

70-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ

Կ. Ա. ԶԱՂԱՑՊԱՆՅԱՆ

Ժամանակակից հայ երաժշտության զարգացման մեջ 70-ական թվականներին առավել հազեցված դրսևորվեցին XX դ. երաժշտության ժանրային և ոճական հիմնական միտումները: Իր ճգնաժամին հասավ էքսպերիմենտալ երաժշտությունը, որը հաճախ բավական հեռու էր լիարժեք երաժշտական երկ համարվելուց և բազմիցս ենթարկվում էր երաժշտագետների և որոշ երաժշտական գործիչների խիստ քննադատությանը: Մի խումբ երիտասարդ և միջին տարիքի կոմպոզիտորներ, որ ներգրավվել էին նորի յուրացման դժվարին աշխատանքի մեջ, ստիպված էին գործելու քննադատության այդ ծանր մըթնոլորտում: Բազմիցս սխալվելով, նրանք, այնուամենայնիվ, ստեղծում էին որոշ հետաքրքիր գործեր: Բայց, կարծես թե անհաջողություններն ավելի շատ էին: Երիտասարդները չէին հասկանում, որ հիմնական գաղտնիքն ավանդույթների և նորի հավասարակշռության խախտման մեջ է, երբ նոր արտահայտչամիջոցի օգտագործումը դառնում է ինքնանպատակ:

Կոմպոզիտորներից թերևս ամենահաջողակը կարելի է համարել Ավետ Տերտերյանին, որն իր արվեստով կարողացավ արդեն 70-ական թթ. սկզբնավորել մի նոր ուղղություն ազգային երաժշտության հիմնորոշ ասպարեզներից մեկում՝ սիմֆոնիայում: Սակայն, մինչ Տերտերյանի մասին խոսելը, անդորադառնանք վերը նշված երաժշտական միտումներին, որոնք կոմպոզիտորին չխանգարեցին հաղթահարել քննադատության դժվարին պատենելը և բարձրանալ վերելքի աստիճաններով:

Հայտնի է, որ XX դ. կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվի բարդացմանն ու նորացմանը միտող բեկումնային ժամանակաշրջան է: Այսպես, համաշխարհային և մասնավորապես մեր երկրի երաժշտական մշակույթի համար շրջադարձային եղան Ի. Ստրավինսկու, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի, Ա. Խաչատրյանի գեղարվեստական հայտնագործությունները: Հետագայում կոմպոզիտորների ամեն մի սերունդ յուրովի լուծեց երաժշտության էություն, արտահայտչամիջոցների նորացման խնդիրը: Այս անընդհատ փոփոխվող պրոցեսի մեջ ի հայտ եկան XX դ. երաժշտության հիմնական, ընդհանուր օրինաչափությունները, որոնց շնորհիվ այն տարբերվում է նախորդ շրջանների երաժշտությունից: Այստեղ տեսնում ենք և էական փոփոխություններ լադահարմոնիկ ոլորտում (ընդլայնված տոնայնական համակարգով), նորույթներ ինտոնացիոն կառուցվածքի ասպարեզում (մեծ քանակությամբ դեկլամացիոն դարձվածքներ), ինչպես և ազգային երաժշտության (ասենք՝ միջնադարյան) մինչ այդ չօգտագործված ոլորտներից ինտոնացիաների ներմուծում: Զգալի փոփոխությունների ենթարկվեց մետրոդիմը, մեծացավ ութմական տարերայնության, ոչ պարբերականության դերը: Նաև՝ ֆակտուրայի դերը: Միաժամանակ վիթխարի նշանակություն ստացան շարժման օստինատային ձևերը՝ դառնալով երաժշտության զարգացման հիմնական ձևակազմական ուժը: Գրելաձևի պոլիֆոնիկ տեխնիկայի ասպարեզում մեծ զարգացում ստացան ձայների լինեարային (գծային) շարժումները՝ դրանց բազմազան, արտասովոր, համարձակ զուգորդումներով:

Փոփոխություններից զերծ չմնացին նույնիսկ տեմբրի, հնչյունի ոլորտները: Մեծացավ առանձին տոնի խորին իմաստավորումը: Ակորդի, համահնչյունության կամ մեղեդիական դարձվածքի համեմատաբար պասիվ մասնակից տոնը բարձրացավ գաղափարակառուցողական կարևորագույն ուժի մակարդակին: Հնչյունի իմաստային նշանակության մեծացման հետ կարևոր-

վեց նաև նրա բացակայության, դադարի դերը: Թերևս երաժշտության զարգացման ոչ մի շրջանում դադարներն այնպիսի նկատելի դեր չեն խաղացել, ինչպես XX դ. երկրորդ կեսի երաժշտության մեջ: Սա երաժշտական մտածողության առավել սուր հոգեբանական համակենտրոնացման, խտացման շրջանն է: Երաժշտությունն սկսեց ավելի ու ավելի հաճախ արտահայտել ոչ թե իրադրություններ կամ որոշակի գործողություններ, այլ բուն գաղափարներ ու հոգեվիճակներ:

Ուժեղացավ նաև երաժշտական գործիքների տեմբրային հատկանշականությունը, կերպարային անհատականացումը, անձնավորումը, մի երևույթ, որ հայտնի է գործիքային թատրոն» անունով¹:

Ժամանակակից երաժշտության մեջ զգալիորեն փոխվել է նաև մոտեցումը թեմատիզմին, երևան են եկել այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են «միկրոթեմատիզմը», «մինիթեմատիզմը»: Կոմպոզիտորներից ոմանք իրենց առջև նպատակ են դնում առավելագույն արտահայտչականության հասնել նրավագույն միջոցներով: Գրելաձևի նման մեթոդը որոշ հեղինակների (Ա. Տերտերյան, Մ. Իսրայելյան, Ա. Զոհրարյան, է. Հայրապետյան) համար դառնում է յուրատեսակ ոճական հավատամք:

Սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ նոր միտումներն առավել համակենտրոնացված արտահայտություն ստացան 60-ական թթ. և առանձնապես 70-ական թթ. սկզբին: Ի տարբերություն նախորդ տասնամյակների, այդ շրջանի ստեղծագործական պրակտիկայում հաստատուն տեղ գտան XX դ. երաժշտական տեխնիկայի այնպիսի բարդ երևույթներ, ինչպիսիք են դոդեկաֆոնիան, սոնորիստիկան, ալեատորիկան, պուանտիլիզմը: Ընդհանուր առմամբ, նորի հատկանիշները դրսևորվեցին ինչպես արտահայտչամիջոցների ասպարեզում, այնպես էլ ձևի, ժանրի մեկնաբանության, ավանդույթների հետ կապի եղանակների, ֆուկլորային նյութի հանդեպ մոտեցման և այլ ուղորտներում:

Հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ նոր ուղղությունները պայմանավորված էին ինչպես երաժշտության զարգացման ընդհանուր միտումներով, այնպես էլ այդ միտումների կիրառման անհատական հատկանիշներով²: Գրելաձևի նոր տեխնիկան և իրականության արտացոլման սուբյեկտիվանհատական ուղղվածությունը կոմպոզիտորներն աշխատում էին նախ և առաջ փորձարկել կամերային երաժշտության ասպարեզում: Ուստի 70-ական թվականների շեմին զգալիորեն մեծացել էր հետաքրքրությունը կամերային ժանրերի նկատմամբ: Գրելաձևի ժամանակակից տեխնիկայի յուրացումը կոմպոզիտորներից պահանջում է դրամատուրգիական թարմ լուծումներ, որն իր հերթին պատճառ է դառնում ավանդական ժանրերի նորովի մեկնաբանության, դրանց արմատական վերաիմաստավորման համար (այստեղից էլ տարբեր քանակությամբ մասեր ունեցող սիմֆոնիաները, սոնատները, դրանց մեջ զարգացման վարիանտային, տարերային-իմպրովիզացիոն տիպի գերակշռումը): Նույն իրողության հետ է կապված նաև բազմաթիվ անսովոր գործիքակազմերի համար գրված երկերի ծնունդը³: Հայ երաժշտության մեջ կարելի է հիշել նման մի շարք ստեղծագործություններ, ինչպես, օրինակ,

¹ Այդպես են գրված, օրինակ, Ա. Աճեմյանի «Ռեգլիմը» ձայնի, ասոմեթրի, դաշնամուրի, երկու ֆլեյտաների և հարվածային գործիքների համար, Ա. Բոյաձյանի գործերի մեծ մասը, է. Հայրապետյանի «Նվագ դաշնամուրով, նվագ զափով» և այլ ստեղծագործություններ:

² Հայ երաժշտության մեջ այդ միտումները նկատվել են 60-ական թվականների սկզբին: Այդ մասին բավական լայն լուսաբանություն է տալիս Ս. Սարգսյանը (С. Саркисян, Вопросы современной армянской музыки, Ереван, 1983):

³ Այս երևույթը հանգամանորեն քննել է Ա. Արևշատյանը [Ա. Արևշատյան, Ոչ ավանդական անսամբլները Հայ կամերային երաժշտության մեջ (սովետական արվեստ, 1976, № 10, էջ 38—43)]: Այդ հարցը շոշափում են նաև Գ. Գյուգալյանը և Մ. Տեր-Սիմոնյանը [Г. Гюгалян, М. Тер-Симонян, Камерно-инструментальная ансамблевая музыка («Музыкальная культура Арм.ССР», М., 1985, с. 284—285)]:

Ջ. Տեր-Քազևոսյանի՝ Զուլթակահարների անսամբլի, երգեհոնի, շեփորի և հարվածային գործիքների համար գրված կոնցերտը, Տ. Մանսուրյանի «Թռչունի ուրվապատկերը» չեմբալոյի և հարվածային գործիքների համար, «Վարդի նվեր» վոկալ-գործիքային շարքը (Մ. Զարիֆյանի խոսքերով)՝ սոպրանոյի, ֆլեյտայի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, Մ. Իսրայելյանի՝ Հոբոյի, կլարնետի, ջութակի, ալտի, թավջութակի և դաշնամուրի սեպտետը, Ա. Բոյամյանի մանրանվագների շարքն ու գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները, Ծ. Ծրկանյանի «Կանտիկլը»՝ 4 սոպրանոյի, 6 ֆլեյտայի, հարվածային գործիքների և դաշնամուրի համար, Ա. Զոհրաբյանի՝ երկու տետրից կազմված «Բուժներանգների խաղեր» շարքը՝ ֆլեյտայի, հոբոյի, կլարնետի, լարային կվարտետի, դաշնամուրի և հարվածային գործիքների համար, Հ. Մելիքյանի կամերային կոնցերտները և շատ ուրիշ երկեր։

Անսովոր գործիքակազմերի երևան գալը պայմանավորված է ոչ միայն ժանրային նոր գոյացություններ ստեղծելու ձգտումով, այլև գործիքների տեմբրային-սոնորիստական էությունը թարմացնելու, դրանց ռեգիստրային և կոլորիտային հնարավորությունները առավել բացահայտելու և կաբլվուլյուն չափ բազմազան դարձնելու ցանկությամբ։ Միաժամանակ ներթանրային լուծումների անկրկնելիությունն ու գործիքակազմերի բազմազանությունը հեղինակային հղացումը ծայրաստիճան անհատականացնելով՝ արդի երաժշտության համար ընդհանուր միտումի անմիջական արդյունքն են։

Կամերային ժանրերի նկատմամբ հետաքրքրությունը, որ սկզբնապես կապված էր այս ասպարեզում գրելաձևի նոր տեխնիկայի յուրացման որոշակի հարմարությունների հետ, կյանքի կոչեց զգալիորեն սեղմ մասշտաբներ ունեցող հնչողությամբ երկեր։ Այսպես, երևան եկան մեծաքանակ կամերային սիմֆոնիաներ, կոնցերտներ, կանտատներ։ Մի խոսքով, նախկինում սիմֆոնիկ մեծ նվագախմբի համար նախատեսված ժանրերն անցան կամերային նվագախմբերի ոլորտը։

60-ական թվականների վերջին և 70-ական թվականների սկզբին տարածում ստացավ հայ երաժշտության համար մի նոր ժանր՝ նվագախմբային կոնցերտը (որ Տ. Մանսուրյանի՝ 60-ական թվականների նախաձեռնության շարունակությունն էր)։ Ամենուր մեծ կարևորություն ձեռք բերեցին հարվածային գործիքները, հարստացավ դրանց տեմբրային համակազմը։ Ուշադրության կենտրոնացումը գործիքների տեմբրային հատկանշականության վրա հանգեցրեց, այն բանին, որ միաժամանակ մեծացավ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը փողային գործիքների տարբեր տեսակների նկատմամբ։ 70-ական թվականները դարձան հայ երաժշտության մեջ հիրավի աննախադեպ՝ մենակատար փողային գործիքների և դրանց զանազան անսամբլային զուգորդումների համար գրված մեծաթիվ երկերի ստեղծման տարիներ։ Այս ուղղության հիմքը հայ երաժշտության մեջ դրեց Ա. Հարությունյանը՝ դեռ 1950-ին գրելով Շեփորի և նվագախմբի իր հուշակավոր կոնցերտը։ 70-ական թվականներին երևան եկան Ա. Հարությունյանի ևս երեք նոր կոնցերտները՝ Շեփորի (№ 2), Հոբոյի և ֆլեյտայի (սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ), ինչպես նաև ուրիշ կոմպոզիտորների (Ա. Աճեմյան, Գ. Հախինյան, Գ. Հովունց, Գ. Զթչյան, Է. Արիստակեսյան, Տ. Մանսուրյան, Յու. Ղազարյան, Լ. Զառչյան, Ռ. Գալստյան, Ծ. Ծրկանյան, Է. Հայրապետյան, Կ. Պետրոսյան, Ա. Սաթյան) փողային գործիքների համար գրված մեծաքանակ ստեղծագործություններ։ Առաջին անգամ այդքան մեծ նշանակություն ստացան փողային գործիքները։ Այդ գործիքներին հաճախակի դիմելու շնորհիվ որոշ չափով ընդլայնվեցին դրանց կատարողական և տեմբրառեգիստրային հնարավորությունները՝ բարերար ազդեցություն գործելով երաժշտության այս ասպարեզում կատարողական արվեստի մակարդակի վրա։

XX դ. երաժշտության և, մասնավորապես, 60—70-ական թվականների սովետական երաժշտության մեջ տարածված միտումներից են նեոկլասիկական, նեոռոմանտիկական և նեոիմպրեսիոնիստական տենդենցները, որոնց մասին մասնագետները խոսել են բազմիցս։ Հայ երաժշտության մեջ երաժշտ-

տական լեզվի այդ առանձնահատկությունները լայն արտացոլում են գտել է. Հովհաննիսյանի, Տ. Մանսուրյանի, Մ. Խարայելյանի, Վ. Բաբայանի, Ա. Զոհրաբյանի, Ռ. Սարգսյանի, Ե. Երկանյանի, Ա. Սաթյանի և ուրիշների ստեղծագործություններում:

Դրամատուրգիական թարմ լուծումների ձգտումը ժամանակակից երաժշտության մեջ հանգեցրեց տարբեր ժանրերի համադրմանը: Նման օրինակներ հանդիպել են նաև անցած հարյուրամյակների կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ (Ռիմսկի-Կորսակովի «Մլադա» օպերա-բալետը, Բեռլիոզի «Ֆաուստի դատապարտումը» օպերա-օրատորիան ու «Ռոմեո և Զուլիետ» սիմֆոնիա-օրատորիան, Բիզեի «Վասկո դը Գամա» սիմֆոնիա-կանտատը և այլն): Սակայն XX դ. և առանձնապես 60—70-ական թվականներին այսպես կոչված «ժանրային հիբրիդները» արվեստի, և ոչ միայն երաժշտական արվեստի, բնորոշ երևույթներից մեկը դարձան: Այս կապակցությամբ սովետական գրող Վ. Կատաևը նշում է. «Ես համոզված եմ, որ մեր ժամանակներում՝ գիտական մտքի թռիչքի, բազում կարևոր պրոբլեմների կոմպլեքսային լուծման ժամանակներում, արվեստի մեջ պետք է միաձուլվեն տարբեր ժանրեր: Զե որ այն բաները, ինչ նախկինում համարվում էին անհամատեղելի, այժմ համատեղվում են... Կատարվում է մոտավորապես այն, ինչ թրժման վառարաններում, ուր բարձր ջերմության պայմաններում ի մի են ձուլվում բազադրուկյամբ բոլորովին ալլազան տարրեր»⁴: Սովետական արձակում մասնագետները ժանրային համադրում են նկատում Վ. Կատաևի, Զ. Այթմատովի, Վ. Օսովի, Դ. Գրանինի, Վ. Սոլոուխինի, Հ. Մաթևոսյանի և ուրիշների մի շարք նոր երկերում⁵: Առանձին դեպքերում (ինչպես և երաժշտության մեջ) դժվար է նույնիսկ որոշել երկի ժանրային պատկանելությունը:

Տարբեր կերպ են դրսևորվում ժանրերի փոխանցումները երաժշտության մեջ, շեշտվում է դրանց ժանրային այս կամ այն առանձնահատկությունը, որով և որոշվում է երկի հիմնական տեսակը, լինի սիմֆոնիա, կանտատ թե կոնցերտ: Միաժամանակ հանդիպում են ժանրային երկու հավասարաթեք յուրահատկություններով երկեր, ինչպես, օրինակ, է. Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը, Ա. Աճեմյանի Կոնցերտ-ֆանտազիան, Ե. Երկանյանի Սիմֆոնիա-կանտատը, Ա. Զոհրաբյանի Կոնցերտ-սիմֆոնիան և Կոնցերտ-էլեգիան, Ռ. Սարգսյանի Թավջութակի և նվագախմբի կոնցերտ-սիմֆոնիան և այլն: Դոյություն ունեցող բազմազան ինֆորմացիայի ստեղծագործաբար օգտագործումը հնարավոր է հենց դարավոր ավանդույթները հաղթահարելու և դրանք վերաիմաստավորված տեսքով ժամանակակից կյանքի ու արվեստի հիմնահարցերի համատեքստի մեջ ներմուծելու միջոցով: Միջոցների լայն զինանոցի ներգրավումը պայմանավորված է երկի բովանդակության շրջանակների ընդլայնմամբ, աշխարհի փիլիսոփայական իմաստավորումը արվեստի մեջ առավել լիակատար բացահայտելու ձգտմամբ:

Ինչպես նշեցինք հոգվածի սկզբում, նորի յուրացման շրջանում ստեղծված ոչ բոլոր փորձերն էին արժանի բարձր գնահատության ու քաջալերանքի: Որոշ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ (Իհարկե, ոչ բոլոր գործերում) նկատվեցին ինչ-ինչ անհաջողություններ, ծայրահեղություններ, վրիպումներ: Այսպես, այդ շրջանում առավել հաճախ հանդիպող քննադատական մասնավոր գիտողությունները վերաբերում էին երաժշտական նյութի շարադրման հատվածայնությանը, ձևի հեղհեղուկությանը, սեպտիմայի, նոնայի տիպի դիսոնանս մտցնող ինտերվալների ծայրահեղ օգտագործմանը: այս կամ այն նոր արտահայտչամիջոցի կիրառման միօրինակությանը, որ հանգեցնում էր երկի ազգային նկարագրի համահարթեցմանը⁶: Նախասիրած հնարանքնե-

⁴ «О времени и судьбах» (интервью с В. П. Катаевым) («Книжное обозрение», 1967, № 5, с. 11).

⁵ Տե՛ս Т. Геворкян, Жанровые особенности советской прозы (ՀՍՍՀ-ի Ա լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1983, № 9, с. 12—21):

⁶ Քննադատական խոսքեր ասվեցին հետևյալ հոգվածներում՝ А. Клотынь, Восхище-

րի և մեղեդիական դարձվածքների միանման կազմը կասկածի տակ դրեց նաև երկի բովանդակային խորութիւնն ամեն մի շրջանի երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքն ու նշանակութիւնը: Ուստի շատ կարևոր է ոչ միայն յուրաքանչյուր մասնագետի (այդ թվում և կոմպոզիտորի) տեխնիկական գինովածութիւնն անընդհատ բարձրացումը, ժամանակին համաքայլ ընթանալու նրա ձգտումը, այլև դրա հետ մեկտեղ հավերժական ճշմարտութիւնը հաստատելու ունակութիւնը, այն է՝ բովանդակութիւնն է (խորը, գաղափարական, չնամ) թելադրում այս կամ այն միջոցի ընտրութիւնը, բովանդակութիւնը պետք է ենթարկվեն տեխնիկական նորարարութիւնն բոլոր ձևերը: Ու թեև երաժշտութիւնն մեջ այդ ճշմարտութիւնը արտահայտման խիստ վերացական ձևեր է ստանում, այնուհանդերձ, նույնիսկ անպատրաստ ունկնդրի համար առաջին հերթին կողմնորոշող է դառնում հնչող երկի երաժշտական մտքի զարգացման տրամաբանութիւնն համոզիչ կամ անհամոզիչ լինելու զգացողութիւնը:

Հաջողված, ժամանակի ոգով ներշնչված երաժշտական ստեղծագործութիւնների շարքին էին դասվում, օրինակ, է. Հովհաննիսյանի, Տ. Մանսուրյանի, Մ. Իսրայելյանի, Ռ. Սարգսյանի 70-ական թվականների սոնատները թավջութակի և դաշնամուրի համար, նաև՝ Զ. Տեր-Քաղեռսյանի, Ե. Երկանյանի, Ա. Սաթյանի, Ա. Բոյամյանի, Ա. Ոսկանյանի մի շարք գործիքային երկերը: Դրանց հետ մեկտեղ (անկախ հաջող կամ անհաջող լինելուց) ներկայացվում էին նաև գործեր, որոնք երկակի տպավորութիւն էին թողնում: Օրինակ, Վ. Բաբայանի Երրորդ սիմֆոնիան (գրված Ա. Խահակյանի «Աբու-Լալա-Մահարի» պոեմի մոտիվներով) ընդհանուր առմամբ իր մասշտաբայնութիւնը, սիմֆոնիկ մտածողութիւնը բավական լուրջ տպավորութիւն թողեց, ընդ որում առավել հաջողված էր III մասը: Միաժամանակ նկատվեցին Վ. Բաբայանի քառամաս սիմֆոնիկ այս շարքի ակներև ձգձգվածութիւնը և որպես հետևանք՝ դրամատուրգիական կորուստները: Վերը նշված կոմպոզիտորների գործերից շատերն էին ունկնդրի վրա թողնում հակասական տպավորութիւն: Օրինակ, Ռ. Սարգսյանի մեկ ուրիշ երկում՝ Թավջութակի և նվագախմբի համար գրված կոնցերտում, դրամատիկ, բախումնալից լարվածութիւն ունեցող տպավորիչ երաժշտական զարգացումն ընթանում էր մենակատար գործիքի ձայներգային հնարավորութիւնների և արտահայտչամիջոցների ոչ լիարժեք օգտագործմամբ: Այդ մթնոլորտում տարակուսելի թվաց նաև Բախի h-moll մեսսայից հնչող մեջբերումը:

Երկակի տպավորութիւնն մասին են խոսում նաև Ն. Զիվն ու Ե. Բաբանկինը իրենց հոգվածում՝ նվիրված երիտասարդ կոմպոզիտորների պլենումին (1979 թ.): Նրանք նշում են, որ երիտասարդների ստեղծագործութիւնները (մանավանդ կամերային գործերը) հրապարակային լաբորատոր-փորձերի տպավորութիւն են թողնում. թեպետ հետաքրքիր են առանձին ձեռքբերումներով, նույնիսկ «միկրոհայտնագործութիւններով», բայց ոչ ամբողջական գեղարվեստական արդյունքով: Մոսկվացի երաժշտագետները դրական երեւելով են համարում Ա. Զոհրաբյանի Թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված սոնատի երաժշտական տարրերի շարադրման ներքին միտվածութիւնը, Ա. Սաթյանի Ֆագոտի սոնատի կառուցվածքային որոշակիութիւնն ու գրավիչ գործիքային մտածողութիւնը, Հ. Մելիքյանի դաշնամուրային սոնատի էքսպրեսիվ (խիստ արտահայտիչ) դունագեղութիւնը... Այնուհանդերձ, ինչպես եզրակացնում են Ն. Զիվն ու Ե. Բաբանկինը, մտածողութիւնն չափից դուրս

ния и размышления («Советская музыка», 1975, № 11, с. 30); А. Богданова, Достойнства и издержки («Советская музыка», 1976, № 4, с. 13); Н. Зив, Е. Баранкин, Музыка молодых («Советская музыка», 1979, № 11, с. 72—73). և այլն:

կառուցվածքայնությունը երբեմն խանգարում է երաժշտության անմիջական, կենդանի յուրացմանը, որի գլխավոր հասցեատերը՝ ունկնդիրն է⁷։

70-ական թթ. նվաճումների շարքին են իրավամբ դասվում Ավետ Տերտերյանի սիմֆոնիաները։ Այդ տասնամյակը հիմնականում Տերտերյանի համար գործիքային ստեղծագործությունների ժաղկման շրջանը եղավ, որը, ինչպես հայտնի է, նոր ուղիներ բացեց ժամանակակից սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման մեջ⁸։ Իրավացի է Մ. Ռուսկյանը, երբ գրում է. «Տերտերյանի սիմֆոնիաների լեզվական առանձնահատկություններն այնքան յուրահատուկ են, բնորոշ, ինքնատիպ ու համարձակ, որ հենց այդ արտաքին հատկանիշներն են առավել զորեղ ազդեցություն գործում ժամանակակից հայ, և նույնիսկ ոչ միայն հայ, սիմֆոնիկ երաժշտության վրա»⁹։

Թերևս հայ կոմպոզիտորներից քչերն են անցած տասնամյակում այնպես ազատորեն տիրապետել ժամանակակից երաժշտական լեզվին, ինչպես Ա. Տերտերյանը։ Այն ժամանակ, երբ գրելաձևի նոր տեխնիկայի յուրացման ինտենսիվ պրոցես էր տեղի ունենում, Տերտերյանը վստահորեն խոսում էր այդ լեզվով՝ վերջինս մշտապես ենթարկելով իր կերպարային-հուզական և իմաստային բարձր խնդիրներին։ Այն մասին, թե Տերտերյանի սիմֆոնիաներն ինչ հուզական և հոգեբանական զորեղ ներգործություն են ունենում ունկնդրի վրա, խոսվել է բազմիցս (հոգվածներում, հետազոտություններում, հայ, սովետական, արտասահմանյան երաժշտագետների ելույթներում)։ Մեր խնդիրն է ճշգրտել, թե նրա լեզվի յուրահատկությունները որքանով են համապատասխանում 70-ական թվականների շրջանի համար ընդհանուր երաժշտատեխնոլոգիական նկրտումներին։

Առաջին սիմֆոնիայում (1969) արդեն նկատելի են կոմպոզիտորի ոճական և ժանրային նոր հակումները, սկսած գործիքային ոչ տիպական կազմի ընտրությունից՝ երգեհոնի, բաս-կիթառի և հարվածային գործիքների ուժեղացված խմբի օգտագործմամբ, մինչև բուն երաժշտական լեզվի արտասովոր հատկությունները։ 70-ական թվականների սիմֆոնիաներում (Երկրորդից մինչև Վեցերորդ) այս յուրահատկություններն ի հայտ եկան ավելի զարգացած ձևով և որակական կայունություն ստացան։ Միաժամանակ սկսեցին ուրվագծվել կոմպոզիտորի ստեղծագործական աճի որոշակի օրինաչափությունները։

Տերտերյանը ամենից առաջ էականորեն վերաիմաստավորում է սիմֆոնիայի ծանրը (որ արվեստաբաններին հարկադրեց լրջորեն խորհել երաժշտական ստեղծագործության այդ տեսակի և, ընդհանուր առմամբ, սիմֆոնիկ մի ժամանակակից ըմբռնման մասին)։ Թե ինչ փոփոխություններ են կատարվել արդի սիմֆոնիայի կառուցվածքում, ժամանակին նշել է Մ. Արանովսկին. «Մտրուկությունը որոնումների բնորոշ գծերից մեկը հրաժարումն է սոնատային ձևից... Գլխավորն են դարձել ոչ թե բուն սոնատային ձևը և ոչ սոնատայնության սկզբունքը, այլ իմաստաբանական այն ֆունկցիաները, որոնց կրողն է եղել նա, և որոնք այժմ կարող են իրացվել այլ ստրուկտուրաներով»¹⁰։ Եվ կարծես այդ մտքի շարունակություն է սիմֆոնիայի ժանրի փիլիսոփայական բնորոշումը, որ տվել է Ռ. Ստեփանյանն արդեն Ա. Տերտերյանի ստեղծագործության վերլուծության կապակցությամբ։ Հիմնվելով Բ. Ասաֆևի դրույթի վրա, Ստեփանյանն արդի փուլում սիմֆոնիայի՝ որպես ժանրի, դերն ու կոչումը տեսնում է ոչ թե նրա «ձևային հատկանիշներին», այլ այն հնարավորությունների մեջ, որոնք թույլ են տալիս «առաջադրել նշանակալի գաղափար»։

⁷ Տե՛ս Н. Зив, Е. Баранкин, *Էջ. հոդվ.* («Советская музыка», 1979, № 11, с. 74—75)։

⁸ Քանի որ Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիաներում առավել ամբողջականորեն են արտահայտվել 70-ական թվականների գործիքային երաժշտության միտումները, ապա հոգվածում նրա ստեղծագործությունների քննությանը առավել լայն տեղ է հատկացվում։

⁹ М. Рухкян, *Армянская симфония*, Ереван, 1980, с. 110.

¹⁰ М. Арановский, *Симфонические искания*, Л., 1979, с. 171.

ներ ու խնդիրներ և բացահայտել դրանք աճի դինամիկայում, այսինքն՝ սիմֆոնիկորեն¹¹։ Հենց այս հատկանիշներն են բնորոշ Տերտերյանի սիմֆոնիաներին։ Կոմպոզիտորը ցուցադրում է երաժշտական-դրամատուրգիական մտածողության մի տիպ, որը հիմնված է ոչ թե այս կամ այն ձևի շրջանակներում ծավալվող ավանդական թեմատիկ նյութի, այլ հնչյունի կամ որոշակի ռիթմա-ինտոնացիայի խաղարկման վրա (միկրոթեմատիկ գրելաձևի տիպ)՝ դրա հետագա շերտավորումով և տարերային իմպրովիզացիոն զարգացմամբ։ Ընդ որում հիմնական ձևակազմիչ և շարժիչ ուժ է դառնում տարբերակորեն փոփոխվող օստիննատային ձևերի հերթագայությունը¹²։ Հայտնի է, որ օստիննատայինության հնարանքի յուրօրինակ օգտագործումը արևելյան մի շարք մշակույթների բնորոշ հատկանիշ է¹³։ Այս ավանդույթը կապված է մասնավորապես հոգեբանական մեկ վիճակի՝ մեջ խորասուզվելու հետ։ Օստիննատայինության նման տեսակները բնորոշ են, օրինակ, Ա. Խաչատրյանի երաժշտությանը¹⁴։ Անդրկովկասի և Միջին Ասիայի հանրապետությունների շատ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունների ձևը նույնպես հաճախ կազմվում է օստիննատային կառուցվածքների շղթայից։

Ա. Տերտերյանի հաբմունիկ լեզուն հյուսված է հնչյունաշարի գոյություն ունեցող բոլոր տոներից։ Ընդ որում կոմպոզիտորը նախապատվություն է տալիս երկար հնչող պրիմաներին, սեկունդային զուգորդումներին, որոնց զարգացումը հանգեցնում է այլատոն, կլաստերային համահնչյունությունների։ Կոմպոզիտորը լայնորեն օգտագործում է նաև ձայնառության (արևելյան նշանակությամբ՝ դամի) հնարանները, որոնց կիրառումը գալիս է հայ ազգային կատարողական հնագույն ավանդույթներից։

Այսպես, օրինակ, Երկրորդ սիմֆոնիայի երրորդ ավարտական մասի, ամբողջ զարգացումն ընթանում է ցածր լարայինների ձայնառության (փոքր սեկունդայում) ֆոնի վրա։ Մեծ նշանակություն է ստանում ձայնառությունը Երկրորդ, Չորրորդ և Հինգերորդ սիմֆոնիաներում։ Ընդ որում, Հինգերորդում արդեն ամբողջ դրամատուրգիան կառուցվում է նույն երկարաձիգ տոնի վրա (as), որ յուրատեսակ թեմատիկ դեր է կատարում։ Եվ սիմֆոնիայի ֆինալում միայն անսպասելիորեն (կլաստերային համահնչյունության մաքրման միջոցով) պարզվում է այդ հնչյունի (փաստորեն C-dur-ային տոնայնության VI հարմոնիկի) լադային նախասկզբնական էությունը, որ հնչյունազուգորդումների աններդաշնակային քառսից հետո ներկայանում է իբրև դասական ֆունկցիոնալ ձգողականությունների որոշակիության և առինքնող գեղեցկության խորհրդանիշ։

Տերտերյանի սիմֆոնիաներում հորիզոնական հնչյունաբարձրությալին (ինտոնացիայի) ոլորտը լիովին ենթարկված է տեմբրային արտահայտչականությանը։ Որպես հետևանք կարևորվում է ոչ թե մելոդիկայի բուն շարժումը, նրա ինտերվալային հարաբերակցությունը, այլ տեմբրային հատկանշականությունը և դրանով իսկ՝ տեմբրերի անհատականացումը։ Հիշենք հարվածային, փողային տարբեր գործիքների տեմբրերը՝ վերջապես, առավել վառ ու տպավորիչ՝ ազգային նվագարանների՝ Երրորդ սիմֆոնիայում զուռնայի և դուդուկի, Հինգերորդում՝ քամանչայի, Երկրորդում՝ ինչ-որ չափով նաև տղամարդու ձայնի տեմբրերը։ Նույնիսկ երգչախումբը, որ կոմպոզիտորն օգտագործել է Երկրորդ և Վեցերորդ սիմֆոնիաներում, տեմբրասոնորիստական դեր է կա-

¹¹ Р. Степанян, Авет Тертерян (Композиторы союзных республик, М., 1980, с. 187); տե՛ս նաև М. Берко, Отбор—это всегда обновление («Советская музыка», 1979, № 5, с. 31).

¹² Օստիննատայի և ինտոնացիոն զարգացման եղանակների նշանակության մասին, մասնավորապես Տերտերյանի Երկրորդ սիմֆոնիայում, տե՛ս А. Клотынь, նշվ. հոդվ. («Советская музыка», 1979, № 11, с. 33).

¹³ Արևելքի արվեստի ավանդույթների հետ կապն է մատնանշում նաև Կ. Խաչատրյանը [К. Худабашян, Мир его музыки («Коммунист», 24. IX. 1977)].

¹⁴ Տե՛ս Д. Арутюнов, А. Хачатурян и музыка Советского Востока, М., 1983.

տարում: Այսպիսով, տեմբրը Տերտերյանի սիմֆոնիաներում, Մ. Բերկոյի ստույգ ձևակերպմամբ, «դառնում է մտքի, կերպարի կրող, դրամատուրգիական որոշակի շերտի լեյտսիմվոլ»¹⁵:

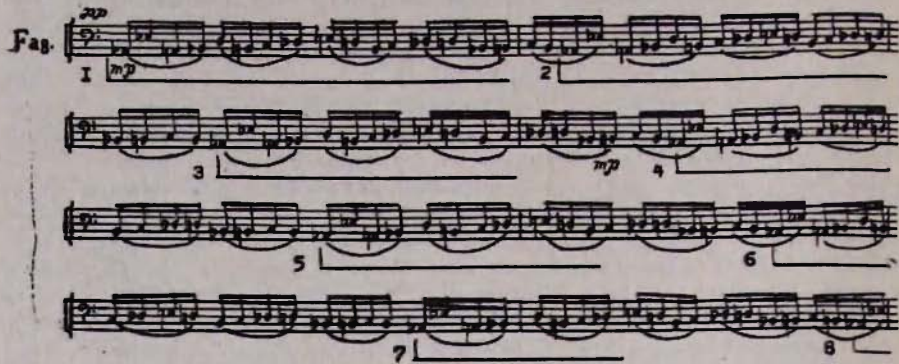
Արտակարգ հարուստ ու նշանակալի է նաև Տերտերյանի երաժշտության ռիթմական ոլորտը: Այն հաճախ թեմատիկ դեր է կատարում (օրինակ, Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաների եզրային բաժիններում): Առաջին սիմֆոնիաներում ռիթմը (տեղումային հարաբերակցություններ) դեռ ենթարկված է մետրական կազմակերպմանը, սակայն իրեն դրսևորում է բավական ակտիվ ու բազմիմաստ կերպով: Այսպես, Երկրորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում չորս քառորդ չափի շրջանակներում հերթագայում են ռիթմական պարբերականությունն ու ոչ պարբերականությունը, ռիթմական քառակուսիությունն ու բազմապլան պոլիռիթմիան¹⁶: Երկրորդ մասում շարունակ հաղթահարվում է մետրական մասնատումը, քանի որ կատարումն ընթանում է միջնադարյան երգասացությունների ոգով: Իսկ սիմֆոնիայի ֆինալի բաբախող ռիթմը, ընդհանրապես, լիովին ենթարկված է մետրական կազմակերպմանը: Երրորդ սիմֆոնիայում ռիթմի դերն էականորեն մեծանում է: Այստեղ ազգային բնորոշ, ծիսական պարային ռիթմերը զուգորդվում են օստինատային պոլիռիթմական կոմպլեքսների հետ, ռիթմական իմպրովիզացիան՝ ռիթմական օստինատոյի, արտամետրական զարգացումը (միջին մասում, դուդուկի պարտիայում)՝ պարբերականորեն փոփոխական մետրի հետ (սիմֆոնիայի ֆինալում): Իսկ Չորրորդ և Հինգերորդ սիմֆոնիաներում ռիթմական շարժումը բացարձակ ազատություն է ձեռք բերում: Հնչյունների և համահնչյունների շեշտադրումը տարբերային բնույթ է կրում:

Տերտերյանի երաժշտության մեջ ակներև են նաև գրելաձևի սերիական տեխնիկայի և ալեաառիկայի տարրերը, որ նա մեկնաբանում է բացառիկորեն ինքնատիպ ու ազատ: Դրանք համադրվում են կոմպոզիտորի լեզվի մյուս առանձնահատկությունների հետ, ներկայացնելով գրելաձևի ժամանակակից բազմաբնույթ հնարանների միավորում՝ հաղորդման անհատականացված եզանակով: Օրինակ, Երկրորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում (ֆագոտի նվագում) օստինատային ձևով կրկնվող թեմատիկ շարժումը ներկայացնում է ազատ մեկնաբանված սերիա, որն ամեն անգամ իրացվելիս հորիզոնականորեն տեղաշարժվում է տակտի հաջորդ ութերորդական մասի վրա (նոտային օրինակում տե՛ս սերիայի յուրաքանչյուր համարագրված իրացումը): Դեպի առաջ դանդաղ, ստատիկ շարժման զգացողություն է հարուցվում: Ֆակտուրայի հետագա թանձրացումը, աճը տեմբրային նորանոր շերտերի ներառման շնորհիվ հանգեցնում են բազմապլան, «գերբազմաձայն» օստինատային շարժման: Դրանց համատեղ, ստրիտատային ձևով շարադրված հնչողությունն առաջ է բերում ալեատորիկայի և անընդհատ ձևափոխվող սերիական զուգակցությունների պատրանք: Մոտավորապես նման երևույթ է նկատվում Չորրորդ սիմֆոնիայում, երբ փողայինների նվագում հայտնվում է ազատ մեկնաբանված թեմա-սերիա: Այստեղ արդեն կոմպոզիցիայի հիմնական հնարանը է դառնում իմպրովիզացիան՝ տրված հնչյուններով:

¹⁵ Տե՛ս М. Берко, նշվ. հոդվ. («Советская музыка», 1979, № 5, с. 33): Վերլուծելով Չորրորդ սիմֆոնիան, Բերկոն ուշադրություն է դարձնում նաև այն բանի վրա, որ Տերտերյանի երաժշտության սիմֆոնիկ զարգացման դինամիկան «մեծապես պայմանավորված է տեմբրային դրամատուրգիայով» (նույն տեղում, էջ 31): Սովետական կոմպոզիտորների երաժշտության մեջ (այդ թվում և Տերտերյանի սիմֆոնիաներում) տեմբրի նշանակության մասին տե՛ս նաև Р. Тертерян, Драматургическая роль тембра («Советская музыка», 1985, № 10, с. 95—98):

¹⁶ Ռիթմական փաբրեգակառարկայի երաժշտական սիմետրիայի տարատեսակություններից է՝ «ժամանակի հատվածների համաչափությունը, նույնականությունը» (տե՛ս В. Холопова, Музыкальный ритм, М., 1980, с. 18), արվեստի մեջ նույն ժամանակի մեջ երկու և ավելի տարբեր ռիթմական գծապատկերների զուգորդումը (նույն տեղում, էջ 34), ռիթմական փառալուստի մեջ 2 թվի առավել բարձր աստիճան կազմող տեղումների զուգորդումը (տե՛ս Л. Мазель, В. Цукерман, Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 183):

Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիաներում ասես կենտրոնացել են 70-ական թվականների երաժշտության միտումների գլխավոր առանձնահատկությունները: Միաժամանակ այդ առանձնահատկություններն առավել հետևողական, տրամաբանորեն հիմնավորված գեղարվեստական արդարացում են ստացել ոչ



միայն կոմպոզիտորի անբասիր տեխնիկայի, այլև զգալիորեն նրա ստեղծագործական ճկուն ինտուիցիայի և բարձր քաղաքացիական գաղափարների շրջնորհիվ, որոնք հիմնահարցերի համապարփակ մի շրջան են ընդգրկում՝ ազգային երաժշտական արժեքների յուրակերպ վավերացումներից (որ փոքրինչ երանգավորված են կարոտաբաղձ տրամադրություններով) մինչև դարաշրջանի հոգեբանական մթնոլորտի, ավերիչի, աղետայինի և հավերժ կենդանու, ուժեղի, լուսավորի ողբերգական բախումների խոր ըմբռնումը:

Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիաները ազգային (ամենալայն իմաստով) և XX դարի ժամանակակից երաժշտական արվեստի վերջին նվաճումների համադրման ցայտուն օրինակներ են:

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ 70-х ГОДОВ

К. А. ДЖАГАЦПАНЯН

Резюме

XX век оказался веком существенного поворота в сторону усложнения и обновления музыкального языка композиторов, каждое поколение которых по-своему решало задачи обновления сущности музыки, ее выразительных средств.

Новые тенденции в творчестве советских композиторов получили наиболее острую концентрацию в 60-х и в особенности в начале 70-х годов. В творческую практику этого периода прочно вошли такие сложные явления музыкальной техники XX века, как додекафония, сонористика, алеаторика, пуантилизм. В целом черты нового проявились как в области выразительных средств, так и в области формы, жанра, в способах связей с традициями, в подходе к фольклорному материалу и т. д.

Одним из ярчайших достижений музыкального искусства 70-х годов стало творчество А. Тертеряна. Его симфонии по праву относятся к категории музыкальных завоеваний этих лет, явившись ярким примером синтеза национального и последних достижений современного музыкального искусства XX столетия.