

ԷԴԳԱՐ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՒ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹԻՒՆԸ

ԾՈՎԻՆԱՐ ՄՈՎՍԻՍԵԱՆ

tsmovsisyan@yahoo.com

«...Արուեստի մարդը, աշխատի գրչով, վրձնով, կամ մի այլ եղանակով, միշտ էլ նկատի ունի իր հայրենիքը, նրա բնաշխարհը, իր ժողովրդին, նրա գոյատևման հիմնահարցերը... Եւ այդ բոլորը մի ամբողջութեան մէջ..., որը կոչուում է Հոգեւոր Հայաստան...»

Մենք էլ այդ Հոգեւոր Հայաստանի բնակիչներն ենք...»: Էդգար Յովհաննիսեան

Ի. դարի երկրորդ կէսի հայ երաժշտութեան ինքնատիպ ու նշանակալի գործիչներից էր մեծանուն կոմպոզիտոր, Արուեստի Վաստակաւոր Գործիչ, ՀՀ եւ ԽՍՀՄ ժողովրդական Արտիստ, միջազգային մրցոյթների, ՀՀ եւ ԽՍՀՄ պետական մրցանակների դափնեկիր, պրոֆեսոր Էդգար Յովհաննիսեանը (1930-1998): Նրա կեանքը հարուստ էր իրադարձութիւններով ու բուռն ապրումներով, իմաստաւորուած՝ արուեստագէտ-քաղաքացու նուրբ գեղագիտական աշխարհընկալմամբ: Նրա ստեղծագործական հարուստ ու բազմաբովանդակ ժառանգութիւնը արուեստագէտի ապրած բարդ ու հակասական իրականութեան վաւերացումն է: Այստեղ դրսեւորուեցին Յովհաննիսեանի ինքնատիպ երաժշտական մտածողութիւնը, թարմ ու ընդգրկուն աշխարհընկալումը, գեղագիտական կայուն սկզբունքները:

Յովհաննիսեանի, ինչպէս եւ իւրաքանչիւր արուեստագէտի համար ընտանիքը, միջավայրը, դաստիարակութիւնն ու մտերիմները դարձան այն բարեբեր հողը, որով սնուեցին, ձեւաւորուեցին ու կայունացան գեղագիտական արժէքներն ու պատկերացումները, արուեստագէտի ուրոյն դիրքորոշումը, կեանքում իր առաքելութիւնն իրականացնելու փճոականութիւնը:

Յովհաննիսեանի էրգրումցի ծնողները, յատկապէս մօրական տոհմի կողմը մտաւորականներ էին՝ Թիֆլիսում, Դորպատում, Սանկտ-Պետերբուրգում կրթութիւն ստացած յայտնի Տէր-Գրիգորեանները. մօրական պապը՝ Արամը, պապի եղբայրները՝ Ղազարոսը, Ներսէսն ու Վահանը (Վահան Տէրեանը): Մօրական տատը ուսուցչուհի էր, աւարտել է Թիֆլիսի յայտնի Յովնանեան Վարժարանը: Նրանցից լսած գրոյցները, հետաքրքիր պատմութիւններն ու աւանդոյթներն մանկուց անջնջիլի տպաւորուել էին երեխայի յուշերում:

Ընտանիքում արհեստավարժ երաժիշտներ չկային, սակայն սէրը երաժշտութեան, գեղանկարչութեան, բանաստեղծութեան հանդէպ մշտապէս ուղեկցել է Յովհաննիսեանին դեռ վաղ մանկութիւնից: «Ուրքան ինձ յիշում եմ, երաժշտութիւն շատ էի լսում. ռադիոյով, համերգներում, միշտ լսում ու պատկերացնում էի գործիքները», հարցազրոյցներից մէկում ասել է երաժիշտը¹: Նոյն հարցազրոյցում, հաղորդավարի այն հարցին, թէ ինչով կը զբաղուէր, եթէ հնարաւորութիւն տրուէր կեանքի ուղին նորից սկսել, կոմպոզիտորը պատասխանում է. «Նախ կը զբաղուէի նկարչութեամբ. անպայման: Փոքր հասակում ես այդ ընդունակութիւնները ունեցել եմ, եւ դրսեւորելու տեղ, ինձ քում է, կար...»: Կերպարուեստի, գրականութեան, պարարուեստի, կինօարուեստի հանդէպ ունեցած մեծ սէրը յետագայում վճռորոշ դեր կատարեց Յովհաննիսեանի մեծակտաւ երաժշտաթատերական բեմականացումներում, վոկալ-սիմֆոնիկ եւ կամերային ստեղծագործութիւնների գրական հիմքերի բժախնդիր ընտրութեան եւ ամբողջ ստեղծագործական ժառանգութեան նրբաճաշակ գեղագիտական բովանդակութեան մէջ:

Դեռեւս մանկութեան տարիներին նրան վիճակուել էր շփուել յայտնի մտաւորականների ու արուեստագէտների հետ, որոնք Յովհաննիսեանների ընտանիքի մտերիմներն էին: Նրանց մէջ էին երգչուհի Սեղա Քայանթարեանը, երգիչ, խմբավար, ազգազրագէտ Ստեփան Դեմուրեանը, Ովսաննա (նոյնինքն Սոֆիա) Դեմուրեանը (Ս. Դեմուրեանի կինը), բանաստեղծ, թարգմանիչ Նուարդ Տէրեանը (Վահան Տէրեանի դուստրը): Յետագայում իր մտերիմ ընկերները դարձան ժամանակի նշանաւոր մտաւորականներ ու արուեստագէտներ՝ Մինաս Աւետիսեանը, Պարոյր Սեւակը, Սերգէյ Փարաջանովը, Գէորգ Էմինը, Զիմ թորոսեանը, Վիլեն Գալստեանը, Յակոբ Ոսկանեանը... նկարիչ, բանաստեղծ, ռեժիսոր, ճարտարապետ, բալետմայտէր, դիրիժոր: Նրանց հետ շփումները, մտերմիկ ու գործնական գրոյցներն էին գրաւում էղգար Յովհաննիսեանին, որն այդ շփումներում գերազասում էր լինել լսողի, քան պատմողի դերում: Անհատականութիւնների նման հարուստ ու բազմազան ընտրութիւնը խօսուէն վկայութիւնն է արուեստագէտի լայն մտահորիզոնի ու գեղագիտական ճաշակի, որը փոխադարձաբար լրացւում ու յագեցւում է իր իսկ անհատականութեան անվիճելի գրաւչութեամբ ու հմայքով:

Անվիճելի է արուեստագէտի կայացման գործում ուսուցիչների, աւելի ճիշտ՝ ուսուցչապետերի դերը: Էղգար Յովհաննիսեանն այս իմաստով բացառիկ երջանիկներից է, որին վիճակուել է ոչ միայն մասնագիտութեան բերումով մեծագոյն երաժիշտների, այլեւ ժամանակի հանրայայտ անհատ-արուեստագէտների սանր լինել, վայելել նրանց հետ անմիջական շփումների բերկրանքը: Գրիգոր Եղիազարեան, Արամ Խա-

չատրեան, Դմիտրի Շոստակովիչ։ Նրանցից իւրաքանչիւրն իր անջնջելի հետքն է թողել երիտասարդ ստեղծագործողի վրայ, նրա անհատականութեան ձեւաւորման կարեւորագոյն ժամանակահատուածներում։ Նրանցից իւրաքանչիւրի հանդէպ իր խորին ակնածանքի ու երախտագիտութեան զգացումն ուղեկցում էր կոմպոզիտորին նոյնիսկ այն ժամանակ, երբ ինքն էլ բազմիցս վայելել էր փառքի ու ճանաչման բերկրանքը։

Այսուհանդերձ, կոմպոզիտորի գեղագիտական սկզբունքների մասին լիարժէք պատկերացում կարող է տալ միայն ստեղծագործութիւնը։ Էդգար Յովհաննիսեանի հարուստ ստեղծագործական ժառանգութեան մէջ տեղ են գտել երաժշտական գրեթէ բոլոր ժանրերը՝ օպերա, բալետ, օրատորիա, կանտատ, սիմֆոնիա, կոնցերտ, կուինտէտ, կուարտէտ, սոնատ, խմբերգ, ռոմանս, երգ, երաժշտութիւն թատրոնի եւ կինոյի համար։ Հարուստ եւ բովանդակալից է եղել նաեւ արուեստագէտի հասարակական գործունէութիւնը, որն ընդգրկել է ամենալայն ասպարէզ՝ մանկավարժական, դասախօսական, համերգային-կազմակերպչական (Օպերային թատրոն, Հայհամերգ, Երգի-Պարի Պետական Անսամբլ, Հեռուստառադիօ, Կամերային Երգչախումբ, Երաժշտանոց), հասարակական-քաղաքական պատասխանատու պաշտօններ՝ ՀԽՍՀ, ԽՍՀՄ եւ ՀՀ Գերագոյն Խորհուրդների պատգամաւոր, Հայաստանի Մանկական Հիմնադրամի նախագահ եւն։ Վերջապէս, էդգար Յովհաննիսեան մտաւորական-քաղաքացու-արուեստագէտի գործունէութեան մշտական ուղեկիցը եղել է հրապարակախօսութիւնը։ Հրաշալի տիրապետելով գրչին՝ նա կարողանում էր լսելի դարձնել արուեստի, կեանքի, արուեստագէտի իր իղեալների հանդէպ ունեցած գուսպ, բայց եւ չափազանց դիպուկ ու յստակ ձեւակերպումները։ Թերթերում եւ ամսագրերում տարբեր տարիներին հրապարակուած նրա յօդուածները, որոնք նուիրուած են երաժշտական կատարողական ու ստեղծագործական արուեստին վերաբերող հրատապ խնդիրներին, իրենց գեղագիտական ընդհանրացումների եւ հարցադրումների խորութեամբ ձեռք են բերում ազգային մշակոյթի, գեղագիտական մտածողութեան արժեւորման կարեւորութիւն։

Էդգար Յովհաննիսեանի մուտքը ստեղծագործական ասպարէզ համընկաւ Խորհրդային Միութեան 1950ականների «հալոցքի» վճռորոշ ժամանակաշրջանին եւ անմիջապէս գրաւեց մասնագէտներին՝ ընդունուած դրոշմները յաղթահարելու անսքող նպատակամիտուածութեամբ։ Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ խորհրդահայ երիտասարդ արուեստագէտները հնարաւորութիւն ստացան իրենց հայեացքն ուղղել Արեւմուտք՝ անյազ հետաքրքրասիրութեամբ իւրացնելով երաժշտա-

լեզուական, յօրինուածքային ու տեխնոլոգիական նորարարական հնարքները: Դրա հետ մէկտեղ, 50ականների շարժումը նշանաւորուեց ազգայինը նորովի վերաիմաստաւորելու եւ մեկնարանելու փորձերով: Հենց այս ասպարէզում կարեւորուեց էդգար Յովհաննիսեանի գործունէութիւնը՝ շարունակելով հայ արհեստավարժ երաժշտութեան զարգացման կոմիտասեան աւանդոյթը եւ այն հարստացնելով իր մեծ ուսուցչապետերի հարուստ երանգապնակով:

Արդէն առաջին լուրջ ստեղծագործութիւններում մասնագէտները պարզորոշ զիտարկում են Յովհաննիսեանի գեղագիտական մտածողութեան, ուրոյն ստեղծագործական ձեռագրի եւ գաղափարական ուղղուածութեան անկիւնաքարային միտումները, որոնք պահպանուում, բիւրեղանում են նրա յետագայ ստեղծագործական ուղու ընթացքում: Գէորգ Էմինի տեքստի հիման վրայ գրուած «Երկու Ափ» a capella կանտատի (1951) վերաբերեալ երաժշտագէտ Նեյյի Շահնազարովան նշում է Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան բնորոշ գծերը. «Ինտաքրքրութիւնը ժողովրդի պատմութեան եւ կենցաղի հանդէպ, ակնյայտ ձգտումը էպիկականութեան, լուրջ միտքը, անդրադարձը ֆուկլորի քիչ-կիրառելի շերտերին»²:

Երիտասարդ երաժշտին յիրաւի համաշխարհային ճանաչում բերած ստեղծագործութեան մէջ՝ «Դաշնամուրային կուրնտէտ»ում (1955) երաժշտագէտ Լիանա Գենինան զիտարկել է հեղինակի նախասիրած կերպարային ոլորտը՝ «...անկեղծութիւնը, զապուածութիւնը, էքստազիզ գուրկ քնարականութիւնը, արիութեամբ ներթափանցուած ողբը»³: Այսինքն, ընդգծուում եւ բացայայտուում են կոմպոզիտորի գեղարուեստական մտածողութեան արտայայտուած ազգային էութիւնը եւ իւրօրինակ կերպարայնութիւնը, որոնք յետագայում խորանալով ու զարգանալով դառնալու են առանցքային՝ նրա ստեղծագործութեան գեղագիտական հայեցակարգում:

Այսպիսով, անդրադարձը ազգային մշակոյթին ու պատմութեանը, էպիկականութիւնը եւ զուսպ զգացմունքային արտայայտչանշանակը Յովհաննիսեանի վաղ ստեղծագործութիւններում նախանշուած կարեւորագոյն բնորոշ յատկանիշներն են, որոնք էլ հիմք են հանդիսանում նրա հասուն ստեղծագործութիւնների գեղագիտական ուղղուածութեան համար:

ՍՏԵՂՇԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ

Յովհաննիսեանի բազմասեռ ստեղծագործութիւններում ծանրակշիռ տեղ են գրաւում երաժշտաթատերական երկերը՝ յատկապէս բալետները: Նրա առաջին բալետը՝ «Մարմար»ը (1957), երաժշտագէտ Գայիանէ Չերտտարեանի բնորոշմամբ, նշանաւորեց հայկական նոր բալետի ծնունդը: Իրաւամբ, կոմպոզիտորը բալետում կիրառեց կարեւորա-

գոյն գեղագիտական եւ թատերագրական նորամուծութիւններ, որոնք նոր, աննախադէպ բարձունքի հասցրին հայկական բալետային արուեստը: Ամենայն լրջութեամբ մօտենալով իր առջեւ ծառայած ստեղծագործական խնդիրներին, կոմպոզիտորն առանձնաշատուկ ուշադրութիւն է դարձնում լիբրետոյի խնդրին: Գիտակցելով, որ իր գործընկերներից շատերի ստեղծագործութիւններում նկատուած թերացումները մեծ մասամբ վերաբերում են գրական հիմքի անբաւարար գեղարուեստական մակարդակին՝ հարցազրոյցներից մէկում Յովհաննիսեանը նշել է. «Մարմար» բալետի վրայ աշխատելիս ես համոզուեցի, որ լաւ օպերային կամ բալետային լիբրետօ չունենալու մէջ չի կարելի մեղադրել միայն գրողներին: Լիբրետօն առանձնաշատուկ ժանր է, եւ նրա ստեղծման մէջ մեծ դեր պիտի խաղայ ինքը՝ կոմպոզիտորը, որին գրողից աւելի լաւ են յայտնի երաժշտական դրամատուրգիայի պահանջները...»⁴: Այսպիսով, Յովհաննիսեանն արտայայտում է իր կարեւորագոյն նորամուծութիւնը՝ բալետային ժանրի բովանդակութեան, թատերագրական յագեցուածութեան վերաբերեալ, համաձայն որի բալետը դիտարկւում է ոչ թէ որպէս առանձին պատկերներից եւ հնարքներից արհեստականօրէն միակցուած խորեոգրաֆիկ սուիտ, այլ «Յովհաննիսեանը բալետի երաժշտութեան մէջ կենտրոնական դեր է յատկացնում դրամատուրգիական կոնցեպցիայի զարգացմանը՝ դրանով ընտրելով դժուարին, բայց ճիշտ ուղին»⁵, նշել է Չերոտարեանը:

Երաժշտագէտ-հրապարակագիր, *Sovetskaya Muzika* ամսագրի գլխաւոր խմբագիր Նիկոլայ Պէյկոն բնորոշել է «Մարմար»ը որպէս «քնարա-ֆանտաստիկական, երաժշտա-խորեոգրաֆիկ պոէմ»⁶, որի մէջ նախանշուած էին թատերական սիմֆոնիզմի, սիմֆոնիկ կտաւի թատերագրութեան բնորոշ գծերը:

Այսպիսով, արդէն «Մարմար»ում կոմպոզիտորը նախանշում է խորեոգրաֆիկ երկերի թատերագրութեանը վերաբերող իր անկիւնաքարային գեղագիտական հիմնադրոյթը. լիարժէք թատերագրական ու գրական-գեղարուեստական հիմք հանդիսացող լիբրետոյից բխող երաժշտաթատերական արարի ստեղծում, որը յետագայում առաւել կատարեալ եւ բիւրեղացած մարմնաւորում ստացաւ միւս՝ «Յաւերժական կուռք» եւ «Անտունի» բալետներում:

Եթէ «Մարմար»ի մտայղացման կարեւորագոյն առանձնաշատուկութիւնը համարուեց սիմֆոնիկ թատերագրութեան առկայութիւնը, ապա «Առաջին Սիմֆոնիա»յում ստեղծուած է միանգամայն նոր թատերագրական կառոյց, որն իր անսովոր թարմութեամբ եւ համարձակ յորինուածքային լուծումներով գրաւում է մասնագէտների ուշադրութիւնը: Արամ Խաչատրեանն առանձնացրել է Յովհաննիսեանի «Առաջին Սիմֆոնիա»ն հայ կոմպոզիտորների այս ժանրի ստեղծագործութիւններից՝ բնութագրելով այն որպէս կոնցեպցիոն (կանխադրոյթա-

ին) ստեղծագործութիւն: «Այստեղ կայ խորը մտայնացում եւ ձեռի իւրայատուկ կառուցուածք, կայ ոճի մոնումենտալութիւն,- նշում է մեծ դասականը եւ եզրակացնում,- Սիմֆոնիան ինքնատիպ է ու քարմ»⁷: Երաժշտագէտ, տեսարան Եուրի Կորեւն ընդգծում է «Առաջին Սիմֆոնիա»-յում պարզորոշ կերպով արտայայտուած ինտելեկտուալ սիմֆոնիզմի գիծը, որը «հարազատ է դարձնում Յովհաննիսեանի սիմֆոնիզմը Շոստակովիչի եւ Միասկովսկու սիմֆոնիզմին»⁸: Երաժշտաբնագատները ուշադրութիւնը գրաւել էր Սիմֆոնիայի անսովոր կառուցուածքը: Աւանդական չորս մասերը երաժշտական մտքի զարգացման տրամաբանութեամբ ստեղծում են երկու անհաւասար բաժին, որի առաջին մեծ բաժինը նախարանն ու առաջին մասն են, իսկ երկրորդը ներառում է միմեանց առանց ընդմիջման յաջորդող Սկերցօն, Անդանտէն եւ Ֆինալը: «Առաջին Սիմֆոնիա»-յի կարեւոր առանձնայատկութիւնը նրա մէջ օգտագործուած միջնադարեան սաղի մեղեդին է («Հաւիկ»): Կոմպոզիտոր Գէորգ Արմէնեանը այս հնարքը դիտարկել է որպէս «Սիմֆոնիայում ազգային աւանդոյթի կիրառում ու զարգացում սիմֆոնիզմի բնագաւառում»⁹: Թէեւ «Առաջին Սիմֆոնիա»-ն չունէր փաստացի ծրագրայնութիւն, բայց նրա գաղափարական կենտրոնն այնքան վառ, այնքան տեսանելի է արտայայտուած, որ երաժշտագէտ Նիկոլոս Թահմիզեանը ճարտարապետական կառոյց յիշեցնող այս մեծակերտ կտաւը բնորոշում է որպէս «նորովի մեկնաբանուած ու մինչեւ մեր օրերը հասցուած մի հայապատում»¹⁰:

Անդրադարձը՝ հայ երաժշտութեան հինաւուրց շերտերին, հետեւողականօրէն նկատոււմ է Յովհաննիսեանի ողջ ստեղծագործական կեանքի ընթացքում, ամենատարբեր ժանրերում ու ձեւերում: Կամերային ստեղծագործութիւնների թւում այս սկզբունքի իւրօրինակ վերաիմաստաւորմանն ենք հանդիպում նաեւ «Երրորդ Լարային Կուարտէտ»-ում: Ուշագրաւ է, որ հնագոյնի վերաիմաստաւորման ձգտումը առանձնայատուկ զնահատել են ոչ միայն հայ, այլեւ օտարազգի արուեստագէտները: Այսպէս, օրինակ, կոմպոզիտոր Սուլիսան Նասիձէն (Վրաստան), Յովհաննիսեանի նշուած կուարտէտը համարելով ժանրի զարգացման նոր, բարձր մակարդակ, նշել է. «Յրդ Կուարտէտը, լինելով տիպիկ «յովհաննիսեանական», ուղղուած է ժողովրդական աւանդոյթի բոլորովին այլ շերտերին (հնագոյն երաժշտութեանը): Անդրադարձը հնութեանը Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան մէջ ներմուծեց խորութիւն, զսպումութիւն, սակայն ընդլայնեց ոճը, առաւել ընդգծեց նրա ազգային սերուածութիւնը»¹¹:

Այսպիսով, «Առաջին Սիմֆոնիա»-յում (1959) եւ նրանից մօտ երկու տասնամեակ աւելի ուշ ստեղծուած «Երկրորդ Սիմֆոնիա»-յում (1982) եւ «Երրորդ սիմֆոնիա»-յում (1983), ինչպէս նաեւ կամերա-գործիքային ստեղծագործութիւններում հեղինակը դրսեւորեց իր գեղագիտական

կարեւորագոյն հիմնադրոյթը մի կողմից աւանդական դասական ժանրերի եւ ձեւերի հանդէպ մշտարթուն հետաքրքրութիւնը, միւս կողմից՝ իւրաքանչիւր առանձին դէպքում այդ աւանդականի ինքնատիպ մարմնաւորում՝ կիրառելով ազգայինի փիլիսոփայական վերախմաստաւորման արդիական գեղաձեւումները:

Ի՞նչ է, սակայն, ազգայինի վերաիմաստաւորման եւ կերպաւորման յովհաննիսեանական սկզբունքը: Եթէ համեմատելու լինենք հայկական ստեղծագործական դպրոցի յետխաչատրեանական սերնդի՝ «Հայկական հնգեակի»¹² այս շրջանի ստեղծագործութիւններում գերիշխող վառ արտայայտուած յաւատեսութեամբ դրոշմուած ու կենսախինդ կերպարային ոլորտը Յովհաննիսեանի գեղարուեստական պատկերների հետ, ապա տեղին է մէջբերել անուանի երաժշտագէտ Լեւ Ռաարէնի համեմատութիւնը. «Ունկնդրելով Կուարտետի երաժշտութիւնը, գրում է նա, - մտաբերում ես ոչ թէ ուրախ ու տօնական Արարատեան դաշտավայրը, այլ դաժան լեռները, Գեղարդի ժայռափոր վանքերի վեհ ու խստաբարոյ Հայաստանը»¹³: Այստեղ էլ նկատոււմ է արուեստագէտի ներքին դիմադրութիւնը խորհրդային շրջանի արուեստում արտաքուստ լուսաւոր ու երջանիկ կեանքի գաղափարախօսական պարտադրանքին:

1960ականները Յովհաննիսեանի համար եղան ժանրային բազմազանութեամբ հարուստ ու բեղուն ստեղծագործական նորամուծութիւնների շրջան: Այս տարիներին ստեղծուեցին իրենց տեսակի մէջ եզակի «Կոնցերտային Վարիացիաներ՝ Սաքսոֆոնի եւ Զագային Նուագախմբի Համար»ը (1961-1962), «Կոնցերտ Լարայինների Համար»ը (1968), «Սոնատ Մենանուագ Թաւջութակի Համար»ը (1968), ինչպէս նաեւ հանրայտ խմբերգերը, որոնց շնորհիւ կոմպոզիտորն արժանացաւ յիշուի համաժողովրդական ճանաչման ու սիրոյ:

Թէեւ «Կոնցերտային Վարիացիաներ»ը Յովհաննիսեանի ստեղծագործական ժառանգութեան համատեքստում առանձնաշատուկ տեղ են զբաղեցնում իրենց անսովոր մտայղացմամբ ու այսպէս կոչուած «թեթեւ» երաժշտութեանը դիմելու եզակի փորձերից են, սակայն անգամ այստեղ կոմպոզիտորը հաւատարիմ է մնում արուեստի հանդէպ լուրջ ու խստապահանջ երաժշտի բարձրաճաշակ դիրքորոշմանը: Ինչպէս նկատել է երաժշտագէտ Մարինա Բերկօն, ջագայինը չի դիտոււմ որպէս գուարճացնող, թեթեւ երաժշտութիւն, այլ միաձուլոււմ է Յովհաննիսեանին բնորոշ սիմֆոնիկ մտորումներին: «Չազն ու սիմֆոնիան, - գրում է նա, - այստեղ մերթ մենամարտում են, մերթ խաղաղ զոյակցում»¹⁴: Ի դէպ, Ի. դարի երկրորդ կէսի տարածուած գեղագիտական հնարքներից է ոճերի սինթէզը, որը յատկապէս վառ է արտայայտուել Ալֆրէդ Շնիտկէի արուեստում, մասնաւորապէս նրա կոն-

ցերտներում («Կոնչերտո Գրոսսո N2»՝ ջութակի, թաւջութակի, մեծ սիմֆոնիկ նուագախմբի եւ ջազ բենդի մասնակցութեամբ): Առաջին հայեացքից այս երկու, թւում է՝ բացարձակապէս տարբեր արուեստագէտների առանձին ստեղծագործութիւնների մտայղացումներում եւ նրանց գեղագիտական դիրքորոշումներում շատ ընդհանրութիւններ կարելի է նկատել: Նշենք Շնիտկէի կոնչերտո գրոսսօները, Յովհաննիսեանի «Կոնչերտ Բարոկկօ»ն, «Կոնչերտ Լարայինների Համար»ը, «Երրորդ Սիմֆոնիա»ն, Շնիտկէի «Երգչախմբային Կոնչերտ»ը՝ Գրիգոր Նարեկացու Մատեան Ողբերգութեանի տեքստերով, Յովհաննիսեանի «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիան, մենանուագ սոնատները եւն.: Ի դարավերջի նորդասականութեան, ժանրերի սինթէզի իւրօրինակ մտայղացումների, արուեստագէտների ինքնատիպ կենսափիլիսոփայութեան վառ արտայայտութիւններ լինելուց բացի, թուարկուած ստեղծագործութիւնները միաւորում են երկու հեղինակներին գեղագիտական աշխարհընկալման ընդհանրութիւններով:

ԵՐԵՒԱՆԻ ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՒ ԲԱԼԷՏԻ ԹԱՏՐՈՆ

60ականները Յովհաննիսեանի կեանքում նշանաւորուեցին կարեւոր իրադարձութեամբ. 1962ին նրան վստահուեց Երեւանի Օպերայի եւ Բալէտի Թատրոնի տնօրէնի պաշտօնը: Ինչպէս յետագայում բազմիցս նշել է ինքը, այդ տարիները ստեղծագործական աշխուժութեան եւ գեղարուեստական մտայղացումների առատութեամբ ամենաերջանիկ տարիներն էին արուեստագէտի կեանքում:

Թատրոնի տնօրինութիւնը ստանձնելիս Յովհաննիսեանը յստակ պատկերացնում էր բոլոր հիմնահարցերը: Այդ են վկայում տարբեր առիթներով հրապարակուած հարցազրոյցներն ու հրապարակախօսական յօդուածները: Առաջին իսկ օրուանից նա առանձնացրեց առաջնային կարեւորութիւն ունեցող խնդիրները եւ գործնականում սկսեց իրականացնել Թատրոնի բարենորոգման իր ծրագիրը՝ հիմնորոշ երեք ուղղութիւններով՝ բալէտ, փարչական մաս եւ խաղացանկ:

Նախ եւ առաջ, Յովհաննիսեանը առանձնացրեց բալէտը՝ որպէս հեռանկարային ժանր եւ կիրթ հանդիսական գրաւելու հզօր միջոց: «Բալէտն իր անբողոքեամբ բոլոր արուեստներից ամենաարտայայտիչն է, - հարցազրոյցներից մէկում ասել է արուեստագէտը: - Ես լուրջ նշանակութիւն եմ տալիս ստեղծագործութեան եւ ժողովրդի անմիջական կոնտակտին, իսկ բալէտը տալիս է այդ հնարատրութիւնը»¹⁵: Սակայն ժանրը պէտք էր զարգացնել ոչ միայն դասական նմուշների նոր բեմականացումներով, այլեւ ժամանակակից բալէտային ներկայացումների պրեմիերաներով ու հայկական նոր բալէտների բեմադրման պատրաստակամութեամբ: Դրա համար անհրաժեշտ էին նոր ուժեր թէ՛

կատարողական կազմում, թէ՛ գեղարուեստական, բեմադրական մասում:

Բալէտի հանդէպ Յովհաննիսեանի առանձնաշատուկ վերաբերմունքը արտայայտուել է թէ՛ սեփական ստեղծագործութիւններում, թէ՛ ժանրի գեղարուեստական հնարաւորութիւնների մասին տարբեր առիթներով հրապարակուած յօդուածներում: Եւ այժմ, ստանձնելով Թատրոնի գեղարուեստական մասի ղեկավարութիւնը, նրա առաջ բացւում էին լայն հնարաւորութիւններ իրականացնելու ամենահամարձակ ու ամենանուիրական գեղարուեստական ցանկութիւնները՝ կապուած համաշխարհային բալէտային գրականութեան ու սեփական ստեղծագործութեան բեմականացման հետ:

Վարչական աշխատանքը Յովհաննիսեանը չէր դիտում որպէս զուտ ֆինանսական ու տնտեսական խնդիրների իրագործում: Այն անմիջականօրէն կապուած էր ստեղծագործական աշխատանքի հետ: «Ստեղծագործական կոլեկտիւտն նախ եւ առաջ ստեղծագործական յարաբերութիւնները, ստեղծագործական մթնոլորտն է կարելոք»,¹⁶ հարցազրոյցում նշում է արուեստագէտը՝ վերլիչելով Թատրոնի տնօրինութեան տարիները:

Օպերայում աշխատելու համար ստեղծուել էին աննախադէպ նպաստաւոր պայմաններ. երիտասարդ տնօրէնի շուրջ համախմբուեցին կարող եւ խանդավառութեամբ լի համախոհ ուժեր: Գլխաւոր բեմադրիչն էր Հրաչեայ Ղափլանեանը, գլխաւոր դիրիժորը՝ Սուրէն Չարեքեանը, գլխաւոր պարուսոյցը Եւգենի Չանգան, նկարիչները՝ Աշոտ Միրզոյեանը եւ Մինաս Աւետիսեանը, դիրիժորները՝ Արամ Քաթանեանը, Յակոբ Տէր-Ոսկանեանը, Եուրի Դաւթեանը՝ փայլուն արուեստագէտների համաստեղութիւն, որոնց գրաւել էին Յովհաննիսեան-գեղագէտի անձնական հմայքն ու ստեղծագործական սկզբունքների ընդհանրութիւնները:

Թատրոնում էղգար Յովհաննիսեանի գործունէութեան կարեւորագոյն արդիւնքը եղաւ խաղացանկի քաղաքականութիւնը: Շատ բան էր պէտք փոխել, աւելացնել, թարմացնել: Շատ շուտով թատրոնի տարեկան երկացանկում կարելի էր հաշուել աւելի քան յիսուն ներկայացում, որոնց թւում՝ հայկական, ռուսական, արեւմտաեւրոպական դասական օպերաներ եւ բալէտներ, ժամանակակից գործերի պրեմիերաներ, ԽՍՀՄում առաջին անգամ բեմադրուող հանրայայտ գործեր: Տնօրէնի խաղացանկային քաղաքականութեան երկրորդ կարեւոր ուղղութիւնը հայ ժամանակակից հեղինակների երաժշտաթատերական ստեղծագործութիւնների բեմականացումներն էին: Մի կողմից կոմպոզիտորներին ոգեւորում էին նոր օպերաների եւ բալէտների պատուէրներով, որոնք եւ անմիջապէս բեմական մարմնաւորում էին ստանում, միւս կողմից ստեղծագործողներն իրենք էին խանդավառուում տեսնե-

լով Թատրոնի ժանրային բազմազանութիւնը եւ, ի դէմս Թատրոնի կոլեկտիւի, այն կարող ուժերը, որոնք ի վիճակի էին իրականացնել ամենահամարձակ ժամանակակից մտայղացումները:

Այդ ամէնն, անշուշտ՝ երիտասարդ տնօրէնի իմաստուն խաղացանկային քաղաքականութեան, մտաւորականի հեռատեսութեան, բարձր գեղագիտական ճաշակի ու անխոնջ աշխատասիրութեան շնորհիւ:

Յովհաննիսեանի նոր բալէտը՝ «Յաւերժական կուռքը», գործնականում դարձաւ երաժշտաթատերական ներկայացման բացառիկ օրինակ, որտեղ նա կարողացաւ իրականացնել ժանրի միասնական մտայղացման եւ ժամանակակից մեկնաբանման իր գեղագիտական պատկերացումները: Նախորդ բալէտի՝ «Մարմար»ի թատերագրական թերացումները հաշուի առնելով՝ ինքը դարձաւ լիբրետոյի համահեղինակը (Մարկ Մնացականեանի եւ Յովհաննէս Ղուկասեանի հետ): Հետաքրքրութեան է արժանի այն հանգամանքը, որ բալէտի դիպաշարի առանցքային գաղափարը՝ կեանքի կանխորոշուածութեան համոզմունքն է, որին փորձում են ընդդիմանալ մարդկային զգացմունքն ու կամքը: Ծակատագրի կանխորոշուածութեան համոզմունքը արուեստագէտի աշխարհընկալման մէջ հետեւողականօրէն շարունակուող գաղափար է: Հետաքրքիր է, որ տասնամեակներ անց, վերջին հարցազրոյցներից մէկում, արդէն իմաստաւորելով իր կեանքի ու ստեղծագործութեան անցած ուղին, կոմպոզիտորը խոստովանում է, որ հաւատում է ճակատագրի կանխորոշուածութեանը¹⁷:

Հեթանոսական դիպաշարին դիմելը Ի. դարի երաժշտութեան տարածուած գեղարուեստական հնարքներից է: Ինչպէս դիպուկ նկատում է երաժշտագէտ Գէորգ Գեողակեանը, այստեղ էլ գար Յովհաննիսեանը շարունակում է Ի. դարի մեծ դասականների՝ Իգոր Ստրաւինսկու «Սրբազան Գարուն»ի եւ Սերգէյ Պրոկոֆեւի «Սկիւթական Սուխ»ից եկող աւանդոյթը: «Բալէտում նոյնպէս շատ բան զուգորդում է նախաստեղծ ոյժի, «բարբարոսութեան» կերպարների հետ, - գրում է նա: - Պատահական չէ, որ բալէտի պարտիտուրում այդքան մեծ տեղ է յատկացուած ռիթմական հենքին...»¹⁸:

Բալէտի ամէնից կարեւոր բաղադրիչը գեղարուեստական ձեւաւորումն էր, որն իրականացրեց երիտասարդ մեծատաղանդ նկարիչ, քանդակագործ Արտո Չաքմաքչեանը: Ընդ որում, նկարիչը ոչ միայն ստեղծեց բալէտի երաժշտութեանը համահունչ զգեստներ, բեմազարդեր ու խորհրդապաշտական պատկերներ, այլեւ յատուկ այս ներկայացման համար ձեւաւորեց ծրագրերն ու հրաւիրատումները: Ամէն մի մանրուք մտածուած ու նպատակամիտուած էր ներկայացումը լիարժէք դարձնելուն: Երաժշտագէտ Ռաֆայէլ Ստեփանեանը իր վերլուծականում ընդգծեց բալէտի կարեւորագոյն գեղարուեստական արժանիքը՝ բաղադրիչների համամասնական կիրառման ստեղծագործական արդիւն-

քր. «...Կոմպոզիտորը, բեմադրողը, նկարիչն ու դիրիժորը միասնական դիրքորոշում հանդես բերեցին. երաժշտութեան տարրերը լրացում էին ձեւաորոշումով՝ միախառնուելով ողջ ներկայացման հունի մէջ եւ յառնում հանդիսականների առաջ այն աւարտուն սինթեզի ձեւով, որից կախուած է ամբողջի ընկալումը, ամէնի լիարժէքութեան եւ միասնականութեան զգացողութիւնը»¹⁹:

Բալէտային ներկայացման մէկ այլ նորամուծութիւն դարձան մէկ-մասանի բալէտային երեկոները, որոնց ընթացքում ներկայացոււմ էին մէկ կամ մի քանի հեղինակների երաժշտութեան հիման վրայ ստեղծուած առանձին խորեոգրաֆիկ պատկերներ:

«Երկնագոյն Նոկտիւրն»ը երրորդ պատկերն էր Ալեքսանդր Սպենդ-իարեանի «Երեք Արմաւենի», Առնօ Բարաջանեանի «Հերոսական Բալլադ» շարքում: Ներկայացման բեմադրութիւնն իրականացրեց Եւգենի Չանգան, գեղարուեստական ձեւաւորումը՝ Մինաս Աւետիսեանը: Բալլետի պատումը ինքնին նորարարական էր ոչ միայն Յովհաննիսեանի բալլետային ստեղծագործութեան համատեքստում, այլեւ հայկական բալլետի զարգացման ընթացքում: Չնայած լիրբետոյի փոքր-ինչ ուղղագիծ, պարզունակ մեկնարանմանը՝ բալլետն արժէքաւոր էր այնքանով, որ առաջին անգամ հայկական բալլետի հերոսը մարմնաւորում էր ժամանակակից արուեստագէտի կերպարը, որը, Գեղակեանի բնորոշմամբ, «փորձում է գտնել իր կոչումը, հասկանալ արուեստի իմաստն ու նշանակութիւնը»²⁰: Այստեղից էլ խորեոգրաֆիայի նորացումը, թարմացումը, կտրուկ, կոտորտուած պլաստիկայի գերիշխումը, անսպասելի գեղարուեստական հնարքների՝ ակրորատային տարրերի ներմուծումը եւն., որոնք գեղագիտական առումով լիովին արդարացոււմ էին բովանդակութեան արդիականութեամբ:

Գեղարուեստական խնդիրների բեմական մարմնաւորման նոր խօսք դարձաւ «Անտունի» կոթողային բալլետի մտայղացումը: Բալլետի ստեղծման շարժառիթ դարձաւ Կոմիտասի ծննդեան հարիւրամեակը: Լիրբետոյի հիմքում էղգար Յովհաննիսեանը միաւորեց հայ պոեզիայի մեծագոյն ներկայացուցիչների նուիրումները մեծն Կոմիտասին՝ Եղիշէ Չարենցի «Ռեքուիեմ»ը եւ Պարոյր Սեւակի Անյոռէյի Չանգակատուը: Կոմպոզիտորի կողմից Չարենցի ու Սեւակի ստեղծագործութիւններին դիմելու փորձը, այն էլ բալլետային ժանրում, յիրաւի գեղարուեստական խիզախում էր. Յովհաննիսեանը կարողացաւ վերացնել հոգեբանօրէն կարծրացած անջրպետը, թէ իբր Սեւակի եւ կամ Չարենցի չափածոն անյարմար է երաժշտական մարմնաւորման համար: Բալլետի ստեղծման առթիւ հրապարակուած յօդուածներից մէկում Յովհաննիսեանը արտայայտել է իր պատկառանքը Սեւակի գրականութեան հանդէպ: «Պարոյր Սեւակը հայ երաժշտութեան մէջ մուտք գործեց նախ եւ առաջ իր «Անլոնի Չանգակատուն»ով: «Չանգակատան» ամէն մի

էջը զգացնել է տալիս, թէ որքա՛ն խորն էր հասկանում Սեւակը Կոմիտասին, որքա՛ն լայն էին Սեւակի գիտելիքները մեր երաժշտութեան եւ ֆոլկլորի ասպարէզում»²¹: Սեւակի չափածոյում Յովհաննիսեանը տեսնում էր ապագայում ստեղծուելիք կոթողային երաժշտական ստեղծագործութիւնների գրական հիմքի անսպառ աղբիւր. «Կոմպոզիտորները դեռ երկար տարիներ հպուելու են Սեւակի ազնիւ բանաստեղծութեանը, օգտուելու են նրա ստեղծած գեղարուեստական կերպարներից, հետեւելու են Սեւակի գործերի հզօր ներքին սիմֆոնիզմին, - գրում էր նա: - Ես երջանիկ եմ, որ դրա անդրանիկ փորձը հանդիսացաւ իմ «Անտունի» բալետը»²²:

Մտայղացման կոթողայնութեամբ, թատերագրութեան աննախադէպ վառ արտայայտուած սիմֆոնիզմի շնորհիւ «Անտունի»ն արժանացաւ մասնագէտների եւ երաժշտասէրների ամենաջերմ գնահատանքին: Այն ոչ միայն տուրք էր Կոմիտասին, նրա անձնուէր գործին ու կերպարին, այլեւ դարձաւ Ի. դարի արուեստագէտի երախտիքի վեհ արտայայտութիւնը հայ մտաւորականի, հայրենասէրի ու մարդասէրի հաւաքական կերպարին, որի տիպական խտացուած արտայայտութիւնն էին ինքը՝ Կոմիտասը, Նարեկացին, Սայեաթ-Նովան, Չարենցը, Սեւակը, Մինասը...

ԵՐԳԻ-ՊԱՐԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԱՆՍԱՄԲԼ

1970ի ամրանը Յովհաննիսեանը ստանձնում է Հայաստանի Երգի-Պարի Պետական Անսամբլի ղեկավարութիւնը՝ փոխարինելով Անսամբլի տարեց հիմնադիր Թաթուլ Ալթունեանին: Ինչպէս եւ Օպերայի ու Բալէտի Թատրոնի տնօրինութիւնը ստանձնելիս, այստեղ եւս Յովհաննիսեանը մուտք գործեց՝ յստակ պատկերացում ունենալով Անսամբլի ձեռքբերումների եւ թերացումների մասին, սեփական անելիքների որոշակի վճռական ծրագրերով: Առաջին հերթին նոր ղեկավարը առաջարկում էր լուծարել պարային խումբն ու նուազախումբը եւ հաւաքել երիտասարդ ու պրոֆեսիոնալ կազմ: Մասնակի փոփոխութիւններ էին առաջարկուում երգչախմբի կազմի վերաբերեալ, Անսամբլին արմատապէս նոր տեսք ու բովանդակութիւն էին հաղորդելու հազուստների գեղարուեստական ձեւաւորումն ու նորացուած երկացանկը:

Ըստ արժանւոյն գնահատելով երեք տասնամեակի պատմութիւն ունեցող Անսամբլի դերը հայկական ազգային երաժշտարուեստի տարածման ու զարգացման գործում, կարեւորելով Թաթուլ Ալթունեանի ներդրումը Անսամբլի ստեղծման ու կայացման գործում՝ Յովհաննիսեանը նրան համարում էր ժամանակի ամենագիտակ ու տաղանդաւոր խմբավարներից մէկը: Նա բարձր էր գնահատում անսամբլի իւրայատուկ տեմբրային հնչողութիւնը եւ երգչական ոճը, եւ հենց ձեռք բերածը պահպանելու եւ չկորցնելու, շարունակելու միտումով էր նա նախա-

ձեռնուժ կտրուկ փոփոխութիւնների, որոնց պատճառը ոչ թէ Այթունեանի անձն էր, այլ ժողովրդական երգի-պարի անսամբլային կատարողականութեան ընդունուած ժանրերի սպառուածութիւնը, ժանրի ճշնաժամը:

Երկացանկի ժանրային ու ոճական հարստացման ճանապարհը Յովհաննիսեանը տեսնում էր հայկական բազմադարեան շերտերի հնամենի խորքերում՝ սկսած հեթանոսական երգերից՝ Երգք Առասպելաց, Երգք Վիպասանաց, քնարական գեղօններ, մրմունջներ, գողթան երգեր, երգուող «Սասնայ Մուեր», տաղեր, շարականներ, ողբեր, գովքեր, հորովելներ, անտունիներ, հերոսական եւ հայրենասիրական երգեր: Նա մեծ նշանակութիւն էր տալիս միջնադարեան երգարուեստին՝ սկսած Մովսէս Խորենացու, Խոսրովիդուխտի, Ներսէս Շնորհալու, Կոմիտաս Աղցեցու ու Գրիգոր Նարեկացու շարականներից մինչեւ Սայեաթ-Նովա, Զիւանի ու Շերամ:

Երգերի մատուցման եղանակի բարենորոգման հիմքում Յովհաննիսեանը տեսնում էր հնագոյն սինկրետիկ արուեստների սկզբունքները, որոնք լայնօրէն կիրառուում էին հին Հայաստանի թատրոնում, միմոսգուսանների թատրոնում, վարձակների, ձայնարկուների, կաքաւիչների պրաստիկ արուեստում:

Գեղարուեստական ղեկավարը մօտենում էր խնդրին՝ խորապէս հասկանալով նոր գեղագիտութեան պահանջներն ու սկզբունքները, յստակ պատկերացնելով գեղագիտական նպատակն իրականացնելու անհրաժեշտ արտայայտչամիջոցների ողջ երանգապնակը:

Յովհաննիսեանին գրաւում էին աւանդական ժողովրդական ծէսերն ու սոնախմբութիւնները՝ Անահիտ աստուածուհու, Վարդավառի, Համբարձման, Վարդանանց հերոսներին նուիրուած հանդիսութիւններն ու հարսանեաց ծէսերը: «Ժողովրդական Երգի-Պարի Անսամբլի նպատակը, կարճ ասած, ժողովրդական երգարուեստ եւ պարարուեստ պրոպագանդելն է,- պնդում էր Յովհաննիսեանը,- իսկ սրանք շատ ու շատ աւելի լայն, հարուստ ու բովանդակալից հասկացութիւններ են: Ժողովուրդը պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում ստեղծել է ոճի, ձեւի, ժանրի, բովանդակութեան տեսակետից տարբեր ստեղծագործութիւններ»²³:

Ժողովրդական բանահիւսութեան, մշակութային անցեալի անգին արժէքները մոռացութիւնից փրկելու, կորստեան մատնուած նմուշները վերականգնելու եւ յարատեւ դարձնելու լուազոյն միջոցը Յովհաննիսեանը տեսնում է «հայ ժողովրդական էպոսի, բանահիւսութեան, երաժշտական ֆոլկլորի, պարարուեստի բատրոն ստեղծելու» գաղափարում: Եւ, փոխանակ նոր կատարողական խումբ ստեղծելու, նա առաջարկում է, որ այդ շնորհակալ գործն իրականացնի Երգի-Պարի Անսամբլի նորացուած կազմը: «Բայց չէ՞ որ մենք ունենք ժողովրդական

Երգի-Պարի Անսամբլ, որ խեղդում է երկացանկի միօրինակութիւնից...

Ուրեմն թող հենց այդ Անսամբլն զբաղուի ժողովրդական արուեստի անհամար գանձերը վերածնելու, միաւորելու եւ ժողովրդին ներկայացնելու պատուատր գործով: Ես համոզուած եմ, որ ազգային հնագոյն արուեստի նմուշների իւրացումն ու կատարումը նոր կեանք կը տայ Անսամբլին: Իսկ թէ դա կը կոչուի «անսամբլ» կամ «թատրոն», ի՞նչ նշանակութիւն ունի»²⁴:

Էդգար Յովհաննիսեանը քաջ գիտակցում էր ընդդիմախօսների այն բոլոր յանդիմանութիւնները, որոնք ուղղուած էին Անսամբլի «ինքնատիպութեան» դէմ «մեղանշող» գեղարուեստական դեկավարին: Սովորութեան ոյժը, միշտ էլ մեծ դժուարութեամբ է յաղթահարուում, կամ բնաւ հնարաւոր չի լինում յաղթահարել: Յովհաննիսեանը, յամենայն դէպս, փորձեց յաղթահարել այդ միօրինակութիւնը, փորձեց թարմութիւն բերել լճացածութեան ու ազգային շինծու նկարագրի ընդունուած պատկերացումներում: Իր նորամուծութիւնները Յովհաննիսեանը զուգակցում էր անսամբլի կարեւոր ձեռքբերումների ու արժէքաւոր աւանդոյթների հետ: Հարցազրոյցը վարողի այն հարցին, թէ անսամբլի ո՞ր աւանդոյթները պիտի պահպանուեն եւ զարգացուեն, Յովհաննիսեանը համոզուած նշում է «ժողովրդական նիւթի մշակման եւ մատուցման բարձր ճաշակը... եւ մեր խնդիրն է՝ պահպանել այս յատկանիշը յետագայում եւս»:

Անսամբլի երկացանկը Յովհաննիսեանը ընդունում էր որոշ վերապահումներով: Մեծ մասամբ համաձայնելով երգի ու պարի զուգակցման սկզբունքին, այնուամենայնիւ նա գտնում էր, որ երկացանկը պէտք է կառուցուի որոշակի ներքին թատերագրութեան, անգամ դիպաշարային գծի հիման վրայ: Այստեղ լաւագոյն ձեւը ծիսական կամ կենցաղային թատերականացուած տեսարաններն են, որոնցում երգն ու պարը ներդաշնակօրէն զուգակցուում են միմեանց:

Յովհաննիսեանն առաջարկում է հայկական ժամանակակից պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործութիւններին աւելացնել պատմական անցեալի, մասնաւորապէս միջնադարեան երգարուեստի նմուշներն ու գուսանական երգերը: Նա առանձնապէս արժէքաւորում էր հայիկական բնոյթի ժողովրդական մեծակտաւ ստեղծագործութիւնները, որոնցում նա պարզորոշ նկատում էր սիմֆոնիզմի առկայութիւնը:

Ժողովրդական երգարուեստի մի իւրօրինակ ճիւղը, Յովհաննիսեանի համոզմամբ, քաղաքային ֆոլկլորն է, որին անսամբլը մասնակիօրէն էր անդրադառնում: Արուեստագէտին չէր գոհացնում նաեւ այդ մշակումների որակը: Ժողովրդական երգերի ու մեղեդիների մշակման յովհաննիսեանական սկզբունքը հիմնուում էր բազմաձայնութեան վրայ:

Այն բազմաձայնութեան, որի հիմնադիրը Կոմիտասն էր, որի ստեղծագործական դպրոցի բնական շարունակողը եղաւ նաեւ ինքը՝ էղգար Յովհաննիսեանը: «Բազմաձայնութեան սկզբունքը անսամբլի երկացանկում գրեթէ չի արտացոլուել,- ցաւով նշում էր նա:- ...Մեր ունկնդիրն արդէն այնքան է նախապատրաստուած, որ ժողովրդական երաժշտութեան մշակման կոմիտասեան սկզբունքները կարելի է կիրառել նաեւ երգի-պարի անսամբլում... Մշակումները պետք է արուեն որքան կարելի է հարուստ, բազմազան, երաժշտական արտայայտչամիջոցների առաւելագոյն օգտագործմամբ»²⁶:

Այլ է Յովհաննիսեանի մօտեցումը միջնադարեան երաժշտարուեստի մշակումների սկզբունքին: Այստեղ կոմպոզիտորի ստեղծագործական նախաձեռնութիւնը նա հասցնում է նուազագոյնի, քանի որ միջնադարեան երգարուեստի նմուշներն, ըստ նրա, կարիք չունեն կոմպոզիտորական միջամտութեան: «Այստեղ խնդիրն այդ ստեղծագործութիւնները ժամանակակից ունկնդրին մատչելի դարձնելն է», - ասում է նա: Մատչելի, բայց ոչ պարզունակ. Յովհաննիսեանի նպատակը այս մշակութային շերտին խորքային մօտեցում ցուցաբերելն է:

Անսամբլի կատարողական կազմի հարցում գեղարուեստական դեկավարի պահանջը մէկն է՝ ընտրել բարձրարուեստ, մասնագիտական կրթութեամբ երաժիշտ-կատարողներ, որոնք ի վիճակի կը լինեն յաւուր պատշաճի իրականացնել իրենց առջեւ դրուած գեղագիտական ու ստեղծագործական պահանջները:

Հետաքրքիր լուծումներ են առաջադրւում նաեւ Անսամբլի ծրագրային քաղաքականութեանը: Խաղացանկային թատրոնների օրինակին հետեւելով՝ Յովհաննիսեանը մտադրութիւն է ունենում Անսամբլի երկացանկը կառուցել առանձին համերգային ներկայացումների ծրագրերով, որոնք թէ՛ բնոյթով, թէ՛ բովանդակութեամբ իրարից տարբեր էին լինելու:

Այստեղ եւս, Յովհաննիսեանը, ինչպէս եւ օպերային թատրոնում աշխատելիս, կարեւորում է համերգային ներկայացումների բեմականացման պրոֆեսիոնալ մօտեցումը, հիմնւում փորձառու ռեժիսորների, պարուսոյցների ու նկարիչների աջակցութեան ու համագործակցութեան վրայ:

Յաւօք, արուեստագէտի ստեղծագործական նոր մտածողութիւնը բախուում է «աւանդապաշտութեան» անուան տակ քողարկուած կեղծ գաղափարախօսութեան ընդդիմութեանը, եւ կարճ ժամանակ անց նա ստիպուած է լինում հրաժարուել խմբի դեկավարի պաշտօնից:

1975ին ողբերգականօրէն զոհուում է նկարիչ Մինաս Աւետիսեանը՝ կոմպոզիտորի մտերիմ ընկերն ու համախոհը, որի անուան հետ էր կապւում համատեղ աշխատանքը Օպերայի եւ Բալէտի թատրոնում: Մեծ նկարչի, արուեստագէտի ու մտաւորականի յիշատակին նուիրուեց

«Սոնատ-էպիտաֆիա»ն՝ թաւջութակի եւ դաշնամուրի համար (1975): Կոմպոզիտորի՝ խորապէս վերապրուած անդառնալի կորստի շատ անձնական ցաւը երաժշտական մարմնաւորման մէջ վերածուծ է համամարդկային ողբերգութեան հասնող ընդհանրացումներին: Կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրեանը, առանձնայատուկ շեշտելով սոնատի մտայղացման շարժառիթը՝ նուիրումի իրողութիւնը, միաժամանակ նկատել է, որ «դրամատուրգիական հիսուածքի սրութիւնը, պատումի անհատականացման որակն ու ընդհանրացման տարածքը՝ սիմֆոնիկ շունչ եւ խորութիւն են հաղորդում սոնատին: Սիմֆոնիկ մտածողութիւնը «Սոնատ-էպիտաֆիայի» իւրայատկութիւնն է, - եւ եզրակացրել որ, - Էդգար Յովհաննիսեանի «Սոնատ-էպիտաֆիայով» հայկական կամերային երաժշտութիւնը հարստանում է արժէքաւոր մի երկով»: ²⁶

Նկարագրելով «Սոնատ-էպիտաֆիայում» գերիշխող ծանր զգացողութիւններն ու հոգեվիճակները՝ երաժշտագէտ էդուարդ Փաշինեանը դիտարկել է Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան գեղագիտական ուղղուածութեան կարեւորագոյն յատկանիշը՝ հումանիզմը: «Նրա հոգեբանօրէն նրբանկատ ու խորաթափանց երաժշտութիւնը ապշեցնող արդիւնքի է հասնում, - գրում է Փաշինեանը, - այն ասես կոչ է անում մարդկանց՝ սիրել կեանքը» ²⁷:

Երաժշտագէտ Իրինա Տիգրանովայի գրախօսականում մէջբերում է Յովհաննիսեանի սեփական մեկնաբանութիւնը՝ Սոնատի կերպարային բովանդակութեան մասին: Կոմպոզիտորն այս դէպքում էլ առաջին հերթին գեղագէտ է, նրա խօսքերով՝ «այստեղ առկայ է կորստեան ցաւը, այստեղ իմ վերաբերմունքն է այդ բացառիկ արուեստագետի, իսկական հայրենասէրի յիշատակին: Աւելի ճիշտ, իմ վերաբերմունքի մի մասը, քանզի մէկ սոնատում, ինչպէս նաեւ հակիրճ մահախօսականում, անհնար է արտայայտել ամէն ինչ: Իհարկէ, ես գիտեմ եւ սիրում եմ Մինասի գրեթէ բոլոր աշխատանքները: Մինչդեռ Սոնատը գրելիս աչքիս առաջ էր յատկապէս նրա մի կտարը՝ «Թորոս Առաքիւնի Ծնունդը»: Կտաւի գաղափարական կենտրոնը՝ մայրն իմ առջեւ յառնում էր որպէս ողբացող մայր» ²⁸: Այսպէս, նկարչի մէկ կտաւից ողբչնչուած «մահախօսականը» կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ մտածողութեան շնորհիւ ձեռք է բերում համամարդկային նշանակութիւն:

«ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱԻԻԹ»

Հայկական դիւցազնավէպի հիման վրայ մեծակերտ երաժշտաթատերական երկի մտայղացումը վաղուց հասունանում էր Յովհաննիսեանի ստեղծագործական ծրագրերում: Նոր ստեղծագործութեան մասին իր մտքերը կոմպոզիտորը յայտնում է Սերգէյ Փարաջանովին՝ ի դէմս նրա տեսնելով ոչ միայն գրական նախահիմքի հեղինակի, այլեւ համախոհ արուեստագէտի, որը գերազանց կարող էր իրականացնել երաժշ-

տա-թատերական որմնանկարի գրական-բանաստեղծական հենքը: Ու, թէեւ Փարաջանովի լիրիկայում մերժում է խորհրդային գաղափարախոսական արգելքների հանդիպելով, այնուամենայնիւ, որոշ բաներ հնարաւոր է լինում օգտագործել բայէտի լիրիկայի վերջնական տարրերակում:

Առաջին հերթին Յովհաննիսեանը փորձում է պահպանել Փարաջանովի գեղագիտական աշխարհընկալումը, այն, ինչ գրաւում էր իրեն Փարաջանովի ֆիլմերում, գրաֆիկական աշխատանքներում ու կոլաժներում: Դա պոեզիայի, թատրոնի, մնջախաղի, կինոյի գուտ «փարաջանովեան» աշխարհընկալումն էր, որը յուզում էր Յովհաննիսեան-արուեստագէտի երեւակայութիւնը եւ բանաստեղծական էութիւնը:

էզոզար Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան գեղագիտական բնորոշումներում ամէնից յաճախ հանդիպող եւ ամէնից դիպուկ բնորոշումը հպիկականութիւնն է: Եւ այս իմաստով «Սասունցի Դաւիթ» դիւցազնավէպին դիմելը լիովին արդարացուած էր եւ բոլորովին անսպասելի չընդունուեց: Օպերա-բայէտին նախորդող ստեղծագործական ուղին բնականոն հասունացնում էր նոր կոթողական երկի ծնունդը: Անգամ Երզի-Պարի Անսամբլում աշխատելու տարիները դրական արդիւնք տուեցին յետագայ ստեղծագործական քայլերի համար: Այն, ինչին ձգտում էր կոմպոզիտորը անսամբլում աշխատելու տարիներին, եւ այն, ինչ միայն ուրուագծուեց Անսամբլի ելոյթներում, լիարժէք դրսեւորուեց Օպերա-բայէտում:

Առաջին հերթին դիւցազնավէպի երաժշտական մարմնաւորման համար, երաժշտագէտ Կարինէ Խուղարաչեանի գնահատմամբ, հեղինակը «ճիշտ էր ընտրել ձեւը՝ օպերա-բայէտ, որի նախատիպն է մեր միջնադարեան գուսանական քատրոնը, ճիշտ է ընտրել երաժշտական ասքի ձեւը, որը յատուկ է հենց էպոսին: Չեւ, որի մէջ ասմունքը, մեներգը, խմբերգը (ապա նաեւ պարերը) վիթխարի գործողութիւն են կազմում»²⁹:

«Սասունցի Դաւիթ» օպերա-բայէտի բեմականացման առիթով հրապարակուած հարցազրոյցում լրագրող Աննա Աւետիսեանի այն հարցին, թէ ո՞ր ժանրում ստեղծագործելն է աւելի հոգեհարազատ, Յովհաննիսեանը միանշանակ պատասխանում է. «Իհարկէ, քայլերը, որը ես գրում եմ սիմֆոնիկ ոգով»: Եթէ օպերային թատրոնի տնօրինութիւնը ստանձնելիս կոմպոզիտորի նախապատուութիւնը բայէտի հանդէպ կարելի էր գնահատել ինչ-որ չափով որպէս երիտասարդ արուեստագէտի ռոմանտիկական առաւելապաշտութեան արտայայտութիւն, ապա 70ականներին, արդէն հարուստ ստեղծագործական կենսափորձ ունեցող արուեստագէտի շուրթերից այս միտքը հնչում է որպէս գեղագիտական հաւատամք, որը հետեւողականօրէն ձգտում է մարմնաւորել իր երաժշտաթատերական ամենարագմազան ներկայացումներում՝

հեքիաթ-բայէտ, հեթանոսական-դիցարանական պատում, ժամանակակից քնարական խորեոգրաֆիկ պատկեր, ազգային քնարադրամատիկ պատում եւ, վերջապէս, էպիկական դիւցազներգութիւն:

Հայ երաժշտութեան մէջ յատկապէս բայէտային արուեստի զարգացման ուղին էրգար Յովհաննիսեանի գնահատմամբ նախանշել են Արամ Խաչատրեանն ու Գրիգոր Եղիազարեանը: «Մասշտարով եւ Էսթետիկայով տարբեր այդ երկու կոմպոզիտորների բայէտները լուրջ ու բարձր արուեստի արտայայտութիւն են»³⁰, - հաւաստիացնում էր կոմպոզիտորը եւ իր ստեղծագործութիւններում շարունակում երկու ուսուցիչների աւանդոյթները՝ հասցնելով դրանք նոր գեղագիտական մակարդակի, արդիական հնչողութեան ու բեմական նորովի մարմնաւորումների:

Ստեղծագործական աշխատանքի հանդէպ հետեւողական եւ լուրջ վերաբերմունքը դրսեւորւում էր նաեւ ստեղծման բուն գործընթացին նախորդող աշխատանքի ժամանակ: Զգտելով հասնել առաւելագոյն գեղարուեստական ճշմարտացիութեան՝ կոմպոզիտորը երկար տարիներ ուսումնասիրում էր դիւցազնավէպի պատմութիւնը, ակադեմիական գրառումները, Յովհաննէս Թումանեանի, Աւետիք Իսահակեանի, Նայիրի Զարեանի գեղարուեստական մեկնարանութիւնները, նաեւ՝ ժողովրդական ասացողների տարբերակները: «Ես հնարաւորին շափ ձգտում էի դուրս բերել «արխիւային» վիճակից ժողովրդական երգերը»³¹, պատմում է հեղինակը: Կոմիտասի, Սպիրիդոն Մելիքեանի, Արամ Քոչարեանի ձայնագրութեամբ պահպանուած դիւցազնավէպի երաժշտական հատուածները, վիպերգուների կատարումները կուտակեցին այն պաշարը, որը հիմնանիւթ դարձաւ Օպերա-բայէտի համար: Իր իսկ՝ հեղինակի խոստովանութեամբ, Երգի-Պարի Անսամբլում աշխատելու շորս տարիները նոյնպէս իրենց նշանակալի հետքը թողեցին: «Ես բառասունից անլի ժողովրդական երգեր մշակեցի: Ու թէն դրանցից ոչ մէկը չմտաւ բալետի երաժշտութեան մէջ, սակայն ֆոլկլորի հետ շփումն ինքնին ստեղծագործաբար հարստացրեց ինձ, հնարաւորութիւն տուեց յագենալու նրա ինտոնացիոն մթնոլորտով»³²:

«Սասունցի Դաւիթ» օպերա-բայէտի երաժշտութեան մէջ գեղարուեստական համոզիչ արտայայտչականութեամբ է պատկերուած Արեւելքը՝ խորհրդանշելով հակամարտող ուժերի աշխարհը: «...Արեւելքի (Մարրի) երաժշտական մթնոլորտը պատկերելիս ես աշխատում էի ելնել ոչ այնքան նրանից, որ այն ոյժ է, որը հակամարտում է Սասունի հետ, որքան ձգտելով ներկայացնել Արեւելքը վառ, գունեղ ու գրաւիչ, - պատմում է հեղինակը, - ես ելնում էի յարգանքի այն աւանդական զգացումից, որը միշտ էլ Արեւելքի հարուստ մշակոյթի հանդէպ տաժել է մէր ժողովուրդը»³³: Այս խօսքերում արտացոլւում է լայնախոհ մտաւորականի աշխարհայեացքը, կենսահայեցութիւնը, ամէն ինչում գեղե-

ցիկը տեսնելու, գգալու նրբանկատութիւնը: Նոյն բժախնդրութեամբ Յովհաննիսեանը ուսումնասիրում էր արարական ֆոլկլորը: Արտա-
յայտման առաւելագոյն ճշմարտացիութեան հասնելու նպատակով նա
բազմիցս խորհրդակցում էր մասնագէտների՝ Կահրէի եւ Թունիսի ե-
րաժշտանոցների ղեկավարներ՝ դոկտոր էլ Հոլիի եւ դոկտոր էլ Մահդիի
հետ: Օպերա-բալետում ներմուծուեցին արարական ֆոլկլորի նմուշ-
ներ՝ «Հեծեալների Պար»ը, «Բեդուինական Բալլադ»ը, «Քարիլի Կանանց
Պար»ը, «Նուբիական Պար»ը: Հետաքրքիր երաժշտական լուծում է
ստացել ծերունի արարի կերպարը՝ հարուստ արեւելեան էլեւէջներով:
Այս ամէնը, սակայն, չի հակասում ընդհանուր ինտոնացիոն ոլորտին,
այլ ծառայում է երանգապնակի հարստացմանը: Այլ մշակոյթի հան-
դէպ հիացական, նրբանկատ վերաբերմունքի աւանդոյթը նոյնպէս զա-
լիս է հայկական բալետի հիմնադիրներից. յիշենք Գրիգոր Եղիազար-
եանի «Արա Գեղեցիկ»ը, Արամ Խաչատրեանի «Գայիանէ»ն եւ «Սպար-
տակ»ը, որոնցում հակամարտող կողմերը ներկայացուել են ոչ թէ ի
սկզբանէ որպէս միանշանակ բացասական կերպարների ոլորտ, այլ
յառնել են իրենց ողջ հգորութեամբ, վեհաշուք ու ինքնատիպ
կերպարայնութեամբ: Ուշագրաւ են Յովհաննիսեանի մտքերը թատե-
րագրական նման լուծում կիրառելու մասին. «Ինչ վերաբերում է
Մսրայ Մելիքի կերպարին, ապա այն պէտք է լուծուի ոչ թէ մնջա-
խաղային եւ դրամատիկական միջոցներով, այլ էլնելով այսօրուայ
բալետային արուեստի պահանջներից, պէտք է լինի խիստ ակտիւ,
պարային ու դինամիկ: Ընդգծուելու է Մելիքի ուժը, կամքը, որպէսզի
ընդգծուի Դատի յաղթանակի նշանակութիւնը: Եւ հենց դա է երաժշ-
տական կերպարի լուծման բանալին»³⁴:

ՎՈԿԱԼ ԱՐՈՒԵՍՏ. ԱԻԱՆԴՈՅԹ ԵՒ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹԻՒՆ

Վոկալ արուեստն իր ժանրային եւ արտայայտչական բազմազանու-
թեամբ զբաղեցնում է Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան առաջնա-
յին տեղերից մէկը: Տարբեր ժամանակահատուածներում դիմելով վո-
կալի ամենատարբեր ժանրերին ու գեղաձեւումներին, Յովհաննիսեանը
տարբեր նշանակութեան գեղագիտական խնդիրներ է լուծել:

1960ականների վերջին ստեղծուեցին Յովհաննիսեանի «Երեւան-է-
րբերունի», «Մարդարապատ», «Արփա-Սեւան», «Հայոց Լեռներում»
խմբերգերը: «Երեւան-էրբերունի»ն առաջին անգամ հնչեց 1968ի Հոկ-
տեմբերին, Երեւանի հիմնադրման 2750ամեակին նուիրուած սօնակա-
տարութեան օրերին: Երգն անմիջապէս տարածուեց ու սիրուեց ոչ մի-
այն Հայաստանում, այլեւ արտասահմանում՝ յուզելով աշխարհաս-
փիւռ հայերի հոգիները: Արդէն չորս տասնամեակ է՝ այն հնչում եւ յու-
զում է ունկնդրին. «1750 հոգի, մրճահարուող խազերու սարսուռէն

գապանակուած, ոտքի կը կանգնին եւ քայլերգի վեհութեամբ կը հնչէ «Երեւան-Էրեբունի»ն մէկ հոգիի եւ մէկ մարմնի վերածուած»³⁵: Կոմպոզիտորի երգերի յաջողութեան գաղտնիքը, երաժշտագէտ Մարգարիտ Ռուխկեանի խօսքերով, այն՝ որ նա կարողացել էր գտնել ժամանակի ինտոնացիոն բանային. «Չանգուածային երգին դիմել, կը նշանակի ներխուժել կեանք, կարողանալ ականջալուր լինել ժողովրդի մտքերին ու ձգտումներին, քաղել երաժշտական տեղծագործութեան այն ծիլերը, որոնք սկիզբ են առել ժողովրդի կեանքի ընդերքում»³⁶, գրել է նա:

Բայէտային երաժշտութեան մէջ վոկալի ներմուծման հնարքը աստիճանաբար վերաճում է հետեւողականօրէն ու գիտակցուած կերպով կիրառուող թատերագրական ու գեղագիտական արտայայտչամիջոցի: «Մարմար» բայէտում երգչախումբը հանդէս էր գալիս զուտ որպէս նուագախմբային լրացուցիչ հնչերանգային արտայայտչանշանակ: «Անտունի» բայէտում երգչախումբը երկրորդ գործողութեան մէջ հանդէս է գալիս որպէս իրաւահաւասար գործող անձ, բեմադրութեան ակտիւ մասնակից՝ խորհրդանշելով ժողովրդի ամբողջական, հարուստ ու բազմազան մարմնաւորումը: «Սասունցի Դաւիթ»ն ի սկզբանէ մտայնացուեց որպէս օպերա-բայէտ, քանի որ դիւցազնավէպի երաժշտական վերապատումը հնարաւոր էր իրականացնել միայն ժանրերի միախառնումի նմանօրինակ գեղարուեստական լուծումով:

Վոկալի արտայայտչանշանակով թատերագրական-գեղագիտական հնարքի ենք հանդիպում միանգամայն այլ ժանրում՝ «Երկրորդ Սիմֆոնիա»յում, որը, սակայն, վերը նշուած ստեղծագործութիւններում հեղինակի իւրօրինակ ձեռագրի հետեւողական շարունակութիւնն է: Սիմֆոնիայում երգչախումբն ու մենակատարը (սոպրանօ) մեկնաբանում են գործիքայնօրէն՝ համատեղելով գործիքային վիրտուոզ մենակատարային հատուածները բազմաձայն բազմաշերտ հնչողութեան հետ: Եւ եթէ «Սասունցի Դաւիթ» օպերա-բայէտը արժեւորուեց որպէս ժանրերի միախառնումի նախադէպը շունեցող յայտնութիւն հայ երաժշտութեան մէջ, ապա «Երկրորդ Սիմֆոնիա»ն ժանրի նոր ընթերցումն էր, որի մէջ ռեքուիեմի, կոնցերտի, սիմֆոնիայի տարրերը գոյակցում են համատեղ՝ նպաստելով միասնական թատերագրութեան զարգացմանը, չհեռանալով յովհաննիսեանական դիւցազներգական սիմֆոնիգմի աւանդոյթից:

Յովհաննիսեանի խմբերգային ստեղծագործութիւնն իր կատարելութեանը հասաւ 1980ականներին, երբ իրեն վիճակուեց հիմնել Հեռուստառադիոյի Հայ Երգի Կամերային Երգչախումբը, մի համոյթ, որն ամբողջութեամբ՝ ստեղծագործութեան ժանրային, գեղագիտական ու կատարողական ոճի առումով ենթարկւում էր գեղարուեստական դեկավարի նախասիրութիւններին: Սիրով, նուիրումով ու ոգեշնչուածու-

թեամբ ստեղծուեցին ժողովրդական երգերի մի քանի տասնեակի հասնող մշակումները:

Երգչախմբում ամէն մի մանրուք գեղարուեստական արտայայտչականութեան նշանակութիւն էր ստանում՝ իւրայատուկ հնչողութիւնը, երկացանկը, անգամ զգեստների ձեւաւորումը, որոնք հրաշայի իրականացրեց կոմպոզիտորի դուստրը՝ նկարիչ-ձեւաւորող Ռուբինա Յովհաննիսեանը: Առանձնայատուկ բծախնդրութեամբ էին ընտրում մենակատարները, յատուկ նրանց ձայներին ու խառնուածքին համապատասխան գրում էին մեներգերը: Յատուկ այս երգչախմբի համար գրուեցին ժողովրդական երգերի մշակումների շարքերը, եւ այս ժանրում գլուխգործոց հանդիսացող քսան խմբերգերը՝ Վահան Տէրեանի բանաստեղծութիւնների խօսքերով: Ուշագրաւ են կոմպոզիտոր Դաւիթ Հայաջեանի յուշերը այդ տարիների մասին. «Մեր աչքի առաջ, մեր մասնակցութեամբ ծնունդ էին Յովհաննիսեանի խմբերգերը... Տպաւորուել է իմ մէջ Էդգար Յովհաննիսեանի առանձնայատուկ էքիկան: Փորձերի ժամանակ հիմնականում լուռ էր, չէր միջամտում, ուշադիր լսում էր: Եւ դա հակառակ ազդեցութիւն էր թողնում: Ամէն ինչ թողնում էր դիրժորի ակտիւութեանը եւ ներքին զգացողութեանը: Ինքը ներքուստ փիլիսոփայ էր, եւ այդ ամէնը կանխամտածուած էր անում՝ գիտակցելով արդիւնքը»³⁷: Արուեստագէտի այդ նրբանկատութեան մէջ իսկապէս մեծ իմաստ կար, սակայն ստեղծագործական նախաձեռնութեան հարցում, իհարկէ, որոշիչ էր ի՛ր ճաշակը, ի՛ր ընտրութիւնը, ի՛ր ընթերցումն ու մեկնաբանումը: «Ինքն ունէր Տէրեանի հանդէպ սեփական վերաբերմունքը, ի՛ր տէրեանական աշխարհը,- նշում է Հայաջեանը,- Տէրեանական շարքն իսկապէս որ ի՛նքը պիտի գրէ»³⁸:

Ո՞րն էր Վահան Տէրեանի պոեզիայի յովհաննիսեանական ընթերցման իւրայատուկութիւնը: Այս հարցի պատասխանը տալիս է ինքը՝ հեղինակը: «Խոստովանում եմ, իմ նոր շարքը յայտնի չափով նաեւ իմ բողոքն է՝ կոմպոզիտորների կողմից Տէրեանի որոշակի միակողմանի, քնարական, ինտիմ եւ կամերային-սալոնային ընթերցման դէմ: Տէրեանը շատ ատելի խորն է, ատելի ուժեղ ու հզօր, ատելի էպիկական: Այդ էպիկականութիւնն սպասում է ոչ միայն իր բացայայտմանը, այլեւ «ժամանակի մէջ» զարգացմանը: Տէրեանը շատ «ենթատեքստային» բանաստեղծ է, եւ այդ ենթատեքստութիւնը պահանջում է համապատասխան պոլիֆոնիա՝ կոնտրաստային, փոխադարձ լրացնող... Եւ այս դիրքերից Տէրեանի պոեզիան դիտելու եւ այդ յատկանիշներն արտացոլելու փորձն անխուսափելի է»³⁹:

Մէկ այլ առիթով հրապարակուած յօդուածներից մէկում արուեստագէտը մեկնաբանում է տէրեանական պոեզիայի եւ Տէրեան-մտաւորականի իր տեսակէտը. «Դատողութիւնների եւ գործողութիւնների անզիջողականութիւնը Տէրեանի մէջ համատեղում էր համեստութեան,

ամաչկոտութեան հետ, անգուգական կամքը՝ նրբութեան, նրբանկատութեան հետ: Հենց ինքը՝ Տէրեանի պոեզիան, նրա պոեզիայի նրբակերտութիւնը վկայում են նրա բարձրագոյն մտաւորականութեան մասին: Եւ, այնուամենայնիւ... Տէրեանի հիմքերը շատ ժողովրդական են, շատ գեղջկական»⁴⁰:

Յովհաննիսեանի յայնահայեաց աշխարհընկալումը չէր կարող սահմանափակուել Տէրեանի քնարերգութեան միակողմանի ընթերցմամբ: Հայ գրականութեանը եւ յատկապէս Տէրեանի պոեզիային քաջատեղեակ լինելով՝ երգաչարի բանաստեղծութիւններն ընտրելիս նա աչքի առաջ ունենում է Տէրեան-քնարերգուի, բնութեան ու սիրոյ երգչի, հայրենասէր քաղաքացու բարդ ու հակասական կերպարը, նրա անմնացորդ նուիրումի պատրաստակամութեան գիտակցումը. «Ինձ համար շատ կարեւոր էր մեծ բանաստեղծի մարդկային ու քաղաքացիական էութիւնը, նրա բուռն կենսագրութիւնը, նրա վեհ գաղափարները եւ նուրբ զգացումները, ինձ համար ոչ միայն կարեւոր, այլեւ որոշիչ էին Տէրեանի ժողովրդական, գեղջկական արմատները, նրա մշտական հաւատարմութիւնը հայրենի գիւղին եւ հողին, որոշիչ էին ոչ միայն խիստ տէրեանական կարօտը եւ թախիծը, այլեւ ոչ-պակաս տէրեանական հայրենասիրութիւնը, առնականութիւնը, տոկուն հաւատը»⁴¹:

Այսպիսով, դիմելով Վահան Տէրեանին, Յովհաննիսեանը, ոչ միայն արուեստագէտի հոգու պարտքը կատարեց իր մեծանուն ազգակցի հանդէպ, այլեւ սկզբունքօրէն նոր մօտեցումով ընթերցեց նրա պոեզիան՝ ստեղծելով հայրենասէր-քաղաքացուն, մարտնչող մտաւորականին ու բացառիկ նրբագգած քնարերգուին արժանի գեղագիտական ընդհանրացումներով յագեցած երաժշտական նուիրում:

ՆՈՐԴԱՍԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐ

80ականներին գրուած երկերում լիարժէք գրսելորուեց Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան մէկ այլ բնորոշ կողմը՝ հետաքրքրութիւնը հնագոյն դասական ժանրերի հանդէպ: Եթէ Առաջին Սիմֆոնիայում դրա արտայայտութիւնը հայկական միջնադարեան երգարուեստն էր, ապա Կոնցերտ-բարոկոյում, Երկրորդ եւ Երրորդ Սիմֆոնիաներում, վերջին շրջանի՝ «Գողգոթա» պասակալիայում եւ «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիայում եւրոպական դասական եւ բարոկո շրջանին յատուկ ժանրերն ու ձեւերն են, որոնք կոմպոզիտորի ինքնատիպ ձեռագրի շնորհիւ վերաիմաստաւորում ու նոր գեղագիտական արժէք են ստանում:

Այսպիսով, Յովհաննիսեանի ստեղծագործութեան բնորոշ կողմը դառնում է ի. գարավերջի երաժշտական մտածողութեան ամենատարածուած ու տիպական ուղղութիւններից մէկը՝ նորդասականութիւնը: Այլ կերպ չէր կարող լինել: Իր մեծ ուսուցիչների՝ Գրիգոր Եղիազար-

եանի, Խաչատրեանի, Շոստակովիչի դասերը ձեւաւորեցին ու կոփեցին երիտասարդ ստեղծագործողի մէջ հաւատամքը դասական ձեւի պարզութեան, յստակութեան, ասելիքի զաղափարական խորութեան հանդէպ, իսկ ընատուր պայծառատեսութիւնը, նորը, հետաքրքիրն ու բացառիկը զգալու, իւրացնելու տաղանդը թոյլ էր տալիս արտաքուստ դասական պարզութիւնը յագեցնել նորարարական հնարքներով ու բարդ տեխնոլոգիական գիւտերով:

Եւ ամէնից գնահատելին այն է, որ կոմպոզիտորը չէր սահմանափակուում նորդասական ձեւերի միայն արտաքին դրսեւորումների կիրառմամբ՝ ռեքուիեմ (Երկրորդ Սիմֆոնիա), հնագոյն սուլիտ (Կոնցերտ-բարոկո), ռիչերկար, մենուէտ, չակոնա (Երրորդ Սիմֆոնիա), Dies Irae (Սոնատ-էպիտաֆիա), պասակալիա («Անտունի») եւն.: Ժանրային այս անուանումները՝ որպէս հաստատուն յաւիտենական գեղագիտական արժէքների խորհրդանիշ, ներդաշնակօրէն ներհիւսւում են երաժշտալեզուական ու թատերագրական առումով բարդ ու բազմազան ժամանակակից կտաւներում: Երաժշտագէտ Սուետյանա Սարգսեանի գիտուկ ընտրոշմամբ, «Դրանք կազմում են հին արժեքների նոր ընկալում, իրօրինակ գեղարուեստական իրողութիւն, որի արարողն է Էդգար Յովհաննիսեանը»⁴²:

«ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴՈՒԹԻՒՆ ԴԷՊԻ ԷՐՉՐՈՒՄ»

Էդգար Յովհաննիսեանը խորհրդահայ շրջանի այն սերնդի ստեղծագործողներից է, որոնց կրթութիւնը, ստեղծագործական կայացումն ու գեղագիտական սկզբունքների ձեւաւորումն ընթացել են նաեւ ռուսական (կամ խորհրդային) մշակոյթի անմիջական ազդեցութեան ներքոյ: Ընդ որում, եթէ կրթական ու ստեղծագործական հասունացման շրջաններն արդիւնք էին առարկայական գործօնների ազդեցութեան, ապա ենթակայական գործօնները, ինչպիսիք էին ստեղծագործական ու բարեկամական փոխյարաբերութիւնները ժամանակի նշանաւոր գործիչների հետ, անձնական նախասիրութիւնները, միագումարուելով ստեղծեցին Յովհաննիսեան-մտաւորականի գեղագիտական-մշակութարանական երեւոյթը:

Գրողներ Պուշկին, Լերմոնտով, Կուպրին, կոմպոզիտորներ Շոստակովիչ, Պրոկոֆեւ, պարուսույց Եակոբսոն, բեմադրիչներ Վարկովիցկի, Արբատով, բալետի մենապարողներ Վասիլեւ, Մաքսիմովա եւ շատ ուրիշ անուններ ձեւաւորեցին կարեւորագոյն ենթակայական նախապայման, որը խթան դարձաւ ստեղծելու օպերային ժանրում նրա միակ, սակայն անգերազանցելի թարմութեամբ ու վիպական ընդգրկումով օպերան՝ «Ճանապարհորդութիւն Դէպի Էրզրում»: Ստեղծագործութիւնը նուիրուեց Արեւելեան Հայաստանը Ռուսաստանին միաւորելու 160ամեակին, այստեղից էլ՝ լիրբետոյում առկայ հայ-ռուսա-

կան բարեկամութեան ինչ-որ չափով կարգախօսային գաղափարը: Օպերայի գրական նախահիմքում Պուշկինի գրառումներն են, որոնք, սակայն, բեմադրիչ Գէորգի Անիսիմովի ազատ ստեղծագործական մեկնարանութեամբ եւ կոմպոզիտորի հմուտ միջամտութեամբ վերածուցին հզօր էպիկական-դրամատիկ արարի:

Դիպաշարը նպատակամիտուած է համամարդկային խնդիրների-այնտեղ երկու ժողովուրդների ամենավեհ ու նուիրական արժէքների բախումն է ստրկամէտ, բռնի ու ստոր դրսեւորումների հետ: Պուշկինի նոթերից քաղելով միայն մի քանի փաստացի դրուագ՝ Յովհաննիսեանն էպիկական մեծակերտ ընդհանրացումներով ստեղծել է տուեալ ժամանակի եւ միջնորտի բարոյահոգեբանական ու սոցիալական ճշգրիտ ու դիպուկ պատկերը: Ընդ որում, հեղինակը կիրառել է անսպասելի ստեղծագործական հնարք՝ ռուսերէն եւ հայերէն՝ երկլեզու շարադրանք, որը ոչ միայն լիովին արդարացուած է, այլեւ օպերայի բազմաշերտ ու բազմապլան հիւսուածքին մի առանձնայատուկ ինքնատիպ հնչողութիւն է հաղորդում: Երկլեզու շարադրանքի հնարը այստեղ ոչ միայն գրական հիմքի լեզուին է վերաբերում, այլ նաեւ վերածուել է գաղափարագեղագիտական հզօր ընդհանրացման: Օպերայի առանցքը կազմող գծերից մէկը ռուս ազնուականութեան պատկերումն է (Գրիբոեդով, Պուշկին, Գոնչարովա, Ռաբեսկի եւ ուրիշներ): Նրանք ոչ միայն երգում ու խօսում են ռուսերէն, այլեւ նրանց երաժշտական ինտոնացիան հիւսուած է ռուսական դասական երաժշտութեան լաւագոյն աւանդոյթներին համահունչ: Թէեւ երաժշտութեան մէջ չկան ուղղակի մէջբերումներ, սակայն ընդհանուր երաժշտական միջնորտը պարուրուած է Շոստակովիչի եւ Պրոկոֆեւի սիմֆոնիզմի ելեւէջներով: Կիրառելով ժամանակի ոճաւորման գեղագիտական հնարքը՝ Յովհաննիսեանը դիմել է ժամանակաշրջանին բնորոշ ժանրային պատկերներին ու երաժշտական ձեւերին (պոլոնէզ, վալս, գաւոտ...)՝ ստեղծելով ռուսական ազնուական կեանքի նրբագեղ միջնորտը:

Միւս կարեւոր գիծը հայկական իրականութիւնն է, որը պատկերուած է հիմնականում զանգուածային տեսարաններում հնչող խմբերգային հատուածների միջոցով: Այստեղ կոմպոզիտորը ոչ միայն դիմում է հայոց լեզուի արտայայտչականութեանը, այլեւ հայկական ժողովրդական մեղեդայնութեան հարուստ հնչողութեանը: Հանդիպում են անգամ ուղղակիօրէն մէջբերուած երգերի մեղեդիներ, ինչպէս նաեւ յովհաննիսեանական ինքնատիպ ձեւագրով դրոշմուած ժողովրդական երգերի մշակումներ: Այստեղ եւս Յովհաննիսեանը հարազատ է իր ստեղծագործական հաւատամքին, հաւատարիմ կոմիտասեան բազմաձայնութեան սկզբունքներին, որոնք հետեւողականօրէն կիրառուել էին վաղ շրջանի ստեղծագործութիւններից սկսած եւ նոր որակով ու նոր

գեղագիտական ենթատեքստով կիրառում են հեղինակի միակ օպերայում:

Այսպիսով, «Ճանապարհորդութիւն Դէպի էրզրում» օպերան հանրագումարի է բերում Յովհաննիսեան-մտաւորականի, քաղաքացու կարեւորագոյն համոզմունքը, դիրքորոշումը, հաւատամքը: Այն է՝ խորին ակնածանքը ուսումնականութեան անցեալի ու ներկայի անհատներին, նաեւ համամարդկային մշակութային, գեղագիտական ու հասարակական գաղափարների հանդէպ: Միեւնոյն ժամանակ օպերան խորապէս հայրենասիրական ստեղծագործութիւն է, որտեղ հաստատում են կարեւորագոյն ազգային արժէքները: Օպերայի առաջին բեմելի առթիւ տրուած հարցազրոյցներից մէկում հեղինակն այսպէս է բնորոշել արուեստագէտի գեղագիտական գերխնդիրը. «Մեր ժողովուրդն իր յանդիմանական պրոբլեմներն ունի: Պատմաբանները գրում են ու պէտք է գրեն Եղեռնի, Պատմական Հայաստանի մասին՝ դա նրանց խաչն է: Արուեստագէտներն էլ իրենցն ունեն... Արուեստագէտի այս հաւատամքով են ստեղծել «Սասունցի Դաւիթ»ը, «Անտունի»ն, «Ալաշկերտի Գութաները»ը, «Աղանայի Ողբը»... Եւ «Էրզրում»ն էլ ինձ համար ամենից առաջ հայրենասիրական է...»⁴³:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՈՒԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱՆՈՅԻ ՌԵԿՏՈՐ

1960ականներից սկսած Յովհաննիսեանի հարուստ ստեղծագործական գործունէութիւնը զուգակցում է տարբեր բնագաւառներում վարչական-կազմակերպչական, մշակութային-կրթական, նոյնիսկ հասարակական-քաղաքական աշխատանքի հետ: Սակայն, նրա համար առաջնային էին գեղագիտական նշանակութեան հարցերը: 1986ին, ստանձնելով Երեւանի Կոմիտասի Անուան Երաժշտանոցի ռեկտորի պաշտօնը, նա մուտք գործեց բարձրագոյն երաժշտական կրթական հաստատութիւն՝ ազգային մշակոյթի ժողովրդական ու արհեստավարժ ճիւղերի ուսումնասիրման խորացման ու զարգացման հեռանկարային յստակ ծրագրերով, համարձակ վերափոխումների ու նորամուծութիւնների վճռակամութեամբ:

Ինչպէս եւ ստեղծագործական ասպարէզում, այնպէս էլ կրթական համակարգում, մասնաւորապէս Երաժշտանոցի կրթական ծրագրերում, հայ հին եւ միջնադարեան արհեստավարժ երաժշտարուեստի այնպիսի, չբացայայտուած էջերը յայտնաբերելու եւ հանրութեանը ներկայացնելու խնդիրը Յովհաննիսեանի համար գեղարուեստ-գեղագիտական առաջնային հիմնահարց է մնում: «... Մեզ համար հանելուկ է մնում Կիլիկիայի երաժշտութիւնը, - գրում է նա, - ...Հայկական այդ պետութեան 300ամեայ պատմութեան ընթացքում ստեղծուել է, ճիշտ է դարձեալ հայկական, բայց բոլորովին այլ երանգներով մշակոյթ, որի յատկապէս երաժշտական մասը մեզ քիչ է ծանօթ: Որքանով է այն

տարբերուել բուն Հայաստանի երգարուեստից, ինչպիսի՞ քանահիստօթին է ունեցել... Կիլիկիան սերտ շփումների մեջ է եղել Երուսալի հետ, պիտի որ ուշագրաւ փոխազդեցութիւններ լինէին... Այդ եւ մեր երաժշտարուեստի պատմութեան զանազան այլ չբացայայտուած էջերն այսօր ենթադրում են հետազօտական աշխատանքների նոր մակարդակ»⁴⁴:

Յովհաննիսեանի խառնուածքում գերիշխող կամային որակները, նպատակասլացութիւնը չեն եղել հերթական պաշտօն գրադեցնելու ինքնանպատակ մղում: Նա իրեն վստահուած իւրաքանչիւր դեկավար պաշտօն ստանձնել է յստակ նպատակային ծրագրերով, որոնցում առաջնայինը ազգային մշակութային արժէքների ու աւանդոյթների պահպանման ու զարգացման հիմնախնդիրն է եղել՝ իր ողջ բազմազանութեամբ:

Երաժշտանոցի տնօրինութեան տարիները ճակատագրի բերումով համրկան 80ականներին սկիզբ առած ազգային ինքնագիտակցութեան նոր վերելքի ժամանակաշրջանին: Այստեղ էլ դրսեւորուեց Յովհաննիսեան-քաղաքացու, հայրենասէր մտաւորականի ճկուն ու խորիմաց դիրքորոշումը, ժամանակը ճիշտ գնահատելու, իրադարձութիւններին համարժէք արձագանգելու պատրաստակամութիւնը: Արցախեան պայքարի առաջին օրերին Երաժշտանոցում նա հանդէս եկաւ բացառիկ զգօն ու ծանրակշիռ մի ելոյթով, որտեղ, մասնաւորապէս գնահատելով իրավիճակը, նշեց. «...Անցեալ շաբաթը գէթ պրոցես էր, զգացմունքային ու կրքոտ, հրապուրիչ ու ոգետրող, երբ ժողովուրդը ցուցադրեց իր ազգային հպարտութիւնը, աննախընթաց կազմակերպուածութիւնն ու համախմբուածութիւնը...»⁴⁵: Համաժողովրդական միասնականութեան վերելքի այս այիքը արուեստագէտի մէջ արթնացրեց հայ ժողովրդի փառապանծ անցեալի էջերը, երբ դրսեւորուեց հայ ազգի միասնականութիւնն ու համախմբուածութիւնը մէկ գաղափարի շուրջ. «...Անցած շաբաթ միահիստեցին... եւ՝ ժողովրդի ցարը, եւ՝ նրա բարձր ոգին ու ոգեղէնութիւնը, եւ՝ նրա նուիրուածութիւնը յեղափոխական գաղափարներին, եւ՝ մեր հնագոյն ազգի յաւիտենական երիտասարդութիւնը: Այստեղ միահիստեցին մեր ժողովրդի լաւագոյն դրսեւորումները, որոնք յայտնի էին թէ՛ ամենամեայ Ապրիլի 24ներից, թէ՛ «Էրեբունի-Երեւան» տօնակատարութիւններից, թէ՛ «Արարատ» թիմի եւ Տիգրան Պետրոսեանի յաղթանակներից...», թէ՛ Արամ Խաչատրեանին ու Պարոյր Սեւակին վերջին հրաժեշտի ժամանակ ժողովրդի տարերային կազմակերպուածութեան անմոռանալի օրերից, ինչ-որ բան յիշեցնում էր 1945 թուականի Մայիսի 9ի Յաղթանակի օրը: Եւ այդ ամէնը բացայայտ նոր մակարդակ, նոր որակ ունէր... Իսկապէս, պատմական օրեր էին...»⁴⁶, ընդգծում էր կոմպոզիտորը:

Երաժշտանոցի պրոֆեսորա-դասախօսական կազմի եւ ուսանողների ընդհանուր ժողովում ռեկտորի կողմից առաջարկուեց ներկայացնել միասնական բանաձեւ, որը ոչ միայն պիտի լինէր քաղաքական որոշումների վաւերացում, այլեւ հարցերի լայն շրջանին վերաբերող հեռանկարային ծրագիր, որի համաձայն, անհրաժեշտ էր լրջօրէն ուսումնասիրել **ԼՂԽՄ** հիմնահարցը. «ուսումնասիրել **ԼՂԽՄ** տարածքում հայ ժողովրդի պատմական եւ մշակութային յուշարձանները, լրջօրէն ուսումնասիրել այդ շրջանի բանահիւսութիւնը, գրադուել հետազօտութիւններով եւ հրապարակումներով»: Մասնաւորապէս նախանշելով Երաժշտանոցի դերը, Յովհաննիսեանը առանձնացնում է հիմնական ոլորտը, որտեղ Երաժշտանոցի դասախօսական կազմն ու ուսանողութիւնը առաւելագոյնս կարող էին եւ պարտաւոր էին օգտակար լինել. «Անհրաժեշտ է մշտական մշակութային կապեր ունենալ **ԼՂԽՄ**ի հետ, հաւարել ֆոլկլորը, համերգների մեկնել, ընդհանրապէս, աւելի յաճախ լինել այնտեղ... Նման գործունէութիւնը կարող է իրական ներդրում դառնալ **Լեռնային Ղարաբաղի** հիմնահարցում...»⁴⁷:

Մեծ կամք ու պատասխանատուութիւն էր պահանջում Երաժշտանոցի ղեկավարից՝ գլխաւորելու համար այդ ի սկզբանէ անհաւասար պայքարը, կազմակերպելու, ճիշտ ընթացք տալու համար զգացմունքների այդ յախուռն կուտակմանը: Չափազանցրած չենք լինի, ասելով, որ Երաժշտանոցի դասախօսների եւ ուսանողների, անձամբ Յովհաննիսեանի մասնակցութեամբ ուղեւորութիւնները, արտագնայ համերգերն ու դասախօսութիւններն Արցախում ոչ միայն հնչեցնում էին հայ երգը՝ արթնացնելով արցախցիների մէջ տասնամեակների ընթացքում ճնշուած ծարաւը հայրենի մշակոյթի հանդէպ, այլեւ դրանք իրենց նշանակութեամբ համազօր էին ի. դարի սկզբին կոմիտասի նախաձեռնած ելոյթներին՝ հայկական ժողովրդական երգերի առաջին հրապարակային կատարումներով:

Այդ օրերին նորովի հնչեց եւ ընկալուեց «Երեւան-էրեւունի» խմբերգը՝ արձագանգելով 1960-70ականների ազգային վերելքի ղօղանջներին, հասնելով մեր օրեր՝ վերջապէս ստանալով իր արժանի դնահատականն ու իսկական կոչումը: 2004ին «Երեւան-էրեւունի»ն պաշտօնապէս հռչակուեց Երեւանի օրհներգը:

80ականների վերջին էղգար Յովհաննիսեանն առաւելապէս ակտիւ գործունէութիւն է ծաւալում հասարակական-քաղաքական ասպարէզում, սակայն աներեք էին նրա գեղագիտական սկզբունքները, եւ անգամ արուեստից հեռու թուացող խնդիրների լուծումը նա կապում էր արուեստի, մշակոյթի գերխնդիրների հետ: Այսպէս, լինելով Հայաստանի Մանկական Հիմնադրամի նախագահ, իր գործունէութեան առաջնային նպատակը նա համարում էր «Ֆիզիկապէս եւ հոգեպէս առողջ սերունդ աճեցնելը»⁴⁸: Խօսքը վերաբերում էր 1988ի աւերիչ աղէտի հե-

տեւանքով օգնութեան կարիք զգացող սերնդին: Սակայն Յովհաննիսեանը սննդի եւ հագուստի օգնութիւնից առաւել կարեւորում էր, որ «նոր սերունդը մեծանայ առողջ, պայծառ, վեհ, հպարտ, հոգեւոր բարձր նկարագրով»⁴⁹:

Քաղաքական յարուած իրավիճակը շատ արուեստագէտների շեղեց իրենց ստեղծագործութեան բնականոն հունից: Ինքը նոյնպէս խորամուխ եղաւ հասարակական-քաղաքական գործունէութեան՝ դոյզն-ինչ չմտահոգուելով, որ դրանով վնաս է պատճառում ստեղծագործական ոգեղնչմանը. «Վերջին շրջանում յուզումները կը դառնա՞ն նիւթ կամ ներշնչանք ստեղծագործութիւնների համար՝ այլ հարց է: Կարեւոր խնդիրն այն է, որ մտաւորականը նախ եւ առաջ իր հանրապետութեան քաղաքացին է եւ նոր միայն արուեստի սպասաւորը»⁵⁰: Մտաւորական-քաղաքացու իր տեսակէտը Յովհաննիսեանը ձեւակերպում է Պարոյր Սեւակի խօսքերով. «շախմատային այն խաղը, որ սկսել է դեռեւս Մեսրոպ Մաշտոցը...,- ասում է նա եւ եզրափակում.- Արուեստի մարդը, աշխատի գրչով, վրձնով կամ մի այլ եղանակով, միշտ էլ նկատի ունի իր հայրենիքը, նրա բնաշխարհը, իր ժողովրդին, նրա գոյատեւման հիմնահարցերը... եւ այդ բոլորը մի ամբողջութեան մէջ... , որը կոչում է Հոգեւոր Հայաստան... մենք էլ այդ Հոգեւոր Հայաստանի բնակիչներն ենք...»⁵¹:

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ԵՒ ՅՕԴՈՒԱԾՆԵՐ

Ստեղծագործողի գեղագիտական հայեացքների իսկական հայեցին նրա ստեղծագործական ժառանգութիւնն է, սակայն Յովհաննիսեանի գեղագիտական հայեացքների համակարգի պատկերացումը՝ լուսագոյնս դրսեւորում են նրա գրական-հրապարակախօսական ելույթները: Տարբեր տարիներին գրած յօդուածներն արտացոլում են մեր երաժշտական մշակոյթի ամենատարբեր խնդիրները: Դրանցում հեղինակը հանդէս է գալիս մերթ որպէս խորաքնին հետազօտող, մերթ որպէս սուր, սկզբունքային եւ անզիջում քննադատ, մերթ՝ ընդհանուր գեղագիտական ու մշակութարանական խնդիրների շուրջ մտորող փիլիսոփայ, մերթ էլ՝ քաղաքացիական ու հայրենասիրական պաթոսով ու սրտցաւութեամբ տողորուած հասարակական գործիչ: Նրա ոճը կենդանի է, գրաւիչ ու կերպարային, յեզուն՝ հարուստ, ճկուն ու պատկերաւոր: Յովհաննիսեանի արծարծած խնդիրներն այսօր էլ կարեւոր են ու արդիական:

Երաժշտագէտ Շահնազարովայի բնորոշմամբ, «Նա կատարելապէս տիրապետում է գրական ժանրին - նրա գրիչը սուր է, ոճը, ինչպէս եւ երաժշտութեան մէջ, զուսպ, բայց արտայայտիչ, մտքերը հետաքրքիր են, կերպարները՝ վառ ու դիպուկ»⁵²: Բովանդակութեան եւ

չարադրանքի տեսակէտից Յովհաննիսեանի գրական ժառանգութեան մէջ կարելի է առանձնացնել երկու ուղղութիւն:

Դրանցից կարելորը հրապարակագրական ուղղութեամբ ծաւալուն յօդուածներն են, որոնցում արծարծոււմ են ոչ միայն հայկական երաժշտական մշակոյթի տարրեր ժամանակահատուածների առանցքային հիմնադրոյթները, այլեւ իր՝ գեղագէտ փոյխոփայի ստեղծագործական դիմանկարին բնորոշ քաղաքացիական դիրքորոշումն ու գեղագիտական հիմնադրոյթները: Յովհաննիսեանի գրապահոցում պահպանուել են այդպիսի երեք յօդուած՝ «Մէր Երաժշտական Արուեստի Հարցերից»⁵³, «Բարձր Իրաւունքների ու Նուազ Կարողութիւնների Մասին»⁵⁴, «Քննադատութիւնը եւ Ստեղծագործութիւնը»⁵⁵, որոնցում յօդուածագիրը դրսեւորել է ժամանակի գնահատման, արուեստագէտի դերի արժեւորման իր բացառիկ ունակութիւնը: Այս յօդուածներում Յովհաննիսեանը մասնաւորապէս քննութեան է առնում հայ ստեղծագործական դպրոցի սերնդափոխութեան, նոր սերնդի կողմից ոճական ինքնատիպութիւնը պահպանելու եւ միեւնոյն ժամանակ արդիական, թարմ արտայայտչաձեւեր փնտռելու անհրաժեշտութեան, ձեւի ու բովանդակութեան փոխկապակցութեան կարեւորագոյն մշակութարանական խնդիրները: Ընդ որում, հրապարակագրի կողմից բարձրացուած հարցերը զուտ հոստորական բնոյթ չեն կրում, այլ՝ առանձին օրինակների, նաեւ սեփական ստեղծագործական փորձի ու ակադեմիական փայլուն գիտելիքների համամասնութեան մէջ առաջադրուող գեղարուեստական մեթոդի լուծումներ: «Որոնումները պէտք է առաջ գնան նաեւ ժանրերի, երաժշտական ձեւերի ուղղութեամբ, - վստահեցնում է յօդուածագիրը: - Իւրաքանչիւր բովանդակութիւն պահանջում է, որ ամփոփուած լինի իրեն յատուկ ժանրի, համապատասխան երաժշտական ձեւի մէջ, այլապէս նա չի գտնի իր արժանի մեկնաբանումը, կը զրկուի ներգործութեան ուժից»⁵⁶:

Հեղինակը մտահոգութիւն է յայտնում հայ ունկնդրի համար անծանօթ կամ քիչ-յայտնի ստեղծագործութիւնների տարածման վերաբերեալ: 50ականների իրականութեան պայմաններում չիրաւի խիզախում կարելի է համարել Յովհաննիսեանի ցանկութիւնը՝ համերգային բեմահարթակներից Կոմիտասի, Եկմայեանի պատարագները հնչեցնելու. «Ռուսաստանում... յաճախ են կատարում Չայկովսկու եւ Ռախմանինովի նոյն կարգի երկերը, եւ ոչ ոքի մտքով էլ չի անցնում, որ դրանք կարող են հանդիսանալ կրօնական միստիցիզմի քարոզ եւ ունենալ հակադաստիարակչական նշանակութիւն: Ընդհակառակը, - պնդում է Յովհաննիսեանը, - նրանք գեղարուեստական դաստիարակութեան մեծ ոյժ ունեն եւ որպէս մշակութային ժառանգութիւն, այդ նպատակին լաւ են ծառայում»⁵⁷: Կոմպոզիտորը ձգտում է չսահմանազատել եկեղեցական երաժշտութիւնը ազգային հոգեւոր ժառանգու-

Թեան ընդհանուր գանգուածից՝ զուգահեռ տանելով ճարտարապետական ու գեղանկարչական անգերազանցելի արժէքների հետ, ինչպիսիք Զուարթնոցի ու Հռիփսիմէի տաճարներն են, Մուղնու Աւետարանը եւ կամ Ռոսլինի նկարագարդած Ճաշոցը:

Յովհաննիսեանն անդրադառնում է երաժշտագիտութեան կարեւոր ուղղութեանը՝ երաժշտական քննադատութեանը: Նա անկեղծ վրդովմունք է յայտնում, որ արդի ստեղծագործական առօրեան, ամէնօրեայ ստեղծագործական գործընթացները եւ նոր սերնդի երկերը անուշադրութեան են մատնում: Հեղինակին չի գոհացնում առողջ քննադատութեան բացակայութիւնը. «պակասում են ոչ միայն պրոֆեսիոնալ արժանիքներն ու մակարդակը, այլեւ սկզբունքային ու անկեղծ քննադատութիւնը»⁵⁸: Անընդունելի են Յովհաննիսեանի համար ընդհանուր ֆրագներով ու անիմաստ բառակապակցութիւններով լի «զրական» գրախօսականները. «Կան մեզ մօտ եւ քննադատներ, որոնք իւրաքանչիւր սեպտիմայի մէջ նորարարութիւն ու պրոգրէս են տեսնում, կոնտրաբասի իւրաքանչիւր սոլօն ընկալում են իբրեւ մտքի անյատակ խորութիւն, ամէն կուլմինացիա՝ գաղափարական շեշտ են համարում: Այսպիսիներին հեշտ է շմեցնել արտաքին էֆեկտներով, քանի որ սրանք պատահականը օրինաչափից տարբերել չգիտեն եւ մակերեսից գատ ոչինչ չեն նշմարում»⁵⁹:

Երաժշտագիտութեան կարեւորագոյն առաքելութիւնը՝ տեսնելու, գնահատելու եւ հասարակութեանն արժանւոյնս ներկայացնելու կարողութիւնն է. «Ժամանակն է, - եզրակացնում է Յովհաննիսեանը, - որ մեր քննադատները կարողանան եւ ցանկանան լիապէս օգտուել երաժշտական քննադատ-տեսաբանի բարձր իրաւունքներից եւ դրսևորեն իրենց իսկական կարողութիւնները»⁶⁰: Առողջ քննադատութիւնը, Յովհաննիսեանի խորին համոզմամբ, կարող է ամուր ստեղծագործական կապ հաստատել ստեղծագործողների եւ երաժշտագէտների միջեւ, խթանել դեռեւս չգրուած գործերի ստեղծմանը, քաղաքացիական խիզախում ցուցաբերել եւ անկաշկանդ ինքնարտայայտման օրինակ ծառայել:

Յովհաննիսեանի կողմից երաժշտագիտական մտքին ուղղուած քննադատութիւնը անհիմն չէ. հենց ինքը՝ իր երաժշտագիտական յօդուածներով գործնականում օրինակելի քննադատութեան արժէքաւոր էջեր է ստեղծում: Նրա ուշադրութեան կենտրոնում արդէն ճանաչում գտած կոմպոզիտորների՝ Խաչատրեանի, Ալեքսանդր Յարութիւնեանի, Շոստակովիչի, Բենջամին Բրիթնի ստեղծագործական դիմանկարներն ու առանձին գործերի մանրակրկիտ վերլուծականներն են, ինչպէս նաեւ իր սերնդակից կամ աւելի երիտասարդ գործընկերների ստեղծագործութեանը նուիրուած դիպուկ ու խորագնին դիտարկումները:

Անսահման երախտագիտութեան, նուիրումի, բարձր արհեստավարժութեան ու տաղանդի առաջ խոնարհումի արտայայտութիւն են Յովհաննիսեանի յօդուածները նուիրուած Արամ Խաչատրեանին («Նրա Երաժշտութեան Արեւով»⁶¹), Ալեքսանդր Յարութիւնեանին («Հորիզոնի Հեռուն»⁶²), Դմիտրի Շոստակովիչին («Որպէս Ուղեցոյց»⁶³): Իւրաքանչիւր արուեստագէտին Յովհաննիսեանն արժեւորում է ժամանակի եւ իրականութեան կտրուածքում, առանձնացնում նրա դերն ու նշանակութիւնը՝ միեւնոյն ժամանակ ձեռնպահ չմնալով արուեստի ու գեղագիտութեան այդ պահին կարելոր ու արդիական հնչողութիւն ունեցող հարցադրումներից (օպերային թատրոն, համերգային կեանք, երկացանկային քաղաքականութիւն, կոմպոզիտորական արուեստ, աւանդական ու ժամանակակից մտածողութեան փոխյարաբերութեան հարցեր, արուեստագէտի առաքելութեան հիմնախնդիր են):

Իւրաքանչիւր առանձին յօդուածի համար նա կարողանում է գրտնել այն միակ ու անկրկնելի ոճը, կառուցուածքը, դիպուկ լեզուական դարձուածքը, որոնցով առաւել ցայտուն է դառնում ասելիքը եւ հասնում նշանակէտին:

Երաժիշտ-գեղագէտի խոհափիլիսոփայական մտորումները հիմնականում արժարժուել են ե՛ւ հրապարակագրական, ե՛ւ գրախօսական յօդուածներում, սակայն պահպանուել են նաեւ ոչ-մեծ քանակով հարցազրոյցներ, որտեղ առանձնայատուկ անկեղծութեամբ են հնչում արուեստագէտի մտքերը՝ կեանքի, արուեստի կոչման, անհատի, նախախնամութեան եւ այլ յաւիտենական հարցերի շուրջ:

Անձամբ իրեն եւ իր աշխարհայեացքին վերաբերող ուղղակի հարցադրումներից Յովհաննիսեանը խուսափում էր: Չէր սիրում երկարարանութիւններ եւ ուռճացրած գովեստներ: Աւելի քան լռակեաց էր ու սակաւախօս, համոզուած էր, որ իր մասին ամէնից լաւ խօսում է իր երաժշտութիւնը: Սակայն կեանքի վերջին տարիներին, հասարակական-քաղաքական իրադարձութիւնները, կտրուկ փոփոխութիւնները, արցախեան շարժումը, 1988ի ողբերգական երկրաշարժը, սոցիալական ու քաղաքական ցնցումները ճակատագրական դեր խաղացին էղգար Յովհաննիսեանի կեանքում: Մէկը միւսին յաջորդած կաթուածները գործուն, եռանդուն, հաստատակամ, ստեղծագործելու անդուլ ցանկութեամբ լի արուեստագէտին մեկուսացրեցին հասարակութիւնից, մշակութային ու հասարակական ասպարէզից: Մնուեցին նոր ստեղծագործական մտայղացումներ՝ իմաստնացած խոհականութեամբ ու փիլիսոփայական ընդհանրացումների խորութեամբ դրոշմուած: «Գողգոթա» սիմֆոնիկ պասակայիան, «Գրիգոր Նարեկացի» օրատորիան, շարունակելով դիւցազներգական սիմֆոնիզմի յովհաննիսեանական աւանդոյթը, այն բարձրացնում են գեղագիտական աշխարհընկալման մի նոր հարթութեան: Առաջին անգամ արուեստագէտը ուղղակիօրէն դի-

մում է քրիստոնէական բարոյախօսութեանը, աւետարանական յաւեր-
ժական ճշմարտութիւններին, թէեւ առանց կրօնապաշտ հանդուրժո-
ղականութեան ու հնազանդութեան քարոզի:

Իր վերջին հարցազրոյցներից մէկում հաւատքի հանդէպ ունեցած
վերաբերմունքն այսպէս է արտայայտել Յովհաննիսեանը. «Ես կրօնա-
պաշտ չեմ, երբեք չեմ եղել եւ կրօնապաշտ լինելու գաղափարն ինձ չի
զբաղեցրել... Կա՞յ Աստուած թէ ոչ՝ թող որոշեն ուրիշները, բայց ես
գիտեմ, որ մեր ունեցած-չունեցածի մեծ մասը եւ ամենակարեւոր բա-
ները կանխորոշուած են եւ վճռուած»⁶⁴:

Նա մտաւորում ու հաւատում էր ճակատագրին, փորձում ի վե-
րուստ կամ ճակատագրի կամքով իրեն յատկացուած օրերն ապրել լի-
արժէք, Ֆիզիկական եւ հոգեւոր ուժերի ներածին չափով: «Մարդուն ի
սկզբանէ տրուած են որոշ ընդունակութիւններ, եւ մարդ պիտի կարո-
ղանայ գտնել... ծառայել նրան, ինչը իրեն իսկապէս տրուած է բնու-
թիւնից»⁶⁵, ասում է կոմպոզիտորը: Արուեստագէտը, Յովհաննիսեանի
համոզմամբ, տարբերում է սովորական մահկանացուներից նրանով,
որ ներքին զգացողութեամբ կարողանում է գտնել իր առաքելութիւնը.
«Նրանք միշտ կռահում են, թէ ինչքան ժամանակ է տրուած իրենց...
Շատ յաճախ բանաստեղծների, կոմպոզիտորների կեանքում նկա-
տում ենք այդ պահը, զգում ենք, որ այդ վերջին տարիների նրանց
ստեղծագործութիւնը հրաժեշտի, կամ կեանքը փիլիսոփայօրէն ամ-
փոփելու բնոյթ է կրում...»⁶⁶:

էդգար Յովհաննիսեանի համար կեանքը փիլիսոփայօրէն հանրա-
գումարի բերելու ներքին թելադրանքով ծնուեց *Կեանքս Յուշերում*
կենսագրական յուշագրութիւնը՝ փորձելով անցեալի ու ներկայի անդ-
րադարձերում գտնել յաւիտենական փիլիսոփայական հարցադրումնե-
րի պատասխանները:

էդգար Յովհաննիսեանի կեանքն ու գործը Ի. դարավերջի հայ երա-
ժշտութեան բացառիկ էջերից է, որտեղ միահիւսուում են խորապէս ազ-
գային հիմքի վրայ ստեղծուած թարմ ու համարձակ ստեղծագործա-
կան մտայղացումները: Նրա արուեստում ներդաշնակօրէն միահիւս-
ուել են ձեւի ու թատերագրութեան գերազանց զգացողութիւնը, ազ-
գային ու համաշխարհային երաժշտարուեստի լեզուական ու տեխնի-
կական առանձնատկութիւնների իւրովի մեկնարանումը, խոհափիլի-
սոփայական մտորումների արտայայտման էպիկական զսպուածու-
թիւնն ու նուրբ քնարական յուզականութիւնը: Գործունէութեան ամե-
նատարբեր ասպարէզներում՝ ստեղծագործութիւն, հասարակական-
կազմակերպչական աշխատանք, հրապարակախօսութիւն եւն., Յով-
հաննիսեանը զրտեւորել է առաջին հերթին առաջադէմ մտաւորականի
փիլիսոփայական-գեղագիտական մօտեցումը, սրտացաւ ու յուզական
վերաբերմունքը՝ կեանքի, ստեժագործութեան, ազգային մշակութային

ժառանգութեան, համաշխարհային, համամարդկային յաւիտենական արժէքների հանդէպ:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- ¹ Ռադիոհարցազրոյցը ձայնագրուել է 1986ին եւ պահպանուել երաժշտագէտ Սուսաննա Նալբանդեանի գրապահոցում: Այն 1998ին հրատարակուել է էդգար Յովհաննիսեանի *Կեանքս Յուշերում* գրքում, Երեւան, «Տիգրան Մեծ» Հրատարակչութիւն, էջ 190-193:
- ² Nelli Shakhnazarova, "Splav Velichiya i Prostoti" (Վեհուիթեան ու պարզութեան համաձուլումը), *Vestnik Agenstva Pechati Novostey, Մոսկուա*, 21.08.1963:
- ³ Liana Genina, "Fortepianni Kvintet Edgara Oganesyana" (էդգար Յովհաննիսեանի Գաշնամուրային կուինտետը), *Sovetskaya Muzika*, 1956, N 3, էջ 25:
- ⁴ *Kommunist*, 27.03.1957:
- ⁵ Gayane Chebotaryan, "Rojdenie Novogo Baleta" (Նոր բալետի ծնունդը), *Kommunist*, 26.03.1957:
- ⁶ Nikolay Peyko, "Marmar", *Sovetskaya Muzika*, 1957, N 6, էջ 70:
- ⁷ Aram Khachaturyan, "Pervaya Simfonia Edgara Oganesyana" (էդգար Յովհաննիսեանի Առաջին Սիմֆոնիան), *Kommunist*, 6.03.1959:
- ⁸ Yuri Korev, *Muzikalno-criticheskie Stati* (Երաժշտա-քննադատական յոդուածներ), *Մոսկուա*, 1974, էջ 42:
- ⁹ Գէորգ Արմէնեան, «է. Յովհաննիսեանի Սիմֆոնիան», *Սովետական Արուեստ*, 1959, թ. 5, էջ 36-37:
- ¹⁰ Նիկողոս Թաւմիզեան, «է. Յովհաննիսեանի Սիմֆոնիան», *Սովետական Արուեստ*, 1963, թ. 11, էջ 26:
- ¹¹ Sulkhan Nasidze, "Edgar Oganisyan", *Muzika Zakavkazskikh Respublik*, խմբ. N. Shakhnazarova, *Թբիլիսի*, 1975, էջ 329:
- ¹² Նկատի ունենք յետխաչատրեանական սերնդի վառ ներկայացուցիչների հնգեակին՝ Աննո Բարաջանեան, էդուարդ Միրզոյեան, Ղազարոս Սարեան, Ալեքսանդր Յարութիւնեան, Աղամ Խուղոյեան:
- ¹³ Lev Raaben, *Sovetskaya Kamerno-instrumentalnaya Muzika* (Խորհրդային կամերագործիքային երաժշտութիւնը), *Լենինկրատ*, 1963, էջ 277:
- ¹⁴ Marina Berko, "Rabochi Smotr Armyanskoy Muziki" (Հայ երաժշտութեան աշխատանքային ստուգայց), *Sovetskaya Muzika*, 1968, N 8, էջ 44:
- ¹⁵ էդգար Յովհաննիսեան, «Հիմն ժողովրդի եւ Անձաշուիթեան» (հարցազրոյցը փարեց Աննետա Աւետիսեանը), *Երեկոյեան Երեւան*, 1976 (յոդուածին ծանօթացել ենք էդգար Յովհաննիսեանի անձնական արխիւում- թերթի կտրօնի վրայ, դժբախտաբար, գրուած չէր ամիս-ամսաթիւր):
- ¹⁶ «Օպերա, Մեր Հարցաթերթիկը», *Սովետական Արուեստ*, 1990, թ. 6, էջ 8:
- ¹⁷ Տէս՝ Ս. Նալբանդեանի ռադիոհարցազրոյցը՝ Յովհաննիսեան, *Կեանքս*, էջ 190-193:
- ¹⁸ Gevorg Gyodakyan, "Vechni Idol" (Յաւերժական կուռք), *Kommunist*, 17.04.1966:
- ¹⁹ R. Stepanyan, "Vechni Idol" (Յաւերժական կուռք), *Kommunist*, 23.07.1966:
- ²⁰ Gevorg Gyodakyan, "Tri Khoreograficheskie Poemi" (Երեք խորեոգրաֆիկ պոէմ), *Kommunist*, 13.06.1965:
- ²¹ էդգար Յովհաննիսեան, «Անտունի»ի Հեղինակը», *Երեկոյեան Երեւան*, 5.02.1974:
- ²² Նոյն:
- ²³ «Անսամբլ Լայն Առումով», *Սովետական Արուեստ*, 1970 թ. 10, էջ 58:
- ²⁴ Նոյն:

- ²⁵ Նոյն, էջ 59:
- ²⁶ Տրդրան Մանուսրեան, «Նոր Սոնատ», *Սովետական Հայաստան*, 11.12.1975:
- ²⁷ Eduard Pashinyan, "Panorama Mnogoobraziya" (Բազմազանութեան համապատկեր), *Kommunist*, 25.12.1975:
- ²⁸ Գրախօսականը գրուել է Կոմպոզիտորների Միութեան վարչութեան ստուգատեսի առիթով:
- ²⁹ Կարինէ Խուղարաչեան, «Երաժշտական Հարուստ Լեզուով», *Երեկոյան Երեւան*, 11.05.1976:
- ³⁰ Թովհաննիսեան, «Հիմն ժողովրդի եւ Անմահութեան»:
- ³¹ G. Kotoyan, "Epos v Stenicheskom Voploshchenii" (Դրեցազներգութիւնը բնական մեկնարանմամբ), *Kommunist*, 8.08.1976:
- ³² "Plany i Sversheniya, Novye Zamysli: Edgar Oganesyanyan" (Ծրագրեր եւ իրագործումներ, նոր մտայղացումներ. էդգար Թովհաննիսեանի հարցազրոյցը), *Muzikalnaya Jizn*, 1976, N 1, էջ 2:
- ³³ Kotoyan:
- ³⁴ Թովհաննիսեան, «Հիմն ժողովրդի եւ Անմահութեան»:
- ³⁵ «Երաժշտական Աննախընթաց Գիշեր Մը», *Շարժում, Պուենոս Այրէս*, 12.05.1973:
- ³⁶ Margarita Rukhkyan, "Zamisel i Ego Voploshchenie" (Մտայղացումն ու նրա իրագործումը), *Kommunist*, 13.02.1974:
- ³⁷ Թովհաննիսեան, *Կեանքս*, էջ 207-209:
- ³⁸ Նոյն:
- ³⁹ E. Oganisyan. "On Glubje, Epichneye" (Նա աւելի խորն է, աւելի էպիկական), *Kommunist*, 18.06.1985:
- ⁴⁰ էդգար Թովհաննիսեան, «Նրա Տոկուն Հաւատը», *Երեկոյան Երեւան*, 17.06.1985:
- ⁴¹ Նոյն:
- ⁴² Svetlana Sarkisyan, "Nasledstvo Dushi i Krovi" (Հոգու եւ արեան ժառանգութիւն), *Respublika Armenia*, 17.02.1996:
- ⁴³ Տե՛ս՝ «Ճանապարհորդութիւն Դէպի էրզրում», *Զրոյցի Հրաւէր*, *Սովետական Արուեստ*, 1988, թ. 6, էջ 6:
- ⁴⁴ Գ. Մինասեան, «Հոգեւոր Հայաստանի Քաղաքացին», *Երեկոյան Երեւան*, 23.03.1989:
- ⁴⁵ Թովհաննիսեան, *Կեանքս*, էջ 122:
- ⁴⁶ Նոյն, էջ 124:
- ⁴⁷ Նոյն, էջ 126:
- ⁴⁸ Մինասեան:
- ⁴⁹ Նոյն:
- ⁵⁰ Նոյն:
- ⁵¹ Նոյն:
- ⁵² Nelli Shakhnazarova, "Splav Velichiya i Prostoti":
- ⁵³ *Սովետական Արուեստ*, 1955, թ. 4, էջ 6-11:
- ⁵⁴ *Սովետական Արուեստ*, 1961, թ. 9, էջ 33-38:
- ⁵⁵ Edgar Oganisyan, "Kritika i Tvorchestvo" (Քննադատութիւնը եւ ստեղծագործութիւնը), *Kommunist*, 22.10.1974:
- ⁵⁶ «Մեր Երաժշտական Արուեստի Հարցերից», *Սովետական Արուեստ*, 1955, թ. 4, էջ 8:
- ⁵⁷ Նոյն, էջ 10:
- ⁵⁸ «Քարձր Իրաւունքների ու Նուազ Կարողութիւնների Մասին», *Սովետական Արուեստ*, 1961, թ. 9, էջ 35:
- ⁵⁹ Նոյն, էջ 36:
- ⁶⁰ Նոյն, էջ 38:

⁶¹ Էդգար Յովհաննիսեան, «Նրա Երաժշտութեան Արեւոյ», *Սովետական Արուեստ*, 1978, թ. 7, էջ 2:

⁶² Edgar Oganessian, "Dal' Gorizonta" (Հորիզոնի Հետոն), *Kommunist*, 12.06.1979:

⁶³ Էդգար Յովհաննիսեան, «Որպէս Ուղեցոյց», *Սովետական Արուեստ*, 1966, թ. 12, էջ 23-26:

⁶⁴ Սուսաննա Նալբանդեանի Հետ ուղիւհարցազրոյցից (Յովհաննիսեան, *Կեանքս*, էջ 190-193):

⁶⁵ Նոյն:

⁶⁶ Նոյն:

EDGAR HOVHANNISYAN:
HIS TIME AND ESTHETIC PRINCIPLES
(Summary)

TSOVINAR MOVSISYAN

The rich and multifaceted output of the composer Edgar Hovhannisyán (1930-1998), one of the unique and significant personalities of 20th century Armenian music, reflects the complex and conflicting reality he lived in. Hovhannisyán's unique musical thinking, fresh and all-embracing perception of the world, and firm esthetic principles are reflected in his works. His love for the arts, literature, dance and cinematography had a decisive role in the performances of his musical-theatrical, vocal-symphonic and chamber works.

The composer's rich output - comprised of almost all musical genres: opera, ballet, oratorio, cantata, symphony, concert, quintet, quartet, sonata, choir, romance, song, music for theatre and cinema - gives a full picture of his esthetic principles. His analytical, in-depth articles touch upon issues related to music and have national, cultural, and esthetic significance.

National culture and history, epic and emotional expressiveness characterize Hovhannisyán's early compositions.

His ballets reveal his main aesthetical principle, which leads to creating a full foundation comprised of a literary-artistic libretto that grows into symphonic dramaturgy.

Reflections on ancient Armenian music are consistently present in Hovhannisyán's works. His multi-genre works are not only unique ideas of late 20th century neoclassicism and genre synthesis, but also an expression of the composer's unique philosophy and aesthetical perception of the world.

Vocal art and its expressional diversity occupied a primary place in Hovhannisyán's works. Addressing different genres and forms of the vocal art, Hovhannisyán solved different esthetic problems. The secret of choir songs *Yerevan-Erebuni*, *Sardarapat*, *Arpa-Sevan*, *Hayots Lernerum* is that he succeeded in finding the intonation key of his time. Using Vahan Teryán's poetry, he enriched his music with esthetic generalizations worthy of a patriot, a fighting intellectual and a very sensitive lyricist.

The characteristic type of Hovhannisyán's works is neoclassicism, one of the most typical trends of music mentality of the late 20th century. Belief in the clarity of the classic form and his innate talent to feel the interesting and the exclusive allowed the composer to enrich classical clarity with innovative methods and complicated technological inventions.

In different years the composer led the Opera and Ballet Theatre of Armenia, the State Song and Dance Ensemble, ArmConcert, the TV and Radio Chamber Choir, and the Yerevan Conservatory. Deeply understanding the demands of new aesthetics and the whole palette of the means needed for their implementation, he always complemented all his administrative positions with well-defined objectives, making the sustainability and development of national values and traditions his primary goal. The philosophical thoughts of the composer-aesthetician were addressed in his published articles and interviews. Sincerity is reflected in the Artist's thoughts about life, art, individual providence, and other eternal issues. According to Hovhannisyán, an artist is different from ordinary mortals, as he can find his mission through internal feeling, trying to find the answers to the eternal philosophic questions in the reflection of the present and the past.