

ՎԱՉԵ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԿՈՆՑԵՐՏԻ ԺԱՆՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԱՆՏ ՆՎԱԳԱՐԱՆԻ
ԲԵՍԱԿԱՆ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ԿԱՐԵՎՈՐԱԳՈՒՅՆ ՓՈՒԼ

Գործիքային կոնցերտի ժանրը ցանկացած երկրի երաժշտական մշակույթի ձևավորման հարցում վճռորոշ դեր է խաղում: Նրա կարևորությունը բացատրվում է մի քանի տեսանկյուններից և ներգործուն է երաժշտական ստեղծագործության մի քանի բնագավառների համար:

Սոաջին հերթին, որևէ գործիքի և նվագախմբի համար կոնցերտի ստեղծման փաստը պատմականորեն վկայում է տվյալ երկրում տվյալ նվագախմբի կատարողական դպրոցի առկայության մասին: Եվ ավելին՝ ձևավորված, զարգացած և բարձր ու կայուն արհեստավարժ մակարդակի հասած դպրոցի մասին, որն արդեն ունի այնպիսի կարկառուն ներկայացուցիչներ, որոնց՝ ընդարձակ համաշխարհային գրականություն ընդգրկող նվագացանկում զգացվում է իրենց հարազատ երկրի երաժշտական նմուշի պակասը: Բացի այդ, հայտնի է, որ գործիքային կոնցերտի ստեղծմանը ձեռնամուխ եղող արվեստագետները հաճախ այն նախատեսում են որևէ կոնկրետ կատարողի համար, ոգեշնչված վերջինիս երաժշտական ներքնաշխարհով և մեկնաբանման վարպետությամբ:

Մյուս կողմից, օժտված լինելով սիմֆոնիկ մտածողության հատկանիշներով, գործիքային կոնցերտի ժանրը պատմականորեն պետք է նախապատրաստված լինի նաև սիմֆոնիկ կոմպոզիտորական դպրոցի պատշաճ մակարդակով: Միայն կայացած ազգային սիմֆոնիզմի առկայության պայմաններում է հնարավոր կոնցերտի ծնունդը:

Հայտնի է, որ ստեղծագործողը կոնցերտ գրելիս չի կարող կառուցել իր սկզբնաճյուղը, երաժշտական հյուսվածքը սիմֆոնիկ մտածողությունից դուրս: Եվ պատահական չէ, որ նման ժանրի դիմում են հիմնականում սիմֆոնիկ կտավների հեղինակներ, իրականացնելով կոնցերտում սիմֆոնիկ զարգացման սկզբունքները: Վերջիններս արտահայտվում են տպավորիչ թեմատիզմի, նրա կերպարանափոխումների, հակադիր թեմաների բախման, ընհանուր կառուցվածքի ցիկլային բնույթի մեջ, մինչև անգամ սիմֆոնիայի մասերի ներթափանցմամբ՝ առաջին և համեմատաբար խոշոր մասում սոնատային allegro-յի և

երրորդ՝ բուռն և սլացիկ մասում ցիկլի գաղափարը սինթետիկ ֆինալի հատկանիշների կիրառման դեպքում:

Կոնցերտի ժանրի ամենակարևոր և հատկանշական նախապայմանը առնվազն երկու հակադիր կերպարների գաղափարային մրցակցությունն է: Մենակատարը, փաստորեն, անցնելով որոշակի «թատերագրական ընթացք», ինքնահաստատվում է նվագախմբի, այսինքն, այլ գործիքների (միկրո-կերպարների, կամ հնչերանգ-կերպարների) հոծ բազմության հետ ունեցած պայքարի և համագործակցության մեջ: Եվ սա ոչ այնքան երկու հակառակորդների բախում է, որքան թատերականացված պայքարի մի դիպաշար, որի հիմքում ընկած են որոշակի կանոններ, իսկ վերջիններիս պահանջներից է նաև միմյանց փոխզիջելու, աջակցելու, յուրօրինակ լույս-և-ստվերի ստեղծման վարպետությունը: Մենակատարն ու նվագախումբը կարծես բեմադրության հերոսներ են, որոնք վերարտադրում են յուրատեսակ պայքարի տեսարան, իրականում հետապնդելով մեկ ընդհանուր նպատակ՝ փառավոր համերգային հաղթանակ բոլորի համար:

Որքան էլ տարօրինակ է հնչում, նման առողջ մրցակցությունը պահանջում է հակադիր կողմերի միջև փոխադարձ համաձայնություն՝ ներդաշնակ միասնություն ստեղծելու պայմանով:

Մյուս կողմը, որի քննարկումն անհրաժեշտ է կոնցերտի ժանրի մասին խոսելիս, դա կատարողական խաղն է: Ռուս անվանի երաժշտագետ Մ.Տարականովն իր՝ կոնցերտի և սիմֆոնիայի փոխազդեցության հարցերին նվիրված ուսումնասիրության մեջ նշում է, որ գործիքային կոնցերտը գոյացավ, զարգացավ, և մինչև օրս մնաց որպես խաղի սկզբունքի մի այնպիսի բարձրագույն և բացառիկ արտահայտման ձև, որպիսին ընդհանրապես հնարավոր է պատկերացնել երաժշտության մեջ: «Երաժշտության մեջ, - շեշտում է հեղինակը, - վճռականապես ամեն ինչ խաղ է, բայց և խաղ, որը ենթադրում է ստեղծագործողի մտահղացման մեջ ներթափանցող՝ կատարողի ինքնաարտահայտում: Միևնույն ժամանակ, վերջինիս համար պակաս կարևոր չէ նաև տեխնիկական բարդությունների հաղթահարում, որը ենթադրում է որոշակի՝ իսկ կոնցերտի դեպքում նաև բարձրագույն վարպետություն: Մեզ երբեք հետաքրքիր չի լինի ունկնդրել մի կատարողի, որը բավականաչափ վարպետորեն չի տիրապետում իր գործիքին, մինչդեռ վիրտուոզությունը՝ այսինքն, տեխնիկական բարդությունների հաղթահարման բարձրագույն վարպետությունը մշտապես գերում է, դրա հետ մեկ տեղ չդառնալով՝ գերակայող: Բազմաթիվ են նախադասներն այն կատարողների հասցեին, որոնք ցուցամուլաբար պարծենում են իրենց տեխնիկական զարգացվածության մակարդակով, սակայն վերոհիշյալ

վիրտուոզությունն ինքնին կազմում է կոնցերտի՝ որպես համերգային ժանրի գոյության անհրաժեշտ նախապայմանը: Եվ այն արվեստագետը, որն ընդունակ է իրագործել այն, ինչ շատերին հասու չէ, անփոփոխ հանդիսանում է մեր հիացմունքի առարկան: Սիա թե ինչու խաղի, ավելի ճիշտ, վարպետորեն իրականացված խաղի հասկացությունը պահանջում է ոչ միայն տվյալ նվագա-րանի հնարավորությունների ազատ տիրապետում, այլ նաև կատարողական գործունեության մեջ այդ կարողության ցուցադրում: Այստեղից էլ հնարավոր է այնպիսի կոնցերտների գոյություն, որոնցում շեշտն ի սկզբանե դրված է ոչ թե բովանդակության վրա, որն ըստ բարձրագույն գեղագիտական չափանիշների կարող է լինել նաև ոչ այդքան նշանակալի, այլ արհեստավարժ կատարողի կողմից նախապես հայտնի կատարողական տարրերի մաքուր և անսխալ կատարման ցուցադրման վրա»:⁴

Անշուշտ կա և մեկ այլ, ըստ իս, շատ ավելի կարևոր հարց, որպիսին է կատարման լիցքավորումը բարձր հոգևոր բովանդակությամբ, որը չի կարող անտեսվել կամ մոլվել երկրորդ պլան, առավել ևս մեր շոշափած և մեր կողմից ուսումնասիրվող թեմայի ներքո:

Բովանդակության խորության և կատարման բարձրագույն իմաստա-վորման պահանջը ցանկացած ժամանակաշրջանի երաժիշտ-կատարողի համար պետք է լինի իր արվեստի կարևորագույն ցուցանիշը: Համերգային կատարումը անհրաժեշտաբար պետք է դիմի ունկնդրի գիտակցությանը, և այսպես կոչված հոգևոր ներաշխարհին, հաղորդի մի նոր գաղափար, միտք, տրամադրություն, նրա առջև բացի նորանոր տեսահորիզոններ, յուրատեսակ զարթոնք ստեղծի, այսինքն՝ պարտադրի զգալ և կռահել իր մատուցած երաժշտական նյութի գաղափարային պարունակությունը: Համաձայնենք, որ մման խնդիրը դժվար է զուգորդել տեխնիկական կատարելության պահանջի հետ, մինչդեռ կոնցերտի ժանրը երաժշտից պահանջում է այդ երկու հավասա-րազոր հանգամանքների անպայման առկայությունը բարձր արհեստավարժ մակարդակով: Նույնիսկ հմուտ կատարողների միջև մրցակցության պայմաննե-րում, երբ կարծես թե հիմնախնդիրը կատարողական հնարների հարստության և նվագարանի տիրապետման բարձր վարպետության ցուցադրումն է, անհատի գեղարվեստական ինքնաարտահայտման գաղափարը միշտ հիմնաքարային նշանակություն ունի: Եվ այս երկիմաստությունը գործիքային երաժշտության յուրահատկություններից մեկն է, որի շնորհիվ այն տարբերվում է վոկալ երաժշտության ասպարեզից, որտեղ գեղարվեստական իմաստն արդեն իսկ արտահայտված է խոսքով և երաժշտությունը ձեռք է բերում մի այլ գեղարվեստական գործելածն՝ կատարողին հնարավորություն է ընձեռում

դրսևորել ծայնի հնչերանգի նրբակերտ գեղեցկությունն ու վոկալ արվեստի ոճաձևերի հարստությունը: Այսպիսով, որևէ գործիքի մենակատարի առջև դրված ցանկացած խնդիր ավելի բազմաշերտ է և պահանջում է զուգահեռ և բազմակողմանի լուծում:

Վերադառնալով մրցակցության թեմային հիշենք, որ գործիքային կոնցերտի ժանրում կա նաև խաղի մեկ այլ հարթություն, որում մենակատարը, լուծելով վերը նշված բոլոր բազմակողմանի խնդիրները, դրանց ընթացքը պետք է համաձայնեցնի այլ խնդիրներ ստեղծող գործիքների բազմության՝ նվագախմբի հետ: Այստեղ կարող ենք վստահորեն ասել, որ Կոնցերտի ժանրը այն բացառիկ երաժշտական ձևն է, որտեղ հեղինակը հասնում է դիալեկտիկական երկխոսության կատարելությանը, ուր մասնակից նվագախմբներից յուրաքանչյուրը՝ հանդես գալով իր սեփական բազաբնույթ կերպարային արժեքներով, միասին մեկ ընդհանուր հունից վեր են հանում և զարգացնում առնվազն երկու իրարամերժ և, միևնույն ժամանակ, միմյանց համաձուլված գաղափարների հոսք, երկու տեսանկյուն, երկու հաշվարկային սկզբնակետ, պահպանելով գերիշխողի և նրան ընդդիմադրողի ներդաշնակ զուգակցությունը կտավի ծավալման ամբողջ ընթացքում:

Ահա սա է «սիմֆոնիզմ» երևույթի հիմնական գիծը՝ հակաթեզերի համընդհանուր զարգացման սկզբունքը, որի շնորհիվ մեկ կորիզից ծլում են երկու համա- և հակադրվող ճյուղեր:

Իր այս հիմնական սկզբունքը գործիքային կոնցերտի ժանրը պահպանել է երաժշտության պատմության զարգացման բոլոր փուլերում, ենթարկվելով բազում ոճական տարբերակումների:

Հայաստանում երաժշտական պատմության ընթացքը զարգացավ այնպես, որ առաջին գործիքային կոնցերտները ստեղծվեցին սիմֆոնիզմի հայ մեծ վարպետ Արամ խաչատրյանի բազմաթեղուն գրչով: Կյանքի կոչելով դաշնամուր, ջութակ և թավջութակ նվագախմբների կատարողական դպրոցների կազմավորումը և կանխորոշելով զարգացման հետագա փառավոր ուղին, խաչատրյանական կոնցերտները դարձան հայ ազգային գործիքային կատարողական մշակույթի չափանիշը: Հետ-խաչատրյանական սերնդի ստեղծագործողները՝ հռչակավոր հնգյակի ներկայացուցիչները պատշաճ կերպով յուրացրեցին և զարգացրեցին այդ երեք նվագախմբների համերգային կյանքն ապահովող ստեղծագործական միտումները: Անշուշտ, XX դարի երկրորդ կեսը

*) М.Тараканов: "Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке". Москва, 1988г.

Հայաստանի երաժշտական մշակույթի համար կատարողական դպրոցների ծաղկման և բարգավաճման շրջան էր, ուստի կոնցերտների հեղինակներն ունեին ոչ միայն մենակատարների կողմից ներշնչման աղբյուր, այլ նաև փայլուն համերգային մեկնաբանման ակնկալիքներ:

Այդ համատեքստում, մի աննշան ուշացումով յուրատեսակ զարթոնք ապրեց նաև ալտ նվագարանը: Թեև նրա՝ որպես մնակատար գործիքի առաջին քայլերը կապված են հիմնականում կամերային ժանրերի հետ, ալտահարների կողմից բազմիցս կատարվում են հանրամատչելի և բոլորի կողմից սիրված գործիքային ստեղծագործությունների համերգային փոխադրումներ: Դրանց թվում են այնպիսի ցայտուն նմուշներ, ինչպիսիք են խորհրդային շրջանում ճանաչված ալտահար Վադիմ Բորիսովսկու՝ Արամ Խաչատրյանի Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրամայի համար ստեղծած հատվածների, «Անդալուսիոյի», «Օրորոցայինի» և այլ սիրված համերգային համարների փոխադրումները: Բորիսովսկու և այլոց հետևողական աշխատանքն այս ուղղությամբ առավելագույնս նպաստեց նվագարանի ժողովրդականացման և ճանաչելիության ցուցանիշի բարձրացմանը, հետզհետե մոտեցնելով ալտի համար հատուկ սիմֆոնիկ կտավի ստեղծման անհրաժեշտության հասունացումը: Սոտավորապես նույն ժամանակաշրջանում՝ 60-ական թվականներին երևան են գալիս հայ ստեղծագործողների նոր սերնդի ներկայացուցիչներ Տիգրան Սանսուրյանի, Էմին Արիստակեսյանի, Հրայրա Մելիքյանի և այլոց սոնատները մենանվագ ալտի համար: Այս հանգամանքը ևս մեկ անգամ պատմականորեն ապացուցեց ալտի և նվագախմբի համար խոշոր սիմֆոնիկ կտավ ստեղծելու անհրաժեշտությունը:

Կրկին ճակատագրի տնօրինությամբ, հայ երաժշտության մեջ ալտի և նվագախմբի համար գրված առաջին կոնցերտի հեղինակը դարձավ մենանվագ ալտի համար գրված առաջին սոնատներից մեկի հեղինակ Էմին Արիստակեսյանը: Իր կոնցերտը ստեղծվեց 1967թ.: Ալտի նվագաբաժնի խմբագիրն էր հայ խոշոր արվեստագետ, մեծ երաժիշտ-ալտահար Միխայիլ Տերյանը՝ հայ երաժշտության պատմության մեջ ալտի էտյուդների առաջին ժողովածուի հեղինակը:

Ալտի՝ որպես մենակատար-հերոսի, կամ գլխավոր կերպարի հռչակումը և ամրապնդումը համերգային բեմում նվագախմբի հետ մրցակցության մեջ յուրօրինակ կերպով իրականացվեց ստեղծագործողի ինքնատիպ մտածելակերպի շնորհիվ: Կոնցերտն ունի համեմատաբար սեղմ չափեր և ձևակառուցողական տեսանկյունից ոչ տիպական է: Մինչդեռ նրանում առկա է ցայտուն թեմատիզմ, արտահայտիչ թատերագրական կերպարանափոխումներ

և մենակատարի գերիշխող դիրքի փառաբանում՝ այն ամենը, ինչ ամհրաժեշտ էր նոր գեղարվեստական ասպարեզ գրավող նվագարանի ճիշտ համերգային կատարողական «դրվածք» ստեղծելու համար: Երկու միմյանցից զատվող բաժիններից բաղկացած տեղծագործությունը հիմնված է մեկ ընդհանուր թեմատիկ նյութի վրա, որը, առաջին բաժնում ներկայանալով որպես սոնատային allegro-յին բնորոշ զլխավոր թեմա, մարում է բաժնի վերջում և կրկին վերածնվում երկրորդ բաժնում այլ կերպարային տեսքով, պահպանելով հիմնական ելևջները: Կարելի է ասել, որ կոնցերտը միամաս է, ստեղծված մոնոթեմատիկ սկզբունքով: Սակայն, պահպանելով վերը հիշատակած սիմֆոնիկ դիալեկտիկական համա- և հակադրության սկզբունքը, որը ստեղծագործության՝ որպես կոնցերտի կայացման անհրաժեշտ նախապայմանն է, հեղինակն իր իսկ սեփական թեմայի մեջ է գտնում այդ պայքարն ու միասնությունը՝ մինևույն նյութը մարմնավորելով այլակերպ:

Ավագ, կոնցերտի ժանրում ալտի հաջորդ «ելույթը» տեղի է ունենում շուրջ 30 տարի անց, 1995թվին՝ Տիգրան Մանսուրյանի հասուն ժամանակաշրջանի ստեղծագործության մեջ: Գուցե որոշակի պատմական օրինաչափություն կա նրանում, որ հայ երաժշտության մեջ ալտի համար գրված երկրորդ կոնցերտի հեղինակը նույնպես պատկանում է ալտի առաջին սոնատներ ստեղծողների թվին: Ասենք ավելին. Տիգրան Մանսուրյանի գեղարվեստական գրիչն ալտին է անդրադարձել բոլոր ժամանակակիցներից ավելի հաճախ և, ըստ էության, ավելի բեղուն: Սա այն դեպքն է, երբ հեղինակն իր կտավը ստեղծում է խորապես ներշնչվելով կատարող-արվեստագետի ներքնաշխարհի հարուստ բովանդակությամբ և կատարողական բարձր ցուցանիշներով: Տ.Մանսուրյանի ալտի և նվագախմբի կոնցերտը նվիրված է գերմանահայ ալտահար Քիմ Քաշքաշյանին, որը բազմիցս հանդես է եկել համերգներով և փառատոնային ելույթներով Գայաստանում անցյալ դարի 90-ական թվականներին: Քիմ Քաշքաշյանի արվեստը, զնահատվելով և իմաստավորվելով Մանսուրյանի ստեղծագործական երևակայության մեջ, դարձավ ալտի՝ որպես համերգային գործիքի վերածննդի դրդապատճառ:

Անշուշտ, իր վրա կրելով հեղինակի ուրույն գրելաոճի կնիքը, այս կոնցերտը մեկ այլ կողմից է ներկայացնում ալտի գեղարվեստական-թեմական և կերպարային-կատարողական «դեմքը» ունկնդրին:

«And then I was in time again» - «Եվ ահա ես կրկին հասցրեցի» - այսպես է կոչվում ալտի և կամերային նվագախմբի համար (10 ջութակ, 4 ալտ, 3 թավջութակ և 1 կոնտրաբաս) ստեղծված այս երկը: Կոնցերտը կրկին երկմասանի է, ընդ որում առաջին և երկրորդ մասերը տարանջատված են առաջին

հերթին ըստ երաժշտական թվանդակության և նրա մատուցման համար կիրառված յուրօրինակ արտահայտչամիջոցների:

Այսպես, օրինակ, առաջին մասի հարմոնիկ հիմքը կազմում է ժամանակակից ծայնորդական ստեղծագործական ոճածելը: Այն արտահայտվում է տեքստի նվագախմբային մասում՝ մենակատարին ծայնակցող 18 գործիքային զօտերի *divisi* հավասարազոր բաշխման մեջ: Զայներից յուրաքանչյուր *detaché* մանրագծով ազդակրկնությամբ հնչեցնում է միմիայն իրեն վերագրված հնչյունային հաջորդականությունը: Ընդ որում, ընտրված հնչյունային շարքերը յուրաքանչյուր գործիքի մոտ տարբեր են: Այսպիսով ստեղծվում է թրթռացող ծայնային նյութի սահեցում նեղ տարածականության շրջանակներում: Այսպիսի հետաքրքիր կերպով է մեկնաբանված նվագախմբի դերը կոնցերտում: Առավել հետաքրքիր է այս պարագայում մենանվագ ալտի նվագամասը: Իր մարմնավորած կերպարը՝ անընդհատ իր «գործընկերներից» «ուշացող» մի նվագարան է, որի՝ նույնպես ծայնորդական ոճով կերտված գիծը ուշացունով կրկնում է նվագախմբում տեղի ունեցող ծայնային շարժումները:

Երկրորդ, դանդաղ մասում հեղինակը՝ մասամբ պահպանելով ծայնորդականության սկզբունքը, թրթռում կերտվածքը փոխարինում է գունա-ծայնային ուղղահայացներով, փաստորեն, նոր մթնոլորտ ստեղծելով մենակատարի ինքնուրույն մենախոսության համար:

Այսպիսով, տվյալ կոնցերտում ալտ-հերոսը լիովին գերիշխողի դեր է կատարում, և նույնիսկ ստեղծագործության անվանումը, կարծես, իր իսկ խոսքերը լինեն՝ նա իրոք շտապում է, ձգտելով ժամանակին տեղ հասնել...

Ամփոփելով հայ երաժշտության մեջ ալտի և նվագախմբի համար գրված կոնցերտների պատմական նշանակալիության հարցը, ևս մեկ անգամ ընդգծենք, որ նվագարանի՝ որպես բեմական կերպարի կայացման ամենաբարենպաստ և արգասաբեր ստեղծագործական ոլորտը կոնցերտն է: Միայն այդ ժանրում կարելի է տեսնել մենակատարի կերպարի ձևավորումն ու բազմակողմանի դրսևորումը նվագախմբի հետ գեղարվեստական պայքարի և համաձուլման գործընթացում: