

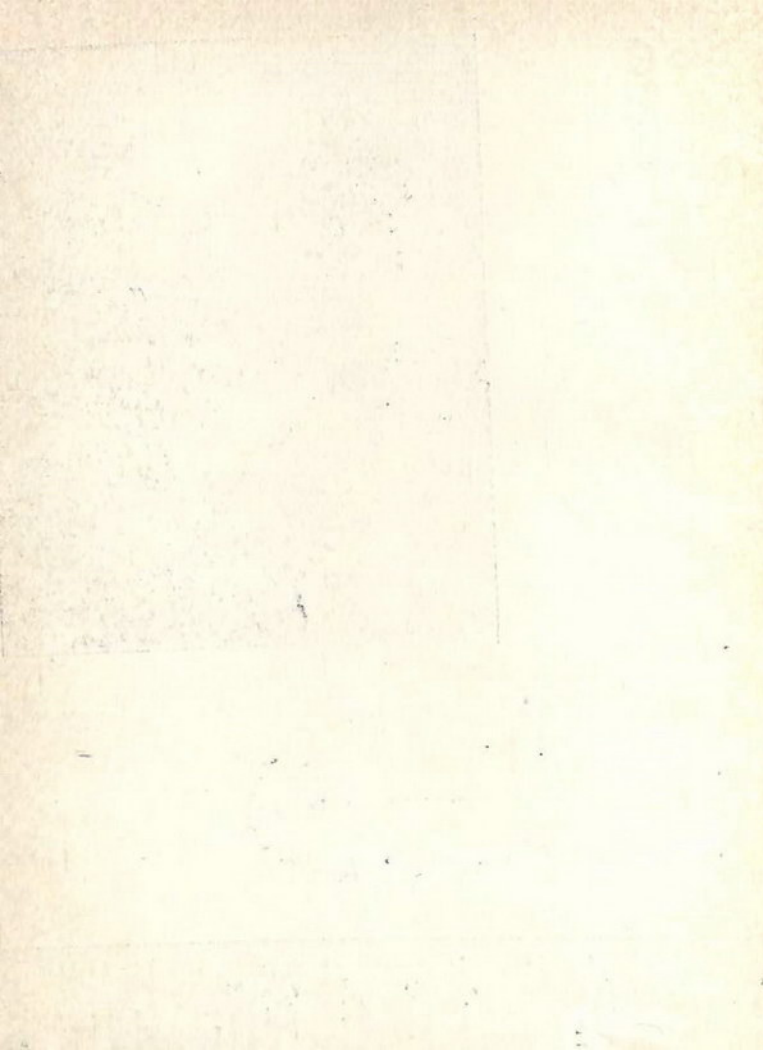
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԵՐ

ԵՐԱՄՅԱՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ



Է. Կ Ա Ր Ա Գ Յ Ո Ւ Լ Յ Ա Ն

ԹՈՒՆԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ



Է. ԿԱՐԱԳՅՈՒԼՅԱՆ

A $\frac{I}{13099}$

Թ ՈՒ Ն Ի Կ
Հ Ո Վ Հ Ա Ն Ն Ի Ս Յ Ա Ն



«ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
Ե Ր Ե Վ Ն — 1 9 7 4

78Ap

2 85

ц 9—1—2 (448) 414—73—«S»
701 (04) 73

Эра Гарниковна Карагюлян

ТУНИК ОВАНИСЯН

(Из серии советско-армянские композиторы)

(На армянском языке)

Издательство «Айастан»

Ереван, 1974

ՀԱՅՐԵՆԻՔԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԿՅԱՆՔ

Երիտասարդ, տաղանդավոր երաժշտագիր Թունիկ Սարգսի Հովհաննիսյանն այն անձնավոր հայրենասերներից է, որոնք հերոսի մահով ընկան Հայրենական մեծ պատերազմի ռալմաճակատներում՝ հայրենիքի համար մղված պայքարում: Անմոռանալի են կոմպոզիտորներ՝ Հր. Մելիքյանի, Ստ. Տերտերյանի, Մ. Չախալյանի, Հովհ. Նադիրյանի և շատ-շատերի անունները, որոնք իրենց ուժերի ծաղկման շրջանում հայ երաժշտական մշակույթը պարգացնելու տենչերով անդարձ հեռացան մեզանից:

Լենինգրադի պաշտպանության համար զոհված շնորհալի կոմպոզիտորի այսօր մեր շարքերում չլինելը մեզ պարտավորեցնում է սեր և հետաքրքրություն արթնացնել նրա անձի ու ստեղծագործության նկատմամբ:

Ծանոթանանք Թունիկ Սարգսի Հովհաննիսյանի ոգեշունչ ստեղծագործական կյանքին: Նրա կյանքն ու ստեղծագոր-

ծական ուղին մի հաճելի օրինակ են մեր երիտասարդ երգահաններին համար:

Հնորիվ երաժշտական ունակությունների, ապա և համառու քրտնաջան աշխատանքի, Թ. Հովհաննիսյանը իր ստեղծագործական կարճատև կյանքի ընթացքում հասավ մեծ հաջողությունների: Պատանեկության տարիներից սկսած Թ. Հովհաննիսյանը քաջ գիտակցում էր, որ առանց քրտնաջան աշխատանքի, միայն երաժշտական ընդունակություններով չի կարելի հասնել վարպետության և համառորեն աշխատում էր: Նա կարող էր արտահայտվել ժողովրդական մեծ նկարիչ, սիրելի Մարտիրոս Սարյանի իմաստուն խոսքերով՝ «Իմ իղեալը աշխատանքից վերաճող ստեղծագործությունն է»: Անհրաժեշտ է նշել նաև Թ. Հովհաննիսյանի՝ գիտելիքների նկատմամբ ունեցած այն մեծ ծարավը, որով նա սեփականում էր ժողովրդական և դասական երաժշտության մեջ եղած ուսանելին ու գեղեցիկը: Նա ուսումնասիրում էր ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական ու արևմտաեվրոպական դասական երաժշտությունը: Թ. Հովհաննիսյանի, որպես պրոֆեսիոնալ երաժշտի ձևավորման գործում մեծ դեր են խաղացել կոմպոզիտոր-մանկավարժներ՝ Հ. Լ. Ստեփանյանը, Բ. Վ. Ասաֆյանը և հիմնականում Բ. Ս. Քուշնարյանը, որոնք երիտասարդ երգահանին դրեցին ստեղծագործական ճիշտ ուղու վրա: Թ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունները, իրենց ժամանակին մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել նրա շրջապատի, ընկերների, մասնագետների և առհասարակ նրա գործերը լսողների շրջանում: Այդ մասին պահպանվել են մի շարք կարծիքներ ու գրախոսություններ: Նրա ստեղծագործություններում որոշակիորեն առանձնանում են «Դաշնամուրային վա-

րիացիները» և լարային կվարտետը: Այդ ստեղծագործություններից սկսած՝ որոշակի են դառնում ոճական մի շարք առանձնահատկություններ և ընդգծվում կոմպոզիտորի նախասիրությունների շրջանակները: Այդ ստեղծագործություններից սկսած բացահայտվում է Թ. Հովհաննիսյանի կյանքի նկատմամբ ունեցած հիացական ընկալումը: Թե վարիացիները և թե կվարտետը կյանքը հաստատող երաժշտական վառ կերպարներով են ավարտվում, որոնք «Փշոտ» ու դժվար ճանապարհից հետո դառնում են կյանքի հիմն:

Թ. Հովհաննիսյանի լավագույն ստեղծագործություններում հիմնական երանգավորումը որոշակի հայկական է: Սակայն մինչև հասուն երգահանի աստիճանին հասնելը Թ. Հովհաննիսյանն անցել է ստեղծագործական որոնումների բարդ ու դժվարին ուղի:

Թունիկ (Հարություն) Սարգսի Հովհաննիսյանը ծնվել է 1908 թ. Վրաստանի Բոլնիս-Խաչեն հայկական գյուղում:

Հովհաննիսյանների գերդաստանը բաղկացած էր 33 մարդուց և միակն էր ամբողջ գյուղում, որ մինչև 1917 թ. պահպանել էր գերդաստանի նահապետական ձևը: Թունիկի պապը՝ Գրիգոր Հովհաննեսի Հովհաննիսյանը, հայ հայտնի գրող Ղազարոս Աղայանի մորեղբորորդին էր: Գրիգոր պապը, ապրեցիկ ու իմաստուն մի ծերուկ, ամբողջ կյանքում երապել էր որդիներին կրթության տալ, իսկ հետագայում երապել փոխանցել էր թոռներին: Թունիկի հայրը՝ Սարգիսը, Գրիգորի ավագ որդին էր և ուներ վեց երեխա: Փոքրիկ Թունիկը բազմամարդ ընտանիքում խիստ տարբերվում էր իր ընդունակություններով: Մանուկ հասակում Թունիկը հրապուրված էր պարերով ու պարեղանակներով: Դա երաժշտության նկատմամբ ունե-

ցած նրա սիրո վառ արտահայտությունն էր: Երաժշտի էությունը պարզելու համար կարևոր է նաև նշել, որ Թունիկը շատ էր սիրում բնությունը: Նրա հայրենի գյուղը շրջապատված էր սաղարթախիտ ծառերով ծածկված լեռներով, որտեղ խոխոջում էին սառնորակ աղբյուրները:

Ամառվա ամիսներին Գրիգոր պապն իր թոռներով բարձրանում էր լեռներում գտնվող ամառային բնակատեղը (Պըրպընջան), որտեղ հաճախ ծայր էին առնում պարերը: Թունիկի մորաքույրը՝ Մայրամիկը հարմոն էր նվագում: Բոլոր երեխաները հերթով պարում էին, իսկ փոքրիկ, գանգրահեր Թունիկը պարում էր բոլորի հետ, անընդմեջ հիացմունք ու վարմանը պատճառելով հարապատներին: Նրա շարժուն ու աշխույժ պարը շրջապատին նկատել էր տալիս պարային երաժշտության երանգները և ընդգծում տղայի սերը¹:

Բացի դրանից, Թունիկի պապը հաճախ էր երգում հայկական ժողովրդական երգեր և մուղամներ², բայաթներ և շիքյաստիներ: Հրավիրում էր աշուղների, որոնց գալու առիթով կապմակերպված հավաքների ժամանակ Թունիկն աշխարհը մոռացած վերածվում էր համակ լսողության: Ահա այս մանկական տալավորություններն էին, որ իրենց անջնջելի կնիքը դրեցին Թունիկի մտահորիպոնի և հայկական երաժշ-

¹ Հետագայում Թ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունների համալրնորոշ դարձան պարային ոճերը: Ուսանողական տարիներին Թունիկը գրել է շատ ստեղծագործություններ հենց պարային րեմաներով:

² Մուղամը վոկալ կամ գործիքային ցիկլային ստեղծագործություն է՝ իմպրովիզացիոն բնույթով և բաժիններով, պարային ու երգային բնույթի ոչ մեծ մասերի հաջորդականությամբ:

տության նկատմամբ ունեցած նրա հետագա վերաբերմունքի վրա:

Մինչև 1914 թ. ընտանիքի նյութական պայմանները բավարար էին: Երբ սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, պապի երեք որդիները ուղարկվեցին վինպիտական ծառայության: Գերդաստանի տնտեսությունը դրա հետևանքով սկսեց խարխվել. իսկ վերադարձից հետո նույն՝ պատերազմ գնացած որդիները, ուշադրություն չդարձնելով Գրիգոր պապի նախատող ու համոզող խնդիրքներին, բաժանեցին ունեցվածքը: Այստեղ էլ վրա հասավ տնտեսության վերջնական քայքայումը: Գերդաստանի ունեցվածքը բաժանվել էր հինգ մասի: Թունիկի մայրը հետագայում պատմում է, թե ինչպես այդ տարիներին գիշերները չէր կարողանում քնել այն հոգսից, թե ինչ գտներ երեխաներին կերակրելու և կամ եղածն ինչ կերպ բաժաներ նրանց քաղցը հագեցնելու համար: Եթե մանուկ Թունիկն առաջ խաղ ու պարով արածեցնում էր սագերին ու գառնուկներին, ապա այժմ քրոջ ու եղբայրների հետ սկսում է բատրակություն անել կուլակների համար: Թունիկի հորեղբայր Արշակը պատմում է, որ Թունիկը մի կտոր հացով հովվություն էր անում: Ամբողջ օրերով հեռանալով գյուղից, նա թափառում էր դաշտերում և տուն էր վերադառնում միայն գիշերելու: Նրա միակ մխիթարանքն այդ օրերին բնության գրկում լինելն էր:

Թունիկն իր հասակակիցներից տարբերվում էր կենսութախությամբ և մարդամոտությամբ: Բնածին երաժշտական ընդունակությունների հետ նա ուներ նաև նպատակին հասնելու մեծ համառություն, համբերություն ու աշխատասիրություն:

Այնպես պատահեց, որ Թունիկի ընկերներից մեկը խոստացավ նրան ջութակ նվագել սովորեցնել: Երկար ժամանակ չէր հաջողվում գործիք գտնել: Թունիկը համառեց և գտավ: Թունիկը նվագել սովորելուց հետո մեկնեց Թիֆլիս և Հայարտան ժողովրդական երաժշտական ուսումնարան մտնելով, սիշակերտեց Ա. Շխյանին: Նրա ուսումնառությունն անցավ դժվար պայքարի մեջ: Տանն այդ գործը համարում էին վարձություն և անվերջ հորդորում թուլնել երաժշտությունը, ասելով՝ «երաժշտությամբ հաց չես վաստակի»: Միջնակարգ դպրոցն՝ ավարտելուց հետո Թունիկը 1925 թ. Թիֆլիսում ընդունվում է Փիլոյանի հաշվապահական կուրսերը: Սակայն շատ դժվար էր միաժամանակ սովորել թե կուրսերում և թե Հայարտանը: Նամակներով նա խնդրում էր եղբորը աշխատանք գտնել Երևանում, որպեսզի կարողանա «վաստակել և միաժամանակ լրջորեն սովորել երաժշտությամբ»: Եղբայրն անվերջ համուսնում էր գյուղ գնալ: Թունիկն այդ առիթով վշտացած գրել է եղբորը՝ «դուն իմ ջութակս ընդունում ես երկրորդական տեղ, ես ընդունում եմ առաջին տեղ...²»: Այնուհետև Թունիկը Երեվան մեկնելու հնարավորություններ է որոնում: Մեկնում է Վրացական Դարակով գյուղը որպես մանկավարժ: Շուտով, 1928 թ. Երևանի երաժշտական ուսումնարանում սովորելու ուղեգիր է ստանում: Հայաստանում Թունիկը ամբողջ էու-

1 Դ. Աղայանի խորհրդով Թունիկի եղբայրները ավարտեցին Ներսիսյան դպրոցը: Հետագայում Թունիկը ևս սովորեց այնտեղ (76-րդ աշխատանքային դպրոց անվանվելուց հետո) և իրավունք ստացավ 1925 թ. կրթությունը շարունակել բարձրագույն հաստատությունում:

2 Թ. Հովհաննիսյանի արխիվ, նամակներ:

թամբ նվիրվում է երաժշտությանը: Այդ ժամանակաշրջանում Թունիկի արտակարգ աշխատասիրության մասին կարդում ենք նրա հարևան Գ. Անսուրյանի հիշողություններում, որոնք վկայում են նաև Ալ. Սպենդիարյանի երաժշտության նկատմամբ ունեցած Թունիկի մեծ սիրո ու հրապուրվածության մասին: Գ. Անսուրյանը գրում է՝ «Մինչև օրս դեռ իմ ականջին նրա կատարմամբ հնչում են Ալ. Սպենդիարյանի «Ղայթարման», «Հեջապը», «Էնպելին» և այլ գործեր, որոնց քաղցր ու մեղմ հնչյունների տակ մեր ընտանիքը ննջում էր»¹:

Երևանում Թունիկը սկսում է ստեղծագործել: Նրա առաջին սևագրությունները վերաբերում են դեռ 1926 թ.-ին (Թիֆլիս), երբ նոր էր սովորում նոտա գրելը: Այս շրջանում էլ ծուռումուռ, անվստահ ձեռագրով նա գրի է առել ոչ մեծ մեղեդիներ՝ իր առաջին ստեղծագործությունները: Այդ մասին այն ժամանակ ոչ ոք չգիտեր: Վերջապես կատարվել էր Թունիկի երապանքը: Նա դարձել էր Երևանի երաժշտական ուսումնարանի ուսանող: Այժմ արդեն նա իրավունք էր ստացել համարձակ ստեղծագործելու: Ստեղծագործական պրոցեսը նրան այնքան հրապուրեց ու կլանեց, որ 1930—31 թ. ուսումնական տարում Թունիկը ինքնակամ թողեց պարապմունքները ջութակի վրա և անցավ ստեղծագործության բուժին: Այստեղ նրա պարապմունքները ղեկավարում էր նշանավոր կոմպոզիտոր Հարո Լևոնի Ստեփանյանը, որն հետևելով Թունիկի առաջին ստեղծագործությունների ինտոնացիոն պարպությանն ու մաքրությանը, աստիճանաբար նրան տա-

¹ Թ. Հովհաննիսյանի արխիվ, Գ. Անսուրյանի հիշողությունները:

նում էր դեպի հայկական ժողովրդական երաժշտության ակունքները:

Հետաքրքիր են Թունիկի ընկերների հիշողություններն այն մասին, թե ինչպես էր նա ստեղծագործում: Երևանում և Լենինգրադում ուսումնառության տարիներին նրա ավագ ընկեր Հ. Ս. Խանջյանը պատմում է.

«Երբ Թունիկը եկավ Երևան սովորելու, հայտարարեց, որ ստեղծագործում է և աստիճանաբար նրա ստեղծագործական ընդունակությունները բացահայտվում էին: Հիմնվելով հայկական ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաների վրա, նա սկսեց ջութակով իմպրովիզացիաներ անել: Եվ պետք է ասել, որ նրա ընդունակություններից աճած ծիլերն այն ժամանակ արդեն շոշափելի էին»: Երևանի կոնսերվատորիայի ջութակի դասարանի ընկերներից Ս. Գ. Գասպարյանը ևս պատմում է, որ Թունիկը ստեղծագործում էր մեծ հաճույքով և անընդմեջ: Երբեմն նրա իմպրովիզացիաներն ընդունում էին մուղամների տեսք: Ս. Գ. Գասպարյանը առանձին հաճույքով նշել է իր և Թունիկի հրապուրանքը Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործություններով, որոնցից «Ղայթարման», «Օրորոցայինը», «Երևանյան էտյուդները» և այլ ստեղծագործություններ նրանք միասին կատարել են չույզ ջութակով:

1933 թ. Թունիկը մեկնում է Լենինգրադ և ընդունվում կոնսերվատորիային կից երաժշտական ուսումնարան: Լենինգրադում Թունիկը աշակերտել է ակադեմիկոս Բ. Վ. Ասաֆևիին, իսկ ավելի ուշ՝ Բ. Ս. Քուշնարյանին: Բ. Վ. Ասաֆևն իր «Очерки об Армении» հիշողություններում պատմում է, թե ինչպես երեսունական թվականներին իր ուսանողների մեջ

հայտնվել է սկսնակ երգահան Թունիկ Հովհաննիսյանը... «Ուկում էի իմանալ թե նա ինչպես է վերաբերում իմ համառ փորձերին՝ պահպանելու նրա մեջ եղած ժողովրդի ներքին ձայնը լսելու ընդունակությունը: Ես շատ հպարտ էի ինքս իմ առաջ, երբ վերլուծելով նրա փորձերը, հայտնաբերում էի իր ժողովրդի երաժշտության ինտոնացիոն հետքերը և հնարավորին չափ օգնում էի նրան հավատարիմ մնալու, հետևելու և վարձագնելու այդ հատկությունները»¹: Լենինգրադում Թունիկի ուսուցիչներն այսպես հոգ էին տանում, որ նրա ստեղծագործությունները չկտրվեն ազգային հիմքից:

Օպերային թատրոն և համերգներ կատարած ամենօրյա հաճախումներն աստիճանաբար լայնացնում էին նրա մտա-հորիզոնը և օգնում Թունիկի երաժշտական ընդունակությունների վարձագմանը:

Ա. Ս. Խանջյանը պատմում էր նաև, որ Թունիկը Լենինգրադում ապրում էր հանրակացարանի վեց տեղանոց մի սենյակում, որտեղ պարապելը շատ դժվար էր: Չնայած կենցաղային ծանր պայմաններին, Թունիկը օր ու գիշեր պարապում էր և ինչպես Գայանե Չերոտարյանն է հիշում, միշտ հաճելի տեսք ուներ²: Թունիկը զուսպ էր, հավաք: Այդ պատճառով ինքնամիտ էր թվում և իր բնավորության կենսուրախությունն ու սրամտությունը ցուցադրում էր միայն մտերիմ-

¹ «Очерки об Армении», сост. Г. Тигранов, М., «Советский композитор», М., 1958, стр. 12.

² Նրա ընկերներից ու բարեկամներից շատերն են վկայում Թունիկի կարգապահության ու բացառիկ կազմակերպվածության մասին: Այդ մասին պատմում է նաև լենինգրադյան տարիների նրա դասընկեր, երաժշտագետ Արշիլ Բեգիջանովը:

ների շրջապատում և, իհարկե, ստեղծագործություններում:

Սովորաբար ամառվա ամիսներին Թունիկը մեկնում էր իր հայրենի գյուղը: 1934 թվին նա հրաժարվում է այդ հաճութից: Լենինգրադն իր գեղեցկությամբ գերել էր նրան: Թունիկը սիրել էր քաղաքը, նրա պարզ, բարի և անմիջական մարդկանց: Նա լենինգրադյան ընկերների հետ ամառվա ընթացքում լինում է քաղաքամերձ տեսարժան վայրերում, պրոսնում է նավով: Նրա ուրախությունը կրկնակի էր: Մեծ հաջողությամբ ավարտել էր տեխնիկումը և հաջող քննություններ հանձնելով, փոխադրվել կոնսերվատորիա Ք. Ս. Քուչնարյանի դասարանը¹: Նրա երեզանքն իրականացել էր:

Քրիստափոր Ստեփանովիչը հայ ժողովրդական երաժշտության փայլուն գիտականներից էր և ուսուցման ընթացքում հիմնվում էր ուսանողների անձնական հատկանիշների, ունակությունների և ազգային յուրահատկությունների վրա: Նրա ինտերնացիոնալ դասարանում սովորում էին՝ հայեր, ռուսներ, վրացիներ, ադրբեջանցիներ, ուկրեյներ, չուվաշներ, որոնցից ամեն մեկի նկատմամբ Քուչնարյանը համուկ մոտեցում ուներ և աշխատում էր նրանց մեջ պարզացնել իրենց ազգային երաժշտության բնորոշ հատկանիշներն ու ավանդները:

Թունիկը կոնսերվատորիայում աշխատում էր կրկնակի եռանդով, համառորեն ուսումնասիրում դասական երաժշտությունը: Արխիվում պահպանվել են Գրիգի պարերի նրա կողմից արտագրված պարտիտուրները, Բեթհովենի սոնատի, Շու-

¹ Արխիվային տեղեկություններ, քղրապահակ № 2 «Սենճական փաստաթղթեր», որտեղ գրանցված է՝ մասնագիտություն—5, հարմոնիա—5, դաշնամուր—4:

մանի, Չայկովսկու երգերի ու ռոմանսների նվագախմբային փոխադրումները:

Թունիկը առանձնահատուկ վերաբերմունք է ունեցել Կոմիտասի, Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործությունների նկատմամբ և ուսումնասիրել է դրանք: Կարճ ժամանակում Թունիկը հասնում է մեծ հաջողության: Նա գրում է պարեր, պոեմներ: Նրա ստեղծագործական աճի հարցում խիստ կարևոր է այն, որ երգահանը միշտ մնում է ազգային երաժշտության երանգների շրջանակում:

1937 թ. երրորդ կուրսում Թունիկի գործերը այնքան աչքի ընկան, որ կատարվում էին հոբեյանական համերգներին ու մրցույթներին, իսկ երբ Լենինգրադի պետական կոնսերվատորիայի ստեղծման 75-ամյակին Ռոբերտ Քրիստափորի Անդրեասյանը¹ կատարեց Թունիկի «Դաշնամուրային վարիացիաները», Լենինգրադի հասարակայնությունը ընդունեց ու ճանաչեց երաժշտագիր Թունիկ Հովհաննիսյանին:

Թունիկի ստեղծագործությունները շատ սիրելով, Լենինգրադի կոնսերվատորիայի գործիքային բաժնի բարձր կուլիսների ընկերները խնդրում են երգահանին իրենց համար պիեսներ գրել: Հենց այդ ժամանակաշրջանում էլ Թունիկը գրել է իր ամենալավ ստեղծագործությունները: Դրանց թվում էին նաև դաշնամուրի ու ջութակի համար գրված «Օրորոցայինը», «Պարը», որոնք կատարեց Հ. Ս. Խանջյանը սովետական երգահանների միության Լենինգրադի բաժանմունքում տեղի ունեցած 'գործիքային ստեղծագործությունների մրցույթում

¹ Թունիկի Լենինգրադյան ընկերներից, հետագայում երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր:

Մրցույթին մասնակցեց նաև Չ. Վարդանյանը «Պոեմ»¹ ստեղծագործությամբ, որը Թունիկը գրել էր հատուկ, Վարդանյանի խնդրանքով²:

1937 թ. դեկտեմբերին Թունիկը մի ուրախ նամակով հայտնում է հարապատներին, որ իրեն հրավիրում են Մոսկվայում կայանալիք տասնօրյակին, որտեղ պետք է կատարվեին նրա ստեղծագործությունները: Այդ տասնօրյակում առաջին անգամ հնչեցին Շոտականովիչի 5-րդ սիմֆոնիան, Ա. Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտը և երիտասարդ երգահաններ Սվիրիդովի, Հուցի, Նոսովի և ուրիշների ստեղծագործությունները: Ներկայացվեցին նաև ուսանողական մի շարք լավագույն ստեղծագործություններ: Ահա այս համերգում էր, որ հնչեցին նաև Թ. Հովհաննիսյանի «Դաշնամուրային վարիացիաները»³:

Դրանից անմիջապես հետո, վարիացիաները հրատարակելու համար պայմանագիր է կնքվում Թունիկի հետ: Նրա անունը գնալով ճանաչում էր ստանում: ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի ակադգրության ինստիտուտը Թ. Հովհաննիսյանին տասը հայկական մեղեդիների նոտաներ է պատվիրում (ինչպես նաև այդ երգերին կից մեկնաբանություններ)

¹ Պոեմ, գրված կլարենտի համար:

² Մրցույթի ժամանակ առաջին մրցանակ ոչ ոք չստացավ, երկրորդը ստացավ Չ. Խաչատրյանը, իսկ երրորդը՝ Չ. Վարդանյանը:

³ Համերգի մասին տես՝ Փուշնարյանի ոչ մեծ հոդվածը լրագրից, այս գրքույկում, էջ 35:

Дом Культуры Армянской ССР в Москве
приглашает Вас на показательный

КОНЦЕРТ

юных и молодых композиторов Арменики:

Арно БАБАДЖАНЫ (Ереван)
Катина АРУТЮНЯН (Ереван)
Тунина ОВАНЕСЯН (Ленинград)
Григория ВОСКАНИЯН (Москва)

имеющий быть 21 мая в 8 ч. 30 м. вечера
в концертном зале Дома Культуры

ПРОГРАММА:

I

1. А. БАБАДЖАНЫ. Круговой танец
Анданте
Скерцо
8 вариаций
2. К. АРУТЮНЯН. Пастушеская
Марш из сюиты
Вариации
4 прелюдии
Танец

II

3. Т. ОВАНЕСЯН. Вариации
4. Г. ВОСКАНИЯН. Песня (для кларнета)
2 песни: а) Любозная
б) Грустная
Квартет для 2-х скри-
пок, альта и
виолончели

Ряд 10 Место 3

Հայ երիտասարդ կոմպոզիտորների, որոնց րվում եմ Ք. Հովհաննիսյանի,
անկախորեն Մոսկվայում կայացած համերգի նախադրությունը և ծրագիրը:

«ՍՍՀՄ ժողովուրդների 800 երգեր» խորագրով եռհատորյակի համար:

Մեր առջև են մի քանի փաստաթղթեր, որոնք Թ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հաջողությունների նկատմամբ ցուցաբերած երևանյան երաժշտական հասարակայնության վերաբերմունքի վկաներն են: Նրանցից մեկում ասվում է. «Հալժի առնելով այն հանգամանքը, որ Թունիկ Հովհաննիսյանը վերջին ժամանակներս Վգալի հաջողությունների է հասել և ունի շատ ստեղծագործություններ, նրան տալ 300—500 ռուբ., նախօրոք ճշտելով, թե ինչի վրա կարող է աշխատել նա»: Ստորագրությունը՝ Մ. Աղայան և Ս. Գասպարյան: Բայց Թունիկն առաջվա նման աշխատելու հնարավորություններ չունի: Արխիվային նյութերը վկայում են նաև, որ լենինգրադցի երգահանները հատուկ սրտացավ վերաբերմունք ունեին Թունիկի նկատմամբ: Նրանք միանալով կոնսերվատորիայի դասախոսներին, դիմումներ էին գրում Թունիկին քաղաքում առանձին բնակելի տարածություն հատկացնելու մասին:

1938 թ. երբ Թունիկն արդեն չորրորդ կուրսում էր, նրա պրոֆեսոր Բ. Ս. Քուշնարյանը բացատրագիր է գրում երգահանների միությանը, որտեղ Թունիկի ստեղծագործական կարողության ամենալավ կողմերն ընդգծելուց հետո, բացատրում է, թե ինչու հանրակացարանային մարդաշատ բնակարանային պայմանները նրա համար աշխատանքի անհնարնություն են ստեղծում, մանավանդ որ Թունիկ Հովհաննիսյանը Լենինգրադի երգահանների միության հանձնարարությամբ գրում էր քառամաս մի ստեղծագործություն լարային կվար-

տետի համար¹: Թունիկի տրամադրությունն առույգ էր: Այդ օրերին իր հարապատներին գրել է. «Երբ բնակարան ստանամ, դուք կգաք ինձ մոտ և միայն այն ժամանակ կտեսնենք աշխարհը»:

Բնակարանային հարցն ի վերջո ավարտվում է երաժիշտների հաղթանակով²: Թունիկը սկսում է ավելի ինտենսիվ աշխատել: Հենց նույն տարում ավարտում է իր կվարտետը, որն հաջողությամբ կատարվում է 1939 թ. հոկտեմբերին, Մոսկվայում, հայկական տասնօրյակի օրերին: Կվարտետն արդեն ապագարարում էր երաժշտագրի ստեղծագործական հասունության մասին: Եղան շատ արձագանքներ, որոնք բարձր գնահատական տվեցին այդ արտահայտիչ ստեղծագործությանը: Այն մի քանի անգամ կատարեց Գլապունովի անվան կվարտետը³, իսկ 1940 թ.-ից սկսած մտավ Կոմիտասի անվան կվարտետի ծրագրի մեջ: Կվարտետի հաջողությունն այնքան է թևավորում

¹ Ըստ ԼԿՄ 1938 թ. հունվարի 8-ի պայմանագրի: Չնայած Թ. Հովհաննիսյանը միայն 1941 թ. հունվարից հետո դարձավ Լենինգրադի երգահանների միության անդամ, այնուամենայնիվ երգահանների միությունը ևս պաշտոնապես դիմել է Բաղաթի բնակվաչությանը, խնդրելով Թ. Հովհաննիսյանին կցել այն բնակարանը, որում նա ապրում է որպես վարձակալ:

² Ստանում է սենյակ Մարտի փողոցում, տուն № 8, բն. 8:

³ Ստեղծագործությունը Գլապունովի անվան կվարտետի կատարմամբ հենց Լենինգրադի երգահանների միության ստեղծագործական ստուգատեսին, նախագահության նիստի ժամանակ (1939 թ. մայիսի 25), ապա սովետական երաժշտության տասնօրյակի բացմանը (1939 թ. նոյեմբերի 18) և սովետական երգահանների միության Լենինգրադյան պլենումում (1941 թ. մայիսի 15):

Оргкомитет Союза Советских Композиторов
и
Ленинградская Государственная
Орден Трудовой Красного Знамени
ФИЛАРМОНИЯ

К Ленинградскому Пленуму
СОЮЗА СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

15 мая 1941 г.

В помещении
ЗАЛА ГОС. АКАД. КАПЕЛЛЫ

4-й концерт камерного цикла

Из произведений композиторов:

Т. С. ОГАНЕСЯНА

В. В. ЩЕРБАЧЕВА

М. Ф. ГНЕСИНА

В. В. ВОЛОШИНОВА

Թ. Հովհաննիսյանի և այլ կոմպոզիտորների կեննգրադում
կայացած համերգի հայտարարությունը:

Թունիկին, որ նա կոնսերվատորիայի հինգերորդ կուրսում.
ձեռնարկում է չորս մասից բաղկացած սիմֆոնիա գրե-
լուն¹:

1939 թ. սիմֆոնիայի առաջին երկու մասերը ներկայացնե-
լով, Թունիկը գերազանց դիպլոմով ավարտում է կոնսերվա-
տորիան: Թունիկի երապանքներն իրականանում էին մեկը
մյուսի ետևից. դժվարություններն անցել էին, իսկ ստեղծա-
գործական հետաքրքիր կյանքը գրկաբաց սպասում էր
նրան:

Թունիկը որոշել էր մեկ, երկու տարի ևս մնալ Լենինգրա-
դում աշխատանքային փորձ ձեռք բերելու համար, սակայն
Երևանից նրան հրավիրում են աշխատանքի կոնսերվատո-
րիայում: Ուսումնառության տարիներին Թունիկը շատ լար-
ված էր եղել, որի հետևանքով էլ հոգնած էր: Լենինգրադի
կոնսերվատորիան Եվպատորիայի ուղեգիր է տալիս նրան:
Թունիկը մեկնում է հանգստանալու և միաժամանակ թույլ-
տվություն խնդրում Երևանի կոնսերվատորիայից՝ Լենինգրա-
դում ևս երկու տարի մնալու: Խնդրանքը հարգվում է: Շու-
տով Լենինգրադի երգահանների միությունում քննարկվում է
Թունիկի սիմֆոնիան²: Քննարկման հաջողությունը Թունիկի
լիակատար հաղթանակն էր:

Ուրախակի նորություններ կային նաև Թունիկի անձնական
կյանքում: Նա պատրաստվում էր ամուսնանալու Նինա Ալեք-

¹ Նորից պայմանագիր կնքվեց ԿԽՄ-ի հետ, ըստ որի սիմֆոնիայի
առաջին մասը պետք է ավարտվեր տարվա վերջին:

² Ցավով, սիմֆոնիայի բննառկման արձանագրությունը չի պահպան-
վել:

սանդրովնա Մինկևիչի հետ, որն հետագայում իրենց ծանոթության մասին գրում է. «Թունիկի հետ մենք առաջին անգամ հանդիպեցինք 1939 թ. Նոր տարուն, երաժշտագետ Վ. Յոխելսոնի տանը: Այդ օրից մեր բոլոր ազատ ժամերին իրար հետ էինք»¹:

Թունիկը տպագրության էր պատրաստում նաև Դաշնամուրային վարիացիաները, որոնք տպագրությունից հետո մի առանձին սիրով ուղարկում է դրանց առաջին կատարող Ռ. Խ. Անդրեասյանին և ՀՍՍՀ վաստակավոր գործիչ, պետական մրցանակի լաուրեատ, կոմպոզիտոր Հ. Լ. Ստեփանյանին: Այդ առիթով 1941 թ. հունվարի 6-ին Հարո Ստեփանյանը գրում է. «Այդ ստեղծագործությունը ես լսել եմ մեր կոնսերվատորիայի համերգներից մեկի ժամանակ և այն ինձ դուր է եկել»: Այնուհետև հաջողություններ ցանկանալով, Հարո Ստեփանյանն ընդգծում է, որ Թունիկն ունի բոլոր տվյալները ստեղծագործական մեծ բարձունքների հասնելու համար:

«Վարիացիաները» Թունիկը նվիրել է իր թանկագին բարեկամ և ուսուցիչ, կոմպոզիտոր Ք. Ս. Քուշնարյանին: Իսկ մինչև «Վարիացիաների» հրատարակումը Քուշնարյանն իր աշակերտին է նվիրել թավջութակի համար գրված սոնատը հետևյալ մակագրությամբ. «Թանկագին Թունիկ Հովհաննիսյանին՝ հեղինակից, որպես բարի հիշատակ Լենինգրադի կոնսերվատորիայում համերաշխ աշխատանքի (30-ը մայիսի, 1938 թ., Լենինգրադ)»:

Թունիկը նաև զգայուն և ուշադիր որդի էր: Նա առանձ-

¹ Թունիկի եղբոր՝ Հուսիկ Սարգիսովիչին գրած նամակից, Լենինգրադ, 21 մայիսի, 1962 թ., երգահանի անձնական արխիվ:

նապես քնքուշ ու հոգատար էր դեպի մայրը: Իսկ հայրը գոհ էր և միշտ կրկնում էր. «Իմ չարչարանքը հիմա չեք մոռանում»¹:

1941 թ. ապրիլի 26-ին գրած նամակում Թունիկը հարապատենքին հայտնում է, որ սպասում է Մոսկվայի նոր պատվերին (հավանական է նկատի ունենալ սիմֆոնիայի պատվերը—Է. Կ.) և որ ամռանն իր կնոջ հետ գնալու է գյուղ: Սակայն պատերազմը նրա բոլոր մտահղացումներն ու երազանքները խորտակում է: Թունիկը շատ կոմպոզիտորների նման կամավոր մեկնում է ռազմաճակատ:

Թունիկի կյանքի վերջին ամիսների մասին իմանում ենք միայն Նինա Մինկևիչի՝ Հուսիկ Հովհաննիսյանին՝ կոմպոզիտորի ավագ եղբորը ուղղած նամակներից: Ահա այդ նամակներից մեկը՝ որոշ կրճատումներով.

«Չեմ հիշում Թունիկի ռազմաճակատ մեկնելու ճիշտ օրը, այն 1941 թ. հուլիսին էր: Թունիկը ճակատից երկու անգամ հանձնարարությամբ Լենինգրադ եկավ: Դեռ այն ժամանակ նրա առողջությունը վատ էր՝ ոտքերն այտուցվել և ցավում էին: Նա ցրտին չէր դիմանում: Սեպտեմբերի 8-ից սկսվեց բլոկադան: Սարսափելի ռմբակոծություն էր: Թվում էր, թե ամբողջ քաղաքն այրվում է: Այդ օրերին Թունիկը Լենինգրադի վերապատրաստման կուրսերում էր: Գիշերային հերթապահության ժամանակ մենք մի քանի անգամ հանդիպեցինք: Նոյեմբերին ավարտելով կուրսերը, Թունիկը լեյտենանտի աստիճան ստացավ, նշանակվեց հեծելախմբի հրամանատար և ուղարկվեց Լենինգրադյան ռազմաճակատի առաջին գիծ:

¹ Նամակը գրված է Տ Նոյեմբերի, 1939 թ.:

Շուտով նամակ ստացա Լենինգրադ եկած ընկերներից մեկի՝
ձեռքով, որով խնդրում էր տաք հագուստ և որևէ ուտելիք (21
նոյեմբերի, 1941 թ.): Առաջին նամակը պոչաօգնում էր, որ
Թունիկը ծայրահեղ վտանգավոր վիճակում է: Հաջորդ նա-
մակում (27 նոյեմբերի, 1941 թ.) Թունիկը գանգատվում էր ա-
ռողջությունից¹ և խնդրում նամակագրությունը շարունակել
ծնողների հետ: Նույն նամակում խնդրում էր երգահանների
միության միջոցով 1—2 օր հրավեր հաջողացնել, որպեսզի
կարողանա հավաքել և պահել իր ստեղծագործությունները:
Դա նրան այդպես էլ չհաջողվեց:

1941 թ. նոյեմբերի վերջին բացվեց Լադոգա լճով անցնող
սառցե ճանապարհը: Ես տեղեկացրի Թունիկին, որ մեր ինս-
տիտուտը² էվակուացվում է Ուրալ: Որպես պատասխան Թու-
նիկն ափսոսանք հայտնեց իրեն ինձանից այդքան հեռու պա-
յու համար, բայց այնուամենայնիվ հանձնարարություններ
արեց՝ նամակագրությունը շարունակել ծնողների հետ, սիմ-
ֆոնիան հանձնել կոմպոզիտորների միություն և այլն: Այդ նա-
մակը՝ գրված 1941 թ. դեկտեմբերի 13-ին, վերջինը եղավ:
Այն ժամանակ չգիտենալով, որ դա վերջին նամակն է, ես
որոշեցի մնալ Լենինգրադում: Շատ անհանգիստ օրեր էին և
ես որոշեցի Թունիկի սիմֆոնիան երգահանների միությանը
հանձնել: Ցավոք չեմ հիշում այն երգահանի ապգանունը,
որին հանձնեցի: Ես ուրախ էի, որ գոնե մեկը ընդունեց այն:
Չեմ համար դժվար կլինի հասկանալ, թե այն օրերին ինչպես

¹ Թունիկը տառապում էր ռեմատիզմով:

² Նիկա Միեկևիչն այն ժամանակ աշխատում էր հիդրո-լեներգոպրոեկ-
ինստիտուտում:

ավելորդ էին բոլոր տեսակի ձևականությունները: 1942 թվի հունվարն ու փետրվարն անցավ: Թունիկից լուր չկար: Փետրվարին ստիպված էի վերջին խմբի հետ մեկնել Ուրալ: Ուրալում ես շարունակում էի ստանալ Թունիկի ատեստատով նշանակված գումարը, որն ինձ հույս էր ներշնչում, թե Թունիկը կենդանի է: Նամակներ գրելը շարունակում էի, բայց պատասխան չկար: Հետո գրեցի Վորամա... և ստացա ցավալի պատասխանը»:

Այսպես, երիտասարդ, տաղանդավոր երգահանի կյանքն ընդհատվեց... Ուժերի ծաղկման շրջանում նա ընկավ հերոսի մահով, թշնամու կրակային կետը վերացնելու ժամանակ: Թունիկը չուզեց Լենինգրադի պաշտպանության ամենածանր օրերին, երբ մարտեր էին մղվում Տիսլիին տանող երկաթուղային հանգույցի համար:

Մզա կայարանը գերմանացիք գրավել էին դեռ 1941 թ. օգոստոսին և փակել Լենինգրադը երկրի հետ կապող վերջին ճանապարհը: Դեկտեմբերի 9-ին մեր զորքերը Մերեցկովի հրամանատարությամբ գրավելով Տիսլինը, սկսեցին մաքրել դեպի Լենինգրադ տանող երկաթուղային ճանապարհը մինչև Մզա կայարանը, վերականգնելով Լենինգրադի կապը երկրի հետ: Թունիկն ընկավ 1941 թ. դեկտեմբերի 24-ին Յամ-Իժո-րա կայարանի մոտերքում¹:

Թունիկը շատ էր սիրում Լենինգրադը, նրա զգայուն ու հոգատար մարդկանց: Նա շատ էր կապվել այդ քաղաքին և նրա համար էլ վճարեց ամենաթանկագինով՝ կյանքով: Երաժիշտներից շատերը պատերազմում իրենց կյանքը տվե-

¹ Յամ-Իժորա կայարանը գտնվում է Մզա կայարանի մոտ:

ցին հանուն հայրենիքի¹: Չնայած հայրենիքը պահպանում էր իր երաժիշտ որդիներին, պաշտոնապես առաջարկելով նրանց մնալ թիկունքում, այնուամենայնիվ նրանցից շատ-շատերը չկարողանալով հայրենիքի արհավիրքի օրերին գոհանալ սեփական անձի ապահովությամբ, կամավոր մեկնեցին ռազմաճակատ...

Թունիկ Հովհաննիսյանը թաղված է Լենինգրադից ոչ հեռու Կոլպինո քաղաքի գերեզմանատանը: Եղբայրական գերեզմանին դրված բարձր մարմարյա սյան վրա գրված է.

«Հավերժ հիշատակ Լենինի քաղաքի պաշտպաններին, որոնք իրենց կյանքը տվեցին մեր հայրենիքի պատիվը, ապատությունն ու անկախությունը պահպանելու համար 1941—1945 թթ.»:

Պատերազմը վերջացավ, մոայլ ամպերը ցրվեցին, արևը նորից շողաց: Սկսեցին նորից հնչել այն երգահանների ստեղծագործությունները, որոնք ընկան հայրենիքի համար մղված հերոսամարտերում: Բայց դժբախտաբար Թունիկի բոլոր ստեղծագործությունները չէին պահպանվել: Տխուր ճակատագիր էլ վիճակվել նրա սիմֆոնիային: Այն անհայտ կորել էր²:

¹ Ձեռնված հայրենասերների մասին գրել է երաժշտագետ Ա. Բ. Լիֆշիցն իր «Музыка», «Жизнь за родину свою» ակնարկներում, «Музыка», հրատարակչություն, Մ., 1964 թ.:

² Մաքրագիրը, որ նինա Ալեքսանդրովնան տվել էր կոմպոզիտորների միությանը, հավանաբար այրվել էր անվերջ տեղափոխությունների ժամանակ, իսկ սևագիրը նինա Ալեքսանդրովնան բանկագին իրերի հետ, նամակակապով պահել էր տանը: Ռմբակոծությունից այրվել էին տան կահույքը և բոլոր իրերը, այդ թվում և նամակակապը: Արխիվում պահպանվել են՝ 1938 թ. հունիսի 21-ին կնքած պայմանագիրը սիմֆոնիան գրելու մասին,

Երաժշտագետ Ալեքսանդր Բորիսովիչ Լիվշիցի Ք. Ս. Քուշնարյանին ուղղած նամակից երևում է, որ Թունիկը ճակատ մեկնելուց շատ առաջ իր ուսուցչի մոտից վերցրել է սիմֆոնիան, իսկ հետո, չնայած պրպտումներին ու հարցումներին, Քուշնարյանը ստեղծագործության ճակատագրի մասին ոչինչ չի կարողացել իմանալ:

Այսպես անհայտության մեջ կորավ Թունիկի երեք տարվա ստեղծագործական կյանքի արդյունքը:

Հարցուփորձելով սիմֆոնիայի քննարկմանը ներկա, այժմ երգահանների բաժնի դեկան Տիգրան Գևորգի Տեր-Մարտիրոսյանին և պրոֆեսոր Յուրի Նիկոլանիչ Տյուլինին, մենք կցկտուր և ընդհանուր տեղեկություններ ստացանք: Նրանք միայն ասացին, որ շատ լավ տպավորություն է թողել նրանց վրա սիմֆոնիան, մանավանդ ազգային կոլորիտը, որն ամբողջապես հայկական էր: Պետք է նշել, որ սիմֆոնիայի երկու մասը որպես դիպլոմային աշխատանք բարձր էր գնահատվել և, որ շատ կարևոր է, ԼԿՄ-ի նախագահությունը խրախուսել էր սիմֆոնիայի չորս մասերը՝ քննարկման ժամանակ:

Սակայն սիմֆոնիայի նշված մասերի երաժշտության մասին ավելի որոշ տեղեկություն կարելի է ստանալ կոմպոզիտոր Մ. Ի. Չուլակիի հոգվածից, որտեղ նա, բնութագրելով 1940 թվականի Լենինգրադի կոնսերվատորիայի շրջանավարտներին, առանձնապես ընդգծում է Թունիկի դիպլոմային աշխատանքը: Քանի որ դա մամուլում սիմֆոնիայի երաժշտության

1940 թ. առաջին կեսին Բենարկելու պլանը, 1941 թ. ապրիլին ստեղծագործական ստուգատեսին ներկայացնելու ծրագիրը, որոնցից էլ պարզ է դառնում, որ մայիսին պետք է տեղի ունենառ սիմֆոնիայի վերջնական ունկնդրությունն ու Բենարկումը:

միակ բնութագրումն է, այն լրիվ ենք մեջքերում: «1940 թվի շրջանավարտների մեջ Թունիկ Հովհաննիսյանը առանձնահատուկ տեղ գրավեց: Նրա ստեղծագործություններում հաջողությամբ համադրվում են հայկական և եվրոպական դասական երաժշտության սկզբունքներով օժտված ժողովրդայնությունը: Այդ մասին են հավաստում ինչպես նրա կվարտետն ու վարիացիաները, այնպես էլ սիմֆոնիան (կոմպոզիտորի դիպլոմային աշխատանքը սիմֆոնիան էր, որի դեռ երկու մասն է ավարտված):

Սիմֆոնիան, որն ունի կամերային ժանրի տարրեր, խստաշունչ է ու ազգային՝ իր լադային գունավորումով և հետաքրքիր ու սուր ռիթմիկ տոնացիաներով, — շարունակում է կոմպոզիտոր Մ. Ի. Չուլակին: Հետաքրքիրն այն է, որ սիմֆոնիայում, ինչպես երևում է Չուլակիի տված բնութագրից, վառ կերպով դրսևորվել է Թունիկի անհատական ոճը, հավատարիմ նրա ստեղծագործական խառնվածքին՝ «Չուսպ, հալասարակշռված ձևով գրված երաժշտությունը, ներքին իր բովանդակությամբ խիստ էմոցիոնալ է: Սիմֆոնիայի առաջին մասը, գրված սոնատային պլեգրոյի ձևով, լայնաշունչ է, երգային, բացահայտում է հեղինակի մասշտաբային մտածելակերպը: Երկրորդ մասը՝ նուրբ ու նազելի հայկական պարեղանակ է, որը գերում է իր քնքուշ կենսուրախությամբ: Չարգացման ընթացքի որոշ ստատիկան բոլորովին չի նսեմացնում սիմֆոնիայից ստացած հիանալի տպավորությունը»¹:

¹ «Советская музыка», 1940 г., № 10, էջ 81:

Իր՝ ստեղծագործական կյանքի արշալույսին՝ Երևանի կոնսերվատորիայում սովորելու տարիներին, Թ. Հովհաննիսյանը հիմնականում ջութակի և ձայնի համար պիեսներ էր գրում: Խորապես զգալով ու հասկանալով թե՛ գործիքը և թե՛ երգը, Թ. Հովհաննիսյանը հեշտությամբ էր կողմնորոշվում: Թղթին հանձնած նրա առաջին ստեղծագործությունը ջութակի համար գրված պիես էր՝ թեմա վարիացիաներով: Այստեղ երգահանն աշխատել է ցուցադրել ջութակի տեխնիկական, կատարողական իր գիտելիքները: Այս պիեսում տեղ են գտել բազմազան շտրիխներ՝ օգտագործվել են առանձին ռեգիստրներ և տեմպերեր, հաճախակի են ֆլաժոլետները: Դեռևս նկատելի է վիրտուոզության և տեխնիկական բարդության ձգտում:

Երիտասարդ երգահանի ուշադրությունը ստեղծագործության վաղ շրջանում ավելի կենտրոնացած էր պիեսների տեխնիկական բարդության վրա, որի հետևանքով մասամբ կորչում էր գործերի արտահայտչականությունը:

Նույն ձևով են գրված նաև «Արևելյան պար», «Քայլերգ» և ավելի ուշ ջութակի համար գրված «Պոեմ» պիեսները:

Թ. Հովհաննիսյանի «Բանակ գնացի» երգի առթիվ լրագրային մի հոդվածից հետաքրքիր է հետևյալ հատվածը.

«Բանակ գնացի». երաժշտություն՝ Թ. Հովհաննիսյանի, խոսք՝ Սողոմոն Տարոնցու: Այստեղ առաջ է գալիս ժողովրդական երգերի օգտագործման պրոբլեմը, որ պետք է համարել հաջող այն դեպքում, երբ ստեղծագործողը կարողանում է ժողովրդական երգը, կամ ժո-

դովրդական ոճով գրված նյութը ստատիկ դրությունից հանել, նրա մեջ մտցնելով դինամիզմ, **հեղափոխական պայքար**, ուժեղ լարվածություն, թարմ, առողջ տրամադրություն, այնինչ՝ այստեղ **Թ. Հովհաննիսյանը շեշտելով** **վուտ ապգագրական մոմենտը**, հաջող է մոտենում **վուտ այս տեսակետից**, թողնելով նյութը ստատիկ դրության մեջ. սրանով նա արտահայտում է **ոչ այսօրվա կոխոպնիկ գյուղացու տրամադրությունը**, այլ **անցյալ ժամանակների: Եվ իրոք, տեսնում ենք, որ ամեն մոտիվից հետո երգը անօգնական կանգ է առնում, առաջ չընթանալով»¹:**

Սա Ռուսաստանի պրոլետարական երաժիշտների ասոցիացայի (РАПМ) վերաբերմունքի ապացույցն է: Խոսքը **մեղեդային կադանսների²** մասին է, որը շատ բնորոշ է հենց հայկական ժողովրդական երաժշտությանը: Թ. Հովհաննիսյանը իր ձևով պայքար էր սկսել հայկական ժողովրդական երգային ինտոնացիաներից փախչողների դեմ: Շուտով նա ապատագրվեց նաև տիրող անառողջ մթնոլորտի ապդեցությունից: Թ. Հովհաննիսյանի ուսուցիչ Հարո Ստեփանյանը նրա մեջ մեծ սեր սերմանելով հայկական ժողովրդական երաժշտության մաքուր աղբյուրների նկատմամբ իր աշակերտի միջոցով դեմ գնաց РАПМ-ի³ որոշումներին:

¹ Ընդգծումը մերն է:

² Կադանսը ավարտն է՝ երաժշտական ստեղծագործության վերջավորությունը:

³ Թ. Հովհաննիսյանի անձնական արխիվում պահպանվել է մի արձանագրություն, որտեղ արտահայտվում է այդ ժամանակի առաջադեմ գործիչներ՝ Ս. Գասպարյանի, Հարո Ստեփանյանի բնեղատական և անհաշտ վերաբերմունքը այդ անառողջ որոշումների դեմ:

Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում նկատելի է տրամադրությունների բազմապատկություն: Այստեղ երևան են գալիս զանազան ժանրերի յարրեր: Այդ շրջանից մնացել են պար, քայլերգ, էլեգիա, պոեմ և նույնիսկ օրորոցային: Լենինգրադում, ուսանողական տարիներին, այդ ժանրերը շարունակում են մնալ երգահանի ուշադրության կենտրոնում, բայց ավելի հասուն ու վարպետ ձևի մեջ: Վերնում նշեցինք, որ Թունիկի ստեղծագործական ոճին բնորոշ հատկանիշներն արտահայտվել էին դեռ նրա պարերում: Հենց պարերի շարքում էլ որոշակի են դառնում կոմպոզիտորի երաժշտական անհատական լեզուն, ինքնատիպ ոճը, երաժշտության խաղ-կատակային բնույթը, նուրբ հումորը, երաժշտական կերպարի աշխուժությունն ու կոլորիտը: Այդ պարերում էլ դրսևորվում է կոմպոզիտորի ազգային երանգների նուրբ զգացողությունը: Պարը Թ. Հովհաննիսյանին կանգնեցրեց երգահանների շարքում և առանձնացրեց Լենինգրադի կոնսերվատորիայի ուսանողներից:

Հետաքրքիր է Երևանի կոնսերվատորիայում գրած նրա «Արևելյան պարը» (Օր. 2), որը կրում է Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էքսիպների» ազդեցությունը: Ալ. Սպենդիարյանի ազդեցությամբ են գրված նաև «Պար» և «Օրորոցային» ստեղծագործությունները, որոնցում գործածված են հայկական ժողովրդական «Վարդ կոշիկս» և «Քյանդրբազ» պարեղանակները: Երգահանը այդ երկու մեղեդիները միացրել է: Այստեղ հնչում են նաև «Թարաքյամա»¹ պարեղանակի ինտոնացիա-

¹ Թարաքյամա պարեղանակի տարբեր կտրոններ հետագայում երգահանը շատ է օգտագործում:

ները: Այս գործերը ևս գրված են ջութակի համար, կատարողական վիրտուոզության ձգտումով¹:

Թ. Հովհաննիսյանի արխիվում պահպանվել են ոչ միայն պիեսներ գրված դաշնամուրի և ջութակի համար, այլև պիես կվարտետի համար՝ պարային մի լիրիկական պոեմ, ապա պարպոեմ և այլն: Սկզբում պոեմի ժանրը ձուլվում էր պարի ժանրի հետ, իսկ հետագայում այն աստիճանաբար առանձնանում է: Դաշնամուրի և ջութակի համար գրված պոեմում հմայիչ ու արտահայտիչ են «Կուժն առա» ժողովրդական երգի հատկապես սկզբնական ինտոնացիաները: Մեկ ուրիշ պոեմում գործածված է «Քելեր ցուլերի»³ մեղեդին: Այդ պոեմներում զգացվում է Կոմիտասի ապրեցությունը, ինչպես ժողովրդական երգի բավաճայն մշակման՝ ենթաձայնային մեղեդիների, այնպես էլ ժողովրդական լադային երանգավորման ոլորտում: Թ. Հովհաննիսյանի ուսուցիչ Ս. Քուշնարյանը նրան միշտ մղել է դեպի ժողովրդական դասական երաժշտության ակունքները: Ուսանողական տարիներից սկսած Թ. Հովհաննիսյանի պարերի ու պոեմների բավաթիվ տարբերակներում նկատվում է էվոյուցիոն մեծ վարգացում: Դա աստիճանական բարձրացում էր դեպի նրա երեք ստեղծագործությունները՝ Վարիացիաները, Կվարտետը և Սիմֆոնիան:

Ծանոթանանք նրա երաժշտական էությունը բնորոշող մի քանի վկայությունների: Հետաքրքիր տեղեկություններ են

¹ Թ. Հովհաննիսյանը հաճախ է մի քանի հակադիր պարային մեղեդիներ միացրել մեկ պիեսի մեջ (*scherso*):

³ Այստեղ Թ. Հովհաննիսյանը, Կոմիտասի հետևելով գնալով, բաճալու առկայությամբ գրում է միայն լադային սի բիմոլն ու դո դիեզը բնորոշող նշանները՝ լյա-ի երկակի լադում:

մեկ հաղորդել երգահանի դասընկերները՝ Գայանե Չեքոտարյանն ու Վարդան Տիգրանյանը:

Վ. Տիգրանյանը պատմում է, որ Թ. Հովհաննիսյանը դեռ իր վաղ ստեղծագործություններում բոլորին ապշեցնում էր ռիթմի սուր պզացողությամբ: Հենց այդ ռիթմին տոնացիոն առանձնահատկությունն էլ հետագայում, «Դաշնամուրային վարիացիների» հատկապես պարային թեմաներում դարձավ յուրահատուկ, ինքնուրույն ոճ, որը ստանում է ալգային, բավականապես երանգավորում (տես՝ ՄՄ 2, 4, 6 վարիացիաները): Երիտասարդ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները տարբերվում են իրենց ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաների մաքրությամբ: Հենց դա էլ առաջին հերթին գնահատվում էր Բ. Ս. Քուշնարյանի կողմից: Չեքոտարյանը նշում է, որ չնայած Թ. Հովհաննիսյանը շատ էր հրապուրված աշուղական երգերով, մուղամներով ու շիքյաստիներով, այնուամենայնիվ նրա ստեղծագործությունները հագեցված էին հայ գեղջուկ երգերի արտասովոր մաքրությամբ:

Տաղանդավոր երաժշտագիրը ստեղծագործելով գյուղական կյանքի խոր տպավորությունների ներքո և սնվելով հենց ժողովրդական երաժշտությունից, հայ ֆոլկլորի տարբեր ճյուղերից, հետաքրքիր համադրությունների օրինակ է տալիս իր շրջապատողներին ու հաջորդներին: Այդ տեսակետից մուղամները կարող էին միայն հարստացնել նրա երաժշտական լեզուն: Երգահանի ուշադրությունը սևեռված էր հատկապես ժողովրդական, գյուղում տարածված ու ընդունված երաժշտության, նրա ռիթմինտոնացիոն կառուցվածքի վրա: Դրա համար էլ նրա երաժշտության մեջ գերիշխողը գյուղն է՝ ժողովրդական բանահյուսությունը, որը և նրա ստեղծագործու-

թյանը տալիս է ոճական առանձնահատկություններ: Պետք է նշել նաև, որ Թ. Հովհաննիսյանին բնորոշ է լադային ներդաշնակությունն ու լակոնիկմը, առանց սենտիմենտալության, չուրկ քաղցր-մեղր ֆրազներից: Այստեղ տեղին է նշել նաև, որ կոմպոզիտորը այդպիսով գնում էր Կոմիտասի հայկական ժողովրդական երաժշտության լավագույն ավանդների պահպանման ուղիով:

Երգահանը կրում է ոչ միայն հայկական դասական երաժշտության և նրա լավագույն մշակող Կոմիտասի, այլ նաև հայ ռոմանտիկ երաժշտության հիմնադիր Մ. Եկմալյանի ազդեցությունը: Թ. Հովհաննիսյանի կենսագրությանը ծանոթանալով դժվար չէ նկատել, որ նրան շրջապատող մարդիկ և բնությունը դեռ մանկուց նպաստել են կոմպոզիտորի ռոմանտիկական խառնվածքի ձևավորմանը, որն էի վերջո հանգել է նրա ռոմանտիկ ոճին: Բնության գրկում, աշուղների շրջապատում անցկացրած մանկությունն ու պատանեկությունը Թ. Հովհաննիսյանի մեջ դաստիարակել են խոր, ռոմանտիկ պատկերավոր և արտահայտիչ անհատականություն: Նրա ստեղծագործությունը բնության կերպավորման, մարդկայնացման, անգամ աստվածացման (պանթեիզմի) փայլուն օրինակ է: Այսպիսով, Թ. Հովհաննիսյանի բնասիրական ստեղծագործություններում արտահայտվում է ոչ միայն հիացական վերաբերմունք, այլև բնությունը երգվում է ռոմանտիկ գույներով՝ նրա ստեղծագործություններում բնությունը իր լիրիկական, դրամատիկական երանգներով ռոմանտիկական կերպարի ֆունկցիաներ է կատարում:

Ռոմանտիկ տրամադրությունները Թ. Հովհաննիսյանը ժա-



Թունիկ Հովհաննիսյանի ծնողներ:



Թունիկ Հովհաննիսյանը իր ուսուցչի՝ պրոֆ. Գ. Ս. Փուշնարյանի հետ:



Պրոֆ. Բ. Ս. Քուշնարյանի կոմպոզիցիայի ինտերնացիոնալ
 դասարանը. առաջին կարգում՝ Մ. Ախմեդով, (աղբյուրացի),
 Թ. Հովհաննիսյան (հայ), պրոֆ. Բ. Քուշնարյան, Գ. Չերտառյան
 (հայ), երկրորդ շարքում՝ Ա. Միրիանաշվիլի (վրացի), Ի. Լազունովա
 (ռուս), Դ. Խիրբյու (չավուշ), Մ. Լեվին (ուզբեկ), Վ. Տիգրանյան
 (հայ), Կ. Սմիրնով (մարի):



Թ. Հովհաննիսյանը իր պրոֆեսորի և ընկերների հետ.
Վ. Տիգրանյան, Թ. Հովհաննիսյան, պրոֆ. Բ. Ս. Քուչնարյան,
Գ. Խիրբյու:



Կոմպոզիտոր Արմեն Տիգրանյանը՝ Թ. Հովհաննիսյանի (ձախից)
և իր որդու՝ Վ. Տիգրանյանի հետ:



Թ. Հովհաննիսյանը իր ընկերների հետ. ձախից՝ Թ. Հովհաննիսյան,
Կ. Հովհաննիսյան, Ի. Խառաջանյան, 2-րդ շարքում՝ Հ. Խանջյան,
Ռ, Անդրիասյան, Վ. Տիգրանյան:



Պրոֆ. Բ. Ս. Քուչնարյանի կոմպոզիցիայի դասառանք. երկրորդ
շարքում երկրորդը՝ Թ. Հովհաննիսյան:



Նդրայրական զերեզմանոց Լենինգրադից ոչ հեռու Կոլպինո
կայաբանում, որտեղ քաղված է նաև Թ. Հովհաննեսյանը:

ռանգել է Եկմայանից, որի նկատմամբ ունեցած հրապուրանքն ու սերը նրա մեջ արմատներ էին գցել գուցե Լենինգրադում սովորելու տարիներին: Դրա վկայությունը հատկապես դաշնամուրի համար գրված № 3 վարիացիան է, որը համանմանություն ունի Եկմայանի պատարագի № 1 երգին (2-րդ պարբերակից): Երկու ստեղծագործության մեջ էլ ընդհանուրն ու բնորոշը հիացական հովվերգությունն է, ինչպես նաև ինտոնացիոն նմանությունն ու թեմաների տարբերակային կրկնության վարգացումը: Վերջինը Եկմայանի ստեղծագործության հիմնական մեթոդն է, որը Թ. Հովհաննիսյանի մոտ ևս ստանում է ռճական, հատկանշական որոշակի էություն:

Եթե ուսումնասիրության սկզբնական շրջանում երիտասարդ երգահանը տարված էր թեմայի տարբեր կրկնություններով՝ վարիացիոն ձևով և արտահայտչականության հապնում էր միայն բազմապան ու վիրտուոզ միջոցներով, ապա հետագայում նա աշխատում էր վարիացիաներում դրսևորել թեմատիկ հետաքրքիր լուծումներ:

Ի տարբերություն ուսանող երգահանների Թ. Հովհաննիսյանի մոտ վարիացիաների նկատմամբ եղած հրապուրանքն ի հայտ է եկել վաղ ստեղծագործական շրջանից, որպես երկու ժրջտական անհատականության դրսևորում: Դա գալիս է նաև Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործության նկատմամբ նրա ունեցած մեծ սիրուց¹ և պատահական չէր, որ «Վարիացիաները» մեծ հաջողություն ունեցան: Հենց առաջին երկերից սկսած

¹ Ինչպես նաև, անկասկած, որոս դասական երաժշտության ավանդներից:

երաժիշտը բազմաթիվ վարիացիաներ էր գրում՝ կարծես նախապատրաստվում էր այդ ստեղծագործությունը գրելու համար: Եվ հենց «Դաշնամուրային վարիացիաներով» էլ ավարտվում է երգահանի վաղ ստեղծագործական կյանքը: Այնուհետև նրա ավելի հասուն շրջանն է սկսվում: Կոմպոզիտորը աշխատում է ավելի բարդ ժանրերի՝ կվարտետի և սիմֆոնիայի վրա: Նա արդեն պատրաստ էր այդ ամենի համար:

Հրապուրվելով լարային երաժշտությամբ, Թ. Հովհաննիսյանը հաճախ էր անդրադառնում նաև երգերի ժանրին: Չարենցի «Հիշո՞ւմ ես դու» բանաստեղծության խոսքերով նա գրել է մի ռոմանս, որտեղ օգտագործել է հայ ժողովրդական երգին բնորոշ, արտահայտիչ մեղեդայնությամբ հագեցած կուդանսներ. դարձվածքների հարցական վերջավորությունները և ռոմանսի պայծառ ավարտը վերակենդանացնում են անցած հանդիպումների հիշողությունը¹: Երգահանի գունեղ, լիրիկական, բնապատկերային երաժշտական խառնվածքը արտահայտվում է նաև «Իմ մեքենայում» և «Մեր լեռները նոր են» Բըլնունու և Խ. Դաշտենցի բանաստեղծությունների տեքստերով գրված երգերում, որտեղ զգացվում է և երիտասարդական ավյուն:

Երգահանի մոտ նշված ինքնատիպ երաժշտական գծերի, ինչպես նաև նուրբ հումորի զգացողությունը կազմավորվել էր դեռ նրա գործիքային երկերում: Նրա ստեղծագործական ոճը մոտենում է հայ անվանի կոմպոզիտոր Լ. Խոջա Էյնաթյանի ոճին: Թ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունը կարելի է դի-

¹ «Պսակ» ժողովածու, Զոհված հայ երգահանների ստեղծագործություններ, Երևան, 1960 թ., էջ 15:

տել որպես լիրիկական, ավելի ճիշտ լիրիկո-դրամատիկական ճյուղը հաստատող, հայ գործիքային երաժշտության ռոմանտիկական ուղղություն: Մի ուղղություն, որը սկիզբ է առել Ալ. Սպենդիարյանի «Երեք արմավենի»-ից և շարունակվել Լ. Խոջա Էյնաթյանի և Բաբաջանյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում¹: Այդ հարցում կարելի է համոզվել Թ. Հովհաննիսյանի «Վարիացիաները» և կվարտետը վերլուծելիս:

Պրոֆ. Բ. Ս. Քուշնարյանը 1937 թ. Մոսկվայում կայացած սովետական երաժշտության տասնօրյակի համերգների մասին գրած հոդվածում առանձնահատուկ տեղ է հատկացրել Թ. Հովհաննիսյանի վարիացիաներին: Այդ առթիվ գրել է՝

«Կոնսերվատորիայի փոքր դահլիճում հաջող անցավ ուսանողական կամերային համերգը: Ավելի հասուն ցուցանիշներ տվեցին բարձր կուրսերի ուսանողները»: Նա նշում է հատկապես ժողովրդական ոճի ստեղծագործությունները, մասնավորապես Թ. Հովհաննիսյանի վառ ու ինքնատիպ «Դաշնամուրային վարիացիաները»²:

¹ Նման առանձնահատկությունները՝ նուրբ հումորի զգացողությունը, Երիտասարդական ավյունը-կրակոտությունը, ինչպես նաև հատկապես լիրիկո-դրամատիկական կերպարները հետագայում ստանում են փիլիսոփայական խոր արտահայտություն կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանի ռեսիտական ստեղծագործություններում:

² Նրգահանի տպավորությունները «Музыка» շաբաթաթերթ, № 30, 5-րդ դեկտեմբերի, 1937 թ., Լենինգրադ:

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ ԳՐՎԱԾ ՎԱՐԻԱՑԻԱՆԵՐԸ

Դաշնամուրի համար գրված վարիացիաների հնայիչ լիրիկական երաժշտությունը պարզացման ընթացքում վերաիմաստավորվում է՝ սկզբում խաղացկուն, պարային էլեմենտներով հագեցված թեման վերջին վարիացիաներում հասնում է տարերայնության և ապա դրամատիկ արտահայտչական մեծ ուժով հանգում երկի գագաթնակետին։ Այդ ստեղծագործությունը գրված է ազատ վարիացիաներին բնորոշ ձևով։ Հիմնական թեման ամեն անգամ նոր կերպարանք է ընդունում։ Քանի որ վարիացիաներում մեղեդին լարվածության աստիճանական պարզացումով է ընթանում, ապա երկի ֆակտուրան հետևողականորեն բարդանում է մինչև կուլմինացիա։ Այստեղ ստեղծագործության ռիթմը ևս գնալով վերելք է ապրում։ Սկզբում աննկատելի թվացող պարային ռիթմը վերջում հասնում է քայլերգային, մեծ դրամատիկ ուժգնության։ Ստեղծագործության ամբողջականության երգահանը հասնում է դինամիկ եռամաս ձևով¹։

Վարիացիաների հիմնական երգա-պարային բնույթը (Ա-

1 Վարիացիաները կարելի է խմբավորել եռամաս ստեղծագործությունների սկզբունքով։ Առաջին երկու վարիացիաները հիմնական բեմայի հետ կարելի է համարել առաջին մաս, երրորդ, չորրորդ, և հինգերորդ վարիացիաները՝ միջին մաս, իսկ վեցերորդ (ինտրոդուկցիա) և յոթերորդ վարիացիաները՝ վերջաբան։ Վարիացիաների ձևին բնորոշ է պարզ ու բարդ եռամաս դինամիկ ձևի միահյուսումը, որտեղ կոմպոզիցիայի ներդաշնակությամբ առանձնանում են ոչ միայն ամեն մի վարիացիան, այլև ամեն մի ենթախումբը և յոթ վարիացիաների ամբողջական շղթան։ Նույնը բնորոշ է նաև Բ. Հովհաննիսյանի լաբային կվարտետին։

legretto)¹, ընդգծվում է նուրբ, քողարկված ու մեղմ հովվերգական երանգների օգնությամբ»²:

Վարիացիների թեման հմայիչ է իր պարզությամբ, մեղեդու գեղջկական երանգավորմամբ և բանաստեղծական նուրբ հընչողությամբ: Արտահայտչական միջոցների բավմապանությունը ստեղծում է ժանրային բավմապանություն: Պարայնությունը՝ քայլերգային ռիթմի տարրերով սինթեզվում է նաև երգայնությանը: Թեման իր նրբաճաշակ, երգախաղացկուն բնույթով գերում է լսողին: Այստեղ մեծ հաջողությամբ են ներդրվել այն տրամադրությունների երաժշտական կերպարների սաղմերը, որոնք աստիճանաբար բացահայտվում են յուրաքանչյուր առանձին վարիացիայում:

Թեմայում դարձվածքների մաժորային երանգավորումը մինոր վերջավորություններով պարային գունեղ կերպարներին տալիս է նրբության, էլեգիականության երանգ (դո մաժոր—յա մինոր, իսկ միջին բաժնում ֆա միքսոլիդիական, ֆա էոլական) լադերի բավակողմանի փոխանակությամբ³:

Թեմայի ներդաշնակությունը (հարմոնիան) հիմնականում

¹ Թեման գրված է փոփոխական լադում C-a, միամաս ձևով, եռամասային էլեմենտներով (փոփոխական լադի մասին տես, էջ 38):

² Հովվերգությունը, նրա երաժշտության բնորոշ հատկանիշը, հաճախ, երաժշտական կերպարներում, բացահայտ ու շոշափելի է դառնում: Դրանով ակամա ի հայտ է գալիս դեպի բնությունն ունեցած կոմպոզիտորի սերը:

³ Թունիկի բնկեր Վարդան Տիգրանյանն իր հիշողություններում նշում է, որ կոմպոզիտորն ունկնդիրների ուշադրությունը հրավիրում էր այդ փոփոխական լադերի զուգորդությունների արտահայտչականության վրա, որտեղ էոլական լադում f տոնիկայով յա b գունեղ ձայնի տարբերակները առանձնահատուկ են հնչում միֆսոլիդիական F և էոլական a լադերի շրջապատում:

կվինտո-կվարտային է ու լակոնիկ, որը նույնպես նպաստում է երաժշտական կերպարների հմայիչ պարզությանը:

Մեղեդու և ներդաշնակության համար մեծ նշանակություն են ստանում նաև հայկական երաժշտությանը բնորոշ մեղեդային կադանսները: Այդ մասին ակադեմիկոս Բ. Վ. Ասաֆյանը Թ. Հովհաննիսյանին նվիրված իր հիշողություններում գրել է.

«Ես կրկնակի երջանիկ էի, երբ լսեցի այդ կոմպոզիտորի արժանահիշատակ խոսքը, որից ինձ համար պարզվեց, որ ես այնքան էլ վատ չեմ սովորեցրել նրան պահպանել և վարձացնել իր ստեղծագործության մեջ հայկական ազգային երաժշտության տարրերը... Հպարտադրելով նրան եվրոպականը և ռուսականը՝ որպես հարկադիր կադանսներ»¹:

Ոչ միայն մեղեդային կադանսը, այլև վերը նշված մաժորա-մինորային փոփոխական լադը, որն ընկած է դաշնամուրային վարիացիների հիմքում, բնորոշ է առհասարակ ժողովրդական ստեղծագործությանը և մասնավորապես հայ երաժշտությանը²: Այստեղ զգալի է այդ լադի գեղեցկությունը՝ մեղեդային միևնույն դարձվածքը տրված է տարբեր լադու-

¹ Բ. Асафьев. Очерки об Армении. Մոսկվա, 1958 թ., էջ 12:

² Փոխանցվող զուգահեռ լադի համար կարևոր է հետևյալը՝ երաժշտական կառուցվածքի սկսվում է զուգահեռ տոնայնությունից մեկով, սվարովում մյուսով: Ժողովրդական երգային ստեղծագործության համար զորձնականորեն բնորոշ է տիպական մաժորային սկիզբը և մինորային վերջը (տես հարմոնիայի դասագիրք, Ս. Դուբրովսկի, Ս. Եվսեն, Ս. Սպոսոբին, Վ. Սկոլով, Մոսկվա, 1965 թ., էջ 182): Թեմայի լադը վարիացիաներում փոխարկվող զուգահեռ լադի շատ հետաքրքիր օրինակ է ներկայացնում: Այն մի զունագեղ լադ է, որն աշակցում է քեմայի ինֆնատիպ և հատկապես ազգային արտահայտչականությանը:

տոնիկական կվինտաներով, և աստիճանական անցումը մինոր (էոլական) լադին նույնպես շատ հաջող է ստացվել:

Առաջին վարիացիայում նույն խաղացկուն բնույթն է, տեմպը նույնն է (Allegretto), բայց ավելի աշխույժ. պահպանված է նույն փոփոխական լադի մածորա-մինորային անցումների գունագեղությունը:

Երկրորդ վարիացիայում ևս երաժշտությունը ձևափոխվում է վարզանալով դեպի խաղացկուն, չարաճճի տրամադրությունը (Allegro տեմպով): Այդ առավել ծավալուն բաժնով ավարտվում է վարիացիաների կերպարային բովանդակության առաջին ալիքը: Այստեղ ուշադրություն է գրավում լակոնիկը և նուրբ արտահայտչականությունը: Երկու վարիացիաներում էլ լադը նույնն է:

Վարիացիաների երկրորդ խմբում (երրորդ, չորրորդ, հինգերորդ) հիմնականում բացահայտվում են երաժշտական լիրիկական կերպարներ: Երրորդ վարիացիայում վարզանում է հովվերգական տրամադրությունը (Andante pastorale): Այն կարծես հիշողություն է Կովկասի գեղատեսիլ բնության, նրա վեհ բարձունքների ու հարավային տաք եղանակների մասին: Կովկասի բնությամբ ու մարդկանցով միշտ էլ հրապուրվել և ոգեշնչվել են բանաստեղծներն ու կոմպոզիտորները:

Այստեղ նորից հանդես է գալիս թեմայի հիմնական մեղեդին, սակայն նոր լիրիկական մեկնաբանությամբ¹: Հովվեր-

¹ Թեմայի հաճախակի ուղեկցությունը, ի տարբերություն առաջին վարիացիաների, մեղեդայնացված է: Այս վարիացիայի լադը ևս հաճախ է գունեղ տեքստ-կվարտային փոփոխականության տարբերով *As* միֆս.-ը հիմնական լադն է, *f* էլ. *Des* միֆս., *b* էլ-ը—զուգահեռ փոփոխական լադերի տարբեր: Այդ փոփոխվող լադը ևս նպաստում է հովվերգական երաժշտության գունեղ արտահայտչականությանը:

գական տրամադրությունը պարուրված է մեղմ տխրությամբ. գուցե դա մանկական անհոգության անվերադարձ կորուստն է, գուցե կարոտ է սիրելի հայրենիքի կամ սիրած աղջկա...

Չորրորդ վարիացիան (*Allegro scerzando*) պար-սկերցո է՝ երկու լիրիկական վարիացիաների հակադիր-միջինը (երրորդի և հինգերորդի): Այս վարիացիայի մեղեդիում երգահանը դիմել է ժողովրդական «Թարաքյամա» պարի ռիթմի-տոնացիաներին՝ յուրօրինակ վերամշակման ենթարկելով այն¹: Յուրաքանչյուր դարձվածքի վերջին հնչյունները կարծես «ցատկում» են վեր՝ գունեղ ներդաշնակությամբ: Այս «թռիչքային» կադանսներն էլ թեթևություն ու եթերայնություն են հաղորդում պարային կերպարին:

Այսպիսով, յուրաքանչյուր վարիացիայում վարզանում է հիմնական թեմայի ռիթմի-տոնացիոն յուրահատկություններից մեկը: Տվյալ օրինակում երկի հիմնական թեմայի ինքնատիպ կադանսային ինտոնացիան կոմպոզիտորը ներդնում է առանձին՝ չորրորդ վարիացիայի մեջ: Սակայն այդ պարը ևս միակերպ չէ: Եռամաս կոմպոզիցիայի միջին մասում նկատելի է թեմայի մշակումը, որը դրամատիկամի տարր է մտցնում կատակ (սկերցո) պարի մեջ²:

1 Մենք արդեն նշել ենք, որ այդ պարը Թ. Հովհաննիսյանի սիրելի պարերից մեկն էր և նրա ստեղծագործություններում հաճախ ենք հանդիպում «Թարաքյամայի» մեղեդուն:

2 Սկերցո—բառացի նշանակում է կատակ, բայց հաճախ երաժշտագիրների մոտ այն նոր որակ է ստանում՝ ենթարկվում է դրամատիզացման: Այդ վարիացիայի H միֆսոլիդիական լադը հարստացված է ինչպես կվարտային փոփոխականությամբ տարերով (E միֆս.), այնպես էլ լադերի սեկունդային փոփոխականությամբ (cis էոլ.) a- դոր- գ միֆս.): Մի բան.

Հինգերորդ՝ լիրիկական վարիացիան (Moderato) իր արտահայտչականությամբ մի փոքր պիչում է մյուսներին: Եթե երաժշտագրին հովվերգական արտահայտությունն ավելի հարավատ է և դրա հետ կապված երգայնությունը նրան հեշտությամբ է հաջողվում, ապա զուտ լիրիկական-ռոմանտիկական կերպարը վարիացիաներում այնքան էլ ընդգծված չէ: Փոխարենը կվարտետում լիրիկական տրամադրությունները փայլուն լուծում են գտնում, որտեղ պզալի է կոմպոզիտորի ստեղծագործական աճը և այդ ասպարեկում:

Սակայն հինգերորդ վարիացիայում արժեքավորն այն է, որ Թ. Հովհաննիսյանը նորից դիմում է գեղջկական ժողովրդական բանահյուսությանը՝ լիրիկական երգերին: Այստեղ կարելի է որսալ «Ալագյալ» երգի ինտոնիացիաները:

Հաջորդ վարիացիայի պարայնության նախապատրաստությունը (հինգերորդ վարիացիայի վերջում) կապում է նախորդ վարիացիաների խումբը վերջաբան խմբի հետ (դո մաժորային՝ վեցերորդ, յոթերորդ վարիացիաների հետ). աստիճանաբար նախապատրաստվում է յոթերորդ՝ կուպինացիոն վարիացիայի երաժշտության բնույթը: Այստեղ նույնպես մեծ նշանակություն է ձեռք բերում գեղարվեստական կերպարների կոնսրաստային համադրությունը: Այսպես, վեցերորդ վարիացիայում (Andante տեմպով) թեմայի մուտքում (Introduzione) մեկ նորից գերում է պարային տարերքը: Այստեղ ևս գերիշխում են հայ ժողովրդական պարի ինտոնիացիաները: Սակայն

որ նպաստում է վարիացիաների դրամատիզացմանը: Դրանից հետո անմիջապես պարային մեղեդուն անցնելով, ստեղծագործական հնչողությունը քառմանում է:

պարային կերպարները հնչում են ուրիշ երանգներով՝ կատակային նուրբ հումորով՝ սկսվում անշտապ շարժումների բալմական ռիթմով¹։ Իսկ հիմնական մասում (Allegro) թեման կատակային արագ պար է, որն աստիճանաբար ավելի ու ավելի է աշխուժանում։

Յոթերորդը՝ (Alla marcia) երափակող վարիացիան է։ Նրա բնույթը հանդիսավոր ու հաղթական է²։ Բացի այն, որ վերջին վարիացիայում սկսվողական թեմայի քայլերգայնության սաղմերը հասցված են կուլմինացիոն արտահայտության, այստեղ վերջնականապես հաստատվում է նաև երկի հիմնական դո մաժոր տոնայնությունը, ըստ որում պահպանված է սկսվողական դո մաժոր վարիացիաների համար ընդհանուր սկսվողանքը՝ լադոհարմոնիայի հարստացումը կոնտրաստ գունեղությամբ (հիմնականում բեմոլային տոնայնությամբ)։

Այստեղ մեծ նշանակություն է ձեռք բերում բնական լադերի հայկական ժողովրդական երաժշտության համար այնքան բնորոշ գունեղությունը։ Նշենք նաև կոմպոզիտորի վրա Կ. Դեբյուսիի (մասնավորապես նկատի ունենք «Քայլեր ձյան վրա») և հնարավոր է նաև Ա. Խաչատրյանի ու հատկապես

1. Այդ «երաժշտական սրամտությունը», որի մասին վերը հիշատակեցինք, երիտասարդ կոմպոզիտորի ոնին բնորոշ հատկանիշներից մեկն է։ Այն ցայտուն արտահայտված է նաև երկրորդ ու չորրորդ վարիացիաների երաժշտության մեջ։ Երաժշտության հմայր պայմանավորված է Հովհաննիսյանական անհատական գրելաձևով, որի մասին համարձակ կարելի է խոսել սկսած «Դաշնամուրային վարիացիաներից»։

2. Այն բոլոր վարիացիաներից ամենաերկարատևն է ու դրամատիկը։

նրա կամերային պիեսների գունեղ հարմոնիայի ազդեցության առկայությունը¹:

Կոմպոզիտոր Վ. Ա. Տիգրանյանը մտաբերում է, որ Թունիկը շատ էր սիրում Կ. Դեբյուսիի դաշնամուրային պիեսները, հատկապես նրանցից մեկը՝ «Վուշեգույն մապերով աղջիկը»: Չմայլվելով այդ պիեսներով, նա հայտարարել է ընկերներին. «Մեկ հարկավոր է հենց այդպիսի ներդաշնակություն (հարմոնիա)»: Սակայն գունեղ ներդաշնակությունը Թ. Հովհաննիսյանի երաժշտության մեջ հիմնականում, իհարկե, կապված է հայ ժողովրդական երաժշտության գունեղության հետ:

Յոթերորդ վարիացիայի երաժշտության բնույթն արտահայտում է ողջ ստեղծագործության կենսահաստատ գաղափարը, արտացոլելով կոմպոզիտորի լավատեսական աշխարհայեցողությունը:

Թ. Հովհաննիսյանի լավատեսությունը պայմանավորում է կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունը: Այսպես, յոթերորդ վարիացիայի պայծառ-լավատեսական երաժշտական կերպարը Թ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործություններում, մարմնավորելով կյանքի վիթխարի ստեղծագործ ուժը, հանդիսանում է հակադիր վարիացիաների վարգացման պրոցեսի արդյունքը: Այն հաղթական կերպար է, կյանքի ռոմանտիկ հիմնը: Երաժշտության մեջ հիացմունքի, եռանդի ալիքը աճում, հոսում է լայն փոթորկոտ հունով: Այս-

¹. Գրում ենք հնարավոր է, որովհետև 1937 թ. Մոսկվայում սովետական երաժշտության տասնօրյակի ժամանակ, երբ կատարվեցին Թ. Հովհաննիսյանի «Վարիացիաները», առաջին անգամ հնչեց նաև Ա. Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտը: Բայց նրա կամերային ստեղծագործություններին հավանաբար Թ. Հովհաննիսյանը այն ժամանակ բաշ ծանոթ էր:

տեղ կարելի է պատկերացնել և Թունիկի սիրած բնությունը: Կարծես թե մեր առջև լեռներն են ու նրանց արտացոլումը մարդու բնավորության մեջ՝ իրենց անվեհեր, համարձակ, հպարտ կեցվածքով, արծվային հայացքով և բուռն անհնա-
պանդությամբ, Հայաստանի լեռնային կիրճերով մոլեգնող Դե-
բետի նման:

Բնապաշտությունն ու բնության անձնավորումը, անտարա-
կույս, հատուկ է ոչ միայն ռոմանտիկների, այլև ռեալիստնե-
րի ստեղծագործություններին: Դա նրանց ստեղծագործության
մեջ ռոմանտիկայի տարրերի առկայության հնարավոր օրի-
նակներից մեկն է, ինչպես նաև ռեալիստական տարրերի առ-
կայությունը ռոմանտիկների ստեղծագործություններում¹: Այս-
պես. Կոմիտասի «Էս առուն», «Չինար ես», «Ծիրանի ծառ»,
«Խնկի ծառ» և հատկապես նրա ստեղծագործության գլուխ-
գործոցները, ուր բացահայտվում է հայ ժողովրդի ողբերգու-
թյունը՝ «Գարուն ա, ձուն ա արել», «Հով արեք, սարեր
ջան», բնության խոր անձնավորման ցայտուն նմուշներ են:
Սակայն ի տարբերություն հայ ռոմանտիկների՝ Եկմայանի,
Խոջա Էյնաթյանի, Տ. Հովհաննիսյանի, Ա. Բաբաջանյանի և
ուրիշների, Կոմիտասի քնարերգությունն այլ է: Այն ելնում է
ոչ թե սեփական «ես»-ից, ինչպես ռոմանտիկներին է հատուկ,
այլ ժողովրդի հուլաշխարհից: Այսինքն, Կոմիտասի ստեղծա-
գործության մեջ առաջնակարգը հայ ժողովրդի կյանքի, նրա
ապրումների ճշմարտացի վերարտադրումն է: Իսկ կոմպո-

1. Թ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ այդպիսի օրինակ է
կվարտետի ֆինալի երաժշտությունը, որին կանդրադառնա՞մ զբոլակի հա-
ջորդ բաժնում:

պիտորի (Կոմիտասի) ներքնաշխարհը նմանվել է հայ ժողովրդի ոգուն, նրա ուրախություններին, վշտերին, բաղձանքներին: Այլ են ռոմանտիկները, այլ է նրանց բնության փիլիսոփայությունը, այն իրականության արտացոլման ռոմանտիկ մեթոդն է: Եթե Կոմիտասի ստեղծագործությունը հայ ժողովրդի կյանքի, հոգու, Հայաստանի բնության հայելին է, ապա ռոմանտիկների ստեղծագործության մեջ, ընդհակառակը, ժողովրդի հոգեբանությունը, իրենց իսկ ներքնաշխարհի հայելին է: Այսինքն՝ ռոմանտիկների անհատական աշխարհայեցողությունը նրանց ստեղծագործության հիմնական շարժիչ սկզբունքն է: Յուրահատուկ է և բնության անձնավորումը: Բնության երևույթները նրանց ստեղծագործություններում նույնպես հանդիսանում են իրենց հոգու հայելին, ավելի ճիշտ՝ մեմբրանը:

Մեծատաղանդ ռոմանտիկների անհատական աշխարհայեցողությունը անսահման խորն է, լայն և ուսանելի: Կարևոր է, որ ժամանակակից ռոմանտիկները, ի տարբերություն ՈՒՄԻՅԱՆԻ ռոմանտիկների, հենվում են մատերիալիստական փիլիսոփայության վրա: Այստեղից էլ բխում է նրանց գաղափարների իրական հիմքը, գուցե դեռևս, երբեմն անիրագործելի, սակայն լիովին հնարավոր: Նրանք ձգտում են արտահայտել ապագա դարերի, մարդու կոմունիստական հասարակարգի աշխատասեր, ստեղծագործ, և այդ պատճառով ուժեղ, շահից, հաշիվենկատությունից, նախանձից ու չարությունից հեռու. իսկական Մարդու ներքնաշխարհի ներդաշնակությունը: Այսպիսով նրանց համար հիմնականում բնորոշ է այն հատկանիշների բացակայությունը, որոնք հանդիսանալով անցյալ ժամանակների վերապրուկները, երբեմն որդի նման կրծում

են XX դարի այն մարդուն, որը ծնված է ոչ թե թռչելու, այլ սողալու համար:

Բարեբախտաբար մեր օրերում շատ են ստեղծագործությամբ հեռուները պլացող, ինչպես ռոմանտիկները, այնպես էլ ռեալիստները, որոնք իրենց ուրույն երկերով պայքարում են կոմունիզմի պայծառ գաղափարների իրագործման համար:

Թ. Հովհաննիսյանը նույնպես պատկանում է այդ կուսակցիտորների շարքին: Նա ուներ բնության իր ընկալումը, իր փիլիսոփայությունը, օժտված ռոմանտիկական ոճով: Սակայն, ի տարբերություն Մ. Եկմալյանի ռոմանտիկական քնարերգության, այն բուռն է ու կրքոտ: Բնության երևույթների օգնությամբ Թ. Հովհաննիսյանը երաժշտության մեջ արտահայտում է իր ուրույն ներքնաշխարհը՝ ուրախություններն ու տառապանքները, իր մտքերն ու երազանքները: Եվ, իհարկե, ոչ առանց տիրապետող մթնոլորտի ազդեցության, որը առկա է ռոմանտիկների ստեղծագործության մեջ ընդհանրապես և ժամանակակիցների՝ մասնավորապես:

Յուրահատուկ քնարերգության հետ միասին վերջին ֆինալային վարիացիան երգահանի հոգու բուռն դրամատիզմն է արտացոլում, որը միահյուսվում է նրա սիրած հայրենիքի լեռների վեհ բնականների, լեռնային գետերի փոթորկոտ վտակների, հախուռն, անընկճելի բնության տարերքի հետ: Միայն դա կարող էր հագուրդ տալ երիտասարդ տաղանդավոր երգահանի ռոմանտիկ, փոթորկոտ հոգուն:

Կ Վ Ա Ր Տ Ե Տ

Կվարտետում Թ. Հովհաննիսյանի մասնագիտական մակարդակը ավելի բարձր է, ավելի ցայտուն է արտահայտված նաև նրա աշխարհայզացման հասունությունը:

Հետաքրքիր են հայտնի երաժշտագետների կարծիքները կվարտետի մասին: Նշանավոր երաժշտագետ Վ. Իոխեւսոնի գրախոսականը վերնագրված է «Նշանակալից երաժշտական ստեղծագործություն»¹: «Վառ կերպով է ծաղկում մեր հայրենիքի երաժշտական արվեստը: Աճում են նոր նշանակալից տաղանդներ: Դրանց թվին անկասկած պատկանում է երիտասարդ կոմպոզիտոր Թ. Հովհաննիսյանը, որի վերջին ստեղծագործությունը՝ «Լարային կվարտետը», բարձր գնահատական է ստացել Լենինգրադի կոմպոզիտորների միությունում:

Հովհաննիսյանի կվարտետը ժողովրդական արվեստի իսկական օրինակ է, իր ինտոնիացիաներով ու կոլորիտով կապված հայ ժողովրդական երաժշտության հետ:

Կոմպոզիտորը համարձակորեն օգտագործում է եվրոպական երաժշտության սկզբունքները, ձևը և տեխնիկան, միևնույն ժամանակ պահպանելով իր ստեղծագործական անհատականությունը՝ ազգային յուրահատկությունները: Հովհաննիսյանի կվարտետը խորապես հուլող ստեղծագործություն է, որի մեջ մարմնավորված են մեծ մտքեր, խոր և պայծառ զգացումներ:

Հովհաննիսյանն այժմ ավարտում է կոնսերվատորիան

1 «Լենինգրադյան պրավդա», 4 հուլիսի, 1939 թ.:

(շքանշանակիր-պրոֆեսոր Բ. Ս. Քուշնարյանի դասարան):

Այդպիսի աճ՝ հովվից մինչև կոմպոզիտոր, հնարավոր է միայն մեր երկրում».

Կոմպոզիտոր Վ. Ա. Տիգրանյանը պատմել է կվարտետի մեծ հաջողության մասին, որը առաջին անգամ հնչեց Լենինգրադի կոմպոզիտորների միության վարչության նիստերի դահլիճում:

Կվարտետի քննարկման արձանագրության մեջ կա պրոֆեսոր Բ. Ս. Քուշնարյանի հետաքրքիր և ուսանելի ելույթը:

«Երաժշտական կուլտուրայի մեջ ժողովրդական մելոսի ներմուծման պրոցեսը ձգվում է ավելի քան 100 տարի: Արևելյան մելոսին նախկինում մոտեցել են իբրև ինչ-որ եկվոտիկ, վվարճալի բանի: Ժողովրդական մելոսի յուրացման այդպիսի եղանակներ հանդիպում էին ռուսական, ինչպես նաև իմպրեսիոնիստների երաժշտության մեջ: Այժմ մելոսը յուրացվում է ուրիշ կերպ: Սկսվում այն եղել է իբրև զուտ լուսանկարչական պրոցես. երգահանը յուրացնելով ժողովրդական մելոսը, հրաժարվում էր այն ամենից, ինչ եվրոպական է: Այժմ երբեմն հակառակն է հանդիպում՝ հրաժարում ժողովրդական մելոսից, որը պակաս վնասակար չէ, քան եվրոպական կուլտուրայից վախենալը: Հովհաննիսյանը ճիշտ է նշել իր ուղին. այստեղ և՛ ժողովրդական մելոսն է և՛ եվրոպական կուլտուրան ու այդ բոլորը մատուցված է բարձր մակարդակով: Թերություններ կան, սակայն դրանք աճի թերություններ են, աճի դժվարություններ: Երրորդ մասն ամենից կատարյալն է. անկեղծ, ջերմ, վարպետորեն գրված: Արտակարգ հաջող է ֆինալը, որտեղ բազմաթիվ են պայծառ, կենսաթրթիռ

մումենտները: Հեղինակին ցանկանում են հետագա հաջողություններ, չչեղվել նշած ուղուց, շարունակել աշխատել ժողովրդական մեղսի վրա ու բարձրացնել այդ բոլորը եվրոպական կուլտուրայի բարձրության մակարդակին»¹:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական աճը նկատվում է նաև կվարտետի բազմաձայն պարտիտուրայում: Եթե Թ. Հովհաննիսյանը կատարելապես տիրապետում էր պոլիֆոնիային, ապա դրանով նա պարտական է պոլիֆոնիայի խոշոր վարպետին՝ իր ուսուցիչ պրոֆեսոր Բ. Ս. Քուշնարյանին: Իսկ հայկական երաժշտությանը բնորոշ բազմաձայնությանը տիրապետելու մեջ կարելի է դիտել և մեծ Կոմիտասի երաժշտության ավդեցությունը: Թ. Հովհաննիսյանի ձգտումը դեպի թեմատիկ վարգացման վարիացիոն ձևը, ինչպես նշվել է, անկասկած կապված է Մ. Եկմայանի, Ալ. Սպենդիարյանի և ռուս դասական երաժշտության ստեղծագործական ավդեցության հետ:

Կվարտետի երաժշտության մեջ եռանդուն, պայծառ-պարային թեմաների հետ միասին ինչ-որ չափով արտացոլվել է նաև հայրենիքի՝ Հայաստանի, նրա բնության, երգահանի համալիր հարավատ հայկական ժողովրդական երաժշտության կարոտը: Վարիացիաների համեմատ, այստեղ՝ կարելի է գտնել կյանքի ավելի բազմակողմանի արտացոլում, նրա հակասությունների ավելի խոր ճանաչողություն: Մի կողմից կվարտետում վար-

¹ Կվարտետի բնագրական արձանագրությունը, ԼԿՏ, 25-ր մայիսի, 1939 թ.:

Այն պարունակում է և ուրիշ նշանավոր երաժշտագետների ելույթներ: Նրանք բոլորը բարձր գնահատական են տվել կվարտետի երաժշտությանը (արձ. 7, կոմպոզիտորի արխիվ): Մեջբերված տեքստում ընդգծումը մեզն է— է. Կ.):

մնավորվել են մռայլ, վշտի տրամադրություններ. գուցե անձնական բնույթի կամ գուցե իբրև հետևանք երկրի հասարակական կյանքի կոնֆլիկտների (1937—1939 թթ.): Չէ որ տաղանդավոր արվեստագետները (և ռեալիստները, և ռումանտիկները), ինչպես մենք արդեն նշել ենք, նման են օդի տատանումներն արտացոլող զգայուն մեմբրանի: Նրանք զգում և իրենց մեջ ներծծում են շրջապատող մթնոլորտի տրամադրությունները¹: Մյուս կողմից, առաջին, երկրորդ, չորրորդ մասերի երաժշտության մեջ Թունիկը կարծես թե արտացոլել է սովետական մարդկանց եռուն, ստեղծագործ աշխատանքը, սրընթաց աճը դեպի գիտության բարձունքները, կուլտուրան: Այստեղ գերակշռում է պայծառ, կենսահաստատ երաժշտությունը: Կվարտետում դեռևս չկան մեծ ընդհանրացումներ, փիլիսոփայական կամ հերոսական, կամ ողբերգական մոտիվներ: Բայց նկատելի է, որ երիտասարդ կոմպոզիտորը արդեն լիովին պատրաստ է մեծ ծավալի ստեղծագործություններ գրելու համար: Եվ իրոք, Թ. Հովհաննիսյանի հաջորդ ստեղծագործությունը եղավ քառամաս սիմֆոնիան²:

Թ. Հովհաննիսյանի կվարտետում, ի տարբերություն նրա «Դաշնամուրային վարիացիաների», իր տեղը գրավել է վաղ ստեղծագործություններում բացակայող, հորդող, արտահայտիչ երգայնությունը:

Կվարտետն սկսվում է ողբի-ռեչիտատիվով, ալտի և թավջութակի ցածր ռեգիստրում՝ մռայլ գունավորումով, որն ուժե-

1. Կվարտետում մռայլ տրամադրությունը զգացվում է առաջին մասի մուտքի մեջ և հիմնականում երրորդ մասում:

2. Տե՛ս այս գրույկի առաջին մասը՝ Թ. Հովհաննիսյանի կենսագրությունը:

ղանում է փռյուզիական լադով: Դա առաջին մասի մուտքն է. ուր հոսում են տխուր արևելյան իմպրովիպացիաները: Վոկալ գործիքային մուղանմաթի տարրերին զուգընթաց այստեղ հընչում են գեղջկական երաժշտության ինտոնացիաները: Ընդ որում երկի երաժշտության կերպարային բովանդակությունը բնութագրելու համար դրանք առավել կարևոր նշանակություն ունեն և կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում են: Այսպես, արդեն առաջին մասում առանձնանում և հատկապես մնում է հիշողության մեջ «Քելեր ցոլեր» երգի բնորոշ ինտոնացիան: Դա ամբողջ ստեղծագործության լեյտ թեման է (առաջին մասի օժանդակ թեման): Կարելի է ենթադրել, որ այդ երգի բովանդակությունը բոլոր չորս մասերի ենթատեքստըն է ու քնարական լեյտմոտիվը:

Երևակայությունը կոմպոզիտորին տանում է հայրենի ելերքը: Նա կարծես թե տեսնում է իր սիրածին՝ «շեկ տղային» սպասող աղջկան: Սպասում է աղջիկը և մնում սպասելով...

Քելեր, ցոլեր իմ յարք,
Արևի տակին քելեր, ցոլեր իմ յարք:
Սարի սովոր, մեն մենավոր շեկ տղա,
Շող արեգակ, բող արեգակ, եկ տղա:

Այստեղ, կվարտետում, կարծես թե արտահայտվել է նրա ներքնաշխարհի երկփեղկվածությունը: Դա մի կողմից հայրենիքի, Հայաստանի կանչն է, իսկ մյուս կողմից՝ արվեստի մեջ խորանալու ծարավը¹:

1. Այդ պատճառով էլ նա կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո չվերադարձավ Հայաստան, խնդրեց ևս 2 տարի մնալ Լենինգրադում (տես՝ գրքույկի առաջին մասը):

Մուտքի մոտիվներում լավող մեղմ թախիծը, կարծես թե հենց հայրենիքի կարոտն է, կանչը. այդ տխուր երաժշտությունը, որպես կարոտի արտահայտություն, վերափոխվում է գլխավոր թեմայում՝ ինտոնացիաների իմպրովիզացիոն վարճացումը նախանվագի թեման մոտեցնում է ողջ առաջին մասի երաժշտության կայտառ բնույթին (Allegro moderato): Սակայն կվարտետի երրորդ մասում մուտքի այդ ինտոնացիաները կրկին խոր վշտով են շնչում: Չարմանում ես թե ինչպես Թունիկը երիտասարդ ուժերի ծաղկման շրջանում, բազմաթիվ կենսուրախ, պայծառ պարային պիեսներին ու դաշնամուրային վարիացիաներին զուգընթաց կարողացավ հասնել վշտի արտահայտման այդպիսի խորության:

Փորձենք օգնել կվարտետի ունկնդիրներին, նրա բովանդակության մեջ առանձնացնելով երկու հիմնական երաժշտադրամատուրգիական գիծ. առաջին մասի (նախերգի) վշտի թեման, ինչպես նշեցինք, վարճանում է երրորդ մասում, իսկ առաջին, երկրորդ և չորրորդ մասերի երաժշտության մեջ գերիշխողը պայծառ-քնարական ու պարային կերպարներն են:

Առաջին մասի գլխավոր թեման (Allegro moderato) հիմնականում մարմնավորում է կայտառ, առողջ տրամադրություն: Թեկուզ այն մեծ չէ, լակոնիկ է, սակայն համուլիչ կերպով հաղորդում է առաջընթաց շարժման եռանդը: Այս ստեղծագործության առաջին մասում եռանդը յուրահատուկ ձևով է արտահայտված՝ այն աճում է ոչ անմիջապես, այլ աստիճանաբար: Այստեղից է սկիզբ առնում այդ մասի բոլոր թեմաների համար ընդհանուր հիմնական սկզբունքը. թեման սկսվում է ցածր ռեգիստրից (թավջութակով), ապա մեկ-մեկ միանում են մնացած գործիքները և ռեգիստրը աստիճանաբար բարձ-

րանում է, ռիթմը դառնում է ավելի ակտիվ: Այդպիսով երա-
ժըշտական շարադրանքի ինտենսիվությունը ընթանում է դե-
պի արտահայտչական գույների աստիճանական խտացումն
ու շարժման արագացումը: Դա հատկապես նկատելի է բա-
ժինների վերջում, որտեղ գերակշռում է իմպրովիկացիոն
վարգացումը: Մենք, անշուշտ, նկատի ունենք հասե-
մատաբար մեծ բաժինները: Իսկ յուրաքանչյուր բաժնի
ներսում կոնտրաստներն անխուսափելի են: Նրանք հարըս-
տանցում են կվարտետի երաժշտությունը՝ տարբեր արտահայ-
տչական միջոցներով հաղորդված տրամադրությունների
բավականությամբ, տարբեր տեմբրերով, նրանց **հակադիր**
գունավարությամբ կամ միահյուսությամբ:

Այսպես, օրինակ՝ գլխավոր թեմայի եռանդը բացահայտ-
վում է՝ առաջին մասի միջին բաժնում (մշակման բաժնում):
Այստեղ թեմայի տարբերակները վերամարմնավորվում են
մերթ ֆուգատոյի, մերթ ընդօրինակում են արևելյան գործիքի՝
թառի նվագը, մերթ վերակերպավորվում են նվագակցող
սլարտիայի՝ քնարական էպիպոդում ու ի վերջո բուռն թափով
թեման ներգրավում արագ, իմպրովիկացիոն պասաժների մեջ:
Եվ քնարական, երգային օժանդակ թեման (վերը նշված լեյտ-
թեման) առաջին իսկ հանդես գալուց ձեռք բերելով «Քելեր ցո-
լեր» երգի սկզբնական ֆրազների պայծառ ինտոնացիոն ար-
տահայտչականությունը, նույնպես հանդես է գալիս որպես հա-
կադիր կերպար: Այն ընդհատում է գլխավոր թեմայի անհոգ
տրամադրությունը՝ առաջին ջութակի գրավիչ, հմայիչ տխուր
երգով՝ սոլ լարի վրա թավջային տեմբրով: Իսկ հետագայում,
կերպարների վարգացման ընթացքում, լեյտ-թեման հակադր-
վելով լուսապայծառ ու պարզ-քնարական թեմային և ստվերե-

լով նրա ուրախ, կատակային բնույթը, ի վերջո ինքը ևս կերպարանափոխվում է արագ, իմպրովիզացիոն պասաժներում:

Եվ այդպես կվարտետի առաջին մասի երաժշտության մեջ գերակշռում է կայտառ, առաջընթաց շարժումը: Եվ այն դառնում է ավելի ու ավելի սրընթաց վարճացման ու երաժշտական կոնցեպցիայի հետագա բացահայտման ընթացքում:

Կվարտետի երկրորդ (պարային) և չորրորդ (երգային) մասերի երաժշտության մեջ, ինչպես նշել ենք, նույնպես արտահայտված է լուսավոր աշխարհայեցողություն:

Երկրորդ մասի քայլերգանման-կատակային, պարային թեմայում ուշագրավ է ռիթմը՝ հարուստ ու բազմազան: Այստեղ Հովհաննիսյանը քայլերգի ռիթմը միաձուլում է կատակային-պարային մոտիվների ռիթմի հետ, որոնք թեմային արտահայտչական բազմազանություն են հաղորդում:

Թեմայի տարբերակների գունեղ համադրումը կվարտետի երկրորդ մասի երաժշտական շարադրանքի հիմնական մեթոդներից մեկն է: Սակայն դրանով չի սպառվում երաժշտական կերպարի հարստությունը: Երկրորդ մասի միջին բաժնում նոր ինտոնացիաներ են հնչում, որոնք նույնպես բնականորեն ձուլվում են հիշատակված պարային թեմաների հետ:

Իրենց հումորիստական խաղացկունությամբ դրանք վառ «Թունիկյան» են և Դաշնամուրային վարիացիաներից վերցված թեմայի նոր տարբերակ: Ինչպես տեսնում ենք դաշնամուրային վարիացիաներում հիմնական թեման իրեն լրիվ չի սպառել ու նրա պոտենցիալ հնարավորությունները այստեղ

հանդես են եկել խաղ-կատակային տեսքով¹: Այս մասի երաժշտությունը գրված է Scherzo-ի ձևով և՛ «ոգով»: Այն հաջող կերպով հակադրվում է առաջին և երրորդ մասերին՝ երանգավորելով դրանց բնույթը և միևնույն ժամանակ միաձուլվում է կոնտրաստային հաջորդականությամբ: Երկրորդ մասի վերջում (coda) ոչ-մեծ սրընթաց լեպգինկան (Allegro vivo) սաստկացնում է երկրորդ և երրորդ մասերի երաժշտության կոնտրաստային հակադրությունը:

Երրորդ մասը, այնպես, ինչպես և առաջինը, սկսվում է ցածր ռեգիստրի սգո ռեչիտատիվով (ալտ և թավջութակ), սակայն այստեղ երաժշտությունը ավելի մռայլ է ու դրամատիկական, որին նպաստում է կրկնակի հարմոնիկ լադը: Հաջորդ ինտոնացիաներում զարգանում է «Քելեր ցուերից» վերցված սկզբնական ֆրազը փոյուզիական լադի գունավորումով: «Երգում է» ջութակը, նա թախիծ է արտահայտում, որը հետզհետե ավելի ու ավելի է տիրապետում ունկնդիրներին: Գործիքներն աստիճանաբար ներառվում են երաժշտական հյուսվածքի մեջ, ու արտահայտման դրամատիզմն ուժեղանում է: Այստեղ կարելի է լսել Սայաթ-Նովայի երգերի արձագանքները: Չէ որ Թունիկը դեռ վաղ մանկությունից լսել և սիրել է այդ հանճարեղ հայ երգչի երգերը: Երրորդ մասի երաժշտությունը մոտ է Սայաթ-Նովայի քնարերգությանը ինչպես հոգեկան վշտի խորության, այնպես էլ սիրո կարոտի ար-

1. Երաժշտագետի տաղանդի այդ հազվագյուտ հատկանիշը հետազայում, որպես պայծառ-երգիծական կերպարների մի ամբողջ ուղղության գիծ, ինչպես վերը նշել ենք, զարգանում է Լ. Ա. Խոջա էյնաթյանի սիմֆոնիկ նվագախմբային պարերում և է. Միրզոյանի սիմֆոնիայում:

տահայտության տեսակետից, որն այստեղ շատ ուժեղ է
վզացվում: Այսպիսով տխուր-վշտալի տրամադրությունը եր-
րորդ մասում գերակշռում է, չնայած ներսում՝ (Poco più
mosso) — միջին մասում հանդես է գալիս նոր երաժշտական
կերպար ու պարային տարերքը վերականգնվում է: Այն բնա-
կանոն ձևով միահյուսվում է ծայրամասերի երաժշտության
հետ, նրանց երանգավորելով կոնտրաստայնությամբ, ինչպես
նաև այն պատճառով, որ հեռավոր կերպով հիշեցնում է «Քե-
լեր ցոլերի» շարունակությունը՝ «Սարի սովոր, մեն-մենավոր
շեկ տղա, շող արեգակ, թող արեգակ, եկ տղա» տեքստով երգ-
վող մեղեդին:

Իհարկե այս մաժորային տարբերակը (ֆուգատոյի ձևով
վարգացող) ժողովրդական սկզբնաղբյուրից շատ է հեռու և
ինչպես երևում է ինտոնացիոն կապը դրա հետ կոմպոզիտորի
մեջ առաջացել է ոչ կանխամտածված, այլ ինտուիտիվ կեր-
պով: Բայց նույնիսկ հեռավոր կապը «Քելեր ցոլերի» հետ ան-
պայման նպաստում է երրորդ մասի ինչպես ժողովրդա-երգա-
յին երանգավորմանը, այնպես էլ ինտոնացիոն ու կոնցեա-
ցիոն բովանդակության ամբողջականությանը:

Քառամաս կվարտետի ցիկլը ավարտվում է ֆինալով, ուր
Թունիկի ստեղծագործությունը ներկայանում է նոր լույսի
տակ: Եթե առաջին մասի երաժշտությունը կարծես թե արտա-
հայտում էր սովետական երիտասարդության կյանքի սրընթաց
շարժումը, և եթե երկրորդ ու երրորդ մասերի երաժշտության
մեջ մենք վզում ենք մարդու ներաշխարհը, նրա ուրախու-
թյունն ու տխրությունը, որը երբեմն խոր վշտի է հասնում,
ապա կվարտետի չորրորդ մասը գրված է էպիքական շնչով:
Մեր առջև հառնում են հայկական երաժշտական կյանքի գունեղ

պատկերները: Այս մասի թեմաները հագեցված են հայ ժողովրդական երգայնությամբ, որոնք չեն ընդհատվում, այլ հուղում են խոր ու լայն հոսանքով: Եվ միևնույն ժամանակ այստեղ նույնպես իմպրովիզացիան ներթափանցում է երաժշտական հենքի մեջ¹, մի հանգամանք որը, ինչպես նշեցինք, բնորոշ է կվարտետի բոլոր մասերի երաժշտությանը: Այստեղ երգային թեմաները մի քանիսն են, սակայն հիմնական թեման, որը հիշեցնում է «Ալագյալ բարձր սարին» հայ ժողովրդական վիպերգն է, որով սկսվում և ավարտվում է ֆինալը՝ բնութագրելով ողջ չորրորդ մասի երաժշտությունը²: Կարծես թե այն հանդիսավոր ասք է հայրենիքի մասին: Էպիքական շնչով գրված երաժշտության ոլորտում գեղջկական «Ալագյալ» երգի մոտիվը ձեռք է բերում մեծաշուքություն՝ երկու ջութակների ու ալտի եռակի հնչմամբ (ուկսոն), *Maestoso quasi recitativo* տեմպով: Իսկ այդ մասի եպրափակման մեջ նույն թեման հնչում է ավելի պայծառ, լուսավոր ու աշխույժ³:

Այդ երաժշտա-վիպական պատկերները շրջանակում են ֆինալի հիմնական, միջին բաժինը, ուր հնչում են հայ ժողովրդական կյանքի ընդերքում ծնված երգերն ու պարերը: Այստեղ զգացվում է հեռավոր նմանություն «Ալ-այլուխս» երգի հետ: Դրա ինտոնացիաները պարային ինտոնացիաների հետ հաջորդվելով, այդ թվում նաև «Թարաքյամայի», նույնպես ձեռք են բերում լուսավոր բնույթ, ապային-վայելագեղ պարի

1. Ֆրագները ավարտվում են իմպրովիզիայով:

2. Նախերգանքի և եզրափակման մեջ:

3. Հատկապես աչքի է ընկնում նվագակցության դիրմիկ հարստությունը:

հնչման քնքուշ ելևեջներով: Եվ այդ բոլորը միասին միաձուլվում է կվարտետի լեյտ-թեմայի հետ, որը հիշեցնում է «Քելեր-ցոլեր» երգը: Սակայն այստեղ այն ձեռք է բերում նոր, լուսավոր-պարային երանգավորում, կրկնվելով պարային ռիթմի բազմապատկերվածությամբ:

Այսպիսով, կվարտետում (ամբողջությամբ) մարմնավորված է կոմպոզիտորի լավատեսական ռոմանտիկական աշխարհայացքը: Իսկ կվարտետի ֆինալում ռոմանտիկ ոգեշնչման, բնության հիացական ընկալման, նրա անձնավորման հետ միասին կան նաև ռեալիստի տարրեր, որոնք հանդես են գալիս միջին մասում՝ ժողովրդի տոնական տրամադրությունը վերարտադրելիս:

Այդ մասի ներդաշնակ կոմպոզիցիան նույնպես նպաստում է վառ, տոնական տրամադրության արտահայտմանը: Ֆինալը գրված է ռոնդո վարիացիոն ձևով¹, ուր կրկնակը (րեֆրեն) և էպիպոդները վարիացիայի են ենթարկվում: Ժողովրդական «Ալ-այուխս» երգը հիշեցնող ինտոնացիաները ֆինալում դառնում են կրկնակ և հաստատում երաժշտական հյուսվածքի ամբողջականությունը, որը (հյուսվածքը) թվում է թե, խայտաբղետ է դառնում երգա-պարային թեմաների առատությունից: Բեֆրենը վերջում տոնականությունը հասցնում է իր բարձրակետին:

Կրկնակին հաջորդող էպիպոդներում նույնպես կարելի է գտնել ինտոնացիաների ընդհանրություն: Դրանք լեյտ-թեմա-

¹ Ռոնդոն երաժշտական մի ձև է, ուր զվաար բեման հաջորդաբար կրկնվում է էպիպոդների հետ միասին:

յի այն տարբերակներն են («Քելեր-ցուերից»), որոնց մասին վերը արդեն նշել ենք:

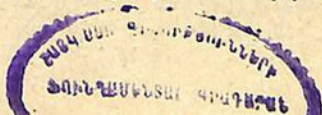
Ֆինալի երաժշտությունը՝ Հայաստանի մեծաշուք բնության գրկում վառ ու բավերանգ ժողովրդական տոնի վերարտադրումը, արտահայտիչ է ու բավմալան: Միևնույն ժամանակ, շաղկապված լինելով ինչպես թեմաների վարճացման տարբերակային սկզբունքով, այնպես էլ ռոնդո ձևով, այն աչքի է ընկնում միասնականությամբ ու ամբողջականությամբ:

Ամբողջականությամբ աչքի է ընկնում ոչ միայն կվարտետի ֆինալը, այլև ամբողջ կվարտետը: Ցանկանում ենք հիշեցնել ընթերցողին, որ կոմպոզիտորը քառամաս կվարտետում միասնականության է հասնում նաև դյուբիշ լեյտ-թեմայով, որն արտահայտում է սիրո պոռթկում ու սպասում, կարոտ և վիշտ, և վերջապես ուրախություն, սիրելի հայրենիքի հետ հանդիպման ցնծություն:

* * *

Թունիկ Հովհաննիսյանի հերոսական մահը Լենինգրադի մատույցներում գրկեց նրան ունկնդիրների հետ հանդիպելու ցանկալի հաճույքից: Բայց հանդիպումը նրա ստեղծագործությունների հետ որոշ չափով կծածկի կոմպոզիտորի հետ չկալացված հանդիպման բացը¹:

¹ Դժբախտաբար տաղանդավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը դեռևս բիշ է հայտնի, այն չի հնչում ոչ էստրադայից, ոչ ռադիոյով: Մինչդեռ Թ. Հովհաննիսյանը արժանի է երաժշտական հասարակայնության ամենայն ուշադրության:



Կարագյուլյան Էրա Գառնիկի
ԹՈՒՆԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Խմբագիր՝ Է. Ա. Մակարյան
Նկարիչ՝ Վ. Բ. Մանդակունի
Գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Մ. Սիմոնյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ա. Ս. Աբրահամյան

Հանձնված է արտադրության՝ 1/VIII 1973 թ.,

Ստորագրված է տպագրության՝ 15/I 1974 թ.:

Թուղթ՝ № 2, $70 \times 108\frac{1}{32}$, հրատ. 2,1 մամ.+4 ներդիր, տպագր.

1,87=2,62 պլայմ. մամ.:

Գինը՝ 16 կոպ.: ՎՖ 09204: Պատվեր՝ 2581: Տպախառնակ 2000:

«Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

ՀՍՍՀ Մինիստրների սովետի հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և
գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի № 6 տպարան, Երևան,

Թումանյան փողոց № 23/1:

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0052195

ԳԻՆԸ 16 ԿՈՊ.

21
A $\frac{1}{13099}$

.. Հայաստան ..