի կիրառման հետևանք է հանդիսանում: Խոսքը միևնույն հնչյունի տարածության վրա կրկնապատկման հնարքի մասին է, ինչը երկակի տպավորություն է ստեղծում: Մի կողմից գոյանում են ակուստիկ առումով «դատարկ տարածություններ» /акустические пустоты/, որոնք, սակայն, լցնում են այդ տարածություններն իրենց իսկ ստեղծած օբերտոնային տատանումներով: Եթե հավելենք նաև, որ օբերտոնային շարքի հիմքում նույնպես կվարտա-կվինտային համադրություններն են, ապա կվարտային կառուցվածքով ակորդային համադրությունները ոչ միայն բխում են ազգային լադային հիմքից,

[1] Тер-Симонян М., *Камерно-инструментальная музыка Армении*, АН Арм. ССР, Ереван, 1974, стр. 97-117.

այլև ձայնի օբերտոնային տատանումների ֆիզիկական բնույթից: Այս է պատճառը, որ առաջին հայացքից անսովոր դիսոնանսային համահնչյունները իրականում միանգամայն ներդաշնակ են ու բարեհնչյուն:

Կվինտետի Երկրորդ մասն /Allegretto Scherzando/ իրենից ներկայացնում է փոքր ժանրային պատկեր և ինտերմեդիայի դեր է կատարում ամբողջ ցիկլում՝ դրամատիկ հագեցած առաջին մասի և երրորդ մասի /Adagio/ միջև: Գրված է պարզ եռամաս ձևով, դինամիկ ռեպրիզով, մշակող տիպի միջին բաժնով: Տոնայնությունը՝ As-dur, գալիս է առաջին մասի օժանդակ թեմայից՝ այսպիսով դառնալով ցիկլի տոնայնական փոխհարաբերությունների միասնական տրամաբանված պլանի հերթական օղակը:

Առաջին բաժինը կրկնված պարբերություն է: Հիմնական թեման /մեկ պարբերություն/ իր պարային շարժուն ռիթմիկ պատկերով հիշեցնում է առաջին մասի գլխավոր թեման /«Քոչարի»/: Այն շարադրված է առաջին ջութակի նվագաբաժնում դաշնամուրի ակորդային օստինատային նվագակցությամբ: /Օրինակ 10, թիվ 35/:

Երկրորդ անգամ նույն պարբերությունը հնչում է դաշնամուրի և ալտի տեմբրային համադրությամբ: Ֆակտուրան ավելի խիտ է, ինչին նպաստում են թեմայի մոտիվային իմիտացիաները մյուս գործիքների նվագաբաժիններում: Այս մասի շարադրանքն այնուամենայնիվ հոմոֆոն-հարմոնիկ, ակորդային է, թափանցիկ, պարզ ֆակտուրայով: Միջին բաժնում, չնայած թեմատիկ կոնտրաստի բացակայությանը, հակադրությանը նպաստում են պոլիֆոնիկ ֆակտուրան, առանձին ինքնուրույն թեմատիկ գծերի հնարամիտ հյուսվածքը: Հետաքրքիր է տոնայնական զուգադրումը: Մշակման բաժնի երկու փուլերը շարադրված են համապատասխանաբար H-dur, այնուհետև C-dur տոնայնություններում, ինչն ըստ էության հանդիսանում է տերցիա վեր տոնայնական համադրությունը, որը նկատել էինք առաջին մասում: Մշակման առաջին փուլում հիմնականում մոտիվային զարգացումով անցկացվում է թեման H-dur տոնայնության մեջ, հաջորդ փուլում՝ C-dur գերիշխող տոնայնության սահմաններում: Երկրորդ մասի ռիթմիկ շարունակական օստինատային նվագակցությամբ մեջբերվում է Կվինտետի առաջին մասի Նախաբանի թեման կրկնակի արագ: Ութերորդականներով շարժումն այս-

տեղ փոխարինվել է տասնվեցերորդականներով: Կրկին կուլմինացիոն պահին բոլոր գործիքների ինքնուրույն պոլիֆոնիկ գծերը միավորվում են ունիսոն հնչողությամբ: Թեմայի անցկացումները շարժվում են սեկունդաներով վար՝ հնչելով B-dur, ապա As-dur տոնայնություններում՝ նախապատրաստելով դինամիկ ռեպրիզի մուտքը հիմնական As-dur տոնայնության մեջ: Այս անգամ կրկնված պարբերության փոխարեն ծավալվում է մեկ պարբերություն՝ հավելումով, որտեղ դարձյալ նկատում ենք առաջին մասից վերհուշի կամ մեջբերման հնարքը: Այժմ լարայինների նվագաբաժնում հնչող երկրորդ մասի հիմնական թեմային զուգահեռ, որպես առանձին հակաշարադրանք, մեջբերվում է Առաջին մասի օժանդակ թեման՝ մոտիվային կոտորակումների հնարքով աստիճանաբար մարելով: /Օրինակ 11, թիվ 42/:

Այսպիսով, մոնոթեմատիկ զարգացման սկզբունքը նպաստում է միասնական կերպարային դրամատուրգիայի զարգացման տրամաբանական գծին: Յուրաքանչյուր մաս, ունենալով առանձին ձև ու ինքնուրույն թեմատիկ-կերպարային ոլորտ, այնուամենայնիվ, միմյանց հետ կապվում է ընդհանուր թեմատիզմով, ինչն ավելի կուռ ու ներդաշնակ է դարձնում ամբողջ ցիկլը: Երկրորդ մասի ավարտին մարող մոտիվներն աստիճանաբար նախապատրաստում են ցիկլի խոհական-քնարական բաժնի մուտքը:

Կվինտետի <u>երրորդ մասը՝ Adagio Sostenuto</u> գրված է բարդ եռամաս ձևով, դինամիկ ռեպրիզով: Տոնայնությունն է b-moll: «Հրաշալի է Adagio-ն՝ ցիկլի դրամատիկ կենտրոնը,- գրում է Լև Ռաաբենը: - Այն հիմնված է առաջին մասի օժանդակ թեմայի կերպափոխված մեղեդիական դարձվածքների վրա, որոնց ելևէջները երաժշտությանը ժողովրդական երանգ են հաղորդում: Վերընթաց քայլերով խուլ բասերը պասակալիայի տպավորություն են թողնում»[1]: Երաժշտագետի դիպուկ բնորոշման մեջ արտացոլվել են Է.Հովհաննիսյանի մի քանի կարևոր ոճական առանձնահատկությունները: Առաջին հերթին՝ մասերի միջև ինտոնացիոն փոխկապակցվածությունը, այնուհետև կապը ժողովրդական երաժշտության ռիթմական և ելևէջային

[1] Раабен Л., *Советская камерно-инструментальная музыка*, Ленинград, 1963, стр. 272-274.

երանգների հետ: Սակայն ամենից կարևոր դիտարկումը վերաբերում է պասակալիա հիշեցնող օստինատային դարձվածքներին: Անհրաժեշտ ենք գտնում ընդգծել, որ դեռևս Առաջին մասի Նախաբանի թեմայում նկատվում է այս հնարքի նախատիպը կամ ինվարիանտը, որը, զարգացում ապրելով հետագա շարադրանքի ընթացքում, բերում է ինքնատիպ կոմպոզիցիոն կառույցի՝ գրեթե ամբողջությամբ հիմնված բասերի, ապա նաև գլխավոր թեմայի օստինատային կրկնությունների վրա: Այսպես, նախնական մոտիվը հանդես է գալիս Առաջին մասի Նախաբանում /1-3-րդ տակտեր/, այնուհետև սոնատային ալեգրոյի կարևոր դրամատուրգիական պահերին նախապատրաստում է գլխավոր թեմայի էքսպոզիցիոն շարադրանքը, օժանդակ թեմայի մուտքը, հնչում է ռեպրիզից առաջ՝ որպես դոմինանտային ձայնառություն և վերջապես՝ կոդայում:

Դժվար չէ նկատել նաև երկրորդ մասի թեմայում կրկնվող ինտոնացիաների և օստինատային ակորդների վրա հիմնված զարգացումը /տես՝ Օրինակ 10, թիվ 35/, որի տրամաբանական շարունակությունն ու բարձրակետն է Adagio-ի թեման: /Օրինակ 12, թիվ 43/:

Այն առաջին անգամ շարադրվում է լարայինների ունիսոն հնչողությամբ՝ մեկ պարբերության սահմաններում: Հետագա շարադրանքում ձայները ձեռք են բերում պոլիֆոնիկ ինքնուրույնություն, դաշնամուրի բասի օստինատային նվագակցությամբ ալտն ու առաջին ջութակը հնչեցնում են Առաջին մասի Օժանդակ թեմայի մոտիվից սկիզբ առնող հակաշարադրանք: /Տես՝ Օրինակ 12, թիվ 44/:

Միջին բաժնում նույն թեման անցնում է սեկվենցիոն տիպի մոտիվային մշակումով cis-moll /des-moll/ տոնայնության մեջ: Այստեղ ևս կոմպոզիտորը հավատարիմ է մնացել տերցիային փոխհարաբերությամբ տոնայնությունների զուգադրման սկզբունքին /թիվ 45/ :

Մշակման բաժնի սկիզբն ազդարարում են վարընթաց սեկունդաներով ակորդները /Շոստակովիչի ինտոնացիա/ դաշնամուրի նվագաբաժնում, լարայինների նվագաբաժնում պոլիֆոնիկ հարուստ հնարքների կիրառմամբ մշակվում են Առաջին բաժնի մոտիվները: Հանդիպում ենք սեկվենցիոն, իմիտացիոն, ստրետտային անցկացումներ, կրկնակի փոքրացումով, ռիթմիկ պատկերների փոխակերպումներով հնարքներ, որոնք բերում են կուլմինացիային: /Օրինակ 13, թիվ 49-50/:

Այստեղ ևս կոմպոզիտորը հուզական մեծ լարվածության էֆեկտը ստանում է ունիսոն շարադրանքի միջոցով: Դարձյալ նույն էպիկական ասքի լայնաշունչ ծավալուն հնչողության հնարքը՝ միևնույն համահնչյունների տեմբրային և օկտավային կրկնապատկումների միջոցով ծառայում է կուլմինացիոն լարվածության ուժգնացման նպատակին: Դրան են նպաստում նաև ինքնատիպ հարմոնիկ համահնչյունները՝ սեկունդային ու կվարտային կառուցվածքով B-dur-b-moll փոփոխական մաժորա-մինոր լադային հիմքի վրա: /Օրինակ 14, թիվ 54/:

Կվարտային-սեկունդային հարմոնիաների արպեջոյատիպ շարադրանքը հանգուցալուծում է Երրորդ մասի կուլմինացիան:

Կվինտետի առանձնահատուկ ուշագրավ պահը Երրորդ-Չորրորդ մասերի անցումն է առանց ընդմիջման /attacca/: Երրորդ մասի ավարտին վերջին անգամ անցկացվում է Առաջին մասի Օժանդակ թեմայի մոտիվը 3/4 չափում: /Օրինակ 15/

Այնուհետև նույն մոտիվը շարադրվում է քառամաս չափում՝ մոտիվային կոտորակմամբ, ռիթմիկ խտացումով և անկանոն, ոչ պարբերական շեշտադրության միջոցներով: /Օրինակ 16/:

Եթե ա/, բ/ և գ/ տիպերում փոփոխության է ենթարկվում միայն ռիթմական պատկերը, ապա գ/, դ/, ե/ տարբերակներում՝ նաև ինտոնացիոն կառույցը: Զ/ տիպի անցկացումը նաև մոդուլացնող դեր է կատարում՝ ձգտելով դեպի ֆինալի հիմնական D-dur տոնայնությանը:

Կվինտետի <u>Ֆինալն</u> առույգ, կենսահաստատ բնույթ ունի: Իր կերպարային և հուզական բովանդակությամբ որոշակի կամար է ստեղծում Առաջին մասի հետ: Չևի առումով այն իրենից ներկայացնում է յուրօրինակ մեկնաբանված սոնատային դրսևորում: Այսպիսով, ստեղծվում է ամբողջ ցիկլի սիմետրիկ կառույց՝ երիզված դրամատուրգիական կարևոր դեր կատարող սոնատային ձևերով:

Ֆինալի ձևի յուրահատկությունը պայմանավորված է հայելակերպ ռեպրիզի և ծավալուն կոդայի առկայությամբ: Էքսպոզիցիոն բաժինը սկսվում է փոքր նախաբանով: Գլխավոր պարտիան շարադրված է D-dur տոնայնության մեջ: Այս թեման նույնպես սկիզբ է առել Առաջին մասի օժանդակ թեմայի ինտոնացիաներից և, սոնատային ձևի շարադրանքից ելնելով, հնարավորություն է ստանում մշակվելու

և լիարժեք դրսևորելու ներքին կուտակված լիցքն ու զարգացման բազմապիսի տարբերակները: Գլխավոր թեման առաջին անգամ հնչում է դաշնամուրի նվագաբաժնում՝ կոնսոնանս կառուցվածքով ակորդային շարադրանքով: Զարգացման բարձրակետում մեջբերվում են Կվինտետի Առաջին մասի բնորոշ ինտոնացիաները. նախ՝ օկտավաներով վարընթաց շարժումը, այնուհետև բուն գլխավոր թեմայի առաջին մոտիվը «Քոչարիի» ռիթմիկ պատկերով: /Օրինակ 17/:

Գերակշռող վերընթաց շարժմամբ կոտորակված իմիտացիոն դարձվածքներով կապող բաժնից հետո /թիվ 60-ից 3 տակտ/ հնչում է Գլխավոր թեման լարայինների խմբում՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ:

«Cis» հնչյունի վրա պահված բասով տրիոլային ռիթմիկ օստինատով շարադրվում է Օժանդակ պարտիան՝ h-moll տոնայնության գերիշխող հնչողության համատեքստում: Օժանդակ պարտիան բաղկացած է երկու հիմնական թեմատիկ տարրերից, որոնք միմյանց կապվում են դարձյալ գլխավոր թեմայի փոքր մոտիվային հիշեցումով: Երկրորդ օժանդակ թեման հիմնված է Առաջին մասի Նախաբանից սկիզբ առնող վարընթաց սեկունդային քայլերի վրա: Եվ, չնայած թեմատիկ ինքնուրույնությանը, այս երկու թեմաները միավորված են տրիոլային ռիթմով օստինատոյի նվագակցությամբ: /Օրինակ 18, թիվ 62/:

Եզրափակիչ թեմայի փոխարեն դարձյալ մուտք է գործում Գլխավոր թեմայի մոտիվը, որը, էքսպոզիցիայի բարձրակետին հասնելով, հնչում է օկտավային շարադրանքով դաշնամուրի կատարմամբ՝ լարայինների պահված հարմոնիկ նվագակցությամբ:

Ֆինալի մշակման բաժինը Կվինտետի դրամատուրգիական կառույցում առանձնանում է հարուստ հնչողությամբ և ակորդային գրելաոճի բազմազան համադրությունների հնարքներով: Այս բաժնում նույնպես նկատվում է զարգացման երկու ալիք: Առաջինը հիմնված է Գլխավոր թեմայի տոնայնական և մոտիվային մշակման հնարքների վրա, ծավալվում է հիմնականում C-dur-Es-dur-Cdur տոնայնական տրամաբանությամբ: Երկրորդ փուլում մուտք է գործում նոր թեմատիկ նյութ, որն սկիզբ է առնում Գլխավոր թեմայի նվագակցության մոտիվից /մեծացրած սեկունդա ինտերվալով բնորոշ

քայլով/ և «h» հնչյունի օստինատային կրկնություններով, դրան զուգահեռ, անցնում է Գլխավոր թեմայի աղճատված մոտիվը՝ հիշեցնելով Շոստակովիչին բնորոշ ինտոնացիոն աղճատումների հնարքը: /Օրինակ 19/:

Այս փուլը նաև յուրօրինակ դոմինանտային ձայնառության դերակատարություն ունի, քանի որ դաշնամուրի նվագաբաժնում ամբողջ ընթացքում, ցածի ռեգիստրում, պահպանված, անցնում է «e-h-a» հնչյունների վրա հիմնված ձգտող դարձվածքը: Դժվար չէ նկատել այս հնչյունների միջև կվարտային կապի առկայությունը և տրամաբանական լուծումը D-dur հիմնական տոնայնության մեջ: Այս ալիքի բարձրակետը արտահայտվում է «d-h-a» ինտոնացիայից գոյացած հարմոնիկ համահնչյունների տարրալուծման /расщепление гармонии/ հնարքի միջոցով: /Օրինակ 20/:

Ինչպես վերը նշվեց, Ֆինալի ռեպրիզը հայելակերպ է: Ընդհանուր կառուցվածքային դրամատուրգիայի ընթացքում հարազատ մնալով դասական սոնատային կառույցի սկզբունքներին՝ է.Հովհաննիսյանը որոշ դեպքերում այն մեկնաբանում է համեմատաբար ազատ: Այսպիսով, ռեպրիզի բաժինն սկսվում է ոչ թե գլխավոր պարտիայի, այլ օժանդակ պարտիայի իմիտացիոն շարադրանքով լարայինների նվագաբաժնում: Դրան զուգահեռ դաշնամուրի նվագաբաժնում հնչում է գլխավոր թեմայի մոտիվի վրա հիմնված հակաշարադրանքը: Օժանդակ պարտիայի ռեպրիզային անցկացման մեջ նույնպես նկատվում է խրոմատիկ աղճատումների և հարմոնիկ տարրալուծման հնարքը, որն առավել ընդգծում է դրամատիզմի գիծը: /Օրինակ. 21, թիվ 71/:

Կվարտային լայտինտոնացիաներով վերընթաց շարժումը «A» հնչյունով օստինատային ձայնառությամբ առավել սպասված ու տրամաբանական են դարձնում Գլխավոր թեմայի ռեպրիզային անցկացումը D-dur տոնայնության մեջ: /Տես՝ Օրինակ 21, թիվ 72/:

Էքսպոզիցիոն շարադրանքում վառ արտահայտված եռամաս կառուցվածքին փոխարինում է ազատ զարգացումով շարադրանքը, որտեղ հաջորդաբար կամ միաժամանակ հանդես են գալիս մոտիվային բազմազան ու բազմաբնույթ միահյուսումներ բոլոր թեմաներից: Գերակշռող մեծամասնությամբ այս հատվածում է նկատվում շարադրանքի վառ արտահայտված պոլիֆոնիկ բնույթը՝ ասես ապո-

թեոզ հանդիսանալով Դմիտրի Շոստակովիչի ոճական ու կերպարային առանձնահատկություններին: Այստեղ նույնիսկ ավելի տեղին է ընդհանրությունը ոչ թե դասական սոնատային ձևերի ռեպրիզների հետ, այլ պոլիֆոնիկ ձևերի՝ ֆուգաների, ինչը նույնպես Շոստակովիչի ժանրային նախասիրությունների ազդեցության հետևանք է: Հրաշալի միահյուսվում են նաև ակորդային հոմոֆոն շարադրանքն ու պոլիֆոնիկ հնարքները: Կոդայի ավարտին Գլխավոր թեման հնչում է կոտորակված ստրետտային իմիտացիաներով լարայինների խմբում, որոնց փոխարինում են դաշնամուրի նվագաբաժնում էպիկական հզորությամբ ներթափանցված ակորդները՝ օկտավային կրկնապատկումներով և ռիթմիկ կրկնակի մեծացմամբ: Յուրահատուկ լարվածություն են հաղորդում այս հատվածին խրոմատիկ և հարմոնիկ հնչյունափոխությունները՝ որպես էպիկական-դրամատիկ զարգացման արձագանք:

Այսպիսով, Կվինտետում առաջին անգամ կիրառվում և ինքնատիպ դրսևորում են ստանում էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործական մտածողության ոճական կարևոր առանձնահատկությունները: Դրանցից մեկը՝ ֆոլկլորային նյութի ստեղծագործաբար կիրառումն է դասական ձևի մեջ, որը կարելի է կոչել ֆոլկլորային նյութի սիմֆոնիզացում կամ, Լ.Ռաաբենի բնորոշմամբ, «ինտելեկտուալացում»: Այս հատկանիշի շնորհիվ կվինտետի ժանրում էդգար Հովհաննիսյանը կարողանում է հասնել հիրավի փիլիսոփայական-դրամատիկական ընդհանրացումների, ինչը Դմիտրի Շոստակովիչի ստեղծագործության հետ ամենակարևոր ընդհանրության դրսևորումն է:

Այսպես, Առաջին մասի օժանդակ թեմայի նախահիմքը «Գարուն ա» երգի երկրորդ դարձվածքի յուրօրինակ կերպափոխումն է: Ուստի «Գարուն ա»-ն Կվինտետի ողջ թեմատիկ ու կերպարային զարգացման համար կարելի է դիտարկել որպես ինվարիանտ, որը հսկայական սիմֆոնիկ ընդգրկումների հասնող տարբերակումների ու զարգացման բազմազան գծերի նախահիմք ու խթան է հանդիսանում: Ամենից կարևոր խթանը, էներգետիկ ամենահզոր լիցքը պարունակում է կվարտային ինտոնացիոն սկիզբը և դրան հաջորդող ժողովրդական լադերին բնորոշ զարգացման ու մշակման տարատեսակ հնարքները:

Կվինտետի Առաջին մասում այս թեմայի առաջին անցկացումը դեռևս ազատ ասոցիատիվ նմանության տպավորություն է թողնում /տես՝ Օրինակ 3/: Սոնատային ալեգրոյի կառույցում այն կատարում է կապող թեմայի դերը: Ի տարբերություն դասական սոնատային զարգացման սկզբունքների՝ է.Հովհաննիսյանն այստեղ ևս ինքնատիպ հնարք է կիրառել. ոչ թե կապող թեման է հիմնված արդեն շարադրված Գլխավոր թեմայի տարրերի վրա, այլ օժանդակ պարտիան է ծնվում կապող թեմայի առանձին տարրերից, այնուհետև ինքն էլ վերածվում լայտթեմայի՝ ողջ ցիկլի զարգացման ընթացքում: Հիշենք Օժանդակ թեմայի նախապատրաստումը էքսպոզիցիայում, բուն Օժանդակ թեմայի շարադրանքը As-dur-ում /տես՝ Օրինակ 5/: Երկրորդ մասի ռեպրիզում նույն լատթեման կատարում է Գլխավոր թեմայի հակաշարադրանքի դեր՝ միաժամանակ կապ ստեղծելով հաջորդ մասի հետ /տես՝ Օրինակ 11/: Հետևյալ փոխակերպումը Երրորդ մասի էքսպոզիցիոն բաժնում է՝ կրկնվող բասերին և հիմնական թեմային զուգահեռ /տես՝ Օրինակ 12, թիվ 44/, նույն բաժնի կուլմինացիայում /տես՝ Օրինակ 13/ և ռեպրիզում /տես՝ Օրինակ 15./: Այս թեմայի զարգացման բարձրակետը Ֆինալի Գլխավոր թեման է, որն, ի դեպ, թե՛ բնույթով և թե՛ շարադրանքով ամենից հարազատն է ինվարիանտին /տես՝ Օրինակ 16 գ/:

Այսպիսով, Կվինտետը էդգար Հովհաննիսյանի առաջին լուրջ հայտն էր կամերային-գործիքային ժանրում՝ իրենով նշանավորելով ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ու ոճական առանձնահատկությունների ձևավորման ու կայացման կարևոր մի փուլ, այլև հայ կամերային-գործիքային երաժշտության մեջ սկզբնավորելով նոր՝ արտահայտչամիջոցների զսպվածությամբ պայմանավորված «ինտելեկտուալ» փիլիսոփայական, իսկ կերպարային բովանդակությամբ՝ էպիկական-դրամատիկական ուղղությունը:

Չորս լարային կվարտետի հեղինակ է էդգար Հովհաննիսյանը: Կարելի է ասել, որ այս ժանրը պատկանում է կոմպոզիտորի նախասիրած ժանրերին, որի միջոցով ստեղծագործական ուղու տարբեր փուլերում արտացոլվել են կոմպոզիտորի առանձնահատուկ վերաբերմունքը, ազգայինի նոր ընկալումն ու ինքնատիպ մեկնաբանումը, նուրբ քնարականությունն ու սուբյեկտիվ խոհափիլիսոփայական պատումը:

Առաջին լարային կվարտետը /a-moll, երկ 2/ գրվել է դեռևս 1948-ին: Երիտասարդ հեղինակն այն ներկայացրեց Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի ավարտական քննությանը, հետագայում այն նվիրեց իր առաջին ուսուցչին՝ Գրիգոր Եղիազարյանին: Կվարտետն առաջին անգամ հնչեց 1948-ին՝ Սպենդիարյանի անվան լարային քառյակի կատարմամբ: Այն ժամանակ քառյակի կազմում էին Հրաչյա Բոգդանյանը, Բյուզանդ Քեչեջյանը, Արշալույս Ազատյանը և Գուրգեն Ադամյանը: Կվարտետը գրավեց ոչ միայն քննական հանձնաժողովի ուշադրությունը, այլև ձայնագրվեց ռադիոյում և հաճախ հնչում էր ռադիոյով և բեմահարթակներում: Մեկ տարի անց, 1949-ին Կվարտետը ներկայացվեց Մոսկվայում անցկացված երիտասարդ կոմպոզիտորների համամիութենական մրցույթ-ստուգատեսին և հնչեց եզրափակիչ համերգի ծրագրում Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Փոքր դահլիճում՝ կոնսերվատորիայի կանանց քառյակի կատարմամբ:

Եվս մի փորձ նույն ժանրում դարձավ ***d-moll կվարտետը***, որին կոմպոզիտորը ձեռնամուխ եղավ 1951-ին: Սակայն կվարտետն անավարտ մնաց, թեև երկու մասերը՝ Առաջինը և Սկերցոն հնչեցին համերգային կատարմամբ: Այս երկու կվարտետներն էլ չեն հրատարակվել և ձեռագիր վիճակում պահպանվում են կոմպոզիտորի արխիվում: Հեղինակի խիստ ինքնաքննադատական գնահատմամբ՝ ինքը դեռևս սեփական գրելաոճի, ձեռագրի, պրոֆեսիոնալ հմտությունների հղկման փուլում էր գտնվում, ուստի այս ժանրի առաջին լուրջ ձեռքբերումը, իր իսկ հավաստիացմամբ, համարվում է Երկրորդ լարային կվարտետը: Այս և նրան հաջորդող Երրորդ և Չորրորդ կվարտետների մանրամասն դիտարկմամբ կփորձենք բացահայտել

կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունները և կվարտետի ժանրին բնորոշ կոմպոզիցիոն ինքնատիպ լուծումները:

Երկրորդ լարային կվարտետը/a-moll, երկ 17/ գրվել է 1958 թվականին և նվիրված է հայ մեծ բանաստեղծ, ազգային քնարերգության նահապետ Ավետիք Իսահակյանի հիշատակին: Լինելով հայ պոեզիայի մեծ գիտակ ու երկրպագու՝ է.Հովհաննիսյանը չէր կարող չարձագանքել այն հիրավի համաժողովրդական վշտին, որն առաջ բերեց Ավետիք Իսահակյանի մահը: Կվարտետի երեք մասերը ներթափանցված են խոր վշտի, լուսավոր թախծի, ինքնամփոփ անհատական կորստի ու համաժողովրդական եղերերգի տրամադրություններով: Թե՛ ժամանակագրական առումով, և թե՛ ոճական առանձնահատկություններով այս կվարտետը բազմապիսի աղերսներով կապված է Կվինտետի կոմպոզիցիոն և ոճական առանձնահատկությունների հետ: Այստեղ ևս թեմատիզմի առումով ամենից աչքի ընկնող առանձնահատկությունը վերաբերում է թեմատիկ նյութի խորը ազգային հնչերանգներին, բուն ժողովրդական ստեղծագործությանը բնորոշ ինտոնացիոն ու ռիթմական դարձվածքներին: Այստեղ ևս կոմպոզիտորը հնարամտորեն դիմում է հայտնի ժողովրդական մեղեդիների հնչերանգների հիման վրա ծավալվող թեմատիկ ու մոտիվային կառույցների հնարին: Ժողովրդական ստեղծագործության հետ կապը վառ արտահայտվել է նաև մետրական ու լադատոնայնական շերտերում: Այս ամենի հետ մեկտեղ, մշտապես գերակշռում է դասական ձևակառուցման տրամաբանված ու ռացիոնալ սթափ զգացողությունը, զգացմունքների զուսպ ու բարեկիրթ արտահայտչաեղանակը:

Ի տարբերություն Դաշնամուրային կվինտետի՝ երկրորդ կվարտետի պարտիտուրում գերիշխում է զուտ պոլիֆոնիկ գծային մտածողությունը, որի շնորհիվ ստեղծագործությունը ստանում է նրբահյուս ու յուրօրինակ բարեհնչյուն ֆակտուրա:

Կվարտետի երեք մասերը՝ Andante-Allegro-Andante ստեղծում են ուրույն սիմետրիկ կառույց, որն ընկալվում է որպես մեկ ամբողջություն: Միջին մասը յուրատեսակ լուսավոր ինտերմեցցո է՝ երիզված ողբերգական ու վշտալի դանդաղ մասերով: Դա պայմանավորված է կվարտետի ստեղծման շարժառիթով ու կորստյան ցավի տրամադրությամբ՝ հայմահուկ Վարպետի մեծ արվեստի էությանը:

Կվարտետի *Առաջին մասը* ազատ մեկնաբանված սոնատային ձև է, որի թեմատիկ հիմքում ժողովրդական երգաստեղծության հարուստ ավանդույթներն են, մասնավորապես քաղաքային երգը, որն այնքան հարազատ է Իսահակյանի պոեզիայի ելևէջներին: /Օրինակ 22/: Այս դեպքում մասնավորապես Օժանդակ թեման ուղղակիորեն ծնվել է ժողովրդական «Օտար-ամայի ճամփեքով» երգի ելևէջներից: Առաջին մասի դրամատուրգիական և կերպարային կենտրոնն էքսպոզիցիայի բաժինն է, որտեղ գլխավոր կերպարները ոչ միայն ցուցադրվում, այլև յուրատեսակ մշակման են ենթարկվում: Բուն մշակման բաժինը էպիզոդ է՝ հիմնված առավելապես օժանդակ թեմայի ինտոնացիոն տարրերի կերպափոխումների վրա: Ռեպրիզը շարադրված է հակիրճ. ամբողջությամբ ծավալվում են նախաբանի և գլխավոր թեմաները, իսկ օժանդակ թեման հանդես է գալիս տարբեր գործիքների նվագաբաժիններում՝ կարճ մոտիվային առկայծումների տեսքով: /Օրինակ 23, թիվ 18/:

Այսպիսով, Առաջին մասի ձևը կարելի է բնորոշել անգամ որպես հնագույն սոնատ, որտեղ, ի տարբերություն դասականի, ոչ թե երեք բաղկացուցիչ բաժիններ են, այլ երկուսը: Առաջին բաժինը էքսպոզիցիան է՝ գլխավոր և օժանդակ թեմաների ցուցադրումով ու ծավալմամբ, իսկ երկրորդը՝ Մշակում և Ռեպրիզ համատեղված: Ձգտումը դեպի դասական, առավել ևս միջդասական /բարոկկո/ շրջանի ձևերի պարզությանն ու հստակությանը է.Հովհաննիսյանի երաժշտական մտածողության ոճական ցայտուն առանձնահատկություններից է, որն իր լիարժեք արտահայտությունը կստանա հասուն շրջանի գործերում՝ Կոնցերտ-բարոկկոյում, Երրորդ սիմֆոնիայում, թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված Սոնատ-էպիտաֆիայում և այլն: Սակայն արդեն այս առաջին կամերային-գործիքային ժանրի երկերում պարզորոշ նկատվում է կոմպոզիտորի միտումը՝ ուղղված դասական ձևերի ու ժանրերի հստակ հորինվածքների ստեղծմանը:

Կվարտետի *երկրորդ և երրորդ մասերը* հատկանշվում են պոլիֆոնիկ մտածողությամբ: Երկրորդ մասը յուրատեսակ ֆուգատո է՝ հիմնված միևնույն ինտոնացիոն կորիզից սկիզբ առած ծավալուն թեմատիկ շարադրանքի վրա: Այն սկսվում է փոքր նախաբանով, այնուհետև տերցիայի փոքր ձայնասահմանում ծավալվող դարձվածքի

իմիտացիոն ստրետտային կրկնություններով անցնում է A թեման հերթականությամբ բոլոր գործիքներով: /Օրինակ 24, թիվ 25/:

Որպես հակաշարադրանք՝ առաջին և երկրորդ ջութակները հնչեցնում են երկրորդ՝ B թեման: /Օրինակ. 24, թիվ 26/:

Այն էպիկական ասերգային բնույթի է: Գերիշխում են մեծ թռիչքները սեպտիմա ինտերվալով: Էքսպոզիցիոն բաժնի երկրորդ փուլում այս թեմաները մշակվում են մոտիվային և սեկվենցիոն դարձվածքներով՝ հասնելով առաջին կուլմինացիոն հատվածին, որտեղ A թեման հնչում է խեցգետնաքայլ /crabs/ փոխակերպումով, այնուհետև՝ ունիսոն օկտավաներով բոլոր գործիքներով միաժամանակ: B թեման հետագա շարադրանքում ներքին հնարավորությունների բացահայտման բազմազան ու տարաբնույթ կերպափոխումներով համարժեք կերպար է հանդիսանում առաջին թեմային: Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ այս թեմայի ակնարկը հանդիպում է դեռևս կվարտետի առաջին մասում՝ մշակման ավարտին /թիվ 13/ զարդոլորումների ռիթմիկ պատկերով քողարկված: Երկրորդ մասում թեման անհատականացված է և մարմնավորում է մեծ բանաստեղծի քնարականության խորհրդանիշը: Այս թեմայի դարձվածքը՝ քաղաքային երգերին բնորոշ «c» հիմքով հարմոնիկ մաժոր լադում, հիշեցնում է «Լուսնակ գիշեր» երգի երկրորդ մոտիվը /«Ինձ տեսնողը...»: /Օրինակ 25, թիվ 28/ [1]:

Այս դեպքում հեղինակը դիմել է ժողովրդական ստեղծագործության քաղաքային երգի շերտին, որն ավելի հարազատ է Իսահակյանի պոեզիայի կերպարային-ինտոնացիոն աշխարհին: Առաջին թեմայի մանր տևողությունների ջղածիգ բաբախյունին /пульсация/ հակադրվում են ծորուն երգային բնույթի քնարական մեղեդու ելևէջները՝ խորհրդանշելով հայրենի եզերքի ու բնության քնարական պատկերը:

Մշակման բաժնում հիմնականում բացահայտվում են A և B թեմաների ներքին հնարավորությունները՝ մոտիվային կոտորակումների, փոփոխական չափի տրիոլային տարբեր ռիթմական դարձվածքների միջոցով: Մերթ ընդ մերթ նշմարվում է նաև հակաշարադրանքի սեպտիմային մոտիվը: Այս հատվածին առավել մեծ լարվա-

[1] Ի դեպ, նույն երգի այս դարձվածքի վրա է հիմնված կոմպոզիտորի Առաջին սիմֆոնիայի առաջին մասի օժանդակ թեման: Այդ մասին ավելի մանրամասն տես՝ նույն ուսումնասիրության համապատասխան բաժնում /Առաջին սիմֆոնիա/:

ծություն են հաղորդում դիսոնանս հնչողությամբ ակորդային համահնչյունները, որոնք սկզբում հանդես են գալիս որպես թույլ հակադրություն ընդհանուր պոլիֆոնիկ հյուսվածքին, ապա աստիճանաբար գերիշխող են դառնում շարադրանքում՝ առաջ բերելով երկրորդ կուլմինացիոն հատվածը կոմպոզիտորի նախասիրած էպիկական հնչողությամբ ունիսոնային օկտավային կրկնապատկումներով շարադրանքի միջոցով:

Եթե Կվինտետում հարմոնիկ լեզվի թարմությունը ստեղծում էին սեկունդային-կվարտային կառուցվածքով ակորդները, ապա Երկրորդ կվարտետում կոմպոզիտորի հարմոնիկ լեզվամտածողության մեջ ներխուժել են ավելի սրված համարձակ համահնչյուններ՝ միևնույն հնչյունի տարրալուծված կրկնապատկումներով:

Երկրորդ մասի գլխավոր կուլմինացիան նախապատրաստվում է ռեպրիզային հատվածով՝ A թեմայի գերիշխող ռիթմական բաբախյուններով: Ստրետտային վերադրությունների հնարքը այս ալիքը հասցնում է աննախադեպ լարվածության և ffff հնչող կուլմինացիոն ակորդները attacca հնարքով անցնում են Երրորդ մասին:

Այս մասն ընդհանուր եռամաս ցիկլում հանդիսանում է ռեպրիզ և եզրափակիչ հատվածներին բնորոշ հավասարակշռված շարադրանք ունի: *Այս հատվածում* նույնպես կարելի է նկատել զարգացման դինամիկ ալիքներ, սակայն հիմնական բարձրակետը արդեն վերապրվել է, և ռեպրիզում այդ ալիքները հայեցողական վերհուշի կամ խոհափիլիսոփայական վերաիմաստավորման բնույթ են կրում: Թեմատիզմի հիմքում ժողովրդական մեղեդային դարձվածքներ են, որոնց զարգացումը բերում է ցիկլի տրամաբանական եզրափակիչ հատվածին՝ հիմնված Առաջին մասի Նախաբանի թեմայի վրա: Այս անգամ կոմպոզիտորն ընտրում է հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքը, որտեղ առաջին ջութակի նվագաբաժնում հնչում է կվարտետի հիմնական գաղափարը, իսկ մյուսներն աննկատելիորեն մասնակցում են հարմոնիկ, ֆակտուրային ու դինամիկ երանգավորմանը: Թեմայի միաձայն շարադրանքը, որի բնույթը հոգեհարազատ է ազգային մելոսի ակունքներին, ավելի ազդեցիկ է դարձնում կորստյան զգացողության տրամադրությունը: /Օրինակ 26, թիվ 52/:

Երրորդ լարային կվարտետը /երկ. 24, 1965թ./ Էդգար Հովհաննիսյանի այս ժանրում գրված ստեղծագործությունների շարքում

առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում իր կերպարային, ոճական ու դրամատուրգիական յուրահատկություններով: Կվարտետը գրվել է 1965թ. և նվիրված է Կոմիտասի անվան լարային քառյակի հիմնադրման 40-ամյակին: Նույն թվականի դեկտեմբերին ստեղծագործությունը հնչեց առաջին անգամ Երևանում՝ Կամերային երաժշտության տանը Կոմիտասի անվան քառյակի կատարմամբ, իսկ 1967-ին այն ներկայացվեց մոսկովյան ունկնդրի ուշադրությանը: Կվարտետը հետաքրքրության մեծ ալիք առաջացրեց մասնագետների և երաժշտասերների շրջանում՝ իրենով նշանավորելով հեղինակի ստեղծագործական հասուն շրջանի ոճական առանձնահատկությունների զարգացման նոր աստիճանը: Միևնույն ժամանակ, մասնագետների միահամուռ գնահատմամբ, այն ընդհանրացնում էր կոմպոզիտորի անցած ստեղծագործական ուղու լավագույն ձեռքբերումներն ու հարազատ էր մնացել զուտ հովհաննիսյանական սկզբունքներին: Առաջին հերթին, այս կվարտետում ևս կոմպոզիտորը դիմել է ժողովրդական երաժշտության անսպառ հնարավորություններին: Եթե երկրորդ կվարտետում դրանք ժողովրդական երգն ու քաղաքային ֆոլկլորի ելևէջներն էին, որոնք արտահայտվում էին ուղղակի թեմատիկ կամ մոտիվային մեջբերումների տեսքով, ապա այստեղ կոմպոզիտորի ուշադրությանն է արժանանում հնագույն պրոֆեսիոնալ երգարվեստի հարուստ երանգապնակը, որն այսուհետև կոմպոզիտորը նախընտրում է որպես զտարյուն ազգային ինտոնացիոն հիմք: Ընդ որում, թեմատիզմի ձևավորման սկզբունքը ոչ թե ուղղակի փոխառումն է, այլ ներքին օրինաչափությունների, կերպարային-ինտոնացիոն ու դրամատուրգիական-հորինվածքային հարազատությունը ազգայինի հնագույն շերտերին: Այս անդրադարձը որակապես փոխեց Հովհաննիսյանի ինտոնացիոն ոճը՝ մշտապես առկա էպիկականությանը ավելացնելով արխաիզմի տարրը, որն արտահայտվում էր ոճի զսպվածության, արտահայտչամիջոցների խիստ ընտրության և խոհական-հայեցողական պատումի հնչերանգներում:

«Էդգար Հովհաննիսյանի Երրորդ կվարտետն ամբողջությամբ հյուսված է հայկական ազգային ելևէջներից՝ ինչպես ժողովրդական, այնպես էլ ազգային դասական երաժշտության մեջ անդրադարձված,- գրում է երաժշտագետ Մարինա Բերկոն,- հեղինակը շատ բնական է օգտվում այս երաժշտական բառարանից, առանց ուղղագիծ

փոխառումների: Կվարտետը հակիրճախոս է, բայց նրա կերպարները ներքուստ նշանակալից և ընդգրկուն են»[1]:

Կվարտետը կազմված է չորս մասերից, որոնք միավորված են դասական սոնատային ցիկլի լակոնիկ, զուսպ կառույցի ձևում: Ձևակառուցման ընտրության հարցում է. Հովհաննիսյանն անդրդվելի հաստատակամությամբ հետամուտ է նեոկլասիցիզմի սկզբունքներին: Սա ևս մի կարևոր ոճական առանձնահատկություն է, որով բնորոշվում է էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտությունը. ձևով՝ դասական, ակունքներով՝ խորը ազգային, ներքին բովանդակային լեզվաարտահայտչական հնարքների համարձակ ու բազմազան կիրառմամբ՝ նորարարական:

Դրամատուրգիայի և ընդհանուր կերպարային ընդգրկմամբ այն ասես շարունակում է Դաշնամուրային կվինտետից սկիզբ առած էպիկական-քնարական հագեցվածությամբ պատումի ուղին: Սակայն եթե Կվինտետում կոմպոզիտորը էպիկական ասքի հնարով դուրս էր գալիս կամերայնության շրջանակներից՝ հասնելով հիրավի սիմֆոնիկ մասշտաբային ընդհանրացումների, ապա Երրորդ կվարտետում, մնալով կամերային ժանրին բնորոշ քնարական-հայեցողականության տրամադրության մեջ, ի հայտ բերեց խոհափիլիսոփայական, քնարական դրամատիզմի հարուստ երանգափոխումները:

Էպիկականի և քնարականի փոխներթափանցումը երաժշտագետ Մարգարիտ Տեր-Սիմոնյանի դիտարկմամբ Հովհաննիսյանի արվեստի բնորոշ գիծն է: «Բայց եթե Դաշնամուրային կվինտետում այդ փոխներթափանցումն զգացվում է որմնանկարային մեծակտավ մասշտաբներում, ուր կերպարները ցուցադրվում են խոշորացված, իսկ քնարականությունը հասնում է մեծ դրամատիկ պաթոսի, ապա Երրորդ կվարտետում զգացվում է մանրանկարչի վրձինը, ազգային մշակույթի, ազգային արվեստի նուրբ գիտակի նրբագեղ ձեռագիրը»[2],- գրում է երաժշտագետը:

Այսպիսով, դասական սոնատային ցիկլի ձևակառուցման սկզբունքների համաձայն, Երրորդ կվարտետի *Առաջին մասը՝*

---

[1] Բերկո Մ., *Էդգար Հովհաննիսյանի Երրորդ կվարտետը*, Կոմպոզիտորների միության պլենումի առթիվ գրված գրախոսականից, հեղինակի արխիվ:
[2] Тер-Симонян М., *Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении*, АН Арм. ССР, Ереван, 1974, стр. 133-134.

Allegro moderato, գրված է սոնատային ձևով: Սկսվում է հակիրճ նախաբանով, որը կարևոր կերպարային-գաղափարական և ինտոնացիոն-ձևակառուցողական նախատիպ է պատկերանում հորինվածքում: Նախաբանի մոտիվներից են սկիզբ առնում գլխավոր թեմատիկ շարադրանքները: Որպես ընդհանուր կառույցի մտահղացման ելակետային գաղափարադրույթ՝ այն միավորող ու ամրակցող հանգույցի պես ի հայտ է գալիս բոլոր կարևոր դրամատուրգիական պահերին: /Օրինակ 27/:

Նախաբանի թեման գոյանում է երկու տիպի մոտիվային դարձվածքներից՝ վերընթաց կվարտային կոչական ինտոնացիայից /a/ և ժողովրդական պարային ակտիվ ռիթմիկ դարձվածքից /b/, որը հիշեցնում է «Քոչարի» պարի ինտոնացիան: Տեղին է հիշել նույն թեմատիկ դարձվածքի առկայությունը Կվինտետում, ապա նաև այս կվարտետի ֆինալում, ինչը և թույլ է տալիս եզրակացնել, որ վերոհիշյալ ժողովրդական պարի թեման կոմպոզիտորի ինտոնացիոն բառապաշարում որոշակի խորհրդանշական իմաստ է ձեռք բերում՝ դուրս գալով զուտ կենցաղային պարային կերպավորման շրջանակներից ու ստանում ավելի լուրջ նշանակություն: Կարելի է ասել, որ «Քոչարի» ինտոնացիան ժողովրդի կամքի, կենսահաստատ ոգու խորհրդանիշն է իմաստավորում: Ինչ վերաբերում է վերընթաց կվարտային դարձվածքին, ապա այն ոչ միայն Հովհաննիսյանի, այլև հայկական ազգային լադային մտածողության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն է: Կվարտային ձայնասահմանը, կվարտային փոխհարաբերությունները հայկական ժողովրդական և հոգևոր ձայնեղանակային մտածողության մեջ կարևոր ձևակառուցողական նշանակություն ունեն: Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ կվարտային ինտոնացիաներով թեմատիզմը պայմանավորված է կոմպոզիտորի՝ տոհմիկ ներքին ինտուիտիվ զգացողությամբ ու գենետիկ ազգային մտածողությամբ:

Գլխավոր և Օժանդակ թեմաները, ի տարբերություն դասական սոնատային ձևի, էքսպոզիցիայում ոչ թե հակադրվում են, այլ ասես միևնույն կերպարի տարբեր հոգեվիճակների դրսևորումն են մարմնավորում: Առաջինն ավելի դրամատիկ, կամայական է. դրան են նպաստում գերիշխող մաժորային երանգը «C» կենտրոնով, համաչափ շեշտադրված ռիթմական կառույցները, որոնք զարգանում

են կոտորակման սկզբունքով, ինչը նույնպես նպաստում է այս թեմայի ներքին լարվածության աճին: Գլխավոր թեմայի շարադրանքում գերիշխում է պոլիֆոնիկ ֆակտուրան, ինքնուրույն գծային մտածողությունը: Առանձնահատուկ գունեղություն են հաղորդում դիսոնանսող խրոմատիկ սեկունդաներով համահնչյունները: /Տես՝ Օրինակ 27, թիվ 1/:

Կապող բաժինը կազմված է նախաբանի մոտիվների փոխակերպված դարձվածքներից: /Օրինակ 28/ :

Այստեղ կվարտային մոտիվը տարրալուծված /расщепленная/ հարմոնիայի մելոդիկ շարադրանքի հնարքով փոխակերպվել է վերընթաց «cis-fis» և վարընթաց «c-g» դարձվածքի, մանր տևողություններով ռիթմիկ դարձվածքը կապող բաժնի երկրորդ մոտիվն է, որից սկիզբ է առնում Օժանդակ թեմայի շարադրանքը՝ իր քնարական-հայեցողական տրամադրությամբ: Դրան են նպաստում թափանցիկ ֆակտուրան, թեմայի անշտապ, ծորուն ծավալումը, նաև փոփոխական չափում շարադրված մեղեդիական գիծը: Լադային հիմքը մաժորային է «es» հիմքով, որտեղ դիմող ձայնը «as»-ն է, վերջավորողը՝ «b»: /Օրինակ 28, թիվ 3/:

Ինչպես և Դաշնամուրային կվինտետում, այստեղ ևս կարող ենք փաստել Գլխավոր և Օժանդակ թեմաների տոնայնությունների տերցիային փոխհարաբերության առկայությունը՝ մաժոր-մինոր փոփոխական լադի հարուստ հնարավորությունների բացահայտման ներուժով: Օժանդակ թեմայի զարգացման երկրորդ մոտիվը /3/2 չափից երկու տակտ/, ինչպես և «Քոչարի» պարի ռիթմահնտոնացիոն մոտիվը Հովհաննիսյանի ինտոնացիոն բառապաշարում խորհրդանշական դարձվածքներից է, որին հանդիպել ենք տարբեր առիթներով, տարբեր համատեքստում: Այս դարձվածքին ավելի մանրամասն կանդրադառնանք Կոնցերտ-բարոկկոյի վերլուծականում: Այստեղ վերոհիշյալ դարձվածքն անվանենք «բարոկկո» դարձվածք՝ նկատի ունենալով նրանում պարփակված արխաիկ ինտոնացիոն–կերպարային բովանդակությունը: Երրորդ կվարտետում այս դարձվածքը միայն ակնարկվում է՝ մեկ անգամ էքսպոզիցիայում և մեկ անգամ Օժանդակ պարտիայի ռեպրիզային շարադրանքում:

Էքսպոզիցիայի բաժինն ավարտվում է եզրափակիչ թեմայով՝ հիմնված Նախաբանի ու կապող բաժնի կվարտային կոչական

դարձվածքի, ինչպես նաև յուրօրինակ կառուցվածքով ակորդների օստինատային կրկնությամբ:

Մշակման բաժինը՝ /թիվ 5/ իր ներսում պարունակում է զարգացման երեք հիմնական ալիք, որոնցից ամենալարվածը թե՛ տեմբրային և թե՛ ֆակտուրային հնչողությամբ վերջինն է՝ մոտեցնելով ռեպրիզի մուտքը: Առաջին ալիքը հիմնված է օժանդակ թեմայի և կապող բաժնի առավել լարված մոտիվային դարձվածքների կոտորակման սկզբունքի վրա: Անկայունության ու լարվածության զգացողությանն առավել նպաստում է փոփոխական չափը՝ խուսափելով ռիթմական շեշտադրված պարբերականությունից. 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4 և այլն: Քառորդ տևողություններով դարձվածքները փոխարինվում են ութերորդականներով, այնուհետև՝ տասնվեցերորդականներով: Այս ալիքի բարձրակետում նկատում ենք կուլմինացիոն շարադրանքի արդեն ծանոթ հնարքը՝ հիմնված օստինատային կրկնությունների վրա:

Երկրորդ ալիքը հիմնված է կապող բաժնի հակադիր կվարտաներում առկա հնչյունի խրոմատիկ տարրալուծումից գոյացած առանձնահատուկ հնչողության վրա: Եթե էքսպոզիցիայում դրանք պարզապես մաքուր կվարտաներ էին, ապա այստեղ՝ կվարտային ձայնասահմանում ծավալվող ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներ՝ հագեցած միևնույն հնչյունի խրոմատիկ փոխակերպումներով: /Օրինակ 29, թիվ 7/:

Այս ալիքի կուլմինացիոն ավարտը նշանավորում է Գլխավոր թեմայի գրեթե ամբողջական օկտավային անցկացումը երկու ջութակներով և ավարտվում յուրատեսակ կառուցվածքով օստինատային նոնակորդներով՝ տերցիային տոնի խրոմատիկ կրկնապատկումով: /Օրինակ 30, թիվ 8/:

Երրորդ՝ գլխավոր կուլմինացիոն շարժումը դարձյալ սկսվում է կապող բաժնի կվարտային քայլի փոխակերպված դարձվածքով: /Տես՝Օրինակ 30/:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ կապող բաժնում հանդես եկող երկու հակադիր կվարտաներով հնարքը կվարտետի առաջին մասի մշակման բաժնի ու նաև ամբողջ սոնատային ձևի կայացման համար հանդիսանում է ինվարիանտ՝ յուրաքանչյուր առանձին տարբերակման դեպքում դրսևորելով ներքին անսպասելի թաքնված

հնարավորություններ, որոնք խթան են դրամատուրգիական լարվածության աճի համար:

Մշակման բաժինն ավարտում է «Քոչարի» մոտիվի կրկնակի մեծացմամբ անցկացումը, որին ուղեկցում են այս անգամ սեքստային կառուցվածքով տերցկվարտակորդի օստինատային կըրկընություները՝ մոտենալով Ռեպրիզին:/Օրինակ 31, թիվ 10/:

Ռեպրիզային բաժնում լրացուցիչ վեհություն և էպիկական հանդիսավորություն է հաղորդում ֆակտուրային խտությունը՝ թեմաների օկտավային կրկնապատկումների և կվարտետի առաջին բաժնին հատուկ պոլիֆոնիկ շարադրանքի ու օստինատային ակորդների համադրության շնորհիվ: Գլխավոր թեման ռեպրիզում անցկացվում է կրկնակի մեծացմամբ ff դինամիկ նշանի առկայությամբ, նրան ուղեկցում են վերընթաց կվարտային կոչական դարձվածքները: /Օրինակ 32, թիվ 15/:

Օժանդակ թեման, դասական սոնատային կառույցի ձևակազմավորման կարևորագույն սկզբունքին համապատասխան, շարադրված է հիմնական տոնայնության մեջ /«c» կենտրոնով/՝ հաստատելով դասական ձևի կարևորագույն գաղափարա-գեղագիտական իմաստը՝ հակադրությունների պայքարի և միասնության օրենքը: /Օրինակ 33, թիվ 17/:

Եզրափակիչ բաժնում գերիշխում է կվարտային կոչական դարձվածքը՝ փոխակերպված կրկնվելով մերթ ակորդային հոմոֆոն համահնչյունների տեսքով, մերթ իմիտացիոն մոտիվային կոտորակումների հնարքով՝ հասնելով «c» հիմքով նոնակորդային կառուցվածք հիշեցնող եզրափակիչ ակորդին:

<u>Երկրորդ մասը</u> թե՛ բնույթով, թե՛ արտահայտչաեղանակով թեթև միջանցիկ կառուցվածք է դրամատիկ Առաջին և խոհական Երրորդ մասերի միջև: Գրված է պասակալիայի սկզբունքով՝ բասում անփոփոխ կրկնվող չորս տակտից կազմված թեմայի վրա: /Օրինակ 34/:

Նախորդ մասի կվարտային լայտինտոնացիան այստեղ հնչում է փոխաձևված տարբերակով՝ մեծացրած կվարտայի տեսքով: Հիմնական թեմային զուգահեռ բազմաշերտ /պոլիլադային, պոլիռիթմիկ/ դարձվածքներով հերթականությամբ մուտք են գործում երեք ինքնուրույն գծեր, սակայն միջին հատվածում և եզրափակիչ բաժնում կուլմինացիոն զարգացում է ստեղծվում գլխավոր թեմայի օկտավա-

յին ունիսոն շարադրանքի շնորհիվ՝ գծային նրբագեղ պոլիֆոնիկ հյուսվածքը փոխարինելով հատու կետգծային ռիթմական պատկերով հնչող օկտավային տարածական համահնչյուններով:

Երրորդ մասը խոհական-հայեցողական բնույթի Adagio է, գրված է պարզ եռամաս ռեպրիզային ձևով, որի եզրամասերը իրենցից ներկայացնում են պարբերություն՝ հետագա ծավալումով /перuод с развертыванием/: Այս բաժնի գլխավոր թեմայի շարադրանքում դարձյալ գերիշխում է կվարտան վերընթաց, վարընթաց, խրոմատիկ ու սեկվենցիոն, մոտիվային ու ֆակտուրային կերպափոխումներով: Գլխավոր թեման հիմնականում շարադրվում է առաջին ջութակի երգային-քնարական տեմբրով, նրան ներդաշնակում են եռամաս չափով հանդարտ պարբերականությամբ համահնչյունները՝ կվարտային-սեկունդային դասավորությամբ, ինչը հետևանք է այս մասում, ինչպես և նախորդում գերիշխող ազատ լադատոնայնական մտածողության:

Կվարտետի *Ֆինալը՝ Allegro ma non troppo,* կենցաղային պարային բնույթի կենսահաստատ ավարտ է: Հատկապես այս մասում է դրսևորվել ավանդականի ու արդիականի նրբահյուս միասնությունը: Առաջին հայացքից ազատ տոնայնական մտածողությամբ ստեղծված ինտոնացիոն ելևէջներում ոչ միայն առկա է «a» տոնայնական հիմքի կենտրոնաձիգ զգացողությունը, այլև ազգային ինտոնացիոն ու ռիթմական մտածողությունը, որը, չնայած բազմաձայն սրամիտ ֆակտուրայի, բնական ու բարեհնչյուն է ընկալվում: Կվարտային վերընթաց դարձվածքն այստեղ հնչում է արդեն կերպափոխված տարբերակով՝ «a-dis» եռատոնով: /Օրինակ 35, թիվ 38/:

Թավջութակի նվագաբաժնում օստինատային ռիթմաինտոնացիոն հիմքի վրա ծավալվում են բնույթով և հնչողությամբ միմյանց հարազատ ինքնուրույն թեմատիկ շերտեր, որոնք զարգանալով բարձրակետում հնչում են միասին՝ դրսևորելով բազմաշերտ պոլիլադային ինքնատիպ հնարք: Այստեղ ռիթմական պատկերը բոլոր ձայներում գրեթե նույնությամբ կրկնվում է՝ ինքնուրույն գծային մտածողությունը վերածելով անսպասելի հարմոնիկ համահնչյունների, իսկ առանձին թեմատիկ գծերը կրկնում են միմյանց՝ զուգահեռ ինտերվալների անսպասելի փոխհարաբերություններով: /Օրինակ 36, թիվ 41/ :

Ֆինալի եռամաս կառուցվածքի միջին բաժինն ավելի թեթև ու երգային է՝ ուղղակիորեն կապված ժողովրդական երգարվեստի հետ: «F» տոնայնական հիմքի վրա հնչում է թափանցիկ ֆակտուրայով ուղեկցվող դարձվածքը՝ հիշեցնելով ժողովրդական կատակերգերը: /Օրինակ 37, թիվ 43/:

Ջարգանալով դեպի Ֆինալի առաջին բարձրակետը՝ վերընթաց կվարտային քայլերից սկիզբ է առնում «Քոչարի» մոտիվ-խորհրդանիշը՝ մարմնավորելով տոկուն ու հաստատակամ կենսասիրության գաղափարը: Միջին բաժնի զարգացման հաջորդ ալիքն ու առավել հզոր կուլմինացիոն հատվածը հիմնված է Ֆինալի առաջին բաժնի թեմայի սեկվենցիոն, մոտիվային մշակման սկզբունքի վրա: Ֆինալի բարձրակետում կրկին նկատում ենք կոմպոզիտորի նախասիրած հնարքը՝ թեմայի օկտավային կրկնություններով ակորդային անցկացումը fff դինամիկ երանգավորմամբ, տրիոլային ռիթմով հնչյունների կրկնապատկումներով: /Օրինակ 38, թիվ 54/:

Այս վերջնական բարձրակետի աստիճանաբար պարպումը հանգեցնում է կվարտետի հանդարտ ու լուսավոր ավարտին: Ֆակտուրան աստիճանաբար թեթևանում է, անհետանում են թեմատիկ կրկնապատկումները ձայներում, գլխավոր թեմայի դարձվածքների մոտիվային առկայծումները կոտորակվում ու ծուլվում են վերջավորող «a-dis» լայտինտոնացիայից գոյացած համահնչյունի մեջ:

Այսպիսով, երրորդ կվարտետը Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում՝ նշանավորելով հայկական կամերային-գործիքային երաժշտության մեջ էպիկական-դրամատիկ ուղղվածությունը: Իր կոմպոզիցիոն և գաղափարագեղագիտական բովանդակությամբ կվարտետը շարունակում է Դաշնամուրային կվինտետից սկիզբ առած տեխնիկական հնարքներն ու պատկերային լուծումները:

Միաժամանակ, այս երկում առավել ցայտուն է դրսևորվել ազգային խորը՝ հնագույն շերտերից եկող ինտոնացիոն հիմքի և նորագույն կոմպոզիցիոն տեխնիկայի համադրումը: Կվարտետի կարևորագույն արժանիքը կառուցվածքային հստակ դասական մտածողությունն է, որը, Էդգար Հովհաննիսյանի ոճական հիմնորոշ առանձնահատկությունը հանդիսանալով, կանխորոշում է նրա ստեղծագործության մեջ նեոկլասիցիզմի առկայությունը:

Չորրորդ լարային կվարտետը /երկ. 43, 1981թ./ Էդգար Հովհաննիսյանը գրեց Երրորդ կվարտետից շուրջ տասնհինգամյա ընդմիջումից հետո: Կվարտետը կյանքի կեսդարյա հոբելյանը բոլորած կոմպոզիտորի հասուն ստեղծագործական շրջանի ինքնատիպ գործերից է, որի ստեղծման ժամանակահատվածը համընկնում է այնպիսի նշանակալի գործերի ի հայտ գալուն, ինչպիսիք էին Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաները, Կոնցերտ-բարոկկոն:

Կվարտետի հեղինակային օրինակի վերջում կարդում ենք իր իսկ ձեռագրով հավելումն այն մասին, որ կվարտետի առաջին ուրվագրերը /наброски/ մտահղացվել են դեռևս 1978 թվականի ապրիլի 14-16-ին: Սևագիր աշխատանքներն արվել են 1980-ի ապրիլ-օգոստոս ամիսներին, ավարտին է հասցվել 1981 թվականի օգոստոսին և նվիրվել Կոմիտասի անվան պետական քառյակի նոր կազմին՝ Է.Թադևոսյան, Հ.Մեքինյան, Յա.Պապյան, Ֆ.Սիմոնյան:

Կոմիտասի անվան քառյակի հետ կոմպոզիտորը կապված էր երկարամյա պրոֆեսիոնալ համագործակցության և հոգեհարազատ արվեստագետների մտերիմ փոխըմբռնման ջերմ հարաբերություններով: Սկսած վաղ շրջանի առաջին լուրջ ստեղծագործությունից՝ Դաշնամուրային կվինտետից, Կոմիտասի անվան քառյակն ու նրա առանձին երաժիշտները եղել են կոմպոզիտորի ոգեշնչման աղբյուրը, նոր գործերի խանդավառ պրոպագանդողներն ու անգերազանցելի մեկնաբանողները: «Ես շատ եմ համագործակցել կոմիտասցիների հետ,- կվարտետի հոբելյանի առթիվ հրապարակված հոդվածում նշել է կոմպոզիտորը,- դա ինձ համար ոչ միայն երաժշտության, այլև մարդկայնության և ազնվության մեծ դպրոց էր»[1]:

[1] Հովհաննիսյան Է., *Խոսք կվարտետի մասին*, «Սովետական արվեստ», N11, 1974, էջ 3:



Կոմիտասի անվան քառյակի հետ, 1984 թ.

Բարձր գնահատելով կվարտետի կատարողական ոճն ու գեղագիտական բովանդակությունը՝ երաժշտական կերպարների մարմնավորման վարպետությունը է.Հովհաննիսյանը համեմատում է Վահան Տերյանի ու Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի, հայկական մանրանկարչության ու 20-րդ դարի հայ կերպարվեստի մեծ վարպետների բնանկարների հետ: Աշխարհընկալման հենց այս կերպարային բովանդակությամբ է ներթափանցված Չորրորդ կվարտետի երաժշտությունը: Ասես, կոմպոզիտորը նկատի է ունեցել կվարտետի անդամներից յուրաքանչյուրի անհատական ոճն ու ներաշխարհը, միաժամանակ՝ ներդաշնակորեն ներհյուսված Կոմիտասի անվան քառյակի կատարողական ու գեղագիտական սկզբունքներին:

Առաջին անգամ կվարտետը հնչել է 1982 թվականին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության պլենումի շրջանակներում՝ Կոմիտասի անվան քառյակի կատարմամբ:

Կվարտետը կազմված է երեք մասերից, որոնք միմյանց են հաջորդում առանց ընդմիջման /attacca/: Այս է պատճառը, որ ստեղծա-

գործությունն ընկալվում է որպես մեկ ամբողջություն՝ դասական եռմասնանիության հակիրճ ու լակոնիկ ձևակազմավորմամբ. Lento – Allegro vivo և Adagio միջին մաս – Largo Rubato՝ որպես կադենցիա: Կոմպոզիտորի նախասիրած սկզբունքը մասերի տեմպային հաջորդափոխման մեջ նույնպես պահպանվել է. դանդաղ եզրամասերով պարփակված աշխույժ ու դրամատիկ հագեցած միջին բաժնով սիմետրիկ կառույցի մեջ ամփոփվել է լուսավոր ու հանդարտ խոհափիլիսոփայական, քնարադրամատիկական պատումը:

Այստեղ առավել ակնհայտ է կոմպոզիտորի ձգտումը էպիկական պատումի ոճին: Մարինա Բերկոյի բնորոշմամբ՝ այստեղ առկա է ոչ թե գործողության ցուցադրումը, այլ «մտորումներ» գործողության մասին: Կոմպոզիտորը խուսափում է բացահայտ հակադրություններից, բախումները միջնորդավորված, հարթեցված են հանդես գալիս՝ նախապես իմաստավորվելով կոմպոզիտորի փիլիսոփայական-գեղագիտական ընկալմամբ:

Դրամատիկ բախումների նման միջնորդավորված ընկալումը նպաստում է նաև ողջ ստեղծագործության միջանցիկ զարգացման սկզբունքը, ինչն առաջին հերթին դրսևորվում է երեք մասերի առանց ընդմիջման հերթագայության մեջ: Առաջին մասի ռեմինիսցենցիոն /վերհուշի/ սկզբունքով անցկացման հնարքը երրորդ մասի ավարտին՝ Կոդայի բաժնում է՛լ ավելի սիմետրիկ ու կուռ հորինվածքային ամփոփում է հաղորդում ամբողջ դրամատուրգիային: Կարևորագույն ամրակցող դեր ունի միասնական մտահղացմամբ շարադրանքում առկա մոնոթեմատիկ լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքը՝ հիմնված փոքրացրած կվարտայի ձայնասահմանում չորս հնչյունից կազմված մոտիվի վրա: Այս սեղմ կառույցը ոչ միայն ամբողջ կվարտետի համար լայտմոտիվ է հանդիսանում, այլև աստիճանաբար բացահայտում է իր ներքին թաքնված հնարավորություններն ու խորհրդանշական իմաստը:

Այդ մասին ավելի մանրամասն կխոսվի ստորև՝ Մշակման բաժնում կիրառված կոմպոզիցիոն հնարքների բացահայտման առիթով:

Նախորդ ստեղծագործությունների համեմատ՝ Չորրորդ կվարտետում մասերի ներքին կառուցվածքն ավելի ազատ է, այդուհանդերձ, կարելի է դուրս բերել որոշակի օրինաչափություններ՝ հենվելով

թեմատիկ ինքնուրույն կառույցների հակադրության կամ համադրության վրա:

Այսպես, հետևյալ սխեմատիկ պատկերում փորձել ենք ցուցադրել ընդհանուր հատկանիշներով բարդ եռամաս ձև հիշեցնող կառույց:

Գծագիր 1.

Առաջին մաս

A		B					A1
a 8 տակտ	b 8 տակտ	b1 4+1	a1 4 տակտ	մոտիվային մշակում	C /4տակտ/ նոր թեմա	D /4+4/ կապ /2 տակտ/	ab ռեպրիզ 9 տակտ

Երկրորդ մաս

A			B Մշակում	A1		
a	a1	a		A1B1	1-ին մասի Նախաբան	Կապ /attacca/

b	a	b	a	b	c	a	C1	a	D
Նախա- բան	3	Նախ.	5	Նախ.	3	3	4	3	Նոր թեմա

Երրորդ մաս

Ռեպրիզ			Coda
a	նախաբան	D1	1-ին մասի թեմա

Առաջին մասում A-ն պարզ երկմաս ձև է՝ կազմված երկու համեմատաբար ինքնուրույն թեմաներից /գծագրում՝ a և b/: B-ն ծավալուն միջին բաժին է, որտեղ կան մշակման տարրեր՝ հիմնված A բաժնի թեմաների վրա, նաև ցուցադրվում է նոր թեմատիկ նյութ /գծագրում՝ c և d հատվածները/: A1-ը սինթեզված ռեպրիզն է, որտեղ a և b թեմատիկ դարձվածքները հնչում են համատեղ: Այսպիսի ռեպրիզային կառույցը բացառություն չէ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ: Նախորդ շարադրանքում խոսվել է կոմպոզիցիոն կառույցի նմանատիպ հնարքի մասին Երկրորդ կվարտետի Առաջին մասում համատեղված ռեպրիզի առիթով: Չորրորդ կվարտետում ռեպրիզային կառուցվածք ունեցող երեք մասերից երկուսում /Առաջին և Երկրորդ մասերը/ կոմպոզիտորը կիրառել է համատեղված /սինթեզված/ ռեպրիզի հնարքը: Ուստի, կարող ենք այս առանձնահատկությունը ևս դասել կոմպոզիտորի՝ ձևակառուցման կարևոր ոճական առանձնահատկությունների շարքին՝ որպես ձևի առավել հստակ ու հակիրճ կազմակերպման միջոց:

Այս կվարտետում առանձնահատուկ հետաքրքրության է արժանի թեմատիկ զարգացման բազմազան ու ինքնատիպ հնարքների առատությունը: Արդեն նշված a և b թեմաների ինքնուրույն մոտիվային, սեկվենցիոն, իմիտացիոն ու տարբերակային մշակման հնարքներին այս անգամ հեղինակն ավելացրել է լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքը: Կվարտետի հենց սկզբում ուրվագծված մոտիվը՝ «e-f-as-g», առաջին անգամ հնչում է երրորդ տակտում, որպես a թեմայի մի հատված, b թեմայում նույն ինտերվալային հարաբերությամբ այն նշմարվում է փոքր-ինչ տարբերակված՝ «c-d-f-es» և «d-c-b-a» վարընթաց տետրախորդի տեսքով: Այն, որ վարընթաց տետրախորդով մոտիվը գլխավոր լայտմոտիվի մոդիֆիկացված տարբերակն է ներկայանում, հաստատում է b թեմայի շարադրանքի վերջում տետրախորդի «des-c-b-a» տարբերակը:

Մշակման բաժնում /թիվ 4-ից սկսած/ լայտմոտիվը հանդես է գալիս «cis-d-f-e» տարբերակով օստինատային կրկնություններով՝ աստիճանաբար ինքնահաստատվելով որպես առանցքային միտք, իսկ զարգացման առաջին ալիքի վերջում՝ նաև բացահայտելով իր ներքին թաքնված խորհրդանշական փիլիսոփայական իմաստը: Թավջութակի «cis-d-f-e» օստինատային մոտիվին ի պատասխան՝

երկրորդ ջութակը արծագանքում է «h-c-es-d» իմիտացիայով, որը հաջորդ տակտում շարադրվում է խեցգետնաքայլ ու վերածվում «D-Es-C-H» մոտիվ-խորհրդանիշին:

Այսպիսով, Չորրորդ կվարտետում, ինչպես և ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում, իր մեծ ուսուցչապետի՝ Դմիտրի Շոստակովիչի գործի ուղղակի և անուղղակի ազդեցությունն անհերքելի է: Եթե Կվինտետում, Երկրորդ և Երրորդ կվարտետներում դա արտահայտվում էր ավելի միջնորդավորված, որպես ընդհանուր մտահղացում, ժանրում նոր գաղափարագեղագիտական և ինքնատիպ ներքին ձևակառուցողական ու երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման սկզբունքների ստեղծագործաբար կիրառում, ապա Չորրորդ կվարտետում «D-Es-C-H» հապավումը հանդիսանում է հայեցողական քնարականության խորհրդանիշ և ամբողջ կառույցի հիմնորոշ գաղափարադրույթ: Հաջորդ՝ երկրորդ մասի թեմատիզմն ամբողջությամբ հիմնված է «D-Es-C-H» դարձվածքի օստինատային կրկնությունների և ձևափոխված ելևէջների վրա: Երրորդ մասը՝ ներկայացնելով ինքնատիպ կադենցիա և միաժամանակ Առաջին մասի յուրատեսակ ռեպրիզային անդրադարձ, հիմնված է թե՛ վերոհիշյալ դարձվածքի և թե՛ բոլոր նախորդ շարադրանքներում հանդիպած թեմաների վրա:

Չնայած մոնոթեմատիկ, լայտինտոնացիոն զարգացման գերիշխող դերին՝ այդուհանդերձ, հանդես են գալիս ինքնատիպ մեղեդային հմայքով ու զարգացման տարաբնույթ հնարավորություններով թեմատիկ կառույցներ, որոնք բազմազան ու գրավիչ են դարձնում զարգացման ընթացքը: Այսպես, օրինակ, Առաջին մասի միջին բաժնում մշակող տիպի շարադրանքին հաջորդում է նոր թեմատիկ նյութի վրա հիմնված միջանկյալ հատված: /Օրինակ 39/:

Մոնոդիկ անցկացումը թավջութակի նվագաբաժնից փոխանցվում է ալտին, այնուհետև կրկնակի մեծացմամբ օկտավային կրկնապատկումով հնչում երկու ջութակներով՝ հասնելով կուլմինացիայի, որին հաջորդում է համատեղված ռեպրիզը՝ a և b թեմաների միաժամանակյա պոլիֆոնիկ շարադրանքով:

Առաջին և Երկրորդ մասերի attacca անցման պահին լայտթեման անցկացվում է հայելակերպ՝ «e-es-c-h», հետո տեմբրային իմիտացիոն կրկնություններով՝ «e-f-as-g», ազդարարում երկրորդ մասի թե-

մայի մուտքը: Ուշագրավ է այս հատվածում լայտթեմայի լադային կերպափոխման հնարը: Ընդհանուր առմամբ բարդ եռամաս ձև հիշեցնող կառույցի առաջին բաժինը հիմնված է լայտթեմայի մոտիվից ծավալվող թեմայի եռամաս կառույցի վրա /A-A1-A/, որտեղ A-ի հիմքում «e-f-as-g» միևորային մոտիվն է, իսկ միջին՝ A1 բաժնում այն ստանում է մաժորային երանգավորում՝ «c-d-f-e»: Միջին բաժնում ներմուծվում է նաև նոր թեմատիկ նյութ, որը հնչերանգային և կերպարային բազմազանություն է բերում հորինվածքում: Ժողովրդական երգաստեղծությանը բնորոշ ազատ չափը նույնպես նպաստում է հակադրությանը: /Օրինակ 40, թիվ 12/:

Կվարտետի Երկրորդ մասի ռեպրիզը դարձյալ համատեղված է ու խիստ կրճատված: /Օրինակ 41, թիվ 17/:

Փոխարենը՝ ավարտին, կադենցիոն շարադրանքին բնորոշ ազատ ռեչիտատիվ տիպի դարձվածքներով մեջբերվում է Առաջին մասի թեման, այնուհետև լայտմոտիվի մաժորային տարբերակի օստինատային անցկացումով նախապատրաստվում *Ֆինալի* մուտքը:

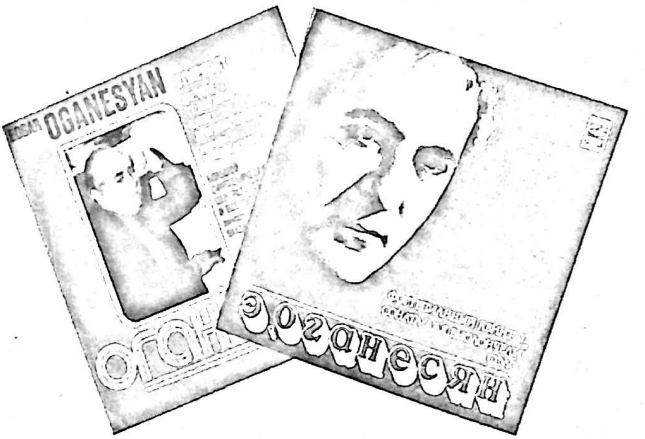
Այս բաժինը Կվարտետի գաղափարական և հուզական բարձրակետն է: Չնի առումով այն հիշեցնում է ռոնդոյակերպ /կամ քառյակային/ կառույց՝ հիմնված առանձին թեմատիկ և մոտիվային կառույցների հաջորդական փոխակերպված կրկնությունների վրա, որոնցից պայմանականորեն կարելի է առանձնացնել ազատ ռեչիտատիվային շարադրանքով A թեման և կվարտետի լայտմոտիվային դարձվածքից ծավալվող B թեման: /Օրինակ 42, թիվ 21/:

Միջին բաժնում ևս մի նոր թեմատիկ կառույց է մեջբերվում՝ ուղեկցվելով A և B դարձվածքների մշակման տարրերով: /Օրինակ 43, թիվ 25/:

Ֆինալի եզրափակիչ շարադրանքում ևս մեկ անգամ անցնում է Առաջին մասի Նախաբանի թեման՝ կամարածև վերջաբանով պսակելով կվարտետի հստակ սիմետրիկ հորինվածքը:

Այսպիսով, Չորրորդ կվարտետը, որն այս ժանրում է.Հովհաննիսյանի վերջին ստեղծագործությունն է, դրսևորում է կոմպոզիտորի ոճի բնորոշ առանձնահատկությունը՝ դասական ձևերին հատուկ պարզ ու հստակ, առավելապես սիմետրիկ մտածողությունը: Բազմամաս ցիկլային ձևի մեջ կոմպոզիտորը բացահայտում է միասնական դրամատուրգիական և գաղափարագեղագիտական հետևողական մտա-

հղացումը, ինչին նպաստում է սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլին հատուկ թեմատիզմի զարգացման ու մշակման հնարքների կիրառումը: Այս կվարտետում միասնական գաղափարադրույթի միակցող անփոխարինելի միջոց է դառնում Դ.Շոստակովիչի անվան հապավումի ինվարիանտային դրսևորումը՝ ոչ միայն որպես զուտ լայտմոտիվի նախատիպ, այլև շատ ավելի խորիմաստ գաղափարագեղագիտական կոմպոզիցիոն հնար:



Առաջին սիմֆոնիայի, Դաշնամուրային կվինտետի և Մենանվագ թավջութակի սոնատի ձայնասկավառակ

ՍՈՆԱՏՆԵՐԸ

Գործիքային սոնատին էդգար Հովհաննիսյանը բազմիցս է անդրադարձել իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Ժանրի կամերային ինքնամփոփ բնույթը բացառիկ հնարավորություն էր ընձեռում կոմպոզիտորին՝ դրսևորելու հոգեբանական դրամայի, սուբյեկտիվ հայեցողական պատումի, նաև շատ անձնական խոստովանանքի պահանջը: ***Մենանվագ թավջութակի /1969/, ալտի /1980/, ապա նաև ջութակի /1996/*** համար գրված սոնատներն ստեղծվել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական հասունության որոշակի բեկումնային ժամանակահատվածներում:

Մենանվագ թավջութակի սոնատը ստեղծվեց 60-ականների վերջին՝ հեղինակի քառասնամյակի նախաշեմին: Այս ժամանակահատվածը համընկավ նաև կոմպոզիտորի կյանքում մեծ ձեռքբերումների ու թերևս առաջին լուրջ հիասթափության հետ՝ կապված ստեղծագործական որոնումների ու հասարակական կարծիքի, նաև անձնական բնույթի անախորժությունների անհամատեղելիության խնդրի հետ:

1968-ին էդգար Հովհաննիսյանը ստիպված է լինում թողնել Օպերային թատրոնի տնօրենի պաշտոնը ութ տարվա գերհագեցած ստեղծագործական հաղթանակներից, նախադեպը չունեցող արդյունավետ աշխատանքից ու ինքնամոռաց նվիրումից հետո: «Եվ որքան էլ հոգեբանորեն պատրաստ լինեի թատրոնից հեռանալուն,- վերհիշում է կոմպոզիտորը,- դեպքերի նման շրջադարձը չափազանց տհաճ էր, որովհետև հեռանալս հոժարակամ չէր»[1]: Այդուհանդերձ, վարչական աշխատանքի հարկադիր դադարը հնարավորություն տվեց նրան է՛լ ավելի եռանդուն ու արգասաբեր աշխատել ստեղծագործական ասպարեզում: Մեկը մյուսին հաջորդեցին Կոնցերտը սաքսոֆոնի և էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Կոնցերտը լարայինների համար, «Էրեբունի-Արգիշտի» կանտատը, «Էրեբունի-Երևան», «Սարդարապատ» և «Հայոց լեռներում» փառապանծ խմբերգերը: Նույն այս ժամանակահատվածում ստեղծվեց

[1] Հովհաննիսյան Է., *Կյանքս հուշերում*, էջ 66:

կոմպոզիտորի առաջին ***Մենանվագ սոնատը՝ թավջութակի համար:***

Սոնատն առաջին անգամ հնչեց Մեդեա Աբրահամյանի կատարմամբ՝ 1970-ին, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության ստուգատեսին, իսկ 1972-ին այն ներկայացվեց ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միության պլենումին: Սոնատն, ըստ էության, քառասնամյա կոմպոզիտորի մտորումների ու խոհերի շատ անձնական, ինքնամփոփ դրսևորումն է, կյանքի որոշակի շրջափուլի իմաստավորման դրամատիկ արտահայտությունը: Մտքերի ազատ շարադրանքը, տրամադրությունների ու կերպարների բազմազան փոխակերպումները թելադրում են նաև երաժշտական կտավում դրվագների ազատ ձևակառուցումն ու հակադիր կոնտրաստային կերպարների անսպասելի հաջորդափոխման իմպրովիզացիոն սկզբունքը: Ինքը՝ հեղինակը, երաժշտագետ Մարինա Բերկոյի վկայությամբ, ստեղծագործական այս ժանրին վերաբերվում էր որպես «մեկ դերասանի թատրոն»[1], որտեղ գլխավոր հերոսը ինքը՝ արվեստագետն է՝ հարուստ ներաշխարհի բազմազան ու տարաբնույթ փոխակերպումներով:

Մենանվագ սոնատի ժանրում, սուբյեկտիվ հայեցողական ինքնարտահայտման գերիշխող ստեղծագործական սկզբունքից բացի, կոմպոզիտորը կարողանում է դրսևորել ժանրի ներքին հարուստ հնարավորությունները: Եթե նախորդ շարադրանքում քննության առնված գործերում հեղինակն ամենատարբեր կերպարային-արտահայտչական դրսևորումներում մեկնաբանում էր սոնատային ցիկլը ավանդական՝ հակադրությունների պայքարի և միասնության դրամատուրգիական հորինվածքի շրջանակներում, ապա մենանվագ սոնատի ժանրում հանդիպում ենք սոնատային ձևի փիլիսոփայական առումով ընդհանրացված ու ընդգրկուն մեկնաբանման: Ժանրի այսկերպ դրսևորումներին է վերաբերում երաժշտագետ Տ.Լիվանովայի միտքն այն մասին, որ «սոնատը մյուս երաժշտական ձևերին համարժեք ձև չէ միայն: Սոնատը նշանակում է երաժշտական մտածողության որոշակի սկզբունք, որոշակի զարգացման ընդունակ

[1] Բերկո Մ., ՀԿՄ 1970 թ. պլենումի առիթով գրված գրախոսականից, հեղինակի արխիվ:

նշանակալի, ընդհանրացված թեմատիզմի առկայություն, ստեղծագործության ներսում առկա միասնական կերպարային համակարգ, թեմատիկ նյութի զարգացման որոշակի մեթոդներ, որոնք ընդունակ են միավորելու համադիր և հակամարտող կերպարները, միաժամանակ, այդ միասնությունից դուրս բերելու հակադրությունները»[1]:

20-րդ դարի կոմպոզիտորական արվեստում մենանվագ սոնատները ժանրի մեկնաբանման հարցում ներմուծեցին հոգեբանական խորություն՝ որոշ դեպքերում մենակատար գործիքին վստահելով խոստովանանքի ամենանվիրական մտքերն ու ապրումները: Էդգար Հովհաննիսյանի մենանվագ սոնատներում դրսևորվում է միևնույն կերպարի հոգեվիճակների, տրամադրությունների ու հույզերի արտացոլումը, կերպարի ներքին հակասական էության բացահայտումը և խոհափիլիսոփայական իմաստավորումը: Այստեղից էլ՝ շարադրանքի, գրելաոճի, ձևակառուցման յուրահատկությունները, որոնցից ամենակարևորն իմպրովիզացիոն ազատ շարադրանքն է, թեմատիզմի խճանկարային բազմազանությունն ու «դրվագային» ձևակառուցումը:

Մենանվագ թավջութակի սոնատը կոմպոզիտորի առաջին փորձն է այս ժանրում: Կերպարային ու գաղափարական բովանդակության առումով այն անդրադառնում է մարդու և հասարակության, արվեստագետի և շրջապատող իրականության փոխհարաբերության բարոյահոգեբանական բարդ հիմնախնդիրներին:

Կառուցվածքի, արտահայտչաեղանակի, լեզվաոճական յուրահատկության իմաստով այս սոնատը տարբերվում է նախորդ տարիներին գրված ստեղծագործություններից: Գերիշխող սուբյեկտիվ խոհափիլիսոփայական, հոգեբանական անկեղծ խոստովանանքի պատումը դրդում է կոմպոզիտորին դիմել ասերգային ոճին, այստեղից էլ ձևակառուցման ավելի ազատ զարգացումը, լադատոնայնական կազմակերպվածության շրջանակների ընդլայնումը և այլն: Այս հատկանիշները կնկատենք հետագա տարիներին գրված մյուս մենանվագ սոնատներում, որոնք կոմպոզիտորի համար դառնալու

[1]Ливанова Т., *История западно-европейской музыки до 1789 г., т. 2, XVIII в.*, "Музыка", Москва, 1982, стр. 265-266.

են ամենաանվիրական հույզերի ինքնարտահայտման անփոխարինելի ոլորտ:

Առաջին հայացքից ստեղծագործությունը հատկանշվում է երաժշտական նյութի կազմակերպման անկաշկանդ մոտեցմամբ, ինչին նպաստում են ազատ լադատոնայնական մտածողությունը, թեմատիկ-ինտոնացիոն կառույցների բարդ ռելիեֆային շարադրանքի ասերգայնությունը, մետրառիթմական պարբերականության բացակայությունը և այլն: Այդուհանդերձ, արտաքուստ անբռնազբոս այդ դրվագների հաջորդականությունը միավորված է կոմպոզիտորի երաժշտական մտածողության կարևորագույն առանձնահատկությամբ՝ ձևակառուցման հստակ տրամաբանությամբ: Թեև երեք մասերից յուրաքանչյուրի ներսում մեկը մյուսին հաջորդող կոնտրաստային թեմատիկ-մոտիվային դարձվածքներն իսկապես շատ են ու բազմազան, այդուհանդերձ, դրանք միավորված են եռամաս սոնատի սիմետրիկ կառույցի ներքո: Բարդ ինտոնացիոն լեզուն՝ հագեցած անսպասելի թռիչքներով և խրթին խրոմատիզմներով, այնուամենայնիվ, ի վերջո հանգում է տոնայնական «C» հիմքին: Երեք մասերի տոնայնական պլանը լիովին համապատասխանում է C-G-C /T-D-T/ դասական ֆունկցիոնալ տրամաբանության կառույցին, որի ներսում առանձին տոնայնությունները գերհագեցած են հարմոնիկ ու մեղեդային, ուղղահայաց ու հորիզոնական հնարամիտ նորամուծություններով: Այսպիսով, արտաքուստ ազատ տոնայնական մտածողությամբ ռեչիտատիվ ռիթմաինտոնացիոն կառույցները ներքին տրամաբանությամբ ենթարկվում են տոնայնական զգացողության կենտրոնածիգ սկզբունքին, որը և կարևոր ձևագոյացնող և ամրակցող դեր է կատարում երաժշտական նյութի կազմակերպման ընթացքում:

Զուտ սիմետրիկ կառույց լինելուց բացի, նման եռամաս ցիկլի մտահղացումը կոմպոզիտորի ստեղծագործության բնորոշ առանձնահատկություններից է: Ցիկլի երեք մասերի միավորումը ընդհանուր թեմատիկ և ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներով, մասերի մեծ մասամբ առանց ընդմիջման /attacca/ հաջորդումը, ինչպես նաև եզրափակիչ մասերում նախորդ կերպարային և թեմատիկ նյութի ռեմինիսցենցիոն /վերհուշի կամ մեջբերման սկզբունքով/ անցկացումները և այլ հնարքներ հիմք են ստեղծում սոնատային ձևի ազատ

մեկնաբանման սկզբունքի բազմազան ու հնարամիտ դրսևորումների համար:

Այսպիսով, մենանվագ թավջութակի սոնատը կոմպոզիտորի՝ նույն ժամանակահատվածում գրված վերը թվարկված վեհաշուք, պաթետիկ մտահղացումների շարքում բացարձակորեն հակադրվում է իր ինքնամփոփ ու մտասույզ կամերային հնչողությամբ, և, թերևս առաջին անգամ կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ, այդքան անկեղծ ու բացահայտ է դրսևորվում խոհափիլիսոփայական հայեցողության արտահայտչաեղանակը:

Է.Հովհաննիսյանի մյուս երկու մենանվագ սոնատները միմյանցից բաժանվում են ավելի քան տասնամյակ կազմող ժամանակահատվածներով՝ լի ստեղծագործական ու կենսագրական նշանակալի ձեռքբերումներով ու անկումներով: Ամեն անգամ հերթական հիասթափությունը կամ հոգեբանական անկումը ներքին պահանջ էր ստեղծում վերաիմաստավորելու անցած ուղին, խորհելու ժամանակավոր և ունայն խնդիրների անցողիկության և հավիտենական ճշմարտությունների արդիականության շուրջ:

Այսպես, ***Մենանվագ ալտի սոնատը*** հիսունամյա կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրությունն ամփոփելու և արժևորելու հետ մեկտեղ յուրօրինակ սահմանագիծ է իրենով նշանավորում՝ կանխորոշելով հասուն շրջանի գագաթնակետը հանդիսացող Բարոկկո-կոնցերտի, ապա նաև Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաների մտահղացումները: Պատահական չէ այս իմաստով Հովհաննիսյանի թեմատիզմին բնորոշ ռիթմաինտոնացիոն խորհրդանիշ-դարձվածքների առատ կիրառումը, որոնք և դրսևորում են կոմպոզիտորի 80-90-ականների ստեղծագործությունների լեզվաոճական ինքնատիպության առանցքային յուրահատկությունը: /Տես՝ Օրինակ 44/:

Կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունն այս ժանրում ու նաև ստեղծագործական կյանքում դարձավ ***1996 թվականին ստեղծված՝ մենանվագ ջութակի սոնատը***: Այս անգամ մենանվագ սոնատում ամփոփված են ոչ միայն վերջին մոնումենտալ կտավների՝ «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիայի և «Գողգոթա» սիմֆոնիկ պասակալիայի էպիկական դրամատիզմի և ողբերգականության զուսպ ու կշռադատված արտահայտչաեղանակը, այլև անխուսափելի իրականության հետ համակերպված, սակայն հոգու լույսը չկորցրած ար-

վեստագետի ամենանվիրական ու անկեղծ խոստովանանքի տրամադրությունն ու հոգեվիճակը:

Չնայած գործերի ստեղծման ժամանակագրական, լեզվաոճական, կերպարային բովանդակության տարբերություններին, բոլոր երեք սոնատներին հատուկ են կոմպոզիցիոն ընդհանուր հատկանիշներ: Առաջին հերթին, բոլոր երեք գործերում էլ կոմպոզիտորը հետևողականորեն իրականացնում է երաժշտական նյութի ձևագոյացման ստեղծագործական սկզբունքը: Բոլոր սոնատները եռամաս են, ընդ որում, քավջութակի սոնատում մասերը միմյանցից անջատ են, ալտի սոնատում երկրորդ և երրորդ մասերը հաջորդում են հեղինակային նշումով՝ attacca, վերջին՝ Ջութակի մենանվագ սոնատը փաստացիորեն մեկմասանի է, սակայն իր ներսում առկա է նույն եռմասանիությունը /Allegro-Adagio-Allegro/ տեմպային փոփոխությունների նշումներով և թեմատիկ ռեպրիզայնության՝ կոմպոզիտորի նախընտրած հնարքով:

Եթե առաջին երկու դեպքում եռմասանիությունը հանդիսանում էր սոնատային ցիկլի ձևակառուցման և դրամատուրգիական զարգացման յուրօրինակ մեկնաբանման արդյունք, ապա վերջին սոնատը հենց մեկմասանի սոնատային ձևի մանրակերտն է, հորինվածքի կառույցի խտացված արտահայտությունը թե՛ կերպարային-գաղափարական բովանդակության հակասականության բացահայտման, թե՛ ինքնուրույն թեմա-կերպարների ռիթմահնտոնացիոն հակադրության հնարքների կիրառման իմաստով:

Այս տեսանկյունից առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի սոնատների թեմատիկ-ինտոնացիոն լեզվամտածողությունը: Ինչպես արդեն նշել ենք, սոնատները միմյանցից տարբերվում են ստեղծման ժամանակաշրջանով, կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության տվյալ փուլին հատուկ արտահայտչաեղանակով և առանձին սոնատին բնորոշ ուրույն թեմատիզմով և կերպարային բովանդակությամբ: Այդուհանդերձ, կարելի է նկատել նաև բազմաթիվ ընդհանրություններ՝ կապված ձևակառուցման, ժանրի մեկնաբանման, մենանվագ գործիքային կատարողականությանը հատուկ ասերգային ռելիեֆային շարադրանքի և թեմատիկ կերպարների ընդհանրացված խորհրդանշական լեզվաարտահայտչամիջոցների կիրառման հետ:

Ընդհանրական, խորհրդանշական կերպարային բովանդակությամբ թեմատիկ ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքների կիրառումը Հովհաննիսյանի լեզվամտածողության կարևոր առանձնահատկություններից է: Նախորդ շարադրանքում, անդրադառնալով Դաշնամուրային կվինտետի թեմատիզմի առանձնահատկություններին, նկատեցինք որոշակի ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք տվյալ ստեղծագործության գլխավոր կերպարների մարմնավորումը լինելուց բացի /գլխավոր թեմա, կապող թեմա, օժանդակ թեմա և այլն/, հանդիսանում են ավելի ընդհանրացված կերպարային-գաղափարական իմաստի կրողներ՝ ժամանակ առ ժամանակ երևան գալով բոլորովին այլ ստեղծագործություններում, տարբեր համատեքստերում, ամեն անգամ նոր դերակատարությամբ: Տարիների ընթացքում այս թեմատիկ մանրակերտերը բյուրեղանում են՝ դառնալով զուտ «հովհաննիսյանական» ինտոնացիոն խորհրդապատկերներ:

Վաղ շրջանի գործերում՝ Կվինտետում, Երկրորդ և Երրորդ կվարտետներում, նման դերակատարությունը հանձնարարվում էր արդեն ծանոթ ինտոնացիոն դարձվածքներին. «Քոչարի» պարի ինտոնացիան Կվինտետում, ապա նաև Երրորդ կվարտետի նախաբանի թեմայում, «Գարուն ա» երգի երկրորդ դարձվածքից ծնվող խորհրդանիշ-պատկերների շարքը, նույն դարձվածքի ուղղակի մեջբերումը մենանվագ թավջութակի սոնատում՝ որպես ազգայինի անաղարտ դրսևորում, Երկրորդ կվարտետի գլխավոր թեմայի և մենանվագ ալտի սոնատի առաջին մասի թեմաների նմանությունը, Շոստակովիչի անվան հապավումի փոխանձևումները Չորրորդ կվարտետում՝ որպես ժանրի դասական ակունքների ավանդույթների բյուրեղացած դրսևորում և այլն: Հետագայում ինքը՝ կոմպոզիտորը, ստեղծում է հեղինակային դարձվածքներ, որոնք, երկից երկ կրկնվելով, հաստատվում են որպես սեփական լեզվամտածողության անքակտելի բաղադրիչներ: /Տես՝ Օրինակ 44/:

Ընդ որում, դուրս բերված դարձվածքների շարքը նույնպես կարելի է դասակարգել որպես «էքսպոզիցիոն» տիպի կերպար-դարձվածներ և մշակման բաժիններին հատուկ «խթան-դարձվածքներ», որոնց սեկվենցիոն, իմիտացիոն, մոտիվային մշակման հնարքներով է ծավալվում համապատասխան բաժինների երաժշտական նյութը:

Այսպիսով, կամերային-գործիքային երկերում ոչ միայն հղկվում, ձևավորվում ու կայանում էր կոմպոզիտորի գրելաոճն ու կոմպոզիտորական մտածողության վարպետությունը, ոչ միայն փորձարկվում էին համարձակ նորարարական կոմպոզիցիոն հնարքները, այլև ուղղակիորեն ծնվում ու կենսական ուժ էր ստանում լեզվամտածողության ռիթմաինտոնացիոն պաշարը, որի շնորհիվ այդքան ինքնատիպ ու միևնույն ժամանակ ճանաչելի է ընկալվում էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտական լեզուն՝ լինի դա կամերային-գործիքային, վոկալ թե սիմֆոնիկ մեծակերտ կտավ:

Սոնատ-էպիտաֆիան թավջութակի և դաշնամուրի համար /երկ 37, 1975թ./ իր առանձնահատուկ տեղն ունի կոմպոզիտորի գործիքային սոնատների շարքում: Ստեղծման շարժառիթը մտերիմ ընկերոջ՝ անվանի նկարիչ Մինաս Ավետիսյանի ողբերգական վախճանն էր: Մինասի հետ կոմպոզիտորին կապում էին թե՛ անձնական մտերմությունը, թե՛ երկարամյա համատեղ ստեղծագործական աշխատանքը օպերային թատրոնում: Դեռևս թատրոնի տնօրինության տարիներին, նկատելով նկարչի ինքնատիպ, վառ գունային զգացողությունը, մոնումենտալ մտածողությունը, էդգար Հովհաննիսյանը 1962-ին հրավիրեց նրան աշխատելու օպերային թատրոնում: Մեկը մյուսին հաջորդեցին դասական ու նորարարական երաժշտաթատերական գործերի ինքնատիպ ու համարձակ գեղարվեստական ձևավորումները, որոնք դարձան Մինասի ստեղծագործական տաղանդի առանձին, յուրահատուկ դրսևորման ասպարեզը: Արամ Խաչատրյանի դիպուկ բնորոշմամբ, որի «Գայանե» բալետի ձևավորումն առ այսօր անգերազանցելի է իր գունային և պատկերային լուծումներով, նկարչի տաղանդի հզորությունը համարժեք է երաժշտական սիմֆոնիզմի մոնումենտալությանը: «Մինասի խառնվածքը ուժեղ է, վառ..., - ասել է նա,- Լինելով սիմֆոնիկ շնչի արվեստագետ, նա թատրոն ներխուժեց կայուն ու խորը մտքերով: Նա թատերական նկարչության մեջ փոխադրեց իր հզոր սիմֆոնիզմը»[1]:

Անձնական ու ստեղծագործական մտերմությունը երկու հզոր անհատականությունների ընդհանուր գաղափարագեղագիտական հայացքների, արվեստի հանդեպ ունեցած որոշակի դիրքորոշման ու

[1] Զարգարյան Յա., *Իմ Մինասը*, «Պարբերական» հրտ., Երևան, 1996, էջ 144:

արվեստագետի առաքելության գիտակցության ամուր հիմքերի վրա էր խարսխված: Երկուսն էլ պատկերում էին Հայաստան աշխարհի սեփական, անկրկնելի կերպարը ոչ թե արտանկարելով, ուղղակի կտավին կամ հնչյուններին հանձնելով իրականությունը, այլ խորապես վերապրված ու փիլիսոփայորեն ընդհանրացված մի իրողություն, որ ենթագիտակցորեն ապրում էր նրանցից յուրաքանչյուրի հոգում ու հիշողության մեջ:

Երկուսի մուտքն էլ անսպասելիորեն զարմացրեց ու հիացրեց նոր գունային ու հնչերանգային աշխարհընկալմամբ, բարդ ու խորապես հոգևոր էությամբ, անսովոր արտահայտիչ բանաստեղծականությամբ, որոնցով դրսևորվում էր արվեստագետների հարուստ ներաշխարհը: Այստեղից էլ երկուսին բնորոշ ստեղծագործական ոճական առանձնահատկությունը՝ ձգտումը ընդհանրացված, մոնումենտալ լուծումների՝ անգամ արտաքուստ ոչ մեծ, ոչ ծավալուն ձևերում: Այստեղից՝ հրաժարումը ավելորդաբանություններից, պարզ ու հակիրճ արտահայտչաեղանակը, անգամ ասկետական զսպվածությունը, որի խորքում գաղափարական ու հուզական մի ողջ աշխարհ է բացահայտվում:

Մինասի արվեստի հոգևոր ֆենոմենի հիմնավոր ու ծավալուն քննության մեջ երաժշտագետ Սվետլանա Սարգսյանը բացահայտում է նրա արվեստում «սիներգիզմի» /միասնականության/ երևույթի առկայությամբ, որի խթանիչ ուժի շնորհիվ «փոխգործակցում և հակադարձելի են դառնում հովտային և լեռնային աշխարհները, հետևաբար՝ Մարդկայինը և Աստվածայինը: Ապա նաև երկան և անցյալը, անցողիկը և հավերժականը, դինամիկը և ստատիկը, շարժունը և անշարժը, կյանքը և մահը և ամբողջը՝ հայելային անդրադարձման ձգողականության և վանողականության մեջ՝ ձևավորելով անվերջանալի տիեզերական շրջապտույտ»[1]:

Երբևէ ուղղակիորեն չանդրադառնալով հոգևորի զուտ կրոնական, եկեղեցական գաղափարներին՝ էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտությունը ներթափանցված է բնության, Տիեզերքի ու Մարդու ներդաշնակ գոյակցության, հակասությունների հավիտենական պայ-

[1] Սարգսյան Ս., *Մինասի հոգևոր ուժը*, «Ազգ. Մշակույթ», 10 հոկտեմբերի, 2009:

քարի ու.միասնության փիլիսոփայական ընկալման գեղարվեստական ընդհանրացումներով:

Մինասի արվեստը բնորոշելիս Ս.Կապլանովան գրում է. «Դեն նետելով ավելորդը՝ արվեստագետը գտնում է ծնունդ առնող կերպարի ամենաթանկ հատիկը՝ ձգտելով հորինվածքի լակոնիզմի, երաժշտական ռիթմական արտահայտչականության ու կերտվածքների խիստ օրինաչափության»[1]:

Վերաիմաստավորելով Լև Ռաաբենի դիպուկ բնորոշումը է. Հովհաննիսյանի կվարտետի կերպարային բովանդակության մասին, թե այնտեղ պատկերված է ոչ թե «ուրախ ու տոնական Արարատյան դաշտավայրը, այլ դաժան լեռները, Գեղարդի ժայռափոր վանքերի վեհ ու խստաբարո Հայաստանը»[2], կարելի է նկատել, որ Մինասի կտավներում հայկական բնաշխարհի, հայրենիքի վեհաշուք կերպարի փիլիսոփայական ընդհանրացումը հանգեցնում է հիրավի մոնումենտալ, էպիկական շնչով ներթափանցված գեղանկարչական լուծումների, որոնք, անդրադառնալով համամարդկային խնդիրներին, միաժամանակ խորապես ազգային հնչողություն ունեն:

Եվս մի կարևոր առանձնահատկություն, որ վերաբերում է երկու արվեստագետների ստեղծագործության լեզվաոճական ընդհանրությանը: Մինասի բնանկարների վառ ու հնչեղ գունային լուծումները ծնունդ են առել հնագույն հայկական ձեռագրերի մանրանկարչության ավանդույթներից: Է.Հովհաննիսյանն առաջիններից հայ նոր շրջանի երաժշտության մեջ հայացքն ուղղեց դեպի հեռավոր միջնադարի անսպառ երաժշտական գանձարանը՝ ոգեշնչվելով նրանով ու հարստացնելով սեփական ստեղծագործության հնչերանգային գունապնակը: Մինասի դիմանկարներում, բնանկարներում, որմնանկարներում ու բեմանկարչական գործերում կարևորագույն ստեղծագործական յուրահատկությունը Ս.Սարգսյանի դիտարկմամբ «հինավուրց մշակույթի հոգևոր աուրայի» ներգործության մեջ է: «Հին գեղանկարչության ներքին էթիկական կարգը, համառորեն «ճեղքելով» նոր արտահայտչաձևերի թանձրաշերտը, տարեցտարի

---

[1] Аветисян М., *Графика*, автор-составитель Капланова С., Москва, "Советский художник", 1987, стр. 85.

[2] Раабен Л., *Советская камерно-инструментальная музыка*, Ленинград, Музгиз, 963, стр. 277.



Մինաս Ավետիսյան «Թորոս Ռոսլինի ծնունդը»

ուժեղացնում է արվեստագետի հավատքը»[1],- գրում է նա: Սակայն, ինչպես և Մինասի արվեստում, է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործություններում նույնպես հինավուրց արվեստի ձևերին ու գույներին, հնչերանգներին ու խորհրդանիշներին դիմելը զուտ կրոնական հրապուրվածության դրսևորում չէր, այլ շատ ավելի խորը ու ընդգրկուն գեղարվեստական մտածողության արժեքային համակարգում իրենց տեղն ու դերը հաստատած արվեստագետների հավատամքի արտահայտություն:

Հզոր ներուժի տեր արվեստագետները, յուրաքանչյուրն իր բնագավառում ստեղծում էին Հայրենիքի անցյալն ու ներկան պատկերող էպիկական կտավներ՝ յուրաքանչյուրն իր ձևով հաղթահարելով տոտալիտար հասարակարգի մանր ու մեծ խոչընդոտները, արգելքներն ու փորձությունները:

Աշխատանքն Օպերային թատրոնում մտերմացրեց երկու արվեստագետներին: Ճակատագրական պատահականությամբ էլ Օպերային թատրոնում էդգար Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետի /Մինա-

[1] Սարգսյան Ս., *Մինասի հոգևոր ուժը*, «Ազգ. Մշակույթ», 10 հոկտեմբերի, 2009:

սի ձևավորմամբ/ բեմադրության պրեմիերայից հետո տուն դարձի ճանապարհին ողբերգականորեն ընդհատվեց Մինասի երկրային ուղին: Պատահարի դաժան իրողությունը, անդառնալի կորստյան ցավը և ևվիրումի անկեղծ հուզական ապրումները հզոր խթան հանդիսացան այս բացառիկ երկի ստեղծման համար: Հայ կամերային երաժշտության մեջ ներգործության ուժի խորությամբ ու գաղափարական լայն ընդգրկմամբ, Տիգրան Մանսուրյանի ճշմարիտ դիտարկմամբ, այն կարելի է համեմատել Առնո Բաբաջանյանի՝ Ջութակի և դաշնամուրի համար գրված սոնատի կերպարայնության հետ: Սակայն, եթե վերջինում գերիշխում է քնարական հուզականությունը, ապա Սոնատ-էպիտաֆիան Էդգար Հովհաննիսյանի մտածողության հիմնորոշ հատկանիշի՝ էպիկականության կրողն է, որի շնորհիվ էլ սոնատը զուտ սիմֆոնիկ ընդհանրացումների շունչ ու խորություն է ստանում:

Սկիզբ առնելով իրական ապրումի փաստագրությունից, կոմպոզիտորի՝ ընդհանրացման բացառիկ վարպետության շնորհիվ ստեղծագործությունը ձեռք է բերում ձևի ու գաղափարական բովանդակության կատարյալ ներդաշնակ արտահայտություն: «Սոնատի ամբողջ հյուսվածքը շնչավորված է տեղատվության-մակընթացության չընդհատվող հաճախականությամբ: - գրում է Տ.Մանսուրյանը,- Այս շունչն ու շնչավորվածությունը, եթե իրենց վերջնագծում հանգում են ստեղծագործության արտաքին, այն է՝ երաժշտական ձևի հատուկ գծագրին, ապա ելակետային վիճակում նրանք փաստագրություն լինելու չափ հավաստի ապրումի բաբախումն են: Երաժշտական ձև՝ իբրև ապրումի հևք. այս է սոնատի շնչավորվածության պայմանը»[1]:

Սոնատն առաջին իսկ կատարումից հետո արժանացավ մասնագետների ուշադրությանն ու բարձր գնահատականներին: Հուզական մեծ լիցքից ու ներթափանցված արտահայտչականությունից զատ երաժշտագետների կողմից ընդգծվում էր ձևի կատարելությունը, համարձակ նորարարական լադահարմոնիկ, պոլիֆոնիկ ու ֆակտուրային հնարքների ներդաշնակ համադրությունը ազգային ելևէջի նուրբ զգացողության հետ: «Նոր սոնատը ներքին մեծ պոռթկում

[1] Մանսուրյան Տ., *Նոր սոնատ*, «Սովետական Հայաստան», 11 հոկտեմբերի, 1975:

ունի, դրամատիկ զգացմունքները դրսևորվում են ինքնաբերաբար, երբեմն սուր, իսկ երբեմն էլ կանխամտածված ոճական հակադրություններով: Բայց այդ ամենի մեջ չկա իմպրովիզացիոն փխրունություն, կա գեղարվեստական ստույգ հաշվարկ և ստեղծագործական անկաշկանդություն»[1],- գրում է երաժշտագետ Ս.Սարգսյանը:

Դասական ձևակառուցման հիմնորոշ դերի, բուն կլասիցիզմին հատուկ ձևերի ու ժանրերի կիրառման շնորհիվ կոմպոզիտորի լեզվաարտահայտչական ամենահամարձակ ու նորագույն հնարքներն ընկալվում են բնական և ծառայում են հիմնական գեղարվեստական գաղափարի բացահայտմանը: Ստեղծագործության մասերի անվանումները կոմպոզիտորի նեոկլասիցիստական մտածողության նախընտրած հնարքի յուրօրինակ դրսևորումն են: *Առաջին մասը՝ Toccata, երկրորդը՝ Passacaglia, երրորդը՝ Stabat Mater dolorosa:* Առաջին երկու մասերի արտահայտչականությանը նպաստում են տվյալ ժանրերին ու ձևերին հատուկ կայունացած երաժշտալեզվական հնարքներ: Առաջինում ռիթմական խթանիչ նախասկզբի գերիշխող բաբախյունն է, որը, զուգորդվելով հարմոնիկ կլաստերային անսպասելի գոյացումներին, արտահայտում է ժամանակակից իրականության մեջ ապրող արվեստագետի գոյության կռվի մարտահրավերի ու ճակատագրի կանխորոշվածության դրամատիզմը: /Օրինակ 45, Տոկկատ/:

Տոկկատի ընդհանուր առմամբ սրընթաց ու դինամիկ հյուսվածքը զարգանում է ճկուն պոլիֆոնիկ շարադրանքով, հակադրության սկզբունքով կամ զուգահեռաբար անցկացվող լայտթեմաների առկայծումներով: Սակայն նրբերանգների ու կերպարների այդ խճանկարն այնքան արագ ու սրընթաց է հաջորդափոխվում, որ այնուամենայնիվ թե՛ գլխավոր պարտիայի, և թե՛ ընդհանուր առմամբ տոկկատի գերիշխող լայտթեման բնորոշողը տրիոլային ռիթմիկ պատկերի շարժուն կրկնություններն են՝ ուղեկցվելով կլաստերային հարմոնիաների անբարեհնչյուն վրծնահարվածներով:

[1] Սարգսյան Ս., *Կամերային երաժշտության համերգներում*, «Երեկոյան Երևան», 17 դեկտեմբերի, 1975:

Այնուամենայնիվ, դասական սոնատի հակադրությունների պայքարն այստեղ ևս արտահայտում է օժանդակ թեմայի կերպարային ոլորտը: /Օրինակ 46, թիվ 7/:

Այն խորհրդանշում է արվեստի հավիտենական արժեքների ներդաշնակության ու հարատևության գաղափարը: Դրան են նպաստում կլաստերների մարող համահնչյուններից հետո հառնող թեմայի ինտոնացիոն պարզ ու անաղարտ դարձվածքները, հարմոնիկ ու լադային հստակ որոշակիությունը: Թեմայի բաղադրիչը հանդիսացող երկու փոխադարձաբար լրացնող նախադասությունները էքսպոզիցիոն բաժնում շարադրված են հակիրճ ու ծայրաստիճան զուսպ՝ պարզորոշ g-moll լադային հիմքով: Թեմայի դարձվածքները պարբերաբար ընդհատվում են թավջութակի «a» հնչյունի վրա հառաչանք հիշեցնող դարձվածքով կամ գլխավոր պարտիայի կլաստերային արձագանքներով:

Եթե գլխավոր թեմայի դինամիկ կերպարը ցուցադրվում է լայտթեմատիկ դարձվածքների խճանկարով ու զարգանալով մոտիվային սկզբունքով՝ իր բարձրակետին է հասնում մշակման բաժնում, ապա օժանդակ պարտիայի ստատիկ բնույթը դրսևորվում է թե՛ էքսպոզիցիոն, թե՛ ռեպրիզային բաժիններում: Այդուհանդերձ, այստեղ ևս կարելի է նկատել որոշակի դինամիզմ: Այսպես, թեմայի երկրորդ /B/ դարձվածքն առաջին անգամ հնչում է գլխավոր պարտիայի բաժնում՝ որպես հերթական մի դրվագ լայտթեմատիկ դարձվածքների շարքում՝ գլխավոր թեմայի տրիոլային դարձվածքին զուգահեռ:

Բուն Օժանդակ թեմայի շարադրանքն էքսպոզիցիայում երկու անհամաչափ նախադասություններից կազմված կառույց է, որտեղ առաջին դարձվածքը /A/ չորս տակտից հետո ընդհատվում է «a-d» հնչյուններից կազմված ինտոնացիայով, երկրորդ դարձվածքը /B/ շարադրվում է 6 տակտի սահմաններում և դարձյալ եզրափակվում «a-d» ինտոնացիայով: Ի տարբերություն գլխավորի՝ մշակման բաժնում օժանդակը բացարձակ հանդես չի գալիս: Փոխարենը ռեպրիզային բաժնում այն շարադրվում է տոնայնության փոփոխությամբ /b-moll/, առավել արտահայտիչ, խիտ ֆակտուրային հնչողությամբ, առավել հաստատուն ու կամային հնչերանգով: Այստեղ արդեն բացակայում են «հառաչանքի» դարձվածքները, փոխարենը, հաղթահարելով քառակուսի կառույցի սահմանները, թեմայի առաջին

դարձվածքը շարադրվում է չորս օստինատային անցկացումների սկզբունքով.

A /5 տակտ/ + A + A + A1, որոնցից միայն վերջինը մոտիվային կոտորակման շնորհիվ ընդլայնվում է և վերադրման սկզբունքով միանում B դարձվածքի նմանատիպ կրկնակի անցկացումներին: Եզրափակիչ դարձվածքն ընդհատվում է «հառաչանքի» ինտոնացիան հիշեցնող դեցիմա ինտերվալներով, որոնք և նախապատրաստում են հայելակերպ ռեպրիզի սկզբունքով գլխավոր պարտիայի շարադրանքը: Այս սոնատում հայելակերպ ռեպրիզի հնարքը նպատակ ունի հաստատել դինամիկ տոկկատային կերպարի գերիշխող եռանդուն տրամադրությունը: Ավարտին, սակայն, դարձյալ առկայծում է «a-d» հնչյուններով հառաչանքը՝ որպես կյանքի ընդհատված բաբախյունի խորհրդանիշ:

Պասակալիան սոնատի ողբերգական ընդհանրացումների կիզակետն է: Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում դիմել է պասակալիայի ժանրին՝ ամեն անգամ գտնելով նոր ու թարմ լուծումներ հնագույն այս ժանրի նորովի մեկնաբանությունների համար: Հիշենք Երրորդ սիմֆոնիայի երրորդ մասի, «Անտունի» բալետի երկրորդ գործողության տպավորիչ պասակալիաները: «Գողգոթա» սիմֆոնիկ պասակալիան հեղինակի վերջին անդրադարձը եղավ այս ժանրին: Եվ, չնայած թվարկված գործերի մտահղացումների ժանրային ու ժամանակագրական տարբերություններին, նրանց միավորում է ընդհանուր գաղափարագեղարվեստական կերպարային բովանդակությունը՝ այս կամ այն կերպ, ուղղակի կամ անուղղակի, խորհրդանշական ընդհանրացմամբ իմաստավորելով կյանքի ու մահվան հավիտենական հակամարտության գաղափարը:

Սոնատ-էպիտաֆիայում պասակալիայի միջոցով արվեստագետի անդառնալի վախճանի սևեռուն գաղափարն է փաստարկվում: Օստինատային վարիացիաների հիմքում երկու միմյանց փոխադարձաբար լրացնող թեմաների կրկնություններն են: Ընդ որում, օստինատայնության սկզբունքն այստեղ ոչ միայն թեմատիկ նյութի անփոփոխ կրկնությունների արտաքին դրսևորման մեջ է, այլև ուղղահայաց ու հորիզոնական շերտերում գոյացող հնչյունային, ինտերվալային ու ակորդային կրկնությունների մեջ: Հիշենք դեռևս Դաշնամուրային կվինտետից ծանոթ այս հնարքի կիրառումը: Նման օստինա-

տային դարձվածքների շնորհիվ սոնատի գաղափարական ընդգրկումը դուրս է գալիս կամերային ժանրի շրջանակներից՝ արտահայտելով կոմպոզիտորի ոճական կարևոր առանձնահատկությունները՝ էպիկական շունչն ու սիմֆոնիկ ընդհանրացումների խորությունը:

Եթե Տոկկատում շարադրանքին ընդհանուր առմամբ բնորոշ էր պոլիտոնայնական, պոլիտեմբրային, պոլիռիթմիկ ու պոլիֆոնիկ հնարքներից կերտված բազմաշերտ ֆակտուրան ու բազմապլան շարադրանքը, ապա Պասակալիայում ի սկզբանե պոլիֆոնիկ նախահիմքը հենց օստինատային ուղղահայաց կրկնությունների ու տարածական կրկնապատկումների հնարքի շնորհիվ ձեռք է բերում յուրօրինակ հոմոֆոն-ակորդային հնչողություն, որը հատկապես կուլմինացիոն բաժնում հասնում է առավելագույն էքսպրեսիվ արտահայտչականության: Դրան նպաստում է նաև թեմայի տոնայնական փոփոխությունը: Պասակալիայի ավարտին, որպես վերհուշ, կրկին առկայծում է «հառաչանքի» ինտոնացիան «d-a» հնչյուններով՝ կամար հանդիսանալով սոնատի մասերի միջև:

Սոնատի *Ֆինալը* հեղինակն անվանել է Stabat Mater dolorosa՝ Ողբացող մայրը: Այստեղ խտացված արտահայտությունն է գտնում սոնատի սկզբնական մտահղացման «ծրագրային» նախահիմքը: Երաժշտագետ Իրինա Տիգրանովան Սոնատի կատարման առթիվ իր գրախոսականում վկայակոչում է հեղինակի խոսքը սոնատի մտահղացման առնչությամբ, որտեղ վերջինս մասնավորապես նշում է, որ սոնատը գրելիս նկատի է ունեցել Մինասի հատկապես մի կտավը՝ «Թորոս Ռոսլինի ծնունդը», որի գաղափարական կենտրոնը ողբացող մայրն է: Այստեղից էլ առաջացել է Սոնատի ֆինալի անվանումը:

Մենանվագ թավջութակի թեման խորհրդանշում է վերապրված ողբերգության վերհուշը՝ ողողված արվեստագետի հոգևոր առաքելության լույսով, նրա ժառանգության հարատև ոգեղեն ուժով, նրա մարդկային կերպարի անմոռանալի հմայքով: Պարզ ու երգեցիկ մեղեդու ելևէջներն անգամ հեռավոր աղերսվում են ժողովրդական երգերից ծանոթ ելևէջների հետ: /Օրինակ. 47, Stabat Mater dolorosa/:

Մյուս թեմատիկ դրվագը մարմնավորում է կոմպոզիտորի բնորոշմամբ «բացառիկ արվեստագետի, իսկական հայրենասերի կերպարը»: Այս թեման կոմպոզիտորի վեհաշուք խմբերգերի ոգեշունչ տրամադրությամբ ու կենսասիրությամբ է ներթափանցված: Թավջութակի մենանվագ թեման ևս մի անգամ աղճատվում է պասակալիայի թեմայի օստինատային համահնչյուններով՝ այնուամենայնիվ հիշեցնելով ողբերգական կորստի անդառնալի փաստը:

Մենանվագ թավջութակի մեղեդին տարրալուծվում է կոտորակված դարձվածքների՝ աստիճանաբար մարելով: Վերջին մոտիվների անավարտ վերջավորությունները հիշեցնում են «հառաչանքի» լայտինտոնացիան՝ արդեն որպես հեռավոր մի արձագանք: Այստեղ առավել քան տեղին են հնչում մեծ դասականի՝ Եղիշե Չարենցի տողերը.

Որպես լքված թավջութակի ծգված մի լար՝
Դողում է սիրտս կարոտով մի ահարկու.
Կարոտներիս գագաթն է այն՝ վերջի՞ն քնար,-
Մի պիրկ պարան ու երկնուղեշ փայտեր երկու:

Սոնատ-էպիտաֆիան ոչ միայն Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային սոնատների շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում, այլև 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական կամերային-գործիքային երաժշտության բացառիկ արժեքավոր նմուշներից է:

Էդգար Հովհաննիսյանի գործիքային ստեղծագործությունների շարքում ուրույն տեղ են գրավում կոնցերտները: Այդ ժանրին կոմպոզիտորն առաջին անգամ դիմել էր դեռևս 1960 թվականին, սակայն մտահղացումը՝ գրել կոնցերտ թավջութակի և դաշնամուրի համար, չէր իրականացել:

1961-62 թվականներին է վերաբերում կոմպոզիտորի՝ այդ տարիների համար նախադեպը չունեցող համարձակ նորարարական գաղափարը՝ ***Կոնցերտային վարիացիաները սաքսոֆոնի և ջազային նվագախմբի համար /երկ 21/:*** Այն առաջին անգամ ներկայացվեց 1965թ. Մոսկվայում ԽՍՀՄ Կոմպոզիտորների միության հիմգերորդ պլենումի համերգաշարի շրջանակներում՝ Համամիութենական էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, դիրիժոր Յուրի Սիլանտևի ղեկավարությամբ: Մենակատարն էր սաքսոֆոնահար Թովմաս Գևորգյանը: Իսկ մի քանի տարի անց թողարկվեց ձայնասկավառակը /Всесоюзная фирма грамзаписи "Мелодия", 1968/, և հրատարակվեց պարտիտուրը /Москва, изд.-во "Советский композитор", 1968/:

Տարիներ շարունակ այս կոնցերտը մշտապես ներգրավվում էր էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի երկացանկում և բուռն ընդունելություն ունենում ունկնդիրների շրջանում: Սաքսոֆոնի և էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի համար կոնցերտի մտահղացումը 60-ականների վերելքի մթնոլորտի՝ ազատ ու անկաշկանդ ստեղծագործելու, ժանրային ու ոճական արտահայտչաեղանակների համարձակ որոնումների յուրօրինակ անդրադարձ էր: Թե՛ կատարողների և թե՛ ունկնդիրների միահամուռ կարծիքով կոնցերտը կատարելապես բացահայտում էր ալտ-սաքսոֆոնի կատարողական-տեխնիկական հնարավորությունները, տեմբրային ու նրբերանգային ողջ գունապնակը: Միևնույն ժամանակ, էստրադային-ջազային տարրերի առկայությունը բնավ չէր նվազեցնում երաժշտության գեղարվեստական արժեքը՝ մոտեցնելով այն «զվարճացնող» կամ «թեթև» ժանրերին, քանի որ կոմպոզիտորն այստեղ հարազատ էր մնացել իր ստեղծագործական մտածողության հիմնորոշ ուղղվածությանը՝ սիմֆոնիզմին:

Մ.Բերկոյի գնահատմամբ Կոնցերտային վարիացիաների հեղինակի համար «պարզապես «զվարճացնող» երաժշտությունն անգամ երևակայելն անհնար է: Ազայնության տարրերը սերտորեն ներհյուսված են տիպիկ հովհաննիսյանական ոգեշունչ սիմֆոնիկ մտորումների մեջ»[1]:

Իրոք, սիմֆոնիկ ընդհանրացումների, համապարփակ գաղափարների ու վեհաշունչ կերպարայնության ձգտումն առկա է Հովհաննիսյանի բոլոր ժանրերում, լինի զուտ կամերային-գործիքային, մենանվագ կամ անսամբլային երկ, լինի կոնցերտային ժանր, սիմֆոնիկ թե վոկալ-սիմֆոնիկ մեծակերտ մտահղացում: Ազայնությունը տվյալ դեպքում կերպարային-արտահայտչական միջոցների ընդլայնման հնարք է, որը հանդես է գալիս կոնտրաստային հակադրությունների, զուգադրումների կամ ներդաշնակ միահյուսումների բազմազան ու բազմատեսակ հեղինակային լուծումներով:

Է.Հովհաննիսյանի բնորոշ ոճական առանձնահատկությունների դիտարկման տեսանկյունից Կոնցերտային վարիացիաները թերևս բացառություն են, քան օրինաչափություն: Այդուհանդերձ, այստեղ ևս կարող ենք ընդգծել որոշ արտահայտչամիջոցներ, որոնք, չնայած ընդհանուր առմամբ ստեղծագործության ժանրային յուրահատկություններից բխող ինքնատիպ լուծումներին, կրում են կոմպոզիտորի մտածողության յուրօրինակ կնիքը: Դրանցից ամենակարևորը, ինչպես վերը նշեցինք, սիմֆոնիկ մտածողությունն է, ինչին նպաստում է լայնաշունչ, ընդհանրացված երաժշտական կառույցը՝ հիմնված միասնական թեմատիզմի և դինամիկ զարգացման սկզբունքի վրա: Զուտ ջազային ոճավորման հետ կապված արտահայտիչ ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները, 60-ականների էստրադային-ջազային ոճին բնորոշ արտահայտչաեղանակը շարունակում են ժանրի դասական լավագույն ավանդույթների հիմնադիրների ու վառ ներկայացուցիչների՝ Ջորջ Գերշվինի, Լեոնարդ Բերնսթայնի, Գլեն Միլլերի նվագախմբային մտածողությանը բնորոշ հնչողությունը:

---

[1] Берко М., *Рабочий смотр армянской музыки*, "Советская музыка", 1968, # 8, стр. 42-45.

Ազգային մեղեդայնության հինավուրց ավանդույթների ու ժամանակակից թարմ ու համարձակ լեզվամտածողության կատարյալ ներդաշնակություն է հանդիսանում կոնցերտի միջին մասը: Այստեղ է, որ լիարժեք ինքնարտահայտում են գտել հեղինակի ոճի ամենաբնորոշ հատկանիշները, այդ թվում՝ ազգային լադային մտածողությամբ ներշնչված մեղեդային-թեմատիկ գծերը, պոլիֆոնիկ հնարքների բազմազան կիրառումը, հեղինակի թեմատիկ կերպարայնությանը բնորոշ լայտինտոնացիոն ռիթմիկ դարձվածքների առատ կիրառումը:

Անշուշտ, ինչպես և բոլոր մեր կողմից ուսումնասիրված գործերում, կոմպոզիտորի համար առաջնային, կարևորագույն լեզվակառուցողական սկզբունքը մնում է հեղինակին հատուկ տրամաբանված ձևը: Այս դեպքում նախընտրած վարիացիոն ձևի մեջ կարող ենք առանձնացնել երկու բնորոշ հատկանիշ: Մեկը՝ ժանրից բխող օստինատային սկզբունքն է, որը գերիշխող է Հովհաննիսյանի գործիքային մտածողության մեջ՝ որպես էպիկական արտահայտչաեղանակի, հաստատուն կամայական հռետորականության դրսևորում: Մյուս կողմից, ընդհանուր վարիացիոն ցիկլի ներսում նկատվում է մեկմասանի դինամիկ ձև՝ հիմնված ներքին եռամասնությամբ տրիադիկ դրամատուրգիայի սկզբունքի վրա: Սա էլ իր հերթին, անկասկած, նպաստում է ստեղծագործության մտահղացման կերպարային-գեղարվեստական լուծումների միասնական սիմֆոնիկ ընկալմանը:

1968 թվականին Էդգար Հովհաննիսյանը գրեց ***Կոնցերտը լարայինների համար /երկ 30/***, որը նվիրեց առաջին կատարողին՝ Զարեհ Սահակյանցին: Կոնցերտն առաջին անգամ հնչեց Հայաստանի պետական կամերային նվագախմբի կատարմամբ 1968-ի հոկտեմբերի 16-ին Հայֆիլհարմոնիայի փոքր դահլիճում, այնուհետև երկար տարիներ իր մնայուն տեղն էր զբաղեցնում Հայաստանի կամերային նվագախմբերի երկացանկերում: Կոնցերտն աչքի է ընկնում վառ արտահայտված քնարական-դրամատիկ կերպարայնությամբ, անկեղծ հուզականությամբ: Այստեղ ևս նկատելի է կոմպոզիտորի ձգտումը որոշակի նշանակալի գաղափարների ընդհանրացված արտահայտմանը: Հեղինակի մեղեդային մտածողությանը բնորոշ վառ ազգային գունապնակը, զուսպ ու հղկված արտահայտ-

չաեղաճակը ներդաշնակորեն միահյուսված են անմիջական հուզականության ու ներթափանցված քնարականության հետ:

Ավելի քան տասը տարի անց՝ 1982 թվականին, կոմպոզիտորը կրկին դիմեց կոնցերտի ժանրին՝ ստեղծելով ոչ միայն այս ժանրում, այլև իր ստեղծագործական ժառանգության համատեքստում ու նաև 20-րդ դարավերջի հայկական կամերային-գործիքային ժանրի զարգացման ընթացքում հիրավի գլուխգործոց հանդիսացող ***Բարոկկո-կոնցերտը ջութակի, կլավեսինի և լարայինների համար /երկ 45/:*** Կոնցերտն առաջին անգամ հնչեց 1983-ին Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության համագումարի շրջանակներում Հայաստանի Հեռուստառադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի լարային կազմի կատարմամբ: Դիրիժորն էր Ռաֆայել Մանգասարյանը, մենակատարը՝ Վիկտոր Խաչատրյանը: «Բարոկկո» անվանումը պայմանավորեց ոչ միայն կոնցերտի ոճական ուղղվածությունը, այլև ձևի մտահղացումը: Կոնցերտը գրված է սյուիտային ձևով, որի վեց մասերը՝ Պրելյուդ, Տոկկատ և Ֆուգա, Ինտերլյուդիա, Արիետտա, Պոլոնեզ, Պոստլյուդիա, միմյանց հաջորդում են հակադրության սկզբունքով՝ ստեղծելով դինամիկ զարգացումով ամբողջական կառույց: Արվեստաբան Լ.Մաթևոսյանը իր ծավալուն վերլուծականում[1] նշում է, որ «կոմպոզիտորը նախապատվությունը տվել է ժանրի մինչդասական՝ բարոկկո ժամանակաշրջանի ոճին, մասնավորապես Կորելլիի, Վիվալդիի, Բախի կոնչերտո-գրոսսոներին՝ դրանցում նկատելով կոնցերտայնության ոճական որոշակի մոդելների նախատիպերը, օրինակ՝ «կոնցերտինո» խմբի ընդգծումը, ունիսոն շարադրանքը, օստինատայնությունը, ծավալուն գործիքային մենախոսությունները և այլն: Միևնույն ժամանակ, սյուիտային ցիկլի մեջ ներգրավված ժանրային ինքնուրույն միավորները, ինչպիսիք են տոկկատը, արիետտան, պոլոնեզը, ոչ միայն լրացուցիչ կոնտրաստ են ստեղծում ցիկլի մասերի միջև, այլև ներմուծում են միայն այդ ժանրերին հատուկ ոճական հատկանիշները: Այնուամենայնիվ, կոնցերտի կարևորագույն արժանիքը «բարոկկո» ոճավորումը չէ, այլ բարոկկո կերպարների ներմուծման միջոցով արդիականության ու

[1] Տես՝ Մաթևոսյան Լ., *Неоклассические тенденции в Концерте-барокко Эдгара Оганесяна*, երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, գիրք Բ, «Կոմիտաս», Երևան, 2003, էջ 115-122:

ավանդականի հակադրության ցուցադրումը, որտեղ բարոկկոն հավիտենական արժեքների, դասական ներդաշնակության ու գեղեցկության խորհրդանիշն է: Այն ուղեցույց է դառնում արվեստագետի, բանական անհատի ու ժամանակակից իրականության անհաղթահարելի հակազդեցության պայքարում:

Անհատի ու հասարակության, հերոսի ու խառնամբոխի հակադրության գաղափարն էլ ավելի սրությամբ ի հայտ եկավ խորհրդային իրականության մեջ շնորհիվ 60-ականների սերնդի վառ ներկայացուցիչների՝ Ալֆրեդ Շնիտկե, Սոֆյա Գուբայդուլինա, Էդիսոն Դենիսով, Արվո Պյարտ, Վալենտին Սիլվեստրով, Գիա Կանչելի և ուրիշներ: Տարբեր խառնվածքների ու ազգային դպրոցների, տարբեր մոտեցումների ու բազմազան արժեքային համակարգերի ներկայացուցիչներ լինելուց բացի՝ նրանց միավորում էին գեղարվեստական ժամանակի խնդրի լուծումները: Իսկ կոնցերտի ժանրի ազատ ընթերցումները հնարավորություն էին ընձեռում, ծայրահեղ թատերականացվածության աստիճանի հասցնելով ժանրի հիմքում ընկած հակադրության գաղափարը, ստեղծել ժամանակի շնչով ներթափանցված, արդիական լեզվամտածողությամբ հագեցած գեղագիտական հարցադրումները:

Բարոկկո ժամանակաշրջանին բնորոշ թատերայնությունը վերոհիշյալ կոմպոզիտորներին գրավեց առաջին հերթին կերպարների ու գաղափարների բազմապլան ցուցադրման ու անհատականացման /персонифицирование/ հարուստ հնարավորություններով: Սակայն նրանք այդ հնարքին դիմում են ոչ թե ժամանակաշրջանի ոճի արտաքուստ, մակերեսային նմանակման ուղիով, այլ կիրառում այն որպես խորը գաղափարագեղագիտական գերխնդրի իրականացման գեղարվեստական միջոց: Ոճավորման գեղարվեստական հնարքի հենց այս բարձրագույն դրսևորումն է «հնարավորություն տալիս վերստեղծելու և լակոնիկ միջոցներով վերարտադրելու պատմական ու ազգային մթնոլորտը, նրանում պատկերված կերպարների հոգեբանությունը՝ հասնելով գեղարվեստական կերպարի բազմապլանության, հիմք ընդունելով արվեստում իրականության ար-

տացոլման ինտելեկտուալ նախասկիզբը և պայմանականության թույլատրելի սահմանը»[1]:

Ոճավորման հնարքի ստեղծագործական իրագործման նպատակը, ըստ Ալֆրեդ Շնիտկեի, 18-րդ դարի երաժշտական լեզվի զուտ ձևական վերակենդանացումը չէ, այլ ժամանակակից երաժշտական լեզվամտածողության հարստացման ու բազմաոճ գրելաձևի դրսևորումներից մեկը: «Անհնար է այսօր գրել կենդանի մի բան 18-րդ դարի երաժշտական լեզվով,- ասում է կոմպոզիտորը: - Սակայն կարելի է գրել ժամանակակից լեզվով՝ նրան հաղորդելով արխայիկ երանգավորում... Այս ամենն անխուսափելիորեն հանգեցնելու է երաժշտական տրամաբանության պարադոքսալ դրսևորումների՝ դուրս գալով մի ոճի և մի ժամանակաշրջանի սահմաններից»[2]:

Գեղարվեստական ստեղծագործության գեղագիտական արժեքի կարևորագույն չափանիշները ժամանակից ու վայրից դուրս գաղափարագեղագիտական իմաստ կրելու, հարատև ու համամարդկային արժեքներին համապատասխանելու, հոգեբանական-հուզական կերպարայնությունն արտահայտելու յուրահատկություններն են: Էդգար Հովհաննիսյանի դեպքում բարոկկո ժամանակաշրջանի ոճավորումը, ըստ Լ.Մաթևոսյանի, թե՛ հնի ոճական համակարգերի ստեղծագործական վերաիմաստավորումն է, թե՛ անցյալի արվեստի, նրա չխամրող գեղեցկության ու ներդաշնակության միջոցներով համամարդկային իդեալների հաստատման յուրատեսակ ձև:

Այստեղ տեղին է նշել 20-րդ դարի գործիքային կոնցերտին բնորոշ թատերայնության մասին: Թատերախաղը, պայմանականությունը, յուրաքանչյուր գործիքի կամ գործիքային խմբի անհատականացումը, որն սկիզբ էր առել դեռևս բարոկկո ժամանակաշրջանում, 20-րդ դարի արվեստում նոր հնչողություն ու նորովի մեկնաբանություն է ստանում: Անգամ բևեռայնորեն հակադիր, միմյանցից տարբերվող ազգային ու երաժշտագեղագիտական ուղղությունների ներկայացուցիչները որոշ գործիքային կոնցերտներում ստեղծագործաբար իրականացրել են նույն գեղարվեստական մո-

[1] *Эстетика, Словарь*, Москва, 1989, стр. 333.
[2] Шнитке А., *Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского*, Сб. статей "Игорь Стравинский. Статьи и материалы", ред. Б.Ярустовский, Москва, 1973, стр. 336.

դելը: «Հերոսի» կամ ժամանակակից արվեստագետի կերպարը մարմնավորում է մենակատար գործիքը, որի արտահայտչաեղանակը առավելագույն չափով մոտեցված է խոսքին: Ասերգություն հիշեցնող հնչերանգները ժամանակակից մտավորականի, բանական մարդու մտորումներն են կյանքի հարատև հարցադրումների մասին: Կոնցերտի առաջին մասը սկսվում է հովհաննիսյանական բնորոշ հռետորական դարձվածքներով, տոնայնական ազատ շարադրանքը, անսպասելի թռիչքաձև ելևէջները, խոսակցական ոճին հատուկ ռիթմահնտոնացիոն շարադրանքը էպիկական հանդիսավորություն են հաղորդում երաժշտությանը: /Օրինակ 48, Պրելյուդ/:

Մենախոսությանը հակադրվում է նվագախումբը /կամ նրա առանձին գործիքային խումբը/՝ խորհրդանշելով ժամանակակից իրականության անհանդուրժելի դրսևորումները: Կերպարային նման լուծումը Բարոկկո-կոնցերտում իր վառ մեկնաբանությունն է ստանում Տոկկատ և ֆուգա բաժնում: Տոկկատի առաջին թեմայի դինամիկ զարգացումը, սրընթաց շարժումով բերում է անընդհատ աճող լարվածության՝ երբեմն հասնելով ագրեսիվության աստիճանի: Մանր տևողություններով ունիսոնային շարժումը, կոտորակված ռիթմահնտոնացիոն մոտիվային զարգացումը նույնպես նպաստում են դինամիզմի աճին: /Օրինակ 49, թիվ 15-16/:

Յուրաքանչյուր առանձին դեպքում, տվյալ հեղինակի կամ տվյալ ստեղծագործության սոցիալական հնչողության սրությանը համապատասխան, անհատի ու իրականության կոնտրաստն ավելի կամ պակաս չափով ցայտուն է արտահայտվում կամ ծայրահեղորեն մերժում մեկը մյուսին: Սակայն գոյություն ունի մի երրորդ ոլորտ, այս երկուսից վեր, տեղից ու ժամանակից դուրս, որը դրսևորվում է «բարոկկո» կամ «դասական» խորհրդանիշ-պատկերների միջոցով՝ մարմնավորելով հավիտենական գեղեցկության ու ներդաշնակության գաղափարը:

Բարոկկո-կոնցերտում այդ գաղափարի կրողը Ինտերլյուդիայում հնչող կլավեսինի /չեմբալոյի/ թեման է, որտեղ կոմպոզիտորը ներդաշնակորեն միահյուսել է «բարոկկո» տեմբրն ու արտահայտչաեղանակը հայկական հնագույն երգաստեղծության ավանդույթների հետ: Չեմբալոն տվյալ դեպքում միայն հնագույն գործիքի ներմուծում չէ, այլ ժամանակաշրջանի խորհրդանիշ՝ իր արժեքային հարուստ

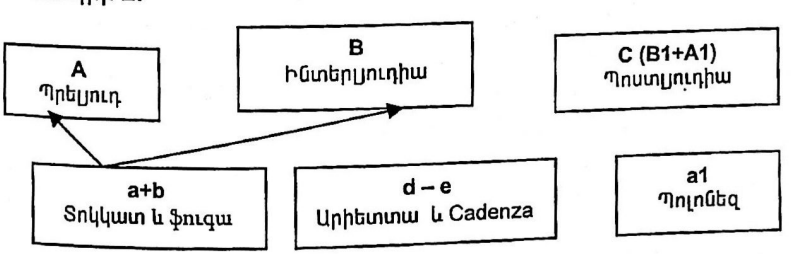
համակարգով, գեղեցիկի ու ներդաշնակի յուրատիպ պատկերացումներով, որոնք առանցքային նշանակություն են ձեռք բերում կոնցերտի ընդհանուր դրամատուրգիայում՝ դառնալով նրա խոհափիլիսոփայական կենտրոնը: /Օրինակ 50, Ինտերլյուդիա/:

Ինքնատիպ է կոմպոզիտորը մոտեցել ձևակառուցման խնդրին: Ինչպես վերը նշել ենք, կոնցերտը գրված է սյուիտային ձևով, որտեղ մասերը միմյանց հաջորդում են հակադրության սկզբունքով: Սակայն այստեղ ևս կոմպոզիտորի կողմից իրականացվել է ձևի դրամատուրգիայի ինքնատիպ մեկնաբանություն: Ինչպես արդարացիորեն նշում է Լ.Մաթևոսյանը, կոնցերտի կառուցվածքում կարելի է նկատել երկու տրիադիկ կառույցների փոխներթափանցման սկզբունքը[1]: Արտաքին տրիադան կազմում են Պրելյուդ, Ինտերլյուդիա և Պոստլյուդիա բաժինները՝ հանդիսանալով ցիկլի գլխավոր կերպարային հակադրությունների ցուցադրման ոլորտը: Մյուս տրիադիկ կառույցը գտնվում է նախորդի ներսում՝ իր մեջ միավորելով ժանրային-կոնտրաստային մասերը՝ Տոկկատ և ֆուգա, Արիետտա, Պոլոնեզ:

Համապատասխանաբար, յուրաքանչյուր տրիադայում որոշարկվում են կոնցերտի երկու կուլմինացիաները: Ըստ Լ.Մաթևոսյանի՝ մեկը հուզականն է, որն իրականացվում է Արիետտայի ներսում: /Օրինակ 51, Արիետտա/:

Երկրորդ, առավել նշանակալի բարձրակետը, որը նաև ցիկլի դրամատուրգիական գծի զարգացման գագաթնակետն է, իրականացվում է Պոստլյուդիայում:

Գծագիր 2.



[1] Տես՝ Матевосян Л., *Неоклассические тенденции в Концерте-барокко Эдгара Оганесяна*, стр. 120.

Գծագրից ավելի պարզորոշ է նկատվում այն իրողությունը, որ կոմպոզիտորը, դիմելով սյուիտային ձևակառուցմանը, ոչ թե ուղղակիորեն վերստեղծում է հնագույն ձևակառուցման օրինաչափությունները, այլ վերաիմաստավորում ու զարգացնում նրանում առկա մասերի հակադրության սկզբունքով ժամանակների հաջորդափոխության գաղափարը: Սյուիտային տրամաբանությունը ներդաշնակ կերպով գոյակցում է սիմֆոնիկ զարգացման դինամիկայի հետ: Դրան են նպաստում բազմամաս կառույցի ներսում ձգտումը՝ միասնության, անընդհատ դինամիկ զարգացումը: Այն ստեղծվում է մի կողմից բաց կառույցների առկայության շնորհիվ: Սյուիտի մասերի միջև արտաքին սահմանազատումները երաժշտական առումով ընկալվում են որպես բաց կառույցներ, որոնք սահուն հաջորդում են մեկը մյուսին: Սիմֆոնիկ զարգացման մյուս կարևոր օրինաչափությունը միջանցիկ թեմաների, լայտթեմաների, թեմախորհրդանիշների[1] առկայությունն է, ինչի շնորհիվ արտաքուստ սյուիտային կառույցի ներսում պարզորոշ գոյակցում է հստակ սոնատային զարգացումը:

Եթե նույն գծագիրը դիտարկենք որպես մեկմասանի սոնատային դրամատուրգիա, ապա կարելի է այն ներկայացնել հետևյալ կերպ. A /Պրելյուդ/՝ Նախաբան, a+b /Տոկկատ և ֆուգա/՝ էքսպոզիցիայում Գլխավոր և կապող պարտիաներ, B /Ինտերլյուդիա/՝ Օժանդակ պարտիա, հիմնված կապող թեմայի վրա, d-e-a1 /Արիետտա-Կադենցիա-Պոլոնեզ/՝ Միջանկյալ բաժին, մշակում՝ նոր թեմայի ցուցադրումով, C /Պոստլյուդիա/՝ Ռեպրիզ, որտեղ հայելանման դինամիկ սկզբունքով իրականացվում է թեզ-հակաթեզի պայքարի ու միասնության արդյունքը՝ սինթեզը: Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ գործ ունենք դիալեկտիկական եռամիասնության դրսևորման հետ, որն իրականացվեց երաժշտական լեզվի միջոցներով և երաժշտական տրամաբանության մեջ՝ արտացոլելով զուտ սիմֆոնիկ մտածողության տրամաբանությունը, որտեղ, Ն.Դերոյանի բնորոշմամբ «յուրաքանչյուր փուլի շարժումն իր արտացոլումն է գտնում

[1] Տես՝ Օրինակ 48:

հետևյալ փուլի մեջ, և եռափուլ կառույցի յուրաքանչյուր պահը հանդիսանում է այդ ամբողջի անքակտելի մասը»[1]:

Էդգար Հովհաննիսյանի Կոնցերտ-բարոկկոն կամերային-գործիքային ժանրում կոմպոզիտորի ամենացայտուն օրինակներից մեկն է: Նրանում պարզորոշ դրսևորվել են կոմպոզիտորի մտածողության բնորոշ առանձնահատկությունները, որոնցից ամենակարևորը ձգտումն է դասական ձևի կառուցվածքային հստակությանն ու տրամաբանված դրամատուրգիային: Կոնցերտում նաև նկատելի է 20-րդ դարին բնորոշ նեոկլասիցիստական ոճավորման միտումը, սակայն, զերծ արտաքին նմանակումից: Այն բարոկկոյի և ազգային ակունքների հնարքների ներդաշնակ համադրություն է, որը ավանդականի և արդիական թատերախաղի դիպաշարային զարգացման արդյունքում բերում է միաձուլման նոր որակի:

Կոնցերտում շարունակվում ու զարգացում են ստանում կոմպոզիտորի ձեռագրին հատուկ պոլիֆոնիկ մտածողության դրսևորումները, որոնք ակնհայտ արտահայտված են Տոկկատ և ֆուգա բաժնում: Պոլիտեմբրային, պոլիֆակտուրային, պոլիռիթմական համադրություններով ու գունային լուծումներով են հագեցած Ինտերլյուդիան, Պոլոնեզն ու Պոստլյուդիան:

Տեմբրային անհատականացման, հոգեբանական-հուզական ներթափանցվածության անկրկնելի տպավորություն են ստեղծում առանձին գործիքների կամ խմբերի մենախոսությունները: Դա առանձնահատուկ դրսևորում է գտել Ինտերլյուդիայում և Արիետտայում:

Բազմաշերտ հորիզոնական շարադրանքի ներսում պարբերաբար գոյանում են ուղղահայաց հարմոնիկ համահնչյուններ՝ երբեմն դառնալով գերիշխող ֆակտուրային բծեր ընդհանուր առմամբ պոլիֆոնիկ հյուսվածքի ներսում: Այստեղ ևս կարելի է նկատել կոմպոզիտորի ոճին բնորոշ օստինատային հորիզոնական և ուղղահայաց կրկնությունների հնարքը, որը մի դեպքում ստեղծում է տարածական, ծավալուն էպիկական ընդգրկմամբ հնչողություն, մյուս դեպքում՝ միևնույն մոտիվի բազմակի կրկնությունների և կոտորակում-

[1] Դերոյան Ն., *Տեսական մի քանի դրույթների և ֆիզիկական օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտության մեջ*, «Էսթետիկայի հարցեր» ժող., գիրք 4, կազմող՝ Յա.Խաչիկյան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրտ., Երևան, 2009, էջ 42:

ների անցկացումներով բերում ժայրաստիճան դինամիկ լարվածության ու հագեցվածության:

Այսպիսով, էդգար Հովհաննիսյանը, միահյուսելով 20-րդ դարին բնորոշ կոմպոզիցիոն մտածողության տեխնիկական ու դրամատուրգիական հնարքները բարոկկո կոնցերտի ոճական ու ձևագոյացման օրինաչափությունների հետ, ինքնատիպ կերպով է լուծում գեղարվեստական ժամանակի խնդիրը՝ անցյալի փորձը ծառայեցնելով արդիական ստեղծագործական գերխնդրի իրագործմանը:



Է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունների համերգային հայտագրերից

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ իրենց ներկայանալի տեղն են զբաղեցնում սիմֆոնիկ երկերը՝ սկսած վաղ շրջանի առաջին փորձերից, որոնց թվում են Սիմֆոնիետը /1949թ./, երեք խորեոգրաֆիկ սյուիտները /1952-53թ. գրված խորեոգրաֆիկ սյուիտը՝ նվիրված Գր. Եղիազարյանին, 1957թ.՝ «Մարմարը», 1967թ. «Դասական Pas-de-deux»-ն՝ նվիրված Վիլեն Գալստյանին/ մինչև յուրաքանչյուրն իր տեսակի մեջ եզակի երեք սիմֆոնիաները /1959թ., 1982թ., 1983թ./ և կոմպոզիտորի երկրային ուղին ամփոփող, այս ժանրում վերջին ստեղծագործությունը՝ «Գողգոթա» սիմֆոնիկ պասակալիան /1994թ./:

Առաջինն այս շարքում Սիմֆոնիետն է չորս մասից, որին կոմպոզիտորը ձեռնամուխ եղավ դեռևս տասնինը տարեկանում: Ստեղծագործության մեջ պարզորոշ նկատվում են սեփական կոմպոզիտորական ոճի ու մտածողության որոնումներն ու խմորումները: Այդուհանդերձ, արդեն իսկ նշմարվում են կարևոր կանխորոշիչ սկզբունքների ուրվագծերը՝ կապված ընդհանուր կերպարային բովանդակության, նվագախմբային յուրահատուկ գունեղության, տեմբրային երանգավորման հնարքների կիրառման հետ:

Ակնհայտ է նաև այն իրողությունը, որ կոմպոզիտորի զուտ սիմֆոնիկ սկզբունքները բյուրեղացան երաժշտաթատերական ժանրի մեծակերտ գործերում՝ «Մարմար», «Հավերժական կուռք», «Երկնագույն նոկտյուրն» բալետներում: Պատահական չէ, որ երաժշտաթատերական ժանրերում դրսևորվեցին ընդհանրացված խոհափիլիսոփայական պատկերայնությունը, վիպերգային արտահայտչաեղանակը, հարուստ տեմբրային գունապնակը: Պարի տարերքից առաջացան բարդ ու բազմիմաստ ռիթմական խորհրդապատկերները, ռիթմի, շարժումի տարերքում դրսևորվեցին կոմպոզիտորի երաժշտության ներքին պոտենցիալ ուժն ու լարված դրամատիզմը: Պատահական չէր բուն թատերական ժանրի հիման վրա «Մարմար» սյուիտի ստեղծումը, որը նույնքան մեծ հաջողություն ունեցավ, որքան և համանուն բալետային ներկայացումը՝ տարիներ շարունակ առանցքային տեղ զբաղեցնելով Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի խաղացանկում: Հայկական բալետի զար-

գացման գործում իր ուրույն տեղն ու նշանակությունն ունեցավ ավագ կոմպոզիտորական սերնդի ներկայացուցիչն ու Հովհաննիսյանի մեծ ուսուցիչը՝ Գր. Եղիազարյանը, որին 1953-ին կոմպոզիտորը նոնեց իր խորեոգրաֆիկ սյուիտը: Ավելի քան մեկ տասնամյակ անց, 1967-ին է.Հովհաննիսյանը նվիրաբերեց իր մյուս խորեոգրաֆիկ սյուիտը՝ «Դասական Պա-դե-դեն» արդեն նոր սերնդի, այս անգամ կատարողական արվեստի անզուգական երախտավորներից մեկին՝ Վիլեն Գալստյանին:

Այսպես, կոմպոզիտորին ստեղծագործական նորանոր որոնումներ և ոգեշնչման անսպառ հնարավորություններ էր ընձեռում երաժշտական թատրոնը, մասնավորապես բալետը՝ ծնունդ տալով նոր սիմֆոնիկ մտահղացումների: Միաժամանակ, երաժշտաթատերական դրամատուրգիան փոխադարձաբար հարստացվում ու համալրվում էր զուտ սիմֆոնիկ ժանրին հատուկ ամբողջական հետևողական բովանդակալից տրամաբանությամբ, կուռ կառուցվածքով, տեմբրային վառ կերպարայնությամբ ու հարուստ մեղեդայնությամբ: Պատահական չեն նաև հասուն բալետներում դրամատուրգիայի սիմֆոնիզացման, միջանցիկ, լայտմոտիվային զարգացման տարրերի գերիշխումն ու առանձին սյուիտային հատվածներից հրաժարումը:

Երաժշտաթատերական ժանրի և զուտ սիմֆոնիկ զարգացման սկզբունքների լիակատար ներդաշնակության արդյունք դարձավ «Անտունի» բալետը: Սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի ներթափանցումը բալետային հորինվածքում առանձնահատուկ ընդգծում էին կոմպոզիտորի ստեղծագործության ուսումնասիրողներն իրենց գնահատականներում՝ որպես կարևորագույն արժանիք: Այսպես, Արամ Խաչատրյանը բալետի պրեմիերայի առթիվ հրապարակված հոդվածում նշում էր. «Անտունիի» երաժշտությունը, որը հագեցած է կոմիտասյան անմահ մեղեդիների բուրմունքով, գրավում է սիմֆոնիկ ընդարձակ թափով, ժանրային տեսարանների լայն պատկերավորությամբ և գլխավոր հերոսների նկարագրման սուր հոգեբանականությամբ: Իր դրամատիզմի, կոնֆլիկտայնության և սիմֆոնիկ

զարգացման շնորհիվ պարտիտուրը համերգային կատարման իրավունք ունի նաև որպես սիմֆոնիա երգչախմբի հետ»[1]:

Իր մեծ ուսուցչի կանխատեսումն էդգար Հովհաննիսյանն իրականացրեց տարիներ անց՝ Երկրորդ սիմֆոնիայի յուրօրինակ մտահղացման մեջ միավորելով խմբերգային, վոկալ, կոնցերտային և սիմֆոնիկ ժանրերը մեկ մոնումենտալ ստեղծագործական հորինվածքում: Այս մասին ավելի մանրամասն ստորև՝ Երկրորդ սիմֆոնիայի վերլուծականում:

Նախորդ բաժնում, ուսումնասիրելով Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային ժանրի ստեղծագործությունները, եզրակացության հանգեցինք, որ կոմպոզիտորի ուրույն ոճական առանձնահատկությունները ձևավորվում էին կամերային-գործիքային երկերում՝ կանխորոշելով դրանց հետևողական դրսևորումները մեծակերտ ժանրերի ստեղծագործություններում, մասնավորապես երաժշտաթատերական և սիմֆոնիկ երկերում: Դրա հետ մեկտեղ անվիճելի է այն իրողությունը, որ երաժշտական թատրոնը, լինելով կոմպոզիտորի բազմաբովանդակ մտահորիզոնի ու անկեղծ ստեղծագործական ոգեշնչման տարերքն արտահայտող առանձնահատուկ ասպարեզը, մշտապես ներգործուն ազդեցություն էր ունենում կոմպոզիտորի զուտ գործիքային ժանրի ստեղծագործություններում: Ուստի սիմֆոնիկ երկերում որակական նոր աստիճանի վրա իրենց արտահայտությունը գտան կամերային-գործիքային և երաժշտաթատերական երկերում ձևավորված ստեղծագործական սկզբունքներն ու բնորոշ ոճական առանձնահատկությունները:

Ստորև վերլուծական բաժնում ամբողջական վերլուծության մեթոդի հիման վրա կփորձենք դուրս բերել և ընդհանրացնել էդգար Հովհաննիսյանի ոճական առանձնահատկությունները՝ այս անգամ արդեն քննության ենթարկելով սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները:

[1] Խաչատրյան Ա., *Շարունակելով ավանդույթները*, «Սովետական Հայաստան», 4 ապրիլի, 1970:

Առաջին սիմֆոնիան, /1956-57թթ., երկ 15/ 4 մասից սիմֆոնիկ մեծ նվագախմբի համար էդգար Հովհաննիսյանը նվիրեց իր ուսուցչին՝ Արամ Խաչատրյանին: Սիմֆոնիայի պրեմիերան կայացավ 1959 թվականի փետրվարի 20-ին Մոսկվայում ԽՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ Ալգիս Ժյուրայտիսի ղեկավարությամբ: Սիմֆոնիայի երևանյան պրեմիերան կայացավ նույն թվականին Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, դիրիժորն էր Միքայել Մալուճյանը: 1960 թվականին երաժշտության և համերգային կատարողական գործունեության ասպարեզում Սիմֆոնիան առաջադրվեց Լենինյան մրցանակի: Սիմֆոնիան գրավեց մասնագետների ուշադրությունը մտահղացման թարմությամբ, ասելիքի խորությամբ, նոր արտահայտչաեղանակով: Իրենց բարձր գնահատականը երիտասարդ հեղինակի նոր ստեղծագործությանը տվեցին Ա.Խաչատրյանը և Դմ.Շոստակովիչը: «Սովետական արվեստ» ամսագրի հրապարակումներից մեկում վերջինս ընդգծեց սիմֆոնիայում հեղինակի կատարած մեծ առաջընթացը կոմպոզիտորական վարպետության և ինքնատիպ տաղանդի կատարելագործման ուղղությամբ: Շոստակովիչն իրավացիորեն նկատեց, որ սիմֆոնիայի մտահղացումն էապես տարբերվում է այս ժանրում հայկական մյուս ստեղծագործություններից՝ բնութագրելով այն որպես կոնցեպցիոն սիմֆոնիա[1], որում կա «խորը մտահղացում և ձևի յուրահատուկ կառուցվածք, կա ոճի մոնումենտալություն», և հավաստիացրեց, որ այն նշանակալի իրադարձություն է սովետական երաժշտության և սովետական սիմֆոնիզմի պատմության մեջ իր ուրույն տեղը կգրավի[2]:

Մեկը մյուսի հետևից լույս տեսան խորհրդային անվանի երաժշտագետների ծավալուն հոդվածները՝ սիմֆոնիայի վերաբերյալ վերլուծականներով և բարձր գնահատականներով: Սիմֆոնիայի կատարումից ստացած տպավորություններն է արտահայտել Յուրի Կորևն իր հրապարակումներից մեկում. «...Ահա հնչեց երաժշտու-

---

[1] Ընդգծումը մերն է՝ Ծ.Սովսիսյան: Սիմֆոնիայում կոնցեպցիայի առկայությունը այն բնորոշ առանձնահատկությունն է, որը մատնանշվել է գրեթե բոլոր մասնագետների կողմից որպես կարևորագույն արժանիք, որով և Սիմֆոնիան շարունակում է խորհրդային կոմպոզիտորական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչների ավանդույթը կոնցեպտուալ սիմֆոնիզմի բնագավառում:

[2] Շոստակովիչ Դմ., *Ինքնատիպ արվեստով*, «Սովետական արվեստ», 1959, N 5, էջ 39:

թյունը և հաղթեց: Մեր աչքի առջև հառնեց իսկական սիմֆոնիա, իսկական «սիմֆոնիզմով», ինքնուրույն կոնցեպցիայով»[1]: Հոդվածագիրը նկատում է, որ Էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան նախանշում է ժանրի դրամատուրգիայի նորացման ներքին անսահման հնարավորությունները՝ ժողովրդական ակունքներից ծնված մեղեդային մտածողության ու ժողովրդականի նորովի վերաիմաստավորման ճանապարհով: Նույն հեղինակի ճշմարիտ դիտարկմամբ, է.Հովհաննիսյանը շարունակում է խորհրդային սիմֆոնիզմի այն ավանդույթը, որն սկիզբ էր առել Դմ.Շոստակովիչի և Մյասկովսկու ստեղծագործություններում: «Գերազանց իրականացված այս ստեղծագործությունը հատկապես գրավեց իր ընդհանուր կերպարային «ինտելիգենտությամբ», վառ արտահայտված ազգային տիպի, բազմակողմանի աշխարհընկալման, մտքերի ինքնավստահ ազնվականության, գեղարվեստական լայն աշխարհայացքի ինտելիգենտությամբ», - նշում էր Յուրի Կորևը[2]:

Թեև սիմֆոնիան չունի որոշակի ծրագրայնություն, սակայն հաճախ նրան վերագրվում է վերոհիշյալ հատկանիշը: Հավանաբար վերլուծաբանների այս խնդրի առումով մոլորության պատճառը ստեղծագործության հիմքում առկա կոնցեպցիայի առկայությունն է, որը երբեմն մեկնաբանվում է որպես «ծրագրայնություն»: Անշուշտ, երաժշտական կերպարների ցցուն մարմնավորումները, վառ արտահայտված էպիկական-դրամատիկ մոնումենտալ որմնանկարներին բնորոշ խոշոր վրձնահարվածներով ընդհանրացումները, հայրենի բնության հովվերգական պատկերները, հայրենիքի պատմական անցյալի հերոսական ու ողբերգական էջերի դրամատիզմը սիմֆոնիայի գաղափարագեղագիտական բովանդակությանը վավերագրական ճշմարտացիություն են հաղորդում: Այդուհանդերձ, կարծում ենք, որևէ որոշակի ծրագրայնության պարտադրանքը նսեմացնում է սիմֆոնիկ ասքի համապարփակ գաղափարական բովանդակությունը: Սիմֆոնիայի նման տպավորիչ կերպարայնությանը նպաստում է երաժշտաարտահայտչամիջոցների այն ընդգրկուն համակարգը, որում կարևորագույնը երաժշտական երկի ձևակա-

[1] Корев Ю., *Музыкально-критические статьи,* изд-во "Советский композитор", Москва, 1971, стр. 41-42.
[2] Նույն տեղում:

ռուցման տրամաբանությունն է, այնուհետև երաժշտական ձևերի դասական համամասնության զգացողությունն ու ստեղծագործաբար մարմնավորելու հեղինակի բացառիկ տաղանդը:

Հոդվածագիրների ուշադրությունն առաջին հերթին գրավում է սիմֆոնիայի անսովոր կառույցը: Ավանդական քառամաս ցիկլի ներսում դրամատուրգիական զարգացման տրամաբանությունը հենված է երկու՝ տևողությամբ և ծավալով հավասար մասերի վրա: Նրանցից առաջինը ներառում է Նախաբանն ու բուն Առաջին մասը, իսկ մյուս երեք մասերը՝ Սկերցոն, Անդանտեն և Ֆինալը, հանդիսանում են երկրորդ բաժնի բաղադրիչները, որոնք հաջորդում են միմյանց առանց ընդմիջման: Սակայն առաջին հայացքից անսովոր այս կառույցի ներսում երաժշտագետ Իզաբելլա Յոլյանն իրավացիորեն նկատում է ավանդական դասական սիմֆոնիզմին հատուկ դրամատուրգիա, որտեղ «ստեղծագործության գաղափարահուզական կենտրոնը սովորականի պես առաջին մասին է բաժին ընկել, բայց հիմնական կոնֆլիկտն այստեղ միայն ուրվագծվում է: Դրամատիկական բախումները սրվում են Անդանտեում և հանգուցալուծվում միայն Ֆինալի ռեպրիզում»[1]:

Ուշագրավ համեմատությամբ է Նիկողոս Թահմիզյանը պատկերում սիմֆոնիայի ձևակառուցման գաղափարը՝ այն համեմատելով ճարտարապետական երկթևանի կառույցի հետ. «Ստեղծագործորեն վերարտադրված «թամանյանական» մի «տեսք» ունի Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիայի ճարտարապետությունը»[2],- գրում է նա:

Ճարտարապետական այդ կառույցն ամբողջական տեսք ու հիրավի սիմֆոնիկ բացահայտում է ստանում մոնոթեմատիզմի սկզբունքի հետևողական կենսագործման շնորհիվ: Մոնոթեմատիզմը՝ որպես զարգացման կարևորագույն սկզբունք, դիտարկում են գրեթե բոլոր հոդվածագիրները՝ Ս.Կոպտևը և Մ.Տերյանը, Ն.Թահմիզյանը, Գ.Արմենյանը, Ի.Յոլյանը: Վերջինս մասնավորապես կարևորում է հայկական էպիկական երգեր հիշեցնող Նախաբանի վեհ թեմայի կարևոր ամրակցող դերը. «Հետագայում այն բազմիցս ներհյուսվում է Սիմֆոնիայի կտավում: Նրա վրա են կառուցված

---

[1] Еолян И., *Симфония Эдгара Оганесяна*, "Советская музыка", 1958, N 11, стр. 31-32.
[2] Թահմիզյան Ն., *Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, «Սովետական արվեստ», 1963, N 11, էջ 23:

առաջին մասի բարձրակետը և կոդան, այն ներխուժում է Սկերցոյի խրախճանքի ամենաթեժ պահին Սիմֆոնիայի դրամատուրգիական բարձրակետում՝ Անդանտեում, Նախաբանի թեման ստանում է առանձնակի լայնք և տիրականություն, այն լսելի է նաև հաջորդ մասում, թեև այստեղ կորցնում է իր առաջատար դերը՝ ֆինալի հաղթանակած, ցնծացող թեմայի ճնշման տակ»[1],- գրում է Ի.Յոլյանը: /Օրինակ 52/:

Ս.Կոպտևի և Մ.Տերյանի հոդվածում Նախաբանի թեման դիտարկվում է որպես սիմֆոնիայի լայտմոտիվ-«հերոս», որն ասես դառնում է սիմֆոնիայի գաղափարական բնաբանը[2]: Նիկողոս Թահմիզյանը Նախաբանի լայտթեման բնորոշում է որպես «ճակատագրի թեմա», որը սիմֆոնիայի ծավալման ողջ ընթացքում «այլափոխվելով մերթ ձեռք է բերում դաժան ու ասկետական բնույթ, ապա հանդես գալով դրամատուրգիական բազմապիսի իրավիճակներում, ներքուստ վերաիմաստավորվում է՝ դրսևորելով նորանոր, չբացահայտված երանգներ»[3]:

Ընդ որում, ինքը՝ Նախաբանի թեման, նույնպես ունի նախատիպ, որից սերում և որի գաղափարական հուզական լիցքերով են հագեցնում սիմֆոնիայի բոլոր առանձին երաժշտական կերպարները: Խոսքը «Հավիկ» տաղի մեղեդուն է վերաբերում: «Հավիկի» ինտոնացիոն նախասկիզբը պայմանավորում է ողջ սիմֆոնիկ կտավի զարգացման միասնականությունը: Պատահական չէ, որ Սիմֆոնիայի հուզական կիզակետը դառնում է Երրորդ մասը, որն ամբողջությամբ հիմնված է «Հավիկի» թեմայի վրա: Նրան են հանգում «ինտոնացիոն նախընթաց բոլոր պրոցեսները և նրանից է ելնում մտքերի հետագա զարգացումը»[4],- գրում է Ն.Թահմիզյանը:

Տեղին է անդրադառնալ հենց տաղի մեղեդու օգտագործման հնարքին, քանի որ փաստն ինքնին ուշագրավ է: Այսպես, Ս.Կոպտևը և Մ.Տերյանը, անդրադառնալով Սիմֆոնիայի թեմատիզմին, որպես

---

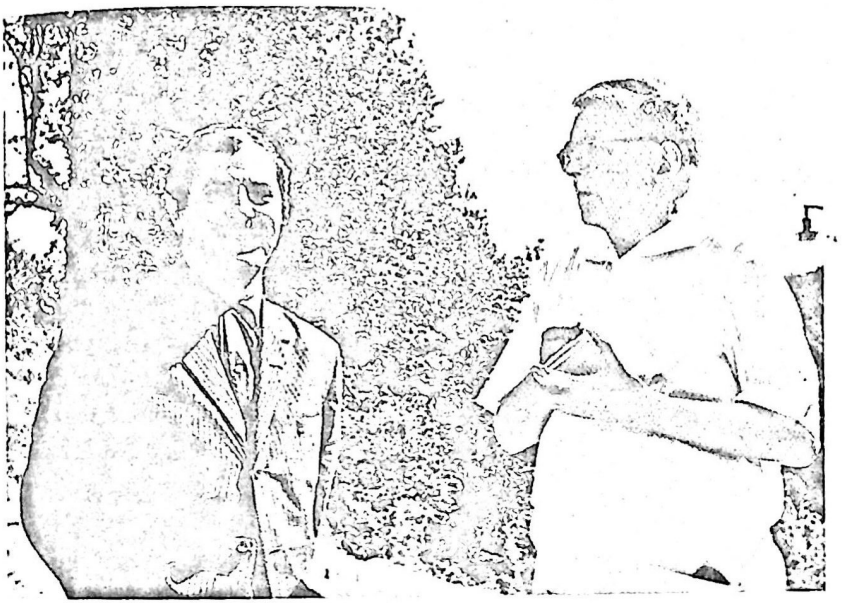
[1] Еолян И., *Симфония Эдгара Оганесяна*, стр. 31-32.
[2] Տես՝ Կոպտև Ս., Տերյան Մ., *Սիմֆոնիկ երաժշտությունը և գործիքային կոնցերտը*, «Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը» հոդվածների ժողովածու, խմբ.՝ Ա.Թաղևոսյան, Երևան, 1973, էջ 203-207:
[3] Թահմիզյան Ն., *Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, էջ 23:
[4] Նույն տեղում, էջ 24:

կարևորագույն յուրօրինակություն ընդգծում են. «Սեփական թեմաներ ստեղծելիս կոմպոզիտորը հիմնվում է գեղջկական աշխատանքային երգերի /հորովելների/ վրա, ինչպես և հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ առաջին անգամ դիմում է տաղի թեմային»[1]: Հոդվածի հեղինակները նկատում են «Հավիկ» տաղի նախահիմքը Սիմֆոնիայի թեմատիզմի կայացման ու զարգացման ընթացքում: Հոդվածում նշվում է, որ թե՛ Նախաբանը, թե՛ Առաջին մասի Գլխավոր և Օժանդակ թեմաները և թե՛ Ֆինալի Գլխավոր թեման, իրենց ամբողջ կոնտրաստայնությամբ հանդերձ, մի նախատիպ ունեն, որն է «Հավիկ» տաղի մեղեդին:

Տարբեր մասերի թեմաների առանձին մոտիվների օրինակներից ակնհայտ է, որ թեմաներից յուրաքանչյուրը հիմնված է տաղի ուղղակի ելևէջների կամ փոքր մոտիվների վրա: Սակայն յուրաքանչյուր դեպքում կոմպոզիտորը կարողանում է ստեղծագործաբար զարգացնել և անհատականացնել այդ թեմաները՝ լիցքավորելով դրանք ինքնատիպ հուզական ու կերպարային բովանդակությամբ:

Ի դեպ, «Հավիկ» տաղը և ընդհանրապես հնագույն միջնադարյան մեղեդին մեծ սիմֆոնիկ կտավում ներմուծելու գաղափարը, է.Հովհաննիսյանի խոստովանությամբ, պատկանում էր Դմիտրի Շոստակովիչին: «1952 թվականն էր,- պատմում է կոմպոզիտորը իր հուշագրության մեջ,- հրատարակվեց Կոմիտասի Ազգագրական ժողովածուն: Վստահ էի, որ Շոստակովիչին կհետաքրքրեն այդ նյութերը: Իմ նախաձեռնությամբ արտագրեցի «Հավիկ» տաղը և առաջարկեցի իրեն»[2]: Կոմպոզիտորը պատմում է, որ Մոսկվայում ուսանելու տարիներին Շոստակովիչը խնդրում է իրեն մի տետրի մեջ արտագրել հայկական միջնադարյան մեղեդիների նմուշներ: Շոստակովիչը հավանում է ընտրված նմուշները, սակայն հանգամանքների բերումով երբևէ չի օգտագործում դրանք իր ստեղծագործութ -

[1] Կոպտև Ս., Տերյան Մ., *Սիմֆոնիկ երաժշտությունը և գործիքային կոնցերտը*, էջ 203-207: /Ընդգծումը մերն է՝ Ծ.Մովսիսյան/:
[2] Հովհաննիսյան է., *Կյանքս հուշերում*, էջ 22:



Դմիտրի Շոստակովիչի հետ, Դիլիջան, 1965թ.

յուններում: «Այդ գաղափարն ինձ մնաց,- գրում է Հովհաննիսյանը: - Տարիներ անց իմ Առաջին սիմֆոնիայում երրորդ մասն ամբողջությամբ հիմնված է «Հավիկի» մեղեդու վրա»[1]:

Անդրադառնալով 20-րդ դարի երկրորդ կեսին հայ կոմպոզիտորական արվեստի առկա միտումներին՝ Ա.Արևշատյանը նշել է հայ կոմպոզիտորների՝ մասնավորապես Հարո Ստեփանյանի, Էդգար Հովհաննիսյանի, Լևոն Աստվածատրյանի, Տիգրան Մանսուրյանի, Երվանդ Երկանյանի և ուրիշների աճող հետաքրքրությունը հայկական միջնադարյան արվեստով: «Միջնադարյան արվեստին, առաջին հերթին նրա մեղեդայնությանը դիմելը հարըստացրեց ժամանակակից հայ երաժշտությունը նոր կերպարային ոլորտով և ինտոնացիոն ընդհանրացումների նոր հնարավորություններով՝ դառնալով Հայաս-

[1] Նույն տեղում, էջ 23:

տանում նեոկլասիցիստական ավանդույթների հետաքրքիր և առավել տրամաբանական շարունակությունը», - նշում է հոդվածագիրը[1]:

Այսպես, 20-րդ դարի համաշխարհային սիմֆոնիզմի անգերազանցելի վարպետի գաղափարը հայ կոմպոզիտորը վերաիմաստավորում է սեփական ստեղծագործությամբ՝ բացահայտելով անցյալի հնագույն մշակութային շերտերի հեռանկարներն ու ստեղծագործական հնարավորությունների ներուժը:

Կոմպոզիտորի թեմատիզմի բնորոշ առանձնահատկությունն այն է, որ նա ոչ միայն ուղղակիորեն մեջբերում է ժողովրդական թեմաներ կամ, ինչպես այս դեպքում, պրոֆեսիոնալ հնագույն երգարվեստի նմուշն է դարձնում կերպարային ու գաղափարական հիմք: Այս խնդրին է անդրադառնում երաժշտագետ Ժաննա Զուրաբյանը՝ իր ուսումնասիրության մեջ քննության առնելով Սիմֆոնիայի թեմատիզմի ակունքները: Կոմպոզիտորի մոտեցումը ֆոլկլորային նյութին, ըստ Զուրաբյանի, ամեն անգամ տարբեր կերպ է իրականացվում: Մի դեպքում մեջբերվում է սկզբնաղբյուրն ամբողջությամբ /«Հավիկ», «Վանա պարեղանակ» և այլն/, մեկ այլ դեպքում՝ հատվածաբար /«Լուսնյակ գիշեր»/: Սակայն կարևորն այն է, եզրակացնում է երաժշտագետը, որ «կոմպոզիտորը պահպանում է սկզբնաղբյուրի հիմնական հատկանիշները, այն է՝ բնորոշ լադային հիմքը՝ իր նրբերանգների, ալտերացիաների հարստությամբ և այլն, մոնոդիկ մտածողության եղանակը ընդգծված մոնոդիկ օրինակներում /«Հավիկ»/ , բնորոշ վառ ինտոնացիոն դարձվածքները»[2]:

Միևնույն ժամանակ, հեղինակի ստեղծած թեմաները նույնպես հիմնվում են ժողովրդական մեղեդային, ինտոնացիոն ու ռիթմական բնորոշ հնչերանգների վրա, միախառնվում բուն ժողովրդականին և հեղինակի միջամտությամբ ստանում միանգամայն նոր որակ ու իմաստ: Իրոք, «Հավիկի» մեղեդին ու ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքները դարձել են Սիմֆոնիայի գաղափարական հենքը, սակայն մյուս թեմատիկ պատկերները նույնպես կարևոր դրամատուրգիա-

---

[1]Аревшатян А., *Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов*, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1978, N 12 /432/, ե., ՀՍՍՀ ԳԱ, էջ 70:

[2]Зурабян Ж.., *Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60 гг.*, Ереван, "Комитас", 2002, стр. 52.

կան և կերպարային նշանակություն ունեն: Մասնավորապես Առաջին մասի Օժանդակ պարտիայի հիմքում օգտագործված է «Լուսնակ գիշեր» ժողովրդական երգի կրկներգի մոտիվը, որը կերպարային կոնտրաստ է ստեղծում իր երգայնությամբ, հուզականությամբ՝ հակադրվելով էպիկական խստաշունչ Նախաբանին ու դրամատիկական հագեցած Գլխավոր թեմային: /Օրինակ 53, թիվ 14/:

Թեմատիզմի զարգացման կոնտրաստային սկզբունքը կոմպոզիտորի ձեռագրի կարևոր յուրահատկություններից են դիտարկում Ս.Կոպտևը և Մ.Տերյանը: «Սիմֆոնիայի առավել բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը թեմաների շարադրման և զարգացման մեջ ռեչիտատիվի և ծորերգության ազատ զուգակցումն է»: Ընդ որում, ըստ հոդվածագիրների, ռեչիտատիվային գիծը հանդես է գալիս որպես իրեն հաջորդող կանտիլենայի ուժգնացման միջոց: Տվյալ դեպքում ասերգային զուսպ Նախաբանի թեմայի ինտոնացիաները նպաստում են քնարական Օժանդակ թեմայի հուզականության ուժգնացմանը: Հակադրությունն այստեղ ավելի տեսանելի և շոշափելի է ոչ այնքան Գլխավոր և Օժանդակ, որքան Նախաբանի և Օժանդակ թեմաների միջև:

Ավելորդ է նշել, որ կոմպոզիտորի վարպետության շնորհիվ երգի ինտոնացիաները վերաիմաստավորվում են՝ հասնելով հիրավի սիմֆոնիկ ընդհանրացումների, բացահայտելով զարգանալու ներքին հնարավորություններ և անսպասելի, անսովոր խորություն:

Սակայն, այս ամենի հետ մեկտեղ, ուշագրավ է մեկ այլ դիտարկում: Կոմպոզիտորի համար ժողովրդական երգը՝ գեղջկական, քաղաքային, հոգևոր ավանդույթների անսպառ բազմազանությամբ, ոչ միայն թեմատիզմի հարստացման միջոց է: Կոմպոզիտոր Գևորգ Արմենյանի դիտարկմամբ, էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիայի անսովոր կառույցը ժողովրդական երգաստեղծության ձևակառուցման ավանդույթի յուրովի ստեղծագործական մեկնաբանումն է սիմֆոնիզմի բնագավառում: Հիշատակելով Կոմիտասի «Ծիրանի ծառը», «Կալի երգը», հորովելները, որոնք Արմենյանի բնորոշմամբ իրենցից ներկայացնում են առանձին մոնումենտալ պոեմներ, յուրաքանչյուրն իրենց մեջ միաձուլել են առանձին երգեր: Դրանց համադրման, հակադրման կամ միահյուսման արդյունքը կոմպոզիտորի հմուտ, բայց և զգույշ միջամտության շնորհիվ տալիս է միանգամայն նոր

որակ, ինչն էլ ընկալվում է իբրև մոնումենտալ պոեմ: Այսպիսով, եզրակացնում է Գ.Արմենյանը,- «նորը է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիայում, միևնույն ժամանակ ազգային ավանդույթին խորթ չէ, և դեռ ավելին՝ այդ ավանդույթի կիրառումն ու զարգացումն է սիմֆոնիզմի բնագավառում»[1]:

Ինչպես վերը նշվեց, է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան աչքի է ընկնում ձևի միանգամայն նոր մեկնաբանմամբ: Քառամաս կառույցը, շնորհիվ մասերի «անհամաչափ» ծավալման, ընկալվում է որպես երկու մասերից կազմված ձև, որոնցից առաջինը սոնատային ձևն է և ողջ ցիկլի գաղափարական կենտրոնը: Այստեղ են ցուցադրվում բոլոր կերպարները, այստեղ են զարգացում ստանում բոլոր գաղափարադրույթները: Հեղինակը չի հեռացել սիմֆոնիկ ցիկլի դասական մեկնաբանումից, որտեղ ցիկլի կարևոր թեզը նախանշվում, զարգացվում և ավարտին է հասցվում սոնատային ձևով գրված <u>Առաջին մասում</u>: Փոխվել են միայն ծավալները, և մյուս երեք մասերը համամասնորեն հավասարակշռում են առաջին մասի գաղափարական լարվածությանը՝ այն լրացնելով մերթ կենցաղային, պարային, մերթ խոհափիլիսոփայական կամ հայեցողական տարրերով, ինչը հարստացնում է սիմֆոնիայի էպիկական-մոնումենտալ արտահայտման ոճը հեղինակային սուբյեկտիվ պատումի նրբերանգներով:

Այսպես, մոնումենտալ դրամատիկ Առաջին մասին հաջորդում է ժողովրդական պարային ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներից հյուսված նրբակերտ եռամաս մի ինտերմեդիա, որի նպատակն է էմոցիոնալ կոնտրաստով կամրջել սիմֆոնիայի դրամատուրգիական ու խոհափիլիսոփայական առանցքները: Վերջինիս դերը ցիկլում հատկացված է երրորդ մասին: Շնորհիվ յուրահատուկ թեմատիզմի, այս մասը ծավալվում է յուրատեսակ իմպրովիզացիոն-ասերգային ոճով, ինչը կատարելապես համապատասխանում է թեմատիզմի գաղափարական նախասկզբին: «Հավիկ» տաղի մեղեդին կոմպոզիտորի հմուտ և նրբանկատ միջամտության շնորհիվ պահպանել է իր նախաստեղծ կատարելությունը՝ հարստանալով սիմֆոնիկ հնչողությամբ ու հագեցած հուզականությամբ: Ավելին, մեղեդու ծավալ-

[1] Արմենյան Գ., *է.Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, «Սովետական արվեստ», 1959, N 5, էջ 36-38:

ման ողջ ընթացքում պարզ է դառնում, որ Սիմֆոնիայի բոլոր մասերի թեմատիկ հիմքը սկիզբ է առնում «Հավիկի» մեծ կամ փոքր ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքներից, որոնք, յուրովի զարգանալով ու հարստանալով նորանոր շերտերով, վերջիվերջո հանգում են բարձրակետին: Չափազանց պատկերավոր է արտահայտում այս դիտարկումը Ն.Թահմիզյանը. «Հավիկից» վերցված փոքրագույն տարրերը՝ սեկունդային և կվարտային վերընթաց մոտիվները, պունկտիրային ռիթմիկ պատկերը և այլն, հանդես գալով կառույցի առանձին մասերի գլխավոր հանգուցակետերում, ձեռք են բերում նաև «անկյունաքարային» խոշոր քարերի նշանակություն: Ապա և՝ ստեղծագործության մեջ զոդող «շինանյութի» նշանակություն ունեցող լեյտ-մոտիվի ու լեյտ-թեմայի օգնությամբ, որոնք ինտոնացիոն մեծ ու փոքր բազմաթիվ «կամարներ» ստեղծելով, շաղկապում են կառույցի բաղկացուցիչները: Այս բոլորի վրա բազմում է «Հավիկը»՝ որպես մի իսկական աշտարակ և, նկատելի բարձունքից իրեն ենթարկելով այդ կառույցի երկու գլխավոր մասերը, հաստատում է նրա ճարտարապետության ավարտվածությունը»[1]:

«Հավիկ» տաղը մեկն է զարգացած ավատատիրության շրջանից մեզ հասած նմուշներից, որոնցով նշանավորվում է հայկական երաժշտարվեստի առանձնահատուկ մի փուլը, երբ իր բարձրակետին հասավ գեղջկական երգը, առաջընթաց ապրեց քաղաքային երգը՝ շնորհիվ գուսանական արվեստի: Աշխարհիկ մասնագիտացված երաժշտարվեստը նույնպես բեկումնային շրջադարձ ապրեց: Նույն այս շրջանում /X-XI դդ./ նկատվում է նաև եկեղեցական ծիսական երաժշտարվեստի կտրուկ շրջադարձ, երբ ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի տարրերը ներխուժում են ծիսական երաժշտության մեջ՝ այն հագեցնելով մինչ այդ անհարիր համարվող զգացմունքայնությամբ, հուզականությամբ, երաժշտական նյութի ծավալման է՛լ ավելի մասշտաբային ընդգրկունությամբ: Ընդլայնվում է նաև մեղեդիների ծավալման լադաինտոնացիոն երանգապնակը՝ չսահմանափակվելով մեկ լադի, առավել ևս մեկ ձայնեղանակի շրջանակներով:

[1] Թահմիզյան Ն., *Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, էջ 23-24:

Նյութի շարադրման իմպրովիզացիոն եղանակը հնարավորություն է ընձեռում նաև հարստացնելու երաժշտալեզվական արտահայտչամիջոցները մանր ֆակտուրայով, բարդ ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներով ու շրջազարդումներով: Այս վերջին հանգամանքի շնորհիվ աստիճանաբար իրենց դիրքերը զիջում են խոսքի և մեղեդու փոխկապակցվածության խիստ օրինաչափությունները, որոնք պարտադիր էին ձայնեղանակային արվեստում: Ինչպես նշում է Ք.Քուշնարյանը, «Թեև տաղերում օգտագործվում են տիպական մեղեդային բանածև-դարձվածքներ /ֆիգուր-մորֆեմներ/, որոնք առաջացել և բյուրեղացել էին ձայնեղանակային արվեստում, այդուհանդերձ, ձայնեղանակայնությունը, որպես ձևակառուցման հիմնական սկզբունք, աստիճանաբար կորցնում է իր ազդեցության ուժը»[1]: Վերջինս էլ հանգեցնում է լադային մտածողության գերիշխող դերին, դրանով իսկ նոր հեռանկարներ բացում թեմատիկ, այդ թվում նաև մոտիվային զարգացման ոլորտում: Այս ամենի շնորհիվ է, որ տաղերում հնարավոր է դառնում իրագործել բարդ երաժշտադրամատուրգիական մտահղացումներ ու խոհափիլիսոփայական գաղափարադրույթներ:

Ք.Քուշնարյանը հայկական տաղերգության զարգացման այս փուլը վճռորոշ է համարում հայկական կոմպոզիտորական երաժշտարվեստի զարգացման հետագա ընթացքում: «Ավելորդ է նշել, թե որքան օրինակելի է հայկական կոմպոզիտորական երաժշտության համար ձայնային սահմանափակումների հաղթահարումը և երաժշտական նոր մեթոդների կայացումը դեռևս միաձայնության /մոնոդիզմի/ պայմաններում: Այս փաստը վկայում է հայկական կոմպոզիտորական արվեստում լադաինտոնացիոն և թեմատիկ զարգացման բարդ ձևերի բնականոն կերպով, ոչ թե արհեստականորեն կիրառման լայն հեռանկարների մասին»[2], - եզրակացնում է նա:

Հենց այս հեռանկարները ժամանակին գրավեցին Կոմիտասի ուշադրությունն առաջին հերթին, որը ոչ միայն մանրամասնորեն ուսումնասիրեց X-XI դարերին վերագրվող «Տիրամայր», «Սայլն այն իջանէր», «Տաղ Յարութեան», «Հաւիկ» տաղերը, այլև գրի առավ

[1] Кушнарев Х., *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Музгиз, 1958, стр. 130.
[2] Նույն տեղում, стр. 131:

իրեն հատուկ բծախնդրությամբ՝ ձերբազատելով դրանք օտարամուտ տարրերից, անգամ ձայնագրեց սեփական կատարմամբ՝ վերհանելով ամենահատկանշականն ու ամենագնահատելին՝ վերամբարձ, մոնումենտալ արտահայտչաեղանակը, կենսահաստատ, ջերմ ու հանդիսավոր տրամադրությունը, միևնույն ժամանակ՝ զուսպ զգացմունքայնությունը, որը նույն ժամանակաշրջանի ճարտարապետական ոճում և կերպարվեստում բնորոշվում է որպես «մեծակերտ-զարդարական» /монументально-декоративный/: Ըստ Ն. Թահմիզյանի, «նրանում դեռևս վաղ միջնադարում բյուրեղացած մեծակերտ նկարագիրը պահպանում է առաջատար նախասկզբի նշանակությունը, իսկ զարդարումը, այն է՝ ոլորումների, դրվագումների, գեղգեղանքների, փայլուն անցումների և նմանների կիրառումը, գրական խոսքի վանկերի երկարաձգման պայմաններում, հանդես է գալիս որպես հիմնական բովանդակությունը հարստացնող արտահայտիչ տարր»[1]: Բնութագրվող երգառճի լայն տարածման ու զարգացման տվյալ փուլում ստեղծված գործերի մեջ դասական կոթողներ են Գր. Նարեկացու տաղերը, որոնք գրավել են հետազոտողների ուշադրությունը: Հայտնի է, որ միևչև Կոմիտասը խազագիր այդ նմուշները ձայնագրելու կամ եվրոպական նոտագրությամբ փոխադրելու փորձեր ևս արվել են, սակայն անհերքելի փաստ է, որ Կոմիտասի ձայնագրությունները գերազանցում են բոլորին «որակով, տաղային արվեստի կոթողների ոճական և այլ առանձնահատկությունների ավելի խոր իմացությամբ, ինչպես և այդ կոթողները հետսամուտ տարրերից ու անկման շրջանի խանգարումներից ձերբազատելու, դրանց նախաստեղծ գեղեցկությունը վերականգնելու հազվագյուտ ձիրքով»[2]:

Նույն աղբյուրից տեղեկանում ենք նաև, որ Կոմիտասի ձեռագրերում պահպանվել են «Հավիկ» տաղի մի քանի ձայնագրյալ տարբերակներ, որոնցից մեկը տաղի սևագիր գրառումն է հայկական ձայնանիշերով, մյուսը՝ նույն տարբերակի մաքրագիրը, երրորդը՝ նույն տաղի տարբերակը՝ հետևյալ հղումով. «Երգեց Գառնակերյան, ձայնագրեց Կ. վարդ. Գևորգյան, արտագրեց Ս. սարկ. Մելիքյան»: Տարի-

[1] Թահմիզյան Ն., *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.*, Երևան, 1985, էջ 203:
[2] Նույն տեղում, էջ 112:

ներ անց Կոմիտասը կրկին անդրադառնում է «Հավիկ»-ին՝ այս անգամ կատարելության հասցնելով տաղի կատարողական և ելևէջային նրբին առանձնահատկությունները, և ինքն էլ ձայնագրում սկավառակի վրա: Այս վերջին տարբերակն էլ ընդունված է համարել կատարյալը թվարկվածների շարքում[1]:/Տես՝ Օրինակ 54, «Հավիկ»/[2]:

Հենց այս տարբերակն էլ էդգար Հովհաննիսյանը ընդունել է որպես իր Սիմֆոնիայի կերպարային-գաղափարական և թեմատիկ նախահիմք: Նրանից են ծնունդ առել բոլոր մասերի հիմնական թեմաներն ու փոքրագույն մոտիվներից կազմված դարձվածքները: Առանձնացնենք դրանցից մի քանիսը.

Առաջին մասի Նախաբանի թեմայի մոտիվը կրկնում է տաղի երկրորդ դասույթը: /Օրինակ 55.1/:

Գլխավոր թեման ավելի ինքնուրույն է, սակայն շրջազարդումներում կարելի է նկատել ընդհանրություններ տաղի 13-15-րդ դասույթների հետ: /Օրինակ 55.2/:

Անչափ հետաքրքիր կերպափոխումների արդյունք է Առաջին մասի Օժանդակ թեման: Ունկնդրի առաջին տպավորությունը «Լուսնակ գիշեր» երգի կրկներգի հետ ասոցիատիվ նմանությունն է: Այդ են հաստատում նաև սիմֆոնիայի վերլուծաբանները /Ս.Կոպտևն ու Մ.Տերյանը, Մ.Բերկոն, Ժ.Զուրաբյանը և ուրիշներ/: Սակայն ակնհայտ է ուղղակի մոտիվային կրկնությունը տաղի առաջին դասույթից՝ «c-f-e-f»:

Առավել մոտ է տաղի բնագրին օժանդակ թեմայի երկրորդ անցկացումը. /Օրինակ 55.3/:

Այս հատվածում առաջին անգամ հնչող վերընթաց փոքր սեկունդա քայլերը /«e-f»/ ողջ սիմֆոնիայի ընթացքում ամրակցող դեր են կատարում՝ երևան գալով ամենավճռորոշ պահերին, կարևոր բարձրակետային զարգացումներում, և ի վերջո՝ սիմֆոնիայի ավարտին: /Օրինակ 56/:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 208-212:

[2] Նոտային օրինակում պահպանել ենք *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XVդդ.*. գրքում /էջ 212/ Ն.Թահմիզյանի կողմից առաջարկված դասույթային բաժանումները և հետագա համեմատական վերլուծության ժամանակ դրանցով ենք առաջնորդվելու /Ծ.Մ./:

դժվար չէ նկատել, որ թե՛ տաղում և թե՛ սիմֆոնիայում այդ ծգտող ինտոնացիան վերջավորող դարձվածքի նշանակություն ունի:

Բնորոշ ինտոնացիոն ընդհանրությունը վարընթաց մեծացրած սեկունդա քայլով դարձվածքներն են, որոնք իրենց մեջ պարունակում են մեծ էներգետիկ ուժ, զսպանակված լարվածություն և հզոր լիցք են հաղորդում հետագա շարադրանքին: Առանձնանալով ընդհանուր առմամբ դիատոնիկ համատեքստում բացահայտ ծգողականությամբ դեպի կայուն աստիճանները՝ մեծացրած և փոքրացրած դիսոնանսային քայլերն ուժգնացնում են լարվածությունը: Նույն նշանակությունն ունեն մեծացրած սեկունդայով ինտոնացիաները տաղի 3-րդ և 11-րդ դասույթներում, որոնք հետագա զարգացման, ծավալման մեծ հեռանկարներ են բացահայտում:

<u>Երկրորդ մասի</u> թեման, չնայած իր ժանրային կենցաղային բնույթին ու նաև այն հանգամանքին, որ դարձյալ ունի որոշակի նախատիպ՝ հանձին Վանա պարեղանակի, այդուհանդերձ, զերծ չէ ինտոնացիոն հարազատությունից Նախաբանի թեմայի հետ. /Օրինակ 55.4/:

Երկրորդ մասի ռեպրիզային բաժնի վերջում /թիվ 65/ այս թեման հնչում է ընդլայնումով, մոտիվային կոտորակումներով՝ գրեթե նույնությամբ կրկնելով տաղի վերջին դասույթների շարադրանքի գրաֆիկական պատկերը: /Օրինակ 55.5/:

Սիմֆոնիայի <u>Երրորդ մասը</u> «Հավիկ» տաղի գեղարվեստական վերարտադրումն է սիմֆոնիկ լեզվամտածողության բնորոշ առանձնահատկությունների կիրառմամբ: Կոմպոզիտորը տառացիորեն մեջբերում է տաղի առաջին պարբերությունը /1-10 դասույթներ/, սակայն, ինչպես նկատում է Ն.Թահմիզյանը, «հրաժարվելով մոնոդիայի իմպրովիզացիոն բնույթով պայմանավորված մետրառիթմական ազատությունից՝ նա մեղեդին զետեղում է մետրական որոշակի ցանցի մեջ /4/4 չափում/՝ առավել կազմակերպվածություն հաղորդելով դրան»[1]: /Օրինակ 57, թիվ 68/:

Երաժշտագետն իրավացիորեն նկատում է նաև հեղինակի կողմից ներմուծված պաուզաների կարևոր ձևակառուցող դերը մեղեդու զարգացմանն առավել լարվածություն և դինամիկ հագեցվածություն հաղորդելու գործում:

[1] Թահմիզյան Ն., *Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան*, էջ 26:

վածություն հաղորդելու նպատակով: Ն.Թահմիզյանն առանձնահատուկ ընդգծում է «գործիքավորման հատուկ հնարաքները», որոնք միաձայն մեղեդուն հաղորդում են արտակարգ ուժ և անկրկնելի հնչողություն: Պարզաբանելով նշենք՝ այստեղ կոմպոզիտորի կողմից կիրառվում է նրա ոճական առավել աչքի ընկնող հնարքը՝ օկտավային, ունիսոնային ուղղահայաց կրկնապատկումները, որոնք Հովհաննիսյանի գործիքավորմանը հաղորդում են յուրատիպ էպիկական նշանակալիություն ու հանդիսավորություն:

Քանի որ խոսք գնաց կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունների մասին, հարկ է նշել, որ ողջ սիմֆոնիկ կտավում և առանձնահատուկ կերպով Երրորդ մասում կոմպոզիտորը լայնորեն կիրառում է պոլիֆոնիկ բազմազան հնարքները, այդ թվում՝ կոնտրապունկտը, գծային պոլիֆոնիան, խրոմատիկ քայլերով հագեցած իմիտացիոն զարգացումները, հակաշարադրանքների հնարամիտ միահյուսումները, թեմայի կամ մոտիվային դրվագների ստրետտային կամ կրկնակի մեծացումով անցկացումները և այլն:

Այս ամենն իր խորացված արտահայտությունն է ստանում *Ֆինալում*, որի Գլխավոր և Օժանդակ թեմատիկ-ինտոնացիոն նախատիպերը կարելի է նկատել տաղի երկրորդ հատվածում, մասնավորապես՝ Գլխավոր թեմայի սինկոպային ռիթմական կառույցը, վարընթաց շարժումը՝ բնորոշ մեծացրած սեկունդաներով, հիշեցնում են 11-րդ դասույթի շարժումը:

Ընդհանրապես, այս բաժինն իր դրամատուրգիական դերով համահունչ է տաղի եզրափակիչ բաժնին:

Այս ամենը թույլ է տալիս մեզ եզրակացնել, որ «Հավիկ» տաղը ոչ միայն սիմֆոնիայի համար կերպարային-գաղափարական նախասկիզբ է, այլև երաժշտական նյութի զարգացման ու ծավալման ինվարիանտ, որտեղ բյուրեղացած են ողջ սիմֆոնիայի զարգացման խթաններն ու հեռանկարները:

Այս դիրքորոշումից էլ կփորձենք առավել մանրամասն քննել սիմֆոնիայի դրամատուրգիական, թեմատիկ և կերպարային առանձնահատկությունները՝ հիմք ընդունելով «Հավիկ» տաղի մեղեդու ծավալման առանձնահատկությունները որպես ոչ միայն թեմատիկ ու կերպարային նախատիպ, այլև շատ ավելի ընդգրկուն և ընդհանրացված ձևակառուցողական կանխադրույթ: Սա է այն որակա-

պես նոր մոտեցումը, որ ցուցաբերեց Էդգար Հովհաննիսյանը Առաջին սիմֆոնիայում՝ դիմելով հնագույն մոնոդիկ երգաստեղծության ժանրերից մեկին: Կարևորելով այդ նորարարությունը՝ երաժշտագետ Ս.Սարգսյանը իրավացիորեն նշում է. «Էդգար Հովհաննիսյանի կողմից «Հավիկ» տաղի օգտագործումը Առաջին սիմֆոնիայում օրինակելի փաստ է հետագա կոմպոզիտորական պրակտիկայում տաղի մեղեդիական մոդելի հանդեպ իր կառուցողական մոտեցումով»[1]:

Ակնհայտ է, որ կերպարային-դրամատուրգիական զարգացման առումով սիմֆոնիայի Առաջին մասը գրեթե նույնությամբ կրկնում է ցիկլի դրամատուրգիան՝ ասես դառնալով ողջ ցիկլի դրամատուրգիական մանրակերտը:

Գծագիր 3.

Նախաբան	Էքսպոզիցիա	Մշակում	Ռեպրիզ	Կոդա
	Գ.պ., Օժ.պ.		Նախաբան, Գ.պ., Օժ.պ.	1-ին մասի 2-րդ թեմա

Կարելի է առանձնացնել մի քանի հիմնական կերպարային-թեմատիկ խմբեր: Դրանցից ամենակարևորը Նախաբանի կերպարն է՝ խոհափիլիսոփայական, դրամատիկական: Նրան է հարում Առաջին մասի Օժանդակ պարտիայի կերպարը՝ փոքր-ինչ քնարադրամատիկական երանգով, սակայն կերպարային ընդհանրությունը այս երկու թեմաների ինտոնացիոն նմանության մեջ է: Այս կերպարային խմբի զարգացման բարձրակետն է սիմֆոնիայի երրորդ մասը՝ ամբողջությամբ հիմնված «Հավիկ» տաղի մեղեդու վրա, որից էլ առաջացել էին վերոհիշյալ երկու թեմա-կերպարները՝ Նախաբանի թեման և Առաջին մասի օժանդակ թեման:

Որպես այս կերպարային ոլորտի հակաթեզ հանդես է գալիս ժանրային-կենցաղային բնույթի կերպարային խումբը՝ հանձին Առաջին մասի Գլխավոր պարտիայի: Թեթև, լուսավոր ժողովրդական պարային ռիթմաինտոնացիաներով հագեցած այս կերպարը լիարժեք դրսևորվում է Սիմֆոնիայի երկրորդ մասում, որը նույնպես հիմնված

[1] Саркисян С., *Армянская музыка в контексте XX века*, Москва, "Композитор", 2002, стр. 41.

է պարային ռիթմական դարձվածքների վրա և իր լուսավոր տրամադրությամբ հակակշռում է Առաջին և Երրորդ մասերի խոհական-էպիկական կերպարներին:

Երրորդ մասը, ինչպես վերը նշվեց, ցիկլի գաղափարական և դրամատուրգիական բարձրակետն է: Այստեղ լիարժեք շարադրվում և ամբողջական հնչողություն են ստանում այն թեմատիկ դարձվածքները, ռիթմաինտոնացիոն պատկերները, որոնք, որպես սկսվածք կանխադրույթներ էին ծառայում առանձին թեմաների համար: Այս մասում այդ բեկորները միակցվում են մեկ ամբողջության մեջ՝ հաստատելով, որ բոլոր այդ կերպարները, իրենց հակադրություններով և բազմաբնույթ կերպափոխումներով, այնուամենայնիվ մեկ ամբողջություն են կազմում՝ ենթարկվելով հիմնական գաղափարական առանցքին:

Սիմֆոնիայի Ֆինալը դարձյալ սոնատային ձև է՝ խիստ լակոնիկ շարադրված, հակիրճ թեմատիկ բնութագրերով, որոնք դարձյալ նույն նախասկզբի՝ «Հավիկի» մոտիվներից գոյացած թեմատիկ-կերպարային կառույցներ են: Դրանցից գլխավոր թեման՝ վերընթաց սեկունդային սեկվենցիոն քայլերով, ներքին դինամիզմով, սինկոպացված ռիթմով համահունչ է Սիմֆոնիայի Առաջին մասի Գլխավոր պարտիայի ու Երկրորդ մասի կերպարային խմբին: Մինչդեռ Մշակման բաժնում հնչող «Հավիկ»-ի մեղեդին վերադարձնում է խոհափիլիսոփայական, դրամատիկական կերպարների գերիշխող տրամադրությանը: Վերահաստատվում է վերամբարձ հանդիսավոր հնչողությունը, որն արդեն վերապրված հույզերի խոհական վերաիմաստավորումն է: Այլևս բացակայում են զսպանակված տագնապն ու դրամատիզմը:

Դրան են նպաստում լայտթեմայի բազմակի անցկացումները նախ՝ ամբողջությամբ /թիվ 96/, հետո՝ մոտիվային կոտորակման սկզբունքով, նաև ինտոնացիոն աղճատումով. մաքուր կվարտայով վերընթաց քայլը փոխարինվում է փոքրացրած կվինտայով՝ «ais-e» /թիվ 97/:

Իր մասին հիշեցնում է Առաջին մասի Նախաբանի թեման՝ մեծացումով, առանց կետագծային ռիթմի անհանգստության /թիվ 98/, հետո ևս մեկ անգամ հնչում է թեման ֆագոտի նվագաբաժնում նույն աղճատումով՝ «h-f» /թիվ 101/:

Սիմֆոնիան ավարտվում է Ֆինալի Գլխավոր թեմայի առաջին մոտիվի բազմակի կոտորակված անցկացումներով, որն այստեղ որակապես կերպափոխվել է՝ ձեռք բերելով էպիկական հնչողություն, շնորհիվ տեմբրային կրկնապատկումներով ունիսոնների, վերամբարձ, կամային կենսահաստատ բարձրակետն են բնորոշում ողջ սիմֆոնիայի հանգուցային ինտոնացիան հանդիսացող վերընթաց սեկունդա դարձվածքները:

Այսպիսով, կարող ենք պարզորոշ նկատել Առաջին մասի սոնատային ձևի մանրակերտի ծավալումը ողջ սիմֆոնիայի դրամատուրգիայի ընթացքում, որտեղ.

ա/ Առաջին մասը՝ գերիշխող խոհափիլիսոփայական կերպարայնությամբ Թեզն է:

բ/ Երկրորդ մասը՝ ժանրային կերպարայնությամբ՝ Հակաթեզն է:

գ/ Երրորդ մասը Մշակման բաժինն է՝ հիմնական գաղափարադրույթի հաստատումով ու գլխավոր բարձրակետով:

դ/ Ֆինալը Ռեպրիզն է, որտեղ ամփոփվում են ու հանգուցալուծվում բոլոր կերպարները, խոհական-էպիկականությունը ձեռք է բերում կենսահաստատ հնչողություն:

Երկրորդ սիմֆոնիան "STABAT MATER", / երկ 44/ ձայնի /սոպրանո/, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար 6 մասից /առանց ընդմիջման/ էդգար Հովհաննիսյանը գրել է 1982 թվականին: Առաջին անգամ սիմֆոնիան հնչեց Երևանում՝ Ֆիլհարմոնիկ մեծ համերգասրահում, Հայաստանի սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, դիրիժորն էր Հովհաննես Չեքիջյանը, մենակատարը՝ էլլադա Չախոյանը:

Երկրորդ սիմֆոնիայի ստեղծման շարժառիթը դարձավ կոմպոզիտորի գրած երաժշտությունը ռեժիսոր էդմոն Քյոսայանի «Հուսո աստղ» /«Մխիթար Սպարապետ»/ երկսերիանոց լայնէկրան ֆիլմի համար: Սա կոմպոզիտորի թերևս վերջին նշանակալի աշխատանքն էր կինոերաժշտության ասպարեզում: Դրան նախորդել էին մի շարք գեղարվեստական և վավերագրական ֆիլմերի համար կատարած երաժշտական ձևավորումները, մասնավորապես «Պատվի համար», «Հյուսիսային ծիածան», «Մարտիրոս Սարյան», «Գիշերային ուղևորը», «Կամոյի վերջին սխրանքը» և այլն:



Ընկերների հետ. Նստած են /ձախից/ էդմոն Քյոսայան, Ջիմ Թորոսյան, Յան Ֆրենկել, էդգար Հովհաննիսյան

Կոմպոզիտորին այս մոնումենտալ կտավում հոգեհարազատ էր ամեն ինչ՝ պատմահայրենասիրական սյուժեն, փայլուն ստեղծագործական կազմը, որտեղ ներգրավված էին հայրենական կինոարվեստի աստղերը, հենց կինոերաժշտության ժանրն՝ իր բազմաշերտ հնարավորություններով: Անհերքելի փաստ է, որ շատ դեպքերում խորհրդային շրջանի 70-80-ականներին կինոերաժշտության ասպարեզը կոմպոզիտորների համար դառնում էր այն բարերար ստեղծագործական լաբորատորիան, որտեղ կոմպոզիտորները հաճարձակությամբ իրականացնում էին իրենց ամենաանոր, անսպասելի մտահղացումները, փորձարկում տեխնիկական ամենահետաքրքիր նորամուծությունները: Այս ֆիլմում կոմպոզիտորի տեմբրային և գունային բազմաշերտ համադրությունների ու հակադրությունների հնարքները, զանազան կերպարներին բնութագրող լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքը, բացահայտելով իրադարձությունների դրամատիկական զարգացումները, նպաստում են հերոսների հոգեբանական կերպավորումներին:

Կոմպոզիտորի նախասիրած մեծակերտ էպիկական կերպարներն ու գաղափարներն այստեղ ունեն զարգանալու և ծավալվելու անսպառ հնարավորություններ: Երաժշտական կերպավորման իմաստով էպիկական հնչողությանը նպաստում են նվագախմբի կրկնակի կազմի հզորությունը, խառը երգչախմբի սոնորիստական արտահայտչական հնարքները՝ որպես նվագախմբին լրացնող հավելյալ տեմբրային գունավորում, երբեմն անգամ որպես ինքնուրույն գործիքային խումբ:

Ֆիլմի կերպարային և սյուժետային զարգացումից ելնելով՝ կոմպոզիտորն ստեղծել է մի շարք լայտթեմաներ, որոնք դիտաշարին համապատասխան անվանել է «Հայրենիքի», «Տագնապի», «Մխիթարի», «Սիրո», «Ներխուժման» և «Ռուսական բանակի» թեմաներ: /Տես՝ Օրինակ 58/: Դրանք էլ դառնում են ողջ երաժշտական զարգացման հենքը: Հենց լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքի շնորհիվ ֆիլմի երաժշտությունն ընկալվում էր որպես միջանցիկ դիմանիկ զարգացումով սիմֆոնիկ կտավ: Այս հանգամանքից ելնելով՝ կոմպոզիտորը, ֆիլմի ստեղծումից չորս տարի անց, ձեռնամուխ եղավ Երկրորդ սիմֆոնիայի գաղափարի իրականացմանը:

Ֆիլմի երաժշտությունից եկող դրվագայնությունը թելադրեց սիմֆոնիայի յուրատեսակ կառույցը: Այստեղ կոմպոզիտորը հրաժարվեց դասական սիմֆոնիային բնորոշ քառամաս ցիկլից և ընտրեց ռեքվիեմի մոդելը՝ կազմված վեց մասերից: Երկրորդ սիմֆոնիան նվիրվեց մեծանուն բանաստեղծ Պարույր Սևակի հիշատակին: Առաջին անգամը չէ, որ կոմպոզիտորն իր մեծակտավ երկը ծոնում է արվեստի, մշակույթի նվիրյալների հիշատակին՝ իր խորապես վերապրված անձնական կորստի ցավն ընդհանրացնելով համազգային վիշտ արտահայտող հուշակոթողով: Հիշենք երկրորդ կվարտետը, Սոնատէպիտաֆիան, «Անտունի» բալետը: Սիմֆոնիան ունի "Stabat Mater" անվանումը, իսկ նրա մասերը համապատասխանաբար կրում են ռեքվիեմի ավանդական մասերի անվանումները. Credo, Dies Irae, Agnus Dei, Lacrimosa, Pieta և Stabat Mater:

Սիմֆոնիայում ժանրերի սինթեզի կիրառման հնարքը միայն ռեքվիեմի և սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի միահյուսմանը չի վերաբերում: Ժանրերի սինթեզը դառնում է այն կարևոր ստեղծագործական-ոճական հնարքը, որը հիմք է ծառայում ամբողջ երաժշտական նյութի ծավալման ու հետագա զարգացման համար՝ սկսած փոքրագույն կառույցներից ու լեզվա-ոճական արտահայտչամիջոցներից, վերջացրած ընդգրկուն ձև-սխեմաներով ու ամբողջական ավարտուն հատվածներով: Այսպես, օրինակ, սիմֆոնիայի հյուսվածքում ներդաշնակորեն ծուլվում են վոկալ-սիմֆոնիկ ժանրերին բնորոշ երգչախմբային և մեներգային հատվածները՝ ստանալով միանգամայն նորովի հնչողություն և ծառայելով որոշակի կերպարայնության ստեղծման գերխնդրին:

Ի դեպ, մենակատար սոպրանոյի ներմուծումը՝ իր վիրտուոզային վոկալիզային հատվածներով և գլխավոր կերպարի խտացված դրամատիկ արտահայտչական եղանակով, թույլ է տալիս սիմֆոնիան ընկալել նաև որպես կոնցերտ՝ ձայնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար: «Սոպրանոյի ձայնաբաժինն այստեղ թերևս առաջնային դեր է կատարում,- գրում է Մ. Բերկոն: - Եվ, չնայած այն բանին, որ ինքնին այն չափազանց էքսպրեսիվ է /նրան է հատկացված «ողբերգի» դերը/,

հատկապես «գործիքային» առումով ձայնը մեկնաբանելու ձգտումը զրկում է նրան «երգային» ջերմությունից»[1]:

Այսպիսով, Երկրորդ սիմֆոնիայում Էդգար Հովհաննիսյանը կիրառեց ժանրային համադրումների ուշագրավ սինթեզ, որտեղ, Մ.Բերկոյի բնորոշմամբ, «ռեքվիեմի, կոնցերտի, սիմֆոնիայի տարրերը և՛ շատ արտահայտիչ են, և՛ գոյատևում են միանգամայն ինքնուրույն»[2]: Սակայն վերլուծաբանի կարծիքով այդ սինթեզը նոր իմաստային կամ դրամատուրգիական որակ չի գոյացնում: Չենք կարող համաձայնել այս կարծիքին, քանի որ բազմաբնույթ ու ինքնատիպ արտահայտչաձևերով ժանրերի սինթեզի գաղափարը է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ոճի զարգացման ընթացքում պարզորոշ նկատվում է որպես հիմնորոշ առանձնահատկություն: Ինչն էլ, իր հերթին հայ երաժշտության մեջ 60-ականներից նկատվող կարևոր միտումներից մեկի ինքնատիպ դրսևորումն է: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Ս.Սարգսյանը, «60-ականների վերջերից հայկական երաժշտարվեստում նկատվում է բնույթով իրարից տարբերվող թատերական ձևերի սինթետիկ միակցման միտումը»[3], և որպես այդ միտումի վառ օրինակներ հեղինակը մատնանշում է է.Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ», «Անտունի», «Ճանապարհորդություն դեպի էրզրում» երաժշտաթատերական ստեղծագործությունները: Վերը թվարկված երկերում որպես ներմուծված ժանրային ձևեր՝ Ս.Սարգսյանը նշում է կոնցերտային, խմբերգային, խորեոգրաֆիկ, մնջախաղի, ֆիլմարվեստի որոշ հնարքների ներմուծումը: Այս և նմանատիպ բազմաթիվ այլ փորձերը հանգեցրին պոլիժանրայնության երևույթին,


Երկրորդ սիմֆոնիայի հայրենիքից հետո, Երևան 1984թ.

[1] Берко М., *Поговорим о границах жанра*, "Советская музыка", 1984, N 10, стр. 32-35.
[2] Նույն տեղում:
[3] Саркисян С., *Армянская музыка в контексте XX века*, стр. 37.

որը, Ս.Սարգսյանի բնորոշմամբ, XX դարի երաժշտարվեստի յուրահատուկ առանձնահատկություններից մեկն է, ինչը նկատելի է ոչ միայն թատերական, այլև գործիքային երաժշտության մեջ:

Այդուհանդերձ, բազմաժանր և բազմաոճ առատ միահյուսման առկայությունն անգամ չի կարող հերքել կերպարների ցուցադրման, զարգացման ու տրամաբանական հանգուցալուծման սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի գերիշխող դերը: Հենց սիմֆոնիկ ընդհանրացումների, սիմֆոնիկ ընդգրկունության և սիմֆոնիկ ցիկլին հատուկ միջանցիկ դինամիկ զարգացումն էլ հիմք են տալիս այս երկը դասել սիմֆոնիայի ժանրին: Ստեղծագործության ամբողջական ընկալմանը նպաստում է նաև լայտմոտիվային, լայտթեմային զարգացման հնարքների ամենալայն կիրառումը:

Դրա վառ օրինակ է հենց *Credo* բաժինը, որը դառնում է ողջ ցիկլի համար Նախաբան՝ բազմաթեմային էքսպոզիցիայով: Այստեղ առաջին անգամ ցուցադրվում են ամբողջ սիմֆոնիայի ընթացքում իրենց դերն ու նշանակությունը բացահայտող կարևոր թեմատիկ դարձվածքներն ու կերպարները: Դրանցից յուրաքանչյուրն անգամ առանձին մի բաժնի գլխավոր թեմատիկ գաղափարադրույթն է կազմում: Սիմֆոնիայի մասերից յուրաքանչյուրը, որոշակի դերակատարումից բացի, ընդհանուր ցիկլի տրամաբանական ամբողջականության անբաժանելի իմաստն է ձեռք բերում: Այսպես, օրինակ Առաջին մասը՝ Credo-ն, ունի իր ներքին գաղափարական բովանդակությունը, որում գերիշխում են էպիկական-մոնումենտալ արտահատչաեղանակը, հանդարտ շարադրանքն ու զսպվածությունը: Մասի ներքին ձևակառուցումը նույնպես զուրկ չէ դասական սոնատին հատուկ տրամաբանված ձևից: Այստեղ առկա են Նախաբանը /թիվ 1-10/, բուն էքսպոզիցիոն բաժինը /թիվ 11-16/, որտեղ ցուցադրվում են Գլխավոր և օժանդակ թեմաները, և Ռեպրիզային բաժինը /թիվ 17-ից/: Անգամ կարելի է նկատել Օժանդակ թեմայի տոնայնական վերահմաստավորման հնարքը էքսպոզիցիայում /թիվ 13/ և Ռեպրիզում /թիվ 23/:

Մինչդեռ ամբողջ ցիկլում Credo-ն էքսպոզիցիա է՝ բազմաթիվ լայտթեմաների և լայտմոտիվների ցուցադրումով, իսկ Stabat Mater-ը՝ ողջ ցիկլի տրամաբանական ավարտն ու Credo-ի ռեպրիզային վերահմաստավորումը:

Միասնականություն ստեղծող կարևորագույն տարր է դառնում մասերի միմյանց հաջորդելու attacca սկզբունքը: Ընդ որում, կոմպոզիտորն ամեն անգամ գտնում է տարբեր բնույթի, տարբեր շարադրանքի, տարբեր կերպարային նկարագրեր արտահայտող մասերի միաձուլման ինքնատիպ հնարքներ: Օրինակ, Առաջին՝ Credo մասն սկսվում և ավարտվում է հետագա շարադրանքում լայտհարմոնիայի դեր կատարող ակորդի /«d-fis-g-c-f-a-b-es»/ մարող հնչյուններով: /Օրինակ 59, Credo/:

Հաջորդ՝ *Dies Irae* բաժինն սկսվում է նույն համահնչյունների եռամաս չափում հնչող օստինատային կրկնություններով: Այս նույն ակորդը, որպես գլխավոր գաղափարական-կերպարային արտահայտչամիջոց, հնչում է Pieta բաժնի առաջին տակտերում, նաև վերջին՝ Stabat Mater բաժնի բարձրակետում: Այսինքն, նկատելի է երաժշտալեզվական միևնույն տարրի՝ այս դեպքում հարմոնիկ համահնչյունի բազմաֆունկցիոնալ կիրառման հնարքը՝ կախված ցիկլի դրամատուրգիական ենթատեքստից և տվյալ պահին բնորոշ գործառութային գերակայությունից:

Dies Irae բաժինը հաջորդ՝ *Agnus Dei*-ին միակցող հնարքը մենակատար սոպրանոյի ձայնաբաժնում «es» հնչյունն է, որը պահվում է 5 տակտ տևողությամբ՝ նախապատրաստելով հաջորդ բաժնի մուտքը: Սակայն այս հնարքի նշանակալիությունն ընդգծվում է նրանով, որ Dies Irae բաժնում մենակատար սոպրանոյի ձայնաբաժինն ընդհանրապես բացակայում է՝ ժանրային յուրահատկություններով պայմանավորված: Ամբողջ մասն ընթանում է «es-d-ės-c» հնչյուններից կազմված կարճ մոտիվի և նրա հակաշարադրանքը հանդիսացող հեղինակային թեմատիկ դարձվածքի օստինատային կրկնությունների վրա, որոնց դինամիկ զարգացումն ստեղծվում է տեմբրային համադրումների ու հակադրությունների սկզբունքով՝ երգչախմբի տարբեր տեմբրերի, երգչախմբի և նվագախմբի, նվագախմբի լարային ու փայտյա փողային, պղնձյա փողային և երգչախմբային tutti-ներով: /Օրինակ 60, Dies Irae, թիվ 28/:

Մենակատար սոպրանոյի դերաբաժինն այս հատվածում նվազագույնի է հասցված: Այն մուտք է գործում վերջին հինգ տակտերում՝ իր վրա վերցնելով վերջավորող «es» հնչյունը: Սակայն դա նաև նոր բաժնի կերպարային-հուզական ու արտահայտչական նախանշանն

է, քանի որ հաջորդ մասն ամբողջությամբ զարգանում է մենակատար սոպրանոյի վիրտուոզային կոնցերտայնության հասնող մեներգի գերիշխանությամբ:

Agnus Dei բաժնի գլխավոր կերպարային ոլորտն արտահայտում է մենակատար սոպրանոյի ձայնաբաժնում հնչող չարագույժ բնույթի թեման: /Օրինակ 61, Agnus Dei, թիվ 44/:

Ի դեպ, ֆիլմի երաժշտության մեջ այս թեման հեղինակն անվանել է «Տագնապի թեմա»: Ներքին մեծ լարվածությունը դրսևորվում է մանր տևողություններով բարդ ինտոնացիոն դարձվածքների միջոցով, որոնք ծավալվում են փոքրացրած կվինտայի ձայնասահմանում: Ընդհանրապես, փոքրացրած կվինտան նույնպես այն սեղմված զսպանակի նշանակությունն է ձեռք բերում, որն ամեն վայրկյան կարող է բացվել՝ տեղի տալով հուժկու դրամատիկ ալիքին:

Agnus Dei մասը կառուցվածքով յուրովի մեկնաբանված եռամաս ձև է՝ մշակող տիպի միջին բաժնով և հակիրճ ռեպրիզով: Էքսպոզիցիոն բաժնում մեներգի թեմայի բազմակի անցկացումներն ամեն անգամ հնչում են նոր տեմբրային գունավորումով: Այսպես, օրինակ միաձայն սոպրանոյին պատասխանում են նվագախմբի ինտոնացիաները նույն թեմատիկ դարձվածքներով, մենակատարի երկրորդ անցկացումն ուղեկցվում է ֆլեյտայի, շեփորի և լարայինների տեմբրային շերտերով: Հատկանշական է այստեղ ժողովրդական «Քելե, լաո» երգի ինտոնացիոն տարրերի ներմուծումը՝ որպես կերպարային-հուզական ասոցիատիվ ազդեցիկ միջոց: /Օրինակ 62, թիվ 46/:

Մշակման բաժնում գլխավոր թեմայի վիրտուոզային ելևէջները խրոմատիկ կիսատոներով վերընթաց ու վարընթաց սեկվենցիոն շարժումով, բազմազան պոլիֆոնիկ զարգացման հնարքների առատ կիրառումով ուժգնացնում են լարվածությունը և, որպես բարձրակետ, պղնձյա փողայինների ահարկու ունիսոններով հնչում է Dies Irae թեման ռեմինիսցենցիոն հնարքով:

Ընդհանրապես, ճշմարիտ է նկատում Ս.Սարգսյանը[1], կինոարվեստին բնորոշ նման բազմապլան կերպարային ու ժամանակագրական հնարքների կիրառումը XX դարի 60-ականներին հաջորդող սիմֆոնիզմին բնորոշ գծերից է, և է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործությու-

[1] Տես՝ Саркисян С., *Армянская музыка в контексте XX века*, стр. 38.

ներում կարելի է հանդիպել այս հնարքի ամենաբազմազան վերակերպավորումները:

Dies Irae թեման հնչում է երկու անգամ՝ աղճատված ինտոնացիոն տարբերակով՝ ավարտվելով փոքրացրած կվինտայով. «As-g-as-f-g-es-f-H», այնուհետև տարրալուծվում առանձին հնչյունների՝ «a-f-as-H», «a-H» և մարելով մոտենում ռեպրիզին: /Օրինակ 63/:

Ռեպրիզային բաժինն էլ ոչ թե վերադառնում է սկզբնամասի շարադրանքի հուզականությանը, այլ արդեն վերապրված, վերաիմաստավորված դիրքից ևս մեկ անգամ հիշեցնում է հիմնական թեման ու նույն՝ մարելու դրամատուրգիական սկզբունքով հանգեցնում մասի ավարտին: Այս հնարքը, Ս.Սարգսյանի բնորոշմամբ, XX դարի երաժշտական ձևերի դրամատուրգիայում Բարտոկի նորամուծությունների ազդեցության արդյունքն է. «Զգտումը morendo եզրափակիչ մասերին,- գրում է նա,- հիմնվում է հնչողության մարելու /ucmaueaнue звучаний/, երաժշտական նյութի ընդհանուր առմամբ ռեդուկցիայի ենթարկելու սկզբունքի վրա»[1]:

Նորությունն այս մասում երգչախմբի ձայնաբաժնում ի հայտ եկած սոնորիստական հնարքներն են, որոնք ուղեկցում են Գլխավոր թեման զուգահեռ կվարտաներով հնչող վարընթաց գլիսանդոներով՝ մերթ փոքրացրած կվինտա, մերթ՝ փոքրացրած օկտավայի ձայնասահմանում:

Եվս մի ռեմինիսցենցիոն հնար է հանդիպում այս մասի ավարտին՝ Credo–ի առաջին մոտիվի անցկացումով՝ բնորոշ մեծ տերցիա քայլով: Այս հիշեցումը նույն դրամատուրգիական միակցող հնարքն է դառնում՝ նախապատրաստելով *Հոդվածը՝ Lacrimosa* բաժինը:

Ռեքվիեմի ավանդական այս բաժինը կոմպոզիտորը մեկնաբանում է ոչ թե դասական ռեքվիեմին բնորոշ արտահայտչամիջոցներով, այլ դիմում է հայկական վիպերգության մեջ տարածված ողբերգերի լեզվաարտահայտչամիջոցներին: Երաժշտական հյուսվածքի հիմքը նվագախմբի ձայնաբաժնում հնչող սեկունդաներով ալիքաձև շարժումով ընթացող ռիթմական օստինատոն է: Դրան զուգահեռ շարադրվում է այս բաժնի գլխավոր թեման /ֆիլմի երաժշտության մեջ այս թեմայի նախատիպը Մխիթարի թեման է/՝ ժողովրդական երգե-

[1]Նույն տեղում, էջ 82:

րին բնորոշ ազատ ռիթմաինտոնացիոն զարգացմամբ: Դրան են նպաստում 9/4 չափում ծավալվող մեղեդին, ունիսոն հնչողությունը երգչախմբի և նրան կրկնապատկող լարայինների մոտ:

Այս մասի ձևը կարելի է մեկնաբանել որպես յուրովի սիմֆոնիզացված պարբերություն՝ հետագա ծավալումով: Պարբերության առաջին անցկացումն իրենից ներկայացնում է երեք նախադասություններից կազմված հստակ կառույց, որը հաճախ է հանդիպում ժողովրդական երգերի ձևակառուցման մեջ. a+a1+b: /Օրինակ 64/:

Երկրորդ անցկացումն արդեն այս նույն կառուցվածքի զարգացած, մշակված, տարբերակված ծավալումն է մենակատար սոպրանոյի ձայնաբաժնում /թիվ 55/: a+a1 հատվածն այստեղ հնչում է փոքր-ինչ տարբերակված, իսկ b-ն՝ աղճատված ինտոնացիաներով փոքրացրած կվարտայի ձայնասահմանում /թիվ 56՝ «d-es-f-ges»/: Ինչպես նկատեցինք, փոքրացրած ինտերվալի ներմուծումն իր բնորոշ լարվածությամբ, կարող է դառնալ երաժշտական նյութի դինամիզացման լավագույն միջոց:

Լուսավոր, քնարական երանգ է ներմուծում նոր թեման /թիվ 57/, որն իր դարձվածքներով փոքր-ինչ հիշեցնում է ֆիլմի երաժշտության «Սիրո թեմայի» ելևէջները: /Օրինակ 65/: Այս թեման ևս մեկ անգամ կհանդիպի վերջին՝ Stabat Mater մասում /թիվ 81/՝ որպես լուսավոր վերհուշ: Նաև, կվերածվի ևս մի ամրակցող լայտինտոնացիայի ցիկլի զարգացման ընթացքում:

Որպես ռեմինիսցենցիոն հնարք՝ այս բաժնի ավարտին մեջբերվում են Agnus Dei հատվածի գլխավոր թեման մենակատար սոպրանոյի ձայնաբաժնում /էջ 119/: Նվագախմբում ելևէջների ձայնասահմանը սեղմվել է՝ վերածվելով փոքրացրած կվարտայի: Պաուզաներով միմյանցից անջատվող ակորդային հատու համահնչյունները իրականացնում են երաժշտական նյութի զարգացման կոտորակման սկզբունքը, իսկ դրան հաջորդող թեման /ֆիլմից՝ «Հայրենիքի թեմայի» երկրորդ մոտիվը/ միակցման սկզբունքով ամբողջացնում է հատվածը ծորուն մեղեդու ծավալուն շարադրման շնորհիվ /Օրինակ 66, թիվ 61/:

Հինգերորդ մասը՝ Pieta, ողջ ցիկլի դրամատուրգիական բարձրակետն է: Այստեղ անկեղծ հուզականությամբ է կերտվում զավակի կորստյան ցավն ապրող մոր կերպարը: Շոշափելի թվալու աստի-

ճանի են հասցված ողբացող մոր տառապանքն ու անսփոփելի վիշտը: Մահվան գույժը խորհրդանշում է Credo մասից պարբերաբար առկայծող ակորդային կառույցը՝ «d-fis-g-c-f-a-b-es»: Այս մասում վերոհիշյալ ակորդային համահնչյունը առանցքային է դառնում՝ վերևի ռեգիստրում «es» հնչյունի գերիշխող դերով: Եվս մի ամրակցող երաժշտալեզվական տարր, այս անգամ՝ լայտակորդի տեսքով: Հիշենք Dies Irae մասում թեմայի մոտիվը՝ «es-d-es-c», նույն բաժնի վերջում մենակատար սոպրանոյի չարագույժ կանխազգացումը խորհրդանշող «es» պահված հնչյունը՝ 5 տակտ տևողությամբ:

Pieta մասի նախաբանը /թիվ 63-64/ ամբողջովին հիմնված է վերոհիշյալ ակորդի և նրա գլխավոր բաղադրիչը հանդիսացող «es» հնչյունի վրա՝ նվագախմբի ողջ կազմի tutti հնչողությամբ ff ուժգնությամբ հարվածներով: Երկար տևողությամբ հարվածներին հաջորդում են սֆորցանդոյով շեշտված քառորդները, այնուհետև սինկոպային հատու ռիթմով վարընթաց սեկունդա կազմող նույն ակորդով քայլերը ու խեցգետնաքայլ հնարքով վերադարձը քառորդներին ու բռեվիսներին:

Մենակատար սոպրանոն շարադրում է նոր թեմա, որի էքսպոզիցիոն բաժնում լայնորեն կիրառվում են ֆուգատո հիշեցնող բազմաշերտ պոլիֆոնիկ հնարքները /Օրինակ 67, թիվ 65-67/: Երկրորդ թեման քնարական, երգային բնույթով նման է առաջինին, սակայն հակադրվում է նրան տեմբրային գունավորմամբ /երգչախումբ և լարայիններ/, ինչպես նաև ուղղահայաց բազմաձայնության գերիշխող շարադրանքով:

Կոմպոզիտորի նվագախմբային արտահայտչականության անգերազանցելի օրինակ է այս մասի մշակման բաժինը: /Օրինակ 68, թիվ 72/: Կիրառելով պոլիֆոնիկ զարգացման ամենահարուստ գունապնակը՝ կոմպոզիտորն անհատականացված տեմբրային հյութեղ վրձնահարվածներով միահյուսում է այդ շերտերը հզոր էպիկական հնչեղությամբ նվագախմբային ֆակտուրայում /թիվ 72/: Զարգացման կիզակետին հնչում է «Հայրենիքի թեմայի» մոտիվը վերընթաց փոքրացրած կվինտա քայլի բնորոշ ելևէջով /«a-es»/ արդեն ծանոթ լայտակորդի վերին քառահնչյունի ուղեկցությամբ /«f-a-b-es»/: Գլխավոր թեմայի ռեպրիզային անցկացումը կորստյան ցավի իմաստով:

տավորված, հայեցողական վերհուշն է: Մենակատար սոպրանոյի հառաչանքին հաջորդում են campane-ի վարընթաց եռատոնով դողանջները և լարայինների ու երգչախմբի մարող ակորդները:

Սիմֆոնիայի վերջին՝ *Stabat Mater* բաժինն ըստ էության էպիլոգի՝ վերջաբանի դեր ունի, և, ինչպես նշել ենք վերը, վերաճում է ողջ դինամիկ կառույցի ռեպրիզին: Հիշենք, որ Նախաբանի՝ Պրոլոգի դերը ցիկլում հատկացված էր Credo-ին, որտեղ և առաջին անգամ բազմաթեմային էքսպոզիցիայի սկզբունքով ներկայացվում էին լայտթեմա-կերպարները, ապա դրանցից յուրաքանչյուրը, կամ թեմաների խումբը, դառնում էին հետագա առանձին մասի համար գլխավոր կերպար կամ գաղափարադրույթ, ուրեմն և տրամաբանական է այդ ամենի իմաստային եզրափակումը Stabat Mater բաժնում:

Երաժշտական նյութը հիմնականում զարգանում է Lacrimosa բաժնի գլխավոր թեմայի և դրան հակակշիռ կամ զուգընթաց՝ Credo-ի գլխավոր թեմայի ռեպրիզային շարադրանքները: Այստեղ Lacrimosa-ի թեմայի չափը 9/4-ից վերածվել է 3/4-ի, ինչն առավել հստակ բնույթ է հաղորդում եզրափակիչ նյութի շարադրանքին: Երեք նախադասությունից կազմված պարբերությունը /a+a1+b/ անցնում է լարայինների ձայնաբաժնում /թիվ 76-ից/, իսկ նրա ձևափոխված, ծավալուն տարբերակը՝ երգչախմբով, որին միանում են լարայինների պահած «G» հնչյունով հարմոնիկ ու լադային հենքը և ֆլեյտան: A1 նախադասության մեջ, որպես դրամատիկ, տագնապալի անցքերի վերհուշ, ներխուժում է նոր ելևէջ՝ տասնվեցերորդականներով, տակտերի թույլ մասերում՝ «c-f-ges-f», որը հիշեցնում է Agnus Dei բաժնի ռիթմաինտոնացիոն հնչողությունը: /Օրինակ 69/:

Մյուս կարևոր թեմատիկ գիծն այս բաժնում Credo-ից գլխավոր թեման է /թիվ 80-ից/, որը զանազան տեմբրային, իմիտացիոն անցկացումներով, պոլիֆոնիկ հարուստ հնարքներով զարգանում է՝ միայն բարձրակետում հնչելով կես տոն վեր: Ինչպես արդեն նշել ենք, այս հատվածում իբրև ռեմինիսցենցիոն լուսավոր առկայծում է հանդես գալիս Lacrimosa բաժնից ծանոթ քնարական թեմայի անցկացումը /Օրինակ 70, թիվ 81/:

Գլխավոր կերպարը՝ մենակատար սոպրանոն կոնտրապունկտով անցկացնում է Agnus Dei գլխավոր թեման, այնուհետև Dies Irae մոտիվից գոյացած ելևէջը /թիվ 82/:

Պոլիֆոնիկ բարդ հնարքներով լի երաժշտական նյութի զարգացումը հանգում է այս մասի ու նաև ցիկլի վերջին բարձրակետին, որը մարմնավորվում է դրամատիկ հատվածներում բազմիցս հանդիպած լայտակորդի՝ «d-fis-g-c-f-a-b-es» պահված հնչողությամբ:

Որպես վերջին հիշեցում՝ մենակատար ֆլեյտայի անաղարտ հնչերանգով ծավալվում է «Հայրենիքի թեման» /թիվ 88/, այնուհետև մենակատար սոպրանոն հիշեցնում է Agnus Dei թեմայի լայտմոտիվը, որի ստրետտային անցկացումներով դինամիկ զարգացման վերջին ալիքը հասունանալով հանգում է tutti հնչողությամբ հուժկու, կամային եզրափակմանը: /Օրինակ 71, թիվ 88-90/:

Այսպիսով, է.Հովհաննիսյանի Երկրորդ՝ Stabat Mater սիմֆոնիան ներկայանում է իբրև XX դարավերջի սիմֆոնիայի ժանրի նորացման միտումների յուրովի արտահայտություն: Դրանցից ամենակարևորը ժանրերի սինթեզի գաղափարն է, որն այս դեպքում իրականացվում է վոկալ-սիմֆոնիկ ժանրի՝ ռեքվիեմ, կոնցերտի /մենակատար սոպրանոյի առկայությամբ/ և սիմֆոնիկ կուռ տրամաբանված դրամատուրգիայի միահյուսման ճանապարհով:

Այդուհանդերձ, Stabat Mater-ը իրավացիորեն պետք է համարել սիմֆոնիա, քանի որ այստեղ առկա են ժանրին բնորոշ կարևորագույն դրամատուրգիական ձևակառուցողական ու լեզվաարտահայտչական հնարքները: Առաջին հերթին պետք է նշել ցիկլի միջանցիկ, դինամիկ զարգացման սկզբունքը: Երկրորդ՝ լայտմոտիվային, լայտթեմային, լայտհարմոնիկ հնարքների առատ կիրառումը նույնպես նպաստում է երաժշտական հյուսվածքի ամբողջականությանը:

Երրորդ՝ մասերի attacca, առանց ընդմիջման հաջորդականությունը, ռեմինիսցենցիոն հնարքների ներմուծումը: Ընդ որում, վերջինս անկասկած, ֆիլմի համար գրված երաժշտական նախատիպի ուղղակի ազդեցության արդյունքն է: Իսկ ֆիլմարվեստից եկած բազմապլան, բազմաշերտ մտածողությունը, դրվագայնությունը, երաժշտական նյութի ժամանակագրական ու ոճական համադրությունները միավորվում են որպես յուրատեսակ սիմֆոնիկ լեզվամտածողություն:



Վալերի Գերգիև, Մոսկվա, 1985 թ.

Երրորդ սիմֆոնիայի /1983թ., երկ 46, 3 մասից՝ լարայինների և հարվածայինների համար/ ստեղծման գաղափարը հասունացել էր 80-ականների սկզբից: Ինչպես հուշում է սիմֆոնիայի ձեռագիր պարտիտուրը, առաջին գրառումները վերաբերում են դեռևս 1981-82 թվականներին: Ամբողջությամբ սիմֆոնիայի երեք մասերն ավարտին հասցվեցին 1983թ. դեկտեմբերին Ռուզայի ստեղծագործական տանը: Առաջին անգամ սիմֆոնիան հնչեց 1984 թ. Սոչիում կայացած համամիութենական փառատոնին ԽՍՀՄ Հեռուստատեսության և ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ Վլադիմիր Ֆեդոսեևի ղեկավարությամբ: Իսկ 1985թ.՝ նույն նվագախմբի կատարմամբ, դիրիժորն էր Վալերի Գերգիևը, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում՝ ԽՍՀՄ Կոմպոզիտորների միության համագումարի շրջանակներում:

Սիմֆոնիայի հայաստանյան պրեմիերան կայացավ նրա ստեղծումից տասներկու տարի անց՝ 1996 թվականի փետրվարին Արամ Խաչատրյան համերգասրահում, Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, կոմպոզիտորի 65-ամյակին նվիրված համերգի ծրագրում: Դիրիժորն էր Լորիս Ճգնավորյանը: Այդ համերգի առիթով հրապարակված հոդվածում Ս.Սարգսյանը նշում է. «Ինչպես միշտ, Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ անցյալի և ներկայի արվեստը համաձուլված են ներդաշնակ միասնության մեջ: Նրանք կազմում են հին արժեքների նոր ընկալում, յուրօրինակ գե-



Երրորդ սիմֆոնիայի պրեմիերան Մոսկվայում, 1985 թ.

ղարվեստական իրողություն, որի արարողն է Հովհաննիսյանը»[1]:

Սիմֆոնիան ստեղծվեց 1983 թվականին՝ նույն ժամանակահատվածում, երբ գրվեցին Մենանվագ ալտի սոնատը, Կոնցերտ-բարոկկոն, Չորրորդ կվարտետը՝ շարունակելով նեոկլասիցիստական սկզբունքները գործիքային ժանրում: Այստեղ կատարյալ հղկվածությամբ են դրսևորվում հնագույն ձևերի մեկնաբանման, ընդհանուր կերպարայնության ու դրամատուրգիայի, առանձին մասերի փոխհարաբերության, որոշակի լեզվաարտահայտչական հնարքների կիրառման սկզբունքները: Բարոկկո ժամանակաշրջանի կերպարայնությունը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ դրսևորվում է՝ հիմնականում վերամբարձ պաթետիկ դրամատիկականությունը փոխարինելով առավել զուսպ զգացմունքային արտահայտչաեղանակով:

Ինչ վերաբերում է ձևակառուցման սկզբունքներին, այստեղ ևս կոմպոզիտորը հրաժարվում է դասական սիմֆոնիկ կառույցից՝ գերադասելով սյուիտային սկզբունքը, որի նախատիպը իրականացվել էր Կոնցերտ-բարոկկոյում: Սիմֆոնիան եռամաս է. մասերից յուրաքանչյուրը հեղինակն անվանել է համապատասխանաբար *Ռիչերկար, Մենուետ, Չակոնա*: Ինչպես երևում է, բազմամաս սյուիտային ձևն անգամ կոմպոզիտորը սեղմում է՝ հասցնելով նվազագույնին՝ ակտիվ պարային դինամիկ եզրամասերով, դանդաղ միջին բաժնով կոնտրաստային ձևին:

Ակնհայտ է նաև ձգտումը դեպի խոշոր կտավի ժանրի, ինչպիսին է սիմֆոնիան, կամերայնացումը /камерноизация/, ասելիքի ծայրահեղ համառոտությունը, դրա հետ մեկտեղ՝ հիրավի սիմֆոնիկ ընդհանրացումների հասնող կարևոր կենսափիլիսոփայական հարցադրումների արծարծումը: «XX դարի կամերայնությունը, ըստ Բ.Ասաֆևի,- նոր գործիքային մտածողության արդյունք է, որին հատկանշական են ձգտումը խիստ կոնստրուկտիվիզմը, ֆակտուրայի հստակությունը և առավելագույն լարվածության բևեռացումը կարճ ժամանակա-

[1] Саркисян С., *Наследство души и крови*, "Республика Армения", 27 февраля, 1996, N 39 /1300/.

հատվածում, ինչպես նաև առավելագույն արտահայտչականության նվաճումը նվազագույն արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ»[1]:

Նեոկլասիցիստական բնորոշ հատկանիշներից են նաև սիմֆոնիայի առանձին մասերի ժանրային ոճավորման /стилизация/ սկզբունքը, ընդհանուր շարադրանքում պոլիֆոնիկ զարգացման միջոցների բազմազան կիրառումը՝ ներառյալ օստինատոն և կանոնիկ իմիտացիան, ռիթմական ստրետտային զարգացմամբ բարձրակետերի նվաճման բազմատեսակ հնարքները:

Առանձին լեզվաարտահայտչամիջոցներից առավել հատկանշական են թեմատիզմի ծավալման սեղմ ձայնասահմանը՝ մեծամասնությամբ կվարտայի սահմաններում, ինչը ազգային հնագույն ավանդույթի դրսևորման արդյունքն է: Որպես այս յուրահատկության բնական հետևանք՝ կվարտային սկզբունքը երաժշտական նյութի ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց կազմակերպման կարևորագույն ձևակառուցող հիմնանյութ է ներկայանում:

Ժողովրդական երաժշտական մտածողության մոդալ բնույթից բխող այս յուրահատկությունը, որն արևմտաեվրոպական երաժշտական մշակույթում առավել ցայտուն դրսևորվեց Բարտոկի երաժշտության մեջ, արտահայտչաեղանակի խտացված պրոեկցիայի արդյունքն է ուղղահայաց շարադրանքում[2]: Հարմոնիկ լեզվամտածողության յուրատեսակ նորացման բեկումնային շրջափուլ դարձավ հայ երաժշտության մեջ Կոմիտասի բազմաձայնությունը, որի հիմքում դարձյալ ժողովրդական արվեստի մոդալ բնույթից բխող, կվարտային ձայնասահմանում ծավալվող ինտոնացիոն գոյացումներն են:

Շարունակելով բազմաձայնության այս ավանդույթի կարևոր ստեղծագործական սկզբունքները՝ է.Հովհաննիսյանը դրանք տեղափոխեց էպիկական ընդհանրացումներով ու հագեցած դրամատիզմով լեցուն երաժշտաթատերական, վոկալ-սիմֆոնիկ ու գործիքային-սիմֆոնիկ ժանրերի ասպարեզ: Մոդալ մտածողության ֆոլկլորային, ինչպես նաև հնագույն ձայնեղանակային դրսևորումների կվարտա-

---

[1] Асафьев Б., *Книга о Стравинском*, 2-е изд-е 1977г., стр. 106-107 /մեջբերումը Ս.Սարգսյանի *Армянская музыка в контексте XX века* աշխատությունից, стр. 100/.

[2] Տես՝ Саркисян С., *Армянская музыка в контексте XX века*, М., изд.-во "Композитор", 2002 г., стр. 73.

յին հիմքով են պայմանավորված կարևոր թեմատիկ և ինտոնացիոն կառույցները: Վերընթաց կվարտայով սկսվող թեմաները, կվարտայի ձայնասահմանում սեղմված ելևէջները, զարգացող, մշակող բաժիններին հատուկ կվարտայով կրկնապատկումները տարբեր տեմբրերում և գործիքային խմբերում, այս և այլ հնարքները դրսևորում են կվարտային կառույցի՝ որպես կարևորագույն կոմպոզիցիոն հնարի ձևակառուցող դերը, ինչը նաև Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ոճի լեզվական հիմնորոշ առանձնահատկությունն է:

Ինտոնացիոն լեզվամտածողության անբաժանելի բաղադրիչը երաժշտական հյուսվածքի ռիթմական կազմակերպումն է: Այստեղ ևս հետևողականորեն իրենց արտացոլումն են գտել հնագույն հոգևոր երգարվեստին բնորոշ ազատ մետրառիթմական շարադրանքը, խառը, փոփոխական ու բարդ չափերի ներդաշնակ հաջորդափոխման սկզբունքը հանդարտ, ասերգային հատվածներում: Դրան հակակշիռ՝ ներքին զսպանակված էներգիայի հզոր լիցք են իրենց մեջ պարփակում սինկոպացված ռիթմական դարձվածքները՝ իրենց ողջ բազմազանությամբ: Սակայն լայտ-ռիթմական պատկեր կարելի է համարել կոմպոզիտորի նախասիրած «արագացված» յամբական ռիթմից[1] գոյացած պատկերը, որը ոչ միայն տվյալ սիմֆոնիայի կտավի կենսական նյութն է, այլև այն բնորոշ խորհրդանիշ ռիթմաինտոնացիոն հանգույցն է, որով ճանաչելի է դառնում կոմպոզիտորի ձեռագիրը, երաժշտական լեզուն: Մասնավորապես, նախորդ գլխում մեր կողմից ուսումնասիրված ստեղծագործություններում առանձնացված ռիթմաինտոնացիոն կառույցներից կարող ենք նշել նմանօրինակ ինտոնացիոն բջջի՝ «b-g-fis» տրիխորդի հետևողական կիրառումը Ալտի սոնատի առաջին և երրորդ մասերում և այստեղ՝ Երրորդ սիմֆոնիայում, Կոնցերտբարոկկոյի Տոկկատ և ֆուգա բաժնի թեմատիկ դարձվածքն ու Երկրորդ սիմֆոնիայի Dies Irae բաժնի նմանատիպ ռիթմաինտոնացիան: Ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքների ու մոտիվային կառույցների կոտորակման ու միագումարման սկզբունքի վրա են հիմնված եզրափակիչ շարադրանքները գրեթե բոլոր աշխույժ մասերում:

[1] Տես՝ Джагацпанян К., По следам ритмов национальной музыки, Ереван, "Маштоц", 1999, стр. 32. /Տես՝ նոտային օրինակների հավելված, օրինակ 72/:

Օրոուն, ասերգային արտահայտչաեղանակին բնորոշ ասիմետրիկ ռիթմական և մետրական կազմակերպման բազմազան օրինակներ ենք հանդիպում դանդաղ մասերում: Սրանք են ընդհանուր առմամբ կոմպոզիտորի լեզվամտածողության բնորոշ առանձնահատկությունները, որոնցով պայմանավորված է նաև Երրորդ սիմֆոնիայի երաժշտական լեզուն:

Նվագախմբի տեմբրային մեկնաբանումը, որը կերպարայնության արտահայտիչ գործոններից է, կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ երկերից յուրաքանչյուրում յուրովի դրսևորում է ստանում: Սակայն 80-ականներին ստեղծված երկերում նկատելի է գիտակցված հրաժարումը գերհագեցած նվագախմբային tutti-ներից: Այս հարցում բազմիցս քննադատական կարծիքներ են արտահայտել կոմպոզիտորի վաղ շրջանի երաժշտաթատերական ու վոկալ-սիմֆոնիկ և, մասնավորապես, Առաջին սիմֆոնիայի ուսումնասիրողները՝ իրավացիորեն մատնանշելով պղնձյա փողայինների հնչողությամբ երբեմն գերբեռնված կուլմինացիաները:

Երկրորդ սիմֆոնիայում կոմպոզիտորը տեմբրային շերտերի է բաժանում նվագախումբը՝ յուրաքանչյուրին կերպարային որոշակի դեր հատկացնելով: Ակնառու կերպով նվազեցված են tutti-ները, և միայն ծայրահեղ անհրաժեշտության դեպքում՝ ցիկլի կարևորագույն լարվածության պահերին, պարտիտուրը գունավորվում է տեմբրային ողջ հարստությամբ:

Այլ է նվագախմբի մեկնաբանումը Երրորդ սիմֆոնիայում, որտեղ կոմպոզիտորը սկզբունքորեն հրաժարվել է փողային կազմից՝ թողնելով լարայինների, հարվածայինների ու ստեղնայինների ենթախմբերը: Նմանատիպ կազմ արդեն հանդիպել էր Կոնցերտ-բարոկկոյում՝ ջութակ, կլավեսին և լարայիններ /անխուսափելի ասոցիատիվ զուգահեռ է ծնվում Բարտոկի՝ Երաժշտություն լարայինների, հարվածայինների և չելեստայի համար ստեղծագործության հետ/: Սակայն կոնցերտում երաժշտական դրամատուրգիան ծավալվում էր այնուամենայնիվ դեռևս կամերային պատումի շրջանակներում: Մինչդեռ Երրորդ սիմֆոնիայում նմանատիպ կազմը վերստեղծում է հիրավի հովհաննիսյանական էպիկական սիմֆոնիզմին հատուկ թափ և ընդգրկուն ընդհանրացումներ:

երաժշտական ձև-սխեմաների, դասական սոնատային կամ սյուիտային կառույցի բաղադրիչների ձևի մեկնաբանման իմաստով դարձյալ երրորդ սիմֆոնիան տարբերվում է կոմպոզիտորի թե՛ մյուս սիմֆոնիաներից և թե՛ գործիքային ժանրի այլ ստեղծագործություններից: Թեև այստեղ ևս դրսևորվում է կոմպոզիտորի ոճական կարևոր առանձնահատկությունն ու ձևակառուցման հանդեպ հատուկ սկզբունքայնությունը:

Նախ, երրորդ սիմֆոնիայում նույնպես առկա է միջանկյալ դինամիկ զարգացման սկզբունքը, որն արտահայտվում է մասերի միջև դադարների բացակայությամբ, լայտմոտիվային և ռեմինիսցենցիոն անցկացումներով, առանձնահատուկ ռիթմահնտոնացիոն մոտիվ-խորհրդանիշների կիրառմամբ և այլն:

Դիմելով սյուիտային սկզբունքին՝ կոմպոզիտորն այն սեղմել է՝ մասերի քանակը հասցնելով նվազագույնին: Սակայն այստեղ ևս պահպանված է թե՛ մասերի, թե՛ ներմասային թեմա-կերպարների միջև կոնտրաստային սկզբունքը: Այսպես, լայն առումով Ռիչերկարն ու Չակոնան իրենց վրա են վերցնում դինամիկ, աշխույժ, եռանդուն կերպարայնությունը՝ բնորոշ պարային ռիթմի տարերքով, երաժշտական հյուսվածքի մոբիլ էությունը բացահայտող լեզվաարտահայտչամիջոցների բազմազանությամբ:

Դրանց հակակշիռ՝ Մենուետը ներկայանում է որպես հանդարտ պարային ժանր, որը նաև քնարական հուզական կերպարայնություն է արտահայտում՝ ռիթմական համաչափության, երգային, մեղմ ինտոնացիոն արտահայտչականությամբ:

Ցիկլի ներսում մասերից յուրաքանչյուրը, չնայած այն բանին, որ կրում է առանձին ժանրին ու ձևին բնորոշ առանձնահատկությունները /մենուետ, պասակալիա և այլն/, այնուամենայնիվ, կոմպոզիտորի հմուտ հնարքների շնորհիվ ամեն անգամ բոլորովին անսպասելի դրսևորումներ է ստանում:

Ռիչերկարն իրենից ներկայացնում է ժանրերի սինթեզի հետաքրքիր արդյունք, որում միահյուսվել են և միանգամայն բնականոն գոյակցում են դասական սոնատի ձևագոյացման և ֆուգատոյի բազմաձայն շարադրանքից բխող յուրատիպ հատկանիշները: Ինչպես և նախորդիվ քննարկված ստեղծագործություններում, այս մասը ողջ ցիկլի դրամատուրգիական և իմաստային հենասյունն է:

Այստեղ առաջին անգամ էքսպոզիցիոն շարադրանքով ներկայացվում են բուն Ռիչերկարի հիմնական կերպարներն ու թեմատիկ խմբերը, նաև մյուս մասերից դիպուկ ինտոնացիոն վրձնահարվածներ, որոնք հետագա շարադրանքում լիարժեք բացահայտում են ներքին թաքնված հնարավորությունները:

Այսպես, Նախաբանում /թիվ 1-7/ ցուցադրվում են երկու հակակշիռ բնութագրեր: Դրանցից մեկը ողջ ցիկլի համար խորհրդանիշ հանդիսացող տրիխորդային ռիթմաինտոնացիոն կորիզն է՝ փոքրացրած կվարտա ձայնասահմանում, յուրահատուկ հակադարձ պունկտիրից գոյացած սինկոպացված ռիթմով, որի ներսում սեղմված զսպանակի հնարքով խտացված է տագնապի, դրամատիզմի կանխազգացումը և սիմֆոնիայում առկա դինամիկ զարգացման ողջ ներուժը: /Օրինակ 72, Ռիչերկար/:

Նախաբանի մյուս թեման արտահայտում է սիմֆոնիայի կերպարայնության հակառակ բևեռը՝ երգային, քնարական, զուսպ արտահայտչականությամբ թեմատիկ-կերպարային նախատիպը: /Օրինակ 73, թիվ 4/

Այս թեմատիկ կառույցում բնորոշ արտահայտչականություն է ստանում վերընթաց կվարտայով քայլը, համաչափ եռամաս ռիթմական-մետրական կազմակերպումը, հնչյունի շրջազարդման հնարքը, որից էլ հետագայում ձևավորվում է երկրորդ մասի՝ Մենուետի թեման: /Տես՝Օրինակ 76, թիվ 50/:

Նույնությամբ, որպես ռեմինիսցենցիոն անցկացում, Նախաբանի քնարական թեման կհայտնվի Չակոնայի ռեպրիզային հատվածում՝ նպաստելով ողջ ցիկլի միջանցիկ լայտմոտիվային զարգացման տրամաբանությանն ու ամբողջի՝ որպես խոշոր պլանով սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլի ընկալմանը:

Առաջին մասի Գլխավոր պարտիան գոյանում է գլխավոր լայտմոտիվի՝ a և նրանից կոտորակված տարբերակների մոտիվային ևս երկու գոյացումներից՝ b և c, որոնք զարգանում են տևողությունները խտացնելու և մոտիվային դարձվածքների հաջորդափոխումը կոտորակելու սկզբունքով: /Օրինակ 74, թիվ 8/:

Ռիչերկարի գլխավոր թեման ողջ ցիկլի համար կարևոր կերպարային ու ձևակառուցողական նշանակություն ունի: Այն էքսպոզիցիոն շարադրանքով հանդես է գալիս Ռիչերկարի սկզբում,

լայնորեն բացահայտվում մշակման բաժնում՝ շնորհիվ սեկվենցիոն, իմիտացիոն, տեմբրային, ստրետտային անցկացումների բազմազան հնարքների կիրառման: Ռեպրիզում հանդիպում ենք կոմպոզիտորի նախասիրած հայելակերպ ռեպրիզի հնարքին՝ որպես հնագույն սոնատային և ֆուգայանման ձևերից մնացած բնորոշ հատկանիշ: Ծավալուն դինամիկ մշակման բաժնին հաջորդում է հակադրության սկզբունքին նպաստող հանդարտ քնարական օժանդակ պարտիան /թիվ 35-ից/, հետո Նախաբանի խորհրդանիշ-տրիխորդը, և մի նոր զարգացման ալիքով, արդեն հաստատելով «C» տոնայնական կենտրոնը, հնչում է Գլխավոր թեմայի ռեպրիզային անցկացումը՝ վերածելով հարվածային խմբում կոնցերտային վիրտուոզության հասնող «մենանվագ կադենցիայի»:

Հարվածայինների միջոցով ռիթմական նախաստեղծ արխայիկ տարերքի արտահայտման հնարքը հանդիպում է կոմպոզիտորի ողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում՝ յուրաքանչյուր անգամ դրսևորելով ռիթմի հնարքի բազմազան առաքելությունները. պարային, ծիսական, կենսահաստատ, դինամիկ շարժումն ապահովող անփոխարինելի գործոնի և այլն: Այս դեպքում՝ հարվածայինների մենանվագ ծավալուն հատվածները առաջին մասի ռեպրիզային բաժնում, երկրորդ և երրորդ մասերի սահմանագծին և երրորդ մասում, խորհրդանշում են հնագույն մշակույթի՝ հեթանոսական ծիսական նախասկիզբը, որը XX դարի երաժշտության մեջ ներխուժեց Իգոր Ստրավինսկու անգերազանցելի ռիթմական «արխայիզմների» շնորհիվ: Մինչդեռ այս երևույթը Ս.Սարգսյանը կապում է 20-րդ դարի երաժշտության մեկ այլ ներկայացուցչի՝ Բելա Բարտոկի ստեղծագործության հետ, նշելով, որ է.Հովհաննիսյանի «Մարմար» բալետի «Բաքոսատոնը», հարվածայինների խրախճանքը «Հավերժական կուռք» բալետում, «Անտունի» բալետի երկրորդ գործողության մեջ և երրորդ սիմֆոնիայում հանդիսանում են Բարտոկի «Հրաշագործ Մանդարինը» բալետի հայտնի ֆուգատոյի dance macabre-ից եկող «տարերային-հեթանոսական ժողովրդական պարի գաղափարի յուրօրինակ դրսևորումները»[1]:

Ռիչերկարի օժանդակ պարտիայի ոլորտը ոչ միայն կերպարային հակադրություն է ստեղծում, այլև դառնում է ազգային ինտո-

[1] Саркисян С., *Армянская музыка в контексте XX века*, стр. 80.

նացիոն-մեղեդային առանձնահատկությունների կրողը: Էպիկական զուսպ, համաչափ շարադրանքը, հարուստ ելևէջային շրջազարդումները, մետրառիթմական ազատ կազմակերպված հյուսվածքը լուսավոր հանդարտության ու անաղարտության գաղափարն են արտահայտում: /Օրինակ 75, թիվ 16/

Կերպարային և դրամատուրգիական այս գիծը լիարժեք դրսևորվում է *Մենուետի բաժնում*:

Եվրոպական դասական արվեստում խորհրդանշական աստիճանի բյուրեղացած պարային այս ժանրը Հովհաննիսյանի սիմֆոնիայում անսպասելիորեն բեկվում է ժողովրդական արվեստի ռիթմաինտոնացիոն հնարքների դիտանկյունից: Պահպանվել է, սակայն, եվրոպական մենուետի եռամաս, համաչափ ռիթմը միայն: Հենց Մենուետի թեման ուղղակի ինտոնացիոն ասոցիացիա է առաջացնում ժողովրդական երգի մեղեդու հետ: /Օրինակ 76/:

Հիշենք «Սոնա յար» Վանա պարեղանակը Առաջին սիմֆոնիայի երկրորդ մասում: Ընդ որում, երգի քառամաս չափն այստեղ վերափոխվում է եռամասի ու նախատիպի քառամասության հաղթահարումը եռամասությամբ դառնում է այն կարևոր կոմպոզիցիոն խթանը, որի շնորհիվ արտաքուստ պարզ մեղեդիական այս դարձվածքը յուրատեսակ ինքնուրույն զարգացում է ստանում: Մենուետի երկրորդ թեման արդեն հեղինակային մտածողության արդյունք է: /Օրինակ 77, թիվ 51/:

Մենուետի կառուցվածքում հեղինակը հրաժարվում է կոնտրաստային սիմետրիկ եռամասությունից: Միջին մասը մշակող տիպի բաժին է, որտեղ, բացի բուն մենուետի թեմատիկ նյութից, մշակվում է Ռիչերկարի օժանդակ թեման՝ որպես նույն կերպարային խմբին պատկանող թեմատիկ կառույց: /Օրինակ 78, թիվ 54/:

Եվս մի թեմա՝ քնարական, երգային բնույթի, էպիզոդի հնարքով ներմուծվում է մշակման բաժնի մեջ /Օրինակ 79, թիվ 57/: Իրենց գոյության մասին են հիշեցնում Ռիչերկարի գլխավոր և օժանդակ թեմաները: Այսինքն, Մենուետի նմանօրինակ բաժինը կարելի է համարել ամբողջ սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլի մշակում, քանզի այստեղ ոչ միայն մշակվում են Մենուետի թեմատիկ նյութը, այլև ամբողջ սիմֆոնիայի առանցքը հանդիսացող կերպարային-թեմատիկ հանգույցները:

Ընդհանուր առմամբ այս մասում գերիշխող հանդարտ, քնարական շարադրանքում յուրատեսակ կոնտրաստի տարրեր են ներմուծում բաժինների միջև կապ հանդիսացող հատվածները՝ վառ արտահայտված ատոնալ շարադրանքով հակադրվելով միանգամայն լադային մտածողությամբ գլխավոր թեմատիզմին: /Օրինակ 80ա, բ, գ/

Նմանատիպ կապի մեկ այլ հնարք է օստինատային ակորդների կրկնություններով հագեցված մշակման բաժնի նախապատրաստումը: Պարզորոշ կարելի է նկատել, որ նախորդ օրինակում առկա կվարտային քայլերն այստեղ պրոեկցիայի են ենթարկվում ուղղահայաց կառույցների մեջ՝ ստեղծելով արդիականության և դասականի կոնտրաստը խորհրդանշող տպավորություն: /Տես՝ Օրինակ 80ա/:

Այսպիսով, Մենուետում բաժինների թեմատիկ-ինտոնացիոն հակադրությունը փոխարինվում է ոճական-ժամանակագրական կոնտրաստի հնարքով նույնպես: Այդուհանդերձ, գերիշխող քնարական պատումի տրամադրությունն աստիճանաբար վերաճում է եզրափակիչ մասի՝ Չակոնայի նախապատրաստմանը Ռիչերկարի թեմայի մոտիվի ընդլայնված շարադրանքի հնարքով. /Օրինակ 81/:

Չակոնան տարբերվում է նախորդ բաժիններից հնագույն պոլիֆոնիկ ձևին առավել հարազատ մնալու հետևողականությամբ: Հավանաբար հնագույն ժանրի ձևակառուցման օստինատային սկզբունքն է կանխորոշել այս բաժնի երաժշտական կառույցի ամբողջականությունը: Ս.Սարգսյանն իրավացիորեն նկատում է, որ «այս մասը ճիշտ կլիներ անվանել Պասակալիա»[1], հավանաբար նկատի ունենալով նրանում պոլիֆոնիկ զարգացման օրինաչափությունների գերիշխող դերը: Ինչևէ, հեղինակն այն կոչել է Չակոնա: Երկու դեպքում էլ basso ostinato-ի սկզբունքով երաժշտական նյութի տարբերակումն է, որի ընդհանուր կերպարայնության մեջ շարունակվում է հանդարտ պատումի էպիկական ասերգությունը: Ս.Սարգսյանի դիտարկմամբ՝ այս մասում դրսևորվել է ժամանակակից սիմֆոնիաներին բնորոշ՝ ցիկլի դանդաղ վերջաբանների

[1] Նույն տեղում, էջ 122:

առկայության փաստը[1]: Նրանում առկա խոր դրամատիզմն արտահայտվում է թեմայի առաջին տետրախորդի խորհրդանշական հնչողությամբ, որը պարզորոշ ասոցիատիվ հնչերանգն է Dies Irae սկզբնական մոտիվի: /Օրինակ 82, Չակոնա/:

Հետաքրքրության է արժանի այն փաստը, որ թեմատիկ այս կառույցը հիմնորոշ դեր է ունեցել ողջ սիմֆոնիայի մտահղացման համար: Այդ են վկայում պարտիտուրի ձեռագրի առաջին էջում զետեղված թեմատիկ գրառումները, որոնց թվում Չակոնայի թեման ժամանակագրական առումով ամենից վաղ է մտահղացվել /1981թ./[2]:

Այսպիսով, basso ostinato-ով վարիացիոն ձևի ընդհանուր դրամատուրգիայում նկատվում է էպիկական պատումի արտահայտչաեղանակով շարադրված էքսպոզիցիոն բաժին, որը ներառել է բուն թեմայի ցուցադրումը և հաջորդ երկու վարիացիոն անցկացումները /թիվ 72 և 73/:

Միջին բաժնում ներմուծվում է Ռիչերկարի գլխավոր թեման /թիվ 73/, այնուհետև վերջինս հնչում է Չակոնայի թեմային զուգահեռ, կոնտրապունկտի սկզբունքով՝ շարունակելով զարգացման տրամաբանությունը դեպի բարձրակետ:

Ռեպրիզային բաժնի սկիզբն ազդարարում է Ռիչերկարի նախաբանի թեմայի ռեմինիսցենցիան՝ դրանով իսկ հաստատելով, որ Չակոնայի վերջաբանը ոչ միայն տվյալ մասի եզրափակիչ բաժինն է, այլև ողջ ցիկլի ռեպրիզը: Այստեղ, բացի ֆակտուրային հարստացման հնարքից, կիրառվում է նաև շարադրանքի ռիթմական սեղմում /թիվ 88-ից/: Չակոնայի թեման անցնում է երկու անգամ ավելի արագ՝ առավել խտացնելով իր մեջ պարփակված զուսպ դրամատիզմը: Ցիկլի եզրափակիչ տակտերում ևս մեկ անգամ, որպես անցյալի պոռթկումնալից վերհուշ, անցնում է Ռիչերկարի գլխավոր թեման՝ հարվածայինների բնորոշ ռիթմական բաբախյունով: /Օրինակ 84, թիվ 90/:

Այսպիսով, Երրորդ սիմֆոնիայում էդգար Հովհաննիսյանը դրսևորեց XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտարվեստին բնորոշ նեոկլասիցիստական ուղղության ամենաբնորոշ գեղագիտական հիմնադրույ-

[1] Նույն տեղում:
[2] Տես՝ Պարտիտուրի ձեռագրի 1-ին էջը, Օրինակ 83:

քը՝ հնագույն և դասական հստակ ձևակառուցման սկզբունքները հարստացնելով մի կողմից ազգային ավանդույթի լեզվաարտահայտչական հնարքներով ու միաժամանակ արտահայտելով արդիականությունը բնորոշող սուր ռիթմաինտոնացիոն աշխարհընկալումը:

Կոմպոզիտորի գործիքային սիմֆոնիզմի բնորոշ առանձնահատկությունները, ըստ էության, ամբողջական կերպով արտահայտվեցին նրա երեք սիմֆոնիաներում: Բուն սիմֆոնիկ ժանրում նրա վերջին ստեղծագործությունը դարձավ «Գողգոթա» պասսակալիան, որը գրվեց հեղինակի կենսագրության բեկումնային ժամանակահատվածում: Նույն այդ ընթացքում ստեղծվեց նաև «Գրիգոր Նարեկացի» մոնումենտալ օրատորիան:

Անողոք հիվանդության հետևանքով աշխարհիկ իրականությունից մեկուսացած արվեստագետի համար 90-ականները դարձան անցած ստեղծագործական ու երկրային ուղու վերաիմաստավորման, գեղագիտական և կոմպոզիցիոն սկզբունքների վերարժևորման տարիներ: Կոմպոզիտորի ստեղծագործության վաղ շրջանին բնորոշ վերամբարձ էպիկականությունը փոխարինվեց խոհափիլիսոփայական կենսահայեցողական զուսպ պատումով: Նվազագույն արտահայտչական հնարներով, կոմպոզիտորն արտահայտում է Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» աղոթքների իր ուրույն, «ի խորոց սրտի» վերապրված ու իմաստավորված մեկնաբանումը:

Եթե օրատորիայում գրական-բանաստեղծական հիմքով է պայմանավորված կոմպոզիտորի երաժշտական հղումն առ Աստվածն ու Արարիչը, ապա «Գողգոթա» պասսակալիան խորհրդանշում է կոմպոզիտորի կենսական ուղու վերջնահատվածի գեղագիտական-փիլիսոփայական իմաստավորումը: Պատահական չէ, որ վերջին անգամ նա դարձյալ դիմում է հնագույն ժանրերից իր նախասիրած պասսակալիային: Պահպանված կենսահաստատ թեմայի ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքները բնավ չեն արտահայտում հոռետեսություն կամ վհատվածություն: Հակառակը, այստեղ գերիշխում է կենսահաստատ ոգու ուժն ու հզորությունը, արվեստի միջոցով ամեն խոչընդոտ հաղթահարելու, արվեստի միջոցով գոյատևելու մեծ կամքն ու ցանկությունը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Յուրաքանչյուր ստեղծագործողի լեզվաոճական առանձնահատկությունների ձևավորումն անմիջականորեն կապվում է նրա գեղագիտական սկզբունքների որոշակի համակարգի հետ, որն էլ իր հերթին գոյանում է որոշակի պատմական-քաղաքական ժամանակաշրջանի, աշխարհագրական տեղի, ազգայինի յուրօրինակ ընկալման, մշակութային արժեքների յուրացման, գաղափարական դիրքորոշման հետևանքով: Էդգար Հովհաննիսյանի գեղագիտական սկզբունքների մասին պատկերացում են տալիս նրա բազմաժանր ու բազմաոճ ստեղծագործական ժառանգությունը, նրա հարուստ կենսական ուղին: Արվեստագետ-քաղաքացու աշխարհընկալումն ամբողջանում է նրա հասարակական, կազմակերպչական և հրապարակախոսական լայնահայաց գործունեությամբ:

Երաժշտական ձևը, ձևակառուցման դասական ընկալումը կոմպոզիտորի մտածողության կարևորագույն առանձնահատկությունն է, ինչը դրսևորվում է բոլոր ուսումնասիրված երկերում: Ձևակառուցման հարցում կոմպոզիտորը նախընտրում է սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլը՝ ամեն անգամ նորովի մեկնաբանելով այն:

Ցիկլի ներսում կոմպոզիտորը նախընտրում է սիմետրիկ կամ ռեպրիզային կառույցները, ինչը կարելի է դիտարկել որպես դասական համաչափության ձգտման ուղղակի հետևանք: Նույնպիսի դրսևորում են կոնտրաստային մասերով երիզված եռամաս կառույցները: Ռեպրիզային բաժինների մեկնաբանության հարցում կոմպոզիտորի նախընտրած հնարքներից են հայելակերպ, համատեղված ռեպրիզները: Ցիկլի ամբողջականության ընկալմանը նպաստում են կոմպոզիտորի կողմից լայնորեն կիրառվող լայտթեմատիկ, լայտինտոնացիոն զարգացման սկզբունքը, ռեմինիսցենցիաների ամենատարբեր հնարքները, մասերի միջև հանդիպող attacca-ները:

Ավանդական ժանրերի մեկնաբանման խնդրում վաղ շրջանի կամերային ստեղծագործություններում կարելի է նկատել կամերային ժանրերի սիմֆոնիզացման ձգտումը: Այլ է մոտեցումը գործիքային սոնատի ժանրին, որը կոմպոզիտորը մեկնաբանում է որպես «մեկ դերասանի թատրոն»՝ շեշտը դնելով հոգեբանական բացահայտումների վրա:

Կոմպոզիտորի Առաջին սիմֆոնիայից սկսած՝ ցայտուն արտահայտվեց ինտելեկտուալ, կոնցեպցիոն, էպիկական սիմֆոնիզմի համաշխարհային ավանդույթը՝ բեկվելով ազգային նյութի հիմքի վրա:

Ընդգրկուն գեղարվեստական ընդհանրացումներին նպաստում են հզոր նվագախմբային հնչողությունը, բանահյուսական նյութի սիմֆոնիզացման հնարքը, ռիթմական, ակորդային, թեմատիկ օստինատոները, միևնույն հնչյունի ուղղահայաց կրկնությունների շնորհիվ գոյացած տարածական-ակուստիկ հնչողությունները, հոմոֆոն-հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ շարադրանքների հմուտ միահյուսումները, պոլիֆոնիկ մշակման բազմապիսի հնարքների լայն կիրառումը: Վերջին շրջանի սիմֆոնիկ գործերում նկատելի է ձգտումը կամերայնության, սուբյեկտիվ-հայեցողական պատումին: Գերիշխում են տեմբրային անհատականացման, տեմբրային երանգների համադրության ու հակադրության շնորհիվ գոյացած նրբերանգները:

Է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործության որոշիչ առանձնահատկությունն ինքնատիպ թեմատիզմն է՝ հիմնված հայկական ժողովրդական լադային մտածողության վրա: Ժողովրդական լադերի հիմքում առկա կվարտային սկզբունքը անդրադառնում է կվարտա ինտերվալի՝ որպես կարևոր կոմպոզիցիոն միջոցի բազմազան կիրառման հնարքներում, այդ թվում կվարտային կառուցվածքով ինքնատիպ հարմոնիկ համահնչյուններում, որոնք կոմիտասյան բազմաձայնության ավանդույթը ստեղծագործաբար շարունակելու գիտակցված միտումն են արտահայտում:

Յուրօրինակ հարմոնիկ կոմպոզիցիոն հնար են միևնույն հնչյունի կրկնապատկումները ուղղահայաց ֆակտուրայում, ինչը կուլմինացիոն մեծ լարվածության և էպիկական հզոր հնչողության լավագույն միջոցներից է: Հարմոնիկ լեզվի ինքնատիպ դրսևորում է դիտվում 20-րդ դարի երաժշտության մեջ լայնորեն կիրառվող միևնույն հնչյունի խրոմատիկ տարրալուծման հնարքը, որը, ազգային լադա-ինտոնացիոն հիմնանյութով շաղախվելով՝ որակապես նոր հնչողություն է ստանում:

Հովհաննիսյանի երաժշտության կարևոր առանձնահատկությունը ինտոնացիոն-կերպարային թեմատիկ նախահիմքերի ասոցիատիվ առկայությունն է, որն ամբողջի ձևագոյացման և կերպարային գեղարվեստական լուծումներում ինվարիանտի նշանակություն է ձեռք

բերում: Կոմպոզիցիոն-ձևակառուցողական և կերպարային-գեղարվեստական առումով ինվարիանտի կատարյալ օրինակ է «Հավիկ» տաղը Առաջին սիմֆոնիայում:

Կոմպոզիտորի թեմատիզմի հիմքում իրենց ուրույն տեղն ունեն այն թեմա-խորհրդապատկերները, որոնք կապվում են համաշխարհային երաժշտական ավանդույթի հետ: Դրանցից առավել հատկանշական օրինակներ են Դմ.Շոստակովիչի ստեղծագործությանն առնչվող կոմպոզիցիոն միջոցների ասոցիատիվ նմանությունները, Dies Irae թեմայի կերպափոխումները: Խորհրդապատկեր-թեմաների առանձին խումբը հեղինակային ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներն են, որոնք երկից երկ հետևողականորեն օգտագործվում են կոմպոզիտորի կողմից՝ ամեն անգամ յուրովի բացահայտելով ներքին հնարավորություններն ու ենթարկվելով ամենատարբեր փոխակերպումների:

Կոմպոզիտորի ինքնատիպ արտահայտչաեղանակի կարևոր բաղկացուցիչներից է երաժշտական նյութի ռիթմական կազմակերպումը: Յուրօրինակ լայտռիթմական խորհրդապատկեր է ներկայանում «արագացված յամբական» ռիթմական դարձվածքը, որի դրսևորումները նկատվում են հեղինակի տարբեր գործերում: Կոմպոզիտորը ամենաբազմազան միջոցներով է ներկայացնում ռիթմի դերը:

Էդգար Հովհաննիսյանի ստեղծագործություններում դրսևորվեց XX դարի երաժշտարվեստի հիմնորոշ ուղղություններից մեկի՝ նեոկլասիցիզմի կարևորագույն գեղագիտական հիմնադրույթը՝ հնագույն և դասական հստակ ձևակառուցման սկզբունքները հարստացնելով մի կողմից՝ ազգային ավանդույթի, մյուս կողմից՝ արդիական լեզվաարտահայտչական հնարքներով: Ընդ որում առավել կարևորվում է ոչ միայն արտաքին ոճավորման հնարքների ստեղծագործաբար վերահմաստավորումը, այլև հնի գաղափարագեղագիտական համակարգերի նորովի կիրառումը, անցյալի համամարդկային արժեքների վերահաստատումը: Պատահական չէ, որ իր վերջին սիմֆոնիկ երկում կոմպոզիտորը դարձյալ դիմում է պասակալիայի ժանրին: Պահպանված կենսահաստատ թեման արտահայտում է արվեստագետի ոգու ուժն ու արվեստի զորությամբ ամեն խոչընդոտ հաղթահարելու, արվեստի միջոցով գոյատևելու մեծ կամքն ու ցանկությունը:

ՆՈՏԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԿՆԵՐի ՀԱՎԵԼՎԱԾ

/NN1-84/

Օրինակ 1

(Կվինտետ)



Օրինակ 2



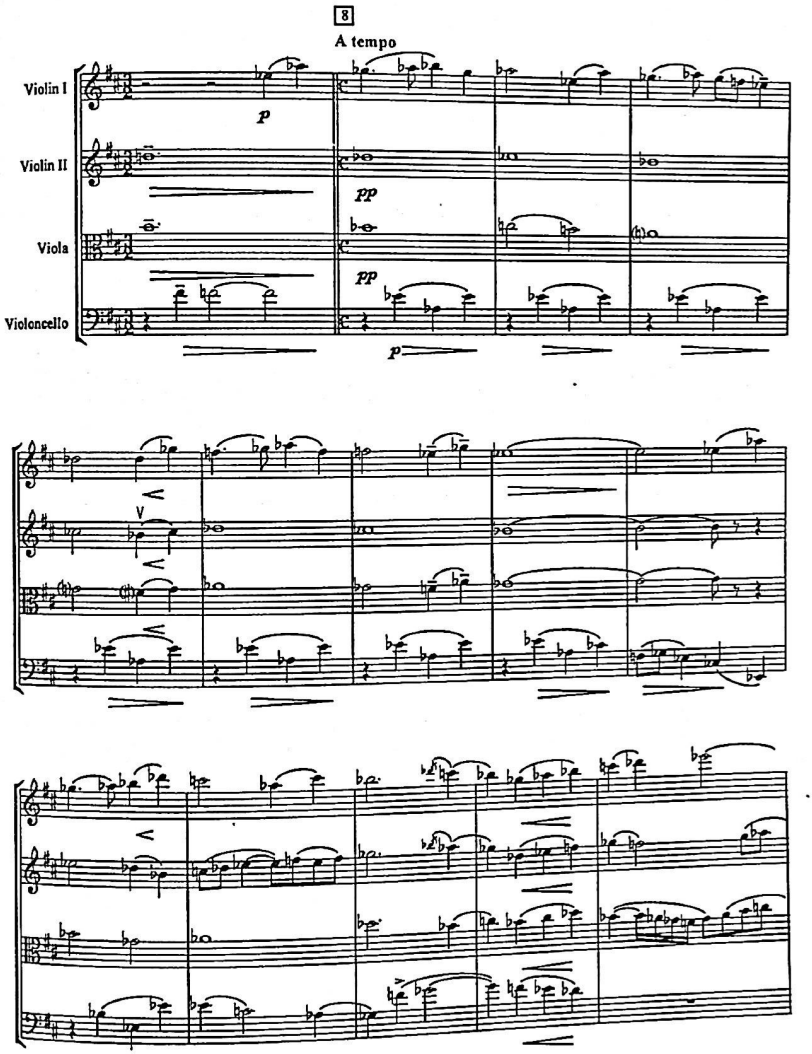
Օրինակ 3



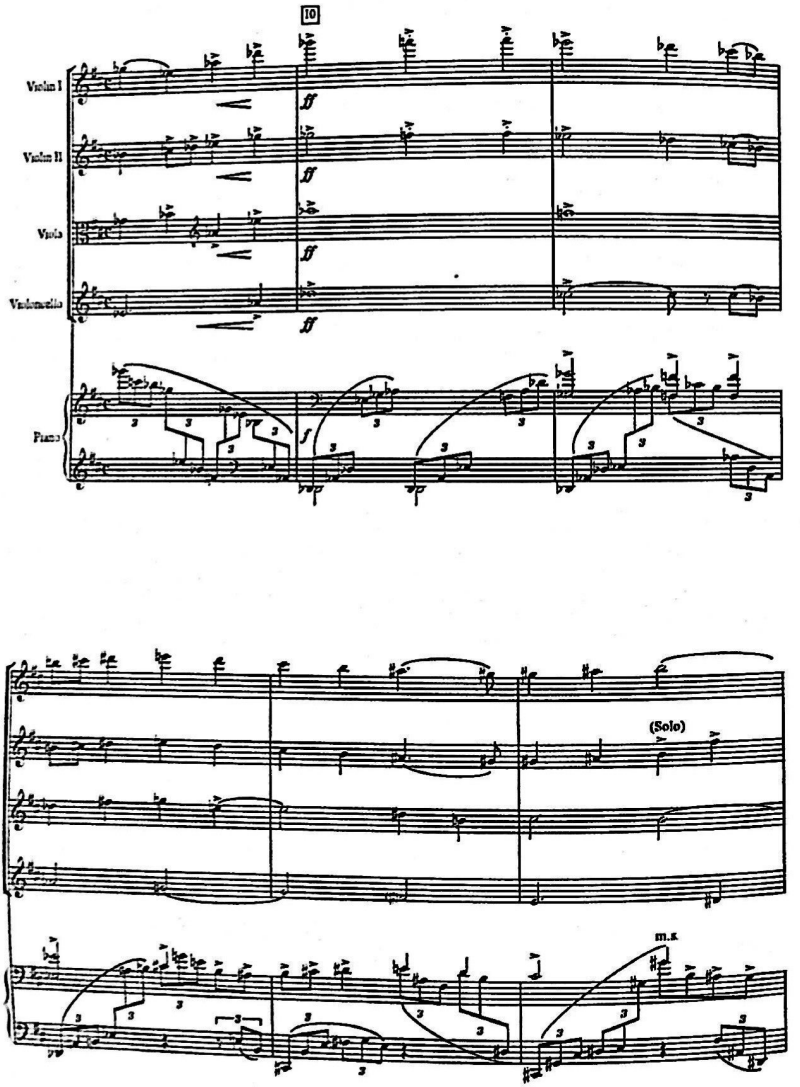
Օրինակ 4



Օրինակ 5



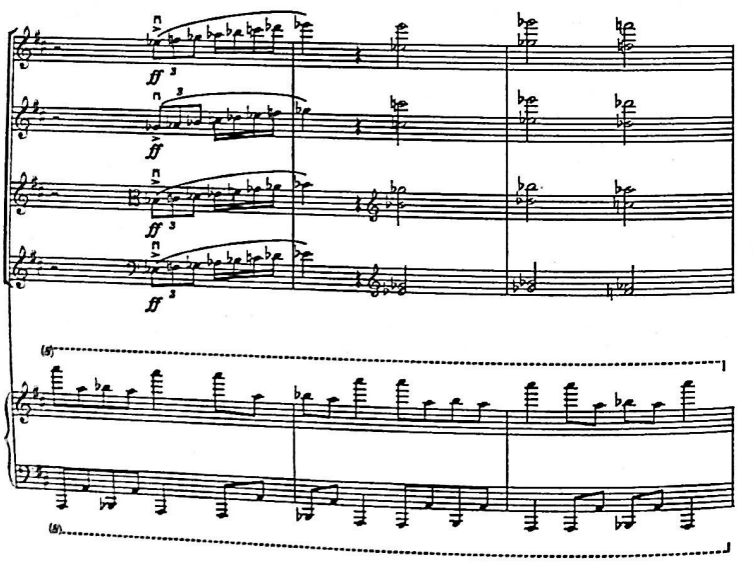
Օրինակ 6



Օրինակ 7


17
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Piano
ff
ff appassionato
ff molto energico





Օրինակ 8



Օրինակ 9





Օրինակ 10

II

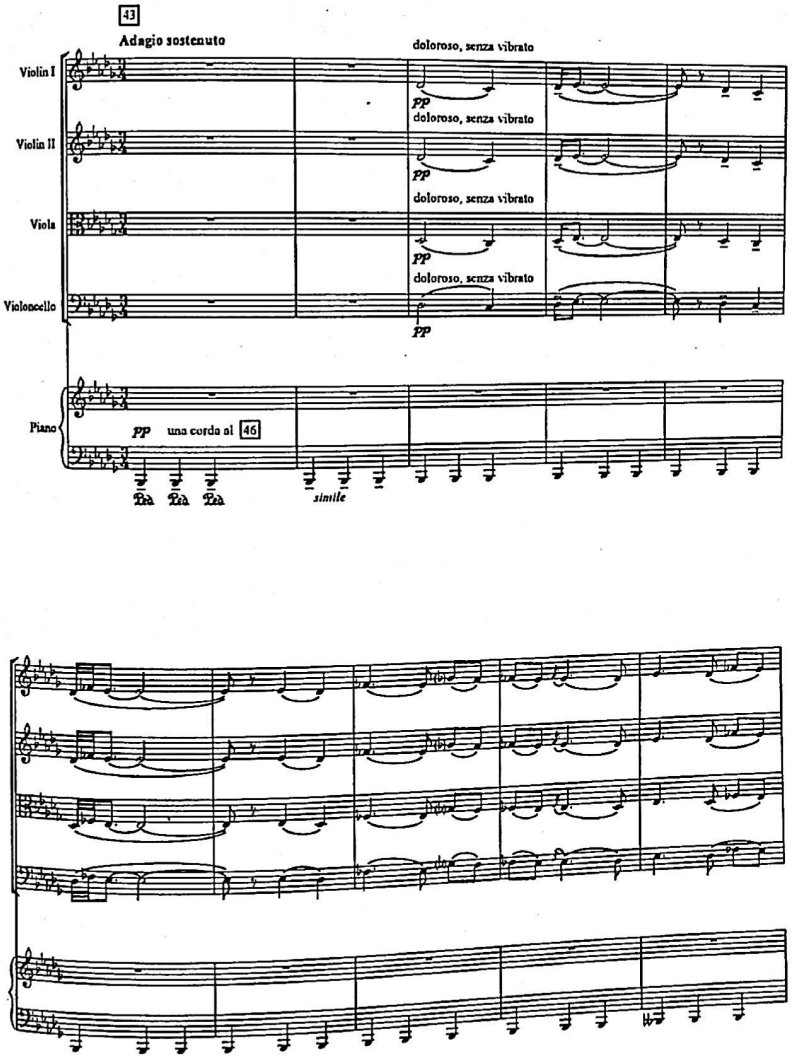

35
Allegretto scherzando
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Piano
mf leggiero
mp leggiero
V
mf
(b)

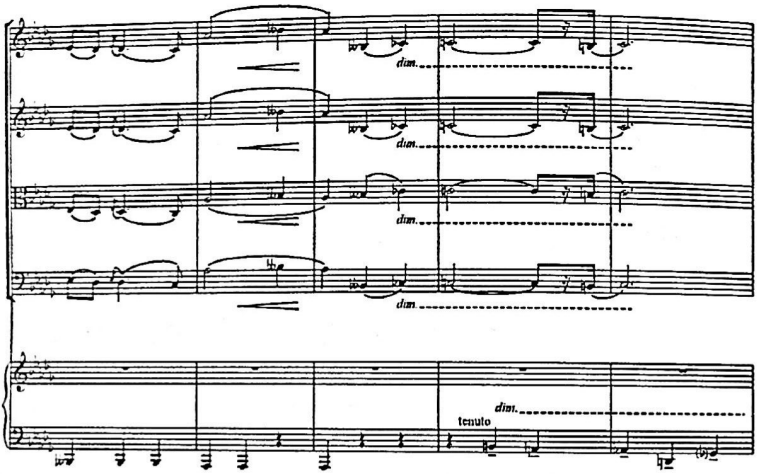
Օրինակ 11


42
sul ponticello
Violin I
p
pizz.
Violin II
p
Viola
mf cantabile
pizz.
Violoncello
p
Piano
p
rit.
arco
sf
sf
arco
sf
8va
8va

Օրինակ 12

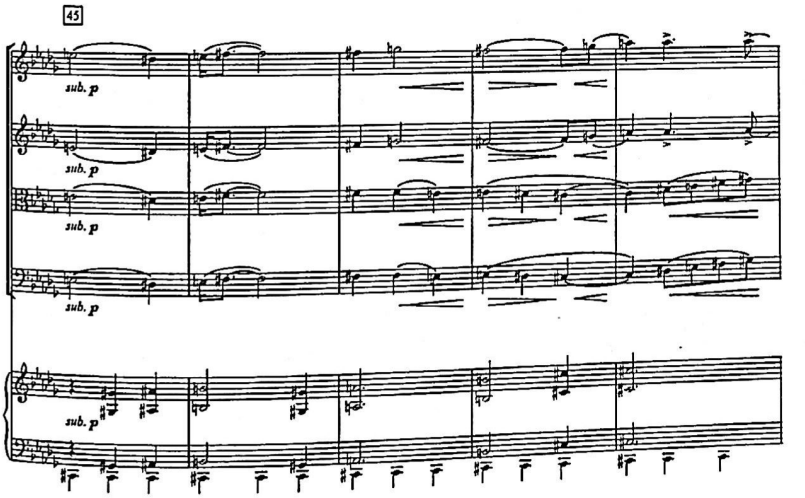
III




dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
tenuto

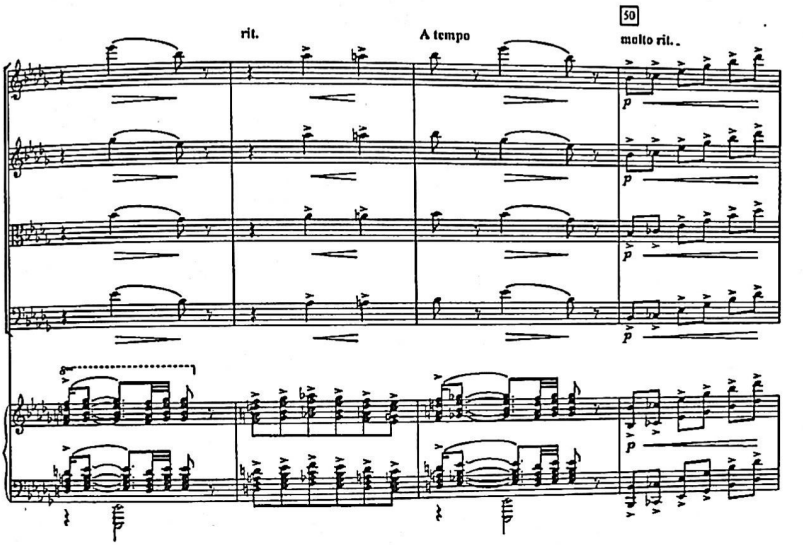

44
p
p
p
p
p


cresc.
cresc.
mf
mf
mf
mf
mf


45
sub. p
sub. p
sub. p
sub. p
sub. p

Օրինակ 13



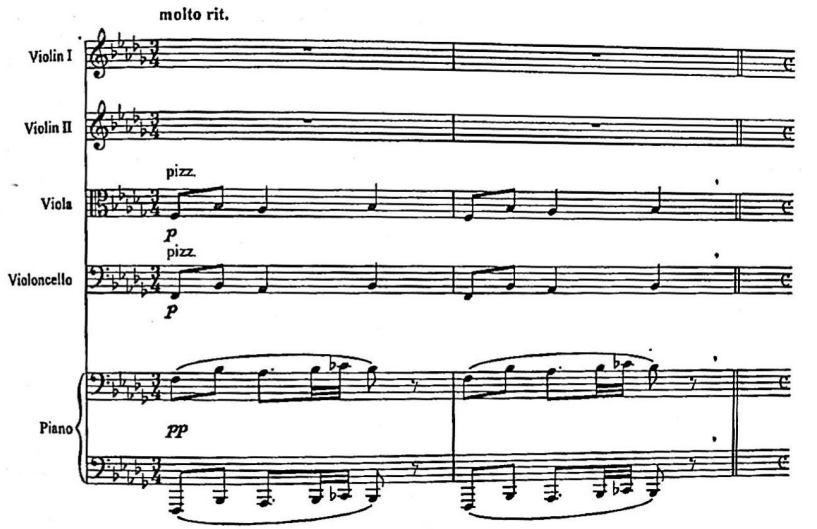

rit.
A tempo
50
molto rit.
p
p
p
p
p


fff appassionato
fff appassionato
fff appassionato
fff appassionato
fff appassionato

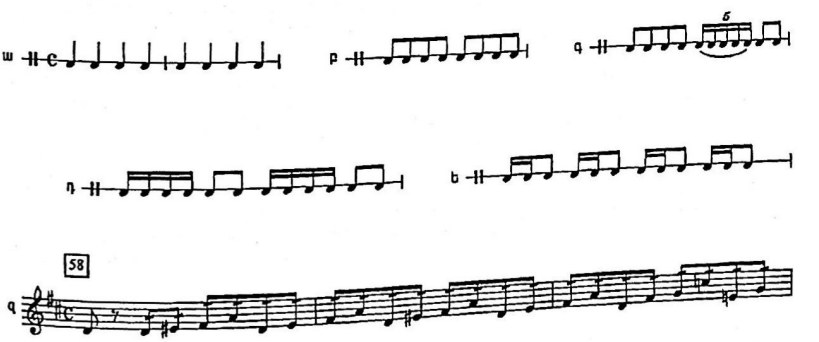
Օրինակ 14


34
senza vibrato
Violin I
Violin II
Viola
senza vibrato
Violoncello
Piano
Piano

Օրինակ 15



Օրինակ 16



Օրինակ 17


Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Piano
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
pizz.

Օրինակ 18


62
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Piano
arco
pizz.
p
f secco

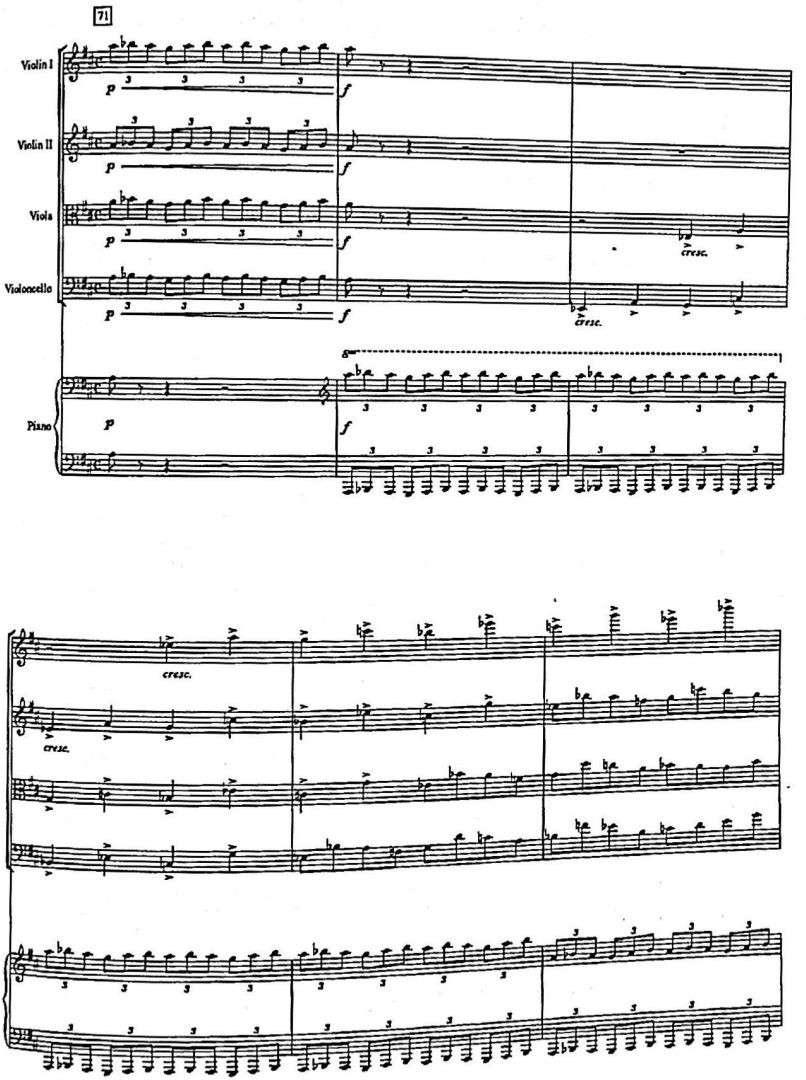
Օրինակ 19

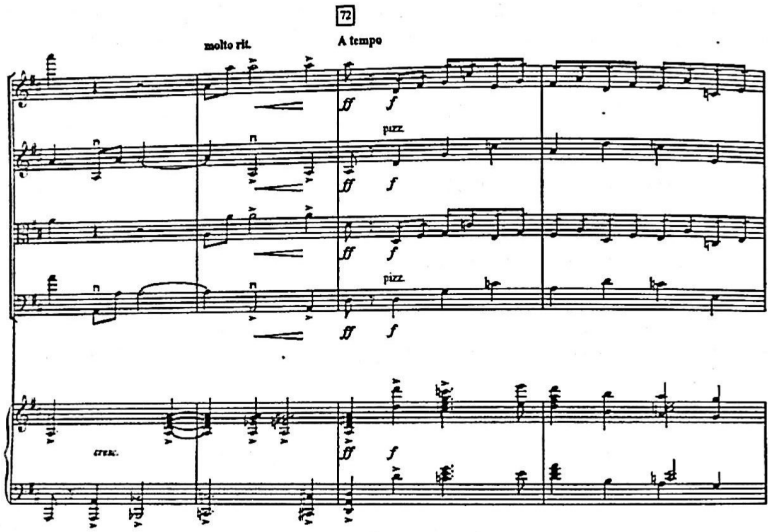


Օրինակ20



Օրինակ 21




72
molto rit.
A tempo
ff
f
pizz.
cresc.



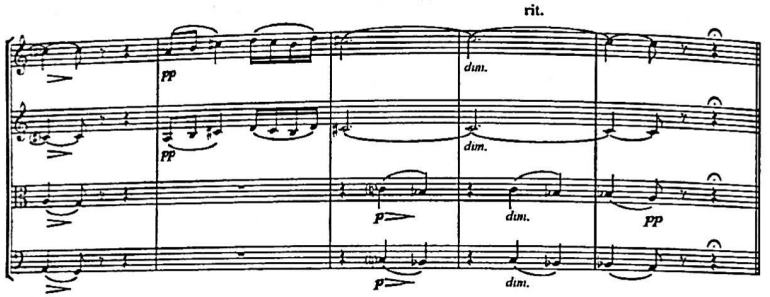
Օրինակ 22

Կվարտետ 2

I

Է.Հովհաննիսյան




rit.
pp
dim.
pp
dim.
p
dim.
pp
p
dim.


2
Tranquillo
mp
p
p
3
3


3
pp

Օրինակ 23


18
Violin I
P molto cantabile
Violin II
Viola
pizz.
Violoncello
19
pp dolcissimo
Sul ponticello
pizz.
ppp
20
ordinario
ppp
arco
ppp

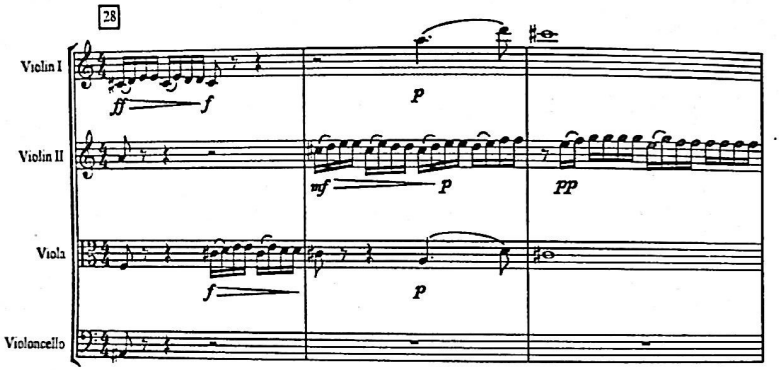
Օրինակ 24

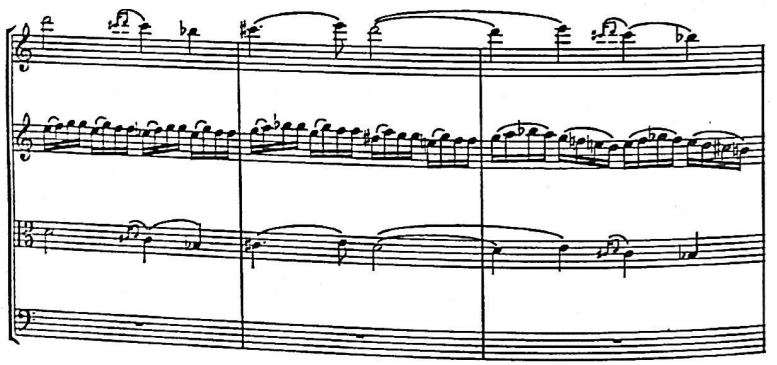
II


24
Allegro ♩= 132
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
au talon
ord. barbaro
pizz.
arco barbaro
cresc.
25

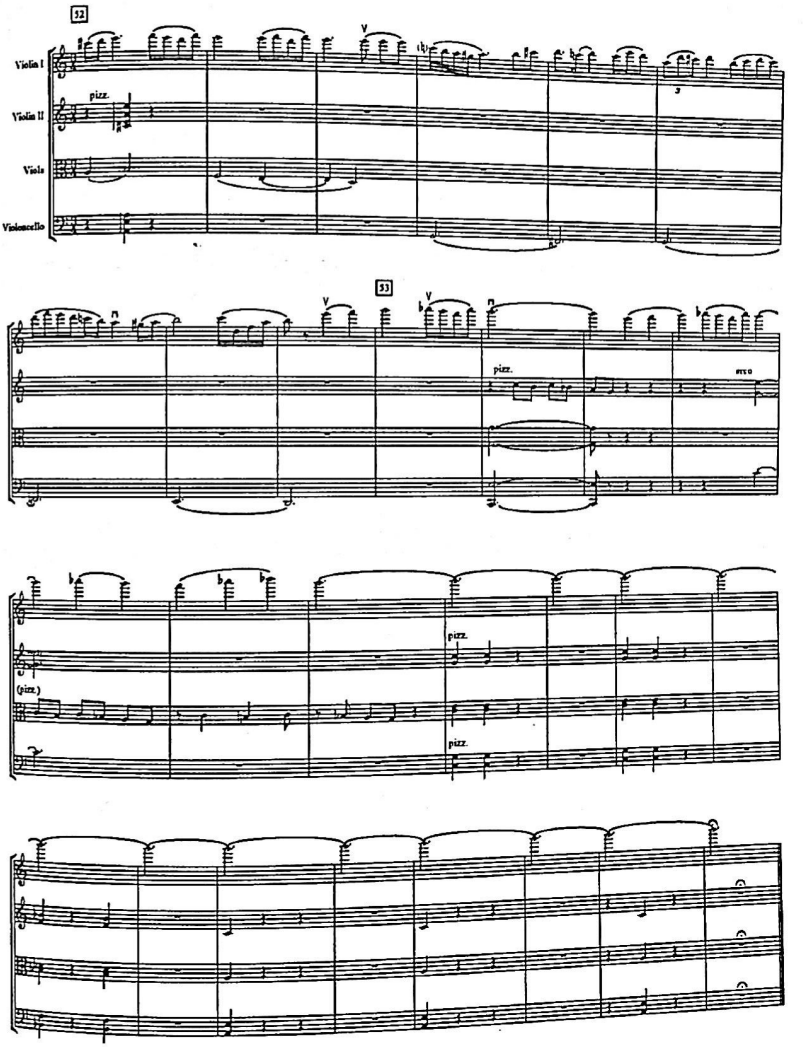

26
f
f
mf
3
3
27
(arco)
pizz.
f
pizz.
f

Օրինակ 25





Օրինակ 26


32
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
pizz.
33
pizz.
arco
(pizz.)
pizz.
pizz.

Օրինակ 27

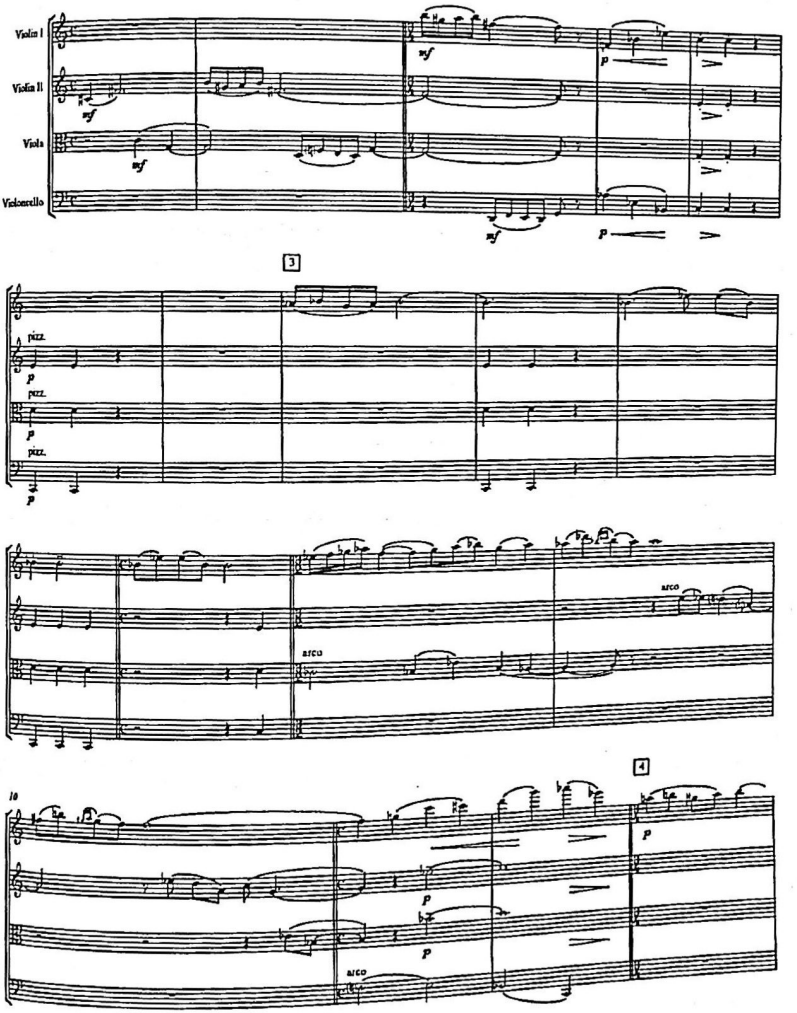
Կվարտետ 3

I

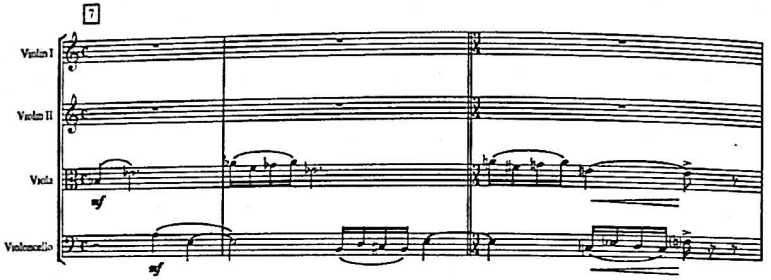
Է.Հովհաննիսյան



Օրինակ 28



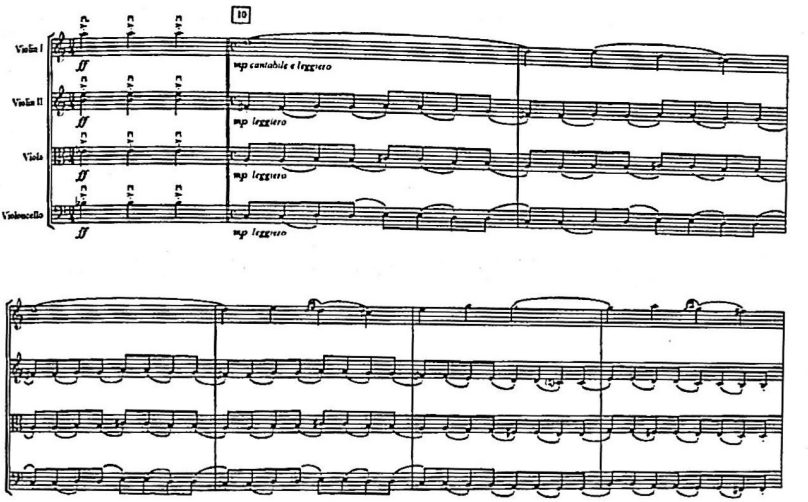
Օրինակ 29



Օրինակ 30



Օրինակ 31



Օրինակ 32



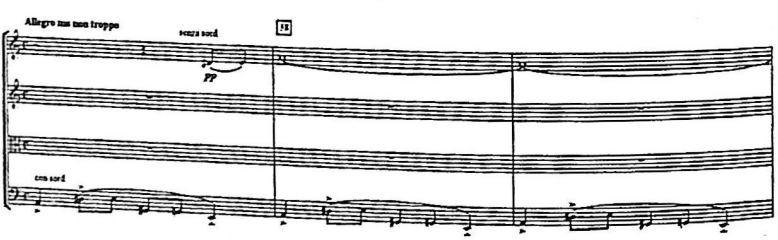
Օրինակ 33



Օրինակ 34



Օրինակ 35



Օրինակ 36



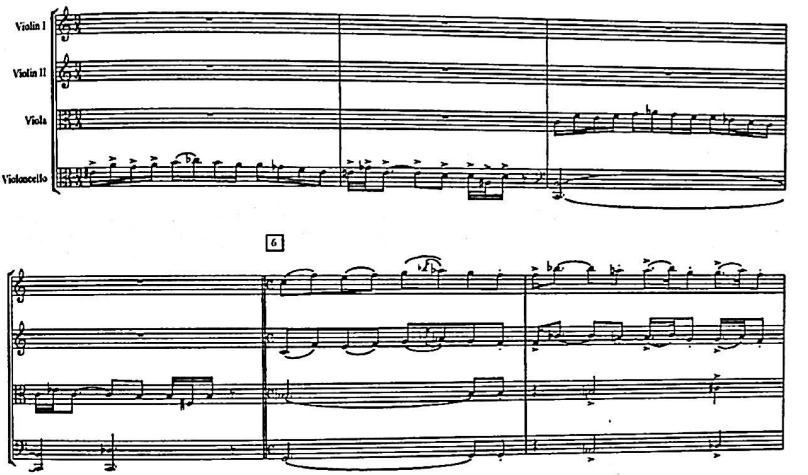
Օրինակ 37



Օրինակ 38



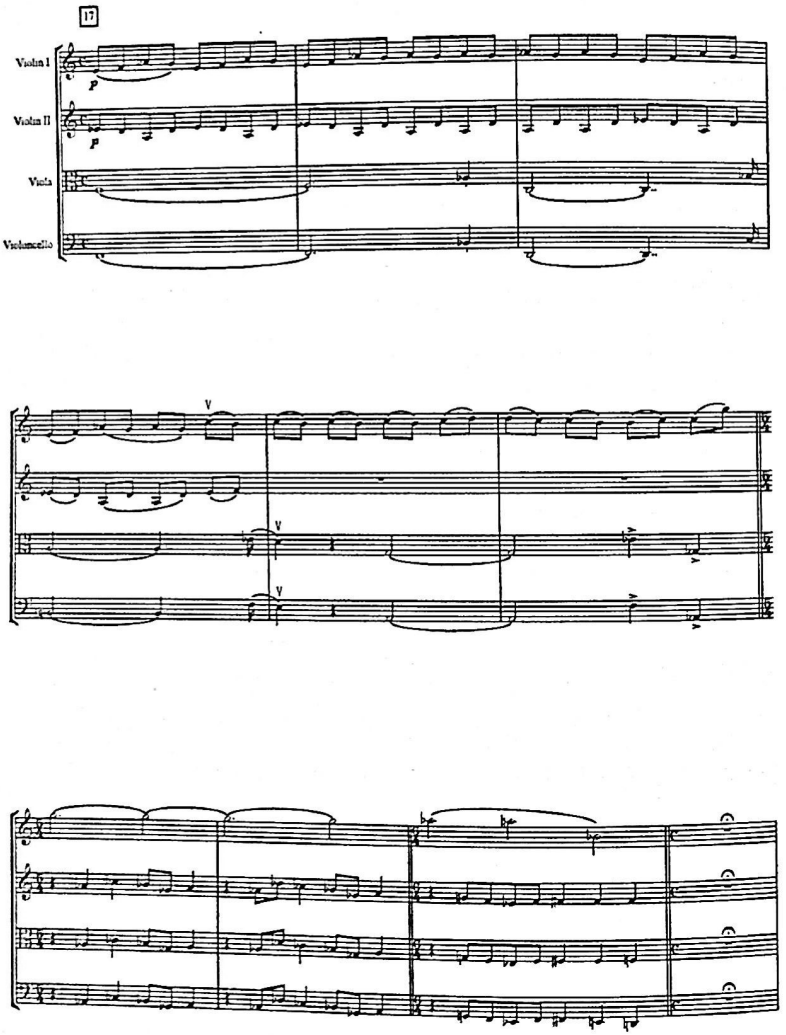
Օրինակ 39



Օրինակ 40



Օրինակ 41



Օրինակ 42



Օրինակ 43



Օրինակ 44

Կվինտետ, I մաս

1.1



Կվարտետ 3, նախաբանի թեմա

1.2



Կոնցերտ - բարոկկո, պոլոնեզ

1.3



Կոնցերտ - բարոկկո, արիետտա

2.1



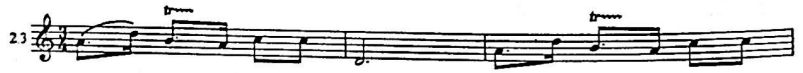
Կոնցերտ - բարոկկո, Cadenza

2.2



Կոնցերտ - բարոկկո, պոլոնեզ

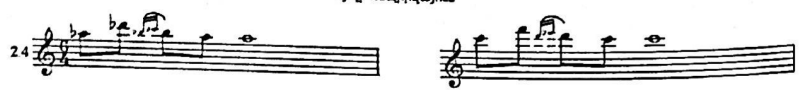
2.3



Կվարտետ 3, I մաս

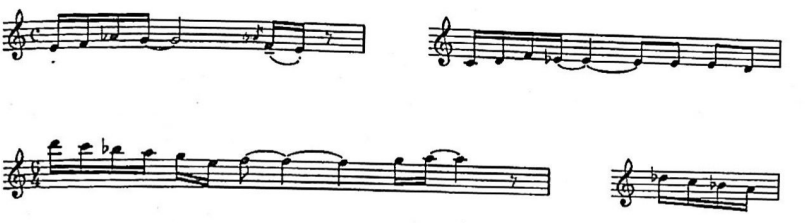
նույնը՝ ռեպրիզայում

2.4



Կվարտետ 4, I մաս

3.1



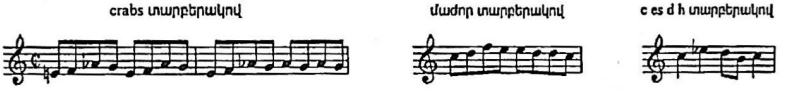
II մաս

crabs տարբերակով

մաժոր տարբերակով

c es d h տարբերակով

3.2



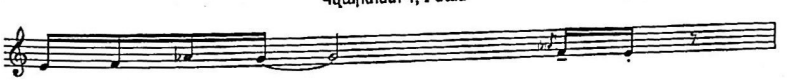
III մաս

3.3



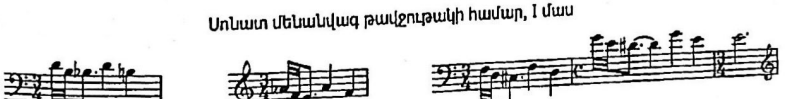
Կվարտետ 4, I մաս

4.1



Սոնատ մենանվագ թավջութակի համար, I մաս

4.2



Սիմֆոնիա 3



Դաշնամուրային կվինտետ, I մաս, օժանդակ թեմա

5.1



Սոնատ մենանվագ թավջութակի համար, II մաս

5.2



Սոնատ մենանվագ թավջութակի համար, II մաս

6.1



Սոնատ մենանվագ ջութակի համար

6.2



Կոնցերտ - բարոկկո, II մաս

6.3



Կոնցերտ - բարոկկո, III մաս

6.4



Կվարտետ 2, I մաս, գլխավոր թեմա

7.1

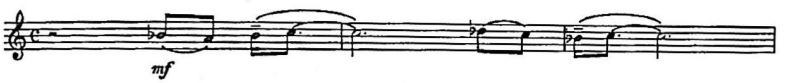


Սոնատ մենանվագ ալտի համար, I մաս, օժանդակ թեմա

7.2



Սիմֆոնիա 2



Սոնատ մենանվագ թավջութակի համար, I մաս



Սոնատ մենանվագ ջութակի համար

8.2



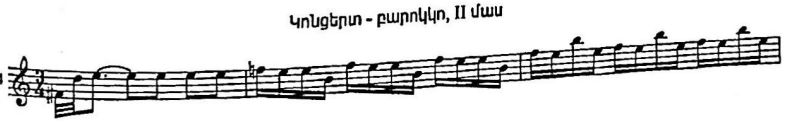
Սոնատ մենանվագ ալտի համար, I մաս

8.3



Կոնցերտ - բարոկկո, II մաս

8.4

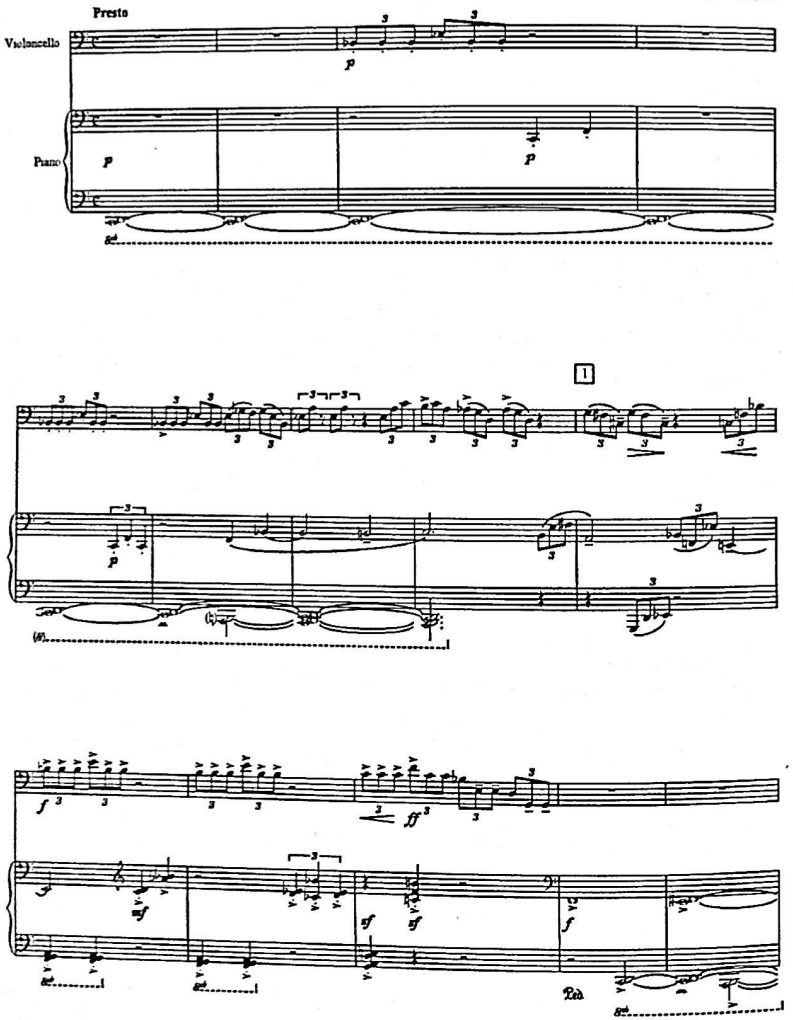


Օրինակ 45

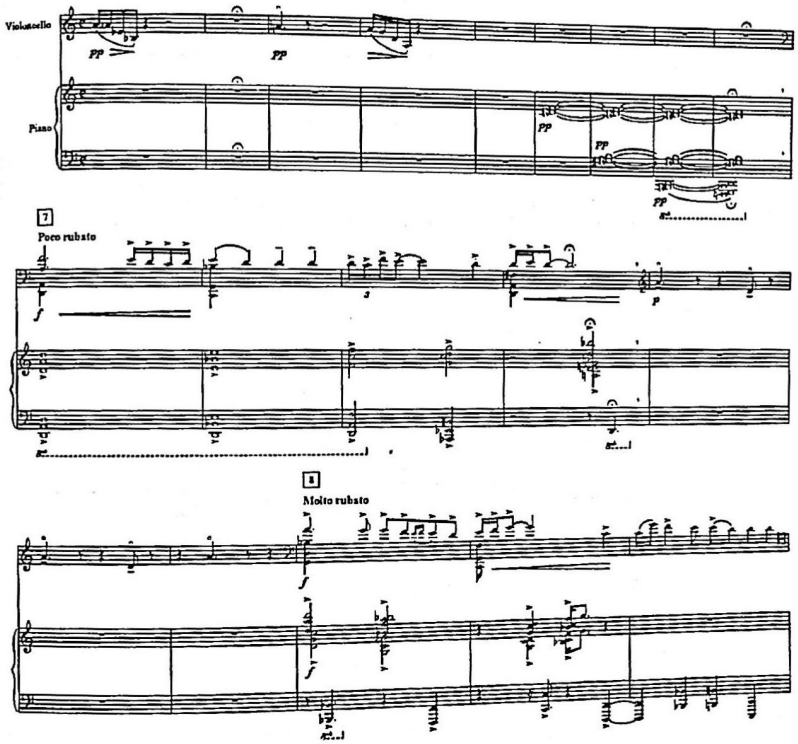
ՍՈՆԱՏ - ԷՊԻՏԱՖԻԱ

I. Toccata

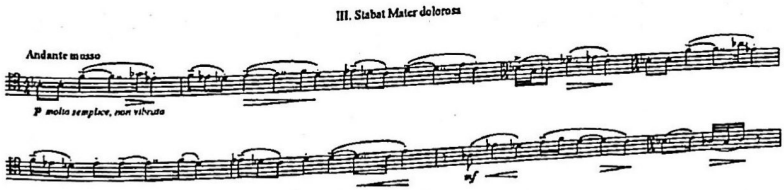
Է.Հովհաննիսյան



Օրինակ 46



Օրինակ 47

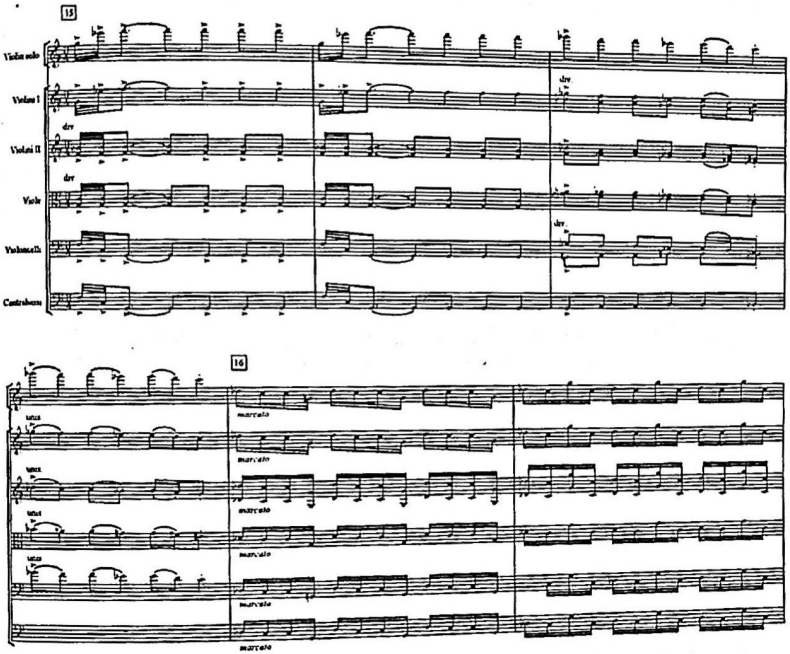


Օրինակ 48

Գրչյուն

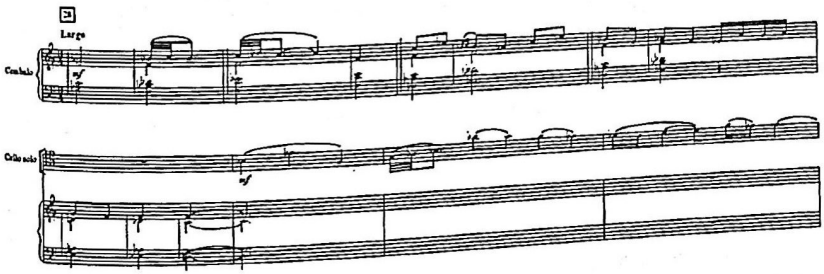


Օրինակ 49



Օրինակ 50

3. Интерлюдия



Օրինակ 51


34
Violin sol.
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
sp dolce
div pizz e arco
35
div
poco cresc.
arco
36
pizz
arco
sp

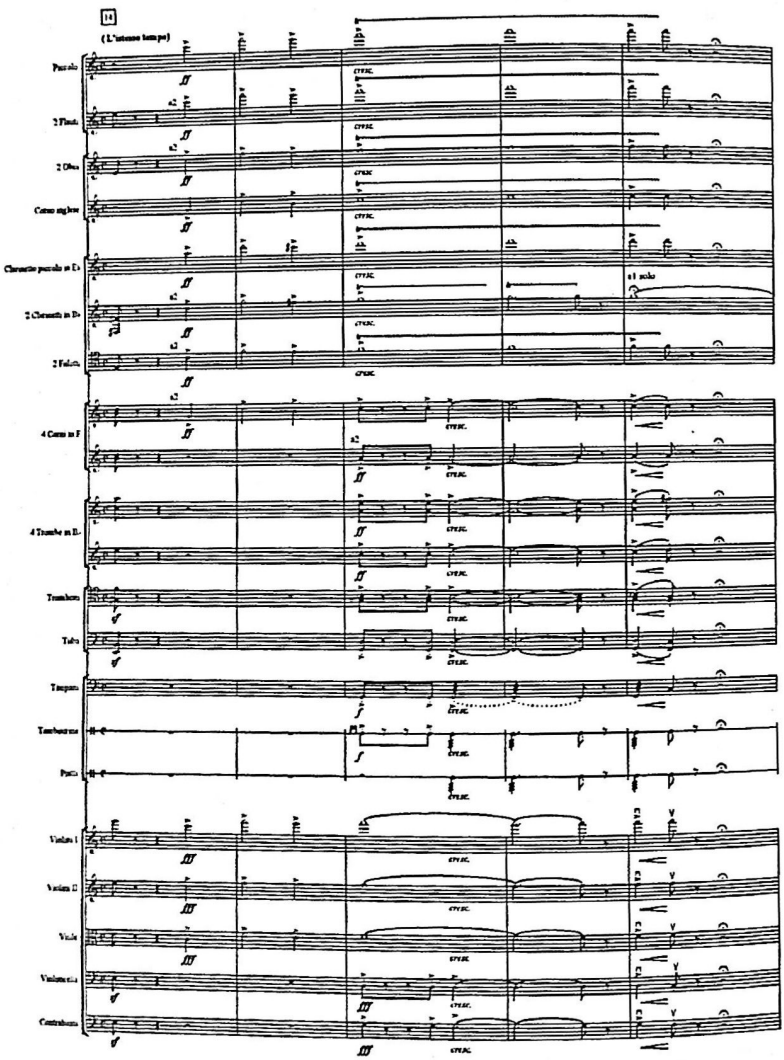
Օրինակ 52

ԱՌՅԱՒԱ

I

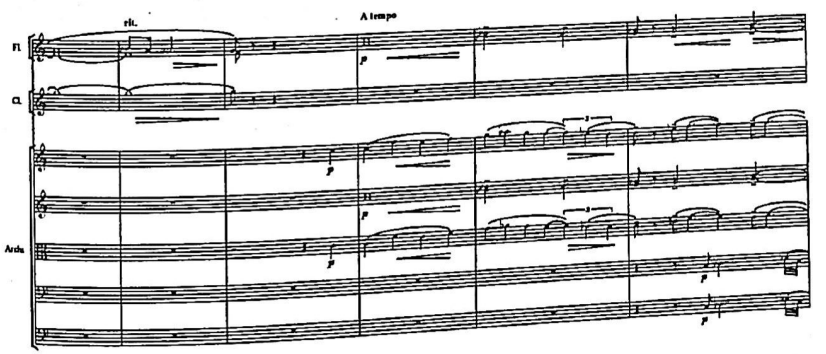


Օրինակ 53


14
(L'istesso tempo)
Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
Clarinetto piccolo in E♭
2 Clarinetti in B♭
2 Fagotti
4 Corni in F
4 Trombe in B♭
Tromboni
Tuba
Timpani
Tamburo rullante
Piatti
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso
cresc.
a1 solo

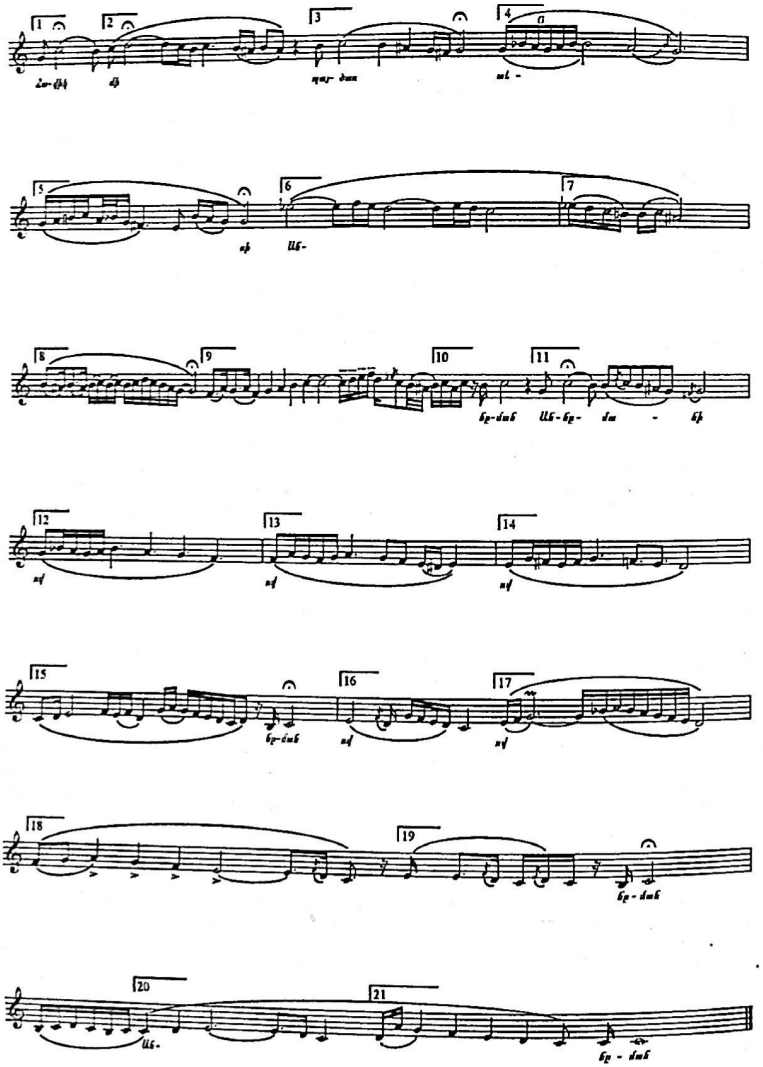

poco rit.
più rit.
Cl.
molto cantabile e mesto
sp
p
sp


15
Più mosso
Tranquillo
Fl.
Cl.
Arpa
Archi
pp
ff
f con passione
cresc.
p con passione


rit.
A tempo
Fl.
Cl.
Archi
p

Օրինակ 54

Կոմիտաս "Հաւիկ"



Օրինակ 55

1 Նախաբանի թեմա



2 Գլխավոր թեմա



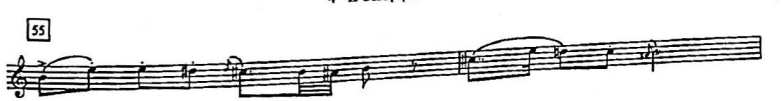
կամ



3 Օժանդակ թեմա, II անցկացում

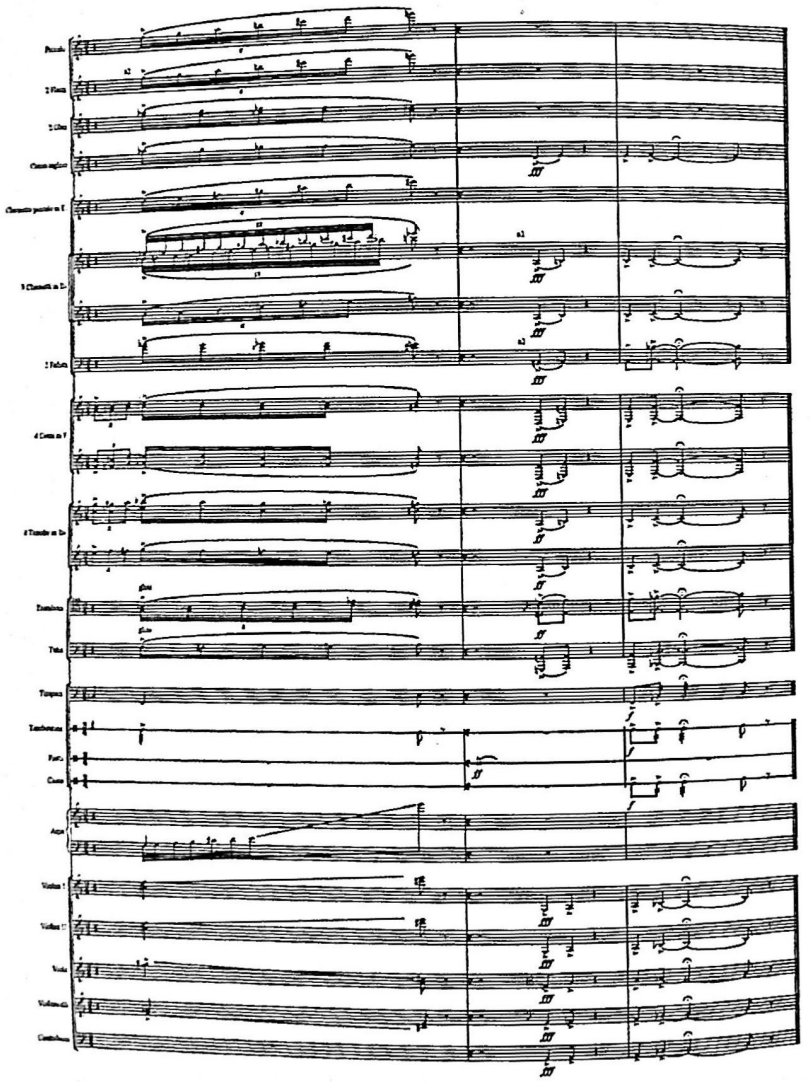


4 II մասի թեման



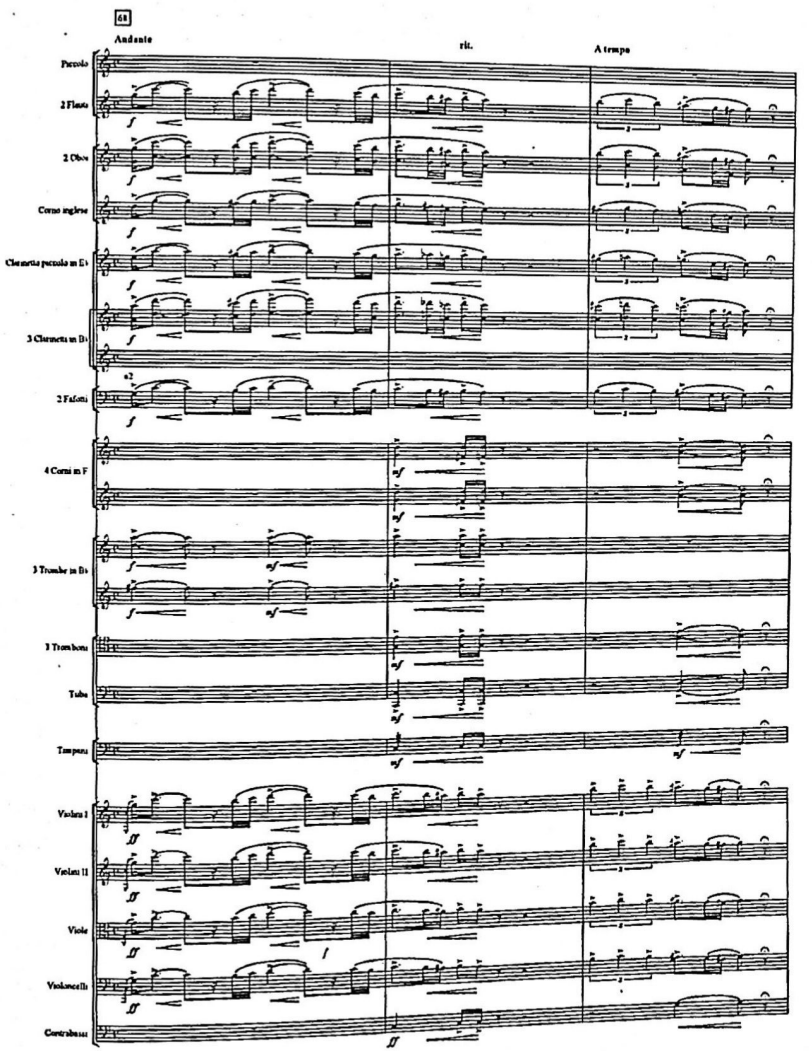
5




Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
Clarinetto piccolo in E
3 Clarinetti in B
2 Fagotti
4 Corni in F
4 Trombe in B
Trombone
Tuba
Timpani
Tamburo rullo
Perc.
Cassa
Arpa
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

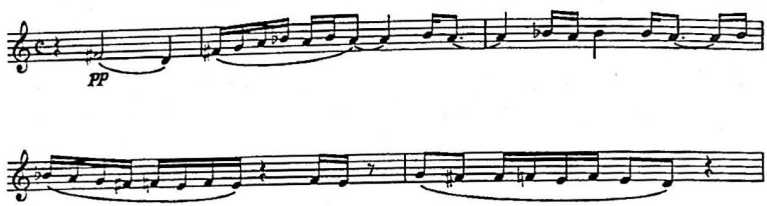
Օրինակ 57

III



Օրինակ 58

1 Հայրենիքի թեմա



2 Տագնապի առաջին թեմա



3 Տագնապի երկրորդ թեմա



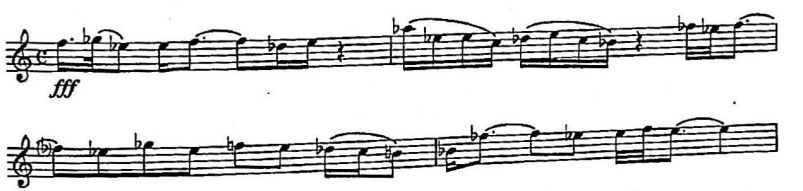
4 Մխիթարի թեմա



5 Սիրո թեմա



6 Ներխուժման թեմա

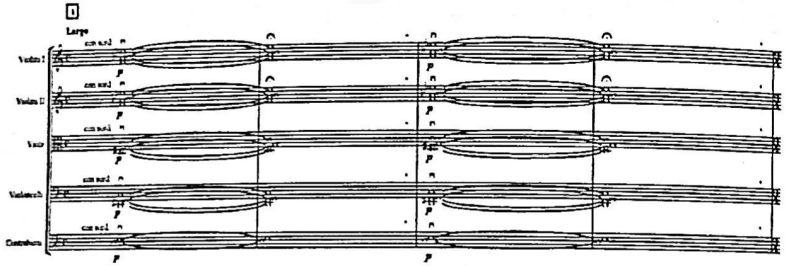


7 Ռուսական բանակի թեմա



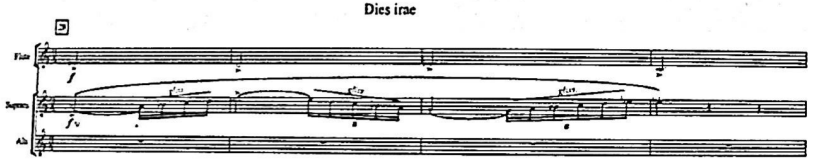
Օրինակ 59

Credo



Օրինակ60

Dies irae



Օրինակ 61

Agnus dei



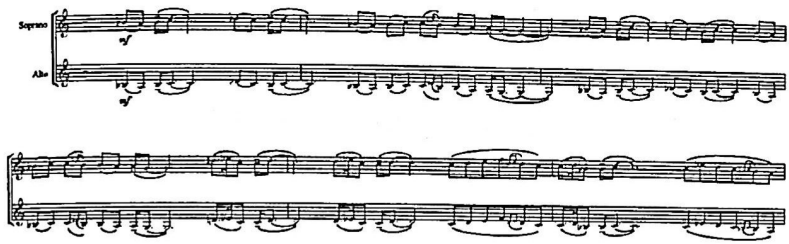
Օրինակ 62



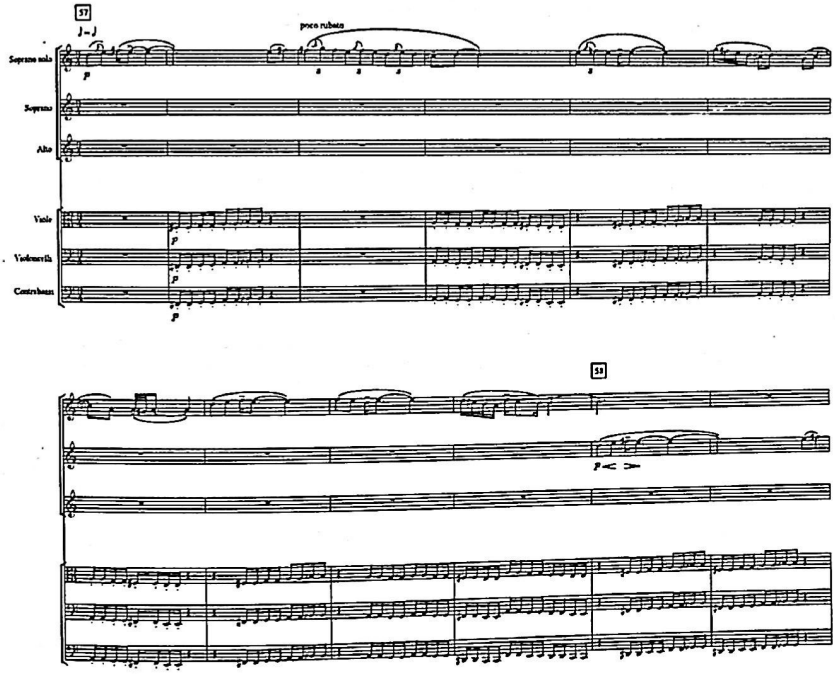
Օրինակ 63



Օրինակ 64



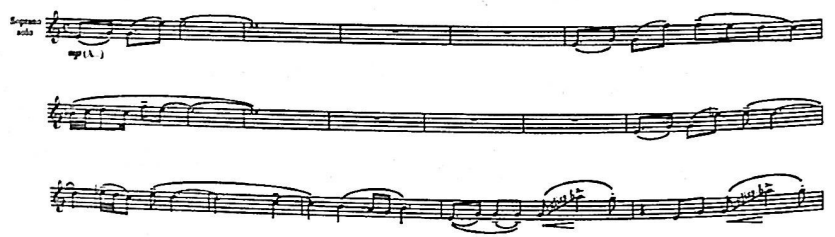
Օրինակ 65



Օրինակ 66



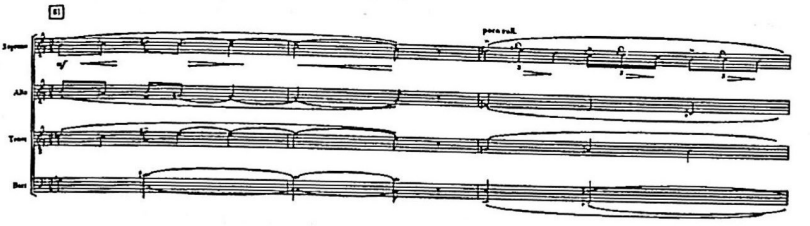
Օրինակ 67



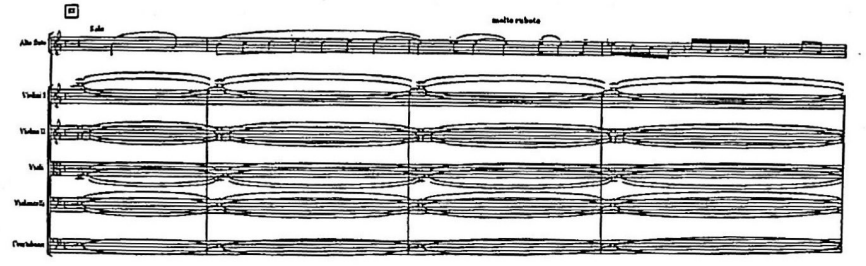

71
Piccolo
Flute
Oboe
Cor anglais
Clarinet in E♭
Clarinet in B♭
Bassoon
Contrabassoon
Horn
Trumpet
Trombone
Tuba
Timpani
Percussion
Tam-tam
Soprano Solo
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

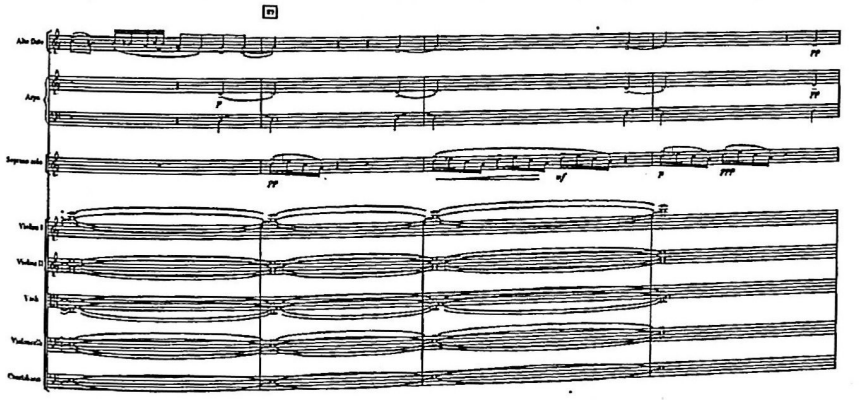


Օրինակ 70



Օրինակ 71





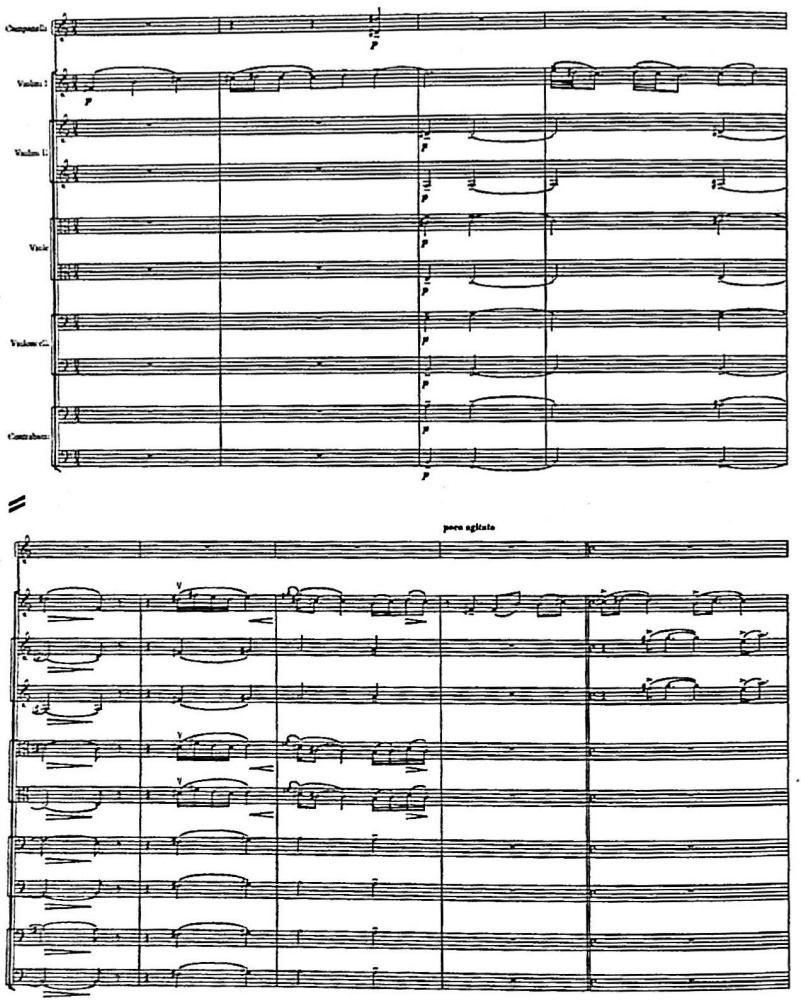


Օրինակ 72

1. Ричеркар



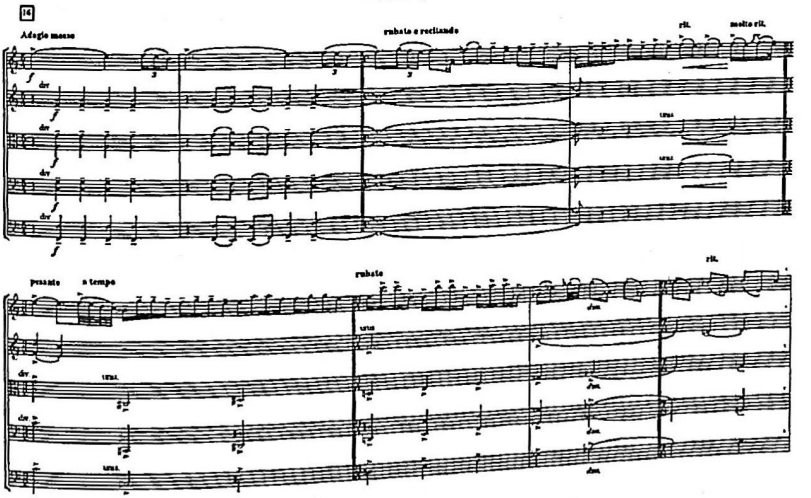
Օրինակ 73


Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
poco agitato

Օրինակ 74



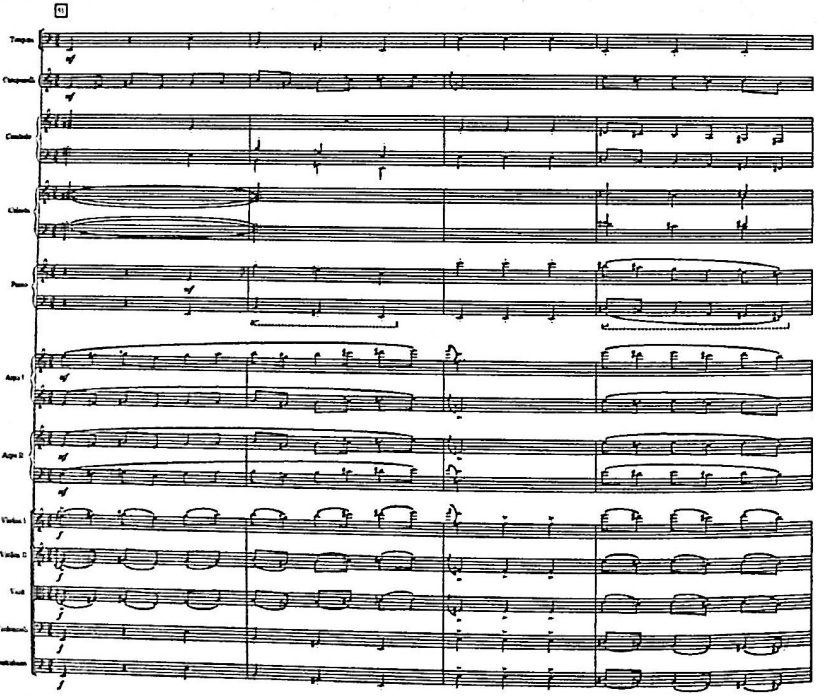
Օրինակ 75



Օրինակ 76



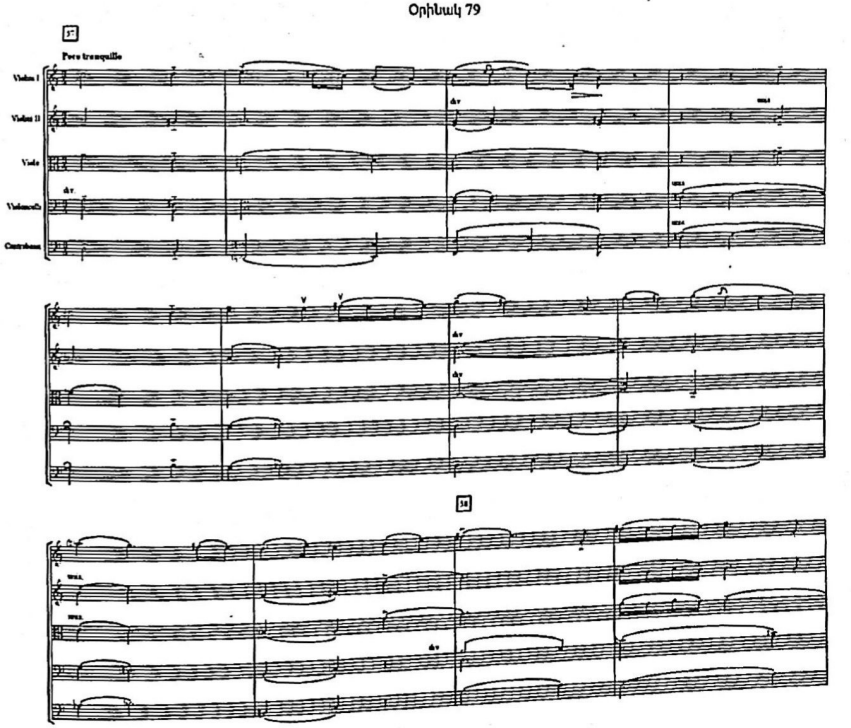
Օրինակ 77



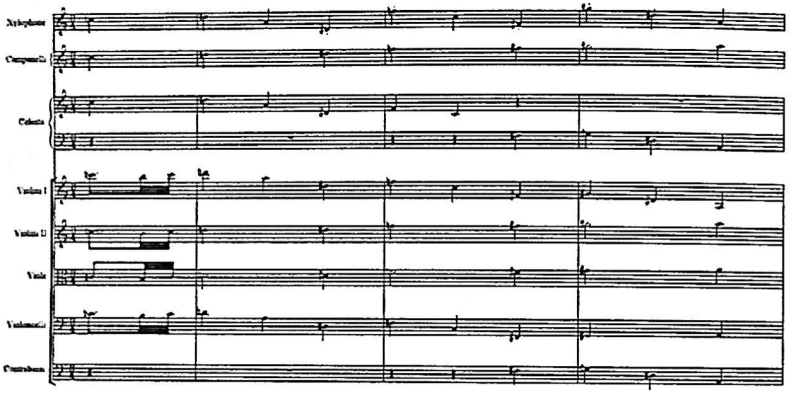
Օրինակ 78



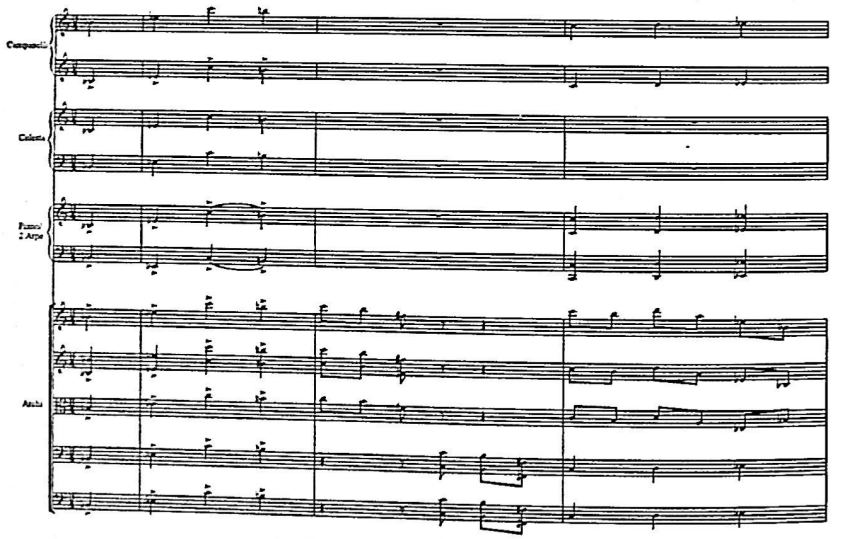
Օրինակ 79



Օրինակ 80 ա



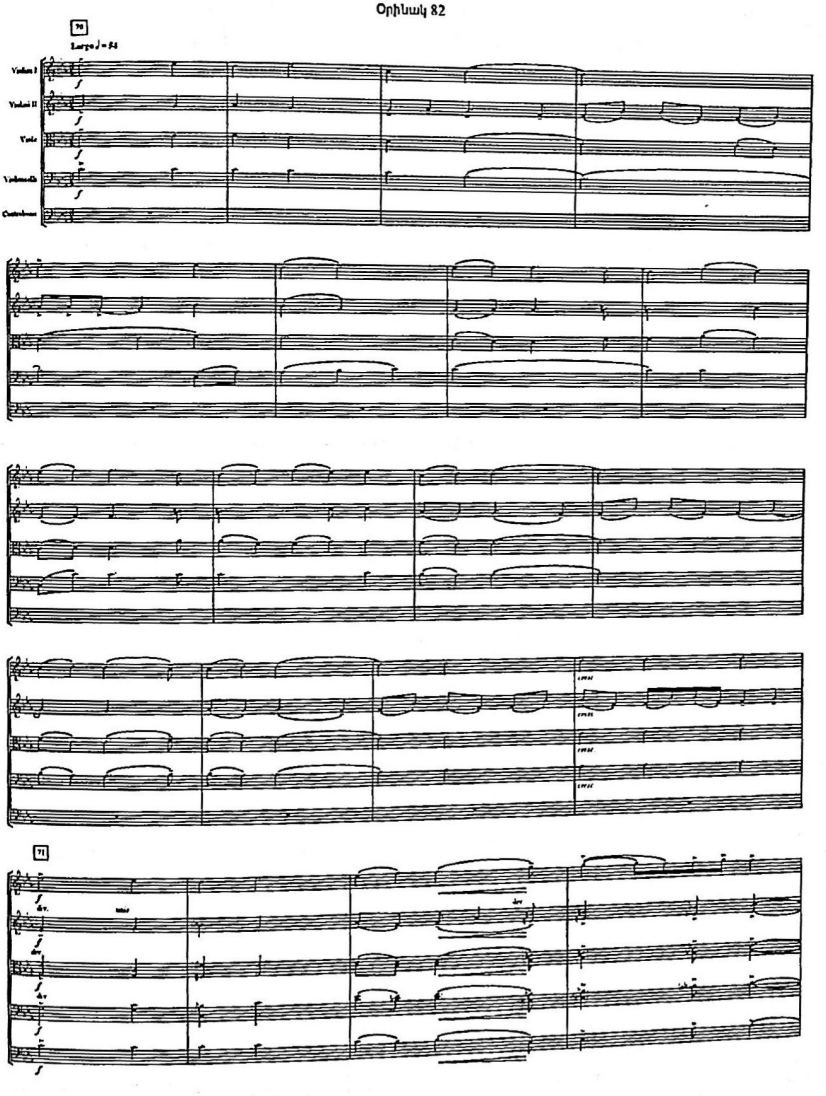
Օրինակ 80 բ

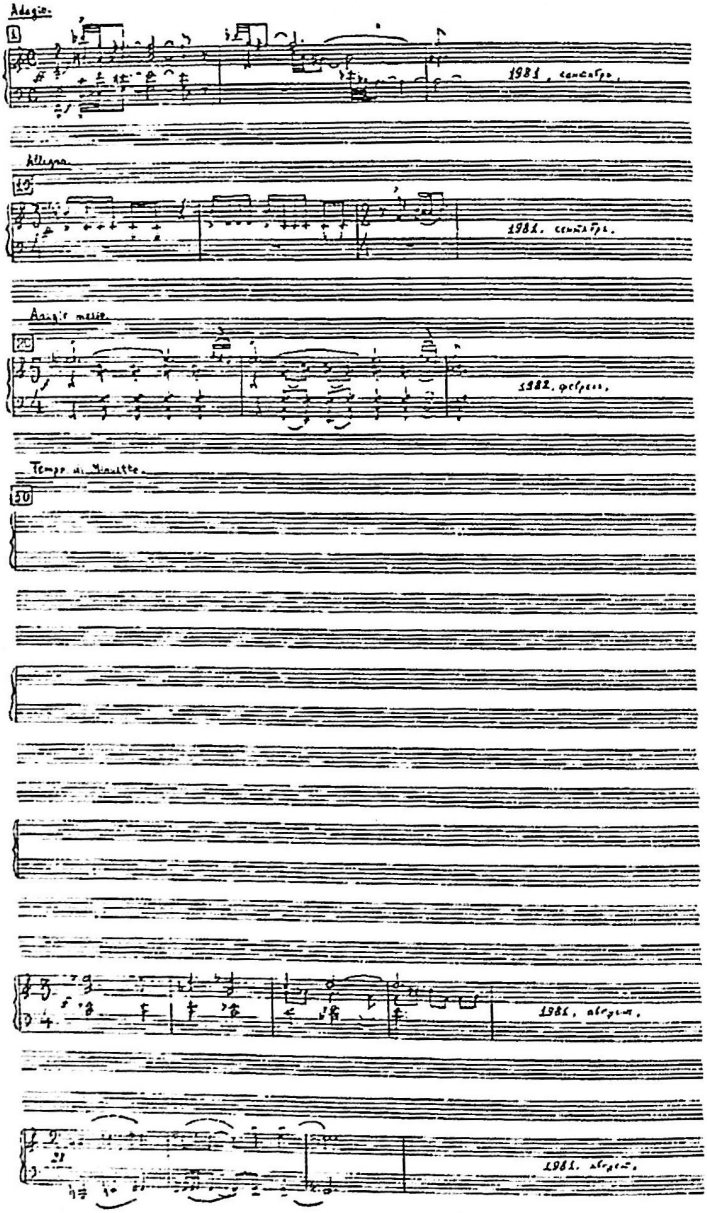



Timpani
Bongos
Wood Blocks
Frusta
Campane
Piano
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
div.
unis.
div.
div.
div.


Timpani
Percussion I
Tambourine
Bongos
Xylophone
Wood Blocks
Finger Cymbals
Crotales
Tam-tam
Celesta
Piano
Harp I
Harp II
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Օրինակ 82


70
Largo ♩ = 84
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
71


Adagio.
1
1981, сентябрь.
Allegro
19
1981, сентябрь.
Adagio molto.
76
1982, февраль.
Tempo di Minuetto.
30
1981, апрель.
1981, апрель.

Օրինակ 84


allargando poco a poco
Timpani
Percussion
Tambourine
Bongos
Xylophone
Campanelli
Wood Blocks
Flutes
Timbales
Piano
Harp
Violins I
Violins II
Violas
Violoncellos
Contrabass

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1.Գրքեր

1.1. Արամ Խաչատրյան: Նամակներ /կազմողներ՝ Մ.Հարությունյան, Գ.Հարությունյան/. - Երևան: Սովետական գրող, 1983. – 234 էջ:

1.2. Գասպարյան Ի. Էդգար Հովհաննիսյան. - Երևան: Հայաստան, 1969. - 58 էջ:

1.3. Դերոյան Ն. Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն. Դասագիրք կոնսերվատորիայի ուսանողների համար. - Երևան: Լույս, 1985. – 304 էջ:

1.4. Զարգարյան Յա. Իմ Միհասը, «Պարբերական» հրտ., Երևան, 1996, 146 էջ:

1.5. Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում. տեքստը գրի առավ և կազմեց Ծ.Մովսիսյանը. - Երևան: Տիգրան Մեծ, 1998. – 248 էջ:

1.6. Թահմիզյան Ն., Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.. - Երևան: ՀՍՍՀ ԳԱ, 1985. – 344 էջ:

1.7. Տիգրանյան Գ. Հայ երաժշտական թատրոնի 100 տարին, Երևան: Հայաստան, 1968. – 217 էջ:

1.8. Քուշնարյան Ք. Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր /հայերեն թարգմանությունը՝ Մ.Բրուտյանի/. - Երևան: Ամրոց գրուպ, 2008. – 511 էջ:

1.9. Аветисян М., Графика /автор-составитель – Капланова С./ Москва, Советский художник, 1987.

1.10. Арам Хачатурян. Письма /составители – М.Арутюнян, Г.Арутюнян/, Ереван, Советакан грох, 1983. – 203 с.

1.11. Арам Хачатурян. Сб. статей /составитель - Г.Геодакян/. – Ереван: Изд.-во АН Арм. ССР, 1972. – 267с.

1.12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 378с.

1.13. Генина Л. Эдгар Оганесян. – Москва: Советский композитор, 1959. – 14 с.

1.14. Джагацпанян К. По следам ритмов национальной музыки. – Ереван: Маштоц, 1999. – 190 с.

1.15. Зурабян Ж., Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60 гг. – Ереван: Комитас, 2002. -160 с.

1.16. Корев Ю. Музыкально-критические статьи. Москва: Советский композитор, 1974, 262 с.

1.17. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Ленинград: Госмузиздат, 1958 г., 626 с.

1.18. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 г., 2, XVIII в., Москва: Музыка, 1982. – 670 с.

1.19. Музыкальная культура Армянской ССР. Сборник статей п/р М.Берко. – Москва: Музыка, 1985. – 398 с.
1.20. Музыка Советской Армении. Сборник статей п/р Атаяна Р., Арутюнян М., Будагяна Г. – Москва: Советский композитор, 1960. – 353 с.
1.21. Музыкальный словарь Гроува. Перевод с английского, редакция и дополнения Л.О.Акопяна. Москва: Практика, 2001. – 1095 с.
1.22. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. - Ленинград, Музгиз, 1963. - 340 с.
1.23. Рухкян М. Армянская симфония. – Ереван: АН Арм.ССР, 1980. – 130 с.
1.24. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. – Москва: Композитор, 2002. – 292 с.
1.25. Саркисян С. Вопросы современной армянской музыки. – Ереван: Советакан грох, 1983. – 146 с.
1.26. Тер-Симонян М. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении. - Ереван: АН Арм. ССР, 1974. – 153 с.
1.27. Тиграпов Г. Армянский музыкальный театр, Т. 3. – Ереван: Армгосиздат, 1975. – 249 с..
1.28. Тиграпов Г. Армянский музыкальный театр. Т. 4. – Ереван: Советакан грох, 1988. – 192 с.
1.29. Тиграпов Г. Балеты Эдгара Оганесяна. – Ереван: Советакан грох, 1981.- 100 с.
1.30. Эстетика. Словарь, Москва, 1989.

2.Հոդվածներ ամսագրերում և ժողովածուներում

2.1. Արմենյան Գ. էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան. - Սովետական արվեստ, 1959, N 5, էջ 36-38:
2.2. Գասպարյան Ս. Մարմար. - Սովետական Հայաստան, 1957, N 4, էջ 24-26:
2.3. Գենինա Լ. էդգար Հովհաննիսյանի դաշնամուրային կվինտետը. - Սովետական արվեստ, 1956, N 4, էջ 26-28 /վերատպություն՝ Советская музыка, 1956, N 3 стр. 25-28/:
2.4. Գյոդակյան Գ. Արվեստը և ժամանակը, - Սովետական արվեստ, 1976, N 4, էջ 14:
2.5. Դերոյան Ն. Տեսական մի քանի դրույթների և ֆիզիկական օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտության մեջ. - էսթետիկայի հարցեր ժողովածու, Գիրք 4, կազմող՝ Յա.Խաչիկյան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրտ., Երևան, 2009, էջ 34-55:
2.6. Զուրաբյան Ժ. Ճանապարհորդություն դեպի էրզրում. - Երաժշտական Հայաստան, 2006, N 2 /21/, էջ 22-24:
2.7. Թահմիզյան Ն. էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան. - Սովետական արվեստ, 1963, N 11, էջ 23-28:

2.8. Կոպտև Ս., Տերյան Մ., Սիմֆոնիկ երաժշտությունը և գործիքային կոնցերտը /Սիմֆոնիա/, «Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը» ժողովածու, /խմբագիր՝ Ա.Թադևոսյան/ Երևան, 1973, էջ 203-207:
2.9. Կորև Յու. Տպավորություններ հյուրախաղերից. - Սովետական արվեստ, 1977, N1, էջ 1-17:
2.10. Հովհաննիսյան Ա. Էդգար Հովհաննիսյան. - Երաժշտական Հայաստան, 2006, N2 /21/, էջ 5-6 /վերատպություն «Նոր կեանք» թերթ, ԻԱ տարի, թիւ 21 /1087/, 28 մայիսի, 1971/:
2.11. Հովհաննիսյան Է. Արվեստը և ժամանակը. - Սովետական արվեստ, 1976, N 4, էջ 10-13:
2.12. Հովհաննիսյան Է. Բարձր իրավունքների և նվազ կարողությունների մասին. - Սովետական արվեստ, 1961, N 9, էջ 33-38:
2.13. Հովհաննիսյան Է. Թարմ շնչի ներկայացում. - Սովետական արվեստ, 1961, N 7, էջ 47-53:
2.14. Հովհաննիսյան Է. Խոսք կվարտետի մասին. - Սովետական արվեստ, 1974, N 11, էջ 3:
2.15. Հովհաննիսյան Է. Մեր երաժշտական արվեստի հարցերից. - Սովետական արվեստ, 1955, N 4, էջ 6-11:
2.16. Հովհաննիսյան Է. Նոր վերելք տեսնելու հավատով. - Սովետական արվեստ, 1988, N 10, էջ 32-33:
2.17. Հովհաննիսյան Է. Նրա երաժշտության արևով. - Սովետական արվեստ, 1978, N 7, էջ 2:
2.18. Հովհաննիսյան Է. Որպես ուղեցույց. - Սովետական արվեստ, 1966, N 12, էջ 23-26:
2.19. Ճանապարհորդություն դեպի էրզրում. Ջրույցի հրավեր, Սովետական արվեստ, 1988, N 6, էջ 5-10, 44-46:
2.20. Մարկոսյան Կ. Անսամբլ լայն առումով /հարցազրույց է. Հովհաննիսյանի հետ/. - Սովետական արվեստ, 1970, N 10, էջ 57-60:
2.21. Մարկոսյան Հ. Երրորդ բալետը, Սովետական արվեստ, 1983, N11, էջ 24-28:
2.22. Շոստակովիչ Դ. Ինքնատիպ արվեստով. - Սովետական արվեստ, 1959, N 5, էջ 39:
2.23. Ռուխկյան Մ. Դավթի նոր ծնունդը. - Սովետական արվեստ, 1977, N 4, էջ 45-49:
2.24. Սարգսյան Ս. Սկզբնավորվող ավանդույթ. - Սովետական արվեստ, 1977, N 7, էջ 7-12:
2.25. Սարգսյան Ս. Դյուցազնավեպը օպերայի և բալետի լեզվով. - Գարուն, 1977, N 3, էջ 83-89:
2.26. Սարգսյան Ս. Ժանրը և ժամանակը. - Սովետական արվեստ, 1982, N 2, էջ 11-16:
2.27. Սարգսյան Ս. Ժողովրդականի և պրոֆեսիոնալի դիալեկտիկան. - Սովետական արվեստ, 1972, N 7, էջ 35-40:

2.28. Տեր-Սիմոնյան Մ. Ութ համերգ, քսանչորս ստեղծագործություն. - Սովետական արվեստ, 1971, N 2, էջ 10-15:
2.29. Քաթանյան Ա. Որպեսզի թատրոնն ապրի. - Արվեստ, 1990, N 5, էջ 29-32:
2.30. Օպերա. մեր հարցաթերթիկը /հարցազրույց Էդգար Հովհաննիսյանի հետ/. - Արվեստ, 1990, N 6, էջ 7-13:
2.31. Аветисян Н. Драматургические и конструктивные особенности балета Эдгара Оганесяна "Антуни". - Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, I հ., Երևան: Կոմիտաս, 2000, էջ 36-55:
2.32. Аревшатян А. Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов,- Լրաբեր հասարակական գիտությունների, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1978, N 12 /432/, էջ 61-70:
2.33. Армянские композиторы об искусстве. Сб. /сост. Я.Хачикян/. - "Э.Оганесян", Ереван:, 2007г., стр. 403-434.
2.34. Багразян Г. Ни в ч Асогнем себе не изменяя. - Երաժշտական Հայաստան, 2006, N 2 /21/, էջ 49-50 /վերատպություն՝Советская культура, 1978, 29 сентября/.
2.35. Берко М. Верный своим убеждениям. - Советская музыка, 1969, N 7, стр.11-17.
2.36. Берко М. Поговорим о границах жанра. - Советская музыка, 1984, N 10, стр. 32-35.
2.37. Берко М. Рабочий смотр армянской музыки. - Советская музыка, 1968, N 8, стр. 42-45.
2.38. Генина Л. Фортепианный квинтет Эдгара Оганесяна. - Советская музыка, 1956, N 3, стр. 25-28.
2.39. Геодакян Г. Большое событие. - Советская музыка, 1967, N 9, стр. 25-28.
2.40. Еолян И. Симфония Эдгара Оганесяна. - Советская музыка, 1958, N 11, стр. 31-32.
2.41. Золотова И. Перекличка времен. - Երաժշտական Հայաստան, 2006, N 2 /21/, стр. 20-21.
2.42. Кокжаев М. История, запечатленная в звуках. - Երաժշտական ՀայաստանԷ, 2006, N 2 /21/, стр. 34-35.
2.43. Корганов Т. С оптимизмом и новыми надеждами. - Советская музыка, 1980, N 4, стр. 60.
2.44. Матевосян Л. Неоклассические тенденции в Концерте-барокко Эдгара Оганесяна. - Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, II հ., Երևան: Կոմիտաս, 2003, стр. 115-122.
2.45. Насидзе С. Эдгар Оганесян. В сб. Музыка республик Закавказья /п/р Н.Шахназаровой/. - Тбилиси, Хеловнеба.- 1975, стр. 328-330.
2.46. Оганесян Э. Дни Бриттена в Армении. - Советская музыка, 1965, N 12, стр. 109-111.

2.47. Оганесян Э. Планы и свершения, новые замыслы. - Музыкальная жизнь, 1976, N1, стр. 2.
2.48. Оганесян Э. Поэма-рапсодия Александра Аджемяна. Советская музыка, 1957, N 8, стр. 52-54.
2.49. Пейко Н. Мармар. - Советская музыка, 1957, N 6, стр. 69-73.
2.50. Рухкян М. Героико-патриотическая эпопея. - Советская музыка, 1977, N 10, стр. 26-30.
2.51. Рухкян М. Эдгар Оганесян. Поэтический язык эпоса. - Книга и искусство в СССР, стр. 54-55.
2.52. Саркисян С. Балет, посвященный Комитасу. - Литературная Армения, 1970, N 6, стр. 30-33.
2.53. Саркисян С. "Давид Сасунский" на балетной сцене. - Армения сегодня информационный бюллетень, 1976, N 6 (38).
2.54. Саркисян С. Жанрово-стилистические синтезы в творчестве армянских композиторов. – В сб. Музыкальный театр, события, проблемы, п/р М.Сабининой, Москва, 1990.
2.55. Саркисян С. Маскарад – балет Хачатуряна или Оганесяна? - Երաժշտական Հայաստան, 2003, N 3-4 /10-11/, стр. 10-11.
2.56. Саркисян С. Эпос языком оперы и балета. - Երաժշտական Հայաստան, 2006, N 2 /21/, стр. 25-29.
2.57. Степанян Р. Радости и разочарования. - Советская музыка, 1966, N 3, стр. 57-60.
2.58. Тер-Симонян М. О некоторых тенденциях развития армянской музыки. - Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1966, N 3, էջ 58-63:
2.59. Шахназарова Н. Сплав величия и простоты.- Культура и искусство /Вестник АПН/, 1963, 21 августа N 33 /83/.
2.60. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского – в сб. Статей "Игорь Стравинский. Статьи и материалы", ред. Б.Ярустовский, Москва, 1973, стр. 336.

3. Պարբերական մամուլ

3.1. Ասիլյան Է., Երաժշտական աննախընթաց գիշեր մը, «Շարժում», Արգենտինա, 12 մայիսի, 1973:
3.2. Ավետիսյան Ա., Հիմն ժողովրդի և անմահության, հարցազրույց է.Հովհաննիսյանի հետ, «Երեկոյան Երևան», 8 ապրիլի, 1975:
3.3. Խաչատրյան Ա., Շարունակելով ավանդույթները /«Անտունի»/, «Սովետական Հայաստան», 4 ապրիլի, 1970:
3.4. Խուդաբաշյան Կ., Երաժշտական հարուստ լեզվով /«Դավթի ծնունդը» կանտատ/, «Երեկոյան Երևան», 11 մայիսի, 1976:
3.5. Հովհաննիսյան Է., «Անտունիի» հեղինակը, «Երեկոյան Երևան», 5 փետրվարի, 1974:

3.6. Հովհաննիսյան Է., Նրա տոկուն հավատը /Վ.Տերյան/, «Երեկոյան Երևան», 17 հունիսի, 1985.
3.7. Մանսուրյան Տ., Նոր սոնատ /«Սոնատ-էպիտաֆիա»/, «Սովետական Հայաստան», 11 դեկտեմբերի, 1975:
3.8. Սինասյան Գ., Հոգևոր Հայաստանի քաղաքացին, «Երեկոյան Երևան», 23 մարտի, 1989:
3.9. Սարգսյան Ս., Սինասի հոգևոր ուժը, «Ազգ.Մշակույթ», 10 հոկտեմբերի, 2009:
3.10. Սարգսյան Ս., Կամերային երաժշտության համերգներում, «Երեկոյան Երևան», 17 դեկտեմբերի, 1975:
3.11. Геодакян Г., "Вечный идол", "Комсомолец", 17 апреля, 1966.
3.12. Геодакян Г., Три хореографические поэмы, "Коммунист", 13 июня, 1965.
3.13. Котоян Г., Эпос в сценическом воплощении, "Коммунист", 8 августа, 1976.
3.14. Оганесян Э., Даль горизонта (Ал.Арутюнян), "Коммунист", 12 июня, 1979.
3.15. Оганесян Э., Критика и творчество, "Коммунист", 22 октября, 1974.
3.16. Оганесян Э., Народу – хорошую музыку, "Комунист", 27 марта, 1957.
3.17. Оганесян Э., Он глубже, эпичнее (Ваан Терьян), "Коммунист", 18 июня, 1985.
3.18. Пашинян Э., Панорама моногообразия /3-й пленум правления Союза композиторов Армении/, "Коммунист", 25 декабря, 1975.
3.19. Рухкян М., Замысел и его
3.20. Саркисян С., Наследство души воплощение (хоровые песни), "Коммунист", 3 февраля, 1974.и крови, "Республика Армения", 27 февраля, 1996.
3.21. Степанян Р., "Вечный идол", "Коммунист", 23 июля, 1966.
3.22. Хачатурян А. Первая симфония Эдгара Оганесяна, "Коммунист", 6 марта, 1959.
3.23. Чеботарян Г. Рождение нового балета ("Мармар"), "Коммунист", 27 марта, 1957.

4. Գրախոսականներ

4.1. Բերկո Մ., Է.Հովհաննիսյանի երրորդ կվարտետը, ՀԿՄ պլենումի գրախոսականից, 1967, կոմպոզիտորի արխիվ:
4.2. Բերկո Մ., Է.Հովհաննիսյանի Սոնատը մենանվագ թավջութակի համար, ՀԿՄ պլենումի գրախոսականից, 1970, կոմպոզիտորի արխիվ:
4.3. Тигранова И., Соната-эпитафия Э.Оганесяна, Аннотация пленума Правления СК Армении, 1975, архив композитора.

5. Պարտիտուրներ, նոտաներ

5.1. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели. Партитура и голоса. - Москва, Советский композитор. – 1958, 151 с.
5.2. Կվարտետ N 2. Պարտիտուր. - Երևան, Հայպետհրատ, 1962, 39 էջ:
5.3. Квартет N 3. Партитура. - Москва, Советский композитор. – 1972, 32 с.
5.4. Կվարտետ N 4, պարտիտուր, ձեռագիր:
5.5. Սոնատ մենանվագ թավջութակի համար. - Երևան, Սովետական գրող, 1976. - 8 էջ:
5.6. Սոնատ մենանվագ ալտի համար, ձեռագիր:
5.7. Սոնատ մենանվագ ջութակի համար, ձեռագիր:
5.8. Соната-эпитафия для виолончели и фортепиано. - Москва: Советский композитор, 1972. - 232 с.
5.9. Концертные вариации для саксофона и эстрадно-симфонического оркестра, Партитура. - Москва, Советский композитор . - 1968, 106 с.
5.10. Կոնցերտ-բարոկկո ջութակի, կլավեսինի և լարային նվագախմբի համար, պարտիտուր, ձեռագիր:
5.11. Симфония N 1, Партитура. - Москва, Советский композитор. – 1964, 226 с.
5.12. Սիմֆոնիա N 2, պարտիտուր, ձեռագիր:
5.13. Սիմֆոնիա N 3, պարտիտուր, ձեռագիր:

6. Ձայնագրություններ, տեսագրություններ, ձայնասկավառակներ

6.1. Կվինտետ դաշնամուրի, երկու ջութակի ալտի և թավջութակի համար, Ձայնապնակ, Վիկտոր Մերժանով, Կոմիտասի անվ. քառյակ, ՎՖԳ "Мелодия", 1960:
6.2. Կվարտետ N 2. Ձայնապնակ. Կոմիտասի անվ. քառյակ, ՎՖԳ "Мелодия", 1962:
6.3. Կվարտետ N 3. Ձայնապնակ, Հայֆիլհարմոնիայի քառյակ, ՎՖԳ "Мелодия", 1968, Կոմիտասի անվ. քառյակ, Golden Age Recording, Washington D.C., USA, 1026-B, Stereo, 1983:
6.4. Սոնատ մենանվագ թավջութակի համար. Մենակատար՝ Մեդեա Աբրահամյան, ՎՖԳ "Мелодия", 1976:
6.5. Սոնատ մենանվագ ջութակի համար, մենակատար՝ Անի Կուրտիկյան, ձայնագրություն, հեղինակի արխիվ:
6.6. Սոնատ-էպիտաֆիա թավջութակի և դաշնամուրի համար, Մեդեա Աբրահամյան և Էդուարդ Մամաև, CD, 2010:
6.7. Կոնցերտային վարիացիաներ սաքսոֆոնի և էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի համար. Մենակատար՝ Թովմաս Գևորգյան,

Համամիութենական հեռուստառադիոյի էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Յուրի Սիլանտև, ՎՓԳ "Мелодия", 1968:

6.8. Կոնցերտ-բարոկկո ջութակի, կլավեսինի և լարային նվագախմբի համար, Մենակատար՝ Վիկտոր Խաչատրյան, Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության սիմֆոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Ռաֆայել Մանգասարյան, CD, 1998:

6.9. Սիմֆոնիա N 1. Համամիութենական հեռուստառադիոյի սիմֆոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր Վլադիմիր Ֆեդոսեև. Չայնապնակ, ՎՓԳ "Мелодия", 1961:

6.10. Սիմֆոնիա N 2, տեսագրություն, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ, Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբ, մենակատար՝ էլլադա Չախոյան, դիրիժոր՝ Հովհաննես Չեքիջյան, 1982:

6.11. Սիմֆոնիա N 3, տեսագրություն՝ Համամիութենական հեռուստառադիոյի սիմֆոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Վալերի Գերգիև, 1985 թ., CD՝ Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Լորիս Ճգնավորյան, 1992թ.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ——5

ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ
ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՆ ՈՒ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ ——10

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿՎԻՆՏԵՏ——55

ԿՎԱՐՏԵՏՆԵՐԸ——72

ՍՈՆԱՏՆԵՐԸ——93

ԿՈՆՑԵՐՏՆԵՐԸ——110

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ——121

ԱՌԱՋԻՆ ՍԻՄՖՈՆԻԱՆ——124

ԵՐԿՐՈՐԴ ՍԻՄՖՈՆԻԱՆ——142

ԵՐՐՈՐԴ ՍԻՄՖՈՆԻԱՆ——154

ԱՄՓՈՓՈՒՄ——166

ՆՈՏԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԿՆԵՐԻ ՀԱՎԵԼՎԱԾ——169

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ——247

Ծովինար Մովսիսյան

Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները

Շապիկի ձևավորումը

Միեր Պետրոսյանի

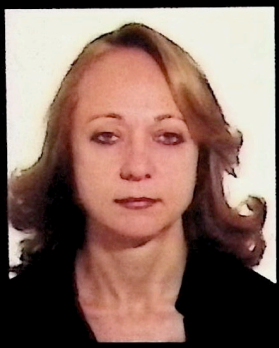
Նոտային օրինակների համակարգչային շարվածքը

Առնո Զարգարյանի

Համակարգչային ձևավորումը

Աննա Ղազարյանի

«Նամէ» տպագրատուն



ՇՈՎԻՆԱՐ ՀՐԱՅՐԻ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ - երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու: 1989-ին ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի /ԵՊԿ/ երաժշտագիտության բաժինը, 1994-ին՝ ասպիրանտուրան: 1989-1992-ին աշխատել է «Արվեստ» ամսագրում որպես երաժշտության բաժնի խմբագիր: 1994-ից դասավանդում է ԵՊԿ-ում: Երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ է: «Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում» գրքի /1998/, մեկ տասնյակից ավելի գիտական և բազմաթիվ հրապարակախոսական հոդվածների հեղինակ է: 2011-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում պաշտպանել է թեկնածուական ատենախոսություն «Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները» թեմայով:

Երեւան 2012