



ՀՀ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ, ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ,
ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ՍՊՈՐՏԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

ISSN 2953–7967

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ

Տ Ա Ր Ե Գ Ի Ր Ք

Հատոր Ը



KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE

Y E A R B O O K

Volume VIII



KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

Issues of Twenty–First Century Armenian Music

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK

Volume VIII

Articles

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan • 2023



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ–ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ՏԱՐԵԳԻՐՔ
Հատոր Ը

Գիտական հոդվածներ
Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան • 2023

Հրատարակվում է Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի գիտական խորհուրդների որոշմամբ:

Պատասխանատու խմբագիր՝
Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ (արվեստագիտության թեկնածու)

Խմբագրական խորհուրդ՝

Գայանե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ	(արվեստագիտության թեկնածու)
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ	(արվեստագիտության թեկնածու)
Մհեր ՆԱՎՈՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք. XXI դարի հայ
երաժշտության հարցեր.— Եր.: Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի
հրատարակչություն, 2023 թ.:
Հատոր Ը.— 200 էջ:

Հատորը նվիրված է ժամանակակից, այսինքն՝ XX դարավերջի և
առավելապես XXI դարի երաժշտությանը: Հոդվածների հեղինակները
կոմպոզիտորներ և երաժշտագետներ են: Հատորը հասցեագրված է
երաժշտագետներին, երաժիշտ–կատարողներին, արվեստաբաններին,
մշակութաբաններին, երաժշտության բնագավառի մանկավարժներին:

ISSN 2953–7967

© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ, 2023

© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2023

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
CONTENTS

ԱՌԱՋԱԲԱՆ 7
PREFACE 10

ԳԼՈՒԽ Ա. ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԻ ՀԱՅԱՑՔ
CHAPTER I: COMPOSER INSIGHT

Михаил Кокжаев 14
ЗИГЗАГИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ
Միխայիլ Կոկժաև
ՍՏԵՂՇԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒՂՈՒ ՈԼՈՐԱՆՆԵՐ

Joseph Bohigian 58
THE WATER HAS FOUND ITS CRACK: FINDING ARMENIA THROUGH MUSIC
Ջոզեֆ Դոհիկեան
ՋՈՒՐԸ ԳՏԵԼ Է ԻՐ ՃԵՂՔԸ. ԳՏՆԵԼ ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՈՎ

ԳԼՈՒԽ Բ. ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔ
CHAPTER 2: MUSICOLOGICAL INSIGHT

Դանիել Երաժիշտ 92
ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՐԻՅԱՆԻ «ՀԱԻԱՏՈՎ ԽՈՍՏՈՎԱՆԻՄ» ԱՂՈԹԱՇԱՐԻ
ՁԵՎԱԿԱՌՈՒՑՈՒՄԸ ԵՎ ԱՂԵՐՄՆԵՐԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍԻ ՀԵՏ

Daniel Yerazhisht 103
TIGRAN MANSURYAN'S CONFESS WITH FAITH: ITS FORM AND RELATIONS WITH SACRED
AND FOLK MUSIC
Աննա Արևշատյան

Anna Arevshatyan 116
TIGRAN MANSURYAN'S MODERN HYMNOLOGY
Լիլիթ Երնջակյան
ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՆՎԻՐՈՒՄՆԵՐԸ
Lilit Yernjakyan
RUBEN SARGSYAN'S MUSICAL DEDICATIONS

Աննա Ադամյան	138
ՄԱՐՏԻՆ ՈՒԼԻԻԱՆՅԱՆԻ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ	

Anna Adamyan
MARTIN ULIKHANIAN'S PIANO MUSIC FOR CHILDREN

Սոնա Սիմոնյան	152
ԴԱՎԻԹ ՊԻՎԱԶՅԱՆԻ ՉՈՐՐՈՐԴ ԵՎ ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԼԱՐԱՅԻՆ ԿՎԱՐՏԵՏՆԵՐԸ	

Sona Simonyan
DAVIT PIVAZYAN'S FOURTH AND SIXTH STRING QUARTETS

**ԳԼՈՒԽ Գ. ԿՈՄԻՏԱՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ XXI ԴԱՐԻ
ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
CHAPTER 3: KOMITAS'S LYRICS IN 21ST CENTURY ART MUSIC**

Տաթևիկ Շախկուլյան	168
ԿՈՄԻՏԱՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻՑ ԴԵՊԻ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ	

Tatevik Shakhkulyan
FROM KOMITAS'S POETRY TO ART MUSIC

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Կոմիտաս Վարդապետի (1869–1935) ժառանգությունը ներկայացնում է ինչպես ավանդական, այնպես էլ ժամանակակից երաժշտության ոլորտը՝ բառի իրական և խորքային իմաստով, որովհետև նրա ստեղծագործական մեթոդներն իր ժամանակի համար էական խիզախումներ էին թե՛ ժողովրդական երաժշտությունը կոմպոզիտորական արվեստում ներգրավելու, թե՛ հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ նորարարություններ առաջադրելու, թե՛ գործիքավորման, ֆակտուրային ինքնատիպ կերպեր ստեղծելու, լայն առումով՝ յուրահատուկ գրելաոճ ի հայտ բերելու իմաստով¹։ Կոմիտասի երաժշտությունը ժամանակակից էր՝ միևնույն ժամանակ հիմնականում հիմնված լինելով հայ ավանդական երաժշտության վրա։ Իսկ կոմպոզիտորական միջոցները նա ածանցում էր հենց ավանդական երաժշտության կառուցվածքային տրամաբանությունից։ Լայն առումով՝ նրա կոմպոզիտորական արվեստը պետք է դասակարգել որպես իր ժամանակաշրջանի արդի երաժշտություն, ինչպես դա հիմնարար կերպով փաստարկել է Գևորգ Գյոդակյանը²։

XXI դարի դիրքերից «ժամանակակից երաժշտություն» եզրը որոշակի բազմաշերտություն է պարունակում։ Մի կողմից ընդունված է ժամանակակից բնորոշել ամբողջ XX դարի արվեստը՝ իր զանազան թե՛ փոխկապակցված, թե՛ իրարամերժ ուղղություններով։ Մյուս կողմից ժամանակակից եզրն են կիրառում XX դարի կոմպոզիտորական զանազան տեխնիկական երի կիրառմամբ ստեղծված երաժշտության առնչությամբ, այդ թվում՝ տոնայնության հերքման կամ ատոնալ երաժշտության, դոդեկաֆոնիայի և սերիալ երաժշտության, միկրոտոնային երաժշտության, ալեատորիկայի, համակարգչային և էլեկտրոնային երաժշտության տարբեր տեսակների և այլնի առնչությամբ։

Թեոդոր Ադորնոն շեշտում է, որ ժամանակակից երաժշտության պատմությունն սկսվել է այն պահից, երբ դասական երաժշտության հա-

¹ Տե՛ս Մ. Նավոյան, Կոմիտասյան հարմոնիայի ֆունկցիոնալ բնութագիրը, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. է, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2022, էջ 7–58։

Տ. Շախկույան, Կոմիտասը և XX դարի արևմտյան երաժշտությունը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Ա, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 21–35։

² Գ. Геодакян, Стиль Комитаса и музыка XX века, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, Ереван, изд. Института искусств НАН РА, 2006, с. 96–129.

կաթեզերի իրողությունն այլևս դադարել է կարևորվել, և ի հայտ է եկել դեպի ավանդականը հետհայացքի պատմություն³:

Մյուս կողմից էլ ժամանակակից երաժշտությունը կարող է բնորոշվել ըստ հասարակական ընկալումների, ինչպես մեկնաբանում են Միշել Ֆուկոն և Պիեր Բուլեզը⁴:

Այսինքն՝ ժամանակակից երաժշտության վերաբերյալ գոյություն ունեն տարբեր, բայց և փոխլրացնող մոտեցումներ: Ակնհայտ է, որ եզրը նաև վերամեկնաբանման կարիք ունի, որովհետև «ժամանակակից» բառը նշանակում է «միևնույն ժամանակին պատկանող»⁵: Հետևաբար՝ արդի ժամանակներում արդեն ժամանակակից կարող ենք համարել XX դարի վերջին շրջանի և առավելապես XXI դարի երաժշտությունը, որի ստեղծողները մեր ժամանակակիցներն են:

Հետևելով այս դրույթին՝ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգրքի Ը հատորը նվիրվել է այս վերջին իմաստով ժամանակակից, առավելապես՝ XXI դարի երաժշտությանը: Ներկա հատորը նպատակ ունի քննարկելու այսօր գործող կոմպոզիտորների ստեղծագործական մեթոդները և վեր հանելու կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման հիմնական տրամաբանությունը: Ինչ հիմնական միտումներով է բնորոշվում արդի երաժշտությունը: Ինչպիսի գաղափարական, տեխնիկական, մեթոդական ցուցիչներ են դրսևորվում նրանում: Ինչպիսի ժանրային, գործիքային, կատարողական-տեխնիկական նախընտրություններ են նկատելի: Ինչ հեռանկարներ կարելի է արձանագրել և կանխատեսել կոմպոզիտորական երաժշտության բնագավառում՝ նկատի ունենալով ներկա զարգացումները, արդյո՞ք հնարավոր է կանխատեսումներ կատարել: Այս հարցերը կարիք ունեն հետազոտվելու արդի երաժշտագիտության մեջ: Հասկանալի է, որ բերված հարցերին սպառիչ պատասխան տալու խնդիր դրված չէ, սակայն հատորը կարող է օժանդակել որոշակի միտումների արձանագրմանը:

Արդի երաժշտությանը նվիրված հետազոտություններ են կատարվում Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գործընկեր հաստատություններում ևս: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը հետևողականորեն աշխատում է այս ուղղությամբ: Քիչ չեն ոլորտին նվիրված համերգներն ու

³ **Theodor W. Adorno**, *Philosophy of Modern Music*. Bloomsbury Publishing, 2020, p. 2.

⁴ **Michel Foucault, Pierre Boulez, and John Rahn**, *Contemporary Music and the Public. Perspectives of New Music*, 24, no. 1, 1985, p. 6–12.

⁵ **Ս. Մախասեանց**, *Հայերէն բացադրական բառարան*, հատ. 2, Երեւան, Հայկական ՍՍԴ պետական հրատ., 1944, էջ 137:

փառատոնները, որոնք պարբերաբար իրականացնում են ՀՀ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միությունը, Հայաստանի սիմֆոնիկ նվագախումբը, զանազան անհատ և անսամբլային կատարողներ և այլն⁶: Հասկանալի է, որ հետազոտություններն օժանդակում են ոլորտում նորանոր իրողությունների բացահայտմանն ու արձանագրմանը: Նույն նպատակն է հետապնդում նաև սույն հատորը:

Աշխարհագրական սահմանափակում հատորը չունի. այստեղ հետաքրքրության կենտրոնում են ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ այլ երկրներում (ԱՄՆ, Ֆրանսիա) ծնված և / կամ գործունեություն ծավալող հայ կոմպոզիտորները:

Հատորը բաղկացած է երեք մասից, որոնցից առաջինում ընդգրկված հոդվածները կոմպոզիտորների հեղինակությամբ են: Այսպես՝ կոմպոզիտոր Միխայիլ Կոկժանը ներկայացնում է իր անցած ճանապարհը՝ որպես ստեղծագործող: Ամերիկահայ կոմպոզիտոր Զոգեֆ Պոհիկեանը գրում է իր ստեղծած կոմպոզիտորական մեթոդի մասին, որին նա հանգել է Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում անցկացրած ուսնակության ընթացքում (2019) և որի համար հիմք է ընդունել Կոմիտասի երաժշտատեսական հայացքների դրույթները և հայ ժողովրդական երգերի հիմնատարները:

Երկրորդ բաժինը ներկայացնում է հոդվածներ՝ նվիրված Տիգրան Մանսուրյանի, Ռուբեն Սարգսյանի, Մարտին Ուլիխանյանի, Դավիթ Պիվազյանի երաժշտությանը: Կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրի ստեղծագործությունն առանձնանում է իր ոճական հատկանիշներով, թեև ընդհանուր առմամբ գրեթե բոլորի ստեղծագործությունն էլ (մասնավորապես՝ հատորում ընդգրկված երկերը) վերաբերում է XXI դարին, այսինքն՝ մեր ժամանակաշրջանին:

Երրորդ բաժինը նվիրված է արդի շրջանի տարբեր կոմպոզիտորների այն ստեղծագործություններին, որոնք հիմնված են Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգության վրա:

Թեև հատորը երաժշտագիտական ուղղություն ունի, սակայն այն կարող է կիրառելի լինել ոչ միայն երաժիշտների ու երաժշտագետների, այլև հարակից ոլորտների ընթերցողների համար:

⁶ Տե՛ս **Լ. Արտեմյան**, Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի դերն ու նշանակությունը հայ երաժշտության հանրահռչակման գործում, *Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Է, էջ 151-178:

PREFACE

Komitas Vardapet (1869–1935) is a representative of both traditional and contemporary (or / and modern) music in the real and essential meaning of the word, since his music composition methods were significant courage for his time in the sense of involving folk music in the art music, proposing harmonic and polyphonic innovations, and creating unique forms of instrumentation and texture; broader – in the sense of revealing a unique style of composition.⁷ Komitas's music was a contemporary one, while at the same time largely being based on traditional Armenian music. He derived the compositional means from the structural logic of traditional music. In general, his compositional art should be classified as modern music of the period of his creation, as it was in a fundamental way argued by Gevorg Gyodakyan.⁸

From the standpoint of the twenty-first century, the term “modern music” has a certain multi-layeredness. On the one hand, it is common to characterize as modern the entire music of the twentieth century with its various interrelated and mutually rejecting directions. On the other hand, the term *modern* is applied regarding the music which uses various compositional techniques born in the twentieth century, including rejecting tonality or atonal music, dodecaphony and serial music, microtonal music, aleatorics, various types of computer and electronic music, etc.

Theodor Adorno found that the history of modern music began when the reality of the rejection of classical music stopped to be important, and a

⁷ **Մ. Նավոյան**, Կոմիտասյան հարմոնիայի ֆունկցիոնալ բնութագիրը, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Է, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2022, էջ 7–58:

Տ. Շախկույան, Կոմիտասը և XX դարի արևմտյան երաժշտությունը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Ա, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 21–35:

⁸ **Գ. Գեոդակյան**, Стиль Комитаса и музыка XX века, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, Ереван, изд. Института искусств НАН РА, 2006, с. 96–129.

history of retrospection towards the tradition emerged.⁹ On the other hand, modern music can be defined according to societal perceptions, as Michel Foucault and Pierre Boulez have suggested.¹⁰

In other words, there are different logical and at the same time complementary approaches to define modern music. Obviously, the term also needs reinterpretation, because the word “modern” means “contemporary” or “belonging to the same time.” Therefore, in our times we can consider as modern the music of the late twentieth and especially twenty-first centuries, the creators of which are our coevals.

Following this approach, the Eight Volume of the Komitas Museum–Institute Yearbook is dedicated to modern music in the real meaning of the word mostly focusing on the twenty-first century. Exploring the manifestations of modern Armenian art music, the volume aims to discuss the current compositional methods and to highlight the main logic of the development of art music. What are the main tendencies of the music of our times? What kind of conceptual, technical, and methodical indicators are found in them? What genre preferences are noticed? What prospects can be recorded and predicted in music, taking into account the current developments; is it possible to make predictions? These questions need to be explored, and this volume attempts to make some contribution in this field. Indeed a task of reaching an exhaustive answer to the mentioned questions is not set, but rather the volume intends to help to minute certain trends.

Research dedicated to modern music is being carried out in partner institutions of the Komitas Museum–Institute. The Institute of Arts NAS RA consistently works in this direction. There are a number of concerts and festivals dedicated to the field, which are regularly organized by the Union of Composers and Musicologists RA, the Armenian Symphony Orchestra, various

⁹ **Theodor W. Adorno**, *Philosophy of Modern Music*. Bloomsbury Publishing, 2020, p. 2.

¹⁰ **Michel Foucault, Pierre Boulez, and John Rahn**, Contemporary Music and the Public. *Perspectives of New Music*, 24, no. 1, 1985, p. 6–12.

individual and ensemble performers, etc.¹¹ The research helps to discover and record new realities in the field. This volume also pursues the same goal.

The volume has no geographical limitation. Armenian composers born and/or active in Armenia and other countries (USA, France) are subject of interest here.

The volume consists of three chapters, of which the articles included in the first one are authored by composers themselves. Mikhail Kokzhaev presents his path as a composer. American–Armenian composer Joseph Bohigian writes about the compositional method he created, which he arrived at during his internship at the Komitas Museum–Institute (2019) and which was based on Komitas’s music theory and the principles of Armenian folk songs.

The second chapter of the volume presents articles dedicated to the music of Tigran Mansuryan, Ruben Sargsyan, Martin Ulikhanyan, and Davit Pivazyan. The work of each of the composers is distinguished by their style, although in general, the work of almost all of them (in particular, the works included in the volume) refers to the twenty–first century, that is to say, to our time.

The third chapter of the volume is dedicated to the works by various contemporary composers that are based on Komitas’s poetry.

Although the volume has a musicological direction, it is targeted to both musicians / musicologists and non–musicians who are engaged in related fields.

¹¹ Տե՛ս **Լ. Արտեմյան**, Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի դերն ու նշանակությունը հայ երաժշտության հանրահռչակման գործում, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Է, էջ 151–178:

Գլուխ Ա
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԻ ՀԱՅԱՑՔ



Chapter I
COMPOSER INSIGHT

Михаил Кокжаев (Армения)*кандидат искусствоведения, профессор**Заслуженный деятель искусств Республики Армения**Ереванская государственная консерватория им. Комитаса*

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-01

ЗИГЗАГИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Воспоминания композитора Михаила Кокжаева о времени создания некоторых своих произведений, рассуждения о самих произведениях и о произведениях композиторов других, а также несколько обращений к ученикам – музыковедам и композиторам, которым, они, возможно, будут полезны.

Вся публикация представлена в виде серии эпизодов, выхваченных из жизни композитора, а повествование ведется от первого лица.

ЭПИЗОД ПЕРВЫЙ

Прежде чем описать время и условия создания «Камерной сонаты» для фортепиано, расскажу о том, что предшествовало этому эпизоду моего творческого пути. По окончании консерватории (тогда я с родителями и моей молодой и очаровательной супругой жил в Баку) в 1971 году я был сразу призван в Советскую Армию, а по окончании службы, вернувшись домой, обнаружил, что все мои консерваторские однокашники с легкостью вступили в Союз композиторов СССР. Тогда факт принадлежности к этой общественной организации был едва ли не самым важным свидетельством профессиональной пригодности, а отсутствие этого статуса означало, что несмотря на полученное образование (даже с указанием в дипломе профессии

«композитор»), творческая деятельность индивидуума была ограничена сочинением произведений в «стол». Иными словами, не член Союза композиторов композитором как таковым не являлся.

Мои попытки прорваться в композиторское «светлое будущее» в бакинском региональном отделении Союза композиторов натолкнулись на мягкие увещевания намекающие на мою незначительную пока незрелость и, возможно, в будущем я получу счастливый членский билет обладателя права пребывания в когорте небожителей от музыкального творчества.

«Дотерпев» до 1976 года, я полетел в Москву и обратился непосредственно к Тихону Николаевичу Хренникову с просьбой посмотреть несколько моих работ, в том числе и мою Первую симфонию (дипломную работу, исполнение которой состоялось на выпускном экзамене и получившее высший бал). Тихон Николаевич был бесконечно добрым и внимательным к судьбам людей человек. Он согласился послушать Симфонию и довольно долго разглядывал страницы моих партитур. Я не озвучил своих претензий дабы не выглядеть жалобщиком. Впрочем и так все было понятно, и в результате мне уже в Баку через месяц вручили заветный членский билет за подписью самого Тихона Хренникова.

И началась иная жизнь, тогда казавшаяся мне синекурой. Одним из достояний стало неожиданное приглашение на всесоюзные, называемые в обиходе «золотыми», семинары молодых композиторов (в 1977 году), которые возглавлял замечательный музыкант, композитор и педагог Юрий Александрович Фортунатов. Впоследствии я ежегодно, вплоть до 1982 года, посещал эти семинары и, по сути, по полтора или два месяца в году имел счастливую возможность быть стажером Юрия Александровича. Эти незабываемые уроки высокого творчества практически заново выстроили мои творческие установки, и целый ряд моих сочинений был либо до опубликования представлен

Юрию Александровичу, либо даже был сочинен под его весьма взыскательным надзором.

Я не раз обращусь к воспоминаниям о моих уроках у Ю. Фортунатова и многолетней с ним дружбе. Наверное даже приведу цитаты из чудом сохранившихся писем (воистину булгаковское «рукописи не горят» получило очередное подтверждение – во времена нашего беженства из Баку пропало очень многое из семейного достояния, но десять писем Юрия Александровича Фортунатова, с необычайно изысканными и очень важными советами, связанными не только с конкретными сочинениями, но и с самим феноменом творческого процесса, сохранились), поскольку школа Фортунатова, к которой я имею отношение, в значительной степени сформировала мое художественное мировоззрение.

На одном из «золотых» семинаров я представил Юрию Александровичу сочиненную без его ведома «Камерную сонату» для фортепиано. Должен сказать, что Юрий Александрович, прекрасно разбиравшийся в современной музыке и знавший все приемы алеаторического письма, отдавал предпочтения тем, которые предельно точно фиксировали параметры музыкального процесса. Его весьма ироничное отношение к тем способам фиксации музыкальной материи, в которых неконтролируемая композитором исполнительская свобода в алеаторике трактовалась как неспособность точно выразить свою композиторскую мысль. Иными словами «его величество Случай» в музыкальной процессуальности Юрием Александровичем хоть и не запрещался, но и не поощрялся в случаях, когда и сам композитор полагался на случайно возникший (и в каждом новом исполнении иной) комплекс акустических совпадений. В моей сонате было три уровня свободы: первый – последовательность трех частей определял исполнитель; второй – темповые указания отсутствовали, и исполнитель должен был сам определить скорость движения музыкального потока как в локальных эпизодах, так и в темповых

перепадах внутричастной последовательности фрагментов. Именно третий уровень свободы у меня вызывал опасения при демонстрации «Камерной сонаты» – внутри частей не было тактовых черт, хотя ритмическое и структурное соотношение элементов композиции было выверено идеально. По сути каждая из частей представляла собой один, очень длинный такт не имеющий метра, но ритмически организованный абсолютно точно. Первое исполнение было очень эффектным – аудиозапись была сделана блистательной пианисткой Розой Шифрин, одной из очень тогда немногих в Баку исполнительниц современной музыки.

Вглядываясь в выражение лица Юрия Александровича, я пытался угадать его реакции на мою, по тем временам очень даже парадоксальную музыку, и, судя по моим оценкам наблюдения, ничего хорошего оно (выражение лица Юрия Александровича) не предвещало. По окончании наступило тревожное молчание (прослушивания проходили на пятой даче Ивановского дома творчества при всей честной братии семинаристов) и наконец, подергивая мочку левого уха (Ю.А. был левшой), с достаточно недовольной, близкой к брезгливости, миной, Юрий Александрович изрек: *«Я с удовольствием следил за капризами твоего слуха».*

Должен признаться, что мне много раз приходилось выслушивать и даже читать хвалебные отзывы на мою музыку, но эта фортуноватская фраза по сей день является одной и самой первой из двух, которые я ценю превыше иных, порой весьма лестных и многословных.

«Камерной» я назвал сонату потому, что в ней, наряду со многими проявлениями структурного музыкального модернизма¹, присутствуют приемы связанные с извлечением фортепианных флажо-

¹ Мне известно, что в отличие от художников, композиторы все новшества обозначают понятием «авангард». Однако, я свои музыкальные поиски причисляю к музыкальному модернизму, отчасти еще и потому, что многие (если не все) мои образы почерпнуты из искусств изобразительных. Точнее – образы мной реконструируемые

летов, которые, как мне тогда казалось, будут плохо слышны в больших залах. В дальнейшем она звучала и разных залах, в том числе и в больших, и все флажолеты всегда вызвучивались великолепно.

С этой сонатой вообще случилось несколько курьезов, и один из них связан с отсутствием тактовых черт. Когда я пришел на прием к заместителю главного редактора издательства «Советский композитор» Эдуарду Хагагоряну, замечательному армянскому и советскому композитору, и предложил издать мою «Камерную сонату», он, пролистав все страницы, с трудно скрываемым пренебрежением вернул мне рукопись со словами: *«Мы бестактную музыку не печатаем»*. Через многие годы я стал другом семьи, а дочь Эдуарда Арамовича Нана (Наринэ) стала нашей очень близкой подругой. Соната в рукописи была востребована и довольно часто исполнялась. А годы спустя в том же издательстве «Советский композитор» (и по инициативе самого издательства) моя «Камерная соната» была прекрасно издана на самых лестных для меня условиях.

В Армении эту сонату блистательно сыграл замечательный армянский пианист и мой большой друг и единомышленник Игорь Яврян, а также его ученица и ассистент Лусине Акопян. Примечательно, что в обоих исполнениях части сонаты прозвучали в разных последовательностях, что наглядно продемонстрировало способность данной музыкально циклической формы к структурной трансформации и, как следствие, к драматургическим метаморфозам. Впервые же, в Армении «Камерная соната» прозвучала в исполнении замечательной пианистки и тонкого интерпретатора Гаянэ Джагацпанян, которая, по сути, одна из первых представила мое произведение на суд ереванской публики после нашей репатриации.

в звуках «считываются» сначала ухом, а затем и сознанием как виртуально зримые и в этом своем качестве вполне конкретные.

Прочитывая Ю. Фортунатова, я не воспроизвел еще одно высказывание, которое очень ценю, и которое принадлежит одному из корифеев армянской музыки – Эдварду Михайловичу Мирзояну, сыгравшему в судьбе моей семьи важную роль, но об этом я расскажу в другом эпизоде моих воспоминаний.

ЭПИЗОД ВТОРОЙ

В одном из своих воспоминаний я процитировал фразу Ю. А. Фортунатова – одну из двух, для меня, скажем так – путеводных.

Примерно за год до нашей (имею в виду всю мою семью и даже родню) репатриации в Армению, а в те времена это качество социального бытия именовалось беженством, то есть в 1987 году, я впервые попал в дилижанский Дом творчества и впервые был представлен всей творческой элите армянского музыкального искусства. Должен признаться, что каждое посещение Армении для меня было чрезвычайно важно, поскольку мой отец Артем Гайкович Кокжаев (Кокжаян) был представителем известного и довольно старинного рода Хечумянов, и его весьма впечатляющие рассказы о его и конечно моей исторической Родине будоражили сознание постоянно. Задаваясь вопросом – кто я на самом деле – армянин или космополит, часто вспоминал картину Поля Гогена таитянского периода, которую он назвал «Кто мы? Откуда пришли и куда идем?», и в которой вторым сакральным планом высвечивается щемящая душу мысль о таинственности цели нашего пришествия в этот полный противоречий Мир. Проецируя идею картины Гогена на попытки собственной идентификации постепенно осмысливал, что вопросы заданные художником имеют прямое отношение к моему желанию выявить код моей собственной принадлежности к армянскому народу. В поисках самого себя неизменно вспоминалась моя первая встреча с самым величественным символом Армении –

когда в самом наивном детстве увидел Великую библейскую гору, ее величие меня потрясло безмерно глубоко, что тоже стало важнейшим фактором осознания себя как части армянского социума.

Так или иначе, мне было лестно, что меня приняли «ко двору» как полноценного представителя нации, и смелость моя, тогда мной самым оцениваемая как наглость, позволила мне напроситься к Эдварду Михайловичу Мирзояну с предложением послушать мою Третью симфонию. К моей великой радости Эдвард Михайлович принял мою просьбу благосклонно, и в тот же вечер я уже сидел у него в коттедже и готовился включить мой маленький «Грюндик» предварительно положив перед ним партитуру.

Надо отдать должное – Эдвард Михайлович был предельно сосредоточен, всматривался в каждую страницу очень внимательно и столь же внимательно слушал музыку не задавая мне вопросов. По окончании он высказал несколько весьма одобрительных сентенций относительно качества музыки и ее формы, но одна фраза была абсолютно емкой и содержательно – знаковой: «Вам есть что сказать и Вы умеете это делать». Смутился я невероятно и вероятно покраснел, а Эдвард Михайлович «добил» меня окончательно, сказав: «А вот скромность – это прямой путь в безвестие».

Теперь самое время рассказать о самой Третьей симфонии и о некоторых событиях, связанных с ее созданием. Ее впервые сыграли в Баку на каком то пленуме Союза композиторов, и аудиозапись этого филармонического исполнения позволили предлагать ее другим исполнителям – в советские времена нужно было обязательно продемонстрировать достоинство произведения, и в этом смысле звукозапись производила гораздо более яркое впечатление, чем исполнение партитуры на фортепиано. Кстати сочинять эту симфонию я начал дома, а закончил в Доме творчества Иваново, там же в Москве в Союзе композиторов у меня ее приобрели, что стало причиной исполнения на пленуме в Баку. Но в Москве нужно было

партитуру прилично сыграть, чего я очень боялся. Мой близкий друг и замечательный московский композитор Михаил Броннер помог мне – за час до прослушивания попросил московского композитора и пианиста Бориса Франкштейна сыграть партитуру с листа. Просил по телефону, и времени для хотя бы беглого просмотра партитуры за фортепиано не было. Франкштейн не спеша пришел за несколько минут до заседания комиссии и потратил их не на визуальный просмотр нотного текста, а на любезности, которые обычно сопровождают первое знакомство с человеком. Описать глубину моей паники чрезвычайно трудно, но уже после первых извлеченных Борисом Франкштейном звуков я испытал столь глубокое восхищение самим собой – создателем прекрасного симфонического произведения, что до сих пор стыжусь этого мгновения в моей творческой судьбе. Надеюсь читателю понятна легкая ирония содержащаяся в предшествующей фразе – она призвана для метафорического усиления впечатления от игры Бориса Франкштейна, с которым очень подружился и, считая его выдающимся музыкантом, по сей день испытываю бесконечную благодарность и безмерное благоговение перед его уникальным талантом блистательного пианиста и, главное, тонкого интерпретатора.

Симфония № 3 исполнялась неоднократно, и последнее знаковое исполнение состоялось в Большом зале ереванской филармонии в год моего 65-летия. Исполнитель – государственный симфонический оркестр под управлением Рубена Асатряна.

Эту симфонию я посвятил моей возлюбленной супруге Азе, и завершающие одночастное симфоническое полотно два удара колокола представляют собой ее имя написанное в партитуре нотами – AS, A (ля бемоль, ля бекар). Любопытно, что все фрагменты симфонии, в которых используются звенящие инструменты (ударные и арфа) мне приснились, и я их записывал утром, проснувшись и сразу – чтоб не забыть. Впрочем был еще один эпизод пришедший во сне. Долго не

получался один из фрагментов, а вся форма была задумана как череда совершенно различных эпизодов, которые должны были несмотря на контрасты музыкального материала пластично сменять друг друга, следуя логике причинно следственных образных смен. Но начало эпизода получилось, а продолжение никак не встраивалось в архитектуру целостной формы симфонии. Этот никак не завершаемый отрезок музыки не раз снился обрываясь в том месте, где я никак не мог найти его продолжение. И вот однажды, наверняка это подсказка свыше, я увидел во сне продолжение, прямо в партитурной версии: оказывается нужно было весь уже сочиненный фрагмент провести в ракоходе (то есть в обратном движении), но в другой оркестровке, а затем приставить к уже сочиненному, но не формально, механически, а с соединительной интермедией «сотканной» из «кружевных узоров» музыкальной ткани в тембрах звенящих ударных и арфы. Третья симфония в моем обширном творчестве является одним из самых знаковых и любимых моих сочинений. Добавлю, что вереница смен музыкальных образов, между собой контрастных, в самом конце формы собирается в лирическую неделимую и бесцезурно – нескончаемую скрипичную мелодию поддерживаемую мягкими оркестровыми красками, в единый образный сплав ранее отзвучавших мотивов, но теперь сплетенных в смысловое единство одной единственной вселенской мысли – **все сущее есть любовь!**

Воплощенье счастья – птицы,
в гнездах птицам не сидится,
взмыли стаи к небесам –
там их Храм!

Мечты, как птицы, ввысь стремятся,
их не сдержать, за ними не угнаться –
туда, где высится в бессловии своем
Духовный Дом!

Слова крылаты и бескрылы,
порой в них мудрость, чаще пыль,
Полет Души – без выпранных словес
– к Вратам Небес!

Любовь и в птицах, и в мечтах,
в словах – когда они в стихах,
в их ритмизованной чреде, когда поэт рифмует мысли,
те, что в запретной тишине непримиримостью зависли,
и в искуплении греха – пусть в запоздалом покаянье,
во всепрощении врагов, в сочувствии чужим страданиям,
в прощании и встрече у забытого порога,
в цветении Весны, в изысканности слога...
Одна лишь мысль превыше всех –
Любовь – обитель Бога!

Михаил Кокжаев, 29.06.2018

ЭПИЗОД ТРЕТИЙ “Dialog mit Johannes”

Концерт для скрипки и симфонического оркестра № 3

Когда-то, в ранней юности, после «ленивого» окончания музыкальной школы и «музыкальной паузы» в два года, я вдруг озадачил моих родителей – инженеров страстным желанием стать музыкантом. Выбор профессии в нашей семье считался делом серьезным, и убедить маму и, особенно, отца в том, что мое желание непреодолимо было отнюдь не просто. В конце концов мой отец с плохо скрываемым недовольством согласился нанять мне репетиторов с

условием, что он мне больше ничем и никогда в сфере моей профессиональной деятельности в дальнейшем помогать не будет.

Так или иначе, уже будучи студентом музыкального училища, я успешно осваивал все положенные дисциплины и факультатив по композиции – в те времена композиция стационарно в среднем учебном заведении не присутствовала в реестре обязательных дисциплин. В шестидесятые годы прошлого века студенчество проявляло большой интерес ко всему, что было доступно даже за пределами учебных планов. И если кто-то становился счастливым обладателем какой-нибудь редкой грампластинки, то тут же собиралась дружеская компания у кого-то дома, кто-то доставал ноты, и весь кагал прослушивал содержимое винилового диска по несколько раз, пока пришедшие с работы родители хозяина квартиры тактично не намекали на то, что пора и честь знать.

На одном из таких сборищ прозвучала Ми минорная симфония (№ 4) Йоганнеса Брамса, которую я прежде не слышал, да еще кто-то из друзей «подогнал» партитуру. И несмотря на то, что моего опыта прочтения партитуры было недостаточно для глубокого проникновения в глубины брамсовского полета мысли, я скорее ухом и интуицией понял величие этого потрясающего симфонического полотна. Именно в этот день я понял, что я должен стать композитором симфонистом, а если быть более точным – осознал всю сложность достижения этой цели, к которой потом шел всю жизнь. И все время моих дальнейших творческих поисков и усилий было заполнено мысленным диалогом с Брамсом, виртуальная сложность которого заключалась в невозможности услышать словесный ответ великого композитора. Но ответы были, и были в самой музыке моего мнимого наставника Йоганнеса Брамса, а порой мне казалось, что обращаясь к нему в перцепции, я слышу его ответ, принимаемый мной духовно, логически и безоговорочно, как истину в последней инстанции.

Этот мысленный диалог с Брамсом сопутствовал практически всем периодам моего творческого пути. Я не подражал Брамсу, что было бы наивной попыткой копирования, более того, в моих произведениях нет структурно подобных брамсовским приемов письма. Скорее я пытался перенять силу его музыкальной лексики, масштаб его вселенского мировосприятия, наконец, эмоциональную глубину его романтических выплесков. А техника, чувство формы, интонационная палитра у меня были свои собственные, идущие от моего природного музыкального комплекса, от моих стилевых и композиционных навыков, одобренных доброй подсказчицей – интуицией.

В конце 1987 года, когда я уже «оброс» изрядным числом крупных, в том числе и симфонических произведений, я почувствовал, что пора и в своей музыке отдать дань имени композитора, который многие годы был для меня символом совершенства. То есть мне следовало создать симфоническое полотно, в котором коллажи из музыки Брамса и мои собственные музыкальные фразы были бы выстроены в диалогической последовательности. Скорее всего моя самонадеянность вышла за рамки разумного, поскольку я замахнулся на очень высокий уровень сложности реализации идеи, предполагавший не только предельно высокое мастерство, но и весьма непростой план композиции, в котором ясно прочитывалась бы идея диалога сквозь времена и пространства. То есть и высокий слог самого Брамса, и мое композиторское слово в замысливаемой музыкальной композиции должны были бы обладать признаком смысловой равноценности и художественной высоты. Окончательное решение было принято на концерте великолепного армянского скрипача Арташеса Мкртчяна, блистательно сыгравшего скрипичный концерт Йоганнеса Брамса: стали очевидными решения двух ключевых проблем – произведение должно представлять собой скрипичный концерт с большим симфоническим оркестром и сочинен он должен быть «под руки» Арташеса Мкртчяна.

Признаюсь, сочинение этой партитуры заняло у меня больше года, что беспрецедентно – обычно я пишу быстро, а уж целый год работы над одним сочинением для меня – синоним вечности.

Конечно же композиционно реализовать эту идею можно в разных моделях, но я избрал жанр одностанного концерта (благо у меня был опыт – этому концерту предшествовало еще два; первый был сочинен еще в студенчестве, в додекафонной технике, а второй в конце семидесятых, по сюжету романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова), в котором диалогичность является композиционной неизбежностью.

Подражая стилистике Йоганнеса Брамса я выстроил оркестровое вступление, а далее Брамс присутствовал в цитатных версиях своих известнейших произведений и конечно же в нескольких «обрываках» Ми минорной симфонии.

Но не только Брамс цитировался. В концерте есть и тема из «Бранденбургского концерта № 6» Иоганна Себастьяна Баха, причем завершил я ее весьма органично вписавшимся в стилистику армянским кадансом, и мотив из скрипичного концерта Бела Бартока, и еще несколько узнаваемых просвещенным слушателем музыкальных символов принадлежащих перу разных композиторов, причастных к великой музыкальной истории Мира (ведь беседа с Брамсом могла затронуть творчество и других корифеев музыки). Мне важно сообщить, что сочинял я это произведение совсем не для того, чтобы поднять собственное реноме. Напротив, несущие признаки моего стиля мелодические обороты и темы намеренно «вплетались» в музыкальное повествование как «голос за кадром», комментирующий отдельные страницы Великой истории музыкального искусства и восторгающийся ими. Я старался связать наследие великих мастеров музыки с той, отчасти и моей, современностью и даже показать системную взаимосвязь между композиторами одной школы, но разных времен. Так, несколько перестроив тему главной партии

первой части Ми минорной симфонии Брамса, заменив в ее интервальной структуре сексты на терции, я получил нисходящий ряд терций из неповторных звуков. При наличии собственных брамсовских гармоний тема звучит абсолютно узнаваемо, и после своего величественного нисхождения она вновь, совершенно органично с точки зрения мелодической пластики, возвращается к высоким тесситурам оркестра – тоже терцовым, но теперь уже серийным рядом Албана Берга – технологической основой его гениального скрипичного концерта. Замечу, что музыка Берга, композитора тоже немецкого, но представляющего совсем иную эпоху – музыку XX века, в таком контексте абсолютно естественно срастается с темой симфонии Брамса, ничуть ей не противореча. Разве это не убедительное доказательство некой алгоритмической общности двух великих полотен, в которых фундаментальная опора на незыблемость терцового склада музыки является принципиальной основой выстраивания мелодических линий?

Концерт был исполнен прямо как говорится «из под пера», что в реальной жизни бывает очень нечасто. Как я и предполагал, он был исполнен выдающимся армянским скрипачем Арташесом Мкртчяном, поразившим меня не только своей вдохновенной игрой, но и потрясающим знанием партитуры. Я не пишу клавиров (как не странно – не умею) и солист не мог репетировать под рояль. Дирижер (и мой добрый друг) Завен Вартанян на оркестровых репетициях мучался с моей, увы совсем не традиционной, партитурой, которая на групповых репетициях звучала мягко говоря подозрительно. Косые взгляды оркестрантов свидетельствовали о не очень большом почтении ко мне и моей музыке. Но вот только собрался весь симфонический состав на сцене филармонии, Арташес вышел с видом абсолютной уверенности в успехе, и с первых же нот оркестр засверкал всеми красотами мной придуманными. Но главное в том, что Арташес Мкртчян во время репетиции, дублируя жесты Маэстро,

поворачивался ко всем исполнителям оркестровых соло с обворожительной улыбкой, как бы выстраивая с ними свой, исполнительский диалог. Я был поражен тем обстоятельством, что не имея возможности репетировать с фортепиано, Арташес Мкртчян не только просмотрел и выучил партитуру наизусть, но и услышал ее в тембрах и общеоркестровых звучаниях.

В дальнейшем этот концерт не исполнялся, так как швейцарский издатель (имени не назову умышленно) заключил со мной контракт на издание и обладание всеми правами. Концерт еще не издан, и аудиозапись сделанная в 1999 году с описанного мной концерта является хоть и очень достойным, но единственным исполнением этого произведения. До окончания контракта осталось еще несколько лет, но я надеюсь, что все же удастся когда нибудь преодолеть это препятствие. К слову – денег от издания, точнее – неиздания – я практически не заработал.

ЭПИЗОД ЧЕТВЕРТЫЙ

«Сад камней»

Композиция для струнных и двух флейт
памяти Авета Тертеряна

Уход из жизни Авета Рубеновича Тертеряна был неожиданным; мне казалось, что он после сочинения последней – Восьмой симфонии полон жизненных сил и находится на самой вершине своего удивительного творческого пути. Удивительного потому, что его авангардизм «расцвел» значительно позже, чем он появился в Мировой музыке, когда слух почитателей музыкального авангарда был уже перенасыщен огромным числом произведений – как высокохудожественных, так и тех, в которых за акустическими выкрутасами ухо тонкого ценителя угадывало псевдохудожественный

блеф. Но главное – образцов музыкального авангарда разного толка и разных авангардных техник было столько, что тенденция к гиперэкспрессии помноженной на сверхструктурализм практически исключала возможность создания произведения с качеством оригинального акустического ряда. Композиторы – авангардисты сколачивали творческие группы по признаку как бы единомыслия, что мало помогало в поисках истинной художественной новизны. И только первооткрыватели, которых можно считать «первопроходцами», такие как Шенберг, Берг, Веберн, Ксенакис, Булез, Лютославский, Пендерецкий, Мессиан, Шнитке, Берио, Пярт, Екимовский и несколько других сохраняли истинное лидерство – по всей вероятности потому, что применяли технические новшества в качестве средства, а не цели.

Так или иначе в этих «полях неопределенности» уже в шестидесятые–семидесятые годы прошлого столетия наметился кризис в музыкальном искусстве. И наметился совсем не потому, что был преувеличенно эмансипирован диссонанс, а потому, что сами музыкальные технологии использовались в композиторском творчестве для реализации идей связанных с феноменом разрушения. Иными словами, в системах художественных ценностей идея созидания, которая во все предшествующие времена была сутью любого художественного произведения, вплоть до высокой трагедии, была заменена на натуралистическую констатацию факта фатального разрушения – материального и морального распада художественного объекта. И в условиях бытовавшей в те времена постепенно мрачающей картины бытия Мировой музыки Авет Тертерян сумел сказать свое, совершенно уникальное слово художника, в котором позитивное начало возвышалось над всем противоестественным.

Мы дружили тесно, нас обоих занимало пристрастие к иронии – у меня к ее романтическому проявлению, а у Авета Рубеновича – к явной устремленности к сарказму. Мне импонировало его ко мне

расположение, а ему скорее всего было приятно со мной беседовать на языке изысканной русской лексики – мы оба были русскоязычны и (да простит меня читатель за хвастовство) моя несколько старорежимная речь времен «серебряного века», изобилующая метафорами и идиомами явно Авету Рубеновичу пришлась по душе. Его склонность к русскоязычию (как впрочем и моя) уходила корнями в прошлые времена, в те времена, когда и он, и я были жителями города Баку, который вплоть до начала семидесятых был абсолютно интернационален и тотально русскоязычен.

Мне очень нравились его весьма символические сентенции – емкие, остроугольные и почти всегда парадоксальные. Вот например, как он объяснял набожность армян: «Армения – горная страна. Идет человек, а перед ним гора. Человек, измеряя ее высоту поднимает голову к небесам и там видит Бога!». Не ручаюсь за точность цитирования, но мысль приведена точно. Или другое. Авет Рубенович не раз говорил, объясняя природу своей веры: «Мой Храм – Христианская церковь, под которой теплится языческое капище!». Это высказывание как нельзя лучше характеризует творчество замечательного композитора, и, вслушиваясь в звуки его симфоний, слушатель становится очевидцем событий всех времен, случившихся в истории многострадальной, но и Великой страны – Армении. Когда в Дилиджанском доме творчества, перед десятым коттеджем, в котором всегда жил и творил Авет Рубенович Тертерян, открывали мемориальную доску, я прочитал свой стих ему посвященный и одну строфу из него я осмелюсь здесь привести:

И если вслушаться в покой камней,
Лежащих тут в порядке странном,
Услышать можно музыку его,
и в ней –
Величие и скорбь земли обетованной!

Действительно – Армения страна гор, склоны которых покрыты каменной россыпью, и уже после сочинения этого стиха (а сочинил я его через год после ухода из жизни Авета Тертеряна) я решил сочинить произведение памяти композитора, связав в нем образ творца Тертеряна с армянским символом вечности – камнем. Именно камни, точнее каменные хачкары сохранили память обо всех важнейших событиях армянской истории. Только в Армении можно увидеть тысячелетней древности Храмы из цветного туфа, месторождения которого есть только в Армении, что мне кажется знаком Господа, отметившего таким образом достойный народ. Но не только в Армении камни ценятся как хранители вечных истин. Одним из символов непознаваемости Мира и его красоты являются японские ритуальные площадки, так и называемые «Сад камней». На них шестнадцать камней разной величины и формы (некоторые камни покрывали мхом, придавшим им схожесть с горами) располагались в таком порядке, что с любой точки обозрения можно было увидеть только пятнадцать из них. Этот геометрический феномен я перенес на технологический принцип предполагаемого сочинения, а именно – при каждом новом проведении шестнадцатизвучной серии последовательно выпадал один из ее звуков. То есть в каждом фрагменте музыки, основанном на данной серии, один из звуков не звучал, но в следующем фрагменте появлялся, а вместо него выпадал другой и так далее. В деталях все несколько сложнее – сам по себе этот математический алгоритм порождал много оригинальных звуковых конструкций. Эта технологическая основа была дополнена еще одной, весьма существенной и символичной находкой. Настоящее – паспортное имя композитора Альфред, а его супруга Ирина Георгиевна Тигранова (дочь известнейшего советского музыковеда Георгия Григорьевича Тигранова) называла его сокращенной версией имени – Фред. Так вот, в серийный ряд я «вмонтировал» три ноты, соответственно их латинским обозначениям – F.

RE. D, что является скрытой в музыкальном материале криптограммой, в которой зашифровано имя композитора.

Совсем недавно небольшой струнный оркестр с двумя солирующими флейтами под управлением замечательного маэстро Рубена Асатрян очень эффектно исполнил эту композицию на фестивале посвященном Тертеряну. Концерт состоялся перед загородным домом семьи Тертерян, и потрясающий ландшафт усилил впечатление от прозвучавшей музыки. Все происходящее было очень трогательно отданной данью величию композитора и даже порыв ветра внес свой стихийный вклад в эту незабываемую мистирию, придав событию некоторый привкус мистицизма – музыка окрасилась в тона «тертеряновского» бунтарства. Прежде композиция «Сад камней» дважды удачно исполнялась муниципальным камерным оркестром под управлением тонкого интерпретатора нескольких моих партитур маэстро Меружаном Симоняном. Осталось добавить, что ни на одном из этих исполнений я не присутствовал – во всех трех случаях был в вынужденном отъезде, и в этом тоже видится признак какого то мистического знака – может быть самое яркое исполнение ожидает меня в грядущем?

ЭПИЗОД ПЯТЫЙ

На третьем курсе в Бакинской консерватории мой профессор Джевдет Гаджиев, ученик Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, разрешил мне сочинить одностанный скрипичный концерт в ортодоксальной додекафонной технике. Надо сказать, что в конце шестидесятых это не поощрялось, а порой даже пресекалось. Однако в бакинской консерватории все же к новым техникам относились либерально, хотя допускали к ним лишь наиболее продвинутых студентов. В те времена самой откровенной советской книгой о додекафонии была книга Шнеерсона «О музыке живой и мертвой».

Содержание ее было отнюдь не примитивной формой критики Шенберга, но гипертрофированно тенденциозной, настолько, что между строк читалась если не любовь к музыке великого нововенца, то по крайней мере – глубокая симпатия. Так вот, получив зеленый свет на сочинение додекафонного концерта для скрипки с оркестром, я с великим рвением взялся за работу. Сочинял быстро (и эта привычка сохранилась до сих пор), составлял множество таблиц с инверсиями, ракоходами, пермутациями, ротациями и еще бог весть какими преобразованиями ряда, исходя из желания придать музыке все же какую-то интонационную комфортность. Я попросил профессора о разрешении принести ему готовую партитуру, поскольку математическая логика работы с додекафонным рядом требовала обязательной целостной выстроенности композиции. То есть, пофрагментная работа с материалом, как мне тогда казалось, была неосуществима, так как продвижение манипуляций с неповторностью звуков додекафонного ряда напоминало логическую цепь, в которой предшествующий вариант ряда тянул за собой последующий. И все это еще надо было уложить в убедительную форму – то есть развитие музыкальной мысли требовало еще и увязку работы над метаморфозисом додекафонного ряда с проблемой управления магистральным временем всего музыкального процесса. В одном из фрагментов у меня выпадал двенадцатый звук ряда и я, слукавив, вывел его в пиццикато контрабасов на нюансе пиано. То есть спрятал его за мощью всего оркестра, полагая, что никто этого не заметит, а возможно примет еще и за особый композиционный прием. Каково же было мое удивление, когда мой профессор, молча просмотрев без замечаний всю партитуру, вернулся к странице, где я схитрил, и обвел эту ноту красным карандашом. Он поздравил меня с успешно выполненной работой, но я в этот момент сгорал от стыда и одновременно восхищался мерой глубокомыслия моего учителя.

Я несколько раз бывал у него дома, куда он приглашал меня для важных наставнических бесед. В одной из них он посоветовал мне объединить мое пристрастие к творчеству Брамса с особенностями моих способностей в области комбинаторики, что в определенной степени стало отправной точкой моих творческих позиций. После одной из таких бесед Джевдет Исмайлович подарил мне книгу Томаса Манна «Доктор Фаустус» с закладкой на 94-ой странице (и книга, и закладка сохранились), и я осмелюсь процитировать то, что на этой странице было предназначено для моего тогда еще не устоявшегося сознания. *«Говорят, что музыка «обращена к слуху», но ведь говорится лишь условно, лишь поскольку слух, как и остальные наши чувства, опосредствуя подменяют собой несуществующий орган для восприятия чисто духовного. И правда, существует музыка, нисколько не считающаяся с тем, что ее слушают, более того, исключая слушание. Так обстоит дело с шестиголосным канонем Баха, являющимся обработкой одной музыкальной мысли Фридриха Великого. Это произведение не предусматривает ни человеческого голоса, ни какого либо инструмента, оно – музыка в ее чистой абстракции. Возможно, прервал себя Кречмар, что таково сокровенное желание музыки: быть вовсе не слышимой, даже не видимой, даже не чувствуемой, а, если бы то было мыслимо, воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной. Но, прикованная к миру чувств, она вынуждена стремиться к еще более сильной и обольщающей чувственности – Кундри, не ведающей того, что творит, и нежными руками сладострастия обвивающая шею простодушного глупца. Свое наиболее мощное чувственное воплощение она находит в оркестровой инструментальной музыке, где, обращаясь к слуху, будоражит все чувства и сливается в единый блаженный дурман упоение звуками с упоением красками и благоуханиями. Здесь она поистине кающаяся грешница под личиной волшебницы».* В

продолжение этой цитаты есть еще множество детальных рассуждений о разных воплощениях самой музыки, но главное уже высказано – музыка самодостаточна и власть над ней композитора ограничена тем, что она может сама захочет ему позволить! Если попытаться осознать для себя (и только для себя) суть высказанной Томасом Манном мысли, то возникает вопрос – содержится ли в ней раскрытие сакральной сущности музыкального искусства, или это еще и предостережение, адресованное учителем ученику, выраженное словами великого мыслителя? Мне на протяжении всей творческой жизни приходилось отвечать на этот вопрос, и каждый раз ответ – в виде сочинения – содержал в себе противоречивость, заложенную в самом вопросе. Скорее всего однозначного ответа ни я, ни кто иной не найдем, но сама сакральная загадочность музыки каждый раз, когда я приступал к сочинению, провоцировала меня на открытие. И это провоцирование и представляется самым важным импульсом для реализации той или иной музыкальной идеи.

В бакинский период творческого пути были созданы: «Камерная соната», Второй струнный квартет, четыре симфонии, из коих Третью считаю своим высоким достижением (ряд менее значимых для меня сочинений не названы, хотя среди них есть и активно востребованные). Она посвящена моей супруге и это «обозначено» в двух звуках колоколов заключающих одночастное полотно – “AS” и “A” – монограмма имени АЗА. Симфония была исполнена в бакинской филармонии государственным симфоническим оркестром под управлением Рауфа Абдуллаева, имела успех, а затем звучала в Кишиневе и Тбилиси (под управлением Маэстро Мамуки Долидзе). В Ереване она была успешно исполнена в год моего шастидесятилетия (2006) замечательным дирижером, подвижником и пропагандистом новой музыки Армении Рубеном Асатрянном. Хотел бы отметить, что Рубен Асатрян успешно ставил исполнение моих известных сочинений – Виолончельного концерта (солист – Армен Месропян) и особенно

выразительно – оркестровой композиции «Сад Камней» (2017), посвященную памяти выдающегося армянского композитора Авета Тертеряна.

ЭПИЗОД ШЕСТОЙ

Симфоническая картина «Альпийский карнавал,
а также правдивая история хрустальной туфельки»

Симфоническая картина «Альпийский Карнавал, а также правдивая история хрустальной туфельки» была сочинена в 2016 году по инициативе Лукаса Гассера, посла Швейцарии в Армении, много лет работавшего в нашей стране и очень много сделавшего для укрепления творческих взаимосвязей в наших дружественных странах.

Название композиции связано с идеей совмещения сюжета известной всем сказки о Золушке с картиной Карнавала в Альпах – географическом центре Европы, и, конечно же, страны Швейцария, славящейся высоким уровнем культуры и музыкального искусства. Я, как правило, в программной музыке стараюсь передать содержание произведения через узнаваемые на слух музыкальные символы. Так, чтобы указать на то, что действие происходит в швейцарских Альпах, я пользовался ключевыми символическими ориентирами нескольких узнаваемых музыкальных символов: в музыке слушатель услышит много разнообразных имитаций анкерного хода часов, а во фрагменте картины Бала Вальс Золушки и Принца расположен между девятью и двенадцатью ударами боя часов – именно в это время произошла их романтическая встреча.

Я прослушал множество фольклорных источников, и отобрал целый ряд ярких мотивов из народной швейцарской и общеальпийской музыки, которые смешал в едином движении. Мы услышим и традиционный альпийский роговый оркестр, рядом с которым прошел маршем деревенский духовой, услышим чирикание птичек, под-

певающих группе ударных, и многое–многое другое, что в карнавальной мистерии срастается в яркую музыкальную мозаику.

Еще один музыкальный символ, без которого было не обойтись – это короткий, но легко узнаваемый коллаж из фильма – мюзикла «Звуки музыки», в котором замечательные композиторы Чарльз Роджерс и Оскар Хаммерстайн запечатлели изумительную по своей романтичности историю любви, развернувшейся на фоне событий Второй мировой войны в одной из альпийских стран.

Очень надеюсь, что эта музыка принесет в концертный зал Звуки Музыки, порождающие ощущение радостного и светлого Карнавала, которого всем нам так сейчас не хватает. Премьера «Карнавала» состоялась в блистательном исполнении государственного симфонического (бывшего молодежного) оркестра под управлением блистательного интерпретатора Маэстро Рубена Асатрян. Рубен Асатрян исполнил целый ряд моих партитур, и всегда с неизменным успехом. Но исполнение «Карнавала» стало истинным исполнительским шедевром! Низкий поклон и музыкантам оркестра, молодым, прекрасным оркестрантам, которые всегда очень тепло принимают мои, порой чрезвычайно замысловатые партитуры!

ЭПИЗОД СЕДЬМОЙ

Симфоническая картина по мотивам финского эпоса «Похищение Сампо»

Эта партитура была сочинена тоже по случаю – уж очень хотелось поучаствовать в европейском, точнее объявленном в Финляндии композиторском конкурсе (признаюсь не только с целью творческой, но и с надеждой получить гонорар, существенно отличающийся от моей профессорской зарплаты). Я лишь однажды участвовал в конкурсе имени Арама Хачатуряна, объявленном в 1993 году – тогда я получил Первую премию, и окунувшись во всю конкурсную

круговерть с ее сложной психологической подоплекой понял, что в дальнейшем вряд ли еще раз приму участие в подобного рода мероприятии. Грех жаловаться – судьба моего Виолончельного концерта сложилась удачно: он издан в Швейцарии и дважды исполнялся на торжествах связанных с хачатуряновскими юбилейными датами (правда каждый раз я просил у издателя разрешения на исполнение). Одно из исполнений, осуществленное замечательным армянским виолончелистом Арамом Талаляном и, тогда Молодежным, а теперь Государственным симфоническим оркестром под управлением талантливого молодого маэстро Сергея Смбабяна, стало эталонным, и уже много лет находится в свободном прослушивании в YouTube.

Но вернусь к «Похищению Сампо». Сюжет мне показался очень своеобразным. Это легенда о Машине Счастья, которая называлась Сампо и дарила благоденствие и радость финскому народу. Но однажды злодеи похитили ее и в завязавшемся бое народного Героя со злодеями Машина Счастья разрушилась; часть ее утонула в море, в котором увеличилось обилие рыбы к радости финских рыбаков, а иные осколки разлетелись по полям и лесам, после чего многократно увеличилось плодородие Земли Финской.

Так же, как и в Карнавале, я «перелопатил» множество фольклорных аудиозаписей и смешал их в едином потоке. Должен признаться, конечно не без ухищрений моей комбинаторики, степень валентности (то есть способности к естественным интонационным взаимодействиям) была поразительно высокой! Впрочем прием этот не нов в композиторской практике – достаточно вспомнить «ярмочную смесь» в балете Игоря Стравинского «Петрушка». Получилось очень выразительно, и внезапно «вторгшаяся» в идилию «сцена» противостояния Героя и злодеев, завершившаяся победными фанфарами сил Добра, стала позитивной кульминацией полотна. Как и положено, далее музыка «растеклась» в образно возвышенной широте мелодичного Адажио, и все события завершились счастли-

вым концом. Но я умышленно не отметил главного элемента композиции: все события обрамлены подобными по характеру эпизодами, очень напоминающими колыбельную, которую счастливая Мать поет своему маленькому чаду. И, по сути, все события ни что иное, как содержание этой самой Колыбельной! Когда мой замечательный друг и блистательный американский композитор и пианист Яков Якулов услышал эту симфоническую картину, написал: *«Я (как впрочем и всегда) с большим наслаждением послушал твое изысканное и красочное сочинение. Что восхищает в первую очередь, это твоя удивительная стилистическая гибкость. Тебе удалось в течение столь непродолжительного музыкального времени создать целую мини – антологию постромантического симфонического репертуара – это и красноречие в передаче программного сюжетного повествования (Р. Штраус), и акварельность оркестровки в начале (Лядов), и брутальность остинатных ритмов (ранний Стравинский), и широта дыхания во фразировке мелодических линий (Глазунов). «Скандинавский эффект» достигается использованием модальности в гармониях, проявленной тонко, время от времени, без излишнего нажима (Сибелиус). И при всех этих стилистических отсылках, все сказано ТВОИМ собственным голосом, убедительно и благородно»*. Несколько позже Яков Якулов (внучатый племянник армянского художника Жоржа Якулова) в телефонном разговоре предложил обозначить жанровую принадлежность к «Колыбельной», над чем я задумываюсь по сей день.

На этом, пожалуй, можно было бы поставить точку в этом моем повествовательном эпизоде, однако есть одна курьезная деталь моего рассказа о создании этого полотна, от описания которой я не могу удержаться. По окончании работы над партитурой я обратился в оргкомитет конкурса за разъяснением способа передачи материалов для участия, на что получил четкий ответ, меня несколько обес-

кураживший: «Участие композиторов из Армении в данном конкурсе не предусмотрено».

Между тем я рад, что в этом конкурсе я не участвовал: во первых – я не нарушил мой принцип неучастия в конкурсах; а во вторых – мое произведение живет и в YouTube и в памяти как минимум моих друзей – композиторов.

ЭПИЗОД ВОСЬМОЙ

«Несколько миниатюр»

Мне всегда казалось, что владение миниатюрой для композитора является важнейшим фактором профессионализма. Даже самые крупные формы в своей процессуальности вырастают из самых элементарных музыкальных объектов, имеющих, с одной стороны смысловую завершенность, с другой же – содержащих в себе потенциальную способность к развитию. Это означает, что композитор должен в совершенстве владеть различными формами предельно лаконичного выражения мысли. И не просто мысли, а такой, в которой обязательно должен присутствовать символический знак обобщенного образа, воплощение его сущностной содержательности. Своим ученикам по этому поводу я часто привожу пример из истории живописи (я страстный поклонник изобразительного искусства). Как известно, Пабло Пикассо был феноменальным рисовальщиком. Он устраивал публичные выступления, на которых публично, с невероятной скоростью рисовал различные художественные объекты, как правило легко узнаваемые всеми присутствующими. В одном из таких выступлений Пикассо нарисовал быка, примерно такого, каких призывно вешали в Испании (в стране Коррид!) на мясных лавках. То есть, это был среднестатистический бык, ничем не отличающийся от своего собрата на соседней мясной лавке. Но Великий Художник Пабло Пикассо придал этому изображению импульс развития – он

стал в каждом следующем рисунке удалять все лишнее, что можно убрать сохраняя при этом главные черты изображаемого объекта. После ряда подобных манипуляций осталось лишь несколько линий, но в своей целостности это было изображение не общестатистического быка, но Быка, в котором угадывалась отвага бойца, готового к смертельной схватке с тореадором, вероломно навязавшим Быку эту ничем не оправданную схватку.

Рассказывая ученикам эту историю, я и сам как бы «перезагружаю» свою творческую программу, что всегда результативно сказывается на работе – время от времени я возвращаюсь к жанру миниатюры, и в определенном смысле это становится началом нового творческого этапа.

Из достаточно большого числа моих миниатюр я выбрал несколько, которые имели определенное значение в моей композиторской истории.

В начале нового (XXI) века мой очень близкий друг и замечательный армянский скрипач и педагог Гагик Смбатьян познакомил меня со своим другом, известнейшим швейцарским скрипачем Борисом Лившицем (Boris Livschitz). Сначала на почве острословия, а затем и на совпадении основных позиций в музыке мы крепко подружились и дружим по сей день. Совсем не предполагал, что мое желание сочинить небольшую пьесу для скрипки и фортепиано в дар Борису повлечет за собой целый ряд радостных для меня событий. Опираясь на одну из моих творческих установок, гласящих, что каждый, даже самый авангардный композитор в своей практике должен обязательно сочинить хотя бы одну красивую мелодию, я приступил к работе. В результате через несколько часов «родилась» (как мне кажется до сих пор, совершенно самостоятельно, при минимальном моем участии) «Простая мелодия», которая в дальнейшем исполнялась так часто и в разных инструментальных версиях (в том числе и со струнным оркестром), что я сам не всегда знаю где и ког-

да она звучала. Ее играл потрясающе сам Борис Лившиц в Армении и в ряде европейских стран, и по сей день его исполнение, в особенности с оркестром, можно считать эталонным. Она выразительно прозвучала и в Лос Анджелесе в исполнении Марины Манукян (США) и пианистки Джульетты Варданян. «Простую мелодию» играли даже на флейте – в Армении замечательные музыканты Нелли Манукян и Маргарита Саркисян, а в Германии – Оливье Лузинки (Olivier Lusinchi)

Но самым важным последствием был эффект резкого увеличения интереса к моей музыке, правда в основном за рубежами родины.

Я не смогу перечислить все исполнения этой пьесы, но этих исполнений было так много, и так много было лестных для меня отзывов, что сам по себе феномен популярности для меня сопровождался даже некоторой обидой за мои другие, не менее значимые и значительно более сложные произведения. Но больше всего меня удивил и порадовал отзыв одной дамы (не помню к сожалению ее имени) с Венского радио: «Ох уж мне эта Ваша непростая «Простая мелодия»».

Одним из музыкальных курьезов обернулась история создания оркестровой миниатюры “Moonlighting”, в дальнейшем переделанной многократно для разных инструментальных составов.

Сначала о названии. “Moonlighting” – в переводе что-то вроде «Свет луны» или «Лунное свечение». В начале восьмидесятых по телевидению прошел американский сериал с аналогичным названием. Это был замечательный, изысканно лиричный детектив (такие сейчас не снимают нигде, даже в Америке) с участием в главных ролях замечательных актеров Сибилл Шепард и Брюсса Уиллиса. Их изящный флирт без тени вульгарности, полный остроумия и игры ума, производили невероятно яркое впечатление. Каждая недосказанность предыдущей серии перетекала в неожиданность следующей, и так все несколько десятков серий завораживали как содержанием, так и своей непрерывающейся текучестью, очень напоминающей хорошую музыку. Но был в этой текучести один, для меня существенный, недоста-

ток: музыка в этом фильме, хоть и исполнялась самими замечательными актерами, была явно не в плоскости этой сюжетно тонкой драматургии. И я, конечно гипотетически, решил исправить этот недостаток, понимая, что мои стремления улучшить музыкальные треки фильма абсолютно бесперспективны. Учитывая тот факт, что фильм американский, я, следуя правилам привязки музыкального материала к географии создания фильма, сочинил оркестровую пьесу в жанре медленного лирического блюза (у меня и прежде был опыт создания оркестровых джазовых композиций). Пьеса получилась компактной и мелодичной (она даже сейчас в YouTube пребывает в нескольких разных исполнениях) и, на мой взгляд, образно соответствующей магистральной тематической направленности фильма.

Благодаря значительной востребованности пьесы “Moonlighting” существует несколько ее версий, в том числе и для фортепианного трио – эту версию меня попросили сделать девочки из молодежного трио «Шелл», успешно осваивающие сцену. Настолько успешно, что были приглашены на концерты в Голливуд и конечно же сыграли там, в Беверли-Хиллс, мою пьесу. На концерте присутствовал продюссер фильма “Moonlighting” (поистине пути Господни неисповедимы), который заинтересовавшись названием музыки подошел к музыкантам за кулисами и спросил, чем объяснить сходство названий музыкальной пьесы и его фильма. Девочки из трио «Шелл» рассказали ему историю создания этого блюза, который, кстати, ему очень понравился. Трудно предположить почему (возможно эта история пересказана музыкантами была не очень точно), но этот замечательный продюссер прислал мне в подарок диск CD с записью музыки к фильму “Moonlighting”, той самой, которая мне не пришлась по вкусу.

Пожалуй наиболее впечатляющими стали следующие исполнения блюза “Moonlighting”: в Мурманске Карен Шахгалдян сыграл ее с региональным камерным оркестром под управлением маэстро Давида Мурадяна; Борис Лившиц исполнил “Moonlighting” с Нацио-

нальным камерным оркестром Молдавии под управлением маэстро Владимира Андриеса.

Самая для меня знаковая миниатюра сочинена на классический латинский текст “Ave Maria”. Я человек верующий, и Богородица, Святая Мария – моя святая, к которой я обращаюсь и в Храме Божиим и вне Храма, когда бывает в этом нужда. Лет 10–12 назад я сочинил пьесу с названием “Ave Maria” для хора а capella, и предложил ее прекрасному хоровому дирижеру и замечательному человеку Арутюну Топикяну, Мы дружили, и его муниципальный хор города Еревана прекрасно исполнил эту пьесу в своей концертной программе. Этот хор исполнял «Аве Марию» несколько раз, но однажды, незадолго до очередного концерта заболела обладательница единственного в хоре колоратурного сопрано – ей поручались всего несколько нот, но очень важных – там линия хорового сопрано «разветвлялась» на хоровое сопрано и сольное. Эффект этого разветвления служил кульминацией пьесы, и маэстро Топикян транспонировал всю партитуру на пол тона вниз для удобства замены колоратуры на другой имеющийся в составе хора высокий голос. Казалось бы, проблема решена, но в концерте пьеса прозвучала тускло, и несмотря на то, что я не высказал никаких претензий, Маэстро, вероятно по выражению моего лица, понял, что мне не понравилось исполнение. Думаю, он и сам убедился в этой неудаче, и через некоторое время пригласил меня на концерт снова. И в первоизданной версии «Аве Мария» прозвучала изумительно, так, как никогда прежде. К моему величайшему сожалению эта встреча с моим другом и замечательным дирижером маэстро Арутюном Топикяном была последней – безжалостный ковид стал причиной безвременной смерти, ставшей для меня одной из невосполнимых утрат. Одной, но не единственной, – вскоре по этой же причине покинул этот мир мой другой близкий друг – скрипач Гагик Смбалян.

Совсем недавно состоялось еще одно исполнение «Аве Марии» в одном из старинных храмов Армении, где я, к сожалению, присутствовать не смог. Талантливейший армянский хормейстер Сона Ованиссян и ее камерный хор «Овер» вдохновенно исполнил эту самую знаковую для меня хоровую миниатюру, и это исполнение можно считать исполнительским шедевром.

Множественной невосполнимой утратой стали молодые воины погибшие в необъявленной вероломной Карабахской войне 2020 года, когда азербайджанские вооруженные силы атаковали армянские города и села, нападая также на гражданское население, и я не раз обращался в молитвах к Святой Марии с просьбой сохранить их светлые души на небесах.

Талантливая оперная певица Анна Погосян в сотрудничестве с пианисткой Маргаритой Саркисян записали камерную версию «Аве Марии», а когда эта запись попала в эфир (по свидетельству Анны Акопян), многие бойцы, истинные Герои, пытавшиеся защитить нашу многострадальную Страну Армению, находясь в окопах, встроили эту музыку в качестве сигнального звонка в свои сотовые телефоны. С болью в сердце, но и с гордостью за их мужество, преклоняюсь перед их подвигом. Год назад я в их память и честь сочинил литургический Струнный квартет, который, как я надеюсь, вскоре будет исполнен.

В давние времена, в бакинский период моих творческих устремлений, уж не помню по какому случаю я сочинил небольшую сюиту для шести саксофонов. Отличительной особенностью этого сочинения было то, что каждая из пяти пьес сюиты представляла собой как бы виртуально музыкальную реконструкцию одной из картин Мартироса Сарьяна. Я даже объединил все пять частей в единый сюжет, который представлял собой ряд музыкальных пейзажей работы кисти Сарьяна.

Должен признаться, что эта партитура не исполнялась, а стала основой для другой, названной мной “Landscape” («Пейзаж»), которая исполнялась неоднократно. Поводом для переделки послужило письмо

Юрия Александровича Фортунатова, с которым я поделился планами сочинения сюиты для ансамбля саксофонов по мотивам картин Сарьяна. Партитуры он не видел, но высказал несколько пожеланий, которые в итоге повлияли на мое решение перенести весь замысел в классический состав духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна. Представляю далее фрагмент письма Юрия Александровича, ставшего побудительной причиной изменения инструментария.

Подходит ко мне старшие люди обоим
пола и сердечно благодарны за
проведенную работу по воссостав-
лению (реконструкции) партитур
и ее подготовке к исполнению.

— " —
В замысле, касающемся полотна
Мартirosа Сарьяна, могу сказать
только, что испытываю живейшее
частое и глубокое интерес и
важный творческой идее.

Драматургический план (так, как
он представляется мне сейчас
до музыки) мне кажется убедительным

Остальное — за композитором.
Главное здесь — не передумать, не
впасть в форсировку саксофонной
природы, и сочинять то, прежде всего,
как музыку, отнесенную к колориту и
удовлетворительному твердому формам у Сарыжанова.
(написано за письмо). Желаю тебе всего того,
что можно только пожелать в начале
интересной и ответственной работы.
Удачи крепко Но а
Портретный по ордену — не забудь!
(2) NB! Огароватый Азотке — мой поклон.

Тембровая однородность ансамбля саксофонистов после письма Фортунатова, в проекции на замысел, стала решающим предложением для замены шести саксофонов на иной инструментальный состав. Я со всей очевидностью осознал необходимость придать музыке абсолютное тембровое разнообразие, такое, которое соответствовало бы взрывной красочности сарьяновской палитры.

Приведу все названия частей в той последовательности, в которой они, соответствуя порядку музыкальному, выстраиваются в сюжетный ряд: Звуки пастушьей свирели разлились... по склонам гор...

Нежной мелодией журчал ручей. Слышна музыка деревенского праздника... Играла вечерняя заря.

Так, очень лаконичный, вкрапленный в письмо урок Метра Музыки очень продуктивно повлиял на уже осуществленный композиторский замысел, и в результате весь материал был радикально переработан. Мне кажется, что молодым композиторам необходимо не только прислушиваться ко мнению своего учителя, но и уметь вникнуть в глубину этого мнения, примеряя смысл высказанного совета к собственному видению искомого художественного объекта.

В рукописи духового квинтета, на первой странице я по незнанию тонкостей русского языка написал неправильно слово «пастушечьей», но Юрий Александрович деликатно исправил на – «пастушьей». Было неловко, но после хвалебной речи о качестве музыки неловкость несколько приутихла.

Исполнялся Квинтет “Landscape” неоднократно, а французский Quintette a vent de Bretagne возил на гастролях с собой по всей Европе большой комплект репродукций Мартироса Сарьяна, чтобы слушатель при исполнении моего произведения мог насладиться гениальной игрой форм и цвета великого армянского живописца. Репродукции были любезно предоставлены супругой армянского композитора Лазаря Сарьяна, известным музыковедом Араксией Сарьян.

* * *

Наверное я уже превысил лимит отведенного для меня места в данном издании, но имея редкую возможность представления армянской музыкальной общественности информации о моем творческом пути мне хочется донести до читателя те моменты моего творчества, которые возможно вызовут интерес у поколения молодых музыкантов и, в особенности, композиторов. Имея за плечами на протяжении более чем трех десятилетий педагогической практики, я с большим удовлетворением наблюдаю рост профессионализма у

довольно большого числа моих учеников – музыковедов и композиторов, для которых эта информация была бы полезна, а порой поучительна. Поэтому большая часть описаний моей композиторской практики в данных воспоминаниях связана с разными, порой курьезными обстоятельствами, которые стали побудительными причинами создания того или иного произведения, либо само произведение стало частью какого-то события, ставшего заметным в окружающих нас жизненных коллизиях. Тут важно обратить внимание на феномен связи композитора с его творением: поставив точку на последней странице, композитор теряет возможность взаимодействия с ним. Более того, даже в процессе сочинения, если экспозиция образа состоялась убедительной и с точки зрения рельефности имеет черты ярко выраженной декларативности, образ почти всегда обретает определенную свободу воли и порой сам определяет свое будущее в развитии музыкального процесса. Не следует эту мысль упрощать, конечно же управление развитием образа в руках творца музыки, но и творцу необходимо ощутить потенциальное стремление порожденного им образа и находиться с ним в духовном и логическом взаимодействии.

Последнюю композицию из разряда миниатюр считаю важным хотя бы кратко описать, поскольку она сочинена по предложению одного из корифеев армянского пианизма Вилли Вагановича Саркисяна и ему же посвящена. Называется пьеса «Рождественские колокола» и представляет собой остродиссонантную токкату, в которую «вплетена» армянская народная песня. Композиция готовится к публикации и скоро станет доступна как пианистам, так и слушателям. К слову и без особых комментариев: с колоколами у меня связана целая вереница произведений, и я не могу удержаться, чтобы хотя бы некоторые из них их перечислить. Почти тридцать лет назад была сочинена пьеса для камерного оркестра и колокола in A – “Day of Memory” памяти жертв землетрясения. В столетнюю годовщину Сар-

дарапатской битвы прозвучала композиция для симфонического оркестра «Сардарапатские колокола». Оба произведения исполнил молодой талантливый дирижер Сергей Смбатян в содружестве с созданным им, тогда еще молодежным, симфоническим оркестром.

ЭПИЗОД ДЕВЯТЫЙ

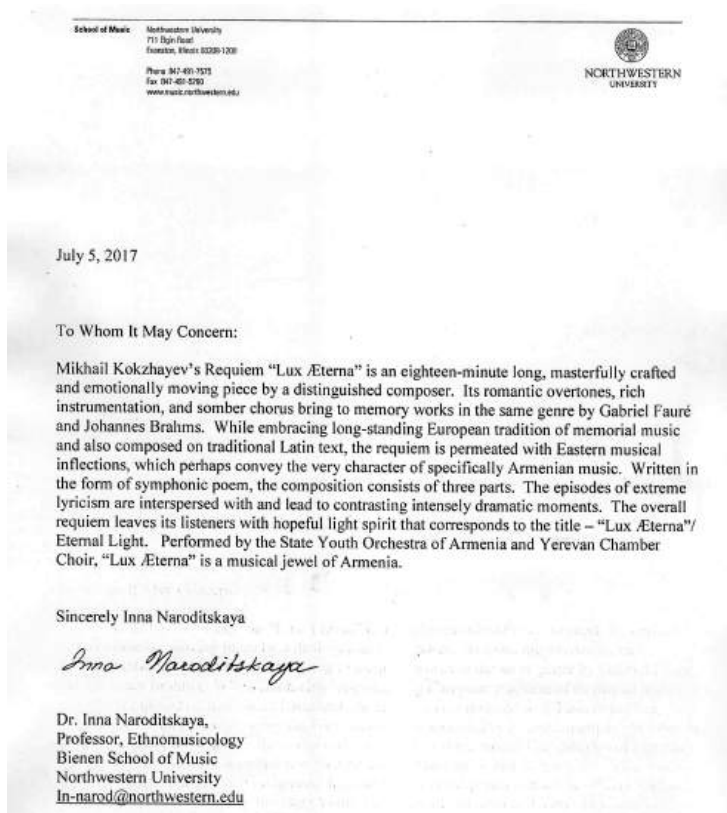
“Lux Aeterna”

Реквием памяти жертв Геноцида 1915 года

Реквием “Lux Aeterna” был сочинен в 2015 году, но осуществить исполнение удалось лишь годом позже. Были сложности с реализацией проекта – соединить симфонический оркестр с хором было крайне трудно не только технически, но и финансово – хор нужно было оплачивать. Тут и сработал фактор дружеского участия: руководитель и дирижер муниципального государственного камерного хора Арутюн Топикян, только взглянув на партитуру, сказал: «*Мы споем бесплатно*» (и такое бывает!). Несмотря на то, что партитура предусматривала большой, а не камерный хор, в концертном филармоническом зале хоровая партия удивительно ровно вписалась в динамику симфонического оркестра. Мой любимый Молодежный оркестр возглавляемый Сергеем Смбатианом в содружестве с хором Арутюна Топикяна не просто исполнили музыкальное полотно; они создали атмосферу высокого литургического действа! И даже отказавшая аудиозаписывающая аппаратура, почему-то предательски испортившись прямо перед моим сочинением, не смогла придать событию качество единичного и неповторяемого исполнения: самая дальняя видеокамера записала помимо видеоряда аудио трек так, что ни одна нота из многосложного сплетения оркестровых голосов не пропала. Более того, получившийся видеоклип ничем не уступал другим записям сделанным на полноценных аудио и видеоаппаратах. Поистине Господь вмешался и не дал этой музыке исчезнуть из

нашего бытия. Эта запись и сейчас в свободном доступе в YouTube, и я по сей день получаю положительные отзывы об этом полотне.

Текст реквиема классический, латинский, умышленно выбранный для того, чтобы донести до всего мира горечь этой беспрецедентной трагедии армянского народа. И этот расчет оправдался. В серии ряда позитивных отзывов я выделил один – наиболее емкий. Профессор Чикагской академии музыки Инна Народицкая, услышав Реквием “Lux Aeterna” на просторах YouTube, прислала мне очень лестную для меня рецензию.



ЭПИЗОД ДЕСЯТЫЙ

завершающий

Концерт для скрипки и оркестра флейт

Этот концерт мне заказал Борис Лившиц. Во Франции, в предместье Парижа, в городе Антонии базируется, как мне кажется, единственный в мире оркестр из всех существующих видов этого замечательного инструмента. “Resonances XXI” – Так он называется, а музыканты время от времени съезжаются со всей Европы на время подготовки программ и концертов. Главный дирижер и руководитель оркестра – Оливье Гуйон – собирался сыграть мой концерт еще в 2021 году, но вмешался ковид, и премьера была перенесена на год вперед и состоялась 3 апреля 2022 года. К сожалению, Борис Лившиц в назначенное время концерта был болен, и в качестве солиста его заменил немецкий скрипач Вернер Хайнц. Честно говоря, я этот концерт сочинял под руки Лившица, и не очень был уверен, что Хайнц сможет сыграть по моему, тем более, что разучивал он концерт в спешке. Но мои опасения были напрасны: конечно получилось несколько иное, чем я предполагал – и в технике, и в звучании (у Бориса Лившица скрипка работы итальянского мастера Гранчино из Милана, создание которой датируется 1699 годом, и которая обладает совершенно божественным тембром), но исполнение состоялось достойное и весьма качественное. Маэстро Гуйон настоял на моем присутствии вместе с супругой, и я, тяжело перенеся ковид, решился на этот визит во Францию. Супруга, к сожалению, поехать не смогла, а мне не присутствовать на концерте было бы просто неприлично.

Сочиняя этот концерт, я все время представлял Францию, где, благодаря Лившицу (будучи гражданином Швейцарии, он живет в Ницце, на Лазурном берегу Средиземного моря), я бывал несколько раз. Ну и Концерт, естественно, должен был быть французским. В процессе сочинения я постоянно пересылал ему уже готовые фрагменты – тако-

вы были условия сочинения данного Концерта. В первой части я успешно соблюдал привязку музыкальной образности к атмосфере музыкальной Франции. Немного подражая Модесту Мусоргскому, я ее назвал «Прогулка». Но не по залам, скажем галерей замечательного музея д'Орсей, с его изумительными экспозиций импрессионизма, а по бульварам Монмартра, мимо Мулен Ружа, где можно и по сей день услышать парижскую шарманку. Как раз шарманка получилась очень даже убедительной, как и весь “Promenade”. Однако во второй части мне захотелось расширить музыкальную «географию», и я сочинил итальянскую “Canzone”, в которую «вплел» мелодию недавно сочиненной на слова моей замечательной ученицы, музыковеда Анны Арутюнян, детской песенки. Это «вплетение» получилось удивительно пластичным, а образный ряд (конечно же только в моей перцепции) сложился в картину прогулки (опять) девочки – армянки по мостам и мостикам Венеции. Углубившись в музыкальную бесконечность прогулок по местам символически знакомым всем и каждому, я оказался в тупике: еще одна прогулка мне представилась явным перебором. Именно в это время, уже одоббив первые две части, Лившиц попросил привнести в финал конкретную новизну, а именно: ему захотелось джаза. Меня это отнюдь не обрадовало, получилась бы стилистическая сумятица, но спорить с заказчиком не следует никогда. Я нашел золотую середину – сочинил легкий “Ragtime” с серией скрипичных, как бы, импровизаций. На самом деле все импровизации были выписаны мною в лирической манере. А вот образ я почерпнул из старого грузинского фильма «Не горюй», в котором старик перед своим осознанным уходом из жизни собрал всех своих друзей за традиционным грузинским столом. И незаметно, под их чудесное грузинское пение, покинул это лирично печальное застолье, уходя на встречу с Вечностью. Я третью часть так и назвал – «Не горюй», и французы, надо отдать им должное, из уважения ко мне и моей музыкальной програм-

ме, название третьей части и в афише и в интернете трансляции написали по русски, правда с переводом на французский: “Ne sois pas triste”.

Меня очень хорошо приняла публика города Антонии, города очень древнего, примыкающего к Версалю, сохранившего культурные традиции старой Франции. Очень порадовала пресса довольно активно откликнувшаяся на событие. Была одна публикация вызвавшая у меня веселую реакцию: в одном из печатных периодических изданий, наряду с хвалебными фразами, было высказано явное удивление, но вызванное отнюдь не музыкой, цитирую почти точно: *«Удивительно, но композитору исполнилось 75 лет, когда он сочинил это очень оригинальное произведение!»*. Вероятно для французского журналиста этот возраст ассоциируется с утратой профессиональных навыков. Жаль, что не могу ответить: у нас в Армении в 75 все только начинается!

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В завершении моих откровений хотел сделать некоторое обобщение всему ранее высказанному, но вдруг осознал, что обобщить особенности описанных в данной публикации моих произведений по каким-то формально обозначенным критериям практически невозможно. В своих теоретических работах я не раз сталкивался с ситуацией, когда требуемые неведь кем придуманные правила заключающих анализ ряда произведений какого-то композитора или даже конкретного произведения практически сводят на нет скоропугузно сделанное исследование. При любых обобщениях всегда из поля зрения выпадают важные, с точки зрения художественного смысла, детали, которые являются важнейшими элементами структуры композиции – в ее чрезвычайно сложной иерархии соподчинения разноуровневых и разновеликих структурных объектов. Даже в определении жанровой принадлежности, в особенности в современной музыке, где в одной

композиции порой в парадоксальном совмещении стилистически диаметрально противоположных структур, невозможно обобщить ее целостность в рамках какого-то определенного жанра. Порой при подобных обобщениях получается эффект выплеснутого вместе с водой ребенка, когда важнейший элемент структурного устройства произведения, не вписывающийся в общую стилистику, существенно перенаправляет образ в совершенно иную плоскость. Приведу пример: в Восьмой симфонии Тертеряна (переросшей из квартета в симфонию) к самому ее завершению распад музыкальной субстанции достиг предельного рассредоточения, но вдруг в это энтропическое распыление звуков в пространстве, реконструирующее расширение Вселенной ворвался статичный голос, монотонно обыгрывающий малую нону, и вся уже распавшаяся материя собралась в единый образно однозначный объект – реконструкцию Вселенной, в которой распаду музыкального вещества противостоит упругость вселенской оси, стержня вращения всего сущего. Только гений Тертеряна смог столь простым сопоставлением воссоздать в сопоставлении двух абсолютно противоположных структурах картину Вселенной.

В заключении вместо пафосных слов обращаюсь к моим ученикам – музыковедам и композиторам. В годы пандемии, пребывая в отдалении и не имея возможности личных контактов с учениками, я для них сочинил Полифонический цикл из прелюдии, серии фуг, между которыми расположены интермедии (вместо интерлюдий, специально для того, чтобы они игрались между фугами (то есть играть нужно несколько фуг подряд) и постлюдии. Всего 54 пьесы. Умышленно сочиняя каждую из пьес в разных стилистиках, я преследовал цель убедить юных музыкантов в том, что важно владеть техникой, но еще важнее сделать технику средством достижения композиторского замысла. В моем цикле можно встретить и приношения гениям Прокофьеву и Шостаковичу, коих почитаю, побывать в храмах – армянском и православном, услышать как «Ночная птица

поет о рассвете», увидеть в начертаниях нот порхание бабочек и многое другое. Интерлюдии тоже образно связаны с фугами.

Мне осталось проститься с читателем, сообщив ему, что целый ряд моих сочинений не упомянут в данной публикации, но я надеюсь, что прочитав текст, читатель заинтересуется не только описанными мной произведениями, но и послушает другие, доступные в YouTube, и иных местах обитания музыкальных произведений – печатных и звуковых.

Միխայիլ Կոկժան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒՂՈՒ ՈԼՈՐԱՆՆԵՐ

Ամփոփում

Հոդվածում կոմպոզիտոր և երաժշտագետ Միխայիլ Կոկժանը շարադրում է իր ստեղծագործական կյանքի հիշողությունները, ներկայացնում է իր որոշ ստեղծագործությունների ստեղծման շարժառիթները, պատմությունը, զանազան հանգամանքները, անդրադառնում է ինչպես իր, այնպես էլ այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին: Միևնույն ժամանակ հեղինակն իր այս հոդվածը նկատի է ունենում որպես ինքնատիպ ուղերձ իր երաժշտագետ և կոմպոզիտոր ուսանողներին, որոնց համար գուցե օգտակար լինեն իր պատմություններն ու քննարկումները:

Հոդվածը շարադրված է տասը էպիզոդների ձևով, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի բովանդակային իր ոլորտը: Շարադրված է առաջին դեմքով:

Հիմնաբառեր՝ կոմպոզիտոր, ստեղծագործություն, ստեղծագործական ուղի, ժամանակակից երաժշտություն, կյանքի պատմություն:

Mikhail Kokzhayev (*Armenia*)

PhD of Art, Prof.

Honored Worker of Art of RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

ZIGZAGS OF CREATIVE PATHS

Abstract

This paper presents memoirs of the composer and musicologist Mikhail Kokzhayev about his creative life. The composer dwells on motivation, history, and various circumstances of creating some of his works, refers to both his own and other composers' works. At the same time, the author considers his paper as a unique message to his students – both musicologists and composers, and hopes his stories and discussions would be useful for them.

The paper is written in the first face, on behalf of the composer, in the form of ten episodes, each presenting specific area of content.

Keywords: composer, work, creative way, modern music, life history.

Joseph Bohigian (*Berkeley, USA*)

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-02

THE WATER HAS FOUND ITS CRACK: FINDING ARMENIA THROUGH MUSIC

Finding Armenia

In a 2005 article, Turkish–Armenian journalist and activist Hrant Dink tells the story of a French–Armenian woman who died while visiting the village of her youth in Turkey¹. When the question of where she should be buried arose, a Turkish man from the village responded, “*Let her be buried here... the water has found its crack.*” The importance of this response cannot be understated, it carries a lot of profound meaning – it refers to a story of the Armenian longing to be reunited with their indigenous land. This is not a longing motivated by the need to take the land but, in Dink’s words, “*to come and be buried under it.*” This longing is part of the story of Armenia, where its people, through centuries of foreign domination and dispersion, have emphasized the importance of maintaining a strong sense of Armenian identity. This longing motivates the need that Armenians display for reunification, if not physically then at least spiritually.

The concept of the water finding its crack reflects questions that many Armenians of the diaspora, myself included, have about the idea of “homeland.” These questions are open–ended, but they include the following. Is the homeland Western Armenia, where our families came from but few Armenians live today? Is it the Republic of Armenia in Eastern Armenia, where Armenian culture flourishes today? Must the homeland be tied to a physical place? These questions motivated me as I

¹ Hrant Dink, The Water Finds Its Crack: an Armenian in Turkey, *openDemocracy*, January 19, 2012, https://www.opendemocracy.net/en/europe_turkey_armenia_3118jsp/

traveled to Armenia and began composing my piece *The Water Has Found its Crack* for three sopranos, percussion, violin, viola, and cello. This piece would become a musical manifestation of my exploration of Armenian identity. It takes its title from the Hrant Dink story and explores this metaphor in both a figurative and literal manner. At a figurative level, the lingering quarter tone glissandi push at boundaries as they gradually fill in the space between pure-pitch notes, acting as reconstructions of Armenian folk and liturgical singing. On a more literal level, the idea of the water finding its crack is represented in the text, which references water as an exploration of displacement, dispersion, and reclamation. Displacement, dispersion, and reclamation are dealt with separately in this paper as I contextualize these concepts in reference to my piece. My intention for doing this is to trace the ways these three elements of Armenian culture affect the negotiation of internal and external identity boundaries in diaspora.

Homeland

The homeland is a central, magnetic point for Armenians. An example of this is shown in Mount Ararat, which is the national symbol of Armenia, a status developed over two thousand years. Moreover, since it is now in Turkey, Mount Ararat is a reminder of the geographical and spiritual separation of Armenians from their indigenous land and culture. This reminder of homeland is reinforced by being at the center of the Armenian coat of arms, and paintings of the mountain are hung in many Armenian homes in the diaspora. Ararat poignantly looms over the Armenian capital of Yerevan and is visible from most parts of the city. Furthermore, as the border between Armenia and Turkey has been closed since 1993, *yerevanc'iner* would need to drive several hours north to Georgia and then south into Turkey to visit the mountain, creating a day long trip to reach a place they can see from their homes. The symbolism of Ararat's physical closeness

and practical distance is an apt representation of homeland. It is always in view but ever out of reach.

As exemplified by Mount Ararat's dominating physical presence, the longing for homeland is the source from which Armenian culture flows to the diasporic communities throughout the world.

However, defining the boundaries of conceptions of homeland is not simple for Armenians. Today, there exists a country named Armenia, yet for some Armenians, especially those whose roots lie in Western Armenia, which were lost during the Armenian Genocide, do not see it as particularly representative of their culture. A comparison of Eastern and Western Armenia shows differences in language, food, music, and other cultural elements. These differences arose from their divergent histories under the influences of various empires. For this paper, the concept of divergence is complicated by realizing the tensions of being away from Home.² The concept of dispersion is motivated by the trauma of the separation from Home.

The concept of an Armenian homeland is not limited to a physical place. For example, journalist Liana Aghajanian's *Dining in Diaspora* project convincingly illustrates the Armenian experience in America through food—the element of culture mostly likely to bring a sense of rootedness to a displaced people. In her project, Aghajanian asks, “*where is home? what does home even mean?*”³ Her answer, “*Armenia may be a country, but it is also a concept, one that functions independent of geography,*” displays this notion of a reconstituted homeland divorced from place. This idea is echoed by Armenian–American author and playwright William Saroyan, who defiantly wrote in 1935, two decades after the start of the Genocide, “*Go ahead, destroy this race.... See if the*

² The capitalized form of the word Home in this paper refers to the homeland as opposed to the physical place where one lives. From now on, the paper will use the concepts of Home and homeland interchangeably depending on emphasis.

³ **Liana Aghajanian.** *About, Dining in Diaspora*, accessed August 10, 2020, <https://www.diningindiaspora.com/about>.

race will not live again when two of them meet in a beer parlor, twenty years after, and laugh, and speak in their tongue.”⁴ For much of my life, this sentiment by William Saroyan rings true. The great-grandson of Genocide survivors, displacement was always a part of my family’s history. Yet, however close I felt to Armenianness, a sense of feeling connected to Armenian people and culture remained distant. I was simultaneously both belonging and not belonging to the culture. This feeling of distance is what brought me to Armenia, to be re-rooted. My piece, *The Water Has Found its Crack*, is a response to how I experience re-rootedness.

Displacement

The modern Armenian diaspora mainly comes as a consequence of the 1915 Genocide. In short, Western Armenia was emptied of its indigenous Armenian population through massacres and forced deportations by the Ottoman Empire. The diaspora has spread across the globe, with the consequence today that the majority of Armenians live outside their homeland. Although Armenians have lived outside their homeland for centuries, the Genocide engenders within Armenians of the diaspora a stress on the importance of maintaining their Armenian identity.

Though the modern diaspora primarily originates from the Genocide, Armenians have suffered additional displacements as a result of the Lebanese Civil War, pogroms in Azerbaijan, Syrian Civil War, and 2020 and 2023 Artsakh Wars. For some Armenian families, these repeated displacements have turned exile into a constant state of being. This is the difference between displacement and dispersion. Displacement is the spread which motivates the desire for reclamation. The fluidity of dispersion provides the environment through which one can move between cultures. I shall be later referring to dispersion in this paper under a separate title.

⁴ **William Saroyan**, *The Armenian & the Armenian*, in: *Inhale & Exhale*. New York: Random House, 1936, p. 438.

The themes of displacement and loss motivating reclamation are important because of the need to preserve cultural identity – this intention is embedded in Armenian music. For example, one of the most well-known Armenian national heroes is the composer, musicologist, and priest Komitas Vardapet. Komitas dedicated his life to the preservation and promotion of Armenian music in Armenia, the Ottoman Empire (of which Western Armenia was a part), and Europe around the turn of the 20th century. His music comes during a time when Armenians were facing issues of self-preservation and increasing persecution in the Ottoman Empire including the Hamidian massacres of 1894–1896 and leading up to the Armenian Genocide starting in 1915. For Komitas, the documentation of native Armenian music was a way to preserve Armenian culture. He promoted music as a living art to be used in daily life and was committed to extensive ethnomusicological study in order to identify its distinctive features.⁵ Komitas focused on rural music as the most authentic expression of Armenian music. He argued that Armenian music in rural villages was less influenced by the music of other cultures when compared to Armenian music in cosmopolitan cities.⁶ By focusing on what he viewed as the “most pure” form of Armenian music, Komitas argued for the singularity that defines Armenian music and, by extension, the uniqueness of Armenians as a people at a time of rising ethnic and national consciousness among the peoples of the Ottoman Empire. His work reflected the contemporary desire to demonstrate a common Armenian identity which would substantiate claims of nationhood and ownership.⁷

⁵ **Sirvart Poladian**, Komitas Vardapet and His Contribution to *Ethnomusicology*, *Ethnomusicology*, 16, no. 1, 1972, <https://www.jstor.org/stable/850444> (accessed September 29, 2019), p. 87–88.

⁶ Komitas reached this conclusion through additional study of Kurdish, Turkish, Iranian, Arab, and Assyrian music.

⁷ **Sylvia Alajaji**, *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*. Bloomington: Indiana University Press, 2015, p. 47–48.

Much of Komitas's research was lost during the Genocide.⁸ However, his existing work which seeks to preserve Armenian musical culture is celebrated today in Armenia and the diaspora. Among some Western Armenians in the diaspora descended from Genocide survivors, Komitas's music is viewed as a connection to a physical Home, that of their parents and grandparents, that no longer exists. In Yerevan, a museum and research institute is dedicated to his work and, in the diaspora, statues in his likeness have been erected in Paris, Detroit, and Quebec, where they serve not only as reminders of the man himself, but as a memorial to all victims of a Genocide that halted his work.

Among the songs collected by Komitas, dispossession was a recurring theme.⁹ A longing for the homeland, or those who have traveled away from it, can especially be seen in the migrant song (Arm. պանդուխտի երգ – *panduxti yerg*) genre. Such songs center either on people in foreign places asking for news from their homeland or people longing for the return of their loved ones. The singer typically asks migratory birds to send news to her family or rivers for news about faraway relatives.¹⁰ One example of a migrant song is *Kiunk* (Arm. «Կռունկ» – Crane). In *Kiunk*, the migrant repeatedly pleads, “Crane! Have you no news from our country?” yet he receives no response.

⁸ Komitas is seen as a martyr of the Genocide. He was arrested in Constantinople on April 24, 1915 along with over 200 Armenian intellectuals and transported to the Anatolian interior, where most of them were killed. After intervention from United States Ambassador to the Ottoman Empire Henry Morgenthau, Komitas and several other Armenian deportees were allowed to return in Constantinople. However, Komitas never fully recovered from the experience, displaying symptoms of post-traumatic stress disorder and spending the rest of his days in psychiatric hospitals in Paris.

⁹ **Sylvia Alajaji**, *Diasporic Communities and Negotiated Identities: Trauma, Recovery, and the Search for the Armenian Musical Voice*. PhD diss., University of Rochester, 2009, p. 21.

¹⁰ **Tatevik Shakhkulyan**, Komitas's Selected Works, in *Komitas Selected Works*, First Volume: Songs. Yerevan: Komitas Museum-Institute, 2019, p. 31.

The text for *The Water Has Found its Crack*, shown in Example 1, consists of fragments from eight Armenian folk songs transcribed by Komitas. Many of the text fragments recall the themes of the migrant songs, using water as a metaphor for distance, longing, and loss. For example, from *Tun Ari* comes “Water has destroyed my house,” from *Kak’avi Yerg*, “you present a heart to the sea of grief,” and from *Garun* “Spring has passed and autumn came, Water has stopped flowing from its source.” The text fragments are reassembled so that sometimes a whole section comes from one song, while other sections move between source songs at every line. For example, the text for the first section comes entirely from the song *Ĵur Kuga Verin Saren*, while the three lines of the second section come from three different songs.¹¹ There is a new narrative constructed from these text fragments, but like the reconstructed histories of Armenian families, gaps remain. The family narratives of the descendants of Genocide survivors are incomplete, as information was not only lost during the event itself, but its survivors remained silent about their past, better to be left behind. Likewise, sudden shifts in song origin pervade the composite text, as if a connector is missing, lost to time.

This reconfiguration of texts from different sources reflects a quality of Armenian dance songs. The dance songs, which were meant to be sung by a group performed simultaneously with dance, consist of a *krknak* (refrain) and *xatik* (verse).¹² Everyone sings the *krknak* together and the *xatik* is improvised by a different soloist for each verse.¹³ The soloists can recall an extant verse or improvise a new one in a similar style, meaning there may not necessarily be a direct connection between the verses, but they speak to a common theme.¹⁴

¹¹ A full explanation of folk song sources for each line of text can be seen in Example 1.

¹² **Shakhkulyan**, *Komitas Selected Works*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 29–30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

Armenian text	Transliteration	English translation	Folk song
Ջուր Կուգա վերին սարեն, Սարն ուրեմեն, Կզքաւի մարմար քարեն, Կաթ-կաթ ծոթեն:	Jur kuga verin saren, Sarn uoremén, Kat'ap i marmar k'aren, Kat'-kat' corelen:	Water streams down the upper hill, Whirling around with unmoor skill, Dripping down the marble stone, Drops falling with a flowing tone.	Ջուր Կուգա վերին Սարեն խի Vern Saren) - Water Streams Down the Upper Hill
Թո տնո լիցկաւծ ցոյ ու շարով, Րուններս շարով թաց ա, Սիրոցս կուգա արուն ծով:	K' o tel' lac' vas' c'ol u šarov, Votneras šarov t'ac' a, Sirtsas kula anyun cov:	Your home is damp with dew and water droplets, My feet are wet with dew, My heart is crying as a sea of blood.	Կարաւիկ Երզ (Kak'avi Yerg) - Partridge Song Չինար Ես (Č'inar Es) - You Are a Plane-Tree Շախկը Շոխկը - Šaxk Šoxk
Վարար անձրև թափեք, ծով արեք. Գեշ մարդու օր-արեք Սև հողի տակով արեք:	Vavar anjrev t'ap ek', cov arek'. Geš mardu ö-areva Sev holi takov arek':	Drop heavy rain, create a sea, Bury under the black earth The life of the wicked.	Հով Արեք (Hov Arek') - Bring Coolness
Ցորերն ի վեր հաներն ա, Ցորը տոնջու քանդերն ա, Տեսնում եք ինձ պատեղ ա Ես անիրավ արյուն ծով: Շնուտ արա, նո դարձիր, եկ, Սիրածըդ տանն անտեր ա:	İoren i ver hander a, Jura tınas k'ander a, Testum ek' inj pıtel a Es anırev arıyun cov: Sut ara, yet darjır, yek, Sınacod tann anter a:	Fields cover the valleys, Water has destroyed my house, Look, an unjust, bloody sea Has overcome me. Hurry up! Return, come back, Your beloved is abandoned at home.	Տուն Արի (Tun Ari) - Come Home Շիրանի ծառ (Cıranı Car) - Apricot Tree Տուն Արի (Tun Ari) - Come Home
Սարեր-ձորեր զվարթ կանես, Դարդի ծովն սիրո կըհանես:	Sıer-jıver zıvart' kanes, Dardı cıven sırt kahanes:	You delight the hills and valleys, You present a heart to the sea of grief.	Կարաւիկ Երզ (Kak'avi Yerg) - Partridge Song
Գընաց գարուն, եկաւ աշուն, Կզքաւ ջրով արշարներուն: Գընաց աշուն, եկաւ գարուն, Կաթը ջրով արշարներուն:	Gonac' garun, yekav ašun, Korav jırık aršarnerun: Gonac' ašun, yekav garun, Kat' er jırık albyurmerun:	Spring has passed and autumn came, Water has stopped flowing from its source. Autumn passed and spring has come, Stream-waters have started flowing again.	Գարուն (Garun) - Spring

The central section of the piece is a quasi-folk song. It is closely connected to the migrant genre of folk songs, dealing with issues of dispossession and longing. The text, shown in Example 2, comes from two songs, *Tun Ari* (Come Home) and *Cirani Car* (Apricot Tree), and tells of the destruction of home (or perhaps Home) and separation from loved ones.

Example 2

Armenian text	Transliteration	English translation
Ձորերն ի վեր հանդեր ա, Ձուրը տունըս բանդեր ա, Տեսնո՛ւմ եք՝ ինձ պատել ա Ես անիրավ արյուն ծով: Շո՛ւտ արա, ե՛տ դարձիր, ե՛կ, Սիրածըդ տանն անտեր ա:	Jorern i ver hander a, Ĵurə tunəs k'ander a, Tesnum ek' inj patel a Ĕs anirav aryun cov: Šut ara, yet darjir, yek, Siracəd tann anter a:	Fields cover the valleys, Water has destroyed my house, Look, an unjust, bloody sea Has overcome me. Hurry up! Return, come back, Your beloved is abandoned at home.

The song, shown in Example 3 and hereby referred to as *Ĵura Tunəs K'ander a* (Water Has Destroyed my House), embodies the feelings of displacement and loss in the folk songs by borrowing different musical characteristics from various folk songs. It is sung slowly and freely, without a strong sense of meter, and is highly ornamented. In these qualities, it is similar to the style of the migrant songs and the *tater* (odes), a genre of monodic song developed in the 10th century characterized by chromaticism, unrestricted modulation, and virtuosity, characteristics which Robert At'ayan labels as vehicles for expressing “subjective psychology.”¹⁵

Examples 4–6 show excerpts of three Armenian songs transcribed by Komitas, the folk songs *Krunk* and *Antuni* and the 10th century *taĦ Havik*. These examples demonstrate similarities in style with *Ĵura Tunəs K'ander a*, including in metric freedom, pitch, and ornamentation. In recordings by Komitas and Armenak Shahmuradian, an Armenian singer

¹⁵ Robert At'ayan, *The Armenian Neume System of Notation*, trans. V. Nersessian. Richmond: Curzon Press, 1999, p. 81–84.

who studied with Komitas at the Gevorkian Theological Seminary in Etchmiadzin, all three songs are sung freely without a strong sense of metric perception.¹⁶ Likewise, *Ĵura Tunas K'ander a* is sung freely without a strong sense of meter, though meters are added for the purposes of ensemble coordination in performance. In addition, all four examples consist of short phrases of similar lengths which come to rest on different degrees of overlapping tetrachords.

Example 3: Quasi-folk song *Ĵurā Tunas K'ander a*
from *The Water Has Found its Crack*, mm. 128–153.

128 **Stretching ♩ = 58**

9n - - - pbrn h- qbr hwn - qbr w,
Jo - - - rern i ver han der a,

134

2n - rn tnn - nru pwn - qbr w,
Ju - ra tu nas k'an der a,

140

Sbu - lnm b p hnd wu - tnl w
Tes - num ek' inj pa - tel a

143

h w - nh - raw w - rynn dnl:
Es a - ni - rav a - rynn cov

146

Snw w - raw hnt qwr - dhr, hly,
Sut a - ra, yet dar jiz, yek,

150

Sh - rw - drh twwn - tnl w:
Si - ra - cad tann an - ter a:

¹⁶ Komitas Vardapet and Armenak Shahmuradian, "Krunk," "Antuni," and "Havik," recorded 1912, on *Voice of Komitas*, Traditional Crossroads CD 4275, 1994, compact disc.

Example 6: *Havik* excerpt (10th century *taš*, transcribed by Komitas), as printed in At'ayan *The Armenian Neume System of Notation*, 83



According to Komitas, Armenian folk music is built on a series of overlapping tetrachords.¹⁷ The connective nature of the overlapping is that the highest pitch of one tetrachord is the lowest of the one succeeding it. There are three types of tetrachords: Ionian, Dorian, and Phrygian (Example 7a). The inner notes of these tetrachords may also be altered to include an augmented second interval (Example 7b). Example 7c shows all aspects described above pertaining to overlapping Dorian tetrachords. A quality to be noted is how pitch differs in successive octaves when tetrachords are stacked. For example, Example 7c shows E4 as the second pitch of its tetrachord, but an octave above is Eb5 as the third pitch of its tetrachord. Such correlations that result from placing tetrachords in such a continuity as shown in Example 7c is that there is no octave equivalence and there is only one tonic pitch. The same pitch-class as tonic in another octave serves a different function in its tetrachord. As Example 7c shows, G4 is the tonic, but G5 an octave above is the second pitch of its tetrachord.

¹⁷ Shakhkulyan, *Komitas Selected Works*, p. 24–25.

However, although there is only one tonic, the first/last pitch of each tetrachord can serve as a resting place in a melodic line.

Like the examples of *Krunk*, *Antuni*, and *Havik*, *Ĵurə Tunəs K'ander a* is structured using the Armenian tetrachord system, in the Dorian mode with G as tonic as shown in Example 7c. It has a ternary form, with the first and third sections centered on the G–A–Bb–C tetrachord and the second section on the C–D–Eb–F tetrachord. The songs also include some chromaticism, including the use of augmented seconds described above, but *Ĵurə Tunəs K'ander a* leans more toward the heavier chromaticism of *Havik* which is more common in the *taġ* genre of songs.

Example 7a



Example 7b



Example 7c: Overlapping tetrachords in *The Water Has Found its Crack*



Like the other song examples, *Ĵurə Tunəs K'ander a* is highly ornamented. The virtuosic, melismatic ornamentations are reminiscent of the melodic style of *Havik* and the *tater*. The songs also share specific

ornamentation figures. *Ĵurə Tunəs K'ander a* and *Krunk* both begin with a quick ascending major 2nd figure from the first pitch of the primary tetrachord to the second pitch which is then sustained, creating tension which is released at the end of the phrase by returning to tonic. A similar melodic motion occurs in *Antuni*. However, in this song, the ascending major 2nd figure is repeated and the first phrase remains on the second pitch of the tetrachord before returning to tonic at the end of the second phrase.

Most Armenian music is traditionally based in monody. However, when performed in a group, as in an ensemble accompanying a singer, the resulting texture is heterophonic, with slight differences in rhythm and ornamentation in the varying interpretations of the melody. Likewise, in *The Water Has Found its Crack*, the song *Ĵurə Tunəs K'ander a* is set heterophonically in the three voices. Example 8 illustrates this heterophonic setting in the voices. Similarly, the strings follow the melodic contour of the melody with overlapping glissandi trailing the melodic line as an extension of the voices' heterophonic texture.

With its allusions to folk song idioms and stylistic borrowings from Armenian music, *The Water Has Found its Crack* evokes the concept of displacement. This aspect of displacement is present in that lines radiate out in both directions from a central point to other sections which are less traditionally set, yet still maintain connections in pitch structure, texture, and melodic style to the quasi-folk song and more technical aspects of Armenian music referred to above regarding tetrachords. The object of the song's abandoned narrator's calls for her beloved to "Hurry up! Return, come back" acts as the exile. After displacement, the concept of exile makes up a central part of Armenian identity.

Example 8: *The Water Has Found its Crack* mm. 146–149

Example 8 is a musical score for measures 146–149 of the piece *The Water Has Found its Crack*. The score is written for a vocal ensemble (Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3) and a chamber orchestra (Percussion, Violin, Viola, Violoncello). The vocal parts feature lyrics in both Armenian and English. The instrumental parts include dynamics such as *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo).

Lyrics:

Armenian: Եղևն ա - րա, հա դար - ծիլ, եկ,
 English: Sut a - ra, yet dar - jir, yek,

Finally, this section in the music hints at the reunion inherent in reclamation. In my piece, *The Water Has Found its Crack*, the facet of reclamation from exile occurs through two aspects: the repurposing of folk song lyrics and the writing of a new “folk song.” In reclaiming elements of Armenian culture as part of a contrapuntal awareness of the ancestral Home and the lived or experienced home, the piece seeks a reunion of the multiple homes to mend the crack of displacement in the Armenian collective memory; to reconstitute Armenia not only as a physical place, but also as a spiritual one independent of geography.

Dispersion

The worldwide Armenian population is a classical example of diaspora, spanning multiple generations and locations.¹⁸ Repeated displacements and continued Turkish denial of the Genocide have made exile central to Armenians' self-representation. Edward Said argues that exiles, in an attempt to reassemble their broken lives, turn to national pride to fend off their exile, framing themselves as a restored people and affirming their place in the Home.¹⁹ Indeed, for Armenians, who see themselves as a forgotten people, a strong sense of pride in their culture can be a defiance against genocidal intent. However, exiles cannot divorce themselves from their new diasporic environment. Unlike most people, exiles live with an awareness of at least two cultures, two homes. Borrowing a musical term, Said calls this "plurality of vision" which "gives rise to an awareness of simultaneous dimensions" contrapuntal.²⁰ In other words, experiences in the new environment exist within the context of the old one. Both are "vivid, actual, occurring together contrapuntally."²¹

For Armenian descendants of those who have been dispersed, this exilic mindset is passed down from generation to generation. A sense of loss, which is not always spoken, but rather felt, pervades the Armenian collective consciousness. Immediately following the Genocide, most survivors refused to speak about their experiences. The memories were too painful to relive and the new immigrants desired a fresh start away from the trauma of Home. However, the descendants of survivors, being

¹⁸ **Thomas Faist**, *Diaspora and Transnationalism: What Kind of Dance Partners?*, in *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, edited by Rainer Bauböck and Thomas Faist. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 22.

¹⁹ **Edward Said**, *Reflections on Exile*, in *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, p. 175–176.

²⁰ *Ibid.*, p. 184.

²¹ *Ibid.*

one or more degrees removed from displacement, have taken up the causes of Genocide recognition and preservation of survivors' stories. Today, demonstrations calling for international recognition of the Genocide bind the multifaceted diaspora together in a common cause. The annual commemorations which happen every April 24th are among the most well-attended Armenian events and a central part of many Armenians' interaction with their heritage.

Despite regular demonstrations of ethnicity like the April 24th commemorations, assimilation has taken its toll over time. Fears of erasure, stemming from the continuous uprooting of Armenian communities, have made assimilation a sensitive topic. In response to anxieties about erasure and the precarious existence of Armenian people and culture, many aspects of Armenian diasporic culture such as literature and politics express anti-assimilation ideals.²² The pinnacle of this line of thinking is the concept of *čermak ĵard* (white massacre), as opposed to *sev ĵard* (black massacre). Whereas *sev ĵard* refers to literal massacre, extinction, and displacement, *čermak ĵard* refers to assimilation and the extinction of culture, primarily in the West where assimilation has historically been more widespread than in Armenian diaspora communities in West Asia.²³ Perhaps at least partly in response to fears of assimilation, Armenian organizations work to develop and maintain connections between Armenian communities in order to promote a stronger sense of ethnic identity, not only from the diaspora to the homeland, but also between diaspora communities.

Music has played a central role in Armenian identity maintenance in the diaspora, both in which music is deemed acceptable for identity

²² **Sophia Armen, Aram Ghoogasian, and Hrag Vartanian**, Beyond Jermag Yev Sev: A Roundtable on Armenian American Identity, in *Los Angeles Review of Books*, September 5, 2020. <https://lareviewofbooks.org/article/beyond-jermag-yev-sev-a-roundtable-on-armenian-american-identity/>.

²³ Ibid.

formation and which is not. For many, this is through their experience hearing, and sometimes singing along to, the *Patarag*, the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church. According to Jonathan McCollum in his study of the role of the performance of the *Patarag* in Armenian identity maintenance among Armenian communities on the East Coast of the United States, these diasporic Armenians “*see the performance of the Divine Liturgy as integral to their identity, regardless of whether or not they actually participate in the corporate singing of the liturgy.*”²⁴

The *estradayin* genre, which became popular in Beirut in the 1960s, is credited with strengthening the sense of Armenian identity among the diaspora-born generation in Lebanon.²⁵ Though a hybrid genre influenced by pop music from Europe and the eastern Mediterranean, *estradayin* music was sung in Armenian, about Armenians. It quickly gained popularity in other parts of the diaspora and even among the wider Lebanese public. However, *estradayin* music was also defined by what it was not—Turkish. The rising popularity of *estradayin* music purposefully came at the expense of the Turkish music popular with the immigrant generation in the name of forming a uniquely Armenian identity in opposition to the “Turkishness” of the oppressor and the “Arabness” of the dominant Lebanese culture.²⁶

The question of what music can be considered Armenian, or should be listened to by Armenians, for the purpose of identity formation has, at times, been a contentious one. This search for Armenian identity in music has at times led to the exclusion of music shared with other cultures, such as Ottoman-era music, in which Armenians played an important part. The Ottoman musical culture is a cluster shared by

²⁴ Jonathan McCollum, *Music, Ritual, and Diasporic Identity: A Case Study of the Armenian Apostolic Church*. PhD diss., University of Maryland, 2004, p. 251.

²⁵ Alajaji, *Music and the Armenian Diaspora*, p. 109–110.

²⁶ Ibid., p. 124.

Turks, Armenians, and other Anatolian peoples. This cluster has been suppressed by community leaders in the diaspora at different times, not only for the mixing of languages in the lyrics but also for musical elements perceived to be non-Armenian, such as the use of oud and quarter tones.²⁷ However, it remained popular among Armenian community members and is still played at Armenian events.

Given Armenia's location at the edge of many powerful empires and states and its longstanding diaspora, a common trend throughout Armenian culture is the influence of its neighbors. However, this cultural exchange goes both ways and is critical in understanding what makes up the concept of totality in Armenian music. To borrow from Said, our understanding of Armenian music should be contrapuntal, contextualized by its interactions with other cultures both at home and in diaspora/exile. It is within this context that I, a third-generation Armenian-American, relate to the contrapuntality of exilic awareness – my sense of Armenianness and my Americanness exist not in opposition, but in counterpoint.

The opening of *The Water Has Found its Crack* explores these ideas of exile through the metaphor in its title. The beginning of the piece is characterized by long glissandi stretched over small intervals. They overlap across the ensemble, expanding and contracting in different directions and at different rates to fill in the “cracks” caused by larger intervals, such as the quarter tone glissandi that occur at the beginning of the piece (Example 9). The textural fluidity of the glissandi is the fluidity of dispersion, navigating the different levels of exilic awareness as one moves through different spaces and cultures. The text also concerns fluidity with the opening line *Ĵur Kuga Verin Saren*, meaning “Water streams down the upper hill.” As in pitch, single words are stretched across multiple measures, getting into the “cracks” of the words and expanding them to break them down to their component

²⁷ Ibid., p. 160.

parts and see what lies inside. This is especially true of the word *jur*, meaning water, which is repeated throughout the opening. Thus, in this way, the water is expanding the cracks of its very name.

This exploration of the sounds of individual words is also part of filling in the “cracks” of lost identity and culture. While I explored the sounds of the Armenian language through music, I was also learning to speak it, reviving the language which had disappeared in my family after three generations of assimilation in America. My grandparents, the children of immigrants who struggled with the duality of their Armenian–American identity, wanted their children to be simply American to spare them the discord of a contrapuntal awareness. Their children attended the Armenian Church, they had Armenian friends, yet they were not taught to speak the language. That was left for my generation to revive, for we strongly felt that language was essential in order to connect with our sense of Armenian identity. However, a dissonance remained which reflected the contradictions in conceptions of Home for Armenians. I was learning to speak Eastern Armenian at the expense of the now endangered Western Armenian language spoken by my ancestors.

The Water Has Found its Crack approaches the use of the tetrachord structures described earlier in a loose way here, tying the melodic essence of the piece to that of traditional Armenian music without being limited by its rules. The first section of the piece focuses on the primary tetrachord, G–A–Bb–C. From the beginning, it starts to explore the internal boundaries of the tetrachord with quarter tone glissandi to and from its pitches, filling in the cracks between half steps and stretching them out. Next, the glissandi push outward at the edges of the tetrachord, reaching up to a Db and down to an F and toward the internal shift from A to Ab, reflecting the internal chromatic alteration to achieve an augmented second shown in Example 7b. Example 9 shows this progression of glissandi pushing at the internal (labeled in blue) and

Example 9: *The Water Has Found its Crack* mm. 1–21

[illegible]

[illegible]

The glissandi's independent motion, in direction and expansion rate, across the ensemble is a kind of counterpoint, the counterpoint of exilic awareness. The dissonant beating that results from close, overlapping intervals suggests the dissonance in a plural exilic awareness. The slow, sometimes imperceptibly so, expansion and contraction of the glissandi pushing at the internal and external boundaries of the tetrachord system is meant to bring a sense of unease to an otherwise static texture. In their fluidity, the glissandi are the water filling in the cracks of exile in Armenian collective memory, cracks so big that it can feel impossible to traverse them.

The progression of pitch in the opening section is tied to the first section of the quasi-folk song discussed above. The song has not yet been heard, it is not explicitly known, yet it lies in the background of my piece leaving its mark. This is how the exilic nature of Armenian history pervades the ethos of Armenian memory. Stories of familial exile are not explicitly told to each new generation. Parents do not sit their children down to tell them how their ancestors escaped the homeland. Among Armenian families, their ancestors' survival of the Genocide is more of an accepted and somewhat unspoken fact, existing amorphously in the background of their lineage. As the survivors themselves were hesitant to share, details were not openly discussed. They had to be searched for.

The first section of the quasi-folk song is shown in Example 10 with its primary pitches enclosed in red boxes. The same progression of pitches stretched over twice the duration, also shown in red boxes in Example 9, structures the beginning of the piece. By dwelling in this pitch world, it is not wholly unfamiliar when the source is finally revealed. This is not unlike the specter of exile hanging over one's Armenian awareness without being explicitly spoken of. It pervades the consciousness but its meaning must be searched for.

Example 10

128 **Stretching** ♩ = 58

134

Ձր - - - թերևս իմ վեր հան - դեր ա,
jo - - - rem i ver han der a,
Ջու - ռա տա - նա թան - դեր ա,
ju - ra ta nan der a,

Reclamation

Sociologist Anny Bakalian argues in her 1993 study of assimilation and ethnic identity maintenance among New York–area Armenians that, over generations, Armenian–Americans move from “being” to “feeling” Armenian.²⁸ Though they have formed new communities and institutions in their host country, Armenian–Americans, like any immigrant group, become distanced from their ethnic origins over time. They move from the unconscious or ascribed Armenianness, in behavior and temperament, of the immigrant generation to the voluntary or symbolic Armenianness, pertaining to the emotions, of their children and grandchildren. Despite this transition, Armenian diaspora communities around the world are connected through a continued sense of pride in their heritage. It is even common for young Armenians to make a pilgrimage to the homeland, learning about the culture lost to them in dispersion and claiming ownership of their Armenianness.

The Armenian quality of seeking and reclaiming lost culture is represented across artistic disciplines. In 1975, the Armenian–American writer William Saroyan wrote *Bitlis*, a play based on his 1964 trip to his family’s hometown of Bitlis in Turkey. However, though he had long planned his journey to Bitlis, he first settled for Soviet, or Eastern,

²⁸ Anny Bakalian, *Armenian–Americans: From Being to Feeling Armenian*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1993, p. 6.

Armenia in 1935. The 29 year gap between these two trips highlights the dissonance many Armenians in the diaspora feel about the nature of their homeland. Saroyan himself wrote about this phenomenon in 1954, stating, “*I was not unaware that in reaching Soviet Armenia I would not be reaching my father’s Armenia, or his city, Bitlis. It was enough at that time to reach the general vicinity of my father’s birthplace, and to be in a nation named Armenia, inhabited by Armenians.*”²⁹

This sentiment from Saroyan is common among diaspora Armenians in search of their heritage. However, the concept of Home has changed over time. Since Armenia’s independence in 1991, Armenians in the diaspora have become more invested in the fate of the Armenian homeland and thousands have repatriated. Yet, there is more than one path toward reunion with the homeland, as Armenians have reconstructed Home in countries around the world.

The Armenian Apostolic Church has historically been one of the main centers of reclaiming Armenian identity in diaspora, where it serves as both a religious institution and a cultural center. As illustrated by ethnomusicologist Jonathan McCollum, the music of the Church is a particularly significant element for identity maintenance in the Armenian–American diaspora, separate from the strength of one’s religious faith or lack thereof.³⁰ Though the music of the Armenian Church constitutes a separate branch of Armenian music, early church music borrowed from folk music and sacred music maintained a close connection to folk music throughout its development.³¹ The body of sacred music consists of the *Patarag* (Divine Liturgy) and the *šarakan* (hymns) sung at various services. Originating as monodic chant, the *Patarag* is today also sung in harmonized choral arrangements.

²⁹ **Dickran Kouymjian and William Saroyan**, Introduction, in *William Saroyan: An Armenian Trilogy*. Fresno: The Press at California State University, Fresno, 1986, p. 24.

³⁰ **McCollum**, *Music, Ritual, and Diasporic Identity*, p. 266.

³¹ **Alajaji**, *Diasporic Communities and Negotiated Identities*, p. 52.

The final section of *The Water Has Found its Crack* imitates Armenian chant, therein reclaiming a music I strongly associate with my Armenian-American upbringing. The melody is split between the three sopranos as a hocket, but each pitch is sustained, creating an overlapping harmony of clusters. Example 11 shows an example of Armenian sacred chant, *zT'agavorn p'arac' K'ristos* from the Čašu Šarakanner (Midday Hymns) sung during the *Patarag*.³² The chant is ametric and consists of phrases of varying lengths. The melody primarily moves by step in even rhythm, and there are chromatic alterations throughout, resulting in an augmented second interval from F to G#. The text is mainly set syllabically, with some melisma, and textual phrasing generally aligns with the musical phrasing. However, this is notably not the case at the end of the second phrase, which ends on the first syllable of the word *K'ristos*, emphasizing the word “Christ.”

Example 11: *zT'agavorn p'arac' K'ristos* excerpt, St. Nersess

Տէր Թա - րա - ւո - րեաց, զա - յել - չու - թիւն ըզ - րե - ցաւ:
Ter t'a - ga - vo - ran p'a - Tac' K'ris - tos vor

Դիւ - սն մեր մարմ - նա - ցաւ ի սր - բո կու - սն
Diu - sn mer mar - na - c'av i sar - bo ku - sn

Եւ խա - չի Համ - ե - րե - րե - րով մի - ա - բա - նս թեմբ
Yev xa - č'i ham - be - re - lov. mi - a - ba - nu - t'eamb

Եր - ցով բա - րե - բա - նս ցաւ:
Er - cov bar - ba - ns - c'uk':

³² *Jashoo (Midday) Hymns*, St. Nersess Armenian Seminary, accessed September 30, 2023, <https://armenianchurchmusic.org/e-sharagan/holy-badarak/jashoo-sharagans>.

Example 12: *The Water Has Found its Crack*, chant melody reduction

Tetr. -1 (D-E-F-G)

gə - nac' ga - run, gə - nac' ga - run, gə - nac' ga - run, gə - nac' ga - run, gə - nac' ga - run, gə - nac' ga - run,

ye - kav a - šun, ye - kav a - šun, ye - kav a - šun, ye - kav a - šun, ye - kav a - šun, *

Tetr. 0 (G-A-B $\flat$ -C) *

rav ja - rik kat-rav ja - rik kat-rav ja - rik kat-rav ja - rik kat-rav ja - rik at-byur-ne - run:

Tetr. 1 (C-D-E $\flat$ -F)

at - byur-ne - run: at - byur - ne - run: at - byur - ne - run: gə - nac' a - šun,

gə - nac' a - šun, gə - nac' a - šun, gə - nac' a - šun, ye - kav ga - run,

Tetr. 2 (F-G-A $\flat$ -B $\flat$)

ye - kav ga - run, ye - kav ga - run, ka - t'er ja - rik ka - t'er

ja - rik ka - t'er ja - rik at - byur - ne - run: at - byur - ne - run:

Example 12 shows a reduction of the chant melody in *The Water Has Found its Crack*. It is divided into four sections, each with one line of text centered on one tetrachord (see Example 13 for tetrachord scheme). Like *zT'agavorn p'arac' K'ristos*, it consists of mainly stepwise motion in phrases of varying lengths, ranging from 3 to 25 pitches, with

a weak sense of meter. Different degrees of each tetrachord provide points of resolution, which transform the definition of tonal centers. The asterisks above some notes show where chromatic alterations are made to the inner notes of a tetrachord, starting out only a half step above or below the first note of a tetrachord and eventually, on the sixth line, reaching an augmented second. Over the course of the chant melody, melisma are gradually introduced to the primarily syllabic text setting. As the piece comes to a close, the melody ascends to even higher tetrachords while increasing in tempo, but at the very end slows down, mirroring the common characteristic in many of the chants of slowing down in the final phrase.

Example 13



Example 14

Armenian text	Transliteration	English translation
Գրնաց գարուն, եկավ աշուն,	Gənac' garun, yekav ašun,	Spring has passed and autumn came,
Կըտրավ ջըրիկ աղբյուրներուն:	Kətrav jərik albyurnerun:	Water has stopped flowing from its source.
Գրնաց աշուն, եկավ գարուն,	Gənac' ašun, yekav garun,	Autumn passed and spring has come,
Կաթեր ջըրիկ աղբյուրներուն:	Kat'er jərik albyurnerun:	Stream-waters have started flowing again.

The text for the chant section is shown in Example 14. Given the context of the breaks in Armenian history and attempts to mend them by reclaiming one's heritage, the final line's renewed flowing of stream-waters can be read as a reunion with Home. Most of the musical phrase endings align with the phrasing of the text. However, there are a few moments where the textual and musical phrasing do not align, most notably at the end of the second line in Example 12. Here, the musical phrase ends unresolved on an

Example 15 shows the first part of this final section of the piece. The chant melody is split between the three sopranos, with each soprano sustaining her pitch as the melody continues in the other voices. Because the melody primarily moves by step and each section is limited in range, none covers more than a minor sixth, this overlapping of voices results in a series of clusters. In addition to partially obscuring the melodic line, these overlapping entrances can obscure the text, as the consonant cutoff of one syllable does not come until after the next syllable has begun in another voice.

The strings here represent an extreme extension of the tetrachord scheme, reaching beyond the central tetrachords on which most of the piece focuses and creating new harmonies that are more distant from the dominant sound world of the piece. As shown in Example 16, extending the tetrachords to the lowest register of the cello results in the tetrachord C#–D#–E–F#. This is where the cello stays for most of the final section, rubbing against the D–E–F–G tetrachord where the voices begin. These dissonant harmonies and the small, wavering pitch bends in the strings rub against the otherwise harmonically stable melody split between the sopranos. As the piece comes to a close, this dissonance fades away and the ensemble melds into one form, a resolution of the friction in an exilic awareness.

Example 16



Armenia Found

Writing *The Water Has Found its Crack* while living in Armenia has shaped my sense of self. This process reconciled what it feels to be Armenian within the sphere of its concrete reality. The negotiation of

identity boundaries, both internal and external, is a central feature of identity maintenance for the dispersed. Music plays a prominent role in this negotiation, as art, which dwells in the realm of the emotions, can bring a sense of belonging to people otherwise disconnected from their culture. This feeling of exteriority and interiority is what a crack emphasizes. It is also the story of Armenia. The story of an exiled people longing to be reunited – the story of the water finding its crack.

Abstract

The displacement of the 1915 Armenian Genocide looms large in the Armenian collective memory, as seen in the work of composer and musicologist Komitas Vardapet. In this paper, dispersion as a central feature of Armenian existence is explored through Edward Said and Sylvia Alajaji's analyses of exile. The longing to reclaim elements of lost culture is seen throughout Armenian diasporic culture through a multiplicity of homes. In response to the notion of return to the homeland, I moved to Armenia and wrote a piece titled *The Water Has Found its Crack*, tracing displacement, dispersion, and reclamation in Armenian culture. My intention for doing this is to explore the ways these three elements of Armenian culture affect the negotiation of internal and external identity boundaries in diaspora.

The idea of the water finding its crack is represented in the text, which comes from fragments of Armenian folk songs gathered during research at the Komitas Museum–Institute in Yerevan and references water as an exploration of displacement, dispersion, and reclamation. In the piece, I reflect on the centrality of displacement in Armenian culture in a quasi-folk song. The fluidity of dispersion manifests in lingering quarter tone glissandi which push at the boundaries of the tetrachord structure of Armenian music. The reunion of reclamation comes through an abstraction of sacred chant.

The negotiation of identity boundaries is a central feature of identity maintenance for the dispersed, and thus the negotiation of fluid boundaries is an important part of music in search of Home. This is the story of Armenia. The story of an exiled people longing to be reunited – the story of the water finding its crack.

Keywords: diaspora, Armenian American, new music, contemporary music, homeland, displacement, exile, folk song.

Ձոզեֆ Պոհիկեան (ԱՄՆ)

ՋՈՒՐԸ ԳՏԵԼ Է ԻՐ ՃԵՂՔԸ. ԳՏԵԼ ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՈՎ

Ամփոփում

1915–ի Հայոց ցեղասպանության հետևանքով տեղի ունեցած տեղաշարժը մեծ է հայ հավաքական հիշողության մեջ, ինչպես երևում է Կոմպոզիտոր, երաժշտագետ Կոմիտաս Վարդապետի գործունեության մեջ: Սույն հոդվածում ցրվածությունը, որպես հայկական գոյության կենտրոնական հատկանիշ, ուսումնասիրվում է Էդվարդ Սահյի և Սիլվիա Ալաջաջիի՝ աքսորի վերաբերյալ վերլուծությունների միջոցով: Կորցրած մշակույթի տարրերը վերադարձնելու փափագը տեսանելի է հայկական սփյուռքի ամբողջ մշակույթում՝ բազմաթիվ ընտանիքների ընդգրկումով: Հայրենիք վերադառնալու գաղափարին ի պատասխան՝ մեկնեցի Հայաստան և գրեցի «Ջուրը գտել է իր ճեղքը» վերնագրով մի ստեղծագործություն՝ հետագծելով հայկական մշակույթի տեղաշարժը, ցրվածությունը և վերականգնումը: Այս աշխատանքում իմ նպատակն է՝ ուսումնասիրել, թե ինչ ճանապարհով են հայկական մշակույթի այս երեք տարրերը ազդում սփյուռքի ներքին և արտաքին ինքնության սահմանների հաղթահարման վրա:

Իր ճեղքը գտնող ջրի գաղափարը ներկայացված է տեքստում՝ քաղված հայ ժողովրդական երգերից, որոնք ընտրել են Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտում կատարած ուսումնասիրությունների ընթացքում: Ջրի գաղափարի վրա հիմնված տեքստը հնարավորություն է ընձեռում հետազոտել տեղահանումը, ցրվածությունը և վերականգնումը: Ստեղծագործության մեջ ես անդրադառնում եմ հայկական մշակույթում ժողովրդականին մոտ երգերում տեղաշարժի կենտրոնական լինելուն: Ցրվածությունը դրսևորվում է երկարաձգվող քառորդատոնային գլխասնդոներով, որոնք տառնում են դեպի հայ երաժշտության տեստրախորդային կառուցվածքի սահմանները: Վերականգնումը տեղի է ունենում հոգևոր երգի աքսորակցիայի միջոցով:

Ինքնության սահմանների ընկալումը ցրվածների համար ինքնության պահպանման կենտրոնական հատկանիշն է, և, հետևաբար, հոսող սահմանների ընկալումը երաժշտության կարևոր մասն է՝ Հայրենիքի փնտրտուքի ընթացքում: Սա Հայաստանի պատմությունն է. վերամիավորվել ցանկացող վտարանդի ժողովրդի պատմություն, ջրի պատմություն, որը գտնում է իր ճեղքը:

Հիմնաբառեր՝ սփյուռք, ամերիկահայ, նոր երաժշտություն, ժամանակակից երաժշտություն, հայրենիք, տեղաշարժ, աքսոր, ժողովրդական երգ:

Գլուխ Բ
ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔ



Chapter II
MUSICOLOGICAL INSIGHT

Դանիել Երաժիշտ (Հայաստան)

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-03

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆԻ «ՀԱՎԱՏՈՎ ԽՈՍՏՈՎԱՆԻՄ» ԱՂՈԹԱՇԱՐԻ ԶԵՎԱԿԱՌՈՒՑՈՒՄԸ ԵՎ ԱՆԵՐՍՆԵՐԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

Տիգրան Մանսուրյանի «Հաւատով խոստովանիմ» ստեղծագործությունը ներշնչված է Ս. Ներսես Շնորհալու համանուն աղոթաշարով: Բնագրի բանաստեղծական տեքստը բաղկացած է 24 աղոթքից, որոնք խորհրդանշում են օրվա 24 ժամերը:

Շնորհալին այդ շարքը համարել է «Քրիստոսին հավատացող յուրաքանչյուրի աղոթք»¹: Ժամանակին Մխիթարյան միաբանությունում շարքը թարգմանվել է 36 լեզվով:

Այս կամ այն երկի ստեղծումն ունենում է իր պատճառը և առիթը: Երբեմն բավական է լինում մի կայծ, որպեսզի տեղի ունենա վաղուց հասունացող պայթյունը: Ինչպես պատմում է Տիգրան Մանսուրյանը, տարիներ առաջ Սաղմոսավանքում մի երեխայի կնունքին նա լսել է մի կնոջ հուզիչ երգը, որում հոգևորը համակված էր գեղջկական անմիջականությամբ: Քիչ անց այդ բացառիկ երգչուհին անհետացել է բազմության մեջ...

Ըստ հնդկական ավանդույթի՝ որոշ երգերում հնչում են բնության կորսված լարերը: Կոմպոզիտորի խոստովանությամբ՝ այդ կնոջ բուռն երգի վերհուշը, արձագանքները հնչում են հիշյալ աղոթաշարի երկրորդ մասում:

¹ Ներսես Շնորհալի, *Հաւատով խոստովանիմ*, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2013, էջ VII:

Մանսուրյանի «Հաւատով խոստովանիմ» ստեղծագործության մեր վերլուծությունը կատարվել է պարտիտուրի, ինչպես նաև աշխարհահռչակ «Հիլիարդ» անսամբլի և ավտահարուի Քիմ Քաշքաշյանի ձայնագրության հիման վրա:

Ս. Ներսես Շնորհալու աղոթաշարից Մանսուրյանն առանձնացրել է առաջին յոթ աղոթքները:

Երգեցիկ ժանրերում կոմպոզիտորի առջև ծառանում են գրական տեքստի եղանակավորման, բովանդակության ճշմարիտ արտացոլման, ձևակառուցման և բազում այլ խնդիրներ: Մանսուրյանի երգերում խոսքը և մեղեդին այնքան են ներդաշնակ, որ կարելի է Կոմիտասի խոսքով ասել, թե *«լեզվի եւ եղանակի շեշտերն իրար համբուրում են»*²:

Մանսուրյանի աղոթաշարը հնչյունակերտ մի տաճար է՝ կառուցված ամուր հիմքի վրա: Այստեղ գործում են ձևակառուցողական դասական օրենքները, «ոսկե հատման օրենքը», հոգևոր և ժողովրդական հնչերանգները շաղախված են ժամանակակից դինամիկայով, սուր դիսոնանսներով:

Մեծ դեր է խաղում նաև թվերի խորհուրդը: Հայտնի է, որ «3» թիվը խորհրդանշում է Սուրբ Երրորդությունը, «7»-ը՝ Արարչին, Խաչված Փրկչի վերջին յոթ խոսքերը, որոնք յոթ սրերի պես խոցեցին Աստվածամոր սիրտը: Իսկ «5» թիվը նշում է Հիսուսի հինգ վերքերը: Եվ թվերի այս խորհուրդը առկա է Մանսուրյանի երկի ամբողջ կառուցվածքի, առանձին մասերի, ձայների ֆունկցիաների բաշխման, խոսքերի կրկնությունների և այլ արտահայտչամիջոցների ասպարեզում:

Աղոթաշարը գրված է ավտ նվագարանի և արական չորս ձայների համար՝ մեկ կոնտրտենոր, երկու տենոր և բաս: Ավտը հաճախ համագործակցում է, միահյուսվում կոնտրտենորի հետ, մինչդեռ

² Կոմիտաս, *Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, կազմող և խմբագիր՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1941, էջ 146:

մնացած երեք ձայները հանդես են գալիս որպես միաձույլ: Թվային պատկերն է՝ $5=2+3$: Ընդհանուր առմամբ ալտը նաև պարուրում է բոլոր չորս ձայները՝ որպես հնչյունակերտ այս տաճարի զարդագոտի: Երբեմն էլ, ինչպես Հայնրիխ Շյուտցի «Սրբազան սիմֆոնիաներում», ալտը մերթ մխրճվում է ձայների մեջ, ինչպես փշե պսակ, մերթ ծիածանվում ձայների վրա, հանց լուսապսակ:

Յոթ աղոթքները բաժանված են երեք խմբի, և թվային բանաձևը հետևյալն է՝ $7=2+3+2$: Ինչպես երևում է, միջին բաժինը ողջ շինության սիմետրիայի առանցքն է կազմում: Այն ևս բաղկացած է երեք մասից: Եթե առաջին մասում Հայրը, Որդին և Սուրբ Հոգին իրար հաջորդում են մեկ նախադասության մեջ, ապա միջին բաժնում աղոթողը դիմում է Սուրբ Երրորդությանն առանձին–առանձին՝ երրորդ, չորրորդ և հիներորդ աղոթքներով:

Այսպիսով ստացվում է մի նոր սիմետրիա՝ $7=3+1+3$: Իր հերթին, $2 + 3 + 2$ և $3 + 1 + 3$ կառույցները նմանվում են համակենտրոն շրջանների, որոնց կենտրոնը նույն ինքը՝ Քրիստոս է: Չորրորդ աղոթքն ամբողջ կառույցի դրամատիկ կենտրոնն է, որտեղ հիշատակվում է Հիսուսի Խաչելությունը և Հարությունը: Հատկանշական է, որ շարքի միջին մասը սկսվում և ավարտվում է ալտի երեք «սոլ» հնչյունով, որոնք նվագվում են ուժգին «պիցիկատո» և խորհրդանշում երեք գամերը, որ խոցեցին Փրկչի ձեռքերն ու ոտքերը: Ողբերգականությունն ընդգծվում է ալտի թրթռուն նվագով՝ տրեմոլոյով, որն այնուհետև սաստկանում է, մեկ հնչյունին գումարվում է մյուսը, հնչում երեք ֆորտե ուժգնությամբ:

XIX դարավերջում գեղագետ Ադոլֆ Յեյզինգը, այնուհետև երաժշտագետներ Էմիլի Ռոգենսվըր և Գրիգորի Կոնյուսը սկսեցին կիրառել «ոսկե հատման» կամ «Աստվածային հատման օրենքը»: Ըստ փիլիսոփա Ալեքսեյ Լոսևի՝ այն համարվում է բոլորի կողմից ճանաչված փաստ՝ ինչպես ընդհանրապես արվեստում, այնպես էլ

երաժշտության մեջ³։ Այս օրենքը հայտնի էր դեռ հին հույներին և դրսևորվում էր ճարտարապետության բնագավառում։ Դա ամբողջ կառույցի և իր մասերի թվային հարաբերությունն է. ամբողջն այնպես է հարաբերվում մեծ մասին, ինչպես մեծ մասը՝ փոքրին։ Նույնն առկա է բնության մեջ՝ կենդանական, բուսական աշխարհում, մարդու մարմնի կառուցվածքում։ «Ոսկե հատման օրենքը» դրսևորվում է նաև ճշմարտությանը և գեղեցիկին ձգտող ոգու ստեղծած հանճարեղ գործերում, որոնցում բացահայտվում է հաճախ թաքնված՝ վերը նշված թվային օրինաչափությունը։

Ռոզենովը եզրակացնում է, որ այս իմաստով ամենակատարյալը Յոհան Սեբաստիան Բախի ստեղծագործությունների կառուցվածքն է, մինչդեռ Շոպենի գործերում այդ օրենքը այդքան ճշգրիտ չի արտահայտվում, և նրա կառույցների ներքին տրամաբանությունն ու ամբողջականությունը զիջում են արտաքին հմայքին և մտքի շարադրանքի նրբագեղությանը։ Ոսկե հատման օրենքը երաժշտության մեջ կիրառելու իր մեթոդը Ռոզենովը ներկայացրել է «Закон золотого сечения в поэзии и в музыке» հոդվածում⁴։

Փորձենք բացահայտել «ոսկե հատման օրենքը» Մանսուրյանի աղոթաշարում։ Այսինքն, ինչպես ասում են, հարմոնիան ստուգենք հանրահաշվով։ Օգտվելով Ռոզենովի մեթոդից՝ կիրառենք այն ալտի նախանվագում, որն առանցքային նշանակություն ունի ողջ ստեղծագործության մեջ։ Այն բաղկացած է 41 տակտից, որից առաջինը բնաբան է, տասներեքերորդ տակտը և վերջինը պաուզաներ են։ Մնացյալ 38 տակտերում, որպես հաշվային միավոր՝ «զարկերակ», ընդունելով մեկ քառորդ տևողությունը, ստանում ենք 152 միավոր։ Ստացված թիվը բազմապատկում ենք «ոսկե հատման» գործակից 0.618-ի և բաժանում հաշվային միավորին, այսինքն՝ «4»-ի, ստանում ենք՝

³ **А. Лосев**, Форма, стиль, выражение, *Собрание сочинений*, т. 4, Москва, изд. «Мысль», 1995, с. 572.

⁴ **Э. Розенов**, *Статьи о музыке*, Москва, «Музыка», 1982, с. 122–123.

1) $152 \times 0.618 = 93.936$ (միավոր)

2) $94 : 4 = 23.5$ (տակտ)

Այսպիսով՝ «ոսկե հատումը» գտնվում է քսանչորսերորդ տակտում: Եթե սա զուգադիպություն է, ապա՝ երջանիկ զուգադիպություն, քանի որ ճիշտ այս տակտում, պաուզայից հետո, սկսվում է կառույցի հաջորդ մասը:

Բացի դրանից՝ այս տակտում թաքնված է գաղտնագիրը, «բանալին»: Այն է՝ Ս. Ներսես Շնորհալու «Յիշեսցուք ի գիշերի» երգի հազիվ նշմարվող, դեռ չձևավորված առաջին դարձվածը, որին կանդրադառնանք ստորև: Ավելացնենք միայն, որ ըստ Ռոզենովի, դասական դարաշրջանից հեռանալով, արվեստի գործերում «ոսկե հատման օրենքը» նույն հստակությամբ չի գործում, մանավանդ այն երկերում, որոնց կառույցի տրամաբանությունը տեղի է տալիս բուռն զգացմունքների հորդումին:

Յոհաննես Բրամսի արվեստի ներդաշնակության վերաբերյալ երաժշտագետ Լուի Էլբերտի գնահատականը լավագույնս ամփոփում է այս խնդիրը: Նա ասում էր, թե Բրամսը մտածում է սրտով և զգում ուղեղով⁵:

Ըստ Մանսուրյանի՝ ալտի մենանվագը մի նախաաղոթքային հոգեվիճակ է, որից բխում է բուն աղոթքը՝ երգեցողությունը:

Հայտնի է, որ աղոթքին նախորդում է մեղքի գիտակցումը և ձերբազատվելու մղումը:

Ադամական մեղքի, հոգու և մարմնի ներդաշնակության խախտումը արտացոլելու համար եվրոպական միջնադարյան երաժշտության մեջ հաճախ կիրառում էին «եռատոն» ինտերվալը: Երեք տոնից բաղկացած անբարեհունչ այդ երկինջյունը խիստ ոճի պոլիֆոնիայում գործածում էին հատուկ պայմաններում և բնորոշում էին որպես «սատանա»:

⁵ **М. Друскин**, *История зарубежной музыки*, Москва, Государственное музыкальное издательство, 1963, с. 110.

Ահա նման մի եռատոնով է սկսվում Մանսուրյանի աղոթաշարը՝ ալտի մենախոսությունը: Նույն եռատոնով էլ ալտը ամփոփում է աղոթաշարը: Եռատոնը հանդես է գալիս որպես «լայթ-ին-տերվալ» միացող վերքի պես՝ պարբերաբար զգացնել տալով իրեն: Ընդ որում, առաջին ինտերվալում մարում է գագաթի հնչյունը, իսկ վերջում հանգչում է հիմքը, մինչդեռ գագաթը միառժամանակ շարունակում է հնչել:

Հեղինակը մեծ նշանակություն է տալիս այս հանգամանքին՝ հնչողության նման փոփոխությունը բացատրելով աղոթքի ազդեցությամբ⁶: Վերջում հաղթում է վերին հնչյունը՝ երկնայինը, այլ ոչ թե ստորինը՝ հողեղենը:

Ինչպես Արամ Խաչատրյանի, այնպես էլ Մանսուրյանի արվեստում ներդաշնակվում են Արևելքը և Արևմուտքը:

Ի դեպ, Խաչատրյանի վերջին ստեղծագործությունը Ալտի մենանվագ սոնատն է: Իրենց ստեղծագործական հասուն շրջանում այս նվագարանին են դիմել Դմիտրի Շոստակովիչը, Բելա Բարտոկը, Յոհաննես Բրամսը: Ինչպես աշուղական իմպրովիզացիաներում կամ հնդկական ռազաներում, աղոթաշարի ալտի մենախոսությունում հնչյունները հետզհետե գրավում են հնչյունային դաշտը, փարաջանովյան նուան «արյան» պես ասես ծծվում ու տարածվում սպիտակ սփռոցի վրա: Ընդլայնվում է հնչուժի ահռելի դիապազոնը՝ երեք պիանոյից մինչև երեք ֆորտե: Հսկայածավալ է նաև ալտի հնչյունային դիապազոնը՝ փոքր օկտավայի «դո»-ից մինչև երրորդ օկտավայի «սոլ»-ը: Ալտի «դո» և «սոլ» բաց լարերի զարկերակները նմանվում են թառի «բաս» լարին (բուրդոն), որը պարբերաբար հնչեցնում են որպես «դամ»:

Մանսուրյանը հաստատում է, որ հայկական երաժշտության հիմքը հայոց լեզուն է: Մինչդեռ, ըստ Ֆրիդրիխ Նիցշեի, հունական ողբերգությունը բխել է երաժշտությունից: Մի կողմ դնելով այն

⁶ Հեղինակի հետ ունեցած անձնական գրույցից:

խնդիրը, թե որն է առաջնայինը՝ ջուրը, թե ամպը, նշենք, որ ակտի մենախոսությունը հղի է խոսքերով, ինչպես ամպը անձրևով: Հեղինակն էլ համոզված է, թե ուր որ է ակտի նվագից կպոկվեն խոսքերը: Հիրավի, ակտի «հեծեծանքը» այնքան է սաստկանում, որ հասած նուան նման հնչյունները ճեղքվում են, ու հատիկների պես նշմարվում են խոսքերի «ուրվագծերը»: Ահա այս պահից է, որ կարճատև լուծությունից հետո սկսվում է աղոթքը՝ «Հաւատով խոստովանիմ»:

Նման երևույթ, սակայն սիմֆոնիկ մեծակերտությամբ, տեղի է ունենում Լյուդվիգ վան Բեթհովենի Իններորդ սիմֆոնիայի ֆինալում, որտեղ տևական որոնումներից, խմորումներից հետո նվագախմբի «ընդերքից» ժայթքում է խոսքը, և մեներգչի ձայնից բռնկվում է ողջ երգչախումբը: Մանսությանը կիրառում է ձևակառուցման բեթհովենյան մեկ այլ սկզբունք:

Ինչպես նշում է երաժշտագետ Առնոլդ Ալշվանգը, Բեթհովենից առաջ կոմպոզիտորներն իրենց երկերի երաժշտական թեման՝ հիմնանյութը, ներկայացնում էին պատրաստի վիճակում: Մինչդեռ Բեթհովենի Իններորդ սիմֆոնիայի թեմաները խմորվում, գոյանում են երաժշտության զարգացման ընթացքում, այսպես ասած՝ ունկնդրի «աչքերի առջև»: Այսպիսի ձևագոյացումը մեծապես նպաստում է դինամիկային՝ նմանվելով բնության երևույթների զարգացմանը:

Մանսությանի աղոթաշարում ակտի նախանվագից հետո երգեցողությունը սկսվում է երկյուղաճությամբ, վարանումով՝ ինչպես մաքսավորի աղոթքը: Երգն ավելի շատ ռեչիտատիվ է՝ ասերգություն: Երկու տենորները և բասը, կարծես տարերայնորեն իրար ընդհատելով, միջամտելով կրկնում են. «...հաւատով խոստովանիմ»:

Ընդհանուր առմամբ այս երկու խոսքերը, որոնք երգվում են երկու հնչյուններով, կրկնվում են երեսունվեց տակտերի ընթացքում: Տպավորություն է ստեղծվում փոխերգեցողության, եկեղեցում աղոթող համայնքի մրմունջի արձագանքների, ղողանջների:

Երկու հարևան հնչյունների առաջին այս քայլը՝ մեծ սեկունդան, բազմաթիվ հոգևոր և ժողովրդական երգերի առաջին քայլն է:

Բավական է նշել ժողովրդական «Կռունկ»-ը, Կոմիտասի «Պատարագ»-ից՝ «Ընտրեալդ Աստուծոյ» երգը կամ Կոմիտաս Աղցեցու՝ Ս. Հռիփսիմյանց կույսերին նվիրված շարականը:

Ի դեպ, շարականի տասնվեցերորդ տունը սկսող «Հռիփ-սիմէ» անունը, Կոմիտաս Վարդապետի Պատարագից «Ըն-տը-րեալդ» և Մանսուրյանի «Հա-ւա-տով» խոսքերը երգվում են նույն մոտիվով: Ըստ Կոմիտասի՝ հայկական ժողովրդական և եկեղեցական եղանակները «քույր-եղբայր» են և նույն կազմությունն ունեն⁷: Մանսուրյանի աղոթաշարը Կոմիտասի այս բացահայտման լավագույն դրսևորումներից է: Վեցերորդ աղոթքում առաջին տենորը «անեղ բնութիւն» խոսքերը սկսում է երգել Ներսես Շնորհալու «Յիշեսցուք ի գիշերի» երգի առաջին հինգ հնչյուններով՝ «Ա-նե-եղ բը-նու...» վանկերով, իսկ «-թին» վերջավորությունը՝ ժողովրդական «Կուժն առա» երգի «ելա սարը» մոտիվով: Մինչդեռ հաջորդ տակտում «մեղայ Քեզ» խոսքերը բասը երգում է «Տիրամայրն» տաղի առաջին մոտիվով: Առհասարակ, աղոթաշարի վերջին մասը հագեցած է բազմաթիվ նման զուգահեռներով: Եվ նմանությունները ոչ թե ակնհայտ են, ինչպես «Յիշեսցուք» երգը, այլ՝ հեռավոր ակնարկումներ: «Յիշեսցուք» երգն էլ միանգամից չի հայտնվում, այլ՝ վերը նշված բեթովենյան սկզբունքով:

Ինչպես ասացինք, երգի առաջին երեք հնչյունները նախ նշմարվում են «Հաւատով խոստովանիմ»-ի առաջին մասի քսանչորսերորդ տակտում, այնուհետև տարբերակված՝ երեսունչորսերորդ և հարյուր քսանիններորդ տակտերում: Այս դարձվածը ներկայանում է, ինչպես հոգեբանները կասեին, լատենտ՝ թաքնված վիճակում: Այն մի սաղմ է, որի «սեռը» դեռ պարզ չէ, սակայն երկու հնարավորություններն էլ նրանում առկա են: Այս մոտիվի հնչյունները՝ կիսատոները, բեկբեկուն են, ինչպես առվակի քարերը:

⁷ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 139:

Երաժշտության ծավալման ընթացքում այդ հնչյունները «ջրի երես» են ելնում, հստակվում, բևեռանում երկու սեռի: Մի մոտիվը շղթայվում է փոքր սեկունդայից և մեծ տերցիայից, մյուսը՝ մեծ սեկունդայից և մաքուր կվարտայից: Վերջինս էլ երկար խմորումներից հետո հենց «Յիշեսցուք» երգի սկիզբն է ազդարարում՝ աղոթաշարի երրորդ մասում:

Մանսությանի քննվող ստեղծագործության առաջին մոտիվն ակնարկում է մի շարք այլ երգեր՝ «Յորժամը»՝ Մակար Եկմալյանի «Պատարագ»–ից, «Ուրախ լեր» և Գձ ձայնեղանակում ծավալվող այլ շարականներ: Նշենք նաև, որ «Յիշեսցուք»–ի առաջին մոտիվով են սկսվում Ս. Սահակ Պարթևի՝ Ղազարոսի հարությանը նվիրված «Այսօր գոլով ի Բեթանիա» և «Ո՛վ երանելիդ» շարականները, որոնք Կիրակոս Գանձակեցին վերագրում է Ս. Ներսես Շնորհալուն⁸:

Այսպես՝ ստեղծագործության երրորդ մասում գոյանում է «կոմիտասյան» մի մթնոլորտ, որում օրգանապես միաձուլվում են հոգևոր ու ժողովրդական երգերի, կոմիտասյան «Պատարագ»–ի առանցքային, դարակազմիկ հնչերանգները: Այսպիսով՝ երրորդ մասը դառնում է ամբողջ նախընթաց զարգացման արդյունքը, բյուրեղացումն ու նպատակը:

Երրորդ մասի սկզբում և հետո ակտիվ շղթայաբար արձագանքում են կոնտրտենորը և առաջին տենորը՝ երգելով «անեղ բնութիւն, մեղայ Քեզ» խոսքերը: Այս նույն եռաձայն իմիտացիան (բասի ֆոնի վրա) հնչում է չորս անգամ, ընդ որում վերջին երկու անգամը՝ ոչ լրիվ, ընդհատումներով, ինչը հրաժեշտի տպավորություն է ստեղծում:

Այսպիսով՝ վերջին աղոթքը հնչելուց հետո, վեցերորդ և յոթերորդ աղոթքների կրճատված շարադրանքը երրորդ մասը դարձնում է սիմետրիկ եռմասանի ձև և ամփոփում ողջ կառույցը:

Ինչպես Գիյոմ Դյուֆայիի (XV դ.) «Nuper rosarum» հայտնի մոտետի բազմաձայնությունն արտահայտում է Ֆլորենցիայի Սանտա

⁸ Գ. Աւետիքեան, *Բացադրություն շարականաց*, Վենետիկ, Ս.Ղազար, 1814, էջ 115:

Մարիա դել Ֆիորե տաճարի կառուցվածքը, այնպես էլ Մանսուրյանի երկի «ճարտարապետությունը» կարելի է համեմատել հայկական եկեղեցիների հետ:

«Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարի ազդեցությամբ երգողի և լսողի ոչ միայն շնչառությունը, այլև քայլերն են թեթևանում, քանզի, ինչպես Պատարագից հետո, ավելի շատ զգում ես ոչ թե երկրի, այլ երկնքի ձգողությունը, և սիրտդ երգում է. «Զարթի՛ք, փա՛ռք իմ, զարթի՛ք... Զարթի՛ք, որդի՛ք լուսոյ...»:

Ամփոփում

Հոդվածը վերլուծում է Տիգրան Մանսուրյանի «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարի կառուցվածքը՝ կիրառելով նաև թվերի խորհուրդը, ոսկե հատման կանոնը (ըստ Ադոլֆ Յեյզինգի): Բացահայտվում է լատենտ, ստվերակերպ մոտիվների, դարձվածների բյուրեղացումը երաժշտության ծավալման ընթացքում: Լուսաբանվում է ինտոնացիոն համակարգը, ռեմինիսցենցիաները, զուգահեռ անցկացվում Ս. Ներսես Շնորհալու, Կոմիտասի, Մակար Եկմալյանի ստեղծագործություններում և ժողովրդական երգարվեստում արխետիպ դարձած մոտիվների միջև: Վկայակոչվում են Պատարագը, Ս. Հռիփսիմյանց շարականը, «Յիշեսցուք ի գիշերի»-ն, «Տիրամայրն» տաղը, «Կռունկ»-ը և այլ երգեր:

Մեկնաբանվում է նաև ալտ նվագարանի գործառույթը աղոթաշարում:

Հիմնաբառեր՝ Ս. Ներսես Շնորհալի, Կոմիտաս, Տիգրան Մանսուրյան, ոսկե հատում, Ադոլֆ Յեյզինգ, արխետիպ:

Daniel Yerazhisht (*Armenia*)

*Prof., Honored Worker of Arts of RA
Komitas Museum–Institute*

TIGRAN MANSURYAN’S *CONFESS WITH FAITH*: ITS FORM AND RELATIONS WITH SACRED AND FOLK MUSIC

Summary

This paper analyzes the structure of Tigran Mansuryan’s prayer series *I Confess with Faith*. Mystery of numbers and the rule of the golden section based on Adolf Zeising’s theory are applied in this exploration. The crystallization of latent and shadow–like phrases during the unfolding of music is revealed. The intonation system as well as reminiscences are expounded; a parallel is drawn between the motifs that have become archetypes in the works of St. Nerses Shnorali, Komitas, Makar Yekmalyan, and in folk song art. The *Divine Liturgy*, the *Hymn to Virgins*, *Yišesc’uk’i Gišeri* (Arm. Remember your Name in the Night), *Tiramayrn* (Arm. Our Lady), *Krunk* (Arm. The Crane) and other songs are mentioned as samples.

The function of the viola part in the prayer is also commented.

Keywords: St. Nerses Shnorali, Komitas, Tigran Mansuryan, golden ratio, Adolf Zeising, archetype.

Աննա Արևշատյան (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-04

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆԻ ՆՈՐՕՐՅԱ ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Տիգրան Մանսուրյանը հայ արդի երաժշտության թերևս ամենա-
հայտնի դեմքերից է: Նրա մի շարք վոկալ, գործիքային, խմբերգային,
կոնցերտային ժանրերի ստեղծագործությունները վաղուց գրավել
են իրենց արժանի տեղը հայ նորագույն երաժշտության ոսկե ֆոն-
դում և ճանաչվել միջազգայնորեն: Հիրավի մեծ վարպետ է Տիգրան
Մանսուրյանը: Նրա երաժշտությանը հատուկ ներքին դրամատիզմը,
նաև ինքնօրինակ քնարախոհական մեղեդիականությունը, որը ներ-
թափանցված է ազգային մելոսի բազմաշերտ դրսևորումներով, կազ-
մում են կոմպոզիտորի անհատական ոճի նկարագիրը: Մանսուրյանի
չափազանց ներդաշնակ և օրգանական կապը հայոց լեզվի և պոե-
զիայի հետ ծնել է միջնադարյան պոեզիայից մինչև Հովհաննես Թու-
մանյանի, Վահան Տերյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Եղիշե Չարենցի,
Համո Սահյանի, Ռազմիկ Դավոյանի և այլոց բանաստեղծություննե-
րով ոգեշնչված մի շարք նշանակալի երկեր: Դեռևս 1960–ականների
կեսերին, սկսելով իր ստեղծագործական ուղին, Տ. Մանսուրյանը հե-
ղինակեց այնպիսի ուշագրավ գործեր, ինչպիսիք են «Տեսո՞ր ողբագին
տաղերգութեան» վոկալ–գործիքային շարքը՝ ըստ Խաչատուր Կեչա-
ռեցու (1964), «Չորս հայրեն»–ը ձայնի և դաշնամուրի համար (1967),
«Երեք ասացված»–ը a cappella խառը երգչախմբի համար՝ Կոստան
Չարյանի խոսքերով (1969): Ըստ էության, այդ ստեղծագործություն-
ներով Մանսուրյանը XX դարի համաեվրոպական երաժշտության

նվաճումների և ազգային երաժշտության ավանդույթների փայլուն սինթեզ է ցուցադրել: Լինելով 1960–ականներին հայ երաժշտության մեջ հետպատերազմյան արևմտաեվրոպական ավանգարդի ոճական տարբեր ուղղությունների և դրանց հետ կապված արտահատչամիջոցների կիրառման ջատագովը՝ նա որոշակի ստեղծագործական ծրագիր նախանշեց իր համար. ծրագիր, որն ենթադրում էր ազգային երաժշտական, մասնավորապես՝ կոմիտասյան ավանդույթների վերածնունդը, համադրումն ու զուգորդումը ժամանակակից հնչյունային ընկալումների և արտահայտչամիջոցների հետ:

Կարևոր է հոգևոր մոնոդիայի դերը և նշանակությունը Տ. Մանսուրյանի երաժշտության մեջ: Այդ կապակցությամբ ուշագրավ է կոմպոզիտորի անդրադարձը հայ միջնադարյան պոեզիային: Վերոնշյալ հայրեններից և հաջատուր Կեչառեցու խոսքերով գրված վոկալ–գործիքային շարքից հետո, տարիներ անց, այդ անդրադարձը ձեռք բերեց շարունակական բնույթ, կարևոր, եթե չասենք՝ առանցքային տեղ գրավելով կոմպոզիտորի ստեղծագործական հայեցակարգում: Հայ միջնադարյան պոեզիայի հանդեպ տաժած հետաքրքրությունն ու սերը նշանավորվել են այնպիսի ստեղծագործություններով, ինչպիսիք են Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի շարականի և 50–րդ սաղմոսի հիման վրա գրված «Ողորմեա»–ն՝ սուրանոյի և կամերային նվագախմբի համար (1989), Ս. Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» յոթ աղոթքները արական վոկալ համույթի և մենանվագ ալտի համար (1998), «Մոտետ»–ը՝ երկու խառը երգչախմբի համար Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան»–ից քաղված տողերով (2000) և այլն: Ստեղծագործությունների այդ շարքին է պատկանում նաև եկեղեցիների համաշխարհային խորհրդի վեհաժողովի համար գրված «Հիմն»–ը (1989)¹: Չեմ կարող չհիշատակել այս առիթով նաև ռուս գրող Կիմ Բակշիի և Հովիկ Հախ-

¹ Այդ մասին տես **Հ. Այվազյան**, Հիմն լույսի, սիրո, միավորման, *Սովետական Հայաստան*, 03.01.1989; *Гимн всех христиан*. Беседа с Тиграном Мансуряном – автором гимна съезда христиан мира. Беседа вел Оганес Айвазян, *Республика Армения*, 1991, N 26, 6 февраля, с. 1.

վերոյանի «Մատենադարան» (1983–1998) բազմասերիանոց հեռուստաֆիլմի համար գրված՝ Տ. Մանսուրյանի երաժշտությունը, որի առաջին իսկ միաժամանակ հնաբույր և նորոգյա հնչյունները հանդիսատեսին առաջնորդում են դեպի Մաշտոցյան Մատենադարանի ձեռագրերի խորհրդավոր և սրբազան աշխարհը...

Ապիտակի երկրաշարժի զոհ դարձած մանուկների հիշատակին է նվիրել կոմպոզիտորը 1989 թ. գրված «Ողորմեա»-ն (“Miserere”)՝ սուպրանոյի և լարային նվագախմբի համար, որի հիմքը կազմում են Մաշտոցի «Վտանգիմ ի բազմութենէ մեղաց իմոց» ապաշխարության շարականի և 50-րդ սաղմոսից քաղված «Ողորմեա ինձ, Աստուած, ըստ մեծի ողորմութեան Քում, ըստ բազում գթութեան Քում քաւեա զանօրէնութիւնս իմ» խոսքերը: Ստեղծագործությունն արտահայտում է հեղինակի հոգեկան խռովքը կատարված ողբերգության հանդեպ: Երկի 1-ին և 3-րդ ենթաբաժիններում կանացի ձայնը հանդես է գալիս աղոթքից կամ շարականներից սերող մեղեդիական եղանակավորմամբ, իսկ միջին՝ զուտ գործիքային եռանդուն մասը լի է դրամատիզմով և կամային ելևէջներով: Ուշագրավ է, որ «Ողորմեա»-ի մտահղացումը տասնամյակներ անց վեր հանեց Տ. Մանսուրյանի մեկ այլ, ավելի մասշտաբային՝ բարիտոնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար գրված «Օրհներգ – Նաւապետ բարի» երկի մեջ: Ուշագրավ է, որ «Նաւապետ բարի» խոսքերը հնչում են արդեն «Ողորմեա»-ում՝ կարծես կանխորոշելով տարիներ անց այդ թեմային անդրադառնալու միտումը:

Վերջին տարիներին Տիգրան Մանսուրյանը ներշնչվել է հայկական մշակույթի այսպես կոչված «արծաթե դարի»՝ Կիլիկյան Հայաստանի ժամանակաշրջանի ամենախոշոր բանաստեղծ և երգահան Ս. Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» 24 աղոթքից բաղկացած շարքով, որից ընտրելով յոթական աղոթք՝ կերտել է երկու նշանակալի ստեղծագործություն: Առաջինը 1998 թ. հայտնի “Hilliard Ensemble”-ի և ամերիկահայ ալտահար Քիմ Քաշքաշյանի

պատվերով գրված երկն է, որն արդեն ճանաչվել և գնահատվել է եվրոպայում և ծայնագրվել վերոհիշյալ կատարողների կողմից²:

«Հաւատով խոստովանիմ»–ի երկրորդ տետրը բարիտոնի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված յոթ աղոթքներն են, որոնց համաշխարհային պրեմիերան տեղի է ունեցավ Խտալիայում 2021 թ., իսկ հայաստանյան պրեմիերան կայացավ Երևանում՝ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի կազմակերպած՝ Քշիշտոֆ Պենդերեցկու անվան «Ժամանակակից դասականներ» միջազգային փառատոնի օրերին:

2022 թ. հուլիսին Չեխիայի Բոնո քաղաքում գեներտիկայի նախահայր, ականավոր կենսաբան և հոգևորական Գրեգոր Մենդելի ծննդյան 200–ամյակին նվիրված համերգի ընթացքում կայացավ Տիգրան Մանսուրյանի վերջին ստեղծագործություններից «Օրհներգ–Նաւապետ բարի» համաշխարհային պրեմիերան³, որը դարձյալ դիմում էր հայ հոգևոր բանաստեղծական արվեստի գոհարներին: Այդ վոկալ–սիմֆոնիկ երկը հիմնված է Մաշտոցի ապաշխարության հայտնի շարականի վրա, որտեղից քաղված «Նաւապետ բարի» բառերը պայմանավորել են երկի ընդհանուր անվանումը: Ստեղծագործությունը գրված է բարիտոնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար⁴:

Նշեմ, որ 1998 թ. իրականացրած առաջին անդրադարձը Ս. Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարին (այն

² Տե՛ս 2014 թ. Գերմանիայում ECM New Series–ի թողարկած “Monodia” վերտառությամբ երկու խտասալիկներից բաղկացած ալբոմը (ECM 1850/51):

³ Ստեղծագործությունը հնչեց Բոնոյի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի և երգչախմբի կատարմամբ՝ անգլիացի հայտնի դիրիժոր Դենիս Ռասել Դևիսի ղեկավարությամբ: Մենակատարն էր երիտասարդ տաղանդաշատ բարիտոն Աքսել Դավեյանը: «Օրհներգ – Նաւապետ բարի»–ն կատարվեց Բոնոյի Ս. Աստվածամորը նվիրված մայր տաճարում, որտեղ պաշտոնավարել է աբբահայր Մենդելը:

⁴ Կոմպոզիտորը ստեղծել է նաև տվյալ գործի կամերային կազմի համար նախատեսված (մենակատար, լարայիններ, հարվածայիններ և կամերային երգչախումբ) տարբերակը:

ընդգրկում է Ա.-Է. աղոթքները) Մանսուրյանի կամերային երկերի շարքում առանձնանում է իր ինքնատիպությամբ: Ստեղծագործությունը պահանջում է հատուկ կենտրոնացում և մտահայեցում, քանզի հաղորդակից է դարձնում ունկնդրին իրապես հոգևոր և ոգեղեն ոլորտներին: Յուրահատուկ է ստեղծագործության մտահղացքը: Ալտի արտահայտիչ մենանվագը մեկ նախապատրաստում, մեկ ընդմիջարկում է վոկալ համույթի երգամասերը: Այդ գործիքի խորունկ մենախոսությունները գրեթե անընդհատ ակտիվորեն ուղեկցում են համույթի երգեցողությանը, որը հիմնված է հոգևոր ասերգի և թվերգի տարրերի վրա: Երբեմն միայն կոլմինացիոն պահերին այն փոխակերպվում է, բացվում բազմաձայն մի սպեկտրով՝ կարծես ներսից լուսավորելով մինչ այդ ներփակված, աղոթքին հատուկ ասկետիկ հնչողությունը: Այդ ամենը որոշակի իմաստային և հնչերանգային մթնոլորտ է ստեղծում, որն, անկասկած, ներազդում է ունկնդրի ընկալման վրա: Ալտը Մանսուրյանի նախասիրած գործիքն է: Նրա առանձնահատուկ տեմբրը կոմպոզիտորի ընկալմամբ կրում է միստիկ երանգ: Տվյալ դեպքում այն մարմնավորում է հեղինակի՝ շնորհալիական աղոթքներով արթնացրած մտորումներն ու զգացումները՝ ստանձնելով այսպես ասած հեղինակի խոսքի գործառույթը⁵:

Երկրորդ անգամ Մանսուրյանը դիմել է «Հաւատով խոստովանիմ» հաջորդ յոթ աղոթքներին (Ը-ԺԵ) 2019 թ., որտեղ, մասնավորապես, հատկանշական է հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ ձայնեղանակային մտածողության կիրառումը: Խորհրդա-

⁵ «Հաւատով խոստովանիմ»-ի առաջին տետրը երիցս մեծ հաջողությամբ հնչել է Մոսկվայում ռուս կատարողների ուժերով: 2014 թ. աշնանն այն հնչել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Ռախմանինովյան դահլիճում “Questa Musica” երգեցիկ խմբի, սուպրանո Մարիամ Ավետիսյանի և ալտահար Սերգեյ Պոլտավսկու կատարմամբ (դիրիժոր՝ Ֆիլիպ Չիժևսկի): Նույն խումբը և մենակատարները ստեղծագործությունը ներկայացրել են 2019 թ. Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Փոքր դահլիճում կայացած՝ Տիգրան Մանսուրյանի հեղինակային համերգի ընթացքում, ինչպես նաև մեծանուն քանդակագործ Նիկոլայ Նիկողոսյանի անվան Նիկո պատկերասրահում:

նշական է, որ «Հաւատով խոստովանիմ»–ի երկրորդ տետրի առաջնանվագը տեղի ունեցավ Ֆլորենցիայի հովանավոր սուրբ Մինասի՝ իր ճարտարապետությամբ և հոյակապ բյուզանդական խճանկարներով հայտնի San Miniato al Monte եկեղեցում, որի 1000–ամյակը նշվում էր 2019 թ.: «Հաւատով խոստովանիմ»–ի երկու տետրերը մեծ շուքով կատարվեցին Սան Մինիատո տաճարում երկու օր անընդմեջ⁶: Նույն թվականին, ուղեկցելով Ամենայն հայոց վեհափառին Վատիկան կատարած պաշտոնական այցի ժամանակ, կոմպոզիտորը առիթ ունեցավ հանդիպելու Հռոմի պապ Ֆրանցիսկոսին և նվիրելեց սրբազան քահանայապետին այդ պարտիտուրը:

Ստեղծագործությունը բաղկացած է երեք մասից: Այստեղ ևս, ինչպես և «Ողորմեա»–ում առաջին և երրորդ մասերը մենակատարի (բարիտոնի), երգչախմբի և նվագախմբի համար է մտահղացված, իսկ միջին մասը զուտ գործիքային է: Այն կարծես նվագախմբային տարերքի միջոցով և մեկնաբանում, և հակադրվում է ծայրի մասերի ներհուն աղոթքի ասելիքին ու մթնոլորտին: Այն երաժշտականորեն լիովին լրացնում և համապատասխանում է Ս. Ներսես Շնորհալու աղոթաշարի բազմաշերտ իմաստին: «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարի երկրորդ տետրում բարիտոնի միաձայն մեներգը հնչում է որպես Դձ եղանակին պատկանող մեջբերված մի շարական: Սակայն պարզվում է, որ դա պատրանք է: Կոմպոզիտորի ինքնաձին մոնոդիան այնքան օրգանական է տվյալ ձայնեղանակի համար, որ ստեղծում է մեջբերված շարականի երգեցողության տպավորություն:

⁶ Համերգները տեղի են ունեցել 2019 թ. սեպտեմբերի 27–ին և 28–ին Իտալիայի երաժշտական կոլեկտիվների մասնակցությամբ: «Հաւատով խոստովանիմ»–ի առաջին տետրը կատարել են L'Homme Armé համույթի մենակատարները և ավտահար Ստեֆանո Զանոբինին, իսկ երկրորդ տետրը հնչել է Տոսկանայի նվագախմբի և Սիենայի մայր տաճարի “Guido Saracini” երգչախմբի կատարմամբ. մենակատար՝ Գուրգեն Բավլյան (բարիտոն), դիրիժոր՝ Զորջ Փեհլիվանյան:

Ինչ վերաբերում է «Նաւապետ բարի» օրհներգին (2022), ապա ստեղծագործության առաջին մասը գրված է «Որ հայիս քաղցրութեամբ» բառերով սկսող «հարցն» շարականի տեքստի հիման վրա: Այստեղ դարձյալ առկա է նույն պատրանքը, ինչ «Հաւատով խոստովանիմ»-ի երկրորդ տետրի բարիտոնի մեներգում: Նրանում հնչող շարականատիպ մոնոդիան թողնում է այն տպավորությունը, թե կոմպոզիտորն այս անգամ որոշել է խախտել իր ստեղծագործական սկզբունքը՝ դիմելով մեջբերման: Սակայն պարզվում է, որ այդ մեղեդին մեջբերում չէ, այլ ամբողջությամբ կոմպոզիտորի հորինվածքն է, որտեղ պահպանված են շարականների հատուկ ձայնեղանակային մտածողությունը, վանկական կառուցվածքը և այլն:

Երրորդ մասը՝ «Ծով մեղաց իմոց գիս ալեկոծէ. որ են նաւապետ բարի, շնորհեմ ինձ նաւահանգիստ», ապաշխարության «ողորմեա» տիպի շարականն է: Ինչպես արդարացիորեն նկատել է այս կապակցությամբ երաժշտագետ Հայկ Իսթիւնեան՝ «Այս բառերը եւս մեր ժողովրդեան հոգեկանութեան մէջ հիմնական դեր ունեցած են դարերու ընթացքին: Մեր Շարակնոցը, եւ մանաւանդ՝ Ս. Գրիգոր Նարեկացոյ «Մարտան Ողբերգութեան» գործը, մարդկային հոգեվիճակը կ'արտայայտեն փոխաբերաբար՝ իբր նաւ մը, որ մեղաւորի մեղքերը խորհրդանշող ալեաց ուժգնութեան պատճառաւ խորտակման ու կործանման եզրին հասած է. միակ յոյսը Յիսուսն է՝ որ իբր «նաւապետ բարի», իր անսահման ողորմութեամբ եւ մարդասիրութեամբ կու գայ փրկութեան «նաւահանգիստ»ը շնորհելու անկեղծ զղջմամբ աղաչող մեղաւորին: Ուրեմն անտարակոյս այսպիսի համագրի մը մէջ ընկալելու ենք Տիգրան Մանսուրեանի գործին խորագիրը»⁷:

«Հաւատով խոստովանիմ» երգաշարի և «Օրհներգ – Նաւապետ բարի» վոկալ-սիմֆոնիկ երկի երաժշտական լեզուն որքան արդիական է, նույնքան էլ՝ ազգային: Ընդ որում դա արտահայտվել է

⁷ Հ. Իսթիւնեան, Տիգրան Մանսուրեանի եւ Լէոշ Եանաչէկի գլուխ-գործոցներու մասին, *Օրեր* համաներկայական ամսաթերթ, Պրահա, 22 հուլիսի, 2022:

հեղինակի արդեն բացահայտ ձայնեղանակային մտածողությամբ, ինչը տվյալ դեպքում մարմնավորվել է հայկական Ութձայն համակարգի տարբեր ձայնեղանակների ելևէջների հիմքով ծնված մեղեդիական նյութի մեջ:

Կարևոր է նշել, որ վերջին շրջանում Տ. Մանսուրյանի ոճը զարգացել է հենց այդ ուղղությամբ: Ազգային երաժշտական, մասնավորապես՝ կոմիտասյան ավանդույթների համադրումը զուգորդվում է ժամանակակից հնչյունային ընկալումների և արտահայտչամիջոցների հետ: Այդ սինթեզը 1970–1980 թթ. հայ երաժշտության մեջ ծնեց աննախադեպ որակական մի թռիչք, որը նշանավորվեց տարբեր ժանրերում ստեղծված մի շարք ուշագրավ երկերով: Սակայն վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ ինչքան էլ գրավիչ թվար այդ արտահայտչամիջոցների զուգորդումը ազգային երաժշտական ավանդույթներին, իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում, հատկապես նոր վիեճակական դպրոցի երաժշտալեզուն փորձարկած մատերուն աստիճանաբար հրաժարվեց դրանցից՝ գերադասելով հայկական գենը արտացոլող զուտ ազգային երաժշտական արտահայտչամիջոցների զուգորդումն իր անհատական երաժշտալեզվի հետ: Արդեն 1990–2000–ականների մի շարք խմբերգային երկերում Մանսուրյանի անհատական ոճում ավելի ու ավելի նկատելի է դառնում մոդալ՝ ձայնեղանակային մտածողությանն ապավինելը, ինչը գնալով խորանում է՝ ձեռք բերելով նոր որակներ:

Այդ հանգամանքը նկատելի է հատկապես նրա խոշոր կտավի ամենանշանակալի գործերից մեկում՝ «Ռեքվիեմ»-ում (2011)⁸: Պատ-

⁸ Տ. Մանսուրյանի «Ռեքվիեմի» մասին մանրամասն տե՛ս **Ա. Արևշատյան**, Մեծ եղեռնի թեման հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերում, *Մեծ եղեռն – 100. Ճանաչումից հալոցում*, միջազգային գիտաժողովի նյութեր, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 478–486; **նույնի**, Կոմիտասին և Յեղասպանությանը նվիրված Տիգրան Մանսուրյանի երկերը, *Արվեստագիտական հանդես*, 2021, 1, էջ 18–24: Տես նաև՝ **S. Sarkisyan**, Tigran Mansuryan: Das Requiem als Idee und Gattung. Aus dem Russischen von Katharina Berndt, *Armenisch–Deutsche Korrespondenz*, Frankfurt/M, 2014, Heft 1, Nr. 162, S. 29–30; **Benedict Hérvy**, Le

վիրատու երաժշտական խմբերի⁹ կողմից ներկայացված պահանջը, որ երկը գրված լինի Ռեքվիեմի լատինական կանոնական տեքստի հիման վրա, հեղինակին առաջադրեց մի գերխնդիր, որը, իմ կարծիքով, Մանսուրյանը լուծել է իրեն հատուկ վարպետությամբ: Նա կարծես «հայացրեց» լատինական տեքստը երաժշտական ելևէջի միջոցով՝ դուրս բերելով հայ հոգևոր երգարվեստը ազգային շրջանակներից և ներկայացնելով աշխարհին հայկական հինավուրց մոնոդիան իր ողջ գեղեցկությամբ և համաշխարհային, համաքրիստոնեական նշանակությամբ: Սակայն ասածս թող չընկալվի այն իմաստով, որ «Ռեքվիեմ»-ում կիրառված է մեջբերման սկզբունքը, օգտագործված են շարականների մեղեդիներ, մի հնարանք, որը վաղուց լայնորեն կիրառվում է կոմպոզիտորների կողմից: Բնավ. իր մեղեդիական կերտվածքով «Ռեքվիեմ»-ը լիովին ինքնաձայն մի գործ է: Նրա երաժշտությունը հաճախ ներթափանցված է հայկական մելոսի հոգևոր կամ ժողովրդական ելևէջներով: «Ռեքվիեմ»-ի մտահղացումը մարմնավորված է մեծ դրամատիզմով և փիլիսոփայական ընդհանրացումների հակումով հատկանշվող նրա անհատական ոճի հունի մեջ. ոճ, որը խարսխված է արդի մոդալ և ազգային ձայնեղանակային երաժշտության լեզվամտածողության վրա:

Հոգևոր մոնոդիային կոմպոզիտորն անդրադարձել է նաև 2010-ականների գործիքային մի քանի գործերում: Դրանցից են, օրինակ, «Երեք միջնադարյան տաղ»-ը ալտի և հարվածայինների համար (1998-2004), ջութակի և լարայինների «Ռոմանս»-ը (2011), «Չորս խոհական երգ» ալտի երկրորդ կոնցերտը և այլն: Այստեղ նշենք «Երեք միջնադարյան տաղ»-ը ալտի և հարվածայինների համար, որը որոշակի հոգևոր մոնոդիաներին դիմելու թերևս միակ դեպքն է ներկայացնում կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ:

Requiem de Tigran Mansurian, sublime devoir de mémoire, *ResMusica*, 9 dec., 2017. **Richard Whitehouse**, Mansurian Requiem, *Gramophone*, 2017-08-09.

⁹ Ստեղծագործությունը պատվիրել են Բեռլինի RIAS երգչախումբը և Բավարիայի կամերային նվագախումբը՝ դիրիժոր Ալեքսանդր Լիբրայսի ղեկավարությամբ:

Քիմ Քաշքաշյանի առաջարկով և մասնակցությամբ արված այդ մշակումների համար կոմպոզիտորն ընտրել է հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի ծորերգային–զարդոլորուն (մելիզմատիկ) ոճի երեք ընտիր նմուշներ՝ դասավորելով դրանք որոշակի հաջորդականությամբ։ Անանուն հեղինակի «Տիրամայր հանդեպ խաչին» ողբը¹⁰, որն ըստ էության «Stabat Mater Dolorosa»–ի հայկական համարժեքն է, Ս. Սահակ Պարթևին վերագրվող բավական ծավալուն և բարդ մեղեդիական նկարագիր ունեցող «զՔեզ օրհնեմք» ստեղի շարականը (Ավագ Շաբաթվա «Կանոն թաղման Տեառն» կարգից)¹¹ և, վերջապես, Ս. Գրիգոր Նարեկացու Հարության «Հալիկ» հանրահայտ տաղը¹²։ Հարվածայինների դերն այստեղ թեև հասցված է նվազագույնի, սակայն դրանց հնչողությունը մենանվագող ալտի զուգորդմամբ հաղորդում է այդ պիեսներին իրապես ոգեղեն և միստիկ մթնոլորտ։ Այսպիսով՝ սրանք լոկ մշակումներ չեն, այլ ի սկզբանե լինելով բացառապես վոկալ իրենց բնությամբ և ծիսական իրենց պատկանելիությամբ, փոխակերպվելով զուտ գործիքայինի, ստացել են ինքնուրույն նշանակություն։ «Երեք միջնադարյան տաղ»–երը, իրար միանալով, կազմում են բովանդակային շատ որոշակի մի շարք՝ Խաչելություն, Թաղում և Հարություն, որն իր դրամատուրգիայով ուղղված է խորը ողբերգական տրամադրությունից դեպի լուսավոր և բերկրալի զգացումները։

Եվ ահա՝ «Հաւատով խոստովանիմ» երգաշարը, որտեղ կոմպոզիտորը զուտ երաժշտական խորքային տարրերի կիրառության միջոցով բացահայտել է Ս. Ներսես Շնորհալու աղոթքների ներքին բովանդակային էությունը, ինչի շնորհիվ ստեղծագործությունն ընկալվում է որպես ներքին ուժ և ազդեցիկ արտահայտչականություն

¹⁰ Տե՛ս Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու. հոգևոր սպեղծագործություններ*, հատ. 8, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Դ. Դերոյան, Երևան, «Գիտություն», 1998, էջ 173:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 52–54:

¹² Նույն տեղում, էջ 170:

կրող մի ոճական ամբողջություն: Այստեղ դարձյալ գերակշռում է օրհներգական բնույթը, որն իր ձայնեղանակային կերտվածքով տեղ–տեղ հիշեցնում է հայոց Պատարագի «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»–ի ելևէջային դարձվածքները¹³: Ընդունված կարծիք է, որ հայոց Պատարագի մեզ հասած մեղեդիական տարբերակներն անցել են հայոց պաշտոներգության մեծագույն բարենորոգիչ և երգահան Ս. Ներսես Շնորհալու՝ միջնադարի չափանիշներով վերցրած Հայ առաքելական եկեղեցու բոլոր երաժշտաժիսական մատյանների ամենածավալուն ռեֆորմի միջով: Բացառված չէ, որ Պատարագի ամենատպալորիչ և զգացական առումով ազդեցիկ մոնոդիաները, ինչպես, օրինակ, ծորերգային–զարդոլորուն (կանտիլենային–մելիզմատիկ) գեղեցկագույն սրբասացությունները կրել են Ս. Ներսես Շնորհալու ստեղծագործական անհատականության դրոշմը: Ուստի՝ Մանսուրյան–Շնորհալի ստեղծագործական փոխհարաբերությունը նաև լրացուցիչ շերտեր է ենթադրում:

Հիրավի, սա մի նոր՝ արդի հեղինակի վարպետ գրչով ստեղծված շարականերգություն է, որը համահունչ է իր ժամանակակիցների հոգևոր ձգտումներին և զգացումներին: Այդ է պատճառը, որ Ս. Ներսես Շնորհալու աղոթքների հիման վրա գրված երկն արժանացավ մեծ ընդունելության և բարձր գնահատանքի թե՛ երաժշտասեր հասարակայնության և թե՛ մասնագետների կողմից: Տվյալ դեպքում բոլորովին պատահական չէ, որ այն ոգեշնչվել է Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի, Ս. Գրիգոր Նարեկացու, ինչպես նաև հայկական Բարձր Միջնադարի երկրորդ խոշոր գագաթը հանդիսացող բանաստեղծ, շարականագիր և երգեցող Ս. Ներսես Շնորհալու ստեղծագործությամբ, որի մահվան 850–ամյակն այս տարի նշվում է ՅՈՒՆԵՍԿՕ–ի մակարդակով: Կամ միթե մի փառաբանական օրհներգ չէ Տ. Մանսուրյանի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» խմբերգը (1993), որն օրգա-

¹³ Այդ մասին ավելի մանրամասն տես **Ա. Արևշատյան**, Դիտարկումներ Մակար Եկմալյանի և Կոմիտասի դաշնակաժ Պատարագի մոնոդիաների մեղեդիական մտածողության շուրջ, *Բանբեր Մայրենադարանի* 34, Երևան, 2022, էջ 212–232:

նապես միաձուլվելով բանաստեղծական տեքստին՝ չարենցյան հանճարին համարժեք երաժշտական մի համանվագ է: Իր երաժշտական ելևէջային դարձվածքներով խմբերգը հիշեցնում է կվինտային հիմքով մեծալար հաղթական, բերկրալից, օրհնաբանական բնույթի շարականները, խմբերգ, որը մարմնավորելով անկախության շրջանի մաքառման շունչն ու ոգին՝ արժանի էր դառնալ նորանկախ Հայաստանի պետական հիմնը:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է հայ ժամանակակից երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչ Տիգրան Մանսուրյանի վերջին տասնամյակների այն ստեղծագործություններին, որտեղ դրսևորվել են կոմպոզիտորի ոճական զարգացման ուշագրավ միտումները: Լինելով 1960–ականներին հայ երաժշտության մեջ հետպատերազմյան արևմտաեվրոպական ավանգարդի տարբեր ուղղությունների և դրանց հետ կապված արտահատչամիջոցների կիրառման ջատագովը՝ Մանսուրյանը հետագա տարիներին շրջադարձ կատարեց դեպի կոմիտասյան ավանդույթների նորովի մեկնաբանումը՝ սեփական որոնումներում զուգորդելով դրանք ժամանակակից հնչյունային ընկալումների հետ: Կարևոր է հոգևոր մոնոդիայի դերը և նշանակությունը Տ. Մանսուրյանի երաժշտության մեջ: Հեղինակն անդրադարձել է նաև հայ միջնադարյան պոեզիային: Հոդվածում դիտարկված «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթաշարի և «Օրհներգ – Նաւապետ բարի» երկի երաժշտական լեզուն որքան արդիական է, նույնքան էլ՝ ազգային: Դա արտահայտվել է հեղինակի՝ արդեն բացահայտ ծայնեղանակային մտածողությամբ, ինչը մարմնավորվել է հայկական Ութձայն համակարգի տարբեր ծայնեղանակների ելևէջների հիմքով ծնված մեղեդիական նյութի մեջ: Սա մի նոր՝ արդի հեղինակի վարպետ գրչով ստեղծված շարականերգություն է, որը համահունչ է իր ժամանակակիցների հոգևոր ճգնումներին և զգացումներին:

Հիմնաբառեր՝ Տիգրան Մանսուրյան, մոդալ (ծայնեղանակային) մտածողություն, հոգևոր մոնոդիա, շարականերգություն, Կոմիտասի ավանդույթներ, նոր համադրում:

Anna Arevshatyan (Armenia)

*Dr. Prof., Honored Worker of Art of RA
Komitas Museum–Institute
Institute of Arts NAS RA*

TIGRAN MANSURYAN'S MODERN HYMNOLOGY

The article is dedicated to the works of Tigran Mansuryan, an outstanding representative of Armenian contemporary music. In those works, the remarkable tendencies of the composer's stylistic development were manifested. Being a supporter of various directions of the post-war Western avant-garde and using the devices of the latter in Armenian music in the 1960s, Mansuryan in the following years turned to a new interpretation of Komitas traditions, combining them with modern music perceptions. The role and significance of spiritual monody in Mansuryan's music is important. Many times he also referred to medieval Armenian poetry.

The musical language of the prayer series *I Confess with my Faith* and *Hymn – Navapet bari* examined in the paper could best be described as both modern and national. The latter was expressed by the author's evident modal music style, which was embodied in the melodic lines based on phrases derived from different modes of Armenian eight-mode system. This is a new hymnology written by a master hand of a modern author, which is in line with the spiritual aspirations and feelings of the contemporary listeners.

Keywords: Tigran Mansuryan, modal thinking, spiritual monody, hymnology, Komitas traditions, new combination.

Լիլիթ Երնջակյան (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-05

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՆՎԻՐՈՒՄՆԵՐԸ

Ռուբեն Սարգսյանը (1945–2013) հայ բազմաձև երաժշտարվեստի ուղին յուրովի լուսավորող տաղանդավոր կոմպոզիտոր էր, ճանաչված և գնահատված արվեստագետ, որն իր առաջին իսկ ստեղծագործական հայտերում ձգտել է ստեղծել ազգային–վերազգային նորահուն ուղիների մեկնաբանման իր երաժշտական պատումը: Նա դարերի շրջադարձին նախորդած և հաջորդած մշակութային–քաղաքական իրադարձություններն ու ժամանակի մթնոլորտը խորապես վերապրող և դրանց ստեղծագործաբար արձագանքող երաժիշտ էր: Նրա ստեղծագործական մտահղացումներն իրականացել են անցյալի ու ներկայի երաժշտական աշխարհների իմացությամբ նորը ստեղծելու և անցյալի խորհուրդը հիշեցնելու նշանաբանի ներքո: Այս բարդ հարաբերությունների մի երեսակն էլ կոմպոզիտորի երաժշտական նվիրումներն են՝ նրա ստեղծագործական առօրյան իրենց ներկայությամբ ու երաժշտությամբ հարստացրած անվանի արվեստագետների և հարազատ մարդկանց անդառնալիության զգացումի արտահայտությունները:

Նվիրումի ժանրը, որ խոր արմատներ ունի համաշխարհային երաժշտության պատմության մեջ, իր արտացոլումն է գտել նաև հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Սարգսյանի երաժշտական ժառանգության այս անձնական հոգեբանական շերտը նաև նրա ստեղծագործական ինքնության կայացման վկայականն է՝ նրա որոնումների ընթացքը հատող և կողմնորոշող արվեստագետների լուսավոր կեր-

պարներով, ժամանակի զարկերակը շոշափող անհատականություններով՝ Կոմիտաս, Շոստակովիչ, Միրզոյան, Սարյան, Տերտերյան, Տիգրանովա:

Ժանրի ընձեռած լայն կերպարային-ասոցիատիվ համատեքստում՝ ռոմանտիկականի, նեոկլասիկականի, միջնադարի և ժամանակակից դասական երաժշտության առանձին տարրերի սինթեզման արդյունքում, շոշափելի են դառնում նաև այդ արվեստագետներին բնորոշ խորհրդանշական տարրերը: Ժանրը նաև տարբեր սերնդի կոմպոզիտորներին մերձեցնող, ազգային երաժշտական ավանդույթների վերակերտումը խթանող ինքնատիպ ասպարեզ է տրամադրում: Դրանց երևակմանն են ուղղված իմ նկատառումները՝ հիմնված Սարգսյանի երաժշտական ժառանգության այս «անձնական ընտրանուց» ստացած տպավորությունների վրա:

Իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում Ռուբեն Սարգսյանը, զանազան հետաքրքիր գաղափարներին զուգահեռ, երաժշտական ընձայաբերումներով իր տուրքն է մատուցել վառ և հոգեհարազատ արվեստագետների հիշատակին: Դրանցում տեղ գտած «նոր պարզության»՝ XX դարի երաժշտության ֆենոմեններից մեկի գեղագիտական ոճական դրսևորումները՝ ինտոնացիայի ծավալումը, եռահնչյունների բազմաշերտ անցկացումները ատոնալ հյուսվածքներում, տոնալ-մոդալ կառույցների և ավանգարդին բնորոշ տարրերի փոխհարաբերությունները հեռավոր և մոտիկ արձագանքներ ունեն նրա տարաբնույթ ստեղծագործություններում:

Ռուբեն Սարգսյանը հեղինակ է շուրջ վեց տասնյակ բազմա-ժանր ստեղծագործությունների՝ ավանդական և ոչ ավանդական գործիքային կազմերի համար գրված սիմֆոնիկ և կամերային երկերի, կոնցերտների, սոնատների, հոգևոր ժանրերի, նվիրումների, դաշնամուրային և վոկալ շարքերի և այլևայլ խոսուն վերնագրեր կրող հետաքրքիր մտահղացումների:

Շոշափելով կոմպոզիտորի նվիրումների հարցը՝ Մարգարիտ Ռուֆսկյանն ընդգծում է, որ ժանրային այս շարքն սկսվում է Սարգ-

սյանի համար ամենանշանակալից կոմպոզիտորի՝ Դմիտրի Շոստակովիչի հիշատակին նվիրված տրիոյից՝ «Музыка памяти Д. Шостаковича» («Երաժշտություն Դ. Շոստակովիչի հիշատակին») ֆելետայի, թավջութակի և մագնիտոֆոնային ժապավենի համար (1975)¹։ Թեև էքսպերիմենտալիզմն ընդհանուր առմամբ Սարգսյանի հիմնական ստեղծագործական նախասիրությունների դինամիկ շրջանակներից դուրս էր, որոշ գործեր, մասնավորապես՝ հիշատակված Տրիոն, կոլաժի, 14–րդ սիմֆոնիայից քաղված մեջբերումների, բազմաֆոն հյուսվածքների փոխակերպումների և մագնիտոֆոնային ձայնագրության կիրառություններով կարող են նաև այդ դիտակետից քննության առարկա դառնալ։

Տասը տարի հետո կոմպոզիտորն իր նվիրումն է բերում Կոմիտասին (1985), ևս տաս տարի անց՝ 1995 թ., Ավետ Տերտեյանին։

Իր «նվիրումներում» Սարգսյանը հիմնականում նեոռոմանտիկական և նեոկլասիկական երաժշտահնչյունային լեզվամտածողության ոլորտում է, թեև դրանք հագեցած են պոստմոդեռնին բնորոշ քողարկված և բացահայտ ակնարկներով, հղումներով, ոճական նմանակումներով, որ հնչյունային–վիզուալ զգացողություններ են առաջացնում։

¹ Տե՛ս **М. Рухян**, *Портреты армянских композиторов*, Ереван, изд. «Наири», 2009, с. 186։ Նվիրումների համատեքստում հետաքրքիր է մեջբերել Շոստակովիչի խոստովանությունն իր վաղեմի ընկեր Իսահակ Գլիկմանին ուղղված նամակում։ Մոայլ տրամադրություններով լի 8–րդ լարային կվարտետի կապակցությամբ, որը կրում է «Ֆաշիզմի և պատերազմի զոհերի հիշատակին» անունը (1960) նա գրել է. «Я размышляю о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета». տե՛ս *Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману*, Москва, изд. “DSCН”, Санкт–Петербург, изд. «Композитор», 1993, с. 137)։ Շոստակովիչն այս հարցում չի մարգարեացել, և բազմաթիվ կոմպոզիտոր–հետևորդներ, նրա ստեղծագործական դասարանում ուսանած և նրա երաժշտությամբ ոգեշնչված երաժիշտներ Շոստակովիչին են նվիրել իրենց գործերը։

Ավետ Տերտերյանին ձոնած “In Memory”² ստեղծագործությունը՝ գրված կամերային նվագախմբի, չելեստայի և հարվածայինների համար, կոմպոզիտորի հրաժեշտի խոսքն է մեծ արվեստագետին, XX դարի նշանակալի անհատականություններից մեկին՝ գրված խոր զգացմունքային, անձնական վերապրումի պոթելումներով: Զգալի են անշուշտ տերտերյանական նորարարական սիմֆոնիզմի տարերքի ակնարկները, հեթանոս ոգու այն ըմբռնումներն ու պատկերացումները, որ առկա են Տերտերյանի սիմֆոնիաներում³՝ մտազուգորդված նախաքրիստոնեական արարողակարգային իրողություններին. սգո երթ, խորհրդանշականներ, դեպի դրամատուրգիական կուլմինացիա տանող լարված հնչյունային հոսք, որտեղ տերտերյանական միտքն ու ոգին են իշխում, ապա՝ անսպասելի, անորոշ, բայց խոստուն ավարտ: Եվ այստեղ, ինչպես և արարողության ժամանակ, առաջնայինը ոչ թե կառույցն է, այլ հոգևոր ազդակները՝ անհատական լեզվաճոճով և հարվածայիններին հատկացված առանձնահատուկ գործառույթով իրականացված կոմպոզիցիայի համատեքստում: Միևնույն ժամանակ, առաջնային նշանակության հուզական ազդակներից վեր երաժշտության հավերժության, մարդկային հոգու և մտքի վրա ունեցած ազդեցության գաղափարներն են, որ ամեն մի երաժշտական նվիրումում կենտրոնանում և մարմնավորվում են տվյալ անհատականությանը բնորոշ երաժշտական հույզերի և մտածողության շեշտադրումներով:

Հոգեբանական-զգացմունքային առանձնահատուկ երանգներով է բնութագրվում “Farewell”-ը («Հրաժեշտ») դաշնամուրի և կամերային անսամբլի համար (2011)՝ նվիրված լուսավոր ու ինքնա-

² Ստեղծագործությունն առաջին անգամ հնչել է 1995 թ. Երևանում, Ֆիլիարմոնիայի Մեծ դահլիճում՝ դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ: Հրատարակվել է 2001 թ. Երևանում:

³ **М. Рухкян**, Авет *Тертерян, Творчество и жизнь*, Ереван, «Наири», 2002.

տիպ անձնավորության՝ երաժշտագետ Իրինա Տիգրանովային⁴: Իրեն հատուկ քնարական անկեղծ մեղեդայնությամբ է Սարգսյանն արտահայտում հրաժեշտի հույզերը կոմպոզիտոր Ավետ Տերտե-րյանի կնոջ մահվան կապակցությամբ: Ներքին կոնտրաստներով և էքսպրեսիվ շերտերով հագեցած այս դրամատիկ երկը սկսվում է վարընթաց, լայնաշունչ ռոմանտիկ մեղեդու շարադրանքով, որը դառնում է եռամաս կառույցի գլխավոր էմոցիոնալ առանցքը: Միև-նույն թեմայի անցկացումը դաշնամուրով, որ ուղեկցում է նվա-գախմբին, ընկալվում է որպես հեղինակի՝ կոմպոզիտոր–դաշնա-կահարի անմիջական մասնակցություն, որն ընդհատվում է ռեպետիտիվ ակորդային դիսոնանսների սուր հնչողությամբ: Կտրուկ փոփոխությունների այս հաջորդական հոսքը Ռ. Սարգսյա-նի դրամատուրգիական և գեղագիտական ըմբռնումների կոնցեպ-տուալ հիմքն է, նրա «ինտելեկտուալ ոգեշնչվածության» հիմնական արտահայտչաճրճը⁵:

2002 թ. երաժշտական հանրությունը հրաժեշտ է տալիս ան-վանի կոմպոզիտոր, երաժշտահասարակական գործիչ, պաշտելի մանկավարժ Ղազարոս Սարյանին, որի ստեղծագործական դասա-րանում էր ուսանել Ռուբեն Սարգսյանը: Իր նվիրումը ուսուցչին Ռուբենն անվանել է «Մտորում» (“Cogitation”): Թավջութակի և լա-րային նվագախմբի համար գրված այս երկը տխուր մտքերով և լու-սավոր հիշողություններով պարուրված մի դրամատիկ ստեղծա-գործություն է, որ որոշակի ինտոնացիոն կապեր ունի Սարգսյանի այլ ստեղծագործությունների հետ⁶: Ընդհանրապես թավջութակի

⁴ Բոլոր նվիրումների վերնագրերը նշվում են ըստ հրատարակությունների և հե-ղինակային թարգմանությունների:

⁵ Այսպես է բնորոշել երաժշտագետ Մարինա Բերկոն Սարգսյանի ստեղծագոր-ծական էությունը. արտահայտություն, որը հնարավոր չէ շրջանցել նրա արվես-տագիտական ինքնության մեկնաբանումներում: **М. Берко**, Трудный и радост-ный путь познания, *Советская музыка*, 1978, N 9, с. 14–17.

⁶ Առաջին անգամ հնչել է Կոմպոզիտորների միության կազմակերպած Ռուբեն Սարգսյանի հեղինակային համերգի ժամանակ՝ թավջութակահար Լևոն Առա-

համար գրված գործերում կամ թավջութակի մենակատարային դրվագների մեկնաբանություններում հեղինակն ասես նույնանում է գործիքին և վերջինիս հնչողությամբ անկաշկանդ ինքնարտահայտվում իր հոգևոր ներաշխարհին հատուկ մեղեդային դինամիկ ու պատկերավոր լեզվով: Այստեղ՝ կոմպոզիտորի «մտորումներում», արձագանքներ կան նաև իր ուսուցչի ուսուցչին՝ Շոստակովիչին, նրա անհատականացված մոտիվային հակիրճ դարձվածքների զարգացման տրամաբանության, տարբեր ժանրերի և ոճական ուղղությունների հատկանշական տարրերի, միջտեստային հղումների, ինքնահղումների բազմաբնույթ կիրառությունների իմաստով:

Հայտնի է, որ Շոստակովիչը լայնորեն օգտագործում էր ժողովրդական, դասական և ռոմանտիկական երաժշտությունից վերցված տարրերը և դրանց իմաստային, գաղափարական և ինտոնացիոն միակցությունների ենթատեքստերով շեշտում և իմաստավորում էր իր ինքնատիպ ստեղծագործությունների համատեքստը: Երևույթն իր հետևորդներն ու ընդօրինակողներն ուներ ոչ միայն նրա անմիջական աշակերտների, այլև օտարազգի երաժիշտների շրջանակներում: Դավիդ Ֆանինգը՝ Շոստակովիչի երաժշտության լավագույն գիտականներից մեկը, կոմպոզիտորի 10-րդ սիմֆոնիայի տեքստում ականարկների ու հղումների մի ամբողջ ցանկ է ներկայացրել, որում տեղ են գտել Բրամսը, Լիստը, Բեթհովենը, Մուսորգսկին, Չայկովսկին, Մալերը, Բեռլիոզը, Բիզեն և Մոցարտը⁷: Բնականաբար, գեղարվեստական, գաղափարական, արտահայտչական բազմաֆունկցիոնալ կշիռ ունեցող իրական, թե

քելյանի և լարային կվինտետի կատարմամբ: 2006 թ. «Մտորում»-ը կատարել են Արամ Թալալյանի ղեկավարած լարային նվագախումբն ու Լևոն Առաքելյանը:

⁷ David Fanning, *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*, Appendix 2 (Thematic Allusion in the Tenth Symphony), Royal Musical Association, London, 1989, p. 79–80.

երևակայական ակնարկներն ու մեջբերումները կարող են տեղիք տալ և՛ երկակի ու բազմակի մեկնությունների՝ առանց պատճառահետևանքային կապերի հեղինակային բացատրությունների, և՛ խարխափումների «իմաստների լաբիրինթոսում»: Այսուհանդերձ, պահպանելով իրենց էմոցիոնալ ազդեցությունը, դրանք հնչյունային տարածքին լրացուցիչ գեղագիտական իմաստաբանական շերտ են հավելում:

Ամերիկացի անվանի երաժշտագետ Ռիչարդ Տարուսկինը գտնում է, որ XX դարի ամենաշատ կատարվող կոմպոզիտորն այդպիսի ճանաչում չէր ձեռք բերի, եթե չօգտագործեր նմանօրինակ տարրեր, որոնք ծանոթ էին շատերին: Նշելի է նաև, որ XX դարի ամենաբուռն բանավեճերի, ծայրահեղ կարծիքների ու գնահատականների արժանացած կոմպոզիտորի կերպարին ու երաժշտությանը նվիրված մեծածավալ գրականությունը քաղաքական, մշակութային–գաղափարախոսական անսահման լայն դիսկուրս է արտացոլում⁸:

Սարգսյանի այս «Մտորումը» կենտրոնացած է ազգային մշակույթի բացառիկ արժեքները մարմնավորող Սարյանների ընտանիքի, հատկապես իր մեծ ուսուցիչ Ղազարոս Սարյանի լայնահուն և ճկուն՝ դասականից ավանգարդ ընդգրկող երաժշտական մտածողությանը բնորոշ մտքերի ու ստեղծագործական սկզբունքների վրա: Այն սկսվում է թավջութակի դրամատիկ, տպավորիչ մեղեդային մենախոսությամբ և հիմնականում ծավալվում է դասական երաժշտաոճի սահմաններում (նոտային օրինակ 1):

⁸ *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Edited by Pauline Fairclough and David Fanning, Cambridge University Press, 2008. Л. Аюпян, *Феномен Дмитрия Шостаковича*, Санкт–Петербург, изд. Русской христианской гуманитарной академии (РХГА), 2018.

Նուրային օրինակ 1

ՄՏՈՐՈՒՄ (Ղազարոս Մարյանի եիշատակին)
COGITATION (Is devoted to memory Lazar Saryan)

Vlc. *p* *mf*
 V-ni I *mf*
 V-ni II *mf*
 V-le *mf*
 C-III *mf*
 Basso *mf*

Vlc. *mf*
 V-ni I *mf*
 V-ni II *mf*
 V-le *mf*
 C-III *mf*
 Basso *mf*

Կվարտետ–էպիլոգը՝ նվիրված Էդվարդ Միրզոյանի հիշատակին, Ռուբեն Սարգսյանի վերջին ստեղծագործությունն է (2013)՝ ելևէջային ոլորտով շաղկապված նրա «Տեր–Ձորը վերապրողի խոստովանանքը» խորագիրը կրող կամերային երկին, որը կոմպոզիտորի խոնարհումի խոսքն է հայ ժողովրդի եղեռնական անցյալին⁹:

Ռուբեն Սարգսյանի հիշատակին նվիրված համերգ–երեկոյի ներածական խոսքում կոմպոզիտորի կինը՝ արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Ջոլոտովան, երկմտում է, թե արդյո՞ք Ռուբենը կանխազգացել է կյանքի ավարտը. «...սա ողբ է, ողբասացություն՝ լուսավոր ընդմիջարկումներով»: Խոր դրամատիզմով, երաժշտական ռեմինիսցենցիաներով, ժողովրդական և հոգևոր շերտերի զուգորդումներով լի այս երաժշտական բազմանշանակ խոսքում և՛ Կոմիտասի կերպարն է ծառանում, և՛ Միրզոյանի (նոտային օրինակ 2):

⁹ Ստեղծվելով որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն՝ այն մասն է կազմում «Իմ ժամանակակցին» խորագրով միավորված շարքի, որի համար կոմպոզիտորը 2007 թ. արժանացել է ՀՀ պետական մրցանակի: Շարքում ընդգրկված են՝ «Տեր–Ձորը վերապրողի խոստովանանքը», «Ինչ որ մնաց», «Ի շրջանս յուր», «Պատարագ ուրվականի համար» կամերային երկերը:

Նորային օրինակ 2

ПОСЛЕСЛОВИЕ (ԷՊԻԼՈԳ)

ՎԵՐՉԱԲԱՆ (Էդվարդ Միրզոյանի վառ հիշատակին)
AFTERWORD (Is devoted to memory Edward Mirzoyan)

The musical score is arranged for a string quartet, with parts for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. It is divided into three systems. The first system is in 4/4 time, the second in 4/4, and the third in 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like 'ff'.

Կոմպոզիտորի երաժշտության կերպարային հուզականությունն այնքան տպավորիչ ու վառ է, որ նրա անձի ու ոգու ներկայությունը, ինչպես և այլ նվիրումներում, շոշափելի է դառնում՝ ունկնդրին դարձնելով այդ վերապրումի մասնակիցը: Ազգային երանգավորումով սինկոպային ռիթմական դարձվածքների տարբերակային կրկնությունները հոգևոր ողբերգական շերտի վրա են զարգանում: Ստեղծագործությունը գրավում է դասական մտածողությունն ու ձևը խախտող ինքնատիպ լուծումներով, մարող գլխանդների խորհրդանշական կիրառություններով: Տեքստային լայթ–ինտոնացիայի սկզբնական՝ փոքր–ինչ օտարված հայտն իր մեջ երաժշտական մտքի հետագա զարգացման մեծ ներուժ է պարունակում: Պարբերաբար հնչող այս թեմատիկ մոտիվի տեմբրային–կերպարային փոխակերպումների հաջորդական գագաթնակետերում ակնարկներ կան Էդվարդ Միրզոյանի սիմֆոնիային, ազգային երաժշտության և կոմիտասյան ավանդույթների նրա դասական ընկալումներին: Եվ այս համատեքստում լռությունն ու մտքի դադարներն առանձնահատուկ խորհուրդ ունեն: Ստեղծագործության հիմքում ընկած է երկու թեմատիկ տրամադրություն՝ խոր վիշտ և հաստատուն կամք ու կենսունակություն, որոնք փոխընդմիջվում են: Խոր ազգային հիմքով այս խորհրդանշական «վերջաբանի» լեզվաոճը չափազանց բնութագրական է Սարգսյանի գեղարվեստական մտածողությանը: Ողբի և հույսի, վշտի և լույսի պարբերական ընդհատումները, ինչպես նշվել է, կոմպոզիտորի դրամատիկ մտածողության հատկանշական սկզբունքներից են, որ աստիճանական լարվածության ընթացքով չեն ապահովվում, այլ ձեռք են բերվում մտքի և տրամադրության կտրուկ հակադրումներով, մոտիվային տարրերի իմաստային փոխարկումներով, գործիքային–տեմբրային հնչերանգների ընդգծումներով: Այն է՝ ձևակառուցվածքային և արտահայտչական միջոցների հակադիր փոփոխականության սկզբունքով, որի արդյունքում թեմատիկ–էմոցիոնալ կոնտրաստները հոգեկան խռովքի տևա-

կան վիճակ են ստեղծում, սակայն չեն հանգեցնում մեղիտատիվ խորասուզումներին: Ընդհանուր առմամբ ձևակառուցվածքային նոր լուծումներին հետամուտ կոմպոզիտորի գործերում անսպասելի ավարտներն ու անորոշ ֆինալները, շեշտված ռոմանտիկ մեղեդիական մտածողությունը ստիպում են խորհրդածել ինտելեկտուալի և էմոցիոնալի հարաբերությունների, կառույցի մոդելավորման սկզբունքների և ձևի անավարտության խնդիրների վերաբերյալ:

«Էպիլոգ»-ի սկզբնական մասում հնչած հակիրճ տերցիային մոտիվի հիշեցումով եզրափակվում է երկը՝ խորհրդանշելով մարդկային կյանքի վերջավոր ուղին, դառնալով նաև կոմպոզիտորի երկրային կյանքի վերջին երաժշտական խոսքը:

Ռուբեն Սարգսյանի «Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը (1987) իր ժանրային թեքումով, բնականաբար, հարում է մյուս նվիրումներին: Միևնույն ժամանակ Կոմիտասի խորհուրդը ժամանակի տեխնոլոգիական և հնչյունային մտածողության դաշտում ներկայացնելը՝ որպես ժամանակակից երաժշտարվեստում տիրող միտումների և ազգային ավանդույթների սինթեզման կիզակետերից մեկի, այլ մոտեցում և այլ քննական դաշտ է ենթադրում: Սրանով է պայմանավորված տվյալ նվիրումին հատկացված առավել հանգամանալից քննությունը¹⁰:

¹⁰ Կոմիտասը XX դարի ժամանակակից դասական կամ մոդեռն կոմպոզիտորական ստեղծագործության համատեքստում, Կոմիտասին նվիրված հայ և օտարազգի արվեստագետների երկերը բազմաչափ և բազմաշերտ հետազոտական խնդիրներ առաջադրող թեմաներ են՝ արժանի առանձնահատուկ գիտական ուսումնասիրության, որոնց հետամուտ չեմ տվյալ հոդվածում:

Նոպային օրինակ 3

ԿՈՄԻՏԱՍԻՆ (Դաշնամուրի համար)
TO KOMITAS (For Piano)

$\text{♩} = 58$
accel.
a tempo
rit.
 $\text{♩} = 56$
p
mf
cresc.
poco a poco

Կոմիտասի երաժշտությամբ ոգեշնչվելն ու յուրովի վերակենդանացնելը առանձնահատուկ պատասխանատվություն և հիրավի մեծ փորձություն է ամեն մի հայ արվեստագետի համար: Այս իմաստով էլ Կոմիտասին ծոնված երկը տարբերվում է մյուս նվիրումներից՝ վեր բարձրանալով անհատական զգացմունքների, ստեղծագործական համակրանքների ու հոգեհարազատ կոմպոզիտորների երաժշտության ազդակներից դեպի համազգայինն ու համամարդկայինը: «Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը Սարգսյանի ստեղծագործական ինքնարտահայտման մի ինքնատիպ կառույց է՝ կոմիտասյան սկզբունքների ժամանակակից վերամարմնավորումների բազմազան դրսևորումներով: Այդ կառույցի հատվածներով հեղինակն անցնում է «Կռունկ»-ի խորհրդանշանական ելևէջների ուղեկցությամբ¹¹:

Հայ կոմպոզիտորներից շատերի ուղին է լուսավորված Վարդապետի հոգևոր փարոսով, նրա ստեղծած և մշակած ազգային-համամարդկային երաժշտական գանձարանի փայլուն նմուշներով. «Կռունկ», «Անտունի» «Գարուն ա», «Կաքավիկ» և այլ երգային ու պարային եղանակներ, Կոմիտասի լույսի ներքո և նրա ստեղծագործություններում բյուրեղացած ինքնատիպ լեզվաոճով և ապագայամետ ստեղծագործական սկզբունքներով, դարձել են տարբեր անհատականություն և երաժշտական խառնվածք ունեցող հայ կոմպոզիտորների գեղարվեստական մտահորիզոնի կայուն առանցքներից:

Այդ բեղմնավոր ավանդույթի նշանակալից նորարարական դրսևորումներից է, օրինակ, Հարություն Դելլալյանի (1937–1990) «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային սոնատը (1982)՝ կուռ կա-

¹¹ Շարքի ստեղծագործական-կատարողական քննությանը նվիրված վերլուծականում Լիլիթ Արտեմյանը կարևորում է «մոդուլների համակարգերի» ներգործուն կապերը՝ դրամատուրգիական ամբողջությունն ընկալելու դիտակետից: Տես Լ. Արտեմյան, *XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 152–164:

ռուցվածքում արտացոլված բազմաոճ գրեթե անհատական և գործիքի տեխնիկական հնարավորությունների ընդգրկում և բազմանշանակ լուծումներով: Ակորդային հնչեղ կլաստերների, դաշնամուրի ստեղների և լարերի գլխանդոնների կրկնություններն ու զանգերի խորհրդավոր ներկայությունը հուշող և վերարտադրող միջոցների զուգորդումը դրամատիկ համատեքստ են ստեղծում: Օստինատ ռիթմիկ ֆոնը հարվածային գործիքների նմանակումներով, ազգային ռիթմաեկեղծների տարբերակումները, մասնավորապես՝ ֆինալում հնչող ժողովրդական «Նարոյ» երգի ասերգային շշնջումը դաշնակահարի կատարմամբ գեղարվեստական կերպարային ներգործուն ուժ են հաղորդում կոմպոզիտորի նվիրումին¹²:

Նորագույն տեխնոլոգիական համակարգերով Կոմիտասին մոտենալու, նրա կերպարը և երաժշտությունը նոր հնչյունային գեղագիտական չափագծերով մեկնելու միտումները հետաքրքիր արտացոլումներ են գտել նաև XXI դարում՝ հայ կոմպոզիտորների տարբեր սերունդների ներկայացուցիչների երկերում: Տարամետ մոտեցումների օրինակներից են Միխայիլ Կոկժակի «Կոմիտաս» պիեսը¹³ և Դավիթ Բալասանյանի «Monument for piano and tape»՝ «Նվիրում Կոմիտասին» (2015) ստեղծագործությունները:

Կոկժակն իր «Витражи и фрески» ցիկլում ընդգրկված նշանավոր մեծությունների՝ Պաբլո Պիկասոյի, Հիերոնիմուս Բոսխի, Սուրբ Գրիգոր Նարեկացու, Ալֆրեդ Շնիտկեի հնչյունային գրաֆիկական կառույցներով, սոնորային պուանտիլիստական արտահայտչամիջոցներով ստեղծված պատկերների մուտքը խորհրդանշել է Կոմիտասի կերպարով: Վարդապետն ասես կոթող–խաչ է՝ ստեղծագործական գաղափարի վիրտուալ դրոշմ, որի ինտոնացիոն դարձվածքները կամրջվում են Նարեկացուն և նրա խորհրդապաշտ

¹² Ստեղծագործությանն առնչվող նկատառումները հիմնված են դաշնակահար Հայկ Մելիքյանի փայլուն մեկնաբանության վրա:

¹³ Պիեսն ընդգրկված է «Витражи и фрески, композиция для клавира и струнного квартета», (партитура, Москва, изд. «Композитор», 2015) ժողովածուի մեջ:

փիլիսոփայությամբ ներշնչված Շնիտկեին: Այս հոգևոր դաշտը միավորելու նպատակով կոմպոզիտորը կիրառել է Արվո Պյարտի ձևակերպած «tintinnabuli» կոչվող ալգորիթմական տեխնիկային բնորոշ տարրեր՝ համակարգված միկրոկառուցվածքների կատարման ազատ՝ չամրագրված հաջորդականություններով, զանգերի ոճավորված հարվածներ մատնանշող ակորդային ղողանջներով:

Դավիթ Բալասանյանի «Նվիրումը» մինիմալիստական գրելաոճի ինքնատիպ արտացոլումներից է՝ խարսխված Կոմիտասի երգերի («Հով արեք», «Էս գիշեր, լուսնակ գիշեր», «Անտունի») ինտոնացիոն դարձվածքների ռեպետիտիվ կրկնություններին՝ դիսոնանս հնչյուններով, դաշնամուրային հնչյունաշարի թափանցիկ ցուցադրումներով: Դրանք կատարվում են զուգահեռ ձայնային շերտի՝ նախապես ձայնագրված կոմիտասյան «վայ, լե, լե»-ների ուղեկցությամբ: Հեղինակն իր մտահղացումն իրականացրել է Դիլիջանում՝ պահպանելով ձայնագրության ընթացքում լավոր միջավայրային աղմուկի՝ ձայների, քայլերի արձագանքները, որ ամեն մի ներկայացման ժամանակ, ըստ կատարման վայրի, կարող է այլևայլ ակուստիկ տարրեր ներառել: Նման հանկարծաբան մոտեցումով կոմպոզիտորն ասես ընդգծում է իր երգող «Մոնումենտի» հավերժության գաղափարը, որը ցանկացած տարածքում իր վրա է բևեռում շրջապատի ուշադրությունը¹⁴:

Իր խոհափիլիսոփայական տրամադրություններով, կառուցվածքային իմաստային շեշտադրումներով Ռուբեն Սարգսյանի «Կոմիտասին» շարքը տարբերվում է վերը հիշատակված գործերի հպանցիկ բնութագրերից ինքնամփոփ մտահայեցողության սուր ընդմիջարկումներով, Կոմիտասի դաշնամուրային ոճի մեկնաբանման անհատականացված ընդգծումներով: «Կռունկի» ռոմանտիկական ելևէջումներն ու կատակային խաղի կոնտրաստային

¹⁴ Ֆոնային աղմուկի կամ պատահական արտաերաժշտական ձայների երևույթը Բալասանյանի ստեղծագործության համատեքստում հարաբերելի է Sound Scape-ի՝ հնչյունային լանդշաֆտի բազմահնար կիրառություններին:

դրվագները թատերական կերպավորման երանգներ են հավելում ստեղծագործության հենքին: Այն դաշնամուրային կատարողական արվեստի փայլուն նմուշներից է՝ տոնալ–ատոնալ, սերիային գրե–լաոճի փոփոխական կիրառություններով:

Մեծատաղանդ դաշնակահարուհի Սվետլանա Նավասարդյանը՝ Կոմիտասի երաժշտության զգայուն և ինքնատիպ մեկնաբանը, Ռուբեն Սարգսյանին նվիրված իր ոգեշունչ էսսեում գրել է. *«Приношение Комитасу» – подлинная жемчужина, в которой прочитывается весь Комитас. И ты – исполнитель, с ним в постоянном диалоге. В этом, написанном музыкальными звуками своеобразном биографическом эссе, словно сплелись мечта и явь. И как скрепляют все семь частей произведения, поначалу робкие, оторванные от родного мотива, интонации Крунка.*

Два звука... Сколько могут выразить два звука... Мне мало известно произведений, где так бережно работали бы с интонацией, так органично выстраивали бы цикл. «Приношение» – это целое действо в театре одного актёра. Словно, на маленькой неказистой флешке набрана живая волнующая история народа. И фактура без лишних нот, как у Комитаса. Вот, где гениальное переплетение частного и общего. Счастье – проживать такое произведение, счастье – знать его автора, кстати, никогда не говорившего о своих творениях, доверявшего им и передавшего их нам, как святыню, во всех деталях чудной мозаики, которую предстоит собрать...»¹⁵.

Կոմիտասին նվիրված այս շարքում, ինչպես և ավելի վաղ գրված «Հայկական գրաֆիկա» (1973)¹⁶ դաշնամուրային երկում, Ռ. Սարգսյանը կիրառում է տեխնիկական բազմազան միջոցներ՝

¹⁵ Անտիպ նյութ, որ գրվել է 22.11.2020 թ.:

¹⁶ «Հայկական գրաֆիկա»-ն ընդգրկված է հեղինակի կազմած «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունները» ժողովածուի մեջ, որ հրատարակվել է 1982 թ.:

սերիային, պուանտիլիստական, մինիմալիստական, որոնք առաջին իսկ պիեսից որոշարկում են շարքի արտահայտչականության հիմքերը: Հնչյունային հյուսվածքը կազմակերպվում և ամբողջանում է «Կռունկ»-ի սկզբնական սեկունդային դիժմաինտոնացիայի կերպավորումներով (նոտային օրինակ 4), որոնք վերջին մասում ձեռք բերելով դրամատիկ հնչողություն՝ վարընթաց ահազանգային քայլերով ավարտում են երաժշտական շարադրանքը:

Նոտային օրինակ 4

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱՖԻԿԱ ARMENIAN GRAPHICS

$\text{♩} = 60$

Pno

The musical score is written for piano (Pno) and consists of three systems. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The music is in 3/4 time. The first system includes a dynamic marking of *ff* and a *sub. pp* marking. The second system includes a *sub. f* marking and a *senza* marking. The third system includes a *ff* marking and a *sfz* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ակնհայտ է ազգային երաժշտամտածողության գիտակցված արստրահումը ոչ ավանդական հնչյունային ոլորտ, դրա պրոյեկտումը տեխնոլոգիական նոր միջավայր՝ դիսոնանս ակորդներով, առանձին հնչյունների շեշտադրումներով, սերիային մտածողության օրինաչափություններով: Միևնույն ժամանակ նյութի մատուցման սկզբունքներում առկա են և՛ Կոմիտասի սոնորային, գունային պատկերացումները, և՛ դրանց տարածական տրոհման ցուցադրումները, և՛ ռիթմա–մեղեդային հյուսվածքի հարստացման ակորդային կիրառությունները՝ դրամատուրգիական կառույցի հետևողական արտացոլումներում¹⁷:

«Կոմիտասին» շարքի յոթ մանրանվագներում կոմպոզիտորն աստիճանաբար հասունացնում է իր «նվիրումի» գաղափարը՝ «Կռունկ»–ի հակիրճ ելևէջային բջիջով մարմնավորված ազգային ոգու կանչը ժամանակի պտույտներում: Կառուցվածքային առումով ամեն մի պիես ասես մի պտույտ է, որի ժամանակ հնչում, հարաբերվում և կերպափոխվում են ծանոթ ինտոնացիայի խորքային իմաստները՝ տարբեր ռիթմական և գրաֆիկական գեղադիտակային պատկերներում: Շարքը նաև իմաստային–գեղագիտական կարևոր կնիք է կրում տեքստի հնչյունային կտավում (թափանցիկ հյուսվածք, օկտավային կրկնապատկումներ և արձագանքներ, ռեգիստրային կոնտրաստներ): Ռուբեն Սարգսյանը կոմիտասյան «Կռունկ»–ի միկրոելևէջների հետ երկխոսում է նաև իրեն բնորոշ ռոմանտիկական մոտիվներով, որոնք լսելի են նրա բազմաթիվ գործերում:

Կոմիտաս Վարդապետին ճոճած այս շարքն իր ոչ ավանդական տոնայնական և ավանգարդին բնորոշ միջոցների օրգանական միասնությամբ 80–ականների հայ դաշնամուրային արվեստում ձևավորված ստեղծագործական միտումների վառ օրինակներից է:

¹⁷ Իրինա Զոլոտովան հայկական պիանիզմին նվիրված իր արժեքավոր մենագրության մեջ այս կոմիտասյան սյուիտում գործիքի մեկնաբանման տարաբնույթ երեսակներ է առանձնացնում: Տե՛ս **И. Золотова**, *Пути развития пианизма в Армении. вторая половина XX века*, Ереван, «Комитас», 2010, с. 246:

Այն յուրովի, ի շարս այլ հեղինակային նվիրումների ու տարաբնույթ ժանրերի, և՛ հավերժացնում, և՛ ընդլայնում է Կոմիտասի երկերում մշակված լեզվաոճական և արտահայտչական հնարավորությունների սահմանները՝ պայմանավորված հայկական մոնոդիայի ներու՜նակ հատկանիշների և դաշնամուրի լայնատարած ձայնաձավալում դրանց խորհրդանշական մեկնաբանումների, ռիթմի և ակորդային-հնչյունային միակցությունների, տպավորիչ վերջավորող դարձվածքների զուսպ և հատու կիրառություններով:

Կոմիտասի դաշնամուրային երկերի վերապրումով և դրանց նշանային արտացոլումներով ու ոգեղեն լիցքերով ստեղծված «Նվիրում»-ն իր հաստատուն տեղն է գրավել կատարողական արվեստում:

Ստեղծագործողի խնդիրն ինքն իրեն հավատարիմ մնալն է և մեր ժամանակների աներևակայելի բազմաոճ և իրարամերժ գեղարվեստական ուղղությունների, էկլեկտիզմի և սինթեզի չորոշարկված սահմաններում սեփական մտածողության և ինքնության գիտակցումը: Այս հավատամքով է առաջնորդվել Ռուբեն Սարգսյանը և դրանով ներկայացել հայ կոմպոզիտորական արվեստի երաժշտահարթակում՝ հստակ ձևակերպելով իր երաժշտական ասելիքը: Այդ ասելիքը հասկանալի է ժամանակակցին թե՛ իր լեզվամտածողությամբ, թե՛ ձևով և թե՛ ազգային երաժշտական ավանդույթի ժառանգորդությունը կարևորելու եղանակով: Այն ինքնատիպ է նաև համաշխարհային երաժշտության տարբեր ժամանակափուլերի ու հոսանքների հետ ունեցած իր շփումներում, գեղագիտական հիմնավորումներում և ստեղծագործական կեցվածքի դրսևորումներում:

Ամփոփում

«Նվիրումի» ավանդույթը խոր արմատներ ունի համաշխարհային երաժշտության պատմության մեջ: Որպես երաժշտական ժանր այն հաստատվել է նաև հայ կոմպոզիտորական արվեստում՝ դառնալով ստեղծագործական համախոհության և գնահատանքի ինքնատիպ դրսևորումներից մեկը: Ժանրը նաև տարբեր սերունդների կոմպոզիտորներին յուրովի մերձեցնող, պոստմոդերնին բնորոշ հարասացությունների, ակնարկների և մեջբերումների բազմաոճ և խորհրդանշական կիրառությունների լայն ասպարեզ է տրամադրում:

Ազգային մշակույթը համաշխարհային երաժշտաոճական ուղղությունների համատեքստում ներկայացնող դիսկուրսի ծանրակշիռ կերպարային–գեղարվեստական առանցքներից են Կոմիտաս Վարդապետն ու նրա ստեղծագործական սկզբունքների մեկնաբանությունները: Ռուբեն Սարգսյանի «Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը ժամանակակից տեխնոլոգիական լեզվաոճով Վարդապետի հետ երկխոսելու ինքնօրինակ մտահղացումներից մեկն է:

Նվիրումի յոթ մանրանվագներում կոմպոզիտորը կիրառել է սերիային, պուանտիլիստական, մինիմալիստական բազմազան միջոցներ, որոնցով բյուրեղանում և որոշարկվում են ստեղծագործության հնչյունային ոլորտի արտահայտչական հիմքերը՝ խարսխված կոմիտասյան «Կոունկ»–ի ելևէջներին:

Ռուբեն Սարգսյանի նվիրումը «Կոմիտասին» նշանակալի տեղ է գրավում հայ դաշնամուրային կատարողական արվեստում: Այն կոմիտասյան գրելաոճի պրոյեկտումն է ժամանակակից երաժշտալեզվագրական դաշտ՝ մոնոդիկ մտածողության խորքային հիմքերի արտացոլումով:

Հիմնաբառեր՝ Ռուբեն Սարգսյան, Կոմիտաս, երաժշտական նվիրում, ազգային ավանդույթ, տեխնոլոգիական համակարգ, բազմաոճություն, մեկնաբանություն:

Lilit Yernjakyan (Armenia)

Dr. Prof., Honored Worker of Art of RA

Institute of Arts NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

RUBEN SARGSYAN'S MUSICAL DEDICATIONS

Abstract

The tradition of “dedication” has deep roots in the history of world music. As a musical genre, it has also been established in Armenian art music becoming one of the unique manifestations of creative adherence and appreciation. The genre also provides a wide arena for multi-stylistic and symbolic uses of postmodern associations, allusions and quotations, bringing composers of different generations together in their own way.

Komitas Vardapet and interpretations of his creative principles are weighty image-artistic axes of the discourse which present the national culture in the context of world musical trends. Ruben Sargsyan's *To Komitas* piano series is one of the original concepts of the dialogue with Vardapet in a modern technological language style.

In the seven miniatures of *Nvirum* (Arm. «Նվիրում» – dedication), the composer used a variety of means of serial music, pointillism, and minimalism, by which the expressive bases of the work are crystallized and anchored on the intonations of *The Crane* by Komitas.

Ruben Sargsyan's *To Komitas* occupies a significant place in Armenian piano performance art. It is a projection of Komitas's music style into the modern music-linguistic field and a reflection of deep foundations of monodic thinking.

Keywords: Ruben Sargsyan, Komitas, musical devotion, national tradition, technological system, multi-style, interpretation.

Աննա Ադամյան (Հայաստան)*արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ**Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական
համալսարան**Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ*

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-06

**ՄԱՐՏԻՆ ՈՒԼԻԻԱՆՅԱՆԻ
ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ***Երաժշտությունը ներդաշնակության արտահայտման ձևերից մեկն է:
Գագիկ Հովունց*

Հայ դաշնամուրային արվեստում մանուկների համար ստեղծված երաժշտության բնագավառն ունի հարուստ ավանդույթներ: Մանուկների համար ստեղծագործել են և շարունակում են ստեղծագործել գրեթե բոլոր հայ կոմպոզիտորները:

XXI դարում, երբ կոմպոզիտորական արվեստում տեղ են գտել բազմաթիվ և բազմազան գրելաոճեր և կոմպոզիցիոն տեխնիկաներ, մանուկների համար գրված դաշնամուրային երաժշտությունը հարստանում է երաժշտալեզվական նոր մտածողությամբ, ինտոնացիոն, ձայնակարգային–տոնայնական և ռիթմական բազմազան հնարներով: Մի կողմից սա համապատասխանում է ակադեմիական արվեստի բարձր պահանջներին, մյուս կողմից խնդիր է մնում մանուկների համար ստեղծել ընկալելի, գրավիչ երաժշտություն, որը միաժամանակ պետք է լուծի նաև կատարողական, ուսուցողական և գեղագիտական խնդիրներ:

Մի բան հստակ է, որ բոլոր ժամանակներում մանուկների համար գրված երաժշտությունը կապված է եղել երեխաների տարիքային առանձնահատկությունների և հոգեբանության հետ, և բազմաթիվ կոմպոզիտորներ ձգտել են ներթափանցել երեխայի զգայուն

ներաշխարհը, երաժշտական լեզվով պատկերել նրանց հետաքրքրող տեսարաններ կամ բնորոշ ապրումներ: Ռոբերտ Շումանի, Պյոտր Չայկովսկու դասական մանկական դաշնամուրային երաժշտության լավագույն ավանդույթներն իրենց արտացոլումն են գտել նաև XX դարի արևմտյան, ռուսական և, իհարկե, հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ:

Հայ երաժշտության մեջ առաջին մանկական պիեսները պատկանում են Կոմիտասին: Դրանք նրա երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորում հրատարակվել են «Մանկական նվագներ» վերնագրով: Երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանը, խոսելով այս պիեսների մասին, նշում է Կոմիտաս-Բարտոկ զուգահեռականության մասին՝ համարելով, որ Կոմիտասի տասներկու նվագները, որպես ժողովրդական երգերի դաշնակումներ կամ դրանց երևեցներով ստեղծված պիեսներ, համապատասխանում են Բարտոկի «Մանուկներին» ժողովածուի պիեսներին¹:

Սկիզբ առնելով Կոմիտասից՝ հայկական մանկական դաշնամուրային երաժշտությունը տասնամյակների ընթացքում վերաճել է առանձին բնագավառի: Մանկական ժողովածուների պիեսներն աչքի են ընկնում կենդանի, բնութագրական կերպարներով, ձևերի հստակությամբ, երաժշտական լեզվի ազգային յուրահատկությամբ և շարադրման պարզությամբ²: Մանկական դաշնամուրային երաժշտություն են ստեղծել Սարգիս Բարխուդարյանը, Արամ Խաչատրյանը, Գայանե Չերոտարյանը, Ստեփան Ջրբաշյանը, Էդուարդ Միրզոյանը, Գեորգի Սարաջյանը, Էդուարդ Խաղափորտյանը, Էդուարդ Կզարթմյանը, Սոֆյա Սամվելյանը, Հրաչյա Մելիք-Մուրադյանը, Ստեփան Նաղդյանը, Արեգ Լուսինյանը, Գեղունի Չթյանը, Ռուբեն Սարգսյանը, Արամ Սաթյանը և ուրիշներ:

¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 6, խմբագիր՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող», 1982, էջ 20–21:

² Վ. Апоян, *Фортепианная музыка Советской Армении*, Ереван, изд. «Айастан», 1968, с. 128.

Մինչ օրս էլ մանկական դաշնամուրային նվագացանկում, անշուշտ, իր կենսունակությամբ և գեղագիտական արժեքով կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում Արամ Խաչատրյանի «Մանկական ավրոմը»՝ բաղկացած երկու տետրերից (առաջին հրատարակությամբ 1947 թ.): Ինպես նշում է դաշնակահար, երաժշտագետ Րաֆֆի Խաչաճյանը, Խաչատրյանն այս առումով գնաց Սերգեյ Պրոկոֆևի սկզբունքներին մոտ ճանապարհով, այն է՝ լուծեց երեխաների համար երաժշտության հասանելիության խնդիրը՝ համադրելով հեղինակի անհատական ձեռագրի անզիջում պահպանման հետ, և դա արեց վառ, տաղանդավոր և օրիգինալ կերպով³:

Դիտարկելով հայ մանկական դաշնամուրային երաժշտության սկզբնավորումն ու զարգացումը՝ հարկ է նշել, որ այն առանձնանում է երկու հիմնական հատկանիշներով. XX դարասկզբին գրված մանկական մանրանվագներում գերիշխում են ազգային երաժշտության ինտոնացիաների կիրառումը, ժողովրդական եղանակների դաշնակումը, ժանրային, քնարական տեսարանների օգտագործումը, իսկ ավելի ուշ շրջանում դրանք հարստանում են հոգեբանական–կերպարային բովանդակությամբ և կոմպոզիտորական նոր և բազմազան արտահայտչամիջոցների ներթափանցմամբ: Ազգային երաժշտության ճյուղին կարելի է դասել Կոմիտասի, Արամ Խաչատրյանի, Սարգիս Բարխուդարյանի, Գայանե Չեքոտարյանի, Գեորգի Սարաջյանի, Արեգ Լուսինյանի մանկական երաժշտությունը, մինչդեռ ավելի ուշ շրջանի կոմպոզիտորները ներմուծեցին ժամանակակից երաժշտամտածողության արտահայտչամիջոցներ և հնչերանգներ՝ կենտրոնանալով հոգեբանական կամ պատկերային տպավորություն ստեղծելու վրա: 1970–ական թվականներից սկսած հայկական մանկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ նկատվում է վիրտուոզային մակարդակի աճ, տեխնիկական, ձայնակար-

³ **Р. Хараджанян**, *Фортепианное творчество Арама Хачатуряна*, Ереван, изд. «Айастан», 1973, с. 117.

գային–տոնայնական, տեմբրալ և ռիթմական միջոցների հարստացում:

Ինչպես նշում է երաժշտագետ Իրինա Զոլոտովան՝ խոսելով XX դարի վերջին տասնամյակների մասին, հայկական մանկական նոր երաժշտության յուրահատկությունն այն է, որ նրանում իրենց արտացոլումն են գտել ժամանակակից մանկավարժության և հոգեբանության մի շարք առաջադեմ գաղափարներ: «*Հայ կոմպոզիտորները հանդես են գալիս որպես «խնդիրների բաժանման» մեթոդական սկզբունքի կողմնակիցներ և իրենց արվեստում օգտագործում են ակտիվ դիդակտիկ միջոցներ՝ գրավելով հասցեատիրոջ տարիքային, հոգեբանական առանձնահատկությունների զգացողությամբ*»⁴:

XXI դարասկզբի հայ երիտասարդ կոմպոզիտորները ստեղծագործում են ամենաբազմազան ժանրերում և ստեղծագործական ուղղություններում: Հատկանշական է, որ հայ դաշնամուրային երաժշտությունը ևս նախանշում է իր ուղղությունները և ժանրային առաջնահերթությունները: Հարկ է նշել, սակայն, որ մերօրյա երիտասարդ կոմպոզիտորների ստեղծագործական շրջանակում դեռևս հատուկենտ են երեխաների համար գրված դաշնամուրային ստեղծագործությունները: Մանկավարժական նվագաջանկի հարստացման նպատակով նոր պիեսների փնտրման ճանապարհին մեր ուշադրությունը գրավեց կոմպոզիտոր Մարտին Ուլիխանյանի մանկական դաշնամուրային պիեսների ալբոմը, որին էլ նվիրեցինք այս ուսումնասիրությունը:

Մարտին Ուլիխանյանի մանկական երաժշտությունը հրատարակվել է 2011 թ.՝ դաշնակահար Հայկ Մելիքյանի խմբագրմամբ: Այն ընդգրկում է դաշնամուրի համար գրված 16 ծրագրային պիես, ինչպես նաև երկու տրիո՝ դաշնամուրի, ջութակի և ֆագոտի (կամ թավ-

⁴ **И. Золотова**, *Детская музыка современных армянских композиторов* (пособие для слушателей ФПК и студентов музыкальных ВУЗ–ов), Ереван, «Мегапарт», 1991, с. 44–45. Թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակի:

ջութակի) համար. «Տխուր պատմություն ուրախ ավարտով Պավլիկի թեմայով» (2007) և «Ուրախ վախ» (2008):

Անդրադառնալով մանկական դաշնամուրային պիեսների շարին՝ պետք է նշենք, որ Մարտին Ուլիխանյանը նվիրել է իր մայրիկին՝ Լյանա Գասպարյանին, որը նաև իր առաջին երաժշտության դասատուն է եղել: Կոմպոզիտորը ցիկլը գրել է այն ժամանակահատվածում, երբ ծնվել են իր դուստրերը: Այն բաղկացած է 16 պիեսներից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իրեն հատուկ վերնագիրը և ուրույն կերպարային ոլորտը: Այն ամբողջովին հեղինակի էմոցիոնալ աշխարհի արտահայտումն է՝ կապված հայրության զգացումների հետ: Որոշ պիեսներ էլ հորինվել են կոմպոզիտորի՝ դաշնամուր նվագելու ուսուցման ընթացքի մասին հիշողությունների արդյունքում:

Ուլիխանյանի մանկական դաշնամուրային երաժշտությունը շարունակում է XX դարավերջին կատարողական նորագույն միջոցների օգտագործմամբ առանձնացող ցիկլերի շարքը՝ միևնույն ժամանակ աչքի ընկնելով միանգամայն ինքնուրույն, կոմպոզիտորին հատուկ լեզվամտածողությամբ հորինված հյութեղ, պատկերային, միևնույն ժամանակ մերօրյա մանկական ներաշխարհի համար ընկալելի գծերով: Կոմպոզիտորի հիմնական ուշադրությունը սևեռված է երեխայի ներաշխարհն արտահայտող կերպարներին, նրա բնավորությանը և ապրումներին: Պիեսներն աչքի են ընկնում թարմ ու ժամանակակից հնչողությամբ, ռիթմաինտոնացիոն և ռեգիստրային հնչողության բազմազան կիրառությամբ: Հմտորեն է օգտագործել հեղինակը ստեղծագործական տարբեր հնարներ՝ վերարտադրելու համար յուրաքանչյուր պիեսի անվանմանը համապատասխան հնչողական աշխարհը: Դաշնամուրային շարի բոլոր պիեսները կոմպոզիտորն օժտել է իմպրեսիոնիստական հատկանիշներով: Յուրաքանչյուր պիես ընկալվում է անմիջականորեն:

Յիկի 16 պիեսներն իրենց կերպարայնությամբ և հնչողությամբ կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ.

- շրջապատող աշխարհի և բնության տեսարաններ՝ «Տխուր տրտում ծաղրածուն», «Գարնանային անձրև», «Երաժշտական զարդատուփ», «Համառ իշուկը», «Լացող ուռենին», «Անկարգ գնդակը», «Պոկված ծաղիկը»,
- հոգեբանական, մարդկային ապրումների արտահայտում՝ «Փոքրիկ Լյանայի քունը», «Տղան և աղջիկը», «Դժվար երեխան», «Վիկան դաշնամուրի առջև», «Հրաժեշտ մանկությանը»,
- ժանրային, ֆակտուրային հնարների կիրառմամբ պիեսներ՝ «Պրեյլուդ», «Ջազ-քայլերգ», «Ալբերտիյան բասեր», «Ինվենցիա»:

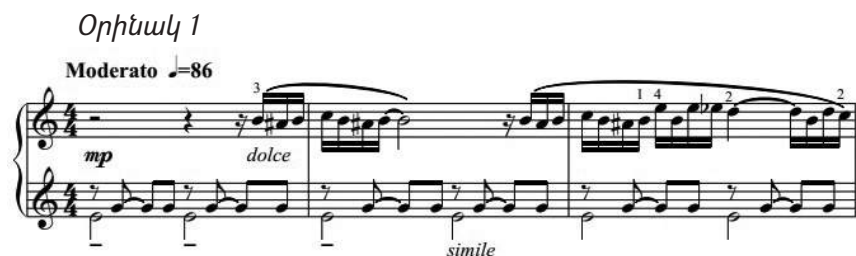
Ուլիխանյանը նշում է, որ շարքը հորինված է սիմետրիկ ձայնակարգային համակարգի կիրառությամբ, որով ինքն առաջնորդվել է իր ստեղծագործական ուղու սկզբում՝ դրա մեջ գտնելով իր երաժշտության պաշտպանումն արտաքին ազդեցություններից:

Կոմպոզիտորի խոսքով՝ ներկա ստեղծագործական փուլում որոշակի հասունության շնորհիվ ինքը կարողանում է ճեղքել համակարգերը և ստեղծագործել ավելի ազատ՝ բնականորեն ընդառաջ գնալով նաև ազգային երաժշտության ինտոնացիոն ոլորտի ներառմանը:

Ցիկլի գլխավոր բնութագրական հատկանիշը կարելի է համարել սիմետրիկ ձայնակարգային հաջորդականությունների շնորհիվ հմտորեն կերտված անսովոր, հեքիաթային տպավորություն ստեղծող մեղեդայնությունը: Ինչպես ժամանակին նշել է ռուս հանրահայտ երաժշտագետ Յուրի Խոլոպովը՝ «*Հարմոնիայի /ձայնակարգ/ տրակ ենթադրվող արտահայտության ամբողջականությունը, յուրաքանչյուր առանձին երաժշտական ստեղծագործության մեջ միևնույն կերպով սահմանվում է ստեղծողի կողմից*»⁵: Ցիկլում անմասն չի մնում նաև ռիթմական սկիզբը՝ որպես տրամադրության և կերպարին բնորոշ նկարագրություն ստեղծելու միջոց:

⁵ Ю. Холопов, Структурные уровни гармонии, *Гармония: проблемы науки и методики*. Вып. 1. Ростов н/Д.: РГК, 2002, с. 8. <http://kholopov.ru/hol-str-harm.pdf>

Ռիթմական հետաքրքիր լուծումներով են աչքի ընկում, օրինակ, «Տխուր–տրտում ծաղրածուն» պիեսը (թիվ 3, տե՛ս օրինակ 1), որտեղ ձախ ձեռքի նվագամասում հիմք վերցնելով մելոդիկ մեծ և փոքր տեղեցիա հնչողությամբ օստինատային սինկոպային ռիթմը՝ կոմպոզիտորը ստեղծում է ծաղրածուի փոքր–ինչ անփույթ, ծիծաղաշարժ կերպարը։ Աջ ձեռքում մոտիվային քրոմատիկ դարձվածքներն արտահայտում են ծաղրածուի տարաբնույթ շարժումները։



Ռիթմական հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև «Ջազ–քայլերգ» պիեսը (թիվ 9, տե՛ս օրինակ 2), որտեղ կոմպոզիտորը համադրել է ջազը և քայլերգի բնույթը։ Առաջին հայացքից այս հակասական թվացող համադրությունը պիեսին հաղորդում է գրավչություն և յուրօրինակություն։ Ոճական և ֆակտուրային ուղղվածությամբ կարելի է հեռավոր զուգահեռ անցկացնել ռուս երաժշտագետ Լ. Գակկելի հիշատակած՝ Կլոդ Դեբյուսիի Մանկական ալբոմից «Տիկնիկային կեկուոկ», «Էքսցենտրիկ գեներալ Լիվայնը» պրեյլյուդի հետ։ Գակկելը նշում էր, որ XX դարի ռեգթայմի ռիթմական մոդելի հետ երևան եկավ ջազային հարվածային, առանց պեդալի մաներան, որի տեխնիկական հիմքն են հանդիսանում ֆիքսված դաստակի ուղղահայաց շարժումները։ Սա նշանակում էր պիանիզմի նոր սիստեմ, որի հիմքում ընդհատվող դաշնամուրային հնչողության գաղափարն է⁶։

⁶ Л. Гаккель, *Фортепианная музыка XX века*, Ленинград, изд. «Советский композитор», 1990, с. 11.

Օրինակ 2



Ռիթմական և հատկապես արտիկուլյացիոն հնարների համադրությամբ է առանձնանում «Համառ իշուկը» (թիվ 10, տե՛ս օրինակ 3) պիեսը, որտեղ կրկին ձախ ձեռքում դո–սոլ մաքուր կվինտա ինտերվալի օստինատային հնչողությունը՝ հագեցած ուժեղ մասի վրա ընկնող շեշտերով, հուշում է այս կերպարին հատուկ համառ բնավորությունը, իսկ աջում ծավալվող ֆիգուրացիաներում կետագծային ռիթմերը, նաև տակտի ուժեղ բախումների շեշտավորումը երաժշտական շարժմանը հաղորդում են անսպասելիություն: Երկու ձեռքում համաչափ տերցիային քայլերով ստակկատո վերընթաց շարժումը առաջնորդում է դեպի «հաղթական» ավարտ:

Օրինակ 3



Նմանատիպ հնարքներով է աչքի ընկնում նաև «Դժվար երեխան» (թիվ 6, տե՛ս օրինակ 4), որտեղ երեխայի կամակորությունն արտահայտված է արտիկուլյացիոն շեշտերի միջոցով, այսինքն՝ տակտի թույլ մասերի վրա ընկնող շեշտերի միջոցով կոմպոզիտորը ստեղծում է երեխայի կամակորության տեսարանը:

Օրինակ 4



«Անկարգ գնդակը» (թիվ 12), որը ցիկլի ամենակարճ պիեսն է (ընդամենը 3 տող)՝ հորինված է սեկվենցիոն հաջորդականություններով և առանձնանում է ստակկատո հնարի կիրառությամբ:

Ամբողջովին տոկկատային ֆակտուրայի վրա է հիմնված «Գարնանային անձրև» պիեսը (թիվ 4), որտեղ տոկկատային ֆակտուրան չի խանգարում կոմպոզիտորին պիեսը զարդարել աջ ձեռքում անցնող երկարաշունչ մեղեդային գծերով և վերստեղծել թարմ ու գունեղ գարնանային տեսարան:

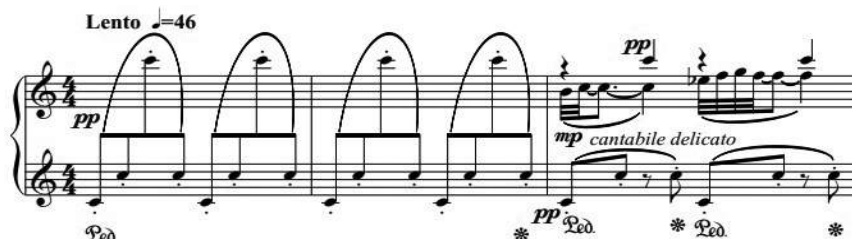
Կլաստերային հնչողությամբ և տեխնիկայով է կառուցված «Վիկան դաշնամուրի առջև» պիեսը (թիվ 7, տես օրինակ 5), որտեղ կոմպոզիտորը հնարամտորեն է նկարագրել փոքրիկ Վիկայի (իր ավագ դստեր) դաշնամուրի առջև գտնվելու տեսարանը: Սկսելով մեկ հնչյունից և հաջորդաբար ավելացնելով հարևան ամբողջական տոներով վարընթաց շարժում՝ կոմպոզիտորը վերարտադրում է երեխայի հանկարծաբանության, խաղի և հաճույքի զգացումը: Ռեգիստրային լայն տարածությունների օգտագործումը, ստակկատո հնչյունների տեղատարափը փոխանցում են երեխայի՝ ստեղնաշարը ուսումնասիրելու, աշխարհը ճանաչելու ձգտումը:

Օրինակ 5



Հետաքրքիր կոմպոզիցիա է ներկայացնում «Լացող ուռենին» (թիվ 11, տես օրինակ 6) պիեսը, որում կոմպոզիտորը, պայմանականորեն ընտրելով դո հնչյունը որպես լադային ձգողականության կենտրոն, նրա շուրջ կառուցում է մինորային շրջագարդող մոտիվներով պահված հնչյունների սոնորիկ հնչողություն՝ դրանով կարծես պատկերելով լացող ուռենու ստատիկ կերպարը: Ձախ ձեռքում դո հնչյունի՝ որպես հիմք հանդիսացող օկտավային, իսկ այնուհետև փոքր նոնա ինտերվալային օստինատային նվագակցումն էլ ավելի է ընդգծում պիեսի գեղարվեստական կերպարը: Պիեսում ուրվագծվում են ազգային երաժշտամտածողության կիրառման տարրեր, մասնավորապես՝ հիմնական հնչյունի մեխանիկական զարդարումը, ինչնառանձ նացնում է այսպիսի եսը ցիկլի մյուս մանրանվագներից:

Օրինակ 6





Մեղեդայնությամբ և հարմոնիկ նուրբ գունազարդումներով են աչքի ընկնում «Պրեյլուդ» (թիվ 1), «Պոկվաժ ծաղիկը» (թիվ 15), «Երաժշտական զարդատուփ» (թիվ 8) պիեսները, իսկ «Ինվենցիան» իր պոլիֆոնիկ անվանմանը զուհագեռ առանձնանանում է թեմատիկ նյութի ակորդային-տոկկատային հնարներով մշակմամբ, առույգ և միասնական տրամադրությամբ:

«Ալբերտիյան բասեր» (թիվ 13) պիեսի վերնագիրն ինքնին հուշում է օգտագործված հնարի մասին, ինչը կոմպոզիտորը կապում է իր մանկության հուշերի հետ, երբ դաշնամուր նվագել էր սովորում:

Ամբողջատոն ծայնակարգի կիրառմամբ հրաշալի հարմոնիկ հնչողություն և մեղեդային լուծում է գտել կոմպոզիտորը «Տղան և աղջիկը» (թիվ 5) քնարական բնույթի պիեսում, որի վերնագիրն արդեն հուշում է երեխայի՝ մարդկանց շփման առաջին փորձի ապրումների արտացոլումը:

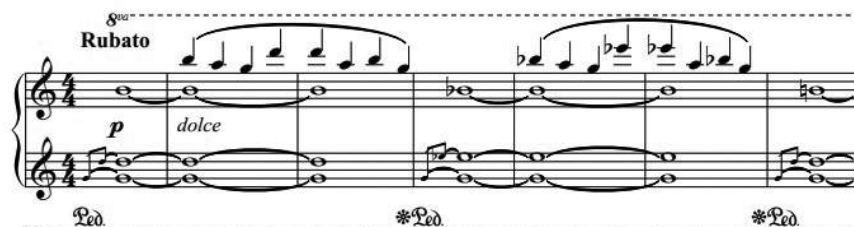
Նմանօրինակ բնույթով է աչքի ընկնում նաև «Փոքրիկ Լյանայի քունը» (թիվ 2, տե՛ս օրինակ 7), որտեղ բասում ֆա-մի-ռե-դո հնչյունների վարընթաց շարժման վրա ծավալվող մեղեդային մոտիվները մինիմալիստական են. տարբեր ռեգիստրներում կրկնությամբ և ֆակտուրային թափանցիկությամբ լիովին արտահայտում են կերպարային տրամաբանությունը:

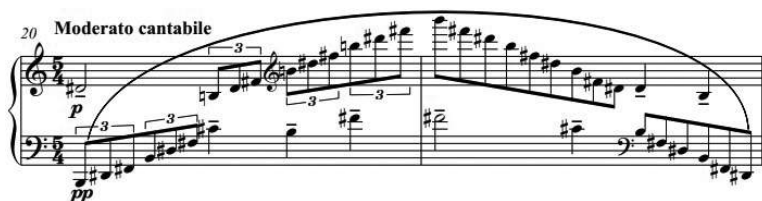
Օրինակ 7



Ցիկլի եզրափակիչ՝ «Հրաժեշտ մանկությանը» պիեսը (թիվ 16, տե՛ս օրինակ 8) գեղեցիկ հրաժեշտի տեսարան է մանկության այն բոլոր դրվագներին, որ անցնում են ցիկլի սկզբից մինչև վերջ: Այն, առաջին հերթին, մյուս պիեսների համամատույզամբ աչքի է ընկնում իր ծավալով՝ կարծես ասոցիատիվ ակնարկելով, որ երեխան մեծացել է: Իսկ պիեսում օգտագործված տարաբնույթ արպեջոյատիպ շարժումները ստեղծում են լայնաշունչ հարմոնիկ գծեր, որոնք խորհրդանշում են մեծ կյանք մտնելու ճանապարհը: Կոմպոզիտորը, կարծես համատեքստին համապատասխան, կրկնապատկում է միջոցները և նյութի ծավալը՝ այսպիսով ստեղծելով լիարժեք կոնցերտային պիես: Առաջին հատվածը կրում է հանդիսավոր նախաբանի դեր, որտեղ մեղեդային մոտիվը մի քանի անգամ շարադրվելով տարբեր փոփոխություններով՝ նախապատրաստում է հիմնական նյութի Moderato Cantabile շարադրանքը:

Օրինակ 8





Դիտարկելով ցիկլի բոլոր պիեսներն իրենց հաջորդականությամբ՝ կարելի է ընդհանրացնել հետևյալը:

Կոմպոզիտորը մանկական դաշնամուրային ալբոմում կիրառել է մինիմալիստական մոտեցում՝ ուշադրության կենտրոնում պահելով երեխայի համար ընկալելի և ֆիզիկապես հասանելի դաշնամուրային ֆակտուրայի և գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը:

Հաջողությամբ է լուծել «այսօրվա երեխային՝ այսօրվա երաժշտությունը» խնդիրը: Հազվագյուտ են այն մանկական ստեղծագործությունները, որոնք կարողանում են պահպանել իրենց կենսունակությունը տասնամյակների ընթացքում, այդ պատճառով մանկական երաժշտության ստեղծման ճանապարհին անդադար առաջանում է պահանջ ստեղծելու նոր ստեղծագործություններ՝ ժամանակակից երեխաների երաժշտական փորձի և աշխարհընկալմանը համապատասխան:

Յուրաքանչյուր պիեսում հեղինակն օգտագործել է գեղարվեստական կերպարին համահունչ դաշնամուրային ֆակտուրայի հնարներ: Ընդգրկել է ժանրային ժամանակակից լուծումներ՝ ջազային դիթմեր և հարմոնիա, կլաստերային ֆակտուրա և հնչողություն, ինչպես նաև դաշնամուրային տեխնիկայի մի շարք հնարներ՝ ալբերտինյան բասեր, տոկկատային ֆակտուրա, արպեջոներ: Ակնհայտ է կոմպոզիտորի կողմից դաշնամուրային տեխնիկայի և ֆակտուրայի խորը իմացությունը, և դրանով իսկ՝ պիեսների կատարման հարմարավետության ապահովումը:

Մարտին Ուիլիսոնյանի մանկական դաշնամուրային ալբոմը, անշուշտ, նշանակալի և արժեքավոր ներդրում է XXI դարի հայ մանկական դաշնամուրային երաժշտության և մանկավարժության ոլորտում նորագույն մարտահրավերների լուծման տեսանկյունից:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է արդի հայ կոմպոզիտոր Մարտին Ուլիխանյանի մանկական դաշնամուրային ալբոմի դիտարկմանը: Հեղինակն անդրադառնում է հայ երաժշտության մեջ մանկական դաշնամուրային երաժշտության պատմությանը, այնուհետև՝ Մ. Ուլիխանյանի մանկական դաշնամուրային շարին: Վերլուծելով ալբոմի պիեսները՝ հոդվածի հեղինակը վեր է հանում կոմպոզիտորական գրելաոճի առանձնահատկությունները, կերպարային հատկանիշները և բացահայտում Ուլիխանյանի մանկական երաժշտությանը բնորոշ գծերը: Ուլիխանյանի մանկական դաշնամուրային ալբոմի ուսումնասիրումը թույլ կտա այն կիրառել մանկավարժական պրակտիկայում և հարստացնել մանկական նվագաջանկը:

Հիմնաբառեր՝ Մարտին Ուլիխանյան, մանկական ալբոմ, հայ դաշնամուրային երաժշտություն, պիես, երկացանկ:

Anna Adamyan (Armenia)

PhD, Associate Professor

Kh. Abovyan Armenian State Pedagogical University

Komitas Museum-Institute

MARTIN ULIKHANIAN'S PIANO MUSIC FOR CHILDREN

Abstract

This paper is devoted to the observation of the children's piano album of the contemporary Armenian composer Martin Ulikhanyan. The author reflects on the history of children's piano music in Armenian music, then in particular, reflects on the children's piano album by Martin Ulikhanyan. Analyzing the pieces of the album, the author highlights their compositional peculiarities, character, and tonal features. The study of Ulikhanyan's children's piano album will allow to apply it in pedagogical practice and enrich the children's repertoire.

Keywords: Martin Ulikhanyan, Children's Album, Armenian piano music, piece, repertoire.

Սոնա Սիմոնյան (Հայաստան)*Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ*

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-07

**ԴԱՎԻԹ ՊԻՎԱԶՅԱՆԻ ՉՈՐՐՈՐԴ ԵՎ ՎԵՑԵՐՈՐԴ
ԼԱՐԱՅԻՆ ԿՎԱՐՏԵՏՆԵՐԸ***(համեմատական վերլուծություն)*

Հայ երաժշտության պատմության ընթացքում կվարտետի ժանրը լայն զարգացում է ապրել հատկապես XX դարի երկրորդ կեսին: Այս ժանրի զարգացման գործում մեծ ներդրում են ունեցել տարբեր սերունդներ ներկայացնող այնպիսի կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Էդվարդ Միրզոյանը, Առնո Բաբաջանյանը, Ղազարոս Սարյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը, Տիգրան Մանսուրյանը, Լևոն Չաուշյանը, Ռուբեն Սարգսյանը, Երվանդ Երկանյանը, Վահրամ Բաբայանը և ուրիշներ: XXI դարի հայ կոմպոզիտորները շարունակում են հարստացրել և զարգացնել ժանրը՝ ի հայտ բերելով նոր ոճական միտումներ և մտածողություն:

Հայ երիտասարդ կոմպոզիտոր Դավիթ Պիվազյանի¹ ստեղծագործություններում կարևոր տեղ է զբաղեցնում կվարտետը, որին նա անդրադարձել է 2011–21 թթ. ընթացքում:

¹ Դավիթ Պիվազյանը (ծնվ. 1993) սովորել է Կոմիտասի անվան Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ստեղծագործական (ղեկավար՝ Լևոն Չաուշյան) և կատարողական (ղեկավար՝ Էդուարդ Թադևոսյան) բաժիններում: Երաժշտական կրթությունը շարունակել է Փարիզի ռեգիոնալ կոնսերվատորիայում՝ ստեղծագործական և դիրիժորական բաժիններում (դասախոսներ՝ Էդիթ Կանյա Դը Շիզի, Ժան Միշել Ֆեռան), Բուլոն – Բիյանկուրի ռեգիոնալ – ազգային կոնսերվատորիայում՝ ստեղծագործական բաժնում (դասախոսներ՝ Յան Մարեշ, Ժան – Լյուկ Հերվե, որը աշակերտել է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր, սպեկտրալ երաժշտության հիմնադիր ներկայացուցիչներից մեկին՝ Ժերար Գրիգեին): Մասնակցել է բազմաթիվ մրցույթների և արժանացել պատվավոր մրցանակ-

Սույն հոդվածում ընտրվել են Չորրորդ (2013 թ., նվիրված է դասախոսին՝ ջութակահար, պրոֆեսոր Էդիտա Ավագյանին) և «Հրեշտակների նահանջը» վերնագրված Վեցերորդ (2021 թ.) լարային կվարտետները: Վերջին կվարտետը համարակալված է որպես երկրորդ, ինչը պայմանավորված է կոմպոզիտորի՝ Փարիզ տեղափոխվելուց հետո ստեղծագործությունների դասակարգման այլ սկզբունքի հետ: Հոդվածի նպատակն է ուսումնասիրել ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները, պարզել՝ արդյոք փոփոխության է ենթարկվել կոմպոզիտորի գրելաոճը՝ հաշվի առնելով կվարտետների ստեղծման ժամանակային հեռավորությունը: Վերլուծության ընթացքում ուշադրություն է դարձվել ձևակառուցմանը, թեմատիկային, մեղեդիների, դարձվածքների, մոտիվների կառուցման սկզբունքին, ինտոնացիոն առանձնահատկություններին, տեխնիկական միջոցներին:

Չորրորդ կվարտետն ունի միամաս կառուցվածք, որտեղ պայմանականորեն կարելի է առանձնացնել երեք բաժին, ինչպես նաև նախաբան և կոդա: Սոնատայնությանը հարող որոշ տարրեր արտահայտվում են բաժինների կոնտրաստայնությամբ, առաջին բաժնում երկու թեմաների առկայությամբ, առաջին և վերջին բաժինների կրկնությամբ:

Նախաբանի մեղմ հնչողությամբ, երկար տևողություն ունեցող հնչյուններից ձևավորվում է կիսատոնային կառուցվածքով ինտոնացիա: Այստեղ գերակշռում է A հնչյունը, որը ստանում է առանցքային նշանակություն:

Նախաբանի (օրինակ 1, №1), առաջին և երկրորդ կվադի-թեմաների (օրինակ 1, №2, 3 և 4, 5) մոտիվներն ու դարձվածքները ձևավորված են նույն ինտոնացիոն հիմքից:

ների: Հեղինակ է օրատորիայի, 4 սիմֆոնիայի, ջութակի կոնցերտի, կամերային-գործիքային ստեղծագործությունների: Դ. Պիվազյանն իր գործունեությունը ծավալում է որպես կոմպոզիտոր, ջութակահար և դիրիժոր:

Օրինակ 1



Առաջին բաժինն ավարտվում է նախաբանը և առաջին թեման հիշեցնող հատվածով, որի արդյունքում այն ձեռք է բերում ներքին եռամաս կառուցվածք:

Առաջին և միջին բաժինները կապող հատվածը հիմնված է երկու թեմատիկ նյութի վրա, որոնք վերցված են երկրորդ թեմայից (օրինակ 1, №4, 5): Դրանք շարադրված են իմիտացիոն սկզբունքով: Տեմայի արագացումը, դինամիկ նշանների փոփոխությունը, պիցցիկատոները ստեղծում են կոնտրաստայնություն:

Օրինակ 2



Շավալուն միջին բաժինը բաղկացած է մի քանի հատվածներից: Յուրաքանչյուրը տարբերվում է իր տեմպով, դիրքով և ֆակտուրայով: Այստեղ մշակման նյութ են դարձել առաջին բաժնում տեղ գտած մոտիվները, դիրքի և մեղեդային դարձվածքները: Կիսատոնային կազմությամբ ինտոնացիոն կառույցը (օրինակ 1, №2) միջին բաժնում հնչում է դիրքի կամ հնչյունների դիրքային փոփոխությամբ՝ հանդես գալով խեցգետնաքայլ, հայելային և այլ տեսակի շա-

րադրանքներով: Հաճախ այն հնչում է առաջին բաժնի երկրորդ թեմայի (օրինակ 1, №4) ռիթմով:

Օրինակ 3

Առաջին բաժին



Կապուղ, միջին բաժիններ

Խեցգետնաքայլ



Խեցգետնաքայլի հայելանման

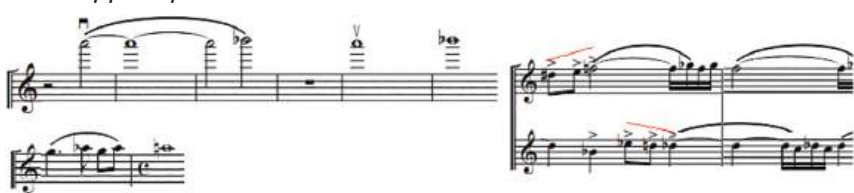


Չնչյունների խառը դասավորությամբ



Նախաբանի՝ երկու հնչյունից կազմված մոտիվը հնչում է ինչպես հնչյունի դանդաղեցված տատանում (օրինակ 1, №1): Այն մշակման բաժնի երկրորդ հատվածում հնչում է արագ տեմպով, ռիթմիկ փոփոխություններով, երբեմն՝ ինվերսիոն շարադրանքով (օրինակ 4): Հաճախ մոտիվին նախորդում են կիսատոնային քայլերով հնչյուններ, որոնք իրենց կառուցվածքով համապատասխանում են առաջին թեմայի դարձվածքներից մեկին (օրինակ 1, №3):

Օրինակ 4



Այսպիսով՝ նույն ինտոնացիոն հիմք ունեցող կառույցներն ունեն միավորվելու, փոխակերպվելու և նոր կառուցվածք ձեռք բերելու հատկություն:

Վերջին բաժնում կրկին վերադարձ է կատարվում դեպի հանդարտ բնույթը և դանդաղ տեմպը: Կողման շարադրված է նախաբանի խեցգետնաքայլ կերպով (որոշակի հնչյունական և ռիթմիկ

փոփոխություններով), որով կվարտետը ստանում է համաչափ ձևակառուցվածք:

* * *

Վեցերորդ՝ «Հրեշտակների նահանջը» կվարտետն արտահայտում է կոմպոզիտորի հոգեկան ապրումներն ու մտորումները, որոնք կապված են 2020 թ. Արցախյան երրորդ պատերազմի և հետպատերազմյան շրջանում կատարվող իրադարձությունների հետ: Ստեղծագործության անվանումը խորհրդանշում է հայ հերոսների զոհվելուց հետո բարոյական արժեքների «նահանջը» և ոչնչացումը: Երաժշտության գաղափարի արտահայտմանը նպաստել է կոմպոզիտորի անդրադարձը հայ հոգևոր երգերին:

Կվարտետը գրված է եռամաս ձևում: Առաջին մասում երաժշտական նյութի կազմավորման հիմնական տարրերն են փոքր տեքցիաները, որոնք հնչում են ինչպես տրեմոլոներ: Դրանք նվագամասերում լսվում են հաջորդաբար, որի միջոցով ստեղծվում է հայելակերպ հնչողություն:

Օրինակ 5

Ստեղծագործության մեջ ի հայտ եկող՝ յամբական ռիթմով մոտիվը իր ինտոնացիոն կառուցվածքով հիշեցնում է «Կռունկ» ժողովրդական երգի հնչողությունը: Այն կվարտետի երրորդ մասում կդառնա երաժշտական նյութի կառուցման գլխավոր բաղադրիչներից մեկը:

Կվարտետը զարգանում է սպեկտրալ՝ հնչողությամբ: Երաժշտության ակուստիկ հնչողության հարստացմանը նպաստում են հնչյունային տատանումները, տրեւներին փոխարինող գլիսանդոնները: Դրանց՝ դեպի վեր շարժումը հիմնականում համապատասխանում է *diminuendo*, իսկ վարը՝ *crescendo* դինամիկ անցումներին:

Օրինակ 6



Համահնչյուններն ունեն համաչափ դասավորություն, որտեղ փոքր տեքցիայի շուրջ կառուցված են հիմնականում փոքր սեկունդաներ:

² Երաժշտական տեխնիկա, որի միջոցով հնչյունը իր ակուստիկ հատկություններով (սպեկտրներով) ծառայում է ստեղծագործության հիմք:

J. Anderson, Spectral Music, 2001, Grove Music Online

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50982> (07.09.2023):

Օրինակ 7

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of five staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando). Red circles and lines are used to highlight specific musical features, such as certain notes or phrases, across both systems.

Աստիճանաբար գլխանդուները հնչում են փոքր տերցիաներով և ակուստիկ կապ են ստեղծում կվարտետի առաջին հատվածում օգտագործված հնչյունների հետ:

Օրինակ 8

The image shows two systems of musical notation. The left system is labeled 'Սկիզբ' (Beginning) and the right system is labeled 'Միջին հատված' (Middle section). Both systems consist of five staves. The notation includes various musical symbols and dynamic markings. Red circles and lines highlight specific musical features, such as certain notes or phrases, across both systems.

Առաջին մասի վերջին հատվածն իր կառուցվածքով հիշեցնում է ստեղծագործության սկիզբը: Եզրային հատվածների փոքր տերցիաների միացման արդյունքում առաջանում է հնչյունական կազմ, որն իր համաչափ, հայելակերպ կառուցվածքով նմանվում է կվարտետում գերիշխող համահնչյուններին: Այս անգամ այն ունի հակառակ դասավորությունը, որտեղ փոքր տերցիաների կապող օղակը սեկունդան է:

Օրինակ 9

Սկիզբ

Վերջին հատված

Երկրորդ մասի առաջին հատվածում կոմպոզիտորը ինտոնավորել է Պատարագի ընթացքում տեղի ունեցող որոշ գործողությունների (խնկարկում, տերունական աղոթքի արտասանություն) հնչողությունը գրոտեսկային ոճով:

Պատարագի խնկարկման արարողության ընթացքում բուրվառի զանգակների հնչողությունը ներկայացված է բարձրություն չունեցող հնչյունների և դինամիկ անցումների միջոցով: Ռոնդոյի կառուցվածք հիշեցնող երկրորդ մասում այս հատվածը կատարում է ռեֆրենի դեր:

Օրինակ 10

Տերունական աղոթքի արտասանության առոգանության ինտոնավորումը հնչում է միկրոխրոմատիկ հնչյունների միջև հանդես եկող ռիթմավորված գլիսանդոնների միջոցով:

Օրինակ 11



Հաջորդիվ օգտագործված է «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի կոմիտասյան մշակումը եռաձայն արական «Պատարագ»-ից³: Այստեղ փոխված է հնչյունական ամբողջ կազմը, այնուամենայնիվ պահպանված է դիրքը և ձայների շարժման ուղղությունը:

Օրինակ 12



Երրորդ մասում ի հայտ է գալիս յամբական դիրքով մոտիվը, որը գրված է իմիտացիոն սկզբունքով: Վերջինիս ինտերվալային տարածությունը յուրաքանչյուր հաջորդ անցկացման հետ մեծանում է՝ հասնելով փոքր տերցիայի:

³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Անահիտ» իրատ., 1997, էջ 12:

Օրինակ 13



Այս դիթմը հետզհետե դառնում է երաժշտության հիմնական բաղադրիչը, որից ձևավորվում է մեղեդի՝ «Կռունկ» ժողովրդական երգի սկզբնական դարձվածքի ինտոնացիայով, պոլիֆոնիկ շարադրմամբ:

Օրինակ 14



Մեղեդու որոշ հատվածներ հիմնված են կիսատոնային հնչյունաշարի վրա և իրենց կառուցվածքով հիշեցնում են հեղինակի Չորրորդ կվարտետի որոշ մոտիվների հնչյունական դասավորությունը:

Օրինակ 15



Կվարտետի դրամատուրգիական բարձրակետը էպիլոգն է, որտեղ մեջբերված է Մակար Եկմալյանի Պատարագի «Բարեխօսութեամբ» խնկարկության շարականի «Այսօր ժողովեալ»⁴ ենթաբաժնի մեղեդին: Ստեղծագործությունը պատկանում է կվարտետների այն տեսակին, որն այսպես է նկարագրում երաժշտագետ Օլյա Նուրիջանյանը. «երբ ամեն ինչ բացահայտվում է էպիլոգում, հեղուկաբար տվյալ դեպքում ստեղծագործության կուլմինացիան ձգվում է դեպի ֆինալ»⁵:

«Այսօր ժողովեալ» հատվածի մեղեդին (g-moll) ուղեկցվում է c-moll-ին հարող շարադրված հնչյուններով, որով ստեղծում է պոլիտոնալ հնչողություն:

Օրինակ 18



Այստեղ յուրաքանչյուր անգամ մեղեդին ձևափոխվում է: Որոշ հնչյուններ ֆլաժոլետների միջոցով լսվում են այլ օկտավաներում՝ բարձրանալով դեպի վերևի ռեգիստր, հնչելով ավելի մեղմ: Մեղեդու հնչյուններին փոխարինող պաուզաները, մաքուր ինտերվալները, որոնք ստեղծում են օբերտոնային հնչողություն, ֆակտուրային թա-

⁴ Օգտագործված է մեղեդու եկմալյանական մշակման տարբերակներից մեկը՝ որոշ փոփոխությամբ:

Մ. Եկմալյան, *Երգեցողությունը Սրոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցու*, Լեյպցիգ, Բրեյտկոպֆ եւ Հերտել, Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1896, էջ 183:

⁵ **Օ. Նուրիջանյան**, *Հայ լարային կվարտետը քսաներորդ դարի վերջին քառորդում*, ատենախոսություն արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման, գիտ. ղեկավար՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, 2010, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, էջ 24:

փանցիկություն, խորհրդանշում են «հրեշտակների անհայտացումը»: Հետզհետե ավելի մասնատված հնչող մեղեդին հաղորդում է անվերջ շարունակական երաժշտության տպավորություն, որը կարծես ամբողջապես լսելի է ունկնդրի ենթագիտակցության մեջ:

Եզրակացություն

Դ. Պիվազյանի Չորրորդ և Վեցերորդ լարային կվարտետները կոմպոզիտորի մտորումների արտահայտումն են, որոնք դրսևորվում են դրամատիկ բնույթով, խորհրդանշական իմաստ պարունակող ծրագրայնությամբ (մասնավորապես Վեցերորդը):

Կվարտետների դրամատուրգիան ծավալվում է Չորրորդ կվարտետում միամաս, Վեցերորդում՝ եռամաս կառուցվածքներում: Չորրորդ կվարտետին բնորոշ է սոնատայնությանը հարող ձևակառուցվածքը՝ համաչափության տարրերով, Վեցերորդին՝ դրվագային զարգացումը, որտեղ էպիլոգն ունի առանցքային նշանակություն:

Չորրորդ կվարտետում մոտիվները և դարձվածքները հիմնված են կիսատոնային հնչյունաշարի վրա և ունեն միավորման, փոխակերպման և նոր կառուցվածք ձեռք բերելու հատկություն: Վեցերորդ կվարտետի ձևակազմական հիմքը երաժշտական փոքրագույն տարրերն են և հնչյունային տատանումները: Այստեղ երաժշտության գեղարվեստական արտահայտման սկզբունքը հնչյունն է՝ որպես գույն, որը դրսևորվում է սպեկտրալիզմին հարող տեխնիկական միջոցներով: Ստեղծագործության որոշ հատվածների հնչյունակազմական հիմքը, ինչպես Չորրորդ կվարտետում, կիսատոնային հնչյունաշարն է:

Չորրորդ կվարտետում երաժշտության զարգացման սկզբունքը մոտիվային մշակումն է պոլիֆոնիկ (ներառյալ՝ իմիտացիոն) շարադրանքով: Վեցերորդում ստեղծագործությունը զարգանում է ակուստիկ հնչողության շնորհիվ, որտեղ առկա են միկրոպոլիֆոնիկ տարրեր, սպեկտրալ հարմոնիկ լուծումներ:

Վեցերորդ կվարտետում օգտագործված են հայ հոգևոր երգեր, հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիոն կառույց-

ներ, որոնք թույլ են տալիս դրանք դիտարկել որպես ազգային մտածողության միջոց:

Վեցերորդ կվարտետում կոմպոզիտորի գրելաոճի փոփոխությունը դրսևորվում է ստեղծագործության գաղափարական իմաստը ներկայացնելու կերպով՝ կառուցվածքով, թեմատիզմով, երաժշտության ձևակազմությամբ, հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության անդրադարձով, որոնք համադրված են ժամանակակից տեխնիկական միջոցներով:

Ամփոփում

Հայ երիտասարդ կոմպոզիտոր Դավիթ Պիվազյանի ստեղծագործություններում առանձնահատուկ տեղ ունի լարային կվարտետ ժանրը, որին նա անդրադարձել է 2011–2021 թթ. ընթացքում:

Հոդվածում վերլուծության համար ընտրվել են Չորրորդ (2013 թ., նվիրված է դասախոսին՝ ջութակահար, պրոֆեսոր Էդիտա Ավագյանին) և Վեցերորդ (2021 թ., «Հրեշտակների նահանջը») լարային կվարտետները: Հոդվածի նպատակն է ուսումնասիրել ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները, պարզել՝ արդյոք փոփոխության է ենթարկվել կոմպոզիտորի գրելաոճը՝ հաշվի առնելով կվարտետների ստեղծման ժամանակային հեռավորությունը:

Չորրորդ կվարտետին բնորոշ են միամաս, սոնատայնությանը հարող ձևակառուցվածքը՝ համաչափության տարրերով, կիսատոնային հնչյունաշարի վրա կառուցված մոտիվները և դարձվածքները, մոտիվային մշակումը պոլիֆոնիկ (ներառյալ՝ իմիտացիոն) սկզբունքով:

Վեցերորդ՝ «Հրեշտակների նահանջը» կվարտետը գրված է 2020 թ. Արցախյան երրորդ պատերազմի ազդեցությամբ: Դրամատուրգիան ծավալվում է եռամաս կառուցվածքում, որտեղ գեղարվեստական արտահայտման սկզբունքը հնչյունն է՝ որպես գույն: Ստեղծագործությանը բնորոշ են դրվագային ձևակառուցվածքը՝ էպիլոգի կենտրոնական դերով, ձևակազմական հիմք հանդիսացող երաժշտական փոքրագույն կառուցները, ակուստիկ հնչողությամբ զարգացումը՝ սպեկտրալ երաժշտությանը հարող տեխնիկական միջոցներով, միկրոպոլիֆոնիկ տարրերով, հնչյունային տատանումներով: Կվարտետում հեղինակն անդրադարձել է հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտությանը:

Հիմնաբառեր՝ Դավիթ Պիվազյան, Չորրորդ լարային կվարտետ, Վեցերորդ լարային կվարտետ, «Հրեշտակների նահանջը»:

Sona Simonyan (*Armenia*)

Komitas Museum–Institute

DAVIT PIVAZYAN'S FOURTH AND SIXTH STRING QUARTETS

(*a comparative analysis*)

Abstract

The string quartet holds a special place in the works of the young Armenian composer Davit Pivazyan. He composed in this genre from 2011 to 2021. In this paper, the Fourth Quartet (2013, dedicated to the violinist Edita Avagyan) and the Sixth Quartet titled *The Angels' Retreat* (2021) are analyzed. The aim of this paper is to explore the stylistic features of the works and to examine the modifications in the composer's writing style that occurred during the time period the quartets were created.

The Fourth Quartet is characterized by its single-movement and sonata-like form with elements of symmetry, musical motives and phrases that are based on a semitonal scale, and motivic development through a polyphonic approach, including imitation.

The Sixth Quartet, *The Angels' Retreat*, is influenced by the Third Artsakh War of 2020. The dramaturgy of this composition is summarized in a three-movement structure. The aesthetics are expressed through color-like sounds. This work is characterized by an episodic structure with an epilogue which plays a central role. The smallest musical elements serve as the foundational basis. The composition undergoes acoustic development through spectral music techniques, micropolyphony and sound vibration. The composer used sacred Armenian music and some intonations of folk songs.

Keywords: Davit Pivazyan, Fourth String Quartet, Sixth String Quartet, *The Angels' Retreat*.

Գլուխ Գ

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ
XXI ԴԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏՈՒՄ



Chapter III

KOMITAS'S LYRICS IN THE TWENTY-FIRST
CENTURY ART MUSIC

Տաթևիկ Շախկույան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.58453/29537967-2023.8-08

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻՑ ԴԵՊԻ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ

Ներածություն

Կոմիտաս Վարդապետի բանաստեղծական ժառանգությունն ստեղծվել է XX դարի սկզբին: Հեղինակը բանաստեղծություններ է գրել մինչև իր ստեղծագործական գործունեության ավարտը: Թեև լայն հանրության շրջանակներում Կոմիտասի՝ բանաստեղծություններ հեղինակելու հանգամանքը քիչ է հայտնի, սակայն իրողություն է, որ նրա պոեզիան ինքնատիպության ցուցիչով առանձնահատուկ դիրքում է գտնվում:

Սույն հոդվածի համար առիթ դարձան Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի կրթական ծրագրերը, որոնց շրջանակներում Վարդապետի բանաստեղծական ժառանգությանը զանազան անդրադարձեր են կատարվում:

Մասնավորապես՝ խնդիր դրվեց պարզելու, թե ինչպիսի անդրադարձ կա Կոմիտասի բանաստեղծություններին հայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ: Մի շարք կոմպոզիտորների երկերում Կոմիտասի պոեզիայի նմուշների կիրառման օրինակները փաստարկելուն զուգընթաց ի հայտ եկան հարցադրումներ: Մասնավորապես՝ ո՞ր բանաստեղծություններն են կիրառվել կոմպոզիտորական երկերում: Արդյո՞ք դրանք կրկնվում են տարբեր կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում: Արդյո՞ք որոշակի ուղղվածություն կա կոմիտասյան բանաստեղծական տեքստերի ընտրության հար-

ցում: Եվ, վերջապես, ինչ կոմպոզիտորական միջոցներով են գրվել և ինչ ռճական ուղղվածություն ունեն այդ ստեղծագործությունները:

Հարցերի պատասխանները բացահայտելու համար փորձեցինք ձեռք բերել կոմիտասյան տեքստերի հիման վրա գրված կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների պարտիտուրները: Բնականաբար, ներկա փուլում հետազոտության տեսադաշտից կարող են դուրս մնալ որոշ կոմպոզիտորների աշխատանքներ¹: Այդ պարագայում թեմային հետագայում նոր անդրադարձեր կկատարվեն:

Կոմիտասի բանաստեղծությունները

Կոմիտասի առաջին կենսագիր Թորոս Ազատյանը 1931 թ. լույս տեսած՝ Կոմիտասին նվիրված մենագրության տպագրությունից հետո ձեռնարկում է Կոմիտասի աշխատանքային ձեռագրերի հիման վրա նրա հրատարակված և դեռևս անտիպ հետազոտություններն առանձին հատորով տպագրելու նախագիծը²: Այդ ընթացքում նա հայտնաբերում է Կոմիտասի ինքնագիր ոտանավորների մի տեսոր, որն ավելի շատ է գրավում նրան: Տեսորի նյութերը դժվարընթեռնելի, զանազան փոփոխությունների ենթարկված, սրբագրությունների ընթացք անցած բանաստեղծություններ էին, որոնց կողքին Կոմիտասն ինքը նշել էր, որ սևագրություններ են³: Տեսորը թվականներ չէր պարունակում, այսինքն՝ ընդգրկված նյութերի ստեղծման ստույգ ժամա-

¹ Մասնավորապես՝ Կոմիտասի տեքստերին անդրադարձել են կոմպոզիտորներ Վարդ Մանուկյանը և Հայկուհի Հակոբյանը: Նրանց ստեղծագործությունների մասին այս կարևոր տեղեկությունը փոխանցեց երաժշտագետ Լիլիթ Արտեմյանը, սակայն հետազոտության այս փուլում հնարավոր չեղավ նրանց ստեղծագործություններն ընդգրկել հոդվածում, ինչը թողնում ենք որպես հետագայում իրականացվելիք գիտական նախագիծ: Նույն կերպ, հոդվածն ավարտելուց հետո Վահան Արծրունուց տեղեկացանք Գայանե Քեսոյանի և Վահրամ Սարգսյանի կողմից կոմիտասյան տեքստերի կիրառության մասին:

² **Կոմիտաս Վարդապետ, Քնարերգություններ**, ներածություն՝ Թ. Ազատեանի, Կալաթա-Իսթանպուլ, «Մշակույթ» գրատուն, 1931, էջ Ե:

³ Նույն տեղում, էջ Է:

նակը հնարավոր չէր հասկանալ: Ամենից հետաքրքիր փաստերից մեկն այն էր, որ լուսանցքներում Կոմիտասը նոտային նշումներ էր կատարել, ինչը թույլ էր տալիս հասկանալ, որ հեռանկարում դրանք երաժշտական ստեղծագործությունների վերածելու ծրագիր կար⁴:

Թ. Ազատյանի պրպտումները թույլ տվեցին պարզել բանաստեղծությունների ստեղծման ժամանակափուլը: Հիմքը Կոմիտասի՝ այլ աղբյուրներում տպագրված թվակիր բանաստեղծություններն էին:

Կոմիտասի բանաստեղծությունները ժամանակի ընթացքում ոչ միանշանակ գնահատականի են արժանացել: Այսպես, 1969 թ.⁵ Կոմիտասի ծննդյան 100–ամյա հոբելյանի շրջանակներում, նրա բանաստեղծությունները տպագրվել են Լևոն Միրիջանյանի խմբագրությամբ և առաջաբանով: Լ. Միրիջանյանն այստեղ հակասական կարծիք է հայտնում կոմիտասյան այս ժառանգության մասին: Մի կողմից նա տեսակետ է հայտնում, որ դրանք «չունեն հեղինակի հրաշագործած մեղեդիների մշտանորոգ փայլը»⁶ և հավելում, որ «համեստ են», «չունեն նրա երգերի ընդգրկման լայնությունը, խորքը և կատարելությունը», մյուս կողմից էլ այդ բանաստեղծությունները համարում է «կոմիտասյան ամեն ինչով»⁶, ապա վերլուծում է մի քանի նմուշ՝ դրանց մասին արտահայտելով բարձրագույն հիացմունք: Ընդհանուր առմամբ՝ Լ. Միրիջանյանի կարծիքը որևէ հիմնավորում չի առաջարկում, ուստի ընկալվում է որպես անձնական տեսակետ:

Ավելին՝ գրող, թարգմանիչ, խմբագիր, Կոմիտասի մտերիմ ընկեր Արշակ Զոպանյանն⁷ այդ բանաստեղծությունները համարում էր «տարօրինակությւններ», «նախակարապետ նշաններ այն մտաւոր հիւանդութեան որ՝ պատերազմեն վերջերը եւ զինադադարին՝ սուր

⁴ Նույն տեղում, էջ Թ:

⁵ Կոմիտաս, *Բանաստեղծություններ*, կազմող և խմբագիր՝ Լ. Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 3:

⁶ Նույն տեղում, էջ 5:

⁷ Կոմիտասի և Արշակ Զոպանյանի մտերմության վերաբերյալ տես Ա. Արևշատյան, Կոմիտասի նամակները Արշակ Զոպանյանին, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Է, Երևան, 2022, էջ 80–91:

ձեռով յայտնուեցաւ...»⁸: Իսկ կոմիտասյան բառախաղերը Չոպանյանը համարում էր «նմանաձայն բառեր ցուցադրելու մենամոլութիւն»⁹: Ի դեպ, հետաքրքիր է, որ սերտ առնչություններ ունենալով Չոպանյանի հետ՝ Կոմիտասը երբեք նրան ցույց չի տվել իր բանաստեղծությունները, այլ դրանց մասին Չոպանյանն իմացել է բավականին ուշ՝ Վիլ Էվրար բուժիաստատության տրամադրմամբ:

Ի հակադրություն վերջիններիս՝ Թ. Ազատյանը, իհարկե ժամանակագրորեն ավելի վաղ, հատուկ շեշտում է կոմիտասյան ոտանավորների ինքնատիպությունը, նշում «իրեն յատուկ տաղաչափութիւն մը, քերթողական բարբառ մը եւ արտայայտութեան ինքնատիպ ոճ մը», ապա նաև՝ հորինած բառերը ու դրանց գործածությունը¹⁰:

Կոմիտասի կենսագիրները նույնպես, թեև հպանցիկ, անդրադարձել են Կոմիտասի բանաստեղծություններին: Այսպես, Սամսոն Գասպարյանը դրանք բնորոշում է որպես «ինքնատիպ, հնարամիտ, ջերմաշունչ և նորարար»¹¹:

Կոմիտասի բանաստեղծությունների շուրջ Ալետա Հակոբյանի կատարած հետազոտությունները վերաբերում են հեղինակի նորաբանություններին¹²: Հանգամանորեն ուսումնասիրելով հասանելի բոլոր բանաստեղծություններում հանդիպող անսովոր բառերը՝ Ա. Հակոբյանը փորձում է պարզաբանել դրանց ծագումը և եզրակացնում, որ զգալի մասն իսկապես կոմիտասյան նորաբանություններ են: Այստեղ նույնպես տեսնում ենք Կոմիտասի պոեզիայի՝ արժեքային այլ մակարդակ ունենալու փաստարկը:

⁸ Ա. Չոպանեան, Կոմիտաս Վարդապետի «բանաստեղծութիւն»ները, *Անահիպ*, Փարիզ, 1939, թիւ 3, էջ 3:

⁹ Նույն տեղում, էջ 3:

¹⁰ Կոմիտաս Վարդապետ, *Քնարերգութիւններ*, էջ ԺԴ:

¹¹ Ս. Գասպարյան, *Կոմիտաս*, Երևան, Հայպետհրատ, 1947, էջ 200:

¹² Ա. Հակոբյան, «Սերարձակ» բառեր. նորաբանությունները Կոմիտասի բանաստեղծություններում, *Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք*, պատ. խմբ.՝ Տ. Շախկույան, հատ. Գ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., էջ 10-26:

Ուսումնասիրողներից զատ՝ Կոմիտասի պոեզիայի նկատմամբ որոշակի վերաբերմունք է ձևավորվել նաև կոմպոզիտորական արվեստում: Հասկանալի է, որ կոմպոզիտորն իր երաժշտական երկի հիմքում կօգտագործի միայն իրեն խիստ հոգեհարազատ բանաստեղծական գործ: Այսինքն՝ կարևոր է կոմպոզիտորի անհատական ընտրության գործոնը: Հասկանալի է, որ եթե բանաստեղծական տվյալ ժառանգությանը կոմպոզիտորական անդրադարձերը հաճախակի են, ապա դա ևս այդ ժառանգության գնահատականի ցուցանիշ կարող ենք համարել:

Այդուհանդերձ, Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգությունը դեռ կարիք ունի մանրազնին հետազոտության, ինչը կարևորում է նաև Անի Փաշայանը¹³: Ըստ վերջինիս՝ ուսումնասիրության կարոտ են դրանց «տաղաչափական դրսևորումները, դիրքը, բովանդակությունը, բառերի և հնչյունների երաժշտականությունը, բառապաշարը» և այլն:

Կոմիտասի բանաստեղծությունների՝ Այդին Մորիկյանի կազմած ժողովածուն, որտեղ ընդգրկված են նաև նոր՝ նախորդ տպագրություններում չհանդիպող նմուշներ, որպես մուտք ներառում է բանաստեղծ Պարույր Սևակի անդրադարձը Կոմիտասին, որտեղ Կոմիտասը գնահատվում է որպես հայոց «խորհրդանիշ»¹⁴: Սակայն Սևակն այստեղ բանաստեղծությունների վերաբերյալ առանձին անդրադարձ չունի:

Կոմիտասի բանաստեղծություններն՝ իր երաժշտական երկերում

Կոմիտասյան պոեզիան հավանաբար առաջին երաժշտական մարմնավորումն է ստացել հենց իր՝ հեղինակի գործերում: Այս առնչությամբ պետք է կրկին շեշտել ենթադրությունը, որ Կոմիտասն

¹³ Ա. Փաշայան, Կոմիտասի բանաստեղծությունները և Վահան Արծրունու «Կոմիտաս. տասը հայտնություն» շարք, *Երաժշտական Հայաստան*, 2 (57), 2019, էջ 19:

¹⁴ Կոմիտաս, *Փրշուր մը քնարերգություն*, կազմող՝ Ա. Մորիկյան, Երևան, Վ. Արծրունու հեղինակային հրատ., 2004, էջ 7:

ինքը նպատակ է ունեցել իր ոտանավորները երաժշտական ստեղծագործությունների վերածելու: Առնվազն գաղափարը փաստարկված է:

Դրանից զատ՝ Կոմիտասը հեղինակել է իր որոշ երգերի բանաստեղծական տեքստերը: Այսպես, կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանին ուղղված «Օն թինդ ի խինդ» խմբերգը, որն անվանվել է նաև «Հայրիկի երգը», հիմնված է Կոմիտասի տեքստի վրա¹⁵: Խմբերգը գրվել է 1894 թ.¹ ճեմարանական երգչախմբային կազմին համապատասխան: Կոմիտասյան բանաստեղծական տեքստ է ընկած «Պանծա, դու հայ միություն» խմբերգի հիմքում, որն ստեղծվել է 1911 թ.¹ Հայ բարեգործական ընդհանուր միության պատվերով, ապա տպագրվել է 1914 թ.: Միության համար ինչ-ինչ պատճառներով ընտրել են այլ հիմն, ոչ թե Կոմիտասինը, սակայն ուշագրավ է, որ Կոմիտասը նախ խնդրել է տրամադրել «կարճ, կտրուկ, ժողովրդական դյուրամատչելի լեզու և ոճ» ունեցող բանաստեղծական տեքստ, որը «մաղթանքի ձև չունենա»¹⁶, ապա, այնուամենայնիվ, կիրառել է իր բանաստեղծական տեքստը:

Ինչպես տեսնում ենք, չկա սեփական բանաստեղծությունների հիման վրա երաժշտական երկեր գրելու որոշակի ժամանակափուլ: Վերը նշված խմբերգերից մեկը գրվել է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում ուսումնառության փուլում, իսկ մյուսը՝ կոստանդնուպոլսյան փուլում, Ալեքսանդրիա կատարած այցի առիթով:

Կոմիտասը հեղինակել է նաև մանկական գործեր՝ իր բանաստեղծություններով: Այսպես՝ կոմիտասյան տեքստով է գրված «Փայտե ձիուկ» երգը¹⁷, որի բանաստեղծական տեքստում տեսնում ենք բնածայնական տարրեր: Երաժշտությունն էլ տեքստի առանձնա-

¹⁵ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., էջ 32–27, ծանոթագրությունը՝ էջ 167:

¹⁶ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., էջ 85–87, ծանոթագրությունը՝ էջ 187–188:

¹⁷ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, էջ 141:

հատկությունը վերարտադրում է երաժշտական միջոցներով՝ ստակատոներ, կրկնվող հնչյուններ՝ համեմված պաուզաներով և այլն:

Տրոփ, տրոփ, տրոփ,

Վազէ, ծիռկ, հոպ,

Քարեն վեր,

Դարեն վեր,

Սիրուն ծիռկ,

Դեպի լեռ.

Տրոփ, տրոփ, տրոփ,

Վազէ, ծիռկ, հոպ:

«Օր, օր» երգը գրվել է դաշնակահարուհի Արուսյակ Հարենցի համար, 1916 թ. ամռանը, երբ Կոմիտասը Հարենցների հյուրն էր¹⁸: Ռոբերտ Աթայանն ինչ-ինչ պատճառներով, մեզ համար անհասկանալիորեն, այս երգը նկարագրել է որպես երաժշտական կատակ: Հատկանշական է, որ բանաստեղծական տեքստի մեջ հանդիպում է բնորոշ կոմիտասյան բառապաշար: Այդպիսին է «պըստըտիկս», «մեկ-հատիկս» բառերի կիրառությունը:

Նուրային օրինակ 1. Կոմիտաս, «Օր, օր», ծայնի բաժինը



Ա-րու-սյա-կըս օր, օր, պըս-տը-տի-կըս օր, օր, ա - նու-շի-կըս



օր, օր, մեկ հա-տի-կըս օր, օր, մեկ հա-տի-կըս օր...

Պոլսական տարիներին է գրվել «Ճուտիկներն ու մանկիկը» խմբերգը՝ թե՛ բանաստեղծական, թե՛ երաժշտական տեքստերի Կոմիտասի հեղինակությամբ: Այստեղ ևս բնաձայնական տարրերը միտված են երեխաների ընկալման համապատասխանությանը:

¹⁸ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, էջ 142, ծանոթագրությունը՝ էջ 204:

Վերջապես, Պոլսի Նիկողոսյան վարժարանի աշակերտների համար 1915 թ. հուլիսին, այսինքն՝ եղեռնյան աքսորից վերադառնալուց հետո է գրվել «Հայր մեր» մանկական աղոթքը՝ պարզ, մանուկներին հասանելի բանաստեղծությամբ¹⁹:

Կոմիտասի բանաստեղծություններն այլ կոմպոզիտորների երկերում

Վերջին տասնամյակներում Կոմիտասի բանաստեղծություններին են դիմել գեղագիտական և ոճական նախընտրություններով միմյանցից շատ տարբեր կոմպոզիտորներ: Կոմիտասյան տեքստերին դիմելու երեք ընդհանուր սկզբունք է դրսևորվում: Մի դեպքում Կոմիտասի բանաստեղծությունը կիրառվում է բազմամաս ստեղծագործության որոշակի մասի կամ մասերի հիմքում, իսկ մյուս մասերում այլ բանաստեղծների տեքստեր են: Մեկ այլ դեպքում Կոմիտասի բանաստեղծության վրա հիմնվում է երկն ամբողջությամբ: Եվս մեկ պարագայում Կոմիտասի բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծվում են ամբողջ շարեր:

Կոմպոզիտորները դիմել են ինչպես երգի, այնպես էլ խմբերգի ժանրերին: Դրանցից որոշներն ունեն գործիքային կամ անսամբլային նվագակցություն, որոշները գրված են *a capella*: Հեղինակները թե՛ հայաստանաբնակ, թե՛ սփյուռքում գործունեություն ծավալող կոմպոզիտորներ են:

Երգեր

Կոմիտասի «Պատրանք» բանաստեղծությունն է ընկած կոմպոզիտոր **Դավիթ Բալասանյանի** համանուն երգի հիմքում (2023), որը ծայնի և դաշնամուրի համար գրված, Կոմիտասի բնորոշմամբ՝ մանրերգ է: Հեղինակը մեկ ստեղծագործության մեջ է միավորել այս

¹⁹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, էջ 148:

երգը և Անահիտ Ղազարյանի տեքստով գրված «Ես կիջնեմ լուսին-ներից» երգը:

«Պատրանք»–ի շարադրանքում առաջին հերթին ուշադրություն է գրավում կիրառված երաժշտական միջոցների պարզությունն ու թափանցիկությունը, ինչը զուգահեռելի է կոմիտասյան երաժշտական գրելաոճի հետ և համահունչ է կոմիտասյան բանաստեղծությանը: Այսպես՝ ձայնի շարադրանքում յուրաքանչյուր բառի ինտոնավորման ուղղության տրամաբանվածությունը՝ ընդամենը մի քանի հնչյունի կիրառման պայմաններում, ինչպես նաև նուրբ շեշտադրումները լիովին համահունչ են Կոմիտասի տեքստի բովանդակությանը:

Նոտային օրինակ 2. Բալասանյան, «Պատրանք», հաղված

Մեղեդու կվարտա, տերցիա, կվինտա ինտերվալներով իմաստայնորեն առանձնացված ինտոնացիաները հիշեցնում են հայ ավանդական երաժշտության որոշ դրվագներ, մասնավորապես՝ կոմիտասյան «Գարուն ա» երգի մեղեդու հենակետերի տրամաբանությունը: Եթե անգամ կոմպոզիտորը նպատակ չի ունեցել Կոմիտասի երաժշտությանը հղելու, այդպես ստացվել է արդյունքում:

Հատկանշելի է դաշնամուրային նվագամասը, որտեղ նույնպես կոմպոզիտորը նպատակամիտված կամ ինտուիտիվ կերպով ակնար-

կել է կոմիտասյան երաժշտական ֆակտուրան՝ կվարտ-կվինտային համահնչյուններով և ուղղահայացում ակորդի հնչյունները տարածականորեն շարադրելով: Այսպես՝ բերված օրինակում A2–B3 համահնչյունի (աջ ձեռք) և E2 հնչյունի արձագանքման սկզբունքը բնորոշ է դառնում ամբողջ մանրերգի համար: Իսկ հանրագումարում, ծայնի հետ համակցությամբ, գոյանում է B–E–A–D կվարտակորդը: Ակնհայտ են զուգահեռները Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության կառուցվածքի վերաբերյալ տեսության հետ²⁰: Ինչպես հայտնի է, կվարտայնությունը փաստարկված է նաև կոմիտասագիտության մեջ, մասնավորապես՝ Ռաֆայել Ստեփանյանի հետազոտություններում²¹:

Իր ստեղծագործության մեջ կոմիտասյան ակնառու տարրերի առկայությունը Բալասանյանը հետևյալ կերպ է մեկնաբանում. «Այդ պողերը ակամայից կոմիտասյան երաժշտություն են ակնկալում: Հալուկ չեմ արել, բայց մի քանի փորձից հետո հասկացել եմ, որ երաժշտությունն էլ պեք է մոտ լինի Կոմիտասի երաժշտությանը՝ ո՛չ որպես ստիլիզացիա, ո՛չ որպես կրկնօրինակում: Կարծես պարկերացրել եմ, որ եթե Կոմիտասը երաժշտություն գրեր այդ բանաստեղծության հիման վրա, այսպես կգրեր:

Գույների հեք եմ աշխարել, թափանցիկ գույների հեք, որպեսզի երաժշտությունն էլ արժանի լինի բանաստեղծությանը»²²:

Ի դեպ, Դ. Բալասանյանն ինքը ստեղծագործում է նաև պոեզիայի ոլորտում. նրա մի շարք բանաստեղծություններ տպագրվել են 2001 թ. լույս տեսած «Արահետներ» գրքում:

²⁰ Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 120–132:

²¹ Ռ. Ստեփանյան, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, Կոմիտասական 1, հատորի խմբագիր՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 121–147:

²² Անձնական հաղորդագրությունից. 24 սեպտեմբերի, 2023:

* * *

Կոմիտասի «Մենաւոր» բանաստեղծությունն է ընկած **Վարդան Հարությունյանի** «Երեք երգ հայ կոմպոզիտորների խոսքերով» շարի (2023) առաջին մասի հիմքում, որը գրված է սուպրանոյի և դաշնամուրի համար: Կատարողական կազմին ավելանում է կլարնետը ստեղծագործության երկրորդ և երրորդ մասերում, որտեղ կիրառվել են Գեղամ Սարյանի «Մայրս» և Համո Սահյանի «Հորովել» բանաստեղծությունները: Կոմպոզիտորը ստեղծագործությունը նվիրել է իր մորը:

Կոմիտասյան տեքստի՝ Վ. Հարությունյանի երաժշտական մարմնավորումն աչքի է ընկնում խորաթափանց մեկնաբանությամբ: Տրամաբանված է յուրաքանչյուր միտքը, տողը, անգամ բառը: Ստեղծագործության մեջ համադրված է շարադրանքի երեք տեսակ: Առաջինը համապատասխանում է բնության նկարագրությանը, որը համադրվում է մարդկային հոգեբանության արտացոլանքին:

Երբ անտառում լուսնի ծովեր,

Սիրոյ հովեր,

Սողոսկեցան ծառէ ծառ

Ու սարե սար,

Եւ ամէն մարդ գտաւ մի վարդ սրտիկին զարդ:

Նոտային օրինակ 3. Հարությունյան, «Մենաւոր», հատված

Soprano

pp non vib. quasi baroque *molto dim.*

3

gliss.

Երբ ան տա ռում լուս նի ծո վեր, Սի րոյ հո վեր,

Piano

p *ppp* *pp*

Քա Քա → Գ Քա

Այստեղ շարադրանքն առանձնանում է ձայնի յուրաքանչյուր ինտոնացիայի բովանդակային նուրբ ասելիքով, նվագակցության համահնչյունների, ապա նաև միջնանվագների ինքնատիպ համադրություններով: Սուպրանոյի երգամասում դիժմական զանազան խմբավորումներով շարադրված վարընթաց ինտոնացիաները և AIS-A քրոմատիկ կիսատոնի ներսում գլիսանդոն համադրվում են դաշնամուրի նվագամասի երկինջուն-երեքինջուն «բացվող-փակվող» ուղղահայացներին:

Այնուհետև՝ «Ես մենաւոր մտայ Կուն» բառերի հետ, փոխվում է երաժշտական շարադրանքը, որի սկզբունքն է մեկ հնչյունի կրկնությունը և հիմնականում նվագակցության բացակայությունը:

Նուրային օրինակ 4. Հարությունյան, «Մենաւոր», հարված

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (S.) and a piano accompaniment (P-no). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-6) features a vocal line with the lyrics "Ես մենաւոր մտայ տուն" and a piano accompaniment with triplets and a crescendo. The second system (measures 7-11) features a vocal line with the lyrics "(ու) և, Ինձ մը խի թար զը տայ քուն" and a piano accompaniment with a ppp dynamic and a 5-measure phrase. The third system (measures 12-16) features a vocal line with the lyrics "(ու) և," and a piano accompaniment with a pp dynamic and a 5-measure phrase. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (ppp, p, pp), and articulation marks.

Երգի հանգուցալուծմանը՝ «Որ աչերուս կապեց մէջ ու տարածեց վերարկուն» բառերի հետ, սոպրանոյի շարադրանքի դիրքը բարձրանում է, նվագակցության մեջ էլ ի հայտ են գալիս տրեմոլոններ: Հատկապես տպավորիչ է վերջնանվագը՝ դաշնամուրի աջ և ձախ ձեռքերի փոխլրացնող շարադրանքով, տարբերի ռիթմերի համադրություններով, ապա նաև ալեատորիկ տարրերի կիրառմամբ:

Կոմպոզիտորը կարևորել է մաքուր ծայնով՝ առանց վիբրատոյի կատարումը, ինչը շեշտել է պարտիտուրում: Բացի դրանից՝ սոպրանոյի ծայնաբաժինը շարադրվել է միջին ռեգիստրի սահմաններում, այսինքն՝ կոմպոզիտորը կարևորել է հնչողության բնականությունը, անմիջականությունը, մի հանգամանք, որում նույնպես կոմիտասյան մտածելակերպի տարրեր ենք տեսնում:

ԽՄԲԵՐԳԵՐ

Կոմիտասի բանաստեղծական տեքստերին բազմաթիվ անգամներ անդրադարձել է կոմպոզիտոր **Ջեննի Ասատրյանը**: Մի դեպքում կատարողական կազմը երգչախումբն է, մյուս դեպքում՝ երգչախմբի կամ առանձին ծայնի ու գործիքների զանազան համակցությունները: Կոմիտասի տեքստերի հիման վրա են գրված «Աղերս», «Օրհնություն», «Իսաչալին» խմբերգերը, «Աշուն օր» խմբերգը դափի նվագակցությամբ, ինչպես նաև «Երեք երգ» Կոմիտասի խոսքերով շարքը մեցցո սոպրանոյի և թավջութակի համար:

Կոմպոզիտորի «Տարվա եղանակներ» կանտատում, որտեղ մասերը վերնագրված են «Աշուն», «Զմեռ», «Գարուն» և «Ամառ», եղանակներից յուրաքանչյուրը կիրառում է կոմիտասյան պոեզիայի մի քանի նմուշ: Կանտատը գրվել է 2004 թ. Դիլիջանում: Կատարողական կազմն է՝ երկսեռ երգչախումբ և հարվածայիններ՝ լիտավներ, եռանկյունի և թմբուկ: Թեև ստեղծագործության մեջ կոմիտասյան տեքստը հիմնականում պահպանված է, սակայն կոմպոզիտորն, ըստ իր գեղարվեստական նախընտրության, որոշ փոփոխություններ է

կատարել, ընտրել տողեր տարբեր բանաստեղծություններից, փոխընդմիջելով տեղավորել դրանք, բառեր հավելել և այլն:

Տարվա յուրաքանչյուր եղանակ դրսևորում է իր երաժշտական բնութագիրը, ինտոնացիոն հիմքը, բազմաձայնությունը, ֆակտուրան, հարվածայինների կիրառման սկզբունքները:

Ուշագրավ է ուղղահայացի՝ կվարտային սկզբունքով կազմակերպումը մի շարք դրվագներում: Թեև կվարտայնությունն ամբողջ կանտատի համար սկզբունք չի դառնում, սակայն կիրառման դեպքերն ընկալվում են որպես հայ երաժշտության վերաբերյալ Կոմիտասի տեսությանն անմիջական հղում: Այսպես, «Աշուն»-ը սկսվում է լիտավրների C-F տրեմոլոյով, ապա դրա ֆոնի վրա հնչում է սոպրանոյի C-F ինտոնավորմամբ «Էն ի՞նչ ամպ էր» բանաստեղծական տեքստը: Մի կողմից հաջորդ քայլին հայտնվող ֆա-մաժոր համահնչյունը երաժշտությունը տեղափոխում է որոշակի տոնայնության դաշտ, մյուս կողմից էլ, ավելի ուշ, «Աշուն սնավ» խոսքերի հետ ի հայտ է գալիս մի քանի օղակից բաղկացած կվարտայնություն. տենորի D-G կրկնողական հենքի վրա սոպրանոն սկսում է իր մեղեդին G-C, ապա՝ C-F ինտոնացիայով, այսինքն՝ ի հայտ է գալիս եռահարկ կվարտայնություն: Նկարագրվածը քիչ անց նորից է կրկնվում՝ հատուկ ուշադրություն հրավիրելով իր վրա:

Ընդհանուր տոնայնական մտածելակերպի պայմաններում կոմպոզիտորը կիրառում է նաև ոչ ավանդական ուղղահայացներ, այդ թվում՝ կլաստերակերպ հնչողություններ: Այսպես՝ «Աշուն սնավ, աշուն քնավ, աշուն ծնավ» բառերը շարադրվում են D-E-F ուղղահայացի ֆոնին, ապա բասում ի հայտ է գալիս մի արտահայտիչ մեղեդի՝ «Աչքի առաջ հառաչ-հառաչ խորհրդավոր տերևներ» բառերով:

«Ձմեռ» մասում՝ Կոմիտասի «Ձմեռնամուտ» բանաստեղծության երաժշտական մարմնավորման դրվագում, «վերմակ-վերմակ ու թեթևիկ» բառերի հետ թեմատիկ նյութը վերընթաց «թեթևիկ» ընթացքով հասնում է բարձրակետին՝ կանանց երգաբաժինների միջև

գլուգահեռ կվինտային շարադրանքով, ապա նկարագրվածը կրկնվում է, այսինքն՝ կոմպոզիտորի կողմից հատուկ կարևորվում է:

Նոտային օրինակ 5. Ասարյան, «Տարվա եղանակներ».
«Ձմեռ», հարված

The musical score is for the piece "Winter" (Ձմեռ) by Asaryan. It is in 2/4 time, marked "poco accelerando". The score is written on five staves. The melody is in the upper voice, with lyrics in Armenian. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The lyrics are: "Երբ, երբ երբեք չես տեսնի՝ զնն-մանկ - զնն-մանկ առ թն - թն - վիկ. զնն-մանկ - զնն-մանկ առ թն - թն - վիկ. Երբ երբեք չես տեսնի, Երբ երբեք չես տեսնի. Երբ երբեք չես տեսնի. Երբ երբեք չես տեսնի." The score ends with a *mf* dynamic marking.

Կանտատի նույն մասում կիրառված «Նոճիներն ու մայրիները» բանաստեղծությունը, ընդհակառակը, հնչում է ավելի խորհրդավոր:

Բոլորովին այլ շարադրանք ունի «Գարուն» մասը: «Ծաղիկն ու շաղիկ» բանաստեղծությունից կոմպոզիտորը կիրառել է մի հակիրճ դրվագ և նաև որոշակի փոփոխություններ է մտցրել բանաստեղծական տեքստում: «Եկ, շաղիկ, եկ, առավոտը առավոտ» բառերի հետ հնչում է մի մեղմ մեղեդի՝ ուղղահայացում ակորդային դասավորվածության գերակշռությամբ:

Նորային օրինակ 6. Ասատրյան, «Տարվա եղանակներ».
«Գարուն», հարված

Մեղեդայնության գերակայությամբ է գրված «Ամառ» մասը: Վերջինիս հենց սկզբում «Եռ ու սեր» քառատողի առաջին երկու տողերով կառուցվում է միաձայն, սակայն լիովին ավարտուն երաժշտական միտք, որը տենորից սուպրանոյին է փոխանցվում կվինտային իմիտացիայի սկզբունքով:

Նորային օրինակ 7. Ասատրյան, «Տարվա եղանակներ».
«Ամառ», հարված

Ինչպես տեսնում ենք, Ջ. Ասատրյանը կոմիտասյան տեքստերը երաժշտականացրել է առավելապես մեղեդային մտածողությամբ, տոնայնական պայմաններում՝ կիրառելով քառաձայն երգչախմբի զանազան հնարավորությունները և հարստացնելով հարվածային գործիքներով:

* * *

Վաչե Շարաֆյանի ստեղծագործության մեջ նույնպես հանդիպում ենք կոմիտասյան տեքստերի կիրառության օրինակներ: Այդպիսին է երգչախմբի, բարիտոնի և երգեհոնի համար գրված «Ձյան կանտատ»-ը, որի հիմքում հայ բանաստեղծներ Գրիգոր Վանեցու և Հովհաննես Շիրազի, միջնադարյան ճապոնացի մտածողներ Մյոեի և Դոգենի բանաստեղծություններն են: Ստեղծագործության չորրորդ մասը հիմնված է Կոմիտասի «Ձմեռնամուտ» բանաստեղծության վրա:

Նոտային օրինակ 8. Շարաֆյան, «Ձյան կանտատ», հատված

The musical score is for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 8/8 time, key of D major. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) is marked *mp* (mezzo-piano). The lyrics are:
 Soprano: Երբ եր-կի-րը պա-տեց վեր-մակ - վեր-մակ ու թե-թե-
 Alto: Երբ եր-կի-րը պա-տեց վեր-մակ - վեր-մակ ու թե-թե-
 Tenor: պա-տեց վեր-մակ - վեր-մակ ու թե-թե-
 Bass: (rests)
 The second system (measures 5-8) is marked *mf* (mezzo-forte). The lyrics are:
 Soprano: վիկ, երբ եր-կի-րը պա-տեց վեր-մակ - վեր-
 Alto: թե-թե- վիկ
 Tenor: վիկ, թե-թե- վիկ, երբ եր-կի-րը պա-տեց վեր-մակ - վեր-
 Bass: թե-թե- վիկ

Ինչպես նոտային օրինակը ցույց է տալիս, խմբերգի հիմքում խիտ ֆակտուրայով, ուղղահայաց համահնչյունների հստակ կարևորմամբ շարադրանք է, որի սկզբունքն ընդհանուր առմամբ պահպանվում է ողջ մասի ընթացքում:

Շարաֆյանի «Անդաստան» կանտատը գրված է մանկական երգչախմբի և կլարնետ, դուդուկ, հարվածայիններ, դաշնամուր և լարային կվինտետ ընդգրկող անսամբլի համար: Որպես բանաստեղծական տեքստ՝ հեղինակը Դանիել Վարուժանի «Անդաստան» բանաստեղծության հետ կիրառել է Կոմիտասի «Խաչեալին»-ը:

Եվս մեկ օրինակ է «Կյանք հարատև» կանտատը երգչախմբի, դաշնամուրի և լարային կվարտետի համար, որտեղ հինգ մասերից յուրաքանչյուրը գրված է մեկ լեզվով՝ եբրայերեն, լատիներեն, արաբերեն, թուրքերեն, հայերեն: Կոմիտասի «Աղոթք»-ն է տեղ գտել այս ստեղծագործության մեջ:

* * *

Արթուր Ահարոնյանը, որը ֆրանսաբնակ կոմպոզիտոր է, հեղինակ է Կոմիտասի բանաստեղծությունների վրա հիմնված երկու խմբերգային շարերի, որոնցից առաջինը՝ յոթ մասից բաղկացած, հետևապես՝ յոթ բանաստեղծության կիրառմամբ «Մենավոր»-ը, գրվել է 2009 թ., երկրորդը՝ հինգ մասից բաղկացած «Իմ բնություն»-ը՝ 2019 թ., այսինքն, համապատասխանաբար, Կոմիտասի ծննդյան 140 և 150-ամյա հոբելյանների առիթով: Առաջինը գրված է խառը երգչախմբի համար, երկրորդը՝ մանկական:

Թեև տասը տարի տարբերությամբ ստեղծված երկու շարերում կոմպոզիտորական ոճական ընդհանրություններ ենք տեսնում, մասնավորապես՝ ֆակտուրային շարադրանքի, դիժմի կազմակերպման, բանաստեղծական տեքստի երաժշտականացման սկզբունքների առումով, սակայն ակնհայտ է նաև, որ հեղինակը փոփոխություններ է արձանագրել մի շարք հատկանշական տարրերում: Այսպես՝ «Մենավոր» շարում կատարման կերպի ցուցիչները նշված են հայե-

րեն՝ կոմիտասյան սկզբունքին նմանակման ակնհայտ նպատակամիտվածությամբ: Հեղինակային նշումներից են՝ «ճախրելով», «զեփյուռի պես անցողիկ», «փայփայելով», «անհանգիստ թրթռո՞ւմ», «հանգչելով ցրվելով», «գողտրիկ, պայծառ և ծիծղուն», «գեղջկական երանգով», «խորհրդավոր», «հիացումով», «թափանցիկ» և այլն: Երկրորդ շարում արդեն կատարման ցուցիչները նշված են իտալերեն՝ ըստ համընդհանուր ընդունված սկզբունքի:

Երկու շարերում էլ նկատելի է կոմիտասյան գրելաոճին հարազատություն: Ահարոնյանը կիրառում է երաժշտական այնպիսի հնարներ, որոնք ակնարկում են Կոմիտասի երաժշտությունը: Ասվածը հատկապես վերաբերում է ֆակտուրային շարադրանքին և ձայնաբաժինների անհատականացման համակարգին:

«Մենավորը» շարքի համար հեղինակն ընտրել է այնպիսի բանաստեղծություններ, որոնք, իր մեկնաբանությամբ, ինքնակենսագրական բովանդակություն ունեն, և դրանցում նպատակ է ունեցել ի հայտ բերելու Կոմիտասի հոգեբանական կերպարն իր բանաստեղծությունների միջոցով: Դրանք են՝ «Աղերս», «Ուռի ցող», «Աշուն գիշեր», «Ինչ», «Մենավոր», «Պատրանք» և «Գորով–սեր» բանաստեղծությունները:

Ա. Ահարոնյանը կոմիտասյան տեքստերով գրված իր ստեղծագործություններում դրսևորում է յուրահատուկ երաժշտական ոճ: Այսպես՝ որոշակի ուղղվածությամբ են ներկայանում ուղղահայացները: Հաճախ են հանդիպում կվարտային կառուցվածքով ակորդներ, որոնց ներսում էլ հավելվում են մի քանի սեկունդաներ, այսինքն՝ ի հայտ են գալիս կլաստերային երանգներ: Այսպես՝ առաջին մասում՝ «Աղերս»-ում, այդպիսին է A–D–E–G կվարտային ակորդը՝ սեկունդային ներքին հավելումով, որը կրկնություններից հետո հնչում է նաև այլ բարձրություններում ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում և դրանով ձևակառուցման կարևոր տարր է դառնում: Նման կառուցվածք է դրսևորվում «Ինչ» խմբերգում, որի 13–րդ տակտից ի հայտ է գալիս E–A–C–D ակորդը, որը հաջորդ քայլերում նոր հնչյուն–

ներ է ներառում իր մեջ և աստիճանաբար կլաստերի վերածվում: Ավելին՝ նույն մասի մեջ կոմիտասյան վերջին տունը շարադրվում է ուղղահայացի կազմակերպման այնպիսի սկզբունքով, որտեղ ակորդն աստիճանաբար հարստանում է նոր հնչյուններով՝ ընդհանուր ձայնաձավալը նոնա ինտերվալից հասցնելով գրեթե երկու օկտավայի: Քննարկվող խմբերգում ուղղահայացի կազմակերպման այս կերպը ուղղակիորեն հիշեցնում է Կոմիտասի «Գարուն» խմբերգը²³, որտեղ նույնպես դինամիկ աճը տեղի է ունենում ուղղահայացի գլխավոր դերակատարմամբ (տես նոտային օրինակ 9):

Նոտային օրինակ 9. Ահարոնյան, «Ի՞նչ», «Մենավոր» շարից հատված

28

Շեովից մեղմորեն ծավալվելով դանդաղել *pp legato*

չեն, կը - հըն - չեն...: և ու - ռու - նով.

pp legato

չեն, կը - հըն - չեն...: Նո՛ր տա - րի - ներ, և ու - ռու - նով.

pp legato

Նո՛ր տա - րի - ներ, և ու - ռու - նով.

pp legato

Նո՛ր տա - րի - ներ, և ու - ռու - նով.

²³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, էջ 141-145:

♩ = 46 Հոսուն ♩ = 52

36 *mf* *f* *mf*

S. *mf* *f* *mf*

A. *mf* *f* *mf*

T. *mf* *f* *smf*

B. *mf* *f* *smf*

op pa - ri - ner' uer ha - ci - noy: Թե - վերն ար - ձակ կը - փը - ֆեհ:

op pa - ri - ner' uer ha - ci - noy: Թե - վերն ար - ձակ կը - փը - ֆեհ:

op pa - ri - ner' uer ha - ci - noy: Թե - վերն,

op pa - ri - ner' uer ha - ci - noy:

Ուշագրավ է ֆակտուրայի կազմակերպումը: Յուրաքանչյուր ձայնաբաժին անհատական նկարագիր ունի, և այստեղ նույնպես զուգահեռներ ենք տեսնում կոմիտասյան գրելաոճի հետ: Այսպես՝ «Ուռի ցող» խմբերգում յուրաքանչյուր ձայն ունի իր բնութագիրը: Ալտերի ձայնաբաժիններից մեկը E-F կրկնություններով է սկսվում, ապա փոխակերպվում է F-E ութերորդականներով տևական կրկնողական շարադրանքի: Մյուսը պահում է D հնչյունը՝ տևողության փոխակերպմամբ: Այսպիսի շարադրանքի ընթացքում էլ ի հայտ է գալիս մեղեդին՝ յուրահատուկ ինտոնավորմամբ, ապա քիչ անց նրան արձագանքում է բասը (նոտային օրինակ 10):

Նորային օրինակ 10. Ահարոնյան, «Ուռի ցող», «Մենավոր»
շարից հապված

5

S. *mp espress.*
Մեք ու - ուե - նեց ինչ է լա -

A. *simile pp*
Փայփայելով
լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս,

A. *pp*
Փայփայելով
լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս,

T.

B. *ցան:*

9

S. *mf*
լիս առ - վի ա - փեց: ձայ - բի՛կ, ձայ - բի՛կ, ձայ - բի՛կ, ձայ -

A. *p*
լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս:

A. *p*
լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս:

T. *p* *simile*
Փայփայելով
լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս:

T. *p*
լա - լիս, լա - լիս, լա - լիս:

B. *mf espress.*
Մեք ու - ուե - նեց առ - վի ա - փեց:

20

S. մայ - բիկ, մայ - բիկ, մայ - բիկ: *p* կը -

S. բիկ, մայ - բիկ, մայ - բիկ: *p* կը -

A. հը - պով, հեր - մակ վար-դակ՝ կուրծ - քին դը - բավ՝

A. բիկ, մայ - բիկ, մայ - բիկ, մայ - բիկ, մայ - բիկ:

T. բիկ, մայ - - - - - բիկ:

B. - - - - -

Ահարոնյանն ինքը Կոմիտասի երաժշտության տարրերի առկայության մասին ասում է. «Ես հապուկ չեմ նմանեցրել, բայց անշուշտ մրտաձել եմ Կոմիտասի ներկայության մասին», ապա հավելում է. «Ես ինչ-որ չափով կարծես Կոմիտասի միջավայրից լինեմ»²⁵:

* * *

Երգահան **Վահան Արծրունու** գործունեության մեջ հատուկ տեղ է գրավում Կոմիտասի տեքստերով ստեղծված «Կոմիտաս. տասը հայտնություն» երգաշարը՝ գրված 1981–95 թթ. ընթացքում: Ինչպես անունն է հուշում, այն կոմիտասյան տասը բանաստեղծությունների վրա հիմնված ստեղծագործություն է: Գրված է ծայնի, երգչախմբի, բաս կիթառի և գործիքային անսամբլի համար: Գործիքային անսամբլում զանազան համադրություններով կիրառվում են ֆլեյտա, հորոյ, գալարափող, լարային կվինտետ: Ընդ որում՝ տարբեր տարիներին իրականացված համերգներում կիրառվել են գոր-

²⁵ Անձնական նամակագրությունից. 30 սեպտեմբերի, 2023:

ծիրային տարբեր կազմեր: Գործիքավորումների հեղինակն է Դավիթ Դրամփյանը:

Կոմիտասի «Ես եմ», «Բաղձանք», «Ճանապարհ», «Պատրանք», «Սեր–հովիկ», «Նոճիներ ու մայրիներ», «Աշուն գիշեր», «Սալահատակն ու ուղին», «Իբր զարդ» և «Անուշ գարուն» բանաստեղծությունների հիման վրա Վահան Արծրունին ստեղծել է համանուն երգեր: Ոճական տեսակետից հարելով հանրամատչելի երաժշտական ուղղություններին և մասնավորապես «պրոգրեսիվ ռոք» ուղղությանը²⁶՝ ստեղծագործությունը դրսևորում է ակադեմիական և հանրամատչելի երաժշտական հնարների յուրահատուկ համաձուլվածք: Այսպես՝ ակադեմիական երաժշտության շրջանակից է անսամբլային գործիքախմբի կազմը և առանձին–առանձին յուրաքանչյուր գործիքի երաժշտական մեկնաբանության սկզբունքը: Բացառություն է կիթառի կիրառությունը:

Հեղինակն առանձնակի կարևորել է բանաստեղծության և մեղեդու փոխկապակցվածությունը, հարազատությունը²⁷: Այսպիսին է վոկալ ձայնաբաժինը, որը շարադրված է փոքր՝ «հանգիստ» ձայնաձավալով, միջին ձայնասահմանում, այսինքն՝ բանաստեղծական տեքստի առավելագույն հասանելիություն ապահովելու սկզբունքով: Երկու երգի պարագայում թեման անցնում է երկու ձայնով, մի դեպքում զուգահեռ տերցիային շարադրանքով («Նոճիներ ու մայրիներ»), մյուս դեպքում՝ կանոնով («Սեր–հովիկ»): Երգերի մեծամասնության մեջ կիրառվել է երգչախումբ՝ հիմնականում երկձայն, մեկ դեպքում՝ եռաձայն, որի նպատակը ձայնառությունների միջոցով հնչողության ետնաֆոն ստեղծելն է:

²⁶ **Bill Martin**, *Listening to the Future: The time of progressive rock, 1968–1978*. Vol. 2. Open Court Publishing, 1998. **Edward Macan**, *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. Vol. 10. Oxford University Press, USA, 1997.

²⁷ Տես **Ա. Փաշայան**, Կոմիտասի բանաստեղծությունները և Վահան Արծրունու «Կոմիտաս. տասը հայտնություն» շարը, էջ 16–20:

Անսամբլի մեջ որոշ երաժշտական գործիքներ ժամանակ առ ժամանակ թեմա անցկացնելու դեր են ստանձնում՝ երկխոսելով ձայնի հետ, ինչպես դա տեղի է ունենում «Բաղձանք» երգի պարագայում (նոտային օրինակ 12):

*Նուրային օրինակ 12. Արծրունի, «Բաղձանք»,
Ֆլեյտայի և ձայնի երկխոսությունը*

Flute/Oboe

Ձայնի ու միմ հա յուն մա յուն, սցր տիղ բուն եմ կա յուն մա յուն, ուկ իմ քե վիկ, տուր իմ

Նույն բանաստեղծական տեքստերի տարբեր մեկնաբանություններ

Կոմիտասի որոշ բանաստեղծություններ կրկնվում են տարբեր կոմպոզիտորների երկերում: Դրանց նկատմամբ մոտեցումները տարբեր են՝ պայմանավորված թե՛ ընտրված կատարողական կազմով (ձայն և նվագակցություն, երգչախումբ, երգչախումբ և հարվածայիններ, ձայն և գործիքային անսամբլ), թե՛ լայն առումով կոմպոզիտորի գեղագիտական ընկալումներով ու մեկնաբանության սկզբունքներով:

Այսպես, «Պատրանք» բանաստեղծության հիման վրա երաժշտական ստեղծագործություններ են գրել Դավիթ Բալասանյանը, Արթուր Ահարոնյանը և Վահան Արծրունին:

Բանաստեղծությունը բաղկացած է միմյանց նման հանգավորում ու ֆոնետիկա ունեցող երկու եռատողից: Այն գրված է հայրենի ձևով՝ 8 և 7 վանկերից բաղկացած տողերով, որը Կոմիտասը շարադրել է 8-վանկանի տողերի՝ երկու մասի բաժանմամբ.

Հոգիս թիթեռ

Մի վայր մի վեր

Յոյս ծովերով թեւելով՝

Հոգիս մի բեռ
Անմայր անսէր,

Լոյս հովերով հեւելով...²⁸:

Հետաքրքիր է համեմատել երեք կոմպոզիտորների մոտեցումները: Բալասանյանը, ինչպես վերևում նշվեց, ծայնի պարզ և կոմիտայան ոճով ինտոնավորման ու նվագակցության միջոցով է արտացոլել բանաստեղծությունը, որտեղ կվարտա, տերցիա և կվինտա քայլերը հստակ արձագանքում են «Գարուն ա»–ին (տե՛ս նոտային օրինակ 2):

Ահարոնյանը ստացել է երգչախմբային կոնտրաստային պոլիֆոնիա, որտեղ բանաստեղծական տեքստն ինքնին կոնտրապունկտային սկզբունքով է կիրառված:

Նոտային օրինակ 13. Ահարոնյան, «Պարտանք», հալված
«Մենավոր» շարից²⁹

Մեղմորեն դիպչել և անցնել ♩=96

Sopranos
Հայս ծո-վե-րով թե-վե-լով՝ Լույս հո-վե-լով հե-վե-լով՝ Հայս ծո-վե-րով թե-վե-լով՝ Լույս

Altos
Մո - վե - րով, թե - վե - րով՝ Հո - վե - րով, հե -

Alto
Հայս, Լույս՝ Հայս, Լույս՝

Ténor

Basses
Հո-գիս թի-թեռ մի վայր մի վեր,

²⁸ Կոմիտաս, *Քնարերգություններ*, էջ 62:

²⁹ Կոմիտասի տեքստի «հովերով» բառն այս պարտիտուրում «հովելով» է գրված: Այստեղ պահպանել ենք Ահարոնյանի տարբերակը:

Այսպես՝ հնգաձայն շարադրանքի պայմաններում սոպրանոն դրսևորում է կվինտային և կվարտային վերընթաց թռիչքից ու վարընթաց փոխլրացնող ինտոնացիայից բաղկացած կրկնողական (ռեպետիտիվ) կառույց, որը վերարտադրում է բանաստեղծության երրորդ տողերը, այսինքն՝ հայրենի յոթվանկանի տողերը: Երկու տների երրորդ տողերի առաջին բառերը պահվող հնչյուններով անցնում են երկրորդ ավտերի ձայնաբաժնում («յոյս», «լոյս»), իսկ առաջին ավտերը վերարտադրում են նույն տողերի հաջորդ բառերը («ծովերով թեւելով», «հովերով հեւելով»): Բասերը վերընթաց կվարտա և հետադարձ փոխլրացնող ինտոնավորմամբ վերարտադրում են երկու տների առաջին երկու տողերը, այսինքն՝ հայրենի չափի ութվանկանի տողերը՝ կրկնողական սկզբունքով: Իսկ տենորը հանդես է գալիս միայն խմբերգի ավարտին և վերարտադրում այլ խոսքեր: Ահարոնյանի խմբերգի շարադրանքի տեսակը՝ կոնտրաստային պոլիֆոնիան, յուրաքանչյուր ձայնի՝ որոշակի ֆունկցիայով դրսևորումը և այլն, ակնհայտ զուգահեռներ են ի հայտ բերում կոմիտասյան խմբերգային որոշ պարտիտուրների հետ:

Այսպիսով՝ եթե Բալասանյանի երգում ազատ ծավալման սկզբունքն է դրսևորվում, որտեղ չկան կրկնողություններ, և ընդհանուր առմամբ հայրենի չափի երաժշտական արտացոլում չկա, ապա Ահարոնյանի պարագայում բանաստեղծական տեքստը երաժշտական մարմնավորման մեջ պահպանում է յուրաքանչյուր տողի ֆունկցիան և դիֆերենցացումը:

Արժրունու՝ նույն բանաստեղծության հիման վրա գրված երաժշտության մեջ նույնպես զարմանալիորեն դրսևորվում է կվինտային ինտոնացիան՝ վարընթաց փոխլրացման սկզբունքով: Անսամբլում յուրաքանչյուր գործիք իր դերն ունի: Ընդհանուր E–H ձայնառության և դրա տարբերակումներով շարադրման ընթացքում ջութակի ձայնաբաժինն է ինտոնացիոն առումով նախապատրաստում թեմայի մուտքը, իսկ այնուհետև նաև երկխոսություն ստեղծում վերջինիս հետ:

Նոպային օրինակ 14. Արծրունի, «Պատրանք», հարված

Այսպիսով՝ «Պատրանք» բանաստեղծության օրինակով տեսնում ենք կոմպոզիտորական աշխատանքներում խիստ տարբեր գործեր, որտեղ կան նաև շոշափելի նմանություններ: Բոլոր դեպքերում ինտոնավորումը կվարտ–կվինտային է, ընդ որում՝ Բալասանյանի երգի պարագայում հստակ հղում ենք տեսնում ժողովրդական երաժշտությանը, ինչպես նաև Կոմիտասի դաշնամուրային նվագակցության ոճին, իսկ Ահարոնյանի խմբերգի պարագայում՝ Կոմիտասի խմբերգային բազմաձայնման մոտեցումներին: Բոլոր երեք ստեղծագործություններում տեսնում ենք խոսքի կարևորման միտումը:

Սա միակ դեպքը չէ, երբ տարբեր կոմպոզիտորներ անդրադառնում են միևնույն բանաստեղծությանը: Այսպես՝ Կոմիտասի «Մենաւոր»–ը հիմք է դարձել Վարդան Հարությունյանի և Արթուր Ահարոնյանի ստեղծագործությունների համար, որոնցից առաջինը գրված է ձայնի և դաշնամուրի, երկրորդը՝ երգչախմբի համար: «Ձմեռնամուտ»–ն են կիրառել Վաչե Շարաֆյանը և Ջեննի Ասատրյանը, երկուսն էլ երգչախմբային կազմի համար, սակայն՝ միմյանցից խիստ տարբեր ոճերով: «Աշուն–գիշերը» հանդիպում է Արթուր

Ահարոնյանի երկու շարերում, Ջեննի Ասատրյանի կանտատում և Վահան Արծրունու շարում: «Նոճիներ և մայրիկներ»-ը հիմք է դարձել Ջեննի Ասատրյանի և Վահան Արծրունու ստեղծագործությունների համար և այլն:

Եզրակացություններ

Կոմիտասի պոեզիայի կիրառումը տարբեր կոմպոզիտորների երկերում հավելյալ անգամ ցույց է տալիս դրանց գեղագիտական արժեքը՝ կոմպոզիտորական դիտանկյունից: Քիչ օրինակներ են պահպանվել կոմիտասյան երկերի, որտեղ նա երաժշտությունից զատ հեղինակել է նաև բանաստեղծական տեքստերը: Իսկ բանաստեղծական ժառանգությունն ամփոփող տետրը, որի ձեռագրում առկա են նոտագրության դրվագներ, Կոմիտասի՝ որևէ տեսակի երաժշտականացմամբ չի պահպանվել:

Ստեղծագործական տարբեր ոճեր ունեցող վեց կոմպոզիտորների աշխատանքում այդ ժառանգության կիրառությունը ցույց է տալիս, որ այդ դիտանկյունից ևս գնահատելի գործեր են: Բոլորն էլ ներկայում գործունեություն ծավալող կոմպոզիտորներ են, թեև ներկայացնում են տարբեր սերունդներ:

Հետաքրքիր է դիտարկել այս ստեղծագործությունների ստեղծման ժամանակագրությունը: Վ. Արծրունին, փաստորեն, առաջինն է անդրադարձել դրանց, իսկ այնուհետև՝ արդեն XXI դարի առաջին 23 տարիների ընթացքում են ծնվել մյուսները: Սա նշանակում է, որ ներկայում Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգության նկատմամբ աճում է հետաքրքրությունը: Ավելին՝ հեղինակների հետ ունեցած անձնական զրույցից տեղեկանում ենք, որ նպատակ ունեն շարունակելու կոմիտասյան բանաստեղծությունների վրա հիմնվող երկերի ստեղծումը:

Տարբեր կոմպոզիտորական միջոցներով գրված լինելով հանդերձ՝ ստեղծագործություններն ունեն ընդհանուր տրամաբանություն՝ ոճական պարզության և «կոմիտասականության» առումով:

Արդյո՞ք հնարավոր է առանց նախապես իմանալու գուշակել, որ այս երկերը գրված են Կոմիտասի բանաստեղծությունների հիման վրա: Հավանաբար՝ ոչ, որովհետև դրանք կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրի անհատական մտածողության հիմնարար տարրերն են վերարտադրում: Սակայն գուցեև պետք չէ ճանաչելիություն փնտրել:

Ամփոփում

Հոգվածն անդրադառնում է Կոմիտաս Վարդապետի բանաստեղծական տեքստերի հիմա վրա գրված երաժշտական ստեղծագործություններին: Կոմիտասի բանաստեղծություններն ամփոփող ձեռագիր տետրի լուսանցքում կատարված նոտային նշումները հավաստում են, որ նա նպատակ է ունեցել դրանց հիման վրա երաժշտական ստեղծագործություններ գրելու, որը հավանաբար չի իրականացրել: Դրանցից զատ՝ Կոմիտասը հեղինակել է որոշ երգեր՝ իր բանաստեղծական տեքստերով:

Կոմիտասի բանաստեղծությունները վերջին ժամանակներում գրավում են ժամանակակից կոմպոզիտորների ուշադրությունը: 1980–ականներին Կոմիտասի բանաստեղծությունների հիման վրա երգաշար է հեղինակել երգահան Վահան Արծրունին՝ «Կոմիտաս. տասը հայտնություն» վերնագրով: 2000–ականներին կոմպոզիտոր Ջեննի Ասատրյանը գրել է խմբերգեր և երգեր: Կոմիտասյան տեքստերով երկու խմբերգաշար է գրել փարիզաբնակ կոմպոզիտոր Արթուր Ահարոնյանը: Իր ստեղծագործությունների առանձին մասերում Կոմիտասի տեքստ է կիրառել Վաչե Շարաֆյանը: Առավել նոր ստեղծագործությունների հեղինակ են երիտասարդ կոմպոզիտորներ Դավիթ Բալասանյանը և Վարդան Հարությունյանը:

Կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրը յուրովի ձգտել է վերարտադրել կոմիտասական ոճը: Այսպես՝ ստեղծագործությունների զգալի մասում ընկալելի է հայ երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիոն համակարգը, Կոմիտասի հարմոնիային բնորոշ կվարտայնությունը, ֆակտուրայի կազմակերպման թափանցիկությունը և այլն:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտասի բանաստեղծություններ, քնարերգություն, Դավիթ Բալասանյան, Վարդան Հարությունյան, Արթուր Ահարոնյան, Վաչե Շարաֆյան, Ջեննի Ասատրյան, Վահան Արծրունի:

Tatevik Shakhkulyan (Armenia)

PhD of Art

Komitas Museum-Institute

Institute of Arts NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

FROM KOMITAS'S POETRY TO ART MUSIC

Abstract

The paper reflects on the musical works written on Komitas Vardapet's poems. The notes in the margins of a handwritten notebook of Komitas's poems confirm that he intended to write musical compositions based on them, which he probably did not realize. Besides, Komitas has composed some songs which are based on his own poems.

Komitas's poems have recently attracted the attention of modern composers. In the 1980s, Vahan Artsruni wrote a series of songs based on Komitas's poems, entitled *Komitas: Ten Revelations*. In the 2000s, Jenny Asatryan wrote songs and choral songs, some of which also used various percussion instruments or piano. Artur Aharonyan wrote two choral cycles with Komitas texts. Vache Sharafyan used Komitas texts in selected movements of his works. Younger composers Davit Balasanyan and Vardan Harutyunyan are the authors of the most recent works on Komitas poetry.

Each composer sought to reproduce the Komitas style in his own way. In most of the works, the melodic system typical to Armenian music, the quartal principle in Komitas's harmony, the transparency of the music texture, etc., can be perceived in the works of the discussed composers.

Keywords: Komitas poetry, lyric poetry, Davit Balasanyan, Vardan Harutyunyan, Artur Aharonyan, Vache Sharafyan, Jenny Asatryan, Vahan Artsruni.

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

Հատոր Ը

XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր

Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան • 2023

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK

Volume VIII

Issues of Twenty-First Century Armenian Music

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan • 2023

Հատորի ձևավորումը՝
Գոհար Գրիգորյանի

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
Հասցե՝ Երևան, Արշակունյաց 28
Հեռ.՝ +374 11 570570
Էլ. փոստ՝ institute@komitasmuseum.am

Չափսը՝ 60 × 84 1/16

Տպագրված է «Հովսեփյան» ՍՊԸ տպարանում
Հասցե՝ Երևան, Վ. Վաղարշյան 24/3
Հեռ.՝ +37443107090
Էլ. փոստ: hovsepyanprint@gmail.com