

*ՄԱՐԱՏ ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ  
ԵՊԿ ասպիրանտ*

## 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՐԵՎՍՏԱԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՕՐԱՏՈՐԻԱԼ ՈՂԲԻ ԿԱՐԵՎՈՐԱԳՈՒՅՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԷԴՈՒԱՐԴ ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆԻ «1915» ՕՐԱՏՈՐԻԱՑՈՒՄ

20-րդ դարի երաժշտարվեստում օրատորիայի ժանրը յուրօրինակ զարթոնք ապրեց: Դա բազմակողմանի արտահայտվեց արևմտաեվրոպական ավանգարդ ուղղության ստեղծագործություններում: Ժանրի մասսայականությունը, գործողությունը խոշոր պլանով ցուցադրելու հնարավորությունը, միաժամանակ՝ ժանրում ենթադրվող արտահայտչամիջոցների հարուստ ներկայանակը ժամանակակից ստեղծագործողների երևակայության համար մեծ ասպարեզ բացեցին: Բացի այդ, 20-րդ դարի բուռն պատմական շրջադարձերը լրջորեն անդրադարձան օրատորիալ ժանրի ստեղծագործությունների սյուժեի վրա: Այսպես, աստվածաշնչային և առասպելական պատմություններն իրենց տեղը զիջեցին պատմական ոճագործություններին, մարդկային ողբերգության նկարագրություններին: Որոշ չավով այս թեմաները շարունակում են բարոկկո ժամանակաշրջանի «չարչարանքներից» եկող տրամաբանական գիծը: Սակայն մարմնավորվելով 20-րդ դարի կոմպոզիտորական տեխնիկայի տարբեր նորարարական արտահայտչամիջոցներով՝ նմանատիպ օրատորիալ ստեղծագործությունները ներկայացնում են մի բոլորովին նոր գեղարվեստական տեսակ:

Անշուշտ, նման վերաիմաստավորումն անխուսափելիորեն հանգեցնում է որոշակի փոփոխությունների նաև դրամատուրգիական, ձևակառուցողական և կատարողական կազմի ասպարեզներում: Այսպես, օրինակ, պատմիչի դերերը հաճախ փոխարինվում է ասերգով կամ ընդհանրապես վեր է ածվում ասմունքի: Նվագախմբի կազմը հաճախ ձգտում է դեպի կամերայինը: Վերջինս բխում է նոր գեղագիտական պահանջներից: Սյուժեի բազմապլանային, մասսայական ծավալումն իր տեղը զիջում է ներանձնական, խոր ապրումների նկարագրին: Փաստորեն, ստեղծագործությունների հիմքում գործողության փոխարեն հայտնվում է անձի հոգեվիճակը: Նույն նկատառումներից էլնելով՝ փոխվում է օրատորիայի մասնակիցների դերն ընդհանուր համատեքստում<sup>1</sup>:

20-րդ դարի արևմտաեվրոպական երաժշտությունը լի է նման օրինակներով: Առնույդ Շյոնբերգի «Վարշավյան վկան», Քշիշտոֆ Պենդերեցկու «Ողբ Հիրոսիմայի նահատակներին» ստեղծագործությունները երկու տարբեր, նույնիսկ հակադիր ոճերում ներկայացնում են 20-րդ դարի օրատորիայի զարգացման ամենահետաքրքիր երևակումները: Այս երկու նմուշներից առաջինը ստեղծվել է 1947 թ.՝ ներշնչված Երկրորդ աշխարհամարտի անմիջական տպավորություններով և հիշողություններով: Ինչպես հայտնի է, Առնույդ Շյոնբերգն ինքը պատերազմի մասնակից էր: Մերիալ ոճով գրված այս էքսպրեսիոնիստական ստեղծագործության հիմքում հրեաների Հոլոքոստի սար-

<sup>1</sup> Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, т. 4. М., «Советская энциклопедия», 1978, сс. 67-68; *Раппопорт Л. Г.* Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате 20-го века. В сб. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сборник статей. М., 1971, сс. 310-317.

սավազդու իրադարձությունների ականատեսի խոստովանանքն է: Նման բովանդակության մարմնավորման համար հեղինակն ընտրել է համեմատաբար սուղ կատարողական միջոցներ՝ մեկ ասմունքող և կամերային նվագախումբ: Հեղինակի ինքնասահմանափակումը բխում է նախ՝ բովանդակությունից, երկրորդը՝ իր կոմպոզիտորական տեխնիկայի չափանիշներից, և, վերջապես, դարաշրջանին բնորոշ էքզիստենցիալիզմի գեղագիտությունից, որը հանգեցնում է խորը, ներանձնական հույզերի գուսպ, բայց և սուր արտահայտմանը<sup>2</sup>:

Այսպիսով, պահպանելով օրատորիայի ժանրին բնորոշ օբյեկտիվ և ընդհանրական, ըստ էության, մասսայական գաղափարը՝ Շյոնբերգը, այնուամենայնիվ, ստեղծում է այնպիսի մի երկ, որում բացակայում է երգչախումբը՝ որպես հասարակական կարծիք արտահայտող կամ օբյեկտիվ տրամադրություն ստեղծող «մասնակից», իսկ մեներգիչների, այսինքն՝ գլխավոր հերոսների դերերգին փոխարինում է ասմունքողի անմիջական խոսքը:

Այս գիծը յուրօրինակ կերպով շարունակում է լեհ կոմպոզիտոր Քշիշտոֆ Պենդերբեցկին: Կոմպոզիտորն ընդհանրապես հրաժարվում է մարդկային խոսքից և ձայնից՝ ստեղծելով խիստ ներգործուն մասսայական ողբ՝ օգտագործելով լարային նվագարանների բոլոր երաժշտական և նույնիսկ ոչ երաժշտական միջոցները: Ստեղծագործությունը գրված է հեղինակի 1950-60-ական թվականների երաժշտալեզվին բնորոշ սոնորիստական ոճով: Ռուս երաժշտագետ Ի. Նիկոլսկայան 20-րդ դարի լեհական երաժշտությանը նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ այսպես է նկարագրում այն. «Ողբի էքսպրեսիոնիստական սրված կերպարայնությունն իրականացվում է բացառապես լարայինների հնչերանգով, որը փոփոխված է ձայնարտաբերման յուրահատուկ միջոցներով (arco և pizzicato նեցուկի վրա, նեցուկի ետևում, աղեղի փայտային մասով հարվածներ գործիքի փայտե պատյանին, լարերին, նոտակալին և այլն...): Փաստորեն ստեղծագործության ողջ ձայնային ներկայանակը կառուցվում է երեք տարրերի հիման վրա. ամենաբարձր հնչյուններից, տարբեր տեսակի կլաստերներից և կտրուկ, կետային հնչյուններից, որոնք կազմում են ֆակտուրային խմբեր: Արդյունքում գոյացած ֆակտուրային մոդելները, որոնք այստեղ փոխարինում են ավանդական թեմատիզմը, ընկալվում են որպես հնչյունակերպարներ, որոնք ստեղծում են որոշակի էմոցիոնալ լարում: Կոմպոզիցիայի առաջին իսկ հատվածից ստեղծվում է ճնշող, լարված մթնոլորտ: <...> Այսպիսով, «Ողբի» կոմպոզիցիան կառուցված է շարժման երկու տեսակների համադրության վրա: Մեկը՝ ներքին դինամիկ է (կետային, պուանտիլիստական), մյուսը՝ ստատիկ (կլաստերային): <...> Զարգացման հիմնական միջոցը երաժշտական հյուսվածքի խտացումն ու նոսրացումն է, որն, ի վերջո, հանգում է կիսատոնային կլաստերի, որը հնչում է 30 վայրկյան՝ ffff-ից մինչև pppp»<sup>3</sup>:

Փաստորեն, «Ողբ Հիրոսիմայի նահատակներին» ստեղծագործությունը ներկայացնում է ողբերգության զարգացման ամենավերացական և ծայրահեղ ավանգարդային տարբերակը, որում սարսափը, վիշտն ու ցավն այնքան խորն են ու համատարած, որ սյուժեում որևէ մարդկային անձի առկայություն բացառվում է: Նույնիսկ կարելի է ասել, որ սյուժեն ինքը կրճատված է ընդհուպ մինչև գերմարդկային ճիշ: Վերոնշյալ «վիճակը», որին, ըստ էության, ձգտում է ժամանակակից օրատորիայի տեսակներից մեկը, ստեղծվում է ուղղակի ճշացող, վերացական հնչյունային շերտերի միջոցով:

<sup>2</sup> Շյոնբերգի էքսպրեսիոնիստական դրամայի մասին տե՛ս *Соллертинский И. И.*, Арнольд Шенберг. Л., 1934, сс. 34-35.

<sup>3</sup> *Никольская И.*, От Шимановского до Лютославского и Пендерцекого. М., 1990, Советский композитор, сс. 197-198.

Ստեղծագործության վերջում հնչող կլաստերը մարմնավորում է այդ ճիչի, ողբի տարրալուծումը ժամանակի և տարածության մեջ: Միևնույն ժամանակ, այդ կլաստերի ստատիկ վիճակը կարծես դառնում է հավերժության յուրօրինակ հնչյունային խորհրդանիշ:

Այս երկու ստեղծագործություններում բացահայտված սկզբունքները ձևավորում են օրատորիալ ժանրի մի նոր ենթատեսակ, որը մենք պայմանականորեն կանվանենք օրատորիալ ողբ, քանի որ այս բառակապակցությունն անմիջականորեն արտահայտում է օրատորիայի ժանրային շրջանակներում մասսայական ողբի մարմնավորման միտքը: Օրատորիալ ժանրի այս ուղղվածությունը զարգացել և յուրօրինակ բեկում է ստացել նաև 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտարվեստում:

1977 թ. գրվեց Էդուարդ Հայրապետյանի «1915» օրատորիան՝ ասմունքողի, բասի, մեցցո-սոպրանոյի, խառը երգչախմբի, նվագախմբի, երգեհոնի և հարվածայինների համար: Ստեղծագործության հիմքում դրված են 1915 թ. Հայոց Մեծ եղեռնի ականատեսների հիշողությունները՝ արևմտահայերենով: Կատարողական կազմի հարցում հեղինակն աշխատել է մնալ օրատորիայի ավանդական շրջանակներում, սակայն ստեղծագործության կառուցվածքը, կիրառված արտահայտչամիջոցները և դրամատուրգիայի որոշ գծեր շարունակում են 20-րդ դարի արևմտաեվրոպական օրատորիալ երկերի կարևոր միտումները<sup>4</sup>:

Ստեղծագործության երաժշտական հյուսվածքին բնորոշ է վառ արտահայտված էքսպրեսիոնիստական գրելաոճը: Հեղինակն օգտվել է նյութի կառուցման միևնույն լիստական, սոնորիստական և պուանտիլիստական միջոցներից, ինչպես նաև կիրառել է գեղարվեստական մեջբերման՝ կոլլաժի տեխնիկան և ազգային կոլորիտ ստեղծող «դամը»: Դրանցից յուրաքանչյուրի կիրառումն արդարացված է ոչ միայն կերպարային բնութագրերով, այլև ընդհանուր համատեքստով:

Հեղինակը բաժանել է իր կտավը տասը հատվածների: Դրամատուրգիական առումով դրանցից յուրաքանչյուրը նշանավորում է դեպի ծայրահեղ լարվածություն ուղղված ընթացքի մի նոր աստիճան: Ուշագրավ է, որ այդ «աստիճանները» միմյանցից խիստ տարբերվում են թե՛ տեքստի բովանդակությամբ, թե՛ երաժշտական հնարներով և թե՛ ընդգրկված մասնակիցների կազմով: Այսպես, օրինակ, առաջին հատվածն ընդհանուր առմամբ նվագախմբային է: Այն իր էքսպրեսիոնիստական «պատռված» գործիքային հյուսվածքով ասես ողբերգական խոստովանանքների անխոս նախաբանն է, որն աստիճանաբար նախապատրաստում է տառապանքների, ցավի և դառը հուշերի մթնոլորտը: Երկրորդ մասը՝ *Animato*-ն, ամբողջովին նվիրված է մեցցո-սոպրանո մենակատարի ողբերգական մենախոսությանը՝ նվագախմբի լարայինների պուանտիլիստական նվագակցությամբ: Երրորդ՝ *Moderato* մասը յուրօրինակ կարճ հեղինակային մտորում է՝ ամբողջովին արտահայտված հարվածայինների և փողայինների ալեատորիկ սկզբունքով ծավալվող սոնորային և կրկնողական երաժշտական հյուսվածքով:

Երգչախումբն այստեղ ներկայանում է որպես զուգահեռ գոյատևող անիրական հարթության խորհրդանիշ: Նվագախումբը հեղինակի կողմից մեկնաբանվում է որպես շարադրվող սահմնկեցուցիչ պատմությունների համատեքստ և միաժամանակ

<sup>4</sup> Տե՛ս **Տարկեսյան Ս. Կ.** *Армянская музыка в контексте 20-го века. М., «Композитор», 2002, сс. 143-145.* Ստեղծագործության վերլուծության անդրադարձել է նաև Ա. Ս. Արևշատյանն իր «Եղեռնը և Հայ արդի երաժշտությունը» հոդվածում «Երաժշտական Հայաստան» միջազգային ամսագրում, Երևան, 2005, № 2 (17), էջ 10: Հեղինակներն ամփոփ ձևով տալիս են «1915» ստեղծագործության գաղափարական և ոճական-արտահայտչական նկարագիրը:

արտահայտում է հեղինակի վերաբերմունքը կատարվածին: Մեներգիչներն իրենց երգամասերի էքսպրեսիոնիստական լարված և նյարդային բնույթով վերարտադրում են նահատակների տանջալույ կերպարները: Կարևորագույն դերը կտավում պատկանում է ասմունքողին: Նա ամփոփում և մեկնաբանում է գլխավոր կերպարների վերապրած իրադարձությունները և հոգեվիճակը՝ կոչ անելով աղոթել նրանց հիշատակին:

Օրատորիայի ուշագրավ դրվագներից է 9-րդ մասի վերջին հատվածը, որտեղ հեղինակը կիրառել է կոլլաժի տեխնիկան՝ դրանով իսկ հասնելով գլխավոր գաղափարի ցայտուն արտահայտմանը: Երբ նվագախմբի tutti-ն հնչեցնում է «e» դամբ և անհետանում, հանկարծ լռության մեջ լսվում է «Սուրբ-սուրբ» երգասացությունը՝ քառաձայն երգչախմբի կատարմամբ<sup>5</sup>: Այս գեղարվեստական հնարը կոչված է ընդգծելու եղեռնի զոհերի հիշատակին հավերժ աղոթելու միտքը: Նույնիսկ նվագախմբի պուանտիլիստական հյուսվածքի պարագայում այս երգասացությունը չի կորչում, այլ շարունակվում է տարաբնույթ միջավայրում՝ դրանով իսկ շեշտելով հավերժության գաղափարը: Մյուս կողմից, այս հետաքրքրական կոլլաժը նաև ներկայացնում է երկու միմյանց զուգահեռ գոյատևող ծայրահեղ հակադիր հարթություն՝ իրական և անիրական (իրադարձությունները և դրանց հիշատակը):

Վերջնամասում, իբրև ամփոփում, օրատորիայի բոլոր կատարողներն ու մասնակիցները միանում են ալեատորիկ սկզբունքով ծավալվող կլաստերի մեջ: Մա ծայրահեղ լարված մասսայական ճիչ է, որում միաձուլվում են ողբը, բողոքը, վրեժխնդրությունն ու ցավը՝ 1915 թ. Հայոց մեծ եղեռնի զոհերի հիշատակին: Այս արտահայտչամիջոցը մենք նկատել էինք Ք. Պենդերեցկու վերոնշյալ ստեղծագործության մեջ, իբրև հիմնակազմող արտահայտչամիջոց:

Այսպիսով, Էդուարդ Հայրապետյանի «1915» օրատորիայում հետաքրքիր կերպով միահյուսվել են արևմտաեվրոպական ժամանակակից օրատորիալ ողբի ամենաառաջատար միտումները: Այստեղ հավասարապես կիրառվել են և՛ հնուց ի վեր եկող արտահայտման մասշտաբայնությունը, և՛ խոր, ներանձնական հոգեվիճակի էքսպրեսիոնիստական արտահայտչականությունը, և՛ ծայրահեղական ավանգարդիզմի նորագույն տեխնիկական ձեռքբերումները: Ընդ որում, այս բոլորը միաժամանակ ներդաշնակորեն համատեղվել է մեկ, դրամատուրգիական առումով միակուռ երաժշտական-բեմական ստեղծագործության մեջ: Հեղինակը ստեղծել է չորս գեղարվեստական հարթություն, որոնք հավասարապես մասնակցում են ընդհանուր գաղափարային հոսքին: Միաժամանակ, դրանցից յուրաքանչյուրը, ունենալով իր անհատական արտահայտչամիջոցները և դերը, առանձնահատուկ կարևորություն է ներկայացնում կտավի գաղափարի օբյեկտիվ, բազմապլանային բացահայտման համար:

<sup>5</sup> Տե՛ս Саркисян С. К., նշվ. աշխ., էջ 75: