

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

**ԺԱՆՆԱ ՋՈՒՐԱԲԵԱՆ**  
jasmin3636@mail.ru

**ՄՈՒՏՔ**

Սոյն յօդուածում բացայայտում է 1960-70ականներին հայ գործիքային երաժշտութեան մէջ ազգային մոնոդիայի<sup>1</sup> ստեղծագործական վերադրսեւորումների ընթացքը՝ Ի. դարի երաժշտութեան նոր արտայայտչաձևերի իւրացման, ժանրային, թեմատիկ, ձևականուցութեան լեզուաոճական նոր «խմորումների» ընդհանուր ուղղութեան մէջ: Կարեւորում է դիտուող ժամանակաշրջանում սկիզբ առած հայ միջնադարեան մոնոդիաների նորովի բացայայտման գործընթացը եւ դրանց լայն ընդգրկումը գործիքային ստեղծագործութիւններում՝ մշակումների, կամ քաղուածային մէջբերումների ձևով: Նշում է նաեւ սոյն ժամանակահատուածում դիտուող աճող հետաքրքրութիւնը՝ հայ աշուղական երաժշտութեան, մասնաւորապէս՝ Սայեաթ Նովայի երգերի նկատմամբ: Հնարաւորինս լայն ընդգրկմամբ յիշատակում են մոնոդիկ յենքով գրուած ստեղծագործութիւնները Առնօ 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 բնութագրւում են մոնոդիայի վերադրսեւորման տարբեր տեսակները (մշակում, մէջբերում, կառուցութեան սկզբունքի կիրառումը եւն.) նրանց ստեղծագործութիւններում: Առանձնապատուկ ընդգծում է մոնոդիկ շերտերի ներթափանցման նշանակութիւնը արդի երաժշտամտածողութեամբ գրուած ստեղծագործութիւնների թեմատիզմում, որպէս ազգային բնոյթն ու բովանդակութիւնը պահպանող կարեւոր գործօնի<sup>2</sup>:

Այստեղ ընդգրկուած են Սովետական Հայաստանում գործող կոմպոզիտորների ստեղծագործութիւնները, որպէս լուսաբանող 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 տարբեր շրջաններում տարբեր 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 մշտատեւ: Տարբեր ժամանակներում այն բացայայտուել է տարբեր ձեւով, առաւել կամ պակաս գործուն, տարբեր ստեղծագործական խնդիրների իրագործման նպատակներով, տարբեր 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 գրաւել 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՝ տարբեր 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՝ «մշակումներից» մինչեւ «հատուածային», մոտիւլային 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 թուուցիկ 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 ձերբագատումը 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 բազմաչեղ ուղղուածութեամբ կոմպոզիտորական արուեստ ներթափանցեց միջնադարեան մոնոդիան՝ իր հոգեւոր ու աշխարհիկ սեւերով, բովանդակային, կառուցուածքային ու լեզուաոճական առանձնապատկութիւններով:

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 զգալիօրէն նորոգուեց այդ ժամանակաշրջանի երաժշտութեան երաժշտա-առողանական կառուցը: 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 սերնդի կոմպոզիտորների ստեղծագործական աշխատանքի արդիւնքն էր: Նրանում տարբեր ձեւերով էր դրսեւորւում ազգայինի ու համազգայինի, ավանդականի ու նորարականի յարաբերակցութիւնը:

Աւագ եւ միջին սերնդի կոմպոզիտորներից շատերի մօտ նորագոյն արտայայտչամիջոցները ներդաշնակօրէն համատեղւում էին ավանդականօրէն կայունացած ազգային կոմպոզիտորական երաժշտամտածողութեան հետ: Դրա վառ օրինակ կարող են ծառայել՝ Առնօ Բաբաջանեանի «Կոնցերտ»ը՝ թաւջութակի ու նուազախմբի համար (1962), «Վեց Պատկերներ»ը եւ «Պոէմ»ը՝ դաշնամուրի համար (1965), Սարեանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պանօն (1966), Տիգրան Մանսուրեանի (1939) «Պարտիտ»ը սիմֆոնիկ նուազախմբի համար (1965), Գրիգոր Հախինեանի (1926-1991) «Երկրորդ Սիմֆոնիա»ն (1962), Ալեքսանդր Աճէմեանի (1925-1987) «Երկրորդ Սիմֆոնիա»ն (1963), Գեղունի Չթչեանի (1929) կոնցերտները՝ ձայնի եւ նուազախմբի, ջութակի ու նուազախմբի 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) «Երկրորդ», «Երրորդ» սիմֆոնիաները (1976, 1980), Գագիկ Հովունցի (1930) ինվենցիաները տարբեր գործիքային կազմերի համար (1970-75), Լեւոն Աստուածատրեանի «Պարտիտ»ը, «Պրոլոգը Եւ Մոտէտ»ը (1964, 1970):

Սրանցում նորարական միտումները՝ տասերկուսունանոց գրեթե լուծի կիրառման, թեմատիզմի ձեւաւորման ու զարգացման եւ երաժշտալեզուական միջոցների կիրառման նոր սկզբունքների, նաեւ՝ նորդասական միտումներից բխող հնագոյն սեռերի կիրառման, շարային դրամատուրգիայի նոր մեկնութիւնների առնչութեամբ, չեն խաթարում ստեղծագործութեան գեղարուեստական մտայնացքի, 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 իւրացման ու դրսեւորման ընթացքը:

Այդ ընթացքը տարբեր ուղղուածութեամբ գլխաւորեցին Տիգրան Մանսուրեանը, եւ Աւետ Տէրտէրեանը եւ նրանց նախասիրութիւնները կիսող կոմպոզիտորներ Մարտուն Իսրայէլեանը (1938), Աշոտ Զոհրաբեանը (1945), Լեւոն Զառչեանը (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 մտայնացքի առարկայական կենսականութիւնը տեղը զիջեց 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 միաւորող կապերից»<sup>3</sup>:

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

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

Աւանդաբար ընդունուած առնուազն պարբերութեան շրջանակներում շարադրուող թեմատիկ նիւթին փոխարինելու եկան փոքրիշատէ ավարտուն դարձուածքներ՝ ձայնակարգային-ձայնամիջոցային առողջանական արտայայտչութեամբ, գլխաւորապէս 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 ձայնասահ-

մանների համադրումներով, մի հնչիլնի, դարձուածքի, կամ համահնչիլնի 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-եղեէջային քայլերով՝ դրանց հպանցիկ զարդանախշային շրջագարդումներով, հնչիլնի ու դադարի փոխյարաբերութեան որոշակի յուզական լարուածքով, որոնք ստեղծում են հնչիլնային «ժայթքումների» ու լիցքաթափող «վայրէջքների» լարուած շղթայումներ։ Որպէս համընդհանուր երեւոյթ Ի. դարի երաժշտութեան մէջ այն բնորոշուեց որպէս «մոտիւային թեմատիզմ», կամ առանց թեմատիզմի գրեթոծ։ 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-եղեէջային, ձայնամիջոցային, ձայնակարգային-ներդաշնակ արտայայտչամիջոցների հետ ։

Ինչ վերաբերում է «մեղեդային» թեմատիզմին, ապա ինքնուրոյն յօրինուածքի «մեղեդային» թեմատիզմի օրինակները նկատելիօրէն նուազեցին, եւ նրա նորոգման ուղիները կապուեցին մոնոդիանների, մասնաւորապէս միջնադարեան մասնագիտացուած երգասացութիւնների մէջբերման, կամ նրանց բնորոշ դարձուածքներով ինքնուրոյն թեմաների ստեղծման հետ ։

Միջնադարեան մոնոդիանների ներթափանցման շնորհիւ վերը բնութագրուած սուր անբարեհունչ եղեէջային բառարանը լուսաւորում էր ջինջ ու յստակ եղեէջներով, հանդարտ «ժամանակաչափական» կշռոյթներով (եզրը՝ Վ.Խոյրպովայի)<sup>6</sup> 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 հետաքրքրությունը միջնադարի նկատմամբ: Երաժշտական նիւթին համազօր, նրանց գրաւում էր նաեւ հայ միջնադարեան բանաստեղծութիւնը: Առաջին ստեղծագործութիւնները ծնունդ են տալիս 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 երգաչարը (1967), «Տեսը Ողբագին Տաղերգութեան» երգեցիկ-գործիքային շարքը՝ Խաչատուր Կեչաւեցու խօսքերով (1967), Աճէմեանի «Խոհեր» երգեցիկ-գործիքային շարքը՝ Յովհաննէս Թլկուրանցու խօսքերով (1969), Մարտուն Խարայէլեանի «Նարեկացու Չորս Տաղերը» ձայնի եւ գործիքային կազմի համար (1972), Երկանեանի «Դիւանի» երգեցիկ շարքը՝ Ֆրիկի բանաստեղծութիւններով (1971), «Կանտիկը»՝ չորս սոպրանոյի, վեց սրինգի, դաշնամուրի եւ հարուածայինների համար՝ Ներսէս Շնորհալու «Առաւօտ Լուսոյ» շարականի ներշնչանքով (1975), Էդուարդ Սաղոյեանի (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 «Պոլիմոնոդիաներ» (1972):

Լեւոն Աստուածատրեանը գրեց «Հաւիկ» պրոլոգը լարային նուագախմբի համար (1967)<sup>1</sup>, Էդուարդ Բաղդասարեանը միջնադարեան մոնոդիաների մէջբերումներով գրեց «Երեք Միջնադարեան Մեղեդի» ջութակի եւ երգեհոնի համար (1973), Սիմոն Յովհաննիսեանը Ալտի մենանուագ 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 մէջբերում՝ 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 շունչն էին հաղորդում կոմպոզիտորական ստեղծագործութեան, խորհրդանշելով անցեալի ներդաշնակութեան, ազգային հոգեւոր կերտուածքի երբեմնի գոլասպ ու վսեմ տեսակը:

Ու, եթէ ժողովրդական, ժողովրդա-մասնագիտական շերտերից վերցուած երգանմուշների բովանդակութիւնն ու երաժշտական լեզուն անմիջականօրէն միահիւստում էր կոմպոզիտորական ստեղծագործութեան մտքերի ու յոյզերի կենդանի ընթացքին, ապա միջնադարեան երգասացութիւնների, յատկապէս հոգեւոր մոնոդիաների մէջբերման դէպքում մեծ մասամբ ստեղծում 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 պիտի լինի՝ արդէն եղել է»<sup>8</sup>:

Անցեալի ու ներկայի յարաբերականութեան ու երկակիութեան իրողութիւնն ընդգծում էր նրանով, որ ջինջ ու յստակ, «խստաբարոյ» մոնոդիան շրջանակում էր Ի. դարի կտրուկ ելեւէջային յագեցուած 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 միջոցներ, 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 մոնողիաները եւ ձայնային եւ գործիքային կատարումներով: Գոհար Գասպարեանի, Լուսինէ Զաքարեանի երգացանկում հաստատուն տեղ զբաղեցին տաղերն ու շարականները: Գործիքային հնչողութեամբ առաջիններից դրանք հնչեցրին՝ Վահագն Ստամբոլցեանը՝ երգեհոնի համար արուած իր փոխադրութիւններով, իսկ Զարեհ Սահակեանը՝ Հայաստանի Պետական կամերային Նուագախմբի կատարմամբ: Յետոյ միջնադարեան մոնողիան 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 մոնողիկ նմուշներ ներկայացուած էին Գրիգոր Դանիէլեանի ներդաշնակումներով:

1984ին համոյթը ստացաւ «Տաղարան» անուանումը: 1987ին նրա գեղարուեստական ղեկավարը դարձաւ կոմպոզիտոր Երուանդ Երկանեանը, իսկ 1994ին՝ դաշնակահար Սեդրակ Երկանեանը<sup>9</sup>:

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

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

Երաժշտական միջնորդի 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 երաժշտաառողանական նորոգման, ազգայինի նոր երաժշտալեզուական դրսեւորումների համար: Պատահական չէ, որ այս շերտը հայ գործիքային երաժշտութիւն ներթափանցեց առաւելապէս երաժշտալեզուական տարրերի՝ լադա-մեղեդիական, կշռութա-ինտոնացիոն բնորոշ դարձուածքների ընդգրկման ձեւով: Ու, թէեւ ընդհանուր առմամբ նուազում էր մոնոդիկ նմուշների մշակման, կամ «քաղուածային» մէջբերման նախասիրութիւնը, այդուհանդերձ, ժամանակաշրջանի նորարական պրպտումների միջնորդարտում 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 երկերում<sup>10</sup>: 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 մեղեդիական ծաւալման օրինաչափութիւններից բխող սիմֆոնիայի կառուցուածքային մոդէլ (տիպար, կաղապար):

Կոմպոզիտորը երաժշտական-գծանկարային պատկերներով ստեղծեց մի ամբողջ «սիմֆոնիզմամա», որում նախ՝ մանրակրկիտ վերլուծութեան ենթարկեց «Մոկաց Միզա» երգը, դուրս բերելով եւ որոշակի կարծրածիր համակարգի մէջ դնելով երգի լադա-մեղեդիական, 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 օրինաչափութիւններով<sup>11</sup>:

Թէ նման բացառիկ մանրակրկիտ կառուցուածքային մօտեցումը որքանով էր նպաստել Սիմֆոնիայի երաժշտութեան գրաւչութեանն ու բովանդակային տպաւորչութեանը, դա լսողական ընկալումների եւ ժամանակի մէջ յստակուելու 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 մտայնացումների 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 Սիլեստրիան Սարգսեանը ձեւակերպում է հետեւեալ կերպ. «... քաղուածային սկզբունքը տեղը զիջում է կառուցուածքային մեթոդին, որով կոմպոզիտորը ձգտում է բացայայտել բանահիւստութեան կառուցուածքային օրինաչափութիւնները: Այդ դէպքում ժողովրդական երգի բաղադրամասերը առանձին վերցրած ստանում են ինքնուրոյն նշանակութիւն. նրանք փոխակերպում են արդէն այլ տրամաբանական համակարգում, որքանով «համակարգ» կարելի է անուանել տուեալ ստեղծագործութիւնը, եւ վերաիմաստաւորուելով նրանք ստեղծում են երաժշտական արտայայտչատարրերի նոր յարաբերութիւններ»<sup>12</sup>:

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 մտայնացքի 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 Ի-զալի 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 նախապայման<sup>13</sup>:

Յարաբերելով բանահիւսութիւնը «աւանդոյթի» հետ, Զեմցովսկին դրան եւս վերագրում է «վերարտադրողական» կարողութիւններ: Նրա համոզմամբ, ինչպէս կենսաբանական կեանքում կայ ծինային կոդը (DNA), որում ամփոփուած է ողջ կենդանի նիւթի միջով անցնող կենսաբար ուժը, բանաւոր աւանդոյթի մէջ նոյնպէս առկայ է մշտապէս գործող եւ արարող շարժման ներոյթը<sup>14</sup>:

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

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

Դա մոնոդիայի մէջբերման ու զարգացման այսպէս ասած՝ «բեկբեկոտող» սկզբունքն է (բնորոշումը մերն է): Երբ մեղեդու շարադրանքը «կտրատուում է » որոշակի տարածութեան վրայ հնչունակապակցութիւն, դարձուածք պարբերաբար նրա արանքը մտնող այլ երաժշտական նիւթով (մեծ մասամբ հիւսուածքային բնոյթի), կարծես ինչոր ներքին «չնչառութեան» դադարներով, որը ոչ միայն չի խաթարում, այլեւ սրում է հիմնական մոնոդիկ 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 (Կոկոսեա եւ ուրիշներ)<sup>15</sup> :

### **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 Գ սիմֆոնիաներում, որոնց բովանդակային մտայնացքի 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 մենբրգով, որպէս սիմֆոնիայի դրամատուրգիական առանցքի, որի մասին Մարգարիտ Ռուսկեանը գրում է. «...Այդ ինքնատիպ վոկալիզը ելեւջային ամուր թելերով կապուած է հայ մոնոդիկ մշակոյթին, եւ զարմանալի է, թէ ինչպէս է կոմպոզիտորին յաջողուել մոնոդիայի ելեւջային նրբագծերի մէջ խտացնել հայ երգաստեղծութեան բնորոշ կերպարներն ու տիպերը սկսած գեղջկական ֆոլկլորից մինչեւ աշուղական կրքոտ, ոգեշունչ ելեւջներ, խստաբարոյ հոգետր մոնոդիաներից մինչեւ ազատ իմպրովիզացիոն բանաստեղծական երգասացութիւններ»<sup>16</sup> :

«Վեցերորդ Սիմֆոնիա»յում (1980) շարունակելով հետաքրքրութիւնը հայոց լեզուի, «բառ ու բանի» նկատմամբ, կոմպոզիտորը սիմֆոնիկ զարգացման մէջ է դնում հայոց այբուբենի 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 հնչեցնող գայլին դրամատուրգիան է, ապա ազգային մոնոդրիկ աւանդոյթից եւս նա վերցնում է յատկապէս հնչեցնող գայլին բնորոշութեան գործօնը եւ հայ սիմֆոնիկ երաժշտութեան մէջ առաջին անգամ որպէս կայուն եւ հետեւողական սկզբունք ներմուծում է ազգային նուագարանային հնչեցնողները՝ իրենց դրամատուրգիական առաջնային նշանակութեամբ՝ գուռնան ու դուդուկը՝ «Երրորդ» (1975), քամանչան՝ «Հինգերորդ» (1978), դափը՝ «Եօթերորդ» (1987) սիմֆոնիաներում: Ընդ որում երաժշտական նիւթի կշռութեան ելեէջային ուղղութեան տեսանկիւնից դուդուկն ու գուռնան վերարթնացնում են ժողովրդական երաժշտութեան բնորոշ կողմերը, քամանչան՝ աշուղական երգարուեստի ջերմաշունչ եւ խորունկ յոյզերի ոլորտը, դափը՝ ազգային պարային կշռոյթների հարուածային-հնչեցնողային արտայայտչութեան շերտերը:

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

Մտցնելով ազգային բնորոշ տարրերը համընդհանուր երաժշտական «հասկացութիւնների» ոլորտ, Տէրտէրեանը հիմնաւորում է մարդու եւ մարդկային, երկրային ու երկնային, անցողիկ 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, մոնոդրիկ նիւթի մէջբերումը, որպէս թեմատիզմի հիմք դարձաւ սակաւադէպ ու, նոյնիսկ շատերի կարծիքով «ժամանակավրէպ», քանի որ կոմպոզիտորների ուղադրութիւնն ուղղութեամբ էր հիմնականում նոր գրելատճի իւրացման, եւ ժամանակին «համընթաց քայլերու» 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 հրատարակումներով, ապա՝ երաժշտական ստեղծագործութեան, եւ արուեստի այլ ճիւղերում (գեղանկարչութիւն, կերպարուեստ եւն.) Սայեաթ Նովայի արուեստը բացայայտող ստեղծագործութիւններով<sup>17</sup>:

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

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)<sup>18</sup>:

Տիգրան Մանսուրեանը Նռան Գոյչը կինոֆիլմի երաժշտութեան մէջ հատուածային մէջբերմամբ եւ մոտիւլային զարգացման սկզբունքով սիմֆոնիզացրեց Սայեաթ Նովայի «Աշխարհումս Ախ Զիմ Քաշի» երգը՝ որպէս ֆիլմի բնութագրութեամբ:

Գործիքային երաժշտութեան տարբեր ժանրերում Սայեաթ Նովայի երգերին դիմեցին կոմպոզիտորներ՝ Ալեքսանդր Փիրումովը (1930-1995) («Սիմֆոնիա Թ. 5 - Երգասացութիւնների Համանուագ՝ Սայեաթ Նովայի Թեմաներով»), Գրիգոր Հախինեանը («Ճանտագիտ»՝ Զուլթակի Համար), Գեղունի Զթչեանը («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, Սայեաթ Նոփայի, ինչ-որ չափով նաեւ՝ Զիւլալանու ու Շերամի երգերը, ստեղծելով գեղարուեստական բարձրակարգ ստեղծագործութիւններ, որոնք հաստատուն տեղ գրաւեցին հայ դաշնակահարների նուագացանկում<sup>19</sup>։

Ջութակի համար մշակումներ արեցին ջութակի հայ կատարողական դպրոցի անուանի գործիչներ՝ Կարպ Դոմբաեւը (1912-2000), Արամ Շամշեանը (1925-2010), Հրաչեայ Բոգդանեանը (1913-1987) եւ ուրիշներ<sup>20</sup>։

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

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

<sup>1</sup> Երաժշտական ստեղծագործութիւն, որում գերակայող է միաձայնութիւնը, միամեղեդայնութիւնը։

<sup>2</sup> Յօդուածը նուիրուած է մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի դրսեւորումներին՝ հայ գործիքային երաժշտութեան մէջ։ Մի բնագաւառ, որը քիչ է լուսաբանուած հայ երաժշտագիտութեան մէջ, եւ՝ մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի տեսանկիւնից, եւ ընդգրկուած ժամանակաշրջանի կոմպոզիտորական արուեստում մոնոդիայի վերադրսեւորման հարցերի հետ կապուած։ Այս հարցերը լուսաբանուել են մի քանի հեղինակների կողմից (Ա. Արեւշատեան, Ս. Սարգսեան) ընդհանուր գծերով, այն էլ՝ ոչ գուտ գործիքային երաժշտութեան շրջանակներում։

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

<sup>4</sup> Այս ժամանակաշրջանի հայ կոմպոզիտորական մտածողութեան ու գրելաոճի առանձնայատուկ կողմերը առաւել ամբողջական ու համամասնօրէն ներկայացուած են Սարգսեանի նշուած մենագրութեան մէջ։

<sup>5</sup> Ըստ կառուցուածքային եւ արտայայտչական առանձնայատուկութիւնների, թեմատիգմը յաճախ բնորոշում են որպէս «մեղեդային», «հիւսուածքային», «կշռութային», «հնչերանգային» եւն.։ Առաւել յաճախ հանդիպում են առաջին երկուսը, այն է՝ «մեղեդային» թեմատիգմ, որում մեղեդիական գիծը յստակ անհատականացած է ընդհանուր հնչողութեան մէջ եւ որին բնորոշ է «մեղեդի-նուագակցութիւն» շարադրանքը։ «Հիւսուածքային» թեմատիգմը 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)։

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

<sup>7</sup> Վերջնական տարբերակը՝ լարային նուագախմբի, չեփորի, երգեհոնի եւ գոսէրի համար, 1987ին։

<sup>8</sup> Աստուածաշունչ, Հին Կտակարան, «Ժողովուրդ» 3/ 15, Պէյրուսթ, Աստուածաշունչի Միացեալ Ընկերութիւն, 1981, էջ 846։

- <sup>9</sup> «Տաղարան»-ի հետ զուգահեռ 1980ականներին միառժամանակ գործեց նաև «Գանձեր» հնագույն երաժշտութեան համոյթը՝ Գ. Դանիելյանի ղեկավարութեամբ՝ Հայաստանի Ռադիո-հեռուստատեսութեան Կոմիտէին կից (1986): Ներկայումս համոյթը գործում է «Շարական» անուանումով:
- <sup>10</sup> Ժ. Զուրաբեան, «Կոմիտաս-Ստեղծագործողի Կառուցողական Տրամաբանութեան Մի Քանի Դրսեւորումներ», Աւանգոյթ Եւ Արդիականութիւն, Գիւրք 2, Երեւան, «Գիտութիւն» Հրատ., 1996, էջ 215-219:
- <sup>11</sup> Նիկողոս Թահմիրզեան, «Ներածութիւն»՝ Լեւոն Աստուածատրեան, Դաշնամուրային Եւ Միմիզոնիկ Երգեր, Երեւան, «Սովետական Գրող» Հրատ., 1987, էջ 3-8:
- <sup>12</sup> Սարգսեան, էջ 73:
- <sup>13</sup> Իգլիի Իսիֆովիչ Զեմցովսկի (ծն. 1936) - Ի. դարի երաժշտական բանահիւսադիտութեան խոշոր ներկայացուցիչներից, արուեստագիտութեան դոկտոր, տարբեր երկրների ազգագրական-երաժշտագիտական ընկերությունների անդամ: Աւելի քան երեսուն տարի աշխատել է Լենինգրադի Թատրոնի, Երաժշտութեան Եւ Կինոմատոգրաֆիայի Պետական Ինստիտուտում, 1990ին տեղափոխուել է ԱՄՆ: Ներկայումս աշխատում է Կալիֆորնիայի Համալսարանում (Բերկլի):
- <sup>14</sup> Izalii Zemcovskii, "Narodnaya Muzika I Sovremennost"՝ Sovremennost I Folklor, (Ժողովրդական երաժշտությունը եւ արդիականությունը, Արդիականություն Եւ Փոփոխություն, Մոսկովա, „Sovetski kompozitor., (Սովետական կոմպոզիտոր), 1977, էջ 28-75:
- <sup>15</sup> Տ. Մանսուրեանի «Գարնան Երգեր» խմբերգային շարքը, գրուած 1992ին՝ Յովհաննէս Թումանեանի մանկական բանաստեղծությունների հիմամբ, բաղկացած է 6 մասից, որոնց մէջ հեղինակը օգտագործել է մանկական երգի (I մաս) եւ հոգեւոր մոնոդիային (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 դիժը, եւ ստեղծում, կարծես, կշռութաինտոնացիոն «արձագանգի» տարածականութիւն, յետոյ շարունակուած է երգի յաջորդ ֆրազը՝ նորից ընդմիջուելով նոյն «բեկբեկուն» շերտով՝ նոր տոնայնական բարձրութիւնից, եւ նման երկշերտութեամբ ծաւալուող խմբերգային կտաւում ստեղծուած է մանկական խաղացիտ, չարածճի տրամադրութիւն՝ վառ տպաւորիչ հնչողութեամբ եւ կենցաղում տարածուած մանկական անպաճոյճ երգի նոր գեղարուեստական մեկնութեամբ:
- <sup>16</sup> Margarita Rukhkyan, Avet Terteryan. Tvorchestvo I Jizn (Ստեղծագործությունը եւ կեանքը), Երեւան, «Նաիրի» Հրատ., 2002, էջ 91:
- <sup>17</sup> Գ. Լեւոնեան, Հայ Աշուղներ, Երեւան, 1961. նաև՝ Մօրուս Հասրաթեան, Սայեսթ-Նովայի Հայերէն Նաղեր - Ժողովածու, Յրդ հրատ., Երեւան, Հայպետհրատ, 1963. նաև՝ Մօրուս Հասրաթեան, Սայեսթ-Նովայի Դաւթարը, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաև՝ Ա. Քոչոյեան, Սայեսթ-Նովայի Հայերէն Նաղերի Բառարան, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաև՝ Ս. Ղանալանեան, Սայեսթ-Նովայի Ստեղծագործությունների Ժողովրդական Ակունքները, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաև՝ Ռ. Սարգսեան, Սայեսթ-Նովա, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաև՝ Պ. Սեւակ, Սայեսթ-Նովա, Երեւան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1969. նաև՝ Պարոյր Մուրադեան, Սայեսթ-Նովան Ըստ Վրացական Աղբիւրների, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաև՝ Յովհաննէս Թումանեան, Սայեսթ-Նովա, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1963. նաև՝ Ն. Աղբալեան, Ամբողջական Երգեր, եւ Սայեսթ-Նովայի Հետ, Պէյրութ, Համազգային, 1966. նաև՝ Մ. Մանուկեան, «Սովետահայ Գուսանական Երգարուեստը» թեկնածուական ատենախօսութիւն՝

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

(Ալեյի ուշ կը ստեղծուեն երաժշտագիտական ծաւալուն ուսումնասիրութիւններ՝ Ն. Թահմիզեան, *Սայեաթ-Նովան Եւ Հայ Գուսանա-Աշուղական Երգ-Երաժշտութիւնը*, Դրագարկ հրատ., Փասադենա, 1995. նաև՝ Լ. Երնջակեան, «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 գործունէութիւնը՝ Թովմաս Պօղոսեանի գլխաւորութեամբ, որի նախաձեռնութեամբ 1995ին կը ստեղծուի Սայեաթ Նովա Մշակութային Միութիւն եւն.:

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

<sup>19</sup> Տես՝ Ռոբերտ 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.:

<sup>20</sup> Կարպ Դոմբաեւ, *Ջութակի 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, Roupen Altounian and others created highly artistic compositions for popular musical instruments based on the songs of Sayat Nova. Others, like Arno Babadjanian, Kevork Saradjian and Robert Antreasian, composed similar pieces for piano.

These composers actively created bridges to the new modes of expression of the 20<sup>th</sup> 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.