

Մեծ կտրուկ,
ձեռք թողնելու - 1-ին քանակով
միայն. 28 հուլիս 978 թ.

Անտիկր Գրիգորյան

Т. МАНСУРЯН

ЧЕТЫРЕ АЙРЕНА
Н. КУЧАКА

ԱՆՅԱԿ ՊԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ԸՋԵՐԻՑ

Է. Խոնքառուկից
Տոբոլսկի քաղաքից
8 թիվ և քաղաքի քաղաքից
ԿՎԱՐՏԵՏ
N 30 277
ՊԱՐՏԻՏՈՒՐԱ

Գ. Օ.
КВАР
ПА

Մյուս քաղաքից
Տոբոլսկի քաղաքից
Այս քաղաքից
ԿՎԱՐՏԵՏ
N 30 277
ՊԱՐՏԻՏՈՒՐԱ
Ս. ՇԱԿԱՆՅԱՆ
Գ. ԱՅԿՅԱՆ
Վ. ԹԵՐԹԵՐՅԱՆ

Անտիպր Գրիգորյան

ԱՆՅՅԱԸ ՊԱՊՊ

ԵՊԱԺ ԾՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՊ

ԷՏԵՊՊՑ

ՀՏԴ 78

ԳՄԴ 85.31

Գ 888

Գրիգորյան Ա.

Գ 888 *Անցյալ դարի երաժշտական կյանքի էջերից/*

Ա. Գրիգորյան.- Եր., Գիտություն, 2012, 180 էջ:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող Անահիտ Գրիգորյանը ընթերցողին ներկայացնում է XX դարի երաժշտական Հայաստանի բազմադեմ կյանքը: Մամուլի էջերից հեղինակը խորհում է նրա ձեռքբերումների և թերացումների մասին: Գրքույկի հերոսներն են կոմպոզիտորներ և գործիչներ, կատարողներ, որոնք նպաստել են երաժշտության ստեղծողներին, նաև մոտեցրել ունկնդիրների մակարդակը ակադեմիական արվեստի բարձունքներին: Արտացոլված է երաժշտական օջախների առօրյան, որը կենսագրությունն է այդ հաստատությունների:

Գրքույկը ուղղված է պահպանելու անունները և ստեղծագործությունները անձանց, որոնք նպաստել են հայ երաժշտական արվեստի զարգացմանը: Սա մի փորձ է կարևորելու մշակութային հիշողության պահանջը:

ՀՏԴ 78

ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-5-8080-0971-4

© Գիտություն, 2012

ՆԱԻՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Իմ ւերկերիս վիճակիսմ էր սուրբէջ փոթորակացից դարաշրջա-
կումս՝ պարտեղապանէն, հեղափոխութեանէն... Եւրո երկրաստար-
թեան անարիւնքիս նշանաբանք ընթացում էիւք Ա՛ճ Տրանսա-
կան հեղափոխութեան եւ կրու հեղափոխութեան ժամիս (Բարբա-
ն, Արտեմա, Հոգո), եւ չէի կարող անգործիչ անգամ, որ կարող եմ
այդ կարգի աղերսներս հարգողացից յիւնէ:

«Բարբառ» ժամանակներում, որ հարգութեամբ եմ անեմ Վի հե-
ղափոխութեանը, թափի պէս վեր եմ ելնում հասարակութեան առա-
ջիկ անկարող անարիւնք, որակի «պղտոր գրում» փոթում եմ որսալ
իրեւց «գանձեր», որակի անտիքի միգրումով աշխարհում եմ հեղափո-
խիւս կարանալ: Արաբիս միգրացիան ծնունդ է առնում եւ փոթ-
թանկեմ ծաղկում «առաստիւրաբանութեան» երեւոյթը, որի հիմ-
քում ընկած եմ ոչ թե խնայութեան, գիտելիքներ եւ փոթ, այլ մոռո-
ված հասարակութեանը կոր «պաշտօնակներ» եւ հեղափոխութեան առա-
ջարկեղմ միտման, այս շեռով թողարկեղմ անհասարակ անկարող-
թեանն ու անխնայութեանը: Գիտեղմ այս կարգի երեւոյթները,
մարդ ոչ միայն հիասթափութեան է ապրում, այլ անտիքի, սկսում է
թեղափոխութեան անգործութեան պարտեղաբանք՝ որպէս գիտ-
թեան, հասարակութեան որքան փոխում է մարդկացի հիշողութեանը...

Բարաշրջակներս եւրիս հանդիպեղմ անարիւնքի րեւոյթե-
կերս իրողութեանը, եւ պահանջ պահի վերադարձեղմ ոչ հեղափո-
անկարող XX դար, եւ անհասարակ իրողութեան վերաբերեղմ եւ ըն-
թեղաբանիս հանձնէջ Հարապահի երաճութեան կրակի էգեղմ կոր
պարտեղաբան վերաբերի ժամանակաշրջակում: Հեւց այս՝ պարտ-
եղաբան շեղաբանի, պարտեղաբանի պարտեղաբան օգրսներս
արեղծիս հեղափոխութեան, ինչպիսիք էիս Արաբիս անհասարակ

կուսերգութեան, կուսակցութեան միջոցները (Միջիջակի հո-
ղանոց արտերգութեան փոխարինումը), հրահրի հաստիքա-
պահները՝ Արամ Գազարյանի անվան մեծ, Անտո Բաբայանի
անվան միջին հաստիքային դասիները, Առաքելի անվան կու-
սակցական երաժշտության փոխարինումը և այլն: Այս արարած
հարստացումը գոհարներից մեկը՝ Արտիստների անվան օր-
գանակի թարգմանը: Այս ժամանակահատվածները հերթաբար
հարստացում են արտերգության, որ ծրագրված է հարց
գե-
ներալից ինչպես և որից արտերգության արժեքների արժեքների
հարցը Չարստների արժեքներից շարք հեռու:

Իսկ ի՞նչ է երաժշտական մշակույթը: Այն կուսույթ, որ շար-
ված է մեծ ու փոքր արարածների շերտերով, որոնք արժեքներով
կեր-
պում են այն, իրենց հերթաբարձրության շարքով: Եր ինչպես
հար-
ստացումը կուսույթի միջոցներով իր անունը է թողնում, որ-
պիսի արարածները ճիշտանուն այն արտերգության, այդպես է
եր-
աժշտական մշակույթը է գտնում պահպանել իրենց կերպերով
ան-
ունները: Այսպես երաժշտությունը հարստացում է, որը
մարտնչական է քաղաքի մեջ: Այն անկողնային է, երաժշտական:
Աս-
տիքն ունի կարգադրիչ և ունի կարգի: Եր արարած փոխարինում
կարգի
մեջ են ընդգրկվում: Արտերգ, որպեսզի երաժշտությունը կարգ
և, հարց
է, որ ինչ ոչ միայն արտերգ, կարգադր և ունի կարգ, այդտեղ
արարած, որը արարածն է և այն արարած գոյարարում:

Այս գրքից կարելի է ինչպես այդ արարածի դաստիարակ-
ներից մեկը: Տարածք, որ իրարմասնակցության փոխարին-
արարածությունը՝ արարածներով երաժշտական արարածի հիշ-
դրությունը: Իսկ առանց դրան ճիշտ ոչ անհրաժեշտ, ոչ արարած,
ճիշտ
Պարարություն:

ՊՐԱՎԱՆԱԳՐԱԿԵՐ

- ◆ Տիգրան Զուխագյան
- ◆ Մեմանուս Աղիթյան
- ◆ Արամ Դաչապրյան
- ◆ Հարոն Արտիսյան
- ◆ Գայանե Զեքուրյան
- ◆ Աննա Քարագանյան
- ◆ Գեղարևի Զթլյան
- ◆ Գրիգոր Էդիսյան
- ◆ Տիգրան Մանուրյան
- ◆ Մերտիր Ավրիսյան
- ◆ Աղեքսանդր Աճեմյան

Հայտնական էր մի կախարհական բառ՝ աղաչիչ...

Աիշուր էլ հեղափոխությունը եւ ղեկավարելու արտոնագրի
բնութագիր ունեցող մարտիկացի: Պէտք ուսանողական ցուցակներին,
որք չհասկնալով եւ մարտը սեփականության հասկանալի շեղում
տիրապետության հասանքը առավելապես է արտահայտում ղեկավարության,
եւ կախարհական էր արտոնագրի մասին խառնակաճի ունեցողներին:
Իսկ ուսանողական բարեկամներին էլ երկու Գարիկները՝ Աիշու-
րից Գարիկներին ու Էդգար Հովհաննիսյանը (ինչ հասարակ
հասարակ է ղեկավարի մակարագրությունը՝ կախարհական արտոնագրի մասին
«Թանկագին Արար Գրիգորյանին սկսելով հասկանալ»): Եւ ղե-
կավարություն էր սկսում Գեորգի Գրիգորյանի եւ Արար Գրիգորյանի
հետ (պահպանելով է բնականորեն շեղումներով արված մակա-
րագրություն, որ արել է ղեկավարի միայն շրջանի մի արտոնագրի մասին
շարժմանը՝ «Երբ որտեղ երաժշտականը կատարվում էր, առաջա-
դեմ, կոչվում առաջադեմ հեղինակից տիրապետող» - բառային
թարգմանություն): Եւ երկուսն էլ ունեցել մարտիկացի ղեկավար
Արար Գրիգորյանի, Արար Գրիգորյանի (որի մասին հիշու-
ողությունները րեւ էլ գրել «Արար Արար» գրքի-սրբանամ), Տիգ-
րան Արարյանի հետ:

Առաջադեմից կատարվող արարներով կան սկսվելու, որովհետեւ
էր առկա ունեցված: Արարին ինչ թանկ էլ իրեն Լուսին Ար-
արյան Երաժշտության ղեկավար:

Պահակները, բնականաբար միանշանակ էին: Բայց յու-
րաբանական ունի իր որակապետը (норма) հայ երաժշտական:
Էրկին դա «բարձր արվեստի» դարը, թե «մասնագրական» ժանրերի,
մեկնակարգ շեղումներ, թե կատարողին մեկնակարգների որո-
րում: Առաջադեմից անկարգների շեղումները կոչվում արարել է.

մասնաւորութիւնը դիտարկելու թէ հոսանքի արագութիւնը, եւստի արտա-
ծարարութեան հոգեւորական խնդիրները պարզաբարեւանս փորձ
եւ սղի: Պրակտիկ յարաբանացարձակ ուղեւոր եւ շեշտեւոր արտաբար-
գեւորի իմ ընկալուելի թէ՛ իր ժամանակաւորացում եւ թէ՛ պարտական
պարգաւանս կոնկրետացում:

Հայ երաժշտութեան մեզ կան եզեր, որոնց մասնագիտական
վերաբանացումը ինչ կախեւոր է իմական հանձնարի պատեր, ուր եւ
սարքեւոր եւ կարտահայտանս ցլծնութեան պարտագում: Այս կարգի
հեղինակներու ոչ բոլորն են րեւոր գրեւոր առագարեւոր անունները
շարքում, ընտրեւոր րեւանսին անհանարարարանեւոր պարտանում:
Հայ երաժշտարտարում կան եւստի անուններ, որոնք ինչ հանար
հեւրարքիքիքի են, անկարն ինչ-ինչ պարտանեւորում առիթ չի եղեւոր մաս-
նագիտական շինան, ուր հանարում եւ ախտանսնում:

Հարեւանները կրում են իրեւոր ժամանակի կեւիք: Այն
ժամանակի, երբ Հայաստանը մասն էր Գորիքարային Առիքարի-
րական Հանարարարարանները Միութեան (ԳՄԱՀՄ): Այս
րեւորի են պարտանսին երանագ կրող արտարարարանները, պարտա-
նարարան երկրի գարարարարարարարար: Բայի որոշ կրտարում-
ներու հոնարանները թողեւոր են սլի րեւանում, որում ընդ են րեւոր
(ժամանակի կեւիքը կարտարանսին է իր րեւանսին մեզ)*:
Բայարարարան է կարտանում Ա. Բարտանսինի դիտանսարը: րեւոր-
անս շեւոր կարտարարարան արտարարարարին կախեւոր հոնարանական
կոնկրետանում, ուր կարտարար Արտարարի ինարարարարի կարտան-
նարարարի սլի զրեւանում են կարտարարարարանսին րեւորում:

Ներքեւն

* Հարեւանները արտարարան են Արար Գրիքարային անարար: Այսպեւ են կրեւոր հեւի-
կանս ոտանարարանսին րեւորներու:

ԱՌԱՋԻՆ ԴԱՍԱԿԱՆԸ

(Տիգրան Զուխաջյանի ծննդյան
150-ամյակի առթիվ)



Ճակատագիրը դաժան գտնվեց նրա հանդեպ ոչ միայն կենդանության օրոք, այլև մահից հետո: Փայլուն սկսված ստեղծագործական կենսագրությունն ունեցավ ողբերգական ավարտ:

Զուխաջյանի անվան շուրջ առաջին «բունը» եղավ նրա մահից կես դար անց, 40-ական թվականներին: Երկրորդ «հայտնությունը»

տեղի ունեցավ 50-ական թվականներին, երբ կոմպոզիտորը դարձավ համամիութենական լսարանի սեփականությունը*: Եվ, վերջապես, փառքի երրորդ ճողփյունը պոռթկաց հայ առաջին օպերայի հարյուրամյա հոբելյանը տոնելիս: Սրանք, այսպես ասած, Զուխաջյանի հետմահու կյանքի էջերն են:

Ամեն ինչ ճանաչվում է համեմատության մեջ: Թող չափազանցություն չթվա Զուխաջյան-հաջատրյան զուգահեռը: Դա ինքնաբերաբար է թելադրվում: Երկուսն էլ օժտված էին ստեղծագործական առանձնահատուկ տոնուսով. նրանց երաժշտությունը տոգորված է «ամուր ջղերով ու ֆիզիկական տոկունությամբ», ինչը և կանխորոշեց նրա ցոլուն լավատեսությունը, անզուսպ կենսասիրությունը, երկուսն էլ արվեստն ընկալեցին որպես «երաժշտության խրախճանք», որպես տոն: Այստեղից է, թերևս, սկիզբ առնում թատերականության ձգտումը, որով էլ պայմանավորված է նրանց երաժշտության «գեղագիտությունը», երաժշտություն, որը, անկախ ստեղծագործական ժանրից, հագեցած է բնական զգացումով: Երկուսին էլ շնորհված էր մեղեդային շռայլ երանգապնակ, «աստվածային

* 1956 թ. «Արշակ II» օպերան հնչեց հայտնի Մեծ թատրոնի բեմից, Մոսկվայում կայացած հայ մշակույթի տասնօրյակին:

պարզև», որը չի տրվում ամենքին, անգամ շատ տաղանդավոր արվեստագետների: Եվ, վերջապես, երկուսն էլ ձգտում էին իրականացնել Արևելքի ու Արևմուտքի համադրումը, և դա իր նշանակությամբ դուրս եկավ հայ արվեստի սահմաններից ու դարձավ Մերձավոր Արևելքի մշակույթի սեփականություն:

Մինչդեռ ճակատագրերի ինչպիսի՜ հակադրություն: Մեկը ծնվեց պատմականորեն «ճիշտ ժամանակին», մյուսը՝ ընդհակառակը: Մեկը ծնվեց ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման մթնոլորտում, երբ Կոմիտասն ու Սպենդիարյանն արդեն ասել էին իրենց խոսքը: Մյուսը՝ բուն Հայաստանից հեռու, այնտեղ, ուր հայրենիքն ավելի խորհրդանիշ էր, քան իրականություն: Ծնվեց այն ժամանակ, երբ դեռևս գոյություն չուներ հայ նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտություն: Կարճ ասած՝ անօդ տարածության մեջ: Եվ ահա կատարվեց հրաշքը. այդ առավել քան անբարենպաստ միջավայրում, հակառակ բնության օրենքների, Չուխաջյանի ստեղծագործությունը սկզբնավորվեց ոչ թե սաղմնային վիճակով, այլ միանգամից իբրև գեղարվեստական ավարտուն իրողություն: Ծնվեց հայ երաժշտության առաջին դասականը, ծնվեց ոչ թե որպես ակունք, այլ՝ գազափ:

Տիգրան Չուխաջյանի տեղը հասկանալու համար հարկ է հեռանալ նրան վերագրվող «հայոց Վերդի» ձևակերպումից և նրան նայել փոքր-ինչ այլ տեսանկյունից: Առաջին պայմանը արևելահայերենի ու արևմտահայերենի զուգակցման փաստի իմաստավորումն է: Այդ դեպքում միայն կարելի է ըմբռնել պոլսեցի երաժիշտների դերը՝ Չուխաջյանի գլխավորությամբ, այն թելը, որը նրանցից ձգվեց-հասավ սփյուռքի հետագա՝ մեզ համար դեռևս բավարար չափով չուսումնասիրված, իրականությանը: Այդ թելը «ազգային երգի» միջով հասավ Դրիմ, Ռուսաստան ու Կովկաս: Այն նկատելի է Սպենդիարյանի («Այվարդ»), Դ. Ստեփանյանի (արևմտահայ բանաստեղծների խոսքերով գրված շարքը) ստեղծագործության, ժամանակակից հայ երիտասարդ կոմպոզիտորների (Տ. Մանսուրյան, Ե. Երկանյան, Ա. Բոյամյան) երաժշտության մեջ:

Դա սուկ լեզվական խնդիր չէ, այլ՝ հնչյունային: Այստեղ

առկա են ոչ միայն Պոլսի երաժշտական բառապաշարի հետ կապված մեղեդային հաստատուն դարձվածքներ: Ավելի շուտ՝ հարկ է խոսել ելևէջի այն օրինաչափությունների մասին, որոնք առնչվում են հիմնականում գրաբարի, հարյուրամյակների ընթացքում վանքերում հղկված ու մշակված մեղեդայնության վրա խարսխված գրական արևմտահայերենի հետ: Պատմական հանգամանքների բերումով այդ լեզուն մշակեց առավել նուրբ արտասանության ավանդույթներ: Արևմտահայերեն ու արևելահայերեն արտասանության տարբերությունը թերևս լավագույն ձևով կարելի է հաստատել գեղարվեստական խոսքի երկու փայլուն վարպետների՝ Վահրամ Փափագյանի և Սուրեն Քոչարյանի օրինակով: Եվ եթե այդ յուրահատկությունները փոխադրելու լինենք երաժշտության բնագավառը, ապա մենք կհայտնվենք պոլսեցի երաժիշտների գործունեության հետ կապված յուրօրինակ ավանդույթի գոյության փաստի առաջ, ավանդույթ, որը հարյուր տարի անց, արդեն մեր օրերում ձեռք բերեց նոր որակ: Մեր այս պնդումը հիմնավորելու համար հիշեցնեմ թեկուզ Արշակի մեներգը. որքան ցայտունորեն է ընթանում մելոսի ձևավորումը, որը հիշեցնում է Պեշիկթաշյանի և Դուրյանի պոեզիայի երաժշտականությունը:

...ժամանակը բարձրագույն դատավորն է: Այն աշխատում է Չուխաջյանի օգտին: Մինչդեռ մենք՝ հայ երաժիշտներս, դեռևս պարտք ունենք նրան տալու: Մենք դեռ պիտի գիտական մենագրություն գրենք Չուխաջյանի, նրա թատրոնի մասին (կա այսպիսի հասկացություն): Դեռ պիտի ըմբռնենք ու վերաիմաստավորենք հայ երաժշտության առաջին դասականի դերը:

«Գրական թերթ», 1 մայիսի, 1987



Այսպես էին դիմում մեր պոեզիայի մեծերն իրենց ժամանակակից մի այլ մեծի՝ Ռոմանոս Մելիքյանին: Կոմիտասից ու Սպենդիարյանից հետո նա եղավ XX դարասկզբի հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ամենափնքնատիպ դեմքը:

Ռոմանոս Մելիքյանը հիմնականում ստեղծեց երգերի երեք շարք՝ «Աշնան տողեր», «Զմրուխտի» և «Ջառ-վառ»: Կոմպոզիտորի

առաջին ինքնուրույն փորձերը վերաբերում են 1905–1908 թվականներին: Երգերի ավելի հասուն շարքերի սևագրություններն ավարտվել են 1920 թվականին: Մոտ տասնհինգ տարի ընդգրկող այս ժամանակահատվածում կոմպոզիտորի ստեղծագործությունն ապրեց նշանակալից էվոլյուցիա, մի բան, որ այնքան բնորոշ էր այդ շրջանի հայ առաջադիմական մտավորականության շատ ներկայացուցիչների: Իր ստեղծագործական ուղին սկսելով որպես «աշնանային» տրամադրությունների երգիչ, նա արդեն 1920 թվականին դարձավ ազատասիրական մոտիվների փողիար: Խոսելով պայմանական այլաբանության լեզվով, նշենք, որ Մելիքյանի վաղ շրջանի գործերին բնորոշ աշնանային պատկերները հետագայում իրենց տեղը զիջեցին գարնանային գույների բուռն փթթման: Մենք բնավ էլ պատահականորեն չհիշատակեցինք այլաբանության հանգամանքը: Այն բխում է Ռոմանոս Մելիքյանի երգարվեստի առանձնահատկություններից: Չի կարելի ուշադրություն չդարձնել կոմպոզիտորի մտածելակերպի մեջ սիմվոլիստական տարրերի գերակշռությանը: Բանաստեղծական տեքստը նրան մեծ մասամբ հետաքրքրում էր այն դեպքում, երբ գեղարվեստական պատկերն ուներ այլաբանական իմաստ: Դրա ցայտուն օրինակը կարող է լինել վաղ շրջանի գո-

հարձակումներից մեկը՝ «Վարդը» (խոսք՝ Գյոթեի, թարգմանությունը՝ Յոզեֆ Թոմանյանի): Նրա թեման ըստ էության գեղեցկության փառաբանումն է, մարդկային կյանքում այդ գեղեցկության կարևորության գիտակցումը: Թեման շատ սրտամուտ էր Ռ. Մելիքյանին, և նա հետագայում հաճախ է անդրադառնում դրան: Խուսափելով տեքստային ընկալման իներցիայից, կարելի է մշել, որ հեղինակն ասես թե ստեղծում է «գեղեցկության երաժշտական պատկերը»՝ «Փոքրիկ տղան մի վարդ տեսավ...»:

Թվում է, թե ռոմանսի երաժշտությունը պարզ է, հուզական առումով՝ անպաճույճ, բայց այն կրում է գեղարվեստական ընդհանրացում, ունի խոր ենթատեքստ, որ ամփոփված է գեղեցիկ ոտանավորի ձևի մեջ:

Հոկտեմբերյան հեղափոխությանը հաջորդած տարիներն ամրապնդեցին կոմպոզիտորի հավատն իր իդեալների հանդեպ, և նրա հետագա ստեղծագործական-հասարակական ողջ գործունեությունը նպատակամղվեց այն խնդիրների հաստատմանը, որոնք դրել էր հեղափոխությունը կյանքի և արվեստի առջև:

Այս իմաստով Ռ. Մելիքյանը շատ նման է Վահան Տերյանին: Եվ այդ ընդհանրությունն ունի խոր արմատներ: Այն, հավանաբար, պայմանավորված է երկու քնարերգակ արվեստագետների հոգեկան կերտվածքի նմանությամբ. նրանք երկուսն էլ իրականությունն ընկալում էին բանաստեղծականորեն:

Թե՛ Վահան Տերյանը և թե՛ Ռոմանոս Մելիքյանն ինքնամոռաց սիրում էին հայրենիքը և տառապագին էին տանում նրա ապրած ողբերգությունը: «Վերջիվերջո ես սկսում եմ հանգել այն համոզմանը, որ մեր հայրենիքի ցավը մեզ այնպես է հոգնատանջ արել, որ մենք այլևս ի վիճակի չենք մի որևէ այլ բան հասկանալու», գրել է Տերյանը 1914 թվականին: Նույնը կատարվեց նաև Մելիքյանի հետ: Կարծես իրեն տանջող բազում հարցերի պատասխանը գտնելու նպատակով նա 1916 թվականին մեկնում է ճամփորդության, այցելում է Հայաստանի պատմական մի շարք վայրեր: Վերադառնում է՝ ցնցված համազգային աղետի տեսարաններից: Այդպիսի ճնշող մթնո-

լորտում է հասունանում դասական երաժշտության լավագույն գործերից մեկը՝ «Զմրուխտի» երգաշարը: Այն աչքի է ընկնում մի միասնական գաղափարով, և դա հայրենիքի թեման է՝ մարմնավորված զուտ քնարական ձևով:

Կոմպոզիտորին հետաքրքրող թեմաներն ընդգրկում են կենսական երևույթների մեծ շրջանակ՝ սիրային լիրիկա և փիլիսոփայական խոհ, բնության տեսարաններ և ժողովրդական կյանքի պատկերներ, հայրենասիրական մոտիվներ և էթիկական գաղափարներ: Հարկ է մատնանշել հասուն շրջանում Ռ. Մելիքյանի հետաքրքրությունը ժանրային-բնահատուկ պատկերների հանդեպ, որոնք փայլուն մարմնավորում են գտել «Զառ-վառ» երգաշարում: Ժանրային քնարերգության շրջանակներում լուծված ժողովրդական կյանքի պատառիկները կոմպոզիտորի ստեղծագործության փայլուն էջերից են: Այդ շարքի հիմքում ընկած են ժողովրդական խաղիկներ և Ա. Խնկոյանի ու Ա. Աղաբաբի ոտանավորները, որոնց ճկուն ու աշխույժ ռիթմը համահնչուն էր Ռ. Մելիքյանի գեղարվեստական նախասիրություններին:

Իսկ ի՞նչ վերաբերմունք ուներ կոմպոզիտորը բանաստեղծական խոսքի հանդեպ:

Մի դեպքում նա միայն ընդհանուր առմամբ էր հավատարիմ մնում տեքստին և փորձում էր գտնել նրան համապատասխան երաժշտական հնչերանգ («Ուռենի», «Տարեք, հողմեր», «Սև կաքավիկ», «Կարմիր մարջան», «Պսակ-պսակ» և այլն): Մի այլ դեպքում բանաստեղծական տեքստին համապատասխան գերակշռում էր պատկերավորման եղանակը («Աղվեսը», «Ա՛խ, ինչ կըլի», «Հա դան դանի»): Երրորդ պարագայում նա առաջարկում էր տեքստի իր ընթերցումը, որը փոքր-ինչ տարբերվում էր բանաստեղծական սկզբնաղբյուրից («Վայրի ծաղիկ», «Շափաղ կուտաս», «Մանուկն ու ջուրը»): Եվ, վերջապես, նա կարողանում էր վարպետորեն բացել տեքստի աննշան նրբերանգները, հնչերանգային բնորոշ մանրամասները, զարմանալիորեն «երաժշտականացնել» այն, հնչյունների միջոցով արտահայտել պատկերների հարստությունը և նրանց ներքին դինամիկան:

Հողվածի շրջանակները թույլ չեն տալիս պարզաբանել ասվածը, այդուհանդերձ, չեմ կարող չամոգրադառնալ բանաստեղծական տեքստը տրամաբանորեն իմաստավորելու հիման վրա մեղեդի ստեղծելու մի փայլուն օրինակի: Դա «Մի լար» երգն է՝ հայ երաժշտության մեջ փիլիսոփայական քնարերգության լավագույն նմուշներից մեկը:

*Մի՛ լար, մի՛ թացիր աչքերդ, աչքիդ լույսն ափսոս է, կանցնի՛,
Մի՛ տխրիր, վառ գարուն հասակդ մի օր է, վառ մայիս՝ կանցնի՛,
Ջան, ի՛նչ ես.եղ դարդին գերվել, գիշեր է, վերջ կտա՝ կանցնի՛,
Աշխարհքն էլ հեքիաթ է էսպես, մի՛ շտապիր, կհատնի՛ կանցնի՛:*

Դերենիկ Դեմիրճյանի այս բանաստեղծությունը բովանդակությամբ ու կատարման ձևով հոգեհարազատ է Արևելքում սիրված՝ մարդկային կեցության իմաստավորման բանաստեղծական մոտիվներին: Մտովին վերհիշում ես Օմար Խայամի քնարերգությունը: Պարսից մեծ բանաստեղծի նշանավոր քառյակները հագեցած են կյանքի իմաստի մեջ խոր ներթափանցումով: Սակայն, ինչպես հայտնի է, կենսական արժեքների անցողիկության միտքը բանաստեղծին հանգեցնում էր երևույթների լավատեսական ընկալման և կյանքի յուրաքանչյուր ակնթարթի գեղեցկությունը հաստատելու մտքին:

Այլ իմաստավորում ունի Դեմիրճյանի քառյակը: Հեղինակը շեշտում է կյանքի անցավորության գաղափարը: Այստեղից էլ հոռետեսության այն նրբերանգը, որը չնայած բանաստեղծի՝ այսօրվա կյանքով ապրելու, ոչինչ սրտին մոտ չընդունելու կոչին, բանաստեղծությանը տալիս է թախծի երանգ: Հենց դա էլ իր երգի մեջ ընդգծել է Ռ. Մելիքյանը՝ կորստի ցավն այն ամենի, ինչը թանկ է մարդու համար:

Դեմիրճյանի տողերն ասես հղված են գրուցակցին, դրանց բնորոշ է խրատական հնչերանգը: Տոնը մտերմիկ է: Ռ. Մելիքյանը երգին հաղորդել է դրամատիկական պաթոս, մի բան, որ յուրահատուկ է աշուղական երգարվեստին: Դժվար չէ նկատել, որ մեղեդու և տեքստի հուզական ռիթմերը զարմանալիորեն նույնանում են:

Բանաստեղծական տեքստի նկատմամբ կոմպոզիտորի վերաբերմունքը պատկերավոր էր, բանաստեղծությունը նրան գրավում էր առաջին հերթին բովանդակությամբ: Այս իմաստով Տերյանին դիմելը բացատրվում է տերյանական քնարերգության տրամադրությամբ: Եվ պատահական չէ, որ այնպիսի մեղեդային բանաստեղծի, ինչպիսին Իսահակյանն է, Ռ. Մելիքյանը դիմել է ընդամենը մի անգամ («Շափաղ կուտաս»), ընդ որում՝ տեքստի մեկիքյանական ընթերցումը չափազանց ինքնատիպ է: Իսահակյանի տողերը զուրկ չեն դառնության երանգից.

*Խելքս է տարվել քո ալ-վարդին,
ճար չես անում իմ ծով դարդին...*

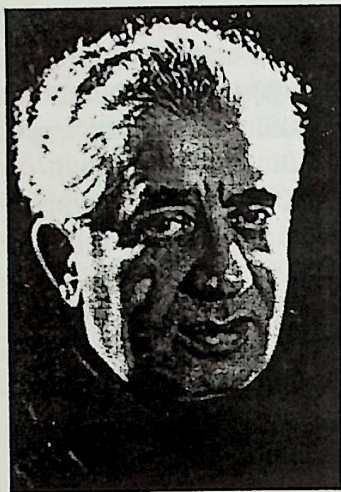
Մինչդեռ Ռ. Մելիքյանը՝ սիրո ոգեշունչ խոստովանությունն է դարձրել երգի հենքը: Եվ դա ոչ թե նրա համար, որ նրա ստեղծագործությանը խորթ էր սոցիալական ուղղվածությունը (վկայությունը՝ «Ձմրուխտի» շարքը), այլ, որովհետև տվյալ բանաստեղծության մեջ կոմպոզիտորի երևակայությունն առավել գերել է հուրհրատող ծաղկի պատկերը. «Շափաղ կուտաս բաղի միջին...»: Սա փթթուն ջահելության պատկեր է:

Ռ. Մելիքյանն ինքնատիպ, վառ անհատականություն էր: Ծնյալ արտիստ էր և այդպիսին էլ մնաց պոեզիայի հանդեպ ունեցած իր վերաբերմունքով:

Նրա ծննդյան 100-ամյակի այս օրերին վերստին հիշում ես Չարենցի խոսքերը. «Ռոմանոսի ռոմանսները կապրեն առհավետ»:

«Գրական թերթ», 2 դեկտեմբերի, 1983

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՀԱՂԹԱՐՇԱԿԸ



Արդեն մի տարի է, ինչ մեզ հետ
չէ Արամ Խաչատրյանը: Մի տարի է,
ինչ մենք զրկվել ենք նրա ինքնա-
տիպ անհատականության հնայքից:
Դադարեցին նրա արվեստի նորա-
րարության ու ավանդականության
մասին վեճերը: Մնաց վարպետի ե-
րաժշտությունը: Այսօր այդ ե-
րաժշտությունն է, որ առաջադրում
է ժամանակի հետ արվեստագետի

ունեցած փոխհարաբերությունը (այդպես է արվեստների
պատմության անառարկելի տրամաբանությունը): Եվ այսօր էլ,
առաջվա պես, թերևս առավել վստահությամբ հաստատում
ենք. այո՛, ժամանակի հետ ունեցած մենամարտում հաղթեց
Խաչատրյանը: Այո՛, նրա երաժշտությունը դասական արվես-
տի անմիջական ժառանգորդն է: Իսկ դա նշանակում է, որ այն
հնչելու է դարերում՝ ջերմացնելով մարդկանց սրտերը, մղելով
նրանց կատարելության, գեղեցկության, բարության: Մի խոս-
քով՝ կրելու է արվեստի այն ազնիվ, տոնական էությունը, որ
մարդկությանն ուղեկցում է նրա ծնված օրից և առանց որի
հնարավոր չէ ապրել...

Ամեն օր մենք լսում ենք Խաչատրյանի երաժշտությունը:
Դա նրա համար խիզախ փորձություն է: Եվ սակայն գեղեցիկի
հետ շփվելու վարակիչ զգացումը նորից ու նորից թարմանում
է զարմանալի մի հետևողականությամբ, այնպես, ինչպես ա-
մեն անգամ նոր ու թարմ է լինում Արարատ լեռան տեսքի ներ-
գործությունը (թող ընթերցողին բանալ չթվա այս համեմատու-
թյունը): Նման ընկալումը չի տեղավորվում հոգեբանության և
ոչ մի օրենքի մեջ:

Խաչատրյանի արվեստի «երիտասարդացնող» ներգոր-
ծության գաղտնիքը, «Նյու Յորք թայմս» թերթի գրախոսի ար-

տահայտությամբ, նրա կենսունակությունն է: Բայց բազում բաղադրամասերի «տրոհելուց» հետո միայն, հավանաբար, կարելի կլինի ըբռնել այս բնորոշման բազմանշանակությունը: Դրանց մեջ մտնում են երաժշտական արտահայտչականության միջոցները (հնչյունը, տեմբրը, դինամիկան և այլն): Սակայն դա տեխնոլոգիայի բնագավառն է: Ես կուզեմայի անդրադառնալ սոցիալականին, արվեստագետի՝ իր դարաշրջանի ծնունդը լինելու երջանկությանը: Խաչատրյանին հենց այդպիսի երջանկություն է վիճակվել: Որովհետև նրա արվեստի մոնումենտալությունը, մասշտաբայնությունը, դեմոկրատիզմը, տոնական ոգևորությունը, զգացմունքների ամբողջականությունը, հուզական հարստությունը, - այդ արվեստի էության նման բնորոշումները զարմանալիորեն «ճիշտ տեղին ու ժամանակին» եղան: Խաչատրյանի արվեստը դարձավ դարաշրջանի «սոցիալական պատվերի» պատասխանը: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ ձևավորվեց կոմպոզիտորը, 20-30-ական թվականները՝ սոցիալիզմի երիտասարդ երկրի համար ուժ հավաքելու, զորանալու փոթորկուն ժամանակը:

Ամեն մի ունկնդիր ունի իր Խաչատրյանը: Կփորձեմ ուրվագծել «ի՛ն» Խաչատրյանի դիմանկարը:

Առաջինը, որ ուշադրություն է գրավում, «ֆոնիզմի» նրա սուր զգացողությունն է: Եվ հիշողության մեջ անմիջապես վերակենդանանում է դաշնամուրային կոնցերտի շքեղությունը: Կարելի է վերլուծել հարմոնիկ հնարամտությունների վարպետությունը, լադային և տոնային մտածողության հարստությունը, զարմանալ ազգային միջավայրի հետ կապվածությամբ: Զարմանալիորեն այդ երևույթի «կախարդանքը» պահպանում է իր մշտատև թարմությունը, երկար տարիներ շարունակ ստեղծելով «առաջնեկության» տպավորություն: Կարծում ենք, նման ֆոնիզմի գաղտնիքը նրա իմպրովիզացիոն էության մեջ է: Խաչատրյանի համար սազական կլիներ «իմպրովիզացիոն հարմոնիա» կամ «հարմոնիկ իմպրովիզացիայի արվեստ» հասկացությունը: Կոմպոզիտորը դա իրականացնում է իբրև առաջնային կարևորություն ունեցող կոնստրուկտիվ տարր:

Վարպետի արվեստի առնչությամբ հաճախակի կարելի է

հանդիպել «նոր» բնորոշմանը: Ահա, օրինակ՝ «նոր ռիթմիկա» արտահայտությունը: Դժվար է գերազնահատել կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ դրա նշանակությունը, առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ Խաչատրյանի դեմքը բնորոշող շատ բան առնչվում է հենց ռիթմիկային: Բավական է հիշել «Տոկատան»՝ նրա վաղ շրջանի ստեղծագործություններից մեկը, որ, ժամանակակիցների վկայությամբ, գրվել է Պրոկոֆևի երաժշտության ազդեցության տակ: Եվ այնժամ հստակ կդառնա, որ Խաչատրյանի երաժշտության մեջ չի թափանցել և ոչ մի օտարածին երևույթ՝ առանց ազգային բարեբեր հողից սնված նրա անհատականության տիրական ֆիլտրի միջից անցնելու: «Տոկատայնությունն» ու «օստինատությունը» 20-րդ դարի արվեստի այս բնորոշ առանձնահատկությունները, որոնց ակունքները հասնում են բարոկոյի դարաշրջանը, ի դեմս Խաչատրյանի գտան իրենց մի այլ արտահայտչին՝ ազգային-ժանրային դրսևորման իմաստով: Քանզի «Տոկատայի» մոտորիկայի մեջ նկատելի է և՛ հայ տղամարդկանց պարերի հերոսական քայլքի, և՛ հայոց լեռների ուրվագծերի քմահաճ արտասովոր ռիթմի արտացոլումը, որ այնքան ծանոթ է Սարյանի կտավներից: Եվ վերջապես «Տոկատայի» մեջ արդեն նկատելի էր «Գայանեի» ու «Սպարտակի», գործիքային կոնցերտների և սիմֆոնիաների հեղինակի ինքնատիպությունը՝ շեշտադրման իր գունագեղ արվեստով, ներմղման ու շերտաձև զարգացման իր վիրտուոզ վարպետությամբ:

Նույն այդ «Տոկատայի» առնչությամբ կուզենայինք շոշափել նաև Խաչատրյանի դաշնամուրային տեխնիկայի յուրահատկության հարցը. կոմպոզիտորը 20-րդ դարի «դաշնամուրի կերպարին» հաղորդել է իր՝ Խաչատրյանական ինքնատիպ ֆակտուրան: Ասենք, դա վերաբերում է ոչ միայն դաշնամուրային երաժշտությանը: Ժողովրդական գործիքային երաժշտության իր ուրույն լսողությունը ներգործել է կոմպոզիտորի շքեղ երևակայության վրա: Այստեղից էլ, ըստ երևույթին՝ ձգտումը դեպի ձայների բազմակի կրկնօրինակումը, որը ստեղծում է յուրօրինակ զանգվածայնություն, բազմերանգ հնչող միաձուլություն:

Հատուկ խոսակցության նյութ է հիմնային-հերոսական պատկերների ստեղծման գործում խաչատրյանի մելոդիկայի դերը: Լայն ընթացք, թափ, լավատեսական ոգի, որ իրականացել է յուրատեսակ, հանդարտ-չափավոր բնույթի տաղայնության մեջ:

Այս առանձնահատկությունները շատ բանով թեև ձայնակցում են սովետական մասսայական երգի ավանդույթներին, բայց ազգային ինքնատիպ տարրը ձեռք են բերել հենց խաչատրյանի ձեռագրի միջոցով: Սա կոմպոզիտորի մվիրաբերումն էր հայ երաժշտությանը, որ արձատապես փոխեց նրա մասին եղած պատկերացումը: Խաչատրյանի երաժշտության պաթոսը, նրա հռետորական ասելաձևը նշանակալիորեն հարստացրին հայ արվեստի ներկապնակը:

Մի հանգամանք ևս. մեզ խայտնի էր 19-րդ դարի շեքսպիրական, բայրոնական սիմֆոնիզմը, էպիկական, հերոսական սիմֆոնիզմը: Մեր ժամանակներում խաչատրյանի արվեստով պատկերացում ստեղծվեց իմպրովիզացիոն-ռապսոդիական ձևերի մասին, որոնք հաստատում են «արևելյան սիմֆոնիզմի նորարարական սկզբունքները» (Բ. Յարուստովսկի):

Դժվար է սահմանագծել, թե ազգային արվեստի համար որտեղ է ավարտվում խաչատրյանի նշանակությունը և որտեղից է սկսվում «միջազգային» խաչատրյանը: 30-40-ական թվականներին երկրագնդի տարբեր անկյուններում նրան նորարար էին համարում: 50-60-ական թվականների սերունդը դա չընդունեց: Ահա թե ինչ է ասել նրա մասին բրազիլիացի կոմպոզիտոր Կլաուդիո Սանտորոն. «Մենք տարբեր գնահատական կարող ենք տալ նրա ստեղծագործությանը, բայց ժխտել նրա նշանակությունը՝ անհնար է»: Նորարարության մասին բանավեճերը գնահատվում են կոմպոզիտորի երաժշտության նշանակությամբ: Խաչատրյանի մասին շատ հողվածներ և ուսումնասիրություններ են գրվել, արտահայտված կարծիքներից, միայն, կարելի է ստեղծել կոմպոզիտորի դիմանկարը: Ահա մի խորաթափանց բնորոշում՝ «ազատագրված Արևելքի երգիչ» (Գ. Գեոդակյան): Սրանով շատ բան է ասված: Մի կողմ թողնենք այս ձևակերպման «կիրառական»

մեկնաբանությունը: Այո, իսկապես, հեղափոխությամբ ազատագրված Արևելքը, ի դեմս Խաչատրյանի, գտել է տրիբունի: Բայց առավել կարևոր է այդ բնորոշման «խոր շերտը», որը թաքնված է 20-րդ դարի՝ դեպի «արտաեվրոպական» քաղաքակրթությունը միտող մշակույթի «կենտրոնախույս» պրոցեսի մեջ: Այս իրավիճակում Խաչատրյանի անհատականության մշանակությունը դեռևս չի բացահայտված: Շատ ջանքեր կպահանջվեն, մինչև որ վերջնականապես ապացուցվի «ազատագրված Արևելքի երգիչ» բնորոշման ճշմարտացիությունը: Եվ այն ժամանակ կսպառվի նորարարության և ավանդույթի մասին եղած վեճը: Իսկ առայժմ Արամ Խաչատրյանի երաժշտությունը հողագնդով մեկ շարունակում է իր հաղթարշավը:

«Գրական թերթ», 11 մայիսի, 1979

ОБ А. Л. СТЕПАНЯНЕ



В этом году Аро Степаняну исполнилось бы восемьдесят – юбилейная дата. Впрочем, когда ему было шестьдесят, он категорически отказался от торжественного празднования.

И предлагаемая статья не юбилейная: сегодня нам бы хотелось пойти по следам мыслей и творчества Степаняна, пользуясь, в основном, неопубликованными материалами – записными

книжками композитора, которые вел он с 1958 года (Степанян умер в 1966-м), и вокальными произведениями последнего года жизни.

Прежде всего, это был настоящий профессионал. Пять опер, три симфонии, три квартета, четыре сонаты, свыше ста пятидесяти романсов и песен – таково наследие Степаняна. Композитор высоко ставил принцип повседневного труда.

«Нельзя сидеть сложа руки и ждать прихода вдохновения. В ежедневном, систематическом труде и появляется желание творить... Так называемое «вдохновение» появляется в момент работы» (Блокнот XIX).

«Целомудрие и чистота» (С. Баласанян), «высокое вдохновение, громадная человечность, от сердца к сердцу идущая» (Н. Тимофеев), «душевная чистота, возвышенный поэтический строй» (В. Салманов) – так характеризовали музыку Степаняна его коллеги (Цит. по кн.: Г. Тигранов. Аро Степанян, М., 1967). В истории армянской музыки он остался в первую очередь как мастер камерно-вокальной миниатюры. «Помогать ему в шлифовке тонких и талантливых вокально-фортепианных произведений было истинным удо-

вольствием», – вспоминал его первый учитель М. Гнесин. Да, безусловно, это был жанр, которому Степанян отдавал предпочтение. Камерно-вокальная лирика композитора подобна дневникам, письмам или воспоминаниям; она раскрывает перед нами духовный мир автора – мир человека наблюдательного, тонко чувствующего красоту природы и человеческих отношений.

«Лирический дневник» Степаняна состоит из более чем ста пятидесяти произведений. В богатом вокальном наследии композитора хотелось бы выделить два момента, наиболее важных, определяющих, как нам кажется, особую значимость его творчества.

«Из всех слагаемых музыки на первое место я ставлю мелодику» (Блокнот XIX).

В этом смысле следует прежде всего обратить внимание на свободу владения национальными традициями. Степанян чутко улавливал характерные особенности крестьянского песнетворчества и ашугского искусства, знал различные «диалекты» городского фольклора (в частности, гюмрийский и константинопольский)*. Наконец, он одним из первых проявил интерес к средневековой армянской музыке.

«Не надо быть верующим, чтобы проникнуться величием этой старины. Меня пленяет ее безмерная искренность, эмоциональность, динамика, пафос... Я стремился постичь смысл замечательных музыкальных поэм, веками создаваемых людьми экзальтированными... Бессильные перед тайнами природы и мироздания, они, искренние в своей вере, создавали шедевры, непревзойденные по силе эмоционального воздействия» (Блокнот XIX).

В своих сочинениях композитор умело синтезировал интонационность различных ветвей традиционной музыки

* Будучи сам великолепным рассказчиком, он прекрасно передавал сочный диалект своей родины Гянджи (Елисаветполь, ныне Кировабад). Литературный дебют композитора – книга рассказов «Каргадиль и другие», изданная в 1961 году, оценивалась знатоками как «роскошное вступление в литературу».

Армении. Отсюда глубокая почвенность его музыкального языка.

Степанян великолепно чувствовал красоту художественного слова. Он умел «ретушировать» поэтический материал, подчеркивать важные моменты, отодвигать второстепенные, сосредоточивать внимание на деталях и т. д. Все это помогало ему донести до слушателя самые существенные черты поэтической первоосновы и создавало замечательное единство поэтических и музыкальных образов.

«Не могу я писать музыку на стихи так называемых «поэтов настроений», «поэтов нюансов»... На слова Терьяна писать не могу – слишком абстрактен («скользящей стопой»), слишком беспредметен, нет сюжета... Это стихи в духе композиторов-импрессионистов. Вот Аветик Исаакян – это да!.. Сюжет и уйма настроений, но не абстрактных, а живых, конкретных... Сармен написал свои четверостишия, быть может, без столь блестящего знания языка, без звукоподражаний, аллитераций, без безупречных рифм, но зато в каждом четверостишии у него есть определенная идея, мысль, сюжет, - он знает, о чем говорит, и не «тонким флером одет». Подъемы и ниспадания, кульминации и детали повествования, грусть и радость... все это может быть безыскусственно и искренно, если ты до конца понял стих, его содержание, смысл...» (Блокнот XIX).

По натуре композитор был склонен к созерцательности. Отсюда, возможно, особенности формирования мелодики: вариантность развития, прорастание основного интонационного зерна путем опеваний, волнообразного движения, постепенного раскрытия граней образа.

Обычно, начав с яркого интонационного зерна, композитор не старается динамизировать его внешними приемами; мелодический рисунок отличается закругленностью линий, без подчеркнутой устремленности к кульминации. Нередки случаи, когда композитор начинает с кульминации, – так происходит, когда он мыслит произведение в ашугской манере. Но и тогда вслед за интенсивным развертыванием

мелодической линии наступает момент, уравнивающий движение, восстанавливающий спокойный повествовательный тон. Созерцательность, впрочем, никогда не переходит в пассивность, благодаря живости речи, проникнутой естественностью народного говора, богатством переливов, неожиданностью оборотов, открывающих новые стимулы движений. Все это и создает поэтическую одухотворенность лучших романсов Степаняна.

Трудно переоценить достижения композитора в области фортепианного сопровождения. Сочетающее изобразительный элемент с выразительным, неся в себе подтекст, а порою и основное содержание, оно оказало благотворное влияние на армянскую камерно-инструментальную культуру в целом и, в определенной мере, характеризовало новый уровень образного мышления национальной профессиональной музыки.

Вокальное творчество композитора предполагает следующую периодизацию: ранний период – с середины 20-х годов до середины 30-х; зрелый – конец 30-х и 40-е годы; поздний – 50-е и 60-е годы.

Ранние романсы при всей «традиционности» поставленных автором задач относятся к числу заметных явлений армянской музыки. Будучи очень чутким к гармонии, ритму, Степанян в своих первых опусах уделял меньше внимания фактуре письма, сосредоточившись на колорите. Отсюда обилие «меликяновских клякс», необычность григговских гармонических сопоставлений и переходов, интерес к хроматике, к музыкальным аллитерациям.

Все это вместе определяет образ раннего Степаняна – живой, сочный и в то же время поэтический, утонченный.

Период наивысшего расцвета лирики композитора – 1938–1945 годы, когда были созданы первоклассные произведения, вошедшие в сокровищницу национальной музыки, обогатившие ее поэтическими откровениями. Композитор обрел свою тему, свой художественный мир. Это был мир исаакяновской лирики.

Многое роднило двух художников. Так же, как и Исаакян, Аро Степанян подолгу бывал в разных уголках Армении, ходил пешком, наблюдая жизнь родного края, восхищаясь природой.

«Кто любит природу, тот не может не любить крестьянскую песню. Мелодии, созданные крестьянством, выражают самые естественные, беспорочные, теплые и искренние человеческие чувства. В них нет чувствительности, подчеркнутой страстности, а иногда и пошлости городского фольклора» (Блокнот XIX).

Еще Брюсов указывал на близость поэзии Исаакяна к народному творчеству. Музыку Степаняна, как уже говорилось, тоже отличает подлинно народный характер звучания: «Я все время ощущаю, что нахожусь у истоков народной музыки, но преломленной по-своему, с очень тонким ощущением народного колорита» (В. Салманов).

«На мой взгляд, именно черта общечеловечности в национальном характере крупнейших армян-творцов является основной и в национальном звучании бессмертной поэзии А. Исаакяна, хотя о ней пишут меньше всего», – замечает М. Шагинян («Литературная газета», 1975, 10 сентября). Подобную черту можно подметить у Степаняна, и не это ли побудило его сочинить Пять романсов на стихи восточных поэтов в переводе Исаакяна – цикл, абсолютно лишенный восточной «экзотичности»? Восток представлял для композитора интерес с точки зрения общечеловеческих тем и мотивов.

В цитированной статье Шагинян любопытна и другая мысль о поэте: «Глубинную красоту придает его поэзии приобщение чувства к мысли». Те же слова можно отнести и к лирике Степаняна. «Люблю музыку, которая раскрывается постепенно, обнаруживая себя понемногу, в которой слушатель с каждым повтором находит все новые и новые детали-жемчужины, которую можно слушать десятки раз, все время открывая для себя новые мысли, новые идеи...» (Блокнот XIX).

Приобщение к поэзии Исаакяна словно открыло окно во внутренний мир композитора, выявило наиболее существенные стороны его дарования. Принципиальное значение имеет поэтому первый исаакяновский цикл – «Песни Алагяза». Здесь берет начало одна из ведущих тем творчества – тема патриотизма.

Эпичность, выраженная в одной из песен цикла – «Гэй! Арагац» в художественно совершенной форме, проявилась затем в крупных сочинениях Степаняна (симфонии, оперы и др.). Более того, эпический стиль цикла стал в какой-то мере образцом для многих армянских сочинений 40-х годов.

«Песни Алагяза» положили начало еще одной важнейшей линии творчества композитора – линии медитативной психологизированной лирики, особенно ярко расцветшей в другом исаакяновском цикле – «Грезы», значение которого до сих пор недооценено. Восемь номеров цикла составляют цельную композицию типа романтической поэмы о быстротечности человеческого счастья, о гармонии юности и одиночестве старости.

Цикл «Грезы» очень характерен для того периода развития армянской музыки, когда упорно искали пути перехода от «сюитных» форм к «сонатным». И если в области симфонической поиски эти привели в 1944 году к трагедийному симфонизму А. Хачатуряна, то цикл «Грезы» столь же достойно представляет зрелый стиль камерно-вокального творчества Армении 40-х годов.

Последний год жизни композитора примечателен бурным взлетом его творчества в области камерно-вокальной лирики (два цикла в течение нескольких месяцев). Впервые он обращается к западноармянским поэтам (впервые не только для себя, но, пожалуй, для всей советской армянской музыки), создав цикл «Песнь хлеба» (восемь романсов на стихи Д. Варужана, ор. 83) и романсы на стихи Сипилл и Сиаманто, ор. 84.

Последние циклы Степаняна чем-то сродни гениаль-

ным «Песням и пляскам смерти» Мусоргского: трагическое видение жизни, запечатленное средствами камерно-вокальной драматургии, речевая основа вокальной формы.

Предвестием циклов явилась «Искра огня» на стихи Варужана – драматический рассказ о символическом возвращении к родному очагу погибшего героя, которого мать и жена ждут с победой. Своеобразие художественной ткани стихотворения Степанян воспринял очень тонко. Показательна в этом отношении мелодия романса – образец драматизированной речевой интонации. Весьма интересно задумано и сопровождение; фортепианные вступление и заключение олицетворяют образ тлеющего огня, и, как часто бывает у Степаняна, изобразительные элементы здесь тесно сплетаются с выразительными. Музыка одновременно и описывает, и комментирует, причем голос «от автора» играет определяющую роль (в данном случае уже во вступлении предвосхищен трагический исход).

Увлеченный работой над «Искрой огня», Степанян берет за цикл «Песнь хлеба». Труд – основа человеческого общества; единство труда, земли, людей – так, пожалуй, можно определить идею этого вдохновенного произведения Варужана.

Есть немало общего между автором стихов и композитором, воплотившим их в музыку: любовь к природе, чуткость к прекрасному, культура и тонкость поэтических ощущений. Правда, есть и существенные различия: если Варужан воспринимает жизнь целостно, гармонично, в слиянии природы и человека, то Степанян ощущает и несовершенство мира.

Примечательная черта цикла «Песнь хлеба» – осязаемость поэтических образов. Отсюда проистекают обилие пауз, длительных остановок в вокальной партии, склонность к речитативам, не очень характерная для мелодического стиля Степаняна в целом. Поэт чеканит слова, лепя их массивными глыбами одно к одному, – и вдруг разливается в половодье нежнейшей лирики. Отмеченный принцип нашел

отражение в вокальной линии многих номеров: в интонациях, связанных с возгласами, обращениями, наблюдаются особая мелодическая свобода, раскованность, преобладание мажорных звучаний; им контрастируют мягкие, пластичные минорные обороты. (В наибольшей степени этот контраст ощутим в фортепианном сопровождении.) Интересны также вокально-интонационный словарь цикла, основанный на западноармянской музыкальной лексике, таговые закономерности мелодического развития.

* * *

«Твое время еще не пришло», – писал Х. Кушнарев в одном из писем к Степаняну. В этом есть доля истины. Многие великолепные образцы творчества композитора до сих пор не внедрились в концертную жизнь. Сам композитор тяжело переживал это обстоятельство, объясняя его односторонностью развития слушательских вкусов.

«Комитас, при всей сугубо национальной специфике, не имеет той популярности, какую имеют Тигранян и другие... Исполнители... пропагандируют их более энергично, чем Комитаса и тем более Романоса Меликяна...

Музыка должна быть тоже и изысканной. Людям нужны не только хлеб и пиво, но и шампанское. Одно другого не исключает...

Что меня удивляет? А то, что городской фольклор и построенная на нем мелодика, мелодика расслабленная, с оттенком сентиментального нитья, оказалась более живой, более массовой, чем целомудренная, крепкая по конструкции, активная, мудрая и мужественная мелодика, созданная нашим крестьянством (а также и церковью)» (Блокнот XXIX).

Таковы некоторые мысли Степаняна последних лет жизни. Ну, а как воспринимается творчество этого мастера спустя десять лет после его кончины современными музыкантами? Предоставим слово композиторам.

А. Бабаджанян: «В молодости мне он казался компо-

зитором европейского склада; сейчас чувствую, что он очень национален».

Э. Оганесян: «Для меня имя его по-настоящему дорого, он занял прочное место в нашей культуре. Конечно, наиболее совершенно Степанян проявил себя в романсах. Ценю также его фортепианные, камерно-инструментальные сочинения. Прежде всего следует выделить его ладоинтонационные находки и кое-что из области гармонии. Очень принципиально в свете сегодняшнего дня обращение Степаняна к средневековой армянской музыке. И, наконец, мне импонирует подлинный профессионализм этого композитора».

Т. Мансурян: «Еще в далекой юности я понял, что вокальное мышление Степаняна питается у истоков великого Комитаса. Сегодня мне ясно, что линия Комитас-Меликян-Степанян есть истинное и самобытное выражение национального музыкального мышления. Мне близка мелодика Степаняна, в которой свобода дыхания сочетается с прозрачностью звукового пространства, над которым не довлеют каноны симметрии и инструментализм вокального искусства, присущие европейской музыке. Гармония Степаняна служит прежде всего обострению и высветлению в пении характерных ладовых особенностей и в меньшей степени является началом функциональной организации. Меня пленяет мелодическая трепетность горизонтальных образований в лучших романсах Степаняна».

Остается лишь пожелать, чтоб произведения Степаняна чаще звучали с концертных подмостков, ибо они – ценнейшее достояние музыкальной культуры Армении.

«Советская музыка», № 8, 1977

ЧЕЛОВЕК СОВЕСТИ...



Еще будучи студенткой музыкального училища, я услышала имя Гаянэ Моисеевны Чеботарян. Уже тогда оно произносилось с каким-то особым оттенком уважения, и мы, студенты, предполагали под этим именем личность солидного возраста, заслужившая уважение десятилетиями складывающейся репутации. Это было в начале 50-х годов.

Ей тогда только лишь перевалило за тридцать.

Выпускница Ленинградской консерватории, ученица Х. С. Кушнарера. Этим многое сказано. Здесь и великолепная школа профессионализма (вспомним, что основы консерватории закладывали музыканты такого класса, как А. Рубинштейн и Н. Римский-Корсаков) и настоящая школа воспитания эстетических и нравственных ценностей — имя Х. С. Кушнарера и сейчас окружено в Ленинграде величайшим почтением.

Очевидно, импульсы, полученные уже в годы учения, наложили отпечаток на всю дальнейшую судьбу Г. Чеботарян. Поэтому не случайно биография ее складывается в трех направлениях: творчество, наука, педагогика.

Композитор Чеботарян работала неровно. 40-е годы в творческом отношении были бурными. Напомню, что это было время, когда «великолепная тройка» (А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян) заставила всерьез заговорить о себе. К чести Гаянэ Моисеевны следует сказать, что она в это же время своим творческим натиском не только не отставала, а порой и забегала вперед. Созданные в те годы фортепианная соната, поэма-кантата «Армения», Трио, фортепианные прелюдии с успехом исполнялись не только

в Армении, но и за ее пределами.

В 50-е – 60-е годы в центре внимания Чеботарян становятся наука и педагогика. А 70-е и особенно 80-е годы вновь ознаменовались пристальным вниманием к творчеству. Появляются такие масштабные произведения, как концерт для фортепиано с оркестром, две тетради «Прелюдий и фуг в ладах армянской музыки», соната № 2 для фортепиано, струнный квартет, «Полифонический альбом» и др.

Рассказывают, что как-то в разговоре с Ширазом Аветик Исаакян сказал, что время многое уносит и, возможно, через столетие выживут лишь 1–2 стихотворения поэтов, которые сегодня считаются классиками. Если это так, то мне думается, что если бы Г. Чеботарян не написала ничего, кроме прелюдии си-бемоль минор, то и тогда она бы осталась в сокровищнице армянской музыки. Но она создала больше. Она создала полифонический репертуар, который не только звучит с концертной эстрады, но в учебном репертуаре пианистов занимает значительное место, имея и художественные, и образовательные цели в воспитании будущих музыкантов.

Полифония в творческой биографии Г. Чеботарян определила и область ее научных интересов. Статьи, опубликованные в различных сборниках и журналах, доклады на научных сессиях, ценная хрестоматия по полифонии в армянской музыке (со времен Чухаджяна и до наших дней)... И наконец фундаментальный труд «Полифония в творчестве А. Хачатуряна» – первая работа, не только посвященная полифонии Мастера, но и первый опыт осмысления места полифонии в профессиональной музыке Армении. Она высоко оценена и нашей музыкальной общественностью, и самим А. Хачатуряном. «Вы создали прекрасную книгу, за что я Вам очень благодарен, – написал он ей в письме. – Удивительно, как Вы сумели так ярко и точно препарировать мои сочинения».

Хочется обратить внимание вот на что: автор особо выделяет роль ритма в полифонической манере А. Хачату-

ряна. Секрет самобытности мастера во многом обусловлен ритмическим строем его музыки, и это тонко почувствовала автор монографии. Не говоря уже о том, что в армянском музыкознании проблемы ритма пока еще только начинают осмысливаться. Книга Чеботарян в какой-то мере заполняет и этот пробел в музыкальной науке Армении.

Совсем недавно Гаянэ Моисеевна закончила книгу о своем учителе Х. С. Кушнареве – выдающемся деятеле советской музыкальной культуры. Труд ее требует самого высокого поощрения, поскольку это не только добросовестная, кропотливая работа ученого, но и акт высокого гражданского долга перед его памятью. Книга находится в процессе издания в Ленинграде, но она должна быть издана и в Ереване, на армянском языке, чтоб стать достоянием общественности не только у нас, но и в спюрке. И это будет лишь частичной данью памяти человека, воздвигнувшего стройную систему армянского теоретического музыкознания. Труд его достоин был Государственной премии, а имя должно было украшать нашу академию. Между тем, сегодня в консерватории нет даже стипендии его имени. И это еще одно доказательство нравственного несовершенства нашего сегодняшнего бытия. Поэтому – низкий поклон Г. Чеботарян за книгу о Кушнареве.

Влиянием личности Учителя обусловлена и такая важная область деятельности Гаянэ Моисеевны, как педагогика. Свыше 40 лет посвятила она делу воспитания квалифицированных музыкантов в стенах консерватории. Заслуги ее в этой области высоко оценены. Весомо сказал один из корифеев советской музыкально-теоретической мысли, профессор Ю. Н. Тюлин: «Г. Чеботарян создала свою школу полифонии, отвечающую национальным особенностям и современным требованиям армянской музыки». Еще более конкретизировал эту мысль Эдгар Оганесян. Говоря о значении полифонии как науки о многоплановости творческого мышления, он подчеркивал: «...класс Чеботарян – это фактически класс “полифонического сочинения”». Этот класс

прошли по существу все поколения композиторов с конца 40-х годов. Высокий уровень профессионального мастерства армянской композиторской школы немалым обязан ей, Г. Чеботарян, прививавшей вкус к многоголосию, к его огромным возможностям и в формообразовательном, и в ладово-интонационном, и в ритмически-импровизационном плане.

Оглядываясь назад на годы студенчества, я вспоминаю облик Гаянэ Моисеевны – всегда подтянутой, ее характер: требовательный, но и добрый, отзывчивый. Она не прощала нечестности студентам, но и поощряла сделанную работу. Всей своей добросовестностью она обязывала. Обязывала знанием предмета, знанием музыки. Приверженница классики, она не законсервировалась в ней, а всячески старалась (и старается) идти в ногу со временем, быть на уровне интересов студентов.

Заслуженный деятель искусств республики, профессор, Г. М. Чеботарян – совесть нашего музыкального вуза. Сегодня это хочется подчеркнуть особо. Сегодня о таких, как она, вообще нужно много писать, потому что нам очень их не хватает – людей чести, долга, знаний. Спасибо ей за содержательность, за тот пример, который она преподносит всей своей деятельностью.

«Коммунист», 16 июля, 1989

СЛУХОВОЙ МИР БАБАДЖАНЯНА



Современная наука утверждает, что восприятие музыки начинается еще в эмбриональном периоде развития ребенка, а к четырем-шести годам начинает проявляться активизация слуха через бессознательное пока еще вылавливание музыкально-слышимого вокруг себя. Особенно если ребенок – натура музыкально-отзывчивая, с пытливым слу-

хом, пробуждающимся к творчеству.

Арно Бабаджанян родился в семье, где не было профессиональных музыкантов. Однако в доме были музыкальные инструменты: фисгармонь и свирель, на которой отец композитора играл очень выразительно. Бабаджанян в три-четыре года не только внимательно прислушивался, но и пытался самостоятельно «музицировать» на старой фисгармони. Коронным номером в его исполнении был гюмрийский танец «Калоси пркен». Запомнились ему и замечательные песни Саят-Новы, исполнявшиеся на семейных вечерах. На фисгармони мальчик не только подбирал мелодии, но старался их варьировать и подбирать аккомпанемент.

Итак – свирель и фисгармонь. Это значит слышание народных мелодий и приобщение к многоголосию. А в семь лет Бабаджаняна определяют в группу одаренных детей при консерватории.

О 20-х годах жизни старого Еревана вспоминал Александр Арутюнян: «...старый Ереван с его пыльными кривыми улочками и журчащими водой канавками... сазандарами и странствующими ашугами и подлинным чудом того времени – консерваторией» (Воспоминания. Е., 2000). Про по-

следнюю Р. Меликян писал: «...Мы хотели превратить нашу маленькую студию в большой очаг возрождения нашего искусства». Это было в 1923 г.

Пафос возрождения искусства был доминирующим в 20–30-е годы. В 1933 г. состоялось открытие другого крупнейшего музыкального очага – оперного театра. А. Бабаджанян вспоминал: «...Пожалуй, самое сильное музыкальное впечатление детства – это премьеры оперы «Алмаст». Не забуду, какую бурю восторга вызвала она во мне. Передо мной открылись совершенно неведомые до того горизонты... К этой опере, да и вообще к творчеству Спендиарова, у меня на всю жизнь сохранилось чувство глубочайшего восхищения» (А. Григорян. Арно Бабаджанян. М., 1961).

Мы привлекаем внимание к 20–30-м годам потому, что для художника чрезвычайно важна «среда обитания», где проходило детство – время наиболее ярко оседающее в глубинах подсознания и накладывающее свой неповторимый отпечаток на характер творчества. И если мы говорим о пафосе возрождения, то важно помнить фон, на котором происходили эти процессы. Старый Ереван – центр ереванской губернии. Конечно, тенденция европоцентризма, начавшаяся с начала XIX в., со времени присоединения к России, набирала скорость и отражалась на быте горожан (наличие фисгармони в доме Бабаджанянов). Но не будем забывать, что последние пять веков Ереван был местом проживания персидского наместника – сардара, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Поэтому из всех армянских городов этот был наиболее восточный по своему складу. И в быту его, в музыкальном отношении, господствовали ашуги и сазандары, в воздухе звучали звуки тара, кяманчи, дholа. В этой атмосфере рождались «Ереванские этюды» А. Спендиарова, сочные ладо-диссонантные гармонии романсов Р. Меликяна – произведения, художественный уровень которых стоял в одном ряду с достижениями мировой музыкальной культуры. К ним приобщался острый

детский слух будущего композитора – Бабаджаняна. Г. Левонян об ашугах заметил: «Աշուղն իր երգը... գրում է ոչ իր համար, այլ հասարակության: Աշուղի, ըստ երևույթին անձնական-անհատական երգերն իսկ կարող են համարվել ընդհանուրի սեփականությունը... որպես հասարակական լիրիկա» («Ашуг песни пишет не для себя, а для публики. По-видимому, и личные песни ашуга также могут считаться достоянием масс, отражением общественной лирики». Փարեզիս Լևոնյան. Երկեր: Ե., 1963). Не отсюда ли характер мелодизма Бабаджаняна – лиричный, но при этом направленный не в себя, а во вне, рассчитанный на сопричастие, на большую аудиторию? А песни Саят-Новы, услышанные в детстве на семейных вечерах – не эти ли детские впечатления легли в основу тематизма его «Героической баллады», фортепианного «Каприччио» и многих других произведений?

Был еще один компонент, сыгравший определенную роль в формировании творческого слуха. 20–30-е годы это время кипения революционных страстей, время построения нового общества, новой идеологии с ее пролетарскими идеями, демократическими установками, пафосом преобразований, масштабных проектов, оптимистического настроения. Отголоском атмосферы того времени следует признать популярный «Вагаршапатский танец». Напомню известную обработку этого танца, сделанную Комитасом. Там все направлено на то, чтоб донести до слушателя тончайшие нюансы народной мелодии. Фактура сопровождения имитирует ритмические узоры тара. Пьеса А. Бабаджаняна создает совершенно иной образ. С первых же аккордов мы в атмосфере пафоса созидания – бурные пассажи, монументальный размах регистров, ритмические перебои – это музыка новой эпохи, существенно дистанцирующейся от Комитаса.

Когда Бабаджанян стал ощущать в себе композитора? Вероятно, импульсом явился 1933 г., премьера оперы «Ал-маст». Тогда, по собственному признанию, он впервые серьезно решил посвятить себя творчеству. Продолжая

учебу как пианист, он в 1936 г. начинает систематические занятия по композиции в классе В. Тальяна. По настоянию учителя он вплотную подходит к изучению народной песни через сборники Комитаса. В конце 30-х годов в сознании Бабаджаняна уже откладывалась своя музыка. Первые опыты носят отпечаток как бы задания себе, своему слуху. Они наивны и не отмечены печатью самобытности.

Композиторская работа – не только процесс сочинения и записи. Это долгие годы воспитания культуры слуха. И если у пассивного слуха действует всего лишь память, как то бывает с исполнителями, то активизирующийся слух требует уже отбора музыкальных впечатлений, а творческая составляющая ищет пути к конструированию и переработке присутствующей извне звучащей среды и к выработке собственных музыкальных импульсов. Сознание закрепляет несколько ритмических, мелодических и гармонических стержней в виде коротких штрихов, и они становятся своими. Слух, строя музыку, цепляется за «узловые пункты» звуковой ткани, чувствуя опору в них и обогащая их с помощью колорита, светотени, динамики, мелодического рельефа и пр. И вокруг этих ячеек уже возникает музыка, которую композитор формует в том или ином произведении. Однако все это потом, через музыку композитора можно услышать кое-что из первых опытов. В первых опытах Бабаджаняна уже присутствует естественность звуковыявления, особенности фактуры, взрывчатость ритмов и гармоний. Это фортепианные пьесы, несколько песен и струнный квартет.

Естественно, что в конце 30-х и 40-х годах Бабаджанян целиком во власти хачатуряновской музыки (время создания шедевров мастера). Это особенно наглядно в фортепианном концерте Бабаджаняна, написанном в начале 40-х. Здесь можно подводить итог периода композиторского ученичества – приобщение к крестьянской песне через Комитаса (в концерте использована песня «Джан яро джан») и приобщение к крупной форме и оркестровому мышлению через Хачатуряна. «Золотой фонд» слуховых

навыков. Это явление принадлежит не школьному поступенному прогрессу, а творческой эволюции. В развитии бабаджанянского восприятия музыки особую роль сыграло пребывание в Москве в конце 40-х годов. Интенсивная творческая атмосфера тех лет, общение с выдающимися музыкантами, первые успехи – премия в Праге в 1947 г. на конкурсе композиторов за фортепьянные пьесы: «Прелюдию», «Вагаршапатский танец», «Токкату». А в 1948 г. – блестящее окончание Московский консерватории. Знаменательно, что на выпускном экзамене Бабаджанян исполнил II концерт Рахманинова, пианизм которого особенно близок ему: и по физическим показателям рук – пластике пальцев, мощи удара и широте охвата клавиатуры; и по особенностям душевного склада – преобладание лиризма, в основе которого мужественность и открытость чувств.

Рахманинов и Хачатурян – фигуры, которые предстояло преодолеть в процессе творческого возмужания (последняя дань Хачатуряну – Скрипичный концерт Бабаджаняна, написанный в 1949 г., уже, по сравнению с фортепианным концертом, свидетельствует о ширящихся интересах и возросшей профессиональной культуре). В этом ему помогали занятия с такими авторитетными профессорами Московской консерватории, как Г. Литинский и В. Цуккерман. С их помощью упорядочилось все, впитанное его слухом за годы пытливого освоения звучащего вокруг мира. И к 1950 г., в подступах к 30-летию, А. Бабаджанян как музыкант был подготовлен к созданию крупного масштабного сочинения. «Героическая баллада» родилась в пору цветения молодости, которая совпала с духовным подъемом послевоенных лет. Это было время побед – не только отечественных, но и личных. И пафос героизма, ощущение мощи и силы жизнеутверждения присутствуют в ткани этого произведения, пронизывая не только героические, но и лирические и драматические страницы повествования. Ее прекрасные особенности сложились из свойства слуха ищущего, пристрастного. Здесь и любимые интонации ашугской пес-

ни, и вальсообразные ритмы, переносящие в атмосферу молодежного праздника; и ноктюрнная звукопись в лирических страницах музыки, связанных с темой любви к родине; и бойкие ритмы будней трудовых свершений и фанфарная оркестровая партитура, передающая героический дух этого исторического времени. Подобные картины можно найти в сочинениях и других авторов того периода. Однако «Героическую балладу» отмечает авторский почерк Бабаджаняна, когда композитору на помощь приходит исполнитель, который мастерски владел ораторским искусством интонационных светотеней (вспомним агогические штрихи авторской трактовки основной темы «Баллады», где лирическое начало песни оттенено ямбическими и, особенно, хореическими акцентами, ретуширующими лирический образ в направлении мужественных и одических эмоций). А пианисту на помощь приходит композитор, тонко ощущающий тональные краски и тембровые контрасты. Так, ми-мажор для Бабаджаняна – «солнечная» тональность (она помимо «Героической баллады» присутствует и в лучезарном скрипичном концерте). А «белый» до-мажор – в марш *funebre*, отмеченном *maestoso*, придает драматической музыке особую торжественность и эпичность.

Слух Бабаджаняна раскрывает чувства любви к Родине через слышание «родной» экологии. Это и звуки армянского языка, его интонации. Это и звучащая вокруг музыкальная речь. Это и природа с ее контрастными красками и рельефами. Словом, звучащая картина Родины. Она прекрасно отражена во II вариации. Армянский пейзаж (нашедший блестящее воплощение не только у художников, но и композиторов) у Бабаджаняна звучит очень лично. Обращение к миксолидийскому ладу (кто только его не использовал): слух композитора выделяет в нем характерную распевность тоники. Его метрическая продолжительность создает ощущение временной бесконечности этого лирически распевного образа. Впечатление усугубляет регистровый (двухоктавный) размах унисонного изложения. Его оттеняет

густой, неторопливый аккордовый комплекс, наполняющий эту бесконечность плотной фактурой, ассоциирующейся с картиной горных массивов. К армянской ментальности автора мы еще вернемся. Здесь же мы имеем портрет Бабаджаняна в двуединстве дарования, где пианист и композитор дополняют друг друга – и это рождает своеобразие звукового мира.

Тема с вариациями – таково формальное строение «Героической баллады». А по существу она сродни эпическим сказаниям гусано-ашугского искусства с их вступлением – призывом к вниманию и неторопливым повествованием о деяниях героев. Слух композитора безошибочно выбрал ключ к изложению своего вполне современного повествования – через национальные формы выражения, отложившиеся в сознании с раннего детства.

Композиторы, для которых музыка не средство самовыражения, а искусство человеческого общения, должны обладать соответствующими интонациями и главное естественностью звуковыявления-интонирования. Но при этом важно где искать эту общительность. Бабаджанян был ориентирован не на цеховую общность (профессиональная среда), не на эстетствующую элиту, а на теплоту человеческих отношений. Возможно, здесь следует искать истоки чуткости слуха. Напомню музыку к пьесе В. Сарояна «Мое сердце в горах». Прочтя пьесу, Бабаджанян был озадачен начальной ремаркой автора, типично сарояновской: «звучит самая красивая мелодия в мире». И композитор долго искал пути осуществления этой трудной задачи. Он не стал искать красоту, эстетизировать. Ключ был прост. Нужно было подчеркнуть ностальгические мотивы, которыми полны герои пьесы и в частности один из них – артист и музыкант, эмигрант из Шотландии. И возникла музыка, в которой и безыскусственная мелодия в духе шотландского фольклора, и тембр трубы, ассоциирующийся с призывными интонациями охотничьих рожков в духе Робин Гуда, и красочная джазовая медь духовых, звуковая ткань которых словно пере-

дает эхо гор. Удивительная концентрация слуха, как бы спрессовавшая в один клубок звукопись, в которой отражены и картины природы, и настроения, навеянные воспоминаниями, и американская реальность, в которой живут эмигранты. Примечательно, что сам В. Сароян об этой музыке высказался так: «Ձարմանի երաժշտություն է: Կբլի բնական է (շուրջանական), բայց խորին մեջ հայկական է... Որին բնիկ լի մեջը...» («Удивительная музыка. Казалось бы, шотландская, но в глубине своей – армянская... Сколько ностальгии в ней...»). Մեր Արևի: Ե., 2006).

После «Героической баллады» чуткая слуховая природа Бабаджаняна подсказала ему приобщение к камерно-ансамблевому музицированию (ф-нное трио, скрипичная соната), где требовалось «осязание» каждого голоса, овеществление пытливого сознания как бы в интонационно-слуховой лаборатории. Но помощь ф-но и «ищущих пальцев» всегда была необходима слуху композитора-пианиста. О себе Бабаджанян говорил так: «Мало пишу, потому что не хочется повторяться. Произведение надо прочувствовать, у меня это долгий процесс. И если не каждый день пишу, то каждый день вынашиваю сочинение» (А. Григорян. Воспоминание об интервью, которого не было. «Музыкальная академия». М., 2011, № 1). Композитор постоянно ощущал необходимость освежения интонационного поля.

И вот в Скрипичной сонате, в «скачущем» рисунке темы II ч. появляются «прокофьевизмы», не наблюдавшиеся ранее. Но при этом нет никакой угловатости, резкости. Широкие интервальные ходы не портят певучести темы. Автор будто преодолел новую высоту в постижении мелодических таинств. И это новое качество придает произведению свежесть и «интригу» новизны. Что же касается эволюции образного мира – в 50-е годы стали сгущаться краски. Так, в фортепианном трио стали заметны новые оттенки настроений, связанных с драматическими событиями тех лет (в личном и общественном плане). В «Полифонической сонате» для ф-но язык музыки стал жестче, образы – ироничнее,

злее.

В 60-е годы ищущий слух композитора преодолел еще одну высоту, связанную с додекафонной техникой. Это «Шесть картин для ф-но», на шумевших в свое время как опыт совмещения несовместимого: сочетание двенадцатитоновой системы со стилистикой фольклорного тематизма. Произведение получилось ярким и, несмотря на скромное название, монументальным, особенно в исполнительской интерпретации автора. Оставаясь в области камерно-инструментальных форм, Бабаджанян мыслил в масштабах симфонической музыки, скорее симфонистической – по образной и драматургической концентрации, по размаху видения жизненных коллизий, по динамизму развития музыкального сюжета.

Совсем другое в квартете памяти Шостаковича. Слух композитора направлен не на формальную концепцию квартетной традиции, а на создание с помощью звуков портрета великого композитора. Здесь в едином сплаве слились звучащие миры Бабаджаняна и Шостаковича, создав трагический образ, каким виделся классик XX в. своему младшему современнику и почитателю.

Следует остановиться на одной примечательной особенности слуха А. Бабаджаняна. Он был равнодушен к вербальному звуку. Для него слово – не звучание, не произнесение. Он не склонен к языковым наблюдениям. Он вообще не умел мыслить словами. Но он владел умением мыслить образно. Например: «...посмотри как цветок зависит от погоды», говорил он, имея в виду влияние творческой среды на художника. Потребность к высказыванию у него выражалась через музыкальные звуки, и слух его расцветал на образно конкретном материале. Возможно поэтому и форму сонатного Allegro он воспринимал более через экспозицию и репризу, чем через разработку. Что не мешало ему вовремя подвести внимание слушателя к кульминации формы. Здесь ему помогало природное драматургическое чутье, выражавшееся в точном распределении музыкального вре-

мени в его динамическом течении. А образное мышление придавало музыкальной речи живость и характерность. Общительная природа слуха Бабаджаняна такова, что произнесение музыки направлено на смысловую отточенность интонации, а не любование звуком как краской. Весь процесс сочинительства мыслится Бабаджаняном как средство общения через звуки и произнесение музыки как смысла. В каждой мелодии Бабаджаняна, ощущаемой в произнесении, слышится открытость, естественность звуковыявления, идущая от характера дарования, обусловленного психо-физиологическими особенностями. Не обладая красноречием словесным, он сполна владел красноречием музыкальным, передающим богатую гамму человеческих чувств.

При этом распевность армянского мелоса присутствовала в музыке Бабаджаняна независимо от содержания произведения, как атрибут национальной языковой культуры, как особое качество «произнесения» человеческих эмоций. Это качество всей духовной культуры армянского христианства: голос — как выявление души человека. Вместе с тем, национальное начало в слуховом восприятии Бабаджаняна не иллюстративно, не подражательно, а как бы изнутри звукописует армянскую ментальность в ее подчеркнутой эмоциональности восприятия мира, в ощущении всеобъемственности времени и пространства. Вот эту особенность армянской ментальности, которая наблюдается и в изобразительном искусстве, и в поэзии, и в архитектуре, в музыке Бабаджаняна легко проследить на примере II ч. ф-нного трио. Утонченная рафинированность звучания скрипки, напоминающей тембр саза, воспринимается как метафизическое выражение идеи Прекрасного и ассоциируется с искусством миниатюры и хачкаров. («Вязь» их отлична от чувственности ближневосточного орнамента, отражающего особенности ментальности, связанные с духом мусульманства и буддизма). Оно как бы освещено изнутри христианской духовностью. Отсюда и некоторый аскетизм армянской орнаментальности, в которой и проявляется парадоксаль-

ность армянского Востока, обусловленного соответствующей духовной аурой. Музыка эта несет в себе генетическую память культуры, отраженную в слуховом сознании композитора.

Творческое наследие Бабаджаняна невелико. Но оно отмечено неповторимостью личности автора, сочетавшего в себе выдающийся дар исполнителя, яркость и артистичность человеческого образа на фоне особой чуткости и отзывчивости музыкального слуха. Все это вместе и создало звучащий мир Бабаджаняна.

«Հայ արվեստի հարցեր», V հատոր
(սատրաիստվուն է հրատարակուբան)

ИСКРЕННОСТЬ ЧУВСТВ



Гегуни Читчян – имя не новое в армянской музыке: сочинения нашего композитора хорошо известны не только в республике, но и за ее пределами. Первые шаги Читчян в искусстве были напутствованы такими авторитетами, как Мариэтта Шагинян («...очень понравилась девушка... с милым личиком и архаическим именем Гегуни – и первая

часть ее сонаты для фортепиано и виолончели – серьезная, мелодичная». Дневник писателя. М., 1953). Как Д. Шостакович, назвавший ее в числе перспективных молодых композиторов Армении. Напомним читателям некоторые факты творческого пути этого самобытного композитора.

Ереванскую государственную консерваторию имени Комитаса она окончила в 1953 году по классу Г. Егиазаряна. С маститым музыкантом ее и сейчас связывает искренняя дружба. Следует упомянуть и о присуждении Читчян первой премии на Всесоюзном конкурсе композиторов, посвященном 50-летию Октябрьской революции (за симфоническую увертюру «Здравствуй, утро»), а также о премии за романс «Весна» (слова С. Капутикян), вошедший в обязательный репертуар вокалистов на одном из конкурсов имени Чайковского...

Разумеется, для самого композитора очень важны такие творческие вехи, которые связаны с появлением камерных вокальных сочинений. Среди них циклы на слова О. Шираза (1953), Е. Чаренца (1955), П. Севака (1965), В. Давтяна (1977). Мы видим, таким образом, что в творческом формировании композитора значительную роль играют вокальные жанры. (Кроме уже названных, в ряду вокальных

opus'ов Читчян – две кантаты для хора a cappella – «Моя Армения» и «Времена года», поэма-реквием «Неизвестный солдат», множество романсов, песен, хоров).

Уже первый из циклов, созданный на слова Ширази, весьма отчетливо выявил творческую индивидуальность автора. В сочинении сопоставлены два контрастных плана: субъективная лирика элегического тона («Фиалке», «Тоска», «Говорят...») и образы, пронизанные патриотическим пафосом, публицистичностью («Арарат», «Край мой родной»). И в обеих художественных сферах подкупала непосредственность высказывания, эмоциональная открытость, выразительный, пластичный мелодизм. Искренность чувств и стремление к психологизации образов обусловили популярность этого раннего сочинения композитора.

С гражданскими мотивами мы встречаемся и в дальнейшем в циклах на слова Е. Чаренца («В той горной стране»), П. Севака («Одинокое дерево»), А. Исаакяна («Я крепко стою»), в ряде других сочинений.

Разнообразное, многогранное воплощение получила в романсах Читчян и лирическая линия.

Во втором вокальном цикле композитор обращается к революционной поэзии Егише Чаренца. По существу, это первый в национальной музыке серьезный опыт ее воплощения. Пафос революционного чувства в стихах Чаренца безусловно способствовал росту образной выразительности музыки Читчян, ее звуковая палитра предстала здесь более красочной и разнообразной.

Особенно привлекателен романс «В ночной тишине». Стихотворение это, написанное в 1915 году, передает напряженную атмосферу предреволюционных лет, страстность душевного томления. Композиторское же решение этого круга образов очень самобытно.

Взволнованной речи поэта («мечтал», «страстно желал», «любить хотел» и т. д.) противопоставлена музыка, которая словно застыла в состоянии безысходности. Обращает на себя внимание фортепианное сопровождение, не-

сущее в произведении едва ли не основную смысловую нагрузку. Широкий охват регистров, «пустые» звучания октав напоминают комитасовскую «Песню бездомного», близкую по характеру. Замечательно найденный Читчян музыкальный образ, по-своему запечатлевший выразительную поэтическую интонацию стиха Чаренца, правдиво рисует психологическую атмосферу времени.

Формирование композиторского облика Читчян прочными узами связано со многими традициями армянской музыки; в первом цикле ощутима линия Р. Меликян – А. Степанян, во втором, это уже отмечалось, сказалось плодотворное воздействие Комитаса. Нити от романса «В ночной тишине» ведут к «Я крепко стою» (из цикла «Четыре стихотворения Исаакяна»), «Айриванку» («Армянские барельефы»)..

Пристальный, убежденный интерес к глубокой, серьезной поэзии, вдумчивое ее прочтение определили значительность достижений композитора и в вокальной музыке 60-х годов. В частности, обращение к поэзии Паруйра Севака обогатило творчество Читчян драматическими и эпическими образами. Лирический мир поэта, отличающийся внутренним напряжением, особой концентрированностью мысли, исполнен драматического пафоса. В соответствии с этим заметно усложняется, психологизируется и музыка Читчян. Яркий пример тому первый романс цикла – «Нет тебя...», с большой глубиной передающий боль утраченной любви:

*Нет тебя, все нет...
И утро так странно,
так печально,
и в сердце рана.
...Не будет тебя...*

Страстность слов как бы удваивается напряженным током музыки, ее открытой экспрессией. Заметим, что музыка фортепианного вступления несет не только образ-

ную, но и лейтмотивную функцию (она неоднократно появляется в ходе музыкального развития, а также заключает произведение). Интересно проследить за становлением мелодической интонации на словах «Нет тебя...» и «Не будет тебя». Мотив «Нет тебя, все нет...» устойчивый, незабываемый. Это горестное утверждение – неотвратимое, неизбежное. Мотив неизменен в своем трехкратном проведении. Иначе интонируется текст «Не будет тебя...». Это утверждение-вопрос. Три его проведения различны. Первый раз он повторяет интонацию «Нет тебя». Затем деформируется, приобретая черты взволнованности. И наконец в третий раз, появляясь в заключении, он с новой интонационной выразительностью повторяет утверждение: «нет тебя»...

Чуткое слышание текста, его своеобразная «музыкальная режиссура» – вообще сильная сторона цикла на слова П. Севака. С этим мы встречаемся и в остроумном «скерцо» «По твоей вине», где текстовые повторы ярко обыграны музыкально; и в полном драматизма элегическом «Имя твое», где каждое слово находит проникновенное отражение в музыке; и в заключительном номере цикла – «Трепещу», с его открытой гражданственностью:

*И страшусь я за сына, за твою любовь,
за то, что в мире все еще струится кровь...*

Направленность музыкального мышления Г. Читчян в вышеназванных циклах делает понятным обращение ее к жанру вокального концерта, где богатое мелодическое дарование автора, ее стремление к психологизации нашли благодатную почву. Концерт для голоса с оркестром – одна из оригинальных попыток симфонизации вокальной музыки.

«Армянские барельефы», написанные в 1972 году, – еще одна веха творческой биографии композитора. В обширной фортепианной литературе Армении они заняли прочное и достойное место. В «Барельефах» («Айриванк», «Синеглазая», «Танец горцев», «Хачкары», «Праздник ви-

нограда») Читчян воссоздает свою Армению, отличную от той, что запечатлена во многих фортепианных циклах других армянских авторов. Композитор обращается здесь к культурно-историческому прошлому родного края, к его памятникам («Айриванк», «Хачкары»), к его людям («Синеглазая», «Танец горцев»). Примечательно, что и в такой пьесе, как «Праздник винограда», Читчян стремится избежать чисто жанрового решения темы.

Принципиальным в «Армянских барельефах» для автора было обновление интонационного языка. О некоторых чертах его уже шла речь в связи с вокальными циклами 50-60-х годов. Добавим, что многое в лексике композитора основывалось на традициях крестьянской и ашугской музыки, на песенно-танцевальной жанровости. Здесь же автор обращается к колористической образности, стремится обогатить музыкальную ткань свежими, яркими красками, интересны и фактурно-пространственные приемы.

Появление в 1976 году Скрипичного концерта отмечено определенным движением от камерности к сфере симфонической. В этом opus'e Читчян продемонстрировала и владение оркестром, и тонкое понимание особой специфики концертного жанра. Запоминается пластичный, естественный мелодизм солирующей скрипки, живость и блеск изложения. Здесь автор впервые обратилась к средневековым пластам национальной культуры, обогатив свой музыкальный словарь элементами тагового искусства.

Обновление музыкального языка, внимание к колориту, звукописи заметно и в вокальном цикле «Два шепота» (слова В. Давтяна), созданном в 1977 году. Особая красочность цикла, любование светотенью, музыкальными «аллитерациями», переливчатость, гибкость интонаций сообщают музыке импровизационную свободу (качество ранее, пожалуй, не характерное для стиля автора и впервые заявившее о себе лишь в Скрипичном концерте).

Окидывая взглядом путь Читчян в искусстве, можно отчетливо увидеть его динамику – результат умного и орга-

низованного творчества. Она человек активной жизненной позиции, чутко реагирующий на все происходящее вокруг. Важным общественным событиям посвящены многие ее сочинения, такие, например, как упомянутая уже симфоническая увертюра «Здравствуй, утро», поэма-реквием «Неизвестный солдат» (к 30-летию победы над фашизмом). К 100-летию Комитаса – основоположника армянской национальной композиторской школы написана песня-романс «Песнь твоя звучит» (слова А. Сагияна).

Есть еще одна постоянная сфера творческих интересов Гегуни Читчян – речь идет о музыке для детей. Такие сочинения, как «Семь детских картинок» (для симфонического оркестра), кантата «Времена года», множество инструментальной и вокальной музыки, неизменно пользуются популярностью у юных слушателей.

Заметим, что все еще недостаточно ответственно подходим мы к решению серьезнейшей проблемы эстетического воспитания детей. Всем опытом своей детской музыки, всем своим художественным вниманием Г. Читчян вновь и вновь обращает нас к этой проблеме. Мир красоты, добра, света, лучезарности раскрывает она перед маленькими слушателями. Не могу не вспомнить в этой связи замечательное исполнение хором ереванской школы имени В. Г. Белинского кантаты «Времена года» – произведения удивительно гармоничного и поэтичного. Образы четырех времен года, созданные композитором, словно бы согреты единым чувством любви к природе, к родной земле. Вспоминается, с какой интонационной чистотой и гибкостью школьники передавали пластику мелодики кантаты, способной, на наш взгляд, украсить многонациональный репертуар наших детских хоров.

Кто-то образно назвал Гегуни Читчян композитором весенних настроений, имея в виду не только названия ее опусов, но в целом ясное, оптимистическое мироощущение автора, которому ни грусть, ни даже драматизм отдельных страниц творчества не мешают ощущать светлую радость

бытия. Не потому ли всегда эмоционально образна и жизненно достоверна музыка композитора? Не потому ли движущей силой ее неизменно выступает мелодия естественная, ясная, выразительная? При этом, что бы ни писала Читчян, ей никогда не изменяет хороший вкус; чувства, высказываемые ею, всегда глубоки и возвышенны...

Очень хорошо сказал о ней Г. Геодакян: «Это композитор, который умеет говорить «собственным голосом». Возможно, этот голос внешне скромн и не очень звонок, но... в нем есть и значительная мысль и собственное мироощущение... Музыка Г. Читчян не удивляет, не потрясает, а волнует искренностью чувств, мягкостью, тонкостью».

Проницательное наблюдение...

«Советская музыка», № 8, 1982



Վերջին հրաժեշտը տալով
Գրիգոր Եղիազարյանին, գիտակե-
ցում ես, որ արվեստում է արվես-
տագետի կյանքի երկրային պահը
և սկսվում է հավիտենականը:

Գ. Եղիազարյանը նման է մեր
միջնադարյան ծաղկողներին՝
գողտրիկ գործերի վարպետներին,
գործեր, որոնք զարդարում են հին
ձեռագրերը; այն վարպետներին,
որոնց ջանքերով հայրենական
գրանկարչությունը մտել է արվես-

տի համաշխարհային գանձարանը, կոչվելով հայկական ման-
րանկարչություն:

Նրա արվեստը ծնունդ է առել հայկական հողից: Նա շա-
րունակում է ազգային գեղագիտական այն պատկերացումնե-
րի ավանդույթները, որոնք խարսխված են հստակ, ցայտուն
գունային հակապատկերների, դրանց հետաքրքիր համադրու-
թյունների վրա: Այդ արվեստը շարունակում է այն կանոնները,
որոնք կազմավորվել են ծայնագույնը օպտիկական լույսով
տեսնելու և լսելու հետևանքով: Դրա հետ է շաղկապված հայ-
կական արվեստի այնպիսի ավանդույթը, ինչպիսին է տարո-
ղությունը, ամենաընդգրկելիությունը, ոչ մեծ տարածության
մեջ, փոքր ձևերով մասշտաբային ծավալներ ստեղծելու կարո-
ղությունը: Կոմիտասը, որը հանճարի զգոնությամբ ընկալել է
ազգային գեղարվեստական այդ առանձնահատկությունները,
դարձել է կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր, որի հիանալի
ներկայացուցիչն էր Գ. Եղիազարյանը: Երաժշտական խոսքի
բնականությունը, ազնիվ անկրկնելիությունը, կոլորիտի սուր
ակնկալումը, որոշակի բարձր պրոֆեսիոնալիզմի հետ միա-
սին, բնորոշում են նրա դեմքը: Մեր պարտքն է թույլ չտալ, որ
մոռացության մատնվի նրա վաստակը: Մեր երաժիշտների

պատվո գործն է կրկին վերադառնալ կոմպոզիտորի ժառանգած բալետային ստեղծագործությանը, այնպես անել, որ այն փայլի նոր գույներով: Նրա պարտիտուրներուն թաքնված գեղարվեստական արժեքներն ազգային սեփականություն են:

...Գ. Եղիզարյանը իմաստուն երեխայի հոգով ապրեց իր գեղեցիկ կյանքը:

«Երեկոյան Երևան», 10 նոյեմբերի, 1988

роли, места в отечественной культуре была нова, интересна и убедительно аргументирована. Мансурян видел в Комитасе не только носителя чистой национальной традиции, но и художника, чьи духовные и стилистические принципы созвучны идейно-эстетическим исканиям нашего времени.

Ко времени окончания аспирантуры в 1967 году Мансурян подошел уже с определившимися вкусовыми пристрастиями. Четче наметился круг жизненных тем, волнующих автора. Это вечные проблемы о жизни и смерти, страданиях одиночества, великой силе любви.

Это было время обретения молодым художником духовного багажа. Два полюса творчества, определяющие индивидуальность Мансуряна, наметились тогда. Соната для фортепиано и вокальные циклы «Айрены» и «Тетрадь скорбных песнопений» на слова Кучака и Кечареци.

«Рывок» Мансуряна в Сонате во многом предопределил дальнейшее развитие его творчества. Однако, несмотря на радикализм, в ней композитор не порывает с особенностями своего музыкального мышления, прослеживающимися в первых его произведениях. Имеются в виду выношенность замысла, большая напряженность авторской мысли. Почувствовав, что соната увела его несколько в сторону, Мансурян в том же 1967 году написал известный вокальный цикл «Айрены» (на стихи талантливого поэта армянского средневековья Наапета Кучака) – произведение, открывшее слушателям новый мир художественных ценностей, связанных с богатой средневековой национальной культурой.

Другой полюс творчества Мансуряна, в большей мере противоположный тому, который представляла Соната, характеризуется гражданским взглядом на историю родного народа, интересом к проблемам, с ней связанным. Здесь способ выражения более чувственный, земной, очевидна крепкая национальная основа («Айрены», «Тетрадь скорбных песнопений», «Три сказания», «Три наирийские песни»).

«Три сказания» на слова К. Заряна для смешанного хора а capella, написанные к 100-летию со дня рождения Комитаса (1969), развивают патриотическую тему, имеющую давние традиции в армянской музыке. С этой точки зрения особенно примечательны крайние номера, где трактовка темы осуществлена с помощью аллегии, метафоры. В частности, в третьем номере восхваляются духовные ценности, созданные гением народа и являющиеся залогом вечности, незыблемости Родины.

Примечателен цикл и второй частью, посвященной художнику – творцу, певцу красоты («Сказ о певце»). Предельной детализацией хоровой ткани композитор почти осязаемо наглядно демонстрирует идею красоты. Это проявилось и в чувственно обостренном отношении к звуку, и в выделении отдельных слов: «изящный перламутр», «искрящийся» с помощью метрических, динамических акцентов – словно застывших во времени символов прекрасного.

Соответственно своим индивидуальным склонностям Мансурян выбирает и традиции, на которые опирается его музыка. Если профессиональное хоровое искусство в Армении складывалось из развития традиций народно-крестьянского творчества, сочетания гусанского искусства и советской массовой песни, из эпического преломления церковных мотивов, то Мансурян скорее использует лирические истоки старинных песнопений, что сочетается в «Трех сказаниях» с тончайшей звукописью нового типа.

Первое хоровое произведение Мансуряна продемонстрировало своеобразие хорового мышления автора. Свежо воспринимается принцип сопоставления контрастной фактуры внутри частей, метод хорового письма автора, и здесь тяготеющего к графической строгости рисунка, чистоте и прозрачности звучания.

В том же 1969 году Мансурян впервые приобщился к области киномузыки. Участие в фильме «Цвет граната» сделало его имя популярным в широких кругах любителей киноискусства.

Некоторые особенности данной киноленты: «культ красоты», утонченно-ассоциативное мышление, метафорическая манера высказывания, романтическое, но и драматическое одновременно мироощущение – во многом отвечали художественным наклонностям Мансуряна. Музыка поражала необычной созвучностью атмосфере фильма. Она удивительно точно комментировала, дополняла, высвечивала его содержание.

Для характеристики позиций Мансуряна в области киноискусства показательным и следующее высказывание: «Уверен, что между изображением и музыкой существует некий иной уровень взаимопроникновения, который не укладывается в привычные рамки сюжетного кино». На вопрос о том, какое место занимает музыка в кино, Мансурян ответил, что музыка должна появляться тогда, когда тишина уже исчерпала себя: «Для меня тишина – первичная, чистейшая музыка. Среди окружающих нас вещей, явлений, вероятно, больше музыки, чем нам представляется». Следует прислушаться к этому высказыванию композитора, ибо после 1967 года данная проблема приобрела для него первостепенное значение. Тип медитативного мышления (истоки которого восходят к восточной философии), но не как пассивной созерцательности, а как состояния, исполненного огромного внутреннего напряжения, чрезвычайно импонирует Мансуряну в начале 70-х годов. В той или иной мере он нашел отражение почти во всех сочинениях тех лет (фортепианные произведения, «Арабески», «Превращения», две элгии для виолончели и фортепиано, сонаты для виолончели и фортепиано, струнный квартет «Интерьер» и др.).

Стремление к нетрадиционным способам высказывания руководит Мансуряном в начале 70-х годов: нетрадиционное пение (унисон трех певцов в характере средневековой псалмодии), нетрадиционные повороты вечных тем, нетрадиционные тексты, в которых затронуты значительные этические проблемы.

Так, в основе двух частей «Интермеццо» на стихи

чешского поэта В. Голана лежит тема вечного круговорота Природы. Они словно воссоздают картину объективной реальности: Вселенная как нечто первозданное, вечное, имеющее свои законы и свершения вне человека (первая часть), и Природа в единении с человеком (вторая часть). И если в произведении порой слышатся мотивы одиночества, тоски, страха перед незыблемыми законами бытия, то динамический импульс финала воспринимается как появление яркой, лучезарной идеи, как обретение новой позитивной ценности. Это гимн творческому акту, прославление силы человеческого духа.

Поиски новой образности естественно привели к переосмыслению европейских ансамблевых традиций, увлечению ансамблями нового типа, ставшими популярными в наше время благодаря творчеству Бартока, Стравинского, нововенцев и особенно французской школы. В этом смысле достойна внимания последовательность поиска – от первой попытки («Тетрадь скорбных песнопений» для трех мужских голосов, двух флейт, фортепиано, бонгов и струнного квартета) к последующим («Арабески» – первая тетрадь для шести деревянных духовых и арфы, вторая тетрадь для квартета деревянных духовых, фортепиано, арфы и струнного квартета; «Силузт птицы» – для клавесина и ударных инструментов; «Интермеццо» – для голоса, флейты, кларнета, арфы, фортепиано, струнного квартета и ударных инструментов). Во всех этих произведениях видна тяга к определенному колориту: прозрачным звучаниям арфы и ударных (примечательно, что и трактовка бонга легкая, «бестелесная», изящная). Пристрастие к определенным типам инструментального мышления не обедняет содержания названных произведений, каждое из которых отличается *своей* направленностью художественной мысли.

Своя направленность художественной мысли – свойство Мансуряна на протяжении всего композиторского пути. Еще на первых порах творчества он проявил интерес к произведениям Булеза, внимательно изучал произведения

Веберна. И если в творчестве первого его интересовала новая степень познания звука, самобытное сочетание состояния покоя и движения, если сочинения Веберна привлекали умением дать концентрированную мысль в миниатюре, то, испытывая влияние названных авторов, Мансурян скорее шел от общих первоисточников, питавших в свое время и Булеза, и Веберна. Причем, как всякий серьезный художник, он воспринимал эти первоисточники (скажем, типы мышления, идущие от восточного искусства) через свое национальное сознание.

Осмысливая путь композитора, замечаешь, что каждое произведение имеет в его творчестве как бы своих «родственников». Две элегии для виолончели с фортепиано (1971, памяти безвременно погибшего выдающегося армянского поэта П. Севака) вызвали желание вновь обратиться к этому струнному инструменту. В 1976 году Мансурян завершает Концерт для виолончели с оркестром. «Силуэт птицы» (1972), в котором отразился интерес к японскому искусству, а также заметно увлечение музыкой французских клавесинистов, «потянул» за собой замечательный вокальный цикл 1974 года для голоса и камерного ансамбля «Дар розы» (слова М. Зарифяна). Возможно, успех этого сочинения вызвал желание вновь обратиться к подобному ансамблю, и в 1976 году Мансурян создал вокальный цикл – «Луна, играющая на свирели» (стихи Р. Давояна). Наконец, несомненные точки соприкосновения между «Интермеццо» и «Прелюдиями», произведениями, в которых с особой силой выразилось пантеистическое мироощущение композитора.

Десять лет разъединяют два симфонических произведения Мансуряна – Партиту (1966) и Прелюдии (1976) – произведение, как бы завершающее линию «Арабесок», «Силуэта птиц», «Интермеццо». Сравнение весьма наглядно демонстрирует путь Мансуряна к зрелости. От неоклассических устремлений к неоимпрессионизму, от культа концертности к углубленно-философскому мировоззрению, воспринимающему действительность во всей ее сложности.

Так, Прелюдии насыщены широким кругом ассоциативных связей, объединяющих мир художника, работу его сознания с объективной реальностью. Здесь удивительный оркестр. Никаких ошеломляющих эффектов, все основано на соразмерности отдельных концертирующих групп, среди которых особо запоминаются чистые тембры деревянных духовых. Красота, таящаяся в линиях, деталях, штрихах, в неуловимых перевоплощениях музыкальной мысли, сообщает Прелюдиям особую поэтичность. Мобильность звуковой среды придает изысканность палитре Прелюдий, в которых «темброинтонация» (Б. Асафьев) приобретает основополагающее значение.

С 1974 года в творчестве Мансуряна произошли некоторые сдвиги, может быть, не очень заметные поначалу, но, тем не менее, достаточно последовательные в свете дальнейшего творчества. Чуткость художника, реагирующего на малейшую вибрацию общественного барометра, позволяет ему каким-то особым чувством улавливать духовную устремленность, потребность времени. Как в начале творческого пути он отрицал каноны искусства 50-х годов, как в 1967 году взбунтовался против неоклассицизма, учуяв тенденцию к его канонизации, так в 1974 году Мансурян повернул свое творчество навстречу эмоциональному, овеянному теплотой и искренностью сердечных порывов, искусству.

Более разнообразным и богатым стало само содержание творчества: от этических идей (Вторая виолончельная соната, «Дар розы») до поэтической экспрессии («Луна, играющая на свирели», «Грусть» – первая из «Трех наирийских песен»); от ностальгии по прекрасному (Первый виолончельный концерт, «Ностальгия», «Каноническая ода») до мира теплых сердечных излияний, элегических настроений (Второй виолончельный концерт, Двойной концерт для скрипки, виолончели и струнного оркестра), патриотической музыки гражданственного звучания («Ужель последний я поэт», «Газель» – вторая и третья из «Трех наирийских песен», хор «Рождение Ваагна»).

Само сочинение музыки стало для него словно процессом познания истины (характер развертывания мысли рождает, скажем, аналогии с темообразованием в поздних квартетах Бетховена). Также постепенно нащупывается форма целого. В подобном контексте соответственно меньшее значение приобретают конструктивные элементы (хотя по-прежнему всюду заметна отточенность деталей) и существенно свободнее становятся сами способы изложения материала.

В партитурах конца 70-х годов («Ночная музыка», «Точет») чрезвычайно интересно наблюдать внутреннюю жизнь звука в его изменчивости, «объемности», спектральности, с тонким мастерством высвечены тембральные его возможности. Созвучия в сочинениях Мансуряна рождаются как бы в синтезе цвета и света, создается своего рода «звуковой витраж» (Мессиан).

Как будет дальше развиваться творчество армянского художника? Трудно предугадать. Одно несомненно: он не укрывается в башне из слоновой кости, область духовного формирования нового человека – всегда в русле его внимания.

Музыка Мансуряна – поэзия высоких чувств и мыслей. Склонность к обобщенному не мешает ему быть и эмоциональным, и общительным для тех, кто видит в музыке возможность говорить о прекрасном, о жизни, о мире серьезно, на уровне сознания современного человека. Таким слушателям общение с творчеством этого композитора приносит истинную радость.

Сб. «Композиторы союзных республик»,
вып. IV, М., 1983

МАГИЯ ПЕСНИ



Роберт Амирханян с самого начала пришел в армянскую песню на правах хозяина. Первые его песни свидетельствовали о том, что появился автор, божьей милостью одаренный. Удивляет пластика его мелодии. Это – редкий дар в искусстве композиторов, даже талантливых. Но уж если он есть, то это – счастье для творца. Армянская музыка генетически предрасположена к мелодизму. Однако в океане

национального мелодизма выделиться лица необщим выраженьем не только счастье, но и подвиг. В чем же еще секрет подвига Роберта Амирханяна?

...60-е годы. Оттепель. Колеса советской истории со скрипом разворачиваются. Появилась возможность приоткрыть завесу между нами и миром, по-новому ощутить и осознать его. Ведь в нем теперь были Космос и... хиппи, «физики» и «лирики». В этих парадоксах и раскрепощалось сознание, обретала простор свобода воображения. Конечно, в первую очередь новые веяния отразились в поэзии; вспомним увлечение молодежи проникновенной лирикой Размика Давояна – ярчайшего представителя поколения 60-х. Таким же было и явление Амирханяна. Его песни стали откровением. Они написаны в несколько иной тональности, чем привычные эстрадные пьесы того времени.

Исповедальность – вот интонация лирики Амирханяна, придававшая ей особую теплоту, атмосферу сердечного общения. Парадоксально: будучи открыто эстрадными, концертными по воплощению, его песни в то же время рассчитаны на разговор *têt-a-têt* («Айнпес узум ем», «Жпта» и

др.). Притом исповедальность сочеталась с определенной изысканностью. И это тоже было веянием эпохи: от языка масс поэзия переходила к языку личности. Интеллектуальный герой становился индивидуальностью, и это делало его эмоции утонченнее. Не случайно песни на слова Размика Давояна («Ашнан мегеди», «Карот») абсолютно синхронны с хрупкой гаммой чувств и тонкостью метафор, характерных для стихов поэта.

Интонация чувств – вот, пожалуй, одна из сильнейших сторон песен Амирханяна. Умение услышать музыку, запечатленную в стихах, богатый спектр человеческих настроений, тончайших порывов души, – именно это и сделало песни композитора начиная с 60-х годов повсеместно популярными, в том числе и за пределами Армении.

Владея искусствами родного языка, Амирханян ценит хорошую поэзию. Тому свидетельства – циклы на стихи Алисии Киракосян, Ваагна Давтяна, Егише Чаренца. И всегда композитор – пишет ли на стихи известных поэтов или пользуется услугами литераторов-песенников, – активный их соавтор. В то же время, оставаясь верным музыке стихов, он свободно манипулирует ими, отталкиваясь от «температуры ощущений», от логики развития эмоций.

Один из почтенных деятелей армянской культуры той поры спросил меня как-то: какая разница между песней и романсом? И после моих объяснений обобщил в виде некоего парадокса: короче, песня – это хорошо, а романс – плохо, подразумевая народную песню и профессиональное творчество. Ибо в то время фольклорные мелодии были в особом почете (Ансамбль песни и пляски Татула Алтуняна и Ансамбль народных инструментов Арама Мерангуляна находились в зените славы). Но в те же годы в Армении выступали Зара Долуханова, Павел Лисициан, Гоар Гаспарян – высочайшие мастера-исполнители русской, западноевропейской и армянской романсовой лирики. И под определением «романс – это плохо» в виде шутки подразумевалась сугубо серьезная музыка, предназначенная для ограничен-

ного круга ценителей.

Песни Амирханяна вобрали в себя культуру и романсовых, и фольклорных пластов и, окрашенные эстрадным шармом, оказались провозвестниками нового жанра – «полистилистической песни», которая стала тем, чем была камерно-вокальная лирика XIX века в салонах России, Франции, Германии и др.

Амирханян воспринимает песню не как мелодию с сопровождением, а как ансамбль; об этом свидетельствуют его полные артистизма аккомпанементы – своего рода прелюдии, комментарии, послесловия. Композитор словно смакует каждую интонацию, каждый ритмический узор, колористический оборот, тембр. В игре, которая предлагается слушателю, завораживает раскованность фантазии автора, самобытное мышление которого нигде на нарушает границы художественной гармонии. По существу, песня для него – это и задушевный разговор, и театр одного актера. Композитор любит сцену в широком смысле слова. Так, озвучивая стихи Чаренца «Таг андзнакан», он вводит слушателя в европейскую ауру танцевальных ритмов 20-х годов. Заразительно передавая кафешантанную атмосферу чужого города, на мгновение вводит в песню и ностальгическую ремарку или красноречивый штрих разлада между внешним миром и душевным состоянием героя. А разве не от сцены игра контрастными ритмами и неожиданными интонационными ходами, вносящими столько свежести в фактуру музыкальной ткани?

К чести композитора констатируем: вся эта многообразная игра органично вписывается в интонации армянской речи, которой, как уже говорилось, Амирханян владеет во всей ее языковой роскоши, что взрывается в его мелодике самыми неожиданными эффектами. В том числе – жанровыми. Например, песня, написанная для кинофильма «Айрик», несмотря на ее абсолютную вокальность, стала исполняться в последние годы в виде марша, сопровождая всевозможные шествия. Фольклорные интонации, звучащие

свежо благодаря ритмической изобретательности, приобрели такую силу патриотического чувства, что это придало песне особую актуальность в условиях засилья обезличенной попсы.

За выразительность и хороший вкус в национальной речи Амирханян ратует не только творчеством, но и публицистическими выступлениями. Потому и сегодня, в пору разгула шоу-бизнеса, когда электронные средства тиражируют музыку, зачастую духовно-экологически загрязненную, песни Роберта Амирханяна желанны так же, как тогда, когда он начинал свой композиторский путь.

Принято считать, что жизнь песни коротка. Хочу сказать: это – заблуждение. Хорошая песня не умирает, а периодически возрождается и, отряхиваясь от пыли времени, вновь начинает сверкать таинственным блеском вечности.

«Музыкальная академия», № 1, 2005

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀ



*Առավոտից փչեց հով,
Արտը ծփաց, դարձավ ծով,
Արտի միջից թռավ լոր,
Թըռավ, ընկավ սար ու ծոր:
Կլորիկ, գլորիկ,
Այլորիկ,
Օրոր, մոլոր,
Շորորիկ:*

Հարազատ կերպարներ, որոնք հիշեցնում են ժողովրդական երգերն ու Կոմիտասին, պարզ, անխռով, բարի քնարերգություն, քմահաճ ռիթմաինտոնացիա: Թերևս, պատահական չէ, որ Ա. Աճեմյանը երգի ասպարեզում իր առաջնեկ գործի համար ընտրել է ԽՆԿո Ապոր ոտանավորը, որի պատկերավոր բանաստեղծական կառուցվածքը մեծապես համապատասխանում էր սկսնակ կոմպոզիտորի երգային մուսայի ուղղվածությանը: Դա 40-ական թվականների վերջերին էր, երբ Ա. Աճեմյանն առաջին քայլերն էր անում երաժշտական արվեստի նրբությունները յուրացնելու ճանապարհին: Եվ առաջին փորձը, հակառակ հայտնի ասացվածքի, զարմանալիորեն ստացվեց: «Լորիկ» երգը հիմա էլ վայելում է կատարողների և ունկնդիրների սերը:

1958 թվական: Բելա Դարբինյանի առաջին ելույթները Հայաստանի նորակազմ էստրադային նվագախմբում՝ Կ. Օրբեյանի ղեկավարությամբ: Երգչուհու և նվագախմբի աղմկոտ հաջողություն: Եվ դեբյուտային ծրագրում հնչած բազմաթիվ լավ երգերից հիշողության մեջ առանձնապես տպավորվեց և երկար կյանք ստացավ Ա. Աճեմյանի «Իմ հայրենիք» երգը (խոսք՝ Ա. Գրաշու):

Եվ ահա իմ առջև Ա. Աճեմյանի հեղինակային ձայնապնակն է: Վերջին տարիների երգերը: Տարբեր են դրանք: Արագ ու դանդաղ, ուրախ ու թախծոտ, սիրո ու բարեկամության, հայրենասիրության ու բարոյականության թեմաներով:

Բայց դրանք բոլորը միավորված են մեկ բանով՝ քնարականությամբ: Ա. Աճեմյանը աշխարհը դիտում է քնարական, սուբյեկտիվ պրիզմայի միջով: Ուստի նրա երգերը ինչ-որ չափով ինքնակենսագրական են: Այսպես են ծնվել մորը («Իմ մայրիկ»), հորը նվիրված («Սոռացում չկա»), հին ընկերոջ մասին («Ձոռված զինվորի...») երգերը: Բայց Ա. Աճեմյանը երբեք չի ներփակվում անձնական մոտիվների շրջանակում: Անհատականի միջոցով նա բարոյախոսում է, երգի մեջ ներդնելով բարոյական չափանիշներ: Նրա հերոսը պարտքի գիտակցումով օժտված մարդ է: Պարտք թե հասարակության հանդեպ՝ «Թող լինեն քեզ պես, կյանք տամ միշտ մարդու» («Աղբյուր», խոսք՝ Ա. Սահակյանի), թե ծնողների՝ «Իմ մայրիկ, իմ անգին, ես քեզ քիչ եմ սիրել» («Իմ Մայրիկ», խոսք՝ Գ. Էմինի), թե ընկերների՝ «Դու հավիտյան մեզ հետ ես ապրում, իմ անմահ, իմ հին, իմ լավ ընկեր» («Ձոռված զինվորի հիշատակին», խոսք՝ Լ. Դուրյանի), թե հայրենիքի՝ «Դու մեր սերն ես, մեր հույսերն ես, մեր ուղին պայծառ» («Երեկոյան Երևան», խոսք՝ Վ. Հարությունյանի): Պատասխանատվության, քաղաքացիականության մոտիվը, որը վերջին ժամանակների երգային քնարերգության մեջ ձեռք է բերել մոդայիկ երևույթի բնույթ, Ա. Աճեմյանի համար զարմանալիորեն օրգանական է: Ամեն ինչի մեջ բարոյական սկզբունք տեսնելը յուրահատուկ է նրա խառնվածքին, ստեղծագործողի նրա կերպարին: Այս դիրքերից է նա կերտում, այս դիրքերից է գնահատում ուրիշներին:

Քաղաքացիական պարտքի զգացումը անխզելիորեն կապված է հայրենիքի սիրո հետ: Այստեղ էլ հարկավոր է ասել, որ Ա. Աճեմյանը անսահման հայրենասեր է: Այդ են վկայում ոչ միայն նրա երգերը՝ «Իմ հայրենիքը», «Երեկոյան Երևան», որը վաղուց արդեն դարձել է քաղաքի քնարական խորհրդանիշը (դա այնքան էլ հեշտ չէ Երևանին նվիրված երգերի հեղեղի մեջ), «Հայաստանը» (խոսք՝ Լ. Դուրյանի), որը նվիրված է Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատման 60-ամյակին: Ա. Աճեմյանը պատկանում է հայրենասերների այն կարգին, որոնք կրթոտ քաղաքացիականությամբ են արձագանքում ազգային ավանդույթներից ու բարոյական նորմաներից

կատարված ամեն մի շեղման: Այդ զգացումն այնքան զորեղ է նրա մեջ, որ, սովորաբար, կարծիքների ու գնահատականների մեջ զուսպ և զգուշ կոմպոզիտորը կտրուկ է արտահայտվում այն բանի դեմ, ինչը չի համապատասխանում ազգայինի նրա ըմբռնմանը:

Այսպիսին է Ա. Աճեմյանը իր երգերում և կյանքում:

Կոմպոզիտորի երգերը չես շփոթի այլ երգերի հետ: Դրանց վրա հեղինակի անհատականության կնիքն է դրված, և դա է նրա երգերի ուժը, երգեր, որոնց ակունքները սկիզբ են առնում *գեղջկական քնարերգությունից*: Դրանով են նրանք տարբերվում մյուս հայ հեղինակների էստրադային երգերից: Իր լավագույն երգերում Ա. Աճեմյանը դիմում է ոչ թե քաղաքային երգին, ոչ թե աշուղական ինտոնացիաներին, այլ դիմում է գեղջկական քնարերգությանը, նրա զուլալ, խորունկ ակունքներին, ոճական միատարրությանը (իմ կարծիքով, դրանք պետք է երգել հենց այդ կերպ, առանց ավելորդ էֆեկտների ներմուծման): Այստեղից էլ Ա. Աճեմյանի երգերի մեղեդայնության այն հատկանիշները, որոնք, իմ կարծիքով, շատ արժեքավոր են՝ քնքուշությունը, ջերմությունը, բարությունը: Ժամանակակից երգերում դրանք այնքա՞ն քիչ են մնացել, տեղի տալով առատորեն ներխուժող խիստ, սին, ճղճղան երանգներին: Եվ ահա այդ մեղմ պայծառությունը դրական մեծ իմաստ է հաղորդում Ա. Աճեմյանի երգերին:

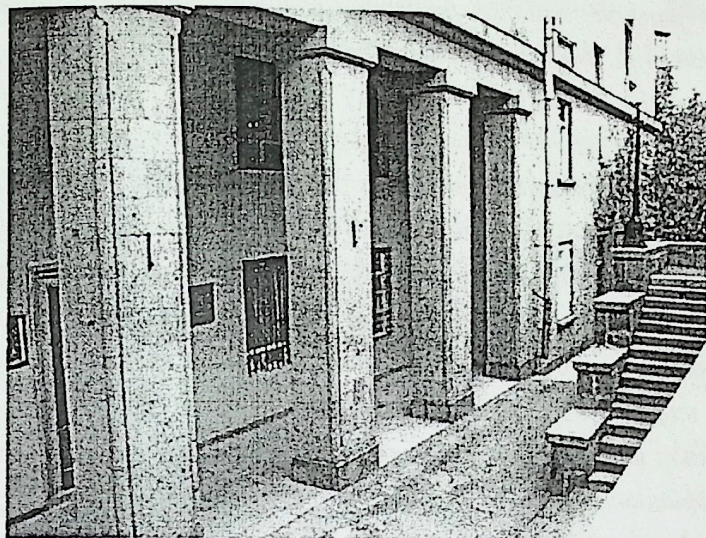
Եվ հետո: Ա. Աճեմյանի երգերում ինձ միշտ հաճելի զարմանք է պատճառում դրանց աննկատելի խաղացկությունը: Հիշում եմ մի դեպք, երբ Դիլիջանի ստեղծագործական տանը կոմպոզիտորը մի նեղ շրջանում ներկայացնում էր իր նոր երգը: Շեշտերի քմահաճ խայտանքով սկսվող մեղեդու առաջին իսկ տակտերից սկսեցին փայլել ներկա գտնվող անվանի ակադեմիկոսի աչքերը, որն, ի դեպ, դասական երաժշտության մեծ երկրպագու է, և նրա ամբողջ ծանրամարմին ֆիզուրան սկսեց շարժվել: Սա այն հոգեֆիզիոլոգիական ներգործություններից է, որ թաքնված են երաժշտության մեջ և անբացատրելի են: Նրա երգերը համակրելի են իրենց այս հատկանիշով՝ ռիթմի կամ մեղեդային գծի իներցիայից թեթևակի շե-

ղունով: Եվ դրանք դարձյալ նրբագծեր են, որոնք հարստացնում են այդ երգերի կերպարը:

Ա. Աճեմյանի երգերը սիրված են: Հիշում եմ, թե ինչպես, դեռևս 1957 թ. երիտասարդական փառատոնի օրերին, նրա «Երիտասարդական քայլերգը» (խոսք՝ Ռ. Դավոյանի) երգում էր ամբողջ ստադիոնը: Իսկ հիմա իմ առջև գտնվող ձայնապնակը չես գտնի վաճառասեղանին: Այն սպառվել է ոչ միայն հանրապետությունում, այլև նրա սահմաններից շատ հեռու: Այստեղ ես կցանկանայի ասել, որ Ա. Աճեմյանի երգերը հաճույքով են երգում սփյուռքում: Սովետահայ քնարական երգն այսօր մի կարևոր ֆունկցիա է կատարում սփյուռքահայերի հասարակական միջավայրում ազգային կոլորիտի պահպանման համար, և Ա. Աճեմյանի երգերն այս առաքելության մեջ բնավ էլ վերջին դերը չունեն...

«Երեկոյան Երևան», 7 հունվարի, 1982

ԱՊՄԴՊԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԱՐԿԻԿԵՅՈՒՆՈՒՄ



Արիտասուզեպետների հետ կապված հիերարխիայում կան հե-
տևյալ բնութագրումներ՝ հսկման, ցուցակ, վարչապետ, ուսուցիչ,
գործիչ եւ այլն: Եթե որևէօր ցուցակում կան հետքեր եւ թողնում թե-
կույ եւ փոքր, հարկ է հիշել կրթւոյ սեռակները: Այս բաժնում եւ
փորձում եւ այդ սեռակ սեղանաբանացում կրթուոյ հարկների միտքու-
նը՝ հասարակական կապիտալիզացիան, որ արեւմտեղ է ԳՄԱՀԳ
օրով: Ըսել էր կրթ գործունէութեան առարկայը: Հասկացումները,
Տնօրինիչներ, հեղինակացիս հանդիպումներ; արեւմտագործական
յուր, աշխարհում բարեկարգութեան պայմաններում; երկրների կրթուոյ
կրթ, հսկումները միտքում միտքի եւ երկրների միտքում; ցուցակ
կարգի միտքումներ, գործունէութեան միտք եւ հեռու արարատեանս -
այս ամենը արիւն էր պետութեան բարձր համակարգութեան կերպ,
շատ ֆիլոսոֆիաներ: Ահա իրարմիտում բնական էր վերաբեր,
որ ապրեց մեր երաժշտութեան, եւ այն հեղինակութեան, որ վաղ-
ում էր մեր ազգային կրթուոյ հարկական դարձր ԳՄԱՀԳ
Միտքում:

Արիտասուզեպետների կապիտալիզացիան կրթի է կրթեղ
արեւմտագործութեան մի բանի տեղում, որում կան շատ հարկի
եւ արեւմտար սեռակներ: Առաջարկիւմ բաժնում (թող ցարեանս-
յի ջոխ) առաջին հերթին սեղանաբանացում եւ Արիտասուզի (որի բու-
յակացութեան դիտակարգների շարքում ինչ կաշխատում էր ինչ որ
հարկ)՝ իր հիմնարկի դիտակ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտու-
թեան կապիտալ գործում, որ համարագրական էր ոչ միտք սեղան
դարի միտքի, այլ կան իր ուղղութեան համակարգում էր դարի
վերջին:

Ընկերում ԱՄ արիտ (չեւ վարեւում սեղանաբան երեւում)
մասնակիցների, եւ բարիակարի համար եւ սեղանաբանացում կապիտ-
ալիզացիան գործունէութեան: Այստեղ կերպարացում փոքր համար-

քանոնով անկրածուցի հասարակացի հիշեցնելոց աջև հետքևանկերին, որոնց երկերն իրենց գեղարարութեամբ անսովորական կենտրոնակն են: Աշուն եւս աչու, որովհետեւ չի ուշտես որ մտաւորացի անարևելին, որի միտումն, ջալոք, պայտն է:

Անկրածուցի. հորիմունտն ունենալով որոշ անկրածուցի երկերն: Իսկ ընդհանրապէս որոշ անկրածուցի հանրայն կարծիքն աշտ մի ինչ աչ է: Բանակնակն իր գործն անում է: Այնուհանդերձ ընդհանրապէս, հոռու եւս, կենտրոնի շեշտարարումն, որ անկն է գրիմունտ:

ЖИВАЯ ПЛОДОТВОРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Настоящая статья – попытка проследить новую жизнь традиций Комитаса в армянской музыке. В общей форме об этом уже говорилось в музыковедческой литературе. Поэтому мы выберем два аспекта исследования.

Первый из них – попытка выделить собственно комитасовскую традицию в сопоставлении с традицией – по времени более поздней – Арама Хачатуряна. Исполнинская фигура последнего, подобно флагманскому кораблю, властно вела за собой армянскую музыку начиная с 30-х годов. Великий композитор современности, Арам Хачатурян навсегда останется олицетворением гения армянского народа, обретшего новую жизнь после Октября.

Другой аспект – возрождение традиций Комитаса в интересующее нас сложное десятилетие 60-70-х годов.

* * *

Итак: Комитас – Хачатурян.

Один из них как композитор проявил себя, казалось бы, достаточно скромно, развивая в основном жанр обработки. Широта творческого диапазона другого совсем иная. Как будто две несопоставимые величины. Однако по удельному весу заложенных в их искусстве традиций, радиус которых расширяется по мере развития композиторской культуры Армении, явления Комитаса и Хачатуряна равновелики. Но и очень по-разному направлены. Настолько, что напрашиваются не только аналогии (сами собой разумеющиеся), а известное противопоставление (не менее заметное). Прежде всего подчеркнем важность среды, формирующей личность художника.

Комитас родился в Турции (где идею Родины в какой-то мере олицетворяла церковь, а духовная музыка, звучащая в ней, заменяла армянам концертную жизнь), воспитывался в Эчмиадзинской духовной семинарии в годы, когда здесь внедрялись новые основы профессиональной науки о

музыке. М. Абебян пишет в воспоминаниях: «Когда в Эчмиадзин привезли Комитаса... он хорошо пел церковные и другие песни» (сб. «Современники о Комитасе». Ереван, 1960). Найдя приют в сердце исконной Армении, Комитас сложился как человек и музыкант в тесном общении с крестьянством. Отлично зная свою народную музыку, а также турецкую, персидскую и др., он, по свидетельству того же Абебяна, считал, что армянские старинные духовные песни созданы на основе крестьянских, а делом своей жизни полагал изучение, пропаганду и крестьянской, и духовной музыки.

Хачатурян родился в Тифлисе – древнем восточном городе, находящемся на перепутье больших дорог, где веками скрещивались различные культуры. Слава о состязаниях ашугов, сазандаров на тифлисском майдане шла по всему Ближнему Востоку. «Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального быта, – пишет композитор, – жизнь народа, его празднества, обряды, его горечи и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов – все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание. Эти впечатления и определили основы моего музыкального мышления, создали возможности для воспитания моего композиторского слуха». Или более конкретное: «Я очень люблю... звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии: в них заключена своя закономерность, свой сокровенный смысл» (сб. «Арам Хачатурян». Ереван, 1972). Отсюда берет начало система музыкального мышления Хачатуряна.

«Две силы, два противоположных начала, скрещиваясь, переплетаясь и сливаясь в нечто новое, единое, направляли жизнь Армении и создавали характер её народа на протяжении тысячелетий: начало Запада и начало Востока, дух Европы и дух Азии», – пишет В. Брюсов (сб. «Поэзия Армении». Ереван, 1966). Начало Запада – это эллини-

зация, романизация, христианизация армян. Позже связь с Европой осуществлялась через колонии (в Константинополе, Венеции, Вене, Париже, Амстердаме и др.). Начало Востока – это сложный результат многочисленных нашествий персов, арабов, турок-сельджуков, монголов, турок-османов... Формула «Запад – Восток» в отношении традиционного искусства Армении многими исследователями трактуется следующим образом: крестьянская и духовная музыка в силу ряда причин (относительная замкнутость, византийские элементы) менее подвергалась влиянию Востока, имеет больше точек общности с Западом; гусано-ашугская ветвь, особо расцветшая в средневековье и позднее, как творчество городское, мобильное (в социально-географическом смысле) больше впитала различные восточные элементы.

Попробуем теперь дать ряд конкретных сопоставлений, по необходимости «анкетных».

Комитас

Хачатурян

Национальные истоки:

Крестьянская, духовная музыка

Гусано-ашугское искусство

Характер мышления:

Конструктивно-логический.
Преобладание импрессионистического начала.

Импровизационный. Преобладание экспрессивного начала.

Музыкальный язык:

Диатоничность, «стремление к консонантности» (Р. Степанян), выведение квинтаккордов «из диатонизма армянских ладов» (Р. Атаян) и т. п. Построение собственной гармонической системы на основе народных ладов.

Тяга к хроматике, в основе которой – «восточная цветистость». Тотальная трактовка многоголосия

Организация звучащей материи:

Фактура разреженная. Мало нот, широкое расположение интерва-

Динамичное развитие к кульминации. Фактура густая, многоэлемент-

лов, зачастую незаполненная «середина». Отношение к многоголосию как к средству колорирования мелодико-ритмической линии. Своего рода импрессионистская полифония

ная: «основной мелодический голос, противопоставляемая ему мелодическая линия... педализующий голос, орнаментирующий пласт, басовая линия (*ostinato*), аккордово-гармонический пласт» (Г. Чеботарян. Полифонический язык А. Хачатуряна. В сб. «Арам Хачатурян»).

Наша «анкета» представляется достаточно характерной (хотя, повторяем, в известной мере условной). Добавим теперь к ней несколько наблюдений о жизни комитасовской традиции.

* * *

Одним из первых, кто попытался возродить его традиции в 50-е годы, был совсем молодой тогда Э. Оганесян. И все же прошло еще несколько лет, прежде чем потребность в новом осмыслении комитасовского наследия стала определенным знаменем времени. Так что же сближает Комитаса с некоторыми тенденциями нашего времени?

Попытка ответить на этот вопрос требует некоторого экскурса в недавнюю историю. Напомним, что значительная группа армянских композиторов, вступившая на творческий путь в 60-е годы, ориентировалась в целом уже на иные образцы, нежели их предшественники. Если «хачатуряновское тридцатилетие» отличается относительной стабильностью представлений о традициях, «эпическим» характером их освоения (эти представления, как мы знаем, не были поколеблены даже сильным влиянием симфонизма Д. Шостаковича, особенно отчетливо ощутимым начиная с середины 50-х годов и органично шедшим параллельно с мощной хачатуряновской традицией), то вторая половина 60-х годов — несколько «нервозный» этап освоения некоторых ранее незнакомых музыкальных течений XX века. Характерно, что при этом и знакомое, близкое, также переоценивалось, воспринималось под новым углом зрения. Поколение 60-х годов жадно поглощало новую музыку. Разумеется, и композиторы хачатуряновской школы в произведениях конца 50-х

и 60-х годов так же, как и сам мастер в ещё более ранние годы, не прошли мимо Стравинского, Бартока, Хиндемита. Однако, если интерес к последним носил скорее спокойно-познавательный характер, то увлечение Веберном или Булезом было похоже на опьянение; оно было сильным, захватывающим и... недолговечным.

Середина 60-70-х годов – чрезвычайно интересный период в армянской музыке. Его «вершина-источник», на наш взгляд, 1967 год – год создания оперы «Огненное кольцо» А. Тертеряна (в монументальных жанрах), «Айренов» и Сонаты для фортепиано Т. Мансуряна (в камерных). Немного задержимся на этих именах.

Философское осмысление жизни в его драматическом становлении – таков стержень творчества Тертеряна в целом. По складу натуры он – эпик. Напряжение чувств никогда не приводит в его музыке к чисто субъективным переживаниям, психологические подробности и мотивировки словно бы чужды его стилю. В сочинениях Тертеряна преобладает крупный план как средство выявления «режиссерских» концепций. Критикой отмечалось уже свойственное художественному видению Тертеряна сосуществование двух времен: психологического и вечного (онтологического). Отсюда обилие ассоциаций с картинами природы, где пейзаж – точка отсчета для мысли; отсюда и драматический накал кульминаций, обнаженно передающих высшие точки человеческих эмоций. Вспомним Комитаса. Он писал: «Песни (имеются в виду народные песни – А. Г.) подверг значительным изменениям, они приобрели... воздух, пространство». Подобная импрессионистская терминология непосредственно навеяна образами армянской действительности: «Движения внутреннего мира человека – результат движений внешнего мира. Так, например, разнообразие среды рождает разнообразие эмоций <...> Люби природу, учись у нее познавать жизнь». Прекраснейшими называет художник песни природы: «Они наиболее красочные и интересные <...> Горы, реки и долины также сотрудничают с армянским

певцом». Совершенно очевидно, что проблема трактовки звука, звукового колорита теснейшим образом смыкается здесь с картинами родной природы. Отсюда и рождается комитасовская традиция «объемного изображения» в творчестве современных армянских композиторов – традиция, обогащенная опытом второй половины XX века.

Соната и «Айрены» – два полюса, определяющие диапазоны художественных интересов Мансуряна. Мир, далекий от бурных встрясок повседневности; мир, где царят законы Музыки, – такова Соната Мансуряна. В «Айренах» же нашла замечательное воплощение традиция старинной поэзии. Но если в «Айренах» Мансурян шел к определенным пластам национальной культуры средневековья, то Соната непосредственно одушевлена современностью. В спорах о дальнейших путях музыкального искусства композитор был тогда сторонником радикального пересмотра традиционных представлений о времени, пространстве и т. д.

При всей увлеченности названных и других, ещё более молодых композиторов новыми художественными задачами очевидна постоянная черта их творческого процесса – апелляция к национальной традиции, прочная опора на отечественную культуру. Именно в этот период армянские музыканты возвращаются к Комитасу.

Как уже говорилось, в искусстве Комитаса среди других определяющих свойств сильно ощущение организующего начала – конструктивного ритма развертывания музыки во времени, выстроенности ее динамических соотношений. В сущности, это отражает умение Комитаса мыслить в одно и то же время обобщенно и детализированно. Подобная тенденция близка некоторым нынешним художественным устремлениям.

В ощущении звука Комитас далеко опережает своих современников. Интонационной содержательностью наполняется у него не только отдельный мотив, интервал, но даже один отдельно взятый тон.

И Тертеряна, и Мансуряна сближает с Комитасом при-

рода информации, которую несут эти композиторы слушателю. Пользуясь терминологией и классификацией К. Леви-Стросса (весьма условными, разумеется), их следует отнести к тем композиторам, кто «кодирует» свои сообщения, исходя из элементов, которые сами уже представляют собой некий рассказ. (См. о этом в сб. «Семиотика и искусствометрия». М., 1972).

По существу, это принципиально новое отношение к выразительности звука и к его функции в произведении. Пользуясь терминами живописи, можно было бы сказать, что здесь пересматривается функция контура и по-иному осмысливаются координаты художественного образа: в основе становления темы лежит не количественная величина, а качественная, апеллирующая к регистровому объему и динамическим знакам. Опять же, пользуясь терминами живописи, можно было бы характеризовать подобное явление как «геометрическую систему перспективы», что чрезвычайно характерно для искусства Комитаса.

Объемное ощущение звука, особая система звуковой перспективы чрезвычайно характерны и для музыки Мансуряна. Партитуры его тяготеют к радужному, если так можно выразиться, расположению фоники, в которой музыкальная палитра высветляется постепенно и поступенно. Речь идет о дискретности звуковых линий и вертикалей, образующих рельефную фактуру красочности звукового поля – так достигается трепетность колеблющейся атмосферы, осязаемость движения в пространстве. Вариации звуковой среды создают чисто музыкальную поэтику образа.

Отечественные традиции прозрачного, незагроможденного, «звонящего», словом, импрессионистского оркестра (А. Спендиаров, Г. Егиазарян, Л. Сарьян, А. Аджемян и т. д.), жанровые в своей основе, трактованы в «Прелюдиях» и других оркестровых сочинениях Мансуряна в духе пленерности особого рода: звуковая атмосфера многослойна, порой насыщена, порой разрежена, но всегда вибрирует и словно воспаряет над телесной оболочкой. Особо показателен

тельны мансуряновские *divisi*, которые не уплотняют ткань, а, наоборот, способствуют эффекту дематериализации оркестрового звучания.

* * *

...Имея многих подражателей, Комитас долгие годы не имел прямых последователей. Теперь же наследие его, естественно, стало достоянием нашей культуры. И в новом подъеме, которым отмечено национальное композиторское творчество последних лет, его живой плодоносной традиции принадлежит почетная роль.

«Советская музыка», № 2, 1981

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԶՄ, ՓՈՒԼԵՐՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Երբ հետադարձ հայացք ենք նետում հայ սիմֆոնիզմի համայնապատկերին, տեսնում ենք հետևյալ հանգուցային իրողությունները: Նրա ակունքների մոտ կանգնած էր Ալեքսանդր Սպենդիարյանը: Ապա կտրուկ առաջնդում, և այն հայտնվեց համաշխարհային երաժշտական պրոցեսի ուղեծրում, – Արամ Խաչատրյանի բացառիկ ծառայությունն էր դա: Հայտը պարտավորեցնող էր. հարկավոր էր կրել, առաջ տանել Խաչատրյանի նվաճումների թանկ բեռը: Մեր երաժշտության հետագա ողջ պատմությունը վկայում է, որ հայ կոմպոզիտորներն ըստ արժանվույն են այդ բեռը կրում:

Եվ այսպես՝ Սպենդիարյան-Խաչատրյանը՝ հայ սիմֆոնիզմի ծառի արմատները: Այդ ծառը սնվել է դասական արվեստի երկու աղբյուրից՝ ռուս երաժշտության էպիկական սիմֆոնիզմից և, Սոլլերտինսկու բնորոշմամբ, Բեթհովենի «շեքսպիրականացված» սիմֆոնիզմից՝ սրա այն որակով, որ ձեռք է բերված Չայկովսկու ստեղծագործության մեջ «պաթետիկ» մասնահատկությամբ: Սակայն իսկույն էլ ուզում ենք ընդգծել, որ չնայած որոշակի փուլում «բեթհովենականտրոն» կողմնորոշմանը (և դրանից չի խուսափել ազգային ոչ մի դպրոց՝ մեծ վիեճակագուց հետո), հայ սիմֆոնիզմն ի սկզբանե իր մեջ կրել է էպիկական տարրը*:

Դրա նախադրյալները հետևյալներն են: Սիմֆոնիզմի եվրոպական տիպը կազմավորվել է երաժշտության պրոֆեսիոնալ այն ավանդույթի պայմաններում, որ ենթադրում է նրա կատարումը եկեղեցիների, պալատների, դրյակների, վերջապես, տների պատերի ներսում: Եվ նրա ձևավորման ակուստի-

* «էպիկական» ասելով ենթադրվում է նրա հավաքական «կերպարը»: Դա և արտաքին աշխարհի կերպարները գեղարվեստական պատումի ձևի մեջ մարմնավորելու պրոցեսն է, և էպոսի հնամենի պոետիկան՝ որպես գեղարվեստական գործունեության պատմողական, բալլադային, հռետորական տեսակ: Այստեղ ներառվում է նաև էպոսի, իբրև անցյալից զարգացման ընթացքով եկող իրողության պատկերացումը: Եվ վերջապես հիշենք Բեիլնսկու այն բնորոշումը, որ էպոսում (ի տարբերություն դրամայի) իրադարձությունն իշխում է մարդու վրա:

կական պայմաններն էլ այլ են (չխոսելով արդեն «սոցիալական պատվերի» համապատասխան գործոնի մասին), քան Արևելքի երաժշտական արվեստում, ուր մարդկային ոգու գոյի ամենաբարդ դրսևորումներն անգամ իրականացվում էին հրապարակներում, փողոցներում, բակերում (որոնք փոխարինում էին Արևմուտքի համերգային դահլիճներին) կատարվող նվագածության մթնոլորտում: Սրանով է մեծապես պայմանավորված նաև Արևելքի պրոֆեսիոնալ արվեստի՝ հիմքում առավել դեմոկրատական բնույթը (արտահայտման պատմողական-ասքային, հանգերգային տիպը, պատկերավորության եղանակը՝ ծնունդ առած ժողովրդական նվագածության ընդերքում): Հայ սիմֆոնիզմի նախասկզբնական էպիկականության մեջ թերևս դեր է խաղացել նաև ազգային գեղարվեստական ընկալմանը հատուկ ազատ, բացօդյա տարածքի զգացումը: Ըստ երևույթին պետք է նկատի առնենք այս ամենը, երբ խոսում ենք հայ սիմֆոնիզմի յուրահատկության մասին:

Ուստի և ոչ միայն Սպենդիարյանը, որ դիմում էր իր ուսուցիչ Ռիմսկի-Կորսակովից եկող՝ բնապատկերային նկարեցության գծին, այլև Բեթհովեն-Չայկովսկի (մասամբ՝ Բորոդին) գծից ելնող խաչատրյանը՝ մի կողմից մղվում էր դեպի ազգային ժանրայնության հարուստ ակունքները և մյուս կողմից ձգտում էր կյանքի երևույթները ներկայացնել լայն, ժողովրդական ընդգրկումով և ոչ թե անհատականացված քնարականությամբ: Ի դեպ, դա պայմանավորված էր նաև այն ժամանակաշրջանով, երբ ստեղծվում էին խաչատրյանի սիմֆոնիաները, – սովետական հասարակության կյանքում հիրավի հերոսական ժամանակաշրջանում:

Հասարակական նույն մթնոլորտով էր պայմանավորված նաև Դմիտրի Շոստակովիչի սիմֆոնիկ ստեղծագործության ծաղկումը, որի երաժշտության հետ սովետական արվեստում հաստատվեց չարի մերկացման և մարդու պաշտպանության թեման այն որակով ու յուրակերպությամբ, որ բնորոշ էր այդ կոմպոզիտորի արտահայտամիջոցների համակարգին: Սովետական երաժշտության տիտանի գեղարվեստական նվաճումները, բնականաբար, պետք է իրենց ազդեցությունն ունենային

կոմպոզիտորների 50-60-ական թվականների սերնդի մտքի վրա: Եվ դրանք յուրօրինակ ծիլեր տվեցին հայ երաժշտության հողում:

Հայ սիմֆոնիզմի բուռն վերելքն այդ շրջանում ամենից առաջ պայմանավորված էր վառ անհատականություններով, որոնցից ամեն մեկը յուրովի էր ըմբռնում ու վերափմաստավորում խաչատրյանի և Շոստակովիչի ավանդույթները. Առնո Բաբաջանյան, Ալեքսանդր Հարությունյան, Էդվարդ Միրզոյան, Ջիվան Տեր-Թադևոսյան, Կոնստանդին Օրբելյան, Ալեքսանդր Աճեմյան, — ահա 50-60-ական թվականների հայ սիմֆոնիստների ոչ լրիվ ցանկը:

Ես գիտակցաբար այստեղ չհիշեցի այնպիսի վառ անհատականությունների, ինչպիսիք են Գրիգոր Եղիազարյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը, Ղազարոս Սարյանը: Եվ ահա թե ինչու: Խաչատրյանական սիմֆոնիզմի հզոր ալիքի կատարին ձևավորվեցին ու զարգացան սերունդներ, որոնց գործն այսօր շարունակում են երիտասարդները՝ Չաուշյան, Սարգսյան, Բաբայան, Հայրապետյան և ուրիշներ: Դժվար է հստակորեն գծել այն սահմանը, որից այս կողմ նշմարելի չլինեն խաչատրյանի գեղարվեստական նվաճումների ուղղակի կամ միջնորդավորված ազդեցությունը: Բայց ակներև է նաև մի ուրիշ բան: Մեր երաժշտության մեջ կան նաև այլ ակունքներից եկող հոսանքներ: Ես արդեն առիթ եմ ունեցել գրելու, որ հայ երաժշտության ազգային դեմքը կանխորոշում են կոմպոզիտորական երկու դպրոցները՝ Կոմիտասի և խաչատրյանի դպրոցները: Սրանց տարբերությունը պայմանավորված է առաջին հերթին երաժշտական հնչյունի էներգիայի տարբեր ըմբռնումով: Եվ եթե օգտվենք ֆիզիկայի տերմինաբանությամբ, կարող ենք ասել, որ Կոմիտասը հայ երաժշտության համար հայտնագործեց «լույսի էներգիան»՝ այստեղից բխող օպտիկական օրենքներով, լուսաստվերի, գույների խաղով և այլն, իսկ խաչատրյանը բացահայտեց «շարժման էներգիայի» տարբեր տեսակների հնարավորությունը: Եվ եթե առաջինն իր գեղագիտական մեկնակետում ձգտում էր «տեղաշարժի տարածության մեջ», ապա երկրորդը նախապայման էր ընդունում շարժումն իբրև

«ուղղվածություն»։ Նման դիրքերից են Կոմիտասի դպրոցն ընկալում Սպենդիարյանը, Եղիազարյանը, Մանսուրյանը, Ջոհրաբյանը, Մելիքյանը և ուրիշներ։ Իսկ խաչատրյանի հետնորդների մասին արդեն խոսվեց վերը։

Այս հիմնական ուղղություններից յուրաքանչյուրն ունեցել է իր ուղիներն ու արահետները։ Այսպես, խաչատրյանական դպրոցի ցայտուն ներկայացուցիչ Էդվարդ Միրզոյանի ստեղծագործությունը, իր մեջ յուրովի բեկելով Շոստակովիչի գրոտեսկային լիրիկայի ավանդույթները, նոր արահետ բացեց դեպի խաչատրյանական ուղղության լայն մայրուղին, որ իր արծազանքը գտավ 60-70-ական թվականների երաժշտության մեջ (Յախինյան, Չաուշյան, Երկանյան և ուրիշներ)։

Սպենդիարյանի սկզբնավորած՝ հայ սիմֆոնիզմի բնապատկերային-ժանրային գիծն իր փայլուն զարգացումն ստացավ Գրիգոր Եղիազարյանի ստեղծագործության մեջ, որն իր հերթին սնեց նրա աշակերտների (Աճեմյան, Յախինյան, Զթյան, Արմենյան և ուրիշներ) երևակայությունը։

Ասեմք նաև, որ հայ երաժշտության հետխաչատրյանական փուլում այս երկու ուղղությունները սինթեզվեցին՝ տալով նոր որակ։ Կարծում ենք, այս գծին պետք է վերագրել նաև Սարյանի, Աճեմյանի, Յովունցի, Երկանյանի և մի շարք այլ կոմպոզիտորների գեղարվեստական նվաճումները։

Արդեն հիշեցի հայ սիմֆոնիզմի նախասկզբնական էպիկականության մասին, որ դրսևորել է մի կողմից Սպենդիարյանի բնապատկերային նկարեցության, մյուս կողմից՝ խաչատրյանի «պաթետիկ» էպիկայի մեջ (թող ինձ ներվի այս պարադոքսային տերմինը)։ Սակայն հայ երաժշտության մեջ գոյություն ունի էպիկականի ևս մի ուղղություն, որի հիմքը դրել է Յարո Ստեփանյանը, իսկ Էդգար Յովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ հնչեց գեղարվեստական մի առանձին ուժով։ «Մաքուր» էպիկայի ասպարեզն է դա, որ կապված է ժողովրդի պատմության, անցյալի ազգային մշակութային ավանդների հետ։

Հիրավի դժվար է գերազնահատել Էդգար Յովհաննիսյանի դերը երաժշտական լեզվով հայ ժողովրդի էպիկական դիմանկարը կերտելու, վաղընջական խստաշունչ կերպարները

վերստեղծելու մեջ, կերպարներ, որ զուգորդվում են ազգային էպոսի դյուցազուն հերոսների հետ: Էդգար Յովհաննիսյանի արվեստում ակներև է սերը քարի հանդեպ, որ հավերժացվել է հայ ճարտարապետության գլուխգործոցներով: Այս գիծը շարունակվում է էմին Արիստակեսյանի, Լևոն Աստվածատրյանի և ուրիշների ստեղծագործության մեջ:

* * *

Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործությունը էպիկականի նոր էջ բացեց հայ երաժշտության մեջ: Բննադատությունն արդեն խոսել է այդ կոմպոզիտորին ներհատուկ ժամանակի ուրույն զգացողության մասին, այն մասին, որ նա ունակ է ժամանակն զգալ նրա ուղղահայաց հատվածում, երբ միասնական հոսքի մեջ ծուլվում են անցյալը, ներկան և ապագան: Տերտերյանի երաժշտությունը կարծես գործառնություն է կատարում գիտության տվյալներով՝ ֆիզիկայի օրենքների ժամանակակից իմացության մակարդակի վրա: Գեղարվեստական ներըմբռնման զորությունն ասես կոմպոզիտորին հուշել է Տիեզերքի խորհուրդները: Թվում է՝ նա ետ է տանում քողը նյութի գաղտնի էության վրայից, ընկալելով այն ոչ «քանդակայնորեն», ոչ ձևերի մեջ, այլ «երկրաբանորեն»: Ուստի հնչյունների, սրանց փոխգործողությունների զգացողությունն այնպիսին է, որ երկի նյութական ստրուկտուրան դառնում է ավելի կարևոր, քան ձևը: Սա նոր որակ է 20-րդ դարի գեղարվեստական մտածելակերպում, որ կարելի է անվանել «նյութի էներգիայի» երաժշտական մարմնավորում: Հայ կոմպոզիտորներից այս ուղղությանը առաջինն արձագանքեց Տերտերյանը:

Հայ սիմֆոնիզմը վերջին տասնամյակում հակված է կերպարային շրջանակների ընդլայնման: Սրա հետևանքն առաջին հերթին սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի նոր տիպերի ծնունդն է: 1976-ին առաջին անգամ կատարվեց Տերտերյանի Չորրորդ սիմֆոնիան, 1977-ի սկզբին՝ Մանսուրյանի սիմֆոնիկ «Պրեյլոդները»: Այս երկերը պրոբլեմատիկ են դիտարկվող տասնամյակի համար:

Տերտերյանի Չորրորդ սիմֆոնիայում էպիկականը ներկայացավ կերպարային իր նոր՝ արտաժամանակային որա-

կով: ժամանակի կատեգորիան այստեղ զերծ է պատմականությունից: Նրա երաժշտության մեջ, որ կոսմիկական է իր կերպարային ընդգրկմամբ, զգացվում է ոչ միայն արտաժամանակայինը, այլև վերանհատականը: Սիմֆոնիայի երաժշտական կերպարը զուգորդվում է տիեզերքի կերպարի հետ: Այս սիմֆոնիայով (իսկ դրանից փոքր-ինչ առաջ նաև Մանսուրյանի «Ինտերմենցցոյով») հայ երաժշտությունը քայլ արեց, անցավ «մոլորակային մտածողության» ասպարեզը, որ բնորոշ է 20-րդ դարի երկրորդ կեսի գրականությանն ու արվեստին:

Տիգրան Մանսուրյանի «Պրեյլոդները» մի գործ է, որ գտնվում է հակադիր բևեռում: Եթե Տերտերյանի լսողությունն ուղղված է դեպի դուրս, համաշխարհային տարածքը, ապա Մանսուրյանը՝ դեպի ներս, մարդկային հոգու խորքերը, գիտակցության դիալեկտիկային, զգայությունների և զգացողությունների աշխարհը: Եվ եթե Տերտերյանի երաժշտությունը ձևավորվում է արձակի օրենքներով, Մանսուրյանի կերպարային մտածողությունը նմանվում է ճշմարիտ պոեզիայի, ուր զարգացումը կատարվում է «հակադարձության» (Մանդելշտամ) օրենքներով, որ հատուկ է բանաստեղծական նյութին... Այս երկու հեղինակների երաժշտության կապակցությամբ հաճախ է օգտագործվում «մեդիտացիա» բառը:

Մի քանի խոսք վերջին տարիներիս լայն կիրառում ստացած այս տերմինի մասին: Ամենաընդհանուր առումով մեդիտացիան ինքնակենտրոնացման արվեստն է: Ավելի կոնկրետ, արևելյան ըմբռնումով՝ ինքնախորասուզման արվեստը: Եվ այս ըմբռնման մեջ, ելնելով արևելյան աշխարհընկալման յուրահատկություններից, այն ունի իր «քերականության համակարգը», որ մշակված է յոգիզմում: Հասկացության էությունը ինքնազննումն է, արտաքին աշխարհից գատվելու ունակությունը: Միաժամանակ մեդիտացիան ենթադրում է բարձրագույն ներդաշնակություն, իրեն տիեզերքի մասնիկը, տարրը զգալու կարողություն: Հերման Հասսեն այդ գաղափարը ձևակերպել է այսպես. «Հոգին կամուրջ է, որ մարդուն կապում է օբյեկտիվ աշխարհի հետ»:

Մեդիտացիայի մեջ, կարծում ենք, պետք է տարբերել

եությունն ու պրոցեսը: Իրապես դա զուտ սուբյեկտիվ ֆենոմեն է, անհատական ինքնորոշման գործողություն: Որպես պրոցես, այն ենթադրում է տարածական-ժամանակային զգացողությունների աստիճանական ընտրություն և զարգացում, որի հետևանքով ժամանակը ձեռք է բերում տարածության որակ, այսինքն կորցնում է իր սուբյեկտիվ բնույթն ու ներկայացնում է գոյաբանական հատկանիշները:

Պրոցեսի եությունը ինքնասահմանափակումն է: Ուստի բնական է, որ մեդիտացիայի դեպքում կոմպոզիտորները դիմում են «նվազագույն» երաժշտության: Սակայն եթե արևմտյան ավանդույթում մինի-երաժշտությունն ամենից առաջ կապվում է դինամիկայի, էներգետիկ պատկերացումների հետ, ապա արևելյանում այն դիմում է սոնորին՝ հնչյունն զգալով նախ և առաջ իբրև գույն ու լույս, տեմբր և դեկոր:

Հայ երաժշտության մեջ մեդիտացիային առավել հետևողականորեն դիմել է Տիգրան Մանսուրյանը՝ իր գեղարվեստական ուրույն անհատականության շնորհիվ (յոթանասունականների սկիզբ): Ինչ վերաբերում է Ավետ Տերտերյանին, կարծում ենք, մեդիտատիվ սիմֆոնիզմ տերմինը նրա առնչությամբ պետք է կիրառել զգուշորեն, քանի որ նրա տաղանդն իր բնույթով ուղղված է օբյեկտիվ աշխարհին, օբյեկտիվ իրականությանը: Ուստի Տերտերյանի երաժշտությունը մեդիտատիվ չէ: Այլ բան է, որ կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ մտածողությունն իր որոշ առանձնահատկություններով մոտենում է մեդիտատիվ «տեխնիկային», այսինքն գեղարվեստական գաղափարի ձևավորման, երաժշտական նյութի մեջ խորանալու բուն պրոցեսը կատարվում է մեդիտացիայի էվոլյուցիոն բնույթին համապատասխան՝ տարածական-ժամանակային ռեալություններից աստիճանաբար օտարվելու, գոյաբանական ժամանակի մեխանիզմների ներառումով, ժամանակն իբրև տարածություն զգալու պարագայով և այլն: Թերևս դրանով է պայմանավորված այն, որ կոմպոզիտորը դիմում է նվազագույն երաժշտության. Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ այս միտումը հետաքրքիր անդրադարձում է ստացել և ձեռք է բերել գեղարվեստական կատարելապես ձևավորված ինքնատիպ որակ:

Այն կարելի է դիտել որպես եվրոպական մշակութային ավանդույթների (շարժումն իբրև ուղղվածություն զգալու իրողությամբ) դիմամիկ օրինաչափությունների և արևելյան ստատիկ աշխարհըմբռնման առանձնահատկություններով ղեկավարվող մեդիտացիոն պրոցեսի ինտենսիվության, կենտրոնացվածության յուրօրինակ սինթեզ: Սրա հետևանքն էր արտահայտչամիջոցների այն ինքնահատուկ համակարգն ու ձևակազմության սպեցիֆիկան, որ բնորոշ են կոմպոզիտորի երաժշտական ոճին:

Կոսմիկական էպիկա, համաշխարհային կատակլիզմներ (Տերտերյան) և մեդիտատիվ սիմֆոնիզմ (Մանսուրյան) – ահա 70-80-ական թվականների հայ երաժշտության գաղափարագեղարվեստական ընդգրկման հակադիր բևեռները: Դիտարկվող տասնամյակի ստեղծագործական պրոցեսում ուշագրավ է ոչ միայն հայ սիմֆոնիզմի կերպարափմաստաբանական համակարգի մասշտաբայնությունը, այլև այսօրվա հայ երաժշտությունը սնող սկզբնաղբյուրների լայն ընդգրկումը: Կատարվել է մշակույթի մայրուղիների հետաքրքիր տրամախաչում: Եվրոպական երաժշտական ավանդույթն իր ուղղածիզ (բազմածայն) հնչյունաըմբռնմամբ սնուցում է Մանսուրյանի մեդիտատիվ սիմֆոնիզմը, իսկ արևելյանն իր հորիզոնական (միածայն) հնչյունազգացողությամբ զարմանալի արդյունքներ է տալիս Տերտերյանի սիմֆոնիկ գերլարված դրամատուրգիայում:

Այս երևույթներն ակտիվորեն փոխներգործում են վերջին տասնամյակի ստեղծագործական պրոցեսում և իրենց արտացոլումն են գտնում հայ կոմպոզիտորների գործերից շատերում: Այս առումով տիպական են այն երկու հեղինակների երկերը, որոնց կանդրադառնանք հատուկ:

Աշոտ Ձոհրաբյանի «Եղերերգ» և «Ձոն Մեծարենցին» գործերը՝ գրված կամերային նվագախմբի համար, մեդիտատիվ սիմֆոնիզմի հիանալի օրինակներ են: Բայց եթե Մանսուրյանը դիմում է եվրոպական ավանդույթին, ապա Ձոհրաբյանը, հետևելով Տերտերյանին, շարունակում է արևելյան գործիքային մոնոդիայի հարուստ ժառանգության զարգացման գիծը: Ձոհրաբյանն էլ Տերտերյանի նման, հնչյունի ներքին

էներգիան զգում է նրա արտաքին ստատիկայի մեջ՝ գերազանց արդյունքների հասնելով երանգավորման զարմանալիորեն սուղ միջոցներով և անպաճույճ զարդանախշերով: Եվ մենք իրավացիորեն կարող ենք այդ ամենը դասել սիմֆոնիզմի կատեգորիային, քանի որ Ջոհրաբյանը, օգտվելով «մինի-արվեստի» միջոցներից՝ արևելյան ոգով, կարողանում է թափանցել նրբերանգման հարուստ հնարավորությունների մեջ, որոնք հոգևոր ուժերի բարդ հարաբերությունների արտահայտման, կամքի և հույզի միավորման վկայությունն են:

Մանսուրյանի և Տերտերյանի նվաճումների սահմանագծում ծնվեց Մարտուն Իսրայելյանի սիմֆոնիան: Վերջին երկու-երեք տասնամյակի ընթացքում մենք ականատես ենք եղել միջնադարյան մշակույթի, տաղերի ու շարականների արվեստի «բուսիս»: «Տաղային» շրջանն ունեցել է իր փուլերը: Սկզբում, 40-50-ական թվականների ավանդույթով, տաղերը մեկնաբանվում էին ժողովրդական երգերի ոգով: 60-ականների կեսից սկսեցին դրանք օգտագործել բուն ժանրի ներքին օրենքներով (ընդգծելով իմպրովիզացիոն սկզբունքը և ինտոնացիոն դրամատուրգիայի տարրերը): Այնուհետև ընդլայնվեց հետաքրքրությունը միջնադարի նկատմամբ, դրա ոլորտը մտան ոչ միայն հինավուրց տաղերը, շարականները, այլև սաղմոսերգությունները: 70-ական թվականներին սկսեցին դիմել հայ ավանդական երաժշտության առավել վաղ շերտերին՝ էպիկական ասերգերին, հնամենի մեղեդավորումներին, որոնք մարմնավորում ստացան ոչ միայն երգերում, այլև մեղեդիների գործիքային ձևավորման մեջ: Լսելով Մ. Իսրայելյանի սիմֆոնիան, ինձ չի լքում այն զգացողությունը, թե մեր առջև մի նոր «հնագիտական հայտնագործում» է, ասես հաղորդակցվել ենք հնագույն քաղաքակրթության, որ հիշեցնում է «կվարտային դարաշրջանը», անգեմիտոնիկայի, օլիգոտոնային հնչյունաշերտերի, այն ամենի դարաշրջանը, որ երաժշտության մեջ ծագել է մարդկության արշալույսին: Մեր օրերի երաժշտի ականջով լսված հեռավոր, իր նախագո վիճակի մեջ գեղեցիկ քաղաքակրթության ռոմանտիկ շնչավորումն են ասես զգում Իսրայելյանի երաժշտական լեզվում: Հայ էպիկական սիմֆո-

նիզմի տարեգրության մեջ կոմպոզիտորը գրում է մի նոր էջ, որ ընդլայնում է նրա պատմական շրջանակները: Միաժամանակ սիմֆոնիայի գաղափարակերպարային բովանդակությունը մեր դարի հասարակությանը հուզող բարոյահունանիստական պրոբլեմների մակարդակի վրա է:

* * *

Այսպիսիք են ահա հայ սիմֆոնիզմի «տոհմաբանական ծառի» ուրվապատկերն ու այն նոր ընծյուղները, որ ծլարծակել են վերջին տասնամյակի ստեղծագործական պրոցեսում:

«Սովետական արվեստ», № 12, 1986

ԵՐԲ Է ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ ՀԱԶՈՂՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍՆՈՒԿ

Պլենումն ստուգատես է առաջին հերթին, հետևաբար և ինչ-որ չափով՝ հանրագումար, արդյունքների ամփոփում: Ահա այդ արդյունքների մասին էլ կփորձենք խոսել երաժշտության ունկնդրումից անմիջապես հետո, թարմ տպավորությամբ՝ այն կանխապայմանով, որ վերստին կանդրադառնանք նույն թեմային առավել հանգամանալի խոսակցությամբ:

Նախ՝ խմբերգային երաժշտության մասին: Այդ երաժշտությունը պլենումում ներկայացված էր երկու ծրագրով, մեկը՝ Ռադիոյի և հեռուստատեսության պետական կոմիտեի Կամերային երգչախմբի (գեղարվեստական ղեկավար՝ Է. Հովհաննիսյան), մյուսը՝ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի անվան երգչախմբի (գեղարվեստական ղեկավար՝ Է. Ծատուրյան) և Հայաստանի պետական ակադեմիական կապելլայի (գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Յ. Չեքիջյան) կատարմամբ:

Այն պարագան, որ վերջին տարիներին երևան են գալիս նորանոր խմբերգային անսամբլներ, ուշագրավ իրողություն է, որ խոսում է Հայաստանում խմբերգային արվեստի ակներև վերելքի մասին: Այդ բանն արտահայտվեց նաև պլենումի ծրագրերում: Չի կարելի պատահական համարել հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը խոշոր ծավալուն կոմպոզիցիաների հանդեպ՝ խմբերգային պրեմ, կանտատ, սիմֆոնիա: Եվ պլենումի հիմնական հաջողությունները կապված էին հենց դրանց հետ:

Ալեքսանդր Հարությունյանի Սիմֆոնիան երգչախմբի և հարվածային գործիքների համար երաժշտական ամենաբարդ ժանրերից մեկը ոչ սովորական միջոցներով մարմնավորելու հետաքրքիր փորձ է: Ստեղծագործությունը լուծված է ավանդական քառամասն սիմֆոնիկ ցիկլի հունի մեջ: Վոկալին դիմելու պարագան կոմպոզիտորին հուշել է ապավինել դասական բազմաձայնության վարպետների խմբերգային ավանդույթին: Երգչախմբի և հարվածային գործիքների զուգորդման գաղափարը լիովին արդարացրել է իրեն: Հավատարիմ մնալով իր

նախասիրություններից, կոմպոզիտորն այստեղ մշակում է հայ երաժշտության այն շերտերը, որոնց նա, առաջիններից մեկը մեր կոմպոզիտորների շարքում, սկսել է դիմել դեռ հիսունականների վերջերից: «Ազգային երգի» այն ոլորտն է սա, ուր միաձուլվել են հայ եկեղեցական, քաղաքային և եվրոպական կենցաղային երաժշտության տարրերն ու ազգային հատուկ կոլորիտ ձեռք բերել (ոչ ազգագրական իմաստով): Այսպես, ազգային ինտոնացիաների ու տեմբրային կոլորիտի հետ Բարոկկոյի դարաշրջանի և վիեննական դասականների ավանդույթների զուգորդմամբ է ծնունդ առել Ա. Դարությունյանի սիմֆոնիան:

Երվանդ Երկանյանի «Գիրք ծննդոց» սիմֆոնիա-կանտատը՝ գրված երգչախմբի և կամերային նվագախմբի համար (խոսք՝ Վ. Դավթյանի), դարձյալ պատկանում է կոնցեպտուալ երկերի շարքին՝ թելադրված տվյալ դեպքում ոչ թե ժանրին, այլ թեմային դիմելու պարագայով: Գոյի, մարդու եության և Տիեզերքում նրա տեղի փիլիսոփայական իմաստավորում – այս թեմային դիմում են բոլոր ժամանակներում ու գիտակցական բոլոր հասակներում, իսկ դրա պահանջը ծագում է հասունության շեմին: Ե. Երկանյանն այդ թեման լուծում է կատարելապես զինված արդի երաժշտական ինֆորմացիայով: Պրոֆեսիոնալիզմը երկում զուգակցվում է կերպարների վառ բնութագրման հետ (հիանալի է ֆլեյտայի՝ «լույսի ու գեղեցկության տեսիլքը» բնութագրող մոտիվը և այնուհետև դրա վերաիմաստավորումը «երազանքի կերպարի» և «սիրո կանչի»): Ե. Երկանյանը հայտնի է իբրև թատերական ժանրերի հակում ունեցող հեղինակ: «Գիրք ծննդոց» երկում կոմպոզիտորը վերստին ապացուցեց գրական հիմքից հմտորեն օգտվելու և դրամատուրգիական «իրադարձություններով» հագեցած կոմպոզիցիա կառուցելու իր ունակությունը: Այսպես, լավ են տեղաբաշխված երկի իմաստային շերտերը, սկսող և ավարտող հատվածները: Այստեղ առանձնապես պետք է խոսել երգչախմբի մասին, որ մեկնաբանված է անտիկ գեղագիտության ոգով: Երգչախումբն է պատմում ու մեկնաբանում, հաղորդակցվում ու համապարուն: Նվագախմբի դերը պակաս գործուն

է: Եվ, ըստ էության, հանգում է էսթիզային ուրվապատկերների: Մինչդեռ կուզեինք խորհուրդ տալ հեղինակին, որ ազատագրվեր խոսքի գերիշխանությունից: Կարելի է վիճել դրամատուրգիական առանձին լուծումների առիթով: Այնքան էլ համոզիչ չէ, օրինակ, խմբերգային հնչողության դեկլարատիվ ուժգնացումը «Եվ եղավ սերը» խոսքի վրա: Ճիշտ է, երկի կուլմինացիան է սա, բայց կուլմինացիան մի՞շտ պետք է արդյոք բարձրագույն լինի: Ի դեպ, սա անձնական կարծիք է: Իսկ, ընդհանուր առմամբ, իրողությունն այն է, որ ստեղծվել է լուրջ, բարդ մի երկ, որ ինչ-որ տեղ վերջնամշակման, շտկումների կարիք է զգում. կամ երաժշտությունն է փոքր-ինչ երկարաբան (ընդհանրացումների հաշվին), կամ կատարումը երաժշտական ժամանակի ավելի մեծ իմաստավորում է պահանջում:

Բոլորովին այլ եղանակով է գրված էմին Արիստակեսյանի «Տարոնի ժողովրդական պատկերներ» կանտատոը երգչախմբի և գործիքային անսամբլի (դաշնամուր, ֆլեյտա, հարվածային գործիքներ) համար: Ոճով կանտատոը հարում է, այսպես կոչված, «ֆոլկլորային նոր ալիք» ուղղությանը, որ ձգտում է հետաքրքրություն առաջ բերել ֆոլկլորի սակավ հայտնի, արխաիկ շերտերի հանդեպ: Երկի հենքում ընկած են ժողովրդական ֆոլկլորի անպաճույճ նմուշներ՝ հիմնավորապես ենթարկված հեղինակային մշակման: Կանտատոը շրջանակվում է գործիքային նախերգով ու վերջերգով, որ կոչված է ստեղծելու ընդհանրացված «ազգագրական կերպար» – ժողովրդական պարերի ռիթմեր, ժողովրդական նվագարանների տեմբրեր (սրինգ հիշեցնող ֆլեյտա, զուռնայի նմանակվող դաշնամուր, դիոլի պատրանք ստեղծող տամտամ. ի դեպ, այս ռիթմա-ինտոնացիան պահպանվում է ողջ երկի ընթացքում՝ հիշեցնելով «դամբաշի» սկզբունքը): Երկրորդ-երրորդ մասերն ընկալվում են իբրև ժողովրդի քնարական կերպարն ստեղծող ներածություն: Չորրորդ մասը կենցաղից առնված ժանրային տեսարան է: Հինգերորդ, վեցերորդ մասերը՝ «պանդուխտի երգեր», որ մարմնավորում են ժողովրդի պատմական ճակատագրի ողբերգականությունը: Յոթերորդ, ութերորդ մասերը՝ էպիկական-տոնական ֆինալ են: Սա ամբողջի կոմպոզիցիան է:

Սակայն շարքի մասերը, առանձին-առանձին վերցված, դարձ-
յալ իրենցից ավարտուն հետաքրքիր համարներ են ներկա-
յացնում: Հատկապես հիշողության մեջ տպավորվում են գիշե-
րային բնապատկերը՝ զանգերով (հինգերորդ մաս), հայրենի-
քից հեռու դեգերող մարդկանց մասին պատմող խմբերգային
հոյակապ պոեմը (վեցերորդ մաս)... Ոճական միաձուլությամբ
հանդերձ, շարքն աչքի է ընկնում արտահայտչամիջոցների
բազմազանությամբ, թարմ ու նորովի է մոտեցումը յուրաքանչ-
յուր որոշակի խնդրին: Ուզում ենք շնորհավորել Է. Արիստա-
կեսյանին մի երկի համար, որ գրված է ոչ միայն պրոֆեսիոնալ
ամուր ձեռքով, այլև ճշմարիտ ներշնչանքով:

Էդգար Յովհաննիսյանի «Նախնյաց երգեր» խմբերգային
սիմֆոնիայի մասին պետք է խոսել հատուկ: Սիմֆոնիա՞ է սա
արդյոք: Այս հարցն արդարացի է ժանրի ավանդույթների տե-
սակետից: Բայց սա չէ որոշիչը երկի բնութագրման համար: Մի
քանի հանգամանք են պայմանավորել նրա հաջողությունը,
ինչպիսիք են, օրինակ, խմբական երգի բնույթի օրգանական
զգացողությունը (այստեղից էլ՝ հետաքրքրությունն այդ ժանրի
հանդեպ, որ ի հայտ է եկել դեռ կոմպոզիտորի ստեղծագործա-
կան կենսագրության սկզբում), ազգայինի խոր, արյան մեջ
մտած զգացումը՝ նրա էպիկական, փոքր-ինչ խստակերպ բե-
կումով, վերջապես, ազգային գեղարվեստական ճշմարտու-
թյունների հարատև որոնումների մեջ գտնվող արվեստագետի
հարցախույզ մտքի ընթացքը: Է. Յովհաննիսյանի ստեղծագոր-
ծական անհատականության այս հատկանիշների զուգորդու-
մից էլ ծնվել է նրա խմբերգային երաժշտությունը, որ իր կա-
տարյալ մարմնավորումն է ստացել «Նախնյաց երգեր» շար-
քում: Սրանցից յուրաքանչյուրը խմբերգային ավարտուն մի
պոեմ է՝ իր պատմությամբ, որ արվում է հանգամանորեն, ան-
շտապ, ունի հանգույց, կուլմինացիա և լուծում: Շարքը միա-
վորվում է հայրենիքի գաղափարով, որ դիտված է տարբեր
տեսանկյուններից՝ հերոսական, քնարական, էպիկական,
դրամատիկ:

Հիմնվելով ժողովրդական սկզբնաղբյուրի վրա, կոմպո-
զիտորը մշակում է այն՝ հետևելով Կոմիտասի պատգամներին

– ձայների կոմիտասյան դիատոնիկ մաքրությամբ, Եկմայլանի սկզբունքին՝ ուղղաձիգ գծով, հնչյունների տեղաբաշխման համաչափությամբ: Արդիականության հետ իր կապերում է. Գովհաննիսյանը թերևս ամենից ավելի մոտ է Բարտոկի գեղագիտական ծրագրին՝ ֆուլկլորի հանդեպ նրա մոտեցման առումով: Այս ամենը, վերածուլվելով կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականության քուրայում, հայ խմբերգային երաժշտության այնպիսի նոր որակ է հաղորդել շարքին, որն արտահայտվում է *խմբերգային պարտիտուրի մշակման սկզբունքում*: Ես այդ սկզբունքը կանվանեի *կոնցերտավորող*՝ այն հասկացությամբ, որ գոյություն ունեւր կոնչերտո գրոսսոյի ծաղկման շրջանում, երբ նկատի էր առնվում անսամբլի և մենակատարների մրցակցությունը: Այդ սկզբունքն այստեղ կապված է ձայների ոչ այնքան թեմատիկ, որքան տեմբրաֆակտուրային մշակման հետ: Խոսքը ոչ թե ընդօրինակման, ոճավորման, այլ ստեղծագործական դիրքորոշումների համանմանության մասին է: Իսկ այդ խնդիրներն այստեղ լուծված են ազգային զարմանալի թարմ ու գեղեցիկ նյութի հիման վրա՝ անբասիր «գրիչ» ունեցող կոմպոզիտորի ձեռքով: Այստեղից էլ՝ է. Գովհաննիսյանի խմբերգային պարտիտուրի դասական հստակությունը, ուր պարզությունը գալիս է իմաստնությունից, իսկ լակոնականությունը՝ վարպետությունից:

Ցավոք, խմբերգային «փոքր ծևերը» պլենումում բավական դժգույն երևույթ ունեին: Հիմնական դժգոհության պատճառը ստեղծագործական խնդիրները մարմնավորելու մեջ հեղինակների պասսիվ դիրքորոշումն է: Ըստ էության, խնդիրներ էլ չկային որպես այդպիսիք: Ավելի կամ պակաս մեղեդային, պրոֆեսիոնալ առումով ավելի կամ պակաս գրագետ – ահա թերևս այն ամենը, ինչ կարելի է ասել այդ գործերի մասին, որ, ակներևաբար, հեռու էին պրոբլեմների արծարծելուց և պարզապես գրված էին առ ի դեպ: Բայց այս դեպքում էլ մի էական պայման կա, երբ խոսքը վոկալ երաժշտության մասին է: Չպետք է մոռանալ, որ խոսքի օրենքներն այստեղ պակաս կարևոր չեն, քան երաժշտության օրենքները (չէ՞ որ ժանրը սինթետիկ է): Այնինչ այդ գործերի հեղինակները հարկ եղած ու-

շաղրություն չեն դարձրել բանաստեղծական հիմքին՝ կերպարների գեղեցկությանն ու խոսքի հնչողությանը: Ի դեպ, այդ բանը չկար նաև կատարողական մեկնաբանության մեջ: Ու քանի որ խոսք գնաց կատարման մասին՝ ասենք. երգչախմբային ընկերության կոլեկտիվն Արամ Տեր-Յովհաննիսյանի անունն է կրում, իսկ անունը պարտավորեցնում է...

Ինչպես միշտ, կատարողական իր բարձրության վրա էր ղետական կապելլան:

Հանրապետությունում խմբերգային երաժշտությունը նորացման ընթացք է ապրում, որ մեծապես պայմանավորված է նոր անսամբլի՝ Ռադիոյի և հեռուստատեսության պետական կոմիտեի կամերային երգչախմբի երևան գալով (գեղարվեստական ղեկավար՝ Էդգար Յովհաննիսյան, դիրիժոր՝ Յ. Թոփիկյան): Նորաստեղծ կոլեկտիվի ոճն ու կատարման մակարդակը վստահություն են ներշնչում, որ ապագայում հայ կոմպոզիտորները հետաքրքիր գործեր կգրեն այդ երգչախմբի համար:

Ինչ վերաբերում է պլենումի մնացած մասին, ապա ծրագրի բովանդակությունն այնպիսին էր, որ հնարավոր է դրանք պայմանականորեն բաժանել «մոնումենտալ» և «կամերային» ժանրերի: Համերգներում հնչեցին չորս կոնցերտ, երկու սիմֆոնիա և սահմանակից ժանրի մեկ ստեղծագործություն՝ կոնցերտ-սիմֆոնիա:

Վ. Աճենյանի Սոպրանոյի, մեցցո-սոպրանոյի և կամերային նվագախմբի կոնցերտը (մենակատարներ՝ Ռ. Օջախյան և Մ. Շահվերդյան) մեր ժամանակների պրոֆեսիոնալ արվեստի կոնցերտային պրակտիկայում հազվագյուտ՝ վոկալ-գործիքային երաժշտության միջոցով կոնցերտ ստեղծելու գաղափարի մարմնավորում է (թեև, եթե հիշենք պատմությունը, կոնցերտի ժանրը սկզբնավորվել է հենց վոկալ երաժշտության ոլորտներում): Այս երկուն փորձ է արվել սինթեզելու երաժշտության այնպիսի տարբեր շերտեր, ինչպիսիք են տաղային երգասացության ազգային ավանդույթներն ու օրիենտալ բնույթի էկզոտիկ գունագեղությունը: Նման գաղափարներն ինչ-որ տեղ արձագանքում են վերջին տարիների ռուկ-երաժշտության ուղ-

ղվածությանը, սակայն մարմնավորված «լուրջ» երաժշտության միջոցներով՝ փոքր-ինչ պարադոքսալ երևույթ ունեն:

Որոճման կնիք է կրում նաև Է. Հայրապետյանի Դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի կոնցերտը (կատարողներ՝ Անդրկովկասյան մրցույթի դափնեկիր Ի. Մելիքսեթյան և կամերային նվագախումբ - Ջ. Վարդանյանի ղեկավարությամբ): Մշտապես զգացվում է դաշնամուր-նվագախումբ դիմակայության սեփական տեսանկյունը գտնելու, սեփական «դաշնամուրային կերպարն» ստեղծելու ցանկությունը: Այստեղից էլ՝ ռոմանտիկական, խաչատրյանական ֆակտուրայի և սեփական կերպարա-ֆակտուրային ինչ-ինչ լուծումներ առաջարկելու փորձերի յուրօրինակ զուգորդումը: Հիշողության մեջ տպավորվում է մենակատար գործիքի պատումի կայծկլտուն, չարածնի տոնը: Սակայն այդ խաղացկուն «կերպարը» հարկ եղած աջակցությունը չի գտնում նվագախմբում, որի դերը փոքր-ինչ պասսիվ է: Կոմպոզիտորի հետաքրքիր հայտն իր համոզիչ լուծումը չի ստացել:

Մ. Մավիսակալյանի Կոնցերտ-ֆանտազիան ջութակահարների անսամբլի համար բոլորովին այլ կարգի գործ է՝ ավանդական մոտեցում ժանրին, գաղափարա-կերպարային բովանդակությամբ: Լուսաշող, տոնական տրամադրությամբ հագեցած այդ երկը հասցեագրված է որոշակի կոլեկտիվի, և կոմպոզիտորը հստակորեն իրացնում է նպատակադիր խնդիրները:

Պլենումում հնչեցին կոնցերտային ժանրի ևս երկու ստեղծագործություն՝ Մ. Իսրայելյանի Կամերային նվագախմբի կոնցերտը և Ա. Ջոհրաբյանի Կամերային նվագախմբի կոնցերտ-սիմֆոնիան (երկուսն էլ կատարեց Երևանի կամերային նվագախումբը՝ Ջ. Վարդանյանի ղեկավարությամբ, որին էլ նվիրված են այդ գործերը):

Մ. Իսրայելյանի կոնցերտը գրված է նեոկլասիցիզմի ավանդույթներով: Սակայն կոնչերտո գրոստոյի մեանոդությամբ ոճավորումը սոսկ առաջին տպավորությունն է: Այդ թատերական դիմակի տակ ապրում ու թրթռում է մի երաժշտություն, որ ժամանակակից մարդ է գրել - արդի հնչյունային մթնոլորտի

լիակատար զգացողությամբ՝ մի կողմից և օրգանապես ազգային մտածողությամբ՝ մյուս: Պլեյնումուն իբրև «պաստորալ» բնութագրված այդ երկի բովանդակությունը շատ ավելին է պարփակում իր մեջ: Այստեղ և՛ մեր օրերի դինամիզմը կա, և՛ տիեզերական տարածքների զգացողությունը: Այդ երաժշտությունն ուժեղ ու առողջ հույզերի մասին է, դրա մեջ եռանդ, ամուր մկաններ ու նյարդեր են զգացվում (այստղից էլ՝ եռանդի որոշ գերառատությունը երրորդ մասում):

Մ. Իսրայելյանը լավ է զգում թե կամերային նվագախմբի և թե կոնցերտայնության բնույթը: Այստեղ յուրաքանչյուր գործիքի պարտիա մշակված է քանդակայնորեն, առարկայացված է ցայտունորեն: Միաժամանակ նվագախմբային ողջ օրգանիզմն զգացվում է իր բազմաքանակությամբ ու փոխպայմանավորվածությամբ: Կոմպոզիտորի նվագախմբային մտածողությունը զարմանալիորեն գործուն է: Մ. Իսրայելյանը հիանալի է զգում ազգայինի բնույթը, էությունը՝ զուգորդելով անհամատեղելի թվացող այնպիսի տարրեր, ինչպիսիք են գեղջկական երգի վոկալ մտածողության դիատոնիզմը և ժողովրդական գործիքակազմի իմպրովիզացիոն մելոդիզմը:

Տրամագծորեն հակառակ սկզբունք է ընկած Ա. Ջոիրաբյանի Կոնցերտ-սիմֆոնիայի հիմքում: Կոմպոզիտորի հայացքն ուղղված է Արևելքին: Սա մտածողության մի սկզբունք է, որ գալիս է հայեցողության փիլիսոփայությունից և աշխարհը ճանաչում է նրա միջոցով: Այստեղից էլ՝ զարդարում, «արաբանախշ» ոճին ապավինող երաժշտական սկզբունքները: Բավական դժվարին խնդիր է՝ առանց ցայտուն թեմատիզմի, առանց արտաքին շարժման (չկա դինամիկ մեղեդիական գծանկար) հասնել երաժշտական մտքի զարգացման, նրա լարվածությանը, կուլմինացիային: Երկի տևողությունը մոտ երեսուն րոպե է: Եվ ունկնդիրը չթուլացող ուշադրությամբ հետևում է անվերջ ձգվող երաժշտական գծերին, զարդանախշերին (մի երաժշտություն է դա, որ ասես դադարներ չունի): Եվ այդ ընթացքում, ներսից բխող լույսի նման, անսպասելիորեն մի ակնթարթ բռնկվում-շողարձակում են առանձին գործիքների տեմբերը, առանձին ռիթմա-ինտոնացիաները: Իհարկե, սա

կոնցերտ-մրցություն է: Սակայն այնպիսի գծերի ու մանրամասների մրցություն, որ ընկալվում են իբրև միասնական, բայց բազմադեմ կերպար՝ հարուստ իրենց նրբերանգներով և դրանց օգնությամբ աշխարհի բազմազանությունն արտահայտող... Ու քանի որ խոսք գնաց կերպարների մասին, ապա զուտ հնչյունային թվացող խնդիրներով հանդերձ՝ երկում անկասկած կարելի է զգալ բովանդակությունը: Ես վերջինս պատկերացնում եմ իբրև Չայրենիքի գաղափար: Գուցե և այս եզրահանգումը փոքր-ինչ ուղղագիծ է, սակայն «Կռունկի» սկզբնամեղեդին հիշեցնող ռիթմա-ինտոնացիան գործի վերջում, պայծառանալով մաժորում և դինամիկորեն ծավալվելով, հուշում է հայրենասիրական խորքը:

* * *

Մենք դիտարկեցինք մի ամբողջ շարք ցիկլային խոշոր երկեր՝ սիմֆոնիաներ, կոնցերտներ, կանտատներ: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր ինքնօրինակությունը՝ կապված ժանրի ծագման ու լինելության հետ: Սակայն իրենց ողջ պատմության ընթացքում ժանրերն աստիճանական զարգացում են ապրել, առանձնապես՝ մեր դարաշրջանում արմատական փոփոխությունների, բևեռային սինթեզների, պարադոքսային վերամարմնավորումների ժամանակներում: Նման իրավիճակի մեջ միանգամայն բնական է նաև կոնցերտ-սիմֆոնիայի, սիմֆոնիա-կանտատի տիպի սահմանակից գործերի երևան գալը:

Պլենումի երկերում խիստ նկատելի էր նվագախումբն իբրև ազգային գործիք մեկնաբանելու միտումը: Այստեղից էլ՝ նվագախումբ-թառ, նվագախումբ-քամանչա, նվագախումբ-սազանդար զուգորդումները:

Ուշադրությունը տեմբրի հանդեպ հատուկ պրոբլեմ է և առանձին խոսակցություն է պահանջում: Ասենք միայն, որ տեմբրը ժամանակակից փուլում ոչ միայն գույն է, այլև կերպար, փոխաբերություն և այլն: Պարզաբանեմ այս միտքը: Օրինակ, վերջին տարիներին նկատելի է հետաքրքրությունը (և ոչ միայն հայ կոմպոզիտորների մոտ) ֆլեյտայի և վալտհորնի տեմբրերի նկատմամբ: Ֆլեյտան սկսել են մեկնաբանել տար-

բեր կերպ: Մերթ հին երաժշտության «կերպար» է դա, այն ժամանակների, երբ մարդկության քաղաքակրթության արշալույսին երևան եկան փողային առաջին գործիքները: Մերթ Վերածնության և Բարոկկոյի դարաշրջանների նվագածության հետ կապված «կերպար» է դա: Ամեն ինչ կախված է համատեքստից: Պարզ է մի բան, որ ֆլեյտայի տեմբրը մեր օրերում նշան-խորհրդանիշի իմաստ է ձեռք բերում: Այսպես է ընկալվում նաև վալտհորնի տեմբրը: Հիսունականներին Շոստակովիչի 10-րդ սիմֆոնիայում հնչած «վալտհորնի կերպարը», որ մարմնավորում էր հովվերգական, ռոմանտիկական սկզբունքը՝ զուգորդություն առաջ բերելով XVIII-XIX դդ. երաժշտական կերպարների հետ, յոթանասունականների հայ երաժշտության ոլորտում երևան եկավ Ա. Տերտերյանի (Երկրորդ սիմֆոնիա) և Տ. Մանսուրյանի («Գիշերային երաժշտություն») ստեղծագործության մեջ: Պլենումի ծրագրում այս կերպարն առկա էր մի քանի երկում և խորհրդանշում էր հայ կոմպոզիտորների շրջադարձը դեպի ռոմանտիզմ: Կամերային և խմբերգային երաժշտության պլենումն ի հայտ բերեց ու ներկայացրեց երաժշտական պրոցեսի առօրյայի պատկերը՝ մի անգամ ևս ցույց տալով Հայաստանում այդ պրոցեսի գործուն բնույթը:

«Սովետական արվեստ», № 8, 1982
տպագրվում է կրճատումներով

ՎԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՈՒԺԸ

Երաժշտությունը առաջին հերթին կատարողական արվեստ է: Միայն կատարման շնորհիվ է կյանք ստանում երաժշտական ստեղծագործությունը: Եվ որքան էլ կոմպոզիտորը բավականանա այն մտքից, թե գլխավորը հորինելն է, չի կարելի չգիտակցել, որ նման պնդումը (եթե այն հնչում է նույնիսկ այնպիսի վարպետի շուրթերից, որպիսին Ստրավինսկին է) քիչ մխիթարական է: Ստանիսլավսկու հանրահայտ արտահայտությունը վերափոխելու դեպքում կարելի կլինի լիովին հիմնավորված ասել, թե «ունկնդիրն սկսվում է կատարողից»: Որովհետև, եթե կատարողը հետաքրքրություն չի դրսևորում ստեղծագործության հանդեպ, չի պրոպագանդում այն, ապա այդ ստեղծագործության կենսագրությունը կարող է և չկայանալ: Դժբախտաբար, մեզանում դեռևս չի ստեղծվել այնպիսի մի մեքենա, որը կարողանար ճշգրտորեն հաշվել նման վերաբերմունքի հետևանքով մեր մշակույթի կրած գեղարվեստական կորուստները:

Մեր այս մուտքի խոսքը թույլ է տալիս Յայաստանի կոմպոզիտորների VII համագումարին անդրադառնալ կատարողների տեսանկյունից. «Սվետլանա Նավասարդյանը կատարում է հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը», «Դավիթ Խանջյանը՝ հայ նոր երաժշտության մեկնաբան», «Կոնսերվատորիայի քառյակը հայ կոմպոզիտորների բարեկամն ու համահեղինակն է», «Ջավեն Վարդանյանը որպես ժամանակակից ստեղծագործության էնտուզիաստ», «Ռուբեն Ահարոնյանը...» և այլն, և այլն: Այս անունների թվում հստակ տեղ է գրավում Մեղեա Աբրահամյանը, մի անձնավորություն, որին շատ բանով է պարտական վերջին երկու տասնամյակների հայ երաժշտությունը: Այդ նրա շնորհիվ է, որ այսօր մենք ունենք թավջութակի համար գրված բազմաթիվ փայլուն ստեղծագործություններ: Ով գիտե, կգրվեի՞ն դրանք, եթե չլիներ Մեղեա Աբրահամյանը, հայ երաժշտությունն անկեղծորեն սիրող, նրան անմնացորդ նվիրված, հոգու կորովը չխնայող այդ երաժիշտը:

Համագումարի օրերին Մ. Աբրահամյանը կատարեց չորս

խոշոր, կոնցեպտուալ ստեղծագործություն (երեք սոնատ և թավջութակի ու կամերային նվագախմբի համար գրված մեկ կոնցերտ), որոնք պահանջում են հոգևոր ուժերի հսկայական լարում: Եվ, ինչպես միշտ, կատարեց իր արվեստի գաղտնիքներին իմացողի հմտությամբ, ունկնդրին հասցնելով ո՛չ միայն տեքստը, ո՛չ միայն նրա «քերականությունն ու շարահյուսությունը», այլև, ինչպես Մանդելշտամը կասեր՝ կատարեց «երկրաբանորեն», ցուցադրելով ստեղծագործության բոլոր՝ մակերեսի և խորքի շերտերը: Եվ ամեն անգամ նա բեմ է դուրս գալիս հիպնոզողի՝ ունկնդրին կախարդելու, տիրականորեն իր կամքին ենթարկելու վստահությամբ:

Ես չգիտեմ, թե նրա կատարած բոլոր ստեղծագործություններն էլ իրե՞ն են նվիրված, թե՛ ոչ, բայց վստահաբար կարելի է ասել, որ դրանց հորինման պրոցեսում կատարողի կերպարն անպայմանորեն եղել է հեղինակների աչքի առաջ: Դրանք երիտասարդ կոմպոզիտորներ Աշոտ Ջոհրաբյանն ու Ռուբեն Սարգսյանն են, արդեն հասունության հասած Մարտին Իսրայելյանը և ճանաչված վարպետ Էդգար Յովհաննիսյանը, որոնք ստեղծագործական տարբեր խառնվածքի ու եռանդի, գեղարվեստական ու ոճական տարբեր ուղղությունների պատկանող հեղինակներ են:

Ա. Ջոհրաբյանի սոնատը հարթ ստեղծագործություն չէ: Այստեղ նկատելի են պուանտիլիստական ուղղությամբ հրապուրվելու հետքերը, մի հանգամանք, որ դեռ վերջերս այնպես բնորոշ էր շատ երաժիշտների: Արտահայտչական որոշ միջոցների հիպերտրոֆիայի հետևանքով առաջանում է ունկնդրի ընկալման սրության թուլացում: Բայց դրա հետ միասին սոնատն ունի բարձր կարգի երաժշտության շատ էջեր, որոնք թույլ են տալիս խոր հարգանքով վերաբերվելու հեղինակին, մի արվեստագետ, որի՝ երաժշտության պոեզիան ընկալելու ունակությանը կնախանձեին շատ կոմպոզիտորներ: Խոսքը հնչյունի այն արվեստի մասին է, որին անթերի կատարելությամբ տիրապետում էր Կոմիտասը: Մեղեա Աբրահամյանի մեկնաբանությամբ սոնատը կոմիտասյան այդ ավանդույթի կենսունակության համոզիչ հաստատումն է:

Մ. Իսրայելյանի թավջութակի սոնատը զարգանում է նմանօրինակ որոնումների հունով: Լինելով հասուն, ոճական ու գեղարվեստական իմաստով ավարտուն ստեղծագործություն, այն կոմիտասյան հնչյունի արվեստի ավանդույթը հարստացնում է ժողգործիքների իմպրովիզացիայի փորձով: Ստեղծագործության մեջ տպավորիչ են երաժշտական մտածողության անկաշկանդությունը, լայն շնչառությունը: Արտաքին զուսպ արտահայտչաձևի տակ բացահայտվում է տարբեր կերպարների ու տրամադրությունների հարուստ ելևէջ: Վերոհիշյալ երկու սոնատներն էլ պատկանում են արվեստի այն ստեղծագործությունների թվին, որոնք խստապահանջ են լսարանի հանդեպ, պահանջում են ուշադիր ու կենտրոնացված ունկնդիր: Միայն այդ դեպքում է բացվում երաժշտական արվեստի կախարդական դուռը:

Համագունարի օրերին հնչեց Ռ. Սարգսյանի թավջութակի կոնցերտը. երիտասարդ այդ կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունները մոտենում են այն գծին, որից սկսվում է հասունությունը: Թավջութակի կոնցերտը մասշտաբային գործ է, որը դուրս է գալիս «կոնցերտայնության» շրջանակից, և պրորբեմները բարձրացնում է սիմֆոնիկի մակարդակի: Երաժշտության բովանդակությունը, որը պատմում է մարդկային ճակատագրի դրամատիկական իրավիճակների մասին, հենց այդ է վկայում: Ջգացմունքներն արտահայտելու կրքոտ ուղղամտությունը, որ այնպես բնորոշ է կոմպոզիտորին, թավջութակի կոնցերտի մեջ երաժշտական լեզվի ու մտքի հղկվածության շնորհիվ ձեռք է բերել նոր որակ:

Եվ, վերջապես, Մ. Աբրահամյանի (Մ. Նավասարդյանի հիանալի ընկերակցությամբ) կատարած չորրորդ՝ Է. Հովհաննիսյանի սոնատը, որ նվիրված է Մինասի հիշատակին: Դա մեկն է այն հազվագյուտ ու երջանիկ ստեղծագործություններից, ուր ամեն ինչ ներդաշնակ է, և չգիտես ինչին տաս նախապատվությունը. հեղինակի վարպետությամբ, որով նա մարմնավորում է ստեղծագործության երաժշտական գաղափարները, թե՛ կյանքից վաղաժամ հեռացած նկարչի անթերի կերպարն ստեղծելու ունակությանը: Այդ ստեղծագործությունը

կարող է մրցել Մինաս Ավետիսյանին նվիրված արվեստագիտական աշխատության հետ, քանի որ այստեղ երաժշտության միջոցներով բացահայտված է վրձնի վարպետի ինքնատիպ անհատականության նշանակությունը: Այս մասին ես խորհում նուտաների էջերը թերթելիս: Բայց այդ ստեղծագործության մեջ ամենատպավորիչը մտահղացման «գերխնդիրն» է՝ մարդկային ճակատագրի, արվեստագետի անհատականության, կյանքում նրա ունեցած տեղի, ընդհանրապես կյանքի ու մահվան մասին խոհերը: Այսպիսին է Մինասի հիշատակին նվիրված այդ հուշարձանի բարդ կառուցվածքը:

Համագումարի օրերին ստեղծագործական բանավեճեր եղան այս կամ այն ստեղծագործության շուրջը: Հիշողությանս մեջ տպավորվել է հայ երկու հեղինակավոր գրողների հետ զրույցը, որին ուզում եմ անդրադառնալ Մ. Աբրահամյանի կատարած ստեղծագործությունների առիթով: Ավանդույթ և նորարարություն, բովանդակություն և ձև, արվեստագետի և հասարակության փոխհարաբերություն. սրանք արվեստի հավերժական այն պրոբլեմներն են, որոնք այսօր էլ մի առանձին ուժով հուզում են բոլորին՝ մարդկության առաջ XX-րդ դարի հարուցած սուրանկյան հարցերի առնչությամբ: Արվեստագետի և լսարանի միջև գոյություն ունեցող աններդաշնակությանը, որի պատճառով այդքան վեճեր են առաջանում, «պարտավոր» են երկու կողմերն էլ, քանի որ առաջինները ձայնորսիչի պես զգայուն են դարաշրջանի հասարակական մթնոլորտի հանդեպ, իսկ ունկնդիրների համար արվեստի հարցերում մեծ է սովորույթի ուժը, լսելու իներցիան (այդ պատճառով չէ՞, արդյոք, Գյոթեն երաժշտությունը համարել ակադեմիական արվեստ):

Եվ դժվար է գերազնահատել կոմպոզիտորի և ունկնդրի փոխհարաբերությունը կարգավորելու գործում կատարողի անհատականության կարևորությունը: Դրա վառ օրինակներից է Մեդեա Աբրահամյանի գործունեությունը հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները մեկնաբանելու բնագավառում: Ուրեմն, թող նրա օրինակը ոգևորիչ լինի: Դրանից կշահի և՛ կոմպոզիտորը, և՛ կատարողը, և՛ ունկնդիրը:

«Գրական թերթ», 14 դեկտեմբերի, 1979

НЕСКОЛЬКО ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ МИНУТ ИЗ «500+» (заметки с фестиваля современной камерной музыки)

Продолжается показ армянской музыки, проходящий под условным названием «500+». Он задуман как исполнение более чем пятисот минут музыки – своего рода осенний «вернисаж» (предполагающий стать традиционным) из новых произведений армянских композиторов.

Я не буду говорить о важности этого мероприятия, о трудностях его проведения... Обо всем этом обстоятельный разговор еще впереди. Сегодня хочу обратить внимание на очередной концерт этого «месячника». Он состоялся 2-го ноября в Доме камерной музыки. Выступал Ереванский камерный оркестр под руководством Эмина Хачатуряна (художественный руководитель А. Сатян). Думаю, те, кто болеет за армянскую музыку, многое потеряли, не побывав на этом концерте.

Итак, в тот вечер в первом отделении в исполнении флейтиста Патрика Серекяна из Франции и камерного оркестра на хорошем профессиональном уровне прозвучали II сюита Баха (си минор) и часть из концерта Вивальди. Наслаждаясь совершенством этих творений, я невольно ловила себя на мысли о том, что тревожусь за судьбу второго отделения концерта – как переключиться на неапробированные произведения наших композиторов, насколько невыгодным может оказаться их соседство с великими мастерами прошлого...

С радостью спешу оговориться, что это был тот случай, когда риск оправдал себя – мои опасения были напрасны.

Прошу меня правильно понять – речь не о том, что я буду пытаться ставить некие знаки равенства между первым и вторым отделениями. Просто произошло психологическое переключение. Но как ни переключайся, если новые произведения не на высоте, то потери в смысле невыгодных сравнений и аналогий ничем не восстановить.

К счастью, этого не произошло.

Особенно радует успех Э. Айрапетяна – композитора, который неуклонно, от произведения к произведению, демонстрирует плодотворность своих творческих исканий. Очевидно, следует говорить о наступившем периоде определенной зрелости композиторского мышления. Пришла пора, когда предыдущие свершения вылились в качество, которое сегодня демонстрирует композитор Айрапетян. Речь идет о произведении (концерт для гобоя с камерным оркестром), в котором голос композитора окреп, приобрел уверенность убежденности. И перед нами предстает мир художника цельного, имеющего свое отношение к искусству, к миру, говорящего о чем-то своем, сокровенном, языком несколько аскетичным, но очень по-своему прочувствованным. Это музыка, несущая в себе какое-то доброе, здоровое начало, мир своих истин. Здесь нет рефлексии, нет чрезмерностей. Но в её суровости есть какое-то тепло прочности простых, непреходящих ценностей, гармоничность мировосприятия. Она как-то по-особому этична в своих проявлениях. И все это подается уверенной рукой профессионала, умеющего построить композицию, ощущающего целое и детали, умеющего с ними работать, умело ведущего свою идею от начала к концу.

В концерте прозвучало также новое произведение Т. Мансуряна. Нет нужды доказывать, с каким интересом наша общественность ждет всегда новые сочинения этого композитора, зарекомендовавшего себя одним из своеобразных художников на музыкальном небосклоне Армении.

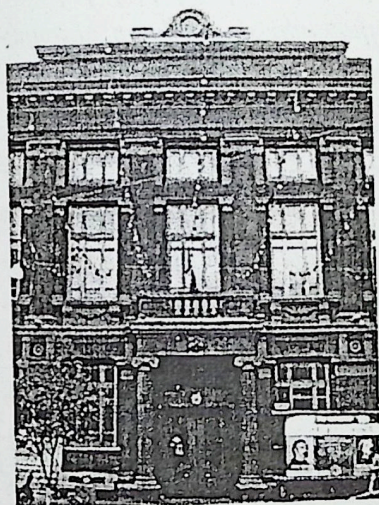
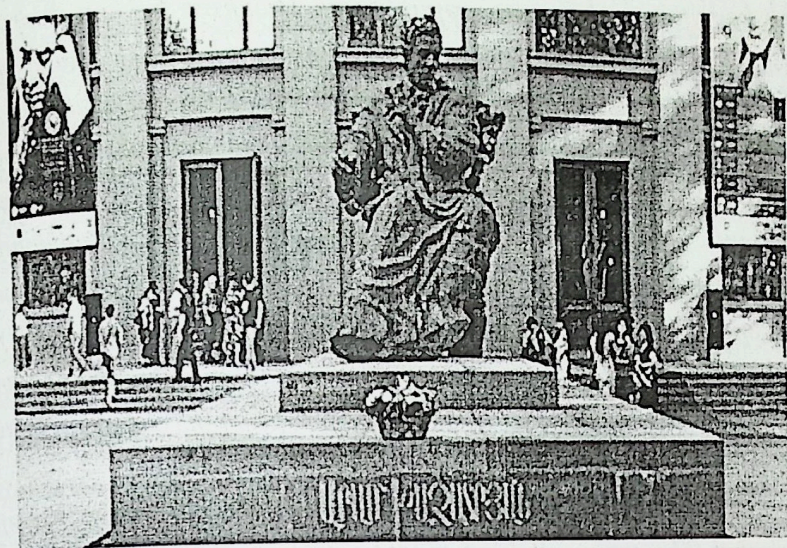
«Постлюдия» для кларнета, виолончели и камерного оркестра написана в 1992 году. Первое исполнение состоялось в Мюнхене под руководством дирижера Нельсона. Солисты – Н. Гутман и Э. Браннер. Произведение посвящено памяти выдающегося скрипача О. Кагана. Напомню, что Т. Мансуряна связывает с известной музыкальной четой давняя творческая дружба, результатом которой явились виолончельный, скрипичный и двойной концерты, посвя-

щенные этим исполнителям. «Постлюдия» задумывалась как тройной концерт с камерным оркестром, предназначенный для Н. Гутман, О. Кагана и Э. Браннера (кларнет). Скоропостижная смерть скрипача помешала осуществлению этой идеи. Но в результате появился Двойной концерт, овеянный духовным присутствием третьего «действующего лица» этого произведения. И присутствие Вечности наложило определенный отпечаток на эмоциональный тонус нового сочинения, как всегда продемонстрировавшего мастерское умение автора в передаче тончайших нюансов в области чувствований, колорита, узора, рисунка, ритмоинтонаций и прочих изысков музыкального искусства. И здесь нельзя не выделить особое вдохновение, с которым Медея Абраамян провела сольную партию виолончели.

К чести остальных солистов (кларнет – Абгар Мурадян, гобоист – Самвел Хачатрян и уже упоминавшийся П. Серекян) и камерного оркестра во главе с дирижером Э. Хачатуряном, вся программа звучала на высоком профессиональном уровне.

Вот так состоялся очередной концерт ответственного мероприятия Союза композиторов и музыковедов Армении. И вместе с тем далеко не очередной: в этот вечер родились два новых сочинения армянской музыки, которым, смею думать, предстоит счастливая судьба.

«Голос Армении», 10 ноября, 1992



Հավերգացիի կրակէր Հայրապետն առ ՌԱՀՄ քաւթիւն-
քիի հարաւար էր իրարարացնաթոյնսկէտալ: Քակի որ երկիրն քիւս էր
արարաքիի աշխարհից, ուրեւի հասնաշխարհացիի կարգի երաժիշչու-
կէրի «խաղաղաշրջ» աւտիսնուարիս էր: Հայրապետն ինագոցն եւ
բարչն ճշմարցթի երկիր զիւկտալ, հարաւ աշարարացն էր ալժու-
նացէր Գորկիարցիի Միտաթան հրաբախարացիի քարաքանակա-
թոյնսկէտալ: Երտեսի հավերգաւարսկէտալ իրելց քեհառ հրաբանկարէր
եւ ալեւիսի դատարան դարչան դեալէրի, ինչարիք եւ Ռիսարի
Շարաւոյնիցն եւ Ալիարաւալ Միխարէր, Միլլի Տունտունն ու
Քուսիսկ Ալիտեր, Քեղաւտեւ Քրիստէր եւ Մարիարաւ Մար-
տարոյնից: Շար ու շար կշանալոր երաժիշչիւկէրի թխարկարի ըն-
թակի էգ կիսայէր:

Յեւ կարող զանրարաւնաւ ըն պերճախոս իրողացանը,
կարսիս Մարտարոյնիս նական հեար: 70-ակակէրիս, «դիւրիւն-
արակ» ժանակակէտալ, երբ Առաքանակ կարգէրից դժգոհու-
թան ալիքի երբիս հայրակար իկարէրգեւայիս ըն ինար եւթարդ-
կէց ընդհարակիս, Մարտարոյնիս սրգէրկէց ընկէր սարաւուս-
իսկան հրաբախարէրի: Այդ արարագոյն ալ ստարուն կարսկու-
րէց գալ Երտես (հայրիս է կրոս քարակահարթանը Ա. Ռու-
չարցանի եւ Ա. Քարագանակի հեար): Արարէր կա արար էր իր
հարսուն իսունկիսիս հաւտար, երբոս հաւտար օրսա ընգ: Արարի-
սոս ըն թակի օր հայ ընկէրիցն հարարիթոյնսկէտալ ընկէր ըն-
կէր «գեարար» աւտունական արգի Մարտարոյնից-Ալիտէր-
կարս, սրսեար: «Առաքանակ սրսեար» աւտագիրի ինչ հակնու-
րարէր էր հարարարոյն ընկէնալ ընգեարս թարգարարիսիս հեար:
Երբ իրարի ընդհարակիս ինարէրս եւ դիւրիս իրել «Մարիարաւ
Քեարարոյնից», կա ընդհարէր ինչ հեարարս իսարէրալ «Հայրիս
հարսն եւ ինար «Արարս գու» եւ կարսալ»: Անս արարիս ժու-

մանակներ...

Մ Կրասնիյի Հայաստանի պետք է ասե՛ք, որ անգամ դիմադր 90-
ամյակներին հասնելուց հետո կրակի մեջնուց ոչ միայն չհարկուք, այլ մի
ևս թափ ուրաշխալ (որի հասար հասարակ շնորհակալություն ֆիզ-
հասարակի պահանջի կազմակերպի գեղարվեստական դեկորատիվ Էն-
րիս Եղևարիցյանին եւ Մեդալիան կատարողին կազմակերպի դեկոր-
ատիվ Արամ Մարտիրոսյանին):

Երեւանի հասնելուց հետո կրակի շնորհակալող մեծ թվով հոգ-
վածներից՝ միայն 50-60-ական թվականներից, այսպես ընդգրկված
եւ միայն մի իսկույն, կապված ինչ հասար թանկ անունների հետ:
Երաժիշկների, որակի գործունեությունը հետք է թողել Հայաստա-
նի հասնելուց հետո կրակի:

ԵՐԿՈՒ ՀԱՃԵԼԻ ՓԱՍՏ

Ինչով բացատրել կամերային երաժշտության վերածնունդը մեր օրերում: Սրա պատասխանը չի կարող միանշանակ լինել:

Ո՞րն է լավը՝ սիմֆոնիկ երաժշտությունը, թե՛ կամերայինը: Պրոֆեսիոնալ առումով այսպիսի հարցադրումը չի կարող ճիշտ լինել այնպես, ինչպես և չի կարելի համեմատել, ասենք, հեռուստատեսությունը և կինոն: Սակայն, խոստովանենք, կամերային երաժշտության կատարման ընթացքի, ծավալման մեջ կա մի հմայք, մտերմական հուզականություն, ստեղծագործության արարողությանն անմիջական առնչվելու պատրանք, ստեղծագործելու և այն բացատրելու, ունկնդրի հետ երկխոսության մեջ մտնելու միտում: Հավանաբար, այստեղ է հարցի հնարավոր պատասխաններից մեկը: Ապա, մեր աղմկալի, փոթորկոտ, արագությունների դարում երբեմն առավել պահանջ է զգացվում «ալիքը փոխել» հակառակ արագության վրա՝ վերանալու առօրեականության անհանգիստ մթնոլորտից դեպի ներաշխարհի այն մասը, ուր անհատն առավելապես հնարավորություն ունի ինքն իր հետ լինելու: Այս առումով չկա ավելի շնորհակալ մթնոլորտ, քան կամերային երաժշտության բնագավառը: Ահա հարցի մի պատասխան ևս: Հավանաբար, նաև այստեղից է սկիզբն առնում այն հետաքրքրությունը դեպի նախաբախյան բարոկկոյի շրջանի երաժշտությունը, որ նկատվում է՝ամենուրեք:

Այս սեղմ ներածությունից հետո է, որ ուզում եմ անցնող տարվա մեր երաժշտական կյանքից երկու հաճելի փաստ արձանագրել: Նոր համերգային բեմահարթակի ծնունդը՝ կամերային երաժշտության տուն անվանմամբ, և իբրև այս իրողության բնական շարունակություն՝ «Մենակատարների կամերային անսամբլի» ստեղծումը, որին մեր երաժշտական հասարակայնությունը վաղուց էր սպասում:

Նորաստեղծ կոլեկտիվի խնդիրը պարզ է՝ կատարել այն երաժշտությունը, որի պահանջը առավելապես է զգացվում՝ հնագույն և ժամանակակից: Անսամբլի գեղարվեստական դե-

կավար Ջավեն Վարդանյանը երիտասարդ շնորհալի երաժիշտ է, որի սերը կամերային երաժշտության նկատմամբ գրավական է անսամբլի ապագա հաջողությունների: Այս բանում համոզվեցինք համերգի ժամանակ, որի ծրագիրը խելացի էր մտածված՝ առաջին բաժնում XVI-XVIII-րդ դարերի (այստեղ առավել ևս հիշվեցին Դանստեյբլի և Համմերշմիդտի ստեղծագործությունները՝ երգիչներ Է. Մելքունյանի և Վ. Հարությունյանի կատարմամբ), երկրորդում՝ XX-րդ դարի երաժշտություն. դասականների շարքն անցած Օնգերի «Փոքրիկ սյուիտը», լեհ երաժշտության երևելի դեմքերից մեկի՝ Թադեուշ Բերդի «Դիվերտիսմենտը», սովետական երաժիշտների միջին սերնդի ներկայացուցիչ Ռոման Լեդենևի «10 էսքիզները» և հայ կոմպոզիտորների երիտասարդ ներկայացուցիչ Ռուբեն Սարգսյանի «Երաժշտություն կամերային անսամբլի համար» գործը (նվիրված է նորաստեղծ անսամբլին)՝ հաջող ելլմբաց են ապագայի համար: Հրապուրիչ է կոլեկտիվի ոգևորվածությունը, համագործակցության մթնոլորտը, որ տիրում է այստեղ:

Թերևս վաղ է խոսել խմբի անդամների անհատականության մասին, թեկուզ և զգացվում են ստեղծագործական ակտիվության տարբեր մակարդակներ: Կուզենայի առավել ուշադրություն հրավիրել անսամբլայնության զգացողության վրա: Մենակատարների հղկելը (որ կարևոր է այս հանգամանքում) պետք է տարվի այս կոլեկտիվի առանձնահատկություններից ելնելով (աշխատել «մոռանալ» սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարման փորձը), հիշելով *մենակատարների* անսամբլի բնույթը:

Կատարողական ձևի, կատարողական ոճի հասկացություններն այնքան կարևոր են, որ սրանց գիտակցումով է, մեծ չափով, պայմանավորվում «երաժշտություն-ունկնդիր» փոխհարաբերությունը:

Սակայն ավելի բարդ է «երաժշտություն-կատարող» զուգադրումը: Կա մի իրողություն, որ չպետք է աչքաթող անել. այն, որ կատարողի անհատականությունը զգալի չափով կարող է ազդել ստեղծագործողի, ստեղծագործական պրոցեսի վրա: Ասածս ավելի պարզ դարձնելու համար ուզում են հիշել

երաժշտության պատմությունից մի փաստ: Հայտնի է, թե ինչ նշանակալի դեր է խաղացել XVIII-րդ դարի հռչակավոր Մանհեյմյան նվագախմբի կատարողական ոճը (առավել դրամատիկ, հնչողության շեշտված ուժեղացումներով, նվագումներով և այլն) վիեննական սիմֆոնիզմի ձևավորման համար: Այս դիրակտիվ մեջբերումը արեցինք, շեշտելու համար ստեղծագործական մթնոլորտի շիկացման ձգտումը, առանց որի հնարավոր չէ իսկական արվեստի մակարդակ: Ահա այսպիսի պերմանենտ վիճակ կուզեի մաղթել նորաստեղծ անսամբլին:

Հավանաբար, առանձնապես ուրախ պիտի լինեն անսամբլի ստեղծման կապակցությամբ հայ կոմպոզիտորները: Վերջին 10-15 տարում մեր կամերային երաժշտությունը որակական զգալի վերելք է ապրում: Այս ժանրի երկերի մատուցումը բարձր մակարդակով շնորհակալ մի գործ է, որ պետք է կատարի նորաստեղծ անսամբլը:

Ամենայն հաջողություններ նրան և ապագա հաճելի անակնկալներ մեզ՝ ունկնդիրներին:

«Երեկոյան Երևան», 7 հոկտեմբերի, 1978

«ԳԻՇԵՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ»

Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, արվեստի վաստակավոր գործիչ Դ. Խանջյանի համար ավանդական է դարձել սիմֆոնիկ համերգաշրջանն սկսել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության պրեմիերայով: Այս անգամ դա Տ. Մանսուրյանի «Գիշերային երաժշտություն» նոր ստեղծագործությունն էր:

Ունկնդրում ենք: Լարայինները շոշափում են թեման: Միևնույն հնչյունի ընդգծված կրկնումը զգուշավորության, անհանգստության մթնոլորտ է ստեղծում: Թեմայի մյուս տարրը հարցականորեն թախծալի երանգն է, որը այնուհետև երաժշտության զարգացման ընթացքում ձեռք է բերում իմաստային կարևոր բեռնվածություն: Դա նվիրական խոհերի, մտորումների, տրամադրությունների աշխարհ է, սեփական ներաշխարհին ուղղված հայացք: Հակաթեզով մուտք է գործում գալարափողը՝ ռեալ իրականության օբյեկտիվ աշխարհից եկող հնչյուններով: Եթե կոնկրետացնելու լինենք կերպարը, ապա գալարափողի հնչերանգներում վերակերտվում է բնության խորհրդանշական կերպարը, որը ներկայանում է իր ամբողջ ներդաշնակ գեղեցկությամբ:

Գեղարվեստական կերպարը կազմավորվում է անշտապ, աստիճանաբար հարստացվելով տարողունակ, մեծ բովանդակությամբ հագեցված ասելիքով: Ի՞նչ է սա, սիմֆոնիա՞: Իր ներքին իմաստով, այո, քանի որ նրանում արտացոլված է կյանքը՝ իր դիալեկտիկական բարդությամբ: Նրա կենտրոնում օբյեկտիվ իրականության հետ փոխգործակցող մարդն է: Մարմնավորման տեսակետից ստեղծագործությունը նմանվում է պոեմի, այստեղ ամեն ինչ արտացոլվում է քնարականի տեսանկյունով: Ստեղծագործության գաղափարագեղարվեստական հյուսվածքում զգացվում է երևույթների թաքուն կապը բացահայտելու, դրանք սեփական հոգու տառապանքով անցկացնելու ձգտում: Առհասարակ Մանսուրյանի մոտ «խոստովանանքը» նրա ձիրքի հմայիչ հատկություններից է:

Դրա համար էլ, եթե նրա երաժշտության մեջ նկատվում են ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի ազդեցություններ, ապա, ինչպես ասել է Ռավելը, «կոմպոզիտորի անհատականությունը ուժեղ է նրա փոխառած նյութից»: Այդ ստեղծագործության մեջ ես ավելի շատ վազներ եմ զգում: Տրիստանյան սկիզբը իր գերզգայունությամբ առհասարակ ներհատուկ է արվեստագետ Մանսուրյանին: Այս իմաստով նոր երկի թվերը ձգվում են դեպի «Սրնգահար լուսինը» երգային ցիկլը (խոսք՝ Ռ. Դավոյանի):

Երկու դեպքում էլ «գիշերային» երազներն իրենց էքսպրեսիվ-իմպրեսիվ լարվածությամբ, խիստ հատկանշական են Մանսուրյանի հասուն ստեղծագործության համար, որի արվեստը թերևս կարելի է համեմատել Տերյանի պոեզիայի հետ:

Մանսուրյանի անվան հետ հաճախ է կապվում «առաջինը» հասկացությունը: Առաջինն է դիմել միջնադարյան սաղմոսերգությանը, որտեղից էլ ծնունդ է առել նոր մեղեդային կերպար (հայրեններ), առաջինն է ավանդական դինամիկ սիմֆոնիզմից անցել «կախարդական» – արաբեսկի աշխարհը (դաշնամուրի սոնատ), առաջինն է բացել ազգային երաժշտության կերպարային շրջանները տիեզերական իրողության ծավալով (ինտերմեցցո) և այլն: Մանսուրյանի նոր գործը 70-ական թվականների երկրորդ կեսի որոնումների ստեղծագործական արդյունքն է, որը նշանավորվեց հնչյունի, նրա օպտիկական հնարավորությունների նկատմամբ նոր վերաբերմունքով: Թերևս, հենց նրա պարտիտուրներում շատ հետաքրքիր է դիտել հնչյունի ներքին կյանքը իր փոփոխականությամբ, ծավալայնությամբ, սպեկտրայնությամբ: Ջարմանալի վարպետությամբ է նա բացահայտում հնչյունի տեմբրային հնարավորությունները, դասավորելով և համադրելով նրա տարբեր բաղադրամասերը: Այստեղից էլ այն որակը, որ հատուկ է Մանսուրյանի նոր ստեղծագործությանը. ներդաշնակությունը ծնվում է գույնի և լույսի համադրությունից, ստեղծվում է մի տեսակ «ծայնային վիտրաժ»: Եվ այստեղ ականա ուզում ես համեմատություն անել գեղանկարչության մեջ այդ տեխնիկայի խոշոր ներկայացուցիչ Ե. Քոչարի հետ:

...Փորձը ցույց է տալիս, որ նոր ստեղծագործության մասին վերջնական կարծիք կարելի է կազմել առնվազն երեք անգամ լսելուց հետո միայն: Ստեղծագործությունը պետք է էլի ու էլի հնչի, որովհետև ժամանակակից երաժշտությունը, ինչպես ժամանակակից գիտելիքների ընդհանուր մակարդակը, ավելի բարդ է: Որովհետև երաժշտությունը կատարողական արվեստ է և պահանջում է կատարողի հետ որոշակի «համատեղում», և կատարման ավանդույթի մշակում: Այս ամենն էլ հենց նշանակում է նոր ստեղծագործության մեջ ներթափանցելու պրոցես:

Մանսուրյանի «Գիշերային երաժշտությունը» մեր կարծիքով նրա լավագույն գործերից մեկն է և իր տեղը կգրավի հայ երաժշտության գանձարանում:

«Երեկոյան Երևան», 24 հոկտեմբերի, 1980

УРОКИ ЖАНА ТЕР-МЕРГЕРЯНА

Концерт Жана Тер-Мергеряна, состоявшийся в Большом зале филармонии им. А. Хачатуряна, был выдержан в традициях доброй классики. А это значит, что он проходил под знаком «вечных ценностей». И поскольку профессионализм этого скрипача безупречен, то разбор его технического умения оставим специалистам. Что же касается искусства Жана Тер-Мергеряна, то оно не только приносит эстетическую радость, но и глубоко этично по своей художественной направленности. Каковы же уроки, красноречиво преподанные в концерте?

Искусство Ж. Тер-Мергеряна полно значимости, глубокого смысла. В нем нет места случайности, все продумано до мельчайших деталей.

Ж. Тер-Мергеряну свойствен романтизм. Не стиля, не манеры, а душевного склада. Его искусство приподнятое, оно переносит слушателя в мир поэзии, в мир прекрасного. Отсюда и несколько ретроспективная ориентация его программ (напомню, что два года назад концерт Бартока звучал в интерпретации Ж. Тер-Мергеряна в романтических тонах и воспринимался в рамках классики). Возможно, этим и объясняется выбор редко исполняющейся сонаты Р. Штрауса, навеянной шумановско-шопеновскими образами, в которой особенно запомнилась вторая часть с каким-то «матово-светящимся» тембром скрипки. В связи с этим же произведением хочется указать на безукоризненный вкус артиста. Именно это качество позволило ему избежать «подводных рифов» музыки Штрауса, порой находящейся на грани легковесности.

Внутренний такт, присущий игре Тер-Мергеряна, подсказывает ему оптимальные решения в выборе средств. И удивляешься тем деталям, тому «чуть-чуть», которые артист решает блестяще. Это касается и ритмического пульса (удивительно красочного, я бы сказала, изящного, доведенного до совершенства). Не это ли один из секретов подлин-

ного искусства и пластики мелодического рисунка, напоминающей старых мастеров живописи (в этом смысле уроки Ж. Тер-Мергеряна в создании совершенных линий одинаково полезны как музыкантам, так и художникам и скульпторам)?

Безукоризненный вкус является залогом правильного выбора стиля исполняемого. Так, в бетховенской сонате, принадлежащей раннему периоду творчества гениального немецкого композитора, Ж. Тер-Мергерян подчеркивал черты классицистичности с ее уравновешенностью чувств, благородством высказывания, лишенного «романтических затей», столь претивших молодому Бетховену.

О Тер-Мергеряне можно говорить долго. Ведь речь идет об артисте, владеющем тайнами большого искусства.

Он принадлежит к тому типу музыканта, который своим творчеством (а исполнять – это значит и творить!) *пребывает* в музыке. Поясню свою мысль на примере «Рондо каприччиозо» Сен-Санса. По-разному трактуют его исполнители – одни как виртуозную концертную пьесу, другие как драматический рассказ, полный резких контрастов. Версия, предложенная Ж. Тер-Мергеряном, соответствует индивидуальности артиста – тонкого музыканта, для которого каждый штрих полон глубокого музыкального, интонационного смысла. И это качество скрипача чрезвычайно дорого его слушателям.

Уроки Ж. Тер-Мергеряна весьма поучительны. Концерт воспринимался как праздник. Успеху его способствовала пианистка З. Закарян.

«Коммунист», 24 июля, 1979

УРОКИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

Аветик Исаакян на одном из выступлений как-то заметил, что в мировую сокровищницу человечества армянский народ привнес свои дары – язык, архитектуру, музыку. А талантливый музыковед XX века Б. Асафьев удивлялся метафизической стройности армянского мелодизма в искусстве тагов. О чем это говорит? О своеобразии национального менталитета, сформировавшегося в умении слушать и слышать. Ибо у истоков становления человеческого разума был музыкальный звук со своими тайнами, услышанными с незапамятных времен, когда человек жил в гармонии с природой.

Этот долгий путь запечатлен в армянском сознании и его проявлениях в искусстве с помощью звука и ритма. Вот почему мы имеем выразительнейший мелодизм и высокую поэзию, заставившую блестящих её знатоков, Байрона и Брюсова, приобщиться к армянскому языку. Вот почему мы имеем «застывшую музыку» в лице архитектуры, которая сильна соразмерностью ритмов и конструкций, а также умением вписаться в нужную точку окружающего ландшафта. Да, не случайно именно пронизательный Исаакян обобщил наиболее сильные стороны армянского художественного сознания.

Обо всем этом думалось в дни Бабаджаняновского конкурса пианистов, собравшего вокруг себя молодую поросль музыкантов Армении и Арцаха. Поистине удивляет особая тяга к музыке, которая кругами расходится от центра республики в самые отдаленные уголки, как бы подтверждающая генетическую предрасположенность армянина к этому виду искусства.

Надо отдать должное Ереванской консерватории, вобравшей в себя лучшие традиции московской и петербургской школ пианизма. Первая, в лице знаменитого К. Игумнова, сформировала прекрасную плеяду армянских пианистов во главе с Арно Бабаджаняном. Сегодня его ученица Роза

Тандилян – одна из ведущих профессоров и председатель жюри прошедшего конкурса. Эту школу отличает тяга к широкой кантиленности и эмоциональной насыщенности. Что касается второй, то сам город на Неве изначально отличался своей «европейскостью». Присутствие царского двора с его немецким духом и рационализмом французского просветительства, с его постоянно действующей итальянской оперной труппой, стройная гармония архитектурного облика российской столицы – все это отразилось на художественных приоритетах Петербурга и его консерватории, отличающейся своими тенденциями от московской. Два ее выпускника Р. Андриасян и Г. Сараджев – ярчайшая эпоха в истории армянской фортепианной педагогики – перенесли дух Петербурга в стены консерватории им. Комитаса. О них и их талантливых учениках еще долго будут вспоминать добрым словом те, кому довелось быть рядом с ними.

Сегодня хочется остановиться на одной из них – Земфире Барсегян, ученице Г. Сараджева. Ее исполнительство (сольное и ансамблевое совместно с самим Ж. Тер-Мергеряном) не осталось без внимания в богатой музыкальной жизни Еревана, особенно в советские годы. Ее педагогическая деятельность с годами приобретает все больший размах. На закончившемся конкурсе им. Бабаджаняна З. Барсегян была отмечена специальной премией Союза композиторов за достижения в области подготовки фортепианных исполнителей.

Умная, волевая, целеустремленная, она живет в труде, отдавая педагогике всю страсть души. З. Барсегян не избалована талантливыми учениками, но даже в самых посредственных из них умеет найти ростки музыкальности и раскрыть их. Не знаю, можно ли научить трудолюбию, но даже это ей удастся благодаря тому, что она не устает устраивать концерты своих учеников в любых залах, организуя выезды в районы. Ибо знает: сцена дисциплинирует, стимулирует работу, дает возможность самовыражения, самоутверждения.

Каковы же уроки фортепианного класса З. Барсегян, почерк которой узнаваем в любом ученике независимо от степени дарования. Это ли не самая высокая награда и предмет гордости любого педагога! Урок первый – ровная пальцевая техника, отработанная в деталях, когда звуки под руками нанизываются как бисер, не выскакивая и не запаздывая. Отсюда и урок второй – чувство меры и соразмерности – то, что является обязательным и, пожалуй, самым главным компонентом вкуса. Это то, что отличает интеллигентность как атрибут культурного поведения, высказывания, игры как сферы деликатного общения. Не отсюда ли урок третий – умение слушать голоса, полифонию, что придает музыке объем и глубину.

Особо следует сказать о работе над линией. Подобно рисунку в изобразительном искусстве – будь то графика или живопись – она определяет мастерство художника. И здесь урок четвертый – работа над фразировкой. Умение научить правильно строить подъемы, кульминации и спады – на уровне слова, фразы, сюжета. Говоря же музыкальным языком, ученики ее чувствуют форму в масштабах и интонации, и темы, и произведения в целом.

Э. Барсегян работает с учениками в основном над классикой. Хорошо это или плохо? Ответ не может быть однозначным. Несомненно лишь то, что этим она прививает своим ученикам не только уроки профессионализма, отстоявшегося в фортепианной литературе на протяжении нескольких столетий, но и нечто большее – способность мыслить масштабно и выражаться в категориях Прекрасного. А это сегодня актуально как никогда!

«Голос Армении», 10 июня, 2006

ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ ЗАЛ ИЗНУТРИ И СНАРУЖИ

Вокруг него бушуют мелкие страсти. Это и композиторы, патетически рассуждающие о высоком искусстве. Это и графоманствующие музыковеды, увлекающиеся криминальным жанром. Это и исполнители, по каким-то причинам не нашедшие языка с шефом оркестра Л. Чкнаворяном. Наконец это музыканты, не желающие видеть явления, которое задевает их самолюбие.

И вот, после годичного перерыва, я вхожу в концертный зал филармонии с желанием разобраться в ситуации как профессионал. Но не только. Меня привлекает и имя человека, памяти которого посвящен концерт – Константин Соломонович Сараджев. Музыкант, общавшийся с С. Прокофьевым на «равных», пришедший к нам из аристократического Петербурга с стремлением внедрять художественную культуру европейского уровня на своей исторической родине, в очередной раз разгромленной, но не уничтоженной.

И вот я вхожу в непробудившееся после зимней стужи помещение концертного зала им. А. Хачатуряна. И... мне становится тепло. Я вижу дорогие лица армянской интеллигенции (и с грустью ищу непришедших). Мне тепло от переполненного доверху огромного зала. Мне тепло от того, как послушно аудитория идет за свои водителем – Л. Чкнаворяном. И вообще, мне тепло, что я не дома, один на один с тревожным телевизором, а в другом мире, где будни остались далеко...

Я знаю этот оркестр с детства. Видела его при Малунцяне, Дуряне, Ханджяне, Гергиеве, Папяне. С каждым из этих дирижеров у оркестра своя биография (написанная и ненаписанная). Видела его при блистательных гастролях и в буднях репетиций.

В этот вечер после годичного перерыва я слушаю и радуюсь – слаженности музыкантов, прекрасному звучанию духовых, хорошей «спортивной форме» всего коллектива. Это дисциплинированные, тщательно подобранные профессионалы, способные преодолеть любые трудности свое-

го музыкантского ремесла (в лучшем смысле этого слова).

Я радуюсь хорошо продуманной программе и чувствую, что публику в этом зале уважают. Иначе как понимать афишу, которая включает одного из ведущих композиторов XX века – П. Хиндемита, редко звучащего в Ереване?

«Симфонические танцы» С. Рахманинова – одно из зрелых и интересных сочинений автора – современника Сараджева. Их связывала приверженность к русской духовности (я понимаю, что сейчас не модно говорить об этом, но и забывать о ней было бы невосполнимой потерей для культуры нашего народа).

Добавьте к тому же тщательно изданную программу с аннотацией. И весьма доступную цену на билет.

Концерт М. Равеля исполняла студентка консерватории Дж. Галстян (класс профессора Розы Тандилян). Поиск молодых талантов – это тоже заслуга Л. Чкнаворяна. Нужно ли распространяться о важности этой миссии, о направленности ее на будущее? В результате мы имели возможность услышать нечасто звучащую у нас музыку, «пикантную» прелесть которой почувствовала и солистка (дочь маэстро армянского балета В. Галстяна), проявившая крепкую техническую оснащенность и музыкальность.

И я убеждаюсь – Л. Чкнаворян сегодня имеет все основания быть художественным руководителем армянского филармонического оркестра. Не только потому, о чем я говорила выше. Но и потому, что он умеет слышать критику в свой адрес и незаметно корректировать в своей деятельности уязвимые точки. И таким образом действительно шире представлять армянскую музыку как прошлую, так и особенно настоящую. Действительно приглашать хороших дирижеров. Ведь это будет способствовать поднятию художественного вкуса и самого оркестра, и его аудитории. Л. Чкнаворян всей своей деятельностью показал, что он достоин быть художественным руководителем филармонического оркестра. Следующий шаг – суметь подняться выше себя. Для этого нужно быть гражданином. А он доказал, что умеет им быть.

«Голос Армении», 14 апреля, 1992

ОЗАРЕННЫЕ ЭНЕРГИЕЙ ТВОРЕНИЯ

Что такое музыка? Искусство – скажете вы. Ремесло – скажу я. Сложное ремесло. И не случайно слово композитор – человек сочиняющий музыку, имеет в своей основе французский глагол «composer» – составлять. А прилагательное с тем же корнем означает «сложный». Потому что составлять – дело отнюдь не простое. Особенно, когда в руках такой материал как звуки.

В этом смысле дирижер – это тоже «композитор» в некотором роде. Если... он отмечен талантом.

Да, да, именно такие мысли возникают, когда присуствуешь на концерте дирижера Арама Карабекяна. Мне он запомнился ещё с того концерта, когда с филармоническим оркестром выступал в программе, где звучала симфония Э. Мирзояна. Уже первые звуки «Մեր Հայրենիք»* заставили насторожиться. Что-то новое, незнакомое привлекло внимание к дирижеру. А далее, когда симфония Мирзояна была исполнена по-новому, с другими формулировками, не менее убедительно, чем та, которую мы любим, – стало ясно: имя дирижера надо запомнить.

И вот премьера нового коллектива, который будет возглавлять Арам Карабекян. В зале атмосфера ожидания: объединение двух прежних камерных коллективов (Государственный камерный оркестр Армении и Ереванский камерный ансамбль) в единый новый состав, уход прекрасного музыканта Р. Агароняна, долгие годы возглавлявшего один из них, приход нового, мало знакомого художественного руководителя – получится ли?

Получилось! Со вкусом подобранный репертуар: классика (Россини, Моцарт), XX век (Респиги, Барток); отсутствие армянского автора дирижер восполнил прекрасно сыгранной на бис миниатюрой Комитаса-Аспмазяна. В выборе произведений чувствуется ставка на музыку не «заигран-

* Л. Чкнаворян свои выступления предварял исполнением государственного гимна.

ную».

Великолепная Аракс Давтян в качестве солиста – тоже высокая планка, демонстрирующая художественные установки нового руководителя.

Что же касается качества исполнения, то мое странное вступление к факту премьеры не случайно. Слушая дирижера, мне все казалось, что передо мной художник, владеющий искусством графики. Как удивительны линии, высвечивающие красоты музыкального образа! Какая выразительность пространства, создающего объемы с помощью легкости или массивности звучания; какие светотени, оживляющие ритмический рисунок исполнения пульсацией чувства! Словом, человек ощущает музыку предметно в каждом звуке, в каждой интонации. И все это дает ощущение музыки как дыхания живой плоти, как процесса импровизации. Энергия творения, озаренная острым поэтическим чутьем дирижера, заразительна. Она передается в зал и помогает ощущать музыку как праздник. Не в этом ли магия искусства?!

Какие могут быть пожелания новому художественному руководителю? Думается, процесс формирования коллектива ещё не завершен. И если коллективу повезло с концертмейстером, то проблема солистов оркестра (а в идеале весь коллектив должен из них состоять) еще не разрешена. Хотелось бы и инструменты видеть лучшего качества. Вероятно, об этом следует подумать всем, кто имеет отношение к Государственному камерному оркестру Армении. Эти максималистские пожелания обусловлены фактом образования нового коллектива. Есть все основания надеяться, что биография его будет яркой.

«Республика Армения», 16 мая, 1997

ВОЗВРАЩЕНИЕ ОГАНА ДУРЯНА

Майская концертная жизнь столицы богата событиями. Но уже сейчас, когда ещё предстоят выступления В. Спивакова, Б. Туманяна, В. Миракяна, можно сказать, что два концерта – нового Государственного камерного оркестра Армении и Симфонического оркестра Армянского радио и телевидения – останутся в памяти надолго. Сегодня речь о концерте оркестра под управлением Огана Дуряна.

В наше время концерты классической музыки перестали быть местом средоточия профессионалов, узкопрофессиональных обсуждений проблем музыкального искусства. И это прекрасно! Особенно, когда за пультом такой мастер, как О. Дурян.

Мы помним маэстро 60-70-х. Это был неистовый музыкант, в своей любви к музыке порой доходящий до иступления. О. Дурян 90-х – это совсем иное качество: лаконичные жесты, «пальцевая» техника общения с оркестрантами. Теперь маэстро не упивается музыкой, которую играет. Он ищет в ней вечное, прекрасное – категории эстетики, философии, морали. В этом смысле то, что он творит своим исполнением, бесценно. Он рождает в людях добрые чувства, потому что в атмосфере концертов Дуряна человек словно очищается.

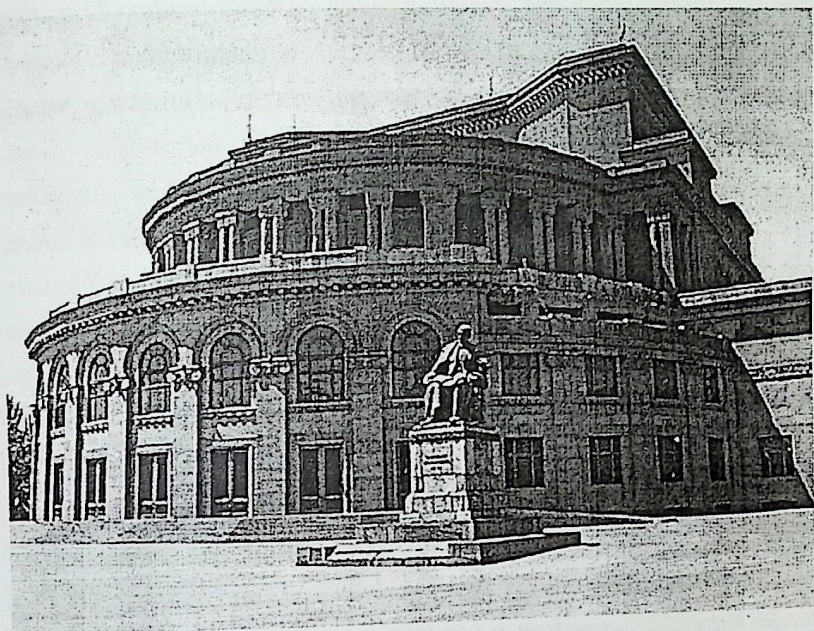
В тот вечер, о котором я пишу, исполнялась музыка Мендельсона. Две симфонии и никаких солистов, что трудновато для тех норм восприятия, которые сформировал жесткий XX век. Но в тот вечер можно было слушать еще и еще, ибо маэстро и оркестр, сами витая в музыке, вели за собой замороженный зал. В филармонии царила атмосфера церкви...

Ц. Брутян, вступительным словом открывшая концерт, говорила о том, как маэстро занимается с оркестрантами на репетициях. Зная, как ограничены возможности Дуряна в выборе исполнителей, мы не можем не оценить удивительной слаженности струнных, филигранной игры духовых.

Жаль, что в зале было мало музыкантов и студентов консерватории. Ибо то, что делал Дурян в тот вечер, был настоящий мастер-класс – открытый урок мастерства.

И я с горечью подумала о том, какие потери понесла наша культура с легкой руки тех, кто отторг Дуряна от оперного театра. Так же, как в Большой зал филармонии, в оперный театр должен вернуться тот, кто более всего достоин Государственного академического оперного театра им. Спендиарова.

«Голос Армении», 20 мая, 1997



Աստեղիասրբանի անվան Օստրաշիկ թարգմանի տառ մի բռնակազմակցի էգ է XX դարի հայ մշակույթում: Էփեկտրալ իր բնույթով բարեհասարակ, երաժշտական թարգմանի իր մեզ է կերպարավել նյութաբարձր արարչական առարկաների աստեղիասրբան կերպարացուցիչներին: Ահա՛ն Յոսեփյանից ու Յոսեփյանից միևեկ Մարցան ու Միլան; Զոհանյանից ու Տիգրանյանից միևեկ Աստեղիասրբան ու Գաղարկան: Թարգմանի կյանքում իրենց ռեժիսորական միտադրույթներն են իրագործել Աճեմյանն ու Ղևարյանյանը: Երաժիշտ կարարողների՝ դիրիժորների, երգիչների, պարողների մի մարզան ապարդիվ գարարել է թարգմանի բեմահասարակը, որոնց անունները հայրենի են աստեղի:

Ես հիշում եմ թարգմանի այն ժամանակներից, երբ գեղարվեստական ղեկավարն էր Միխայել Յոսեփյանը, թարգմանի պարմունքն աստեղիասրբանից դեմքերից մեկը, որի գողարկի կերտումն իրագործում է թարգմանի ճյուղն: Երես անունը թանկ է ինչ առարկել էս, իսկնի կարգում է անհարմար հորչեղով: Գր առարկին մասնագրաման հորիմը՝ գրամ դեռնառ նախնորման կարգիներին, գրամունքումն էր «Երգերի Օլեգին» (պարամուն օստրաշի) բեմահարմարան առիթով: Գրամ էր ինկարարման պարթյունով, որով իմար դժգոհումն էր առարկայել բեմահարմար կարմուն: Այն առարկան, որ թարգմանում եղավ ինկարմուն, ոչ կրամիթում էինք ես ես հորիմը կարգար «Առնակար» թերթի մշակույթի բանի վարից, հայրենի ընդարող Ա. Բարսեղյանը, որն այդ միգրարումն «պարահարարարի» ինչ կեար էր միևեկ մերգ: Ինկարմունն ընթացքում թարգմանի գեղարվեստական ղեկավարը «բանել» իմ կորմի ես պարարանելց հասարակարկուն: Այն պարմունքները պարահարմարուն են ճեմ մերարարարում: Այժմյան կրամունքումն այն անպարա է: Մի կեմունի ղեկավարներն են պարահարմարում մասնարի

հոբախմանը: Տպագրությունը կա, որ չեմ կարգում սևագրի: Ինչ կարգադրում էլ կա՛մ, ֆուզյան առումն էն, «ստեղծում» չեմ րտեմում, կամ էլ կապիտալիզմումն էն «լեզվաբարձարացին» հասկանալիս: Մեզտ, սխալաբանումն էլ սկզբացին:

Իմ հիշողությանն մեզ է ևստա Էդգար Չախանկերյանը, որի դեմախոսական ժառանգի թարգմանը պատկերվել թարգմանի, թե՛ երկարակնի առումով, թե՛ բնական կարգադրացի խառնումով: Թողնելն էլ առ անկեր պատկերակներին: Ասկայն որպես օստարացին արվեստը սիրող եւ մշտապես հեղեղող կրթական շարքերի դեմախոսության հեղեղանքի փոփոխական առիթով սևագրի հոբախմ եւ գրել, սևագրումն էլ ժառանգի հայրենի ռաբրիկացի հեղեղումով «Էթե եւ պիտեղոր զիտեթ» («Էթեղյան Էթեում», 15.X.1987):

Առաջադիմող գրախոսակներում թարգմանը դիմում է իր առօրեական մեթոդաբանում, որը ևսյապես պատկերացումն է առ հեղեղանքիս որ մշտապացին կենդանի:

ՆՈՐՆ ՈՒ ՀԻՆԸ ՄԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ՄԵՋ

Մի քանի տարվա ռեպերտուարային ճգնաժամից հետո, Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը սկսեց աշխույժ կյանքով ապրել: «Սպարտակ», «Երեք բալետ-նովել», «Մոխրոտը», «Էդիպ արքա», «Վեստսայրյան պատմություն» – այս ներկայացումները թարմ շունչ բերեցին թատրոնի երկարամյա ստեղծագործական կյանքին և, որ գլխավորն է, զգալիորեն բարձրացրին լայն հասարակության հետաքրքրությունը դեպի մեր օպերային թատրոնը: Գաղտնիք չէ, որ թատրոնի դափնիքը երկար ժամանակ կիսադատարկ էր մնում՝ երկու հիմնական պատճառով. նախ, խաղացանկը քիչ էր հետաքրքրում հանդիսատեսին, և հետո, հենց գուցե այդպիսի խաղացանկի հետևանքով, ներկայացումներն ընդհանուր առմամբ միջակ մակարդակ ունեին: Եվ իրոք, մարդ ծանծրանում է, երբ ամեն օր տեսնում է իրար հար և նման բեմադրություններ՝ մոտավորապես նույն ձևավորումով, լսում է կատարողների, որոնք ընդմիջտ յուրացրել են «օպերային երգչի» ամպլուան և մի օպերայից մյուսն են քոչում իբրև օմեգիմներ, ժերմոններ, լենսկիներ, կանիոներ, տոսկաներ ու կարմեններ:

Այժմ պատկերը փոխվել է: Օպերային թատրոնը բռնեց որոնումների և «վերանորոգման» ուղին: Ճիշտ է, դեռ առաջին քայլերն են արված, բայց դրանք արդեն հաջողության գրավական են: Այժմ մենք ունենք «Սպարտակ» հոյակապ ներկայացումը, Սովետական Միությունում առաջինը բեմադրեցիմք Ստրավինսկու «Էդիպ արքան», մեր օպերային բեմից վերջապես հնչեց Պրոկոֆևի ոգեշունչ երաժշտությունը (հույս ունենք, որ սա դեռ առաջին ծիծեռնակն է): Այդ բոլորից հետո՝ նորից մի թարմ ներկայացում (և նորից առաջին անգամը Սովետական Միության մեջ), Լեոնարդ Բերնստայնի «Վեստսայրյան պատմությունը»:

Տաղանդավոր դիրիժոր, դաշնակահար, կոմպոզիտոր և ջազային երաժշտության հիանալի վիրտուոզ Լ. Բերնստայնի այս ստեղծագործությունը, 1957 թվականին աղմուկ հանեց Բրոդվեյում և հետո Ջերոմ Ռոբինսի կողմից էկրանավորվեց

փայլուն կերպով: Վերաբերում է Ամերիկայում մեծ տարածում գտած «մյուզիկլ» ժանրին՝ երաժշտա-թատերական ներկայացում երգչախմբով, անսամբլներով, պարերով և խոսակցական դիալոգներով:

«Վեստսայդյան պատմությունը», ինչպես և նույն ժանրի այլ ստեղծագործություններ, սովորական իմաստով օպերա չէ, բայց և օպերետ էլ չէ, թեև շատ բանով մոտենում է վերջինին: Ավելի ճիշտ, դա երաժշտական դրամա է, որ պատմում է ժամանակակից Ամերիկայի երիտասարդության կյանքի, նրա առօրյայի մասին, իդեալներից և ձգտումներից զուրկ անապագա գոյության մասին: Այդ ֆոնի վրա ծաղկում է թշնամի կողմերի պատկանող երկու երիտասարդների սերը: Պիեսի և ներկայացման հեղինակները սիրո թեման այստեղ մեկնաբանել են իբրև Ռոմեոյի և Ջուլիետի ժամանակակից պատմություն:

Լ. Բերնստայնը հորինել է փայլուն երաժշտություն: Քնարականությամբ հագեցած և ժանրային հյութեղ տեսարանները փոխնիփոխ հաջորդում են իրար: Ուստի պատահական չէ, որ ստեղծագործության շատ էջեր համերգային ինքնուրույն կյանք են ստացել և ժողովրդականություն են վայելում բազմաթիվ երկրներում (Մարիայի և Տոնիի երգերը, մամբոն և այլն):

Այժմ գանք ներկայացմանը (բեմադրություն՝ արվեստի վաստակավոր գործիչ Յո. Ղափլանյանի, դիրիժոր՝ վաստակավոր արտիստ Ա. Քաթանյան, բալետմեյստեր՝ վաստակավոր արտիստ Ա. Ղարիբյան, նկարիչ՝ Պ. Կիրիլով, ռեժիսյոր՝ Ռ. Ջրբաշյան): Այն անտարակույս կարելի է համարել իրադարձություն թատրոնի կյանքում, որ շատ նոր բան տվեց ստեղծագործական առումով: Արդեն ինքնին ժանրը, որի մեջ սերտորեն միահյուսվում են երգը, պարը ու դիալոգը, նորություն էր և արտիստներից ստեղծագործական մեծ լարում էր պահանջում:

Այստեղ բալետի արտիստը երգում է և դեր կատարում (նույնիսկ բավական դրամատիկ դրվագներում), իսկ երգիչը խոսում է ու պարում: Այդ ամբողջը այնքան էլ հեշտ չէ ոչ միայն մեր, այլև ընդհանրապես որևէ օպերային թատրոնի համար: Գաղտնիք չէ, որ թատերական կուլտուրայի ասպարեզում օ-

պերան միշտ էլ ետ է մնացել (իտալական «տրադիցիա» – զգեստավորված համերգ): Այդ է ճշմարտությունը: Տասնյակ տարիներով հաստատորեն տեղ բռնած օպերային վանպուկան ամեն կերպ խանգարում էր, որ մարդկային կենդանի կրքերը ազատորեն դրսևորվեն օպերային բեմում: Այս հարցը մի ժամանակ շատ է զբաղեցրել Ստանիսլավսկուն, երբ նա աշխատում էր Մոսկվայի Մեծ թատրոնի ստուդիայում:

Օպերային բեմը նոր շունչ ստացավ հատկապես վերջին տարիներին, թատրոնի ասպարեզում կատարվող բարեփոխությունների կապակցությամբ: Այդ նոր շունչն զգացվում է նաև Սպենդիարյանի անվան թատրոնում: Հրաժարվելով բարդակուտակ ձևավորումներից, ավելորդ «ճշմարտանմանությունից», «մեծ կրքեր» խաղալու կաղապարված հնարանքներից, թատրոնն զգալիորեն ձերբազատվեց տաղտկալի դարձած օպերային պայմանականությունից: Այս իմաստով, «Վեստսայդյան պատմությունը» թատրոնի համար դարձավ օդի թարմացուցիչ մի հոսանք, որ շատ բարերար ազդեցություն ունեցավ: Կարծես հենց կենդանի կյանքն այդ հոսանքի հետ խուժեց բեմ և սրբեց-տարավ դերասանների խաղի մեջ տարիներով բույն դրած կեղծ պայմանականությունների փոշին: Եվ բոլոր դերասանները կերպարանափոխվեցին. մարմիններն ազատ շնչեցին, շարժումները դարձան անկաշկանդ ու բնական: Հենց իրենք՝ արտիստները կարծես ամենից առաջ ապրում են բեմի վրա հորդացող կենդանի կյանքի արբեցումը: Ըստ իս, սա հենց այն ներկայացումն է, որն այնքան անհրաժեշտ էր մեր թատրոնին՝ ամբողջ այդ օպերային հնաբույր շաբլոնից ազատվելու համար:

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ գեղարվեստական արժանիքներ ունի ներկայացումը, ո՞րն է նրա «տեսակարար կշիռը», ինչո՞վ հարստացրեց այս բեմադրությունը Երևանի թատերական կյանքը: Տեմպո-ռիթմը այն զարկերակն է, որով մեծապես պայմանավորված է որևէ ներկայացման հաջողությունը: Այդ զարկերակը, եթե ճիշտ է գտնված, տոն է տալիս ամբողջ բեմադրությանը: «Վեստսայդյան պատմության» տեմպը պետք է լիներ արագ, սրընթաց, եռանդուն: Ներկայացման ներածա-

կան մասը և առաջին գործողությունը հենց պարունակում են այդ տեմպոռիթմը: Բայց դժբախտաբար, ճիշտ վերցված, այն երկրորդ գործողության մեջ թուլանում է: Այսպես, օրինակ, արդարացված չեն հապաղումները առանձին համարներից առաջ: Դրանք կաշկանդում են դերասաններին և գործողության մեջ ստատիկ վիճակներ ստեղծում: Համարների և տեսարանների միջև այդ պահերն ու դադարները խանգարում են գործողությանը:

Ոճի հարցը նույնպես էական է ներկայացման համար: Ստեղծագործության ոճը գտնել՝ նշանակում է գտնել բովանդակությունը բացահայտելու բանալին, դրսևորել երկի յուրահատուկ կոլորիտը, այսինքն գտնել այն, ինչ բովանդակությանը տալիս է կենդանություն, բնորոշ նկարագիր և ազգային որոշակի գույն: (Ի պատիվ թանրոմի պետք է ասել, որ ստեղծագործական կոլեկտիվը պրեմիերայից հետո չդադարեց այս բեմադրության վրա աշխատելուց, շարունակելով որոնումները՝ պիեսի հուզական ներգործությունն ավելի ուժեղացնելու համար):

Ոճի խնդիրն ամենից ավելի լավ է լուծել նվագախումբը, որ իր մենահամարներում հնչում է ներդաշնակ ու պրոֆեսիոնալ լավ մակարդակի վրա: Բայց երգիչները դժբախտաբար չեն կարողացել խորապես յուրացնել ամերիկյան ժողովրդական երգին հատուկ սինկոպացված ռիթմը և մի քիչ երկարածիգ երգելածևը: Այդ պատճառով էլ սինկոպները կոպիտ ու կտրատված են հնչում, և երաժշտությունը կորցնում է իր պլաստիկան, դառնում անհարթ: Եվ զարմանալին այն է, որ երգեցողության պահանջված առանձնահատկությունն ամենից ավելի լավ է զգացել վաստակավոր արտիստ Ֆ. Ելանյանը, որ հաջողությամբ հաղթահարել է պարողի ու երգչի բավական արտասովոր իր դերը: Հենց ոճական առումով նա լավագույն դերակատարն է ներկայացման մեջ: Այս առնչությամբ կուզենայի նշել նաև բալետի մի ուրիշ արտիստի՝ Չիմոյի դերակատար Ա. Միքայելյանին: Նա շատ լավ է զգում այս երաժշտության զարկերակը, դրա համար էլ ամբողջությամբ էլեկտրականացած է կարծես, շարժումները երաժշտական են ու զուսպ:

Բեմադրության մեջ կան լավ լուծում ստացած դրվագներ: Օրինակ, Մարիայի և Տոնիի առաջին հանդիպման տեսարանը: Պարասրահի վառ լույսի տակ, զվարթ ու աշխույժ բազմության մեջ, աղջկա ու տղայի հայացքները հանկարծ հանդիպում են իրար. նույն վայրկյանին բեմը մթնում է, տիրում է լռություն, և միայն երկու սպիտակազգեստ սիրահարները արտահայտիչ ու լակոնական խոսքեր են փոխանակում: Եվ կան արհեստանոցի տեսարանը՝ մանեկենների հետ խաղը և երևակայած անուսնական պսակադրությունը: Այստեղ էլ բեմադրողը լավ է օգտագործել բեմական լույսը՝ համապատասխան տրամադրություն ստեղծելու համար: Եվ վերջապես, շատ արտահայտիչ է երկրորդ գործողության այն տեսարանը, որտեղ Չինոն փնտրում է Տոնիին, որպեսզի իր ընկերոջ վրեժը լուծի: Բեմը մութ է. լույսի շեղբի տակ մեկ Չինոյի կերպարանքն ենք տեսնում՝ կարմիր հագած ու չարագուշակ, մեկ՝ սպիտակ ու անմեղ Տոնիի: Զմտորեն օգտագործելով լույսն ու գույնը, բեմադրողը շատ դինամիկ կերպով դրսևորել է այդ իրավիճակի ամբողջ դրամատիզմը:

Անդրադառնանք դիալոգներին: Իհարկե, օպերային արտիստների համար ամենադժվարը այս հարցն է, բայց երկի այստեղ էլ, կարելի էր անել ավելին, քան արված է: Դիալոգներն անհամոզիչ են հնչում բեմից, պարզ ու բնական չեն և այդ պատճառով էլ հաճախ դահլիճում առաջ են բերում իրենց բովանդակությանը հակասող ազդեցություն: Չգիտես ինչու, բոլոր դիալոգները արտասանվում են նույն ինտոնացիայով, հաճախ շատ չոր, երբեմն էլ հիստերիկ. օրինակ, Տոնիի ընկերը, դրանը տալով նրան, ասում է. «Ինչո՞ւ ենք ապրում այնպես, որ կարծես աշխարհում կռիվ է»: Այստեղ ուղղակի սարոյանական տրամադրություն ես զգում՝ մանկական զարմանք, որ աշխարհում «ինչ-որ մի տեղ ինչ-որ մի բան սխալ է»: Իմ կարծիքով, ներկայացման դիալոգներում պակասում է հենց այդ սարոյանական տրամադրությունը:

Կարիք չկա կանգ առնել առանձին դերակատարների վրա: Ընդհանուր առմամբ, բոլորն էլ խաղում են իրենց հնարավորությունների սահմաններում: Ուրախալին այն է, որ

արտիստներն էլ «ազատագրվել» են օպերային ամպլուայի կաշկանդանքներից: Կուզենայի նշել միայն թատրոնի նոր արտիստուհի Է. Ուզունյանին: Փոքր, բայց հմայիչ ձայնի տեր, շատ երաժշտական այդ երգչուհին, որ ունի նաև բեմական հաճելի արտաքին և բնական շարժումներ, համակրանքով ընդունվեց հանդիսատեսների կողմից, և հույս ունենք, որ ապագայում նա կարդարացնի այդ համակրանքը:

«Սովետական արվեստ», № 4, 1964

ԵՎ ՄԵԿ ԱՆՈՒՇ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԲԵՄՈՒՄ

Արմեն Տիգրանյանի անմահ օպերայի հերթական ներկայացումներից մեկն էր: Որոշեցի ներկա լինել:

«Անուշը» միշտ մեզ հետ է: Այն հնչում է օպերային բեմից, համերգասրահներում, հաղորդվում է եթերով և հեռուստաէկրանով. փոքր-ինչ դժվարին կացություն երաժշտության համար, նույնիսկ ամենասիրված դասական: Չէ՞ որ ամեն ինչ, թեկուզ ամենալավագույնը, եթե մատուցվի մեծ բաժիններով, կարող է ձանձրացնել. այսպիսի մտքերով էի համակված ներկայացումն սկսելուց առաջ:

Իր երկար գոյության ընթացքում «Անուշի» բեմական ճակատագիրը ունեցել է վերելքների ու վայրէջքների ժամանակաշրջաններ: Երկու բարձրակետեր են բնորոշ նրա բեմական կենսագրությանը. 1939 թվականին Մոսկվայում հայ արվեստի ու գրականության առաջին տասնօրյակի ներկայացումը և 1969-ին, Հովհաննես Թումանյանի՝ պոեմի անմահ հեղինակի, 100-ամյակի օրերին տրված բեմադրությունը:

... Երգչախմբի հնչողության հիանալիորեն գտնված ծավալածայնային տպավորությունը, նվագախմբի գեղեցիկ հնչողությունը և վոկալ-սիմֆոնիկ նախերգանքը մեզ ներքաշում են Թումանյան-Տիգրանյանի երաժշտական, բանաստեղծական աշխարհը: Եվ երբ հեռվից լսվում է երիտասարդ երգիչ Ռ. Պապիկյանի հնչեղ ձայնը («Աղջի, անաստված, նստիր վրանում») ու այնուհետև Անուշի ռեպլիկը («Էն ո՞վ էր, մանի, որ կանչում էր ինձ»), զգում ես, որ ներկայացումը կլանում է քեզ: Ու նորից ամենայն սրությամբ վերապրում ես նրա հերոսների դժբախտ ճակատագրի դրվագները:

Սակայն նպատակս ամենեվին էլ «Անուշին» ներբողներ նվիրելը կամ նրա բովանդակությունը շարադրելը չէ, ես կցանկանայի ուշադրություն հրավիրել այն խնդրի վրա, թե ինչպես պետք է «Անուշի» երաժշտությունը երգել այսօր: Այստեղ անպայման պետք է հաշվի առնել ժանրի օրենքները: Չի կարելի մոռանալ, որ դա օպերա է և ոչ թե աշուղական երգերի հավաքածու, որոնք կարելի է կատարել գեղգեղուն երգելաոճով, են-

թարկվելով արևելյան չափազանցված ծորունության կողմը հակվելու վտանգին: Բայց կա և մեկ այլ վտանգ, երբ Անուշը կարող է վերածվել դասական օպերայի ավանդական հերոսուհու: Սրանք ծայրահեղություններ են: «Անուշ» օպերայի արժեքավորությունը դրանց համաչափ զուգորդման մեջ է:

Անուշի դերակատարումը ունեցել է երկու բարձրակետ. մեկը կապված է Յ. Դամիելյանի անվան հետ, որի երգեցողական ավանդույթները, հիրավի, դասական են դարձել, մյուսը՝ Գ. Գասպարյանի: Արաքս Մանսուրյանը, որն այդ երեկո կատարում էր գլխավոր դերերգը, առաջարկում է մի մեկնաբանություն, որը մոտենում է լավագույն Անուշների ավանդույթին, այսինքն՝ ժողովրդագեղջկական ոճի զուգորդումը երգեցողության արհեստավարժ դպրոցի հետ: Յնարավոր է, որ երիտասարդ դերակատարին ինչ-որ չափով պակասում է դրամատիզմը, որն այնքան տպավորիչ էր մեծ եզչուհու՝ Յ. Դամիելյանի կատարման մեջ: Սրա Անուշը հմայում է քնարական զգացման ուժով, աղջկական սիրո անմիջականությամբ ու քնքշությամբ: Սակայն դա չէ ամենագլխավորը: Այս ամենը շատ թե քիչ արդեն եղել է և կա թատրոնի բեմում, որն այժմ հարուստ է Անուշի դերերգը կատարողներով: Ա. Մանսուրյանի երգեցողության մեջ կա որակ, որը չի կարելի անուշադրության մատնել: Նրա երգեցողությունը ոչ միայն զգացմունքային է, այլև՝ *գունեղ*: Եվ դրանով զգալիորեն հարստացնում է Տիգրանյանի երաժշտության նրբերանգները, այն ընդհուպ մոտեցնում Թումանյանի ստեղծած կերպարին: Ի դեպ, պոեմում Անուշի կերպարն օժտված է մանրամասներով, որոնք ընդգծում են հերոսուհու բանաստեղծական նուրբ էությունը: Մանսուրյան-Անուշը զգայուն խառնվածք է, որը նրբորեն արձագանքում է այն ամենին, ինչ նրան շրջապատում է: Այստեղից էլ հասկանալի է նրա զգացմունքների ինքնամոռացությունը, որը հանգեցնում է ողբերգական վախճանի: Այդ էր պատճառը, որ խելագարության տեսարանը մեկնաբանվեց յուրովի և շատ համոզիչ: Կերպարի բանաստեղծականացումը տեղի է ունենում՝ ասես ներքուստ բխելով երաժշտությունից: Երգչուհին հրաշալի է զգում ֆրազը՝ նրա գրեթե քանդակային գեղակերտությամբ: Նրա հնչյու-

նային իդեալը աչքի է ընկնում մաքրությամբ, թափանցիկությամբ, չափազանց նրբին երանգավորումով:

Օպերային թատրոնը նորացման ժամանակաշրջան է ապրում: Դատելով այստեղ եկած երիտասարդ ուժերից, խելացի գեղարվեստական քաղաքականության շնորհիվ կարելի է ոչ հեռավոր ապագայում ակնկալել այնպիսի ստեղծագործական նվաճումներ, որոնց մենք բոլորս վաղուց արդեն անհամբերությամբ սպասում ենք...

«Երեկոյան Երևան», 22 մայիսի, 1982

ԲԱՐՁՐԱՑՆԵԼ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱԿԱՐԴԱԿԸ

Օպերային թատրոնի 1983-1984 թթ. խաղաշրջանը նշանավորվեց երեք ուշագրավ պրեմիերայով. հայկական երաժշտության երկու դասական ստեղծագործությամբ («Ալմաստ», «Արշակ 2-րդ») և ռուսական օպերայի երաժշտության հիանալի նմուշներից մեկով՝ Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկե քարաղողով», որն առաջին անգամ հնչեց Երևանում: Այդ երեք բեմադրություններն էլ Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի արդի վիճակի մասին խորհրդածելու հարուստ նյութ են տալիս: Արդեն որոշակի միտումներ են նախանշվել թատրոնի աշխատանքներում: Ահա այդ մասին ենք կամենում այսօր խոսել:

Առաջին միտումը խաղացանկը նորացնելու ցանկությունն է: Եվ այստեղ նկատելի է ազգային դասականությանը նոր կյանք հաղորդելու ձգտումը, երաժշտասերներին համաշխարհային օպերային երաժշտության սակավածանոթ ստեղծագործություններին հաղորդակից դարձնելու ցանկությունը: Թատրոնի ղեկավարությանը ուզում ենք հուշել խաղացանկային քաղաքականության մեկ ուրիշ բեղմնավոր ուղի ևս. արդի հայ կոմպոզիտորների երկերի մարմնավորումը (թե՛ նորերի և թե՛ բեմական կյանքի դրական փորձ ունեցողների): Դա չափազանց անհրաժեշտ է հայկական երաժշտական թատրոնի կենսագրությունը շարունակելու համար:

Երկրորդ միտումը ներկայացումների կոնցեպտուալության ձգտումն է: «Ալմաստի» ներկայիս բեմադրությունը հետապնդում է օպերայի հեղինակային մեկնակերպին առավելագույն չափով մոտենալու նպատակը:

Ի տարբերություն Թումանյանի պրեմի, որտեղ առաջնայինը էթիկաբարոյական պրոբլեմատիկան է, Սպենդիարյանը իր «Ալմաստ» օպերան լուծել է որպես հոգեբանական դրամա, որի հիմքում դրված է սիրո և փառանդության երկընտրանքից տառապող հերոսուհու ներքին պայքարը: Սակայն օպերան հիմնված է այնպիսի կոնֆլիկտի վրա, որի մասշտաբները դուրս են գալիս անձնականի սահմաններից: Դրանք թե-

լադրված են երկու աշխարհի՝ Հայաստանի և Պարսկաստանի հակադրությամբ: Եվ դա օպերայի էպիկականացման գիծն է, որն սկիզբ է առնում թումանյանական աշխարհից: Նախորդ բեմադրությունները, որ օպերան մեկնաբանել են հերոսահայրենասիրական ժանրով, հակասության մեջ են մտնում երաժշտության իրական աշխարհի հետ: Այդ իրավիճակից դուրս գալու ելքը կոմպոզիտային լուծումն է. հավատարիմ մնալով երաժշտության և լիբրետոյի հեղինակներին, աշխատել բավականին վառ կերպով բնութագրել օպերայի ժողովրդական տարերքը: Հենց այդպիսի լուծում է ընտրել ներկայացման ռեժիսորը, որի աշխատանքը պետք է գնահատվի ըստ արժանվույն: Ժողովրդական պատկերների հյութեղությունը, մասսայական տեսարանների հետաքրքիր միզանսցենները, գլխավոր հերոսների համոզիչ կերպարները գործողությունների լայն համայնապատկեր ստեղծող արտահայտիչ գեղանկարչական ֆոնի վրա՝ այդ ամենը ներկայացումը դարձնում է ոչ միայն տեսարանային, բառի լավագույն իմաստով, այլև իրական և ճշմարտացի:

Շատ արժեքավոր է «Ոսկե աքաղաղի» բեմադրության հեղինակների աշխատանքը, որն աչքի է ընկնում անսամբլի հիանալի զգացողությամբ: Այստեղ առկա է և՛ մասսայական տեսարանների, և՛ գլխավոր հերոսների գործողությունների ռեժիսորական համոզիչ մշակումը, սրամտորեն և նրբանկատորեն են լուծված բեմական իրավիճակները: Նկարչի աշխատանքն աչքի է ընկնում ռուսական արվեստի լավագույն ավանդույթների օգտագործմամբ:

Ինչ վերաբերվում է «Արշակ 2-րդ»-ին, ապա դրա «հելլենականացված» լուծումը, մեր կարծիքով, ամենահաջողը չէ օպերայի կոնցեպցիայի համար: Հայտնի է, որ հայկական օպերային առաջնեկը ծնվել է օտար երկրում, Կոնստանդնուպոլսում, մի քաղաքում, որտեղ զարմանալի կերպով զուգորդվում են եվրոպականն ու արևելյանը: Եվ այդ բանը փայլուն մարմնացում է գտել Չուխաջյանի երաժշտության մեջ: Ըստ երևութին, բեմադրության հեղինակներին հարկավոր էր էլ ավելի ընդգծել օպերայի հենց «հայկականությունը» և ոչ թե «եվրո-

պականությունը»: Բացի այդ, բեմական գործողության արհեստական «աշխուժացումը», որը ոչ միշտ է հիմնավորված, խանգարում է ամբողջականի ընկալմանը: Մինչդեռ ներկայացման լուծման կոնցեպտուալությունը ենթադրում է երաժշտական, բեմական, գեղարվեստական լուծումների համաձայնեցվածություն, գործող անձանց վարքագծի տրամաբանական հիմնավորվածություն: Եվս մեկ նկատառում. բեմադրությունների նյութական շքեղությունը նույնպես թատրոնի միտումներից է: Թատրոնը, ինչ խոսք, տեսարանային արվեստ է: Զգեստների հարստությունը հարկավ աչք է շոյում: Մենք դեմ չենք բեմում այդպիսի գեղեցկություն տեսնելու: Բայց դա իրականացնելու իրենց ձգտման մեջ թատրոնի ղեկավարները, մեր կարծիքով, չափից ավելի են հրապուրվել: Մինչդեռ ցանկալի կլիներ շեշտը նյութականից փոխադրել երաժշտական շքեղության վրա: Եվ այստեղ ուզում են խոսել ամենագլխավորի մասին:

Օպերային թատրոնի յուրահատկությունը նրա երաժշտական նախահիմքն է: Իսկ դա նշանակում է, որ ամեն ինչ պետք է ուղղված լինի ներկայացման մեջ այն ամենի բացահայտմանը, ինչը երաժշտականորեն գեղեցիկ է: Այս առումով կողմնային բեմահարթակների օգտագործումը պետք է լինի խստիվ կանխորոշված և գեղարվեստորեն արդարացված: Հակառակ դեպքում այն ապակենտրոնացնում է հանդիսատեսի ուշադրությունը: Բացի այդ, երաժշտական անսամբլի իմաստով ոչ միշտ է հաջողվում կատարողների աղճատված խմբերի սինքրոն հնչողությունը: Այս կապակցությամբ առանձին խոսակցություն է պահանջում օպերայի նվագախմբի վիճակը, որն այսօր իր լավագույն ձևի մեջ չէ, թեև «Ոսկե արքաղում» այն հնչեց արտահայտիչ ու ճաշակով: Իր կազմում ունենալով լավ կատարողներ, նա այնուհանդերձ կորցրել է այն հատկությունը, որը մի ժամանակ նրան բնութագրում էր որպես առաջատարը հանրապետությունում:

Նշենք թատրոնի միտումներից մեկը. կատարողական ակտիվը «երիտասարդացնելու» ձգտումը: Այդ դրական քայլը հարկավոր է ըստ ամենայնի խրախուսել: Կարիք կա՞, արդյոք,

հիշեցնելու այն տարրական ճշմարտությունը, որ վարպետությունը հղկվում է աշխատանքային իրադրության մեջ: Մինչդեռ օպերայի մենակատարները տարիներով սպասում են ելույթների, ուստի և զարմանալի չէ, որ որոշ երգիչներ հանդես են գալիս ոճական խայտաբղետ կատարումով՝ հաճախ աշուղական ոճը համատեղելով իտալականի հետ, որ շատ երգիչների կատարման մեջ բացակայում է խոսքի արտաբերման կուլտուրան, մասնավորապես՝ հայերենի: Ջարմանալի չէ նաև, որ թատրոնի շատ մենակատարներ (և ոչ միայն մենակատարներ) չունեն բեմական վարքագծի փորձ: Մի՞թե կարելի է բնական համարել այն իրավիճակը, երբ «Ալմաստի» բեմադրումից յոթ ամիս հետո դեռ պրեմիերային ներկայացումներ էին գնում:

Նման պայմաններում ոչ միայն չեն կարող դերերգեր ստանալ կրկնորդող կազմերի երգիչները (մինչդեռ շատ կարևոր է, որ նրանք էլ մասնակցեն պրեմիերաներին), այլև հիմնական կազմի համար էլ է դժվար մնալ պատշաճ բարձության վրա:

Այսօր խիստ հրատապ է լսարանի պրոբլեմը: Այստեղ ուզում են հիշեցնել այն մասին, որ ներկայիս ունկնդիր-հանդիսատեսը ձևավորվել է տեխնիկական հեղափոխության պայմաններում, երբ նրա տրամադրության տակ են էլեկտրականուստիկան և հերուստատեսությունը, երբ նա հնարավորություն ունի ամեն ինչ լսելու և տեսնելու՝ ամենաբարձր մակարդակով: Հաշվի չառնել այդ հանգամանքը, նշանակում է չմտածել կատարողի և լսարանի բնական, դարավոր կապերի մասին: Հատկապես, ունկնդիր-հանդիսատեսին հետաքրքրելու ուղին անցնում է թատրոնի խաղացանկը դինամիկորեն թարմացնելու և համաշխարհային ստանդարտներին հավասարեցնելու քաղաքականության միջով:

Արդի լսարանի մակարդակին հասնելու համար, կարծում եմ, երկու ելք կա. միջին մակարդակը հասցնել կոնդիցիայի, և դիմել հանրապետությունից դուրս եղած հեղինակություններին: Չէ որ արվեստի մեջ օրինակը կարող է շատ բան անել: Այն խթանում է միտքն ու երևակայությունը, թելադրում մտածողության և ընկալման որոշակի մակարդակ և, վերջապես,

նպաստում են քիմիկատների բացահայտմանը: «Ուրեմ ա-
բաղադրի» փորձը հենց ցույց տվեց ստեղծագործական կապե-
րի արդյունավետությունը: Ստեղծագործական կապերի մյուս
ուղին երիտասարդ կատարողների պարբերական (ոչ անպայ-
ման երկարաժամկետ) ստաժավորումն է երկրի առաջատար
թատրոններում:

Եվ այսպես, շուտով կսկսվի նոր թատերաշրջանը: Եթե
անցյալ տարվա խաղաշրջանը յուրատեսակ ստեղծագործա-
կան հայտ էր, ապա առաջիկայում նորի ծիլերը պետք է իրաց-
վեն լրիվ չափով: Դա մեր ժամանակի պահանջն է:

«Երեկոյան Երևան», 18 օգոստոսի, 1984

ԻՆՉՈՒ ԵՆ ԼՈՒԻՄ ԵՐԱԺՇՏԱԳԵՏՆԵՐԸ...

Բավական ժամանակ է անցել այն օրից, երբ Սպենդիարյանի անվան թատրոնում առաջին անգամ ցուցադրվեց «Ձյունե թագուհին» բալետը: Պրեմիերային շատ էինք սպասում ոչ միայն այն պատճառով, որ դրանք օպերային մեր բեմում այնքան էլ հաճախ չեն, այլև ժամանակակից հայ կոմպոզիտորի հայտնությունն այդ բեմում շատ ավելի հազվագյուտ երևույթ է: Եվ վերջապես, այդ կոմպոզիտորը Տիգրան Մանսուրյանն է՝ մի ստեղծագործող, որի ամեն մի նոր գործ հետաքրքրությամբ է սպասվում: Մանավանդ որ սա կոմպոզիտորի թատերական առաջին լուրջ հայտն էր:

Իսկ բալետի լիբրետոն գրել և բեմադրել է Վիլեն Գալստյանը՝ հայ բալետային արվեստի ամենասիրված դեմքերից մեկը: Այս ամենը չափազանց գրգռել էր երաժշտական հասարակության հետաքրքրությունը:

Եվ հիմա այս լուրջությունը, որ ինքնըստինքյան խորհրդածությունների առիթ է տալիս: Փորձենք պատասխանել այս հարցին:

Նոր գործերից միշտ էլ հայտնություն են սպասում: Անկեղծ լինենք, չկար հայտնության զգացումը: Վերհիշում են առաջին տպավորությունս, որ անշուշտ վերաբերում էր երաժշտությանը: Այստեղ չէիք գտնի երաժշտաարտահայտչական յուրօրինակ միջոցներ, որ այնքան զրավում են մեր դարի խոշորագույն վարպետի՝ Պրոկոֆևի բալետային արվեստում: Այստեղ չկար Ռավելի բալետային պարտիտուրների գործիքավորման գեղեցկությունը: Չկային նաև մեր բալետային հանրահայտ հեղինակների՝ մեծն Արամ Խաչատրյանի ռիթմային շքեղ ներկայանակը, Գրիգոր Եղիազարյանի գունային նրբին հնարքները, Էդգար Յովհաննիսյանի զուտ ազգային ելևէջային զգացողությունը: Ավելին՝ այստեղ մի տեսակ սքոդված էին մեզ ծանոթ Տիգրան Մանսուրյանի յուրօրինակ արվեստի դրսևորումները: Բայց... զարմացրեց երաժշտության վարակիչ պարային բնույթը, որ անակնկալ էր Մանսուրյան արվեստագետի մեզ ծանոթ երաժշտական դիմապատկերի համար (այս իմաստով մեր օ-

պերային թատրոնը հանձինս Մանսուրյանի գտավ իր բալետային հեղինակին): Ինչպես միշտ, գրավեց նրա երաժշտության ազնիվ ճաշակը (ինչը բալետային և առհասարակ թատերական երաժշտություն գրողների աքիլլեսյան գարշապարն է): Մի կարևոր հանգամանք ևս: Բալետի երաժշտությունը պատկերավոր է, կերպարներն արտահայտիչ են, բնութագրական:

Եվ, վերջապես, ամենակարևորը՝ այս երաժշտությունը մի քաղցր նոստալգիա է իր ողջ ուղղվածությամբ: Այս կապակցությամբ ուզում են անդրադառնալ երաժշտական առնչությունների հարցին: Որ սրանք կապված պիտի լինեն առաջին փորձի հետ և հատկապես Խաչատրյանի հետ, բնական է և անխուսափելի: Շատերին իրավացիորեն զարմացրեց կոմպոզիտորական մտածողության աղերսը հատկապես Չայկովսկու բալետային ակունքների հետ: Եվ սա է, կարծում են, այս երկը մեկնաբանելու գաղտնիքը, նաև բանալին:

Ստեղծվել է մի գործ, որ պիտի մեզ տանի առօրյայից դեպի հեքիաթը: Մի գործ, որ հեռու է ժամանակակից ռեֆլեքսիայից և խոսում է պարզ ու գեղեցիկ գաղափարներից, երիտասարդության, առաջին սիրո, բարու և չարի, ու առաջինի հաղթանակի մասին: Եվ այդ ամենի մասին հեղինակը կամենում է խոսել հենց հեքիաթի լեզվով՝ պարզ, բայց ոչ պարզունակ, մատչելի և բնական: Եվ ես հասկանում եմ Տիգրան Մանսուրյանի փոքր-ինչ միամիտ, սակայն գեղեցիկ հույզերի կարոտը — դրանցից մի տեսակ հեռացել ենք հիմա ոչ միայն մենք՝ մեծերս, այլև երեխաները: Այս իմաստով ճիշտ էր նյութի ընտրությունը՝ Անդերսենի «Չյունե թագուհին», մի սյուժե, որը աշխարհագրական և պատմական սահմաններ չունի: Գիշտ էր, թերևս, և աղերսը Չայկովսկու՝ XIX դարի ռոմանտիկ այն երգչի ստեղծագործության հետ, որը ցավով էր խոսում իր դարաշրջանի մարդկային արժեքների անկումը ծանր տանող «փոքր» մարդու հույզերից: Եվ այս իմաստով, հանձինս Տիգրան Մանսուրյանի բալետային առաջնեկի, մենք ունենք մի գործ, որ մնալուն պիտի լինի օպերային մեր բեմում:

Սակայն, ցավոք, այն դեռ հեռու է այդպիսին լինելուց: Պատճառները նույնն են, ինչ որ միշտ այս վերջին տարիներին

– կես որակի խնդիրն է. բեմադրությունը՝ ոչ լավ, ոչ վատ, կատարումը՝ ոչ լավ, ոչ վատ: Ահա թե ինչու են, ըստ իս, լուում երաժշտագետները: Վատ չէ, որ փնովես, լավ չէ, որ հիանաս: Եվ կարևորը, որ հույս չկա որևէ բան փոխելու: Չգիտես, ում մեղադրես, դրսից մի կերպ է ընկալվում, թատրոնի ներսից՝ այլ կերպ: Եվ ինչ քննադատական խոսք էլ որ ասվում է, ոչ մի ցանկություն՝ ներսից որևէ բան փոխելու: Կարծես իրավացի են թատրոնում, երբ ամեն բան կապում են նյութականի հետ՝ և բեմադրությունների աղքատությունը, և նվագախմբի, պարային խմբի, երգչախմբի տխուր վիճակը, և այլն, և այլն: Բայց, այսուհանդերձ, համաձայնելով օպերայի ղեկավարների հետ, որ թատրոնը պետք է դառնա հատուկ ուշադրության առարկա, չմոռանանք նաև, որ օպերային թատրոնը կարող է տաղանդների և նախաձեռնողների: Այս երկուսը միասին հրաշքներ կարող են գործել և ոչ միայն արվեստում, այլև միջոցներ հայթայթելու ասպարեզում:

Չեմ ուզում այստեղ վերլուծել «Ձյունե թագուհու» բեմադրությունը հենց վերը նշված պատճառով: Այստեղ շատ բան թերի է (չնայած շատ բան նաև հաջողված է)՝ թե բեմադրության մեջ, թե երաժշտական և պարային կատարման առումով:

Միայն մի բան գիտեմ: Մեզ հացի, ջրի, օդի պես հարկավոր է վերականգնել հետաքրքրությունն արվեստների և հատկապես օպերային արվեստի նկատմամբ: Որովհետև այն սինթետիկ է, միաժամանակ մի քանի ասպարեզների է անդրադառնում՝ երաժշտություն, թատրոն, կերպարվեստ, պար և այլն: Եվ պատահական չէ, որ աշխարհում օպերային արվեստն ամենուրեք վերելք է ապրում: Մենք նորից հապաղում ենք:

Ինչ վերաբերում է «Ձյունե թագուհուն», ապա վերջինս մեզ պետք է հենց նրա համար, որ այսօրվա երեխաներն այն դիտելուց հետո դուրս գան մի քիչ փոխված, ու նրանց աչքերում ես նկատեմ այն հրաշքը, որ պիտի ապրեն՝ առնչվելով հեքիաթի և արվեստի հետ: Իսկ դրա համար պետք է շնորհների ու հնարավորությունների գերլարում:

«Արվեստ», №№ 8-9, 1991

И ВНОВЬ – «АРШАК II»

раздумья по поводу радостного события

«Аршак II»... Опера со странной судьбой. Написанная в далеком Константинополе во второй половине XIX века, она не была исполнена в свое время. Более того, была забыта на долгие десятилетия и лишь в 40-х годах, уже в Советской Армении, была случайно обнаружена и обрела жизнь. Ее автор Т. Чухаджян имел трагическую судьбу творца, так и не увидевшего свои музыкально-сценические творения на сцене. Вот почему дату рождения армянской оперы принято считать со времени появления оперы «Ануш».

А автора оперы «Аршак II» в свое время провозгласили «армянским Верди». Да, конечно, Т. Чухаджян был во власти итальянской оперной эстетики. Но художественное чутье его всегда балансировало на грани «армянской европейскости», вобравшей в себя достижения западной профессиональной музыки XIX века. Вместе с тем, «Аршак II» и «Леблебиджи» («Карине») и романс «Гарун» несли в себе ароматы армянской речи, армянского быта, армянской истории. Это истинно художественные творения армянского искусства, олицетворяющие ту ветвь ее, которая, по чуткому определению Эдгара Оганесяна, берет начало в Киликийском царстве и позже расцвела пышным цветом в XIX и XX веках в облике «городской культуры», лучшие образцы которой вошли в сокровищницу армянской песни.

«Только один спектакль» – значилось на афише, оповещавшей об исполнении оперы «Аршак II» 19 июня. Речь шла об исполнителях ролей Аршака и Тирита – Барсеге Туманяне и Гегаме Григоряне, которые теперь стали редкими гостями на ереванской сцене.

И я пришла в оперу на эти имена. Театр полон до отказа. Это было прекрасно! Совсем как в добрые старые времена, когда армянская публика ходила помногу раз слушать «Аиду» или «Кармен» с различными звездами. Это были

праздники искусства, которые запоминались на долгие годы.

И вот теперь «Аршак II». С удовлетворением замечаю большое количество молодых, сидящих на лестницах. Афоризм «музы молчат, когда...» к армянам не относится. Тому свидетельство и бурная концертная жизнь Еревана.

Я написала, что опера «Аршак II» была обнаружена случайно. Так ли это? Опера создавалась тогда, когда после длительной спячки пробудилось национальное самосознание и армянский народ начал по-новому осмысливать пути армянской истории. Опера была найдена и поставлена тогда, когда вновь на карту ставились судьбы армянского народа. Нет, это не случайности. Вот и теперь, слушая оперу, ощущала, как легкая волна прокатывалась по залу в моменты, когда на сцене торжествовали идеи государственности, национального утверждения, единения. Пожалуй, сейчас опера стала ещё более актуальной по своей идее. Ловлю себя на этой мысли и начинаю оценивать спектакль. Прекрасный ансамбль певцов! Радостно осознавать, что в республике выросла достойная смена славным мастерам прошлого. Мы заслуженно гордимся Г. Григоряном, пользующимся славой на многих зарубежных оперных сценах. Также и Б. Туманяном, прекрасно вписывающимся в оперную сцену и голосом, и дикцией, и сценическим рисунком исполняемых ролей. Истинное наслаждение слушать Асмик Ацагорцян, с ее высокой культурой вокала, сценическим обаянием и тактом.

Здесь не место перечислять всех исполнителей, ещё раз подтвердим – в республике имеется поколение певцов, которое дает основание с надеждой смотреть в ближайшее будущее оперной труппы. К сожалению, об оркестре трудно говорить столь же восторженно. Невнимание к фразировке, утрированно громкие звучания, зачастую мешающие певцам, отсутствие красочных оттенков – все это устоявшиеся «привычки» оперного оркестра. Я далека от мысли, что здесь сидят не те музыканты. Но довольно продолжитель-

ное время оперный оркестр лишен счастья общения с дирижерами высокого класса и это сказывается на его культуре.

Не буду касаться подробностей спектакля, но в целом режиссерский замысел, соответственно и сценография, не свидетельствуют об удаче данной постановки. Жанр оперы – историко-героический, что диктует монументальные решения. Здесь же все сковано: сценическое пространство раздроблено, сверху давят колокола (образ сам по себе хороший, но не в таких дозах); почти постоянный мрак сцены, очевидно, связан с определенной символикой. Но ведь существуют пределы восприятия. К тому же, сценическое действие оперы несколько статично, поэтому особо важен динамический ритм светового оформления.

Ещё раз повторю: из классических армянских опер «Аршак II» сейчас – наиболее актуальная по своей идейной направленности. Да и во все времена. А поэтому хочется видеть её в максимально убедительной форме. Возможно ли это сейчас? Сомневаюсь. И вот почему.

Со времени, когда Т. Левонян решил, что он должен стать единоличным хозяином театра, вряд ли для него существуют авторитеты выше его самого. Между тем, отдавая должное его организаторскому темпераменту, роль его в театре видится в качестве менеджера, продюсера, директора – называйте как хотите. Но не художественного руководителя. Ведь не секрет, что область его музыкальных интересов ограничена сферой итальянской оперы, а режиссерские решения подходят к уровню оперетты. Нисколько не умаляя значение жанра последней, напомним, что речь идет об академическом театре оперы и балета, а это диктует условия бытования искусства, где определяющим должен быть высокий вкус. Те, кто следят за режиссерскими и актерскими работами Т. Левоняна на протяжении многих лет, подтвердят, что это не самая сильная сторона безусловно даровитого актера и певца. (Кстати, недавно афиши звали в театр оперы и балета на спектакль популярных армянских комиков, имена которых никак не вяжутся с представления-

ми о храме искусства, каким нам видится оперный театр).

Это статья не о состоянии оперного театра в целом, а всего лишь «заметки по поводу». Поэтому заканчивая, не могу не сказать следующего. Оперный театр стал называться национальным, то есть опять же ответственность за него ложится на государственные структуры. А значит, проблема художественного руководителя должна решаться на государственном уровне, а не по желанию отдельных личностей. Оперный театр должен возглавлять музыкальный авторитет высокого класса – не дирижер за пультом, а именно музыкант, который своим присутствием и советами способствовал бы усовершенствованию творческих возможностей коллектива.

«Свобода», № 25, 1994

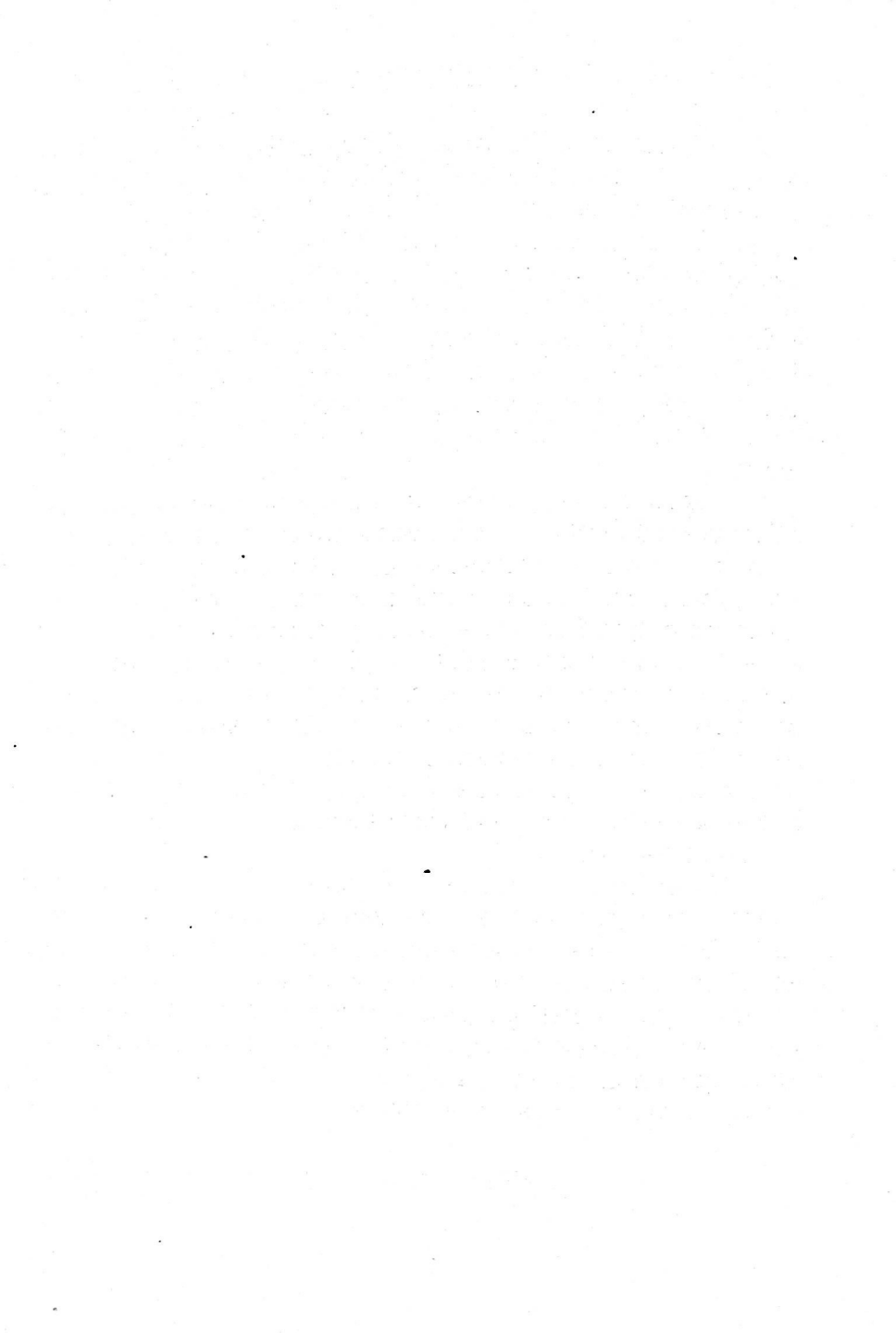
ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ?

В Москве состоялись Дни культуры Армении, где с огромным успехом пошел спектакль «Полиутто», привезенный в Москву оперным театром им. Спендиарова (в одночасье, волею директора, сменившим свое традиционное название). Ныне стало так много прессы, что и не уследишь. Лично я читала два отклика на это событие – в газетах «Известия» и «Республика Армения». Радуюсь триумфу спектакля, отдаю должное журналистскому мастерству М. Яхонтовой, прекрасно передавшей атмосферу праздника встречи с Москвой и всеми вытекающими отсюда эмоциями. Однако...

Как музыковед хочу обратить внимание на следующее обстоятельство. Специфика оперного спектакля заключается в том, что здесь главное лицо – музыкальный руководитель, дирижер. В обеих статьях, посвященных «Полиутто» – ни слова о нем. Восторженно говорится о режиссере, художнике, балетмейстере и ни слова об авторе музыкального воплощения творения Доницетти. Между тем, героем этой постановки является О. Дурян – тончайший музыкант, дирижерское искусство которого овеяно высокой культурой и благородством музыкальных интерпретаций. Это и подняло спектакль «Полиутто» над уровнем остальных работ нашего оперного театра.

Не замечать высоких музыкальных достоинств этого спектакля, не замечать в нем незримое присутствие личности О. Дуряна – не только непрофессионально, но и неэтично. Этот упрек относится к тем, кто давал информацию – авторам статей о «Полиутто». Нравственность – это первое условие искусства. Отсутствие О. Дуряна в оперном театре не может не сказаться на его художественном уровне, как бы мы ни старались этого не замечать.

«Республика Армения», 4 октября, 1995



ՀՊԱԳՂԱՊԱԿԱԿՄՈՒՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԻՆԿՆԵՐ
ՀԻՆԿՆԵՐ

ՏՐԱՅԻՆ ԵՄԵՆԻ ԲԵՐՈՒՄԻ ԵՄԵՆԻ ԵՄԵՆԻ

ՄԱՐՊԵՏԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՊՏԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱԿՄՈՒՄԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

5.89

10 ԱՍ Լ. ՆՈՒՄԲԵՐ 1992

ՈՒՅՈՒՆ
ՈՒՅՈՒՆ
Հին 100 Դրամ
Հին 100 Դրամ 1992 թ.



ՕՐԳԱՆ ԽՈՒՄԱՐԱԿԱՆՈՒՄԻ ԿՈՄԻՏԵՆ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՊՏԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ
ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ
№ 123 (1992)

ԿՈՄ



ՔԱՆԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

ՕՏՈՒՄԱՆ ԵՄԵՆԻ



ՍՊՈՐՏԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

ՍՊՈՐՏԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

ԳՐԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

8-9. 1991

10 ԱՍ Լ. ՆՈՒՄԲԵՐ 1992 թ.

ՄԱՐՊԵՏԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՊՏԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ ԿԵՆՏՐԱԼ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

Աւելցաւ դարի 90-ականները «մութ» էին (քառիս ևստը բուն խնամքով, երբ Հայաստանը մնացել էր առանց լույսի, վառելիքի, կապի): Հեղափոխութեան քարտեզին, ազգայնական կրօնի մէջ մոլորակած, երկրում կործանելով էր ասելի ինչ: Արիւնքիստական ճիգերը իրենց գործն արին եւ ծայր առաջ ժայռողական վերաբերման արև ասելին, ինչը գալիս էր մոլորակի սկզբնաւի: Արևն էին կարող իրենց կործանելն դերը ջնախաւ առաջնաւիստական հողափոխման, ևստը մարտիսկ վարձագծի վրա:

Առաջադիւրդ գրառումները երբեք գալով պարզ եւ հեշտ արև «բարստեղու ոգուն», որ ճնեց ասելաբողոքական, անճարակական, բարոյական անկան մթնոլորտ, որ աղափարակ եւ ջարհակները: Այսպիսի պարսկերը ոչ միայն ևստարակի է մշակութի պարգայնան, այլ առհասարակ ոգու գոյարեան հասար:

Մտաբարոյականները մի թիւ միակողմանի երանգ արալան: Միայն այս ժամանակաշրջանում եւս ճարտարագիտական քաղաքներ, երան մշակութային իրադարձութեաններ: Բուն գերակշռող մթնոլորտի մասին է, որը հոռու էր ժամանակակից բնութիւն է կրում, ինչպէս եղել է հասարակարգի պարմութեան ողջ բնութայնում:

ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Խոսքս վերաբերում է Հայաստանի պետական հիմնին: Հայտարարված է մրցույթ, նշանակված են ժամկետներ և սակայն... տարակարծիքները գնալով ավելանում են:

Ուզում եմ հիշեցնել Ավ. Իսահակյանի իմաստուն խոսքերն այն մասին, թե ինչ են ներմուծել աշխարհի մշակույթի գանձարանը հայերը՝ լեզու, ճարտարապետություն, երաժշտություն: Մեր ուրույն երաժշտական մտածելակերպը դրսևորվել է թե՛ եկեղեցական, թե՛ ժողովրդական, թե՛ դասական երաժշտության ասպարեզում: Խորհրդային Միությունում հայ կոմպոզիտորական դպրոցը մեծ հարգանք է վայելել տասնամյակներ շարունակ և հիմա էլ չի զիջում իր դիրքերը: Ուրեմն ինչո՞ւ չօգտվել այս երջանիկ՝ պետական հիմն ստեղծելու առիթից, ինչո՞ւ չմտածենք, որ գուցե այս օրերին կարող է բոցկլտա ևս «մի գիշերվա հանճար» և պարզևել մի նոր, մի լավ երգ: Չէ՞ որ վերջին տարիներս մենք կարոտ ենք արվեստում իրադարձությունների: Ուրեմն ինչո՞ւ ենք կոտրում թափը մեր երաժիշտների, հենց սկզբից թերահավատ լինելով հիմն ստեղծելու արդյունքների հանդեպ:

Հիմա անդրադառնամ այն վեճերին, որ ծավալվում են պետական հիմնի շուրջը: Թող ների ինձ հարգարժան Լորիս ճգնավորյանը, բայց արդյոք հարկ կա՞ ճնշել հասարակական կարծիքը իր հեղինակությամբ, պնդելով հօգուտ «Իտալացի աղջկա երգի»: Այս երգը ծնվեց անցյալ դարի վերջին և անվանվեց «ազգային երգ»: Հիշենք, որ այդ և նման երգերը խթան հանդիսացան, նաև արդյունքն էին այն ազգային-ազատագրական զարթոնքի, որի բնաբանն էր «առաջադիմություն և լուսավորություն»: Հայերը ջանում էին թոթափել թուրք-պարսկական դարավոր կապանքները և դուռ բացել եվրոպական առաջադիմության առջև: Սա էր պատճառը, որ սկիզբ առավ երգերի մի հորդառատ գետ, ուր մեղեդին վերցվում էր ծանոթ եվրոպական երգերից և հարմարեցվում ազգային քնարերգության այն ժամանակի լավագույն մնուշներին: Մ. Նալբանդյանի հանրահայտ բանաստեղծությունը հենց այսպիսի ստեղծագործության

արդյունք էր: Սրա խոսքերը չափազանց հոգեհունչ էին ամեն մի հայի, և հենց այդ պատճառով էր, որ այն դարձավ ազգային-ազատագրական պայքարը գլխավորող Դաշնակցության հիմն: Եվ որպես այդպիսին՝ նաև Հայաստանի առաջին հանրապետության երաժշտական խորհրդանիշ:

Արդ խորհրդանիշերի մասին: Սրանք տարբեր են լինում: Կան խորհրդանիշեր, որ քեզ հետ են կյանք մտել, քո աչքի առաջ ձևավորվել: Սրանց ազդեցությունը մարդու վրա անմիջական է, զգայական: Իսկ կան խորհրդանիշեր, որ գաղափար են արտահայտում, մտացածին են, կամ ավելի շուտ՝ «միջնորդավորված»: Սրանք նույնպես ազդելու ուժ ունեն, սակայն արդեն գիտակցաբար մոտենալու պարագայում: Այսպիսին է այսօրվա մեր մտավորականության մեծ մասի վերաբերմունքը «Իտալացի աղջկա երգի» նկատմամբ:

Եվ այստեղ ուզում եմ առաջ քաշել մեկ այլ դրույթ (չհերքելով նոր երգ ստեղծելու գաղափարը):

Իմ սերնդի մարդիկ գիտեն մի պետական հիմն՝ Արամ Խաչատրյանինը, որ շուրջ կես դար ներկայացնում է մեր հանրապետությունը ամբողջ աշխարհով մեկ: Խոսքը վերաբերում է մի հեղինակի, որը հայ հանճարի ամենաբեղուն պտուղներից է: Ես չգիտեմ քանի դար դեռ պիտի սպասենք մի նոր Խաչատրյան ծնվելուն, բայց այսօր անտեսել, որ մեր պետական հիմնը ստեղծել է հենց ինքը՝ Ամենայն հայոց վարպետը, այնքան էլ խոհեմ չէ:

Ուզում եմ պատասխանել նաև այդ հիմնի հակառակորդներին: Շատերը այն համարում են անհաջող: Ըստ իս՝ դա թուրիմացություն է: Բանն այն է, որ Խաչատրյանի երկը ստեղծվեց մի ժամանակաշրջանում, երբ մոդայիկ էին աշխույժ, սրընթաց, մի քիչ էլ աշուղական երանգով «մասսայական» կոչված երգերը: Եվ հիմնը ծնվեց այդ տիպի (ասեն, որ դրանց մեջ կային շատ հաջողվածները) երգերի «շրջապատում»: Բայց եթե մի քիչ վերանանք ու վերլուծենք Խաչատրյանի մեղեդին, կտեսնենք, որ այն հիշեցնում է մեր շարականների հանդարտ քայլը, ժողովրդական երգերի մաքուր ելևէջը, միաժամանակ «հիմնախին» է իր ներքին ուղղվածությամբ: Այս վերջին հանգամանքը

ուզում են շեշտել ի պատասխան նրանց, ովքեր ուզում են գ. Եսայանի «Հայաստանը» տեսնել որպես մեր նոր հանրապետության երաժշտական խորհրդանիշ: Չերկարեմ: Արամ Խաչատրյանի բնագոյը, որ միշտ այնքան անթերի էր, հիմնը ստեղծելիս ճիշտ որոշումներ է թելադրել հեղինակին: Թերևս դա էր պատճառը, որ այդ երգը տարբերվում է նրա սովորական ոճից:

Ինչ վերաբերում է խոսքերին, ապա շատ հնուց ընդունված է, որ մեղեդին մնայուն է, իսկ խոսքը փոփոխական (այս սկզբունքով են ստեղծվել նաև եկեղեցական երգերը): Ուրեմն հնարավոր է թողնել մեր պետականության (այնուամենայնիվ, սա իրողություն է եղել, անկախ նրա գաղափարախոսությունից, որ այսօր սնանկ է այլևս) երաժշտական խորհրդանիշը՝ մի գեղեցիկ բանաստեղծական տեքստ ներմուծելով, որը արտահայտի մեր պատմությունն ու ներկան:

Արժե խորհել այս դրույթի մասին ևս: Չէ՞ որ պատմության դասերը վկայում են, որ առաջադիմության գաղտնիքը ոչ թե ժխտողականության մեջ է, այլ հետևողականության, լավը իրար գումարելու մեջ:

«Գրական թերթ», 18 հունվարի, 1991

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ ЮБИЛЕЮ ХАЧАТУРЯНА?

В июне 1993 года исполняется 90 лет Араму Хачатуряну. Дата круглая, но не юбилейная по международным стандартам. И мнения разделяются – то ли отмечать ее торжественно, то ли скромно. Музыканты – «реалисты», озабоченные судьбами отечества, считают, что торжественно отметить невозможно, аргументируя трудностями сегодняшнего дня. Музыканты, лишённые чувства реального – Чекиджян, например (предвижу улыбку на устах тех, кто знает маститого маэстро), – не представляют, как можно ограничиться скромными мероприятиями по поводу этой даты. Смее думать, что точка зрения Чекиджяна – пример государственного подхода к проблеме.

Следует разобраться – какую задачу мы ставим перед собой в связи с юбилеем Арама Ильича. Напомнить о том, что в лице Хачатуряна имеем сына отечества, создавшего прекрасную музыку, звучащую в разных уголках мира, и ограничиться мероприятиями, исходя из скромных возможностей сегодняшнего бытия?

А вот другой аспект этой даты. Дело в том, что Арам Хачатурян – символ, подобно своему великому предшественнику Комитасу. Но если этот последний олицетворял трагическую историю своего народа, то в лице Арама Хачатуряна мы имеем символ жизнеутверждающей воли армянского народа к созиданию гуманных ценностей.

Всеим своим искусством, своей неугомонной деятельностью в качестве дирижера, педагога, общественного деятеля он излучал энергию братства, дружбы, любви, мира. И вот об этом мы должны напомнить сегодня нашему народу как урок и назидание в час испытаний. Но об этом мы должны напомнить в еще большей мере и миру. Ибо свершения Арама Хачатуряна – это свершения армянского народа и его культурный вклад в мировую сокровищницу. Сегодня, когда мы пожинаем плоды просчетов и ошибок, когда волею наших недругов мы порою выглядим в искаженном виде,

чрезвычайно важно напомнить миру о том, что миссия армянского народа на земле – это миссия мира, добра и любви.

А если все это так, то и 90-летие – дата, имеющая огромный политический смысл, актуальность которого трудно переоценить. Мы обязаны, пользуясь делом и именем Хачатуряна, попытаться восстановить те отношения, которые существовали между народами Закавказья в недалеком прошлом.

И кому, как не интеллигенции, преподать политикам и идеологам урок цивилизованного согласия между людьми разных национальностей и вероисповеданий. Думается, что ради этих целей мы должны сделать все для проведения этого юбилея на самом высоком уровне.

«Голос Армении», 20 января, 1993

О РОЛИ ЛИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ И КОНФЛИКТНОЙ СИТУАЦИИ В НАЦИОНАЛЬНОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Как и все в Армении, я люблю наш оперный театр и болею за него. Несколько лет тому назад, в один из переломных моментов его биографии, уже в эпоху перестройки написала, каким бы хотелось видеть его в перспективе. Однако в опере с тех пор почти все осталось без изменений. А речь в той статье, по существу, шла о роли художественного руководителя. И теперь я, вновь возвращаясь к этой проблеме, соприкоснулась с болезненной ситуацией, которая сложилась сегодня в Национальной опере, – конфликтом между Т. Левоняном и О. Дуряном. В газете «Ерекоян Ереван» печаталось выступление Т. Левоняна на пресс-конференции в связи с конфликтом, есть его же статья «Исповедь», где директор и художественный руководитель делится своими переживаниями. Читаю написанное, понимаю и то, что между строк.

В чем суть выступления Т. Левоняна?

1) Не всякий талантливый человек может быть руководителем коллектива, им должен руководить человек, имеющий организаторский талант.

2) Конфликты должны решаться в пользу профессиональной целесообразности, необходимы законы, обеспечивающие профессиональную защищенность человека. Неоспоримые истины, против которых не спорит и оппонент Т. Левоняна – О. Дурян.

Т. Левонян утверждает: «Руководящая должность дает право одному талантливому человеку вершить судьбы других талантливых людей». И далее констатирует: «...специфика оперного театра в том, что здесь имеются многие маэстро-«звезды» – певцы, дирижеры, режиссеры. И когда один из маэстро проявляет нетерпимость в отношении других маэстро, возникают конфликты». Как совместить эти два высказывания? Напомню, что в отличие от других театров в оперном «руководителем» спектакля является дирижер в

содружестве со всеми остальными.

Речь идет не о теоретических положениях вообще и не о театрах класса миланского, венского и др. Речь идет о Ереванском оперном театре, где «звезд», как таковых, сегодня нет, поскольку те, что есть, в основном на длительных гастролях. И не будем путать понятия Мастера и ремесленника, Мастера и подмастерья. Их отличает умение вкладывать в свое дело «божью искру» – в первом случае и профессиональное умение – во втором (уж не говоря о том, что и профессионализм предполагает дифференциацию на «умение» и «выучку», т. е. то, что в народе делят на «уста» и «пиначи»).

Эти понятия очень важно дифференцировать, чтоб разобратся в сути конфликта-между Т. Левоняном и О. Дуряном. К сожалению, в выступлении Т. Левоняна я не чувствую понимания этой разницы. У него все – маэстро (с оговоркой на «маленьких»). Но в искусстве так не бывает, и эту разницу директору оперы важно различать. И тогда не было бы ряда обвинений и того перечня фамилий, которые фигурируют в его выступлении на равных правах.

По существу, это «большевистский» подход с его непризнанием роли Личности в обществе, трагические последствия которого особенно заметны в области искусства. Приведу пример из нашего не очень далекого прошлого, который, возможно, многое прояснит в этом конфликте. Прекрасный камерный ансамбль Зарэ Саакянца, замечательно зарекомендовавший себя на ведущих сценах Союза и за рубежом, одним росчерком пера был расформирован, и на долгие годы Армения лишилась одного из лучших своих коллективов. Аналогичная история повторилась позже с Завенном Вартаняном. Причина этих недоразумений – жалобы оркестрантов на плохой характер своего шефа. Ситуация абсолютно немыслимая на Западе, где судьба коллектива зависит от воли художественного руководителя, который «делает погоду» в коллективе. Таковы неумолимые законы искусства.

Одним из недоразумений «советского» подхода являются также «художественные советы». Известно, по какому принципу они формировались. Это была смесь презентативных имен (которые не всегда по заслугам бывали возвышены) и «своих» людей из числа воинствующих конформистов, с помощью которых «большинством голосов» определялась судьба искусства. Подобный стиль работы очень выгоден директорам-диктаторам, которые аргументируют свои действия «волей коллектива».

Попробуем разобраться в паре директор-худрук. Имеются два варианта управления театральным коллективом. Или оно воплощено в одном лице — оптимальный вариант, когда истинный талант наделен и организаторскими способностями. Или возможен вариант совместной работы организатора-администратора и собственно художественного руководителя; который занимается исключительно творческими вопросами. Обе эти формы руководства практикуются на Западе. Выбор их опять же определяется Личностью.

Кто сегодня Лидер в оперном театре? Т. Левонян претендует на эту роль всей логикой своей деятельности последних лет. Что ж, можно понять его. Наделенный актерскими данными, умеющий мыслить, владеющий пером и речью, грамотный певец, он добился определенных успехов. Его режиссерская деятельность во многом раскрепостила оперных певцов, внесла на оперную сцену динамику. Спасибо ему за это.

И тем не менее, хотелось бы, чтоб он трезвее оценивал свое место в искусстве, не вдаваясь в преувеличения. Говоря откровенно, меня покорила его «Исповедь», где между строк его образ видится менее привлекательным, чем хотелось бы.

Но вернемся к театру. Сегодня художественным руководителем оперы я вижу О. Дуряна.

Предвижу активное неприятие многих. Доводы: «Он не администратор». Согласна. Но дайте ему хорошего и покла-

дистого директора... «У него плохой характер». Согласна. Но это от того, что он чрезвычайно чуткий и требовательный музыкант... «Столько коллективов ему дали и нигде он не ужился». Согласна. Но он работал в условиях «советской» действительности с ее неуважением к труду, профессиональной распущенностью, вседозволенностью, обезличенностью, конформизмом и т. д. «Он не молод». Согласна. Но тем более надо дать ему работать. Да и вообще, мы имеем дело со «звездой» на армянском небосклоне и должны принимать ее капризы.

Что касается конкретных обвинений Т. Левоняна, то они настолько неэтичны по сути, что не хочется их разбирать. Можно вспомнить по этому поводу известный афоризм Блока — «я не смею относиться к Пушкину». В самом деле, как можно серьезно воспринимать обвинения в том, что оркестр О. Дуряна заглушает певцов (зная чуткое ухо музыканта); что дирижер заставляет петь трех солистов одновременно (кому дозволено подглядывать «хитрости» мастера); что он «зажимает» молодых дирижеров. Я бы могла ответить на эти и подобные обвинения, но уважение к музыканту и его годам не позволяют мне далее углубляться в эти мелочные разговоры. Напомню только, что о работе принято судить по результатам.

В оперном театре художественные результаты О. Дуряна становятся вехами биографии. Честь и слава художнику, который преподнес нам новый уровень интерпретации музыки «Ануш». О прекрасном понимании театральных законов свидетельствует и факт предпочтения скромной певицы в роли Ануш. Две последние постановки оперного театра с участием О. Дуряна запоминаются, подчеркну, прежде всего качеством музыкальной интерпретации спектакля.

Первое условие роста художественного коллектива — это работа над произведениями высокого класса, которая определяет его эстетические критерии. А это социально направленная категория, формирующая уровень национальной культуры. С позиций этих высоких целей репертуарная

политика театра – предмет специального разговора. Напомню только, что в последние годы театр ограничивается, в основном, возобновлением старых спектаклей. Между тем, армянский слушатель плохо знает музыкально-театральные произведения Моцарта, Вагнера, Р. Штрауса и многих других.

Специфика театра требует мобильности действий и «направленности на слушателя» (Асафьев). Это хорошо усвоил западный оперный рынок, законы которого достаточно известны О. Дуряну. Мы же пока пребываем по инерции в спячке советской театральной действительности с ее щедрыми дотациями и инертным отношением к слушательским и зрительским интересам.

А теперь представим, что будет, если соединятся высокий музыкальный потенциал и культура работы с европейскими оперными театрами О. Дуряна и предпринимательская энергия Т. Левоняна. Мы бы имели спектакли, которые не только украшали армянскую культуру, но и смело выходили на международный рынок. А это не только престижно, но и выгодно. Т. Левонян должен правильно все рассчитать и сделать выбор между амбицией и реальными возможностями попасть на страницы истории армянского музыкального театра.

...Время неумолимо. В прошлом мы с легкостью ошибались. Мы упустили возможность увековечить искусство З. Долухановой. У нас нет пластинок Ж. Тер-Меркеряна, и т. д. и т. п. Для меня очевидно, что О. Дуряну нужно дать возможность осуществиться по максимуму. Даже если эта возможность связана с риском. Он достоин эксперимента.

А опера давно уже истосковалась по Маэстро.

«Свобода», 23 августа, 1994

МЫ СКАЗАЛИ НЕ ВСЕ...

7 декабря состоялся концерт «Мы говорим спасибо». Он в прямом телевизионном эфире транслировался на Россию и по Евровидению. Идея концерта – напомнить миру о трагедии, постигшей армянский народ 10 лет назад, о всечеловеческом сострадании, которым наполнился мир в те дни, о том, что армянский народ выстоял в этом испытании с помощью друзей и благодаря силе духа, и о том, что жизнь в Армении не только продолжается, но и богата потенциальными возможностями в лице того поколения, которое является ровесником страшного землетрясения.

Что ж, идея достаточно благородная сама по себе. Задача заключалась в том, чтобы убедительно и высокохудожественно ее воплотить. Казалось бы, какая предоставлена возможность для рекламы Армении в масштабах евразийского континента! В таких случаях мобилизуют весь духовный потенциал страны, используют все ресурсы, всю возможную эфирную технику.

Сказать, что всего этого не было, будет нечестно. Были и кинокадры, напоминавшие о тех днях, были и интервью с выдающимися людьми, сочувствовавшими нам в то страшное время, были дети, демонстрировавшие незаурядный талант, артисты, показавшие высокое мастерство.

Некоторое недоумение вызвал ведущий программы. Непонятно, по какому принципу слово приветствия было предоставлено А. Смбатьяну. Можно было бы подобрать более известное за пределами Армении имя. Ну, например, тот же Сос Саркисян лучше знаком зрителям бывшего Союза. Не говоря о том, что мог бы говорить без бумажки и, уж точно, проникновеннее.

Были впечатляющие кадры с В. Спиваковым, менее убедительно, кое-как промелькнул М. Ростропович. А ведь это фигура, участие которой в акции должно было быть представлено с максимальной тщательностью... Мы обошли вниманием нашего выдающегося соотечественника

Шарля Азнавура, так много сделавшего для Армении в связи с землетрясением. Кстати, и известная песня, посвященная землетрясению и исполненная Азнавуром с участием мировых звезд, казалось, должна была найти место в программе концерта. И, наверняка, детский хор под управлением Т. Экекяна, завершивший концерт, мог бы спеть ее с большим успехом, чем ту, которую он исполнил.

Что касается визуальной части программы, то она могла бы вобрать более впечатляющие кадры тех ужасных дней. А в слове благодарности могли бы найти место кадры, демонстрирующие тот поистине интернациональный масштаб строительных работ, которые развернулись в первые месяцы после землетрясения. Это лишь придало бы весомость имиджу нашей страны.

Концерту не хватало исполнителей мирового класса, которые у нас есть: А. Давтян, Г. Григорян, Б. Туманян. Не хватало ярких солистов-инструменталистов. И если не было возможности заполучить их в живом исполнении, то специфика концерта давала возможность с помощью монтажа использовать видеоклипы с их участием.

Армению знают во всем мире благодаря ее богатой культуре. Вот почему акция 7 декабря требовала особо тщательного отбора исполнительских сил.

«Республика Армения», 16 декабря, 1998

О ПРОСТЫХ ИСТИНАХ МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ И ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ

На днях в Союзе композиторов Армении был принят новый устав этой организации, в связи с чем были ссылки на закон о культуре, которого все еще нет. Когда-то очередной замминистра обещал, что проект закона будет предварительно обсуждаться в творческих союзах. Вероятно, этого не будет, поскольку, по слухам, закон – уже в стенах Национального собрания. Имея примеры того, как принятые законы изначально вызывали, мягко говоря, недоумение, позволю себе поделиться некоторыми соображениями относительно области музыкальной культуры.

К моменту распада СССР мы были обуреваемы пафосом отрицания. Все советское было плохим, все западное – хорошим. Рубя с плеча, мы мгновенно смели все, что было создано десятилетиями, и решили, что отныне будем жить, как «там», то бишь по капиталистическим нормам. Оглядываясь на жизнь постсоветского периода, с болью видятся потери. Это и состояние творческих союзов и театров, это и культура в электронных СМИ. Информационный вакуум и волюнтаризм, возвращенные на почве некомпетентности. Это, наконец, и Дом творчества «Дилижан» с великолепным концертным залом, где создавались и исполнялись многие прекрасные произведения, куда приезжали музыканты первой величины, увозя с собой любовь и уважение к Армении.

Казалось, были приложены все усилия, чтоб разрушить то, что было с любовью возвращено в годы советской власти. И если сегодня тем не менее мы имеем достаточно интенсивную музыкальную действительность, это благодаря внутренним ресурсам нашего народа и вопреки энергии, которая была приложена для ее разрушения. Когда видно, как воинствующая бездуховность проникает во все сферы жизнедеятельности, апеллируя к рынку и пользуясь лозунгами демократии и прав человека в условиях невостребованности критерия профессионализма, то становится ясно,

что дальше так нельзя.

Осваивая новую экономическую ситуацию, государство должно определиться и в своей культурной политике, а не руководствоваться лозунгом «рынок регулирует все». То, что делается сейчас, — лишь сиюминутные акции, не имеющие ничего общего с продуманной стратегией, рассчитанной на долговременное осуществление национальных идеалов построения духовно богатого и нравственно полноценного общества. А оно стоит того, чтоб выделять государственные деньги, а не отфутболивать культуру к приватному бизнесу и на милость благотворителей (еще не созревших в своей массе для понимания высших идеалов). Важно же осознать наконец будущую «доходность» этой сферы в «большой национальной игре».

Спустя 10 лет — возраст одного поколения — пришла пора остановиться и оглянуться на опыт строительства советской культуры. Ведь наряду с трагическими ошибками и перегибами в основу советской государственности были заложены достаточно разумные принципы совершенствования общества, основанные на нравственных и гуманистических приоритетах. В строительстве советского искусства особую роль сыграли творческие союзы, задуманные как центры, не только объединяющие профессионалов, создающие возможности для творческой работы, но и формирующие творческие устремления их членов в русле марксистско-ленинской эстетики. И потому этим союзам уделялось огромное внимание. Направляя и финансируя творческие союзы, государство в то же время считалось с мнением этих организаций в решении конкретных задач, способствуя тем самым росту их авторитета.

Отбросив идеологический пресс советской культурной политики, мы можем воспользоваться функциональными привилегиями творческих союзов, в частности Союза композиторов, для фильтрации бесшабашного капиталистического бытия, восстановив статус СК в его функции куратора музыкальной жизни. Министерство культуры, молодежи и

спорта имеет ныне более разнородные заботы. СК же как средоточие профессионалов, творящих музыку и осмысливающих ее ценности, должен быть ответствен и за ее судьбы. А это значит присутствие во всех сферах музыкальной жизни. СК должен иметь привилегии, т. е. быть вовлеченным во все ответственные решения относительно музыкальных дел, начиная от представительства в ведомственных и художественных советах различных уровней и вплоть до назначений руководителей важных музыкальных объектов. Именно такой статус позволит СК не допускать волюнтаристских решений на уровне министерства и советников различных рангов.

В активе СК была и форма пропаганды музыки в виде встреч с различными слоями населения на территории республики, что способствовало внедрению культуры и поднятию художественных вкусов. Государство здесь должно помогать созданию условий для осуществления этой миссии. В годы советской власти СК отчитывался перед страной о проделанной работе в форме смотров и фестивалей, собиравших большую аудиторию, среди которой бывало много гостей ближнего и дальнего зарубежья. Бывали задействованы все ведущие музыкальные коллективы. Это также способствовало поднятию престижа армянской музыки за пределами республики.

Справедливости ради следует признать, что руководство СК прилагает немалые усилия для сохранения этих традиций хотя бы в самых скромных пределах. Однако сужение пределов музыкального поля отрицательно сказывается на «имидже» страны, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Поэтому и здесь государство могло бы помочь преодолеть формулу «деньги-товар», найдя формы посредничества в деле осуществления подобных мероприятий. Я не случайно все время апеллирую к государству, минуя правительство, которое приходит и уходит, в то время как государство и культура обязаны идти в ногу во все времена.

В преддверии принятия закона о культуре есть необходимость напомнить о простых истинах духовности и о том, что огульное отрицание достижений нашего недавнего прошлого дорого обошлось сфере, которая прямо связана с будущим нашей страны. Пришло время задать гамлетовский вопрос «быть или не быть». Или так и будем сидеть на задворках и обходиться столь любимым на Западе и культивируемым ныне у нас шоу-бизнесом от культуры?

«Новое время», 31 марта, 2001

В ОЖИДАНИИ НОВОГО ПАМЯТНИКА

Сегодня – день памяти Арно Бабаджаняна – артиста, место которого в музыкальной культуре Армении неповторимо: выдающийся пианист, вдохновенный творец, слава которого перешагнула рубежи его любимой родины, а имя было на слуху в самых отдаленных уголках Советского Союза. Более того, еще на заре творчества его заметили за железным занавесом: «Надо будет следить за всем, что напишет этот новичок», – писала французская пресса.

Прошло 20 лет как его не стало. Мемориальные концерты, посвященные его 80-летию (особенно запомнилось проникновенное исполнение скрипичной сонаты Николаем Мадатяном), доказали, что музыка его и сегодня – в существенно изменившемся мире – говорит со слушателями языком искусства, не подвластного времени.

Всенародная любовь сопутствует ему и сейчас. Не случайно, что памятник, который воздвигли власти города к его 80-летию, и спустя год все еще будоражит умы. Тому свидетельство постоянные дискуссии на перекрестке у Лебединого озера, где он стоит.

Я видела этот памятник в миниатюре. Автору удалось запечатлеть творческий порыв, энергетику вдохновения, динамизм и масштабность пианиста и композитора. Подобная скульптурная композиция вполне могла бы украсить интерьер какого-либо очага культуры – как символический образ артиста в момент художественного озарения. Но вот миниатюра превратилась в памятник и была водворена на одном из самых бойких перекрестков столицы. И произошло одно из коварных перевоплощений, когда и место памятника, и его масштабы стали противоречить замыслу автора. Творческий акт предполагает камерность, что вполне соответствовало месту, где первоначально предполагалось возвести памятник – у камерного зала на Кольцевом бульваре. Чья-то воля самоуправно изменила место будущего памятника, игнорируя официальное решение, закрепленное в

камне и озвученное в эфире.

Что касается самой скульптуры, то в новых величинах она утрирует внешность, размах рук, неестественность позы. Все это придает памятнику черты карикатурности. Я не знаю в мировой практике ни одного персонального памятника, решенного в жанре шаржа. А ведь Бабаджаняну при всей масштабности темперамента присущи были удивительная гармоничность видения мира, красота мелодических линий, проникновенность лирики. Невольно вспомнились речи на открытии памятника: как же мы провинциальны в своих потугах казаться передовыми! Одни играют в ценителей модерна, не имея в творческой биографии ни одной попытки в этой области, другие возводят в ранг «гениальность» любое проявление деформации. Третьи апеллируют к идее борьбы новаторства с косностью и рутинной, играя на неосведомленности аудитории...

Ошибки не имеют срока давности. Поэтому хочется надеяться, что обещанная главным архитектором очистка окрестностей оперы коснется и этой скульптуры.

А пока я предпочту возложить цветы у мемориальной доски перед домом, где жил Арно Бабаджанян.

«Голос Армении», 11 ноября, 2003

ЕЩЕ РАЗ О СИМВОЛАХ, ГОСУДАРСТВЕННОСТИ, ЭТИКЕ

...В воздухе разливалась музыка торжественная, умиротворенная, очень национальная, но не броская – мужественная, но не воинственная. Она была как молитва. Но то была не молитва-мольба, не молитва-покаяние, то была молитва-благодарение: обращение к Всевышнему с чувством достоинства, с ощущением права на обращение к Нему, с ощущением присутствия Его в душе.

Песня, о которой я рассказываю, гимн, написанный Арамом Хачатуряном. В свое время были разные мнения на ее счет. Считалось, что она недостаточно яркая, несколько монотонная и пр. Думается, что подобные оценки были спровоцированы стереотипами советской массовой песни с ее лапидарной маршевостью и «марсельезными» интонациями. Не меньшее раздражение вызывала среди музыкантов и ситуация, в которой эта песня была признана гимном Армянской Республики. Автор послал ее в открытом конверте на закрытый, по условиям, конкурс. Но... А. Хачатурян, быть может, более чем кто-либо осознавал свое Место в армянской музыке. А художественные ценности гимна могли быть обусловлены задачей, ответственность решения которой он подспудно ощущал. Воплощение же – это скорее голос крови, чем осознанные шаги. Это и детские впечатления от музыки, слышанной в церкви, от музыки сазандаров – носителей традиций народно-профессионального искусства, продолжателей «ремесла» випсанов – «гохтанских певцов», живших в том древнем армянском гаваре, откуда родом А. Хачатурян (Нахичеван – родина предков не только его, но и Комитаса...).

В создании гимна А. Хачатурян был озарен! Так же, как М. Сарьян в создании герба, когда зов предков подсказывает автору священные ценности. Для армянского народа это Солнце – Бог, которому армяне поклонялись изначально. Это колосья пшеницы, родиной которой считается Армянское нагорье, Кавказ и Малая Азия в целом. Это гора

Арабат, которая в шумерских «географических картах» фигурирует как конечная «земля обетованная». Это и есть по Сарьяну характеристика государственности армянской, символы которой запечатлевались в национальном сознании из исторической и географической памяти. Естественно, что народ, рождение которого теряется в глубинах тысячелетий, должен был сохранить культурную память в формах наиболее емких, лаконичных, ассоциативных, как бы спрессованных в тысячелетних накоплениях. Таковы символы государственности, созданные двумя титанами – Хачатуряном и Сарьяном.

Государство – залог благоденствия нации. В XX веке, после шестивекового перерыва, мы вновь приобрели государственность в лице трех правительств: дашнакского, советского и постсоветского. История их символов такова. Дашнакское правительство пришло к власти в результате национально-освободительной борьбы против восточного ига и за европейскую интеграцию, говоря современным языком. И гимном своим выбрало поэтому одну из модного в то время жанра «национальных песен» – «Песню итальянской девушки» – европейскую мелодию с известным текстом М. Налбандяна. Идея же преемственности государства, подхватившего флаг Киликийского царства, нашла воплощение в гербе, выдержанном в духе средневековой геральдики. Подобный подход в выборе государственной атрибутики скорее «знаковый». Это прием литературного описания сути предмета. Символы дашнакского правительства с позиций сегодняшнего дня кажутся, мягко говоря, устаревшими.

В советский период своей истории Армения пережила подлинный бум государственности. Среди многих ее завоеваний (сегодня мы говорим только о позитивном) хочу напомнить и о символах и их авторах. Творения Хачатуряна и Сарьяна, принесшие Армении международное признание, являются достоянием армянского народа во все времена! В том числе герб и гимн. Это был «символьный» подход в ре-

шении задачи.

Постсоветское правительство (III республика, как называют ее идеологи) списало их в архив. «Необольшевики», пришедшие к власти, с той же разрушительной силой, что в 1917 г., стали крушить все, что было создано в предыдущий период. И когда пришла очередь гимна, президент республики с трибуны парламента впервые (и единственный раз) эмоционально выплеснул: «Как можно пользоваться музыкой, которая 70 лет обслуживала советскую власть?»

Вот такой утилитарный подход к культурным ценностям. А «необольшевикам» всех времен следует помнить, что правительства приходят и уходят, а государство и его символы незыблемы.

Мне остается добавить, что отнюдь не в очередном угаре революционности писались эти строки. И тем более не из ностальгии по коммунистическим временам и желания вернуться в прошлое. Более того, досадно было слышать прекрасный гимн над площадью в день митинга коммунистов. О попрании государственных символов я писала и в период «безвременья» – правления Л. Тер-Петросяна.

Думается, что восстановление хачатуряновского гимна и сарьяновского герба будет «отрицанием отрицания», а не попыткой восстановления коммунистического прошлого. И даже не актом справедливости по отношению к именам их создателей, а данью уважения по отношению к историческому времени, когда творческий потенциал нации воспрял во всех областях жизнедеятельности, создав духовные и материальные ценности небывалого размаха.

Это будет уроком *государственного отношения* к самым недостижимым атрибутам, олицетворяющим Армению.

«Новое время», 11 марта, 1998

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
ԴԻՍԱՆԿԱՐՆԵՐ	5
Առաջին դասականը (Տիգրան Չուխաջյանի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ)	8
Սիրելի Ռոմանոս... ..	11
Արամ Խաչատրյանի հաղթարշավը	16
Об А. Л. Степаняне	21
Человек совести... ..	30
Слуховой мир Бабаджаняна	34
Искренность чувств	45
Ծաղկողը	52
Тигран Мансурян	54
Магия песни	63
Քնարական աշխարհ	67
ԿՈՍՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ	71
Живая плодотворная традиция	74
Հայկական սիմֆոնիզմ, փուլերն ու զարգացումը	82
Երբ է կոմպոզիտորը հաջողության հասնում	92
Կատարողական վարպետության ուժը	102
Несколько значительных минут из «500+»	106
ՀԱՄԵՐԳԱՅԻՆ ԴԱՅԼԻՃՆԵՐՈՒՄ	109
Երկու հաճելի փաստ	112
«Գիշերային երաժշտություն»	115
Уроки Жана Тер-Мергеряна	117

Уроки профессионализма.....	120
Филармонический зал изнутри и снаружи	123
Озаренные энергией творения.....	125
Возвращение Огана Дуряна	127

ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ 129

Նորն ու հինը մի ներկայացման մեջ	132
Եվս մեկ Անուշ օպերային բեմում	138
Բարձրացնել կատարողական վարպետության մակարդակը	141
Ինչու են լռում երաժշտագետները... ..	146
И вновь – «Аршак II»	149
Поэма без героя?	153

ՀՐԱՊԱՐԱՎԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ..... 155

Խորհրդանիշերի մասին	157
Быть или не быть юбилею Хачатуряна?.....	160
О роли личности в искусстве и конфликтной ситуации в национальном оперном театре	162
Мы сказали не все... ..	167
О простых истинах музыкального бытия и воспоминания о будущем	169
В ожидании нового памятника.....	173
Еще раз о символах, государственности, этике	176

Անահիտ Հրաչիկի Գրիգորյան

ԱՆՅՅԱԼ ԴԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԿՅԱՆՔԻ ԷՁԵՐԻՑ

Համակարգչային ձևավորումը՝

Ի.Ավագինովայի

Հրատ. պատվեր 365

Հանձնված է տպագրության 01.10.2012թ.

Չափսը՝ 60x84¹/₁₆, թուղթ օֆսեթ N 1, 80 գ.

11.25 տպագրական մամուլ,

տպաքանակը՝ 40:

Գինը պայմանագրային

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն

Handwritten notes in black ink at the top of the page, including the name "А. Григорян" and other illegible scribbles.

I сторона

Л. АСТАЦАТРЯН (р. 1922)
СИМФОНИЯ № 1 (22.03)

do antico
m
legrezza e maesta

II сторона

М. ВАРТАЗАРЯН (р. 1938)

Видеонаблюдение концерт, посвященный памяти Д. Д. Шостаковича, — одночастное солирующего инструмента с оркестром. Если первый воплотит порывов, мыслей, чувств, то второй словно олицетворяет импрессионистические зарисовки внешнего мира. Поэтическая прозрачность палитры в партии оркестра сочетается со своеобразной «бесконечной мелодией», которая и является «главным действующим лицом» этого сочинения.

А. Григорян

23 09 79
979
Григорян

