

МОНОДИЯ И ПОЭЗИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

АННА АРЕВШАТЯН

В начале 60-х годов армянская национальная музыкальная школа вступила в новую фазу развития. Этот этап и, в частности, последнее десятилетие, вписываются в историю советской армянской музыки как один из ее наиболее насыщенных и интересных периодов. Здесь и неизвестный ей до того яркий жанровый многоцвет, породивший разнообразные ответвления и подвиды, активные поиски в области средств выражения, и новое качество проявления национального художественного мышления.

Значительную роль в проявлении национального с середины 60-х годов стало играть обращение армянских композиторов к богатейшему наследию средневековой, особенно профессиональной музыки и поэзии Армении, включение в сферу средств сегодняшнего музыкального языка целого арсенала типичных интонаций и ладовых особенностей, выкристаллизовавшихся в светской и духовной музыке армянского средневековья.

В начале этот интерес целиком отождествлялся с проявлениями неоклассицизма на армянской почве, воспринимался как некая его локальная разновидность, ибо действительно совпал с появлением ряда сочинений армянских композиторов, знаменующих усвоение и претворение традиций европейского неоклассицизма. Однако в течение последующих лет обращение к средневековому искусству приобрело значение и силу самостоятельного течения, несущего с собой новое осознание национальных художественных ценностей. Более того, время показало, что это течение дает широкие возможности синтеза различных стилистических приемов, ведет к новым сочетаниям и точкам соприкосновения между древним и современным, национальным и всеобщим.

Имея в качестве исходной позиции эстетические принципы, близкие к неоклассицизму, первоначально развиваясь в русле этого стилистического направления, данное течение очень скоро вышло за его рамки, продолжая, однако, сохранять с ним некоторые черты родства. Черты, которые привнес неоклассицизм в армянскую музыку 60-х годов, имели немалое значение для ее дальнейшего развития. Это прежде всего отход от повышенной патетики, драматизма симфоний 30—40-х годов в сторону уравновешенности, объективизации, более сдержанного эмоционального высказывания, также как стремление к лапидарности

тематического материала, ясности и выверенности в построении структур, к организующей роли ритма¹.

Порождением обращения к средневековой поэзии явились такие сочинения, как «Айрены» на стихи Наапета Кучака (XVI в.), «Тетрадь скорбных песнопений» на стихи Хачатура Кечареци (XIII в.) и Кучака Т. Мансуряна, вокально-инструментальный цикл «Размышления» на стихи Ованеса Тлкуранци (XIV—XV вв.) А. Аджемяна, вокально-инструментальный цикл на стихи Нерсеса Шнорали (XII в.) М. Исраеляна, Хоры на стихи Григора Нарекаци (X в.) Г. Меликяна, вокальный цикл «Диванн» на стихи Фрика (XIII в.) Е. Еркяна, «Любовные айрены» на стихи Кучака Э. Садояна и многие другие².

Не менее интересны произведения крупной формы армянских композиторов, в которых наличествует непосредственное обращение к средневековой монодии. Это песнь благословения в I Симфонии А. Тертеряна, эпическая песнь «Мокац Мирза» в Симфонии Л. Аствацатряна и акнийская старинная мелодия во II Симфонии Э. Арнстакесяна, симфонические вариации «Шаракан» А. Сатяна, звонарские песни в Симфонии Е. Еркяна, монодии Шнорали в кантате «Было так...» и Сонате для виолончели и фортепиано Р. Саргсяна и др. Огромное количество произведений, так или иначе связанных со средневековым искусством либо инспирированных им, не позволяет продолжить этот список. Однако хотелось бы упомянуть об обработках средневековых монодий, созданных армянскими композиторами для различных исполнительских составов. Это шараканы и таги, приписываемые по традиции Месропу Маштоцу, Сааку Партеву и другим выдающимся деятелям армянской культуры, обработанные композиторами Г. Арменияном и Э. Аристакесяном (оба произведения — для голоса и фортепиано). Это — пролог «Авик» Л. Аствацатряна для струнного оркестра, «Три средневековые мелодии» Э. Багдасаряна, для скрипки и органа, Полнмонодин на основе тагов «Авик» и «Авун-авун» С. Агаджаняна и др.

Каковы же истоки этого течения? Безусловно, это не мода на национальную архаику³. Корни этого явления глубоки и крепки. И обращение к лучшим, можно сказать классическим, образцам средневековой культуры свидетельствует о неразрывной преемственной связи в истории культуры нашего народа⁴. Вспомним: не считая обработок Ли-

¹ С. Саркисян, Особенности развития армянского симфонизма 60-х годов (ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԵՐՄԻՆՈՒՄ, 1973, № 12).

² Легко заметить большое жанровое разнообразие избираемых текстов: это и духовная поэзия (Нарекаци и Шнорали), и любовная лирика (Кучак и Тлкуранци), и мотивы социального протеста (Фрик), и историческая поэма (Кечареци).

³ Кстати, именно так был поставлен вопрос об обращении армянских композиторов в последние годы к тагам и шараканам редакцией журнала «Արվեստի միջոցով» под рубрикой «Отвечают армянские композиторы», 1976, №№ 1, 3.

⁴ Надо сказать, что данное явление уже осознано рядом армянских современных композиторов и музыковедов как нечто, пустившее глубокие корни в сегодняшнее творчество. Об этом свидетельствуют высказывания под вышеупомянутой рубрикой Г. Егиазаряна, Э. Оганесяна, Ю. Геворкяна, Т. Мансуряна, Е. Еркяна и др. (см. ответы на VI вопрос анкеты. «Արվեստի միջոցով», 1976, № 1, 3), а также выступле-

тургии, осуществленных Екмаяном и Комитасом, духовная монодия долго оставалась в тени народного и народно-профессионального творчества. Мощная, блистательная волна хачатуряновской музыки, впитавшая в себя гусанско-ашугский мелос, захлестнула на достаточно длительный период слуховое восприятие и композиторов, и слушателей 30—50-х годов. Однако в 60-х годах происходит определенное переосмысление национальных музыкальных традиций, появляется интерес к еще не затронутым пластам национального мелоса. Все чаще внимание композиторов привлекает творчество Комитаса, по-новому оценивается его вклад в национальную культуру в контексте магистральных направлений музыкального искусства XX века⁵. Таким образом, в армянской музыке тех лет происходит, с одной стороны, интенсивное усвоение и ассимиляция композиторской техники XX века (включая додекафонию, сериальность, алеаторику и т. д.), с другой — из 60-х годов как бы перекидывается арка к творческим принципам Комитаса, возрождается классическое музыкальное наследие средневековья. Став одним из проявлений того многообразного процесса обновления и переоценки национальных традиций, которые заметны также в творчестве русских советских композиторов, на Украине, в Прибалтике и Средней Азии, средневековая культура явилась тем мало использованным пластом, который представляет плодотворную почву для разносторонней разработки⁶.

Нужно сказать, что гуманистические мотивы, столь ярко и многокрасочно выраженные в искусстве армянского средневековья (и в первую очередь в поэзии), привлекают далеко не первое поколение армянских композиторов. Общечеловеческое, вечное содержание этого искусства, высоко этические идеалы, воплощенные в нем, находят живой отклик у нашего современника. Неслучайно все чаще слышны признания в том, что шараканы, к примеру, звучат сегодня поразительно современно⁷. Подобные оценки еще раз подтверждают жизненность данного явления. Тем более естествен пристальный интерес композиторов к древнему монодическому искусству Армении.

Имеет музыковед К. Худабашян во время «Круглого стола», посвященного творчеству молодежи («Արվեստի օրհանոց», 1976, № 4), отдельные замечания Н. Тагмизяна в послесловии своей книги «Теория музыки в древней Армении» (Ереван, 1977) и С. Саркисян в названной статье.

⁵ См. статью Г. Геодакяна «Стиль Комитаса и музыка XX века» («Комитас-кап», Ереван, 1969).

⁶ Метко выразился по этому поводу признанный мастер армянской советской музыки Г. Егиазарян: «Наше музыкальное средневековье своей яркостью, глубиной, величием стало окном, через которое армянская профессиональная музыка вдохнула свежего воздуха и вышла за рамки приторного общекавказского ориентализма, его чувственной «лирики» и пошла по пути подлинного национально-самобытного и интернационального развития» («Արվեստի օրհանոց», 1976, № 1).

⁷ «Сохранив значение нетленных народных художественных ценностей, благодаря высокой степени мелодической обобщенности, концентрации мысли, благородству чувств, опоре на интонационный строй крестьянской песни, шараканы звучат сегодня поразительно современно» (М. Берко, Трудный и радостный путь познания (творческий портрет Рубена Саргсяна), «Советская музыка», 1978, № 4, стр. 16).

Еще Аро Степанян, композитор, сделавший очень многое для расширения национально-характерного в армянской музыке, впервые ввел в свою I Симфонию (1944) шаракан «Айсор жоховьят». Позже, уже в конце 50-х годов, Эдгар Оганесян, творчество которого также трудно представить вне органичной и тесной связи с древними пластами национального мелоса, использует в III части своей Симфонии таг «Авик», являющийся одной из вершин средневекового монодического искусства, делая, на наш взгляд, второй важный шаг в этом направлении⁸. Наконец, в середине 60-х годов Тигран Мансурян, будучи уже автором произведений, утверждавших внедрение в армянскую музыку черт европейского неоклассицизма (Партита для симфонического оркестра, Концерт для органа и камерного оркестра и т. д.), почти одновременно с ними создает «Айрены» для голоса и фортепиано (1967), «Тетрадь скорбных песнопений» для трех мужских голосов и ансамбля⁹ (1967). Три хора а капелла памяти Комитаса (1969), делая поворот в сторону использования интонационных пластов армянской средневековой музыки. Собственно, этими произведениями Мансурян утверждает оного рода программу для своих сверстников и младших коллег, показывая блестящие примеры синтеза завоеваний общеевропейской музыки XX века с традициями национальной музыки. Прочтение Мансuryаном кучаковских айренов глубоко индивидуально и своеобразно. Где-то оно идет даже наперекор устоявшемуся восприятию творчества этого крупнейшего лирика армянского средневековья. Поясним нашу мысль. Если вспомнить один из излюбленных приемов художников-миниатюристов и поэтов армянского Ренессанса — наделение богоматери чисто земными, человеческими чертами, — то можно заметить, что в своем прочтении айренов Мансурян отталкивается от обратного: преклонение перед любимой настолько велико, что приводит к своеобразному ее обожествлению. В музыке айренов чувствуется как бы недостижимость идеала. Отсюда строгий, временами даже несколько аскетичный характер вокальной партии, поддерживаемый изысканным и предельно лаконичным фортепианным сопровождением, который идет вразрез со страстной открытостью текста. Может поэтому в стилистическом отношении автор сближает вокальную партию скорее с шараканом и псадмодией, а не со светским тагом — явлением казалось бы более близким духу лирики айренов. Мансурян целиком уходит в глубь поэзии Кучака, как бы закрыв глаза на ее «внешние красоты», во имя передачи совершенно другой, духовной красоты человеческого чувства. Однако подобное необычное решение несколько не мешало композитору найти глубоко проникновенные и убедительные музыкальные интонации.

⁸ Мы сознательно не затрагиваем в данной статье одно из последних произведений Оганесяна оперу-балет «Давид Сасунский», в котором широко использованы средневековые монодии, уцелевшие музыкальные фрагменты эпоса, считая данное мону-ментальное сочинение заслуживающим особого, отдельного рассмотрения.

⁹ О «Тетради скорбных песнопений» Т. Мансуряна см. нашу статью «Нетрадиционные ансамбли в армянской камерной музыке», *«Արվեստի միջոցներ»*, 1976, № 10.

Другим интересным прочтением средневековой армянской лирики явился вокально-инструментальный цикл «Размышления» А. Аджемьяна на стихи Ованеса Тлкуранци (для голоса, фортепиано и ударных), созданный в 1968 году. Романсы, выполненные в форме миниатюр, чередуются в цикле по принципу контрастного сопоставления. Первый — «Назидание» — лаконичное и не терпящее возражений поучение. Такой же «декларативный» характер носит и инструментальное сопровождение. Здесь особенно заметен элемент театральности, свойственный вообще музыке Аджемьяна. Словно начался средневековый спектакль гусанов и одно за другим предстоит выслушать несколько притч и поучений. Второй романс — «Весенний таг» более развернут. Интересно, что композитор из всего тага выбрал только начальное и заключительное четверостишия. По своему содержанию они полярны: первое говорит о цветении и красоте весны, второе — напоминает о холодном дыхании смерти. Композитором дан здесь глубоко прочувствованный образ весны. Радостно-созерцательный, оптимистический тонус музыки передан посредством оstinatного наигрыша у фортепиано, основанного на варьiruемой целостной попеvке. Вскоре, однако, на смену ему приходит другое ostinato, мрачное и неумолимое, которое сопровождается как бы «прихрамывающими» синкопированными ударами том-тома, рисующими традиционный образ «старухи с косой». Третий номер — «Слова любви» построен на противопоставлении двух объектов: поэта-рассказчика и образа возлюбленной. Использование говорного пения для оттенения противопоставляемого образа опять вносит нечто театральное. Следующий романс — «О душе» вновь повествует о смерти. Вокальная линия развивается на фоне вихреобразного нарастающего пассажа у фортепиано и синкопированных ударов том-тома. Страх и отвращение человека перед разрушительным и всепоглощающим ликом смерти переданы в фиксации своего рода «экзистенциальной ситуации». Цикл завершается умиротворяющей и всеразрешающей молитвой. Впервые остродиссонирующая аккордика и кластеры находят свое разрешение в трезвучиях. Вокальная линия несколько стилизована в духе церковного песнопения, сопровождаемого имитацией колокольного звона в инструментальных партиях. Так, один из самых популярных мотивов средневековой светской поэзии (да и поэзии всех времен), — противопоставление любви, весны как символов жизни и смерти, становится драматургической осью этого произведения.

Показателен вокальный цикл «Дивани» (1971) Е. Еркяняна на стихи Фрика. «Дивани» продолжает линию, восходящую к вокальным произведениям Мансуряна и Аджемьяна на стихи средневековых поэтов. Настоящий цикл также является попыткой синтеза музыкальных ценностей средневековья и современности. В основу произведения положены разнохарактерные стихотворения поэта-бунтаря и новатора, выразившего в своем творчестве ненависть к чужеземному игу и социальному неравенству. Здесь и повествовательно-исторический, и лирический тексты, и притча о Еве (первые три романса). Знаменитые строки стихотворения «Когда татарин сел на трон» звучат в четвертом романсе, а

в пятом — заключительное философское наизидание. Драматургия цикла развивается от скорбного, горестного настроения к радости, шутке, с последующим возвратом к исходному состоянию. Главным носителем образного содержания является голос, вокальная линия, богатая выразительными песенными и речитативными интонациями. Автора можно упрекнуть лишь в некоторой перегруженности вокальной партии хроматизмами и сложными альтерациями. Не менее важна роль обрамляющей и дополняющей ее фортепианной партии. Она еще более подчеркивает сдержанный, самоуглубленный характер музыки, заключающей в себе большую внутреннюю силу. Продуманностью отличается гармонический язык «Дивани». Тонкое использование органических пунктов, кварт и квинт-аккордов придает циклу Еркяна ясно ощутимый национальный колорит.

Свежо прозвучали «Четыре любовных айрена» (1974) по Кучаку Э. Садояна, которые также можно причислить к удачным прочтениям средневековой поэзии в армянской музыке последних лет. Композитор пошел в этом произведении по пути опять-таки сочетания опосредованной стилизации вокальной партии в духе средневековой монодии (в данном случае — лирического тага) с основанной на современном гармоническом языке фортепианной партией. Все здесь — и выразительная распевная мелодия, и аккомпанемент, часто создающий ощущение второго смыслового плана, и удачное соотношение голоса и инструмента, способствует убедительному раскрытию образного содержания поэзии Кучака. Пожалуй, после успеха «Айренов» Мансуряна, нужно было время и определенная смелость для обращения к творчеству этого поэта, воплощения композиторского замысла в аналогичном звучании (женский голос и фортепиано). Садоян как бы любит красота слога и образов, музыкой стиха айренов. Отсюда несколько отстраненная, созерцательная авторская позиция, в отличие от Мансуряна. Впрочем, прочтению Садояна местами также не чужды всплески драматизма (например, во II и IV романсах).

Среди многочисленных произведений последних лет, базирующихся на средневековом мелосе, выделяются «Пять шараканов Саака Партева», обработанных для голоса и фортепиано Э. Аристакесяном. Богатство, многоплановость гармонического языка фортепианной партии, изобилующей секундово-септимовыми броскими звуковыми пятнами, которые перемежаются с размашистой, уверенной поступью консонантных аккордов, создают в сочетании с монодиями Партева интересное музыкальное полотно. Оно отмечено одной характерной чертой средневекового искусства, хорошо известной, в частности, из армянской миниатюрной живописи: тяготением к монументализму в рамках небольших, камерных по объему и жанровым канонам произведений. Торжественно-праздничные тона крайних в цикле номеров хорошо контрастируют с лирически-созерцательными и мрачно-суровыми настроениями средних номеров. В трактовке шараканов «Грозен ты царь» и «Иуда» заметны переключки с традициями, идущими от пассионов и месс западноевропейской музыки: трубные, взывающие, насыщенные аккорды, как бы

возвещающие о страшном суде и печально-настороженные прозрачные звучания в «Иуде». В таком обрамлении получили концертную жизнь шараканы, приписываемые Сааку Партеву.

Проблема использования монодии в многоголосной музыке привлекала внимание армянских композиторов с начального этапа становления национальной профессиональной школы. Монодический склад и гласовость с ее характерными интонационными оборотами, присущие армянской музыке, во многом обусловили ход ее развития в этот период. Они и сегодня продолжают влиять на такие факторы, как тематизм, приемы тематического развития, гармонический язык и т. д. Определенная чужеродность европейской мажоро-минорной системы ладовому своеобразию армянской музыки заставила основоположников национальной композиторской школы искать средства организации вертикали в структуре самих ладов. Эта область имеет богатую традицию в лице Комитаса, Спендиарова, Р. Меликяна, А. Хачатуряна и многих других, продолжая разрабатываться также в настоящее время. Давно вошедшие в обиход и широко используемые армянскими композиторами аккорды нетерцового строения или же так называемые ладодиссонантные аккорды естественно образуются на основе квартового звукоряда, свойственного армянской музыке. Эти структуры оказались в русле общих поисков в области современного гармонического языка, обусловив одновременно самостоятельность и специфичность аккордики в творчестве армянских композиторов. Что касается склонности современных армянских композиторов к полимелодическому и линейному мышлению, то она подчас является не столько результатом «требований века», сколько следствием многовековой слуховой настройки на самодовлеющую мелодическую сторону в процессе построения целого. Для народа, обладающего древней монодической культурой, вопросы освоения многоголосия, а также средства его организации остаются в известной степени проблемными на всех этапах. Симптоматично поэтому появление в творчестве композиторов очень разных по своей творческой направленности сочинений, ставящих в первую очередь проблему организации многоголосной партитуры на основе имманентных возможностей монодии.

В Прологе «Авик» для струнного оркестра (1968) Л. Аствацатряна использованы приемы имитационной полифонии, канонического развития, обогащенного дополнительным гомофонно-гармоническим звучанием. В своей Симфонии (1970), посвященной Комитасу и воспринимаемой как эпический сказ об Армении, композитор идет еще дальше по пути выявления внутренних возможностей монодии. В Симфонии композитор обратился к одной из известнейших эпических средневековых мелодий «Мокац Мирза», стремясь спроектировать ее архитектурные особенности (в которых, кстати, прослеживаются элементы сонатности) на форму большого симфонического полотна. Находя в этой монодии элементы сериальности (так называемая фольк-серия), Аствацатрян строит почти все параметры музыкальной ткани на данных избранной серии. Вся мелодико-гармоническая ткань произведения про-

питана интонациями средневековой монодии, получившей здесь самостоятельное развитие, современное осмысление и звучание. Три части Симфонии (сонатная форма, вариации, рондо) создают стройную и монолитную композицию, в которой сочетаются черты европейского и национального неоклассицизма.

Дань памяти Комитасу отдает и Т. Мансурян в Хорах а капелла на тексты К. Зоряна, преломляя в этом сочинении различные стороны творческого наследия великого армянского музыканта. С одной стороны, здесь явно ощущается стилизация армянского литургического пения, отражающая его в том виде (четыреголосие), в котором оно функционирует до наших дней, с другой — очевидна связь с хоровыми обработками Комитаса народных лирических песен.

Иной способ организации многоголосной ткани выбрал Е. Еркянян в камерной кантате «Кантикль» для четырех сопрано, шести флейт, фортепиано и ударных (1975). Известные строки шаракана Нерсеса Шнорали «Аравот лусо» («Светозарное утро») послужили Еркяняну не только стимулом к созданию «Кантикля», но легли в основу центральной части кантаты, стали ее кульминацией. По признанию автора, музыка является здесь не «переводом» и не комментарием поэтико-философской сущности данных строк, а медитацией, порожденной ими.

Данный монодический вариант шаракана (так называемый эчмиадзинский) услышан автором как бы распеваемым четверьмя исполнителями по принципу, несколько напоминающему роговой оркестр. Выдержанные ноты в высоком регистре, «терпкие» секундовые соотношения между голосами в сопровождении «шестикратно увеличенной» флейты, ударных и глиссандо на струнах фортепиано создают напряженно-экзальтированную атмосферу произведения. Попытка новой организации многоголосной партитуры на основе древней монодии, стремление использовать богатые возможности развития, заложенные в ней, привели композитора к принципу так называемого «расщепления» монодии, ее отдельных интонационных ячеек.

Упорно шел к освоению средневекового мелоса Р. Саргсян. Если проследить эволюцию автора от таких ранних произведений, как Сюита для фортепиано или Концерт для оркестра, то станут заметными его постепенный отход от европейской неоклассической традиции, возросшая экспрессивность высказывания, раскованность в выборе выразительных средств, обращение к коллажной технике, алеаторическим приемам и т. д. Все чаще композитор вкрапливает в свои сочинения армянскую средневековую монодию, используя исключительно мелодии и тексты Шнорали. Начав с робких и не всегда убедительных обработок средневекового мелоса в пьесах для фортепиано и ударных, поэмы для флейты, чтеца и фортепиано «Нерсес Шнорали», он успешно использует коллаж «Канона святых Петра и Павла» Шнорали в кантате «Было так...» (1975), а позднее достигает подлинно художественного, глубоко органичного синтеза современных выразительных средств и средневековой монодии в Сонате для виолончели и фортепиано (1977). Организующим началом последнего сочинения являются элементы

классической сонатности, которые преломлены сквозь призму вариационности, окрашенной в романтические тона. Язык Сонаты синтетичен: наряду с расширенной тональностью здесь применены и элементы додекафонии, и алеаторические приемы. В данном сочинении интересно переплелись различные художественно-эстетические ассоциации, свободное оперирование которыми характерно для творчества Саргсяна в целом. Глубоко экспрессивная, величественная мелодия шаракана «Григорий Богослов» Шнорали становится своеобразным стержнем драматургии Сонаты, получая в ней значительное тематическое развитие. Интересны его образные перевоплощения: шаракан появляется то в виде призрачного, зыбкого видения, то в виде грозного, надвигающегося шествия (в первой части), то звучит как плач-причет или же колыбельная (во второй). Драматическая атмосфера размышлений над извечными проблемами бытия, метаний и сомнений художника перед лицом действительности выливается в конце Сонаты в трагичное, несколько романтизированное в интонационном плане резюме.

Заслуга композитора в этом произведении в том, что коллаж шаракана не воспринимается как чуждый, инородный материал, вставка (как бы удачно в смысле драматургии он не был бы включен). Основные мотивы произведения связаны с ним крепкими интонационными нитями, прекрасно подготавливают его появление и удачно перемежаются с фразами шаракана. И наоборот: проникновение интонаций шаракана в общий строй сочинения значительно обогащает (в первую очередь, гармонический) язык Сонаты.

Таким образом, приведенные примеры свидетельствуют о самом разнообразном творческом подходе современных армянских композиторов к средневековой монодии. В одном случае это ее *свободное интонационное развитие* (Симфония Л. Аствацатрян), в другом — *стилизация (прямая и опосредованная) в духе древних песнопений* (хоры Мансуряна, «Айрены» Садосяна, «Дивани» Ерканяна), разнообразные *полифонические разработки монодии* (Полимонодии Агаджаняна, Пролог Аствацатрян), *традиционная обработка для голоса и инструмента* («Шараканы Саака Партева» Аристакесяна), наконец — *прием коллажа* (в творчестве Саргсяна).

Примечательно, что многие из произведений, вдохновленных средневековым искусством, выделяются не только своим оригинальным музыкальным языком и другими художественными достоинствами, но и специфичным инструментальным колоритом, создаваемым различными нетрадиционными, дифференцированными ансамблевыми составами, интерес к которым в армянской музыке обострился во второй половине 60-х годов. В каждом случае избранный индивидуализированный инструментарий, являясь неотъемлемой частью авторского замысла, подчеркивает его своеобразие неповторимостью звуковой окраски.

Разумеется, место, занимаемое средневековым искусством в творчестве армянских композиторов, далеко не однозначно и не идентично. Кто-то обращается к нему единично (как скажем, А. Аджемян), кто-то на определенном этапе своего творческого пути (Т. Мансурян), для ко-

го-то средневековый мелос становится органичным компонентом собственного языка с первых же самостоятельных шагов (Е. Еркян), а кто-то завоевывает данный интонационный пласт, явно преодолевая «сопротивление материала» (Р. Саргсян).

Обращение к средневековому искусству, в первую очередь, его мелосу, обогатило современную армянскую музыку новой образной сферой, новыми возможностями интонационного обобщения, став интересным и, быть может, наиболее логичным продолжением неоклассицистских тенденций в Армении. Оно было воспринято как глубоко органичное и своевременное явление. Характерно, что обращение к классическому искусству своего народа сыграло позитивную роль в творчестве молодых композиторов в период, когда увлечение приемами западноевропейской композиторской техники грозило нивелированием национального (а подчас индивидуального) облика музыки этих авторов.

Обращение к средневековому культурному наследию находится в интенсивном развитии, и возможности использования сокровищ национального средневекового музыкального и поэтического искусства далеко не исчерпаны. Данное явление находится в сложном взаимодействии и с новыми формами претворения армянского фольклора, и с дальнейшим освоением мирового музыкального наследия в творчестве армянских композиторов, ставя перед ними новые серьезные творческие задачи.

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄՈՆՈԴԻԱՆ ԵՎ ՊՈԵԶԻԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԴՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

1960-ական թվականների կեսից երաժշտական արվեստի ազգային հիմքի դրսևորման մեջ նկատելի դեր սկսեց խաղալ սովետահայ կոմպոզիտորների կողմից միջնադարյան Հայաստանի երաժշտության և բանաստեղծության հարուստ ժառանգության օգտագործումը: Հայկական միջնադարի աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտության մեջ բյուրեղացած տիպական ելևէջների և այլ առանձնահատկությունների ընդգրկումն արդի երաժշտական լեզվի արտահայտչամիջոցների ոլորտում ստացավ ինքնուրույն հոսանքի նշանակություն, հոսանք, որն իր հետ բերում էր ազգային գեղարվեստական արժեքների նոր գիտակցում: Դառնալով ազգային ավանդույթների նորոգման և վերաիմաստավորման դրսևորումներից մեկը, միջնադարյան մշակույթը դարձավ արգասավոր հիմք՝ բազմակողմանի մշակման համար: Կոմպոզիտորներ ի. Աստվածատրյանի, Ա. Աճեմյանի, է. Արիստակեսյանի, Տ. Մանսուրյանի. ինչպես նաև մի շարք երիտասարդ հեղինակների միջնադարյան արվեստով ոգեշնչված երկերը հայ արդի երաժշտությունը հարստացրին նոր կերպարային ոլորտով, ինտոնացիոն ընդհանրացման նոր հնարավորություններով՝ դառնալով նեոկլասիցիստական միտումների հետաքրքրական և առավել հիմնավորված շարունակությունը Հայաստանում: