

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ

**ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՎԵՐԱԴԻՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ
ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ
ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

**ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության**

ՍԵՂՍԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2013

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ЗУРАБЯН ЖАННА ПЕТРОСОВНА

**ТВОРЧЕСКОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ МОНОДИИ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”**

ЕРЕВАН – 2013

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Արևշատյան Աննա Սենի

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Ջաղաջպանյան Կարինե Ազատի

մանկավարժ. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր
Յուզբաշյան Յուրի Կաղարշակի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2013թ. հոկտեմբերի 24-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՅ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2013 թ. սեպտեմբերի 24-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения, профессор

Аревшатян Анна Сеновна

доктор искусствоведения, профессор

Джагацпаян Карине Азатовна

доктор педагогических наук, профессор

Юзбашян Юрий Вагаршаквич

Ведущая организация - Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 24-го октября 2013г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 24-го сентября 2013г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ատենախոսությունը նվիրված է մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի բացահայտմանը հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում: Այն ներկայացնում է հայրենական երաժշտագիտության համար կարևոր մոնոդիայի և կոմպոզիտորական արվեստի փոխառնչության հարցերը, որոնց հանգուցակետում ձևավորվել և զարգացել է հայ կոմպոզիտորական դպրոցը: Հայ կոմպոզիտորական արվեստը սնվել է ժողովրդական երաժշտության ակունքներից, ձևավորվել ու զարգացել է ազգային երգաստեղծության ավանդական հիմքերի վրա: Ազգային երաժշտության ի բնե միամեղեդային մոնոդիկ երգանմուշները հիմք դարձան XIX դարի վերջերին ձևավորվող հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար, սկզբում որպես մեղեդիական նյութ բազմաձայնելու, մշակելու համար, ավելի ուշ՝ որպես թեմատիզմի մեղեդիական հիմք՝ խոշոր դասական ձևերի մեջ նրանց զարգացման լայն հեռանկարով: Տարբեր ժամանակահատվածներում կապը մոնոդիկ շերտերի հետ բացահայտվել է տարբեր ձևով, առավել կամ պակաս ինտենսիվ, տարբեր ստեղծագործական խնդիրների իրագործման նպատակամղվածությամբ, տարբեր գեղարվեստական ձեռքբերումներով, որոնք կոչված են եղել նպաստելու հայ կոմպոզիտորական արվեստի կայացման ու նրա առաջընթացի գործին:

Թմայի արդիականությունը: Յուրաքանչյուր ժողովրդի երաժշտական մշակույթ հետաքրքիր է իր ազգային ինքնատիպությամբ համընդհանուրը հարստացնող գեղարվեստական ձեռքբերումներով: Ազգային խնդիրը արդիական է գեղարվեստական ստեղծագործության համար հատկապես ներկա իրականության հաղորդակցական հնարավորությունների օրբստօրե ընդլայնվող մթնոլորտում: Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների բազմակողմանի գիտական ուսումնասիրության հարցը պատմամշակութային կարևոր նշանակություն ունի հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ինքնուրույն նկարագրի, նրանում ազգային-ավանդական հատկանիշների բացահայտման և ընդհանուրի մեջ նրա ուրույն տեղը գնահատելու և հիմնավորելու համար:

Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության գլխավոր նպատակն է՝ համալիր ուսումնասիրել հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում մոնոդիայի ներթափանցման, նրա վերադրսևորումների հիմնական տեսակներն ու նրանց առանձնահատկությունները հայ կոմպոզիտորական արվեստի պատմական զարգացման ավելի քան հարյուրամյա ընթացքում XIX դարի վերջերից մինչև XXI դարասկիզբ:

Առաջ են քաշվել հետևյալ խնդիրները՝

➤ Ժողովրդական, գուսանա-աշուղական և հոգևոր մասնագիտացված մոնոդիաների ստեղծագործական վերադրսևորումների ուսումնասիրության միջոցով վեր հանել մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի իրագործման բնորոշ կողմերը՝ ստեղծագործական տարբեր ժամանակահատվածներում կոմպոզիտորական մտածողության ընդհանուր ուղղվածության, գեղագիտական ըմբռումների, բովանդակային, երաժշտալեզվական, ռճական նախասիրությունների հետ կապված:

➤ Յուրջ տալ ազգային ու համազգայինի, ավանդականի ու նորարարականի փոխկապակցվածության դրսևորումները ժամանակի մեջ փոխվող կոմպոզիտորական գրելաոճի շրջանակներում:

➤ Բացահայտել մոնոդիկ ակունքների առկայության կարևորությունը ամենատարբեր ռճերով գրված կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների մեջ

ազգային բնորոշության պահպանման հարցում:

➤ Նշել մոնոդիայի ազդեցության ուղիները՝ կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա (թեմատիկ-բովանդակային, ձևակազմական, ոճական և այլն) և հակառակը՝ կոմպոզիտորական ստեղծագործության կենսական կարևորությունը՝ մոնոդիայի հիմնային հատկանիշների նորովի բացահայտման, նրա զեղարվեստական ներգործության շրջանակների ընդլայնման և նրա հարատևության հիմքերի ամրացման հարցում:

➤ Յույց տալ մոնոդիկ ակունքներին ուղղված հետաքրքրության ընդհանուր դիմադրական XX-XXI դարերի կենսական-մշակութային պրոցեսների հախտուն առաջընթացի մեջ:

Աշխատության գիտական նորույթը: Հայ երաժշտագիտության մեջ մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների մասին ամբողջական աշխատություն չի գրվել: Հայ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերի ուսումնասիրությանը նվիրված մեծաքանակ աշխատությունների մեջ տարբեր չափով, մեծ մասամբ մասնակիորեն են վեր հանվել մոնոդիայի մշակման, մեջբերման ու զարգացման հարցերը: Առավել անմիջականորեն այդ հարցերն արծարծվել են Կ.Սուդաբաշյանի «Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию» մենագրության մեջ, որում հեղինակն առաջին անգամ մանրամասն ուսումնասիրել է մոնոդիայից բազմաձայնության անցնելու առաջին քայլերը Բ.Կարա-Մուրզայի, Մ.Եկմալյանի փոկալ-լամբերգային և Ն.Տիգրանյանի գործիքային մշակումներում: Ա.Սարյանը «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը (19-20դդ.)» մենագրության մի բաժնում անդրադարձել է նաև հայ քաղաքային երգի ստեղծագործական վերադրսևորումներին հայ կոմպոզիտորների օպերային, բալետային և գործիքային ստեղծագործություններում: Ա.Արևշատյանը «Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов» հոդվածում առաջին անգամ լայն ընդգրկմամբ ներկայացրել է 1960-70-ականներին հայ միջնադարյան արվեստի ներշնչանքով ու մեջբերմամբ ստեղծված հայ կոմպոզիտորների տարբեր ժանրի ստեղծագործությունները, ցույց տալով միջնադարյան պոեզիայի ու երաժշտության նկատմամբ դրսևորած կոմպոզիտորների տարբեր մոտեցումներն ու ստեղծագործական վերադրսևորումները: Մոնոդիայի և կոմպոզիտորական ստեղծագործության ռիթմական առանձնահատկությունների բացահայտման հարցերին է նվիրված Կ.Ջաղացպանյանի «По следам ритмов национальной музыки» մենագրությունը: Աշխատությունների այս շարքին է դասվում նաև տողերիս հեղինակի «Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке (1950-60гг.)» մենագրությունը, որի մի գլուխը նվիրված է ֆոլկլորային նմուշներով ստեղծված թեմատիզմի ուսումնասիրությանը: Նշված աշխատություններում մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի դիտարկումները կրում են մասնակի բնույթ և ընդգրկում են ոչ միայն գործիքային, այլև փոկալ, լամբերգային երաժշտության ժանրերը: Աշխատության մեջ առաջին անգամ՝

➤ Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումները ուսումնասիրվել են որպես գիտական հետազոտության ինքնուրույն բնագավառ՝ հայ կոմպոզիտորական արվեստի պատմական զարգացման ողջ ընթացքում:

➤ Թեման բացահայտվել է հայ կոմպոզիտորական արվեստի մի նշանակալից բնագավառի՝ գործիքային երաժշտության մեջ, ընդգրկելով հայ դասականներից մինչև մեր օրերի կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ, կամերային-

անսամբլային, կամերային-գործիքային ստեղծագործությունները:

➤ Դասակարգվել են մոնոդիայի վերադրսկորման ձևերը (բազմամադայնում, ներդաշնակում, մշակում, մեջբերում և այլն): Տեսական բնորոշումներ են տրվել «մշակում» և «մեջբերում» ձևերին, որպես մոնոդիայի ակտիվ ստեղծագործական վերադրսկորման հիմնական տեսակների:

➤ Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսկորմաները ներկայացվել են հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման ու զարգացման կարևորագույն փուլերի հատկանշական կողմերի բնութագրումներով և այդ փուլերում մոնոդիկ տարբեր շերտերի գերակայությունից բխող բովանդակային, ձևակազմական, երաժշտալեզվական ռճական առանձնահատկությունների բացահայտմամբ:

➤ Կարևորվել են մոնոդիային դիմելու կոմպոզիտորական մոտեցումների հոգեբանական դրդառիթմերը (մտածված-ընտրված, բանական-կառուցողական, իմպուլսիվ-անմիջական և այլն):

➤ Առանձնահատուկ նշանակություն է տրվել կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականության և օժտվածության որոշիչ դերի բացահայտմանը՝ մոնոդիայի վերակերպվորման գեղարվեստական արժեքավորության հարցում:

➤ Երաժշտագիտական վերլուծություններով ներկայացվել են մի շարք ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ Ռ.Սարգսյանի, Ե.Երկանյանի, Մ.Կոկժակի, Ս.Հովհաննիսյանի, Ռ.Ալթունյանի, Ա.Սաթյանի, Վ.Շարաֆյանի ստեղծագործությունները, ինչպես նաև ժամանակակից ջազային մշակումներ:

Աշխատության մեթոդաբանությունը: Աստիճախտության հիմքում պատմատեսական վերլուծության գիտական սկզբունքն է: Ուսումնասիրության համար նյութ են ծառայել գլխավորապես հայ ժողովրդական, գուսանա-աշուղական և միջնադարյան-մասնագիտացված երգաստեղծության մոնոդիկ նմուշները և նրանց վերադրսկորմաներով գրված հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունները (հրատարակված կամ ձեռագիր նոտաներով): Երաժշտական վերլուծության համընդհանուր սկզբունքների հետ մեկտեղ կիրառվել են նաև մշակված մոտեցումներ՝ - ա) բուն մոնոդիայի բնագրային տարբերակի հիմնական հատկանիշների բացահայտում և կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ դրանց փոխակերպման ու զարգացման ներկայացում, բ) միևնույն մոնոդիայի բազմակի վերադրսկորման համեմատական վերլուծություն տարբեր հեղինակների ստեղծագործություններում, գ) մոնոդիայի վերակերպվորման հարցում ամենաորոշիչ փոփոխություն մտցնող թեմաուզ և աննկատելի, բայց էական արտահայտչատարրի հայտնաբերում և կարևորում: Վերլուծական դիտարկումներով ներկայացված է շուրջ 40 ստեղծագործություն:

Աշխատանքի գործնական նշանակությունը: Հնտագոտության արդյունքները կարող են կիրառվել հայ երաժշտության պատմության ու տեսության, ֆոլկլորագիտության և ստեղծագործության մասնագիտական դասընթացներում: Մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի բացահայտման վերլուծական սկզբունքները կարող են օգտագործվել ժողովրդական և կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների ժանրային այլ բնագավառների ուսումնասիրության մեջ, ինչպես նաև համեմատական երաժշտագիտության հարցերի հետ կապված: Որպես առաջադրված թեմայի առաջին ամբողջական գիտական հնտագոտություն այն կարող է լսթան և ուղենիշ դառնալ այդ բնագավառի հնտագա գիտական ուսումնասիրությունների համար՝ առավել լայն կամ նեղ ընդգրկումներով:

Աշխատությունն ունի պատմա-մշակութային ճանաչողական նշանակություն՝ ազգային երաժշտական ակունքների և կոմպոզիտորական ավանդույթների իմացության ու նրանց կենսակայուն հիմքերի գնահատության համար:

Աշխատության փորձաքննությունը: Ատենախոսության հիմնական դրույթները լուսաբանվել են հեղինակի հրատարակած երկու մենագրություններում, գիտական հոդվածներում, ինչպես նաև հանրապետական ու միջազգային գիտաժողովներում կարդացած զեկուցումներում: Ատենախոսությունը քննարկվել և պաշտպանության է երաշխավորվել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Երաժշտության պատմության ամբիոնում:

Ատենախոսության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, երեք գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված գրականության ցանկից, նոտային գրականության ցանկից և նոտային օրինակների հավելվածից: Աշխատության ծավալը 235 էջ է:

ՄՏԵՆԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆՆԿԱԿՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջաբանում հիմնավորված են ատենախոսության թեմայի արդիականությունը, նպատակն ու խնդիրները, գնահատված է թեմայի մշակվածության աստիճանը, դրան անմիջականորեն առնչվող գրականության տեսությունը, շեշտված է աշխատության գիտական նորույթը, գործնական արժեքը և հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի բացահայտման հիմնական ուղիները:

Հննվելով Բ.Քուչարյանի, Ս.Գալիցկայայի, Մ.Նավոյանի և երաժշտական հանրագիտարաններում առկա ձևակերպումների վրա առաջադրված են մոնոդիայի տեսական բնորոշման հիմնական մոտեցումները՝ մոնոդիան որպես միաձայն երաժշտամտածողության նմուշ - երգ, մեղեդի, պարեղանակ, և մոնոդիան որպես միաձայն երաժշտամտածողության ավելի բարդ և խորը կառուցվածքի ստեղծագործություն – տաղ, շարական և այլն: Երկու դեպքում էլ մոնոդիայի գերակա բնույթագիծը մեկ մեղեդիական գծի գաղափարն է, թեկուզ և բազմաձայն հնչողությամբ, այստեղից էլ մոնոդիա եզրի միամեղեդայնության հատկանիշը:

Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրստորմների տեսական բնորոշումների հարցում համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ մի շարք երաժշտագետների և ֆոլկլորային ակունքներին մոտ կանգնած կոմպոզիտորների (Բ.Բարտոկ, Ի.Ջենցովսկի, Գ.Գոլովինսկի, Կոմիտաս, Ա.Սպենդիարյան, Ա.Խաչատրյան, Բ.Քուչարյան, Ն.Թահմիզյան, Ռ.Աթայան, Մ.Բրուտյան) տեսական ձևակերպումները ցույց են տալիս, որ դրանք նմանատիպ ուղղվածություն ունեն: Տարբեր սահմանումներով հանդերձ գրեթե բոլոր հեղինակները նշում են մոնոդիայի վերադրստորման հետևյալ տեսակները՝ ա) համեմատաբար ամբողջական և պահպանված շարադրանքով, բայց զեղարվեստորեն վերախմաստավորված, որը բնորոշում են որպես մշակում, ներդաշնակում, վերընթերցում, վերարտաբերում և այլն, բ) մոնոդիկ նյութի ավելի ակտիվ փոխակերպման և զարգացման տեսակը, որպես օգտագործում, մեջբերում, փոխառում և այլն խոշոր ստեղծագործության թեմատիկալի հիմքում, նրա հետագա զարգացման հեռանկարով:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստում զարգացումը գնացել է պարզից դեպի բարդ: Սկզբնական շրջանում մոնոդիայի բազմաձայնում, ներդաշնակում և «մշակում»: «Մշակումը» ենթադրում է մոնոդիկ նյութի ամբողջական ընդգրկում, որպես առանձին ավարտուն ստեղծագործություն, որում մոնոդիան դուրս է գալիս

միաձայն հնչողության շրջանակներից և դառնում դասական երաժշտության ձևի մեջ ամփոփված գեղարվեստական երկ: Մոնոդիայի վերադրստորման ավելի բարդ տեսակը «մեջբերումն» է (ամբողջական կամ հատվածային), որ վերցվում է որպես թեմատիկ նյութ իր հետագա զարգացմամբ: Ատենայխոսության մեջ մեծ առաջնորդվում ենք հատկապես այդ երկու տեսակների դիտարկմամբ, քանի որ նրանցում առկա է մոնոդիայի ակտիվ ստեղծագործական վերաիմաստավորման միտումը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի դրստորմաները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում

(պատմա-ժամանակագրական ակնարկ` XIX դարի վերջից – XXI դարի սկիզբ)

Գլխում դիտարկվում է հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում մոնոդիայի վերադրստորման պատմական ընթացքը մի քանի նշանակալի փուլերով` XIX դարի վերջերից մինչև 1920-30ական, 1940-50-ական, 1960-70-ական և 1980-90-ից մինչև 2010թ.: Ուրվագծվում են այդ վերադրստորմաների հատկանշական կողմերը կոմպոզիտորական ստեղծագործության տարբեր ժամանակահատվածներում: Բնորոշվում են մոնոդիային դիմելու ստեղծագործական մոտեցումները ժամանակաշրջանի խնդիրներից բխող գործնական և գեղարվեստական նպատակների տեսանկյունից:

XIX դարի վերջին և XX դարի առաջին տասնամյակները հայ կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման ու սկզբնական զարգացման ժամանակաշրջանն էր, համանվիրուպական մասնագիտական ստեղծագործական սկզբունքների յուրացման և դրանք ազգային երաժշտության առանձնահատկությունների հետ կապելու համոզիչ ձևերի ակտիվ որոնումների շրջան:

Հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության առաջին լայն բնագավառը հանդիսացավ վոկալ և խմբերգային երաժշտությունը, որտեղ իրականացվում էր ժողովրդական միաձայն երգի ներդաշնակման և բազմաձայնման, դրանով իսկ` ազգային վոկալ-կամերային և խմբերգային երկերի ստեղծման գործը:

Ազգայինի և համընդհանուրի միաձուլման ճշմարիտ ձևերը գտնելու ճանապարհին Բ.Կարա-Մուրզայի, Մ.Եկմալյանի, Ն.Տիգրանյանի մշակումներում արդեն եվրոպական ստեղծագործական սկզբունքների կողքին կարևորվեցին ազգային հենքից ծնվող ռիթմա-ինտոնացիոն, լադա-մեղեդիական, լադա-հարմոնիկ, պոլիֆոնիկ հնարների այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք խորացան և իրենց լիարժեք արտահայտությունը գտան կոմիտասի ստեղծագործություններում:

Կոմիտասը նշեց ազգային երաժշտամտածողության հիմնական հատկանիշները պահպանելու և դրանք համընդհանուր ստեղծագործական սկզբունքներով հնչեցնելու ելակետային սկզբունքներն ու ազգային կոմպոզիտորական գրելաճի զարգացման հետագա ուղիները:

XIX դարի վերջերից մինչև XX դարի 20-30-ական թվականները ընկած ժամանակահատվածում ստեղծագործական նոր հիմքերի վրա էր դրվում ոչ միայն ազգային երգարվեստը, այլև գործիքային երաժշտությունը, կապվելով եվրոպական դասական երաժշտության ժանրերի թեմատիկ ու ձևակառուցողական օրինաչափությունների հետ:

Տիգրան Չուխաճյանն առաջիններից մեկը հայ կոմպոզիտորական արվեստում իր օպերային, վոկալ-կամերային ստեղծագործությունների կողքին դիմեց նաև

գործիքային երաժշտության ժանրերին (սիմֆոնիկ նախերգանք, դաշնամուրային էքսպրոմտ, կապրիս, վալս, մազուրկա և այլն):

Գործիքային երաժշտության մեջ առաջին նշանակալից գործերը հանդիսացան Նիկողայոս Տիգրանյանի ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների մշակումները դաշնամուրի, արևելյան մուղամների մշակումները դաշնամուրի, ջութակի ու դաշնամուրի, լարային անսամբլային կազմերի համար:

Ն.Տիգրանյանի մշակումներում առաջին անգամ հայ գործիքային երաժշտության մեջ մոնոդիան դուրս եկավ իր կենցաղային - կիրառական նշանակությունից և դարձավ գեղարվեստական նոր բովանդակություն կրող համերգային գործ: Այդ երևույթը իր առավել կատարյալ դրսևորումները գտավ Կոմիտասի դաշնամուրային պարերում: Կոմիտասի դաշնամուրային մանրանվագները, մասնավորապես հայկական ժողովրդական վեց պարերի մշակումները դաշնամուրի համար պատմական կարևոր նշանակություն ունեցան հայ գործիքային երաժշտության զարգացման ճանապարհին, որպես այդ բնագավառի գեղարվեստական բարձր ձեռքբերումները կոմպոզիտորական արվեստում:

Կոմիտասի, որպես XX դարի երաժշտամտածողությամբ գործող երաժշտի տաղանդը վառ դրսևորվեց հայկական ժողովրդական պարերի դաշնամուրային մշակումներում, որոնցում ազգային մեղեդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման գեղարվեստական արդյունքը հաստատում է այն իրողությունը, որ այդ ոչ մեծ երաժշտական ժառանգությունը հայ գործիքային երաժշտության բացառիկ գանձերից է, և նրանում Կոմիտասի մեծությունը շարունակում է բացահայտվել նորանոր կողմերով:

Հայ գործիքային երաժշտության զարգացման հաջորդ փուլը նշանավորվեց ազգային սիմֆոնիզմի ձևավորման ընթացքով և կապվեց Ալ.Սպենդիարյանի ստեղծագործության հետ, որում ևս ժողովրդական մեղեդիները հիմնային տեղ գրավեցին:

Ալ.Սպենդիարյանը, որ ձևավորվել էր ռուսական «Հզոր խմբակի» լավագույն ավանդույթներով և խորապես յուրացրել էր եվրոպական ու ռուսական երաժշտության դասական ձեռքբերումները, հայ կոմպոզիտորական արվեստ բերեց մասնագիտական ստեղծագործության բարձր չափանիշներ, երաժշտական ձևերի դասական հղկվածություն ու ազնվակերտություն, թեմատիկ զարգացման սիմֆոնիկ սկզբունքներ, նվագախմբային գրելառճի բարձրագույն վարպետություն: Այդ հատկանիշները վառ դրսևորվեցին նաև ժողովրդական մեղեդիների օգտագործման ու զարգացման նրա սկզբունքներում: Սիմֆոնիկ կտավում ֆուկլորային նյութի վերադրսևորման հարցում կոմպոզիտորի հիմնական մոտեցումը ավբողջական մեջբերման և զարգացման սկզբունքն էր, որը բնորոշ դարձավ նաև նույն ժամանակամիջոցում (1920-30թթ.) գործող մյուս հայ կոմպոզիտորների համար: Ալ.Սպենդիարյանի նախասիրությունը այուիտի ժանրի նկատմամբ ընթացք տվեց այդ ժանրի բուռն զարգացմանը հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Արագործն ծնվող պարային այուիտների մեջ որպես թեմատիկ նյութ ընկած են ժողովրդական պարերգերն ու պարեղանակները, ընդ որում, ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, թաթարական, վրացական, մոլդավական, տաջիկական, ուզբեկական և այլ ժողովուրդների երգերն ու պարեղանակները: Պարային այուիտներում իրագործվում էր ազգային մելոսի սիմֆոնիկ զարգացման ընթացքը, հատկապես պարի սիմֆոնիզացիայի դրսևորումներով:

Դիտվող ժամանակաշրջանը նաև հայ կամերային-անսամբլային երաժշտության ձևավորման տարիներն էին: Դեռևս Կոմիտասը, Ալ.Մամեդիարյանը, Ն.Տիգրանյանը դիմել էին լարային սրիոյի, կվարտետի ժանրին:

Հայ կվարտետային երաժշտության առաջին լուրջ հաջողությունները կապվեցին Սարգիս Ասլամազյանի անվան հետ, որի կվարտետային մանրանվագների հիմքում ընկած են հայկական ժողովրդական երգերի ու պարերի կոմիտասյան մշակումները:

Գործիքային երաժշտության մեջ մոնոդիայի վերադրսևորումները զարգացման նոր բարձրության հասան 1930-40-ական թվականներին, Արամ Խաչատրյանի արվեստում:

Հենվելով գուսանա-աշուղական երաժշտության վիրտուոզ-իմպրովիզացիոն ծավալման առանձնահատկությունների վրա Ա.Խաչատրյանը իր ստեղծագործություններում յուրովի բացահայտեց արևելյան երաժշտության լադա-ինտոնացիոն, ռիթմական հարստությունը, լայնաշունչ մեղեդիական հորիզոնականներում ճյուղավորվող թեմատիզմի ձևակազմական ճկուն ու բարդ ընթացքը՝ արևելյան պոթեզիոն ու գուսպ, կրակոտ ու խորաթափանց հուզականությամբ:

Ա.Խաչատրյանի արվեստում նորովի միաձուլվեցին դասական սիմֆոնիզմի և XX դարի երաժշտության նորարարական գծերը՝ ընդհանուր արևելյան և բուն ազգային մտածողության հետ, որը հայ գործիքային երաժշտություն բերեց նոր երաժշտա-լեզվական խմորումներ՝ երգային-պարերգային և զսպանակված-տոկկատային տարրերի փոխներթափանցմամբ, ռիթմական դինամիկայի նոր հուզական լարվածքով, ժողովրդական երաժշտության լադային հենքից ծնվող հարմոնիկ գունազեղությամբ և երաժշտական կտավի պոլիլադային ու պոլիռիթմական բազմաշերտ ու բազմապլան հյուսվածքով: Ինքնուրույն թեմատիզմի գերակայությամբ հանդերձ, Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործություններում նկատելի տեղ գրավեցին նաև ֆոլկլորային նմուշներով ստեղծված թեմաները: «Ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր» կապի դրսևորումներից Ա.Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ առանձնապես աչքի են ընկնում Դաշնամուրի կոնցերտի երկրորդ մասի հիմքում ընկած Թիֆլիսի քաղաքային երգի մեղեդին, և Երկրորդ սիմֆոնիայի երրորդ մասում ժողովրդական «Որսկան ալպեր» երգի մեղեդին: Երկու նմուշ, երկու տարբեր մոտեցում և տարբեր գեղարվեստական վերակերպվորում: Ըստ ամենայնի, Ա.Խաչատրյանի արվեստից սկիզբ է առնում մոնոդիկ նյութի ակտիվ փոխակերպման ընթացքը, երբ մոնոդիան մեջբերվում է սկզբից ևեջ գզալի փոփոխություններով և զարգացման ընթացքում ևս ենթարկվում կտրուկ փոխակերպումների: Այս պարագայում, մոնոդիկ սկզբնաղբյուրն ասես յթան է դառնում նրա ամենացայտուն ու հիմնային դարձվածքներով սեփական թեմա ստեղծելու համար: Նման ազատ ստեղծագործական մոտեցումը բերում է մոնոդիայի օգտագործման ու վերաիմաստավորման ավելի բարդ ու սկզբնաղբյուրից հեռու թվացող գեղարվեստական դրսևորումների:

Մոնոդիայի գեղարվեստական վերաիմաստավորման ուշագրավ կողմեր բացահայտվեցին 1940-50-ականներին ստեղծագործական ասպարեզ ելած տաղանդավոր կոմպոզիտորներ Գ.Եղիազարյանի, Ա.Բաբաջանյանի, Ղ.Սարյանի, Է.Բաղդասարյանի, Ա.Հարությունյանի, Է.Միրզոյանի, Գ.Արմենյանի, Ա.Խուդոյանի, Ջ.Տեր-Թադևոսյանի, Է.Հովհաննիսյանի, Կ.Օրբելյանի ստեղծագործություններում: Ընդգծված անհատականությունների ոճական բազմակողմանիությամբ հանդերձ

այս սերնդի ստեղծագործական արվեստը, որպես նուպատերագմյան տարիների մշակութային մի բռնկուն երևույթ, աչքի ընկավ բովանդակային-թեմատիկ և հուզական արտահայտության ընդհանրությամբ, ակտիվ կենսականությամբ ու լավատեսությամբ, հայրենասիրական ներշնչվածությամբ և երաժշտավեցվական արտահայտչամիջոցների ընդհանուր ատաղձով: Ա.Խաչատրյանի արվեստով տոգորված ու նրա սկզբունքներին հետևող այս կոմպոզիտորների ստեղծագործական տաղանդի բուռն վերելքի շրջանում (1940-60-ականներ) ստեղծվեցին խորապես ազգային ու միաժամանակ նոր շնչով գրված բարձրակարգ ու մնայուն գործեր՝ գլխավորապես սիմֆոնիկ ու կամերային-գործիքային երաժշտության ժանրերում: Հիշենք առավել աչքի ընկնող երկերից՝ Գ.Եղիազարյանի «Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերը և «Հրազդան» սիմֆոնիան (1952, 1960), Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ» և Դաշնամուրային տրիոն (1950, 1952), Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերները» և «Հայաստան» պաննոն (1955, 1966), Ա.Հարությունյանի Կոնցերտը՝ շեփորի, Կոնցերտինոն՝ դաշնամուրի համար, Առաջին սիմֆոնիան (1950, 1951, 1957), Է.Միրզոյանի լարային կվարտետը և Սիմֆոնիան լարայինների և գոսերի համար (1948, 1961), Է.Քաղասարյանի Ռապսոդիան ջութակի և նվագախմբի համար (1958), Գ.Արմենյանի կոնցերտը ֆլյուտայի համար (1954), Ջ.Տեր-Տադևոսյանի Առաջին սիմֆոնիան (1957), Է.Հովհաննիսյանի Դաշնամուրային կվինտետը և Առաջին սիմֆոնիան (1955, 1957) և այլ գործեր: Այս ստեղծագործությունների մոտ դիտարկումից երևում է, որ հեղինակները օժտված էին ազգային վառ բնույթի ինքնուրույն թեմաներ ստեղծելու բացառիկ կարողությամբ, և իհարկե, նրանց գործերում ևս ինքնուրույն հորինվածքի թեմաները գլխավորող եղան, որպես վկայություն՝ հայ կոմպոզիտորական արվեստի բարձր զարգացածության: Միևնույն ժամանակ վերոհիշյալ կոմպոզիտորները բավական լայն և կարևոր տեղ տվեցին նաև ժողովրդական երգանմուշներով ստեղծված թեմաներին, դիմելով ազգային երգարվեստի ֆոլկլորային շերտերին: Ուրեմն, այստեղ խնդիր գեղեցիկ ու գրավիչ մեղեդային նյութ ունենալու մեջ չէր միայն, այլ արվելի խորը, հոգեբանական: Իհարկե, հնարավոր է, որ որպես ստեղծագործական «ազդակ» ժողովրդական մեղեդիներ գրավում էր իր գեղեցկությամբ, կամ հիշողության խորքերից հանկարծ արթնանում էր որպես հարագատ նյութ, որի վրա կոմպոզիտորը կառուցում էր թեմատիկ զարգացման իր ընթացքը: Բայց, ամեն դեպքում, խոշոր ցիկլիկ ստեղծագործության դրամատուրգիական բարդ հայեցակարգում կոմպոզիտորի համար շատ կարևոր էր ֆոլկլորային նյութի ժանրային-բովանդակային հենքը, նրանում ամփոփված կերպարային-հուզական լարվածքը, որը կապվում էր ժողովրդի պատմական հիշողության, նրա ապրած խոհերի ու զգացումների հետ: Եվ այս շրջանի կոմպոզիտորական արվեստում նման ընտրության էջերը բավական շատ են, նշանակալից և իրենց մեջ կրում են ինչ-որ տեղ թաքնված ծրագրայնության տարրեր: Այսինքն՝ մեջբերված ժողովրդական մեղեդին, որ վաղուց ի վեր արմատացած է ժողովրդի սրտում որպես նրա խորը հույզերի արտահայտություն, դառնում է ստեղծագործության հիմնական թեմատիկ ազդակը, նրա ներքին ծրագրի մեկնակետը:

1960-70-ական թվականները հայ մշակույթի տարբեր բնագավառներում նշանավորվեցին որպես զարգացման մի նոր շրջան՝ արտաքին հաղորդակցության ընդլայնման, արդի նվաճումների ակտիվ ներմուծման և այդ տարիներին ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության ընդհանուր վերելքն արտացոլող ազգային մտածողության նոր դրսևորումներով: Դա մի կողմից՝ հայ ստեղծագործական մտքի

ամենահամարձակ փորձարարության շրջանն էր, մյուս կողմից՝ սնփական արմատներն ու դրանց իմաստային խորքն ըմբռնելու մի նոր փուլ, որը տարավ ստեղծագործական միտքն ու գործողությունը ազգային մշակույթի ինագույն շերտերը բացահայտելու և վերահիմաստավորելու ուղղությամբ: Ստեղծագործողների ուշադրությունը ուղղվեց հայկական միջնադարի յուրացման ու ստեղծագործաբար այն վերահիմաստավորելու գործին: Լայն ու բազմաշնչ ուղղվածությամբ կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցեց միջնադարյան մոնոդիան՝ իր հոգևոր ու աշխարհիկ ժանրերով, բովանդակային, կառուցողական ու լեզվաժողովական առանձնահատկություններով: Ազգային մոնոդիայի «նորահայտ» շերտերի բացահայտմանը զգալիորեն նորոգվեց այդ ժամանակաշրջանի երաժշտության ինտոնացիոն կառույցը: Հայ միջնադարյան մոնոդիան իր հետ բերեց նոր գույներ, նոր հուզական լարվածք, նոր ձևակազմական, լադա-մեղեդիական, լադա-հարմոնիկ բնորոշ կողմեր:

Ավագ և միջին սերնդի կոմպոզիտորներից շատերի մոտ նորագույն արտահայտչամիջոցները ներդաշնակորեն համատեղվում էին ավանդականորեն կայունացած ազգային կոմպոզիտորական երաժշտամտածողության հետ: Իսկ 1970-ականներին ստեղծագործական ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների այն սերունդը, որի հետաքրքրությունները առավել ակտիվորեն կապվեցին XX դարի գեղագիտական ուղղությունների հետ, մի նոր փաթեթության վրա իրագործեց նորամուծությունների յուրացման ու դրսևորման ընթացքը:

Այդ ընթացքը տարբեր ուղղվածությամբ գլխավորեցին Տիգրան Մանսուրյանը և Ավետ Տերտերյանը և նրանց նախասիրությունները կիսող կոմպոզիտորներ Մ.Իսրայելյանը, Ա.Զոհրաբյանը, Լ.Չաուշյանը, Ռ.Ալթունյանը, Ե.Երկանյանը, Ռ.Սարգսյանը, Վ.Բաբայանը, Ա.Սաթյանը, Վ.Աճնյանը, Ա.Բաբայանը, Է.Հայրապետյանը, Ս.Ռոստոմյանը և ուրիշներ, ինչպես նաև՝ թեև կուգ տարիքով մեծ, բայց իր հետաքրքրություններով այս սերնդին հարող Լ.Աստվածատրյանը:

Արդի միտումները զգալի փոփոխություններ առաջացրին երաժշտական ավանդական ժանրերի ու ձևերի մեջ, հանգեցնելով նրանց նոր ըմբռնումներին ու փոխակերպումներին, ու դրանից բխող՝ երաժշտական նյութի կառուցման ու զարգացման նոր սկզբունքներին: Փոխվեց թեմատիկամի բնույթը, նրա նշանակության կարևորությունը, որպես գեղարվեստական կերպարի ներկայացման կարևոր գործոնի: Այս պարագայում գերակշռող դարձավ «ֆակտուրային» թեմատիկով՝ կարճ մոտիվ-ֆրագմերով, կտրուկ շիթմա-ինտոնացիոն քայլերով դրանց հպանցիկ մելիզմատիկ շրջագաղղումներով, հնչյունի ու դադարի փոխհարաբերության որոշակի հուզական լարվածքով, որոնք ստեղծում են մոտիվային «ժայթքումների» ու լիցքաթափող «վայրէջքների» լարված շղթայումներ: Ինչ վերաբերում է «մեղեդային» թեմատիկամին, ապա ինքնուրույն հորինվածքի «մեղեդային» թեմատիկամի օրինակները նկատելիորեն նվազեցին և նրա նորոգման ուղիները կապվեցին մոնոդիաների, մասնավորապես միջնադարյան մասնագիտացված երգասացությունների մեջբերման, կամ նրանց բնորոշ դարձվածքներով ինքնուրույն թեմաների ստեղծման հետ:

Գործիքային երաժշտության մեջ առաջին աչքի ընկնող գործերից էր՝ Ղ.Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն, որի առաջին մասի թեմատիկամի հիմքում («Գառնի») կոմպոզիտորը օգտագործել է «Տիրամայր» տաղի սկզբնական բնորոշ դարձվածքները:

Շատ ինքնատիպ պոլիֆոնիկ մշակումներ ստեղծեց Ս.Աղաջանյանը լարային

նվազախմբի համար Գրիգոր Նարեկացու «Հավուն-հավուն», «Հավիկ» տաղերի և Ներսես Ծնորհալու «Ստեղծող մանկանց» և «Տեր Հերկից» շարականների հիման վրա, շարքը վերնագրելով «Պոլիմոնոդիաներ» (1972):

Լ.Աստվածատրյանը գրեց «Հավիկ» պոլյոդր լարային նվազախմբի համար (1967), Է.Բաղդասարյանը միջնադարյան մոնոդիաների մեջբերումներով գրեց «Երեք միջնադարյան մեղեդի» ջութակի և երգեհոնի համար (1973), Ս.Հովհաննիսյանը Այտի մեծանվագ սոնատի թեմատիզմը կառուցեց «Հորժամ» շարականի հիման վրա (1978) և հետագա տարիներին ստեղծված գործերում ևս շարունակեց միջնադարյան հոգևոր մոնոդիաների մեջբերումները՝ որպես թեմատիկ առանգը:

Ռ.Սարգսյանն իր առաջին իսկ նշանակալից ստեղծագործություններում որոշակի հետաքրքրություն ցուցաբերեց միջնադարյան մշակույթի նկատմամբ, գրելով «Ներսես Ծնորհալի» պոեմը՝ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար (1975), և մեջբերելով «Առավոտ լուսո» և «Տարածելալ» Ներսես Ծնորհալու հոգևոր երգերը, իսկ «Գրիգոր Աստվածաբան» շարականը օգտագործեց որպես կոլաժ թավջութակի և դաշնամուրի սոնատում (1977):

Հոգևոր մոնոդիային դիմեցին՝ Ա.Տերտրյանը Առաջին սիմֆոնիայում (1969), Ա.Սաթյանը «Շարական» սիմֆոնիկ վարիացիաներում (1967), Է.Արիստակեսյանը Ակնա հնագույն մեղեդիին օգտագործեց Երկրորդ սիմֆոնիայում (1976), Ա.Լուսիկյանը օգտագործեց միջնադարյան հոգևոր մոնոդիաների դարձվածքները I լարային կվարտետում (1979) և այլն:

Անցյալի ու ներկայի հարաբերականության ու երկակիության իրողությունն ընդգծվում էր նրանով, որ ջինջ ու հստակ, «խստաբարո» մոնոդիան շրջանակվում էր XX դարի կտրուկ դիստանսներով հագեցված սուր ու «խնկված» երաժշտալիզմական տարրերով: Թեև ընդհանուր առմամբ նվազում էր մոնոդիկ նմուշների մշակման, կամ «քաղվածային» մեջբերման նախասիրությունը այդուհանդերձ, ժամանակաշրջանի նորարարական որոնումների մթնոլորտում ձևավորվեցին մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրստրման նոր սկզբունքներ, որոնցից հատկապես ուշագրավ էր այն տեսակը, երբ մոնոդիան դառնում էր թեմատիզմի կառուցման ու նրա հետագա զարգացման կառուցողական մոդել:

Կոնստրուկտիվ-կառուցողական մեթոդի կիրառումը նոր չէր հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Այն հանդիպում է դեռևս կոմիտասի լսմբերգերում ու դաշնամուրային երկերում¹: Բայց 1970-ականներից այն նորովի դրսևորվեց հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

Դրա ամենավառ օրինակներից մեկը դարձավ Լ.Աստվածատրյանի Առաջին՝ «Մոկաց Միրզա» սիմֆոնիան, գրված 1970-ին: Նրանում կոմպոզիտորը ժողովրդական էպիկական «Մոկաց Միրզա» երգը օգտագործեց ոչ միայն որպես սիմֆոնիայի լեյտոթեմա, այլև մոնոդիայի ձևակազմությունից ու մեղեդիական ծավալման օրինաչափություններից բխող սիմֆոնիայի կառուցողական մոդել: Բանական-կառուցողական մեթոդի կիրառումը բնորոշ դարձավ կոմպոզիտորների շատերի համար (Ա.Տերտրյան, Տ.Մանսուրյան, Գ.Հովունց, Մ.Իսրայելյան, Ա.Զոհրաբյան, Ռ.Սարգսյան, Ե.Երկանյան, Վ.Բաբայան, Ս.Ռոստոմյան, Մ.Կոկժան և ուրիշներ): Նման պարագայում վերաբերմունքը ֆոլկլորային նմուշների

¹ Տես Ժ.Չուրաբյան, կոմիտաս-ստեղծագործողի կառուցողական տրամաբանության մի քանի դրսևորումներ, Ավանդույթ և արդիականություն, գիրք 2, Երևան, 1996, 215-219 էջ:

նկատմամբ ևս դառնում էր կառուցողական: Այս պարագայում գործում է «կոմպոզիտոր-մոնոդիա» փոխհարաբերությունը, երբ կոմպոզիտորն իր ձևով բացահայտում է մոնոդիայի նախնական հատկանիշները, ընդունելով դրանց ելակետային նշանակությունն իր ստեղծագործական մտահղացքի համար:

1960-ականներից հետո հայ գործիքային երաժշտության մեջ միառժամանակ թուլացավ ֆոլկլորային նմուշների ներթափանցման ընթացքը: Ավելի շատ արվում էին մշակումներ, այն էլ, գլխավորապես ժողովրդական գործիքների համար՝ մեհանվագ և անսամբլային: Այս բնագավառում բարձրաճաշակ մշակումներ ստեղծեցին կոմպոզիտորներ Գ.Հալսիսյանը, Խ.Ավետիսյանը, Ս.Շաքարյանը, Ռ.Ալթունյանը, Խ.Մարտիրոսյանը, Ա.Ոսկանյանը և ուրիշներ: Այս շրջանում նկատելի հետաքրքրություն առաջ եկավ հայ աշուղական, մասնավորապես Սայաթ-Նովայի արվեստի նկատմամբ:

Գործիքային երաժշտության տարբեր ժանրերում Սայաթ-Նովայի երգերին դիմեցին կոմպոզիտորներ Ա.Փիլոմովը (Սիմֆոնիա թ.5 «Երգասացությունների համանվագ՝ Սայաթ-Նովայի թեմաներով»), Ս.Ջրբաշյանը (Սյուիտ՝ ջութակահարների անսամբլի համար), Գ.Հալսիսյանը (Ֆանտազիա՝ ջութակի համար), Գ.Չոբյանը (դաշնամուրային պիես), Ռ.Պետրոսյանը, Ռ.Ալթունյանը (մշակումներ՝ ժողովրդական գործիքների համար և այլն): Աշուղական և ժողովրդական երգերի մշակումներով հանդես եկան դաշնամուրի հայ կատարողական արվեստի երախտավորներ Ռ.Անդրիասյանը և Գ.Սարաջյանը:

1980-ականների սկզբներին Հայաստանի երաժշտական, մշակութային կյանքում ազգային արժեքների վերագնահատման մի նոր գործնական «ալիք» բարձրացավ: Հայ բանագետների, երաժիշտ-ֆոլկլորագետների ջանքերով հետաքրքրություն առաջ եկավ հայ ժողովրդական երգի ու բանասիրության, պատմական Հայաստանի տարբեր շրջանների՝ Սասնա, Մշո, Վանա, Շաթախի, Բուբանիայի, Տարոնի և այլ վայրերի երգերի ու պարերի, հայ ժողովրդի երգաստեղծության հանիրավի մոռացված ժառանգության նկատմամբ: Ժողովրդական երգաստեղծության այդ ինքնատիպ շերտը չլրիպեց կոմպոզիտորների ուշադրությունից և 1980 ականներին ստեղծվեցին մշակումներ՝ վոկալ, խմբերգային ժանրերում: Գործիքային երաժշտության մեջ դրանք քիչ են հանդիպում: Կարելի է նշել Ա.Աճեմյանի «Գորանի» պոեմ-ռապսոդիան՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1985) համանուն երգի մեջբերմամբ և սիմֆոնիկ զարգացմամբ, Է.Արիստակեսյանի «12 մանրանվագ ժողովրդական թեմաներով դաշնամուրի համար» (1988), Վ.Մանուկյանի Ռ-ապտոդիան՝ ալտի և յարային նվագախմբի համար (2006), որում մեջբերված են «ազգագրական»՝ «Մշո խը», «Գագեք բերեք», «Օրրիմ, օրրիմ» երգերը, Թավջութակի սոնատը (1985), որի վերջաբանում մեջբերված է «Մարալ Շուշո» երգը, Ռ.Ալթունյանը «Հարագատ մեղեդիներ» մշակումների մեջ՝ շվիի, պկուի և յարային նվագախմբի համար (2000) ընդգրկել է «Քելն յառ» (I պիես), «Մշո աղջիկ» (II պիես), «Հանաներ» (III պիես) երգերը:

1990-ականները հայ ժողովրդի կյանքում պատմական կարևոր իրադարձությունների ժամանակաշրջան էր: 1988-ին սկիզբ առած ազգային զարթոնք, Հայաստանի Հանրապետության անկախ պետականության հաստատում (1991), արգալայան պատերազմ՝ իր հերոսական-հայրենասիրական ու ողբերգական էջերով, 1988-ի աղետալի երկրաշարժի հետևանքների թանձր «մշուշ», նոր տնտեսական հարաբերությունների ձևավորման բարդ գործընթաց և այլն:

Հոգեբանական նոր լարվածքը իրեն զգացնել տվեց նաև ազգայինի ու համընդհանուրի հարաբերակցության ոլորտում: Ազգային մոնոդիայի մեջբերումները շատ անմիջականորեն կապվեցին ժողովրդի կերպարի, նրա կենսական լիցքերի, նաև՝ նրա անբաժան մասնիկը լինելու զգացողության բացահայտման հետ: Նման մոտեցման ուշագրավ արտահայտություններ դրսևորվեցին Ս.Շաքարյանի, Ռ.Ալթունյանի, Ե.Երկանյանի, Ռ.Սարգսյանի, Մ.Կոկժակի, Վ.Աճմյանի, Ս.Հովհաննիսյանի, Ա.Սաթյանի, Վ.Մանուկյանի, Վ.Շարաֆյանի, ինչպես նաև ավագ կոմպոզիտորներից Ա.Հարությունյանի և այլոց ստեղծագործություններում:

Գործիքային մշակումներում նկատելի դարձան դասական և ժողովրդական գործիքների համադրումները: Հեղինակները հատկապես հաճախ սկսեցին դիմել դուդուկին: Դուդուկի համադրումը դասական գործիքների հետ բնորոշ դարձավ Վաչե Շարաֆյանի, Արամ Սաթյանի, Ռուբեն Ալթունյանի համար:

Վերջին տասնամյակներում (1990-ականներից) ազգային մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների ուշագրավ նմուշներ են ստեղծվում նաև հայ ջազային երաժշտության մեջ:

Ջազն ինքնին իմպրովիզացիայի արվեստ է՝ թեմատիկ նյութի տարբերակման, զարգացման ու վերախմաստավորման իր ինքնատիպ սկզբունքներով: Այս առումով, ջազային կոմպոզիցիաների համար առավել քան ակտուալ է այն բնորոշումը, որ նախնական թեմատիկ նյութը, մասնավանդ ֆոլկլորային մոնոդիկ նյութը ամենից առաջ միջոց է՝ երաժշտի ստեղծագործական ինքնաբացահայտման, ինքնահաստատման համար: Ազգային մոնոդիայի ջազային մշակում-կոմպոզիցիաներ արել են ջազարվեստի շատ նվիրյալ կոմպոզիտորներ, այդ թվում՝ Կ.Օրբելյան, Է.Բաղդասարյան, Ս.Շաքարյան, Մ.Վարդազարյան, Մ.Մալիսակյան, Ե.Երզնկյան, Ա.Մարտիրոսյան, Ա.Քարթալյան, Տ.Համսայան, Ա.Հյուսնունց – Խ.Սահակյան և ուրիշներ: Ազգային մեղեդիներով ստեղծվող ջազային կոմպոզիցիաները կրում են կոմպոզիտորական մասնագիտական մտածողության կնիքը, գրավում են ոճական թարմությամբ, նյութի իմպրովիզացիոն ծավալման ինքնատիպ հնարների ու բովանդակային խորության տպավորությամբ:

Գ.ՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐ

Վերլուծական դիտարկումներ 1880-1890-ականներից մինչև XX դ. 50-ական թթ.

Գլուխը բաղկացած է երեք բաժիններից՝ 1. *Մոնոդիայի մշակումներ*, 2. *Մոնոդիայի ամբողջական մեջբերումներ*, 3. *Մոնոդիայի ամբողջական և հատվածային մեջբերումները 1950-ականների հայ գործիքային երաժշտության մեջ*

Մոնոդիայի մշակումներ բաժնում վերլուծական ուսումնասիրության համար ընդգրկված են երկու ժողովրդական մոնոդիկ նմուշ՝ «Ռ-անգի-երանգի» պարեղանակը և «Կարափիկ» երգը: Ընտրությունը պայմանավորված է նրանով, որ դրանք ենթարկվել են մեկ-երկուսից ավելի մշակումների տարբեր կոմպոզիտորների, տարբեր սերիդի հեղինակների կողմից, տարբեր կատարողական կազմի համար, որը հնարավորություն է տալիս ավելի լիարժեք բացահայտել միևնույն մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորումների ներուժը ժամանակների ու ստեղծագործական անհատականությունների համեմատության համատեքստում: Մինչ բուն վերլուծությունը նշվում է այն ուշագրավ երևույթը, որ մոնոդիկ նմուշների ընտրության հարցում կոմպոզիտորները հաճախ նյութ են քաղում ժողովրդական երգերի կոմիտայան մշակումներից: Նույնը կարելի է ասել նաև աշուղական մեղեդիների մասին, որտեղ հիմնականում Սայաթ-Նովայի երգերն են դառնում

մշակման կամ մեջբերման նյութ: Երևույթը առկա է նաև միջնադարյան մոնոդիանների օգտագործման հարցում, որոնք ժամանակին հեղինակել են մեր հոգևոր հայրերը: Ստացվում է մի առանձնահատուկ երևույթ ու փաստ, որը վկայում է Կոմիտասի ու Սայաթ-Նովայի երգերի, միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության այնաստիճան խորը ազգային բնույթի մասին, որ շատ ավելի ուշ ձևավորված հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար այդ մասնագիտական ձեռքբերումները ընկալվում են որպես ազգային-ավանդական երգաստեղծության անադարտ հիմնաշերտ, որպես մի յուրօրինակ մոնոդիկ-ֆոլկլորային ակունք, մանավանդ, երբ խոսքը գնում է միաձայն-մեղեդիական փոխառությունների մասին:

ա) «Ռանգի-երանգի» (ժողովրդական պարեղանակ) – Ն.Տիգրանյան, Կոմիտաս, Ս.Ասլամազյան, Ա.Բաբաջանյան:

Առաջիններից XIX դարի վերջերին ժողովրդական պարեղանակների մշակումներով հանդես եկան Ն.Տիգրանյանը և Կոմիտասը: Հայկական կենցաղում տարածված ժողովրդական պարեղանակների նրանց ընտրության մեջ հանդիպում է միայն մեկ ընդհանուր նմուշ՝ «Ռանգին» Ն.Տիգրանյանի և «Երանգին» կամ «Երևանա» Կոմիտասի մոտ: Հետագայում այս նույն պարեղանակը «Էջմիածնի պար» անվանումով մշակեց Ս.Ասլամազյանը՝ լարային քառյակի համար, և «Վաղարշապատի պար» վերնագրով Ա.Բաբաջանյանը՝ դաշնամուրի համար, ինչպես նաև հետագա տարիներին արված այլ մշակումներ (Ռ.Ալթունյան, Մ.Կոկժակ, Ա.Սաթյան և այլն):

Վերլուծության համար մենք ընդգրկել ենք որպես առավել հայտնի և ուշագրավ վերոհիշյալ առաջին չորս մշակումները:

Նկատի առնելով այն հանգամանքը, որ «մշակում» բառը ստեղծագործական շրջանակներում տարբեր, երբեմն բացասական մեկնություններ ունի, փորձեցինք բացատրություն տալ երաժշտության մեջ այդ բառի մեր ըմբռնմանը: Ի հարկել, չհավակնելով սպառիչ սահմանում գտնելու, ասենք միայն, որ մեր պատկերացմամբ ամեն մի «նյութեղեն» և «մտավոր» երևույթի մշակում ենթադրում է նրա հետագա զարգացումը, ոչ թե նրա կատարելագործման այլ փոխակերպման իմաստով, պարզից դեպի ավելի բարդ, իր նախնական հիմքի պահպանմամբ, բայց նոր բովանդակությամբ:

«Ռանգի» կամ «Երանգի» պարեղանակի Ն.Տիգրանյանի և Կոմիտասի մշակումները դաշնամուրի համար արվել են իրենց իսկ լսած և գրառած այն ժամանակ կենցաղում հնչող նմուշների հիման վրա:

Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի Ծանոթագրություններ բաժնում (այսուհետ՝ Ծ.) Ռ.Աթայանը նշելով «Երանգիի» հիմնական աղբյուրները (էջ 183) բերել է պարեղանակի նուտային գրառման ամենահին ձևագրերից երկուսը՝ N187 և N572, որոնք ընդհանուր նկարագրով հանդերձ, ունեն նաև որոշակի տարբերություններ, հատկապես պարի սկզբնական հատվածում (առաջին ֆրագ): Դրանցից մեկը՝ N187 հիմք է հանդիսացել Կոմիտասի «Երանգիի» համար, մյուսը՝ N572 շատ նման է Ն.Տիգրանյանի «Ռանգիին»: Բնագրի մեջ եղած այդ տարբերությունները պայմանավորել են Ն.Տիգրանյանի և Կոմիտասի մշակումների տարբերությունը հենց մեղեդիական շարադրանքի հարցում:

Ն.Տիգրանյանի մշակման նյութը կազմող տարբերակում մեղեդու առաջին ֆրագն ավարտվում է վերընթաց կվինտային օժանդակ հենակետով՝ տակտի համեմատաբար ուժեղ մետրական մասում: Ն.Տիգրանյանը կվինտային տոնը գցում

է ³ չափով տակտի ուժեղ մասի վրա, խորացնելով նրա հնչողությունը «տրել» մեղիզմով, և ֆրագն ավարտվում է դեպի կվարտային տոնը տանող սեկունդային քայլով տակտի թույլ մասի վրա: Հենց այստեղից էլ բխում է Ն.Տիգրանյանի «Ռ-անգիի» ինքնատիպությունը: Լադի կվինտային հենակետից դեպի կվարտա սահելը փոխում է մեղեդու լադա-հարմոնիկ հենքը՝ ֆրագին տալով սուբբոմինանտային ավարտ տակտի թույլ մասի վրա: Ամբողջ պիեսի հարմոնիկ ներդաշնակության մեջ կոմպոզիտորը զուգակցում է ազգային և համաեվրոպական մտածողության տարրերը: Նախ, նա պահպանում է ժողովրդական պարեղանակի պոլիլադային հենքը՝ A-d, A-e զուգորդմամբ: Եվ այն հանգամանքը, որ մեղեդին ծավալվում է կրկնակի մեծացրած լադում, հնարավորություն է տալիս ներդաշնակության մեջ մաժոր-մինոր փոփոխականության, մասնավոր կվինտային, կվարտ-կվինտային բասերի առկայությամբ: Ազգայինի առումով կոմպոզիտորը լայն տեղ է տալիս «դամ» - ձայնաառություններին, նաև լադային հնչյունաշարի շարադրանքին, որպես բասային ձայնի հորիզոնական շարժման:

Կոմիտասի «Երանգիի» վերլուծությունը սկսվում է նրա դաշնամուրային պարերի ընդհանուր բնութագրումից, նրանց կենցաղավարման վայրերի անվանումների, կատարման համար հատուկ արված նշումների հետ կապված: Ռ.Այթայանի դիտարկումների հիման վրա դուրս են բերվում «Երտային» պարեղանակի կոմիտասյան գրառման այնպիսի մանրամասներ, ինչպես առաջին ֆրագի ավարտի ռե դիեզը, որը կարևորվում է նրանով, որ ձգտում է դեպի լադի տերցիային տոնը, նպաստելով տոնիկական ֆունկցիայի ընդգծմանը, մի բան որ էապես տարբերում է այդ մեղեդիական գիծը Ն.Տիգրանյանի գրառումից: Նաև կոմիտասյան մշակման մեջ պարի միջին մասում առկա մոտիվային զարգացման լարվածության հասցնող այն զագաթնային մի բեմոլը, որը համոզիչ մուտք է տալիս ռեպրիզի նշանակություն կրող ավարտին, և որը Ռ.Այթայանը հատուկ նշում է որպես կոմիտասի կողմից գտնված արժեքավոր հնար (Ծ. էջ 186):

Կոմիտասն ամբողջ կտավը կառուցում է մոնոդիկ երաժշտամտածողությամբ: Այստեղ չկա ոչ միայն որևէ ակորդ, այլև ամբողջ պիեսի շարադրանքում չկա որևէ ուղղահայաց երրորդ ձայն: Հստակորեն պահպանվող քառաձայն հյուսվածքում անցնում են միայն երկու միաձայն գիծ՝ մեկը նվազ կրկնապատկված երկու օկտավ տարածության վրա: Այդ գծերից առաջինը մեղեդին է, երկրորդը՝ նվազակցությունը նույն ձևերում, որ հնչում են կրկնապատկված՝ չորս օկտավի ձայնասահմանում, աջ և ձախ ձևերում:

Փաստորեն, կոմիտասը չորս օկտավ ձայնասահմանում անցնող երկձայն երաժշտական նյութի ոչ միաժամանակյա շարադրանքի միջոցով ստանում է ռիթմական այնպիսի բազմազանություն և ներքին դինամիկա, որ պիեսը հնչում է որպես հագնված և լեցուն բազմաշերտ կտավ: Նման ներքին շարժունակությունը ստեղծվում է ոչ այնքան ռիթմական պատկերների բազմազանության, որքան մեղեդիական ու նվազակցող զուգահեռ գծերի միջև ընկած ժամանակային նրբին հարաբերությունների միջոցով: Կոմիտասը ստեղծում է ռիթմական պոլիֆոնիա երկու ինքնուրույն միաձայն գծերով, շեշտելով նրանց մետրական տարբեր նրբագույն մասնիկները: Հսկայական դեր են խաղում պարագաները, նույնպես տարբերակվող կրկնվող ֆրագներում, որոնք նուրբ շնչաառություն են տալիս մեղեդու ծավալմանը:

Կոմիտասի «Երանգին» իր կառուցողական աննախադեպ տրամաբանությամբ, հնչողական տարրերի սուղ շրջանակի ներսում բացահայտվող պոլիռիթմական ճկունությամբ, ռիթմական երկշերտության հնչյունի ու դադարի

նրբին հարաբերություններով ու կտավի ներքին շնչառության նուրբ թրթիռներով, գեղարվեստական կերպարի «իրական» ու «ներևակայական» եզրերի միասնությամբ ներկայանում է որպես կոմիտասի ստեղծագործական մտքի հանճարեղ առկայծումներից մեկը և ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական վերաիմաստավորման անկրկնելի օրինակ՝ XX դարի նորագույն երաժշտամտածողությամբ արտահայտված:

Ս.Ասլամազյանի մշակման մեջ պարեղանակը ստացել է խրոխտ, առնական բնույթ՝ լիաթոք, առույզ հնչողությամբ: Ասլամազյանի պիեսի հիմքում կոմիտասյան «Երանգիի» տարբերակն է, նույնպես Շ տոնայնական հենքով,⁶ չափով, նույն մեղեդիական նկարագրով, բայց առանց կոմիտասյան պատգաների կտրտվածության, դրանով իսկ՝ ավելի միաձույլ հնչողությամբ:

Առնո Բաբաջանյանի «Վաղարշապատի պարի» հիմքում ևս ընկած է կոմիտասյան «Երանգիի» մեղեդիական տարբերակը: Նախորդների համեմատությամբ ավելի արագ-սլացիկ տեմպով ծավալվող վիրտուոզ պիեսի «մեկ շնչով» զարգացող ընթացքի մեջ ժողովրդական պարեղանակը ստացել է բուռն, պաթետիկ, ժամանտիկ հուզականությամբ հագեցված, շիկացած արտահայտություն:

Որպես հիմք ընդունելով պարեղանակի լադա-ինտերվալային բնորոշությունը (մեծացած սեկունդան՝ հարմոնիկ և կրկնակի հարմոնիկ լադում), կոմպոզիտորը նաև ընտրում է այնպիսի հարմոնիկ-տոնայնական ներդաշնակություն, որն արտակարգ վառ գունավորում է տալիս մեղեդուն: Ամբողջ պիեսի ծավալման մեջ առկա են շատ գունեղ լադա-տոնայնական-հարմոնիկ համակցություններ, ինչպես օրինակ՝ B-as, B-as-B, B-ges-F, Ges-es-b, b-Ges-es-F, F-ges-F, այսինքն՝ տեղային հեռավոր փոխհարաբերություններ, իջեցված ակորդային – տոնայնական համարումներ, որոնք հնչում են թարմ ու տպավորիչ, հիմնային են ամբողջ պիեսի ներդաշնակության համար, և նրանցով մեծապես պայմանավորված է ազգային մոնոդիայի բաբաջանյանական մշակման ինքնատիպությունը, արտահայտված նոր ժամանակի՝ XX դարի 50-ականների հայ կոմպոզիտորական երաժշտամտածողության վառ բնորոշությամբ:

Տարբերություններով հանդերձ բոլոր հեղինակների մշակումներում կան որոշակի ընդհանրություններ, որ անշուշտ սկզբնաղբյուրի ազգային խորը հիմքերից են բխում: Դա նախ տարբեր չափով արտահայտված կոնստրուկտիվ-կառուցողական մտածողության տարրերն են, որ վկայում են սկզբնաղբյուրի կայուն կառուցվածքային հենքի մասին, նախնական ձևի պահպանումը նրա ընդլայնման ոչ թեմ ներքին, այլ արտաքին- (կրկնություններ, տարբերակում) հնչողական հնարների միջոցով: Դա նաև ներդաշնակության ազգային լադա-հարմոնիկ հենքից բխող առանձնահատկությունների պահպանման միտումն է, անշուշտ տարբեր ձևով արտահայտված: Իսկ լեզվաճանաչողական տարբերությունները ուղղակիորեն խոսում են հեղինակների ինքնատիպ մտածողության, ազգային արմատների նրանց խորը զգացողության, իրենց ժամանակը լսելու և գեղարվեստորեն արձագանքելու նրանց վառ կարողությունների մասին:

բ) **«Կաքավիկ» (ժողովրդական երգ) – Կոմիտաս, Ս.Ասլամազյան, Գ.Սարաջև, Ռ.Անդրիայան, Թայմ Զիֆորտ:**

Հայկական ժողովրդական երգերից «Կաքավիկը» գրավել է հայ կոմպոզիտորներից շատերի ուշադրությունը: Նրա ստեղծագործական վերադրստորումների մեջ գերակշռում են մշակումները, այդ թվում՝ Ս.Ասլամազյանի մշակումը լարային քառյակի համար, Գ.Սարաջևի և Ռ.Անդրիայանի մշակումները՝

դաշնամուրի համար, «Թայմ դիվորտ» ջազային անսամբլի գործիքային կոմպոզիցիան, որոնք ընտրել ենք դիտարկման համար²: Չունենալով «Կաքավիկ» երգի մոնոդիկ բնագրի որևէ ստույգ աղբյուր որպես հիմք ընդունում ենք կոմիտասի մշակում-ներդաշնակումը՝ ձայնի ու դաշնամուրի համար:

Սարգիս Ասլամազյանի լարային քառյակի համար արած մշակումների 14 պիեսների մեջ տեղ է գտել նաև «Կաքավիկը»: Հայ կվարտետային գրականության առաջին մնայուն էջերից է, ֆոլկլորային նյութով ստեղծված կոմպոզիտորական փայլուն ստեղծագործություն: Հակիրճ, նպատակային, երգի պարզությունը պահպանող և ավելի ընդգծող, բայց հարմոնիկ, պոլիֆոնիկ ու տեմբրային գունախաղերով հարուստ: Ժողովրդական երգը վերափոխվել է ազնվակերտ ու նրբահյուս գործիքային պիեսի:

1970-ականներին երկու խոշոր երաժիշտ-դաշնակահարներ՝ Գևորգի Սարաջևը և Ռոբերտ Անդրիասյանը, յուրաքանչյուրը իր ձևով, մշակեցին «Կաքավիկ» երգը դաշնամուրի համար:

Դիտարկված մշակումների մեջ տարբերություններով հանդերձ ի հայտ են գալիս նաև որոշակի ընդհանրություններ: Դրանց մեջ՝ եռմասանի ձևակազմություն՝ վարիացիոն-վարիանտային զարգացմամբ, կրկներգի հիմնային դերը ձևի ծավալման մեջ և նրա ինտոնացիոն վառ արտահայտչությունը, նաև՝ թռչնային կերպարի պահպանման միտումը՝ շարժումն ու թեթև ընթացքով, վերընթաց ֆորշլագներով, նաև՝ երգի ներսում առկա պարային տարրերի զարգացումը:

«Կաքավիկ» երգի ջազային մշակումը «Time Report» անսամբլի ամենասեղմ, լակոնիկ կոմպոզիցիաներից է, որ աչքի է ընկնում ձևի հստակ կառուցվածքով և նախնական նյութի պահպանվածությամբ: Կոմպոզիցիան բարդ եռմասանի ձև ունի՝ հայելաձև ռեպրիզով իսկ կենտրոնական (կամ միջին) մասում՝ ազատ իմպրովիզացիայի բաժինը (a-b-a1-C-b1-a):

Ինչպես նախորդ մշակումներում, այստեղ ևս պահպանվում է «Կաքավիկ» երգի նախնական գվարթ, թեթև բնույթը, թռչնային կերպարի բնորոշությունը, և ժողովրդական երգը այստեղ ևս հիմք է դառնում նոր գեղարվեստական մեկնության, ազգայինի նոր դրսևորումների համար՝ ազգայինի ու համազգայինի միաձուլման ճանապարհով:

2. ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ՄԵՋԵՐՈՒՄՆԵՐ

ա) «Դուն էն գլխեն» (Մայաթ-Նովա) - Ալ.Սալենդիադյան

«Դուն էն գլխեն» երգի քաղվածային մեջբերումը հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ աշուղական երգի գեղարվեստական վերադրսևորման ու նրա սիմֆոնիզացման առաջին փայլուն նմուշներից է:

«Դուն էն գլխեն» երգի վերադրսևորման դիտարկման հետ կապված հետադարձ հայացք է ձգվում հայ-աշուղական երգի նկատմամբ ունեցած հայ կոմպոզիտորների վերաբերմունքին, ապա նրա գեղարվեստական արժանիքներին ու նշանակությանը հայ գործիքային երաժշտության զարգացման հարցում:

Վերլուծությունից առաջ Ն.Թահմիզյանի, Լ.Երնջակյանի կարծիքների հիման

² «Կաքավիկ» երգին դիմել են Ա.Տեր-Ղևոնդյանը՝ «Շիրակի էտյուդներ» շարքի I տետրում, Լ.Նոջա-Էյնաթյանը՝ «Միմֆոնիկ պարեր» III տետրում, Կ.Դոմբաևը՝ «Ջութակի և դաշնամուրի համար» մշակում-փոխադրումների մեջ, Մ.Կոկժաևը՝ մշակումը՝ երկու ջութակի և դաշնամուրի համար թ. 2, 3 լարային կվարտետում, որոնցում երգի մոտիվային դարձվածքները անցնում են որպես վիտրոնմատիկ մեջբերումներ, Ա.Ղազարյանը՝ «Ազատ վարիացիաներ ըստ կոմիտասի» ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար:

վրա բացահայտվում են Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի ակունքները, նրա առնչությունները «Ի նընջմանէդ» տաղի, ինչպես նաև ավելի խոր արմատներից նկող Շիրինի «Այգեման» երգի և միջնադարյան «Ի կոյս վիմեն» մեղեդու հետ: Երաժշտական նմանությունների կողքին ընդգծվում է բանաստեղծական բովանդակության ինքնուրույնությունը, քանի որ «Ի նընջմանէդ» տաղը սիրային գովասանք է, իսկ «Դուն էն գլխեն» երգը բարոյախոսական երգ-դիմում: Բերվում են երգանմուշի բնագրերը Մ.Աղայանի և Շ.Տալանի գրառումներով: Հիմնավորվում է Մ.Աղայանի գրառած տարբերակի նախընտրությունը Ալ.Սպենդիարյանի «Ընգելի»-ում: Նշվում է, որ հայ կոմպոզիտորական արվեստ ներթափանցած Սայաթ-Նովայի առավել շատ հանդիպող երգերից մեկը «Դուն էն գլխեն» երգն է, որին դիմել են հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ամենատարբեր սերնդի ներկայացուցիչները՝ տարբեր ժանրի ստեղծագործություններում³:

Ալ.Սպենդիարյանը աշուղական հուզառատ երգի մեղեդին բացահայտել է քնարական-էպիկական զգացողությամբ: Պահպանելով երգի լադա-ինտոնացիոն կառույցը կրկնակի հարմոնիկ լադուս, կոմպոզիտորը զգալի փոփոխություն է արել ռիթմի ու ձևի ծավալման մեջ: Երգի նախնական ազատ-իմպրովիզացիոն ռիթմը փոխարինվել է ⁶ համաչափ մետրական հենքով, որն արդեն իսկ հանդարտություն է փոքր-ինչ սրողված պարայնություն է հաղորդել թեմատիկային: Համաչափ եռմասնի մետրատիքում հարթվել են երգի յամբական մոտիվներն ու նրանց ինտոնացիոն սուր արտահայտությունը: Ֆրագները դարձել են ավելի երկարաձիգ ու անշտապ, հարթվել են նրանց դրամատիկ-հուզական շեշտերը, և մեղեդին վերածվել է խոհական, ջերմ ու փոքր-ինչ թախծոտ երգի: Նկատելի է, որ կոմպոզիտորը սիմֆոնիզացնելով աշուղական երգի մեղեդին, միևնույն ժամանակ պահպանում է նրա երգային նախասիմքը, երգային ձևն ու բնույթը: Այստեղ Ալ.Սպենդիարյանը զարմանալիորեն մոտ է կանգնած կոմիտասյան սկզբունքներին՝ մեղեդին պահպանելու, նոր արտահայտչամիջոցներով չժանրաբեռնելու և ազգային բնույթը պահպանելու առումով: Ու, թեև «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդին զգալիորեն փոխել է իր բնույթը՝ աշուղական երգից վերածելով դասական սիմֆոնիկ կտավի, այդուհանդերձ նրանում շատ զայտուն պահպանվել են երգի հուզական ինտոնացիոն առանցքը կազմող ամենաբնորոշ և ազգային առումով ամենաարտահայտիչ տարրերը:

բ) Թիֆլիսի քաղաքային երգ - Ա.Խաչատրյան
գ) «Որսկան ախպեր» (ժողովրդական երգ) - Ա.Խաչատրյան

Թիֆլիսի քաղաքային երգի և «Որսկան ախպեր» երգի վերադրսևորումները Ա.Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտում (II մաս) և Երկրորդ սիմֆոնիայում (III մաս) դիտարկվում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականության և նրա գրելաճի ամենաբնորոշ հատկանիշների լույսի ներքո (իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունք, լադի քրոմատիզացիա, ֆրագի ռիթմական տարբերակման սկզբունք, ձևի պարբերականության հաղթահարում, պոլիադային, պոլիտոնալ, պոլիֆոնկցիոնալ հարմոնիկ շերտավորումներ, իմիտացիոն և կոնտրապունկտային

³ «Դուն էն գլխեն» երգի մշակումներ արել են՝ Ս.Բարխուդարյանը, Ա.Տեր-Ղևոնդյանը՝ ձայնի և դաշնամուրի համար, Ա.Տիգրանյանը՝ քառաձայն երգչախմբի, կանացի եռաձայն երգչախմբի համար, Լ.Բազիլը՝ ձայնի և լարային տրիոյի համար, Ռ.Ալյունյանը ժող.գործիքների անսամբլի համար: Որպես քաղվածային մեջբերում օգտագործել են՝ Ալ.Սպենդիարյանը՝ «Երևանյան էպոյոդներում» և Ալ.Հարությունյանը՝ «Սայաթ-Նովա» օպերայում, Է.Միրզայանը՝ «Պոեմ-էպիտաֆիայում» և այլն:

շարադրանք և այլն): Այս հատկանիշների մեջ նաև ակտիվորեն գործում են ազգային երաժշտության առաջնային ռիթմա-ինտոնացիոն, լադա-մեղեդիական տարրերը: Այս ամենով Թիֆլիսի քաղաքային «Ավարայի» երգի հասարակ մեղեդին ստանում է վսեմ բանաստեղծական արտահայտություն, իսկ «Որսկան ավազեր»-ի անձնական զգացմունքները բացահայտվում են համաժողովրդական հույզերի մաշտաբային հնչողությամբ: Առանձնահատուկ նշվում է, որ Ա.Սաչատրյանից հայ գործիքային երաժշտության մեջ գերակշռեցին ինքնուրույն հորինվածքի վառ ազգային բնույթի թեմաները: Այդ գիծը շարունակվեց ու խորացավ 1950-ականներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, որոնց արվեստը բնորոշվում է որպես հայ սիմֆոնիկ ու կամերային երաժշտության վերելքի ժամանակաշրջան երաժշտական լեզվի ու ձևակազմության, զարգացման սկզբունքների նորոգման, նորի ու ավանդականի, ազգայինի ու համազգայինի համաձուլվածքով:

3. ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՏՎԱԾՄԱՅԻ ՄԵԶԲԵՐՈՒՄՆԵՐԸ 1950-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻ ՆՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Գ.Եղիազարյանի, Ա.Բաբաջանյանի, Ա.Հարությունյանի, Ղ.Սարյանի, Է.Միրզոյանի, Ջ.Տեր-Թադևոսյանի, Է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործություններում ինքնուրույն վառ նկարագրի թեմաների կողքին լայն տեղ գրավեցին նաև մոնոդիկ հենքով ստեղծված թեմաները: Ֆոլկլորային նմուշներից նրանք դիմում են ոչ միայն որպես զեղեցիկ ու տպավորիչ մեղեդիների, այլև ժողովրդի հոգեբանության նրա պատմական հիշողության տարբեր էջերի հուզական արտահայտությունների: Այս ժամանակաշրջանն աչքի է ընկնում մոնոդիայի մեջբերման բազմաբնույթ դրսևորումներով: Առանձնապես լայն տեղ է գրավում հատվածային մեջբերման տեսակը՝ պարբերության, նախադասության, ֆրագի ու մոտիվի շրջանակներում: Հանդիպում են նաև ամբողջական մեջբերումներ: Ձևավորվեցին նաև նոր մոտեցումներ. ասենք երբ լրիվ կամ հատվածային մեջբերված նյութին կոմպոզիտորն ավելացնում է իր սեփական հորինվածքի նյութը, որն օրգանապես կապվում է մոնոդիայի հետ: Վերլուծական այս բաժինը բավական մեծ է և բազմաբնույթ, ընդգրկում է հայ ազգային երգաստեղծության բոլոր շերտերից վերցված նմուշներ: Գ.Եղիազարյանի «Արևածաղի» սիմֆոնիկ պատկերում «Սահարի» պարեղանակի մեղեդու վերադրսևորումը բնորոշվում է որպես նվագարանային մուղամաթի սիմֆոնիկ վերակերպավորման այն եզակի նմուշներից մեկը, որում նոր զեղարվեստական հարթության վրա հեղինակը շարունակում է Ալ.Սպենդիարյանի և Ն.Տիգրանյանի ավանդույթները այդ բնագավառում: Մանրամասն վերլուծության են ենթարկվել Ղ.Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերները» («Նուբար» երգը 3-րդ մասում), Ա.Հարությունյանի Սիմֆոնիան («Երբ ալեկոծ ծովի վրա» երգը 2-րդ մասում), Է.Հովհաննիսյանի I Սիմֆոնիան («Լուսնյակ գիշեր» 1-ին մասում, «Սոնա յար» 2-րդ մասում, «Հավիկ» տաղը 3-րդ մասում), Ջ.Տեր-Թադևոսյանի I Սիմֆոնիան («Կլումկ» տաղը 3-րդ մասում, «Քոչարին» 4-րդ մասում), Է.Միրզոյանի Սիմֆոնիան լարայինների ու գոսերի համար («Ես քեզ տեսա» 1-ին մասում, «Քեռին եկավ մեր բակը» 2-րդ մասում): Սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների կողքին դիտարկվել են նաև Է.Միրզոյանի լարային կվարտետը և Ա.Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոն, որոնց թեմատիկաի հիմքում ընկած է «Գարուն ա» երգի սկզբնական ֆրագը որպես լեյտաթեմատիկ կորիզ: Երկու դեպքում էլ սա հատվածային մեջբերման վառ օրինակներից է, ներքին ծրագրայնության այն արտահայտություններից մեկը, երբ մեկ երաժշտական ֆրագը իր մեջ կրում է ժողովրդի պատմական ճակատագրի ողջ

սիմվոլիկան և ընկնում դրամատիկ պաթոսով լի ստեղծագործությունների հիմքում, որպես խորունկ զգացմունքների արտահայտության մոտիվ: Նկատելի է, որ «Գարուն ա» երգի մեղեդին ամենահաճախ մեջբերվող նմուշներից է հայ կոմպոզիտորական արվեստում, որ վերադրակործվել է շատ վաղ՝ փոկալ, խմբերգային մշակումներում, գործիքային երկերում: Բայց 1950-ականներին և հետագա տարիներին ստեղծված գործերի նոր գեղարվեստական դրսևորումների մեջ այն ամրապնդվեց ժողովրդի կերպարը խորհրդանշող իր հուզական կերպարային բովանդակությամբ⁴:

Նման «խորհրդանշական» բնույթ ստացան «Անտունին», «Կռունկը», «Հավիկը», «Չեմ ու չեմ», «Քոչարին» և այլ մոնոդիաներ, որոնց մեջ վաղուց ի վեր դրոշմվել ու ցայտուն արտահայտություն են ստացել ժողովրդական ոգու, ազգային խառնվածքի, նրա հոգեբանության ամենատիպական գծերը:

Գ.ԼՈՒՆ ԵՐՐՈՐ

Միջնադարյան մասնագիտացված մոնոդիաների և ֆոլկլորային նմուշների մեջբերումներ և մշակումներ

Գլուխը ունի երեք բաժին՝ 1. *Տաղի մեջբերումներ և մշակումներ*, 2. *Ծարականների մեջբերումներ և մշակումներ*, 3. *Վերադարձ դեպի ժողովրդական ակունքներ, դեպի Կոմիտաս – ժողովրդական երգերի մեջբերումներ և մշակումներ*:

«Հավիկ» տաղը դիտարկվում է համեմատական վերլուծությամբ, սկսելով տաղերի պատմական զարգացման հարցներից: Առաջնորդվելով Բ.Քուչնարյանի, Ռ.Այթայանի, Ն.Թահմիզյանի, Ա.Արևշատյանի, Մ.Նավոյանի տեսական բնորոշումներով, ընդգծում ենք հատկապես Մ.Նավոյանի այն մտահանգումը, ըստ որի «... տաղերում բանաստեղծական տեքստի ինչ-ինչ առանձնահատկություններ պայմանավորված են տեքստը առգանելու սկզբունքի վրա հենվող երաժշտական եղանակավորումով»: Եվ որ «... երաժշտության ինքնուրույնությունը տաղերում հասել է մի մակարդակի, որի վրա երաժշտական տրամաբանությամբ թելադրված որոշ առանձնահատկություններ (...) բանաստեղծական տեքստը ենթակա են դարձնում մեղեդիական գծին»⁵: Մ.Նավոյանի այս եզրակացությունը ուղղակիորեն առնչվում է հայ երգաստեղծության մեջ «տիպական» ինտոնացիոն դարձվածքների ինքնուրույն արտահայտչության հետ, իսկ դա նշանակում է, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության դեռևս այդ հնագույն շերտերում ձևավորվել են երաժշտակերպական այն բնորոշ դարձվածքները, որոնց առկայությունը հետագա կոմպոզիտորական արվեստում դառնում է ազգային-ավանդական մտածողության դրսևորման հիմնային գործոն:

Հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում «Հավիկ» տաղի մեջբերման առաջին փորձերից է կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Փիրումովի թիվ 2 լարային կվարտետը: Գրվել է 1954-ին, քնարական-դրամատիկ բնույթի ստեղծագործություն է՝ բաղկացած չորս մասից: «Հավիկ» տաղը թեմատիկ հիմք է դարձել 3-րդ մասի՝ Andante-ի համար: Կոմպոզիտորը կարևորել է հատկապես տաղի

⁴ Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «Գարուն ա» երգի մշակումներ են արել՝ Ս.Ասլամազյանը՝ լարային քառյակի համար, Ռ.Անդրիասյանը, Գ.Սարաջյանը՝ դաշնամուրի համար, Մ.Կոկժարը՝ տուբայի և դաշնամուրի համար, Ա.Քարթալյանը՝ ջազ-անսամբլի համար: Խրազմենտար մեջբերումներ են արել՝ Է.Նովիանիսյանը՝ Դաշնամուրային կվինտետում, Հ.Ստեփանյանը՝ դաշնամուրային «Բարլադում», Տ.Մանսուրյանը՝ թիվ 2 լարային կվարտետում և ուրիշներ:

⁵ **Մ.Նավոյան**, Տաղերի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001, էջ 161:

կենտադրված յամբական շիթմանտոնացիան, որը հեշտությամբ ենթարկվում է սեկվենցիոն գարգացման, կրելով իր մեջ դրամատիկ հասունացման ներուժ: Թերևս դրա հետ կապված հնդինակը մեջբերելով տաղի միայն առաջին կեսը, կրճատումներ է արել, հանելով այն ֆրագմենթ, որոնցում չկան կենտադրված շեշտակի շիթմերը, փոխարենը խտացնելով շարադրանքը կենտադրված դարձվածքների սեկվենցիոն շարժմամբ: Արդյունքում տաղի մեղեդին նկատելիորեն հեռացել է իր նախնական զուսպ ու վսեմ արտահայտությունից, ստանալով անսքող զգացմունքայնության գծեր, որոնք նրան մոտեցրել են աշուղական երգերին:

«Հավիկ» տաղի քաղվածային մեջբերումը թեմատիկ հիմք է դարձել Էդգար Տոլխաննիսյանի Առաջին Սիմֆոնիայի համար (1957): Սիմֆոնիան չորսմասանի է: Բախումնալից դրամատիզմով ու նաև քնարական պահերով ծավալող առաջին մասին (Moderato, Allegro con fuoco) հաջորդում է պարային լիցքերով հազնցված շարժուն Սկերցոն (Allegretto): Երրորդ մասը (Audante) իր էպիկական կոթողային հնչողությամբ հանդիսանում է սիմֆոնիայի դրամատուրգիական կենտրոնը, որի հիմքում ընկած է «Հավիկ» տաղի մեղեդին: Սիմֆոնիան եզրափակվում է շարժուն, կենսահաստատ ֆինալով (Allegretto con spirito): «Հավիկի» առաջին անցկացումը 3-րդ մասի հենց սկզբում մոնոդիկ շերտավորված թանձր ու պիրկ հնչողությամբ ընկալվում է որպես դրամատիկ լիցքերի ժայթքում, պոթթվում և ընդլզում: «Հավիկ» տաղի այս վերակերպավորված մեղեդին անցնում է երեք անգամ, Andante-ի եռամաս կառուցվածքի առաջին՝ էքսպոզիցիոն, միջին-մշակման, և երրորդ՝ ռեպրիզային բաժիններում: Առաջին իսկ բաժնում ակնհայտ է դառնում սիմֆոնիայի նախաբանի թեմայի և «Հավիկ» տաղի միջև առկա ներքին կապը, որը մշուշոտ դրսևորվում էր դեռևս 1-ին և 2-րդ մասերում: Հետագա զարգացման ընթացքը բերում է այս թեմաների միատեղ պոլիֆոնիկ զարգացմանը՝ նրանց փոխազդեցությունների ուշագրավ դրսևորումներով: «Հավիկ» տաղի քաղվածային մեջբերումը Սիմֆոնիայի թեմատիզմում լեյտթեմատիկ կորիզի դեր է խաղում և անցնելով բոլոր մասերի միջով (մոտիվային, կամ ավելի մեծ հատվածներով) իր վրա է կրում Սիմֆոնիայի բովանդակային և դրամատուրգիական ամբողջակամության հիմնական ֆունկցիան:

Երկու հնդինակների ստեղծագործություններում արտաքին որոշ ընդհանրություններով հանդերձ (տաղի հատվածային մեջբերում՝ որպես 3-րդ, դանդաղ մասի թեմատիկ հիմք, ցիկլի մյուս մասերի հետ սերտ կապակցվածություն և լեյտթեմատիկ նշանակություն և այլն), տաղի վերակերպավորման ընթացքը բավական տարբեր է: Ե՛վ մեկ և՛ մյուս ստեղծագործության մեջ տաղի բուն բանաստեղծական տեքստից դուրս «Հավիկ» տաղի հիմքով ստեղծված թեման խորհրդանշելով Հայրենիքի ու ժողովրդի հարատևության գաղափարը ստեղծագործական վերակերպավորման տարբեր եզրեր է գծել, ընդգրկել զեղարվեստական ներգործության տարբեր մասշտաբներ՝ կապված հնդինակների տարբեր չափի օժտվածության ու տարբեր ստեղծագործական կարողությունների հետ:

1960-70թթ. ստեղծվեցին Լ.Աստվածատրյանի «Հավիկ» պրոլոգը և Մ.Աղաջանյանի Պոլիմոնոդիաները: Երկու ստեղծագործությունն էլ տաղի պոլիֆոնիկ մշակումներն են՝ վարպետորեն և գեղարվեստական բարձր ճաշակով արված:

Լ.Աստվածատրյանը «Հավիկ» պրոլոգը մտահղացել է 1960-ականների կեսերին: Ընտրելով «Հավիկ» տաղի Մ.Աղաջանի տարբերակը (Ն.Թահմիզյանի խմբագրմամբ), կոմպոզիտորը հնչյունային գիծը թողնում է անփոփոխ՝ ամբողջ

ուշադրությունը կենտրոնացնելով դիմաբան, շեշտադրության, դինամիկայի փոփոխության վրա: «Հավիկ» պրոլոգը գրված է ազատ չափով (տակտային զծերը դրված են հիմնականում ընթացանությունը դյուրին դարձնելու համար): Տաղը ամբողջովին հնչում է երկու անգամ, երկուսն էլ առաջին դաթակների մոտ (մնացած դեպքերում հնչում է նրա միայն առաջին կեսը): Ստեղծագործության ծավալման ընթացքում «Հավիկը» կերպարային փոխակերպումների է ենթարկվում: Հնդինակը հենց սկզբից այն ներկայացնում է բնօրինակից տարբեր՝ դրամատիկ երանգներով և, զարգացման ընթացքում անցկացնելով դինամիկ լարված տրամադրությունների բովով, ավարտում հաղթական, կամային, կենսահաստատ հնչողությամբ:

Ս.Աղաջանյանին հայ երաժշտասեր հասարակայնությունը ճանաչեց և զնահատեց 1960-ականների կեսերին, երբ նա 1964-ին Պոլիտեխնիկ ինստիտուտում լարային նվագախումբ հիմնադրելով, սկսեց հաճախ գալ համաշխարհային դասական երաժշտության նմուշների և հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարումներով:

Հենց այս նվագախմբի կատարմամբ առաջին անգամ հնչել են Սերգեյ Աղաջանյանի պոլիմոնոդիաները՝ հայ միջնադարյան տաղերի ու շարականների պոլիֆոնիկ մշակումները լարային նվագախմբի համար: Դրանք չորսն են (ևս երկուսը՝ անավարտ վիճակում): Առաջինի հիմքում ընկած է «Հավիկ», երկրորդի հիմքում՝ «Հավուն-հավուն» տաղերը, երրորդ և չորրորդ պոլիմոնոդիաներում՝ Ներսես Շնորհալու «Ստեղծող մանկանց» և «Տեր Հերկնից» շարականները: Դիմելով «Հավիկ» տաղին, Ս.Աղաջանյանը վերցրել է ոչ թե Մ.Աղայանի գրառումը, այլ, հիմնվելով դրա վրա, ինքն է վերծանություն արել կոմիտասի ձայնագրությունից: Արյուրնքում, թեև երկու գրառումների միջև նոտային տարբերություն չկա, պահպանված են նաև տաղի դիմաբանական շեշտերը, սակայն փոխվել է մետրա-դիմաբան պատկերը: Պոլիմոնոդիայի ընդհանուր դրամատուրգիայի մեջ կոմպոզիտորը կարծես ինչ-որ չափով բացահայտում է «Հավիկ» տաղի բովանդակային կողմը: Թեմայի յուրաքանչյուր ամբողջական անցկացում նախորդի համեմատ օկտավ վեր է հնչում (փոքր օկտավից ձայնածավալն աստիճանաբար բարձրանում է երրորդ օկտավ), ասես խորհրդանշելով տաղի բովանդակային հիմքը կազմող Հարության գաղափարը:

Հոգևոր մոնոդիաների մեջ կա ևս մի նմուշ, որը ներթափանցել է հայ գործիքային երաժշտություն իր շատ համոզիչ գեղարվեստական մեկնություններով: Դա արևմտամեկրոպական միջնադարյան հոգևոր երգասացություններից հարատևած «*Dies irae*» («Տասման օր») սեկվենցիան է, որ ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստ՝ այդ մոնոդիայի օգտագործման համաեվրոպական փորձի ավանդույթով: Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «*Dies irae*» սեկվենցիայի մեջբերմամբ ստեղծված գործերից են Վ.Բաբայանի թ.1 Սիմֆոնիան (3-րդ մաս) և վեց այլևս դաշնամուրի համար (1964, 1966), Էդգար Հովհաննիսյանի «Սոնատ-էպիտաֆիան»՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար Միհաս Ավետիսյանի հիշատակին (1975): Կոմպոզիտոր Սիմոն Հովհաննիսյանն օգտագործել է «*Dies irae*»-ի թեման Ալտի մենանվագ սոնատի 1-ին մասում (սոնատը երկմաս է), «Հորժան» շարականի հետ զուգահեռաբար (1978), և թիվ 3 լարային կվարտետում (1987): *Dies irae* սեկվենցիայի ինտերվալային քայլերը լսելի են նաև Երվանդ Երկանյանի թ. 3 լարային կվարտետի 1-ին մասում (կվարտետը երեքմասնի է, 2008): Ռուբեն Ալթունյանի «Ձունեղ» գործիքային կազմի համար գրված երկմասանի ստեղծագործության եզրափակիչ մասի վերջնաց գարգացման բարձրակետին հնչում է «*Dies irae*»-ն իր դիմա-ինտոնացիոն զսպանակված լարվածությամբ:

Թվարկված ստեղծագործություններից ավելի վաղ «Dies irac» սեկվենցիան օգտագործել են Ա.Լաչատրյանը 2-րդ Միմֆոնիայում (1942), Է.Միրզոյանը Ջութակի և նվագախմբի համար գրված «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում» (1957) և թավջութակի ու դաշնամուրի սոնատում (1967): Հենց այս ստեղծագործությունները ընտրվել են վերլուծության համար: Դրանց դիտարկման մեջ հատկապես կարևորել ենք, թե ի՞նչ նշանակությամբ է կոմպոզիտորը մեջբերել Սեկվենցիան, ինչպիսին է հեղինակի նախնական մտադրության և վերջնական գեղարվեստական մարմնավորման փոխարարությունը:

Ա.Լաչատրյանի Միմֆոնիայի 3-րդ մասի (andante) հիմքում ընկած «Որսկան ախպեր» սրտառու ժողովրդական երգի մեղեդու սիմֆոնիկ ծավալման ու զարգացման հուժկու ընթացքի մեջ մուտք է գործում Dies irac սեկվենցիայի թեման, որը հետո զարգանում է որպես զուգահեռաբար անցնող թեմատիկ գիծ իր խորհրդանշական բովանդակությամբ: Այդ թեմայի կարևորությունը և բնույթը հայ երաժշտագետների կողմից բնորոշվում է որպես «ժողովրդի զայրույթի ու հատուցման» (Մ.Տարությունյան), «հատուցման ու ցասման» (Ս.Կոպաև, Մ.Տերյան), «ժողովրդի ցասման, դողանջի» թեմա (Գ.Տիգրանով) և այլն: Առավել համոզիչ ու դիպուկ է թվում Գ.Չեքոտարյանի բնորոշումը, ըստ որի Dies irac-ի թեման հակադրվում է «Որսկան ախպեր»-ին իր խորալային հնչողությամբ և դա ճշմարիտ է, որովհետև նույնիսկ մեղեդիական գծով նրանք հակադիր են՝ մեկը վերընթաց, մյուսը վարընթաց: «Որսկան ախպերի» թեման իր «ցասմանական» ուղղվածության մեջ է, իսկ Dies irac-ն՝ զուսպ, հավասարակշռված շրջանակներում, և նրանց իրոք միացնում է պունկտիր քայլերգային շիթմը և ընդհանուր հուզական մթնոլորտը:

Էդվարդ Միրզոյանի նշված երկու ստեղծագործությունների միջև տասը տարվա ժամանակ է ընկած (1957, 1967), բայց բավական ընդհանուր գծեր կան, հատկապես հուզական բովանդակության տմասկետից: Երկուսում էլ առկա են անձնական ներհակվածությունը և անսրբող զգացմունքայնությունը, հայեցողականությունը և սթափ, ձիգ գործնականությունը: Նրանցում Dies irac սեկվենցիան ներթափանցում է տարբեր ձևով՝ ջութակի պիեսում հպանցիկ, սրողված, իսկ թավջութակի սոնատում ավելի հիմնավոր: «Ինտրոդուկցիան և անընդհատ շարժումը» կոնցերտային ժանրին պատկանող թերևս միակ գործն է Է.Միրզոյանի ստեղծագործության մեջ: Սկզբում, 1954-ին գրվել է «Անընդհատ շարժումը», իսկ 1957-ին հեղինակը անհրաժեշտություն է զգացել ավելացնելու նաև ներածությունը (Ինտրոդուկցիան), և ստացվել է երկու բաժնից բաղկացած մի ամբողջական կոնցերտային պիես՝ ջութակի և նվագախմբի համար: Dies irac սեկվենցիան իր սկզբնական հատվածով մուտք է գործում ինտրոդուկցիայի վերջում, երբ կատարվում է անցում դեպի «Անընդհատ շարժումը»: Հետաքրքիր է հիշել, որ ինչպես կոմպոզիտորն էր ասում, սկզբում այդ մոտիվը նա վերցրեց որպես հայկական քաղաքային «Գուրգեն ջան, Բաբկեն ջան» կատակային երգի դարձվածքը: Բայց հետո, իր համար անսպասելիորեն այն վերածվեց Dies irac-ի (ինտոնացիոն մանություն, իհարկե, նրանց միջև կա): Փաստորեն, Dies irac-ի ներթափանցումը և զարգացումը կոմպոզիտորի նախնական մտադրությունից դուրս էր: Բայց, երկի սա հենց այն առեղծվածներից է, երբ գործը ծնվում է այնպիսին, ինչպիսին պետք է լինի, քանի որ ստեղծագործական պրոցեսը ավելին է, քան հեղինակի գիտակցական մտածողության եզրերը, և իհարկե, այս դեպքում Dies irac սեկվենցիան իր բովանդակային ներգործության զգալի բաժինն ունի:

Ինչ վերաբերում է Թավջուրայի և դաշնամուրի սոնատին, որը կոմպոզիտորի ծանրակշիռ ստեղծագործություններից մեկն է, 3 մասից բաղկացած, ապա այստեղ Dies irae սեկվենցիայի օգտագործումը մտածված է նախապես, և բավական հետաքրքիր դրամատուրգիական լուծումներ ունի: Մեջբերվում է միայն առաջին ֆրագը, այն էլ վերջին հնչյունը դեպի վար, որով լադային երանգը փոքր-ինչ փոխվում է դորիականից լիդիականի: Ռիթմը՝ հավասար ութերորդականների թեթև շարժմամբ (f-e-f-d-e-c-b): Սոնատի սկզբում և վերջում հնչում է «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» ժողովրդական-քաղաքային երգի երկրորդ ֆրագը («... մորս համբույրն ես զգացի, բայց ափսոս, որ երագ էր»), բայց շատ խստաշունչ, խոժոռ, դրամատիկ արտահայտությամբ: Իսկ միջին 2-րդ մասում՝ Dies irae-ն: Կրկին մի կողմից՝ ժողովրդական արտառուչ երգ, մյուս կողմից՝ համաշխարհային երաժշտական նմուշ, որով ասես միավորվում են անձնականի ու ընդհանրականի, անցողիկի և մնայունի փոխհարաբերության եզրերը:

Յուրաքանչյուր հեղինակ յուրովի է մոտենում այդ Սեկվենցիային. մի դեպքում՝ անմիջականորեն բովանդակային մտահղացումից ելնելով, մեկ այլ դեպքում՝ ընդհանուր գեղագիտական միտումներով, կամ, թե սեփական երաժշտական նյութին համադրելու նպատակով, երբեմն, նույնիսկ ուղղակի նյութի հնչողական տպավորության զգացումով:

Հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիայի նկատմամբ ստեղծագործական ակտիվ հետաքրքրություն առաջ եկավ հատկապես 1960-70-ականներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորների արվեստում, որին բնորոշ էր նոր մտածողությունը՝ համաշխարհային երաժշտության նորագույն, փորձարարական արտահայտչամիջոցների յուրացման միտումներով, գեղագիտական հայացքների ինտելեկտուալ դրոշմը կրող թեմատիկ, ժանրային նախասիրությունների յուրօրինակ, ու դրանով իսկ հաճախ անսովոր արտահայտություններով: Սուբյեկտիվ աշխարհընկալման ու անձնական ներհակ տրամադրություններով հանդերձ այս սերնդի արվեստը նաև ընդգծված հետաքրքրություն էր ցուցաբերում Հայրենիքի, ժողովրդի ու նրա հոգևոր արժեքների նկատմամբ: Ծարունակվում ու խորանում էր հայ կոմպոզիտորական արվեստում կայացած ավանդույթը՝ գեղարվեստական ձևերով արտահայտելու գնահատության ու խոնարհումի զգացմունքները ազգի մեծերի նկատմամբ, որպես հայրենասիրական խոհերի դրսևորման յուրօրինակ տեսակ: Առաջիններից մեկը այս սերնդի կոմպոզիտորներից Ռուբեն Սարգսյանը արժարժեց նման թեմաներ իր գործիքային ստեղծագործություններում, գրելով «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը, «Նվիրում կոմիտասին» սյուիտը դաշնամուրի համար, «Ներսես Ծնորհալի» պոեմը՝ ֆլեյտայի, դաշնամուրի և սամուրքողի համար, որոնցում ազգայինը արտահայտվում է հատկապես մոնոդիկ ակունքների հետ ունեցած կապի դրսևորումներով: Որպես առավել ուշագրավ նմուշ դիտարկվել է «Ներսես Ծնորհալի» պոեմը, որում առանցքային դեր է խաղում հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիան: «Ներսես Ծնորհալի» պոեմը գրվել է 1975-ին այն տարիների համար նորագույն տեխնիկայով, ատոնալ, մոդալ-դիատոնիկ շարքերով, վեբեռնյան պոնտիֆիկալի տարրերով: Բայց կենտրոնական տեղը գրավում է հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիայի մեջբերման ու նրա բովանդակային հիմքը յուրովի բացահայտելու խնդիրը՝ կապված Ներսես Ծնորհալու շարականներում ամփոփված աշխարհընկալման ու կենսափոխության ներգործության հետ: Սա մոնոդիայի հետ վարվելու այն օրինակներից է, երբ կոմպոզիտորի ուշադրությունը հավասարապես կենտրոնացած է և՛ երաժշտության, և՛ բանաստեղծական տեքստի

բովանդակության վրա, որով և պայմանավորված են պոեմի ձևակազմության ու զարգացման առանձնահատկությունները:

Կոմպոզիտոր Երվանդ Երվանյանը շարականների մի ընտրանի մշակումներդաշնակումների տեսքով ամփոփել է երգեհոնի համար գրված Սյուիտում (1989), անվանելով «Անցեալի որմնակարներ»: Վերնագիրն արդեն հուշում է այդ հնչող «որմնակարներին» տեսքն անխաթար պահելու միտումը կոմպոզիտորի կողմից: Հիրավի Սյուիտի հիմքում ընկած հինգ հոգևոր երգերը պահպանում են իրենց մեղեդիական նկարագիրը՝ կոմպոզիտորի արդի երաժշտամտածողությունից ծնվող բազմաձայն ներդաշնակությամբ պարուրված: Դրանք են՝ «Լոյս զուարթ» – I մաս, «Հրեշտակային կարգաորոշում» – II մաս, «Որ նշանաւ ամենահաղթ» – III մաս, «Ջարմանալի է ինձ» - IV մաս, «Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց» - V մաս: Սյուիտի բոլոր մասերը որոշակի ձևակազմությամբ հանդերձ ունեն մեղեդիական ծավալման ազատ-իմպրովիզացիոն բնույթ: Կոմպոզիտորը պահպանելով հոգևոր երգի հիմնական նկարագիրը հնչեցնում է այն երգեհոնի զորեղ ու լիքը հնչողությամբ, բայց թեթև ու նուրբ հյուսվածքով, պոլիֆոն-հորիզոնական և հոմոֆոն-ուղղահայաց բազմաձայնության համադրությամբ: Զգացվում է, որ կոմպոզիտորը հոգևոր մոնոդիաները զգում և ձգտում է վերարտաբերել իրենց երաժշտական և բանաստեղծական բովանդակության ամբողջությամբ արտահայտված:

1960-70-ականներին ասպարեզ ելած կոմպոզիտորներից Սիմոն Հովհաննիսյանն առաջիններից էր, որ օգտագործեց միջնադարյան հոգևոր մոնոդիան իր գործիքային ստեղծագործություններում: Դրա վկայություններից մեկը Ալյոի մենանվագ Սոնատն էր, գրված 1978 թվականին: Բաղկացած է երկու անհամաչափ մասերից՝ առաջինը – Largo – շատ սեղմ, լակոնիկ, երկրորդը Allegro – ծավալուն: Առաջին մասի հիմքում ընկած է Մ.Եվմալյանի Պատարագում հնչող անանուի հեղինակի «Յորժամ» շարականը՝ ամբողջական մեջբերմամբ: Ծարականի ամբողջական անցկացումից հետո, որպես հուզական ակտիվացման պահ ձևավորվում է ոչ մեծ միջին բաժին՝ մոնոդիայի մոտիվային զարգացման ու դրամատիզացման ընթացքով, որի բարձրակետային հնչողության մասում (ff) լսվում է Dies irae միջնադարյան սեկվենցիայի առաջին ֆրագի երկակի անցկացումը ընդգծված, շեշտակի քայլերով, զուգահեռ կվարտանների դատարկ ու մտայ շունի վրա: Սրան հաջորդող շարականի նոր անցկացումը երկձայն պոլիֆոն շարադրանքով և մոտիվային զարգացման որոշ տարրերով ընկալվում է որպես մասի ռեպրիզենտիվական:

1980-ականներից հետո ստեղծված երկերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ կոմպոզիտորների մոտ միջնադարյան մասնագիտացված մոնոդիաների կողքին մի նոր, նկատելի հետաքրքրություն է առաջացել ժողովրդական երգերի, հատկապես կոմիտասյան մշակումների նկատմամբ: Ճիշտ է, նախորդ ժամանակների համեմատությամբ ազգային մոնոդիային դիմելու փորձերը նվազում են, այդուհանդերձ նկատելիորեն պահպանվում է երկու հիմնական մոտեցում՝

ա) մոնոդիայի մշակումները՝ տարբեր գործիքների ու գործիքային կազմերի համար և

բ) մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերումները, որոնք կապվում են ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքի հետ, հաճախ կրելով լեյտոնմատիկ նշանակություն: Արդի գրելատճով գրված ստեղծագործությունների ազգայինի առումով մեծ մասամբ «չեզոք» լեզվատճական մթնոլորտում այդ մեջբերումները, անշուշտ, մտցնում են ազգային որոշակիություն: Թեև դրանք հնչում

են մեծ մասամբ սրողված ու փոխակերպված, կամ թե լայն տարածակնություն հնչյունային բարդ ու ծայրադիր համակցությունների մթնոլորտում, սակայն անցնելով ստեղծագործության ողջ ընթացքով բացահայտ, կամ ներքին շերտերում, նրանք հիմնավորում են իրենց խորհրդանշանային կարևորությունը՝ ստեղծագործության բովանդակային ամբողջականության մեջ: Մասն մեջբերումներ կան Ղ.Սարյանի թ. 2 լարային կվարտետի II մասում (1987)՝ «Տույ-տույ» ժողովրդական երգը, Է.Միրզոյանի «Պոեմ-էպիտաֆիայում» (1988)՝ «Դուն էն գլխն» երգի սկզբնական ֆրազը, Տ.Մանսուրյանի թ. 2 լարային կվարտետում՝ «Գարուն ա» երգի նվագակցության դարձվածքները (1984), Ռ.Ալթունյանի թ. 2 լարային կվարտետում (1995)՝ «Ես սիրեցի» ժողովրդական երգի դարձվածքները, Վ.Բաբայանի թ.4 լարային կվարտետի III մասում (1981)՝ «Չեմ կրնա խաղա» երգը, «Պոստյուդիաներում» «Քոչարիի» դարձվածքների զարգացումը եզրավակիչ մասում, «Անտունի» սիմֆոնիկ պոեմի մեջ «Անտունի» երգի դարձվածքները, Ս.Ռոստոմյանի թ. 3, 4 սիմֆոնիաներում շարականների ֆրագմենտար մեջբերումներ, Մ.Կոկժակի թ. 2, 3 լարային կվարտետներում «Կաքավիկ» երգի մոտիվային դարձվածքները, Վ.Աճնյանը մեջբերել է «Հավուն-հավուն» տաղի մեղեդին հատվածաբար իր երկրորդ սիմֆոնիայում (1989), որպես սիմֆոնիայի թեմատիկով երեք թեմատիկ հիմնանյութերից մեկը և այլն: Համեմատաբար ամբողջական մոնոդիկ մեջբերումներ կան Ռ.Սարգսյանի ստեղծագործություններում: Լավագույն օրինակը 1990-ին գրված նրա թիվ 2 Սիմֆոնիան է, որում կոմպոզիտորը մեջբերել է ժողովրդական «Տղա Չավեն» պարերգի մեղեդին, որին մինչ այդ չեն անդրադարձել հայ կոմպոզիտորները: Կոմպոզիտորը Սիմֆոնիան անվանել է «Ironika» («Հեղեղական»), նկատի ունենալով սիմֆոնիայի բովանդակային հիմքը, որը կապված էր 1980-90-ականներին Հայաստանում տիրող ընդհանուր իրադրության հետ: «Իրոնիկա» սիմֆոնիան բաղկացած է երկու մասից՝ I – Largo և II – Lento, որոնք կատարվում են անընդմեջ (attacca): Ընդհանուր հնչողությամբ Սիմֆոնիան լարված է, սուր, երբեմն «դժոխային», ատոնալ, պոլիտոնալ դիստանսային շերտավորումներով: Մրանց զարգացման ընթացքում սկսում է խմորվել ամենացայտուն թեմատիկ գիծը: Դա ժողովրդական պարերգի թեման է, որն աստիճանաբար մտնում է ակտիվ զարգացման մեջ, շղթայվելով սիմֆոնիայի մյուս թեմատիկ շերտերի հետ: Մեջբերված նյութը «Տղա Չավեն» պարերգի սկիզբն է, որ հանդիպում ենք Թաթուլ Ալթունյանի մշակումներում: Կոմպոզիտորը չի կարևորում, թե որտեղից է վերցված, ի՞նչ ակունք ունի: Կարևոր է այն, որ նրա հիշողության մեջ դա դրոշմված է որպես ժողովրդի մեջ տարածված եղանակներից մեկը (կոմպոզիտորի հետ ունեցած գրույցից):

Ժողովրդական երգի ֆրագմենտար մեջբերումներ կան Մ.Կոկժակի կամերային-անսամբլային ստեղծագործություններում: Մրանցում հատկապես շատ են հանդիպում կոմիտասի «Կաքավիկ» երգի մոտիվային դարձվածքները, որ ներթափանցում են որպես ազգայինի խորհրդանշական արտահայտություններ: Այդ երգի նկատմամբ ունեցած կոմպոզիտորի նախասիրության մի վկայություն է նաև «Կաքավիկ» երգի մշակումը գործիքային կազմի համար (2005): Մ.Կոկժակի գործիքային ստեղծագործություններում ազգային մոնոդիայի գեղարվեստական վերակերպավորումների շարքում մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա մշակումները: Այդ մշակումների հիմքում ընկած են առավելապես կոմիտասյան երգերը: Բավական տպավորիչ են «Հոյ Նազան» և «Շողեր ջան» երգերի

մշակումները (2003): Նրանցում կարելի է նկատել, որ երգի մեղեդին կարծես թե չի փոխվում, մնում է ճանաչելի: Բայց փոխվում է երգի նախակազմի բնույթը: Այդ վերակերպավորումը կատարվում է գործիքային պիեսի ձևակազմական, ֆակտուրային, ռիթմական, տեմպային և դինամիկ միջոցներով:

Դասական կատարողական կազմերի համար արվող ժողովրդական երգերի մշակումներում կոմպոզիտորները աստիճանաբար սկսեցին ներգրավել նաև ժողովրդական գործիքներ, մասնավորապես դուդուկը, որ նախընտրելի է հատկապես որպես ազգային երգային գործիք: Մասն փորձերից է կոմպոզիտոր Արամ Սաթյանի «Չինար ես» երգի մշակումը՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի և դուդուկի համար (1997): Կոմիտասի «Չինար ես» երգի մեղեդին պահպանելով իր սահուն երգային ընթացքը, այնուամենայնիվ, ստացել է պարային-պարերգային բնույթ և դարձել ավելի անհոգ-քնարական: Դա պայմանավորված է նրանով, որ Կոմիտասի մեներգում երգի 6_4 չափը խմբավորվում է $^3_4+^3_4$, ուժեղ ու թույլ մասերի համապատասխան փոխհարաբերությամբ և մեղեդու ինտոնացիոն դարձվածքների երգային-ասերգային ընդգծված արտաբերմամբ: (Կոմիտասյան մեներգի ներդաշնակության մեջ ևս ընդգծվում է տակտի ուժեղ մասը): Իսկ Ա.Սաթյանը խմբավորում է 6_4 չափը $^6_8+^6_8$ մետրառիթմով և դրանից փոխվում է մեղեդիական գծի շեշտադրությունը: Նախ՝ նվագակցող շերտերի պոլիռիթմական գծերում ամենացայտուն ռիթմական շեշտը ընկնում է տակտի 3-րդ քառորդի, այսինքն՝ թույլ մասի վրա (block), և ապա դուդուկի մենահնվագում մեղեդու մուտքը ևս տակտի թույլ մասից է և ընթանում է սինկոպացված շեշտադրությամբ, որը անմիջապես երգին պարային բնույթ և թեթև ընթացք է հաղորդում: Սա շատ նուրբ «խաղ» է, որը և՛ պահպանում է մեղեդու հնչյունային-ինտոնացիոն նկարագիրը, և՛ փոխում է նրա բնույթը խոհական-քնարականից՝ անհոգ-քնարականի:

Կոմիտասյան երգերի ու խմբերգերի ինքնատիպ մշակումներով հանդես եկավ կոմպոզիտոր Վաչե Ծարաֆյանը՝ 2005-ին հրապարակելով դուդուկի ու լարային նվագախմբի համար արված կոմիտասյան երգերի իր մշակումները: Դա 11 պիեսներից կազմված շարք է, որ կարող է կատարվել ամբողջությամբ, կամ տարբեր քանակի պիեսների ընդգրկմամբ: Պիեսներից մի քանիսում ընդգրկված է նաև դիոր, որոշ մասերում պարտադիր («Ձուր կուգա վերին սարեն»), որոշ մասերում ըստ ցանկության («Շախլր-շուխլր», «Առնձն էրթամ»): Դիորի առկայության դեպքում ավելի է ընդգծվում պարային ռիթմը և ազգային բնորոշությունը: Պահպանելով մեղեդիների նախնական տեսքը, և գնալով կոմիտասյան ավանդույթից եկող արտահայտչամիջոցների «սուղ» ընդգրկման ճանապարհով՝ հոմոֆոն-ուղղահայաց և զուգահեռ-հորիզոնական ձայնատարությամբ և դրանց զուգակցումներով, կայուն տեղ տալով նաև «դամին»՝ միաձայն, երկձայն կամ ֆիգուրացված ռիթմական նկարագրով, կոմպոզիտորը նաև ի հայտ է բերում իր երևակայության ինքնատիպ հնարները, հատկապես տեմպային արտահայտչականության մեջ: Երգերի փոխակերպումը կատարվում է՝ նախ երգից գործիքային հնչողության անցնելու, ամանավանդ դուդուկի տեմպով հնչեցնելու միջոցով և մոնոդիկ նյութը նոր գունախաղերով պարուրող արդի հնչողության հարուստ ներդաշնակությամբ, որով ժողովրդական երգը վերածում է «Երգ առանց խոսքի» բնորոշվող գործիքային խորունկ ու տպավորիչ պիեսի:

Ազգային մոնոդիայում ամփոփված պարային տարերքը գրավել է հայ կոմպոզիտորների ուշադրությունը նոր մասնագիտական երաժշտության զարգացման առաջին իսկ շրջանից (Կոմիտաս, Ն.Տիգրանյան և ուրիշներ):

Ուշագրավ է այն, որ ժողովրդական պարեղանակների մշակումները հանդիսանալով մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի առաջին ելակետային շերտը գործիքային երաժշտության մեջ, ներկայումս ևս շարունակում են գրավել կոմպոզիտորներին, ծնունդ տալով պարի գեղարվեստական վերակերպավորումների մնայուն էջերի: Այդ առումով առանձին ուշադրության արժանի են վերջին տասնամյակներում ստեղծված Ռուբեն Ալթունյանի մշակումները: Վերլուծության համար վերցվել է «Բերդ» պարը, որպես կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ ժողովրդական պարեղանակի մշակման ամենահաջող նմուշներից մեկը: «Բերդ պարը» լարային քառյակի (կամ լարային նվագախմբի) համար գրված մանրանվագների շարքի եզրափակիչ պիեսն է: Պարեղանակի վերակերպավորման ամենագործուն միջոցը թիթևական տարբերակման մեթոդն է: Նախ, ամեն նոր անցկացման մեջ կոմպոզիտորը գտնում է նվագակցող ֆոնի նոր մետրա-թիթևական հենք, որպես պարի հիմնական թիթևի նոր ֆակտուրային տարբերակ: Բացի այդ, ամեն անցկացման ներսում կիրառում է մոտիվի մետրական տարբերակման սկզբունքը, նվագակցության թիթևական շեշտերը գցելով մեղեդիական մոտիվների տարբեր մասերում, որը շատ ճկուն, շարժուն ու հետաքրքիր է դարձնում պարի ընթացքը՝ որպես գործիքային պիեսի: Ամենակարևորը պարի «մեկ շնչով» ծավալվող սլացիկ ընթացքն է, տոկիստային զսպանակված շարժմամբ, պարային տարերքի լիքը, հագեցված ու գունեղ դրսևորումներով, պարի սիմֆոնիզացիայի գեղարվեստական նոր իմաստավորմամբ: Արդի դիսոնանսայնությամբ հանդերձ կտավի զարգացման մեջ կարևորվում են իմպրովիզացիոն տարրերը, որ ուղղակիորեն աղերսվում են խաչատրյանական և ետխաչատրյանական ստեղծագործական արվեստի ազգային-ավանդական երաժշտամտածողության հետ:

Եթե ազգային մոնոդիայի «քաղվածային» մեջբերումները թեկուզ և ֆրագմենտար-մոտիվային ձևով, վերջին տասնամյակների գործիքային ստեղծագործություններում այնքան էլ հաճախ չեն հանդիպում և ընդհանուր առմամբ նվագող դինամիկա ունեն, ապա «մշակումների» տեսակը, ընդհակառակը, նկատելի վերելք է ապրում՝ վերաթեմացնելով կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը ժողովրդական, աշուղական երգերի, հոգևոր մոնոդիաների և հատկապես կոմիտասյան մեղեդիների նկատմամբ: Դիտվում է վերադարձ դեպի ակունքները և մասնավորապես դեպի կոմիտաս:

ԵՐԱԿԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

✓ Մոնոդիան ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստ, մասնավորապես գործիքային երաժշտություն նրա ձևավորման ու զարգացման առաջին քայլերից և տարբեր ժամանակահատվածներում վերադրսևորվել է տարբեր ձևերով ու նշանակությամբ:

Սկզբնական շրջանում (XIX դարի վերջերից մինչև 1920-30-ականները) մոնոդիկ նմուշները թեմատիկ նյութ են հանդիսացել հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունների համար և վերակերպավորվել են որպես՝

ա) մշակումներ կամերային-գործիքային և անասնբլային պիեսներում (կոմիտաս, Ն.Տիգրանյան, Ս.Բարխուդարյան և ուրիշներ),

բ) ամբողջական մեջբերումներ՝ մեծածավալ միամաս կամ բազամաս ստեղծագործությունների մեջ որպես թեմատիկ մի որոշակի շերտ (Ալ.Սպենդիարյան, Ա.Տեր-Ղևոնդյան և ուրիշներ):

1930-50-ականներին ամբողջական մեջբերումների կողքին աստիճանաբար գերակշռող դարձավ մոնոդիայի հատվածային մեջբերման եղանակը՝ մեջբերվող

նյութի առավել ակտիվ փոխակերպումներով և քաղվածային ու սեփական հորինվածքի թեմաների փոխակապակցված զարգացման ընթացքով (Ա.Խաչատրյան, Գ.Եղիազարյան, Հ.Ստեփանյան, Ղ.Սարյան, Ալ.Հարությունյան, Է.Միրզոյան, Է.Հովհաննիսյան և ուրիշներ):

Հաջորդ տասնամյակներին (1960-80թթ.) ամբողջական մեջբերումների կողքին հատվածային մեջբերումները դառնում են ավելի փոքր չափերի (նախադասություն, ֆրազ, մոտիվ), բայց լեյտթեմատիկ նշանակությամբ և արդի երաժշտավելավական «միջավայրում» պահպանում են ազգային բնույթը (Տ.Մանսուրյան, Ե.Երկանյան, Ռ.Սարգսյան, Վ.Բաբայան, Վ.Աճեմյան, Մ.Կոկժան, Ս.Հովհաննիսյան, Ս.Ռոստոմյան և այլք):

Ուշագրավ է այս ժամանակաշրջանում դիտվող ազգային մոնոդիայի «մոդելավորման», նրա ձևակազմական և երաժշտավելավական հատկանիշների վրա հենվող կառուցողական սկզբունքների կիրառման միտումը, որը նոր, յուրօրինակ հարթություն է բացում մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի գեղարվեստական վերադրսևորումների մեջ (Լ.Աստվածատրյան, Ա.Տերտերյան, Ս.Ռոստոմյան և այլք):

1960-ականներից հետո մոնոդիայի ամբողջական և հատվածային մեջբերումները նվազում են՝ տեղի տալով փոքր դարձվածքների մեջբերումներին, երբեմն շատ հպանցիկ, շղարշված:

Դրա կողքին 1980-ականներից հետո նկատելիորեն ակտիվանում է հետաքրքրությունը մոնոդիայի մշակումների նկատմամբ (Ս.Շաքարյան, Ռ.Ալթունյան, Ե.Երկանյան, Վ.Մանուկյան, Մ.Կոկժան, Վ.Շարաֆյան և այլք):

Դա հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրսևորման բոլոր հիմնական տեսակները (մշակում, մեջբերում՝ իրենց տարատեսակներով) մնացին արդիական հայ գործիքային երաժշտության մեջ, ծնունդ տալով մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի նոր դրսևորումների:

Մշակումների դեպքում կոմպոզիտորը զգալով մոնոդիայի գեղեցկությունը ցանկանում է իր պատկերացրած հնչող «շրջանակի» մեջ դնել այն, նոր տեսք ու բովանդակություն տալով նրան: Մեջբերման պարագայում կոմպոզիտորը հիմնականում ելնում է ստեղծագործության բովանդակային մտահղացքից, կարևորելով ոչ միայն մոնոդիայի մեղեդիական նկարագիրը, այլև նրանում ամփոփված բովանդակային սիմվոլիկան, քանի որ ժողովրդի հետ դարեր ապրած մեղեդիների մեջ կայունացել են նրա պատմական հիշողության և ազգային հոգեբանության ամենացայտուն գծերը: Նման մեջբերումների մեջ մենք դիտում ենք թաքնված ծրագրայնության գործոնը, որում մոնոդիայի թեմալուզ և փոքր հատվածի մեջբերումը հետագա զարգացման ընթացքում բացահայտվում է որպես ստեղծագործության ազգային բնույթի ու բովանդակության հիմնակետ: Ընդհանուր տպավորությամբ հեղինակները երգերի տեքստային բովանդակության մեջ սակավ են խորացել: Բանաստեղծական տեքստի իմացությունը, իհարկե, կարող է ավելի ճիշտ յուսի տակ դնել մոնոդիայի ընտրությունը: Բայց նկատի առնելով այն, որ կոմպոզիտորը փոխում է մոնոդիայի բնույթը, տեքստի իմացության կարևորությունը դառնում է հարաբերական, թեև հանդիպում են բանաստեղծական տեքստի հետ յիստ կապակցված, նույնիսկ նրանով կարևորվող մշակումներ ու մեջբերումներ («Հավիկ» - Ս.Աղաջանյան, Տ.Մանսուրյան, Ն.Շտրիալի շարական - Ռ.Սարգսյան):

✓ Մշակումներում մոնոդիկ նյութը, պահպանելով իր հիմնական նկարագիրը, տարբեր հեղինակների մոտ ստացել է տարբեր գեղարվեստական վերակերպվորումներ: Նշմարվում են և՛ ավանդականորեն պահպանվող

հատկանիշներ՝ Կոմիտասի, Ն.Տիգրանյանի, Ալ.Սպենդիարյանի, Ս.Ասլամազյանի սկզբունքների հետ կապվող, և՛ նոր ժամանակներում ձևավորված մոտեցումներ՝ կապված կատարողական կազմի, ժանրի, ձևակազմության, զարգացման նոր ձևերի և այլ արտահայտչամիջոցների ներուժման հետ:

✓ Մոնոդիայի մեջբերումները անմիջականորեն կապվում են թեմատիզմի հասկացության հետ, քանի որ մեջբերված մոնոդիկ նյութը մեծ մասամբ դառնում է միամաս կամ բազմամաս ստեղծագործության որևէ մասի թեմատիզմի մեղեդիական հիմքը՝ գործիքային երաժշտության արտահայտչամիջոցներով արտահայտված: Ամբողջական մեջբերումները հիմնականում երգային ու պարերգային մոնոդիաներն են, որոնց փոխակերպումները պայմանավորված են կոմպոզիտորի տարբեր մոտեցումներով: Այդ փոխակերպումները կարելի է բնորոշել հետևյալ կերպ.՝

ա) պահպանվում է մոնոդիայի ձևն ու մեղեդիական շարադրանքը, բայց փոխվում է երգի բնույթը, դրա հետ նաև հաճախ ժանրային տեսակը. դրամատիկը՝ քնարական և այլն («Դուսն էն գլխեն» - Ալ.Սպենդիարյան);

բ) պահպանվում է մոնոդիայի ժանրային տեսակը, բայց փոխվում է նրա գեղարվեստական արտահայտության բնույթը. կենցաղային-քնարականը՝ ազնվակերտ-քանաստեղծական քնարական - (քաղաքային երգ - Ա.Խաչատրյան);

գ) պահպանվում է երգի և՛ ժանրային-բովանդակային տեսակը, և՛ մեղեդիական նկարագիրը, բայց փոխվում է հուզական արտահայտման բնույթը՝ անձնականից դեպի համընդհանուր («Որսկան ախպեր» - Ա.Խաչատրյան, «Հավիկ» տաղ - Է.Հովհաննիսյան և այլն);

դ) մեջբերման թեմատիկ նյութը ձևավորվում է հիմնական մոնոդիայի ժանրին պատկանող մի քանի մոնոդիաների հատվածներով (Սահարի - Գ.Եղիազարյան)՝ այստեղ կարևորվում է ժանրի հավաքական հատկանիշների դրսևորումը, որպես բովանդակային սիմֆոնիկայի արտահայտություն;

ե) մոնոդիայի ամբողջական կամ մի զգալի մասի մեջբերմանը կոմպոզիտորը ավելացնում է իր հորինած մեկ-երկու թեմատիկ հատված, ստեղծելով մի ամբողջական թեմա, որում քաղվածային և ինքնուրույն հորինվածքը օրգանական միասնություն են կազմում («Նուբար» - Ղ.Սարյան, «Երբ այնկոժ ծովի վրա» - Ա.Հարությունյան և այլն): Կան դեպքեր, երբ կոմպոզիտորը քաղվածային նյութն ընդլայնում է բնույթով մոտ ևս մեկ մոնոդիկ մեջբերմամբ («Սոնա յար», «Ախչի էրթանք դնա վրա» - Է.Հովհաննիսյան);

զ) ամբողջական մեջբերումը արվում է ոչ թե ստեղծագործության սկզբում, այլ ձևի զարգացման որևէ բարձրակետային մասում, նախորդ ընթացքից բխող մտահանգումային, ասոցիատիվ-ցիստատային նշանակությամբ («Ես քեզ տեսա» - Ա.Բաբաջանյան, «Հավիկ» - Է.Հովհաննիսյան, Dies irae - Ա.Խաչատրյան, Է.Միրզոյան, Ն.Շմոքիալու շարականը - Ռ.Սարգսյան և այլն):

✓ Մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերումները գերակշռող դարձան 1960-ականներից հետո ստեղծված գործերում: Որպես թեմատիզմի մեղեդիական հիմք նրանք առավել հաճախ հանդիպում են տոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլի ստեղծագործությունների առաջին և վերջին մասերում, որոնք առավել դինամիկ են իրենց ձևակազմությամբ և զարգացման սկզբունքներով:

Ֆրագմենտար (հատվածային) մեջբերումները մեծ հնարավորություն են տալիս քաղվածային և ինքնուրույն հորինվածքի թեմաների միաձուլման համար, քանի որ մեջբերվող մոնոդիկ հատվածը յսթան է դառնում այդ հիմքով ինքնուրույն թեմա

ստեղծվու համար: Նման մեջբերումներում երգային և պարերգային մոնոդիաների կողքին ընդգրկվում են նաև պարեղանակներ («Չեմ ու չեմ», «Քոչարի» և այլն):

Մոնոդիայի ֆրագմենտար մեջբերումները երկակի դրսևորում ունեն`.

ա) համեմատաբար խոշոր հատվածի մեջբերում (պարբերություն, նախադասություն), որոնք պահպանելով իրենց մեղեդիական նկարագիրը փոխակերպվում են գործիքային գրելաճի շրջանակներում և հեռանում նախնական արտահայտությունից կամ ավելի խորացնելով իր հուզական-կերպարային արտահայտությունը, կամ հակադրվելով նրան («Նուբար» - Ղ.Սարյան, «Լուսնյակ գիշեր» - Է.Հովհաննիսյան, «Կտունկ» - Ջ.Տեր-Թադևոսյան, «Ես քեզ տեսա» - Է.Միրզոյան և այլն):

բ) մոնոդիայի փոքր, մեծ մասամբ սկզբնական մոտիվի կամ ֆրագի մեջբերում, որոնք ավելի արագ ու անմիջականորեն անցնում են դեպի ինքնուրույն թեմատիկ ծավալման ոլորտ, պահպանելով և խորացնելով իրենց հուզական-բովանդակային արտահայտությունը և առանցքային, լեյտամոտիվային նշանակությունը ստեղծագործության ծավալման մեջ («Գարուն ա» - Է.Միրզոյան, Ա.Բաբաջանյան, Է.Հովհաննիսյան, Տ.Մանսուրյան, Վ.Բաբաջան, «Անտունի» - Է.Միրզոյան, «Քոչարի» - Ջ.Տեր-Թադևոսյան, Ռ.Սարգսյան և այլք): Ֆրագմենտար մեջբերվող մոնոդիկ նյութը հանդես գալով ի սկզբանե որոշ փոփոխություններով, և ծավալվելով մոնոդիայի շրջանակներից դուրս, այնուամենայնիվ մնում է որպես ամենացայտուն ինտոնացիոն կորիզը՝ իրենով լիցքավորված նոր թեմատիզմի մեջ:

✓ Մոնոդիան ազդում է կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա իր հիմքում ընկած ձևակազմական, ռիթմա-ինտոնացիոն, լադա-մեղեդիական, լադա-հարմոնիկ և այլ առանձնահատկություններով, որոնք ներթափանցում են թեմատիզմի ամբողջական շարադրանքի և նրա հետագա զարգացման մեջ որպես ազգային երաժշտամտածողության բնորոշ տարրեր: Երաժշտալեզվական տարրերի ռճակման տարբեր դրսևորումներով պայմանավորված ազգային մոնոդիան ներթափանցել է հայ գործիքային երաժշտություն բովանդակային տարբեր լիցքերով՝ Ժողովրդական և աշուղական երաժշտության նմուշները՝ առավելապես թեմատիկ-կերպարային, կենսական-հուզական արտահայտությամբ, իսկ միջնադարյան մոնոդիան՝ թեմատիկ-ռճակման և հոգևոր-հուզական արտահայտությամբ: Վերոհիշյալ տարբերություններով պայմանավորված է նաև կոմպոզիտորի ստեղծագործական միջամտության ազատության չափը՝ ազգային մոնոդիայի տարբեր շերտերից վերցված նմուշների նկատմամբ: Ժողովրդական երգերն ու պարեղանակներն, ինչպես նաև աշուղական մեղեդիները լինելով իրենց բովանդակությամբ և հուզական արտահայտությամբ ծանոթ, մոտ ու հարագատ, կենսական-կենցաղային երևույթներին կապված, կոմպոզիտորների կողմից ավելի համարձակ ու կտրուկ փոփոխությունների են ենթարկվում, քան հոգևոր մոնոդիաները: Վերջիններս տարբերվում են ձիգ, կանգուն բնույթով, թվում են «անառիկ» և ավելի զուսպ փոփոխությունների են ենթարկվում, անշուշտ իրենց բովանդակությամբ պայմանավորված:

✓ Մոնոդիան նշում է իր արմատական առանձնահատկությունների շրջանակը, բայց կոմպոզիտորական մոտեցումներն իրենց հերթին բացահայտում են ազգային մոնոդիայի ուշագրավ կողմեր: Մոնոդիան կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ապրում է «բազմակի» կյանքով, ամեն անգամ վերակերպավորվելով նոր գեղարվեստական-բովանդակային և ռճակման

դրսերում ենք, ժամանակի մեջ կյանքի փոխակերպման բոլոր բաղադրիչների ազդեցությամբ:

Մոնոդիան հայրենի հողի հետ կապի պահպանման միջոց է, ազգային ճանաչելիության գործոն, ազգային արժեք: Մոնոդիա-կոմպոզիտոր կապի մեջ ազգայինի զգացողությունը ամենամեծ հոգեբանական դրդիչն է, հատկապես տաղանդավոր անհատականությունների արվեստում, և ազգային ակունքներին դիմելու ամեն մի փորձ իր մեջ կրում է ժողովրդի, Հայրենիքի նկատմամբ ունեցած սիրտ, նրա հոգևոր կուտակումների և ինքն իրեն ճանաչելու խորունկ զգացմունքները, որոնցում և ամփոփված է այդ ակունքների ձգողական հզոր ուժը:

ԱՏԵՆԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՒ ՎԵՐԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Գրքեր

1. **Չուրաբյան Ժ.**, Ալեքսանդր Աճեմյան, Երևան, «Արճեշ», 1997, 132 էջ:
2. **Зурьян Ж.** Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60гг., Ереван, “Комитас”, 2002, 159 стр.

Հոդվածներ

3. **Չուրաբյան Ժ.**, Հայ գործիքային երաժշտության որոշ հարցեր, «Սովետական արվեստ» գիտատեսական, քննադատական և զեղարվեստական ամսագիր, Երևան, 1981, թ. 11, էջ 34-44:
4. **Չուրաբյան Ժ.**, Հայ երաժշտական ֆոլկլորի «առաջնային» ինտոնացիոն տարրերը, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրագրեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1983, թ. 7, էջ 50-58:
5. **Չուրաբյան Ժ.**, Էդվարդ Միրզոյանի Սիմֆոնիայի ինտոնացիոն վերլուծությունը, «Ավանդականի և նորարարականի պրոբլեմը ժամանակակից սովետահայ երաժշտական արվեստում», Արվեստագիտություն, հոդվածների ժողովածու, Երևան, Խ.Աբովյանի անվան հայկական մանկավարժական ինստիտուտ, 1984, էջ 3-15:
6. **Չուրաբյան Ժ.**, 50-ականների հայ գործիքային երաժշտության մեջ ֆոլկլորի ներթափանցման մի քանի առանձնահատկություններ, Գիտական աշխատությունների միջբուհական թեմատիկ ժողովածու (Արվեստագիտություն), Երևան, Խ.Աբովյանի անվան հայկական մանկավարժական ինստիտուտ, 1987, էջ 36-48:
7. **Չուրաբյան Ժ.**, Կոմիտաս-ստեղծագործողի կառուցողական տրամաբանության մի քանի դրսերում ենք, Ավանդույթ և արդիականություն, հայ երաժշտության հարցեր, հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, թ. 2, էջ 215-219:
8. **Չուրաբյան Ժ.**, Фольклорные пласты в тематизме I Симфонии Дж.Тер-Татевосяна, ԵՊԿ երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, «Կոմիտաս», 2000, թ. 1, էջ 28-35:
9. **Չուրաբյան Ժ.**, Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, «Երաժշտական Հայաստան», Երևան, 2003, թիվ 1, 2 (8, 9) էջ 30-34:

10. **Ջուրաբյան Ժ.**, Սեկունդային դարձվածքները որպես հայ մոնոդիկ երաժշտության ինտոնացիոն-ինտերվալային արտահայտության գործոններ, ԵՊԼԿ երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, «Կոմիտաս», 2003, թ. 2, էջ 39-50:
11. **Ջուրաբյան Ժ.**, Ազգայինը Արամ Խաչատրյանի արվեստում, «Երաժշտական Հայաստան», Երևան, 2003, թ. 3, 4 (10, 11), էջ 11-14:
12. **Ջուրաբյան Ժ.**, Хацатуряновские традиции в творчестве его последователей, Արամ Խաչատրյանը և XX դարի երաժշտությունը ՀԿՄ-ՅՈՒՆԵՍԿՕ միջազգային գիտաժողովի հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Արճեշ», 2003, էջ 96-101:
13. **Ջուրաբյան Ժ.**, Ազգայինի դրսևորումները Է.Միրզոյանի լարային կվարտետի թեմատիզմում, «XX դարի հայ երաժշտության դասականները» միջազգային գիտաժողովի հոդվածներ, Երևան-Գյումրի, «Կոմիտաս», 2006, էջ 43-49:
14. **Ջուրաբյան Ժ.**, Կոմիտասի «Կաքավիկ» երգի գործիքային մշակումները, Ժողովրդական երաժշտություն և կոմպոզիտորական արվեստ ՀԿՄ-ՅՈՒՆԵՍԿՕ, միջազգային գիտաժողովի նյութեր, Երևան, «Արճեշ», 2003, էջ 143-148:
15. **Ջուրաբյան Ժ.**, «Ուանգի-Երանգի» պարեղանակի մշակումները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, «Երաժշտական-Հայաստան», Երևան, 2006, թ. 4 (23), էջ 21-29:
16. **Ջուրաբյան Ժ.**, Առնո Բաբաջանյանը երգի վարպետ, «Երաժշտական Հայաստան», Երևան, 2006, թ. 4 (23), էջ 2-3:
17. **Ջուրաբյան Ժ.**, «Նուբար» երգի վերադրսևորումները Ղ.Սարյանի արվեստում, Մշակույթների երկխոսություն միջազգային III գիտաժողովի նյութեր, Գյումրի, «Շիրակ», 2010, էջ 29-35:
18. **Ջուրաբյան Ժ.**, Հոբելյանական խոհեր Ա.Հարությունյանի ստեղծագործական անհատականության շուրջ, Մշակույթների երկխոսություն միջազգային IV գիտաժողովի գիտական հոդվածների ժողովածու, Գյումրի, «Անտարես», 2010, էջ 13-19:
19. **Ջուրաբյան Ժ.**, Մոնոդիայի մշակումներն ու մեջբերումները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում (1990-ականներից հետո), Հայ արվեստի հարցեր - 5, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 79-91:
20. **Zurabyan J. Hovhannisyan Simon**, Essay in Contemporary Composers, Ed. by Brian Marton, Pamela Collins, Chicago and London, 1992, p. 410-411:
21. **Ջուրաբյան Ժ.**, Մոնոդիայի գեղարվեստական վերադրսևորումների ընթացքը սովետահայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում (1960-70թթ.), «Հայկազեան հայագիտական հանդես», Լիբանան-Բեյրութ, թիվ 33, էջ 135-152:
22. **Зуравян Ж.** К вопросу об интонационной выразительности армянской монодической музыки, “Музыковедение” научный журнал, ООО «Научтехлитиздат”, Москва, 2013, N 5, с. 12-19.

ЗУРАБЯН ЖАННА ПЕТРОСОВНА
ТВОРЧЕСКОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ МОНОДИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
РЕЗЮМЕ

Армянское композиторское искусство питалось народными истоками, формировалось и развивалось на традиционной основе национального песнетворчества. В разные периоды связь с монодическими истоками проявлялась по-разному, более или менее интенсивно, с разными художественными задачами и достижениями, которые были направлены на продвижение армянского композиторского искусства. Диссертация посвящена изучению связи монодия-композитор в инструментальных произведениях армянских композиторов. Вопросы творческого претворения монодии впервые изучены в качестве отдельной целостной области армянского композиторского творчества с охватом всего пути его исторического развития. Классифицированы основные формы претворения монодии (гармонизация, обработка, цитатное использование и т.п.). Дано теоретическое определение типам «обработка» и «цитатное использование», как наиболее творчески активным видам художественного претворения монодии. Образцы творческих преобразований монодии рассмотрены с учётом образно-содержательных, формообразующих, стилевых особенностей тех монодических пластов, которые доминировали в инструментальном творчестве данного периода и в рассмотренных произведениях. Уделено внимание психологической мотивации при выборе композитором тех или иных монодий (продуманно-избирательная, рационально-конструктивная, импульсивно-непосредственная и т.п.).

Особо отмечено влияние яркой одаренности и творческой индивидуальности композитора на художественный результат претворения монодии. Материалом для изучения послужили образцы главным образом армянской народной, народно-профессиональной, средневековой профессиональной монодии и созданные на их основе инструментальные произведения армянских композиторов. Представлено более 40 произведений.

Основные выводы исследования: В армянском композиторском творчестве путь претворения монодии протекал от простых к более сложным формам. Вначале были **полифонизация, гармонизация, обработка.**

Обработка подразумевает целостное проведение монодии как законченного произведения, в котором монодия выходит за рамки одноголосия, перерастая в художественное произведение классической формы.

Цитатное использование – более сложная форма преобразования монодии, когда монодия приводится в качестве мелодической основы тематизма целиком или фрагментарно. Она служит тематической основой в одночастных или циклических произведениях с широкой перспективой дальнейшего развития.

В целостном проведении чаще всего встречаются песенные или песенно-танцевальные мелодии, в основном во вторых и третьих частях сонатно-симфонического цикла и преломляются в следующих видах:

а) Сохраняется строение мелодической линии монодии, но меняется характер и жанровый вид песни – драматический в лирический и т.п. («Дун эн глхен» – А. Спендиарян);

б) Сохраняется жанровый вид монодии, но меняется характер и стиль

художественного выражения – бытовой лирической в возвышенно-поэтический, лирический и т.п. (Тифлисская городская песня – А. Хачатурян);

в) Сохраняется и мелодическая линия и жанровый тип монодии, но меняются характер и масштабы высказывания – от личностного к общечеловеческому («Ворскан ахпер» – А. Хачатурян);

г) Тематизм с монодической основой формируется из фрагментов нескольких монодий одинакового жанра, как проявление собирательной образной символики жанра («Саари» – Гр. Егиазарян);

д) Целостно или крупным разделом проведенной монодии композитор присоединяет один или два новых тематических раздела собственного сочинения, создавая развернутый тематизм, в котором монодическое и оригинальное составляют органическое целое («Нубар» – Л. Сарьян, «Ерб алекоц цови вра» – А. Арутюнян и др.);

е) Монодический материал приводится не в начале, а в последующих разделах произведения («Ес кез теса» – А. Бабаджанян, «Авик» – Э. Оганесян, *Dies irae* – А. Хачатурян, Э. Мирзоян и др.).

Фрагментарное использование монодии стало преобладать в инструментальных сочинениях, созданных после 1950-х годов. В качестве мелодической основы тематизма они встречаются в основном в крайних частях (I, IV) сонатного цикла, которые обычно более динамичны по формообразованию и принципам развития. Проявляются двойко:

а) Использование сравнительно крупного раздела монодии (периода, предложения), в котором сохраняются основные черты мелодической линии, но в сфере средств выразительности инструментальной музыки они либо отдаляются от первоисточника, либо меняются в сторону усугубления его образной выразительности («Нубар» – Л. Сарьян, «Лусняк гишер» – Э. Оганесян, «Крунк» – Дж. Тер-Гадевосян и др.);

б) Использование небольшого отрезка монодии в пределах мотива или фразы, который быстро вливается в русло тематического развертывания собственного сочинения, при этом сохраняет свое первоначальное образно-эмоциональное выражение и стержневое, лейтмотивное значение в тематизме и в дальнейшем его развитии («Гарун а» – Э. Мирзоян, А. Бабаджанян, Э. Оганесян, Т. Мансурян, В. Бабалян; «Антуни» – Э. Мирзоян, «Кочари» – Дж. Тер-Гадевосян, Шаракан – Т. Саркисян, «Какавик» – М. Кокжаев и др.).

Фрагментарно использованный монодический материал, видоизменяясь и развертываясь в русле композиторского замысла, остается ярко узнаваемым интонационным звеном в созданном на его основе оригинальном тематизме. На протяжении всего развития армянского композиторского творчества все виды претворения монодии сохранили свою актуальность и остались в спектре внимания композиторов. Монодия намечает круг своих коренных особенностей, а композиторское творчество в свою очередь открывает интересные стороны монодии, проникающие в сочинение как генетически устоявшиеся традиционные черты национального музыкального мышления. Монодия в композиторском творчестве живет «множественной» жизнью, каждый раз преломляясь в новых содержательных проявлениях, отражающих нескончаемый круговорот перемещений старых и новых, преходящих и непреходящих ценностей человеческой жизни.

ZHANNA ZURABYAN

**CREATIVE IMPLEMENTATION OF MONODY IN THE
INSTRUMENTAL WORKS OF THE ARMENIAN COMPOSERS**

Summary

The folk sources nourished the Armenian composing art, which was formed and developed on the basis of the national singing art.

At different periods the connection with the monodic sources was different; more or less intensive, having various artistic tasks and achievements directed towards the promotion of the Armenian composing art.

This dissertation is devoted to the study of the connection between the composer and monody in the instrumental works of the Armenian composers.

The issues of the creative implementation of monody were studied for the first time as a separate sphere of the Armenian composing art within the whole way of its historical development.

The main forms of the monody implementation were classified (harmonization, arrangement, citatory usage, etc.)

Theoretical definitions were given to “arrangement” and “citatory usage” which were considered the most active types of the creative implementation of monody. The samples of the creative modification of the monodies were studied taking into consideration the forming stylistic peculiarities of the monodic strata that were prevailing in the studied instrumental works of the given period. The author also paid attention to the composer’s psychological motivation while choosing the monodies (thoughtful-selective, rational-constructive, impulsive-direct, etc.). A special attention was paid to the individuality of the gifted and talented composers and their influence on the art result of the monody implementation.

The samples of the Armenian folk, folk-professional, medieval professional monodies and the instrumental works of the Armenian composers based on these monodies were the main material to study.

More than 40 works are presented. The main study conclusions are:

The monody implementation of the Armenian composing art has been developed from simple forms to more complicated ones. At first there was polyphonicization, harmonization and arrangement.

Arrangement means the entire implementation of monody as a finished work where monody spreads out of the framework of monophony developing into an art work of classical form.

Citatory usage is a more complicated form of monody modification where monody serves as a melodic basis of the main theme entirely or partly. It serves as a thematic basis of one- part or cyclic works with a wide perspective of further development.

In the entire implementation one can often meet song melodies, as well as dance melodies, mainly in the second or the third parts of sonata-symphony cycle. They are changed into the following types:

➤ The form of the melodic line of monody is preserved but the character and genre of the song are changed - dramatic genre is changed into lyric one and so on (“Dun en gkhen”- A. Spendiarian).

➤ The genre of the monody is preserved but the character and style of the artistic expressiveness are changed - everyday lyric expressiveness is changed into high poetic one and so on (Tiflis urban song – A. Khachaturian).

➤ Both melodic line and genre of the monody are preserved but the character and the scale of the statement are changed – from personal to universal (“Vorskanakhper”- A.Khachaturian).

➤ The main theme with monadic basis is formed of the fragments of several monodies of the same genre (“Saari”- Gr. Yeghiazarian).

➤ To the entire monody the composer adds one or two new thematic parts of his own, thus creating the main theme in such a way that both monadic and original themes comprise a single whole (“Nubar”- L.Saryan, “Yerbalekotstsovirva”- A. Haroutyunyan and others).

➤ Monodic material is presented not at the beginning of the work, but in its next parts (“Esqztesa”- A. Babajanian, “Havik”- E. Hovhannisyan, Dies Irae- A. Khachaturian, A. Mirzoyan and others).

Fragmentary usage of monody started to prevail in the instrumental works composed after 1950-ies. As a melodic basis of the main theme they are mainly met in the extreme parts of the sonata cycle (I, IV). These parts are usually more dynamic in their forms and development principles. They are expressed in two ways:

➤ The use of comparatively large part of monody (period, statement), where the main traits of the melodic line are preserved but, as to the means of expressiveness of instrumental music, they are either gone far from the original sources or changed towards its artistic expressiveness (“Nubar”-L. Saryan, “Lusnyakgisher”- E. Hovhannisyan, “Krunk”-J. Ter-Tadevosyan and others).

➤ The use of a small part of monody within motive or phrase that is rapidly unified with the composer’s own thematic development, at the same time preserving its original emotional expression and kernel leitmotiv meaning in the main theme and its further development (“Garun a”- E. Mirzoyan, A. Babajanian, E.Hovhannisyan, T. Mansuryan, V. Babayan, “Antuni”- E. Mirzoyan, “Kochari”- J. Ter-Tadevosyan, Sharakan – T. Sargsyan, “Kaqavik”- M. Kokzhaev and others).

Fragmentary used monodic material, modified and developed by a composer is always recognized for its intonation in the works created on its basis.

On the whole way of the development of the Armenian composing art, all the types of monody implementation have preserved their actuality and the composers have always paid great attention to them.

Monody shows the circle of its main peculiarities, and the composing art, in its turn, reveals the interesting characteristics of monody that penetrate into composition as genetically confirmed traditional traits of the national musical mentality.

Monody in composing art lives a “multiple” life, every time changing into new stylistic expressions that reflect the endless circle of thenew and old, as well as the changing values of human life.