

**ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԱԿԱՆ
ՎԵՐԱԴՐՍԵԻՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ԸՆԹԱՑՔԸ
ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ
ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒՄ
(1960-70ԱԿԱՆՆԵՐ)**

ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱԲԵԱՆ
jasmin3636@mail.ru

ՄՈՒՏՔ

Սոյն յօդուածում բացայայտուում է 1960-70ականներին հայ գործիքային երաժշտութեան մէջ ազգային մոնոդիայի¹ ստեղծագործական վերադրսեւորումների ընթացքը՝ Ի. դարի երաժշտութեան նոր արտայայտչաձեւերի իւրացման, ժանրային, թեմատիկ, ձեւակառուցուածքային, լեզուաոճական նոր «խմորումների» ընդհանուր ուղղուածութեան մէջ: Կարեւորուում է դիտուող ժամանակաշրջանում սկիզբ առած հայ միջնադարեան մոնոդիաների նորովի բացայայտման գործընթացը եւ դրանց լայն ընդգրկումը գործիքային ստեղծագործութիւններում՝ մշակումների, կամ քաղուածային մէջբերումների ձեւով: Նշուում է նաեւ նոյն ժամանակահատուածում դիտուող աճող հետաքրքրութիւնը՝ հայաշուղական երաժշտութեան, մասնաւորապէս՝ Սայեսթ Նովայի երգերի նկատմամբ: Հնարաւորինս լայն ընդգրկմամբ յիշատակուում են մոնոդիկ յենքով գրուած ստեղծագործութիւնները Աւնօ Բաբաջանեանի (1921-1983), Ղազարոս Սարեանի (1920-1998), Էդուարդ Բաղդասարեանի (1922-1988), Էդգար Յովհաննիսեանի (1930-1998), Աւետ Տէրտէրեանի (1929-1994), Լեւոն Աստուածատրեանի (1922-2002), Սերգէյ Աղաջանեանի (1929-2006), Ռոբերտ Անդրէասեանի (1912-1971), Գէորգի Սարաջեւի (Սարաջեան, 1916-1986), առաւել երիտասարդ կոմպոզիտորներ՝ Ռուբէն Սարգսեանի (1945-2013), Երուանդ Երկանեանի (1951), Սիմոն Յովհաննիսեանի (1940) եւ ուրիշների կողմից: Ընդհանուր գծերով բնութագրուում են մոնոդիայի վերադրսեւորման տարբեր տեսակները (մշակում, մէջբերում, կառուցուածքային սկզբունքի կիրառումը եւն.) նրանց ստեղծագործութիւններում: Առանձնայատուկ ընդգծուում է մոնոդիկ շերտերի ներթափանցման նշանակութիւնը արդի երաժշտամտածողութեամբ գրուած ստեղծագործութիւնների թեմատիզմում, որպէս ազգային բնոյթն ու բովանդակութիւնը պահպանող կարեւոր գործօնի²:

Այստեղ ընդգրկուած են Սովետական Հայաստանում գործող կոմպոզիտորների ստեղծագործութիւնները, որպէս լուսաբանուող գիտա-

կան խնդրի համար գործնականորեն մատչելի, լսուած եւ վերապրած երաժշտական նիւթ: Անկասկած նման նիւթեր կան եւ կը գտնուեն նաեւ Սփիւռքի երաժիշտների ստեղծագործութիւններում, որոնց ընդգրկումը կարող էր ամբողջացնել յօդուածում ներկայացուող հարցերի բացայայտման շրջանակը: Յուսով ենք որ այդ պակասը կը լրացնենք յետագայում, անդրադառնալով նրանց, երբ համապատասխան բաւարար նիւթ ունենանք:

ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ

Հայ կոմպոզիտորական արուեստի զարգացման տարրեր շրջաններում տարրեր է եղել մօտեցումը ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսեւորումներին:

Այսօր, հայ կոմպոզիտորական արուեստի աւելի քան հարիւրամեայ զարգացման բարձունքից կարելի է տեսնել, որ նրա կապը մոնոդիկ շերտերի հետ եղել է բնականոն եւ մշտատես: Տարրեր ժամանակներում այն բացայայտուել է տարրեր ձեւով, առաւել կամ պակաս գործուն, տարրեր ստեղծագործական խնդիրների իրագործման նպատակներով, տարրեր գեղարուեստական ձեռքբերումներով, որոնք բոլորն էլ կոչուած են եղել նպաստելու հայ նոր մասնագիտական երաժշտութեան կայացման, զարգացման եւ նրա ազգային ինքնատիպութեան պահպանման գործին:

Ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, որ մօտեցումը գնացել է պարզից դէպի բարդ: Այսինքն՝ սկզբնական շրջանում լայն տեղ են դրաւել բազմաձայնում, ներդաշնակում մօտեցումները, որոնց գործուն ստեղծագործական վերադրսեւորման տեսակը բնորոշուել է որպէս «մշակում»:

«Մշակումը» ենթադրում է մոնոդիկ նիւթի ամբողջական ընդգրկում, որպէս առանձին աւարտուն ստեղծագործութիւն: Այս տեսակի մէջ մոնոդիայի ստեղծագործական վերաիմաստաւորման եւ գեղարուեստական նոր արդիւնքի չափանիշներից մէկն այն է, որ մոնոդիկ նիւթը դուրս է գալիս միաձայն հնչողութեան, կենցաղային-կիրառական նշանակութեան շրջանակներից եւ դառնում է դասական երաժշտական ձեւի մէջ ամփոփուած գեղարուեստական երկ:

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսեւորման աւելի բարդ տեսակը մոնոդիայի մէջբերումն է, որպէս թեմատիկ նիւթ՝ տարրեր սեռի խոշոր կտաւի ստեղծագործութիւններում: Մէջբերումը եւս իր տարատեսակներն ունի՝ ամբողջական եւ հատուածային մէջբերում:

Մոնոդիայի գեղարուեստական վերադրսեւորումների այս պարզից բարդ գնացող հիմնական տեսակները հայ կոմպոզիտորական արուեստում հանդէս են եկել եւ հիմնաւորուել կոմպոզիտորական հնարների իւրացման, ստեղծագործական հմտութիւնների ձեռքբերման ու

յղկման, գեղարուեստական մտայղացումների բարդացման, նորարարական միտումների ընդլայնման, ոճական բազմազանութեան եւ գեղագիտական այլ մղումների առաջընթացով պայմանաւորուած:

Սակայն, ուշագրաւ է այն հանգամանքը, որ նշուած օրինաչափութիւններով հանդերձ, ժամանակի ընթացքում առաւել բարդ ստեղծագործական մօտեցումները դուրս չմղեցին պարզ ձեւերին, եւ մոնոդիայի բոլոր տեսակի վերադրսեւորումները՝ «մշակութային» մինչեւ «հատուածային», մոտիւային մէջբերումները մնացին կիրառելի տարբեր ժամանակների, տարբեր սերնդի եւ տարբեր նախասիրութիւնների տէր կոմպոզիտորների արուեստում, ընդհուպ մինչեւ մեր օրերը:

ՄԻՋՆԱԴԱՐԵԱՆ ՄՇԱԿՈՅԹԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏՈՒՄ

1960-70ականները հայ մշակոյթի տարբեր բնագաւառներում նշանաւորուեցին որպէս զարգացման մի նոր շրջան՝ արտաքին հաղորդակցութեան ընդլայնման, արդի նուաճումների գործուն ներմուծման, եւ այդ տարիներին ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցութեան ընդհանուր վերելքն արտացոլող ազգային մտածողութեան նոր դրսեւորումներով: Դա, մի կողմից հայ ստեղծագործական մտքի ամենահամարձակ փորձարարութեան շրջանն էր՝ իր մնայուն եւ թուլցիկ արժէքներով, միւս կողմից՝ սեփական արմատներն ու դրանց իմաստային խորքն ըմբռնելու մի նոր փուլ, որը տարաւ ստեղծագործական միտքն ու գործողութիւնը ազգային մշակոյթի հնագոյն շերտերը բացայայտելու եւ վերաիմաստաւորելու ուղղութեամբ:

Հայ երաժշտական ստեղծագործութեան մէջ արեւմտաեւրոպական նոր փորձարարական գրելաձեւի ներթափանցման ու իւրացման հետ մէկտեղ շատ կարեւոր եղաւ հայ միջնադարեան մշակութային գանձերի ձերբազատումը խորհրդային քաղաքական փականքներից: Այս դարձաւ հոգեւոր վերելքի ու ստեղծագործական ուժերի ծաղկման նոր շրջան, բերելով ազգային արժէքների գիտակցման ու գնահատութեան մի հզօր ալիք: Ստեղծագործողների ուշադրութիւնը, բնականաբար ուղղուեց հայկական միջնադարի իւրացման ու ստեղծագործաբար վերաիմաստաւորման գործին: Լայն ու բազմաշեղ ուղղութեամբ կոմպոզիտորական արուեստ ներթափանցեց միջնադարեան մոնոդիան՝ իր հոգեւոր ու աշխարհիկ սեւերով, բովանդակային, կառուցուածքային ու լեզուաոճական առանձնատկութիւններով:

Տեղի ունեցաւ երկու, արտաքուստ տարբեր երեւոյթների՝ հնի ու նորի հետաքրքիր համատեղում, ազգային հնագոյն շերտերի ու արդիական նորագոյն արտայայտչամիջոցների միաձուլում, որն առաջ բերեց ի. դարի երաժշտութեան մէջ զարգացած եւ հայ կոմպոզիտորական արուեստ ներթափանցած «նորդասականութեան» մի իւրօրինակ տե-

սակ հայ մասնագիտական երաժշտութեան մէջ: Այն բացեց նոր ու
թարմ շնչառութիւն նրա յետագայ զարգացման համար:

Ազգային մոնոդիայի «նորայայտ» շերտերի բացայայտմամբ զգա-
լիօրէն նորոգուեց այդ ժամանակաշրջանի երաժշտութեան երաժշտա-
առողանական կառոյցը: Հայ միջնադարեան մոնոդիան իր հետ բերեց
նոր գոյներ, նոր յուզական լարուածք, նոր ձեւակազմական, ձայնա-
կարգային-մեղեդիական, ձայնակարգային-ներդաշնակ բնորոշ կողմեր:

1960-70ականների հայ գործիքային երաժշտութիւնը տարբեր սերն-
դի կոմպոզիտորների ստեղծագործական աշխատանքի արդիւնքն էր:
Նրանում տարբեր ձեւերով էր դրսեւորւում ազգային ու համազգա-
յին, աւանդականի ու նորարականի յարաբերակցութիւնը:

Աւագ եւ միջին սերնդի կոմպոզիտորներից շատերի մօտ նորագոյն
արտայայտչամիջոցները ներդաշնակօրէն համատեղւում էին աւանդա-
կանօրէն կայունացած ազգային կոմպոզիտորական երաժշտամտածո-
ղութեան հետ: Դրա վառ օրինակ կարող են ծառայել՝ Առնօ Բարաջան-
եանի «Կոնցերտ»ը՝ թաւջութակի ու նուագախմբի համար (1962), «Վեց
Պատկերներ»ը եւ «Պոէմ»ը՝ դաշնամուրի համար (1965), Սարեանի «Հա-
յաստան» սիմֆոնիկ պանօն (1966), Տիգրան Մանսուրեանի (1939) «Պար-
տիտ»ը սիմֆոնիկ նուագախմբի համար (1965), Գրիգոր Հախինեանի
(1926-1991) «Երկրորդ Սիմֆոնիա»ն (1962), Ալեքսանդր Աճէմեանի (1925-
1987) «Երկրորդ Սիմֆոնիա»ն (1963), Գեղուկի Զթէեանի (1929) կոնցերտ-
ները՝ ձայնի եւ նուագախմբի, ջութակի ու նուագախմբի համար (1964,
1976), Զիվան Տէր-Թադէոսեանի «Երկրորդ Լարային Կուարտետ»ը
(1967), էդ. Յովհաննիսեանի «Սոնատ-էպիտաֆիա»ն՝ թաւջութակի եւ
դաշնամուրի համար (1975), Էմին Արիստակէսեանի (1936-1996) «Երկ-
րորդ», «Երրորդ» սիմֆոնիաները (1976, 1980), Գագիկ Հովուեցի (1930)
ինվենցիաները տարբեր գործիքային կազմերի համար (1970-75), Լեւոն
Աստուածատրեանի «Պարտիտ»ը, «Պրոլոգը եւ Մոտէտ»ը (1964, 1970):

Սրանցում նորարական միտումները՝ տասերկու տոնանոց գրելաոճի
կիրառման, թեմատիզմի ձեւաւորման ու զարգացման եւ երաժշտա-
լեզուական միջոցների կիրառման նոր սկզբունքների, նաեւ՝ նորդա-
սական միտումներից բխող հնագոյն սեռերի կիրառման, շարային դրա-
մատուրգիայի նոր մեկնութիւնների առնչութեամբ, չեն խաթարում
ստեղծագործութեան գեղարուեստական մտայղացքի, նրա յուզական-
կերպարային որոշակիութեան տպաւորչութիւնը:

Դրա կողքին, 1970ականներին ստեղծագործական ասպարէզ ելած
կոմպոզիտորների այն սերունդը, որի հետաքրքրութիւնները առաւել
աշխուժօրէն կապուեցին Ի. դարի նոր գեղագիտական ուղղութիւնների
հետ, մի նոր հարթութեան վրայ իրագործեց նորամուծութիւնների իւ-
րացման ու դրսեւորման ընթացքը:

Այդ ընթացքը տարբեր ուղղությամբ զլխաւորեցին Տիգրան Մանսուրեանը, եւ Աւետ Տէրտէրեանը եւ նրանց նախասիրութիւնները կիսող կոմպոզիտորներ Մարտուն Իսրայէլեանը (1938), Աշոտ Զոհրաբեանը (1945), Լեւոն Չաուշեանը (1945), Ռուբէն Ալթունեանը (1939), Երուանդ Երկանեանը, Ռուբէն Սարգսեանը, Վահրամ Բաբայեանը (1948), Արամ Սաթեանը (1947), Վարդան Աճէմեանը (1956), Աշոտ Բաբայեանը (1952), Էդուարդ Հայրապետեանը (1945), Ստեփան Ռոստոմեանը (1956) եւ ուրիշներ, ինչպէս նաեւ՝ թէկուզ տարիքով մեծ, բայց իր հետաքրքրութիւններով այս սերնդին յարող Լեւոն Աստուածատրեանը:

Ստեղծագործական օժտուածութեան ու մտածողութեան տարբերութիւններով հանդերձ նորը՝ որպէս ընդհանուր երեւոյթ այս կոմպոզիտորների արուեստում արտայայտուեց ամէնից առաջ թեմատիկ-բովանդակային ոլորտում, որտեղ նկատելի տեղ գրաւեցին անձնականութեան, ենթագգայական աշխարհընկալման դրսեւորումները թէ՛ քնարական-հոգեբանական, թէ՛ հայրենասիրական բնոյթի ստեղծագործութիւններում:

Գեղարուեստական մտայղացքի առարկայական կենսականութիւնը տեղը գիջեց ներհայեցողական խոհականութեանը՝ ներքին հակամարտութեամբ, ջղաճիգ յուզականութեամբ, կամ «վերացական» տարածականութեան մէջ ամփոփուած ինքնակենտրոնացած տրամադրութիւններին:

Ինչպէս նկատում է Սվետլանա Սարգսեանը «... նրանց ստեղծագործութիւններում տեղի է ունենում շրջադարձ՝ արտաքին տարածութիւնից դէպի ներքին որտեղ կարեւորում է միայն մէկ հոգեվիճակ, մէկ խորհրդանշական կերպար, ներամփոփ եւ անջատ սովորական միջավայրի միատրոդ կապերից»³:

Նորարական միտումները զգալի փոփոխութիւններ առաջացրին երաժշտական աւանդական սեռերի ու ձևերի մէջ, յանգեցնելով նրանց նոր ըմբռնումներին ու փոխակերպումներին, ու դրանից բխող՝ երաժշտական նիւթի կառուցման ու զարգացման նոր սկզբունքներին:

Փոխուեց թեմատիկմի բնոյթը, նրա նշանակութեան կարեւորութիւնը, որպէս գեղարուեստական կերպարի ներկայացման կարեւոր գործօնի:

Աւանդաբար ընդունուած առնուազն պարբերութեան շրջանակներում շարադրուող թեմատիկ նիւթին փոխարինելու եկան փոքրիշատէ աւարտուն դարձուածքներ՝ ձայնակարգային-ձայնամիջոցային առողանական արտայայտչութեամբ, զլխաւորապէս կվարտ-սեկունդ-սեպտիմային, նոնա-եռատոնային եւ այլ սուր ձայնամիջոցային կապակցութիւններով, շեշտակի կշռոյթներով, շարժուն հակադրութիւններով, բազմատոնալ կամ ոչ տոնայնական յենքով, բազմակշռոյթ ու բազմահնչերանգային բազմաշերտ հիւսուածքով, ծայրադիր ձայնաուսահ-

մանների համադրումներով, մի հնչյունի, դարձուածքի, կամ համահնչյունի յամառ ու շեշտուած կրկնութիւններով եւն։ Թեմատիզմը դարձաւ մի դէպքում սուր ու լարուած, այլ դէպքում՝ փխրուն ու «անորսալի», անկայուն ու «անդիմագիծ», ձեւի մէջ տարածուն, հիւսուածքի անսպասելի փոխակերպումներով, եւ այդ ամէնով, մեծ մասամբ յուզականօրէն լարուած ու մռայլ, պիրկ ու ներգործուն։

Այս պարագայում գերակշռող դարձաւ «հիւսուածքային» թեմատիզմը՝ կարճ դարձուածքներով, կտրուկ կշռութա-ելեւէջային քայլերով՝ դրանց հպանցիկ զարդանախշային շրջազարդումներով, հնչյունի ու դադարի փոխյարաբերութեան որոշակի յուզական լարուածքով, որոնք ստեղծում են հնչիւնային «ժայթքումների» ու լիցքաթափող «վայրէջքների» լարուած շղթայումներ։ Որպէս համընդհանուր երեւոյթ Ի. դարի երաժշտութեան մէջ այն բնորոշուեց որպէս «մոտիւային թեմատիզմ», կամ առանց թեմատիզմի գրելաոճ։ Զեւաւորուեց նաեւ «հնչերանգային դրամատուրգիա» հասկացութիւնը որպէս ստեղծագործական սկզբունք՝ թէ՛ երաժշտական նիւթի կազմաւորման, թէ՛ նրա կառուցուածքային բաղադրամասերի փոխկապակցուածութեան եւ ողջ կտաւի դրամատուրգիական զարգացման հարցում։

Հետաքրքիր է այն, որ այս նորարարութեան հիմքում ընկած շէօն-բերգեան տասներկուտոնայոց համակարգի ու վերէնեան կէտադրական սկզբունքի անբարեհունչ ու անձգողական վերացականութեան, ինչպէս նաեւ՝ բուլէզ-մեսիանական «նոր տպաւորապաշտութեան» նուրբ տարածականութեան տարրերը զարմանալիօրէն համաձուլուեցին հայ ազգային երաժշտամտածողութեան կշռութա-ելեւէջային, ձայնամիջոցային, ձայնակարգային-ներդաշնակ արտայայտչամիջոցների հետ⁴։

Ինչ վերաբերւում է «մեղեդային» թեմատիզմին, ապա ինքնուրոյն յօրինուածքի «մեղեդային» թեմատիզմի օրինակները նկատելիօրէն նուազեցին, եւ նրա նորոգման ուղիները կապուեցին մոնոդիաների, մասնաւորապէս միջնադարեան մասնագիտացուած երգասացութիւնների մէջըրեման, կամ նրանց բնորոշ դարձուածքներով ինքնուրոյն թեմաների ստեղծման հետ⁵։

Միջնադարեան մոնոդիաների ներթափանցման շնորհիւ վերը բնութագրուած սուր անբարեհունչ ելեւէջային բառարանը լուսաւորւում էր ջինջ ու յստակ ելեւէջներով, հանդարտ «ժամանակաշափական» կշռոյթներով (եզրը՝ Վ. Խոյոպովայի)⁶ եւ հարուստ ձայնակարգային յենքով ծաւալուող «վերհայեցողական» զուսպ ու հոյակապ հնչողական շերտերով, որը եւ դառնում էր ժամանակի երաժշտութեան ազգային բնոյթն ու բովանդակային որոշակիութեան տպաւորութիւնը պահպանող կարեւոր գործօն։

Հայ կոմպոզիտորները տարբեր ձեւով արտայայտեցին իրենց հետաքրքրութիւնը միջնադարի նկատմամբ: Երաժշտական նիւթին համագոր, նրանց գրաւում էր նաեւ հայ միջնադարեան բանաստեղծութիւնը: Առաջին ստեղծագործութիւնները ծնուեցին հենց միջնադարի բանաստեղծական տողերի գրաբարով հնչող իւրայատուկ երանգախաղերի ներշնչանքով, որը ենթադրում էր նաեւ այդ տողերին համապատասխանող երաժշտամտածողութիւն:

Դրա առաջին վառ արտայայտութիւններից եղան՝ Մանսուրեանի «Չորս Հայրէններ»ը՝ Նահապետ Քուչակի խօսքերով երգաշարը (1967), «Տետր Ողբադին Տաղերգութեան» երգեցիկ-գործիքային շարքը՝ Խաչատուր Կեչառեցու խօսքերով (1967), Աճէմեանի «Խոհեր» երգեցիկ-գործիքային շարքը՝ Յովհաննէս Թլկուրանցու խօսքերով (1969), Մարտուն Իսրայէլեանի «Նարեկացու Չորս Տաղերը» ձայնի եւ գործիքային կազմի համար (1972), Երկանեանի «Դիւանի» երգեցիկ շարքը՝ Յրիկի բանաստեղծութիւններով (1971), «Կանտիկը»՝ չորս սոպրանոյի, վեց սրինգի, դաշնամուրի եւ հարուածայինների համար՝ Ներսէս Շնորհալու «Առաւօտ Լուսոյ» շարականի ներշնչանքով (1975), Էդուարդ Սադոյեանի (1938) «Սիրոյ Հայրէնները»՝ ըստ Քուչակի (1974), Հրաչեայ Մելիքեանի (1947-2006) խմբերգերը՝ Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծութիւններով եւն.: Սրանց յաջորդեցին շարականների ու տաղերի մշակում-ներդաշնակումները, այդ թւում էմին Արիստակէսեանի «Սահակ Պարթեւի Հինգ Շարականներ» (1972), Ռոբերտ Աթայեանի (1915-1994) «Հայ Միջնադարեան Տաղեր» (վեց տաղի մշակում - 1972), Գէորգ Արմէնեանի (1920-2005) «Մ. Մաշտոցի Շարականներ»ը (1970) եւն.:

Գործիքային երաժշտութեան մէջ առաջին աչքի ընկնող գործերից էր՝ Սարեանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննօն, որի առաջին մասի թեմատիկայի հիմքում («Գառնի») — կոմպոզիտորը օգտագործել է «Տիրամայր» տաղի սկզբնական ամենաբնորոշ դարձուածքները:

Շատ ինքնատիպ պոլիֆոնիկ մշակումներ ստեղծեց Սերգէյ Աղաջանեանը՝ լարային նուագախմբի համար Նարեկացու «Հաւուն-Հաւուն», «Հաւիկ» տաղերի եւ Շնորհալու «Ստեղծող Մանկանց» եւ «Տէր Յերկնից» շարականների հիման վրայ, շարքը վերնագրելով «Պոլիֆոնոգիաներ» (1972):

Լեւոն Աստուածատրեանը գրեց «Հաւիկ» պրոլոգը լարային նուագախմբի համար (1967)⁷, Էդուարդ Բաղդասարեանը միջնադարեան մոնոդիաների մէջբերումներով գրեց «Երեք Միջնադարեան Մեղեդի» ջութակի եւ երգեհոնի համար (1973), Սիմոն Յովհաննիսեանը Ալտի մենա-նուագ սոնատի թեմատիկայը կառուցեց «Յորժամ» շարականի հիման վրայ (1978) եւ յետագայ տարիներին ստեղծուած գործերում եւս շարունակեց միջնադարեան հոգեւոր մոնոդիաների մէջբերումները՝ որպէս թեմատիկ առանցք:

Ռուբէն Սարգսեանը իր առաջին իսկ նշանակալից ստեղծագործութիւններում որոշակի հետաքրքրութիւն ցուցաբերեց միջնադարեան մշակոյթի նկատմամբ, գրելով «Ներսէս Շնորհալի» պոէմը՝ սրինգի, դաշնամուրի եւ ասմունքողի համար (1975), եւ մէջբերելով «Առաւօտ Լուսոյ» եւ «Տարածեալ» Ներսէս Շնորհալու հոգեւոր երգերը, իսկ «Գրիգոր Աստուածաբան» շարականը օգտագործեց որպէս մեջբերում՝ Թաւջութակի եւ դաշնամուրի սոնատում (1977):

Հոգեւոր մոնոդիային դիմեցին՝ Աւետ Տէրտէրեանը «Առաջին Սիմֆոնիա»-յում (1969), Արամ Սաթեանը «Շարական» սիմֆոնիկ վարիացիաներում (տարբերակումներում) (1967), Էմին Արիստակէսեանը Ակնայ հնագոյն մեղեդին օգտագործեց «Երկրորդ Սիմֆոնիա»-յում (1976) եւ ուրիշներ:

Ինչպէս տեսնում ենք, միջնադարեան մոնոդիան հայ գործիքային երաժշտութիւն էր ներթափանցում իր ժանրային տարատեսակներով (շարական, տաղ, հոգեւոր երգ, կանոն եւն-), եւ տարբեր ստեղծագործական մօտեցումներով (մշակում, ամբողջական կամ հատուածային մէջբերումներ եւն-):

Կարեւոր է, որ ինչ ձեւով էլ օգտագործուէին այդ մոնոդիաները, կամ նրանց բնորոշ դարձուածքները, դրանք պատմական ժամանակաշրջանի շուէն էին հաղորդում կոմպոզիտորական ստեղծագործութեան, խորհրդանշելով անցեալի ներդաշնակութեան, ազգային հոգեւոր կերտուածքի երբեմնի զուսպ ու վսեմ տեսակը:

Ու, եթէ ժողովրդական, ժողովրդա-մասնագիտական շերտերից վերցուած երգանմուշների բովանդակութիւնն ու երաժշտական լեզուն անմիջականօրէն միահիւստում էր կոմպոզիտորական ստեղծագործութեան մտքերի ու յուզերի կենդանի ընթացքին, ապա միջնադարեան երգասացութիւնների, յատկապէս հոգեւոր մոնոդիաների մէջբերման դէպքում մեծ մասամբ ստեղծուած էր երկու երաժշտալեզուական-հոգեբանական հարթութիւն, անցեալը՝ դրոշմուած ներկայ իրականութեան մէջ, անցեալը՝ որպէս մի նոր ներկայ, որը դուրս էր սովոր միջավայրի երաժշտա-հոգեբանական ընկալումների շրջանակից, բայց որը եւ միաժամանակ հաւաստում էր այն խորունկ իմաստութիւնը, թէ՛ «Ինչ որ եղել է, հիմա էլ կայ, ու ինչ որ սլիտի լինի՝ արդէն եղել է»⁸:

Անցեալի ու ներկայի յարաբերականութեան ու երկակիութեան իրողութիւնն ընդգծւում էր նրանով, որ ջինջ ու յստակ, «խստաբարոյ» մոնոդիան շրջանակում էր Ի. դարի կտրուկ ելեւէջային յազեցուած սուր ու «խեղուած» երաժշտալեզուական տարրերով:

ՀԱՄԵՐԳԱՅԻՆ ԵՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՆՈՐ ԴՐՍԵՒՈՐՈՒՄՆԵՐ

Յետոյ արդէն, ժամանակի ընթացքում միջնադարեան մոնոդիաների ինքնատիպ ու ճանաչելի լադա-մեղեդիական դարձուածքները այն-

քան լայնօրէն ներթափանցեցին արդի երաժշտական հնչող միջնորդութեան, որ աստիճանաբար մեղմուեց նրանց պատմական հեռաւորութեան զգացողութիւնը, քանի որ ժամանակի մէջ փոխուեցին եւ 1960ականների երիտասարդ արուեստագէտ-մտաւորականները, ինչպէս նաեւ ողջ ժողովուրդը։ Հայութեան փակ անցեալը նորից դարձաւ նրա էութեան ու գիտակցութեան մասը, հայ արուեստագէտ-մտաւորականները սկսեցին ապրել նաեւ հայ ժողովրդի պատմութեան ու մշակոյթի «վերագտնուած» արժէքների էջերով, եւ միջնադարեան բանաստեղծութիւնը, տաղերն ու շարականները դարձան մեր լսողական փորձի արդէն իւրացուած մասը։ Այդ հարցում ստեղծագործական աշխատանքի կողքին կարեւոր նշանակութիւն ունեցաւ հայ միջնադարեան երաժշտութեան հնչեցման համերգային-կատարողական գործընթացը։

Հայ մշակոյթի անուանի գործիչների համերգային ծրագրերում սկսեցին աւելի յաճախ հնչել միջնադարեան մոնոդիաները եւ ձայնային եւ գործիքային կատարումներով։ Գոհար Գասպարեանի, Լուսինէ Զաքարեանի երգացանկում հաստատուն տեղ գրաւեցին տաղերն ու շարականները։ Գործիքային հնչողութեամբ առաջիններից դրանք հնչեցրին՝ Վահագն Ստամբոյլեանը՝ երգեհոնի համար արուած իր փոխադրութիւններով, իսկ Զարեհ Սահակեանցը՝ Հայաստանի Պետական կամերային Նուագախմբի կատարմամբ։ Յետոյ միջնադարեան մոնոդիան սկսեց հնչել նաեւ ժողովրդական տարբեր գործիքներով՝ թառահարների (Յովհաննէս Դարբինեան), դուդուկահարների (Գէորգ Դաբաղեան), քամանչահարների, քանոնահարների կատարմամբ եւն։

Այս ամէնի կողքին նոր ու նշանակալից երեւոյթ դարձաւ 1980ականներին Հայաստանում «հնագոյն երաժշտութեան» վոկալ-գործիքային համոյթների կազմաւորումն ու համերգային գործունէութիւնը։ Առաջինը «Շարական» համոյթն էր, որ կազմաւորուեց 1981ին՝ Գրիգոր Դանիէլեանի նախաձեռնութեամբ ու ղեկավարութեամբ։ Գործիքային ոչ մեծ կազմում ընդգրկուած էին եւ եւրոպական դասական, եւ հայկական ժողովրդական գործիքներ։ Երկացանկը ընդգրկում էր վերածնութեան դարաշրջանից մինչեւ ԺԸ դարում ստեղծուած եւրոպական տարբեր երկրների ձայնա-գործիքային ստեղծագործութիւններ եւ հայ երաժշտութիւն։ Շատ հայկական մոնոդիկ նմուշներ ներկայացւում էին Գրիգոր Դանիէլեանի ներդաշնակումներով։

1984ին համոյթը ստացաւ «Տաղարան» անուանումը։ 1987ին նրա գեղարուեստական ղեկավարը դարձաւ կոմպոզիտոր Երուանդ Երկանեանը, իսկ 1994ին՝ դաշնակահար Սեդրակ Երկանեանը⁹։

Տարիների ընթացքում «Տաղարան» հնագոյն երաժշտութեան համոյթի երկացանկը հարստացաւ Երուանդ Երկանեանի բարձրարուեստ մշակում-ներդաշնակումներով՝ ազգային մոնոդիայի տարբեր շերտերից վերցուած՝ եւ ժողովրդական, եւ միջնադարեան մասնագիտաց-

ուած հոգեւոր ու աշխարհիկ երաժշտութեան նմուշներից (թուով շուրջ 350):

Երաժշտական միջնորդարի այս փոփոխութիւնները նպաստաւոր եղան ժողովրդի երաժշտական ընկալումների եւ ստեղծագործողների լսողական փորձի հարստացման համար:

Միջնադարեան մոնոդիաները գրաւեցին կոմպոզիտորների ուշադրութիւնը որպէս ազգային երգամտածողութեան մի ամրակուռ շերտ, որով նոր հորիզոններ էին բացուում երաժշտաառողջանական նորոգման, ազգայինի նոր երաժշտալեզուական դրսեւորումների համար: Պատահական չէ, որ այս շերտը հայ գործիքային երաժշտութիւն ներթափանցեց առաւելապէս երաժշտալեզուական տարրերի՝ լադա-մեղեղիական, կշռութա-ինտոնացիոն բնորոշ դարձուածքների ընդգրկման ձեւով: Ու, թէեւ ընդհանուր առմամբ նուագում էր մոնոդիկ նմուշների մշակման, կամ «քաղուածային» մէջբերման նախասիրութիւնը, այդուհանդերձ, ժամանակաշրջանի նորարական պրպտումների միջնորդութեամբ ձեւաւորուեցին մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսեւորման նոր սկզբունքներ, որոնցից յատկապէս ուշագրաւ էր այն տեսակը, երբ մոնոդիան դառնում էր թեմատիզմի կառուցման ու նրա յետագայ զարգացման կառուցուածքային կաղապար:

Կառուցուածքային մեթոդի կիրառումը նոր չէր հայ կոմպոզիտորական արուեստում: Այն հանդիպում է դեռեւս Կոմիտասի խմբերգերում ու դաշնամուրային երկերում¹⁰: Բայց 1970ականներից այն նորովի դրսեւորուեց հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործութիւններում:

Դրա ամենավառ օրինակներից մէկը դարձաւ Լեւոն Աստուածատրեանի Առաջին՝ «Մոկաց Միզա» սիմֆոնիան, գրուած 1970ին: Նրանում կոմպոզիտորը ժողովրդական վիպական «Մոկաց Միզա» երգը օգտագործեց ոչ միայն որպէս սիմֆոնիայի բնութաթեմա, այլեւ մոնոդիայի ձեւակազմութիւնից ու մեղեղիական ծաւալման օրինաչափութիւններից բխող սիմֆոնիայի կառուցուածքային մոդէլ (տիպար, կաղապար):

Կոմպոզիտորը երաժշտական-գծանկարային պատկերներով ստեղծեց մի ամբողջ «սիմֆոգրամա», որում նախ՝ մանրակրկիտ վերլուծութեան ենթարկեց «Մոկաց Միզա» երգը, դուրս բերելով եւ որոշակի կարծրածիր համակարգի մէջ դնելով երգի լադա-մեղեղիական, ելեւէջային-ձայնամիջոցային, կշռութային, ներդաշնակային եւ այլ յատկանիշները՝ նաեւ թուային արժէքներով արտայայտուած, եւ ապա, համոզուած, այդ թուային ցուցանիշների հիմնային նշանակութեան մէջ ստեղծեց իր սերիալ շարքերը, կերտելով սիմֆոնիայի ողջ դրամատուրգիան՝ թեմատիկ տարբեր շերտերի փոխյարաբերութեան եւ նրանց զարգացման խստօրէն հաշուարկուած օրինաչափութիւններով¹¹:

Թէ նման բացառիկ մանրակրկիտ կառուցուածքային մօտեցումը որքանով էր նպաստել Սիմֆոնիայի երաժշտութեան գրաւչութեանն ու բովանդակային տպաւորչութեանը, դա լսողական ընկալումների եւ ժամանակի մէջ յստակութեւն խնդիր է:

Առհասարակ պէտք է նկատել, որ Ի. դարի նոր երաժշտամտածողութեանը բնորոշ բանական մօտեցումները ստեղծագործական գործընթացի հանդէպ նկատելի դարձան այդ շրջանում գործող հայ կոմպոզիտորներից շատերի մօտ, յատկապէս 1970ականներից յետոյ: Կոմպոզիտորական նոր սերունդը աչքի էր ընկնում իր բազմակողմանի մտաւոր հետաքրքրութիւններով ու զարգացածութեամբ: Համաշխարհային գրականութեան, բանաստեղծութեան, մշակոյթի ու գիտութեան տարբեր ճիւղերի հիմնահարցերի ու փիլիսոփայական նոր ուղղութիւնների իմացութիւնը եւ լայն իմացականութիւնը դարձան կոմպոզիտորների ստեղծագործական մտայղացումների կարեւոր կռուան, նպաստելով նրանց բնատուր տաղանդի առաւել լիարժէք եւ ինքնատիպ դրսեւորումներին, իսկ երբեմն էլ լրացնելով դրանց պակասը:

Բանական-կառուցուածքային մեթոդի կիրառումը բնորոշ դարձաւ կոմպոզիտորներից շատերի համար (Տիգրան Մանսուրեան, Գագիկ Հովունց, Մարտուն Իսրայէլեան, Աշոտ Զոհրաբեան, Ռուբէն Սարգսեան, Երուանդ Երկանեան, Վահրամ Բաբայեան, Միքայէլ Կոկժաեւ եւ ուրիշներ): Նման պարագայում վերաբերմունքը ազգագրական, մոնոդիկ նմուշների նկատմամբ եւս դառնում էր կառուցուածքային, որը Սվետլանա Սարգսեանը ձեւակերպում է հետեւեալ կերպ. «... քաղուածային սկզբունքը տեղը զիջում է կառուցուածքային մեթոդին, որով կոմպոզիտորը ձգտում է բացայայտել բանահիւսութեան կառուցուածքային օրինաչափութիւնները: Այդ դէպքում ժողովրդական երգի բաղադրամասերը առանձին վերցրած ստանում են ինքնուրոյն նշանակութիւն. նրանք փոխակերպւում են արդէն այլ տրամաբանական համակարգում, որքանով «համակարգ» կարելի է անուանել տուեալ ստեղծագործութիւնը, եւ վերախմաստաւորուելով նրանք ստեղծում են երաժշտական արտայայտչատարրերի նոր յարաբերութիւններ»¹²:

Այս պարագայում գործում է ոչ այնքան «մոնոդիա-կոմպոզիտոր», որքան «կոմպոզիտոր-մոնոդիա» փոխյարաբերութիւնը, երբ կոմպոզիտորը իր ձեռով բացայայտում է մոնոդիայի նախնական յատկանիշները, ընդունելով դրանց ելակէտային նշանակութիւնը իր ստեղծագործական մտայղացքի համար:

Այստեղ շատ է կարեւորւում աւանդականութեան խնդիրը. մոնոդիան՝ լինի ազգագրական, թէ ժողովրդա-մասնագիտական ու հոգեւոր-մասնագիտական արուեստ, հանդէս է գալիս որպէս աւանդոյթի եւ ազգային աւանդականութեան (հոգեբանութեան) կրող:

Իր երաժշտագիտական-բանագիտական աշխատություններում Իզալի Զեմցովսկին առանձնապատուկ կանգ է առել «Աւանդոյթ» հասկացութեան վրայ, դիտելով երեւոյթը տարբեր հարթութիւնների վրայ եւ դասելով այն ամենաբարդ, խորը եւ ընդգրկուն հասկացութիւնների շարքին: Աւանդոյթն ու աւանդականութիւնը նա համարում է բանահիւսութեան հիմքերի հիմքը, եւ նրա շարունակական «վերարտադրողականութեան» կարեւոր նախապայման¹³:

Յարաբերելով բանահիւսութիւնը «աւանդոյթի» հետ, Զեմցովսկին դրան եւս վերագրում է «վերարտադրողական» կարողութիւններ: Նրա համոզմամբ, ինչպէս կենսաբանական կեանքում կայ ժինային կոդը (DNA), որում ամփոփուած է ողջ կենդանի նիւթի միջով անցնող կենարար ուժը, բանաւոր աւանդոյթի մէջ նոյնպէս առկայ է մշտապէս գործող եւ արարող շարժման ներոյթը¹⁴:

Հաւանաբար մոնողիայի եւ աւանդականութեան այս միասնութեան ներքին կենսատու-ստեղծարար կարողութիւնների խորքում պէտք է փնտռել կոմպոզիտորների կողմից մոնողիայի տիպարաւորման կառուցուածքային մեթոդի կիրառման եւ ստեղծագործական «յայտնութիւնների» որոնումների բացատրութիւնը:

Մոնողիայի հետ կապուած կառուցուածքային մեթոդի դրսեւորումները տարբեր ձեւով են արտայայտուել հեղինակների մօտ: Դրանց օրինակները մեծ թիւ չեն կազմում, բայց ի յայտ են բերում ուշադրաւ ստեղծագործական մօտեցումներ: Դրանցից մէկի վրայ փոքր-ինչ կանգ առնենք:

Դա մոնողիայի մէջբերման ու զարգացման այսպէս ասած՝ «բեկբեկուող» սկզբունքն է (ընդորոշումը մերն է): Երբ մեղեդու շարադրանքը «կտրատուում է» որոշակի տարածութեան վրայ հնչիւնակապակցութիւն, դարձուածք պարբերաբար նրա արանքը մտնող այլ երաժշտական նիւթով (մեծ մասամբ հիւսուածքային բնոյթի), կարծես ինչոր ներքին «չնշառութեան» դադարներով, որը ոչ միայն չի խաթարում, այլեւ սրում է հիմնական մոնողիկ նիւթի ի վերջոյ ամբողջական ընկալման զգացումը, նոյնիսկ դառնում է նրա մի նոր անքակտելի մաս: Յաճախ այդ շերտերը դառնում են հիմնական թեմատիկ նիւթի դարձուածքային հասունացման գործօն, ի վերջոյ բերելով նրա ամբողջական անցկացմանը: (Ազգագրական նիւթի սիմֆոնիկ զարգացման նման սկզբունքի վառ օրինակներից է Իգոր Ստրաւինսկու «Պետրուշկա» բալետի Դ. պատկերում ժողովրդական-քաղաքային մեղեդիների սիմֆոնիկացումը:

Հայ կոմպոզիտորական արուեստում այդ սկզբունքը կիրառուել է Մանսուրեանի «Գարնան Երգեր» խմբերգային շարքում, յետոյ նաեւ

այլ հեղինակների գործիքային մշակումներում (կոկտեյլ եւ ուրիշներ)¹⁵։

ԱԻԵՏ ՏԷՐՏԷՐԵԱՆ

Ամէն նոր ժամանակահատուած, մանաւանդ իւրաքանչիւր նոր վառ ստեղծագործական անհատականութիւն, բերում էր իր նորը՝ ազգային մոնոդիկ արուեստի եւ արդի կոմպոզիտորական մտածողութեան միաձուլման դրսեւորումների ոլորտ։

Այդ դրսեւորումների մի շատ ինքնատիպ շերտ կազմեց Աւետ Տէրտէրեանի երաժշտութիւնը։ Թէեւ կոմպոզիտորի ստեղծագործութիւններում մոնոդիայի մէջբերումները քիչ են, սակայն չի կարելի չըջանցել նրա արուեստում ազգային երգարուեստի հետ առնչութիւնների իւրօրինակ դրսեւորումները, դրանց թէկուզ եւ սեղմ բնորոշումներով։ Իր 9 սիմֆոնիաներում, որոնց բովանդակային մտայղացքի լայն ընդգրկման մէջ մշտապէս առկայ են հայ ժողովրդի բնաւորութեան, նրա հոգեւոր կերտուածքի բնորոշ կողմերը, կոմպոզիտորը գտել է մոնոդիկ շերտերից եկող ազգային առանձնայատկութիւնների վերհանման ու վերաիմաստաւորման իր ձեւերն ու հնարները։

Առաջին Սիմֆոնիայի մէջ (1969) - դա «Օրհնութեան Երգ» հոգեւոր մոնոդիայի մէջբերումն ու դրամատուրգիական լայն զարգացումն է։ «Երկրորդ Սիմֆոնիա»յում՝ (1972) երգչախմբի տարբեր ձայներում հնչող հին ու նոր հայերէնի բանաստեղծական տողերի վանկարկուող - արտասանական դարձուածքներն են՝ Ա. մասում, իսկ Բ. մասում՝ ժողովրդական երգերի բնորոշ դարձուածքներով ծաւալուող ինքնուրոյն յօրինուածքի մոնոդիկ թեմայի զարգացումը՝ բարիտոնի մեներգով, որպէս սիմֆոնիայի դրամատուրգիական առանցքի, որի մասին Մարգարիտ Ռուխկեանը գրում է. «...Այդ ինքնատիպ վոկալիզը ելեւէջային ամուր քելերով կապուած է հայ մոնոդիկ մշակոյթին, եւ զարմանալի է, թէ ինչպէս է կոմպոզիտորին յաջողուել մոնոդիայի ելեւէջային նրբագծերի մէջ խտացնել հայ երգաստեղծութեան բնորոշ կերպարներն ու տիպերը սկսած գեղջկական ֆոլկլորից մինչեւ աշուղական կրքոտ, ոգեշունչ ելեւէջներ, խստաբարոյ հոգեւոր մոնոդիաներից մինչեւ ազատ իմպրովիզացիոն բանաստեղծական երգասացութիւններ»¹⁶։

«Վեցերորդ Սիմֆոնիա»յում (1980) շարունակելով հետաքրքրութիւնը հայոց լեզուի, «բառ ու բանի» նկատմամբ, կոմպոզիտորը սիմֆոնիկ զարգացման մէջ է դնում հայոց այբուբէնի տառերի խմբերգային արտասանութիւնները՝ որոշակի կշռութային-հնչերանգային համակարգուածութեամբ։

Այս ամէնի կողքին ազգային բնորոշութեան դրսեւորման ամենակարեւոր օղակը դառնում է հնչերանգի կշռութային արտայայտչութիւնը։ Քանի որ Տէրտէրեանի սիմֆոնիկ գրելաոճի հիմնական մէնա-

կէտը հնչեցնողային դրամատուրգիան է, ապա ազգային մոնոդիկ աւանդոյթից եւս նա վերցնում է յատկապէս հնչեցնողային բնորոշութեան գործօնը եւ հայ սիմֆոնիկ երաժշտութեան մէջ առաջին անգամ որպէս կայուն եւ հետեւողական սկզբունք ներմուծում է ազգային նուագարանային հնչեցնողները՝ իրենց դրամատուրգիական առաջնային նշանակութեամբ՝ զուռնան ու դուդուկը՝ «Երրորդ» (1975), քամանչան՝ «Հինգերորդ» (1978), դափը՝ «Եօթերորդ» (1987) սիմֆոնիաներում: Ընդ որում երաժշտական նիւթի կշռութա-եղեւէջային ուղղութեան տեսանկիւնից դուդուկն ու զուռնան վերաբերմանացնում են ժողովրդական երաժշտութեան բնորոշ կողմերը, քամանչան՝ աշուղական երգարուեստի ջերմաշունչ եւ խորունկ յոյզերի ոլորտը, դափը՝ ազգային պարային կշռոյթների հարուածային-հնչեցնողային արտայայտութեան շերտերը:

Նշուած արտայայտչամիջոցների նշանակութիւնը անշուշտ աւելի կերպարային-խորհրդանշական է, քան որոշակի բովանդակային եւ ուղղութեամբ է ազգային երաժշտական-հոգեբանական «խորհրդանիշներ» բացայայտմանը՝ համազգային ընդգրկումների հնչողական տարածքում:

Մտցնելով ազգային բնորոշ տարրերը համընդհանուր երաժշտական «հասկացութիւնների» ոլորտ, Տէրտէրեանը հիմնաւորում է մարդու եւ մարդկային, երկրային ու երկնային, անցողիկի ու մնայունի միասնութեան այն ըմբռնումները՝ որոնք յստակում եւ ընդգծում են յատկապէս ընդհանուր հետ ազգային պատկանելիութեան որոշակի յատկանիշների յարաբերութեամբ:

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ

1960ականներից յետոյ հայ գործիքային երաժշտութեան մէջ միառժամանակ թուլացաւ բանահիւսական նմուշների ներթափանցման ընթացքը: Առհասարակ, մոնոդիկ նիւթի մէջբերումը, որպէս թեմատիզմի հիմք դարձաւ սակաւադէպ ու, նոյնիսկ շատերի կարծիքով «ժամանակավրէպ», քանի որ կոմպոզիտորների ուշադրութիւնն ուղղութեամբ էր հիմնականում նոր գրելաոճի իւրացման, եւ ժամանակին «համընթաց քայլելու» խնդրին:

Աւելի շատ արւում էին մշակումներ, այն էլ, գլխաւորապէս ժողովրդական գործիքների համար՝ մենանուագ եւ համոյթային: Այս բնագաւառում բարձրաճաշակ մշակումներ ստեղծեցին կոմպոզիտորներ՝ Գրիգոր Հախինեանը, Խաչատուր Աւետիսեանը (1926-1996), Ստեփան Շաքարեանը (1935), Ռուբէն Ալթունեանը, Խաչատուր Մարտիրոսեանը (1945), Արզաս Ոսկանեանը (1947) եւ ուրիշներ:

Այս շրջանում նկատելի հետաքրքրութիւն առաջ եկաւ հայ աշուղական, մասնաւորապէս Սայեաթ Նովայի արուեստի նկատմամբ: Դա

Համընդհանուր երեւոյթ էր, որ խթանուեց Սայեաթ Նովայի ծննդեան 250ամեակի նշման պետական միջոցառումներով (1962), եւ արտայայտուեց նախ՝ Սայեաթ Նովային նուիրուած գրականագիտական, բանասիրական աշխատութիւնների նոր հրապարակումներով, ապա՝ երաժշտական ստեղծագործութեան, եւ արուեստի այլ ճիւղերում (գեղանկարչութիւն, կերպարուեստ եւն.) Սայեաթ Նովայի արուեստը բացայայտող ստեղծագործութիւններով¹⁷։

Այդ տարիներին ստեղծուած հայ գործիքային երաժշտութեան հնչող էջերից դարձաւ Խաչատուր Աւետիսեանի կողմից Սայեաթ Նովայի «էջիսեմէդ» երգի մշակումը՝ քանոնի համար, որում աշուղական երգի հարուստ երանգապնակը բացայայտուեց քանոնի երգային-քնարական եւ կրակոտ-յանկարծաքանական հնարների ցայտուն արտայայտչութեամբ։

Դաշնամուրային երաժշտութեան մէջ ծնուեց եւ դաշնակահարների նուագացանկում հաստատուն տեղ գրաւեց Առնօ Բաբաջանեանի «էլեգիան» նուիրուած Արամ Խաչատրեանի յիշատակին Սայեաթ Նովայի «Քանի վուր Զան իմ» երգի բարձրատաղանդ մշակմամբ (1970ականներ)¹⁸։

Տիգրան Մանսուրեանը Նաան Գոյնը կինոֆիլմի երաժշտութեան մէջ հատուածային մէջրերմամբ եւ մոտիւլային զարգացման սկզբունքով սիմֆոնիզացրեց Սայեաթ Նովայի «Աշխարհումս Ախ Զիմ Քաշի» երգը՝ որպէս ֆիլմի բնութագրեմա։

Գործիքային երաժշտութեան տարբեր ժանրերում Սայեաթ Նովայի երգերին դիմեցին կոմպոզիտորներ՝ Ալեքսանդր Փիրումովը (1930-1995) («Սիմֆոնիա թ. 5 - Երգասացութիւնների Համանուագ՝ Սայեաթ Նովայի թեմաներով»), Գրիգոր Հախինեանը («Փանտագիա»՝ Զութակի Համար), Գեղունի Զիշեանը («Դաշնամուրային Պիէս»), Ռոբերտ Պետրոսեանը (1930-2008), Ռուբէն Ալթունեանը (մշակումներ՝ ժողովրդական գործիքների համար եւն.)։

Աշուղական եւ ժողովրդական երգերի մշակումներով հանդէս եկան դաշնամուրի հայ կատարողական արուեստի երախտաւորներ՝ Ռոբերտ Անդրէասեանը եւ Գէորգի Սարաջեանը։

Լինելով տաղանդաւոր դաշնակահարներ, Լենինգրադի Երաժշտանոցի շրջանաւարտներ, 1940ականներին տեղափոխուելով Երեւան, նրանք ծաւալեցին բազմակողմանի գործունէութիւն՝ որպէս մենակատար եւ համոյթային կատարողներ եւ մանկավարժներ։ Երկար տարիներ նրանք գլխավորեցին Երեւանի Կոմիտասի անուան Պետական Կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնները, կրթելով հայ բարձրարուեստ դաշնակահարների մի քանի սերունդ։ Օժտուած նաեւ ստեղծագործական ձիրքով, գիտակցելով ազգային դաշնամուրային նուագացանկի ընդլայնման կարեւորութիւնը, նաեւ՝ իրենց իսկ հա-

մար բացայայտելով հայ մոնոդիկ երաժշտութեան հարուստ շերտերը, նրանք մշակեցին Կոմիտասի, Սայեսթ Նովայի, ինչ-որ չափով նաեւ՝ Զիււանու ու Շերամի երգերը, ստեղծելով գեղարուեստական բարձրակարգ ստեղծագործութիւններ, որոնք հաստատուն տեղ գրաւեցին հայ դաշնակահարների նուագացանկում¹⁸։

Զութակի համար մշակումներ արեցին Զութակի հայ կատարողական դպրոցի անուանի գործիչներ՝ Կարպ Դոմբաեւը (1912-2000), Արամ Շամչեանը (1925-2010), Հրաչեայ Բոգդանեանը (1913-1987) եւ ուրիշներ²⁰։

Ազգային մոնոդիայի վերադրսեւորումների ընդհանուր նկարագիրը աւելի լիարժէք կը բացայայտուի վերոյիշեալ ստեղծագործութիւնների վերլուծական դիտարկումների մէջ։

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Երաժշտական ստեղծագործութիւն, որում գերակայող է միաձայնութիւնը, միամեղեղայնութիւնը։

² Թողուածը նուիրուած է մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի դրսեւորումներին՝ հայ գործիքային երաժշտութեան մէջ։ Մի բնագաւառ, որը քիչ է լուսարանուած հայ երաժշտագիտութեան մէջ, եւ՝ մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի տեսանկիւնից, եւ ընդգրկուած ժամանակաշրջանի կոմպոզիտորական արուեստում մոնոդիայի վերադրսեւորման հարցերի հետ կապուած։ Այս հարցերը լուսարանուել են մի քանի հեղինակների կողմից (Ա. Արեւշատեան, Ս. Սարգսեան) ընդհանուր գծերով, այն էլ՝ ոչ զուտ գործիքային երաժշտութեան չրջանակներում։

³ Svetlana Sarkisyan, *Armenianskaya Muzika V Kontekste XX Veka* (Հայ երաժշտութիւնը XX դարի համատեքստում), Մոսկուա, Հրատ. Կոմպոզիտոր, 2002, էջ 12։

⁴ Այս ժամանակաշրջանի հայ կոմպոզիտորական մտածողութեան ու գրեթէ առանձնայատուկ կողմերը առաւել ամբողջական ու համամասնորէն ներկայացուած են Սարգսեանի նշուած մենագրութեան մէջ։

⁵ Ըստ կառուցուածքային եւ արտայայտչական առանձնայատկութիւնների, թեմատիկմը յաճախ բնորոշում են որպէս «մեղեդային», «հիւսուածքային», «կշռութային», «հնչերանգային» եւն։ Առաւել յաճախ հանդիպում են առաջին երկուսը, այն է՝ «մեղեդային» թեմատիկմ, որում մեղեդիական գիծը շատակ անհատականացած է ընդհանուր հնչողութեան մէջ եւ որին բնորոշ է «մեղեդի-նուագակցութիւն» շարադրանքը։ «Հիւսուածքային» թեմատիկմը ամբողջանում է հիւսուածքի բոլոր բաղադրիչներով, եւ մեղեդիական գիծը, եթէ այն կայ, չի առանձնանում ընդհանուր հիւսուածքից (Elena Ruchevskaya, *Funktsi Muzikalnoy Temi* (Երաժշտական թեմայի ֆունկցիաները), Լենինգրադ, Հրատ. Մուզիկա, 1977, էջ 77)։

⁶ Valentina Kholopova, *Voprosi Ritma V Tvorchestve Kompozitorov XX Veka* (Ռիթմի հարցերը XX դարի կոմպոզիտորների արուեստում), Մոսկուա, Հրատ. Մուզիկա, 1971, էջ 77։

⁷ Վերջնական տարբերակը՝ յարային նուագախմբի, շեփորի, երգեհոնի եւ դոսէրի համար, 1987ին։

⁸ Աստուածաշունչ, Հին Կտակարան, «Ժողովուրդ» 3/ 15, Պէյրութ, Աստուածաշունչի Միացեալ Ընկերութիւն, 1981, էջ 846։

- ⁹ «Տաղարան»-ի հետ զուգահեռ 1980ականներին միառժամանակ գործեց նաև «Գանձեր» հնագույն երաժշտութեան համույթը՝ Գ. Դանիելյանի ղեկավարութեամբ՝ Հայաստանի Ռադիո-հեռուստատեսության կոմիտեին կից (1986)։ Ներկայումս համույթը գործում է «Շարական» անուանումով։
- ¹⁰ Ժ. Զուրաբեան, «Կոմիտաս-Ստեղծագործողի Կառուցողական Տրամաբանության Մի Քանի Դրսևորումներ», *Աւանդոյթ եւ Արդիականութիւն*, Գիրք 2, Երեւան, «Գիտութիւն» Հրատ., 1996, էջ 215-219։
- ¹¹ Նիկողոս Թահմիզեան, «Ներածութիւն»՝ Լեւոն Աստուածատրեան, *Դաշնամուրային եւ Միմֆոնիկ Երկեր*, Երեւան, «Սովետական Գրող» Հրատ., 1987, էջ 3-8։
- ¹² Սարգսեան, էջ 73։
- ¹³ Իզալի Իոսիֆովիչ Զեմցովսկի (ծն. 1936) - Ի. դարի երաժշտական բանահիւսագիտութեան խոշոր ներկայացուցիչներից, արուեստագիտութեան դոկտոր, տարբեր երկրների ազգագրական-երաժշտագիտական ընկերութիւնների անդամ։ Աւելի քան երեսուն տարի աշխատել է Լենինգրադի Թատրոնի, Երաժշտութեան եւ Կինոմատոգրաֆիայի Պետական Ինստիտուտում, 1990ին տեղափոխուել է ԱՄՆ։ Ներկայումս աշխատում է Կալիֆորնիայի Համալսարանում (Բերկլի)։
- ¹⁴ Izalii Zemcovskii, "Narodnaya Muzika I Sovremennost'" *Sovremennost I Folklor*, (Ժողովրդական երաժշտութիւնը եւ արդիականութիւնը, *Արդիականութիւն եւ Յովկոյր*), Մոսկուա, „Sovetski kompozitor,, (Սովետական կոմպոզիտոր), 1977, էջ 28-75։
- ¹⁵ Տ. Մանսուրեանի «Գարնան Երգեր» խմբերգային շարքը, գրուած 1992ին՝ Յովհաննէս Թումանեանի մանկական բանաստեղծութիւնների հիմամբ, բաղկացած է 6 մասից, որոնց մէջ հեղինակը օգտագործել է մանկական երգի (I մաս) եւ հոգեւոր մոնոդիայի (VI մաս) մէջբերում։ Այս սկզբունքը արտայայտուած է I մասում, «Արագիլ Բարով Եկար» երգի (հեղ. Ազատ Մանուկեան) ամբողջական մէջբերման միջոցով։ A capella խմբերգային կտաւում երգի առաջին դարձուածքից յետոյ մուտք է գործում ոչ երգային-մեղեդային, այլ ուղղահայեաց-բազմաշերտ հիւսուածքով դարձուածք (2 տակտ), որը նախ կտրատում է մեղեդիական գիծը, եւ ստեղծում, կարծես, կշռութախտոնացիոն «արձագանգի» տարածականութիւն, յետոյ շարունակուում է երգի յաջորդ ֆրագմէնտից ընդմիջուելով նոյն «բեկբեկուն» շերտով՝ նոր տոնայնական բարձրութիւնից, եւ նման երկշերտութեամբ ծաւալուող խմբերգային կտաւում ստեղծուում է մանկական խաղացկոտ, չարաճճի տրամադրութիւն՝ վառ տպաւորիչ հնչողութեամբ եւ կենցաղում տարածուած մանկական անպաճոյճ երգի նոր գեղարուեստական մեկնութեամբ։
- ¹⁶ Margarita Rukhkyan, *Avet Terteryan. Tvorchestvo I Jizn* (Ստեղծագործութիւնը եւ կեանքը), Երեւան, «Նաիրի» Հրատ., 2002, էջ 91։
- ¹⁷ Գ. Լեւոնեան, *Հայ Աշուղներ*, Երեւան, 1961. նաեւ՝ Մօրուս Հասրաթեան, *Սայեաթ-Նովայի Հայերէն Ռադեր* - Ժողովածու, 3րդ հրտ., Երեւան, Հայպետհրատ, 1963. նաեւ՝ Մօրուս Հասրաթեան, *Սայեաթ-Նովայի Դաւթարը*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաեւ՝ Ա. Քոչոյեան, *Սայեաթ-Նովայի Հայերէն Ռադերի Բառարան*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաեւ՝ Ս. Ղանալանեան, *Սայեաթ-Նովայի Ստեղծագործութիւնների Ժողովրդական Ակունքները*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաեւ՝ Խ. Սարգսեան, *Սայեաթ-Նովա*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաեւ՝ Պ. Սեւակ, *Սայեաթ-Նովա*, Երեւան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1969. նաեւ՝ Պարոյր Մուրադեան, *Սայեաթ-Նովան Ըստ Վրացական Աղբիւրների*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաեւ՝ Յովհաննէս Թումանեան, *Սայեաթ-Նովա*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաեւ՝ Ն. Աղբալեան, *Ամբողջական Երկեր*, եւ *Սայեաթ-Նովայի Հետ*, Պէյրութ, Համազգային, 1966. նաեւ՝ Մ. Մանուկեան, «Սովետահայ Գուսանական Երգարուեստը» թեկնածուական ատենախօսութիւն՝

նուիրուած հայ աշուղական երգարուեստին, Երեւան, 1969, նաեւ՝ Ա. Յարութիւնեան, Սայեաթ Նովա օպերան, 1969. նաեւ՝ Սայեաթ Նովա հեռուստաֆիլմ, ռեժ. Կ. Արզումանեան, «Երեւան» ստուդիա, 1960. նաեւ՝ Նռան Գոյնը գեղարուեստական ֆիլմ, Հայֆիլմ կինոստուդիա, ռեժ. Ս. Փարաջանով, 1969:

(Աւելի ուշ կը ստեղծուեն երաժշտագիտական ծաւալուն ուսումնասիրութիւններ՝ Ն. Թաճմիզեան, Սայեաթ-Նովան Եւ Հայ Գուսանա-Աշուղական Երգ-Երաժշտութիւնը, Դրագարկ հրատ., Փասագենա, 1995. նաեւ՝ Լ. Երնջական, «Աշուղական Արուեստը Եւ Մշակութային Ժառանգութեան Պահպանման Խնդիրները», Հայ Աշուղագիտութիւնը Եւ Արդի Հիմնախնդիրները, Երեւան, 2005, էջ 3-13). նաեւ՝ 1993ին կը վերականգնուի «Սայեաթ Նովա» աշուղական համոյթի զործունէութիւնը՝ Թովմաս Պօղոսեանի գլխաւորութեամբ, որի նախաձեռնութեամբ 1995ին կը ստեղծուի Սայեաթ Նովա Մշակութային Միութիւն եւն.:

¹⁸ Susanna Amatuni, Arno Babadjanyan (Առնօ Բաբաջանեան), Երեւան, «Սովետական Գրող», 1985, էջ 98-100:

¹⁹ Տես՝ Թորերտ Անդրէասեան, Դաշնամուրային Երկեր, Երեւան, «Հայաստան» Հրատ., 1974, նաեւ՝ Գէորգի Սարաջեան, Դաշնամուրային Պիէսների Ժողովածու, Երեւան, «Սովետական Գրող» 1957. նաեւ՝ Դաշնամուրային Պիէսների Ժողովածու (20 Պիէս), Երեւան, «Հայպետհրատ», 1976 եւն.:

²⁰ Կարպ Դոմբաեւ, Զուլթակի Պիէսներ Մշակումներ Եւ Փոխադրումներ, Երեւան, «Հայպետհրատ», 1964:

REINTRODUCING MONODY TO THE COMPOSITIONS OF SOVIET ARMENIAN COMPOSERS IN THE 1960S AND 1970S

(Summary)

JANNA ZURABIAN
jasmin3636@mail.ru

The 1960s and 70s constituted an experimental era for Soviet Armenian composers as they were introduced to medieval Armenian music. These composers delved into understanding their roots, which led their creative minds into the oldest layers of national culture. From then on these composers tried to discover medieval Armenian music and incorporate them into their musical compositions.

Medieval Armenian monody has unique content, structure and style and different ways were found to incorporate it in the modern compositions of Soviet Armenian composers.

Zurabian identifies a broad group of composers who introduced excerpts of *sharakans* and *taghs* in their compositions for musical instruments. These include Ghazaros Sarian, Levon Astvatsaterian, Edgar Hovhannissian, Edward Baghdassarian, Sergey Aghadjanian, Robert Sarkisian, Yervand Yerkanian and many others.

At the same time Armenian bard music was highly demanded by other Soviet Armenian composers. Indeed, Krikor Hakhinian, Stepan Shakarian, Khachatur Avedisian, Roupén Altounian and others created highly artistic compositions for popular musical instruments based on the songs of Sayat Nova. Others, like Arno Babadjanyan, Kevork Saradjian and Robert Antreasian, composed similar pieces for piano.

These composers actively created bridges to the new modes of expression of the 20th century. Theme and nature changed in instrumental music compositions, and music's role in introducing the artistic character was enhanced. The factorial theme was given further importance with strict intervals and rhythmic and dynamic contrasts in both polytonal and atonal contexts. These themes were highly emotional and active in their nationalism.

These new compositions of dissonance had clear, bright colors engulfed in the national traditions of Armenian music.