
ИНТЕГРИРУЮЩИЕ ПРОЦЕССЫ В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

САРКИСЯН С. К.

Одна из черт облика культуры конца XX века (причем культуры не только музыкальной) – ее *интегративность* – находится в одном ряду с распространившимися еще с начала века явлениями **синтеза**. Возможности синтезирования достаточно хорошо известны не только в музыке различных неостилей, таких как неоклассицизм, неофольклоризм и других, но и в разнообразных стилистических образованиях типа коллажа, музыки для магнитофонной ленты, театрально-музыкальных микстов (выражение М. Друскина), инструментального театра. Даже столь “стерильная” по стилю музыка, какой является сериализм, в своем начальном проявлении – при ортодоксальной додекафонии – также не была лишена свойств синтетического скрещения¹.

Тем не менее, несмотря на рядоположенность явлений синтеза и интеграции, между ними есть существенная разница, продиктованная задачами разных историко-культурных периодов. Синтез подразумевает такое сопоставление элементов из разных систем (исторических, стилевых, языковых и прочих), которое вырисовывает их индивидуальность. Всегда, а в XX веке особенно, синтез возникает как продукт аналитической работы автора, – если же он происходит спонтанно, то становится, по свидетельству ученых, приметой переменного времени². Последнее замечание имеет отношение не только к эволюции художественных стилей, но и к динамике культуры в целом.

Интеграция, в определенном смысле производная от синтеза, представляет собой явление, основанное на иной логике. Составные компоненты, интегрирующиеся в целостность, квалифицируются уже на уровне диалектических связей. Во-первых, эти компоненты в функциональном отношении мобильны, и потому, объединяясь, способны порождать новообразованные нерасчленимые (синкретические) единства; во-вторых, в се-

¹ Имеется в виду сохранность жанровых признаков классицистского происхождения у Шёнберга (Концерт для фортепиано с оркестром), Веберна (Симфония, Вариации для фортепиано), Стравинского (“Агон”, *Canticum sacrum*). Примеры указаны выборочно – их гораздо больше.

² К примеру, Ханс Мерсманн рассматривает данную проблему синтеза на стилевом опыте Моцарта и Бетховена (Mersmann H., *Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen*, Berlin, 1921-1925).

мантическом отношении компоненты многозначимы: они могут стать носителями разных традиций, а иногда разных культур. Вот почему “язык традиции” при явлении синтеза носит преимущественно информативную функцию: он кратко “сообщает” об апеллируемой традиции (или же традициях), а при интеграции преобладает коммуникативная функция. Под нею подразумевается существующая внутри каждой традиции собственная социоперцептуальная среда, которую интеграция адаптирует в новых, собственных условиях. Это означает, что в отличие от синтеза обусловленность интеграции видится в достижении более высокого уровня преобразования культурного наследия в рамках концептуальности нового мышления, а также более активного переосмысления актуализируемых традиций. Следовательно, в результате интеграции художественное творчество встало лицом к лицу перед проблемой универсалий, прежде всего культурологических, вбирающих в себя ассимилированный опыт прошлого и настоящего.

Развивая эту мысль, можно заключить, что в интеграции был заложен один из выходов из кризиса, в котором оказалось мировое музыкальное творчество. Ибо интеграция позволила определить место новой культуры в старой и более того – в общей эволюции культур. Интеграция в конце XX века стала своего рода *способом самоанализа, самопознания* каждой национальной культуры и посредством этого – наследия мировой культуры в целом. Проблематика этих процессов в последней трети столетия может быть рассмотрена на примере разных композиторских школ и отдельно взятого композитора. Мы обращаемся к армянской музыке, предлагающей вариант индивидуального решения интеграции. Армянская музыка (естественно, не вся, а определенная, интересующая нас область) придала интеграции значение своеобразной творческой платформы, позволяющей соотнести опыт современности с народной и духовной песней, как и с национальной классикой XX века. Механизм этого соотнесения чрезвычайно сложен: ведь речь идет не о цитатных вставках, не о переносе стилистических клише, наконец, не об эклектичном, по подобию предшествующих синтезов, объединении одних жанрово-стилевых черт с другими, а о том, что эклектика может быть в определенных случаях (при неоклассицизме) композиционной нормой.

Здесь необходимо отметить два момента. Первый – это явление диффузности, наблюдаемое при интеграции. Вследствие взаимопроникновения элементов различных свойств интегрирующая целостность представ-

ляет собой новую данность, уже с иными составляющими дискретными величинами. Второй момент – самый отбор элементов, участвующих в интегрировании. В данном случае “элемент” может пониматься не только в своей материальной характеристике, но и в абстрактно-идеальной, например, им может стать: принцип строения, принцип развития и т. п.

Интегрирующие процессы в армянской музыке последних десятилетий проявились во всех допустимых аспектах – от семантического до лингвистического³. Прежде чем перейти к их конкретному рассмотрению, отметим общую для разных аспектов особенность. Речь идет о поиске в национальной культуре закономерностей, обобщающих определенный исторический опыт. Было бы в корне неверным отрицать факты такого обобщения в музыке прежних лет. Однако ныне существенно повысилась степень универсализации той или иной закономерности – тоже одно из свидетельств большей абстрагированности музыкального мышления. При этом каждая из закономерностей, связанная, к примеру, с жанровой формой, модалным или ритмическим элементами, принципами тематического или композиционного развития, приобретает в контексте новые функции. Таким образом, интеграция выражается, с одной стороны, в придании *универсального смысла* конкретному элементу или принципу, а с другой – в нахождении их *контекстуальной связи*.

В механизме интегрирования на передний план выдвинута проблема специфического **стилевого единства**. Поэтому не случайно, что многие образцы современной армянской музыки при всем том, что теоретически нередко легко поддаются полистилистической классификации, воспринимаются в стилевом отношении произведениями гомогенного типа⁴.

Для представления картины интегрирующих процессов можно исходить как из свойств апеллируемых исторических периодов, так и от конкретных композиторских личностей, являющих собой историческую традицию со всеми характерными для нее признаками. Например, можно самостоятельно проанализировать эволюцию двух традиций – Комитаса и Хачатуряна, уже при жизни этих композиторов получивших универсаль-

³ Воспользуемся именно термином “лингвистический”, а не традиционно принятым “языковой”, т. к. последний более метафоричен и часто рассматривается не только как знак, но и как значение. Лингва же всегда есть знак.

⁴ Гомогенный здесь – однородный или приведенный к единообразию.

ное значение. Но можно выбрать и другой путь, которым воспользуемся в данном случае, когда проблемы классифицируются по различным аспектам музыки, как уже отмечалось, от семантического до лингвистического. Понятно, что вряд ли возможно охватить все аспекты, да и нет в этом необходимости, поскольку более важным представляется изучение феномена самого факта, нежели разнообразие сфер его распространения.

Семантический аспект. В переходный для армянской музыки период – 60-е годы – был заложен фундамент новой образности, которую можно охарактеризовать как *метод свободной ассоциативности*⁵. Если в первой половине столетия конкретизация образа олицетворяла собою характерную для той музыки стабильность и довольно однозначную психологическую установку, нередко определяемую типовым социальным заказом, то именно начиная с 60-х годов и особенно позже, с середины 70-х, образная конкретика ослабляется, уступая место многозначности, условности, символичности. Формируется сфера дестабилизации и трансформации образа, создаются предпосылки его постоянной изменчивости.

Данный процесс не всегда протекал последовательно, так как дестабилизация, в конце концов, может подразумевать и образные срезы, намеренный алогизм, парадоксальные смысловые переходы. Свойства именно такого рода дестабилизации наиболее благоприятно проявляются в условиях современных полистилистических формаций либо, что вполне естественно, в театральной музыке. Однако в обоих случаях, как при моностилиях, так и полистилиях, образная сфера отличается динамичностью. В обоих случаях она располагает развернутым спектром нюансировки, смыслового варьирования, причем даже тогда, когда используется традиционная образная модель.

Последнее замечание может быть адресовано камерным вокальным произведениям, ориентированным на средневековое музыкально-поэтическое или только поэтическое творчество. В этих сочинениях зачастую соблюдается присущий средневековому искусству принцип статического созерцания объекта. Природа статики обладает чертами внутренней диалектики дестабильности. Эти черты порождены прежде всего специфичной многомерностью художественного мира профессионального творчества Востока. Здесь одновременно могут сосуществовать разные стадии одного состояния, разные ракурсы одного образа. Такая simultaneity

⁵ Воспользовавшись одним из определений Андре Бретона из его знаменитого "Манифеста сюрреализма" (1924 г.), мы вовсе не апеллируем конкретно к сюрреалистической образности.

подчас определяет скрытую динамику, импульсивность внутренней жизни образа, отличающую искусство Востока от искусства Запада. Новая образность стала прямым следствием расширенного мировидения. Привнося в духовную среду современности образную символику богатейшей церковной и светской средневековой культуры, обновив фонизм народным инструментарием и стилизованным под него звучанием, при этом сохраняя генетическую расположенность к рефлексии и обостренному психологизму, армянские композиторы утвердили новый для национальной музыки *принцип системно-многомерного мышления*.

Метод свободной ассоциативности, отражающий качественно иные возможности познания, был направлен на сопоставление и семантическое сближение ранее несмыкающихся сфер, сочетание в одномоментном звучании дескриптивной, описательного типа образности с образностью обобщенно-абстрагируемого типа. Словно конкретное и обобщенное реализовались в единовременном звучании одного пространства. Возникала ситуация совершенно необычная и непредсказуемая в своем музыкальном развитии, поскольку слагаемые компоненты обладали разной степенью значения и значимости.

К примеру, в своих симфониях Авет Тертерян пользуется идентичным звуковым материалом и композиционными методами; к ним могут быть причислены ритмическая импровизация ударных, имитирующая народных инструменталистов, микроинтервальное опевание звука и глиссандирование в пределах близких интервалов в партии каманчи, сознательно подчеркивающие нетемперированную природу фольклора и др. Изменение смысловых функций указанных приемов происходит, с одной стороны, в силу перемены их контекстуального положения, а с другой – по причине “реакции” контекста на индивидуализируемые тембровые и тематические структуры.

Свободная ассоциативность в мышлении далеко не всегда подразумевала оперирование конкретными образными структурами. Тенденция к абстрагированию образно-смысловой выразительности в армянской музыке проходила в русле общей для всех культур закономерности: изменение семантики нотного текста развивалось под воздействием новых философских и внемузыкальных концепций, в результате повышения общей философичности музыки. Теоретическое размышление на эту тему раскрывает сущность так называемой “новой философской концепции”. Обнаруживается ее истинная природа – конвенциональная логика, подразумевающая

преемственные связи с различными философскими, культово-ритуальными или художественными теориями и традициями. Они получают новое освещение благодаря индивидуальному, если можно так сказать, “интегрированному” взгляду автора.

Заметим, что данный процесс не всегда формируется осознанно, чисто рационально. Бессознательное, иррациональное воздействуют не менее интенсивно. Полюсность рациональной и интуитивной категорий мышления, на равных правах включенных в контекст конвенциональных связей, придает современному музыкальному мышлению необычайный масштаб. “Семантическая философия” новой музыки в условиях интегрированно-конвенциональной логики реализуется в сложную систему смыслов и значений. Позитивность этого движения в армянской музыке выражается прежде всего в результативности коллективного художественного опыта, хотя ценность индивидуального опыта того или иного композитора подчас не менее важна, – особенно с позиции традиционного музыкознания.

Жанровый аспект тесно примыкает к семантическому, поскольку в нем также важен фактор содержания. Собственно говоря, история музыкальных жанров – это история трансформации содержания на высоком уровне, и армянская музыка не составляет здесь принципиального исключения. Так как жанровый аспект интересует нас не сам по себе, а с точки зрения исследуемых интегрирующих процессов, то наиболее показательным примером анализа становится область музыкального театра.

С конца 60-х годов в армянском музыкальном творчестве наблюдается тенденция к синтетическому объединению различных по природе театральных форм, модифицируемых композитором в некую индивидуальную целостность. Театральные формы, как традиционно европейские, так и народные, усложняются характеристичными элементами древних театрализованных представлений и современного театра-драмы. Примером такого направления в синтезе жанров могут служить опера-балет “Давид Сасунский” (1976) Эдгара Оганесяна и балет “Монологи Ричарда III” (1979) Авета Тертеряна. Литературным и театральным источником первого произведения явился национальный эпос “Давид Сасунский”. Второе произведение создано по мотивам известной трагедии Шекспира, в драматургической интерпретации которой композитор использовал свободное сочетание концептуальных элементов символистского театра XX века и древ-

неармянского театра I века, как и традиционного драматического театра, скомбинированных в оригинальную музыкальную конструкцию.

Появление указанных произведений в творческой практике Оганесяна и Тертеряна не случайно. С одной стороны, оно связано с их предшествующим творчеством – балетом-кантатой “Антуни” Э. Оганесяна и оперой-ораторией “Огненное кольцо” А.Тертеряна, с другой – подготовило последующие театральные работы 80-х годов, оперы “Землетрясение” (по мотивам новеллы Генриха фон Клейста “Землетрясение в Чили”) А.Тертеряна и “Путешествие в Арзрум” (по повести Александра Пушкина) Э. Оганесяна. В последних произведениях в качестве составных жанровых элементов используются концертные хоровые формы, традиционно оперные вокальные арии и ансамбли, хореографические номера, пантомима и некоторые приемы, проникшие в музыку из области кино. В частности, приемы кадровости, горизонтального и вертикального монтажа предельно индивидуализированных звуковых областей – у А. Тертеряна это подчеркнуто и стереоакустическими факторами, микшированием натурального и механического звучаний⁶.

Жанровый аспект интегрирующих процессов привел к разнообразию полижанровых явлений, распространившихся не только в области театральной, но и инструментальной музыки Армении. Так, жанровые признаки концертности функционально достаточно активны в симфониях, произведениях для различных оркестровых составов, в струнных квартетах. Концертность привела к повышению солирующих и виртуозных свойств отдельного инструмента, выделенной группы инструментов или оркестра в целом. Варианты преломления концертных признаков различны в каждом конкретном случае. Итак, весь цикл или отдельная его часть трактуются композитором: а) при соблюдении канонов старинного *concerto grosso*; б) когда в соотношении разделов усматривается конфронтация тематического материала и фактуры с регулирующим значением виртуозного фактора; в) когда на всем протяжении произведения последовательно применены принципы диалога – концертные диспозиции и ансамблевость осуществляются на уровне как отдельных инструментов, так и оркестровых групп.

⁶ Подробнее об этом: **Саркисян С.** *Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов (Музыкальный театр. События. Проблемы, М., 1990, с. 109-120).*

В качестве примеров отмеченных разновидностей, встречающихся в неконцертных жанрах, укажем: Четвертую симфонию Григора Ахиняна, Третью симфонию Авета Тертеряна, Третью симфонию Эдгара Оганесяна, Симфонию для большого оркестра и сопрано Мартуна Ибрагима, “Мелогонию” для солирующей трубы, оркестра и магнитофонной ленты Левона Аствацатряна, “Пентименто” для камерного ансамбля Ваграма Бабабяна, “Приношение Мецаренцу” для струнного квартета и камерного оркестра Ашота Зограбяна; струнные квартеты, в том числе: Четвертый квартет Эдгара Оганесяна, Второй и Третий квартеты Левона Чаушяна, Четвертый квартет Арзаса Восканяна, “Quattro” для четырех виолончелей Изабеллы Аразовой.

Другая тенденция в области межжанровой интеграции – это проникновение признаков жанра сольной инструментальной сонаты в концертные формы, приводящее к доминированию в них приема монологического высказывания и камернизации. Если рассматривать склонность к монологу, камернизации более широко, то в ней можно обнаружить своеобразное отражение популярной ныне (в минимализме, концептуализме) монистической позиции, видение мира как бы в одном ракурсе, в одном измерении, при этом с обязательным условием предельной концентрации сознания на феномене личностного, исповедального. Одним из следствий этой тенденции стало использование нетрадиционных для инструментальных концертов преимущественно умеренных и медленных темпов, спокойный тон высказывания, исключая контрасты, оживленность концертной “игры”.

К числу концертных форм, основанных на приемах монолога инструментальной сонаты, относятся: Концерт для виолончели с симфоническим оркестром Рубена Саркисяна, Виолончельный и Скрипичный концерты Мартуна Ибрагима, Шестой концерт для скрипки и камерного оркестра Эдуарда Айрапетяна, представляющий собой большую сонату, Концерт для скрипки и струнного оркестра Тиграна Мансуряна, его же Второй струнный квартет (памяти Э. Хагагорцяна), Третий концерт для виолончели и камерного оркестра.

Стилевой аспект по своему многообразию, по методам воплощения наиболее развит. И это естественно, ибо он словно аккумулирует в себе ситуацию тотальной интеграции, характеризующей музыкальное искусство конца XX столетия. Особенность настоящего момента заключается не столько в переплетении различных художественно-эстетических и стиле-

вых норм, сколько в гибкости их взаимодействий, интерференций. В силу этого стилевая диагностика современного произведения нередко исключает его однозначное толкование. Произведение оценивается по присутствию в нем, так сказать, первичных и вторичных стилевых признаков. Под “первичными” понимаются профилирующие стилевые признаки произведения, носители основного стилового материала. “Вторичные” признаки выполняют как бы фоновую роль: они находятся на определенной дистанции по отношению к первичным признакам и тем самым обособляют их функцию. Порой именно они, вторичные, воздействуют на поведение первичных признаков. Таким образом, интегрирующая природа современных музыкальных стилей строится на сложнейшем и неравнозначном действии разных по своему происхождению явлений. Одни из них связаны со сферой мышления, иные – с выбором средств, другие ассимилируют концепции различных предшествующих эпох или провозглашают господство “необработанной” информации (коллажа, цитаты) из музыки прошлого.

В сегодняшнем сплетении стилей музыки Армении, где отчетливо выделяется тенденция свободной трактовки творчества позднего европейского романтизма и раннего экспрессионизма, особое значение приобретает все более расширяющаяся сфера художественных контактов с аутентическими, древними по происхождению традициями. Достаточно определенно выявился смысл этого широкомасштабного движения, которое можно назвать культурологическим, поскольку интерес к отдельно взятым традициям постепенно откристаллизовал у композиторов необходимость исследования – теперь уже на уровне самого творчества – определенных культурных пластов.

Богатое наследие средневековых армянских мастеров, культовая и народная, главным образом ритуальная музыка послужила толчком к возрождению национальных традиций древности. Иными словами, армянский композитор проводит незримую аналитическую работу, отбирая нужные жанрово-стилистические свойства старой музыки и поэзии, тщательно дифференцируя разные исторические периоды, самостоятельно обособляя в армянской культуре периоды V-VII веков, X-XII веков и XVI века. Типологической дифференциации подвергаются и видовые различия жанров старой монодической музыки: *псалом*, *шаракан*, *таг* и прочие стилистические формы, не говоря уже о конкретизирующей адресат дефиниции: *таг* как жанр – развернутая, многораздельная вокальная компо-

зиция, основанная на орнаментированном слоговом распеве, и *авторский таг* Григора Нарекаци – выдающегося философа, поэта, музыканта X века. Кстати говоря, именно шедевры Григора Нарекаци на протяжении нескольких десятилетий притягивали внимание армянских композиторов. Широко известен факт использования *тага* “Авик” Эдгаром Оганесяном в Первой симфонии (1957) с показательным для будущей композиторской практики конструктивным подходом к мелодической модели *тага*. Открывались новые перспективы. В 70-х годах оригинальным по технике явился опыт Сергея Агаджаняна – “Полимонодии” I и II, а в 80-х – “Полимонодии” III и IV. Здесь в полифоническом наложении объединены разные разделы *тагов* Нарекаци, сливаясь в монохромной тембровости избранного композитором струнного оркестра. Проделанная Агаджаняном интересная композиционная работа становится еще одним свидетельством мелодико-структурного совершенства *тагов* Нарекаци, хранящих классическое единство целого и частей.

Коммуникация с древними национальными традициями привела в современной музыке к интересным скрещениям на уровне новообразований. Образцами такого рода скрещений могут служить анге-митонные модусы Исаеляна и Зограбяна, генеалогически восходящие к гласовым попевам церковной армянской музыки. А прообразом хроматизированных модусов с полутоновой, микротонной и глиссандирующей интерваликой, встречающихся в произведениях Авета Тертеряна, Ашота Зограбяна и Степана Ростомяна, послужили мелодические структуры поздних монодий и ортодоксальных культовых песнопений. Хотелось бы предостеречь от понимания данного процесса как реставрационного. Речь, скорее, идет о новых конструктивных образованиях, созданных сознательно либо интуитивно, однако во всех случаях – исторически знаменательных: они являются еще одной попыткой постижения тайны прошлого.

Позитивный смысл связей новой армянской музыки с национальными традициями прошлого невозможно ограничить лишь какой-либо одной областью **лингвистических закономерностей** – самостоятельному изучению можно подвергнуть каждую из отдельно взятых лингвистических закономерностей. К их числу относятся: динамика тонального развертывания, константные функции модусов в смежных церковных жанрах (данная закономерность выходит за рамки чисто лингвистических, более приближаясь по значению к традиционным музыкально-языковым), отраже-

ние поэтической акцентуации или квантитативной ритмики в музыкальном развитии, силлабические и импровизационные типы структур. Эти и другие закономерности находят распространение как в вокальном, так и в инструментальном творчестве современных композиторов Армении.

Особый аспект лингвистических закономерностей представляет собой язык формы. Под ним понимается не структурное, а функциональное развертывание формы, обнаружение одного из фундаментальных ее принципов музыкальной логики – принципа связи. Связь, по Веберну, напомним, – это создание наиболее сжатых соотношений между частями. Следовательно, принцип связи есть осуществление этих соотношений. Поэтому можно заключить, что объектом анализа языка формы является не собственно форма, а ее концепция.

В этом плане средневековое музыкальное творчество сохранило позитивность ряда идей, обнаруживших общность с некоторыми принципами формообразования в новой музыке, главным образом второй половины XX века. Наиболее интересную разработку концепций формы, опирающихся на логические и процессуальные нормативы старинной армянской музыки, предлагают произведения Авета Тертеряна, Ашота Зограбяна, Левона Аствацатряна, Мартуна Исраеляна, Эдуарда Айрапетяна. Эти авторы, как правило, склонны к использованию одностатных композиций, позволяющих отказаться от канонов традиционного европейского цикла и предложить новый канон – длительно развертывающуюся структуру, основанную на поэтапном выявлении потенциала внутреннего напряжения. Следует подчеркнуть, что новые концепции формы стимулировали реализацию в армянской музыке уникальных аспектов духа. В силу этого конкретные композиторские результаты были далеки от унификации концепций. Конструирование “духовного пространства” непредсказуемо, сохранены лишь определенные общелогические закономерности, ибо каждый раз иначе – даже одним и тем же композитором – вскрывается внутренняя природа духовной и музыкальной материи.

Если подойти к оценке описанных процессов обобщающе, то, вероятно, уместно усмотреть в них комплексное постижение законов национального мышления, выявление его онтологических, историко-культурных, психологических, художественных, Жанрово-стилистических ти-

повых признаков. Благодаря такому постижению совершенно в ином свете раскрывается энергия фольклорных традиций, значительно изощряются способы интерпретации законов фольклора в профессиональном творчестве. Правда, здесь более, чем в другой сфере, наблюдается преемственность с предшествующей композиторской практикой. Естественно, что диалог «фольклор – композитор» бесконечен в своей исторической перспективе. В методах познания фольклора армянский автор использует также инациональный опыт, способствующий рельефнее ощутить локальные национальные задачи, подчеркнуть неповторимость собственного культурного наследия.

Среди композиторов, чей слуховой опыт и художественные возможности способствовали обновлению современной музыкальной практики в целом и, одновременно с этим, новому функционированию фольклора в современной музыкальной жизни, укажем на ряд имен. Это – Эдгар Оганесян и Ерванд Еркянян, авторы многочисленных обработок народных песен; это – Арзас Восканян, апеллирующий к городскому слою бытования фольклора. Общий сдвиг в неофольклоризме осуществили: в хоровой области – Гегуни Читчян, Степан Бабаторосян, Анаит Палян, Вард Манукян, а в инструментальной – Гагик Овунц, Армен Боямян, Вагаршак Закарян, Артем Казарян, Юрий Галстян... Благодаря постижению типовых признаков иначе стал осмысливаться и потенциал национального классического наследия, в первую очередь, Комитаса и Хачатуряна, которые воспринимаются благодарными потомками как символы интегрированной восточной и общеевропейской культур, хотя их главное достоинство – в принадлежности исконной армянской традиции.

ԻՆՏԵԳՐԱՆ ԳՈՐԾԸԹԱՑՆԵՐԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՁ

ՍԱՐԳՍՅԱՆ Ս. Կ.

Ամփոփում

XX դ. վերջի մշակույթի առանձնահատկություններից մեկը՝ ինտեգրումը, դասվում է դեռևս դարասկզբին տարածում գտած համադրական երևույթների շարքին: Ի տարբերություն համադրության, ինտեգրումը պայմանավորված է նոր մտածողության հայեցակարգի շրջանակում մշակութային ժառանգության առավել բարձր մակարդակի հասնելով և ավանդույթների վերաիմաստավորմամբ:

Վերջին տասնամյակների հայ երաժշտության մեջ ինտեգրման գործընթացները ի հայտ են եկել տարբեր՝ իմաստաբանական, ժանրային, ոճական և լեզվական օրինաչափությունների ոլորտներում: