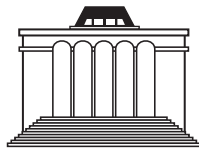


ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ
ԱՇԽԱՐՀԸ

ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ





НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

МИР РУБЕНА САРГСЯНА:
КОМПОЗИТОР И ВРЕМЯ

THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE RA
INSTITUTE OF ARTS

LILIT YERNJAKYAN

THE WORLD OF RUBEN SARGSYAN:
COMPOSER AND TIME

Ереван Yerevan
Издательство «Гитутюн» "Gitutyun" Publishing House
2025 2025

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԱՇԽԱՐՀԸ.
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2025

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Աննա Ասատրյան

ՀՏԴ 7.071.1
ԳՄԴ 85.31
Ե 916

Երնջակյան Լիլիթ
Ե 916 Ռուբեն Սարգսյանի աշխարհը. կոմպոզիտորը և ժամանակը /
Լ. Երնջակյան. – Եր.: Գիտություն, 2025. 180 էջ:

Գիրքը նվիրված է կոմպոզիտոր Ռուբեն Սարգսյանի (1945–2013) երաժշտական աշխարհի, նրա արվեստագիտական ինքնության լուսաբանմանը: Քննարկված են կոմպոզիտորի բազմաժանր ստեղծագործությունների ոճական-գեղագիտական հիմքերը՝ ժամանակակից երաժշտարվեստի բազմազան գեղարվեստական ուղղությունների լույսի ներքո:

Աշխատանքը հասցեագրված է «Նոր երաժշտության» հարցերով հետաքրքրվող մասնագետ-երաժիշտներին և ընթերցող հանրությանը:

ՀՏԴ 7.071.1
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-5-8080-1576-0

DOI: 10.54503/978-5-8080-1576-0

© Երնջակյան Լիլիթ, 2025

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2025

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԱԽԱԲԱՆ	6
Գլուխ I ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ	10
Գլուխ II ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՆՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ» ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ	20
Գլուխ III ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԵՎ ԱՎԱՆԳԱՐԴԻ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ	48
Գլուխ IV ՍԻՄՖՈՆԻԱՆԵՐ	76
Գլուխ V «ԻՄ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿՑԻՆ»	91
Գլուխ VI ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ «ՆՎԻՐՈՒՄՆԵՐ»	107
Գլուխ VII ԺԱՄԱՆԱԿ ԵՎ «ՍԵՎ ՊԱՐԱՀԱՆԴԵՍ»	127
ՎԵՐՋԱԲԱՆ	134
РЕЗЮМЕ	141
SUMMARY	148
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	155
ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑՈՒՑԱԿԸ	160
ՊԱՐԳԵՎՆԵՐ ԵՎ ՄՐՑԱՆԱԿՆԵՐ	163
ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՓԱՌԱՏՈՆԵՐ ԵՎ ՄՐՑՈՒՅԹՆԵՐ	163
ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ (ԴԻՍԿՈԳՐԱՖԻԱ)	164
ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ	165

ՆԱԽԱԲԱՆ

«Ես սիրում եմ ժամանակը... այն բոլոր արարումների ելակետն է: Ժամանակը փոփոխություն է ենթադրում (հեյրևաբար՝ Պատճառ), շարժում (հեյրևաբար՝ Տարածություն և Կյանք): Ժամանակը մեզ հասկանալի է դարձնում Հավերժությունը՝ հակադրվելով նրան»:

Օլիվիե Մեսսիան

Ռուբեն Սարգսյանը հայ ժամանակակից բազմաձև երաժշտարվեստի ուղին յուրովի լուսավորող տաղանդավոր կոմպոզիտոր էր, ճանաչված և գնահատված արվեստագետ՝ ով իր առաջին իսկ ստեղծագործական հայտերում ձգտել է ստեղծել ազգայինի-վերազգայինի նորահուն ուղիների մեկնաբանման իր երաժշտական պատումը: Նա XX–XXI դարերի շրջադարձին նախորդած և հաջորդած մշակութային-քաղաքական իրադարձություններն ու ժամանակի մթնոլորտը խորապես վերապրող և դրանց ստեղծագործաբար արձագանքող երաժիշտ էր: Նրա ստեղծագործական մտահղացումներն իրականացել են անցյալի ու ներկայի երաժշտական աշխարհների իմացությամբ նորը ստեղծելու և անցյալի խորհուրդը հիշեցնելու նշանաբանի ներքո:

Կոմպոզիտոր և ժամանակ հարաբերությունը բոլոր դարերում բարդ ու բազմանիստ է եղել: Ռուբեն Սարգսյանն ապրեց իր ժամանակի և իրականության իրատեսությամբ: Ժամանակ, որ լի էր քաղաքական ցնցումներով, սոցիալական և մշակութային վերելքներով և անկումներով: Ստեղծագործողի խնդիրը ինքն իրեն հավատարիմ մնալն է և մեր ժամանակների աներևակայելի բազմաձև և իրարամերժ գեղարվեստական ուղղությունների, էկլեկտիզմի և սինթեզի չորոշարկված սահմաններում սեփական մտածողության և ինքնության գիտակցումը: Այս հավատամքով է առաջնորդվել Սարգսյանը և դրանով ներկայացել հայ կոմպոզիտորական արվեստի երաժշտահարթակում՝ հստակ ձևակերպելով իր երաժշտական ասելիքը: Այդ ասելիքը հասկանալի է ժամանակակցին թե՛ իր լեզվամտածողությամբ, թե՛ ձևով և թե՛ ազգային երաժշտական ավանդույթի ժառանգորդությունն իմաստավորելու

եղանակով: Այն ինքնատիպ է նաև համաշխարհային երաժշտության տարբեր շրջանների ու հոսանքների հետ ունեցած առնչություններում, գեղագիտական հիմնավորումներում և ստեղծագործական մարմնավորումներում:

Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտությանն ընդգրկուն և մասնակի անդրադարձներ են եղել: Կոմպոզիտորի վառ անհատականությունը և անսովոր մտածողությունը մշտապես գտնվել են երաժշտական հանրության ուշադրության կենտրոնում, լուսաբանվել մամուլում, գիտական հրապարակումներում և հոդվածներում: Այդ հոդվածներն ու գրախոսականները, որոնցում արժևորված է կոմպոզիտորի այս կամ այն երկը, ուրվագծված է նրա ոչ ամբողջական ստեղծագործական ուղին, ըստ հարկի վկայակոչվելու և ներհյուսվելու են նրա երաժշտական գաղափարների իմ պատկերացումներին: Այս գրքում անդրադարձներ կլինեն նաև կոմպոզիտորին նվիրված հաղորդումներին, նրա հետ ունեցած հարցազրույցներին, ինչպես նաև՝ արվեստագետ-ընկերների գրավոր ու բանավոր խոսքում հնչած մտքերին և բնութագրերին: Դրանցում կենդանանում է Սարգսյանի կերպարը, շոշափելի են դառնում արվեստագիտական նախասիրություններն ու ստեղծագործական տարեգրության մեծ կամ փոքր պատահիկները: Սակայն առ այսօր չկա առանձին մենագրական աշխատանք՝ նվիրված Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական աշխարհին, ժամանակակից երաժշտարվեստում կայունացած բազմաձև ու բազմաշերտ մշակութային ավանդույթների հետ ունեցած ստեղծագործական կապերի լույսի ներքո:

Դիմելով Սարգսյանի երաժշտական ժառանգությանը, առանձնացնելով նրա ստեղծագործական խառնվածքը ներկայացնող մի բնութագրական ընտրանի, հնարավոր եմ համարել լսել նրա ծայնը ոչ միայն հայ, այլև միջազգային երաժշտարվեստի մերօրյա բազմահնչյուն համատեքստում՝ շեշտադրելով նաև նրա արգասավոր մերձեցումը հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստին, և, հատկապես, Կոմիտասի ստեղծագործական ավանդույթներին: Կոմպոզիտորը ստեղծագործել է տարբեր ժանրերում՝ սիմֆոնիաներ, կոնցերտներ, կամերային-գործիքային բազմաթիվ ստեղծագործություններ, վոկալ, դաշնամուրային շարքեր, մանկական այլրոմ, ռոք-բալետ՝ խոսուն վերնագրերով, ավանգարդին կամ դասական մոդեռնիզմին, պոստմոդեռնիզմին հարող տեսական գեղագիտական դրույթների ու արտահայտչամիջոցների ինքնատիպ կիրառություններով:

Աշխատանքում ընտրված դիտակետը ենթադրում է նաև երաժշտա-

կուզ և հպանցիկ արծարծումը, որը թույլ կտա հստակեցնել հայ արվեստագետի տեխնոլոգիական կոմպոզիցիոնները՝ ստեղծագործական մտահղացումների, հոգեբանական-հուզական տրամադրությունների մարմնավորումներում:

Այստեղ էլ ծառանում է վերլուծական մոտեցումների ընտրության խնդիրը, նկատի ունենալով ժամանակակից երաժշտարվեստում գերիշխող բազմառոճության, էլեկտրոնային երաժշտության ներխուժումների ու տեխնիկական նորամուծությունների լայն համալիրը՝ մշակութային զանազան հղումներով հագեցած երկերի թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության «վերձանման» ժամանակ: Երաժշտության ունկնդրումից ստացած տպավորությունները կոմպոզիտորի մտածողության, հոգեկերտվածքի վերաբերյալ որքան՞ով են հարաբերելի կոմպոզիցիայի որևէ տեսությանը, հնչյունային-տեմբրային խտացումների նորարարական տեխնիկաներին, որոնք երաժշտահնչյունային ոլորտը հագեցնում են անսովոր հնարներով և ծայնանմանակման միջոցներով, ստեղծագործության գաղափարական ազդակները մարմնավորող հնչյունային աղմուկով: Երևույթներ, որոնք մեծապես պայմանավորված են նաև սոցիալ-մշակութային, քաղաքական համատեքստերի առանձնահատկություններով: Այդ երևույթների լուսաբանումը չի պարփակվում ավանդական վերլուծական սկզբունքների սահմաններում, որոնք չեն տրամադրում նորագույն երաժշտության իմացական և տեխնիկական բանալիները՝ մղելով դեպի հերմենևտիկ քննությունը:

Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործությունները ճանաչում են գտել և Հայաստանի, և Ռուսաստանի, և նախկին խորհրդային տարածքի մշակութային տարբեր կենտրոններում, և թե՛ արտասահմանում՝ Գերմանիա, Ֆրանսիա, Հոլանդիա, Բելգիա, Ֆինլանդիա, Հունգարիա, Արգենտինա, ԱՄՆ, և իրենց արժանի տեղը գրավել անվանի երաժիշտների ու կատարողական խմբերի երկացանկերում: Նրա գործերը հնչել են Ռուսաստանի ամենահայտնի կվարտետներից մեկի՝ Բորոդինի անվան կվարտետի անզուգական կատարումներով (առաջին ջութակ՝ Ռուբեն Ահարոնյան), ընդգրկված են «Արամ Խաչատրյան»-տրիոյի՝ Արմինե Գրիգորյան (դաշնամուր), Կարեն Շահգալդյան (ջութակ), Կարեն Քոչարյան (թավջութակ), «Ars Longa» դուետի՝ Արամ Թալալյան (թավջութակ), Զուլիետա Վարդանյան (դաշնամուր), հնագույն երաժշտության «Տաղարան» համույթի և նրա գեղարվեստական ղեկավար, դիրիժոր, դաշնակահար Սեդրակ Երկանյանի, ինչպես նաև այլ համույթների նվագացանկերում: Թավջութակի համար գրված «Cercio Declamando»-ն II Համահայկական մրցույթի ծրագրի պարտադիր կատարվող գործերից է եղել (2001):

Կոմպոզիտորի երկերը ոգեշնչել են ժամանակակից միջազգային հռչակ վայելող երաժիշտներին՝ Սվետլանա Նավասարդյանին, Ռուբեն Ահարոնյանին, Մեդեա Աբրահամյանին..., վարպետորեն մեկնաբանվել և հնչել են Ֆելիքս Սիմոնյանի, Վիկտոր Խաչատրյանի, Կարինե Օհանյանի, Արամ Թալալյանի, Լևոն Մուրադյանի, Գայանե Զաղացպանյանի, Սոնա Բարսեղյանի և այլոց կատարումներով: Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները ղեկավարել են դիրիժորներ՝ Դավիթ Խանջյանը, Վալերի Գերգիևը, Էմին Խաչատրյանը, Էդվարդ Թոփչյանը, Զավեն Վարդանյանը, Ռուբեն Ասատրյանը, Վահագն Պապյանը, Վադիմ Շուբլաձեն, Մերուժան Սիմոնյանը և այլք:

Երաժշտագետներն ու քննադատները կարևորել են նրա արվեստագիտական լայն մտահորիզոնը, պրպտուն միտքը՝ կենտրոնացած նաև աստվածաշնչյան տեքստերի, հին Արևելքի, ինչպես նաև հայ բանաստեղծների՝ Կոստան Զարյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Միսակ Մեծարենցի, Եղիշե Չարենցի, Պարոյր Սևակի քնարերգության վրա:

Այս աշխատանքը նվիրված է կոմպոզիտորի դասական ու ռոմանտիկական, աշխարհիկ ու հոգևոր, ազգային և համամարդկային ըմբռնումներով ու դրանց ստեղծագործական մարմնավորումներով ամբողջացած նրա երաժշտական աշխարհի լուսաբանմանը: Այն չի ակնկալում նրա ստեղծագործության համապարփակ քննությունը: Շուրջ վեց տասնյակ բազմաժանր և բազմաժանր երկերի ամբողջական նկարագիրն ու արժևորումը բարդ է հատկապես տեխնիկական առումով, երբ բազմաթիվ ուշագրավ մտահղացումներ մնացել են նոտային տեքստի մակարդակում, չեն հնչել, չեն կատարվել կամ չեն հրատարակվել, իսկ ձայնագրություններն էլ երբեմն հեռու են կատարյալ լինելուց: Իմ ուշացած զրույցը կոմպոզիտորի հետ կփորձեմ իրականացնել վիրտուալ տարածքում՝ հուսալով գտնել պատասխաններ նրա երաժշտության մեջ, պատկերացնելով նրա արձագանքներն իր գործերին տրված մեկնություններին:

Այսպիսով, իմ խոսքը ժամանակի փորձություններին ու դժվարություններին երաժշտությամբ դիմակայող, ժամանակից շուտ կյանքից հեռացած, իր երաժշտական լինելիությունն ապացուցող և դրանով ապրող Ռուբեն Սարգսյանի՝ անզուգական զրուցակից-ընկերոջ, խորհրդածող և անհանգիստ արվեստագետի մասին է:

ԳԼՈՒԽ I

ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Ռուբեն Սարգսյանը ծնվել է 1945թ.՝ Երևանում, Սուրեն և Գոհար Սարգսյանների ընտանիքում: Անցյալ դարակեսի հասարակական-մշակութային առաջընթացի, կրթությանը և գիտությանը հատկացված կարևոր նշանակության գաղափարական վերելքի մթնոլորտում մայրաքաղաքի քնակչության ամենապարբեր խավերի պարկերացումներում երաժշտությունը երեխաների բազմակողմանի զարգացման անհրաժեշտ նախապայմաններից էր: Եման համոզմունքով է Ռուբենի հայրը՝ մասնագիտությամբ գյուղատնտես, տղային առաջնորդել Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոց, որը վճռորոշ է եղել կոմպոզիտորի մասնագիտական կողմնորոշումների հարցում: Հերագայում կոմպոզիտորը երախրագիտությամբ է հիշատակում հոր անունը՝ ումից նա ժառանգել էր իր երաժշտական ունակությունները և ով իրեն մղել էր դեպի երաժշտությունը՝ ի վերուստ նախասահմանված ինքնարտահայտման աշխարհը: Ռուբենի երաժշտական օժտվածությունն անմիջապես գրավել է ուսուցիչների ուշադրությունը, ովքեր խորհուրդ են տվել անպայման շարունակել երաժշտական կրթությունը: Դեռևս պարսնական տարիներին, երաժշտությանը զուգահեռ, Ռուբենին հերաքրքրել են ֆիզիկայի, մաթեմատիկայի, հնչյունների և թվերի խորհրդավոր միակցություններն ու փրամաքանական կապերը: Իր համար հավասարազոր այս ոլորտներից որևէ մեկին առաջնություն տալու երկմրանքներով, Ռուբեն Սարգսյանը՝ ավարտելով Ձերժինսկու անվ. հանրակրթական և Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական դպրոցները, ընդունվել է Պոլիտեխնիկական ինստիտուտ: Սակայն շար կարճ ժամանակ հետո գիտակցելով, որ փեխնիկական կրթությունն իր կոչումը չէ, թողել է ինստիտուտը և ընդունվել Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանը՝ սովորելով կոմպոզիտոր Էդվարդ Բաղդասարյանի դասարանում, այնուհետև շարունակել իր երաժշտաստեղծագործական կրթության ուղին

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում՝ Ղազարոս Սարյանի ղեկավարությամբ:

1972թ. կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո Ռուբեն Սարգսյանն անցել է մասնագիտական առաջընթացի բնականոն փուլերով՝ դարձել է Կոմպոզիտորների միության անդամ, դասավանդել է Քրիստափոր Քոչչարյանի անվան երաժշտական դպրոցում: 1987 թվականից մինչև իր կյանքի ավարտը՝ 2013թ., աշխատել է կոնսերվատորիայում, 2004-ից՝ պրոֆեսորի պաշտոնում:

1994 թվականից իր գործուն մասնակցությամբ նպաստել է Հայկական երաժշտական համաժողովի կայացմանը՝ դարձել նրա հիմնադիր անդամներից:

1992թ. Լենինգրադում կոմպոզիտորը ծանոթացել և ամուսնացել է տեղի կոնսերվատորիայի ասպիրանտ Իրինա Զոլոտովայի հետ, ով տեղափոխվելով Երևան՝ աշխատանքի է անցել Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում: 2009թ. նա պաշտպանել է դոկտորական արտենսիտություն՝ նվիրված Հայաստանում պիանիզմի զարգացման խնդիրների ուսումնասիրությանը, որն ի շարքս այլ աշխատանքների և տեսական-մեթոդական ձեռնարկների կարևոր ներդրում է հայ կատարողական արվեստի, ինչպես նաև XX դարի դաշնամուրային մանկավարժության ասպարեզում:

Այս երաժշտական համերաշխ ընդհանրում 1981թ. ծնվել է նրանց միակ դուստրը՝ Ալիսա Սարգսյանը: Շարունակելով ընդհանրական ավանդույթները՝ Ալիսան հրաշալի կրթություն է ստացել. ավարտել է Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի դաշնամուրի և կոմպոզիցիայի բաժինները, այնուհետև՝ ասպիրանտուրան և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում պաշտպանել թեկնածուական արտենսիտություն: Նա հեղինակ է դաշնամուրային, կամերային և վոկալ մի շարք սրբազորությունների: Նրա «Փոքրիկ իշխանը» մանկական բալետը 2002թ. բեմադրվել է Վաչինգրոնում և արժանացել բարձր գնահատանքի: Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ է: Ներկայումս Ալիսան բնակվում է ԱՄՆ-ում, ամուսնացած է, ունի երեք երեխա:

Ահա այսպիսին է Ռուբեն Սարգսյանի կենսագրության արտաքին ուրվանկարը՝ լի սոցիալական-հոգեբանական խոռվքներով, սրբազորական նվաճումներով, երաժշտական հանրությանը պարզևած բարձրարվեստ գեղարվեստական անսկնկալներով:

Ամեն մի արվեստագետ ձգտում է իր երկերը ստեղծել ժամանակի ոգուն համապատասխան: Ռուբեն Սարգսյանին խորապես հուզում էին ժամանակի ու ոգու, ժամանակի ու երաժշտական միջավայրի խնդիրները: Նա իր երաժշտական տրամաբանության հիմնավորումները փնտրում էր նաև տիեզերական կարգավորության հավերժական տիրույթում: Նրա ստեղծագործական երևակայությունն ու արվեստագիտական էությունը լիցքավորող ուլորտները բազմազան էին: Նա փորձում էր արվեստի, իրականության և գիտության խորքային կապերի ըմբռնումով իր համար բացահայտել խորհրդավոր աստվածայինը, որը վեր է ամենից և առնչվում է արվեստին: Տիեզերքը, երաժշտությունը և գիտությունը, թերևս, այն Սուրբ երրորդությունն է, որի անհիմանալի հարաբերություններում կոմպոզիտորը զգում էր իրեն ներշնչող ուժը՝ ապավինելով ներքին լսողությանը, հնչյունների զարմանալի աշխարհին, որ կարիք ունի կարգավորվելու տրամաբանական ձևերում: «...որպեսզի ձևի ափերը միշտ գրանիտից լինեն, ձևը պետք է սանձի միտքը, որ այն չփոշիանա ... այնպես որ տրամաբանությունն ու զգացմունքը պետք է փոխազդեն»¹: Կոմպոզիտորի այս համոզմունքը, որ ականհայտ է մտքի և զգացմունքի փոխհարաբերություններում, քննելի է նրա երկերի ձևակառուցողական սկզբունքներում, կառույցի ամբողջացման կամ մոդելավորման ոչ ավանդական մոտեցումներում:

Որքան որ կոմպոզիտորն ամփոփված էր իր աշխարհում՝ ասկետիկ կենսաձևով ու բազմաբնույթ հետաքրքրություններով, նույնքան գրկաբաց էր նրա ընդունելությունը գործընկերների, երաժիշտ-կատարողների, ուսանողների և ընդհանրապես երաժշտական հանրության շրջաններում:

Ռուբեն Սարգսյանի հեղինակային համերգների առիթով, նրա հիշատակին նվիրված երեկոների ընթացքում (Երևան, 2013, 2015) ավագ և սերնդակից կոմպոզիտորները՝ Լևոն Չաուշյանը, Երվանդ Երկանյանը, Միխայիլ Կոկժաևը իրենց անձնական, ընկերական և մասնագիտական կարծիքներն են հայտնել ժամանակակից արևմտյան և հայկական երաժշտության մեջ իր հստակ կողմնորոշումներն ունեցող

¹ Երաժշտության մեջ տրամաբանության և զգացմունքայնության հարաբերության խնդրին այս պատասխանն է տվել կոմպոզիտորը Նատալիա Գոմցյանի հետ ունեցած հարցազրույցում: Բնօրինակի տեքստը հետևյալն է՝ «...Чтобы берега формы всегда были гранитными, форма должна удерживать вашу мысль, чтобы она не расплывалась... так что логика и чувства должны взаимодействовать» (տե՛ս «Присутствие духа – мощный стимул». «Голос Армении», 07. II. 2002).

գործընկերոջ մասին: Տարիներ անց Ռուբենին նվիրված իր խոսքում Կոկժանը գրում է, թե որքան տխուր, միաժամանակ որքան լուսավոր են իր հիշողությունները հրաշալի հայ կոմպոզիտոր Ռուբեն Սարգսյանի մասին: Դրանք առանձնահատուկ՝ հոգևոր և ինտելեկտուալ լույսով են պարուրված: Ռուբենի ամենակարևոր և հետաքրքիր հատկությունը Կոկժանը համարում է երաժշտական ժամանակը կառավարելու ունակությունը, որ քչերին է տրված ...²

Անկեղծ և ոգեշունչ խոսքերով է հրաժեշտ տվել իր գործընկերոջը կոմպոզիտոր Երվանդ Երկանյանը. «Ժամանակակից հայ երաժշտության պատմության մեջ նա կգրավի իր արժանի տեղը՝ որպես նոր երաժշտության ամենաինքնատիպ ներկայացուցիչներից մեկը... Ստեղծագործեց բազմաթիվ ժանրերում. ռոք-բալետից մինչև սիմֆոնիաներ և կոնցերտներ, նվագախմբային, անսամբլային, գործիքային բազմապիսի ստեղծագործություններ՝ չմոռանալով նաև մանուկներին: ...Նրա ստեղծագործությունները, որպես իր կյանքի և ժամանակի հավաստի վկայություններ, խորապես ապրված գեղարվեստական իրականություն և արժեք, կդառնան ապագա սերունդների համար կյանքի և ստեղծագործության թանկագին ուղեցույց՝ որպես երաժշտական արվեստին անմնացորդ նվիրումի փայլուն հուշարձան» (11 ապրիլ, 2013, Երևան):

Ակնածանքով և երախտագիտությամբ են արտահայտվում իրենց սիրելի դասախոսի՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ռուբեն Սարգսյանի մասին նրա ուսանողները, որոնց հիշողություններում նա հառնում է որպես անսահման գիտելիքի, ինքնատիպ մտածողության և ստեղծագործական խառնվածքի տեր կոմպոզիտոր-մանկավարժ, ով իրենց հմտորեն ուղղորդել է ժամանակակից երաժշտարվեստի տեխնոլոգիաներին ծանոթանալու բարդ խնդիրներում³:

2023 թվականին Երևանի Գաֆէսճեան արվեստի կենտրոնում կոնսերվատորիայի կամերային-գործիքային ամբիոնի պրոֆեսոր Իրինա Բադալյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվեց Ռուբեն Սարգսյանի

² Մասնագիտական բարձր բնութագրի ռուսերեն բնօրինակը Մ. Կոկժան ինձ փոխանցել է գրքի հրատարակության նախապատրաստական աշխատանքների ժամանակ:

³ Տարիներ շարունակ պրոֆեսոր Ռուբեն Սարգսյանը «Կոմպոզիցիա» և «20-րդ դարի երաժշտության ստեղծագործության տեխնոլոգիա» դասընթացներն է վարել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, կազմել վերջինիս ծրագիրը բակալավրիատի համար (2010), որն առ այսօր կիրառվում է:

մահվան 10-ամյակին նվիրված հիշատակ-երեկո, որի ժամանակ ուսանողների կատարմամբ հնչեցին կոմպոզիտորի կամերային գործերը: Ներածական խոսքով հանդես եկավ տողերիս հեղինակը՝ ներկայացնելով կոմպոզիտորի ստեղծագործական դիմանկարն ու երաժշտաոճական նախասիրությունները⁴:

Ռուբեն Սարգսյանն իր երաժշտությամբ, իր մեղեդային անկեղծ պոռթկումներով, որոնք դուրս են ավանդական հնչյունային համակարգի սահմաններից, ակադեմիական «բարձր» էլիտար ու «թեթև» մասսայական արվեստի ելևէջումների նպատկամետ զուգորդումներով ընդվզել է նաև տեխնոլոգիական նորամուծությունների ֆետիշացման՝ որպես «մշակութային ներփակ երևույթի» հիմնավորումների դեմ: XX–XXI դարերում արևմտյան գաղափարախոսությամբ և տեխնիկական կարծրատիպերով ստեղծված փայլուն պարտիտուրներից շատերը, կոմպոզիտորի համոզմամբ, ոչինչ չեն ասում ունկնդրի մտքին և սրտին, ով մշտապես կարիք ունի հաղորդակից լինելու երաժշտության գեղեցիկ աշխարհին:

Հետևել կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղուն նրա երաժշտական կտավների միջոցով՝ նշանակում է հետևել ժամանակի և արվեստագետի, ժամանակի և քաղաքական-մշակութային իրադարձությունների ու երաժշտագեղագիտական իրողությունների հարաբերությանը: Ռուբեն Սարգսյանին և նրա սերնդակից արվեստագետներից շատերին՝ Լևոն Չաուշյանին, Արամ Սաթյանին, Վահրամ Բաբայանին, Երվանդ Երկանյանին, Էդվարդ Հայրապետյանին, մշակութային վերելքի այս ժամանակաշրջանը թույլ է տվել յուրովի դիրքորոշվել ազգային-ռոմանտիկական և նեոկլասիկական ուղղություններում, ավանդական ու մոդեռն հասկացությունների սահմաններում, ավանգարդի, հոգևոր մոնոդիայի և քաղաքային երաժշտարվեստի հնարավոր խաչաձևումների խնդիրներում:

Տեսական-ստեղծագործական արստրակցիաների, ոճական հնարանքների, կոլաժների, ռեմինիսցենցիաների հզոր հորձանուտում բախվում, շաղկապվում և նոր ուրվագծերով են ամբողջանում հին ու նոր երաժշտական կառույցները՝ անկաշկանդ հունով առաջնորդում երաժշտաստեղծագործական տարերքը: Այս բյուրական երաժշտական

⁴ Տեղին է նշել, որ իմ հետաքրքրությունը Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտության նկատմամբ պայմանավորված է նաև այն ջերմ ընկերական ու մասնագիտական հարաբերություններով, որ ունեցել եմ կոմպոզիտորի, ինչպես նաև նրա կնոջ՝ Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի դոկտոր, պրոֆեսոր, երաժշտագետ Իրինա Ջուլտովայի հետ:

աշխարհում դժվար է բնութագրել կամ սահմանել այդ հորձանուտի պտույտներով անցած արվեստագետների ստեղծագործական ոճը, դասել նրանց այս կամ այն գեղարվեստական ուղղությանը: 1970–80-ականների խորհուրդը կանոնավորված համակարգերի, ժանրային և տեխնոլոգիական կարծրատիպերի ու պայմանականությունների վերաարժևորումն էր՝ տոնայնականից ատոնալին անցնելու մտածողությամբ պայմանավորված ռիթմի և մետրի կազմակերպման այլ սկզբունքներով, ծայրահեղ անհատականացված տեմբրի գաղափարական ֆունկցիոնալ նոր ըմբռնումներով և, հատկապես, դրանց դրամատուրգիական նշանակությամբ: Ոճական բեկումներն արտահայտվել են նաև ցուցադրական նմանակումներից փոքր-ինչ հեռանալու և ծրագրայնությանը հակվելու մեջ (առնվազն վերնագրերի մակարդակում): Արդյունքում կոմպոզիցիայի հնչյունային բովանդակությունն էլ ավելի է հարստանում արտաերաժշտական գաղափարների, գրական գործերի էլեկտրոնային մեկնաբանություններով, միջավայրային հնչյունների (soundscape) կիրառություններով:

Արդյո՞ք ժխտվում էին էլիտար երաժշտության, ակադեմիական դասականության սկզբունքները, արդյո՞ք խախտվում էին տեսականացված գաղափարների հիմքերն ու փշրվում դրանց անվերջ փորձարկումների շղթաները՝ ուղիներ հարթելով նոր գեղագիտական ընկալումների, ժամանակակից օտարի և ազգայինի, հնի ու նորի, ինտելեկտուալի և էմոցիոնալի շփումների ասպարեզում: Կարևոր և ակնհայտ արդյունքը ձերբազատումն էր ավանգարդի կաշկանդող կապանքներից, տեսական դրույթների բացարձակացումից, որ XX դարավերջին և XXI դարասկզբին բնականոն, թե արհեստածին, «Նոր պարզության» կամ պոստմոդեռնի պայմաններում շոշափելի դարձրեց «նոր ազգային» ռոմանտիզմի դրսևորումները:

Հայ նշանավոր կոմպոզիտորների՝ Գրիգոր Եղիազարյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Ղազարոս Սարյանի, Էդգար Հովհաննիսյանի և մյուսների ստեղծագործական դասարաններում են իրենց մասնագիտական մկրտությունը ստացել ավանգարդի և մոդեռնիզմի գաղափարական-տեխնոլոգիական բովով անցած նոր ժամանակակից երաժշտության մեր օրերի առաջատար-արվեստագետները: Հետխաչատրյանական կոմպոզիտորական աստղաբույլի ամեն մի ներկայացուցչի՝ Միրզոյան, Հարությունյան, Սարյան, Բաբաջանյան, Խուդոյան, Սարգսյանն իր գնահատանքի ու երախտիքի խոսքերն է հնչեցրել՝ ընդգծելով նրանց կարևոր ներդրումը հայ կոմպոզիտորական արվեստի բարձր չափանիշների պահպանման, ստեղծագործական մթնոլորտ ապահո-

վելու և անհատականությունը խրախուսելու խնդիրներում:

Ռուբեն Սարգսյանին նվիրված հոդվածներում, մասնավորապես, Մարգարիտա Ռուխկյանի առավել ամբողջական ակնարկում, իրավացիորեն կարևորվում են նրա ուսուցիչներն ու երաժշտամշակութային այն միջավայրը, որտեղ բյուրեղացել են նրա գեղագիտական ըմբռնումներն ու գեղարվեստական նախասիրությունները⁵:

Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական մտածողությունը ձևավորվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում սովորելու տարիներին՝ անվանի կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանի ստեղծագործական և մարդկային ջերմ հարաբերությունների վրա հիմնված կոմպոզիցիայի դասարանում: Իր կրթությունը ստանալով գեղագետ կոմպոզիտորի ղեկավարությամբ, որի ուսուցիչների շարքում էր նաև Շոստակովիչը⁶, Ռուբենը գիտակցել և կարևորել է ազգային ավանդույթի դերն ու կենսունակությունը ժամանակակից երաժշտարվեստում: Այդ ավանդույթը ճանաչելու, դրանում ներդաշնակ ակունքներ գտնելու ձգտումը մշտապես զբաղեցրել է կոմպոզիտորի միտքը: Իր ստեղծագործական հայտերում նա փորձել է գտնել ազգային երաժշտական ոգու և պատկերացումների իր բանալին ու դրանով ընթերցել հայոց միջնադարի երաժշտաբանաստեղծական էջերը:

Երաժշտական արվեստի էթոսի խնդիրներում Սարգսյանի ուղենիշը գերմանացի անվանի բժիշկ, փիլիսոփա, երաժշտագետ Ալբերտ Շվեյցերի փիլիսոփայական, բարոյաէթիկական սկզբունքներն են: Թերևս բարոյահոգեբանական ներքին ներդաշնակության զգացողությունները՝ ներշնչված երաժիշտ-պացիֆիստի կենսական փորձով, օգնել են

⁵ Տե՛ս **Մ. Րուխյան**. Փորտրеты армянских композиторов. Очерки. Ереван, 2009, с. 154–162. Հայ կոմպոզիտորներին նվիրված այս գրքի ամեն մի ակնարկում Մարգարիտա Ռուխկյանը ժամանակի մշակութային իրականության համատեքստում լուսաբանում և արժևորում է 70-ականների նորարարական ոգով համակված հինգ կոմպոզիտորների՝ Լևոն Չաուշյանի, Վահրամ Բաբայանի, Երվանդ Երկանյանի, Ռուբեն Սարգսյանի և Դավիթ Սաքոյանի ստեղծագործությունը, կենսագրական տեղեկություններով, ժանրային-գեղարվեստական հակումների և ոճական սկզբունքների դիտարկումներով:

⁶ Շոստակովիչի և հայ կոմպոզիտորների անձնական, ստեղծագործական կապերի ու մտերմության, ինչպես նաև նրա երաժշտության հզոր պոտենցիալի ազդեցության ու գեղարվեստական-գեղագիտական նոր հորիզոնների բացահայտման խնդիրներին մանրամասն անդրադարձ կա երաժշտագետ Սվետլանա Սարգսյանի հետազոտության մեջ: Հեղինակը կարևորել է Շոստակովիչի ոճական սկզբունքների և նրա ստեղծագործական մտածողության կազմավորման արտաերաժշտական ազդակների կոնցեպտուալ նշանակությունն ու դրանց արձագանքները տարբեր անհատականություն ունեցող կոմպոզիտորների երկերում (տե՛ս **Ս. Տարկիսյան**. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М., 2002, с. 49–55):

կոմպոզիտորին իր երաժշտական աշխարհում լինել անկեղծ և անմնացորդ նվիրյալ:

Ռուբեն Սարգսյանի մասին խոսելիս հնարավոր չէ շրջանցել նաև նրա փոքր-ինչ արտառոց հետաքրքրությունները՝ հեռադիտակով աստղերն ուսումնասիրելու ներքին պահանջը, հեծանիվ քշելու սովորությունը: Այս ամենը հատուկ էր միայն Ռուբենին, նրա անսովոր նկարագրին ու կենսաձևին: Սակայն այս թվացյալ էքսցենտրիզմն ու հրապուրանքները կոմպոզիտորի առօրյայի անբաժանելի մասն էին, թերևս, իրականությանը յուրովի հարմարվելու, դիմակայելու, միևնույն ժամանակ դրանից խուսանավելու, առանձնանալու և մտորելու մի հնարավորություն: Հաճախ էր Սարգսյանը հիշում Նարեկացուն, շեշտում նրան ըմբռնելու ու մեկնելու խորհուրդը, որ բոլորին հասու չէ: Շատ արվեստագետներ են փորձել հասկանալ Նարեկացու աշխարհիմացության ակունքներն ու հիմքերը, վերծանել նրա այլաբանական մտածողությունը, մեկնել միջնադարի լեզուն: Կոմպոզիտոր Լևոն Չաուշյանը՝ Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» տեքստերի իր երաժշտամեկնաբանական փորձառությունների առիթով ասել է, որ Նարեկացու տաղերը վերևից իջած, երկնքից գրված տողեր են...⁷

Անցյալի ժառանգությանը դիմելու պահանջն ինքնանպատակ չէ որևէ արվեստագետի համար, եթե այն ծառայում է ստեղծագործական գաղափարի իրականացմանը: Ազգային, թե համաշխարհային գրականության և քնարերգության հարուստ էջերում Ռուբեն Սարգսյանը գտնում է իրեն հուզող թեմաներ, ժամանակի ոգուն համահունչ խնդիրներ, ազգային երաժշտական ավանդույթին հարաբերվելու նոր մոտեցումներ: Կոմպոզիտորի ամեն մի ստեղծագործություն, ասես, մի նոր վերապրում է, ինքնագիտակցման նոր վիճակ՝ արտացոլված ամենատարբեր ժանրերում՝ ավանդական ու ոչ ավանդական գործիքային կազմերի համար գրված սիմֆոնիկ և կամերային երկերում, գործիքային կոնցերտների և սոնատների օպուսներում, հոգևոր ժանրերի մարմնավորումներում, նվիրումներում, կամերային նվագախմբի համար գրված «Իմ ժամանակակցին» շարքում:

Կոմպոզիտորի հետաքրքրությունների ոլորտում էր նաև գիտաֆանտաստիկ ժանրը՝ ապագային ուղղված մտքերով, ապագան կանխատեսող երևակայության թռիչքներով: Միանգամայն օրինաչափ է, որ

⁷ «Հայ կոմպոզիտորներ և կատարողներ» հաղորդաշարում Լևոն Չաուշյանի հետ զրույցը վարել է երաժշտագետ Օլյա Նուրիջանյանը («Վէմ» ռադիոկայան, 17.11.2022):

Նրան հրապուրել և ստեղծագործական միտքը բորբոքել են անգլիացի նշանավոր գրող, «Ժամանակ» տարողունակ գաղափարի անկրկնելի մեկնաբան-մարգարե Հերբերտ Ջորջ Ուելսի (1866–1946)՝ իր ժամանակի համար ցնորական պատմությունների՝ «Մարդը Լուսնի վրա», «Ժամանակի մեքենա», «Աշխարհների պատերազմ» և այլ վեպերի բովանդակությունը: Ուելսի ամենահայտնի գործերից մեկի՝ «Անտեսանելի մարդը» («The Invisible Man») տեքստի հիման վրա Սարգսյանն իր կազմած լիբրետոյով ոռք-բալետ է գրել (2000), որ, ըստ ամենայնի, ժանրի առաջին հայտն է հայ ժամանակակից երաժշտարվեստում: Ցավոք, ստեղծագործության պարտիտուրն ու ձայնագրությունը չեն պահպանվել ամբողջական տեսքով, որպեսզի հնարավոր լիներ լիարժեք պատկերացում կազմել այս հետաքրքիր մտահղացման մասին:

Ընդհանուր առմամբ, կոմպոզիտորը ռետրոսպեկտիվ հայացքով ընդգրկելով XX դարակեսին ԱՄՆ-ում ձևավորված pop art-ի միջազգային ոճը՝ ոռքի, ջագի, բլյուզի, ֆոլքի ու դասական երաժշտության սինթեզված տարրերով, ստեղծել է իր տեսակի մեջ պարզ, ոճավորված ռիթմերի, տոնայնական հարմոնիաների վրա հիմնված, ժամանակների ու գաղափարների համադրման երգիծական երանգներով մարմնավորված մի երկ: Այն կարելի է համարել նրա ոչ ակադեմիական գրելաոճի ընդլայնման մի ինքնատիպ փորձառություն՝ համապատասխան գործիքակազմի կիրառությամբ՝ դաշնամուր, սաքսաֆոն, կիթառ, հարվածայիններ ու լարայինների խմբեր:

Ռուբեն Սարգսյանն արձագանքել է միջազգային տարահույզ իրադարձություններին, հայ ժողովրդի պատմության ողբերգական էջերին, արվեստագետների առջև ծառայած բարդ խնդիրներին: Կոմպոզիտոր–երաժշտագետ հարաբերության ընկալումներում նա իր պատկերացումներն ուներ երաժշտաքննադատական մտքի ոլորտում տեղ գտած փոքր-ինչ վերացական դատողությունների, չհիմնավորված բնութագրերի վերաբերյալ:

Կոմպոզիտոր–երաժշտաքննադատ փոխհարաբերությունը երաժշտության զարգացման ընթացքի կարևոր ազդակներից և մշտապես խոցելի գործոններից է եղել: Անհատական-անձնական նախասիրություններով պայմանավորված բնութագրերն ու կարծիքները հաճախ ապակողմորոշող դեր են խաղացել: Չափազանցված գնահատականներն ու մեծարման ցույցերը երևութական մեծություններ են թագադրել կամ ընդհակառակը՝ անտարբերության մատնել իրական արժեքները: Տարբեր հարցազրույցներում շոշափելով այս հարցերը՝

Սարգսյանն իր մտահոգությունն է արտահայտում երաժշտական կյանք մտած կամ երաժիշտի կենսաձև որդեգրած կոմպոզիտորի ստեղծագործության նկատմամբ դրսևորված անտարբեր վերաբերմունքի, կամ էլ անհարկի, ոչինչ չասող երաժշտական որևէ հոսանքի պատկանելու «պիտակավորման» առիթով⁸:

Խոսել ազդեցությունների և դրանց նշանակության մասին՝ նշանակում է խոսել նաև արվեստագետների գաղափարական, գեղագիտական ըմբռնումների ու հոգեբանական խնդիրների, աշխարհընկալման, ինչպես նաև համապատասխան ոճական-ստեղծագործական սկզբունքների ընտրության մասին: Մեծ արվեստագետների՝ Մալերի, Ստրավինսկու, Շոստակովիչի բնութագրական արտահայտչամիջոցների ազդեցության, մասնավորապես, նրանց երաժշտական գրոտեսկի, երգիծանքի դրսևորումների (օրինակ, վալսը, քայլերգը՝ որպես պարոդիա, որպես միջավայրին խորթ սոցիալական ակնարկ, կարոտախտի թեմա և այլն) արտարկումներն առկա են տարբեր կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, և, բնականաբար, ազդեցությունների խնդիրն իմաստավորվում է ամեն մի համատեքստում ունեցած գործառական-խորհրդանշական կարևորությամբ:

8 Տե՛ս Ռ. Սարգսյան. Խնդիրը երաժշտական կյանք մտնելն է. – «Սովետական արվեստ» (Երևան), 1985, №9:

ԳԼՈՒԽ II

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՆՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ» ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

1970-ականներին ասպարեզ իջած տաղանդավոր կոմպոզիտորների լեզվամտածողության, ոճական հատկանիշների քննությունը՝ Արևմուտքի ակադեմիական ավանդույթում XX դարասկզբին ձևավորված նոր երաժշտության գեղագիտական դրույթների, տեխնիկական նորամուծությունների կիրառության տեսանկյունից, թույլ է տալիս կարևորել նաև ազգային ավանդույթի առանձնահատկությունները ժամանակի երաժշտական համատեքստում: Տեխնոլոգիական աննախադեպ առաջընթացի պայմաններում արվեստագետի մտածողությունն էլ է ձեռք բերում տեխնիկական ուղղվածություն՝ պահպանելով մշակութային ժառանգության դասական զինանոցն ու գիտելիքը: Ո՞ր դարաշրջանին կամ գեղարվեստական ուղղությանն են առնչվում հոգևոր և հուզական ազդակները՝ որ կոմպոզիտորը վերաիմաստավորելով նոր ձևերում, մեկնում է որպես խորհրդանիշ՝ կոնկրետ գաղափարի, հոգեվիճակի արտահայտության համար կամ ինչպես է համադրում անցյալի ու ներկայի իրողությունները՝ ժամանակի ոգին արտահայտելու համար: Երաժշտամշակութային համատեքստն օգնում է ըմբռնել արվեստագետի մտածողության տեսական-գաղափարական կովաններն ու հնարավորություն տալիս հարաբերել երևույթները նաև տարբեր ժամանակների համատեքստերում:

1950–60-ականներին «Վարչապլյան աշուն» փառատոները տասնամյակներ անց գնահատվեցին որպես «ազատ երաժշտական տարածք» սովետական գոտու սահմաններում՝ ժամանակակից նորը լսելու, փորձարարական տեխնիկային ծանոթանալու հնարավորություն: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո երաժշտության զարգացման ուղին տարբեր հեռանկարներով է քննարկվել արևմտյան ու

անհրատես էր այն մշակույթներում, որոնցում XIX դարի վերջից սկսած ձևավորվում էին ազգային երաժշտարվեստի պրոֆեսիոնալ հիմքերն ու կոմպոզիտորական ստեղծագործության ուղենշային հեռանկարները: Հետաքրքիր է նշել, որ ավանգարդի ռադիկալ սկզբունքների ու պահանջների նկատմամբ՝ «սկսել «zero»-ից (tabula rasa)», բացասական դիրքորոշումներ են ունեցել Խորհրդային Միության և դրա արևելաեվրոպական թևի ազգային տարբեր դպրոցների ավագ սերնդի ներկայացուցիչները¹²:

Երաժշտական հնչողությանն ու կառուցվածքին ուղղված նոր գաղափարների արդյունքներն ու հետևանքները դրսևորվել են երաժշտական արվեստի տարբեր ոլորտներում՝ ստեղծագործական, կատարողական-արտահայտչական, ձևավորելով մի մշակույթ, որը, իր դրույթներով ու խնդիրներով հանդերձ, այժմ բնութագրվում է որպես «պատմական ավանգարդ»: Ավանգարդին հարելու ստեղծագործական հուզավառության գրգիռները տարածվել են աներևակայելի արագությամբ: Այս առանձնահատուկ երաժշտական «գրագիտությանը» տուրք են տվել և հետագայում այն վերաարժևորել նաև հայ կոմպոզիտորներից շատերը, այդ թվում՝ Ռուբեն Սարգսյանը:

Դա հայ ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի բուռն ժամանակաշրջան էր. երաժշտական նոր մթնոլորտի ու չափանիշների ձևավորման և վերափնաստավորման մի նոր փուլ՝ իր բազմաձայն ընթացքով, որտեղ բարդ էր լսելի դարձնել սեփական խոսքը:

Սարգսյանի երաժշտական խոսքը լսվել է առաջին իսկ ստեղծագործական փորձերից: Նրա երկերն առիթ են տալիս մտորելու, մղում արտատեքստային իրողությունների մակարդակում ձևակերպել հեղինակի երաժշտական լեզվից ու հնչյունային մթնոլորտից ստացած տպավորությունները: Որքանով են իրավացի այդ խոսքերը՝ դժվար է դատել, սակայն զարմանալի օրինաչափությամբ կոմպոզիտորի երաժշտությունն ինտելեկտուալ խոսույթ է ձևավորում: Եվ այս առումով իմ վիրտուալ գրույցը Ռուբենի հետ՝ նրա մտքերի և դատողությունների, նրան տրված երաժշտագիտական բնութագրերի նկատառումով, միտված է նրա երաժշտական ժառանգության մեկնաբանմանը՝ ժամանակի հոգևոր-մշակութային միջավայրի առանձնահատկություններին ու երաժշտատեխնոլոգիական նվաճումներին ուղղված

¹² **I. Medic.** The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology. – Muzikologija, 2007, p. 283–284; **J. Kudinš.** Fragmentary and Moderate Modernism. – in Latvian Music History, Culture Crossroads. Latvian Academy of Culture, 2018, p. 119.

ՌԱՊՍՈՐԻԱ

Դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար

$\text{♩} = 50$

Piano

f

Violini I

pp div.

Violini II

pp div.

Viola

pp div.

Violoncelli

pp

Contrabassi

pp

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

C-bassi

նում նվազախմբի համար և, ինչպես բազմաթիվ կամերային ստեղծագործություններում, օժտված է խիստ անհատականացված գործառույթով: Որպես սկզբունք, Սարգսյանի բոլոր գործերը ինքնատիպ ձևակառուցվածքային լուծումներ են ստանում՝ իմաստային գեղագիտական շեշտադրումներով, տվյալ դեպքում՝ մեղեդային շերտի նոստալգիկ զգացողությունների հեռանկարային վերընծյուղումով:

Ռապսոդիան հեղինակի երաժշտական մտածողության երևակայական ընթացքը դաշնամուրի հնչողությամբ վերարտադրող երկ է:

Իր երազների ու մտորումների աշխարհում հեղինակն անկեղծ է և գերապատվություն տալով կամերային-անսամբլային և գործիքային կոնցերտի ժանրերին՝ չի խուսափում նաև մեղեդային նյութի տոնայնական զարգացման դասական սկզբունքներից:

Ռոմանտիզմի հախուռն արտահայտչականությունն ու էքսպրեսիոնիզմի սուր հոգեկան խռովքի դրսևորումները ասես մասամբ հավասարակշռում է նեոկլասիցիզմը՝ մասնակի վերադարձով դեպի դասական ձևերն ու դիստանանսներով հագեցած տոնայնական հարմոնիաները, դիատոնիկ հնչյունաշարերը, բարդ և հատու ռիթմական դարձվածքները:

Հաճախ է նշվում Ստրավինսկու նեոկլասիկական գեղագիտության ազդեցությունը տարբեր ազգերի կոմպոզիտորների կամերային, սիմֆոնիկ գործերում: Անկասկած, հստակ դասական երաժշտամտածողության և ազգային ելևէջի տարաբնույթ աղբյուրներից բխող թեմատիկ կիրառություններն ու դասական ձևերի անսովոր և միմյանց չկրկնող լուծումներն իրենց տեսական գեղագիտական հիմքերն ունեն նեոկլասիցիզմի դրույթներում:

Այդ ընդգրկուն տեխնիկական ներկայանակը՝ գեղարվեստական վարպետության հզոր ցուցիչներով կիրառված Բարտոկի, Ստրավինսկու և նորարար այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, խոր հետք է թողել նաև հայ կոմպոզիտորների ինքնատիպ մտահղացումների վրա, որոնցում համատեղված են տարբեր՝ դիստանանսներով և հարմոնիկ պրոգրեսիաններով հագեցած տոնայնական և սերիային մտածողության սկզբունքները, ալեատորիկ և նեոարխայիկ տարրերը և այլն: Այն է՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճը ենթադրում է նաև հիշատակված ոճական գեղարվեստական ուղղություններին հատուկ հատկանիշների, խորհրդանշական բաղադրիչների հարաբերության ձևերի, ընդհանուր առմամբ մշակութային ասոցիացիաների և փոխառությունների ողջ ցանցի իմաստավորումը: Նորօրյա երաժշտական կոմպոզիցիայում, որտեղ խախտված կամ անտեսված են

երաժշտության հիմքերը՝ տոնայնության, ձայնակարգի, ձևի, ֆունկցիոնալ հարմոնիայի, ռիթմի և մեղեդու դասական պատկերացումների առումով, փոխվում են նաև ընկալման ու արժևորման չափանիշները, առաջնային գործոն է դառնում կոմպոզիտորների մասնագիտական փորձառությունն ու գիտելիքի պաշարը ունկնդրին տեխնիկապես և գեղագիտորեն ազդեցիկ ու համոզիչ հաղորդելու շնորհը՝ անհատական ընկալումների ու վերապրումի, ժամանակի և երաժշտական անցյալի բազմաշերտ միակցություններում:

Ինչպես գրականության, այնպես էլ երաժշտության մեջ ազդեցության տեսությունը, որ բողոք է առաջացնում ստեղծագործողների մոտ և ընկալվում որպես «քննադատական մեղադրանք», մերժվել ու տեղը զիջել է միջտեքստային երևույթների, կապերի և փոխառնչությունների դրույթին: Այդ փոխհարաբերությունների երևակումը թույլ է տալիս բացահայտելու տվյալ տեքստի կապակցվածությունն անցյալի կամ ներկայի մշակութային հսկայածավալ ժառանգության տարբեր աղբյուրներին: Կոմպոզիտորը լայն հնարավորություններ ունի ընտրելու մշակութային շրջապատից այն գաղափարական դրույթներն ու սկզբունքները, որոնք նպաստում են նրա ինքնարտահայտմանը՝ որպես անհատ ստեղծագործողի: Ավետ Տերտերյանը, խոսելով մարդկային փորձի արդյունքում կուտակված որոշակի երաժշտաարտահայտչական միջոցների մասին, նշում է, որ դրանք ամրագրվելով հասարակության հիշողության մեջ դառնում են համընդհանուրի սեփականությունը և անհրաժեշտաբար կիրառվում՝ արտահայտելով կոմպոզիտորի գաղափարը, նրա հոգեվիճակն ու հոգևոր աշխարհը: Եվ եթե հեղինակն իրեն սահմանափակում է երաժշտական նյութի կազմակերպման մի որոշակի համակարգով, ապա դա հանգեցնում է ինքնարտահայտման պարփակմանը նեղ տիրույթում¹⁴: Եվ այս առումով ակնարկները, հարասացություններն ու մեջբերումներն այն էական տարրերն ու միջոցներն են, որոնցով կարելի է լուսաբանել և ըմբռնել տվյալ երկը¹⁵: Ընդ որում, փոխառնված ոճական սկզբունքների կիրառությունների առկայությունը տարիմաստ է՝ գեղարվեստական չափանիշի հավաստում, հիշե-

14 **А. Тертерян.** К вопросу о музыкальном творчестве. Армянское искусство на современном этапе. Ереван, 1987, с. 124.

15 Շոշափված խնդիրն արդիական է ամենատարբեր մշակույթներին առնչվող հրապարակումներում, հատկապես, երբ քննության առարկա են դառնում տվյալ երաժշտական ավանդույթում մոդեռնիզմի ձևավորման հանգամանքներն ու Ստրավինսկու նեոռոմանտիզմի ազդեցության դրսևորումները (տես **Emilio Casco Centro.** Music in 1930s Mexico: Culture, Modernism, and Identity, PhD, University of London, 2019, Chapter 5, Musical Modernism in Mexico: An Intertextual and Categorical Approach, p.238–240):

նվագախմբի համար գրված կոնցերտում, որը 1977 թ. արժանացել է «Տարվա լավագույն ստեղծագործություն» մրցանակին:

Տրիոյի կամային-ռեպետիտիվ ելևէջային մոտիվն իր փռված տարածական հնչողությամբ, որ, ասես, հեղինակի մուտքն է նախապատրաստում երաժշտական տարածք, և որից բյուրեղանում է հիմնական ինտոնացիոն գաղափարական լիցք կրող թեմատիկ միջուկը, համառորեն հնչում, փոխակերպվում և ուղիներ է հարթում հակադիր ոլորտների բախումների համար:

Այդ փոխակերպումների շղթայի ընթացքին պարբերաբար հնչում է հեղինակային բանաձևված խոսքը՝ ազգային երանգների քողարկված ու բացահայտ շարադրումով, կոմիտասյան երգերի ելևէջների (օրինակ, «Ալ այլուխ»), դաշնամուրային հյուսվածքների, ռեգիստրային ընդգրկումների սկզբունքներով, դիստնանս համահնչյունների ազդեցիկ կիրառություններով: Ստեղծագործությունն ուշագրավ է ասելիքի բազմապլանայնությամբ, դինամիկ ընթացքով, որ ընդհատվում և պարբերական-հատվածական լարում է հաղորդում կառույցի աներևակայելի մոտիվային սինկրետիզմին:

Միևնույն ելևէջի սեկվենցիոն տարբերակային կրկնություններն ընդհանուր գիտակցական դաշտում բեմական պատկերաշար են ստեղծում՝ դերերի հստակ բաշխումով և ավարտվում տարածայնությունների հաղթահարումով: Մեկնասանի այս դրամատիկ ստեղծագործությունը շատ է կատարվել և իր արժանի տեղն է գրավել կատարողական պրակտիկայում: Այն, ասես, բուռն զրույց-քննարկում է՝ քնարական շեղումներով, որի հուզական-գաղափարական հագեցվածությունը դուրս է ժամանակային սահմանափակումներից, մի իմացական խորհրդանիշ է, որի տարողունակ շերտերն անվերջ բացահայտվում են: Իրավամբ, Ռուբեն Սարգսյանի բազմաթիվ գործեր տեսողական-բեմական մտազուգորդումներ են առաջացնում: Սա, թերևս, ինքնօրինակ մտածողություն է՝ խոր դրամատիկ զգացումները վառ կերպավորումներով, տպավորիչ մեղեդային դարձվածքային բնութագրերով ներկայացնել դիստնանս կլաստերների համառ հնչողության իմաստային ընդգծումներով: Երեք գործիքով ձեռք բերված դրամատիզմն ու փոփոխական լարումը՝ առանց նյութի հետևողական զարգացման, գործիքների անհատականացված դերերն ու մուտքերը, ինչպես նաև անսամբլային հզոր հնչողությունը, անշուշտ, առավել մեծ կառույցներում կարող էին մարմնավորվել: Սակայն ընտրված ժանրը բնավ չի նվազեցնում կոմպոզիտորի հույզերի և ասելիքի ներգործության ուժը՝

ՏՐԻՈ

Զուգարակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար

Vivo ♩ = 140

Violino

Violoncello

Piano

1

mp

p

simile

Vivo ♩ = 140

71

Violino

Violoncello

Piano

72

ամփոփված սեղմ ձևում: Տարողունակ խոսքը ձևակերպված է հստակ, հատու հարվածներով, զգացմունքների ընդհատ հերթագայումով, ազգային ինչերանգների վարպետ ներմուծումով ժամանակակից լեզվամտածողական դաշտ:

Բոլորովին այլ ինքնաբացահայտում է «Լեզենդի Մահը» դաշնամուրային պիեսը, որ կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործություններից է (2012 թ.):

Ինչ լեզենդ է՝ իր երաժշտական աշխարհի, իրականության, թե ազգային երաժշտական ավանդույթի օտարման կամ կորստի կանխագագուսն է և դրա մերժումը՝ ժողովրդական-քաղաքային պարի ռիթմի և ձայնակարգային-ելլեջային դարձվածքների գիտակցված ցուցադրումով: Ռոնդոյի ազատ-հանկարծաբան սիտեման ինարավորություն է տվել մեկնարկել և Շալախոյի պարի թեմատիկ տարբերակումներով ու կոնտրաստային հատվածների միակցություններով ընդգծել արտաերաժշտական իմաստ կրող ակնարկները: Իրողությունների հակադրական մթնոլորտում ազգայինն ընդգծվում է ընդհուպ քառորդ տոնային, ոչ տեմպերացված ինչո՞ղության նմանակումով, խրոմատիկ սեկվենցիոն դասույթներով: Սպառվել է կոմպոզիտորի երաժշտական աշխարհի ժամանակը, փլուզվել են նրա պատկերացումները: Դիմումը ազգայինին՝ Շալախոյի մարմնավորումով, չափազանց պարզ, բայց խոսուն լուծում է՝ բուռն ապրումների և կենսունակ պարի ինտերակալան սկզբունքով: Հեզնանք է, թե իրողության ընկալում և այդ իրողության անհատական երևակումը, որ կոմպոզիտորն իրականացրել է այս, ինչպես նաև մի շարք այլ ժանրային ձևերում:

Հակասական և իրարամերժ մեկնաբանություններ կարելի է տալ: Արդյո՞ք դրանց մասին է մտածել հեղինակը, թե այս երկում հիմնարար դրամատուրգիական ու հոգեբանական կշիռ ունեցող Շալախոյի պարի ռիթմաինտոնացիան է նրան հրապուրել, որքան էլ այն առաջին հայացքից հոգեհարազատ չթվա կոմպոզիտորի մտածողությանն ու երաժշտական խառնվածքին: Եվ արդյո՞ք սոսկ ազգային երաժշտամտածողության ու ազգային նյութի բազմիմաստ լուսաբանումով է պայմանավորված ստեղծագործության պարթոսը: Իսելամիտ հաշվարկված և գեղարվեստորեն տպավորիչ հեզնանքի միջոցով է ներկայացնում հեղինակն իր լեզենդը, ինչպես նաև՝ արահայտում իր ընդվզումը վերջինիս վախճանին: Կարելի է խորհրդածել և սուբյեկտիվ զգացողություններ շարադրել անվերջ: Գուցե պարզապես ձայնակարգային հիմքի դրամատիզմն է տրամադրել կոմպոզիտորին: Տվյալ ձայնակարգը, ինչպես էլ որ անվանենք՝ հարմոնիկ մինոր, կրկնակի երկակի,

ԼԵԳԵՆԴԻ ՄԱԸԸ
Դաշնամուրի համար

Vivo ♩ = 140

զարտուրի ծայնեղանակ, ԳՁ, թե մերձավորարևելյան ավանդական երաժշտության մոդալ համակարգի Չարգահ ծայնակարգը՝ մեծացված սեկունդայի հաստատուն ներկայությամբ, չափազանց ինքնատիպ երանգավորում ունի: Դաշնամուրային այս երկի պարզությունն ու հյուսվածքը մտազուգորդվում են նաև հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ակունքներում կանգնած Նիկողայոս Տիգրանյանի գրառած և դաշնամուրի համար մշակած Չարգահի՝ իր բնութագրմամբ «պատերազմական պոեմի» հետ, որի ավանդական, գործիքային կատարում-

32

դրանք ձեռք չեն բերվում արհեստականորեն: «Պետք չէ օրիգինալ ձևանալ, ավելի լավ է հստակ ձևակերպել գաղափարներն ու նպատակները, իսկ թե ինչ դուրս կգա՝ միայն Ամենակարողին է հայտնի»¹⁹: Կոմպոզիտորի երաժշտությունը՝ անկեղծ և գրավիչ, ասվածի վկայությունն է:

Ռուբեն Սարգսյանի մտքերը՝ ժամանակակից երաժշտարվեստում սեփական դեմքը պահպանելու և երաժշտագեղագիտական ըմբռնումներին հավատարիմ մնալու, ինչպես նաև անցյալի ավանդույթների վերաարժևորման ու նորովի մեկնաբանման հարցերում, նրա սերնդակից, կրտսեր ու ավագ շատ կոմպոզիտորների են հուզել: Դեռևս 1979 թ. հայ ժամանակակից երաժշտության հայտնի դեմքերից՝ Մարտուն Իսրայելյանն իր հարցազրույցում նշել է. «Իմ կարծիքով նոր ձևեր ստեղծում են միայն մեծերը: Հնարավոր է, որ ժամանակակից կոմպոզիտորը ինչ-որ չափով նորովի մեկնաբանի այս կամ այն ձևը, բայց այն արմատապես փոխելը, նորը ստեղծելը՝ ... միայն մեծերին է վիճակված»²⁰:

Հայ կոմպոզիտորներից քչերն են շարադրել իրենց մտքերը, արտահայտել իրենց վերաբերմունքը ժամանակակից բազմաձև երաժշտարվեստին հատուկ գեղագիտական և տեխնոլոգիական երևույթներին, վերլուծել կամ մեկնաբանել սեփական գործերը՝ ժամանակին բնորոշ մշակութային-գաղափարախոսական միջավայրում: Նշանակալի բացառությունների շարքում են Ավետ Տերտերյանը, Լևոն Աստվածատրյանը, Գագիկ Հովունցը, Տիգրան Մանսուրյանը, որոնց դատողությունները, զրույցներն ու հրատարակած հոդվածներն ընդգրկված են հայ երաժշտագետների աշխատանքերում: Դրանք արժեքավոր նյութեր են և հեղինակների աշխարհընկալման, ազգային ինքնության պատկերացումների, և թե ժամանակի ստեղծագործական մթնոլորտն ու արվեստագիտական միտքը ճանաչելու տեսանկյունից²¹: Այս առումով Ռուբեն Սարգսյանի սակավաթիվ հոդվածները, հարցազրույցներն ու հեռուստատեսային կամ ռադիոհաղորդումներն առանձնակի կարևորություն ունեն՝ արվեստագետի հոգու և մտքի բանալին փնտրելիս: Կոմպոզիտորի բանավոր խոսքում հնչած մտքերը որոշակիորեն ուղղորդիչ են դառնում նրա երաժշտական խոսքի մեկնություններում:

¹⁹ Տե՛ս «Присутствие духа – мощный стимул». – «Голос Армении», 7. II. 2002.

²⁰ «Եթե արվեստագետը քաղաքացի է», Հարցազրույց կոմպոզիտոր Մարտուն Իսրայելյանի հետ. – «Սովետական արվեստ» (Երևան), 1979, № 5, էջ 32:

²¹ **Ք. Թերտերյան.** Авет Тертерян. Диалоги. Ереван; 2010; **Տ. Տարկիսյան.** Նշվ. աշխ., էջ 215–231; **Ա. Արևշատյան.** Տիգրան Մանսուրյան, Երևան, 2025, էջ 179–187:

թի հետ, որի քննությունն ի հայտ է բերում կոմպոզիտորի մտածողությանն առավել բնորոշ ոճական տարրերն ու միջոցները, որոնք հետևողականորեն կիրառվում են նրա կամերային-գործիքային երկերում՝ նպաստելով հեղինակային գրչի և ինքնության ճանաչելիությանը: Դրանցից են նաև տպավորիչ թեմատիկ սաղմերը, որ տարածական փոխակերպումներով բացահայտում են իրենց ներքին իմաստային լիցքերը՝ փոխատեղված մասնիկների համադրություններով: Կանոնական տարբեր մոտիվների տրանսպոզիցիոն հնչողությամբ և բազմապիսի զուգորդումներով ընդլայնվում է դիապազոնը և որոշակի լարում ստեղծում: Այսպես կոչված տոնայնական ձևերում (տոնատ, կվարտետ, սիմֆոնիա) ստեղծված ոչ-տոնայնական գործեր, ֆունկցիոնալ հարմոնիայի տրամաբանությամբ հղկված ավանդական ձևերում՝ բազմաշերտ հատվածներ և տարածական ակնարկներ, որոնց միջոցով էլ ապահովվում է կառույցի հարաբերական միասնականությունը՝ բազմակի և ընդհատ գազաթնակետերի ձեռքբերման դրամատուրգիական սկզբունքով: Այս ինքնատիպության ցուցիչները, որ առկա են Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտության մեջ և պայմանավորված են ժամանակակից արվեստի ընդգրկուն համայնապատկերում գոյակցող բազմաոճ գեղարվեստական հոսանքներին և ուղղություններին հատուկ տեխնիկական միջոցների խոր իմացությամբ և անհատական ըմբռնումներով, նրա երաժշտությունը, անկասկած, հարաբերելի են դարձնում նեոկլասիցիզմի, էքսպրեսիոնիզմի և նեոռոմանտիզմի բնորոշ հատկանիշներին:

Օտարաոճ տարրերի ընտրության և համատեղման սկզբունքները Նոր երաժշտության մեջ (Թեոդոր Ադորնոյի տերմինն է)²² ընթացել են ժանրերի կազմալուծումների, առանձին տարրերի տրոհման և այլ երևույթներին զուգահեռ: Երաժշտական կառույցների և պարտիտուրի անհատականացման և անկրկնելիության չափազանցված միտումները նպաստել են ժանրերի դասական պատկերացումների փլուզմանը²³:

²² Գերմանացի փիլիսոփա, երաժշտագետ, Ֆրանկֆուրտի դպրոցի ազդեցիկ անդամ Թեոդոր Ադորնոն (1903-1969) ավանգարդի կոմպոզիտորների՝ Շյոնբերգի, Բերգի և Վեբեռնի մոդեռն երաժշտության պաշտպանն ու տեսաբանն էր, ով նրանց ատոնալ և 12-տոնային ստեղծագործությունները՝ ավանդական հարմոնիկ կառույցների աներկբա ժխտումով, համարում էր ժամանակակից կյանքի անհաճո իրողություններին հակադրվելու միջոց:

²³ Այս ծայրահեղ անկրկնելիության երևույթին հետամուտ էր հատկապես Վեբեռնը (տես **J. Covach**. Dahlhaus, Schoenberg, and the New Music. – In Theory Only, vol. 12, nos. 1–2, p. 19–42): Հեղինակը հանգամանալից քննարկման է ենթարկում Դալիաուսի հրապարակված 28 հոդվածներում արտացոլված դատողությունները Նոր երաժշտության մեջ կիրառվող սկզբունքների, կառույցների, ժանրային ընկալումների և մեկնաբանումների, գլուխգործոցների ու

ստեղծագործական էությունը լիցքավորող ոլորտներ ու մեծություններ: Նրան հուզել են Մալերն ու Շյոնբերգը, Ստրավինսկին ու Շոստակովիչը, Խաչատրյանն ու Բարտոկը, որոնց երաժշտությամբ ըմբռնել է խորհրդավոր այն ուժը, որը ստեղծագործողին դուրս է բերում սովորական փորձառության սահմաններից՝ տանելով դեպի «վերին ոլորտները»:

Հայտնի է, որ շյոնբերգյան «երաժշտական իդեայի» ակունքները բազմաթիվ են և հարում են գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայությանը: Հետաքրքիր է, որ որոշ հեղինակներ հետամուտ են այն մտքին, որ Մալերի «հոգևոր ժառանգորդ» Շյոնբերգի նորարարական գրելաոճի՝ 12-տոնային շարքի նախադրյալներն անբավարար չափով են լուսաբանված և կարիք ունեն հստակեցվելու հոգևոր ու կրոնական տիրույթներում: Այդ համակարգի ծագումնաբանական ակունքների մեկնություններն առնչվում են Աստվածային արարման գաղափարին՝ արտացոլված հրեական լիտուրգիական ավանդույթի խորհրդաբանության մեջ: Նշվում է, մասնավորապես, որ իր փիլիսոփայական-գեղագիտական ըմռնումներում և ստեղծագործական սկզբունքներում Շյոնբերգը հետևում էր Հին Կտակարանի (կամ եբրայական Աստվածաշնչի) կանոնական տեքստերին, գիտակցելով իր՝ որպես ընտրյալի բարձր առաքելությունը երաժշտության (հատկապես՝ գերմանական) ապագայի և առաջընթացի գործում²⁶:

Բնականաբար, սերիային կամ այլ մեթոդներով ստեղծագործող արվեստագետներից շատերը մասնակի ընդգրկումներով և ինքնուրույն մոտեցումներով են կիրառել Շյոնբերգի մեթոդը, հետևել նրա երաժշտական լեզվի փոփոխություններին՝ «Սերիային Ողիսականին»²⁷, որն իր դրոշմն է թողել նաև հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական մտահորիզոնի ձևավորման վրա:

Ժամանակակից երաժշտությանն առնչող գիտական դրույթների և դրանց տեսական հիմքերի տեղաշարժերը լայնորեն քննարկվել և ներկայացվել են XX դարի 50-ականներին Դարմշտադտում կազմակերպված «Նոր երաժշտության» միջազգային ամառային կուրսերի ժամանակ, որտեղ սեմինարներով և դասախոսություններով հանդես

²⁶ **A. Ringer.** Arnold Schoenberg. The Composer as Jew. Oxford, 1990, p. 75–82.

²⁷ Տե՛ս **E. Haimo.** Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928, Oxford University Press (January 28, 1993): Այս խնդրի հանգամանակից քննության մասին տե՛ս նաև **J. Covach.** Schoenberg's "Poetics of Music", The Twelve Tone Method, and the Musical Idea, in Schoenberg and Words, ed. R. Berman and C. Cross (Garland Publishing), 2001, p. 309–346.

են եկել նշանավոր սերիալիստները՝ Շոտկհաուզենը, Մեսսիանը, Բուլեզը, Մադերնան։ Մեսսիանը կոմպոզիցիայի դասեր է տվել, վերլուծել Վեբեռնի գործերը, ներկայացրել իր «Չորս ռիթմական էտյուդները», որոնց ազդեցությունը հսկայական է եղել սերիալին տեխնիկայի ձևավորման հարցում։ Երաժշտական-քննադատական, ինտելեկտուալ-ստեղծագործական այս լարված մթնոլորտում են ձևավորվել ապագայի երաժշտության «դիրքերն ու հնարավորությունները», երիտասարդ սերնդի կոմպոզիտորների ստատիկ, պուանտիլիստական, պատահական և այլ անվանումներ ստացած գործերը։ Հակասական արձագանքներ է առաջացրել 1952 թ. Պիեռ Բուլեզի հրապարակած «Schoenberg est mort» («Շյոնբերգը մահացել է») մանիֆեստի հավակնություններով և կատեգորիկ ոճով գրված հոդվածը, որտեղ նա պարզաբանում է Դարմշտադտի դպրոցի քաղաքական մշակութային նպատակները։ Կոմպոզիտորը նաև իր գաղափարներն է շարադրում Շյոնբերգի շարքերի կարևոր նշանակության և դրանց սխալ մեկնաբանումների վերաբերյալ, միևնույն ժամանակ մեղադրելով մեծ նորարարին այդ շարքերի հնարավորությունները մինչև վերջ չբացահայտելու և ռիթմի ու տեմբրի խնդիրների վրա չտարածելու համար։ Հետագայում նա ընդունում է նաև, որ սերիալին տեխնիկական և գեղագիտությունը իրենց ավարտին են մոտեցել՝ վերածվելով տոտալիտար նոր ակադեմիզմի, նոր ստեղծագործական դպրոցի, որն իր ողջ բազմազանությամբ հանդերձ տարածվել է ամբողջ աշխարհում²⁸։ «Վիեննական հայտնագործություններից հետո ցանկացած երաժիշտ, ով իրապես չի փորձել և ըմբռնել դոդեկաֆոն լեզվի անհրաժեշտությունը, անընդունակ է... իր նախորդ աշխատանքով նա բախվում է ժամանակի անակնկալ պահանջներին»²⁹։

Այսպես, երաժշտագիտական բառապաշարում հաստատված բանալի բառերով՝ իդեա, զարգացող տարբերակում, տրամաբանական պրոգրեսիա և այլն, ժամանակակից երաժշտության ուսումնասիրությունը, ասես, հեռանում է նախկին նկարագրողական նարատիվից՝ կենտրոնանալով Դալիաուսի կիրառած Նոր պարզություն հասկացություն-եզրի վրա, որով բնութագրվում են տարբեր մշակույթներում արտացոլ-

²⁸ Այս մասին մանրամասն տես **F. Monteiro**. *New Music, Darmstadt and Avant-garde*, in “The Portuguese Darmstadt Generation – the piano music of the Portuguese avant-garde”, PhD. Thesis, University of Sheffield, 2003, p.1519. Աշխատանքում քննարկված են պորտուգալացի ավանգարդ կոմպոզիտորների դաշնամուրային գործերը, այսպես կոչված, «պատմական ավանգարդի» պարադիգմատիկ ասպեկտների համատեքստում։

²⁹ **J. Goldman**. *Boulez and the Spectralists Between Descartes and Rameau: Who Said What About Whom*, in *Perspectives of New Music*, vol. 48, no. 2, 2010, p. 214.

ված նմանատիպ միտումներն ու հոսանքները: Ոճական այս հոսանքի կամ շարժման տարբեր ներկայացուցիչների երաժշտության նկատմամբ կիրառելով իմաստային որոշակի սահմանափակումներով օժտված «New simplicity» տերմինը, հանրաճանաչ երաժշտագետը չի առաջարկում որևէ պլտերնատիվ տարբերակ: Նշելով պոստ-սերիալ ժամանակափուլում ի հայտ եկած շեշտված անհատական արտահայտչականության, խրոմատիկ տեխնիկայի և մի շարք այլ տեխնիկական խնդիրների սկզբունքային դրսևորումները, ի վերջո, վերադարձը դեպի ռոմանտիզմ և հին դասական ձևերի բազմաբնույթ մեկնությունները՝ անմիջականորեն կապված «պոստմոդեռնիզմին», նա, այսուհանդերձ, չի ընդունում այդ ամենակուլ և ընդգրկուն բառը. նորարարության փոխարեն մշտապես կիրառում է «նոր պարզություն» և «նոր սուբյեկտիվություն» բնութագրերը³⁰: Ըստ էության, «նոր պարզություն» հասկացությունը, որ 70-ականներից հետո էլ շարունակական արտացոլումներ է ստացել և տարբեր դիտակետերից կիրառվել արևմտաեվրոպական ու արևելաեվրոպական կոմպոզիտորների գործերում, ներդաշնակ է նաև հայ կոմպոզիտորներից շատերի ստեղծագործական համակրանքներին: Որպես գեղարվեստական երևույթ՝ իր փիլիսոփայական և գեղագիտական դրույթներով, ամեն մի նոր ժամանակի համատեքստում այն անվերջ դրսևորվելու հնարավորություններ ունի՝ անցյալը նոր իրողություններին համադրելու և դրանք համատեղելու առումով:

Այդ ստեղծագործական-երաժշտաքննական նոր մթնոլորտում կորուսյալ գեղեցիկի, ձևի ու բովանդակության հակիրճ հայտերով ներկայացվող երաժշտագաղափարական կառույցներում խիստ սերիալիզմը հետին պլան է մղվում և դառնում ստեղծագործական մեթոդներից ընդամենը մեկը՝ ճանապարհի հարթելով այլ մոտեցումների համար: Այս ամենը գեղագիտական-փիլիսոփայական սկզբունքային նոր դիրքեր են առաջադրել կոմպոզիցիայի արվեստում՝ անձանոթ ուղիներ մատնանշել ակադեմիական երաժշտարվեստում, մասնավորապես «հոգևոր մինիմալիզմի» ուղղության ներկայացուցիչների՝ Հենրիկ Գորեցկու, Արվո Պյարտի, Ֆիլիպ Գլասսի և այլոց ստեղծագործություններում:

³⁰ Այս հարցի քննությունը տես **Isabel da Rocha**. A Perspective of New Simplicity in Contemporary Composition: Song of Songs as a Case Study, 2017. Հեղինակը հետազոտությանը կից ներկայացրել է նաև իր օպերային ռեչիտացիաները՝ հիմնված Հին Կտակարանի տեքստերից «Երգ երգոց»-ի վրա, իրականացրած Նոր պարզության գեղագիտական և ոճական դրույթներով ու հերմենևտիկ մեկնաբանություններով:

Վերջապես, հիշենք նաև բազմաթիվ արվեստագիտական հղումները շոնբերգյան «սիրտն ու միտքը» համադրությանը, որտեղ նորարարը փաստարկում է երկուսի անհրաժեշտությունը երաժշտական կոմպոզիցիայում՝ քննելով իր վաղ շրջանի «Verklärte Nacht» («Փոխակերպվող գիշեր») գործիքային սեքստետը: Հոգու և մտքի, ռացիոնալի և իռացիոնալի դիխտոմիկ կապի կամ ֆենոմեններից որևէ մեկի առաջնության երևակումը դարձել է կոմպոզիտորական արվեստի մեկնաբանման հիմնական առանցքներից մեկը: Ռուբեն Սարգսյանը յուրովի հաստատում է մեծ նորարարի դիրքորոշումը՝ «... տրամաբանությունն ու զգացմունքը պետք է փոխազդեն»: Ամեն մի անհատի պարագայում այդ հարաբերության տարրերը տարբեր կշիռներ ունեն և օգնում են որոշարկելու այն գեղագիտական չափանիշը, որը ըստ ամերիկացի երաժշտագետ Ռիչարդ Տարուսկինի, ազդեցություն-նորարարություն-կառույց սխեմայում է արտացոլվում, որով և գնահատվում է երաժշտությունը³¹: Անշուշտ, այդ եռանդամ մոդելի նշանակությունը հնարավոր չէ բացարձակացնել՝ արստրահվելով ինքնին գեղագիտական արդյունքից: Հետազոտողի առանձնացրած չափանիշները՝ ա. արվեստագետի ներգործության ուժը մյուսների վրա, բ. տեխնիկական նորարարությունների ցուցանիշները և գ. կառուցվածքային հարցերին ուղղված քննադատության սահմանները³², առավելապես երաժշտության պատմական ընթացքի առանձնահատկությունները պարզաբանող ելակետային դրույթներ են, որոնք կարիք ունեն հավելյալ՝ խորքային ճանաչումների և բացահայտումների:

Ազգային երաժշտության ներմուծումը Արևմուտքի երաժշտական համատեքստ՝ միջազգային կոմպոզիտորական պրակտիկայում հաստատված երևույթներից է: Սակայն ազգային ինքնության գիտակցումն այդ օվկիանոսում, որպես ժամանակակից արվեստագետի և, ով ընկալվում և ընդունվում է որպես այդպիսին միջազգային ասպարեզում՝ չափազանց խրթին հարց է: Քաղաքական, գաղափարական զանազան համակարգերի պայմաններում ձևավորված արևմտյան ու խորհրդային մշակույթների արժևորման ելակետային դրույթներում ստերեոտիպեր են մշակվել, որոնցով տարբերվում են եվրոպական և ոչ եվրոպական մշակույթների ներկայացուցիչները համաշխարհային երաժշտարվեստում: Բնականաբար, «ունիվերսալ ժամանակակից վարպետի» գնահատական հազվադեպ է տրվում վերջիններին. որոշ

³¹ R. Taruskin, The Poietic Fallacy. – «Musical Times» 145, № 1886 (Spring, 2004, p.7–8).

³² Նույն տեղում, էջ 10:

վերապահումով այն հատկացված է Բարտոկին: Այդ չափանիշներով են բնութագրվում խորհրդային շրջանի կոմպոզիտորները ամերիկացի անվանի երաժշտագետ Ռիչարդ Տարուսկինի «Oxford History of Western Music» բազմահատոր հրատարակությունում³³: Հիշատակված բաժանումներով ու հակադրություններով գնահատվող խորհրդային շրջանի կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը՝ այդ աշխատության «Դատապարտում և Ապաշխարում» («Denunciation and Contrition») բաժնում, իր բոլոր հիմնավորումներով, փոքր-ինչ միակողմանի երանգներ է պարունակում: Ստալինյան ժամանակափուլի բարդ և հակասական ստեղծագործական մթնոլորտին, գեղարվեստական արժևորման չափանիշներին առնչվող հարցերը քննարկվել և շարունակվում են քննարկվել և մեր օրերում³⁴: Ի դեպ, Արամ Խաչատրյանի անունը շոշափվում է «Սովետական երաժշտական մեծ քառյակի»՝ Պրոկոֆև, Շոստակովիչ, Մյասկովսկի, Խաչատրյան, և Կենտկոմի 1948 թ. հանրահայտ որոշման, ժդանովյան դիրեկտիվների քննարկումների՝ ֆորմալիզմի մեղադրանքների և արվեստը սոցիալիստական ռեալիզմի ուղիով զարգացնելու դրույթների համատեքստում: Մասնավորապես նշվում է, որ Խաչատրյանը Վրաստանում ծնված հայազգի կոմպոզիտոր է, Արևմուտքին հայտնի իր գունագեղ կոնցերտներով և «Սուերով պարը» ներառող բալետային սյուիտով³⁵:

Ժամանակակից հայ կոմպոզիտորի ստեղծագործության լուսաբանումներում նույնպես առնչվում ենք ազգային մշակույթում հաստատված ակադեմիական երաժշտության արդի պատկերացումների և արևմտյան ընկալումների ու չափանիշների հետ: Այսուհանդերձ, իր մշակութային հիմքերով և Արևելք-Արևմուտք դիֆուսիոնի կապի օրգանական դրսևորումներով առանձնացող հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը միջազգային երաժշտարվեստի բնութագրական միտումների ինքնատիպ հայտերից է՝ մշակույթի ժառանգորդության ցայտուն դրսևորումներով:

Ինչպես ազգային տարբեր դպրոցների ներկայացուցիչները, այնպես էլ հայ կոմպոզիտորները յուրովի արձագանքել են Բուլեզի մանիֆեստում շարադրված մտքերին: Երաժշտագետ Սվետլանա Սարգսյանը,

³³ **R. Taruskin.** Oxford History of Western Music, six-volume work. Oxford University Press, 2005.

³⁴ Տե՛ս **С. Матушак.** Истерзанная Муза? Сочинение музыки при Сталине (1932–1953). – Сб. Творить идеологии вопреки, 2022:

³⁵ **R. Taruskin.** Music in the Late Twentieth Century, Chapter 1, Starting from Scratch.

Կարելի է քննության առնել Ռուբեն Սարգսյանի ժառանգությունն ըստ ժանրային դասոչասումների՝ սիմֆոնիկ, կամերային-գործիքային, վոկալ, դաշնամուրային, և այստեղ պարզորոշ ուրվագծվում է նրա հակումը դեպի կամերային-գործիքային, սիմֆոնիկ և կոնցերտային ժանրերը: Սակայն կարելի է նաև շեղվել ավանդական ժանրային վերլուծական շրջանակներից և փորձել կոմպոզիտորին ներկայացնել նրա երաժշտությունից ստացած տպավորությունների և վերը հիշատակված ժամանակակից ոճական փոխատեղումների, ինչպես նաև ազգային ավանդույթի նպատակամիտված վերաիմաստավորումների տեսանկյունից, որոնց էլ հիմնականում հետամուտ եմ այս գրքում:

Ավելին՝ չխորանալով երաժշտության իմաստի և դրա մեկնաբանության տեսական-գեղագիտական դիսկուրսի չափազանց հետաքրքիր մանրամասների՝ պարտիտուրի պոտենցիալ նշանակությունների ու կատարողական բազմազան մոտեցումների ոլորտում, նշեմ, որ լիովին կիրառելի եմ համարում Նիկոլաս Քուբի դրոյթը, համաձայն որի՝ երաժշտության հերմենևտիկ քննությունը՝ իմաստային վերլուծությունն ինքնին ինտերպրետացիա է, որ ենթադրում է և մշակութաբանական, և ձևակառուցողական մեկնակերպ: Պարտիտուրը հասկացվում է որպես բազմակի և ներունակ իմաստներ ունեցող տեքստ, որոնցից միայն մեկն է իրականանում կատարողական տվյալ մեկնաբանության ժամանակ³⁷: Հետևաբար, և մեկնաբանությունը, և կատարումը որոշակիորեն սուբյեկտիվ մոտեցումներ են ու չեն կարող հավակնել միակ ճշմարտության երևակմանը: Ինդիվիդուալ արդիական է նաև հայ ժամանակակից երաժշտության պարագայում:

Հիշենք նաև, որ Ռուբեն Սարգսյանը երաժշտագետներին հորդորում էր անաչառ, բայց խորաթափանց լինել ժամանակակից երաժշտության քննադատություններում և «ստեղծագործաբար վերաբերվել կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը», քանի որ տարիներ կամ տասնամյակներ անց չինչա՞ծ կամ քննադատված գործերը կարող են բոլորովին այլ գնահատականների արժանանալ: Կոմպոզիտոր, դաշնակահար Սերգեյ Սլոնիմսկին ցավով նշում է, թե ինչ բացասական դեր են կատարել իր կյանքում հատկապես այն քննադատները, որոնք էլիտար դիրքերից և անհիմն չափանիշներով արհամարհական հայտարարություններ են արել իր օպերային, սիմֆոնիկ, կամերային տարբեր

³⁷ N. Cook. Theorising Musical Meaning. Music Theory Spectrum, vol. 23, 2001, p. 170-195.

այս չափանիշներով են առաջնորդվել բազմաթիվ դպրոցների ներկայացուցիչները մինչ 60–70-ականների նոր զարթոնքը, որ ազգային ընկալումների նոր ժամանակափուլ նշանավորեց:

XX դարավերջի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ ազգային խառնվածքի և մտածելակերպի դրսևորումները՝ սերտաճած արևմտաեվրոպական ավանգարդի, էքսպրեսիոնիզմի, նեոկլասիցիզմի և այլ հոսանքների ու գրեյաձևերի բնորոշ և վաղուց կիրառվող սկզբունքներին, հայկական ոգու կամ հայկականության այլ որակ բերեցին ազգային կոմպոզիտորական արվեստ՝ գեղարվեստական մտածողության նոր դրսևորումներով: Հայ կոմպոզիտորական արվեստի գեղագիտական հարացույցի հարստացումը այս նոր բաղադրիչներով այն իրողությունն է, որն անհրաժեշտաբար առաջադրում է դրա լուսաբանման և արժևորման խնդիրը համաշխարհային երաժշտարվեստում կայունացած գրեյաձևերի և միտումների հարթության վրա:

Նորարար արվեստագետների ստեղծագործությանն ուղղված հղումները ի ցույց են դնում նեոռոմանտիզմի ոճաբանության և զուսպ մոդեռնիզմի համակցության մասնավոր առանձնահատկությունները հայ երաժշտարվեստում և թույլ տալիս անհրաժեշտ տրամաբանությամբ դիտարկել զուգորդումների ընդգրկուն երանգապնակը նեոկլասիկական կառուցվածքային սկզբունքներով և ավանդական ազգային երաժշտության ելևէջային տարրերով հագեցած երկերում:

* * *

Թեև Ռ. Սարգսյանի ստեղծագործական սկզբունքներն ու գրելաճը ամբողջական և հանգամանալից վերլուծության չեն ենթարկվել ո՛չ սիմֆոնիկ, ո՛չ կամերային-անսամբլային, ո՛չ էլ կոնցերտային ժանրերում դրսևորված հատկանիշների ընդհանրացման նպատակով, այսուհանդերձ, կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածներում, մասնավորապես Մ. Ռուխկյանի աշխատանքում, նրա երաժշտական դիմանկարը մեզ է հառնում որպես նոր ռոմանտիկ, նոր դասական հակումներ ունեցող անհատականություն՝ ինտելեկտուալ մտածողության շեշտադրումներով⁴⁰: Տրամաբանության ու հուզական արտահայտչականության փոխհարաբերությունները Սարգսյանն իրականացնում է դասական ժանրերի ինքնատիպ ճկումների և «ժամա-

Composers of the 20th century, Second Biennial Euro-Mediterranean Music Conference, 8–10 September 2011, University of Cyprus, p. 4):

⁴⁰ **М. Рухкян.** Նշվ. աշխ., էջ 154-198; նույնի՝ Մեր ժամանակների ռոմանտիկը. – «Երաժիշտ» (Երևան), 2013, ապրիլ:

նակ» տարողունակ հասկացության հիմնավորումներով: «Ես սիրում եմ ժամանակը... այն բոլոր արարումների ելակետն է, – ասել է Օլիվիե Մեսսիանը: – Ժամանակը փոփոխություն է ենթադրում (հետևաբար՝ Պատճառ), շարժում (հետևաբար՝ Տարածություն և Կյանք): Ժամանակը մեզ հասկանալի է դարձնում Հավերժությունը՝ հակադրվելով նրան»⁴¹: Այդ հակադիր հասկացությունների համամասնական հարաբերությունը՝ պայմանավորված տվյալ ստեղծագործության գաղափարական ազդակներով, կոմպոզիտորի երևակայության մեջ մարմնավորվում է հնչյունային կառույցներում, անհատական շեշտադրումներով և իմացական շերտերով երևակում ստեղծագործության գաղափարական հենքը:

⁴¹ **O. Messian.** The Technique of my Musical Language. Paris, 1944, p.58; Տե՛ս **A. Stimson.** Musical Time in the Avant Garde: The Japanese Connection, University of California, 1996, p. 9–10.

ԳԼՈՒԽ III

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԵՎ ԱՎԱՆԳԱՐԴԻ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

XX դարավերջին, ավանգարդի տեսական-գաղափարական դրույթներին և տեխնոլոգիական բազմահնար փորձարկումներին հաջորդող շրջանում, դոգմատիկ միջոցներին փոխարինելու եկած բազմառոժության պայմաններում, առաջնային դարձավ կոմպոզիտորի ինտեգրումը նոր երաժշտահնչունային տարածք՝ պատմական ժամանակների միջև եղած սահմանների ազատ և ինքնօրինակ մերձեցումներով ու հարաբերումներով: Հայ կոմպոզիտորներից շատերը սկսեցին իրենց երաժշտական բառապաշարը հարստացնել և նորոգել ազգային երաժշտության տրամադրած արտահայտչաձևերով, մոնոդիկ ժանրերում բյուրեղացած հետերոֆոն, մոդալ մտածողությունից բխող օրինաչափություններով, մեղեդային ու ռիթմական տարրերով՝ գեղարվեստական նոր ըմբռնումներով նպաստելով ազգայինի վերաիմաստավորման երևույթին: Բնութագրական միտումներից դարձան միջնադարյան հոգևոր մոնոդիայի անդրադարձները ժամանակակից տեխնիկական տարրերով հագեցած գրելաձևերի պայմաններում:

Մոնոդիկ-պոլիֆոնիկ, տոնալ-մոդալ, ավանդական և մոդեռն հարաբերության փորձերում ազգային ավանդույթը դարձավ այն հուսալի հանգրվանը, որ բեղմնավորեց ու արգասավորեց հայ կոմպոզիտորական միտքը և որոշարկեց վերջինիս գեղագիտական տարածքը: Այդ միտքը մի կողմից ուղղված էր դեպի ազգային ավանդույթի կենարար ակունքները, մյուս կողմից՝ համաշխարհային ու համամարդկային երաժշտության զարկերակի ընթացքին:

Անդրադառնալով 1970–80-ականներին հայ երաժշտության մեջ ձևավորված նոր շերտի՝ կամերային-նվագախմբային տարատեսակ կազմերի համար երիտասարդ ու միջին սերնդի կոմպոզիտորների գրած

ստեղծագործությանը, երաժշտագետ Աննա Արևշատյանն ուշագրավ ընդհանրացումներով է դիտարկում երևույթն իր ընդհանրական ու ազգային դրսևորումներով, ինչպես նաև հայ երաժշտարվեստում ունեցած իր նշանակությամբ: Հեղինակը խոսում է նաև Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործական-ոճական որոնումների մասին, որոնցում գերիշխող է դառնում հայ հոգևոր ու ժողովրդական մոնոդիայի մեղեդային շերտերի և ժամանակակից արտահայտչաձևերի՝ կոլաժի, ալեատորիկայի սինթեզումը, կոնցերտային ժանրի ազատ մեկնաբանությունը, քնարականությունը, ինչպես նաև՝ Մարինա Բերկոյի նկատած «թատերական տարրերի», «մոնոդրամայի» կամ դրամատիկ թատրոնին առնչվող երևույթները⁴²:

Այս առանձնահատուկ միությունը հայ հոգևոր երաժշտարվեստի հետ Սարգսյանի մտածողության ու գրելաոճի, նրա երաժշտական աշխարհի հիմնասյուններից մեկը դարձավ: Հետաքրքրությունը հոգևոր արժեքների նկատմամբ, դրանց իմաստավորումը Նոր երաժշտության փորձարարական տեխնոլոգիական հարուստ արտահայտչամիջոցներով հագեցած երաժշտական տեքստերում, ինչպես քանիցս նշվել է նախորդ շարադրանքում, 1970-ականներին ասպարեզ եկած հայ կոմպոզիտորներից շատերի համար Նոր երաժշտության գեղագիտական-ստեղծագործական սկզբունքները ազգայինին միահյուսելու և նոր ազգայինը հռչակելու հուսալի կովաններ դարձան: Ուսումնասիրելով միջնադարյան մասնագիտացված մոնոդիաների և ժողովրդական երգային ու պարային նմուշների մեջբերումների ընդգրկուն խնդիրը հայ կոմպոզիտորական արվեստում, երաժշտագետ Ժաննա Զուրաբյանը նշում է, որ Սարգսյանն այդ սերնդի առաջիններից էր, որ իր գործիքային երկերում արծարծեց նման թեմաներ, գրելով՝ «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը, «Նվիրում Կոմիտասին» սյուիտը դաշնամուրի համար, «Ներսես Շնորհալի» պոեմը՝ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար, որոնցում ազգայինն արտահայտվում է հատկապես մոնոդիկ ակունքների հետ ունեցած կապի դրսևորումներով⁴³:

Ռուբեն Սարգսյանի կամերային, վոկալ-գործիքային մի շարք երկերը ներշնչված են միջնադարյան հեղինակների տեքստերով: Առավել հետաքրքիր մտահղացումների հիմք են դարձել XII դարի Կաթողիկոս, բանաստեղծ, երաժիշտ-երգահան Ներսես Շնորհալու հեղինակածնե-

⁴² **Ա. Արևշատյան.** Музыка для камерно-оркестровых составов. 70–80-ые гг. – Армянское советское искусство на современном этапе. Ереван, 1987, с.144–160.
⁴³ **Ժ. Զուրաբյան.** Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, Երևան, 2014, էջ 115:

րը: Իր իսկ վկայությամբ՝ նա Շնորհալուն հայտնաբերել է վաստակաշատ երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանի գրքի շնորհիվ⁴⁴: Կոմպոզիտորը փորձում է հասկանալ միջնադարի լեզուն, մոնոֆոնիկ մտածողության սկզբունքները, մեղեդի հասկացության ընկալումը միջնադարյան երաժշտարվեստում և այդ ճանաչողության արդյունքում ձևավորված տեսական-գեղագիտական պատկերացումները կիրառում է տարբեր ստեղծագործություններում: Ազգային մելոսի, միջնադարյան մոնոդիայի մեկնաբանման հարցերում նրա տեխնիկական զինանոցի տարրերը բազմաոճ են. հեղինակը հոգևոր կամ ժողովրդական երգերը լուսաբանում է ժամանակակից արտահայտչաձևերի՝ դողեկաֆոնիայի, սերիալ տեխնիկայի, պուանտիլիստական և ալեատորիկ սկզբունքների կիրառություններով: Այս առումով բնութագրական է «Ներսես Շնորհալի» պոեմը (1975)⁴⁵:

ՊՈԵՄ «ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ»

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The piano part has a 'Cord. pizz.' marking and a '* Ped.' marking. The second system continues the piano accompaniment with an 'ordinaire' marking.

⁴⁴ Ն. Թահմիզյան. Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973:

⁴⁵ Պոեմը կատարվել է «Москва-Париж» փառատոնի շրջանակներում և ընդգրկվել Շառլ Դեմոնժեի թողարկած «Սովետական երաժշտության անթոլոգիա» ձայնասկաների հավաքածուում (1978 թ.): Այս նույն բեղմնավոր տարում էր գրվել կոմպոզիտորի «Հայկական գրաֆիկան» դաշնամուրի համար:

♩ = 40

Flauto

Maestoso
The pianist rises and read the text.

Piano

*Aravot luso
Արավոտ լուսոյ* *aregakn ardar
արեգակն արդար* *ar is luis zagea.
ար իս լիս շյա ծագեա:*

Più mosso

*bchumn i hore
բրդխումն ի հորէ* *bchea i hogvuis
բրդխեա ի հօգրոյս* *ban cez i hajuis.
բան բեզ ի հայւոյս:*

Cord. pizz. 8

lea

Cord.

Cord. pizz.

f lea

Այս երկը միջնադար-ավանգարդ փոխհարաբերության առաջին լուրջ հայտն է՝ ներշնչված Շնորհալու շարականների ոգեղեն շերտերով, մասնավորապես «Առաւօտ լուսոյ» և «Տարածեալ» նմուշների ձայնեղանակի ու ելևէջի (զձ., գկ., դկ. ստեղի), գրական խոսքի գեղարվեստական կատարելությամբ⁴⁶:

Ըստ էության, կոմպոզիտորն ընկղմվելով Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական խոսքի արտահայտչական ոլորտում, ձգտում է ժամանակակից հնչյունային միջավայրում վեր հանել միջնադարյան շարականերգության մեջ բյուրեղացած դարձվածաբանության խորհուրդն ու ներունակ ուժը: Այդ իսկ պատճառով պրեմում Շնորհալու տեքստի և մեղեդու ներմուծման տրամաբանությունն օժտված է գաղափարական-գեղագիտական որոշակի գործառույթով: Մեջբերված մոնոդիկ նմուշի ստույգությունը, որ առնչվում է թե՛ «Կանոն Սրբոց Պետրոսի և Պողոսի» Օրհնության և թե՛ «Կանոն Հովնանու Մարգարէին» Համբար-

⁴⁶ Այս հոգևոր նմուշների ձայնեղանակային և կառուցվածքային հիմքերի քննությունը տես **Ն. Թահմիզյան**, նշվ. աշխ., էջ 82–89:

նելով Կոմիտասի նորարարական սկզբունքները, մասնավորապես, կետային մտածողությանն առնչվող իր հետաքրքիր դիտարկումները երաժշտագետ Միեր Նավոյանը նշում է, որ դրանք «... հաճախ կանխում են XX դարի եվրոպական երաժշտության ինչ-ինչ երևույթներ»⁴⁷:

Ընդհանուր առմամբ, ժամանակների խորքային տարբերություններն ու երաժշտական մտածողության անջրպետը հաղթահարող այս ինքնատիպ երկում կոմպոզիտորի նպատակը ոչ այնքան տարբեր լեզվաոճական շերտերի սինթեզումն է, այլ դրանց առանձնահատուկ կերտվածքի ընդգծումը. թեև դիտնանս կլաստերների աստիճանական փլուզումը և անէանալը՝ միջնադարյան մոնոդիայի ելևէջային շերտերի մոտեցումով, որոշակի գաղափարական–արտահայտչական սինթեզ ենթադրող ստեղծագործական ակնարկ է, որ նա հաջողությամբ իրականացնում է այլ գործերում:

«Ներսես Շնորհալի» պոեմը միջնադարյան և ժամանակակից լեզվամտածողությունը տարբեր գործիքային, տեմբրային երանգներով և միջոցներով ներկայացնելու համարձակ մտահղացում է, որտեղ քրիստոնեական հոգևոր տեքստի հնչյունային միջավայրը կանոնական չէ: Այն հագեցած չէ միջնադարյան հոգևոր, թե աշխարհիկ երաժշտարվեստի տարբեր ժանրերում կայունացած տիպային դարձվածքներով, ձայնեղանակային առանձնահատկություններով պայմանավորված ելևէջային հաստատուն տարրերով: Թերևս, այս հակադրությամբ նա հետևում է ռեֆորմատոր-կաթողիկոսի երաժշտաբանաստեղծական արվեստում արտացոլված նորաշունչ հովերի՝ «դարաշրջանի ընդհանուր Վերածնության շարժումին արձագանքելու միտումներին»⁴⁸: Հոգևոր տեքստերից ստացած երաժշտագեղագիտական և փիլիսոփայական ներշնչանքներն իրականացնելով գաղափարախոսական առումով ոչ այնքան բարեհաճ պայմաններում (հիշենք, որ այն ստեղծվել է 1975 թ.⁴⁹)՝ կոմպոզիտորը, ասես, հետևել է նաև ինքն իրեն հավատարիմ մնալու սկզբունքին՝ արժևորելով «հոգևոր լույսի» գաղափարը: Մոնոդիկ նմուշների իմաստային հենքը՝ կյանքի ու մահվան, Արարչի լույսի ու փրկության, դառնահամ ծառի և Խաչի փայտի խորիմաստ համեմատություններով ու խորհրդանշական փոխակերպումներ-

⁴⁷ **Մ. Նավոյան.** Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, Երևան, 2020, էջ 132:

⁴⁸ **Ն. Թահմիզյան.** նշվ. աշխ., էջ 90:

⁴⁹ Պոեմը թողարկել է «Мелодия» ֆիրման՝ ֆլեյտահար Կարեն Շահինյանի և հեղինակի կատարմամբ, այն տեղ է գտել նաև Փարիզում հրատարակված խորհրդային շրջանի ավանգարդ երաժշտության ձայնասկավառակների անթոլոգիայում:

րով, երկնայինի և երկրայինի երկատումների ու համամարդկային ըմբռնումների հավերժական խոհերն են:

«Ներսես Շնորհալի» պոեմում համատեղված միջնադարն ու մոդեռնը ամենատարբեր համաձուլվածքներով դրսևորվել են Ռուբեն Սարգսյանի կամերային-գործիքային տարաժանր ստեղծագործություններում, որոնց քննությունը վեր է հանում հեղինակային արվեստանոցում մշակված արտահայտչաձևերի և իմաստային-գաղափարական խորհրդանիշների հստակ համակարգ:

Կոլաժի նման սկզբունք կարելի է տեսնել նաև երգչախմբի, սիմֆոնիկ նվագախմբի, ասմունքողի և սոպրանոյի համար գրված «Այդպես է եղել» (1975) կանտատում՝ նվիրված Հայրենական մեծ պատերազմի հաղթանակի 30-ամյակին: Այս եռամաս, միջանցիկ զարգացման սկզբունքներով ամբողջացած ստեղծագործության հիմքում ընկած են Չարենցի «Ամենապոեմի», «Դանթեականի» և Ժան Ֆրևիլի⁵⁰ «Святая надежда» երկերի բանաստեղծական տեքստերը: Դրանց իմաստային շերտերի, մասնավորապես, հեղափոխական-ազատասիրական տարերքների բացահայտումներում կոմպոզիտորը կիրառել է դոդեկաֆոն, ալեատորիկ, կոլաժի տեխնիկական հնարներ, միջնադարյան մոնոդիան՝ Շնորհալու «Կանոն Սրբոց Պետրոսի և Պողոսի» շարականը ներմուծելով բազմաշերտ և սեկունդային դիստնանսներով հագեցած հնչյունային-հուզական ոլորտ, որն իր գագաթնակետին է հասնում երրորդ մասում՝ դիատոնիկ միջնադարյան մեղեդու և դիստնանս ինտերվալների համադրումներով:

Ուշագրավ է, որ 1975 թ. ստեղծված տարաբնույթ երկերում՝ «Ներսես Շնորհալի» պոեմում, «Այդպես է եղել» կանտատում, ինչպես նաև «Մայակովսկու սերը» շարքում հեղինակը, ասես, փորձարկում է իր թատերական մտածողության ներուժը: «Մայակովսկու սերը» երգաշարը գրված է բանաստեղծի վաղ շրջանի տեքստերով. դրանք չորս մենախոսություն են բասի և ինքնատիպ գործիքային կազմի համար՝ ֆլեյտա, ջութակ, թավջութակ, դաշնամուր ու հարվածայիններ: Ռ. Սարգսյանի մտահղացմամբ գերակշռորեն ասերգային ոճի մենախոսությունները հնչում են «գործիքային թատրոնի» ուղեկցությամբ, որտեղ ամեն մի գործիքի վերապահված է քնարական հերոսի հոգեկան տարբեր ապրումներն արտահայտելու գործառույթը՝ տեմբրային դրամատուր-

⁵⁰ Ֆրանսիացի գրող, պատմաբան-տնտեսագետ, թարգմանիչ, ֆրանսիական կոմունիստական կուսակցության անդամ Ժան Ֆրևիլը (1898–1971) թարգմանել է մարքսիզմի դասականների գործերը, անդրադարձել հեղափոխության և հայրենասիրության գաղափարներին:

գիայի և դեկլամացիայի թատերականացված մեկնաբանումով: Այս կերպարային թատերական վառ մտածողությունն իր բազմազան արտացոլումներն ունի Սարգսյանի ստեղծագործական ժառանգության տարբեր կտավներում:

Խնդրո առարկա ստեղծագործական սկզբունքի՝ կոլաժի ինքնատիպ և գեղարվեստականորեն ազդեցիկ օրինակներից է Թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված Սոնատը (1977):

Այս Սոնատը կոմպոզիտորի վաղ շրջանի լավագույն գործերից է և իր վրա է բևեռել թե՛ կատարողների, թե՛ երաժշտագետների ուշադրությունը: Լեհ երաժշտագետ Կշիշտոֆ Մեյերը գրել է, որ Սոնատը հեղինակի հսկայական տաղանդի վառ ապացույցն է..., որին վիճակված է համերգային երկարատև կյանք⁵¹: Երաժշտագետ Մ. Բերկոն, որը Սարգսյանին նվիրված մի շարք հոդվածներում էական դիտարկումներ է կատարել նրա ստեղծագործությունների վերաբերյալ, հատկապես ընդգծում է դրանց իմաստային հագեցվածությունն ու Շոստակովիչի երաժշտության խորը ազդեցությունը մարդկային հոգու խորքերը ներթափանցելու ունակության տեսակետից⁵²: Ըստ էության, Սարգսյանի ստեղծագործական էությունը բնութագրելով որպես «ինտելեկտուալ ոգեշնչվածություն»⁵³ Մ. Բերկոն յուրովի ամրագրել է այն կովանները, որոնք հնարավոր չէ անտեսել կոմպոզիտորի արվեստագիտական ինքնության մեկնություններում:

Հնարավոր չէ նաև չնկատել Սարգսյանի մեղեդիական կառուցվածքային մտածողությանը բնորոշ միաժամանակ ընթացող գծերի փոխկապակցվածության սկզբունքները, որոնցում համադրվում են «հին» և «նոր» հյուսվածքները, մոտիվային բջիջների հետևողական զարգացումով ձեռքբերվող դրամատուրգիական գազաթնակետերը, որոնք Շոստակովիչի գրելաոճի կարևոր հատկանիշներից են:

⁵¹ **Կ. Մեյեր.** Հայաստանի ժամանակակից երաժշտության շուրջ. – «Սովետական արվեստ» (Երևան), 1980, № 8, էջ 41:

⁵² Հենց մարդկային ոգու արարչագործության, ոգեղենության դիրքերից և ժամանակին բնորոշ «հոգևոր իրավիճակի» բարդ ու հսկասական մթնոլորտի համատեքստում է Լ. Հակոբյանը մեկնաբանում Շոստակովիչի ֆենոմենն ու երկատված ինքնությունը, այն ոգեղենությունը, որով ներշնչվում և նրան էին հաղորդակցվում նաև Շոստակովիչի աշակերտներն ու բազմաթիվ հետևորդները՝ բարդ և տարամիտված գաղափարախոսական-մշակութային արժեհամակարգի պայմաններում (տես **Л. Акопян.** Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб., 2018).

⁵³ **М. Берко.** Трудный и радостный путь познания. – «Советская музыка» (М.), 1978, №9, с. 14–17; նաև նույնի՝ На рубежах творческой зрелости. – «Литературная Армения», 1982, № 8, с. 75–77.

ՍՈՆԱՏ
Թավջութակի և դաշնամուրի համար

First system of the musical score, consisting of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment.

Second system of the musical score, including dynamic markings *p* and *pp*, and a *rit.* (ritardando) marking.

Third system of the musical score, including dynamic markings *p* and *pp*, and a *rit.* (ritardando) marking.

Fourth system of the musical score, including the instruction *sul pont.* and *pp Senza metrum*, and a *pp mobile *)* marking.

Fifth system of the musical score, including dynamic markings *p* and *pp*, and *rit.* (ritardando) markings.

Արդեն այս շրջանի գործերում Սարգսյանի ստեղծագործական միտքը կենտրոնացած է ավանգարդի տեխնոլոգիական միջավայրում հայկական մոնոդիայի ներունակ հնարավորությունները բացահայտելու, հնչյունային նոր համատեքստում հոգևոր լիցքերը տարրալուծելու հարցերի վրա: Թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված առաջին Սոնատում այդ սինթեզն իրապես օրգանական է և գեղարվեստական առումով տպավորիչ, թեև այս երկմասանի կառույցի հատվածականությունն ու ժանրային նկարագիրը դուրս են ավանդական պատկերացումներից: Սոնատի երաժշտագեղագիտական հիմքն ու գաղափարի մարմնավորման ամբողջականությունը մեծապես պայմանավորված են Ներսես Շնորհալու «Գրիգոր Աստվածաբան» շարականի մեղեդու կերպարային-թեմատիկ փոխակերպումներով, որոնք «ներդաշնակ փոխազդում են սերիային տեխնիկայի, ալեատորիկ դրվագների հետ»⁵⁴: Սոնատի մեղեդային-մոտիվային բազմառճության շրջանակներում կարելի է լսել նաև բաբաջանյանական դաշնամուրային պատկերների ռիթմական արձագանքները՝ հակադրական հարասացությամբ համադրված Ռուբեն Սարգսյանի ինտոնացիոն բառարանին բնորոշ մի հաստատուն դարձվածքին, որ հնչում է կոմպոզիտորի բազմաթիվ գործերում:



Այս բազմաշերտ կտավում կոմպոզիտորը երկխոսում է և ներկայի, և անցյալի հետ: Տեխնիկական ողջ արսենալն ուղղված է միջնադարյան լեզվամտածողության երանգների լուսաբանմանն ու հոգևոր մոնոդիան որպես մշակույթը վերակենդանացնող հենարան դիտելուն:

⁵⁴ Ա. Արևշատյանն այս սոնատը բնութագրելիս հատկապես ընդգծում է կոլաժի տեխնիկայի վարպետ կիրառությունն ու գեղարվեստական արդյունքը. տե՛ս **Ա. Արևշատյան**. *Մոնոդիա և բանաստեղծությունը միջնադարյան հայկական կոմպոզիտորների օրինակով*. – «Վեստնիկ օբշեստվեննայն առմ. ՍՍՀՄ», 1978, № 12, շ. 68–69.

Musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes various dynamics (pp, mp, mf, p), articulations (pizz., ord.), and performance instructions (sul pont., sul corde, Senza metrum, mobile). The score is written in a key with one flat and a 6/8 time signature.

Թավջութակի հնարավորությունների լիարժեք բացահայտումով, գլի-
 սանդղների տարածական ընդգրկումներով, դաշնամուրային օստի-
 նատ մոտիվի լարված արտահայտչականությամբ ձեռք բերված դրա-
 մատիզմը պարբերաբար սրվում է ֆակտուրային նոր թանձրացումնե-
 րով հարստացած մոտիվներով: Ավանգարդին բնորոշ արտահայտչա-
 միջոցներով հագեցած սոնատում հեղինակը դիմել է ամենատարբեր
 ձայնարտաբերման հնարների՝ թավջութակի և դաշնամուրի լարերի ու
 ստեղների հարվածային, կսմիթային գործողություններով: Գեղագի-
 տական-իմաստային առանձնահատուկ նշանակություն ունեն գլի-

ՍՈՆԱՏ

Զուբակի և դաշնամուրի համար

The musical score is written for a piano and a Zubeiko. It consists of three systems of music. The first system begins with a forte (ff) dynamic and features triplet figures in both the piano and Zubeiko parts. The second system transitions to a mezzo-piano (mp) dynamic and includes a ritardando (rit.) section. The third system contains a pizzicato (pizz.) section, a morendo section, and concludes with an arco section and a piano (pp) dynamic. The piano part is characterized by sustained chords and arpeggiated patterns, while the Zubeiko part features melodic lines with triplet and arpeggiated motifs.

սանդոները, վիբրատոները, մելիզմները, բուրդոնային համախմբերը, որոնց ֆոնին առանձնապես հանդիսավոր է հնչում շարականի մեղեդու վանկաչափական ընթացքը՝ խորալային հյուսվածքով:

Ժամանակային-տարածական տարանջատում և միավորում՝ իմաստային նոր լիցքերով ու երաժշտալեզվական դասույթներով: Այս Սոնատը՝ միջնադարի և ավանգարդի հարաբերության դիտակետից, հիմնված է «Ներսես Շնորհալի» պոեմին հակամետ լեզվաարտահայտչական սկզբունքների վրա: Գաղափարական նման հենք և երաժշտաոճական տարբեր լուծումներ, որպես կոմպոզիտորի մտածողության բնորոշ հայտեր, հանդիպում են նաև կամերային-գործիքային այլ երկերում: Դրանք հիմնականում մեկնասանի խտացված և 60

պատկերավոր խորհրդածություններ են, որտեղ կոմպոզիտորն ինքնաբացահայտվում է տարբեր խառնվածքներով:

Գործիքային գրեթե բոլոր սոնատներում դաշնամուրն անհատականացված և վառ արտահայտված գործառույթ ունի՝ հարուստ հյուսվածքով, օկտավային օստինատոներով, սերիային գրելաոճի փոփոխված տարածական կիրառություններով:

Ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար գրված սոնատում (2001) տեղ են գտել ազգային մելոսի փոքր-ինչ արստրահված հայեցողական արտահայտություններ: Այն սկսվում է ֆլեյտայի մենախոսական մուտքով,

ՍՈՆԱՏ

Ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար

որի քնարական հնչերանգների ծավալումը՝ տխրության և միայնության զգացողություններով, ընդհատվում է սկերցոզային բնույթի կոնտրաստային դրվագով՝ հիմնված ռիթմական ստակկատոների ֆոնին հնչող պարային ռեպետիտիվ դարձվածքների վրա: Հեղինակը հետամուտ է ամեն մի ելևէջի ներքին հնարավորությունների հայտնաբերմանն ու իմաստավորմանը, հատկապես ֆլեյտայի տեխնիկապես բարդ հյուսվածք ունեցող նվագամասում, որտեղ կոմպոզիտորն ինքնահայտնվում է ազգային մշակույթի հնչյունային ոլորտում: Այս մեկնասանի ստեղծա-

գործությունը, ասես, դասական սոնատի սեղմ վերապատկերումն է՝ հարաբերականորեն առանձնացող բաժիններով: Ներքին խռովումներով լի այս երկը նոր ազգային ռոմանտիկականի ներկայությունն է խորհրդանշում: Այդ ոգեղենությունն ամբողջանում է ազգային մելոսի և հեղինակային ռոմանտիկական լեզվաոճի միաձուլվածքներով ու ավարտվում անորոշ, հիմնականում չհանգուցալուծվող՝ ժամանակի մեջ վերջավոր զգացմունքների մարումով:

Վերադառնալով հոգևոր երաժշտության մեկնություններին, անհրաժեշտ է նշել, որ համանման երևույթներ առկա են նաև ազգային այլ մշակույթներում, որտեղ կոմպոզիտորները հետամուտ են ժամանակակից երաժշտության արտահայտչաձևերի ու միջնադարյան ավանդույթի օրգանական համակցմանը՝ որպես միջազգային ավանգարդի ազգային արտացոլում, միջնադարի գեղագիտությանն ու էթոսին ուղղված հատկանշական հղումներով: Օրինակ, հույն կոմպոզիտոր Միխալիս Ադամիսն իր «Kalophonikon»-ում (1988) արևելյան օրթոդոքս լիտուրգիական ավանդույթին բնորոշ միկրոտոնալ և մելիզմատիկ դարձվածքներով հոգևոր մոնոֆոնիկ աղբյուրն ընդգրկում է պոլիֆոնիկ բարդ հյուսվածքում՝ ստեղծելով նոր կառույց և նոր հեռանկար ուրվագծում բյուզանդական երաժշտական ավանդույթի զարգացման համար⁵⁵:

Արևմուտքից հեռու ազգային կոմպոզիտորական դպրոցներում էկզոտիկ Արևելքին՝ Հնդկաստան, Չինաստան, Աֆրիկա, Ճապոնիա, դիմելու անհրաժեշտությունը, թերևս, այնքան էլ առաջնային չի եղել, թեև կան այդօրինակ ստեղծագործություններ՝ առավելապես ներշնչված արևելյան քնարերգությամբ, Ձեն-բուդդիզմի ծիսաարարողական, հոգևոր լիցքերով ու փիլիսոփայական դրույթներով: Ձեն-ը XX դարի մշակույթի ինտեգրալ և խորհրդանշական բաղադրիչներից է՝ պատահականի ու իռացիոնալի գեղագիտության նորարարական ծայրահեղ մեկնաբանումներով: Իր բազմադեմ արևելյան հետաքրքրություններով՝ ճապոնական, չինական, կորեական, ճավայական, հնդկական և այլն, մշակութային իրողությունների փիլիսոփայական հիմքերի հավատամքային ըմբռնումներով և դրանց երաժշտական վերաարարումով, ժամանակափուլի բացառիկ բեղմնավոր ու ինքնօրինակ արվեստագետներից է ամերիկահայ կոմպոզիտոր Ալան Հովհաննեսը, որի հոգևոր էությունը չի պարփակվում մեկ կրոնի սահմաններում: Օրինակ, «Վառվող տունը» օպերա-դրամայում (1962) նա

⁵⁵ Mi. Andronikou and Friedmann Sallis. Centring the Periphery: Local Identity in the Music of Theodore Antoniou and Other Twentieth-Century Greek Composers, Erudit (Canadian University Music Society), Vol. 33, №1, Fall 2012, p. 23.

ներմուծել է ճապոնական գազակուի տեխնիկայով գրված 11-ձայնանի կանոն՝ հայկական և ճապոնական ելևէջումներով, ասես, ընդգծելով տիեզերաստեղծ մտածողության խորքային շերտերում ձևավորված երևույթների մեկնաբանման ունիվերսալ լեզվամտածողությունը՝ հնչյունային յուրօրինակ ամալգամներում⁵⁶:

Կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Արթուր Ավանեսովի աշխատանքում հանգամանորեն լուսաբանված են Ձեն-բուդդիզմի փիլիսոփայական և գեղագիտական դրսևորումները ժամանակակից, այդ թվում՝ հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում⁵⁷: Այդ գեղագիտական, խոհափիլիսոփայական աշխարհըմբռնումով տարված հայ ստեղծագործողների երկերում շփումը Ձենի դրույթներին առավելապես արտահայտված է պոետական տեքստերից ստացած տպավորությունների հատույթով՝ հնչյունի իմաստավորմամբ, հնչյունի և դադարի խորհրդանշական կիրառությամբ, ինչպես նաև մեղիտատիվ խոկումներով տեքստային գաղափարների յուրատիպ ձևակառուցողական մարմնավորումներով, առանց թափանցելու Ավանեսովի առանձնացրած կարևոր շերտի՝ «ներքին բովանդակության, հոգևոր ազդակների խորքերը»⁵⁸:

Ռուբեն Սարգսյանի քրիստոնեական աշխարհընկալումով և հոգևոր արժեքներով կողմնորոշված միտքը, ասես, ենթագիտակցաբար նրան հետ է պահել այս ուղղությանն անմիջականորեն արձագանքելու ցանկությունից: Սակայն անտիկ աշխարհի, Հին Արևելքի բանաստեղծական տեքստերում նա տեսել է իր ստեղծագործական մղումներին ներդաշնակ երևույթներ, թեմաներ: Ինչպես արդեն նշվել է, պասսիվ հայեցողությունը և տևական հանկարծաբանությունը բնորոշ չեն նրա խառնվածքին, սակայն վերը նշված երևույթների՝ մեղիտացիայի, հայեցումի լակոնիկ պահերի, հնչյունի և դադարի հարաբերության, գլիսանդոնների բազմիմաստ կիրառությունների, ինչպես նաև գործիքային թատերական վիզուալ մտազուգորդումների առումով, կոմպոզի-

⁵⁶ Նեոօրիենտալ երկի այս ասերգային ոճը՝ «sprechstimme»-ը, ամերիկացի որոշ հեղինակներ համեմատել են Շյոնբերգի «Լուսնային Պյերո»-ում կիրառված տեխնիկայի հետ: Նշելի է, որ Հովհաննեսն առաջինն է նոտագրել գազակուի երաժշտության կոնտրապունկտային 13 պիեսները, և 1960-ականներին ստեղծված նրա գործերի գերակշիռ մասը կրում է ճապոնական գազակուի և Նո դրամայի ազդեցությունը: Այս մասին մանրամասն տես **Լ. Երնջակյան**. Այան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում, Երևան, 2015, էջ 64-65:

⁵⁷ **А. Аванесов**. Некоторые аспекты философии и эстетики дзэн-буддизма в музыке XX века. – Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ереван, 2005.

⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 133:

տորի երկերում կարելի է շփման եզրեր տեսնել համընդհանուր ճանաչված արևելյան ֆենոմենի հոգևոր վերացական տիրույթների հետ՝ որպես XX դարի մշակութային խորհրդանիշի:

Գիտակցական, թե ենթագիտակցական շերտերում նստվածք ունեցող նման սկզբունքներով են իրականացված Սարգսյանի փոքրաթիվ վոկալ-գործիքային երկերը. «Մայակովսկու սերը» երգաշարը, որը, ինչպես արդեն նշվել է, ըստ հեղինակի մտահղացման, «գործիքային թատրոնի» նվագակցություն է ենթադրում՝ առանձին գործիքների անհատականացված դերերով, «Վեց պատմվածքներ անցյալից» (1980) սոպրանոյի և դաշնամուրի համար, «Սիրո մասին» (1982) ռոմանսները՝ գրված չինական, եգիպտական, բիբլիական անանուն բանաստեղծական տեքստերով: Կոմպոզիտորն այստեղ միևնույն թեման՝ սիրո և կնոջ հոգեբանական ապրումները, ներկայացրել է ատոնալ միջավայրում, մեղեդային ասերգի ելևէջային շեշտադրումներով և դրանց հակադրվող դաշնամուրի փոված հնչյունային շարքերն ընդհատող դիստանանս կլաստերներով՝ այսպիսով հաղորդելով այլաբանական պատկերներով համեմված տեքստերի արտահայտչական երանգները: Իր իսկ խոսքերով՝ նրան հրապուրում է ոչ այնքան արխայիկ, դարն ապրած զգայական մթնոլորտը, որքան հին արևելյան տեքստերում առկա և ժամանակային սահմաններ չճանաչող հավերժ երիտասարդ ոգին, որ ստեղծագործողի համար ամենակենսատու աղբյուրն է⁵⁹: Ավելի չխորանալով սուբյեկտիվ ասոցիացիաների և երևույթների հարաբերելիության հեղիեղուկ հիմնավորումներում՝ ընդգծեմ, որ չինական, հայկական, եգիպտական և բիբլիական տեքստերի սոնորիստական հնարանքները, առանձին հնչյունների խորհրդանշական ցուցադրումները, արևելյան մշակույթներին բնորոշ ստատիկ վիճակների և ալեատորիկայի հարաբերումները, ընդհանուր առմամբ խորթ չեն Սարգսյանի երաժշտական մտածողությանը:

Տարամետ մեկնողական դիրքերից և մշակութաբանական տարբեր հիմնավորումներով ազգային մշակույթներում ձևավորված հոգևորի ու ոգեղենի ստեղծագործական հայտերը համեմատության մեջ են երևակում իրենց խորքային շերտերի բուն ազդակներն ու ինքնատիպության չափանիշները՝ որպես դարաշրջանին բնորոշ ունիվերսալ տեխնոլոգիական միջոցներով ստեղծված, միևնույն ժամանակ՝ ազգային ծագումնաբանական հիմքերին խարսխված գեղարվեստական ֆենոմեններ:

⁵⁹ **Р. Егиазрян.** Домашний концерт. – «Комсомолец» (Ереван), 24. VI. 1978.

կումները, սակայն երաժշտությունն ամբողջապես ներծծված է գեղջկական երգի դարձվածաբանությամբ և այնպես վարպետորեն է արված, ասես, իր մայրենի լեզուն լինի⁶¹: Առանձնացված կետերն անկասկած ուղղորդիչ են վերլուծական որոշակի աշխատանքներում, սակայն միշտ չէ, որ բավարարում են ժամանակակից կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ֆոլկլորային նյութերի կամ տարրերի կիրառության ձևերին, և կոմպոզիտորներն իրենք էլ գեղագիտական բոլորովին այլ դիրքերից են մոտենում ֆոլկլորի բնական, անաղարտ ու մաքուր լինելու և որպես այդպիսին մեկնաբանելու գաղափարին:

Մեկ այլ հունգարացի կոմպոզիտոր՝ Դյորդի Լիգետին, որ հայտնի է ֆոլկլորային երգի աղավաղված, աղճատված մեջբերումներով և «սինթետիկ ֆոլկլորի» հիմնավորումներով, գրում է. «Ես կարծում եմ, որ արվեստը պետք է տարբերվի բնությունից, ես ասում եմ այն, ինչ բնական է և առողջարար, հրաշալի է, երբ արվեստն արհեստական է»⁶²: Լիգետիի նման խոստովանությունը չի վերաբերում նրա բոլոր գործերին. կոմպոզիտորին նվիրված հարուստ գրականության մեջ հետազոտողները նշում են ֆոլկլորի և նրա երաժշտության միջև եղած ուղղակի ու միջնորդավորված առնչակցությունները մինչ և հետ էմիգրանտական շրջաններում, երբ նա, օտարվելով իր «ազգային հունգարական անցյալից», ինտեգրվում էր արևմտաեվրոպական ավանգարդին⁶³: Ուշագրավն ազգային ինքնությունը համաշխարհային երաժշտության կանոնում գիտակցելու և գեղարվեստորեն արտահայտելու դիրքորոշումն է, որ, թերևս, ամեն մի ստեղծագործողի ինքնահայեցումներում է դրսևորվում «ես»-ի հաստատուն կամ երկատված, նոստալգիկ կամ զավեշտալի հիշեցումներով ու հայտերի ողջ բազմազանությամբ:

Խնդիրն այն է, թե ինչպես ենք ըմբռնում այդ հիշեցումները որոշակի համատեքստում՝ որպես մեջբերումներ, թե հեղինակային խոսք, և որն է դրա գեղագիտական ներգործության ուժն ու այն սահմանը, որով որոշարկվում է տվյալ ստեղծագործության երաժշտաոճական ինքնատիպությունը: Նորարարությունն ավանդույթին կամրջելու նպատակամետ որոնումներն իրենց տրամաբանությունն ունեն և նույնիսկ ավանգարդի արվեստագետների տեսանկյունից հակասություն չեն

⁶¹ **B. Bartók**. The Influence of Peasant Music on Modern Music, *Esseys*, ed. Benjamin Suchoff. New York, 1976, p. 340–347.
⁶² Տե՛ս **Beckles Rachel Willson**. Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War. Cambridge, 2007, p. 116–122.
⁶³ Այս հարցերի քննարկումը տես **M. Kerékfy**. Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation, *Yearbook of the Department of Musicology, Faculty of Arts of the Comenius University, Bratislava*, 2016, p. 249.

րերքի հակասական հարասացություններով, բազմակի գործառույթ ունեն պոստմոդեռնի շրջանում:

Ազգային ավանդույթի անընդմեջ շարունակականության, ինչպես նաև դրանց հակադրվող տեսակետների բախումները՝ ազգային ինքնության և «պսևդո-արտիստիկ մոդեռնի» փաստարկումներով, մասամբ մեղմացել են պոստմոդեռնի շրջանում, երբ մշակութային երկխոսության խնդիրների անհրաժեշտության գիտակցությամբ հաղթահարվել են ազգային ըմբռնումների քարացած սահմանները:

Անդրադառնալով 1970-ականների հայկական գործիքային երաժշտության միտումներին՝ երաժշտագետ Կարինե Զաղացպանյանը շեշտում է քննադատական խոսքն արգելակող ծանր մթնոլորտը, որի պայմաններում յուրացվում էր արտահայտչամիջոցների նոր զինանոցը՝ խախտելով ավանդույթի և նորարարության հավասարակշռությունը, վերջինիս կիրառությունները դարձնելով ինքնանպատակ⁶⁷:

Շրջադարձային այս փուլում հայ երաժշտագետները, իրավամբ, առանձնացրել են Ավետ Տերտերյանի ֆենոմենը՝ որպես սիմֆոնիզմի նոր ուղիներ հայտնաբերողի, որի երաժշտության հուզական-արտահայտչական ու գաղափարական-իմաստային ալիքները ժանրի նոր կառուցվածքային և դրամատուրգիական սկզբունքներ կոեցին՝ վերաիմաստավորելով ռիթմի, մետրի, հնչյունի, օստինատոյի, տեմբրի, ֆակտուրայի և երաժշտաարտահայտչական այլ տարրերի գործառույթներն ու ներգործությունը⁶⁸:

Ուշագրավ է նաև, որ, խոսելով տոնայնական մտածողության և սերիային տեխնիկայով երաժշտությունն արհեստականորեն արդիականացնելու անհաջող ջանքերի մասին, որ խախտում և անտրամաբանական են դարձնում կառույցը, Ա.Տերտերյանը, իրեն բնորոշ հեգնանքով, «դողեկաֆոնիայի հարմոնիզացիան» արքուրդ է անվանել⁶⁹: Սակայն արդի երաժշտագիտական խոսույթում դողեկաֆոն հարմոնիայի և «դասական» դողեկաֆոնիայի միջև եղած տարբերության հնարավորությունը հակադիր հյուսվածքների ներկայացման և զարգացման հզոր միջոցներից մեկն է համարվում⁷⁰:

⁶⁷ **К. Джагацпаян.** Из жизни и творчества армянских композиторов. Ереван, 2012, с. 47.
⁶⁸ **М. Рухкян.** Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, 2002.
⁶⁹ **А. Тертерян.** К вопросу о музыкальном творчестве. – «Армянское искусство на современном этапе». Ереван, 1987, с. 122.
⁷⁰ Տե՛ս **Е. Mantzouarani.** Hans Keller, Nikos Skalkottas and The Notion of Symphonic Genius, Tempo 67, 2013, Cambridge University Press, p. 38.

Նոր ժամանակներում փոխվում են արվեստագիտական պատկերացումներն ու ըմբռնումները, փոխվում են տեխնոլոգիական սկզբունքների կիրառության նպատակներն ու ակնկալիքները: Ստեղծագործական այս բարդ խառնարանից երբեմն դուրս են գալիս նաև ռոմանտիկական անսքող քնարականության կնիքը կրող, գրավիչ մելոսով հագեցած երկեր, որպիսին է, օրինակ, Սարգսյանի №1 Կոնցերտը ջութակի և կամերային նվագախմբի համար (1980)⁷¹ նվիրված տաղանդավոր ջութակահար Ռուբեն Ահարոնյանին: Այս ստեղծագործությունը 1987 թ. ժամանակակից երաժշտության XI Միջազգային Բիենալեում բուռն ընդունելություն է գտել և բնորոշվել՝ «երեկոյի փոթորկալի երաժշտական կուլմինացիա»⁷¹:

Ջութակի Կոնցերտը թույլ է տալիս ևս մեկ անգամ հիշեցնել Սարգսյանի ակնածանքն ու ստեղծագործական համերաշխությունը Շոստակովիչին և նրա դրամատուրգիական առանձնահատուկ մտածողությանը՝ արտահայտված անսպասելի ու տարաբնույթ մեկնությունների տեղիք տվող երաժշտական մեջբերումների, ակնարկների, մշակութային տարբեր շերտերից քաղված խորհրդանիշ դարձվածքների, ինչպես նաև ինքնահղումների կիրառություններում⁷²: Ջութակի 1-ին Կոնցերտում դրանք Բիզեի «Կարմեն» օպերայի դրամատիկ հանգուցալուծման տեսարանի մեղեդային մոտիվի և «Ծիրանի ծառ»-ի ելևէջային նմանակումներն են: Կոնցերտին նախորդած՝ 1977-ին գրված «Ինտերմեցցո»-ի համատեքստում կոլաժի սեմանտիկ մեկնաբանությունը կապվում է Կոմիտասի «Հաբրբանի» և Պատարագի «Սուրբ, Սուրբ» հատվածի միաձուլ, ընդհատ, տարբերակված և համեմատաբար ամբողջական անցկացումների հյուսվածքին: Այս տպավորիչ կոլաժում, ռիթմական հստակ նկարագրով «Հաբրբան» գեղջկական երգին շաղկապվում են «Սուրբ, Սուրբ»-ի երկնային, հրեշտակային երգասացության մեղեդիական ելևէջները՝ «ohne takt» (առանց ռիթմի) նշումով,

⁷¹ Տե՛ս Подлинное музыкальное событие. –«Коммунист» (Ереван), 9.IV.1987. Հոդվածում Ռուբեն Ահարոնյանը թերթի թղթակցին պատմել է իր տպավորությունները Լայպցիգի հանրաճանաչ Gewandhaus դահլիճում կայացած Հայաստանի կամերային նվագախմբի համերգների, մասնավորապես, իր կատարմամբ հնչած Ռուբեն Սարգսյանի կոնցերտի մասին՝ հղելով գերմանական մամուլի արձագանքներին:

⁷² P. Faircough. The Old Shostakovich: Perception in the British Press, in: Music and Letters, 2007, vol. 88, № 2, p. 266-296. Դ. Շոստակովիչի ստեղծագործություններում, մասնավորապես, 15-րդ սիմֆոնիայում առկա խորհրդանիշներին, մոտիվների, հղումների խորքային շերտերի, եվրոպական երաժշտության «հակադիր արխետիպերի՝ Ռոսինիի և Վագների» երաժշտությունից քաղված մեջբերումների մանրամասն «ինվենտարիզացիայի» մասին տե՛ս Լ. Աօպյան. Նշվ. աշխ., էջ 619–632:

ՋՈՒԹԱԿԻ ԿՈՆՅԵՐՏ N°1

Patetico ♩ = 63-66

Violino solo
Flauto
Oboi
Corni in F
Violini I
II
Viole
Violoncelli
Contrabasso

ff *mp*
ff *p*
ff *pp*
ff *pp*
ff *pp*
ff *pp*

mp *mp* *mp* *mp*

3
7

The image shows a musical score for a piece, likely a Mass, featuring vocal and instrumental parts. The score is written in G major and 4/4 time. It includes a vocal line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*, and instrumental parts for strings and woodwinds. The woodwind part includes a section marked *unis.* and *div. V*. The string part includes a section marked *vibr.* and *div.*. The score is divided into three measures.

յուրովի տարանջատելով և միևնույն ժամանակ հետևելով երկնայինը երկրայինում արտահայտելու մարգարեական խորհրդաբանությանը: Մոտիվ, որ մշտապես առկա է Ռ. Սարգսյանի ստեղծագործական խոհերում: Ասվածի ապացույցն են կոմպոզիտորի խոսքերն իր ինքնարտահայտումների վերաբերյալ՝ «հրեշտակային երկիր այցելելուց հետո (այն է՝ երաժշտական աշխարհ–Լ. Ե.), որտեղ Գեղեցիկն է հաղթանակում, ես ցանկանում եմ, որ իրական աշխարհը նույնպես հարաբերվի հրեշտակայինին»⁷³:

Հետևելով Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործական ուղուն՝ լեզվաոճական առանձնահատկությունների և գեղարվեստական ընկալումների

⁷³ Н. Гомцян. Месса для призрака. – «Голос Армении». 29. VI. 2007.

ԻՆՏԵՐՄԵՅՅՈՒ

Musical score for the first system of "ԻՆՏԵՐՄԵՅՅՈՒ". The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Concerto (Con.), Piano (P-no), Timpani (Timp.), Triangle (Tr-lo), Snare Drum (Piatto), and Arches (Archi). The Flute part features a melodic line with a fermata and a measure number '6'. The Piano part has a chordal accompaniment. The Snare Drum part has a single note marked *mp*. The Arches part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *mf*.

Musical score for the second system of "ԻՆՏԵՐՄԵՅՅՈՒ". The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Piano (P-no), Triangle (Tr-lo), and Arches (Archi). The Flute part continues the melodic line with a fermata. The Oboe part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *mp*. The Piano part has a chordal accompaniment. The Triangle part has a single note. The Arches part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*.

Ob. *a tempo*
rit.

P-no *mf*

Archi *p*

P-no *ohne takt!*

Archi *poco f*

Archi *vibratis*

դիտանկյունից, ակնհայտ է դառնում, որ նրա ռոմանտիկական ներշնչվածության հայտերը՝ ներկայացված նրա առաջին իսկ գործերում՝ «Կոնցերտ նվագախմբի համար» (1972), «Կոնցերտինո դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի համար» (1973), «Կոնցերտ-սիմֆոնիա թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար» (1977), ինչպես նաև № 3 թավջութակի Կոնցերտը (1989)՝ ընդգծված հուզականությամբ, կոմպոզիտորի Ես-ի, նրա ստեղծագործական էության ակնառու արտահայտություններից են, որ ուղեկցել են նրան ոճական, տեխնոլոգիական տարբեր համակարգերում գրված երկերում՝ որպես խառնվածքին ներհատուկ հոգևոր կովաններ: Հուզական և դրամատիկ այդ տեմպերամենտն ինքնատիպ լուծումներ է գտել, օրինակ, Պասսակալիայի ոճով գրված կամերային սիմֆոնիայում (1984), որ կաշառում է իր մոնումենտալությամբ և խոհափիլիսոփայական հագեցվածությամբ: «...Մեկմասանի այս սիմֆոնիան, թե իր մտահղացմամբ, թե իր մարմնավորմամբ տաղանդավոր ստեղծագործություն է՝ գրված հասուն վարպետի գրչով, — ասել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Նատալիա Կոռիխալովան: — ...Նյութի զարգացման ստնա-

տային-վարիացիոն սկզբունքներով հեղինակը հարստացրել է Պասսակալիայի ձևը»⁷⁴:

Խոր արտահայտչականությամբ է առանձնանում հատկապես թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված Կոնցերտը, որ 1977 թ. ճանաչվել է որպես լավագույն ստեղծագործություն: Կոլաժի տեխնիկայով, սոնորային համալիրներով և խառնաշփոթ ապրումներով լի այս գործի առաջին ու երրորդ մասերի գազաթնակետային հատվածներում կոմպոզիտորը ներմուծում է Բախի սի-մֆոնիկ Մեսսայի խորալը՝ որպես գեղեցկության և հանդարտության խորհրդանիշ: Այստեղ թեմատիկ կերպարային զարգացման սկզբունքներով հաղթահարված են կոնցերտայնության սահմանները, և ստեղծագործությունն ընկալվում է որպես Կոնցերտ-սիմֆոնիա՝ համաձայն նախնական մտահղացման:

Ընդհանուր առմամբ, Ռուբեն Սարգսյանի գործիքային կոնցերտներն ու դրանց հարող ժանրային տարատեսակները հետաքրքիր են դրամատուրգիական սկզբունքների ուրույն կիրառություններով, իմաստային հագեցվածությամբ, ժողովրդական մեղեդիների խորհրդանշական ներմուծումներով և բազմահնար տեխնիկական լուծումներով: Խոսելով իր գործիքային կոնցերտների մասին՝ կոմպոզիտորն ասել է, որ հատկապես ջութակի կոնցերտի ժանրը առանձնահատուկ խոստովանանքի, ինքնարտահայտման խորհուրդ ունի⁷⁵:

Քննարկված ստեղծագործություններում բյուրեղացած արտահայտչաձևերն ու ոճական հնարանքները՝ ըստ կոմպոզիտորի գաղափարական ծրագրերի, յուրօրինակ մարմնավորումներ են ստացել նրա սիմֆոնիաներում, ստեղծագործական ուղերձներում, նվիրումներում և կամերային-գործիքային այլևայլ երկերում:

⁷⁴ **Н. Корыхалова.** В гостях у Ленинградцев. – «Голос Армении», 04.1.1991.

⁷⁵ Տե՛ս **Л. Матевосян.** Путь к слушателю: Скрипичные концерты Рубена Саркисяна. – «Երաժշտական Հայաստան», 2004, №3–4, էջ 66–68:

ԳԼՈՒԽ IV ՍԻՄՖՈՆԻԱՆԵՐ

Ռուբեն Սարգսյանի սիմֆոնիաները նրա ստեղծագործական խառնվածքի տիպական արտահայտություններն են: Եվրոպական դասական ժանրերում կոմպոզիտորի գրած բազմաթիվ երկերի, այդ թվում՝ սիմֆոնիաների հիմքում ընկած գաղափարներն ավանդական ձևերում չեն ամփոփվում: Նրա երեք սիմֆոնիաները մեկմասանի, ոչ ծավալուն կառույցներ ունեն, որոնցում, ըստ էության, գերիշխում է հակադրությունների դինամիկ փոխհարաբերության սկզբունքը՝ արտահայտված տարաբնույթ հնչյունային շերտերի համադրումներով, սակայն ներքին գեղագիտական առանցքով:

Տարբերակումների և նմանակումների զարգացող հոսքը կառուցվածքային տարբեր մակարդակներում առավելապես դրամատիզմն ընդգծող գործառույթ ունի, առանց հանգուցալուծման՝ որպես դինամիկ մշակման արդյունք, որ ինքնին հակառակ է դասական սիմֆոնիզմի դրամատուրգիական սկզբունքներին և տոնայնական մտածողությանը: Կոմպոզիտորի մեղեդային գծերը՝ հիշվող և տպավորիչ, ոչ միայն տարբեր միակցություններով են հարաբերվում, այլև դրանց առանձին հատվածները միաժամանակ հնչում են երաժշտության ընթացքի տարբեր փուլերում՝ ստեղծելով բազմաշերտ հյուսվածք:

Տոնայնական և սերիային փոխհարաբերությունները լարվածության ու հանգստի պահեր են ստեղծում, սակայն հակադրություններն առավելապես նոր հյուսվածքային, նոր տեմբրային-գունային մուտքերով են պայմանավորված՝ ի տարբերություն թեմատիկ տոնայնականի:

Ըստ ճապոնացի կոմպոզիտոր Տորու Տակեմիցուի, ով հայտնի է գործիքային-նվագախմբային տեմբրերի ինքնատիպ կիրառություններով և ուսումնասիրությամբ, տեմբրի զգացողությունը ոչ այլ ինչ է, քան հնչյունի ներքին շարժման ընկալում, որն իր բնույթով լինելով տարածական, նաև ժամանակային է⁷⁶:

⁷⁶ Տե՛ս E. Christensen. The Musical Timespace, a Theory of Music Listening, Aalborg University Press, 1996, p. 19.

Ռուբեն Սարգսյանը հնչյունային-տեմբրային զանազան շերտերի ներմուծումով և անսպասելի ընդհատումով դրամատուրգիական խնդիրներ է լուծում՝ չտրվելով հնչյունային ինքնահայումների երկարատև հրապուրանքներին: Այն է՝ նրա սիմֆոնիաների ամբողջականությունը պայմանավորված է ոչ թե ժանրային կառուցվածքային հատկանիշներով, այլ իմաստային բազմապլանայնությամբ, որը չի ենթադրում վերջնական ամփոփում գաղափարական-կառուցվածքային մակարդակում:

Գաղափարական կառույցի հենարաններն իր պատկերացումներում ապագայամետ են՝ մեղեդային գործիքային մտածողության վառ դրսևորումներով և չկրկնվող դրամատուրգիական լուծումներով: Լեզվաոճի առումով դրանցում կիրառված է XX դարավերջի եվրոպական արտահայտչական զինանոցը՝ ազգային-հայկականի ելևէջային ներհյուսումներով: Այսպիսով, կոմպոզիտորի ընտրած ժանրը, ինչպես նաև ոճական զուգորդումները դառնում են գաղափարական հայեցակարգի ճկուն ու ինքնատիպ համատեքստ:

Անկասկած, տարբեր ստեղծագործությունների մեկնաբանումն ընդհանուր հատկանիշների դիտակետից ընդունված մոտեցում է, որ թույլ է տալիս դրանք քննարկել որոշակի ժանրային սահմաններում: Սակայն ժամանակակից երաժշտարվեստում ամեն մի երկի անհատականացման միտումը, հատկապես մտահղացման, խորագրի և կառույցի առումով, այնքան է սրվել, որ խախտում է ժանրի ավանդական գեներտիկ նկարագիրը, նվազեցնում ու թուլացնում կայուն և բնութագրական հատկանիշների գործառույթը: Ժանրը մեկնաբանվում է որպես դինամիկ երաժշտական օրգանիզմ, կազմավորված ձևաոճական առանձին բաղադրատարրերի տրամաբանական կամ անկախ միակցություններով, որոնք մտազուգորդվում են դասական ինվարիանտին: Ռուբեն Սարգսյանի սիմֆոնիկ երկերը նշված միտումի արտահայտություններից են և դրանց քննության առանցքը, բնականաբար, սուկ ժանրային առանձնահատկությունների ու դրանց փոխակերպումների խնդիրները չեն, այլ նաև ամեն մի երկի ոճական նկարագիրն ու գաղափարական հենքը: Ասվածը մի կողմից առնչվում է մետա-ժանր հասկացությանը, երբ տվյալ գործի կառուցվածքային-ոճական շեղումներն ու խախտումները, մոտիվային մոդելները բացատրելի և ընկալելի են կոմպոզիտորի նշած ժանրային նշանակյալի համատեքստում, մյուս կողմից՝ «ժանր» հասկացության վերացական դրույթին, երբ ձևական մոդելի և պարտիտուրի տեքստի միջև եղած հարաբերությունը ձգտում է նվազագույնի⁷⁷:

⁷⁷ Ժամանակակից երաժշտության տեսական-գեղագիտական քննարկումներում «ժանրի» անկման, հեղիեղուկ սահմանների, ավանդական կիրառու-

«Ավելի հին, ֆունկցիոնալ երաժշտության մեջ, — գրում է Դալիաուսը, — ստեղծագործությունը ժանրը տիպականորեն մարմնավորող օրինակ է ... XX դարում անհատական կառուցվածքները դժվարությամբ են տեղավորվում որևէ ժանրում»⁷⁸:

Ժամանակակից երաժշտության մեջ գերիշխող դասական ժանրերի կառույցի խախտումները մեծապես պայմանավորված են դրանց հիմքում ընկած սիմվոլիկ և ֆունկցիոնալ արտահայտչատարրերի ազատ համադրումներով, «հիբրիդային», անցյալին հարող կամ անցյալով միջնորդավորված մտածողությամբ: Ռուբեն Սարգսյանի ոչ ավանդական կառուցվածք ունեցող ստեղծագործություններում շրջանառված բազմառոճ մոտիվների ու բաղկացուցիչների իմաստային շերտերի մեկնաբանությունը մասնակիորեն առնչվում է հիշատակված սկզբունքին:

Սիմֆոնիկ նվագախմբի և դաշնամուրի համար գրված №1 Սիմֆոնիան (1986) սկսվում է առանց նախաբանի, հիմնական թեմատիկ գաղափարական մոտիվի դրամատիկ մուտքով՝ նվագախմբային բազմաշերտ տեմբրային ծավալումներով, էքսպրեսիվ տրամադրությամբ, լիցքակիր մոտիվի հատուկ կրկնություններով և առանձին գործիքների անհատականացված ակնարկ-ռեպլիկներով: Կարծես փոխակերպվող էներգետիկայով մի ամբողջ տիեզերք է, որտեղ առանձնանում են մեղեդային փոքր լուսատուների հակիրճ արտացոլումները: Ընդհանուր առմամբ՝ ընդլայնված տոնայնական մտածողության սահմաններում անընդմեջ տեմբրային հագեցումներով ընթացող երաժշտական տարերքին հակադրվում է դաշնամուրի քնարական նվագը՝ լուսավոր երանգներ հաղորդելով մռայլ տրամադրությանը: Հնչյունային ամորֆ շերտի վրա դաշնամուրի հատուկ հնչյունները վերածվելով լեյտոմոտիվի, պարբերաբար հնչում են նվագախմբային հյուսվածքի տարբեր հատվածներում՝ ստեղծելով բազմաչափ կառույց: Լարված դինամիկ մթնոլորտում մերթընդմերթ առկայծում են Ռուբեն Սարգսյանի ձեռագրին բնորոշ քնարական ինտոնացիաները՝ ճանաչելի նրա տարբեր գործերում (դաշնամուրային տրիո, Սոնատ թավջութակի և դաշնամուրի համար և այլն):

Կրկնվող դարձվածքների ֆոնին պարբերաբար հնչող քնարական մոտիվը իմաստային խորհրդանիշ է ընկալվում՝ հակադրվելով ընդհանուր առմամբ համասեռ հնչյունային շերտին, որտեղ այդ ռիթմահինտոնա-

թյունների և սիմվոլիկ կառուցվածքային պարտադրանքների մասին տես E. Drott. The End(s) of Genre. – Journal of Music Theory 57: 1, Spring 2019, Yale University, p. 7–9:

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 2:

ցիան նաև խաչատրյանական երանգներ է ստանում: Դաշնամուրի կամ գլանային զանգերի դիսկրետ ու ազդեցիկ հնչյունները օստինատոների համադրությամբ փոխակերպվում և երկի ավարտին, ասես, վանկարկում են քնարական թեմայի հնչյունները: Նկատելի է, անշուշտ, ձևի որոշակի ձգձգվածություն: Միևնույն ժամանակ, անընդմեջ լարվածության պայմաններում՝ տարբեր մոտիվային մուտքերով, ազգային երանգներով լեյտինտոնացիայի գործիքային-տեմբրային հիշեցումներով տեսողական վառ պատկերներ են ուրվագծվում՝ բեմական միզանսցենների տրամաբանությամբ: Երաժշտության վառ կերպարայնությունն ու հարուստ նվագախմբային հնչողությունը սքողում են ձևի ընդհատությունը, ի վերջո, հանգելով տպավորիչ ավարտին՝ երկարատև ռիթմական օստինատոների և զանգերի մարող հնչյուններով:

ՍԻՄՖՈՆԻԱ N° 1
Նվագախմբի և դաշնամուրի համար

The musical score is presented in three systems. The first system includes a Cb (Cello) part and a Pno. (Piano) part. The Cb part begins with a whole note chord. The Pno. part starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system continues the Pno. part, showing a change in the right-hand melody and the continuation of the left-hand accompaniment. The third system shows further development of the Pno. part, with more complex melodic lines in the right hand and a driving accompaniment in the left hand.

Աշխատանքում տեղ գտած թեմատիկ և դրվագային շեղումների ընթացքում բազմիցս նշվել է, որ բազմառոճությունը, փոխառություններն ու հղումները XX դ. նոր ուղղություններին բնորոշ ամենակիրառելի և բազմաֆունկցիոնալ միջոցներից են: Կոմպոզիտոր Ալֆրեդ Շնիտկեի հանրահայտ հոդվածը, որին հղում են երաժշտագիտական տարբեր հրապարակումներում և որտեղ ներկայացված են դարաշրջանի բնութագրական միտումները՝ զանազան ստեղծագործությունների օրինակներով, ըստ էության, խթանել է խնդրի քննարկումը նոր՝ բազմավեկտոր երաժշտական գիտակցության համատեքստում⁷⁹:

Ակնարկների, մեջբերումների և հատկապես կոլաժի տեխնիկայի եզակի ինքնատիպ օրինակներից է Ջորջ Ռոկբերգի «Contra Mortem et Tempus» («Մահվան և ժամանակի դեմ», 1965) ծայրահեղ ավանգարդիստական կվարտետը՝ ջութակի, ֆլեյտայի, կլարնետի և դաշնամուրի համար, որտեղ հեղինակն օգտագործելով 6 կոմպոզիտորի գործերը, հյուսել է ոճապես միասնական մի կտավ՝ հիմնարար նմանությունների նպատակամետ ցուցադրումներով: Կոմպոզիտորն ընտրել է Ա. Բերգի, Լ. Բերիոյի, Պ. Բուլեզի, Չ. Այվաի, Է. Վարեզի, Ա. Վեբեռնի հայտնի գործերից քաղված և իր՝ «Dialogues» ստեղծագործության տարբեր հատվածներ⁸⁰, որոնք ավարտվում են հատու հնչյունների ներքո շշուկով արտաբերված խորագրի բառերով՝ «Contra Mortem et Tempus», ասես, «մողեռնի» իմաստաբանական հիմքով խորհրդանշելով մարդկային կորստի, ժամանակի ու հավերժության գաղափարները: Ստեղծագործությունը գրվել է կոմպոզիտորի 20-ամյա որդու մահվանից մեկ տարի անց: Հետագայում կոմպոզիտորը հիասթափվել և դուրս է եկել մաքուր սերիալիզմի սահմանափակ շրջանակներից, որը նրան հոգեկան անդորր չի բերել և շրջվել է դեպի նեոռոմանտիկական էսթետիկան՝ երաժշտության ապագայի հանդեպ ունեցած մտահոգություններով ու դրա արտահայտչական մարդկային որակների վերանորոգման նպատակով⁸¹:

Ստեղծագործական կոնկրետ զուգահեռում չակնկալող այս օրինակը թույլ է տալիս հիշեցնել Ռուբեն Սարգսյանին նույնքան մտահոգող խնդիրների՝ երաժշտության ապագայի, արտահայտչական ուժի, ինչ-

⁷⁹ **А. Шнитке.** Полистилистические тенденции в современной музыке. – **Холопова В., Чигарева Е.** Альфред Шнитке. М., 1990, с. 327–331.

⁸⁰ Այս մասին ավելի մանրամասն տես **Е. Дубинец.** Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М., 2006, с. 40–41.

⁸¹ *Still American Masters: George Rochberg, String Quartet № 1, Contra Mortem et Tempus, Second Symphony (CD 768, George Rochberg, Vol. One, 1997, NY)*

պես նաև մտքի ու զգացմունքի հավասարակշռության նշանակությունը ժամանակակից ակադեմիական երաժշտարվեստում:

Կոմպոզիտորի կամերային և սիմֆոնիկ գործերում հնչող մեջբերումներն ու ծանոթ ակնարկները ներդաշնակ են նրա երաժշտական տեքստերին: Նա դիմում է դրանց՝ իր ասելիքն էլ ավելի շեշտելու և համընդհանուր ճանաչում վայելող արվեստագետների ծայնով լուսավորելու նպատակով:

Հավերժ արժեքները պահպանելու մտահոգությունները, տիրող բարքերի և մոլորությունների հանդեպ ունեցած ներքին խռովքն ու հեզնանքը հատկապես շեշտված են Ռ. Սարգսյանի «Ironica» վերնագրված N°2 Սիմֆոնիայում (1989):

Նման փիլիսոփայությունն որդեգրած կոմպոզիտորները հաճախ ընկղմվում են «օտարի» գեղեցկության և լեզվաոճի տիրույթներում՝ յուրովի ոգեկոչելով իրենց ժամանակին խորթ զգացմունքներն ու գաղափարները: Այս առումով Սարգսյանի երաժշտությունն իր նեոկլասիկական հակումներում Շնիտկեի ուրվագծած ժամանակակից երաժշտարվեստի անսահման բազմաոճ ներկայնակի ինքնատիպ դրսևորումներից կարելի է համարել՝ ազգային ու դասական երաժշտարվեստի հավերժ արժեքները նոր ժամանակներում կարևորելու ու իմաստավորելու տեսանկյունից:

Պատմական օպտիմիզմի ոչ շոշափելի զգացողության մթնոլորտում, ողբերգական, դրամատիկ իրադարձություններով լի իրականության ծանր պայմաններում՝ Սպիտակի երկրաշարժ, Ղարաբաղյան շարժում, պետական անկախության տրամադրություններով հագեցած ժամանակափուլում կոմպոզիտորն իր զգացմունքների ու մտքերի արտահայտման եղանակը հեզնական է անվանել: «Ironica» սիմֆոնիայի իմաստային-գաղափարական լիցքերը տարամիտված են. դրանք մի կողմից ժողովրդի կենսունակության և ազգային ոգու խորհրդանիշներն են՝ մարմնավորված ժողովրդական լեզվամտածողության ելևէջներում, մյուս կողմից՝ նոր իրողությունների նկատմամբ ձևավորվող հակասական մտքերի, հեզնանքի ու անհանգստության արտացոլումները՝ դիտնանս հնչյունների, պոլիռիթմիկ, պոլիլադային, սերիային հյուսվածքների փոքր-ինչ քառտիկ միակցություններում: Ընդհանուր առմամբ երկատված հոգեբանական-հուզական մթնոլորտում հաղթական տրամադրությունների առկայծումները վարպետորեն կերտված հեզնանքի դրսևորումներ են ընկալվում՝ առանց զգացմունքների հստակ սահմանագատման և որոշակիորեն մտազուգորդվում են Մալերի սիմֆոնիա-

ՍԻՄՖՈՆԻԱ N°2 «IRONICA»

This musical score is for the second symphony, titled "Ironica". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.** Piccolo flute, marked *ff*.
- Fl.** Flute, marked *ff*.
- Ob.** Oboe, marked *ff*.
- Cl.** Clarinet, marked *ff*.
- Fg.** Bassoon, marked *ff*.
- Cr-ni** 1-4: Cornets, marked *ff*.
- Tr-be** Trumpet, marked *ff*, with a *I solo* section.
- Tbn.** Trombone, marked *ff*.
- Tuba** Tuba, marked *ff*.
- Timp.** Timpani, marked *ff*.
- Pno.** Piano, marked *ff*.
- Vln. I** Violin I, marked *ff*.
- Vln. II** Violin II, marked *ff*.
- Vlc.** Viola, marked *ff*.
- Vc.** Violoncello, marked *ff*.
- Cb.** Double Bass, marked *ff*.

The score is written in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture with frequent accents and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#).

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1
2

Cr-ni

3
4

Tr-be

Tbn.

Tuba

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

ff

a2

a3

ների երկիմաստ տրամադրություններին՝ հեգնական-կենսահաստատի և ահարկու-մտախոհի միահյուսումով: Ռիթմական օստինատոների, վիբրատոների ֆոնին հնչող թեմատիկ տպավորիչ մոտիվները՝ պղնձյա տարբեր փողայինների ֆանֆարային ելևէջների ուղեկցությամբ, խորհրդանշական իմաստ են ձեռք բերում սիմֆոնիկ կառույցի ծավալման հանգուցային կետերում: Այդ մոտիվները լիցքավորված են և միջնադարյան մոնոդիայից սերող տարրերով, և ժողովրդական երաժշտարվեստից քաղված մեջբերումներով: Այս բազմաշերտ համատեքստում առանձնահատուկ խորհուրդ ունի ժողովրդապարային տարրերը մարմնավորող թեմատիկ նյութը, որի բազմահնար փոխարկումների և տեմբրային հարստացումների հոսքը հասնում է իր իմաստային-գաղափարական գագաթնակետին՝ նվագախմբային լիահունչ հնչողությամբ և զանգերի դողանջներով, ասես, ազդարարելով ազգային ոգու հավերժությունը՝ ժողովրդական երգի ցայտուն ելևէջներով⁸²:

Հնչյունային ընդհանուր մթնոլորտում թեմատիկ-մոտիվային կամուրջներ ստեղծելով, տարբեր ոճական մարմնավորումներով տարրալուծվելով երաժշտական հյուսվածքում, ազգային ելևէջային իմաստակիր այդ դարձվածքները ցանկալի ապագա են ավետում: Ազգային ինքնության էթոսը, ժամանակի և իրականության դաժան դիմագծերը երաժշտական հնչյուններով կերտելու և ապագայում դրանք հարթված տեսնելու շնորհը նույնպես անհատական-արվեստագիտական հայտ է, նաև՝ ժամանակին դիմակայելու գիտակցություն:

Սիմֆոնիա № 3 «Քրոնիկոն» («Chronicle», 2003). դրամատիկ դրվագներ պարունակող, ռիթմական, տեմբրային հարուստ համադրումներով հագեցած նվագախմբային այս բազմաշերտ կառույցում կոմպոզիտորի մտքերն ու խոհերը համամարդկային են: Հիմնված իր իսկ ստեղծագործություններում մշակված հակադիր տրամադրությունների, տեմբրային-իմաստային փոխարկումների դրամատուրգիական տրամաբանության վրա՝ այս սիմֆոնիայում ավելի ակնհայտ է դասական ձևակառուցվածքային սկզբունքների խախտման միտումը: Չկան թեմատիկ հետևողական զարգացումներ, դրանց աստիճանական բարդացում և հանգուցալուծում, սակայն զգալի է երաժշտական մտահղացման ժամանակային ընթացքը, որի շարունակությունն ան-

⁸² Երաժշտագետ Ժ.Զուրաբյանը նշում է, որ մեջբերված պարային թեման ազգային մոնոդիայի հանրահայտ նմուշներից է և «Տղա Ջավեն» անունով հանդիպում է Թ. Ալթունյանի մշակումներում, թեև չխորանալով մեջբերման ակունքներում՝ այն օգտագործում է որպես ժողովրդական, տե՛ս Ժ. **Զուրաբյան**. Նշվ. աշխ., էջ 232:

կանխատեսելի է: Սկզբնական թեմատիկ-մոտիվային դարձվածքի պարբերական անցկացումները, ասես, կամրջում են ժամանակի ընդհատ հատվածները և կազմավորում կառույցը: Երաժշտական լեզվաոճի առումով «Քրոնիկոնի» մարմնավորումը՝ լիտավրների, վալտհորների հնչյունային թանձր հյուսվածքներով, պարային հախուռն տարերքով՝ ազգային է իր խորքային շերտերում: Ալեատորիկ դրվագում ներմուծված շեփոհների «դիվային» և հեզնախառն հնչողությունները որոշակիորեն մտազուգորդվում են Տերտերյանի № 3 Սիմֆոնիայի ֆինալում վալտհորների մուտքին, ինչպես նաև եկեղեցական զանգերի խորհրդանշական կիրառություններին:

Կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ կտաձևերում տեղ գտած որոշ երևույթների համեմատությունը նշանավոր արվեստագետների կիրառած նմանատիպ հնարների հետ վկայում է տեխնիկական-ոճական սկզբունքների ասոցիատիվ կապերի և գեղարվեստական ազդեցությունների յուրօրինակ ավանդույթի ձևավորումը նաև ազգային մոդեռնի շրջանակներում: Վերհիշելով Սարգսյանի խոսքերը ոճական պիտակավորումների մասին, այսուհանդերձ, պետք է խոստովանել, որ հնարավոր չէ լիովին խուսափել երաժշտալսողական ընկալումների և դրանց գեղարվեստական զուգահեռումների մասնագիտական պահանջից:

Նկատված գեղարվեստական երևույթները՝ քողարկված ու բացահայտ մեջբերումներն ու ակնարկները, անկասկած, ժամանակի ոգով միջնորդավորված արտահայտություններ են, որ դարձել են կոմպոզիտորի երաժշտական խոսքի կարևոր մասնիկները՝ երբեմն «մեղիզմների», երբեմն մեղեդային-թեմատիկ մոտիվի, երբեմն էլ՝ հնչյունային-գործիքային տարերքի «նշանային» իմաստավորման կշռով: Սակայն դրանց լուսաբանումը չի կարող սահմանափակվել հղումների կամ մեջբերումների ներկայության արձանագրումով. դրանք նաև պատմական, հոգեբանական ու սոցիալական որոշակի ենթատեքստ են ենթադրում⁸³: Հետևաբար, ոճական նմանակումների և ակնարկների

⁸³ Մեջբերումները և դրանց մշակութային իմաստն ու նշանակությունը XX դ. երաժշտարվեստում արժանացել են բազմաթիվ հետազոտողների ուշադրությանը (տես, մասնավորապես, **D. Metzger**. Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music: 12 (New Perspectives in Music History and Criticism, Series Number 12), 2003. Cambridge University Press, UK): Հեղինակը երևույթը լուսաբանում է տարբեր ոճերի՝ դասական, էքսպերիմենտալ, ջազ ու արվեստի այլ տեսակների ընդգրկումով և փոխառությունների ու կոլաժի բազմաբնույթ կատեգորիաների քննական վերլուծությամբ: Նա հետամուտ է իր թեզի՝ բոլոր ժամանակներում արդիական անցյալի ու ներկայի փոխկապակցվածության և փոխառության՝ որպես «մշակութային գործակալի» անփոփոխ դերի ապացուցմանը: Առավել խորհրդանշական բնութագիր է տվել Ի. Բարսովան

ՍԻՄՖՈՆԻԱ N°3 «ՔՐՈՆԻԿՈՆ»

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Corni I, III

II, IV

Trp.

Trb.

Tb.

Tam. mil

Piatti

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

C-bassi

մեկնաբանությունները, թեև տարարժեք, նպաստում են ստեղծագործության խորհրդանշական հիմքի բացահայտմանը: Դրանք վկաներն են որոշակի դարաշրջանի գեղագիտական, գեղարվեստական ըմբռնումներով ձևավորված երաժշտական լեզվաոճի և խոսում են իրենց ժամանակի անունից:

Ժամանակակից կոմպոզիտորների, մասնավորապես, Է. Դենիսովի ստեղծագործություններում բազմաոճության դրսևորումների անհատականացման խնդիրներին՝ երևոյթն իր ամբողջության մեջ դիտելով, որպես «Պանթոնի ձեռքբերում»՝ էթիկական, գեղագիտական և պրոֆեսիոնալ հենարանի առումով (տես **И. Барсова**. Вариации на тему «Вокруг Моцарта» (Эдисон Денисов). – «Научный вестник Московской консерватории», 2011, № 1, с. 66–87):

♩ = 70

Piccolo

2 Flauti

Whistle

2 Oboe

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

4 Corni in F

3 Trombe in B

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Gran Cassa

Tamburo militare

Piatti

Wood block

Xylophone

Campanc

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Celli

C-bassi

«Chronicle»-ը վիզուալ պատկերներ ստեղծող երաժշտական նարատիվ է, երաժշտական էպիկա: Այն, ասես, սկսվում է սրինգի (whistle) մենախոսությամբ, ասես, ներկայացված պատմիչի խոսքով՝ ընդմիջարկված դրամատիկ իրադարձություններով լի անցյալի, պատերազմական իրավիճակների սիմվոլիկ արտացոլումներով:

Միևնույն ժամանակ, իր ուրիշական հեքով ու պատկերավորությամբ ստեղծագործությունն օժտված է բալետային երաժշտության ներունակ հատկանիշներով: Այս ինքնատիպ «տարեգրության» կառույցում առանձնանում են հարաբերականորեն ավարտուն երկու բաժին, որոնք սկսվում են հեղինակային խոսուն դարձվածքով, ասես, ավետելով ժամանակի թեման՝ ժամացույցի ընթացքի նմանակումով: «Chronicle»-ի մռայլ ավարտին, այնուամենայնիվ, լուսավոր ու քնարական մեղեդի է ծնվում և նույնքան անսպասելի անէանում: Ստեղծագործական կանխատեսում է, թե՛ պատմական ընթացքի տրամաբանությունից բխող հետևություն⁸⁴:

Դարերի շրջադարձին գրված գործերում արդեն հստակ արտացոլված են ժանր-ձև-գաղափար միասնության հեղինակային հակիրճ մեկնաբանության սկզբունքները: Ավանգարդի հրապուրանքներից, մոդեռնիզմի հետ ունեցած անմիջական շփումներից հետո Ռուբեն Սարգսյանը հակվում է հարաբերականորեն պահպանողական կամ չափավոր մոդեռն ոճին, մեղեդային առավել արտահայտիչ հյուսվածքներով հագեցած մտածողությանը՝ խուսափելով նաև ուղիղ մեջբերումների սկզբունքից: Տեխնիկական հարուստ զինանոցն ու գիտելիքը թույլ են տալիս ակադեմիական երաժշտական հարուստ շտեմարանից ստանալ հոգևոր ու հուզական ազդակներ, դիմել ինքնահղումների՝ վերախմաստավորելով դրանք որպես խորհրդանիշներ ստեղծագործական կոնկրետ գաղափարների մարմնավորման համար:

Մտածողական այս տեսակը՝ անկախ Նոր երաժշտության մեջ գերակայող «ժանր» հասկացության փլուզման, վերախմաստավորման կամ քայքայման իրողությունից, հատուկ է արվեստագետի երաժշտական էությանը: Այս սիմֆոնիկ երկերում խտացված գաղափարներն ու արտահայտչամիջոցները հետագայում ամբողջացել և մարմնավորվել են կոմպոզիտորի տարբեր մտահղացումներում, մասնավորապես, «Իմ ժամանակակցին» շարքի առանձին երկերում:

⁸⁴ «Քրոնիկոն» սիմֆոնիայում դիտելի դրվագային կոնցեպցիայի իմաստային մեկնությանն է նվիրված Ս.Անդրեասյանի «Симфония «Хроникон» Рубена Саргсяна» վերնագրով հոդվածը (տե՛ս «Երաժշտական Հայաստան», 2015, № 1, էջ 53–55):

ԳԼՈՒԽ V «ԻՄ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿՑԻՆ»

XXI դարասկզբին Ռուբեն Սարգսյանը, ասես, ի մի է բերում ինքնարտահայտումների հարացույցը՝ քնարական և ռոմանտիկական տրամադրությունները, երգիծական ու կենսահաստատ զգացողությունները, անորոշ ապագային և արվեստագիտական ինքնակեցությանն ուղղված երաժշտական մտորումները:

Փոքր ծավալի սիմֆոնիկ և կամերային ժանրերում էքսպրեսիոնիստական, նեոկլասիկական արտահայտչամիջոցներով ու կառուցվածքային սկզբունքներով կոմպոզիտորը ստեղծել է ինքնատիպ գործեր՝ իրենց իմաստային, հուզական տարողությամբ համարժեք մեծածավալ կտավներին: Նշված ոլորտներում հեղինակի ստեղծագործական մնահղացումները՝ հագեցած ազգային երաժշտամտածողությանը բնորոշ ելևէջներով, հաճախ հատում են ազգայինի սահմանները և հարաբերվում համամարդկայինին: Այդպիսիք են «Իմ ժամանակակցին» խորագրով միավորված չորս ստեղծագործությունները, որոնց համար 2007 թ. կոմպոզիտորն արժանացել է Հայաստանի Հանրապետության պետական մրցանակի:

Մի առիթով Ռ. Սարգսյանն ասել է, որ դժվար է դարաշրջանին համահունչ լինել, այդ արվեստին Շոստակովիչն է տիրապետել⁸⁵: Այս իրավացի խոսքերը, անկասկած, առաջնային ազդակների դեր են կատարել կողմնորոշվելու համաշխարհային երաժշտարվեստի երևակայական զուգահեռականներում: Այդ արվեստի խոր իմացության արդյունքում է նա առանձնացրել ու կարևորել ժամանակի շունչն ու ոգին մարմնավորող և անկրկնելի արտացոլող փարոսներին՝ Մալերին, Շյոնբերգին, Շոստակովիչին, ինչպես նաև իր վերաբերմունքն արտահայտել նրանց ստեղծագործական էությանը բնորոշ խորհրդանիշներ:

⁸⁵ **М. Берко.** На рубежах творческой зрелости. – «Литературная Армения», 1982, № 8, с. 75–77.

րի նպատակամետ հիշեցումներով: Դրանք առկայծում են և հեղինակային նվիրումներում (օրինակ՝ Շոստակովիչին նվիրված № 1 Տրիոյում), և մալերյան հնչերանգներ պարունակող կամերային գործերում և «Իմ ժամանակակցին» ստեղծագործական շարքում:

Կոմպոզիտորի երաժշտական խոսքն ուղղված իր ժամանակակցին՝ արդեն իսկ ժամանակի և արվեստագետի բարդ փոխհարաբերության արտացոլումներից է՝ կենտրոնացած ինքնության ու իրականության, ազգայինի ու վերազգայինի խրթին հարցերի վրա: Եվ այդ ուղերձը՝ իր հոգևոր նորոգման կոչով և խորհրդով դուրս է գալիս կոմպոզիտորին մտահոգող «Ձայն բարբառոյ յանապատի» աստվածաշնչյան ասույթի բացասական հարասացության սահմաններից:

Ինչ է նախորդել «Իմ ժամանակակցին» շարքին և ինչ է հաջորդել դրան: Այս պայմանական բաժանումը նախևառաջ թույլ է տալիս հետադարձ հայացքով ընդգրկել կոմպոզիտորի ոճական կողմնորոշումների, երաժշտալեզվական մոդելների ու ձևակառուցվածքային սկզբունքների այն համակարգը, որը բնորոշ է Սարգսյանի երաժշտությանը, և որին անդրադարձել եմ կամերային-գործիքային առանձին երկերի լուսաբանումներում: Դա հստակ պատկերացում է տալիս հեղինակի երաժշտական մտածողության ձևավորման հիմքերի՝ նեոկլասիցիզմի, նեոռոմանտիզմի, էքսպրեսիոնիզմի նշանակության և ընդգրկումների մասին: Ի վերջո, այդ հարաբերական սահմանազատումը հնարավոր է դարձնում ըմբռնել կոմպոզիտորի «ռետրոսպեկտիվ հակումների» իմաստը և ժամանակակից երաժշտության, և իր ստեղծագործության հասուն շրջանի համատեքստում: Հետևելով նրա ստեղծագործական տարեգրությանը՝ տեսնում ենք, որ նշանակալի ձեռքբերումներ և պրոֆեսիոնալ հեղինակություն ունեցող արվեստագետը՝ հետամուտ իր առաքելությանը, ձգտում է գաղափարական-գեղարվեստական ընդհանրացման նոր ուժով ձևակերպել իր ասելիքը XX–XXI դարերի շրջադարձին:

Այս նկատառումներով կփորձեմ քննել Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական ժառանգության այս նշանակալի պատումի՝ «Իմ ժամանակակցին» շարքի գաղափարական-իմաստային հենքն ու կառուցվածքային-ոճական սկզբունքները:

Այն, իրավամբ, կարելի է համարել կոմպոզիտորի հուզական-հոգեբանական կուտակումների մի բարձունք, որից հնչում և մեզ են փոխանցվում նրա միտքը զբաղեցնող խնդիրներն ու իրողությունները. ազգային ողբերգությունը՝ «Դեր-Ջոր», իրականության գիտակցումը՝ «Ինչ-

որ մնաց», վերադարձը սկզբնակետին նոր պտույտի ակնկալիքով՝ «Ի շրջանս յուր» և անցյալի ուրվականի դեռևս չլուծված դրաման՝ «Պատարագ ուրվականի համար», անորոշ ու մռայլ զգացումներով:

Կամերային նվագախմբի համար գրված «Իմ ժամանակակցին» խորագրով միավորված այս չորս ստեղծագործությունները գրվել, կատարվել ու ձայնագրվել են որպես ինքնուրույն երկեր 2005–2006 թթ., սակայն միասնական շարքի համատեքստում ակներև են դառնում նաև դրանց երաժշտափմաստային կապերն ու տրամադրությունները: Անցյալն անվերադարձ է և այն, ինչ մնացել է սոսկ հնարավորություն է անցյալի հետ հոգեբանորեն ու գեղարվեստորեն հարաբերվելու: Այդ անցյալը ներկայանում է տարաբնույթ շերտերի ազգային և դասական ավանդույթի միջամտություններով: Դրանք երբեմն ընկալվում են որպես գերակշռորեն տոնայնական, երբեմն մեղեդիական տարբեր գծերի կամ հնչյունների կոնտրաստային շարադրանք՝ մոդալ հյուսվածքներում: Տեղին է մեջբերել գերմանացի երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Դիտեր Շնեբելի դիտարկումը Շյոնբերգի ուշ գործերի տոնայնական գրելաոճի կապակցությամբ, համաձայն որի՝ պատմության առաջընթացի վեկտորը միշտ չէ առաջ ուղղված, այն կարող է նաև հետ ուղղված լինել⁸⁶:

Ժամանակակից երաժշտության մեջ հետադարձ հայացքներն անցյալին էական տեղ են զբաղեցնում՝ դառնալով գեղարվեստական մտածողության և գեղագիտական նոր կանոնի վճռորոշ բաղադրիչներից: Ամեն մի արվեստագետ այդ անցյալում ձգտում է գտնել իր երաժշտական տարածքը՝ միջնադարյան կառույցներից մինչև XXI դարի տեխնոլոգիական համալիրը:

Բուլեզն իր քննադատական ու տեսական հոդվածներում առանձնացրել է ինտելեկտուալ և ոչ ինտելեկտուալ արվեստագետներին. վերջինների թվում են Շոպենը, Դեբյուսին, Բեռլիոզը, բնավ չնսեմացնելով նրանց երաժշտության արժեքը, այլ հակադրելով ռադիկալ տեխնոլոգիական խնդիրներով տարված նոր երաժշտական մեթոդներ և կանոններ ստեղծող արվեստագետներին: Մնացած չափանիշներն ու հատկանիշները նա ստորադասում է ստեղծագործության գիտակցված տրամաբանական կազմակերպմանը: Ինտելեկտուալ երաժշտության հնչյունների փոխակերպումների հիմքերը փնտրելով տիեզերքի թվաբանական և երկրաչափական կազմավորման սկզբունքներում՝ Բուլեզը դրանք առնչում է իր սերիալ, ռացիոնալ շրջանի երաժշտու-

⁸⁶ Տես J. Covach. Նշվ. աշխ., էջ 29:

թյանը: Ռ. Դեկարտին նա հղում է երաժշտության գիտական, փիլիսոփայական բնույթի, մտածողության ռացիոնալ ձևի դատողություններում, իսկ Ժ. Ռամոյին հատկացնում է տոնայնական համակարգի տեսական ուղիները հարթողի դերը⁸⁷: Բուլեզն իր տարածքն ու նորարարական մտածողության դրույթները բնականաբար շաղկապում է ֆրանսիական ավանդույթին: Ռ. Սարգսյանի, ինչպես նաև նրա սերնդակից հայ կոմպոզիտորներից շատերի նորարարական բազմաթիվ մտահղացումների «նետրոսպեկտիվ» դասականության հիմքերում հայկական միջնադարյան մոնոդիկ մշակութային տարածքն է:

Փոփոխական զգացումներով ու մտքերով է առանձնանում լարայինների և կլավեսինի (կամ դաշնամուրի) համար գրված «Ինչ-որ մնաց» երկը, որտեղ կոմպոզիտորը դիրիժորին է վերապահել նաև դաշնամուրի նվագամասի կատարումը⁸⁸: Ինչպես բազմաթիվ այլ գործերում, Սարգսյանն այստեղ ևս իր խոսքը սկսում է առանց նախաբանի: Դրամատիկ ներկայից հետադարձ հայացք անցյալին և «եղած-մնացածի» գնահատում. այսպես կարելի է բնութագրել ստեղծագործության սխեմատիկ հենքը՝ երևակված երաժշտատարտահայտչական հակադիր ոլորտների համադրումներում: Օստինատ հիմքով մեղեդային գծերի, խորալային շարադրանքի, ռոմանտիկ վալսի իմաստային լիցքերով և չարագուշակ ռիթմական հարվածների ընդհատումներով է ստեղծվում կոնֆլիկտը, որի անիմանալի շարունակությունը բերում է կտրուկ ավարտի: Չպարպված դրամատիզմի, հոգեկան խռովքի անկայուն մթնոլորտում հնչող վալսը՝ նոստալգիկ հիշողությունների խորհուրդ ունի: Գրավիչ, մեղեդիաստեղծ ներուժ պարունակող հեղինակային մոտիվը հնչում է նվագախմբի գրաֆիկական պարզ հյուսվածքում հաստատուն տեղ զբաղեցնող դարձվածքի և դիստանս համահնչյունների ուղեկցությամբ՝ որպես երաժշտական գաղափարի սիմվոլիկ համարժեք:

Հնչյունային շերտերի տեղաշարժերը «Իմ ժամանակակցին» շարքի անհատական բնութագիր ունեցող յուրաքանչյուր երկում որոշակիորեն փոխկապակցված են նաև ժամանակային տեղաշարժերին՝ երաժշտական լեզվաոճի կտրուկ փոխակերպումով: Այս ինքնատիպ մոտեցումով կոմպոզիտորը, ասես, փորձում է հարաբերել ժամանակ-

⁸⁷ Տե՛ս **E. Mudler**. Reflections Beyond Tradition; Pierre Boulez on his Musical Ancestry. 2020, p. 33–34.

⁸⁸ Վերլուծական դատողությունները հիմնված են Վահան Մարտիրոսյանի ղեկավարությամբ իրականացված ձայնագրության վրա, որտեղ նա հաջողությամբ հանդես է գալիս որպես դիրիժոր և դաշնակահար:

ԻՆՉ ՈՐ ՄԱՅ
Լարային նվագախմբի և կլավեսինի համար

The image displays two systems of a musical score for a string quartet and piano. The first system includes staves for Violin I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Piano. The second system continues the same instrumentation. The score is written in 3/8 time and features various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piano part includes complex chordal textures and rhythmic patterns, with some notes marked with accents (>). The string parts consist of melodic lines and harmonic accompaniment.

The image shows a musical score for a string quartet and percussion. The staves are labeled as follows: I Vln., II Vln., Vle., Vc., Cb., and Cmb. The string parts are in treble and bass clefs. The percussion part (Cmb.) is in bass clef and includes dynamic markings such as *ff* and *v*.

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԱՇԽԱՐՀԸ. ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

ների ոգին: Դաշնամուրի քառտիկ, դիսոնանս կլաստերներով հագեցած մուտքերին հետևում են ունիսոն հնչողությունները, տոնայնական և ատոնալ հատվածներով ընդգծվում է ժամանակների տարբերության դրամատիզմը:

«Ինչ որ մնաց» երկը մեզ է փոխանցում ժամանակակից արվեստագետի նոստալգիկ զգացողություններն անցյալի արժեքների նկատմամբ՝ ազգային ելևէջներով, ռոմանտիկ ռճավորումներով, մալերյան երանգներով գրավիչ վալսի ռիթմի թեթև սահքով, որի մեկնությունը, ինչպես նաև ներմուծման տրամաբանությունն առնչվում են աշխատանքում բազմիցս շոշափված ստեղծագործական փոխառությունների երևույթին: Դաշնամուրի ինքնատիպ դերն ու արտահայտչամիջոցները, ընդհատ արձագանքներն ու ակորդները, որ սթափեցնող և նոր մտորումների ազդակներ են, նաև որոշակի գործառույթ ունեն. գլխասնդոներին զուգահեռ դրանք ռիթմական բազմիմաստ համատեքստ են նախապատրաստում վալսի նոր պտույտների համար:

Ժանրային նմանօրինակ ակնարկներն ու իմաստային կշիռ ունեցող հնարանքները Սարգսյանի կառուցվածքային լուծումների հիմնատարրերն են, որոնցով լարվածությունն անսպասելի ընդհատվում է, ասպարեզ հարթում նոր՝ քնարական դրվագների համար: Մոդեռնիստ

կոմպոզիտոր, ճարտարապետ Յ. Քսենակիսը հայտնաբերել է, որ ժամանակակից ճարտարապետության խնդիրները հարաբերելի են ժամանակակից երաժշտության խնդիրներին: Ճարտարապետական ձևը, բարձրության հզորությունը, մակերեսն ու չափաբաժինները նրան ուղղորդել են դեպի հնչյունային տարածքի շարժման գաղափարը, որը պարտիտուրում ներկայացրել է գլխասնդոնների շարժման մակերեսի գրաֆիկական պատկերներով⁸⁹: Ըստ էության, գլխասնդոները, ասես, ժամանակային իրողություններն արագ և կտրուկ կամրջող միջոցներ են: Տեխնոլոգիական-կառուցվածքային անավարտության տպավորությունը, թե զգացողությունը, որ միայն տվյալ երկը չի առաջացնում, թերևս, պայմանավորված է նաև կամ թելադրված գաղափարական բարձրակետի անորոշ շարունակության տրամաբանությամբ: Ակնհայտ է, դասական ձևակառուցվածքային սկզբունքների խախտումը, որով առանձնանում են կոմպոզիտորի գրեթե բոլոր երկերը՝ միմյանց չկրկնող լուծումներով:

Քննարկվող շարքի ողբերգական էջն է «Դեր-Ձորը վերապրածի խոստովանանքը» կամերային անսամբլի համար գրված երկը՝ կոմպոզիտորի խոնարհումի խոսքը հայ ժողովրդի եղեռնական անցյալին: Այն նվիրված է Մեծ Եղեռնի 90-ամյա տարելիցին: Ստեղծագործությունը որոշակիորեն հարաբերվում է նախորդ՝ «Ինչ որ մնաց» երկին, ընթանում նման հուզական-հնչյունային ոլորտներում: Դրամատիկ տրամադրություններն ընդմիջող լույսի առկայծումները չեն թուլացնում անսփոփ իրողության գիտակցումը. սա արվեստագիտական խորը վերապրում է իմաստային շերտի ընհանրացման մեծ ուժով, մտքի և հույզի հավասարակշռության, ազգայինի ու մոդեռնի օրգանական միասնության դրսևորումով: Այդ դիֆուստումիկ կապերն արտացոլող կարևոր միջոցներն են՝ պարային ռիթմն իր մռայլ կերպավորումով և գլխասնդոները: Չափազանց հետաքրքիր է ազգային պարային ռիթմի նման մեկնաբանումը՝ շեշտված գլխասնդոների գործառույթով, ողբերգական մթնոլորտի վերարտահայտման խնդրում: Ինչպես և բազմաթիվ այլ գործերում, կոմպոզիտորը դիմել է իր նախասիրած հակադիր համադրումների սկզբունքին՝ ողբերգականը դիտելով լուսավոր հիշողությունների համատեքստում: Խոստովանանք է, թե հիշողություն՝ կորուսյալ անցյալի և անորոշ ներկայի վավերագրական կադրերի սլացքով: Խառը և շփոթված հույզեր են, որոնք ժողովրդական մեղեդու վերասլաց դարձվածքներով, դրանց մոտիվային տրոհումներով ու բազմակի կրկնություններ

⁸⁹ Տե՛ս **E. Christensen**. The Musical Timespace, a Theory of Music Listening, Aalborg University Press, 1996, p. 25:

ԴԵՐ-ՉՈՐԸ ՎԵՐԱՊՐԱԾԻ ԽՈՍՏՈՎԱՆԱՆՔԸ
Ֆլեյտայի, լարայինների և հարվածայինների համար

♩ = 50

Vni I
Vni II
Vle.
Vc.
Cb.

Vni I
Vni II
Vle.
Vc.
Cb.

րով հյուսում են կտավի կառուցվածքային-գաղափարական հենքը:

Ազգային երաժշտության ելևէջային այս մթնոլորտում՝ ողբերգականի և լուսավորի համադրումներով «խոստովանանքը» զուգահեռվում է Էդվարդ Միրզոյանի հիշատակին նվիրված կվարտետին՝ գլխասնդուների միևնույն արտահայտչական կիրառություններով: «Դեր-Չորը վերապրածի խոստովանանքը» Ռուբեն Սարգսյանի լեզվաճի առանցքային արտացոլումներից է: Մեղեդային հարմոնիկ դարձվածքների, ժողովրդական ելևէջների տարածական բազմաշերտ հյուսվածքների համատեքստում մոտիվային օստինատոների ֆոնին հնչող «Տէր Ողորմեան» խորքային և անձնական հոգևոր կանչ է խորհրդանշում:

«Ի շրջանս յուր» հին կտակարանային թևավոր դարձվածքով խորագրված կամերային երկը ծավալվում է դասական տոնայնական և ռոմանտիկական մեղեդային մտածողության շրջանակներում: Մենակատար ջութակի քնարական պարզ ու գեղեցիկ դրվագով է սկսվում այս հետաքրքիր ստեղծագործական մտահղացումը՝ քսփոմատիկ գաղափարի երաժշտական խորը մեկնաբանությամբ: Մոտիվային տարաբնույթ տարրերի բազմաշերտ անցկացումներն ընդհատվում են սկզբնական երաժշտական սիմվոլի՝ «գեղեցիկի» վերադարձով: Այս սկզբունքով է ծուլվում գաղափարական կառուցվածքային համատեքստը՝ հագեցած այդ փիլիսոփայական խորհրդանշիչ պարբերական՝ մերթ կրճատված, մերթ ամբողջական հիշեցումներով: Ելևէջային ակնարկները և սեփական, և գեղարվեստական այլ աղբյուրներից որոշակի ներդաշնակության մեջ են՝ որպես ընդհատ արխիտեկտոնիկայի կառուցվածքային հենակետեր: Ստեղծագործության գազաթնակետին, ոսկե հատման կետի տիրույթում, մռայլ տրամադրություններին հաջորդող հատվածում լարայինների մեղեդային ֆոնին հնչում են եռանկյունու և ռազանեյլայի դիթամական հատու հարվածները, որոնցով ստեղծագործության վերջին սիմվոլիկ պտույտն է նախապատրաստվում՝ լարվածության աստիճանական մարումով: Սա յուրովի տուրք է գեղեցիկի գեղագիտությանը՝ լայնահուն մեղեդային մոտիվներով, հարմոնիկ մտածողությամբ, գործիքային անհատականացված կազմերի տեմբրային համադրումներով: Եվ այդ գեղագիտությամբ է պայմանավորված այս երկի ընդգծված ռոմանտիկական լեզվամտածողությունը:

Թեև խնդրո առարկա շարքի ամեն մի երկում կոմպոզիտորը կենտրոնացած է միմյանցից տարբեր գաղափարների գեղարվեստական մարմնավորման վրա, այնուհանդերձ, դրամատուրգիական մտածո-

ղության և երաժշտական լեզվաոճի, ինչպես նաև մեղեդային ոլորտների հակիրճ երևակումների առումով դրանք որոշակի շփման եզրեր ունեն ռոմանտիկ արտահայտչականության անհատականացված դրսևորումներում:

Ի ՇՐՋԱՆՍ ՅՈՒՐ

• = 55

The musical score is for the piece "I Sherkans Yur". It features a solo part for Violini I and a rhythmic accompaniment for the other instruments. The score is divided into four measures. The first measure contains the main melodic line for Violini I, starting with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The other instruments play a simple rhythmic pattern of quarter notes. The time signature changes from 6/4 to 2/4 in the second measure and back to 6/4 in the fourth measure.

Violini I

Violini II

Viols

Violoncelli

Violoncelli

Contrabasso

Clockenspiel

Triangolo

Raganella

Campane

Allegro

Vln I

Vln II

Vle

Vc.

Cb.

Vln I

Vln II

Vle

Vc.

Cb.

Vln I

Vln II

Vle

Vc.

Cb.

Vln. I 1
ord.
ff

Vln. I 2
ord.
ff

Vln. I 3
ord.
ff

Vln. II 1
ord.
ff

Vln. II 2
ord.
ff

Vln. II 3
ord.
ff

Vle.
ord.
div.
ff

Vc.
ord.
ff

Cb.

Clock.
ord.
ff

Trgl.
ord.
ff

C-ne
ord.
ff

Մոտիվային շերտավորված կուտակումները՝ չտեղավորվելով դասական ձևերում, ամեն անգամ հանգեցնում են նոր, հաճախ անավարտ կառուցվածքի, որպես ձևամտածողության նոր տեսակներ, հատկապես, եթե նկատի ունենանք դրանց մեղեդիական լիցքերի ազդեցությունը ոճապես անհամասեռ կամ ատոնալ միջավայրում: Իր սկզբունքներում կոմպոզիտորը, ասես, հետևում է Թ. Ադորնոյի ձևակերպած «իդիոմատիկ տարրերի շարունակական վերահաստատումներին»⁹⁰ պատմական տարբեր ժամանակներում և ստեղծագործության տարբեր հատվածներում, ձգտելով այդ տարրերի ներքին գեղագիտության իմաստավորմանը:

Տպավորիչ հայտով է սկսվում «Պատարագը ուրվականի համար»: Բազմախորհուրդ վերնագիր՝ անցյալի ու ներկայի, ժամանակի ու կոմպոզիտորի, արվեստի ու գեղեցիկի անանց արժեքների ակնարկներով, տրամագծորեն միմյանց հակառակ գեղագիտական, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների կիրառություններով: Այսպես, հեռավոր ակնարկ-խորհուրդ են պարունակում «Պատարագին» ներհյուսված Բիթլզի երգերի, մասնավորապես Պոլ Մակկարտնիի «Yesterday» հանրահայտ, մելամաղձոտ բալլադի ոճավորված ելևէջները՝ կիթառի, թավջութակի կատարմամբ: Դրանք խզված հարաբերությունների պատճառած տխրության, երեկվա արժեքների նկատմամբ ունեցած նոստալգիկ զգացմունքների արտահայտություններ են, որ կոմպոզիտորն ընտրել է որպես իրականությունից ու կյանքից անջրպետված հոգևոր աշխարհի, իր սևեռուն մտքերի և ներքին խռովքի խորհրդանիշ:

Ռոմանտիկական շնչով և ժամանակակից արտահայտչաձևերով հագեցած տարբեր ստեղծագործություններ Ռուբեն Սարգսյանը երբեմն կերպավորում է այնքան պարզ ու անսպասելի աղբյուրների ներառումով, որ անակնկալի է բերում, երբեմն էլ՝ երկմտանք առաջացնում: Տվյալ դեպքում, կոմպոզիտորն այս գաղափարի իրականացման համար ոչ ակադեմիական ժանրի է դիմել՝ XX դարի մասսայական երաժշտության ամենաազդեցիկ սիմվոլին: Այդ խորհրդանիշը կարելի է մեկնաբանել նաև որպես ավանգարդին հակադրվելու հնար՝ pop art-ի ներմուծումով կոմպոզիտորական արվեստ. երևույթ, որն իր հիմքերն ու նախադրյալներն ունի հատկապես ամերիկյան մշակույթում, որտեղ, այսպես կոչված, «ալտերնատիվ» մշակույթը հայտնվում է դասա-

⁹⁰ Philosophy of New Music by Theodor Adorno; translated by Robert Hullot-Kentor, 2006, Tendency of the Material, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, p. 31–34.

ՊԱՏԱՐԱԳ ՈՒՐՎԱԿԱՆԻ ՀԱՄԱՐ

կան պրոֆեսիոնալի և մոդեռն նորարականի շփման հատույթում (Գերշվինի «Սիմֆոնիկ ջազի» համանմանությամբ)⁹¹:

«Պատարագ ուրվականի համար» ստեղծագործությունն առաջին անգամ մեծ հաջողությամբ հնչել է Երևանում 2007 թ.՝ դիրիժոր Մերուժան Սիմոնյանի ղեկավարած «Ալան Հովհաննես» կամերային նվագախմբի կատարմամբ: Հեղինակի մտահղացմամբ այն արտացոլում է ժամանակակից մշակույթում տիրող միտումները՝ քրիստոնեական հավատի ճգնաժամը, ազգային արժեքների անտեսումը: Այս ցավալի երկույթներին կոմպոզիտորը փորձում է հակադրել հոգևոր՝ «հրեշտակային» գեղեցիկ աշխարհը, քանիցս ցանկանալով, որ իրական աշխարհը հաղորդակից դառնա «հրեշտակայինին»: Սարգսյանը ոչ թե

⁹¹ G. Born. Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde, 1995, Esthetics of Pastiche.

հուսահատ դատապարտողի, այլ գեղեցիկն ու անանցը հիշեցնողի և դրանք ապագայում տեսնողի դիրքերում է: Այս առումով նա Շոստակովիչի մոայլ ընկալումներին հակառակ բևեռում է, որի 14-րդ հանրահայտ սիմֆոնիան «հուսահատության մանիֆեստ» է համարում⁹²:

Սակայն տաղանդավոր արվեստագետի երաժշտության անկեղծությունը սթափ տրամաբանության տիրույթում է ծավալվում և ազդեցիկ է իր էքսպրեսիվ դրսևորումներով: Այն հակադրվում է «Zero hour» («ժամանակ առանց անցյալի») հասկացության բազմանշան հարասացություններին, որոնց հիմքում հնարավոր բոլոր կապերի խզումն է անցյալի հետ. մտածողություն, որ, ինչպես արդեն նշվել է, ձևավորվել էր Դարմշտադտում՝ հետպատերազմյան Եվրոպայում տիրող հոռետեսական տրամադրությունների պայմաններում⁹³: Ռ.Սարգսյանի երկերում լսելի է անցյալը՝ իր ողջ բեռնվածությամբ, այն «վերապրողի» ազդեցիկ ինտոնացիաներով, իսկ գաղափարի մարմնավորման խնդիրներում ազատ է իր երաժշտաոճական ընտրություններում ու դրանց համատեղման սկզբունքներում: Եվ այս առումով էլ նրա դիրքորոշումը հակադրվում է իտալացի կոմպոզիտոր Լուչիանո Բերիոյի՝ երաժշտություն գրել առանց անձնական մասնակցության կամ վերապրումի⁹⁴:

Երաժշտական բևեռացումներով լի մերօրյա ժամանակաշրջանում ցանկացած ուղղության կամ հոսանքին հարող ստեղծագործող ձգտում է իր տեսական–գաղափարական և երաժշտաարտահայտչական սկզբունքներն իրականացնել որոշակի ալգորիթմով: Սարգսյանի երաժշտության մեջ նույնպես որոշարկվել է նրա դրամատուրգիական սկզբունքների համակարգը՝ դասական ժանրերի դյուրաթեք կառույցներում ներկայացնել գաղափարական խորհրդանիշներ՝ ժամանակների և իրողությունների բախման երևակայական տիրույթում:

«Իմ ժամանակակցին» շարքի ամեն մի երկում կոմպոզիտորն ընկղմված է անցյալի ու ներկայի համեմատությունների և ապագայի կանխազգացումների մտորումներում: Այս հիմքով են շաղկապված Ռուբեն Սարգսյանի հակիրճ և ազդեցիկ ուղերձներն իր ժամանակակցին՝ հակադիր ելևէջային ոճական ոլորտներով, մոտիվային կոնտրաստներով:

⁹² Ն.Գոմցյանի հետ ունեցած հարցազրույցներն անչափ հետաքրքիր են Ռ.Սարգսյանի մարդկային և արվեստագիտական էությունն ըմբռնելու, նրան հուզող խնդիրներին ծանոթանալու տեսակետից, թեև դրանք բազմաթիվ անավարտ մտքեր ու դատողություններ են պարունակում, որոնք կոմպոզիտորը ոչ թե խոսքով է շարունակել, այլ իր խոսուն երաժշտությամբ:

⁹³ Տե՛ս **R. Taruskin**. Oxford History of Western Music vol. 5, Chapter 1. Starting from Scratch, Oxford University Press, New York, USA, 2010, p. 1–55.

⁹⁴ Նույն տեղում:

ների իմաստային փոխակերպումներով և անորոշ ավարտներով: Միևնույն ժամանակ երաժշտադրամատիկ այս էսսեներն ինքնուրույն կատարողական կյանք ունեցող գործեր են՝ խորիմաստ վերնագրերով, երաժշտանշանային ակնարկներով: Կոմպոզիտորի այս ուղերձը ժամանակակից դասական և ազգային երաժշտության ավանդույթներով է լուսավորված: Նրա համար նորարարությունն ինքնանպատակ չէ. սակայն իր ներաշխարհի հուզական ինտելեկտուալ էությանը և ստեղծագործական երևակայության դրսևորումներում նա «մերժված» մեղեդին յուրովի կարևորող նորարար ռոմանտիկ է: Այդ են վկայում ամեն մի երկում ամփոփված միտքն ու մեղեդային նյութը, որոնցով նրա ասելիքը տարբերվում է իր ժամանակակիցներից:

ԳԼՈՒԽ VI

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ «ՆՎԻՐՈՒՄՆԵՐ»

Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական աշխարհի ինքնատիպ լուսատուներից են «Նվիրումներ»-ը՝ նրա ստեղծագործական առօրյան իրենց ներկայությամբ ու երաժշտությամբ իմաստավորած անվանի արվեստագետներին ուղղված ձոները: Դրանք հազեցած են խորհրդանիշ ակնարկներով, անմիջական ու անկեղծ զգացմունքներով և ասոցիատիվ կապերով:

Նվիրումի ավանդույթը խոր արմատներ ունի համաշխարհային երաժշտության պատմության մեջ: Այս ընդգրկուն թեման նշանակալի տեղ է զբաղեցնում նաև XX դ. երաժշտական կանոնում, արտացոլելով արվեստի տարբեր տեսակների միջև եղած ռացիոնալ և զգայական կապերի խորքային շերտերը, փիլիսոփայական դրույթների և ռադիկալ էքսպերիմենտների հիմքերը՝ դրսևորված հնչյունի, բառերի, գույնի, նյութի բյուրեղացման ոչ օրթոդոքս լուծումներով: Բազմաթիվ հետազոտություններ են նվիրվել, մասնավորապես, XX դ. ամենանշանավոր արվեստագետներից մեկի՝ իռլանդացի գրող, բանաստեղծ, երաժիշտ Ջեյմս Ջոյսի նորարարական տեխնիկայի ազդեցությանն ավանգարդի կոմպոզիտորների ստեղծագործության վրա, որ արտառոց ընդգրկում ունեցող երևույթ է: Այս ինքնատիպ մշակութային ավանդույթում երաժիշտ և մոդեռնիստ գրողի առանձնացումը կարելի է արդարացնել առնվազն նրա երկերում դիտված և հայտնաբերված հարյուրավոր երաժշտական տարրերի ու անունների գործառական, գեղագիտական առկայությամբ՝ ֆուգա, կոնտրապունկտ, լեյտմոտիվ, տոնայնություն, մադրիգալ, վարիացիա և այլն⁹⁵:

«Ամենաերաժշտական» մոդեռնիստ գրողի գործերում բյուր ակնարկներ, մեջբերումներ, հղումներ կան դասական, ռոմանտիկ, մոդեռնիստ

⁹⁵ Տե՛ս **M. Byron**. Musical Scores and Literary Form in Modernism, Phrase and Subject: Studies in Music and Literature, Oxford, Legenda, 2006, p. 88.

և հատկապես ավանգարդի հիմնադիր արվեստագետների երկերին ու նրանց անուններին՝ Մոցարտ, Դեբյուսի, Լիստ, Բարտոկ, Միյո, Ստրավինսկի, Շյոնբերգ, Բուզոնի, Սատի և այլք, որոնց Ջոյսը մեծարանքի ու հիացմունքի տուրք է մատուցել առեղծվածներով լեցուն իր քերթվածքներում⁹⁶: Իրենց հերթին կոմպոզիտորները նրան են ընծայել նվիրումներ՝ արժանին մատուցելով գրողին, որ ինքնատիպ վերաբերմունք ուներ պարտիտուրի, գրական տեքստի և նարատիվի հանդեպ՝ որպես համարժեք տեքստերի: Իր «Ուլիսիս» վեպի «Սիրեններ» էպիզոդում, որը նվիրված է երաժշտությանը, Ջոյսը հայտարարում է, որ սիմֆոնիա է գրել: Ձգտելով պատկերել երաժշտության արստրակտ զգացողություններն ու կոնկրետ տարրերը՝ միախառնելով առասպելը, երաժշտությունն ու գրականությունը, նա հնչյունային մոդեռն արվեստ է ներմուծել լեզվի և գրականության մեջ⁹⁷:

Այս հպանցիկ շոշափված համատեքստում անհնար է շրջանցել նաև Լուչիանո Բերիոյի «Thema»-ն (1958)՝ նվիրված Ջոյսին՝ «Omaggio a Joyce» ենթավերնագրով, որ musique concrete-ի գլուխգործոցներից է համարվում: «Thema»-ն էլեկտրասկուստիկ կոմպոզիացիա է՝ հիմնված Ջոյսի «Սիրեններ»-ի առաջին էջի ընթերցման վրա, որ կատարում է Բերիոյի կինը՝ XX դ. հռչակավոր սոպրանո Քեթի Բերբերյանը: Ըստ էության, կոմպոզիտորը Ջոյսի տեքստերը ներկայացնում է էլեկտրոնային միջավայրում՝ դիտնանտ հնչյունարտաբերման և աղմուկի լայն դիապազոնում, տարանջատված և վերամիավորված նյութի խորհրդանշական շեշտադրումներով՝ դրանց կտրտված հատվածների անվերջ փոխակերպումների հնչյունային մշուշապատ վերարտաբերումներով: Խախտված են խոսքի և աղմուկի, պոեզիայի ու երաժշտության սահմանները, և այդ բոլորը գեղարվեստական առումով չափազանց տպավորիչ ու անսովոր՝ անսահմանորեն ընդլայնում են հնչյունի ներքին հնարավորությունները: Ինքը՝ կոմպոզիտորը, գրել է, որ «Thema»-ում փորձել է ներկայացնել Ջոյսի տեքստի երաժշտական վերամեկնաբանումը՝ ֆոնետիկ և սեմանտիկ տարրերի ընտրությամբ ու փոխակերպումներով: «Սիրեններ»-ում առկա պոլիֆոնիկ ձևավորումն ու տեխնիկան Ջոյսը բնութագրել է «Fuga per canonem» («Ֆուգա ըստ կանոնի»)⁹⁸:

⁹⁶ **J. McCreedy.** James Joyce and the “Difficult Music”: References to Modernist Classical Composers in *Finnegans Wake*, MA dissertation, University of Ulster, 2008, p. 88.

⁹⁷ **Z. Bowen.** *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, State Iniversity of New York Press, 1974.

⁹⁸ Ջոյսի խոսքերով Բերիոն իրականացրել է 40 րոպե ընթացող յուրատեսակ

Անկասկած, տեխնոլոգիական սինկրետիզմը, որ ձևավորվել էր XX դ. մշակութային միջավայրում, իր տեղային դրսևորումներն ու արձագանքներն է ունեցել տարբեր ազգային կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում՝ որպես գրելաոճի մոդել: Ամեն դեպքում, տեքստը՝ գրական, թե երաժշտական, իր սեմանտիկ և թեմատիկ ողջ հագեցվածությամբ, ամբողջանում է նախնական գաղափարի կամ մտահղացման անհատական-հեղինակային մեկնաբանությամբ:

Երաժշտական նվիրումները ամենատարբեր սկզբունքներով են մարմնավորվել XX դարի մշակութային միջավայրում ձևավորված նեոկլասիցիզմի, բազմաոճության և «տեխնոլոգիական սինկրետիզմ» հասկացության սահմաններում: Խորագրային նմանություններով, թեմատիկ, ժանրային, կառուցվածքային ու ոճական գիտակցված ակնարկներով ու մեջբերումներով դրանք «երկխոսող» հեղինակներին բազմաթիվ թելերով մերձեցնող խորհրդով են օժտված: «Նվիրումներ»-ը նաև երաժշտական ավանդույթների ժառանգորդությունը կարևորող ու վերակերտումը յուրովի խթանող ասպարեզ են տրամադրում:

Անդրադառնալով Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական ժառանգության անձնական-հոգեբանական այս շերտի քննությանը՝ հարկ է ընդգծել, որ դա նրա ստեղծագործական ինքնության կայացման յուրատիպ վկայականներից է: Իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում, զանազան հետաքրքիր մտահղացումներին զուգահեռ, նա ստեղծել է արվեստագիտական ակնածանք և համակրանք նշանավորող կտավներ՝ ձոնված իր երաժշտական կենսագրության իրական ու հոգևոր մասնակիցներին, որոնումների ուղիները հատող և կողմնորոշող արվեստագետների լուսավոր կերպարներին՝ Կոմիտաս, Շոստակովիչ, Միզոյան, Տերտերյան, Տիգրանովա, Սարյան:

Դրանք թույլ են տալիս թափանցելու կոմպոզիտորի երաժշտական աշխարհը, ըմբռնելու նրա մարդկային ապրումները, գնահատելու արվեստագիտական ներշնչանքների ստեղծագործական չափանիշները: «Նվիրումներ»-ի ընձեռած կերպարային-ասոցիատիվ լայն համատեքստում՝ ռոմանտիկականի, նեոկլասիկականի, հոգևոր միջնադարի ու

նադիոֆոնիկ փոխանցումներ՝ հիմնված բնական ձայնարտաբերումների վրա, այն է՝ հնչյունների էլեկտրաակուստիկ մոնտաժ: Ջոյսի հեղափոխական գրելաոճին Բերիոն հիմնավորապես ծանոթացել էր իտալացի գրող, գիտնական, նշանագետ, փիլիսոփա Ումբերտո Էկոյի միջոցով, որն ուղղակիորեն նրան մղել էր դեպի էլեկտրոնային երաժշտություն, մագնիսաֆոնային մանիպուլյացիաների, էլեկտրաակուստիկ փոխակերպումների անսահման ոլորտները: Այս մասին մանրամասն տես «Oxford Studies of Composers: Berio», Oxford University Press, 1991.

ժամանակակից դասական երաժշտության առանձին տարրերի սինթեզման արդյունքում շոշափելի են դառնում նաև այդ արվեստագետներին բնորոշ խորհրդանշական տարրերը:

«Նվիրումների» առաջին հայտերից է Դմիտրի Շոստակովիչի հիշատակին նվիրված №1 Տրիոն՝ ֆլեյտայի, ջութակի և մագնիստաֆոնային ժապավենի համար (1975), վերնագրված՝ «Музыка памяти Д. Шостаковича для флейты, виолончели и магнитофонной ленты»⁹⁹, որտեղ հիշեցումներ և ակնարկներ կան Շոստակովիչի երաժշտությունից, մասնավորապես, 14-րդ սիմֆոնիայից:

Ընդհանուր առմամբ, էքսպերիմենտալիզմը Ռ. Սարգսյանի երաժշտական խառնվածքի տարերքներից չէր, թեև որոշ գործերում առկա էլելետիկ տեխնիկական միջոցները թույլ են տալիս նաև այդ դիտակետից մեկնաբանել դրանց ձևավորումը: Այս Տրիոն՝ կոլաժի, 14-րդ սիմֆոնիայից քաղված մեջբերումների, պոլիֆոն հյուսվածքների փոխակերպումների և մագնիստաֆոնային ձայնագրության կիրառություններով, ակնհայտորեն հարում է էքսպերիմենտալ պրակտիկային՝ ոճական տարաբնույթ տարրերի համադրման գեղագիտությամբ:

14-րդ սիմֆոնիան, երաժշտագետ Լ. Հակոբյանի խոսքերով, «կոմպոզիտորի (Շոստակովիչի – Լ. Ե.) ստեղծագործական ուղու վերջին գագաթնակետն է», որտեղ նա հառնում է որպես «հետստալինյան սովետական երաժշտական ավանգարդի ներկայացուցիչներից մեկը, ով քեր ազատորեն կիրառում էին Արևմուտքի տեխնիկայի միջոցները՝ դրանք հակադրելով պահպանողական երաժշտական գրելաճին, հակադրելով անհամատեղելի չափողականություններում գտնվող աշխարհներն ու իրողությունները»¹⁰⁰: Ոճակերպարային այս հակադրությունները կամ խաղերն ու հնարանքները միևնույն ստեղծագործության մեջ՝ որպես բազմառոճության դրսևորումներ կամ բազմառոճ դիս-

⁹⁹ «Նվիրումներ»-ի համատեքստում հետաքրքիր է մեջբերել Շոստակովիչի խոստովանությունը՝ իր վաղեմի ընկեր Իսահակ Գլիկմանին ուղղված նամակում: Մոայլ տրամադրություններով լի 8-րդ լարային կվարտետի կապակցությամբ, որը կրում է «Ֆաշիզմի և պատերազմի զոհերի հիշատակին» անվանումը (1960), նա գրել է. «Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было-бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета». Основная тема квартета ноты D. Es. С. Н., т. е. мои инициалы (տես Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. М–СПб., 1993, с. 159): Շոստակովիչն այս հարցում չի մարգարեացել. բազմաթիվ կոմպոզիտոր-հետևորդներ, նրա ստեղծագործական դասարանում ուսանած և նրա երաժշտությամբ ոգեշնչված երաժիշտներ նրան են նվիրել իրենց գործերը:

¹⁰⁰ Լ. Аюпян. Феномен Дмитрия Шостаковича, СПб., 2018, с. 614–615.

կուրս, բացի երկատված մտքի, երկատված ինքնության ցուցիչներ լինելուց, ըստ էության, նաև կառույցի դրամատուրգիական ինքնատիպությունն ապահովող հաստատուն ստեղծագործական մեթոդի նշանակություն են ձեռք բերել Սարգսյանի, ինչպես նաև հայ, ռուս, եվրոպացի կոմպոզիտորների երկերում¹⁰¹:

«Նվիրումի» յուրօրինակ դրսևորում կարելի է համարել նաև 2003թ. կամերային նվագախմբի համար գրված «Ռեքվիեմ Սեպտեմբերին, 9.11» («Реквием для Сентября, 9.11») երկը՝ նվիրված ԱՄՆ-ում 2001թ. սեպտեմբերի 11-ի ահաբեկչական հարձակումների հետևանքով զոհված մարդկանց հիշատակին, որտեղ ինքնաթիռների շարժիչների ձայնն ընդօրինակող հնարներն իրականացված են նվագախմբային գործիքների աղմկային-հարվածային հնչողությամբ: Կոմպոզիտորն այստեղ չի դիմել մեքենայական կամ էլեկտրոնային միջոցների կիրառությանը:

1987 թ. կոմպոզիտորն իր ստեղծագործական տուրքն է մատուցում Կոմիտասին՝ նրան ձոնած դաշնամուրային սյուիտով: Այն մտահղացմամբ հարում է մյուս նվիրումներին: Միևնույն ժամանակ Կոմիտասի խորհուրդը ժամանակի տեխնոլոգիական և երաժշտալեզվական դաշտում իմաստավորելը, որպես հիշատակված միտումներն արտացոլող օրինակ, նաև այլ՝ հոգևոր-ինքնութենական դաշտ է ենթադրում: Կոմիտասի երաժշտությամբ ոգեշնչվելն ու վերակենդանացնելն առանձնահատուկ պատասխանատվություն և, հիրավի, մեծ փորձություն է ամեն մի հայ արվեստագետի համար: Դրանով էլ սյուիտը տարբերվում է մյուս նվիրումներից՝ վեր բարձրանալով անհատական զգացմունքների, ստեղծագործական համակրանքների ու հոգեհարազատ կոմպոզիտորների երաժշտության ազդակներից դեպի համազգայինն ու համամարդկայինը: «Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը Սարգսյանի ստեղծագործական ինքնարտահայտման մի ինքնատիպ կառույց է՝ կոմիտասյան սկզբունքների ժամանակակից վերամարմնավորումների բազմազան դրսևորումներով: Այդ կառույցի յոթ մասերով հեղինակն անցնում է Կոմիտասի «Կռունկ»-ի խորհրդանշանական ելևէջների ուղեկցությամբ: Հայ կոմպոզիտորներից շատերի ուղին է լուսավորված Վարդապետի հոգևոր փարոսով, նրա ստեղծած ու մշակված ազգային երաժշտական գանձարանի փայլուն նմուշներով: «Կռունկ», «Անտունի», «Գարուն ա», «Կաքավիկ» և երգային ու պարային այլ եղանակներ, Կոմիտասի լույսի ներքո և նրա ստեղծագործություններ

¹⁰¹ Տե՛ս **I. Medic**. In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac's Symphonies, in Music and Society in Eastern Europe, 2013, vol. 8.

ՌԵՔՎԻԵՄ ԱԵՊՏԵՄԲԵՐԻՆ, 9.11

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Two staves, both playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Ob. (Oboe):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Cl. (Clarinet):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Fg. (Bassoon):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Tr-ba (Trumpet):** One staff, playing a sustained note with a *gliss.* (glissando) effect.
- Trb. (Trombone):** One staff, playing a sustained note with a *gliss.* (glissando) effect.
- T.mil. (Timpani):** One staff, playing a rhythmic pattern of four notes.
- Glock. (Glockenspiel):** One staff, playing a sustained note.
- Arpa (Harp):** Two staves, both playing a sustained note with a *gliss.* (glissando) effect.
- Pno (Piano):** Two staves, both playing a sustained note with a *gliss.* (glissando) effect. The left hand has a *cluster* marking.
- Vln. I (Violin I):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Vln. II (Violin II):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Vla. (Viola):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Vcl. (Violoncello):** One staff, playing a melodic line with a long, sweeping slur across the second measure.
- Cb. (Contrabass):** One staff, playing a sustained note.

This page of a musical score contains staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr-ba), Trombone (Trb.), Timpani (T.mil.), Glockenspiel (Glock), Arpa (harp), Piano (Pno), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is in common time (C) and features a series of rests for the woodwinds and brass. The strings and piano part play a rhythmic pattern of eighth notes, with the piano part including dynamic markings of *fp* and *mf*.

ԿՈՄԻՏԱՍԻՆ
Դաշնամուրի համար

րում բյուրեղացած ինքնատիպ լեզվաոճով ու ստեղծագործական սկզբունքներով դարձել են տարբեր անհատականություն և երաժշտական խառնվածք ունեցող հայ կոմպոզիտորների գեղարվեստական մտահորիզոնի կայուն առանցքներից¹⁰²:

¹⁰² Այս մասին մանրամասն տես **Լ. Երնջակյան**. Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական նվիրումները. – Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի Տարեգիրք, «XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր», հ. Ը, Երևան, 2023, էջ 116–137:

Մեծատաղանդ դաշնակահարուհի Սվետլանա Նավասարդյանը՝ Կոմիտասի երաժշտության զգայուն և անկրկնելի մեկնաբանը, իր խոսքում՝ նվիրված Ռուբեն Սարգսյանին, գրել է, որ «Նվիրում Կոմիտասին» շարքը գրական մի մարգարիտ է, որի միջոցով ընթերցվում է ողջ Կոմիտասը և կատարողին ի գորու դարձնում երկխոսել նրա հետ: «Նվիրումը այսօր ինձ օգնում է կիսել ժամանակի դժվարությունները... Որքան արտահայտիչ կարող է լինել երկու հնչյունը... Ինձ հայտնի քիչ ստեղծագործություններ կան, որտեղ այդքան խնամքով են աշխատել ինտոնացիայի հետ, այդքան օրգանական է կառուցված շարքը: Նվիրումը մի ամբողջ ներկայացում է մեկ դերասանի թատրոնում: Ասես մի փոքր, անշուք ֆլեշ-կրիչում հավաքված է ժողովրդի կենդանի և հուզիչ պատմությունը: Եվ ինչպես Կոմիտասի մոտ՝ հյուսվածքում չկան ավելորդ նոտաներ: Սա մասնավորի և ընդհանուրի հանճարեղ միահյուսվածք է: Երջանկություն է՝ այդպիսի ստեղծագործությունը վերապրել, երջանկություն է՝ ճանաչել հեղինակին, ով, ի դեպ, երբեք չէր խոսում իր կերտած երկերի մասին, այլ հավատալով դրանց՝ հանձնում էր մեզ որպես սրբություն, որպես հրաշալի խճանկարի մասնիկներ, որ պետք է հավաքվեն»¹⁰³:

Կոմիտասին նվիրված դաշնամուրային այս շարքում, ինչպես և ավելի վաղ գրված «Հայկական գրաֆիկա»-ում (1973)¹⁰⁴ Ռ. Սարգսյանը կիրառում է տեխնիկական բազմազան միջոցներ՝ սերիային, պուանտիլիստական, որոնք առաջին իսկ պիեսից որոշարկում են շարքի արտահատչականության հիմքերը՝ կոմիտասյան ելևէջումներից բյուրեղացած հնչյունաշարը: «Հայկական գրաֆիկա»-ին վերաբերող դատողություններում Ի. Զոլոտովան ընդգծում է ֆոլկլորային ծագում ունեցող հիմնական մոտիվի ռեգիստրային-տեմբրային գունավորումների տեխնիկան, որ առնչվում է «հնչյուն – գույն մեղեդի» («Klangfarbenmelodie») տերմին հասկացությանը¹⁰⁵:

«Նվիրում»-ը ազգային երաժշտամտածողության գիտակցված արտահումն է ոչ ավանդական հնչյունային ոլորտ, դրա պրոյեկտումը դիսոնանս ակորդներով հագեցած տեխնոլոգիական նոր միջավայր: Միևնույն ժամանակ նյութի մատուցման սկզբունքներում դիտելի են և՛

¹⁰³ Ս. Նավասարդյանն իր խոսքը գրել և ինձ է տրամադրել այս մենագրության ստեղծման առիթով:

¹⁰⁴ «Հայկական գրաֆիկա»-ն ընդգրկված է հեղինակի կազմած «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունները» ժողովածուի մեջ, 1982:

¹⁰⁵ **И. Золотова.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), Ереван, 2010, с. 170–171.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱՖԻԿԱ

♩ = 60

Pno

The musical score is written for piano (Pno) and consists of three systems of staves. The first system is in 3/4 time and includes dynamics such as *ff*, *sub. pp*, and *mf*. The second system is in 3/4 time and includes dynamics like *ppp*, *sub. f*, *f*, and *ff*. The third system is in 2/4 time and includes dynamics like *ff* and *sfz*. Performance markings include *scenza*, *Rea*, and asterisks. There are also some numerical markings like '5' and '7'.

ԳՐԱՖԻԿԱՆ ՍԱՐԳՅՑՄԱՆ ԻՇԽԱՐՀԸ. ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Կոմիտասի հնչյունային, գունային իմպրեսիոնիստական ընդգծումները, և դրանց տարածական տրոհման ցուցադրումները, և ռիթմամեղեդային հյուսվածքի հարստացման ակորդային կիրառությունները՝ դրամատուրգիական կառույցի հետևողական արտացոլումներում¹⁰⁶:

«Կոմիտասին» շարքի յոթ մանրանվագներում կոմպոզիտորն աստիճանաբար հասունացնում է իր «նվիրումի» խորհուրդը՝ կոմիտասյան հակիրճ ելևէջային բջիջով մարմնավորված ազգային ոգու կանչը ժամանակի պտույտներում: Կառուցվածքային առումով ամեն մի պիես, ասես, մի պտույտ է, որի ժամանակ հնչում, հարաբերվում և կերպափոխվում են ծանոթ ինտոնացիայի խորքային իմաստները ռիթմական և գրաֆիկական կալեյդոսկոպիկ պատկերներում:

Կոմիտաս վարդապետին ձոնված այս շարքն իր ոչ ավանդական լադատոնայնական և ավանգարդի տեխնիկային բնորոշ միջոցների օրգանական միասնությամբ 1980-ականների հայ դաշնամուրային ար-

¹⁰⁶ Ի. Զոլոտովան վերը նշված իր արժեքավոր մենագրության մեջ կոմիտասյան այս սյուիտում դաշնամուրի մեկնաբանման տարաբնույթ երեսակներ է առանձնացնում (տես նույն տեղում, էջ 289):

հետ երկխոսում է նաև Ռուբեն Սարգսյանն իրեն բնորոշ ռոմանտիկական մոտիվներով, որոնք լսելի են նրա բազմաթիվ գործերում: «Նվիրումի» վերջին մասում կոմպոզիտորը գրաֆիկական ուղղահայաց հյուսվածքում պատկերում և հավերժացնում է երկի կառուցվածքային հիմքի խորհրդանիշը՝ «Կռունկի» սկզբնական մոտիվի հնչյունները՝ զանգերի հանդիսավոր դրամատիկ տպավորություն թողնող ակորդային հարվածների ներքո: Կոմիտասյան դաշնամուրային երկերի վերապրումով և դրանց նշանային արտացոլումներով ու ոգեղեն լիցքերով ստեղծված այս գործը իր նշանակալի տեղն ունի հայ դաշնամուրային կատարողական արվեստում¹⁰⁷: Ըստ էության, այն կոմիտասյան սկզբունքների և գրելաոճի արտացոլումն է երաժշտա-լեզվագրական այլ դաշտում՝ ժամանակակից մեկնություններով ու խորքային շերտերի գիտակցումով, որ Կոմիտասին նվիրված տարբեր «Նվիրումներ»-ում նոր չափողական միավորներով է երևակվում:

Կոմիտասյան ինքնատիպ «ընթերցումներից» կարելի է համարել «И утренней стал звездой» (1983) երկը՝ հիմնված Պարույր Սևակի «Անլռելի զանգակատան» տեքստերի վրա: Այն բաղկացած է վեց մասից, որոնք Կոմիտասի կյանքի և ստեղծագործության տարբեր՝ լուսավոր ու ողբերգական «ողղանջների»՝ «Մանկության», «Եղեռնի», «Սև գարունի», «Զարթոնքի», «Ժողովրդական տոնախմբության» մանրապատումներն են, խորհրդանշական տեսիլքի՝ արվեստագետի անմահության լավատեսական մեկնաբանությամբ:

Ավետ Տերտերյանին ձոնված «Ի հիշատակ» («In Memory»)¹⁰⁸ ստեղծագործությունը՝ կամերային նվագախմբի, չելեստայի և հարվածայինների համար, կոմպոզիտորի հրաժեշտի խոսքն է մեծ արվեստագետին՝ գրված զգացմունքային, անձնական խոր վերապրումի պոռթկումներով: Զգալի են, անշուշտ, տերտերյանական նորարարական սիմֆոնիզմի տարերքի ակնարկները, հեթանոս ոգու այն ըմբռնումներն ու պատկերացումները, որ առկա են նրա սիմֆոնիաներում¹⁰⁹՝ մտազու-

¹⁰⁷ Շարքի ստեղծագործական-կատարողական քննությանը նվիրված վերլուծականում դաշնակահար-երաժշտագետ Լ.Արտեմյանն առանձնապես կարևորում է «մոդուլների համակարգերի» ներգործուն կապերը՝ ստեղծագործության դրամատուրգիական ամբողջությունն ընկալելու դիտակետից (տես **Լ. Արտեմյան**, XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները, Երևան, 2015, էջ 152–164):

¹⁰⁸ Ստեղծագործությունն առաջին անգամ հնչել է 1995 թ., Ֆիլիարմոնիայի մեծ դահլիճում՝ դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ: Այն հրատարակվել է 2001 թ. Երևանում:

¹⁰⁹ **М. Рухкян**. Авет Тетртерян. Творчество и жизнь. Ереван, 2002.

Ի ՀԻՇԱՏԱԿ

Funebre ♩ = 72

Violini I div.

Violini II div.

Viole div. *pp*

Celli div. *pp*

Basso *pp*

Celesta

Timpani

Campane

Cassa $\frac{4}{4}$

Piatti $\frac{4}{4}$

Triangolo $\frac{4}{4}$

The image displays a musical score for five instruments: V-ni I div., V-ni II div., V-le div., C-lli, and C-b. The V-ni I and V-ni II staves are mostly empty, indicating rests. The V-le div. staff features a melodic line with various notes and accidentals, including a *mf* dynamic marking. The C-lli and C-b staves provide harmonic support with bass notes and chords, also marked with *mf*. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

գորդված նախաքրիստոնեական արարողակարգային իրողություններին. սգո երթ, խորհրդանիշ զանգեր, ինչպես նաև անսպասելի, բայց խոսուն ավարտ, դեպի դրամատուրգիական գագաթնակետ տանող լարված հնչյունային հոսք: Ասես պատարագի սկիզբը խորհրդանշող շարականի հանդարտ չափավորված ընթացքով է սկսվում այս գործը՝ լարայինների մուտքով, աստիճանաբար հագեցնելով նոր գործիքային շերտերով, հարվածայինների՝ ծնծղանների, ափսեների, տիմպանների ռիթմական հաստատուն հարվածներով:

Ներքին ալեկոծություններով զարգացող այդ երթը հասնում է իր դրամատիկ կուլմինացիային՝ սուր և դիսոնանս ակորդի: Դրամատուրգիական գաղափարն էլ ավելի նշանակալի դարձնելու նպատակով՝ Սարգսյանը երկրորդ անգամ այդ հզոր համազարկը հնչեցնում է երկկողմանի պաուզաներով տարանջատված տարածության մեջ, որպես Տերտերյանի հոգևոր ստեղծագործական ուժն ու հավերժ ներկայությունը մարմնավորող խորհրդանիշներ:

Սակայն առաջնային նշանակության հուզական ազդակներից վերերաժշտության հավերժության, մարդկային հոգու և մտքի վրա ունե-

Ի ՀԻՇԱՏԱԿ

27

V-ni I
V-ni II
V-le
C-lli
C-b.

fff
fff
fff
fff
fff

div. *div.*

V-ni I
V-ni II
V-le
C-lli
C-b.
C-ne

ff
ff
ff
ff
ff

ցած ազդեցության գաղափարներն են, որ ամեն մի երաժշտական նվիրումում կենտրոնանում ու մարմնավորվում են տվյալ անհատականությանը բնորոշ երաժշտական մոտիվների և մեջբերումների ուղեկցությամբ: Դրանք հրաժեշտի խոսքեր են հոգեհարազատ անձանց:

Հոգեբանական-զգացմունքային առանձնահատուկ կնիք ունի «Հրաժեշտ»-ը («Прощание») դաշնամուրի և կամերային անսամբլի համար (2011)¹¹⁰ նվիրված լուսավոր ու ինքնատիպ անձնավորության՝ երաժշտագետ Իրինա Տիգրանովային: Կոմպոզիտորին բնորոշ քնարական, մեղեդային խոսքն է իշխում Ավետ Տերտերյանի կնոջ մահվան կապակցությամբ ստեղծված, ներքին կոնտրաստներով և էքսպրեսիվ շերտերով լի դրամատիկ այս երկում: «Հրաժեշտ»-ի իմպրեսիոնիստական գունային-հնչյունային հատվածների ու մեղեդային վառ գծերին զուգահեռ կարևոր գործառույթով են օժտված ընդհատումները, խոսուն դադարների՝ լռության իմաստավորումով:

2002թ. երաժշտական հանրությունը հրաժեշտ է տալիս հայ երաժշտարվեստի անվանի ներկայացուցիչներից մեկին՝ կոմպոզիտոր, պաշտելի մանկավարժ Ղազարոս Սարյանին, որի ստեղծագործական դասարանում էր ուսանել, ինչպես ասվել է, Ռուբեն Սարգսյանը: Իր նվիրումն ուսուցչին Ռուբենն անվանել է «Մտորում» («Cogitation»), որ թավջութակի և լարային նվագախմբի համար գրված մոայլ ու լուսավոր մտքերով պարուրված դրամատիկ ստեղծագործություն է: Այն ելևէջային հստակ կապեր ունի Սարգսյանի դաշնամուրային տրիոյի հետ (1984)¹¹⁰: Ընդհանրապես թավջութակի համար գրված գործերում կամ թավջութակի մենակատարային դրվագների մեկնաբանություններում հեղինակը, ասես, նույնանում է գործիքին և վերջինիս հնչողությամբ անկաշկանդ ինքնարտահայտվում իր հոգևոր ներաշխարհին բնորոշ մեղեդային դինամիկ պատկերավոր լեզվով:

Փոքր-ինչ շեղվելով նվիրումներից, նշեմ նաև, որ Ռ. Սարգսյանի գործիքային նախասիրությունների շրջանակում է նաև ֆլեյտան, որի մասնակցությամբ գրվել են մի շարք հետաքրքիր ստեղծագործություններ՝ «Ներսես Շնորհալի» պոեմը (ֆլեյտա և դաշնամուր), «Էլեգիա»-ն (ֆլեյտա և լարային նվագախումբ), «Կանչիր գարունը» (ֆլեյտա և կամերային նվագախումբ), սոնատը ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար,

¹¹⁰ Առաջին անգամ այն հնչել է Կոմպոզիտորների միության կազմակերպած Ռուբեն Սարգսյանի հեղինակային համերգի ժամանակ՝ թավջութակահար Լևոն Առաքելյանի և լարային կվինտետի կատարմամբ: 2006 թ. «Մտորում»-ը կատարել են Արամ Թալալյանի ղեկավարած լարային նվագախումբն ու Լևոն Առաքելյանը:

ՄՏՈՐՈՒՄ
Ղազարոս Սարյանի հիշատակին

The image shows the first system of a musical score. It consists of five staves: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (C-lli), and Bass (Basso). The Violin I part begins with a melodic line in 4/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords. The second system shows the continuation of the Violin I part with a more complex melodic line, while the other instruments remain mostly static.

Շոստակովիչին նվիրված Տրիոն (Ֆլեյտա, դաշնամուր, մագնիտաֆոնային ձայնագրություն) և այլն:

Ղազարոս Սարյանին ուղղված մտորումներում արձագանքներ կան նաև իր ուսուցչի ուսուցչին՝ Շոստակովիչին, նրա մոայլ ու անհատականացված մոտիվային դարձվածքների զարգացման տրամաբանության, կլասիզիցմի և ռոմանտիզմի հանդեպ ունեցած համակրանքի, ինչպես նաև այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին բնորոշ տարրերի խորհրդանշական կիրառությունների իմաստով:

Հայտնի է, որ Շոստակովիչը լայնորեն օգտագործում էր ժողովրդական, դասական ու ռոմանտիկական երաժշտությունից քաղված տարրերը, և դրանց իմաստային ու ելևէջային ակնարկներով ստեղծում էր իր ինքնատիպ ու նորարարական մտահղացումները: Երևույթը հետևորդներ ու ընդօրինակողներ ունեւր, ինչպես նշվել է, ոչ միայն նրա անմիջական աշակերտների, այլև օտարազգի երաժիշտների շրջանակներում, ինչպես նաև առիթ էր տալիս տարամետ մեկնությունների: Ռ. Տարուսկինը գտնում է, որ XX դարի ամենաշատ կատարվող կոմպոզիտորն այդպիսի ճանաչում ձեռք չէր բերի, եթե չօգտագործեր նմանօրինակ տարրեր, որոնք ծանոթ էին շատերին: Դավիդ Ֆանինգը՝ Շոստակովիչի երաժշտության հայտնի մասնագետ, X Սիմֆոնիայի տեքստում ակնարկների ու հղումների մի ամբողջ ցուցասրահ է ներկայացրել, որում տեղ են գտել Բրամսը, Լիստը, Մուսորգսկին, Չայկովսկին, Մալերը, Բեռլիոզը, Բիզեն և Մոցարտը. բնականաբար, ամեն մեկն իր հուզական-ֆունկցիոնալ նշանակությամբ կամ անմեկնելի պատճառահետևանքային կապերով¹¹¹:

Սարգսյանի «Մտորումը» կենտրոնացած է իր մեծ ուսուցիչ Ղազարոս Սարյանի՝ դասականից ավանգարդ ընդգրկող երաժշտական լայն մտահորիզոնին բնորոշ դինամիկ և տեմբրային հակադրությունների ինքնատիպ դրսևորումների վրա: Այն սկսվում է թավջութակի խոհափիլիսոփայական մեղեդային մենախոսությամբ, որի հանդարտ տոնայնությունը պարբերաբար խախտվում է հուսահատության, ցավի և բողոքի պոռթկումներով: Դրանցով է մոդելավորվում այս ինքնատիպ խոստովանանք-մենախոսության իմաստային հենքը՝ դասական երաժշտաճի արտահայտչականության սահմաններում:

Այստեղ տրված չէ Սարյանի կերպարը մարմնավորող սիմվոլիկ և հատու վրձնահարվածը, ինչպես Տերտերյանին ձոնած նվիրումում, սակայն թավջութակի վերասլաց դարձվածքների հարցական բնույթը և դրանց անպատասխան կրկնությունները՝ վարընթաց մարող հնչյունների խորհրդանշական գործառույթով, յուրովի անհատականացված կերպարային ակնարկներ են:

«Կվարտետ-էպիլոգը» (2013)՝ նվիրված Էդվարդ Միրզոյանի հիշատակին, կոմպոզիտորի վերջին գործն է: Ռ. Սարգսյանի հիշատակին նվիրված համերգ-երեկոյի ներածական խոսքում կոմպոզիտորի կինը՝ Իրինա Ջոլոտովան, երկմտում է՝ արդյո՞ք Ռուբենը կանխազգացել է կյանքի

¹¹¹ **D. Fanning.** The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth, 1989, Appendix 2 (Thematic Allusion in the Tenth Symphony), Royal Musical Association. London, p. 79–80.

ԷՊԻԼՈԳ

The image displays a musical score for a piece titled "ԷՊԻԼՈԳ" (Epilogue). The score is arranged in two systems, each containing four staves. The instruments are Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is written in 6/8 time. The first system shows the beginning of the piece, with Vln. 1 playing a melodic line with slurs and dynamics like *mf* and *f*. Vln. 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Vla. plays sustained chords, and Vlc. plays a bass line with eighth notes. The second system continues the piece with similar textures and dynamics.

ավարտը. «...սա ողբ է, ողբասացություն՝ լուսավոր ընդմիջարկումներով»: Խոր դրամատիզմով, երաժշտական ռեմինիսցենցիաներով, դասական, ժողովրդական ու հոգևոր շերտերի զուգորդումներով լի երաժշտական խոսքն իր հստակ մտքով ղեկավարում է Սարգսյանը:

Սարգսյանի երաժշտության կերպարային հուզականությունն այնքան տպավորիչ է, որ նրա անձի, թե ոգու ներկայությունը, ասես, շոշափելի են: Ակամայից դառնում ես այդ վերապրումի մասնակիցը: Ազգային երանգավորումով սինկոպային ռիթմական դարձվածքների տարբերակային կրկնությունները հոգևոր ողբերգական շերտի վրա են զարգանում: «Էպիլոգը» խոր հուզմունքներ է առաջացնում և գրավում դասական մտածողությունն ու սոնատային ձևը խախտող հետաքրքիր լուծումներով, մարող գլխանդոների բազմանշանակ կիրառություններով: Պարբերաբար հնչող ցայտուն թեմատիկ մոտիվի հնչյունային կերպարային փոխակերպումների գազաթնակետերում ակնարկներ

կան Էդվարդ Միրզոյանի Սիմֆոնիային, ազգային երաժշտության և կոմիտասյան ավանդույթների նրա լայնախոհ ու կենսահաստատ դասականության դրսևորումներին: Այստեղ և՛ Կոմիտասի կերպարն է ծանանում, և՛ Միրզոյանի: Եվ այս համատեքստում դարձյալ լռությունն ու մտքի դադարներն առանձնահատուկ խորհուրդ ունեն: Ստեղծագործության հիմքում ընկած են երկու թեմատիկ տրամադրություն՝ խոր վիշտ և հաստատուն կամք ու անպարտելիություն, որոնց փոխընդմիջվող պայքարում անխնայում ու կրկին հառնում են մերթ մեկը, մեկ՝ մյուսը: Ողբի և հույսի, վշտի ու լույսի պարբերական ընդհատումները կոմպոզիտորի դրամատիկ մտածողության քանիցս նշված հատկանշական սկզբունքերից են, որ աստիճանական լարվածության ընթացքով չեն ապահովվում, այլ ձեռք են բերվում մտքի և տրամադրության հակադրումներով, միմյանց հաջորդող մոտիվային խտացումների փոխարկումներով, գործիքներին հատկացված անհատական հնչերանգներով ու դերերով: Թեմատիկ-էմոցիոնալ կոնտրաստները հոգեկան խռովքի տևական վիճակ են ստեղծում: «Էպիլոգի» սկզբնական մասում հնչած հակիրճ տերցիային դարձվածքների ևս մեկ խորհրդանշական հիշեցումով եզրափակվում է երկը՝ դառնալով նաև Ռուբեն Սարգսյանի երկրային կյանքի վերջին երաժշտական խոսքը:

ԳԼՈՒԽ VII

ԺԱՄԱՆԱԿ ԵՎ «ՍԵՎ ՊԱՐԱՀԱՆԴԵՍ»-Ը

Հետադարձ հայացք նետելով Ռուբեն Սարգսյանի կյանքի վերջին տարիներին գրված երկերին, կարելի է ասել, որ դրանցից շատերը կրում են ճակատագրական իրադարձությունների կանխազգացումների կնիքը: Կոմպոզիտորի հոգևոր հենարանների ու դասական արժեքների խախտված հիմքերը, ասես, խորացնում են նրա ներքին բողբոջ իրականության, գեղարվեստական-գեղագիտական անընդունելի չափանիշների հանդես: Թերևս, այս բարդ ու հակասական երևույթներին, արվեստագետի և ժամանակի իրականության միջև ծառայած պատմեշներին առնչվող մտքերն են պայմանավորել նրա «Սև պարահանդես» անվանված ստեղծագործության երաժշտական դրամատուրգիան ու լեզվաոճը:

«Սև պարահանդես»-ը (2010)՝ գրված Պանի Ֆլեյտայի, զուռնայի և կամերային անսամբլի համար, կոմպոզիտորի չինչած ու չկատարված ստեղծագործությունների շարքին է պատկանում և, բնականաբար, որևէ անդրադարձ չի ստացել մամուլում: Այն ժամանակի և իրականության հնչյունային կերպավորումն է՝ հոռետեսական տրամադրություններով, սարկազմով և անորոշ ավարտով: Ժամանակակից գրելաոճով, հնչյունային քառտիկ ոլորտների բազմաշերտ հյուսվածքում, գլխասնդոնների գործառույթի ընդարձակ տարածքում առանձնանում է զուռնայի մենանվագը՝ ռեպետիտիվ-սեկվենցիոն դարձվածքներով, ասես, ընդհանուր պոլիֆոնիկ դաշտում ցուցադրելով ժողովրդական նվագածուի կերպարը: Տարբեր գործիքային-տեմբրային ընդգծումներով, տոնայնական մտածողության սահմաններում միևնույն մեղեդային մոտիվը հնչում է բազմակի տարբերակումներով: Կոմպոզիտորը, կարծես, նայում է ժամանակի թատերաբեմին, ուղղորդում մենակատար-դերակատարների գործիքային մուտքերը՝ դասական ելևէջային մարմնավորումներով, պարահանդեսային վալսի պտույտներով՝ զուգորդված իրեն բնորոշ լեյտինտոնացիաներով, զավեշտի ենթատեքս-

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for P.P. od Zurna, Dr. set, Vln. I, Vln. II, Vcl., and Vc. The second system includes staves for P.P. od Zurna, Dr. set, Vln. I, Vln. II, Vcl., and Vc. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system begins with a dynamic marking of *p.p.* and the second system begins with a dynamic marking of *fff*.

տով, զուռնա-նվագով, որոնց մեջընդմիջումները լարվածության և ահագնացող վտանգի մթնոլորտ են ստեղծում, մասնավորապես Funebre նշումով առանձնացող դրվագում: Մասսայական այս տեսարանի ավարտին հնչում են այդ զավեշտն ամփոփող պաշտոնական ծափահարությունների ընդօրինակումները, որոնց հաջորդում են ազգային օրհներգի աղճատված մոտիվային ակնարկները, կարծես, ավետելով Պարահանդեսի ավարտը:

Սակայն այն ունի էլ ավելի մռայլ շարունակություն՝ ամորֆ հնչյունային ոլորտում, որպես հեղինակի զգացողությունների և չկարգավորվող երևույթների արգասիք: Հուռնան՝ իբրև գաղափարական խորհրդա-

նիշ, հանդես է գալիս ազգային օրհներգի ձևափոխված ելևէջներին զուգահեռ: Մոտիվային տարրերի բազմահնար կոնտրապունկտային իմիտացիոն զարգացումների լարված ֆոնին բյուրեղանում են Քոչարիի կերպափոխված մոտիվներն ու ռիթմերը՝ կոմպոզիտորի ծանոթ լեյտինտոնացիաներին զուգահեռ:

non legato, declamazione

The musical score consists of six staves: Vln. I, div. (divisi), Vln. I, Vln. II, Vle. (Viola), and Vc. (Violoncello). The bottom staff is labeled Cb. (Double Bass). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the first violin with a triplet and accents, and a rhythmic accompaniment in the other instruments.

Այսօրինակ տարասեռ ու տարաճ միավորումները տարածականության պատրանք են ստեղծում, և նվագախումբը մեկնաբանվում է ոչ թե որպես բազմատարր հնչյունային-կերպարային աղբյուրների միասնական հարթակ, այլ յուրաքանչյուր գործիք կամ գործիքախումբ իրականացնում է իրեն հատկացված անկախ և անհատական գործառույթը: Պարահանդեսն ունի իր հստակ առանձնացված համատեքստերը և այդ հատվածային-տարածական ու ժամանակային բազմապլանայնությունը, որ առկա է կոմպոզիտորի տարբեր երկերում, այստեղ առանձնապես վառ է արտահայտված: Տարածության մեջ կրկնվող մոտիվների սեկվելցիոն անցկացումները բազմաշերտ հյուսվածքում՝ նույնքան բնորոշ կոմպոզիտորի տեխնիկային, գերակշռորեն հարմոնիկ-տոնայնական բնույթ ունեն: Ինչպես այլ գործերում, այստեղ ևս առկա է ֆրագմենտայնությունը՝ հատվածական համադրումների սկզբունքը: Տարածական այդ անջատվածության ու բազմաչափության պայմաններում է ընթանում Պարահանդեսը՝ իր անհատականացված երաժշտական բեմի վիզուալ պատկերավորությամբ:

P.P.
od. Zuma

Tr-ba pic.
in B

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Նման հետաքրքիր ստեղծագործական մտահղացման իմ այս մեկնաբանությունը, անշուշտ, խնդրահարույց կարող է թվալ. չկան ծրագրային հուշումներ, չկան առանձնացված մասեր, սակայն «Սև պարահանդես»-ի ենթատեքստը և կիրառված ռոմանտիկ-անձնական, դասական, մոդեռն լեզվաոճն ու ազգային ինտոնացիայի գաղափարական լիցքերը և տեխնիկական հնարների բազմազանությունը որոշակի մտազուգորդումների առիթ են տալիս: Մասնավորապես, Քոչարիի կրկնվող դիթամական-մոտիվային դարձվածքները, որ սկսվում են զուռնայի ծակող տեմբրով, հարվածայինների ընդհանուր աղմուկի և լարայինների գլխասնդոների ֆոնի վրա, ժողովրդական էյֆորիայի աղետալի վախճան են ակնարկում:

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

Glissando

Glissando

p

pp

pp

pp

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Այս երաժշտագիտական «նվիրումը» Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական աշխարհի ռոմանտիկ և դրամատիկ, լուսավոր ու մռայլ էջերին ստեղծվել է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությունն արժևորելու, նրա գաղափարական ծրագրերում լսելի ժամանակի և արվեստագետի հարաբերությունների բարդ ենթատեքստը գեղագիտական ըմբռնումներով հիմնավորելու, ժամանակակից երաժշտարվեստի բազմաոճ գեղարվեստական հոսանքների հորձանուտում կոմպոզիտորի արվեստագիտական ինքնությունը ներկայացնելու ցանկությամբ:

Հետևել կոմպոզիտորի ինքնատիպ մտահղացումներում արտացոլված «Նոր երաժշտության» զանազան ուղղությունների, հաղորդակից գեղարվեստական երևույթների փոխներթափանցումների և արվեստագիտական համակրանքների դրսևորումներին՝ նշանակում է առնչվել երաժշտական ժամանակի ու քաղաքական, սոցիալ-մշակութային իրողությունների փոխհարաբերություններին: Եվ այդ համատեքստում ցանկացած դիտարկում, զուգահեռում կամ մտազուգորդում, որ միտված է ստեղծագործական գաղափարի խորքային շերտերի ըմբռնմանը, կարող է հարցեր առաջադրել, ժխտվել կամ ընդունվել՝ ելնելով անհատական տպավորությունների ու տեխնիկական հնարանքների, ոճական-կառուցվածքային, հնչյունային-տեմբրային գործառությունների անսահման բազմազանությունից ու դրանց զուգորդված կամ տարրալուծված կիրառություններից:

Ռուբեն Սարգսյանը XX դ. 70-ականներին ասպարեզ եկած կոմպոզիտորների աստղաբույլի վառ դեմքերից մեկն էր, որի ստեղծագործությունը հայ ժամանակակից երաժշտությունը հարստացրեց քնարական, խոհափիլիսոփայական նոր շերտերով, ժամանակի ոգին արտացոլող տրամադրություններով, ազգային ավանդույթի և արևմտյան երաժշտության նորարարական միտումների ներդաշնակ մարմնավորումներով: Ազգային ու համամարդկային արժեքների երկխոսության նոր վերելք նշանավորող այդ սերնդի ստեղծագործությունը հայկականության ինքնօրինակ չափանիշներ հաստատեց ազգային երաժշտարվեստում:

Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործական երևակայությունը լիցքավորող ոլորտները բազմազան էին: Տիեզերքի, երաժշտության և գիտության անհիմնալի հարաբերությունները, իր խոստովանությամբ, ավելորդում էին նրա արվեստագիտական էությունը, մղում ինքնարտահայտումների անսովոր ձևերի ու երաժշտադրամատուրգիական լուծումների:

Սարգսյանի սիմֆոնիաները, կոնցերտները, նվիրումները, իր ժամանակակցին հասցեագրված երաժշտական ուղերձներն ու այլևայլ ինքնատիպ երկերը մնայուն արժեքներ են՝ նրա և ժամանակի փոխհարաբերության գեղարվեստական վերապրումների ասպարեզում:

Կոմպոզիտորի բազմանիստ խառնվածքի բնութագրական արտացոլումներից են դաշնամուրի և լարայինների համար գրված Ռապսոդիան՝ շեշտված վերադարձով դեպի ռոմանտիզմի արտահայտչամիջոցները, Տրիոն դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի համար՝ խորհրդանիշ-դարձվածքի դրամատիկ բացահայտումներով, «Լեգենդի մահը» դաշնամուրային պիեսը՝ Շալախո պարի թեմայով գրված ռոնդո վարիացիան, որ ստիպում է խորհել ազգային ոգու արտահայտչական ուժի, ինչպես նաև ազգային ավանդույթի օտարման երևույթի հեգնախառն մեկնության շուրջ: Հեգնանքը, որ կոմպոզիտորի խոսքի, մտքի և զգացմունքների տիպական ռճական արտահայտչամիջոցներից է, խորագրի աստիճանի է բարձրացվել «Ironica» սիմֆոնիայում:

Ռուբեն Սարգսյանն իր ոչ ավանդական, սակայն մեղեդիաստեղծ լիցքեր պարունակող մտածողությամբ, ակադեմիական «բարձր» էլիտար և «թեթև» մասսայական արվեստի ելևէջումների նպատակամետ զուգորդումներով ընդլզել է նաև տեխնոլոգիական նորամուծությունների ֆետիշացման՝ որպես «մշակութային ներփակ երևույթի» հիմնավորումների դեմ: Խոսույն վկայություններից է «Պատարագ ուրվականի համար» կամերային ստեղծագործության մեջ ոչ ակադեմիական, ավտերնատիվ մշակույթի սիմվոլներից մեկի՝ Բիթլզի «Yesterday» հանրահայտ երգի ներմուծումը, բազմանշան հարասացություններով:

Կոմպոզիտորի երաժշտաարտահայտչական սկզբունքների, գեղագիտական ընկալումների տպավորիչ դրսևորումները և ժամանակակից են, և տարբերվում են Արևմուտքի ժամանակակցության պատկերացումներից ու չափանիշներից: Դրանք հեռու են տեխնոլոգիական կոնցեպցիաների բացարձակացումից, նորարարություն նշանավորող երևույթներից ու փորձարարություններից, որպիսին է նրա ստեղծա-

գործական միտքը արգասավորած, ժամանակի երաժշտական ընթացքը բեկած և արվեստագիտական նոր ուղիներ հարթած ֆենոմենների՝ Մալերի, Շյոնբերգի, Շոստակովիչի, Բարտոկի երաժշտությունը:

Կոմպոզիտորը բնավ չի ձգտել իր հոգևոր-ստեղծագործական փարոսների նմանակմանը և չի հավակնել մեծություն երևալուն: Իր ստեղծած երաժշտական աշխարհում Սարգսյանը հեղինակային լեզվաոճ է ձևավորել, որը համահունչ է ժամանակի երաժշտական լեզվին: Այդ լեզվի առանձին նշույթներն առկա են նրա տարբեր գործերում՝ որպես ինքնահղումներ, թեև հստակ հնչյունային բանաձևում չեն ստացել: Դրանք առավելապես կոդավորված ելևէջային դարձվածքների հիշեցումներ են՝ առանց հետևողական զարգացման: Սակայն ամբողջական կառույցի մակարդակում նման դարձվածքներն իրենց առկայությամբ դրամատուրգիական մեթոդի նշանակություն են ձեռք բերում:

Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործություններն ընկալվում և մեկնաբանվում են անցյալի ու ներկայի մշակութային ժառանգության տարբեր աղբյուրների հետ ունեցած շփումներում: Վաղ շրջանի նշանակալի երկերում՝ «Ներսես Շնորհալի» պոեմում, թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատում, «Այդպես է եղել» կանտատում, այն է՝ միջնադարյան հոգևոր մոտոդիկ լեզվամտածողության տիրապետման և վերամեկնաբանման փուլում, կոմպոզիտորը հետամուտ էր շարականի ու ավանգարդի, միջնադարի և մոդեռնի հնչյունային ոլորտների բազմազան զուգորդումներին ու համադրումներին, «հոգևոր լույսի» գաղափարը՝ հոգևոր կոլաժը ներմուծելով սերիային, ալեատորիկ տեխնիկական հնարներով հագեցած կտավներում:

Հայկական միջնադարյան մոտոդիան և Կոմիտասի երաժշտության ժողովրդական ու հոգևոր շերտերը՝ որպես ազգային մշակույթի վերածննդի հենարաններ, եղել են Սարգսյանի ստեղծագործական մտահղացումների կարևոր առանցքները՝ հավերժական արժեքների խորհրդով:

Ներսես Շնորհալու ստեղծագործությամբ միջնորդավորված մերձեցումը միջնադարյան երաժշտարվեստի հոգևոր գաղափարական ոլորտներին, մոդալ և կառուցվածքային օրինաչափությունների հիմքերին, որոշիչ դեր են խաղացել նաև կոմպոզիտորի մեղեդային դարձվածաբանության, տարածական ու տեմբրային դրամատուրգիայի առանձնահատկություններում:

Մի շարք երկերում կոմպոզիտորը փորձարկում է իր թատերական մտածողությունը՝ տեմբրային-գունային տեխնիկայի և դեկլամացիայի

զուգորդումներով («Ներսես Շնորհալի» պոեմը, «Մայակովսկու սերը» շարքը), ցուցադրելով «գործիքային թատրոնի» իր ըմբռնումները: Պատկերավոր-տեսողական վառ մտազուգորդումներ է առաջացնում, հատկապես, «Chronicle» №3 սիմֆոնիան, որի «էպիկական» կառույցում զգալի են Ավետ Տերտերյանի հարվածայինների նշանային արձագանքները՝ եկեղեցական զանգերի խորհրդանշական առկայության, ժամանակի թեմայի նմանակումների մթնոլորտում:

XXI դարասկզբի առաջին տասնամյակում գրված գործերում արդեն հստակ արտացոլված են ժանր-ձև-գաղափար միասնության հեղինակային հակիրճ մեկնաբանության սկզբունքները: Ավանգարդի հրապուրանքներից, մոդեռնիզմի հետ ունեցած անմիջական շփումներից հետո Ռուբեն Սարգսյանը հակվում է հարաբերականորեն պահպանողական կամ չափավոր մոդեռն ոճին, խուսափում նաև ուղիղ մեջբերումների սկզբունքից:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության քննության ժամանակ հիշատակված բոլոր «իզմերը»՝ նեոռոմանտիզմ, նեոկլասիցիզմ, էքսպրեսիոնիզմ, որոշակիորեն պայմանական բնույթ են կրում և չեն հանգեցնում որևէ ուղղության անվերապահ հետևորդ լինելուն: Այդ «իզմերին» բնորոշ սկզբունքներն ու բնութագրական տարրերը՝ արտահայտված տարբեր ժանրերում, նրա երաժշտական գաղափարների իրականացման նախընտրելի կռվաններից են: Այսուհանդերձ, իր ներաշխարհի հուզական ինտելեկտուալ էությամբ և ստեղծագործական երևակայության բազմապիսի դրսևորումներում նա «մերժված» մեղեդին յուրովի արժևորող նեոռոմանտիկ է: Այդ են վկայում ամեն մի երկում ամփոփված միտքն ու մեղեդային նյութը, որոնցով նրա ասելիքը տարբերվում է իր ժամանակակիցների գործերից:

Սարգսյանի երկերից շատերը բազմախորհուրդ վերնագրեր ունեն՝ իրենց ներքին ծրագրային մեկնակերպով: Այդպիսիք են «Իմ ժամանակակցին» խորագիրը կրող շարքում միավորված չորս երաժշտադ

րամատիկ էսսենները՝ «Դեր-Չորը վերապրածի խոստովանանքը», «Ինչ որ մնաց», «Ի շրջանս յուր», «Պատարագ ուրվականի համար»: Այս տարողունակ ուղերձն իր ժամանակակցին արդեն իսկ ժամանակի և արվեստագետի բարդ փոխհարաբերությունների արտացոլումներից է, որ Սարգսյանը դարերի շրջադարձին գեղարվեստական ընդհանրացման նոր ուժով, հուզական-հոգեբանական կուտակումների նոր բարձունքից է իրականացրել:

Հնչյունային շերտերի տեղաշարժերը՝ որպես դրամատուրգիական սկզբունքներ, «Իմ ժամանակակցին» շարքի ամեն մի երկում փոխկապակցված են ժամանակային տեղաշարժերին՝ երաժշտական լեզվաոճի կտրուկ փոխակերպումներով: Դիսոնանս կլաստերներին հակադրվում են ունիսոն հնչողությունները, տոնայնական և ատոնալ հատվածներով ընդգծվում է ժամանակների տարբերության դրամատիզմը, և գլխասնդոները, ասես, իրականացնում են ժամանակային իրողությունները միմյանց կամրջելու գործառույթը:

Այս «իդիոմատիկ տարրերի» իմաստային արտահայտչական ներուժը բազմաբնույթ շեշտադրումներով բացահայտված է Ռուբեն Սարգսյանի «Նվիրումներում»՝ արվեստագիտական ակնածանք և համակրանք նշանավորող երաժշտական կտափներում, ձոնված իր որոնումների ուղիները հատող արվեստագետների լուսավոր կերպարներին՝ Կոմիտաս, Շոստակովիչ, Տերտերյան, Սարյան, Միրզոյան ...

«Նվիրումներ»-ի ընձեռած կերպարային, ոճական լայն ասոցիատիվ համատեքստում՝ հոգեբանական-հուզական առաջնային ազդակներից վեր երաժշտության հավերժության գաղափարներն են, լսելի արվեստագետների ներկայությունը խորհրդանշող ակնարկներում կամ լեզվաոճի նրբերանգներում:

Կոմիտասին նվիրված դաշնամուրային յոթ պիեսների շարքում, Սարգսյանը կիրառելով տեխնիկական բազմազան միջոցներ՝ սերիային, պուանտիլիստական, նաև գեղագիտական ինքնատիպ խնդիր է լուծել. ընդհանուր ատոնալ հնչյունային տարածքում կոմիտասյան «Կռունկի» կերպափոխված միկրոելևեջների հետ երկխոսում է նաև կոմպոզիտորը՝ իրեն բնորոշ ռոմանտիկական մոտիվներով: Կոմիտասյան դաշնամուրային երկերի վերապրումով և դրանց նշանային արտացոլումների ոգեղեն լիցքերով ստեղծված այս «Նվիրում»-ն իր հաստատուն տեղն է գրավել հայ դաշնամուրային կատարողական արվեստում:

Ակնարկների, մեջբերումների, փոխառնված երաժշտաոճական տարրերի «վերծանությունը» Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործություններում երևակում է նրա հոգևոր ստեղծագործական համերաշխությունը Շոստակովիչի դրամատուրգիական սկզբունքներին՝ տարաբնույթ մեկնությունների տեղիք տվող մեջբերումների, խորհրդանիշ-դարձվածքների և ինքնահղումների կիրառություններում: Զութակի առաջին կոնցերտում՝ Բիզեի «Կարմեն» օպերայից քաղված մեղեդային մոտիվի և «Ծիրանի ծառ»-ի ելևէջային համադրումներն են, կամերային անսամբլի համար գրված «Ինտերմեցցո»-ի սեմանտիկ մեկնության առանցքը «Հաբրբան»-ի և Պատարագի «Սուրբ, Սուրբ» հատվածի հյուսվածքներն են, թավջութակի Կոնցերտ-սիմֆոնիայում՝ կոլաժի տեխնիկայով և սոնորիստական տարրերով հագեցած մթնոլորտում հնչում է Բախի սի-մինոր Մեսսայի խորալը՝ որպես փիլիսոփայական հանդարտության խորհրդանիշ: 3-րդ ջութակի կոնցերտում՝ հայ ավանդական մշակույթում ծիսական խոր արմատներ ունեցող «Լորիկ» պարերգի ելևէջային նմանակումները որոշակիորեն մտազուգորդվում են Արամ Խաչատրյանի ջութակի կոնցերտի ժանրային, դրամատուրգիական և տեխնիկական լուծումներին: Շարքը կարելի է շարունակել նաև մշակութային տարաբնույթ աղբյուրներից՝ ջազից, ռոքից, գիտաֆանտաստիկ ժանրից ստացած ազդակներով ստեղծված ինքնատիպ երկերով, որպիսին է Հերբերտ Ուելսի «The Invisible Man» վեպի հիման վրա գրված համանուն ռոք-բալետը՝ ժանրի առաջին հայտը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում:

Կոմպոզիտորի երաժշտաարտահայտչական բառապաշարը՝ հագեցած տարած գեղարվեստական ակնարկներով, իր խտացված մարմնավորումն է ստացել «Սև պարահանդես» կամերային-գործիքային ստեղծագործության հերմենևտիկ հարացույցում՝ ազգային օրհներգի, պարահանդեսային վալսի, ժողովրդական էյֆորիկ տոնախմբության՝ զուռնա նվագի, Քոչարիի մոտիվների և պաշտոնական ծափահարությունների գրոտեսկային նմանակումների հնչյունային բեմական տարածքում:

Կոմպոզիտորի բազմաոճ և բազմաժանր բեղմնավոր գրիչը, որ երբեմն առիթ է տվել զարմանքի և տարակուսանքի, ուներ իր հեղինակային պատասխանը. «Զէ որ երաժշտություն ստեղծելն իմ կյանքի միակ գործն է ...»:

Ռուբեն Սարգսյանի կյանքն ընդհատվեց 2013 թվականի ապրիլի 6-ին՝ անավարտ թողնելով նրա ստեղծագործական ծրագրերի իրականաց-

ման երևակայական ուղին: Դժվար է խորքային կապ փնտրել կոմպոզիտորի մռայլ վերնագրեր կրող ստեղծագործությունների («Սև պարահանդես», «Լեգենդի մահը», «Պատարագ ուրվականի համար») և մտքի ուղղվածության միջև, առավել ևս՝ ենթադրել կամ կռահել նույնահուն շարունակություն նաև ապագայում: Ի վերջո, այդ ստեղծագործությունները նախևառաջ որոշակի կառուցվածքներում ամփոփված, ժանրային, ոճական և գործիքային նախապատվություններով իրականացված երաժշտական մտքեր են՝ իր լսողությանն ու հոգու ձայնին, ժամանակի ոգուն ներդաշնակ լեզվով արտահայտված: Միևնույն կամ տարբեր ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը մենախոսում է հակադիր իրականություններում, հարաբերում է իրողություններ, որոնց մեկնաբանությունը՝ սուբյեկտիվ, թե օբյեկտիվ, ժամանակի համատեքստում արվեստագիտական դիրքորոշում է ենթադրում:

Հավերժ հնչող աքսիոմատիկ դրույթը՝ «Երաժշտությունը դուրս է ժամանակից», ևս մեկ անգամ հուշում է, որ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը ոչ միայն իր սերնդի ընկալումներում է իմաստավորվում ու արժևորվում, այլև անցյալի ներկայության և ապագայի երևակայական հատույթներում:

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

МИР РУБЕНА САРГСЯНА:
КОМПОЗИТОР И ВРЕМЯ

РЕЗЮМЕ

Мое исследование – это своего рода музыковедческое «посвящение» Рубену Саргсяну, светлым и мрачным страницам его романтического и вместе с тем драматического музыкального мира. Родилось оно под впечатлением репрезентативного «избранного» музыкального наследия композитора и было обусловлено желанием его эстетического обоснования, «расшифровки» сложного подтекста отношений «музыкант и время», нашедших отражение в его идейных программах; а также стремлением раскрыть музыкальную идентичность Р. Саргсяна в водвороте стилевой полифонии художественных течений.

Проследить многообразные стилевые направления «новой музыки», отраженные в самобытных замыслах композитора, его сопричастность художественным явлениям, а также его музыкальные пристрастия означает постичь взаимосвязь времени и политических и социально-культурных реалий. И в этом контексте любые наблюдения, параллели, сопоставления, сопряженные с пониманием глубинных идейных пластов, могут породить множество вопросов, быть отвергнуты либо приняты, исходя из технического потенциала, безграничного многообразия стилистических, композиционных, звуковых тембровых функциональных преобразований – либо с их применением, либо с их неприятием.

Рубен Саргсян – одна из ярких личностей в созвездии композиторов, заявивших о себе в 70-е годы XX века. Современной армянской музыке он придал неповторимую тональность. Творческие замыслы талантливого композитора находили воплощение в единстве минувшей и настоящей музыкальной культуры – под знаком постижения нового и кредо прошлого. Произведения этого поколения ознаменовали новый

этап в диалоге национальных и мировых ценностей, привнеся в национальное музыкальное искусство самобытные критерии армянского музыкального мышления

Эстетико-технологическая парадигма новейшей армянской музыки обогатилась примечательными и актуальными для разных национальных композиторских традиций характерными элементами «локального авангарда», постмодернизма или «новой простоты», а также перекликающейся с экспериментальным воплощением концепции организации музыкально-звукового пространства. Это та реальность, которая выдвигает необходимость освещения творчества Рубена Саргсяна и композиторов его поколения в рамках как особенностей культурно-идеологической поляризации самого времени, так и преемственности и художественной трактовки национальной музыки.

Творческую фантазию Саргсяна подпитывали самые разнообразные источники. Вселенная-искусство-наука – это, пожалуй, то святое триединство, недостижимая взаимосвязь которого будоражила его музыкальную сущность, заставляя прибегать к использованию необычных форм самовыражения и музыкально-драматических решений.

Композитор творил в разных жанрах: симфонии, концерты, многочисленные камерно-инструментальные произведения, вокальные, фортепианные циклы, детский альбом, рок-балет – все с красноречивыми названиями и являющие собой индивидуальное воплощение духовных идей и тем. Р. Саргсян был и автором музыкальных посвящений, а также адресованных «Моему современнику» посланий и многих других самобытных сочинений.

Характерная многогранная творческая природа композитора нашла отражение в «Рапсодии» (2011) для фортепиано и струнных с подчеркнутым возвращением к романтическим выразительным средствам; в Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1984), в котором идейно-эмоциональная насыщенность драматичной по характеру музыкальной лейттемы ассоциируется с познавательным символом с бесконечно раскрывающимися свойствами; в пьесе для фортепиано «Смерть легенды» (2012) – своеобразной рондо-вариации на тему народного танца «Шалахо», которая наводит на раздумья о выразительной силе национального духа в иронической интерпретации печального явления отчуждения от национальных традиций.

Ирония как типичная грань слова, мысли и эмоций композитора, как выразительное средство стиля и восприятия реальности, нашла яркое воплощение в многозначном контексте Симфонии № 2 «Ironica» (1989).

Нетрадиционное, однако вобравшее в себя мелодические импульсы мышление Р. Саргсяна, с целенаправленными сочетаниями интонаций академического «высокого» элитарного и «легкого» массового искусства, противостояло также фетишизации технологических нововведений как обоснования «замкнутого культурного феномена». Красноречивым свидетельством тому служит введение в камерное произведение «Месса для призрака» всемирно известной песни Битлз «Yesterday» с многозначными коннотациями, в частности в связи с ностальгией по прошлому и неприятием ограничения авангарда.

Яркие музыкально-выразительные принципы и эстетическое мировоззрение Р. Саргсяна, проникнутые современным духом, отличаются от представлений и критериев современности на Западе. Они далеки от абсолютизации технологических концепций и эпатажных изысков-экспериментов. В этом усматривается творческий диалог-перекличка с музыкой знаковой плеяды композиторов-феноменов, тех, кто озарил творческую мысль армянского композитора и сыграл неопределимую роль в процессе формирования его самобытности. Это, несомненно, Малер, Шёнберг, Барток, Шостакович, которые коренным образом изменили музыкальный процесс времени, проложив новые пути в искусстве.

Композитор отнюдь не стремился подражать своим духовно-творческим маякам и не претендовал на подобный высокий статус. В своем музыкальном мире Р. Саргсян выработал, выстрадал свой авторский стиль, который перекликается с музыкальным языком времени. Отдельные элементы этого языка встречаются в разных его произведениях как авторские ссылки, хотя не обрели точной звуковой формулировки. Это преимущественно закодированные дискретные упоминания интонационных фраз без дальнейшего их развития. Однако на уровне всей структуры в целом такого рода фразы приобретают значение драматургического метода.

Произведения Рубена Саргсяна воспринимаются и интерпретируются на фоне разных источников культурного наследия прошлого и настоящего, к которым он обращается. Уже в значительных произведениях раннего периода – в поэме «Нерсес Шнорали» (1975), в Сонате для виолончели и фортепиано (1977), в кантате «Было так» (1975), – на стадии овладения и переосмысления средневекового духовного монодического мышления, композитор, придерживаясь принципа различных сопоставлений в звуковых сферах средневековья и авангарда, вводит идею «духовного света» – духовного коллажа в сочинения, насыщенные серийным, алеаторическим инструментарием.

Средневековая армянская монодия и народная и духовная ипостась музыки Комитаса, как краеугольный камень национального культурного возрождения, являлись основополагающей составляющей творческих замыслов Саргсяна в ракурсе вечных ценностей. Вместе с тем композитор, отступая от традиционных устоев языкового стиля, со своим индивидуальным почерком предстает в многогранном звуковом контексте времени. Он внедряет интонационно-ритмические элементы и тематические фразы духовных или народных образцов, полагаясь на художественный результат их эстетико-смысловых импульсов и тем самым утверждая свое духовно-эмоциональное мировоззрение посредством этих познавательных образов и цитат, символизирующих силу традиций.

На восприятие композитором средневековой музыки оказало влияние творчество Католикоса-реформатора, поэта, музыканта XII века Нерсеса Шнорали. Приобщение к духовно-идейному миру средневекового музыкального искусства, к основам модально-структурных закономерностей сыграло решающую роль в специфике мелодической фразеологии и в пространственно-тембровой драматургии композитора.

В отдельных произведениях Р. Саргсян экспериментирует в плане своего театрального мышления: цветовая тембровая техника и декламационные параллели в поэме «Нерсес Шнорали», в цикле «Любовь Маяковского», где он демонстрирует свое видение «инструментального театра». Яркие визуально-изобразительные ассоциации вызывает, в частности, симфония № 3 «Chronicle» (2003), в «эпической» композиции которой ощутимы знаковые отголоски ударных Авета Тертеряна при имитации времени и символическом звоне церковных колоколов.

В сочинениях, написанных в первом десятилетии XXI века, уже четко отражены авторские принципы интерпретации единства жанра–формы–идеи. После увлечения авангардом, непосредственного общения с модернизмом Рубен Саргсян склоняется к относительно консервативному или умеренно модернистскому стилю, избегая также использования прямых цитат.

Автор прибегает к разнотипным элементам: мотив и остинато, каноническая и алеаторическая фактура, гетерофонное развитие инструментально-тембровых звучаний. При этом он нарушает традиционные представления о жанре, предлагая свои решения расщепленных классических структур.

При рассмотрении творческого наследия Рубена Саргсяна все упомянутые «измы»: неоромантизм, неоклассицизм, экспрессионизм – име-

ют в некотором роде условное значение и не сводятся к безоговорочной приверженности к какому-либо направлению. Свойственные этим «измам» принципы и характерные компоненты, отраженные в произведениях разных жанров, композитор предпочитает реализовывать в своих музыкальных идеях. По его словам, он не выбрал для себя ни одного направления, однако видит определенную связь с неоклассицизмом и экспрессионизмом, и время от времени они вырисовываются в его творчестве. Вместе с тем в силу своей эмоционально-интеллектуальной сущности, характера творческой фантазии Рубен Саргсян-неоромантик верит в возрождение «отверженной» мелодии. Об этом свидетельствует каждое его сочинение, проникнутое идеями и мелодическими интонациями, которые и отличают его от современников.

Заголовки многих произведений Р. Саргсяна проникнуты символическим смыслом, в соответствии с их внутренней программной интерпретацией, хотя композитор не столь строго следует музыкальному нарративу замысла. Так, цикл «Моему современнику» объединяет четыре музыкально-драматических эссе, за которые композитор в 2007 году был удостоен Государственной премии Республики Армения.

Емкое само по себе послание современнику по сути уже является иллюстрацией сложного тандема «музыкант-время», на стыке веков воплощенного Р. Саргсяном с новой художественной силой осмысления на новом, более высоком уровне накопившегося эмоционально-душевного опыта.

Произведения были созданы и исполнены как самостоятельные сочинения, однако в контексте единого цикла явно проглядывает их взаимосвязь наряду с волнующими композитора проблемами и событиями. Это национальная трагедия – «Исповедь пережившего Дер-Зор», слово преклонения композитора перед пережившим геноцид армянским народом; осознание реальности – «Все, что осталось»; возвращение к истокам с надеждой на новый виток – под ветхозаветным крылатым выражением «На круги своя»; все еще нерешенная драма призрака прошлого – «Месса для призрака», пронизанная раздумьями о неопределенном будущем.

Перемещения звуковых пластов в качестве драматургического принципа в каждом из произведений цикла «Моему современнику» четко взаимосвязаны и со сдвигами во времени, в резкой трансформации музыкального языкового стиля. Диссонансным кластерам противопоставлены унисонные звучания, тональными и атональными фрагментами подчеркнут драматизм различия времен, а использование глисс-

техникой и сонористическими приемами, звучит хорал Мессы си-минор Баха как символ философского умиротворения. В Третьем концерте для скрипки (1989) подражания танцевальным мотивам «Лорик» («Перепелочка») с глубоко ритуальными корнями в армянской традиционной культуре явно перекликаются с жанрово-драматургическими решениями Концерта для скрипки Арама Хачатуряна. Перечисление можно продолжить с упоминанием самобытных произведений, написанных под воздействием разнородных культурных источников: джаза, рока, научно-фантастического жанра. В частности, рок-балет «Человек-невидимка» (2000) по одноименному роману Герберта Уэллса – первая заявка жанра в армянском профессиональном музыкальном искусстве.

Упомянутое разнообразие музыкальных дискурсов нашло насыщенно драматическое воплощение в камерно-инструментальном произведении Р. Саргсяна «Черный бал» (2010) для флейты, зурны и камерного оркестра. В его композиционной парадигме нашли отражение национальный гимн, мотивы «Кочари», круги бального вальса в сочетании с романтическими лейтинтонациями самого композитора, гротескное подражание официальным аплодисментам, а также эйфория народного праздника под реплики зурны.

Творческое многообразие стиля и жанра композитора порой вызывало удивление и недоумение, на что сам автор отвечал: «Так ведь создание музыки единственное дело моей жизни ...».

Жизнь Рубена Саргсяна прервалась 6 апреля 2013 года, остались незавершенными его планы и замыслы. Трудно найти непосредственную связь между мрачными названиями произведений композитора («Черный бал», «Смерть легенды», «Месса для призрака») и траекторией его мысли, предположить или предугадать также их однотипное продолжение в будущем. В конце концов, эти мысли и настроения, обобщенные в конкретных композиционных структурах, реализованы в рамках определенных жанровых и инструментальных предпочтений, гармонично созвучных слуху и голосу души композитора и духу времени.

Вечный тезис, звучащий как аксиома: «Музыка – вне времени» еще раз указывает на то, что осмысление и оценка творчества композитора имеет место не только в восприятии его поколения, но и на стыке реалий прошлого и воображаемого будущего.

LILIT YERNJAKYAN

THE WORLD OF RUBEN SARGSYAN: COMPOSER AND TIME

SUMMARY

This musicological *dedication* to the romantic and dramatic, luminous and shadowed dimensions of Ruben Sargsyan's oeuvre emerges from a commitment to grounding impressions – derived from a representative selection of his works – in thorough aesthetic analysis. A proper inquiry seeks to elucidate the complex subtext of his engagement with audible time as articulated through his ideological and compositional frameworks, and to situate his artistic identity within the shifting matrix of multi-stylistic currents that define the landscape of contemporary music.

To trace the aesthetic and technological means of expression embedded in the composer's original conception of *new music* – along with the interwoven expressions of his artistic affinities, stylistic inclinations, and related aesthetic phenomena – is to engage with the intricate interplay between musical time and the political, social, and cultural realities of his era. Within this framework, any act of observation, comparison, or associative interpretation aimed at penetrating the deeper strata of the creative idea remains inherently provisional – open to questioning, affirmation, or dismissal – contingent upon the vast spectrum of technical procedures, stylistic, structural, and timbral-functional transformations, and the ways in which these are deployed, whether in synthesis or fragmentation.

Ruben Sargsyan was a composer of remarkable originality, who charted a distinctive course within the landscape of contemporary Armenian music. His creative vision was shaped by the principle of forging new articulations through a deep engagement with musical cultures both past and present, often invoking the spiritual symbolism of earlier epochs.

Ruben Sargsyan was one of the brightest figures among the constellation of composers who entered the artistic stage in the 1970s. The works of

that generation, which marked a new rise in the dialogue between national and universal values, established original criteria of the Armenian identity within the national musical tradition.

The domains that nourished Ruben Sargsyan's artistic imagination were notably diverse. In his pursuit of the profound interrelations between art, reality, and science, Sargsyan strove to apprehend the presence of the mysterious divine – that which transcends all and remains inextricably bound to the essence of art. For him, the universe, music, and science constituted a kind of Holy Trinity, whose elusive interconnections continually animated his artistic consciousness, leading him toward unorthodox modes of expression and innovative approaches to musical dramaturgy.

The composer worked across a wide range of genres: symphonies, concertos, numerous chamber and instrumental works, vocal and piano cycles, a children's album, and a rock ballet – each bearing evocative titles and offering individualized interpretations of spiritual ideas and themes. His music is characterized by a distinctive embodiment and reinterpretation of the theoretical-aesthetic concepts and technological approaches associated with avant-garde and modernism.

Behind the prominent structural principles, modes of expression, and original genre constructions the composer's works contain a system of artistic and aesthetic orientation. This system, regardless of the stylistic direction he pursued or consciously engaged with, retained a set of consistent traits that reflect the moral-ethical profile of his musical language. The composer responded to major international events, to tragic episodes in Armenian history, to the universal challenges faced by artists, and to assailable aspects of contemporary music criticism.

Characteristic reflections of Sargsyan's multifaceted artistic temperament are found in several key works. The "*Rhapsody*" for piano and strings is distinguished by its marked romantic expressivity. The "*Trio*" for piano, violin, and cello presents a work of emotional and ideological density, transcending temporal boundaries through its continuously unfolding symbolic dimension. The piano piece "*The Death of the Legend*" offers a striking rondo-variation on the theme of the **Shalakho** dance, inviting reflection on the expressive force of national identity and the bitter irony of cultural alienation. Irony – an essential and recurring stylistic device in Sargsyan's artistic language, expressive sensibility, and worldview – functions not only as a means of articulation but also as a critical lens through which reality is perceived. It finds vivid and complex expression in the multi-stylistic and multi-layered texture of the symphony *No. 2 "Ironica"* (1989).

Characterized by a nontraditional yet melody-suffused musical language, Sargsyan actively resisted the idolization of technological innovation as a “culturally enclosed phenomenon.” In doing so, he deliberately integrated elements from both elite academic traditions and so-called “light” or popular art. This intent is powerfully articulated in his chamber work “Mass for a Ghost”, which incorporates The Beatles’ iconic song “Yesterday” – arguably the quintessential emblem of alternative, non-academic culture. Here, the quotation functions as a layered signifier: evoking a sense of nostalgic affect while simultaneously offering a subtle critique of avant-garde orthodoxy and its exclusionary aesthetic codes.

Sargsyan’s music also stands in contrast to the postwar European concept of “Stunde Null” (“Zero Hour”) – the idea of beginning anew from nothing, in deliberate severance from the past. His compositions resonate with the weight of history and its emotive reverberations. His dramatic technique is shaped by symbolic representation, fluid engagement with classical genre-based forms, and an imagined interplay between historical memory and temporal perception.

The expressive principles and aesthetic worldview of Ruben Sargsyan are undeniably contemporary, yet they diverge sharply from dominant Western paradigms of contemporaneity. His work resists rigid theoretical formalism, the absolutization of technological constructs, and innovation pursued as an end in itself. In this, his approach contrasts with that of Mahler, Schoenberg, Bartók, Shostakovich – composers who inspired his creative mind, and whose oeuvres dramatically redirected the course of twentieth-century musical history.

Sargsyan neither sought to imitate his spiritual and creative exemplars nor to pursue grandeur. Rather, he forged a distinctive stylistic language – one deeply attuned to the musical idioms of his era. The individual features of this language emerge across his oeuvre as self-referential elements, though rarely in the form of fully articulated sonic formulas. Instead, they appear as discrete, motif-based gestures that subtly allude to his style without systematic thematic development. Nevertheless, on a structural level, these motifs gain dramatic significance through their recurrence and strategic placement within the musical discourse.

Sargsyan’s music is best understood through its engagement with multiple layers of cultural heritage, both historical and contemporary. In several of his major early works – “*Nerses Shnorhali*” Poem (1975), “*Sonata for Cello and Piano*” (1977), and the cantata “*That’s How It Was*” (1975) – he explored the convergence of medieval sacred monophony with avant-garde idioms. Employing serial, aleatoric techniques, he evoked the notion of

spiritual light, skillfully integrating elements of spiritual collage within dense and complex sonic structures.

Armenian medieval monody and the spiritual and folk layers of Komitas's music – both foundational pillars of the national cultural revival – occupied a central place in Sargsyan's creative vision. Yet, he transcended conventional notions of national style, engaging the multi-faceted sonic landscape of his era through a distinct personal idiom. By incorporating melodic-rhythmic motifs and thematic formulas drawn from spiritual and folk sources, he transformed their associative resonance into compositions marked by segmental development and multiple climaxes. Through this symbolic invocation of tradition – interwoven with cognitive imagery and musical quotations – Sargsyan articulated a deeply felt spiritual and emotional worldview.

Sargsyan's understanding of medieval music was shaped by the legacy of the 12th-century Catholicos, poet, and musician Nerses Shnorhali. Mediated through Shnorhali, the composer's affinity for Armenian medieval sacred monody – its ideas, aesthetics, and formal principles – became crucial in his melodic vocabulary and his approach to spatial and timbral architectonics.

In several works, Sargsyan tested his theatrical thinking, combining timbral dramaturgy and declamation (“*Nerses Shnorhali*” Poem, “*Mayakovsky's Love*” cycle), offering his vision of “instrumental theater.” Notably, his symphony *No. 3 “Chronicle”* (2003) evokes strong visual and symbolic associations, with significant echoes of Avet Terterian's use of percussion and church bells – recalling themes of time with a spiritual atmosphere.

By the early 2000s, Sargsyan's music increasingly embodied a principle of compact interpretation – uniting genre, form, and idea in a tight framework. After his engagement with avant-garde and modernist aesthetics, he gravitated toward a relatively conservative or moderately modernist style, avoiding direct quotation and favoring more encoded references.

When examining Sargsyan's creative legacy, terms like neo-romanticism, neoclassicism, and expressionism remain only partially applicable. He was not a doctrinaire follower of any style; instead, the principles and traits associated with these “isms” provided him with a flexible arsenal to realize his musical ideas. By his own account, he did not choose a specific direction, yet recognized a connection to neoclassicism and expressionism – both of which surface periodically in his music. At the same time, he was a neoromantic in the truest sense – not through imitation, but in his emotional-intellectual depth and the melodic intonation evident in each of his works, which distinguished his artistic voice among his contemporaries.

Many of Sargsyan’s compositions bear enigmatic titles imbued with intrinsic programmatic significance, though he did not confine himself to strict narrative structures. His four musical-dramatic essays collectively titled “To My Contemporary”, which earned him the 2007 State Prize of the Republic of Armenia, offer a vivid example.

This profound message to his contemporary articulates the complex interplay between time and the artist – a meditation that Sargsyan realized at the turn of the century with renewed artistic assumptions and heightened emotional and psychological intensity. Although conceived and performed as individual works, these pieces constitute a coherent cycle, united by shared thematic concerns: the Armenian national tragedy (“The Confession of a Survivor from Der Zor”), historical reflection (“What Remained”), a return to origins (“In Circulo Suo”, deriving from the Biblical phrase), and the unresolved drama of the past “Liturgy for a Ghost”), which contemplates an uncertain future.

The transformations of the texture of different sound layers – as a dramatic principle – are mostly connected with the changes of times in Sargsyan’s works, articulated through abrupt and deliberate stylistic shifts. Dissonant clusters are juxtaposed with unisons, tonal and atonal passages underscore temporal discontinuities, and glissandi function as bridges, linking disparate layers of musical time.

The semantic and expressive potential of these idiomatic elements is most fully realized in Sargsyan’s creative dedications. Rooted in a longstanding tradition within the global musical heritage, these dedications connect successive generations of composers, affirm national musical identity, and create a distinctive space for artistic reinterpretation.

Throughout his career, Sargsyan composed tributes to artists whose creative paths intersected with his own – Dmitri Shostakovich, Avet Terterian, Ghazaros Saryan, and Edvard Mirzoyan. Beyond their initial emotional impetus, these dedications embody profound reflections on the eternity of music and incorporate symbolic allusions to the enduring presence of the honored figures within the musical continuum.

To interpret the legacy of Komitas within the technological and conceptual frameworks of contemporary musical thought is both a profound responsibility and a formidable challenge for any Armenian artist. In his cycle of seven piano pieces dedicated to Komitas, Ruben Sargsyan employs a broad spectrum of compositional techniques – including serialism, pointillism – which, from the very first piece, establish the expressive foundation of the cycle through a crystallized sound material derived from Komitasian intonations.

Sargsyan also undertakes a distinctive aesthetic task: within a predominantly atonal sonic space – with separate displays of modal harmony – he engages in a dialogue with transformed micro-intonations of Komitas’s “Krunck” (“The Crane”), while simultaneously introducing romantic motifs characteristic of his own idiom. Through a spiritual re-engagement with Komitas’s piano works, and the symbolic resonance they carry, this Dedication secures a meaningful and lasting place within the Armenian piano performance tradition.

Allusions, quotations, and borrowed stylistic elements, which constitute essential components of the expressive vocabulary in modern compositional practice, open the way for a hermeneutic engagement with the artistic œuvre. In Ruben Sargsyan’s works, the decoding of these elements – amidst a multitude of intertextual references and associations – particularly reveals his spiritual and artistic alignment with Shostakovich’s dramaturgical principles. This is evident in his use of quotations, symbolic figures, and self-referential gestures that encourage multiple interpretations. In the Violin Concerto No. 1 (1989), there is a juxtaposition between a melodic motif taken from Bizet’s “Carmen” and the intonational material of the Armenian song “*The Apricot Tree*”.

The semantic center of “*Intermezzo*” (1977), written for chamber ensemble, lies in the layering of the folk song “*Habrban*” and the “Sanctus” section of the Armenian Divine Liturgy. The *Cello Concerto-Symphony* – recognized in 1977 as the best composition of the year – presents, within an atmosphere rich in collage techniques and sonoristic elements, the chorale from Bach’s “*Mass in B Minor*”, serving as a symbol of philosophical tranquility. In “*Violin Concerto*” No. 3 (1989), the intonational imitation of the Armenian ritual dance-song “*Lorik*” – with its deep-rooted ceremonial associations in Armenian folk culture – evokes parallels with Aram Khachaturian’s Violin Concerto in terms of genre, dramaturgy, and technique. This **trajectory** extends to works inspired by other cultural sources, such as jazz and pop art – for example, the rock ballet “*The Invisible Man*” based on Henry Wells’ novel.

The aforementioned technical means and multi-stylistic discourses are powerfully realized in Ruben Sargsyan’s chamber-instrumental work “*Black Ball*” (2010), composed for pan flute, zurna, and chamber orchestra. This piece, one of the most profound expressions of the composer’s characteristically pessimistic mood, features the national anthem, allusions to the Armenian dance *Kochari*, ballroom waltzes mixed with the romantic leitmotifs of the composer, and folk-inspired euphoric celebration – highlighted by zurna motifs – alongside grotesque imitations of official applause, all set within the eclectic environment of an orgiastic masquerade.

The composer’s prolific and multi-genre quill, which has sometimes caused surprise and puzzlement, had its own authorial response: “After all, creating music is the only work of my life...”

Ruben Sargsyan’s life ended on April 6, 2013, leaving the progression of his creative plans incomplete. It is difficult to draw a direct connection between the dark titles of some of his compositions (such as “*Black Ball*”, “*The Death of the Legend*”, “*Liturgy for a Ghost*”) and the trajectory of his thought, or to assume a consistent direction into the future. Ultimately, these works are, above all, musical ideas – realized through specific structures, genres, styles, and instrumental choices – expressed in a language attuned to his hearing, the voice of his soul, and the spirit of his time.

The enduring axiom that “Music is beyond time” serves as a reminder that the significance and value of a composer’s oeuvre extend far beyond the perceptions of his own generation, resonating within the imagined intersections of the past’s legacy and the future’s potential.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- Արտեմյան Լ.** XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015:
- Արևշատյան Ա.** Տիգրան Մանսուրյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2025:
- «Եթե արվեստագետը քաղաքացի է». – Հարցազրույց կոմպոզիտոր Մարտուն Իսրայելյանի հետ. – «Սովետական արվեստ» (Երևան), 1979, №5:
- Երնջակյան Լ.** Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, ԳԱ հրատ., 1991:
- Երնջակյան Լ.** Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք–Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015:
- Երնջակյան Լ.** Ռուբեն Սարգսյանի երաժշտական նվիրումները. – Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, «XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր», հ. Ը, Երևան, Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2023, էջ 116–137:
- Ջուրաբյան Ժ.** Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, Երևան, 2014:
- Թահմիզյան Ն.** Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973:
- Մեյեր Կ.** Հայաստանի ժամանակակից երաժշտության շուրջ. – «Սովետական արվեստ» (Երևան), 1980, № 8:
- Նավոյան Մ.** Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, Երևան, Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2020:
- Ջաղացպանյան Կ.** 70-ական թվականների հայկական գործիքային երաժշտության զարգացման միտումները և Ա. Տերտերյանը. – Из жизни и творчества армянских композиторов, Ереван, изд. дом «Лусабац», 2012.
- Ռուխկյան Մ.** Մեր ժամանակների ռոմանտիկը. – «Երաժիշտ» (Երևան), 2013, ապրիլ:
- Սարգսյան Ռ.** Խնդիրը երաժշտական «կյանք մտնելն» է. – «Սովետական արվեստ» (Երևան), 1985, №9, էջ :
- Аванесов А.** Некоторые аспекты философии и эстетики дзэн-буддизма в музыке XX века. – Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ереван, 2005.
- Акопян Л.** Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб., изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2018, с. 614–615.

- Андреасян С.** Симфония «Хроникон» Рубена Саргсяна. – «Երաժշտական Հայաստան», 2015, № 1, էջ 53–55:
- Арановский М.** Симфонические искания. – Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л., «Советский композитор», 1977.
- Аревшатян А.** Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов. – «Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, 1978, №12.
- Аревшатян А.** Музыка для камерно-оркестровых составов. 70–80-ые гг. – Армянское советское искусство на современном этапе. Ереван, изд-во АН АрмССР, 1987, с. 144–160.
- Барсова И.** Вариации на тему «Вокруг Моцарта» (Эдисон Денисов). – «Научный вестник Московской консерватории», 2011, № 1, с. 66–87.
- Берко М.** Трудный и радостный путь познания. – «Советская музыка» (Москва), 1978, № 9, с. 14–17.
- Берко М.** На рубежах творческой зрелости. – «Литературная Армения», 1982, № 8, с. 75–77.
- Гомцян Н.** Присутствие духа – мощный стимул. – «Голос Армении», 7. II. 2002.
- Гомцян Н.** Месса для призрака. – «Голос Армении», 23. VI. 2007.
- Дубинец Е.** Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг – М., издательский дом «Композитор», 2006.
- Егиазарян Р.** Домашний концерт. – «Комсомолец» (Ереван), 24. VI. 1978.
- Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Ереван, «Комитас», 2010.
- Корыхалова Н.** В гостях у ленинградцев. – «Голос Армении», 04. I. 1991.
- Матевосян Л.** Путь к слушателю: Скрипичные концерты Рубена Саркисяна. – «Երաժշտական Հայաստան», 2004, թիվ 3–4 (14–15), էջ 66–68.
- Матушак С.** Истерзанная Муза? Сочинение музыки при Сталине (1932–1953). – Сб. «Творить идеологии вопреки», 2022.
- Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. Санкт-Петербург, Издательство «DSCH». Москва, изд. «Композитор», 1993.
- Рухкян М.** Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, «Наири», 2002.
- Рухкян М.** Портреты армянских композиторов. Очерки. Рубен Саркисян. Ереван, изд. «Наири», 2009.
- Саркисян С.** Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М., «Композитор», 2002.
- Современное буржуазное искусство. Критика и Размышления. Сборник статей. Москва, Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1975.
- Тертерян А.** К вопросу о музыкальном творчестве. – «Армянское искусство на современном этапе». Ереван, 1987.
- Тертерян Р.** Авет Тертерян. Диалоги. Ереван, изд. ЕГК, 2010.
- Туманян Т.** Разнообразная программа. – «Коммунист» (Ереван), 11. IV. 1987.
- Шнитке А.** Полистилистические тенденции в современной музыке, Холопова В.,

Чигарева Е. – Альфред Шнитке. М., 1990. с. 327–331.

- Allbright D.** *Modernism and Music*. Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Andronikou M.** and **Sallis F.** *Centring the Periphery: Local Identity in the Music of Theodore Antoniou and Other Twentieth-Century Greek Composers*, *Erudit*, vol. ume 33, Number 1, Fall 2012 (Canadian University Music Society).
- Bartók B.** *The Influence of Peasant Music on Modern Music*, *Esseys*, ed. Benjamin Suchoff. New York, St. Martin's Press, 1976, p. 340–347.
- Beckles R. W.** *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 116–122.
- Born G.** *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, 1995, *Esthetics of Pastiche*.
- Bowen Z.** *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, State Iniversity of New York Press, 1974.
- Byron M.** *Musical Scores and Literary Form in Modernism, Phrase and Subject: Studies in Music and Literature*. Oxford. Legenda, 2006. p. 87–98.
- Centero E. C.** *Music in 1930s Mexico: Culture, Modernism, and Identity*, PhD, University of London, 2019, Chapter 5, *Musical Modernism in Mexico: An Intertextual and Categorical Approach*.
- Christensen E.** *The Musical Timespace, a Theory of Music Listening*, Aalborg University Press, 1996.
- Cook N.** *Theorising musical meaning*, *Music Theory Spectrum*, vol. 23, 2001.
- Covach J.** *Dahlhaus, Schoenberg, and the New Music*, In *Theory Only*, vol. 12, nos. 1–2.
- Covach J.** *Schoenberg's "Poetics of Music", The Twelve Tone Method, and the Musical Idea*, in *Schoenberg and Words*, ed. R. Berman and C. Cross (Garland Publising), 2001, p. 309–346.
- da Rocha I.** *A Perspective of New Simplicity in Contemporary Composition: Song of Songs as a Case Study*, 2017.
- Dahlhause C.** *Schoenberg's Poetics of Music - Schoenberg and the New Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 73–80.
- Drott E.** *The End(s) of Genre*, *Journal of Music Theory* 57: 1, Spring 2019, Yale University, p. 7–9.
- Faircough P.** *The Old Shostakovich: Perception in the British Press*, in: *Music and Letters*, 2007, vol. 88, № 2 (p. 7–8) (pp. 266–296).
- Fanning D.** *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*, 1989, Appendix 2 (Thematic Allusion the Tenth Symphony), Royal Musical Association, London.
- Frolova-Walker M.** *National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in Soviet Republics*. – *Journal of the American Musicological Society* 51: 391–71, 1998.
- Goldman J.** *Boulez and the Spectralists Between Descartes and Rameau: Who Said What About Whom*, in *Perspectives of New Music*, vol. 48, № 2, 2010.
- Haimo E.** *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928*, Oxford University Press, January 28, 1993.

- Kerékfy M.** Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation, Yearbook of the Department of Musicology, Faculty of Arts of the Comenius University, Bratislava, 2016.
- Kudinš J.** Fragmentary and Moderate Modernism in Latvian Music History, Culture Crossroads, Latvian Academy of Culture, 2018, p. 119.
- Mantzouarani E.** Hans Keller, Nikos Skalkottas and The Notion of Symphonic Genius, Tempo 67 (263), 2013, Cambridge University Press.
- McCreeedy J.** James Joyce and the “Difficult Music”: References to Modernist Classical Composers in Finnegans Wake, MA dissertation, University of Ulster, 2008.
- Medic I.** In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac’s Symphonies, in Music and Society in Eastern Europe, 2013, vol: 8.
- Medic I.** The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology, Muzikologija, 2007, p. 283–284.
- Messian O.** The Technique of my Musical Language. Paris, 1944.
- Metzer D.** Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music: 12 (New Perspectives in Music History and Criticism, Series Number 12), 2003, Cambridge University Press, UK.
- Monteiro F.** New Music, Darmstadt and Avant-garde, in “The Portuguese Darmstadt Generation – the piano music of the Portuguese avant-garde”, PhD Thesis, University of Sheffield, 2003.
- Mudler E.** Reflections Beyond Tradition; Pierre Boulez on his Musical Ancestry, 2020. Music in the Late Twentieth Century, vol. 5, Chapter 1, Starting from Scratch, 2005. Music in the Late Twentieth Century, vol. 5, Chapter 1. Starting from Scratch, 2010, p. 1–55.
- Music in the Late Twentieth Century, vol. 5, Chapter 4. The Third Revolution, The New Technology Spreads, 2005, p. 2/6.
- Nikolsky A.** Performance Canon in Western Music: Conventional, Avant-garde, and “Authentic” Ideologies, 2012.
- “Oxford Studies of Composers: Berio”, Oxford University Press, 1991.
- Philosophy of New Music by Theodor Adorno; translated by Robert Hullot-Kentor, 2006, Tendency of the Material, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, p. 31–34.
- Ringer A. L.** Arnold Schoenberg, The Composer as Jew, Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 75–82.
- Saint Petersburg Center of Contemporary Music reMusic.org, Monday, February 21, 2021, Sergei Slonimsky, The Age of the Symphony in the XXI Century, p. 3.
- Stimson A.** Musical Time in the Avant Garde: The Japanese Connection, University of California, 1996.
- Stockhausen K., Barkin E.** The Concept of Unity in Electronic Music, Perspectives of New Music, Autumn, 1962, vol. 1, № 1, p. 39–48.
- Taruskin R.** The Poietic Fallacy, Musical Times 145, № 1886, Spring 2004.
- Taruskin R.** The Danger of Music and other Anti-Utopian Esseys, University of California, 158

nia Press, Los Angeles, California, 2009, p. 421–422.

Taruskin R. Oxford History of Western Music, six-volume work, Oxford University Press, 2005, New York, USA, 2010.

The National Element in Music, International Musicological Conference, Proceedings, Athens, 2014, University of Athens.

Trikoupis A. Nationalism and Modernism as parallel and interactive mainstream in the works of Greek composers of the 20th century, Second Biennial Euro-Mediterranean Music Conference, 8–10 September 2011, University of Cyprus.

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑՈՒՑԱԿԸ

Սիմֆոնիա N°1 սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1986:

Սիմֆոնիա N°2 («Ironica») սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1989 (Երևան, «Կոմիտաս», 2010):

Սիմֆոնիա N°3 («The Chronicle») սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 2003 (Երևան, «Կոմիտաս», 2005):

Սիմֆոնիա «In Modo Passacaglia» կամերային նվագախմբի համար, 1984:
Կոնցերտ N°1 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 1983 («Կամերային սիմֆոնիաներ և կոնցերտներ», Երևան, «Սովետական գրող», 1989):

Կոնցերտ N°2 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 1984 (Երևան, «Կոմիտաս», 2009):

Կոնցերտ N°3 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 1989:

Կոնցերտ N°4 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 2001 (Երևան, «Կոմիտաս», 2003):

Կոնցերտ N°1 թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1977:

Կոնցերտ N°2 թավջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 1979:

Կոնցերտ N°3 թավջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 1989:

Կոնցերտ N°4 թավջութակի և կամերային նվագախմբի համար, 1994:

Կոնցերտ ալտի և կամերային նվագախմբի համար, 1992:

Կոնցերտինո դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար, 1983 («Դաշնամուրային կոնցերտներ», կազմողներ՝ Ն.Սարգսյան, Գ.Ջալինյան, Երևան, «Վան Արյան», 2012):

Կոնցերտինո լարային նվագախմբի համար, 1996 (Երևան, «Կոմիտաս», 2001):

Սոնատ N°1 ջութակի և դաշնամուրի համար, 1976 (Երևան, «Սովետական գրող», 1982):

Соната для виолончели и фортепиано, 1977 (Москва, «Советский композитор», 1980).

Соната №2 для скрипки и фортепиано, 1978 (Москва, «Советский композитор», 1984).

Սոնատ դաշնամուրի համար, 1980 («Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործություններ», Երևան, «Սովետական գրող», 1982):

Սոնատ-ռեչիտացիա թավջութակի և դաշնամուրի համար, 1983 («Սոնատներ թավջութակի համար», Երևան, «Սովետական գրող», 1987):

Սոնատ №3 թավջութակի և դաշնամուրի համար, 1989:

Սոնատ №4 թավջութակի և դաշնամուրի համար, 1992:

Սոնատ ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար, 2001 («Ռուբեն Սարգսյան. ֆլեյտայի և դաշնամուրի ստեղծագործություններ», կազմող և խմբագիր՝ Իրինա Բադալյան, Երևան, «Կոմիտաս», 2014):

Սոնատինա №1 դաշնամուրի համար, 1968 («Դաշնամուրի պիեսներ և սոնատինաներ», կազմող՝ Էմմա Միհրանյան, խմբագիր՝ Ամալիա Բայբուրտյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1985):

Սոնատինա №2 դաշնամուրի համար, 1980:

Սոնատինա №3 դաշնամուրի համար, 1981:

Սոնատինա №4 դաշնամուրի համար, 1987 (Երևան, «Կոմիտաս», 2000, «Դաշնամուրային սոնատներ», կազմող՝ Ինեսսա Հախնազարյան, Երևան, «Վան Արյան», 2012):

Ռոք-բալետ «Անտեսանելի մարդը» («Invisible Man») (ըստ Հ. Ուելսի համանուն վեպի հիման վրա կազմած լիբրետոյի), 2000:

«Ինտերմեցցո» կամերային անսամբլի համար, 1977 («Հայաստանի երիտասարդ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ», կազմող և խմբագիր՝ Լևոն Աստվածատրյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1980):

«Ռեքվիեմ Սեպտեմբերին» («Requiem for September»), 9.11» կամերային նվագախմբի համար (նվիրվում է 2001 թ. սեպտեմբերի 11-ի ահաբեկչության զոհերի հիշատակին), 2003 (Երևան, «Կոմիտաս», 2003):

«Իմ ժամանակակցին» շարք կամերային նվագախմբի համար, 2005–2006 (1. «Դեր-Չորը վերապրածի խոստովանանքը», 2. «Ինչ որ մնաց», 3. «Ի շրջանս յուր», 4. «Պատարագ ուրվականի համար») (Երևան, «Կոմիտաս», 2006):

«Կանչիր գարունը» ֆլեյտայի, գլոկենշպիլի և կամերային անսամբլի համար, 2007–2009:

«Մոցարտի կտակը» («Завещание Моцарта») ֆլեյտայի, հորդի, կլարնետի, ֆագոտի, տրոմբոնի, գոսերի և կամերային անսամբլի համար, 2008:

«Սև պարահանդես» ֆլեյտայի, զուռնայի, գլոկենշպիլի և կամերային անսամբլի համար, 2010:

«Ի հիշատակ» («In Memory») լարային նվագախմբի, չելեստայի և հարվա-

ծայինների համար (նվիրվում է Ավետ Տերտերյանի հիշատակին), 1996 (Երևան, «Կոմիտաս», 2001):

Էլեգիա ֆլեյտայի և լարային անսամբլի համար, 1998:

«Մտորում» («Cogitation») թավջութակի և կամերային նվագախմբի համար (նվիրվում է Ղազարոս Սարյանի հիշատակին), 2000 (Երևան, «Կոմիտաս», 2001):

«Հրաժեշտ» («Прощание») դաշնամուրի և կամերային անսամբլի համար (նվիրվում է Իրինա Տիգրանովայի հիշատակին), 2011:

Ռապսոդիա դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար, 2011 (Երևան, «Կոմիտաս», 2012):

«Աղոթք» («Gloria») a cappella («Հայ կոմպոզիտորների խմբերգեր», Երևան, «Կոմիտաս», 2004):

Լարային կվարտետ, 1982 (Երևան, «Սովետական գրող», 1983):

«Վերջաբան» («Эпилог») լարային կվարտետ (նվիրվում է կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանի հիշատակին), 2012:

Դաշնամուրային տրիո, 1984 (Երևան, «Կոմիտաս», 2002):

«Cercio declamando» մենանվագ թավջութակի համար, 2001 («Armenian Composers' Works for Cello Solo», Երևան, «Կոմիտաս», 2006):

«Ներսես Շնորհալի» պոեմ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար, 1975 («Ռուբեն Սարգսյան. ֆլեյտայի և դաշնամուրի ստեղծագործություններ», կազմող և խմբագիր՝ Իրինա Բադալյան, Երևան, «Կոմիտաս», 2014):

«Սիրո մասին» երեք ռոմանս հին Արևելքի բանաստեղծների տեքստերով («Հայ կոմպոզիտորների վոկալ-կամերային ստեղծագործություններ», կազմող՝ Երվանդ Երկանյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1982):

«Հայկական գրաֆիկա» 5 պիես դաշնամուրի համար, 1975 («Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործություններ», Երևան, «Սովետական գրող», 1982):

«Կոմիտասին» 7 պիես դաշնամուրի համար, 1987 («XX դարի դաշնամուրային ստեղծագործություններ», Երևան, «Կոմիտաս», 2002):

«Ինչ-որ բան Հայաստանի մասին» հումորեսկ դաշնամուրի համար, 2002 («Ռուբեն Սարգսյան. դաշնամուրային ստեղծագործություններ», Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2015):

«Լեգենդի մահը» պոեմ դաշնամուրի համար, 2012 («Ռուբեն Սարգսյան. Դաշնամուրային ստեղծագործություններ», Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2015):

«Մանկական այբում» դաշնամուրի համար, 1983 («XX դարի դաշնամուրային ստեղծագործություններ», Երևան, «Կոմիտաս», 2000):

ՊԱՐԳԵՎՆԵՐ ԵՎ ՄՐՑԱՆԱԿՆԵՐ

1978 – Հայաստանի Հանրապետության «Տարվա լավագույն ստեղծագործություն» մրցանակի դափնեկիր (պարգևատրվել է թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված № 1 Կոնցերտի համար):

1993 – Հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության կենտրոնի կազմակերպած «Սիմֆոնիկ նվագախմբի համար լավագույն ստեղծագործություն» մրցույթի դափնեկիր (պարգևատրվել է Սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Պոեմ»-ի համար):

2007 – Հայաստանի Հանրապետության Պետական մրցանակի դափնեկիր (պարգևատրվել է «Իմ ժամանակակցին» կամերային նվագախմբային ստեղծագործությունների շարքի համար):

ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՓԱՌԱՏՈՆԵՐ ԵՎ ՄՐՑՈՒՅԹՆԵՐ

«Le Jardin de Musique» երաժշտական ընկերության փառատոն («Հայկական սյուիտ» դաշնամուրի համար, կատարող՝ Սվետլանա Նավասարդյան, Փարիզ, 1984):

Ժամանակակից երաժշտության XI միջազգային բեռլինյան բիեննալե (Կոնցերտ № 1 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար, մենակատար՝ Ռուբեն Ահարոնյան, Բեռլին, 1987):

Ժամանակակից երաժշտության փառատոն Բուդապեշտում («Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային շարք, կատարող՝ Գայանե Զաղացպանյան, Բուդապեշտ, 1988):

«Նոր երաժշտության երկու օր և երկու գիշեր» միջազգային փառատոն (Սոնատ № 2 ջութակի և դաշնամուրի համար, կատարողներ՝ Սուրեն Հախնազարյան և Գայանե Հախնազարյան, Օդեսա, 2000):

«XXI դարի հեռանկարներ» միջազգային փառատոն (Նվիրում «Կոմիտասին» դաշնամուրային շարք, կատարող՝ Կարինե Օհանյան, Երևան, 2000):

«Ռոստովյան պրեմիերաներ» ժամանակակից երաժշտության IV միջազգային փառատոն (Դաշնամուրային տրիո, կատարողներ՝ Սոնա Բարսեղյան, Նարեկ Դարբինյան, Առաքել Մաղաքյան, Դոնի Ռոստով, 2010):

Ռուբեն Սարգսյանի «Cercio declamando» ստեղծագործությունը մենակատար թավջութակի համար՝ որպես պարտադիր կատարում ընդգրկվել է Լևոն Զիլինգիրյանի անվան լարային գործիքների երկրորդ ազգային մրցույթի ծրագրում (Երևան, 2001):

ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ (ԴԻՍԿՈԳՐԱՖԻԱ)

«Ներսես Շնորհալի», պոեմ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար: «Մելոդիա», Մոսկվա, 1978:

Կոնցերտ №3 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար (մենակատար՝ Ա. Բորգարդտ): «Chamerton Studio», Վլադիվոստոկ (Ռուսաստան), 1999:

Սոնատ №1 թավջութակի և դաշնամուրի համար (մենակատար՝ Մեդեա Աբրահամյան): «Medea Abramyan», «MEDED», CD MA 10/06, made in Armenia, 2002:

Կոնցերտ №2 ջութակի և կամերային նվագախմբի համար: «Վիկտոր Խաչատրյան. Ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ» (դիրիժոր՝ Զավեն Վարդանյան), made in Armenia, 2006:

«Դեր-Չորը վերապրածի խոստովանանքը» կամերային նվագախմբի համար: «Oberon» (Նարեկացի արվեստի միություն), made in Armenia, 2009:

Նվիրում «Կոմիտասին» (7 ստեղծագործություն դաշնամուրի համար, սոլո): «Accolade», made in USA, 2010:

Սոնատ №2 ջութակի և դաշնամուրի համար, մենակատարներ՝ Սուրեն Հախնազարյան (ջութակ), Գայանե Հախնազարյան (դաշնամուր): «Հայ ժամանակակից երաժշտություն ջութակի համար» հայկական երաժշտական համաժողով, ՀՀ մշակույթի նախարարություն, made in Armenia, 2011:

«Ինչ որ մնաց» լարայինների և ցեմբալոյի (դաշնամուրի) համար: «Հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ կամերային նվագախմբի համար» (դիրիժոր՝ Վահան Մարդիրոսյան), Հայկական երաժշտական ասամբլեա, «Գագիկ Ծառուկյան» բարեգործական հիմնադրամ, made in Armenia:

Հեղինակային սկավառակ, 2016թ., made in Armenia.

Սոնատ №1 թավջութակի և դաշնամուրի համար (Մեդեա Աբրահամյան՝ թավջութակ, Ռուբեն Սարգսյան՝ դաշնամուր),

Տրիո դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի համար (Արմինե Գրիգորյան՝ դաշնամուր, Կարեն Շահգալոյան՝ ջութակ, Կարեն Քոչարյան՝ թավջութակ),

Ռապսոդիա դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար (դիրիժոր՝ Վահան Մարտիրոսյան, մենակատար՝ Սոնա Բարսեղյան),

Սիմֆոնիա №3 «The Chronicle» (դիրիժոր՝ Էդուարդ Թովիչյան): – «Ռուբեն Սարգսյան», Հայկական երաժշտական համաժողով, «Գագիկ Ծառուկյան» բարեգործական հիմնադրամ, made in Armenia:

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ



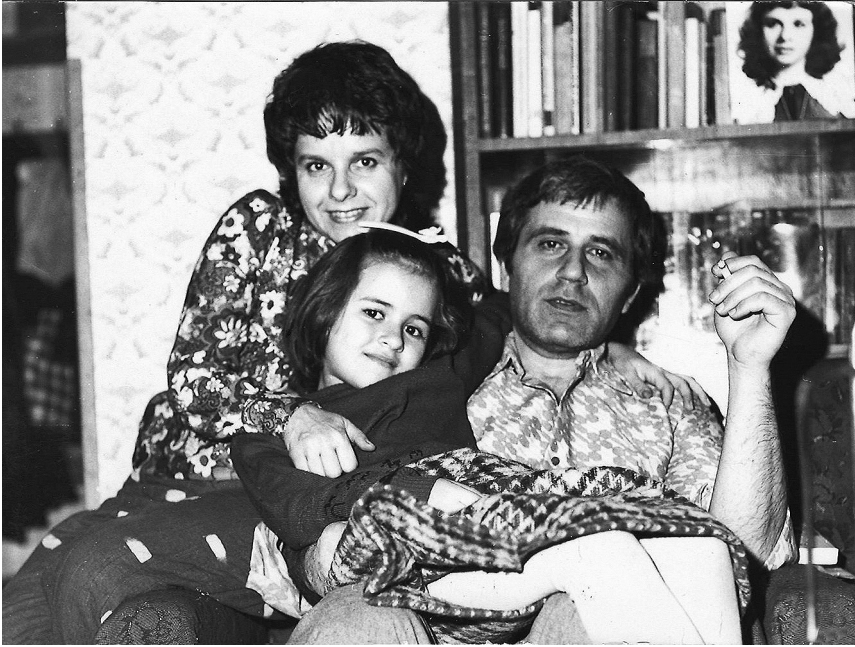
Սուրեն Սարգսյան.
Ռուբեն Սարգսյանի հայրը



Գիսար Սարգսյան.
Ռուբեն Սարգսյանի մայրը



Սարգսյանների ընտանիքը
ձաշից աջ՝ Ռուբենի բույր Գալինան, հայրը՝ Սուրեն Սարգսյանը,
Ռուբենը, եղբայրը՝ Գեորգին և մայրը՝ Գոհարը



Կոմպոզիտորը կնոջ՝ Իրինա Չոլոտովայի և դստեր՝ Ալիսա Սարգսյանի հետ



Ռուբեն Սարգսյանը կնոջ հետ



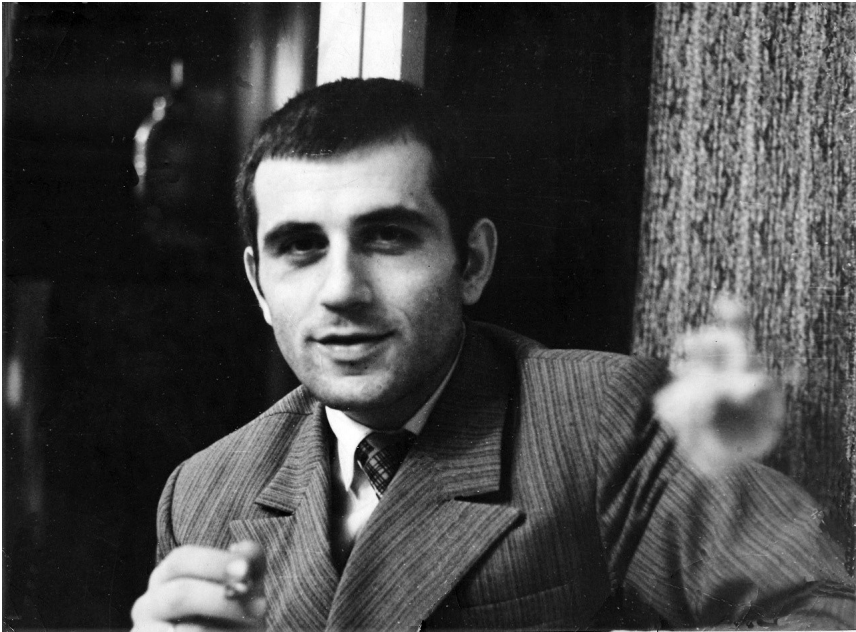
Ռուբեն Սարգսյանը, Իրինա Չոլոտովան և Լևոն Չաուշյանը



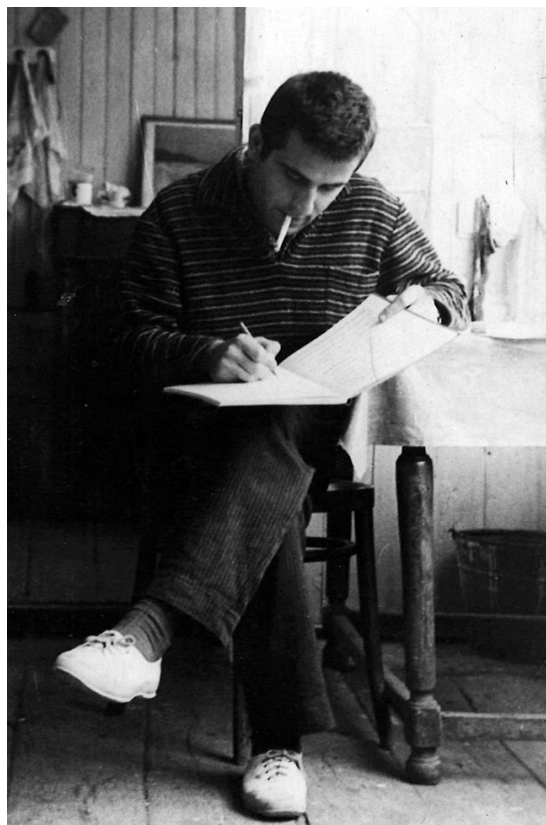
Ձախից աջ՝ Ռուբեն Սարգսյան, Իրինա Չոլոտովա, Սվետլանա Սաֆնովա, Ալիսա Սարգսյան, Ռուբեն Վհարոնյան



Ռուբեն Սարգսյանը դաշնամուր նվագելիս



Ռուբեն Սարգսյանը կնոջ հետ



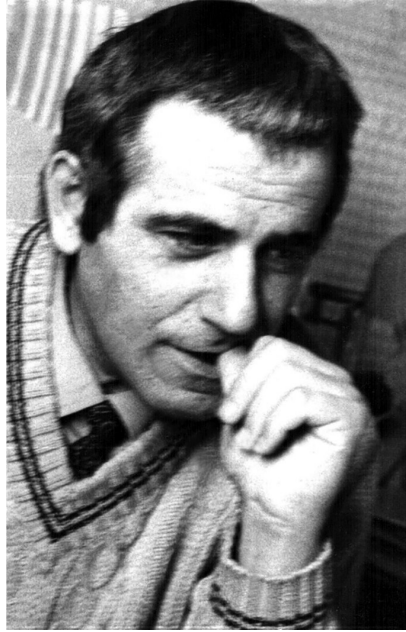
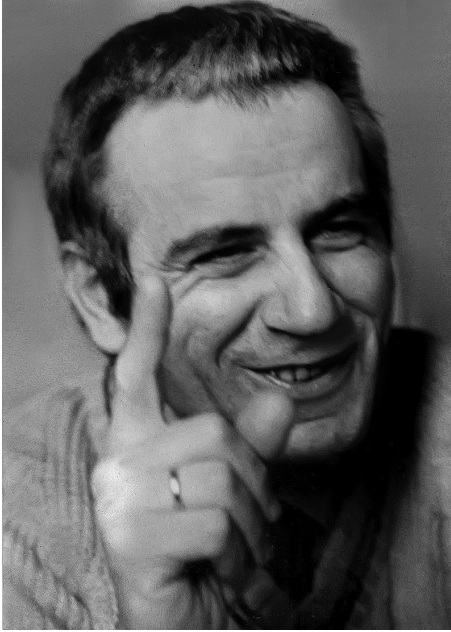


Հեծանվորդի կոմպոզիտորը



Լևոն Չաուշյանը և Ռուբեն Սարգսյանը





*Ձախից աջ՝ Կարինե Ջաղացպանյան, Երվանդ Երկանյան,
Ռուբեն Սարգսյան, Մարտին Կարդազարյան, Էդվարդ Միրզոյան,
Իրինա Չոլոտովա, Ռոմեն Դավթյան, Կարդան Աճեմյան*



ՀՀ պետական մրցանակակիր Ռուբեն Սարգսյանը



Ռուբեն Սարգսյանը և Մարտին Վարդազարյանը



Ռուբեն Սարգսյանը և Էդվարդ Միրզոյանը



*Ռուբեն Սարգսյանը Հայկական երաժշտական համաժողովի անդամների հետ՝
Արամ խաչատրյանի տուն-թանգարանի բակում*



Ռուբեն Սարգսյանը դստեր՝ Ալիսայի հետ



Ռուբեն Սարգսյանը կնոջ հետ



Իրինա Չոլոտովան, Ալիսա Սարգսյանը և Ռուբեն Սարգսյանը



Իրինա Չոլոտովան, Սվետլանա Նավասարդյանը, Ռուբեն Սարգսյանը



Ռուբեն Սարգսյանը դստեր՝ Ալիսայի հետ





Ռուբեն Սարգսյանի թողնիկները՝ Դանիելը, Ալեքսանդրան և Վիկտորյան



Ալիսա Սարգսյանը երեխաների՝ Ալեքսանդրայի, Դանիելի և Վիկտորյայի հետ

