

ՄԱՐՏԻՆ ՅԱՎՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԿԵՐՁԻՆ  
ԵՐԵՄՆԱՄՅԱԿՈՒՄ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ՆՎԱԳԱՆՄԵԻ ՀԱՄԱՐ  
ՍՏԵՂԾՎԱԾ ԿՈՆՏԵՐՏՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ  
ՍԵՎՆԱԲԱՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Հայաստանի երաժշտական մշակույթի պատմության վերջին երեսնամյակը կապված է ջութակի կոնցերտի ժանրի նկատմամբ հայ ստեղծագործողների հետաքրքրության բուռն աճի հետ:

Սկսած 80-ական թվականներից մեր երկրի մշակույթում առաջացավ մի նոր, թարմ ստեղծագործական ալիք: Այդ փուլում գրեթե ամբողջությամբ ավարտվեց ազգային ժամանակակից կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման գործընթացը, ճանաչվեց և հաստատագրվեց ազգային դասականների շարքը, իսկ ժամանակակից ստեղծագործական ոճերի յուրացման տեսանկյունից հայ երաժշտությունն արդեն ոչ միայն չէր զիջում արևմտաեվրոպականին, այլ նաև հասցրել էր ձեռք բերել մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ են միայն նրան և իր արմատներով ծագում են ազգային արվեստի հազարամյա պատմության ընթացքում բյուրեղացած գեղարվեստական չափանիշներից:

Ճակատագրի տնօրինմամբ, նոր գաղափարների մարմնավորման ամենաբարենպաստ դաշտը դարձավ ջութակի կոնցերտի ժանրը: Այս գեղագիտական միջավայրում ստեղծված երկերի բազմությունը ներկայանում է կոնցերտային մոդելների բազմապիսիությամբ, ընդ որում վերջինս վերաբերվում է կոնցերտայնության բոլոր բաղկացուցիչներին: Ուստի, տվյալ ժամանակաշրջանի կոնցերտների կատարողական մեկնաբանման խնդիրները պարզ պատկերացնելու և նրանց լուծման ճանապարհներ առաջարկելու նպատակով որոշել ենք վերլուծության ենթարկել մի շարք տիպաբանորեն առավել առանձնահատուկ նմուշներ, որպեսզի հնարավորություն ստանանք ընդհանրացնել մեր եզրակացությունները տարբեր կոնցերտային լուծումների համայնապատկերի տեսքով:

Այս կարգի ուսումնասիրության առավել բարդ կողմը մեթոդի ընտրությունն է, քանզի կատարողական մեկնաբանման խնդիրը կապված է կոնկրետ կատարողի անհատականության հետ, որն ի վերջո որոշում է յուրաքանչյուր

կատարման արժեքը: Կատարվող երաժշտության եզակիությունը նրա անկրկնելիության արդյունքն է, նույնիսկ եթե այն կրկին հնչի նույն երաժշտի կատարմամբ և նույն դահլիճում: Նույնիսկ այն ունկնդիրը, որը քաջ ծանոթ է ներկայացվող ստեղծագործությանը, միշտ սպասում է մի նոր տարբերակի, որի դեպքում բացի հեղինակային գաղափարից, որն ի սկզբանե հայտնի է, կատարողը միշտ առաջարկում է իր սեփականը, միակը և անկրկնելին, որին միանում է նաև իր այսրոպեական զգացմունքային լիցքը և վերաբերմունքը շարադրվող բովանդակության հանդեպ: Որոշակի իմաստով կատարողը նմանվում է դերասանի, որը շարադրում է թատերական ներկայացումը հեղինակի անունից, և հանդիսատեսը մտովի համադրում է այդ կերպարը կատարվող գործողության հեղինակի հետ:

Կատարողական մեկնաբանման ֆենոմենի նման նկարագիրը կոչված է բացատրելու առաջադրված խնդրի բարդությունը: Ուսումնասիրության կարող է ենթարկվել կատարողական պրակտիկայի միայն ռացիոնալ մասը՝ մշտապես անփոփոխ և կատարողի զգացմունքային վիճակից անկախ: Այսինքն, միայն այն, ինչ կարելի է համարել բացարձակ օբյեկտիվության գործոն: Նման «հաստատուն մեծությունների» թվին երաժշտության մեջ պատկանում են մի շարք բաղկացուցիչներ, որոնցից և կառուցվում է երաժշտական ստեղծագործությունը.

1. Ցանկացած բովանդակություն ճշգրիտ ընկալվում է միայն այն դեպքում, եթե նրան համապատասխանում է շարադրման ձևը, ավելի ճիշտ, վերջինիս ամբողջականությունը, որում բոլոր մակարդակների տարրերի համաչափության համակարգը կառուցվում է տրամաբանական շղթայով: Դա նշանակում է, որ մեկնաբանման հարցերն առաջին հերթին պիտի փոխկապակցված լինեն ձևակառուցման հետ կոմպոզիցիայի բոլոր մակարդակներով՝

ա/ Խնտոնացիայի և եղանակի

բ/ դարձվածաբանական հաջորդականության

գ/ ձևի բաժինների կամ ցիկլի մասերի

դ/ ձևի ամբողջականության մակարդակներով:

Սա մեկնաբանման ծրագրի առավել ընդհանրական տարբերակն է, որը պետք է հաշվի առնվի կատարողի կողմից առաջին հերթին:

2. Երկրորդ ոչ պակաս կարևոր գործոնը կոմպոզիցիայի բոլոր հատվածների տեմպային և դինամիկ բնութագրերի ծրագրի մշակումն է և նրա համապատասխանեցումը ստեղծագործության ձևի և կերպարայնության հետ:

3. Մեկնաբանման ծրագիրը կամ պլանը կառուցելիս հարկավոր է որոշել մենակատարի և նվագախմբի կառուցվածքային փոխհարաբերությունների բնույթը: Կա ման փոխհարաբերությունների երկու տեսակ.

ա/ երկխոսական շարադրանք, որի դեպքում կարելի է խոսել մրցակցության, հակադիմության գաղափարի մասին:

բ/ մենակատարի և նվագախմբի միասնությունը, որի դեպքում նվագախմբի դերը օժանդակ է, նվագակցող և մենակատարի հետ միասին կազմում է մեկ ամբողջություն: Այս դեպքում կերպարայնության տեսանկյունից իրականացվում է բացարձակ փոխհամաձայնության գաղափարը:

Անշուշտ, ման ուրվագծային և ընդհանրաձայն տիպաբանությունը ենթադրում է բազում մանրագծեր, զուգորդական կարգի բազում նրբին մանրութներ: Վերջիններս հանդիսանում են մեր վերլուծության հիմնական առարկան:

4. Կատարողի պարտականությունների մեջ է մտնում նաև երաժշտական նյութի որակական վիճակի գնահատականը: Այլ կերպ ասած, կերպարային ոլորտի խորհրդանշային բովանդակությունը պետք է գնահատված լինի կատարողի կողմից բոլոր մանրամասներով: Այս ամենից ելնելով հարկ է ընտրել այնպիսի կատարողական միջոցների ներկայանակ, որն առավել դիպուկ կարող է մարմնավորել տեքստում ներդրված գաղափարը: Խոսքն այն միջոցների մասին է, որպիսիք են երաժշտական ազդիկան, այս կամ այն հնչերանգային գույների կիրառումը, վերջապես նվագախմբի և մենակատարի գծերի համակցումը: Այս վերջին կետը պահանջում է ջութակահարի և խմբավարի համատեղ աշխատանք, քանզի անհրաժեշտ է միաժամանակ մի քանի գործոնների համապատասխանեցումը, կոմպոզիցիայի բոլոր տարրերի գեղարվեստական և տեխնիկական համաձայնությունը և նրանց համատեղումը մեկ ընդհանուր կտավի մեջ:

Հարկավոր է նաև նշել ստեղծագործության ոճի գնահատականը: Այսպես թե այնպես կատարողը պետք է պահպանի ստեղծագործության ոճական առանձնահատկությունները, համադրելով իր կատարողական ոճածը տվյալ ստեղծագործության ոճական օրինաչափությունների հետ:

Սենք թվեցինք ցանկացած երաժշտական ստեղծագործության այն առանձնահատկությունները, որոնք կատարողական տեսանկյունից կարելի է համարել օբյեկտիվ, այսինքն, բազմաթիվ կատարումների դեպքում նրանց չափանիշները պահպանվում են, կամ համեմատաբար մոտ են միմյանց: Սակայն, յուրաքանչյուր կատարողի էության մեջ կա անձնական կատարողա-

կան գծերի մի ամբողջություն, որոնք և նպաստում են վերոհիշյալ անկրկնելիությանը, որն այդչափ սպասված է հանդիսատեսի կողմից:

Այս բնագավառը չի կարող ուսումնասիրվել ընդհանրապես, քանզի նույնիսկ իրագործված կատարումների համեմատական վերլուծությունը չի կարող լինել ցուցումսային, նույնիսկ եթե այդ կատարումները պատկանում են միևնույն արվեստագետին: Ի վերջո, արդյո՞ք անհրաժեշտ է մեծան վերլուծությունն այն դեպքում, երբ յուրաքանչյուր ունկնդրի իրական ցանկությունը մեկնաբանման թարմությունն ու անկրկնելիությունն են: Ուստի մենք կենտրոնացրել ենք մեր ուշադրությունը ստեղծագործության մեկնաբանության կարևորագույն հիմունքների վրա, որը և հանդիսանում է մեր ուսումնասիրության մեթոդը: Այլ կերպ ասած, կատարելով ընտրված կոնցերտներից յուրաքանչյուրի վերլուծությունը, առաջարկում ենք որոշ կատարողական հանձնարարումներ երաժշտական ստեղծագործության օբյեկտիվ գծերի կապակցությամբ: Այս մեթոդի էությունը նրանում է, որ ստեղծագործության կառուցվածքային առանձնահատկությունների իմաստավորումը իր հիմնական դրույթներում հանդիսանում է անձնական մեկնաբանման պլանի կառուցման բանալին է:

Այս սկզբունքներով իրականացված վերլուծությունն ընդգրկել է ջութակի և նվագախմբի առավել ակնառու կոնցերտները, որոնք կարևոր տեղ են զբաղեցնում ազգային երաժշտության պատմության մեջ և որոշում են այս ժանրի զարգացման ընդհանուր ուղղվածությունը: Այս կտավների նշանակալիությունն ակնհայտ է և նրանք, պատկանելով Հայաստանի առավել բեղմնավոր ստեղծագործողների գրչին, այսօր աշխարհին են ներկայացնում հայ ժամանակակից երաժշտական արվեստի դիմանկարը: Դրանց թվում են Ղազարոս Սարյանի (1973), Ալեքսանդր Հարությունյանի (1988), Տիգրան Սանսուրյանի (1981), Մարտուն Իսրայելյանի (1985) եզակի կոնցերտները, ինչպես նաև Ռուբեն Սարգսյանի թիվ 2 (1984), Երվանդ Երկանյանի թիվ 2 (1986), Էդվարդ Հայրապետյանի թիվ 3 (1983), և 6 (1996), Միխայիլ Կոկժակի թիվ 3 (1998) կոնցերտները ջութակի և նվագախմբի համար: Բազմատեսակ ստեղծագործական մոտեցումների բավականին արտահայտիչ համայնապատկերը ցույց է տալիս, որ կտավների միջև չկա ոճական ընդհանրության ոչ մի դեպք: Նրանցից յուրաքանչյուրի եզակի ինքնատիպությունը բացառում է ըստ կատարողական մեկնաբանման խնդրի որևէ դասակարգման հնարավորություն: Այլ կերպ ասած, հետազոտված նմուշներից յուրաքանչյուրի ոճական առանձնահատկություններն այնքան ինքնատիպ են, որ կատարողը պարտավոր է ամեն անգամ գտնել իր ուրույն կատարողական պլանը՝ համապատասխան կոնկրետ կերպարային ոլորտի: Անշուշտ, մեր վերլուծության ընթացքում

բազմիցս հանդիպել են հղումներ հեղինակի օգտագործած այս կամ այն ոճական աղբյուրների վրա: Որոշ դեպքերում մենք նույնիսկ կիրառել ենք նոր-նախածանցը, որպեսզի մատնանշենք ոճական պատկանելիությունը, սակայն հարկ է խոստովանել, որ այդ եզրերը բավականին պայմանական են, քանզի խոսքը միայն որևէ ոճի՝ իր պատմական նմանօրինակի ժամանակակից մեկ-նաբանման մասին է: Նախ՝ որովհետև հարցը վերաբերվում է արտաքին հյուս-վածքային նմանության, և ոչ ինտոնացիոն կամ ձևակառուցողական<sup>1</sup>, երկրոր-դը՝ ժամանակակից երաժշտական արվեստում նույնիսկ որևէ ոճի առանձ-նահատկությունների ճշգրիտ վերարտադրումը ստեղծագործության համա-տեքստում ենթարկվում է գեղարվեստական վերախմաշտավորման, ուստի նմանությունն ինքնին դառնում է զուգորդման արտահայտչամիջոց և կատա-րողից պահանջում է տվյալ նմանակվող ոճականության ընդունված չափա-նիշներից որոշակի շեղում:

Նույնքան տարբեր և ինքնատիպ են կոնցերտները նաև նվագախմբա-վորման, ձևակառուցողական և կոնցերտային շարադրանքի տիպաբանության տեսանկյուններից: Սակայն, որոշակի ձևական զուգահեռներ կարելի է անց-կացնել: Այդպես, օրինակ, նկատելիորեն ավելի մեծ պահանջարկ է վայելում լարային նվագախումբը՝ վերջինիս անդրադարձել են Ալեքսանդր Գարու-թյունյանը, Տիգրան Մանսուրյանը, Ռուբեն Սարգսյանը, Մարտուն Իսրայելյանը և էդվարդ Գալրապետյանն իր №6 կոնցերտում: Կամերային նվագախումբը՝ որոշ փողայինների ներգրավմամբ, կիրառվում է Երվանդ Երկանյանի №2 և Էդվարդ Գալրապետյանի №3 կոնցերտներում, իսկ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբին անդրադարձել են միայն Ղազարոս Սարյանը և Միխայիլ Կոկժանը, մինչդեռ, այս հանգամանքը ամենևին չի մատնանշում նրանց կոնցերտների նույնիսկ հեռավոր նմանությանը:

Ձևակառուցման տեսանկյունից, ժամանակակից հայ երաժշտության մեջ կոնցերտային ձևի ոչ-ցիկլային նմուշները շատ ավելի մեծ տարածում են ստացել, քան ցիկլայինները: Այդպես, Տ.Մանսուրյանի, Ռ.Սարգսյանի, Ա. Կոկժանի և Էդ.Գալրապետյանի կոնցերտները միամաս են: Սակայն, այս մեկմա-սայնությունը ցանկացած ստեղծագործության մեջ ուրույն լուծում է ստանում՝ սկսած միջանցիկ ձևից, ընդհուպ մինչև 5 մասից ծուլված միակուռ ռոմդո:

<sup>1</sup> Ձևակառուցողական տեսանկյունից ոճի հատկությունների որոշումն ընդհանրապես բացառվում է, քանզի ձևը նաև կերպարային ոլորտի, այսինքն, բովանդակության շտե-մարանն է, իսկ վերջինս յուրաքանչյուր նոր կտավի մեջ առանձնահատուկ է և անկրկնելի:

Ինչ վերաբերվում է կոնցերտային շարադրման տիպաբանությանը, ապա այս հարցում նույնպես հեղինակային լուծումները բազմապիսի են և յուրօրինակ: Յուրաքանչյուր կտավում մենակատար-նվագախումբ փոխհարաբերության խնդիրը լուծվում է յուրովի, մերթ մերկայանալով որպես մրցակցություն, մերթ՝ որպես կերպարային հակադրություն, մերթ վեր է ածվում երկխոսության: Սակայն, բոլոր դեպքերում նկատելի է մեկ ընդհանուր միտում. հայ ժամանակակից ջութակի կոնցերտի ժանրում համաձայնության գաղափարը դառնում է առաջնային և հայ հեղինակների կողմից ավելի նախընտրելի է, քան մենակատար-նվագախումբ հակադրության տարբերակը: Խոսքը ոչ թե կոնցերտի ժանրի երկու օբյեկտների միջև ձևական փոխադարձ ծայնարկումների, այլ նրանց ֆունկցիոնալ համապատասխանեցման մասին է: Առաջին հերթին դա կապված է նրա հետ, որ մեր ուսումնասիրած ստեղծագործությունների մտահղացումներն առավել հաճախ կենտրոնացած են լինում մեկ կերպարի շուրջ: Նոր երաժշտության մեջ այս առանձնահատկությունն առաջ է եկել XX դարի սկզբից՝ երկու կամ ավելի տարբեր կերպարների բախումն իր տեղը զիջել է միայնակ կերպարի ներքին հակասականությանը, կամ ընդհանրապես, ցանկացած բախման կամ հակասության բացակայությամբ: Արվեստի գործերի բովանդակության կենտրոնում ավելի հաճախ հայտնվում են անձի հոգեվիճակի նկարագիրը, նրա հոգեկան և բանական վիճակի տատանումները: Ինքնախորասուզման երևույթը ժամանակակից արվեստում դարձավ ամենապահանջված արտահայտչամիջոցը, որն արտահայտվեց փիլիսոփայության մեջ որպես **էքզիստենցիալիզմ**՝ ճշմարտության որոնման նպատակով արվեստագետի ինքնախորասուզում:

Ամփոփելով ասվածը նկատենք, որ կատարողի անհատականությունն անկասկած կմտցնի իր շտկումները մեր դատողությունների մեջ, և նույնիսկ, գուցե մեկնության պլանի համար կգտնի նոր ուղիներ: Սակայն, մեր ուսումնասիրության ընթացքում հայտնաբերված մի շարք սկզբունքները ձևավորում են բավականին համոզիչ մոտեցում կատարողական խնդիրներին, իսկ լրացումներն անխուսափելի են, քանզի տվյալ դեպքում շատ արժեքավոր է կարծիքների բազմակողմանի շրջանակը, առավել ևս, որ ցանկացած կատարող կարող է և պարտավոր է իր լուծման ներդնել բոլոր երաժշտական տեսություններից ամենաբարդի՝ կատարողական արվեստի տեսության մեջ: