ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹԻՒՆ Հ.Մ.Խ.Հ. ԿՈՄԻՏՈՒՐԱՅԻ ՏԱՆ

Մ. ԱՂԱՅԱՆ

ՅԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

ԱՌԱՆՑՔՆԵՐ

ՍՈՒԿԱՍ — 1927

№ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ Հ.Ս.Խ.Հ. ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՅԻ ՏԱՆ 1

ՄՈՒՇԵՂ ԱՂԱՅԱՆ

ՅԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ

Նյութեր ու դիտողություններ

ՄՈՍԿՎԱ — 1927

Խոշնդոտներից մեկն էլ են է, վոր շատ բառեր և հասկացողություններ (տերմիններ) չեն թարգմանված հայերեն լեզվով, մինչդեռ ռուսերենում եղ բառերը կան։ Մենք էլ պիտի ունենանք մեր հայերեն տերմինները, չեղած դեպքում յեվրոպական անունները միշտ կարելի յե նույնությամբ առաջ բերել (որ. պոլիֆոնիա, հոմոֆոնիա, ակկորդ, ինտերվալ և այլն)։

Իմ մյուս ավելի կարևոր նպատակն է՝ վայր իջեցնել յերաժշտությունը Ոլիմպոսի բարձրությունից և տալ ընթերցողների ավելի լայն խավերին դյուրըմբռնելի լեզվով ժամանակակից յերաժշտության և նրա կյանքի մեջ կատարվող յերևույթներն ու անցուդարձը։

Գրքիս համար աղբյուրներ են ծառայել մի շարք աշխատություններ, վորոնցից գլխավորներն են՝ Իգոր Գլեբովի, Գունոտի, Լունաչարսկու (ճառեր և հոդվածներ), Սաբանեյեվի, Ռոմեն Ռոլանի, Բելյայեվի և Ռիմանի գրքերը։

Պարբերականներից պետք է նիշեմ՝ «Ժամանակակից Յերաժշտություն» «Յերաժշտություն և Հեղափոխություն», «Յերաժշտական կրթություն» ամսաթերթերը։

Ս. Աղայան

1926 VI/15

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՅԵՎՐՈՊԱԿԱՆ, ՌՈՒՍԱԿԱՆ, ՄԻՈՒԹԵՆԱԿԱՆ, ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ, ՋԱԶԲԱՆԴ-ԱՄԵՐԻԿԱԿԱՆ

Յերբ մոտավոր հայացք ենք նետում վերջին տասնըհինգ տարվա ընթացքում լույս տեսած յերաժշտական գրականության վրա, յերբ թվում ենք յերաժշտագետներին, կոմպոզիտորներին, մեր առաջ բացվում է գրվածքների հսկայական մի կույտ, ըստ վորում առաջին տեղը բռնում է քանակը և վերջին տեղը վորակը։

Ամենախոշոր դեպքը, վոր ցնցեց աշխարհը, դա իմպերիալիստական պատերազմն եր, վոր վոչինչ չավեց կուլտուրական աշխարհին բացի միլիոնավոր զոհերից ու վնասներից։ Դրանից ավելի խոշոր և հսկայացունց դեպքը՝ Հոկտեմբերյան Հեղափոխությունն եր, վոր ցնցեց ու սասանեց յերկրագունդը և Խորհրդային Միության պրոլետարիատի ու գյուղացիության ձեռքը տվավ քաղաքական, տնտեսական ու կուլտուրական դեկը։ Հեղափոխությունը իր արտացոլումը գտավ գրականության և գեղարվեստի մեջ։ Գեղարվեստն առանձին թափ ստացավ և այժմ ամբողջ աշխարհի լայնատարած շրջաններում ուշի ուշով հետևում են Ռուսական և ամբողջ Խորհրդային Միության գեղարվեստի նվաճումներին։ Մի Ստրավինսկի Փարիզում նստած՝ տոն է տալիս Փարիզի ամբողջ յերաժշտական աշխարհին։ Ամերիկայում՝ Ջազբանդի հայրենիքում բոլոր քաղաքներում բեմադրվում է Ռիմսկի-Կորսակովի «Վոսկի Աքաղաղ» ոպերան և հսկայական, չտեսնված հաջողու-

թյուն է ունենում։ Անգլիայում, ժամանակակից յերաժշտության առաքյալը՝ Հուլը իր համերգների մեջ կատարում է Սկրյաբինի և Մուսորգսկու յերկերը։ Իտալիայում՝ Նեապոլում բեմադրվում է Մուսորգսկու «Բորիս Գադունովը», Լայպցիգում՝ Զայկովսկու «Յևգենիյ Ոնեգինը», Միլանում՝ Մուսորգսկու «Խովանշչինան» և այլն։

Յևրոպայում զանազան մուզեյներում և գրադարաններում գտնվում են հին կլասիկների՝ մինչ որս անհայտ ձեռագիր յերաժշտական գործերը։ Լոնդոնում «Պետական Յերաժշտական Ճեմարանի» գրադարանում գտնված է Ռոսսինիի հինգ հատ լարավոր կվարտետների ձեռագիրը, վոր դեռ մինչ որս բեմադրված չի յեղել։ Մոյսեսովիչը Գրաց քաղաքում գտել է մինչ որս անհայտ Es—dur Ռեկվիյեմի ձեռագիրը, վորի շապկի վրա գրված է հեղինակի ձեռքով՝ Մոցարտ. շատ տվյալներ կան, վորոնք հաստատում են, վոր գրվածքն իսկապես Մոցարտինն է և կեղծիքի տեղիք ու առիթ չկա։ Ես վերջին յերևույթները ցույց են տալիս, վոր Յևրոպայում նոր յերաժշտությունը են ստիճանի անբովանդակ ու անգույն է դարձել (դրան ելի կվերադառնանք), վոր արվեստասիրաց աշխարհի հայացքները դառնում են դեպի մեր Միության և Ռուսաստանի կլասիկներին և իրենց կլասիկների նորագյուտ գործերին։ Եղ պրպտումները թանգարաններում և գրադարաններում միայն սոսկ գիտական շարժառիթներով չեն կատարվում, այլ հիշվածս բնական հետևանքով։ Դրա հետ միաժամանակ Յևրոպայում առաջ են յեկել մի շարք յերաժշտագետներ, տարբեր շկոլաներով և ուղղություններով։ Գրվել են նոր սիմֆոնիաներ ու ոպերաներ և եղ նոր գրականությամբ վողողված է ենտեղի շուկան։ Առանձին բնագավառ է կազմում ֆոկստրոտային (պարի յեղանակներ) յերաժշտությունը, վոր փոխարինել է «տանգո» յին։ Մի այլ հոսանք ել Ջազ-բանդի կուլտուրան է, վոր վերջին մի քանի տարին նվաճեց Արևմուտքը—ներս

մանելով Ամիրիկայից նեգրերի միջոցով։ Այդպիսով յերաժշտական աշխարհում ենպիսի մի տենդային դրություն և խառնիճաղանճություն է ստացվել, վոր պատմությունը նման մի յերևույթ չի հիշում։ Ի զուր չի ասել ընկ. Լունաչարսկին թե՝

«Բեթհովենից հետո մուզիկան ընթացել է մեծապես անհատականացման ուղիով՝ Շուման, Շոպեն, Դեբյուսսի, ֆուտուրիստներ. յեթե չենք կարող ասել, վոր յերաժիշտները սկսել են արտահայտել ենպիսի անձնական ապրումներ, վորք արդեն ոտար են մեզ, քանի վոր մենք ընդունում ենք մեր լսողությամբ միայն նրանց դրսի կճեպը և մեկ-մեկ ել կասկածում ենք, թե բացի եդ կճեպներից յերաժշտական արտադրության մեջ ելի մի բան լինի յեղած, ապա դա նրանից է, վոր հասարակության վերնաշերտի մի փոքր խմբակ, բախտից յերես առած նուրբ գեղագետներ իրանց հղփացած ու մանրացած ջղային փոքրիկ տրամադրություններով, միանգամայն հասկանում են իրենց յերաժիշտների լեզուն։ Ժողովրդական հոծ մասսաները այդ լեզուն չեն հասկանում, յեվ դա շատ լավ է։ Բանն են հո չի, թե նորագույն յերաժշտությունը (յես բոլորի մասին չեմ ասում, այլ վերջին հիսուն տարվա կոմպոզիտորներից մեծ մասի) Բեթհովենից առաջ է անցել, նա ուղղակի համամարդկային կոլլեկտիվ—անհատական ճարտարության մեծ ճանապարհից շեղվել է մի կողմ դեպի անձնական տրամադրությունների կածանները»*)։

Սա մի միտք է, վորով Լունաչարսկին շեշտակի կետ նպատակին է խփել։ Այո՛ կրկնում ենք, յերաժշտական ստեղծագործությունը շեղվել է և ընկել անդունդներն ու վիհերը։

Յերաժշտությունը մեր ժամանակակից կյանքի բաբախող ռիթմի արտահայտիչն է։ Նա ձևակերպվում է նոր

*) Ա. Լունաչարսկի «Մուզիկայի աշխարհում»։

սկզբունքներով, ազդելու նոր միջոցներով, սակայն հասկանալի բոլորի համար և մատչելի բոլորին։

Ցերբ համեմատում ենք նորագույն յերաժշտության հոսանքի՝ իմպրեսիոնիստների, նովատորների, «6»-ի ստեղծագործությունները հնի և նորի հետ, մի քանի «տարորինակություններ» ենք նկատում, վորոնք իսկապես միանգամից չեն ստեղծվել, այլ տարիների ընթացքում են առաջացել և ձևավորվել։ Դրանցից մինն է՝

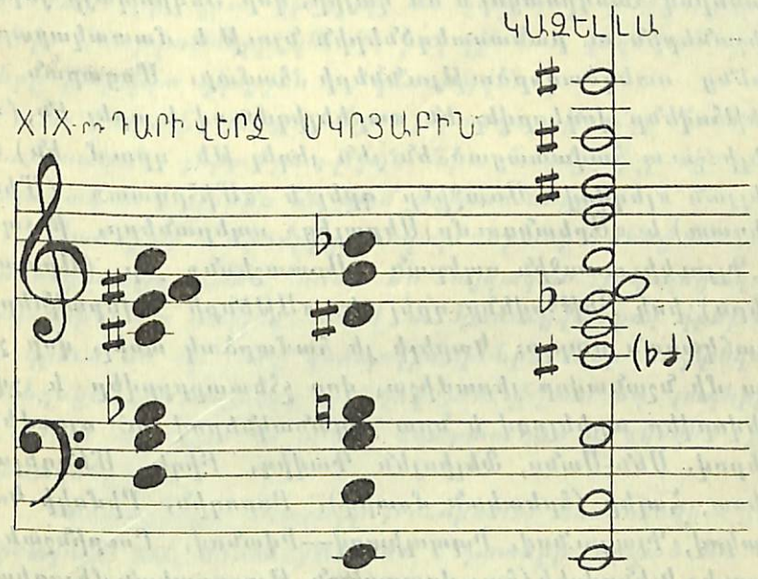
ա. Ամբողջատոն կամ լրատոն յելեվեջ։

Սրա պատմությունը նոր չե։ Եվ գամման, վոր կազմված է վեց ամբողջ տոներից, (դո—ре—մի—սոլ բեմոլ—լյա բեմոլ—սի բեմոլ) անհրաժեշտ տեղերում գործադրել են և գործածել՝ Վագները, Գլինկան, Մուսորգսկին, Ռիմսկի-Կորսակովը Ռեբիկովը։ Իսկ հիմա մեր նորագույն աշակերտ կոմպոզիտորները՝ Ստրավինսկի, Մյասկովսկի, Պրոկոֆյև են, դարձրել են առորյա գործածական սովորական մի գամմա, նախկին դիատոնիկ յելեվեջի տեղ։

Բ. Ակկորդային կառուցվածք։ Վերևում ասածից պարզ է վոր առաջինի հետևանքը, պետք է կազմի յերկրորդը՝ կառուցվածքը, վորով հետ են մղվում առաջվա յեռահնչյունը և նրա դարձվածքները (Трезвучие и обращения), գոմինանտ—ակկորդն իր դարձվածքներով և առհասարակ հին և կլասիք գրականության մեջ պատահող ակկորդները հազիվ կիրառվելով, փոխարինվում են ակկորդային «այլանությունների», (альтерация, политональность, атональность)։ Սովորական գործածության մեջ են մտնում ձգված կամ մեծացրած յեռահնչյուններ իրենց դարձվածքներով (դո—մի—սոլ դիյեզ) մի քանի իրար կից հնչյուններ հնչվում են միաժամանակ իբրև ակկորդ։ Որինակ՝ Սկրյաբինի ութերորդ սոնատի նոր ակկորդներից մեկը՝, վորտեղ հնչեցվում են միաժամանակ սի-բեմոլը սի բեկա-

բի հետ և բե դիյեզը մի-յի հետ։ Նրա մոտ պատահում ենք նայև ակկորդների կվարտային կառուցվածքին, տերցիաների տեղ։

Գ. Ռիթմ։ Ես ասպարեզում ամեն ինչ ասված է. եվ վոչինչ կարծես չի մնացել ասելու. իրար են խառնվել՝ արևելյան ռիթմը, ջազբանդային ռիթմը, յեվրոպականը, ռուսականը, իսպանականը և այլն։ Առանձնահատուկ տեղ են գրավում ֆոկստրոտային ռիթմիկան և ջազբանդը, վորոնց մեջ ռիթմը իր վորոշ նկարն ունի։ Հատկապես ջազբանդը, միացած նեգրերի ոպերետտային պարերի հետ, մեզ տալիս է ռիթմի (պարերի միջոցով) հարուստ և չբլված նոր կոմբինացիաներ ու ձևեր։ Այդ բնագավառում յեղած նոր կոմպոզիտորների մեջ աչքի յե ընկնում Իգոր Ստրավինսկին «Որհնյալ գարուն» բալետի մեջ իր ռիթմական հարուստ և կատարյալ ձևերով։



Դ. *Որիենտալիզմ.* Ես հոսանքը դարերի պատմություն ունի։ Մավրերի արշավանքը՝ Յեվրոպա՝ Իտալիա, Իսպանիա և նրանց հարևան վայրերը մի դարաշրջան են կազմում, որ հատկանշական է իր ստեղծագործությամբ, արխիտեկտուրայով և վոճով։ Արևելյան յերաժշտության ազդեցիկ վայրերն եյին Իսպանիան, Սիցիլյան, Հունաստանը, Բոհեմիան իր գնչուներով, (որոնք իրենց հետ մի յերկրից մյուսն են փոխադրում մոտիվները) և Տաճկաստանի յեվրոպական մասը։ Հատկապես Պոլիսն իր շրջաններով հանդիսացել է են վայրը, որ Յեվրոպայի յերաժիշտներին ու բանաստեղծներին նյութ է մատակարարել իրենց ստեղծագործությունների համար։ Մոցարտն ու Բեթհովենը վոգևորվել են «արևելիզմ»-ով և գրել են, (ավելի շուտ հավատացած են յեն յեղել թե գրում են) արևլյան «լեզվով»։ Առաջինը գրել է «Միհրդատ» (Միտրիդատ) և «Արևանգումը Սերալից» ոպերաները, ինչպես և Գլյուկի առաջին ոպերան «Արտաշեսն» եր (Արտաքսերս) իսկ Բեթհովենը գրել է «Աթենքի ավերակները» տաճկական մարշը։ Կարելի յե համարձակ ասել, որ չկա մի նշանավոր յերաժիշտ, որ չհետաքրքրվեր և չվոգեվորվեր արևելքով և նրա յեղանակներով ու սյուժետներով. Սեն-Սանս, Ֆելիսյեն Դավիդ, Բիզե, Մենդելսոն Լիստ, Հալևի (հրեական մոտիվ), Բորոդին, Ռիմսկի-Կորսակով, Գլազունով, Իպպոլիտով—Իվանով, Ռուբինշտեյն, Կյուի, Կլենովսկի (հայ-վրացական թյուրքական մելոդիաների գրի առնողն ու ներդաշնակողը), Բախմանինով։ Ես կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրն եդ մելոդիաներն անց եր կացնում իր պրիզմայով և բեկում իր ստեղծագործական լուսարձակով։

Ներկայումս, յերբ արևելքն արդեն շարժվում է և նրա ազատագրության արշալույսի շողերը փայլփլում են, դրա հետ միասին սկսվում է այն շարժումը արվեստի և հատկապես յերաժշտության ասպարեզում, որ պիտի

աճի և մոտեցնի կոնֆլիկտի՝ ընդհարման մոմենտը։ Եդ ընդհարումից նա, հաղթանակով դուրս գալով, կապացուցի, որ ինքը արևելյան յերաժշտությունը վոչ մի դայակի կարիք չունի, որ նա կմեծանա և կզորեղանա ինքնավար, ինքնուրույն, ազատ ու անկախ ճանապարհով ընթանալով և բոլոր խոչնդոտները հաղթահարելով։

Արևմտյան, Յեվրոպական կոմպոզիտորներն եդ կարող են անտեսել և շարունակել գրել նույն վոգով։ Ժամանակը և պատմությունը իր գնահատականը կտա և իր նժարների վրա կշռելով ու չափելով ընտրություն կանի։ Ընտրվածները կմնան, իսկ շինծու, կեղծված գործերը ընդմիշտ կկորչեն ու կմոռացվեն։

Ե. *Լաղային յերգը։* Այս յերաժշտությունը հատուկ է ռուսական յերաժշտության. նրա հատկանիշը հին յեկեղեցական ձայներն են կամ «գլաս»-ները։

Մաժորից և մինորից անկախ՝ նրանք իրենց հատուկ կառուցվածքն ունեն, նման են հայկական յեկեղեցական ձայներին։ Եդ ստիլով, ձևով ու կառուցվածքով գրել են ու գրում են մի շարք կոմպոզիտորներ։ Մեր հայկական յեկեղեցական ձայները վոչնչով չեն զիջում եդ լադերին և ավելի հարուստ են իրենց «զարտուղի» և «կոդմ» յեղանակներով։

Կաստայլսկու «Կարմիր Ռուսիան». Զեմնոկովի «Что дремучий лес призадумался» և շատերը գրված են եդ լադային յելևեջով և պահպանված է նույն ներդաշնակությունը։

Նորագույն յերաժշտության ռահվիրաներն են, Վագներ, Դեբյուսի, Ցեզար Ֆրանկ, Ռիխարդ Շտրաուս։ Նրանց հետևորդներն են՝ Սկրյաբին, Պրոկոֆյեվ, Ստրավինսկի, Մյասկովսկի (մասամբ Զայկովսկու ազդեցության տակ,) Կրեյն, «6»-ը (Ոնեգգեր, Միլո, Որիկ են առանձին գրուպպա են կազմում՝ ֆուտուրիստների) Գեդիկե, Կատուար, Ռոսլավեց, Շիմանովսկի, Բլոխ, Մետներ և այլ

նորագույները։ Սրանցից ամեն մինը իր արժանիքներն ունի, մեկը ռիթմի բնագավառում, մյուսը յերաժշտական սիմֆոնիկ հնչյունեղության նրբացման բնագավառում, յերրորդը՝ խախտում է հին ձևերը և նորն է ստեղծում։ Դրա հետ միասին նկատվում է, որ նրանց շատերի ստեղծագործությունների մեջ կաղապարը կա, իսկ գաղափարը բովանդակությունը չկա։ Ֆորմայի յետևից են վազում, սայթաքում, կանգ են առնում, շուռ են գալիս, նորից են վազում, նորից ընկնում, ահա թե ինչ ես լսում ամբողջ նրանց ստեղծագործությանը ուշադրությամբ հետևելով։ Մի այլ բնորոշ կողմն ել են է, որ եդ կոմպոզիտորները ձայնի համար գրելիս, մարդկային ձայնն ու կոկորդը ներկայացնում են իբր մի յերաժշտական գործիք՝ հավասարազոր և նման յերաժշտական մնացյալ գործիքներին, և շարում են ու շարադրում ենպիսի ընթացքներ, (յերգչի պարտիան) որոնք ըստ իրենց՝ պետք է հպատակվեն իրանց պահանջած հարմոնիայի ընթացքին։ Դրա հետևանքն են է լինում, որ նոր գեղարվեստական և բովանդակալից ռոմանսներ ու յերգեր շատ հազիվ ենք պատահում։ Վերջիններից պետք է նիշենք Միխայիլ Գնեսինի ռոմանսները «Յերգ յերգոց»-ից, «Յես Նարցիսն եմ», «Պարսկական մինյատյուրներ» և մանավանդ հրեական յերգերը։ Արդեն առաջ են յեկել հրեյա յերաժշտագետներ, որոնք ինքնորոշվելով, ստեղծում են նոր հրեական յերաժշտություն։ Գնեսին, Կրեյն, Բլոխ, Շալիտ, ևն)։

Մի նոր շարժում, որի մասին վերը չհիշեցինք, առաջ է յեկել հնչյունների և տոնների շուրջը։ Յերաժիշտներից մի քանիսը, չբավարարվելով գոյություն ունեցող դիատոնիկ և խրոմատիկ (կիսաձայնաշար) գամմայով, նպատակ են դրել մանրացնել տոնները և կառուցել $^1/_4$ դատոն ելևեջ։ Ուրեմն՝ դիցուք դաշնամուրի վրա, պետք է լինեն բացի $^1/_2$—ձայներից, նաև քառորդաձայներ։ Լենինգրադի կոնսերվատորիայում գոյություն ունի մի խմբակ, որ ուսումնասի-

բում է գործնականում եդ նոր գամման։ Փորձեր են անում գրել և նվագել եդ գամմայով։ (Մոսկվայում գիտնում եդ ուղղությամբ աշխատում է Արսենիյ Ավրամովը)։ Թե ինչ հետևանքներ կտան եդ փորձերը. ապագայում կտեսնենք։

Ահա մոտավորապես են արտաքին հատկանիշները, որոնցով նորագույն յերաժշտությունը տարբերվում է (ավելի ճիշտ ուզում է տարբերվել) հնից։

Ուրեմն, տեսնում եք, ամբողջատոն գամմայից դեպի քառորդատոն գամման, ահա թե ինչ ընթացքով է առաջ գնում ներկա «նորագույն» յերաժշտությունը։ Ուրեմն, ի սկզբանե եր ձայնն, հետո առաջ յեկավ տետրախորդը, պենտախորդը, լադերն ու դիատոնիկ գամմաները, ըստ որում Արևելքում լադերն եյին կազմում հիմքը յերգանակների իսկ արևմտքում՝ դիատոնիկ գամման։ Այնուհետև գամման զարգանալով, յերևում է խրոմատիզմը՝ կիսաձայների խճողումն, առաջին հերթին դաշնամուրի գրականության, յերկրորդ հերթին ջութակի և մյուս գործիքների և վերջը վոկալ, յերգչական աշխարհում խոր արմատներ է ձգում խրոմատիք գամման։ Յերգիչների մեջ ել առաջինը յերգչուհիներն են լինում եդ բանի անցկացնողները և մասնավորապես կոլորատուրային սոպրանոները, որոնց համար յերաժշտագետները հատուկ արիաներ եյին գրում գլուխ կոտրող ֆիորիտուրաներով, խրոմատիք զարդարանքներով ևն։

Վերջը եդ խրոմատիզմն ել բոլորին ձանձրացրեց, յերաժիշտ եստետներն ու հենց իրենք՝ կոմպոզիտորները նորի և թարմի հետևից ընկած՝ կարչեցին եդ չարաբաստին լրատոն կամ ամբողջատոն գամմային և սկսեցին իրենց «ստեղծագործությունները» լցնել ամբողջատոն գամմայով։

Նորագույն յերաժշտության մեջ եդ տեսակետից կան մի շարք գործեր, որոնք հավասար արժեք չունեն։ Պրոկո-

ֆյևի «Ցերեք նարնջի» ոպերայի մարշը հսկայական հաջողություն ունի, հիմնված է ամբողջատոն գամմայի վրա, բայց ենպես հաջող գրված է, պարզ ու պրիմիտիվ, վարպետորեն ոգտագործված են նվագախմբի առանձին գործիքները, և վոր գլխավորն է՝ կա մելոդիա, վոր իր պարզությամբ, իր եֆեկտներով (թմբուկ, յեռանկյունի, ծնծղա, քսիլոֆոն) մատչելի յե լայն առդիտորիային։ Վերջանում է ամբողջատոն գամմայով։ Ցեթե Պրոկոֆյևի մնացած յերկերը չլինեյին և չապրեն, նրա եդ մարշը հավիտենական է և միշտ թարմ կմնա։ Ցեվ իզուր չէ, վոր մասսան հավանում է եդ մարշը, կրկնել են տալիս մի քանի անգամ։ Սակայն նման գործերը հազվագյուտ են։ Վերը առաջ բերած փաստերից և որինակներից կարող ենք հանել են յեզրակացությունը, վոր XX-րդ դարի առաջին քառորդը և հետ պատերազմյան շրջանը անցել է բոլոր արժեքների վերագնահատման նշանաբանի տակ. «Նոր մաքեր, նոր ձգտումներ են առաջ գալիս... Ինտերցիայով շարունակում են գնալ իրենց հունով են հոսանքները, վոր դեռ ձևավորվել են XIX-րդ դարում, սակայն նոր հոսանքներ են նկատվում և հաճախ հին հուներով ընթացող հոսանքների մեջ նոր յերաժշտական գաղափարների ալիքներ են թափվում, միանում։ Սրանք ամենը հյուսվում են, ստեղծվում են շկոլաներ, գունավորումներ խմբակներ խոշոր այլ և մի քանի հոգուց կազմված»*)։ Դրա հետ միաժամանակ զարկ է տրվում յերաժշտության լուրջ ուսումնասիրության գործին, առաջ է գալիս յերաժշտական գիտությունը։

---

*) Ն. Կոչետով—Очерк истории музыкк.

ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎՈՐՊԵՍ ՄԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Յերաժշտության արվեստը, հնչյունների աշխարհը, ստեղծագործության գաղտնիքը և գրելու արվեստը, յերաժշտության զարգացումը և նրա մեջ կատարվող բոլոր յերևույթների ըմբռնելու հասկանալու և բացատրելու անհրաժեշտությունը զարկ տվին յերաժշտության գիտական նպատակ հիմնավորման գործին։ Եդ աշխատանքն սկսվեց տարերային կերպով, մեզ մոտ, գլխավորապես Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո, Խորհրդային Միության մեջ։ Նույնիսկ Խորհրդային Հայաստանում 1921 թվին, մի խումբ յերաժիշտներ, չիմանալով թե ինչ է կատարվում եդ ասպարեզում Ռուսաստանի կենտրոնում, ձեռնարկեցին ուսումնասիրելու արևելյան յերաժշտական գործիքները, նրանց կազմությունը, յեղանակները և այլն։ Սակայն դա մի փորձ եր և փորձից դենը չգնաց։ Մոսկվայում գիտական աշխատանքները սկսվեցին Լուսժողկոմատի յերաժշտական բաժնի կազմակերպության մոմենտին՝ Մուզոյի ակադեմիկ յենթաբաժնում. Եդ աշխատանքի նպատակն եր՝ յերաժշտության արվեստի գիտությունը կանոնավորել, ճշտել և գիտական հիմնավորում տալ։ Հին յերաժշտական թեորիայի դիմաց առաջ յեկավ ակուստիկայի գիտությունը, հնչյունների վերլուծման, նրանց սինտեզի գիտությունը, ուշադրություն և ավելի խնամք դարձվեց (ժամանակն եր) ազգագրական մոմենտների և տարրերի վրա։ Վերաքննվեց, բեվիզիայի յենթար-

կվեցավ տանյերկու նոտային և տոնային սիստեմը։ Այդ ասպարեզում առաջ յեկան մի շարք աշխատողներ և պրոպագանդիստներ, վորոնցից Սաբանեյևը, (յերաժշտագետ և քննադատ) վոր այդ հոսանքի կողմնակիցներից և աջակցողներից մեկն եր, աշխատում եր եդ ուղղությամբ, Բ. Կրասինը, նպատակ եր դրել նոր ձայնաշարերի մշակումը և զարգացումը։ Առաջ յեկան ենպիսի հիմնարկություններ, ինչպես Յերաժշտական Գիտությունների Պետական Ինստիտուտը (Государственный институт музыкальных наук, կրճատված առաջին տառերից՝ Гимн), Գեղարվեստական Գիտությունների Ակադեմիան։ Եդ ասպարեզում մեր խորհրդային կենտրոններում մեծ աշխատանք ե կատարված և կատարվում ե. սակայն միջոցների պակասությունը արգելք և հանդիսանում ավելի լայն կերպով ու արագ թափով առաջ տանելու աշխատանքը։ Ժողովվում են (Գիմնը) ազգագրական նյութեր և հրատարակում։ Ես վերջին տարիները լույս են տեսել մի շարք ուսումնասիրություններ ու ազգագրական ժողովածուներ։ Ռուսաստանի Արվեստների Պատմության Ինստիտուտը հրատարակել ե «Նոր յերաժշտություն» խորագրով մի մի շարք պրակներ, Գիմնը լույս ե ընծայել «Ռուս յերաժշտության պատմությունը՝ ուսումնասիրություններ և նյութեր», «Ղրիմի յերգերը»։ Գիտական աշխատություններից հիշատակենք՝ Սաբանեյևի մեր վերը հիշած գործը՝ «Յերաժշտական ակուստիկայի մասին աշխատանքների ժողովածուն», բնագիտա-հոգեբանական սեկցիայի գործերի ժողովածու, Մուղեխոյլդի՝ «Մարդկային ձայնի որգանի ակուստիկան և մեխանիկան», ժողովում են նաև պատմական նյութեր, կենսագրական տեղեկություններ և հրատարակվում են։ Մինչև հիմա լույս են ընծայվել պրոֆ. Կուզնեցովի «Յերաժշտության պատմության ներածությունը», Բրաուդոյի «Ընդհանուր յերաժշտության պատմություն», «Նյութական կուլտուրայի պատմությունը

յերաժշտության բնագավառում», Սաբանեյևի «Ռուս յերաժշտության պատմությունը» և դարձյալ նրա աշխատությունը «Յերաժշտության ընդհանուր պատմությունը»։

Առաջ յեկան նաև յերաժշտական քննադատներ, վոչ պատահական (լրագրային բնույթ կրող), ստեղծվեց յերաժշտական գեղագիտական գրականություն, նոր և մարքսիստական լուսաբանությամբ։ Սաբանեյև, Կարատիգին, Ս. Զեմոդանով, Իգոր Գլեբով, Ցակովլև, աշխատում են կապել յերաժշտությունը և հասարակագիտությունը, հատկապես կուլտուրայի պատմության հետ, նոր իդեոլոգիական բովանդակություն մտցնելով իրենց աշխատանքների մեջ։

Հետագայում կարիք զգացվեց ավելի ճշտելու և գիտական բնույթ տալու համար յերաժշտական յերևույթները, դիմել ֆիզիկային և ելեկտրականության մեթոդներին։

Այժմ հնարավոր ե դարձել դաշնակահարի նվագը ապել, ֆիկսացիայի յենթարկել ենպես, ինչպես նրվագողն և արտահայտում, բոլոր նյուանսներով և նույնությամբ վերարտադրել դաշնամուրով։ Պրոֆ. Կոնյուսը հիմնել ե յերաժշտական գրվածքների ձևերի վերլուծման համար հատուկ մի լաբորատորիա, վորտեղ նրա սիստեմով կատարվում են աշխատանքներ։ Սաբանեյևը կազմակերպել ե «բիոմետրիկ» մեթոդը, վորի ոգնությամբ կարելի ե վորոշել յերաժշտական գրվածքի պերճությունը, գեղեցկությունն և՝ վայելչակազմությունը։ Գրքիս առաջին գլխում հիշատակվեց նոր տոնայլ սիստեմների ստեղծելու մասին և են խոչնդոտների, վորոնց հանդիպում են եդ նորագյուտ հնչյունները գրելիս, վորովհետև մեր նոտային հինգգծանին անպետք ե նրա համար։

Յերաժշտական գիտությունը ավելի ու ավելի առաջ ե գնում մեզանում և նրա զարգանալու արդյունքն են

կլինի, որ կհեշտանան ուսուցման մեթոդները, դյուրին կլինի գտնել պետականն անպետքից և արդի յերաժշտական աշխարհում յեղած անպետք գրվածքներն ու հեղինակներին կարելի կլինի գտնել ու եդպիսով գտել ու կատարելության հասցնել անհրաժեշտը, կենսականը։

ՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հոկտեմբերյան Հեղափոխությունը ցնցեց հին աշխարհը, տապալեց հին կուռքերը, առաջ յեկավ նոր իշխողը, խորհրդային յերկրի տերն ու անտերենը՝ բանվորն ու գյուղացին, վորոնք իրենցը, հարազատը կյանքի կանչեցին ու պահանջեցին լինելու պրոլետարական հեղափոխական գեղարվեստին, խորհրդային կուլտուրային։

Ամենից առաջ եդ պահանջին ընդառաջեց գրականությունը՝ հանձինս պոետների, նրանից հետո անմիջապես և համարյա միաժամանակ ստեղծվեց ագիտացիոն պլակատը, կերպագրական ագիտացիոն արվեստը, դրանից հետո արձագանգեց բեմը-թատրոնը—սկսեցին գրել նոր պյեսներ հեղափոխական իդեոլոգիայով և ամենից վերջը հանդես յեկավ հեղափոխական յերաժշտությունը։ Ի՞նչն է սրա պատճառը։ Եդ բոլորի առաջն բերողն ով եր։ Ինտելիգենցիան։ Ի՞նչ տեսակ ինտելիգենցիա գոյություն ուներ նախ-հոկտեմբերյան և հոկտեմբերին անմիջապես հաջորդող շրջանում։ Պարզ է՝ մեծավ մասամբ բուրժուական կամ մանր բուրժուական։ Հեղափոխական ինտիլիգենցիան չատ չնչին տոկոսն եր կազմում։ Գեղարվեստի ասպարիզում էլ պակաս եր, իսկ յերաժշտական աշխարհում եդպիսին գոյություն չուներ։ Սա յե պատճառը, որ յերաժշտական գրականությունը բոլորի պոչից եր գնում և չեր կարողանում հասնել իր մյուս ընկերներին։ Սկզբում պահանջ զգացվեց ագիտացիոն յերաժշտությանն՝ հեղափոխական տեկստով, որը և սկսեց զարգանալ, շնորհիվ գոյություն ունեցող գրա-

կանությունն։ Յեթե լույս եր տեսնում հեղափոխական տեկստ, ենտեսակ մի գրվածք, որ թե իր չափով ու ձևով ու հնչյունությամբ ու ներդաշնակությամբ «խրնդրվում» եր յերաժշտության, այսինքն, ըստինքյան բնականորեն հարմարվում եր յերաժշտության համար և պահանջում եր հնչյունների վերածվել, ապա յերաժիշտները անմիջապես ոգտագործում եյին եդ գրվածքները։

Խորհրդային իշխանությունը հայտարարելով ազգերի ինքորոշումը, հիմք դրեց բոլոր ազգային Հանրապետությունների կազմված հզորագոր Միությունն։ Քաղաքական և տնտեսական միությանը հետևում է կուլտուրական միությանը։ Ես, ինչ որ առաջ մի վելիկառոսի սեփականությունն եր կազմում, հիմա բոլորինն է, և՛ ուկրայնացուն, և՛ բելառուսին և՛ վրացուն և՛ թուրքին և հային և հրեային։ Մոսկվայի ռադիոն իր ալիքներով հազարավոր վերստերով հաղորդակից է անում ամբողջ Միության բոլոր ազգերին համաշխարհային անցուդարձին, տալիս է եսոր Ստալինի, վաղը Կալինինի, մյուս որը Բուխարինի զեկուցումը. բոլոր համագումարների ընթացքին հետևել է տալիս բոլորին. համերգները, ներկայացումները լսվում են Բաթումում, Ղարաբաղում, Յերևանում, Լենինգրադում և Հյուսիսային Սառուցյալ Ովկյանոսի վայրերում. բոլորի ականջները միաժամանակ լցվում են նույն հնչյուններով ու ներդաշնակություններով։ Սա ի հարկ է հեղաշրջում է և մեծ հեղաշրջում նայև յերաժշտության մասսայականացման ասպարեզում։ Միության բոլոր ակումբներում յերաժշտական խմբակներ են կազմակերպվում. կոմյերիտականն ու պատկոմը սովորում են նոր հեղափոխական յերգեր։ Հին շկոլայի յերաժշտագետ կոմպոզիտորները զգալով նման յերգերի բացն ու պահանջը շուկայում, խորհրդային կուլտուրական որգանների՝ Լուսժողկոմի, Պետհրատի, Յերաժշտական Սեկտորի, Արվեստների Գիտության Ակադեմիայի առաջ-

դրությամբն ինարկե, սկսեցին գրել նոր յերգեր խմբական և սոլո։ Եդ կոմպոզիտորների շարքին են պատկանում Ա. Կաստայլսկի (առաջ հոգևոր-յեկեղեցական յերգեր եր գրում) Պ. Զեմնոկով (նույնպես)։ Ես յերկուսը Մոսկվայի պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսորներ են։ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մ. Անցկը, որը քաջ ծանոթ է մեր խմբավարներին՝ գրել է մոտ 20—30 նոր խմբերգներ։

Միաժամանակ առաջ են յեկել և նոր յերիտասարդ ուժեր, նոր հեղափոխական իդեոլոգիայով թափանցված կամ ազդված, ինչպես Վասիլյև—Բուգլայ, Ա. Դավիդենկո, Վ. Բելլի, Շեխտեր (Ես վերջին 3-ը Մոսկվայի Պետ. Կոնսերվատորիայի բարձր դասընթաց ուսանողներ են՝ ստեղծագործական ֆակուլտետում)։ Եստեղ մանրամասն կանգ առնելը մեզ շատ հեռու կտանի։ Միայն չեմ կարող չմատնանշել են հանգամանքը, թե որքան շուտով տարածվեցին են տեսակ յերգերն, ինչպես՝ «Замучен тяжелой неволей» («Ծանր սարկությունից տանջված») Վ. Ի. Լենինի ընդհատակյա ամենասիրած յերգերից մինը, Լենինի հիշատակին նվիրված որորոցի յերգը՝ Լազարևի («Колыбельная»), և մի շարք կոմսոմոլական և պիոներական քառյակներ (չաստուշկա), որոնք յերգվում են ամեն տեղ։ Պետք է մատնանշեմ և Կաստայլսկու «Красная Русь» (Կարմիր Ռուսաստան) խմբերգը, որ վերին աստիճանի թարմ, ներդաշնակ և պարզ գրված է, ռուսական ժողովրդական վոճի կառուցվածքով, Զեմնոկովի «Դուբինուշկայի» նոր հյուսվածքը, որի մեջ խումբը յերկու մասի յե բաժանված։ Մի փոքր մասը՝ 4 հոգուց յերգում է մոտիվը բեմի յետևը, հեռվից լսվում է դուբինուշկայի յեղանակը («Ой, дубинушка, ухнем») բեմի վրա գլխավոր խումբը արձագանքում է ուժեղ և լրացնում առաջին մասը նոր յեղանակով և այդ ֆոնի տակ անցնում է բեմի յետևից դուբինուշկայի գլխավոր յեղանակը։ Ա. Դավիդենկոյի «Բուդյոնովցիների

քայլերգը», նրա «Море яростно стонало» («Ծովը կատաղի վոռնում էր») Սև ծովի ռազմանավատորմի 1905 թվի ապստամբության շրջանից, Բ. Շեխտերի «Վոլգան», գեղեցիկ խմբերգներ են, հեղափոխական իդեոլոգիայով և նուրբ ճաշակով գրված։ Եվ գրվածքները հրատարակված են Մոսկվայի Պետհրատի Ցերաժշտական բաժնում և Մոսկվայի Պետ. Կոնսերվատորիայի ստեղծագործական բաժնի ուսանողների արտադրական կոլլեկտիվի արդասիքն են։

Եսպիսով տեսնում ենք, որ ունենք հեղափոխական ագիտացիոն գրվածքներ, հանդես են յեկել նոր հեղինակներ՝ յերիտասարդ ուժեր, որոնք իրենց նվիրել են եղ աշխատանքին։ Ինչ վերաբերվում է խոշոր գրվածքներին, ապա նրանք չկան, բացի մի ոպերայից «Դեկաբրիստներ» որ ենքան էլ հաջող չէ և սերտ չի կապակցված ներքին բովանդակության հետ։ Բացի դրանից, կարելի յե հիշել նաև Կատայլսկու «Деревенская симфония»-ն («Գյուղական սիմֆոնիա») որն իր կառուցվածքով և աշխատանքային վոգով բավականին մոտենում է նոր գյուղի կենցաղին, են էլ ռուսական գյուղի, դրա համար էլ նրա արծարծումը սահմանափակ է և Համամիութենական մաշտաբին չի բավարարում։

ԱԿՄԲԱՑԻՆ ՑԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ագիտացիոն. Կապույտ Բանկոն. Մասսայական յերգ. Մասսայական ղեկլամացիա. Կենդանի լրագիր.

Հեղափոխական յերգն ու յերաժշտությունն առաջին, հերթին մուտք է գործում ակումբները՝ բանվորական կարմիր-բանակային, համալսարանական, կոմյերիտական, պատկոմական, խրճիթ ընթերցարանները, կարմիր թեյարանները են։ Նույն ճանապարհով էլ ենտեղերից դուրս գալով, տարածվում է քաղաքների, գյուղերի բոլոր խավերի մեջ։ Ակումբներն են, որ ստեղծում են նոր կուլտուրա, մասսայականացնում են արվեստը և մասսան

դաստիարակում են հեղափոխական կոմունիստական վոգով։

Ակումբներում, ինչպես վերն ասեցի, զանազան խմբակների թվում կան թատրոնական, յերաժշտական, ռադիոյի, «Կապույտ բանկոնի», ֆիզկուլտուրայի խմբակներ։ Նրանցից ամեն մեկը իր գործունեության վորոշ խնդիրներն ունի, սակայն բոլոր ես վերը հիշված խմբակներում մուղիկան, խմբերգն իրենց դերն ու տեղն ունեն։

Ցերաժշտական խմբակն իր նպատակներից մինն է համարում յերգը բոլորի սեփականությունը դարձնել։ Ուրեմն նա պետք է յերգերի ընտրություն կատարի։ Դրա համար տեղական-նահանգական պրոֆմիությունների կուլտ-բաժինները հատուկ հրահանգներ են բաժանում ակմբային աշխատանքների համար, տալիս են մանրամասն խմբակների ծրագիրը և նրանց կազմակերպման միջոցները, աշխատանքի մեթոդները և նյութերի ցանկը՝ գրականություն, ժողովածուներ, նոտաներ են։ «Ֆիզկուլտուրայի» խմբակի յերաժշտական նյութատուն— սպասավորողը դարձյալ յերաժշտական խմբակն է։ Բոլոր մարշերը, ռիթմի մարզանքները, պլաստիկ շարժումները, պարերը են, կարիք յեն զգում յերաժշտական խմբակի պարերը։ Խմբակն ունի նվագախումբ, գինվորական կամ լարավոր, յերգեցիկ խումբ և solo գործիքներով նվագողներ. դաշնակահար, ջութակահար են։ Ռիթմիկական ձևերի մեջ վերջերս մեծ տեղ է բռնել «չեչոտկան»։ Վերջապես «Կենդանի լրագիրն» էլ հիմա առանց յերաժշտության չեն բաց թողնում։ Վոտանավորները, բացի արտասանելուց երգվում են, յեթե մանավանդ սուր, ծաղրաբանական բնույթ են կրում, նոր գրած չաստուշկաներ են բաց թողնում, որ նվիրված է լինում ձեռնարկության մեջ պատահած վորևե դեպքին (վատնումներ, չարաբաստիկ բեվիզիայի դուրս բերված «գործեր», քաղաքական անցուդարձից և այլն)։

Առանձին տեղ է գրավում «մասսայական արտասա-

նությունը»։ Սրա հիմնադիրներից մեկն է պրոֆ. Սերյոժնիկովը, որը 1926 թվականին շրջեց Խորհրդային Միության մի քանի քաղաքներ և անցավ Անդրկովկաս։

Մասսայական արտասանության գլխավոր և նախնական տարրերը զուգադիպվում են հին հունաց հռետորական արվեստի մեջ կիրառվող նշանաներին—շեշտ, շունչ, ընդհար, բոմբյուն, բարձրագոչ, ծանր, հորդոր, արագ և այլն։ Նրանք իրենց «նոտաների» սիստեմն ունեն, որին ծանոթանում են «Խոսքի Ինստիտուտ»-ում («Институт Слова») վերը հիշած պրոֆեսորի ղեկավարությամբ։ Նրանք իրենց թատրոնն ունեն «Արտասանողի թատրոն» («Театр чтеца»)։

Բեմը փոքր է, կարող է տեղավորել 40-ից վոչ ավելի մարդ։ Ցերբ մասսայական արտասանությունը սկսվում է, դահլիճում լույսերն մարում են, բեմը միայն աղոտ լուսավորված է մնում։ Եստեղ պլաստիկան տեղ չունի, շարժում չկա, միայն խոսքն է հնչում իր ձայնական յելևեջներով. սրահում զանազան անկյուններում պատասխանում են կամ լրացնում բեմի վրա արտասանածները. ի հարկե հանդիսականները չեն այդ խոսողները, միայն առաջին ապավորությունն է, որ թվալ է տալիս, հետո ի հարկե հանդիսականները գլխի յեն ընկնում ու անվրդով շարունակում են լսել։ Դեկլամացիան ուղեկցվում է յերգով՝ համբ, փակ բերաններով որ. «Լի-Զանի» մասին), որ բավականին լավ ապավորություն է թողնում և որքան մելոդիան հարազատ է արտասանության նյութի ներքին բովանդակությանն, ենքան ապավորությունը դարձնում է ամբողջական և ուրեմն՝ գեղարվեստական։

Ես ձևի թատրոնի զարգացումով կարող է վերականգնվել Դիոնիսիոսի կույլտի հին հունական թատրոնը, որտեղ հավաքվում եր տասնյակ հազար մարդ և հսկա բազմությունը մասնակցում եր Սոֆոկլեսի տրագեդիաներին։

Սակայն արտասանությամբ չեյին սահմանափակվում նրանք, այլ դրա հետ միասին տալիս եյին պլաստիկ շարժումներ, խաղ, յերաժշտություն և այլն, մի խոսքով դա վոչ թե տեսարան եր, այլ սրբագործություն. կույլտ, պաշտամունք։ Եսպես թե ենպես, պրոֆ. Սերյոժնիկովը իր եդ մասսայական դեկլամացյայով և իր ինստիտուտով գալիս է լրացնելու մի բայ, որ գոյություն ունի մեզանում և շատ ժամանակ չի անցնի, Հայաստանում ևս կունենանք մեր մասսայական դեկլամացիայի ինստիտուտը ավելի լրացրած յերաժշտական տարրով և նրան համապատասխանող գրականությամբ։ Մեր Միության հանրապետությունների Լուսժողկոմները, Գեղաշիը, Քաղլուսվարը ուշի ուշով հետևում են յերաժշտության՝ ժողովրդական ստեղծագործության, ազգային-ժողովրդական յերգերի ժողովման և հրատարակման ձեռնամուխ են յեղել. սակայն, հին բուրժուական շրջանում ստեղծվածները հեղափոխականացնելու և նոր հեղափոխական իդեոլոգիա մացնելու ասպարեզում շատ բան չի արված։

ՊԵՐՍԻՄՖԱՆՍ

Պերսիմֆանսը առանց դիրիժորի սիմֆոնիկ նվագախումբն է, անունը կազմված է «Первый Симфонический Ансамбль» բառերի կրճատումից ու միացումից (Առաջին Սիմֆոնիկ Անսամբլ)։ Սա հոկտեմբերի նվաճումներից մեկն է։ Անսամբլի անդամների պրոֆեսիոնալ գիտակցությունը, նրանց բարձր վորակավորումն ու կատարյալ պատրաստականությունը նպաստեցին են գիտակ-գիտակցության, վոր դիրիժորը (ղեկավարը) կաշկանդում է իր իշխանությամբ՝ կատարողների ստեղծագործական թափն ու կարողությունը։Ես անսամբլի կազմակերպության նախաձեռնողներն էին մի խումբ բարձրորակ նվագողներ,Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր՝ Ջութակահար Յեյալինի գլխավորությամբ։ Կազմակերպվել է Պերսիմֆանսը 1922 թվին և 1926 թվին, համերգային սեզոնի վերջին ավեց իր 150-րդ կոնցերտը։ Բաղկացած է I-ին և II-րդ ջութակ 26, այլտ—11, թավ ջութակ (վիոլոնչել) 10, կոնտրբաս 6, արֆա 1, ֆլեյտ 4, ոբոյ 3, անգլիական յեղջյուր (բաժոկ) 1, կլարնետ 3, բասկլարնետ 1, ֆագոտ 2, կոնտր ֆագոտ 1, տրուբա 4, վալտորն 5, տրոմբոն 3, տուբա 1, լիտավրա և հարվածային 5, գրադարանապետ 1, ընդամենը 88-ը հոգուց։ Պերսիմֆանսը իր առաջին շրջանում հավատ ու վստահություն չեր ներշնչում, քննադատություններ անվերջ ու այլազան, թափվում էին նրա գլխին։ Բայց վերջ ի վերջո Պերսիմֆանսը իր համերգներով, իր բարձր գեղարվեստական կատարվածքով յեկավ ջրելու բոլոր անհե-

թեթ և անհիմն կարծիքները և ապացուցեց, հաստատեց ու հիմնավորեց իր գոյությունը։ Նա արդարացրեց իր առաջ դրած նպատակը և իր գործը պսակեց Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայով, իր գոյության յերրորդ տարում։ Մոսկվայի խորհուրդը սկզբնական գործունեության շրջանում իր վրա վերցրեց նրա հովանավորությունը։ Նման անսամբլը ինչպես «Պերսիմֆանսը» անշուշտ ունի իր պակասությունները և առավելությունները։ Առաջին շարքում կարելի յե նիշել են փաստը, որ են ինչ որ դիրիժորի հետ կարելի յե յուրացնել յերկու փորձով, արանք յուրացնում յեն 4—5 և ավելի փորձով ուրեմն ետեղ առաջ է գալիս ժամանակի և յեռանդի խնայողության (եկոնոմիայի) խնդիրը։ Առավելությունն են է, որ առանց դիրիժորի ամեն մի որկեստրանտ ավելի լուրջ ու խորն է վերաբերվում իր պարտականությանը։ Նա զգում է իրեն իբրև յերաժշտական կոլլեկտիվի անդամ, ձուլված նույն կոլլեկտիվին՝ ոչ մեքեյանորեն, այլ իբրև մի արտիստ, մի ույժ, որ գալիս է միանալու իր նման գեղարվեստական կատարողների հետ՝ ստեղծելու և ստեղծագործելու համար։ Նրան վոգևորում է են գիտակցությունը, որ նա ազատագրվել է դիրիժորի ճնշող լծից և ազատ է ստեղծելու այն, ինչ որ թելադրում է իր գեղարվեստական զգացմունքը։ Ժամանակը ցույց կտա թե որքան ճիշտ է և նպատակահարմար Պերսիմֆանսի գոյությունը։Նկատելու արժանի յե են, որ մի քանի տեղ Մոսկվայում առաջ յեն յեկել նման կոլլեկտիվներ, ավելի փոքր մաշտաբով, նրանք իրենց անվանում են «որկեստր առանց դիրիժորի»։ Ժամանակակից Զագ-Բանդը նույնպես նվագում է առանց դիրիժորի և հաջողություն ունի ու մի ավելորդ անգամ ապացուցում է, որ կարող է գոյություն ունենալ առանց դիրիժորի նվագախումբը։

ԱԶԳԱՅԻՆ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԻՆՔՆՈՐՈՇՈՒՄԸ

Հոկտեմբերյան հեղափոխության նվաճումներից մեկն ել անշուշտ, ազգերի կուլտուրական ինքնորոշումն ե, իբրև բնական ու անսիջական հետեվանք ազգերի ինքնորոշման։

Թուրք ազգային միավորները և ավտոնոմ հանանգները լուսավորության հեղափոխիչ լծակը ձեռք բերին ի դիմաց նոր թուրք այբուբենի, որով հսկայական արագությամբ վերացնելով անգրագիտությունը, անցնելու յեն կուլտուրական վերաստեղծման գործին։ Ադրբեջանը այժմ ունի իր ոպերան և յերաժշտական բարձր դպրոցը, իր ազգային նվագախումբը, իր սեփական ոպերետային գրականությունը։ Վրաստանում դեռ մենշևիկների որոք փորձում եյին ստեղծել վրացական յերաժշտության կուլտուրան, որ միայն խորհրդային իշխանության ժամանակ լայն ստեղծագործական թափ է ստանում։ Առաջ են գալիս մի շարք տաղանդավոր յերաժիշտներ և կատարողներ, գրվում են մի շարք ոպերաները, զարգանում է խմբական յերգեցողությունը, որ վրաց ժողովրդի որգանական մասն եր կազմում հնուց։ Հայաստանում նույն յերևույթն ենք նկատում։ Ղրիմի թաթար ժողովրդական յերգերը գրի յեն առնվում մշակվում և ետեղ ստեղծվում է տեղական ազգային յերաժշտական կուլտուրան։ Նույնը և Ուզբեկստանում ենք տեսնում, որտեղ հիմք է դրվում տեղական ազգային ժողովրդական ոպերայի։ Կիրգիզյան նույն վերածնունդի, ավելի շուտ ստեղծագործական շրջանն է ապրում։ Մոսկվայի և Լենինգրադի կոնսերվա-

ոոլ իայում և Գիմնում ուսանում են ազգային փոքրամասնության բազմաթիվ ներկայացուցիչներ, վորոնք մի քանի տարուց հետո իրենց ժողովրդական ազգային յերաժշտական կուլտուրայի ստեղծագործության և զարգացման ընագավառում մեծ դեր պետք է կատարեն։ Ուկրայինան հիմա կանոնավոր կերպով զարգացնում է իր ազգային յերաժշտական կուլտուրան, վոր հալածվում էր ցարական ռեժիմի որով։ Նույնը կատարվում է և Բելոռուսիայում։ Հրեական յերաժշտությունը, վոր մինչև այժմ մեզ, հայերիս համար անծանոթ էր, այժմ տալիս է մի շարք խոշոր անուններ, նա ինքնորոշվում է։ Մի ազգ, վոր հազարավոր տարիների պատմություն ունի, մինչև հոկտեմբերյան հեղափոխությունը չուներ իր սեփական յերաժշտագետները, չուներ սեփական վորոշ յերաժշտ. կուլտուրան։ Ռուբինշտեյնը, Մեյերբերը, Բիզեն, լինելով ծագումով հրեաներ, անշուշտ իրենց գրվածքներում տվել են եղ վոճը, բայց դա ազգային գիտակցությամբ վառված ու թափանցված յերաժշտություն չեր։ Սրան Սաբանեյևը նվիրել է մի աշխատություն՝ «Հրեական ազգային դպրոցը յերաժշտության մեջ», վորտեղ նա շոշափում է մի շարք խնդիրներ հար և նման մեր հայ յերաժշտության շինարարության խնդիրներին։ (Արժեր վոր եղ գրքույկը թարգմանվեր հայերեն)։

Ազգային փոքրամասնություններն այժմ ստեղծում են իրենց յերաժշտական կուլտուրան, ուսումնասիրում են և գրի առնում իրենց հին ու նոր ազգային ժողովրդական յերգերը և ստեղծում են իրենց սեփական ազգային յերաժշտական գրականությունը։

Սակայն եղ գործը չի կարող արդյունավետ լինել, յեթե մենք չունենանք մի ղեկավարող կենտրոն, զինված բոլոր հարմարություններով և պատրաստված մասնագետ բարձրորակ աշխատակիցներով։

Եղ կենտրոնի դերն առ այժմ կատարում է Գիմնը,

վոր ունի ի շարս դանազան սեկցիաների, եսպես ասած ետնոգրաֆիկ սեկցիա, վորի ծրագրի մեջ է մտնում ազգային փոքրամասնությունների յերաժշտական գործի ուսումնասիրությունը, գրի առնել, կանոնավորել, ճշտել և լույս ընծայել նրանց ժողովրդական յերգերը պարերի յեղանակները և այլն։ Սակայն ենտեղ առայժմ եղ աշխատանքը թույլ է տարվում ույժերի բացակայության պատճառով։

ՌԱԴԻՈՆ ՅԵՎ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Յերաժշտության տարածման, պրոպագանդայի ու նրա դասական արակման գործում մեծ դեր է կատարում ռադիո-ապարատն իր բարձրախոսով։ Դա մի նվաճում է, որի ամենհիյությունը վոչ հեռու ապագայում կզգացվի։ Հազարավոր վերսաերի վրա մի ինչ որ խուլ անկյունում գյուղի կամ տուլի բնակիչները կամ քոչվորները լսում են Մոսկվայի Մեծ Ակադեմիկ թատրոնի ոպերան կամ մեր զեկավարների ճառերը։ Ռադիոյի միջոցով մեր Միության բոլոր ազգությունները, իրար հաղորդակից են անում իրենց յերաժշտական կուլտուրային, ծանոթանում են փոխադարձաբար իրենց յեղանակներին, ռիթմական ձևերին և այլն։ Մի վորև է յերգի յեղանակ, որ մինչև հոր մի ազգի սեփականությունը կազմում, դառնում է բոլորին անխտիր մատչելի, բոլորը յուրացնում են հոյն յեղանակը, նվագում իրենց գործիքներով եդ մելոդիաները և պարում, ամեն մինն իր հանգով ու տիպով են պարերը։ Սա նոր, համառորեն առաջացող յերաժշտական կուլտուրայի նշաններն են, բոլորի սեփականությունը կազմող միասնական յերաժշտության կազմակերպման և առաջացման նախապայմաններն են։

Ռադիոն եդ ասպարեզում ունի իր դրական և բացասական կողմերը։ Դրական կողմերն են վերը թված բոլոր մոմենտները, իսկ բացասական կողմն են է, որ նախ՝ եապես կոչված ռադիո—տրման (передача) գործում

հատկապես յերաժշտական մասում կենդրոնից շարունակ տալիս են մեծավ մասամբ յեվրոպական և ռուսական, ուկրայնական յերաժշտական համարներ, շատ ու շատ հազիվ, են ել պատահմամբ լսվում են ազգային փոքրամասնությունների մոտիվները, յերկրորդ՝ վերջիններս տրվում են վոչ հարազատությամբ, վոչ առաջին աղբյուրից, այլ ինչպես ասում են, «սիրունացրած», մշակված, ըստ մեծի մասին եդ ղեպքում՝ աղավաղված։ Ահա եդ բանի վրա ուշադրություն չի դարձվում և դրա հետևանքներն են լինելու նախ, վոր կենդրոնը մեծ չափերով ու շարունակ վողողելով շրջապատը, պերիֆերիաները արևմտյան, ռուսական (վոչ ժողովրդական) յերաժշտությամբ ճնշում է և դուրս մղում տեղականը, և մյուս կողմից, վերջինի նմուշներից չտալով մասսային, ձանձրացնում է միապաղաղությամբ և հետ է վանում նրան՝ լսելուց։ Ռադիոն ամեն ինչ արագ հասցնում է, բոլոր նորությունները տալիս է հեռագրից և թերթից առաջ։ Նա շտապում է, չի սիրում դանդաղ գործել և պահանջում է յերաժշտական նոր գրվածքներ իր ապարատով տարածելու համար։ Ու ստեղծվում է «պատվերով գրվող մուզիկա» (музыка на заказ) չնչին վարձատրությամբ։ Առաջ են գալիս նրա շուրջը ձեռաց թխող կոմպոզիտորներ, 4—5 ռուբլով թխում են մի վորև է պիյես, կամ ինքնուրույն կամ յերգելու համարը ջութակին են տալիս, մի խոսքով փոխադրություններ են անում և ձեռաց յերաժշտություն են գրում։ Դա ավելի անթույլատրելի յերևույթ է, վորի դեմ սկսվել է լուրջ պայքար։

Մոսկվայում ռադիոն հեռախոսից հետո ամենատարածվածն է. այժմ չկա փոքր ի շատե կարգին շենք, վոր իր տանիքին ռադիոյի անթեննա չունենա։

Բոլոր ակումբներում կա ռադիո ընդունարան իր բարձրախոսով։ Յերկու կայանները՝ Մոսկվայի ԱՄԹ-ի և Կոմինտերնի անվան, փոխատոխ տարածում են բոլորին

լուրերը, հայտարարություններ, ոպերաները, համերգները, դասախոսություններն ու ճառերը։ Մեծ հրապարակներում դրված բարձրախոսները տեղեկատուի ժամացույցով «կատարում են» իրենց ծրագրած համարները առանց հապաղման կամ ընդհատման։ Ամեն մի բանվոր, ծառայող իր սենյակում չնչին ծախքով կարող է սարքել ռադիո ապարատ և հաղորդակից լինել բոլոր քաղաքական ու կուլտուրական անցուդարձին։

Մի շարք յերաժշտական առարկաներ կարելի յե դասավանդել ռադիոյի միջոցով. որինակ. յերաժշտական ունկնդրություն, ներդաշնակության (հարմոնիայի) դասընթացքը, նույնիսկ սոլֆեջիոն։ Եսպիսով ռադիոն յերաժշտության մասսայացման դաստիարակման և զարգացման ասպարեզում խոշոր դեր է կատարելու։

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Ամեն մի ստեղծագործություն իր ծագման և զարգացման համար պահանջում է վորոշ պայմաններ։ Տեխնիկական հարմարությունները, ստեղծագործության նպաստող բնությունը, շրջապատը, պարզ բան է, նայև ստեղծագործողի պատրաստականությունը ըստ ամենայնի ազդեցություն ունեն նրա յերկի վրա։ Յեթե յերաժշտագետը թերուս է, նրա գրվածքները ինչքան էլ հանճարեղ գրչի հետևանք լինեն, այնուամենայնիվ ելի տեխնիկական պակասություններ կունենան և ընդհակառակը՝ ինչքան էլ կոմպոզիտորը տիրապետելիս լինի գրելու տեխնիկային և լավ գրի, ամեն մի գործիքը ոգտագործե ըստ հարկին, յեթե նրա գրածն անտաղանդ, դատարկ բան է, զուրկ յերաժշտական, գեղարվեստական և բուն բովանդակությունից, առանց վառ մելոդիաների և հարմոնիաների, վոչ մի արժեք չեն ներկայացնի իրանից։ Առաջինի որինակը կարող է լինել Մուսորգսկին, մեզանում կարող ենք մատնացույց անել Արմենակ Տիգրանյանին, իսկ յերկրորդի որինակը՝ Ռիխարդ Շտրաուսը, մեզանում Տեր-Ղևոնդյանը։ Վերջն է գերադասելին յերաժշտության համար։ Անշուշտ եղ յերկու կատեգորիաներն էլ ուսանելի յեն մեզ համար, բայց առաջիններն ավելի յեն անհրաժեշտ մեզ համար քան յերկրորդները։ Մուսորգսկին վոր գրել է «Բորիս Գոդունով» ոպերան, Պուշկինի տեկստի հիման վրա, ենպիսի վառ գույներ, ցայտուն յերաժշտական շարիխներ, բնորոշ ռուս ժողովրդական գծեր է ակոսել մուզիկայի մեջ, վոր նրա

եղ ոպերան կապրի դարեր ու կմնա միշտ թարմ ու բովանդակալից։ Մուսորգսկու եղ ոպերան խմբագրել է Ռիմսկի Կորսակովը, իր ուղածի պես. մի քանի տեղ իբր թե անճիշտ է յեղել Մուսորգսկունը և նա մի քանի տեղ իբր թե խախտել է (Մուսորգսկին) յերաժշտական կանոնները։ Հիմա յել մեր որերին գտնում են, վոր Մուսորգսկու գրածը և ներդաշնակածն ավելի հարազատ է և բնորոշ։

Գլինկան, ռուս նշանավոր յերաժիշտը իր «Ռուսլան և Լյուդմիլան» գրելիս նկարիչ Այվազովսկուց լսած արևելյան յեղանակներից դրել է եղ ոպերայի մեջ (պարսկական մարշի յեղանակը)։ Են շրջանում Ռոմանսների, հալածման և հայատյաց ինքնակալների դարում դա մի հերոսության ակտ եր։ Բորոդինը իր «Կնյազ Իգոր»-ը գրելիս բազմաթիվ յեղանակներ է վերցրել իր վրացի հորից և ոգտագործել եղ ոպերայի համար։ Ուրեմն նա ել է զգացել վոր գեղարվեստի մեջ պետք է մոտենալ խականին, ժողովրդական ստեղծագործությունից պետք է քաղել թեմաները, յեղանակները են։

Եսպիսով տեսնում ենք վոր վոչ մի յերաժշտագետ ստեղծագործության ասպարեզում հավասարազոր և հարանման պայմաններում չի գտնվում ու միևնույն ընդունակությունն ու տաղանդը չունի։ Մեկը ունի տեխնիքական միջոցներ, մյուսը խակական տաղանդ, հանճարեղ, ստեղծագործական միջոցներ, վառ ֆանտազիա, թափ, յերևակայություն, կենսունակություն, ժողովրդական կույլտուրաների հմուտ ծանոթություն։ Պարզ է վոր «կատարյալ» կոմպոզիտոր չկա և չի յեղել, ինչպես և կատարյալ դերասան կամ նկարիչ ու բանաստեղծ չի կարող լինել։

Ժամանակակից յերաժիշտներն իրենց ստեղծագործության պրոցեսում ծանրանում են հնչյունների, ակկորդների նորանոր, մինչ որս չլսված զուգավորումների վրա, և արդարացնում են իրենց գրվածքների մեջ յեղած ակկորդների շեղջակույտերը բնության մերձեցմամբ, վոր իբր

թե նրանք աշխատում են մոտենալ ընդհուպ բնության, կյանքին և նրա արտահայտություններին։ Ինչ ասել կուզի, վոր նրանց եղ ձգտումը գովասանքի արժանի յե և խրախուսելի պետք է լինի, բայց արի ու տես վոր ինչքան ել նրանք ջանք թափեն ձուլվել բնության հետ իրենց ստեղծագործության մեջ, եղ նպատակին չեն կարող հասնել սիմֆոնիկ գործիքների հնչյունների բարդ կուտակումների միջոցով։ Ավելի լավ ու դյուրալի չե՞ միթե ականջ դնել առվի խոխոջին, ծովի փոթորկված ալիքների հորձանքներին, ծառերի տերևների սոսափյունին, գետի հոսանքի վշշոցին անմիջականորեն քան թե լսել դիցուք Միլոյի «պաստորալ սիմֆոնիան», վոր հնչյունների խառնիճաղանճ հաջորդություններով ժպիտ ու զարմանք է առաջացնում ունկնդիրների մեջ։ Նման ստեղծագործությունները չհասկացողներին պատասխանում են «Զե՞ վոր մի ժամանակ Վագներին ել չեյին հասկանում, սակայն ժամանակն եկավ և Վագներին ել հասկացան»։ Այո դա ճիշտ է. բայց հո չի կարելի եղ փասը մատի փաթաթան շինել և ամեն մի անշնորք ու անճոռնի ստեղծագործության անմատչելի և անըմբռնելի լինելը բացատրել վերը բերած որինակով։ Ստեղծագործության ասպարեզում մենք կատարելության կարող ենք հասնել են դեպքում միայն, յերբ հնար լինի բոլոր ույժերը ձուլել, ստեղծել կոլլեկտիվ ստեղծագործություն, վոչ հին հասկացողությամբ, այլ նոր, հեղափոխական, սոցիալիստական ստեղծագործության, սոցիալիստական կույլտուրայի մասսայական լաբորատորիաներում հղկված, կոփված և դաստիարակված յերաժիշտների միջոցով, վորոնք մեզ կտան խակական խորհրդային կույլտուրա, սոցիալիստական արվեստ և հեղափոխական մասսայական յերաժշտական ստեղծագործություն։

ՎՈՃԵՐԻ ՄԱՍԻՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՈՍՔ

Վերջին ժամանակներս մեծ ժողովրդականություն է ստացել «արևելյան վոճով» գրելու արվեստը։ Վորևե մի նոր գրվածք նվագելիս հաճախ իրենք դասատու յերաժիշտները, դաշնակահարները ասում են՝ «սա արևելյան վոճով է գրված»։ Լսում եմ ուշադիր և ինչքան աշխատում եմ «քոնել» եդ տեղերը, չեմ գտնում վոչինչ բացի $1^1/_2$ տոն ինտերվալով սեկունդաներից, վորով պետք է «հասկանալ» վոր գրվածքը արևելյան վոճով է գրված։ Ցեվ եդ տեսակ դրականությունով լիքն է շուկան („под делка под стиль")։ Եդ կեղծ արևելյան ստիլը-վոճը մեզ հրամցնում են. ինչպես չվրդովվես, յերբ տեսնում ես կեղծիքը բաց աչքարա։ Ու յեթե եդ երեսը, վորով ծածկված է գործվածքը կամ իրը (ես դեպքում յերաժշտական յերկը) պոկես, կտեսնես վոր մեջը փուչ է, կամ ավելի ճիշտը՝ եշն ելի են եշն է, փալանն է փոխված։ Նման ցավով, թող ներվի մեզ եսպես ասել, բռնված են նայն մեր յերաժիշտներից մի քանիսը։ Բավական չի լինել ազգությամբ և ծագումով արևելցի։ Եսաեղ գլխավորը դասակարակությունն է և յերաժշտական են շկոլան, վորով անցել է յերաժիշտը։ Սկրյաբինը յեթե արևելքում ծնված լիներ և մեծանար ու դասակարակվեր (յերաժշտորեն) գուցե են չեր գրի և ենպես չեր գրի, ինչպես վոր նա գրել է։ Բանը միայն նրանում չէ վոր ականջ ունես, լսում ես, եականը են է, թե ինչպես ես վերապրում եդ քո շրջապատը, սոցիալա-

կան դրաման, հուզմունքները, հոգեկան զգացմունքներն են։

Մուսորգսկին, ինչպես ասեցինք, իր «Բորիս Գոդունով» և «Խովանշչինա» ոպերաներում վառ և ցայտուն ձևերով պատկերացրել է Ռուսաստանը, ինչպես վոր նա կար եդ շրջաններում։ Նրա, Մուսորգսկու յերաժշտությունը կարող ենք ասել վոր ամբողջապես ռուսական յերաժշտություն է և վոչ թե գրված ռուսական ստիլով, ենքան նա ընդհուպ մոտեցել է և ձուլվել ու մարմնացրել եդ ժողովրդի յերգն ու խոսքի հնչյունները։ Հիմա համեմատենք Ռուբինշտեյնի «Դեմոնը» Մուսորգսկու «Գոդունովի» հետ. տեսնում ենք վոր «Դեմոնի» մուզիկան սկզբից մինչև վերջ, նույնիսկ «Արազվայի» յերգն ել հետը վերցրած, գրված է արևելյան վոճով, կամ ավելի ճիշտ, ըստ արևելյան վոճի, իսկ Մուսորգսկու «Գոդունովը» բուն ռուսական մուզիկա է, առանց իտալական կոլորատուրայի և գերմանական հարմոնիզմի։

Նույն Ռուբինշտեյնը իր «Բաբելոնյան Աշտարակաշինության» մեջ (որատորիա, գրված որկեստրի և խմբի համար) մոտենում է հրեական յերաժշտության և վոչ թե վոճին, նա լավ գիտեր հրեական յերաժշտությունը, մանավանդ վոր (և վոչ թե «վորովհետև») ինքը հրեա յեր։ Փելիսյեն Դավիդը իր որատորիայում («Անապատ») մոտենում է արևելքին, բայց միայն մոտենում է, պահպանելով, վոչ ամբողջապես վոճը։ Նույնը և Սեն-Սանսը իր «ալժիրական սյուիտա»-յում տալիս է մեզ բեդուինների մոտիվները, բայց վորովհետև ինքը մինչև ուղն ու ծուծը ֆրանսիացի յերաժիշտ է, ֆրանսիական գունավորումով և ձևերով է հրամցնում մեզ իր յերկը։ Նույնը և Ռիմսկի-Կորսակովը իր «Շեհերազադա»-յում և «Վոսկի աքաղաղ» ոպերայում աշխատել է արևելյան վոճով գրել, վոճին մոտեցել է, բայց չի կարողացել թափանցել, վորովհետև եդ մուզիկան նրանց համար մի terra incognita-յե (անհայտ յերկիր) մի համր եակ է, կամ ավելի ճիշտ իրենց

ականջները չեն հարմարացրած լսելու, ըմբռնելու, տանելու դեպի զգացմունքների խորքերը և ուր պետք է, իմաց և զգալ տալու։ Ռիմսկի-Կորսակովը գրել է նայն «Իսպանական Կապրիչիո» սիմֆոնիական որկեստրի համար և ըմբռնել է իսպանական ստիլը միայն, բայց հեռուն չի գնացել, չե՞ վոր իսպանական յերաժշտությունը մավրիտանական, ուրեմն արաբական-արևելյան խառնուրդ ունի և ընդգծել, գնալ դենը, խորը՝ դեպի մավրիտանականը նա չի կարողացել։ Լսում ես իսպանական նորագույն յերաժշտագետներին և մտածում «վողբամ զքեզ Իսպանիա, ինչ վորդիներ ես ծնել, հինը թաղել ես մոխրի տակ, նորն ել կարգին չես ըմբռնել»...

Իսպանացի հին յերգիչներից մինը Փերնանդո Վալերոն եր, (այժմ մեռած), վոր իսկապես՝ յերգելիս տալիս եր հին Իսպանական ավյունն ու վոգին, մավրիտանականն, արևելյանը։ Բայց նա այժմ չկա և նրա աշակերտները չկարողացան վերցնել նրանից են, ինչ վոր նա գիտեր, նրա իսպանո-արևելյան վոգով յերգելու գաղտնիքը, վոր իր հետ հողը տարավ։

Պատմությունը իր ընթացքը շարունակելու յե, նա կանգ չի առնի, կգարթնեն արևելյան ժողովրդները դարավոր սարկությունից, կթոթափեն իրենցից իմպերալիզմի լուծը և կկանգնեն կուլտուրական արևմուտքի ժողովրդների շարքերին հավասար, և ինչպես մինչ որս արևմտյան յերաժշտագետներն են գրել «արևելյան վոճով» ապա են ժամանակ արևելյան յերաժշտագետները կգրեն և կկերտեն ճշգրիտ արևելյան յերաժշտությունը և եդ շրջանը կտևի ենքան վոր կհասնի երկուսի (արևելքի և արևմուտքի) համադրության—սինտեզի դարաշրջանը։ Սակայն դա կլինի մեզանից մի քանի հարյուր տարուց հետո։ Պարզ է վոր են ժամանակ կլինի վոչ թե արևելյան կամ արևմտյան յերաժշտություն, այլ մեկ յերաժշտություն հասկանալի, դյուրըմբռնելի մատչելի բոլորին, բոլորի ականջներին ու սրտերին։

ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Սա մի ենպիսի «գլուխ» է, վորի վրա բավականին շատ «կուժ կկոտրվի»։ Մոսկվայում 1926 թվի ամառը առիթ ունեցա խոսելու Բագվից յեկած կովկասյան անսամբլի ղեկավար բժ. Հովհաննիսյանի հետ։ Մոսկվայի ռուս և այլազգի պատկանող հասարակությունը լցրել եր եղ ժամանակ Մեյերխոլդի թատրոնի սրահը։ Նրանցից մի քանիսը լսելով «Հեյրաթի Քաբուլի»-ն, հորդոր յեղանակներից մեկը նմանեցրել եյին Վերդիի «Տրավիատայի» մեջ մի յեղանակին („Ты забыл свой край родной"), նմանապես և «Կարմենից» մի կտոր էլ լսում եր «ակամա»։ Հարգելի բժիշկը բացատրում եր եղ նրանով վոր արևելյան յեղանակներից շատ են ոգտվել յևրոպական կոմպոզիտորները, «որինակ Տրուբադուրի մեջ էլ կա» և յերգեց գնչուհի Ազուչենայի արիան... („Пламя взвиваясь")։ Բավականին նյութ ավել ենք Արևմուտքին, անշուշտ, սակայն չափից չպետք է անցնել, մի բան էլ յերևի եղ որինած տեղից պետք է վոր մենք էլ վերցրած լինեյինք։ Զափազանց պատրիոտ լինելը լավ չե, չափավորությունն ոգտակար է։

Արևմտյան յերաժշտության ազդեցությունը մեզ վրա շատ ուժեղ է յեղել դեռ հին Հունաստանից սկսած։ Խոսքս մանավորացնելով, պետք է ասեմ վոր դա մի շրջան եր XIX դարից սկսած, յերբ ամբողջ Անդրկովկասի բուրժուազիան և հատկապես հայ բուրժուազիան, ամբողջապես ընկած եր Արևմտյան Յևրոպայի և Ռուսաստանի կուլ-

տուրայի, ուրեմն գեղարվեստի ու յերաժշտության ազդեցության տակ։ Յեթե բաց անենք մեր հին յերգարանները և լսենք մեր Թիֆլիսի հնակյաց բնակիչներին, վորոնց ծանոթ են եդ յերգարաններն ու յերգերը, կլսենք «Խնդրեմ վեր կացեք» Սմ. Շահազիզի վոտանավորը, «Кубок янтарный» հին ռուս ուսանողական յերգի յեղանակով յերգելիս։ «Մազալուն» նա յե, վոր ինքը Սմբ. Շահազիզը իր վոտանավորից առաջ դնում է ռուսական վերոհիշյալ քառյակը և «սրա յեղանակով» ցուցմունքը։ Մենք կլսենք նայև «Դու տեսել ես յերկնքումը» յերգը, «Տրավիատա» ոպերայից Այլֆրեդի հոր արիայի յեղանակով յերգելիս։ Նույն հոսանքից զերծ չեր մնացել և մեր դպրոցական գրականությունը են շրջանում։ Պատկանյանի, Աղայանի և այլ մանկական վոտանավորները (Դեռ ո՞ւր ե ծիծառ», «Մարսը տալիս ե ձնծաղիկ», «Գարունն ե յեկել» են են)։

Նույն ազդեցությունը կրել են ազգային շարժման շրջանում թխված յերգերը, վորոնց մոտիվները առնված են համանման շարժման մեջ գտնված ազգային փոքրամասնություններից՝ խըրվատներից, սերբերից, բուլղարներից («Ազատության այն սուրբ սերը», «Ի վեն հայեր», յեղանակներից առաջինը իտալական Գարիբալդու հիմն-ը, իսկ յերկրորդ խըրվատների մարշն ե)։ Մեր «Մայր Արաքսի» մելոդիան հունգարական ե, «Ա՛խ ավեք ինձ քաղցր մի հույս» յեղանակը «Ах, ты доля»-յի յեղանակն ե. Բեթհովենի Շոթլանդական յերգերն ել հետքեր են թողել մեր յերաժշտության մեջ (համեմատի՛ր «Արի իմ սոխակ»-ը և «Զեմմին»)։

Նման մանրազնին ուսումնասիրությունը մեզ շատ հեռու կտանի։ Սա մի խնդիր ե, վոր լուրջ ուսումնասիրության կարիք ե զգում։

Կոմիտաս վարդապետը առաջին հայ յերաժիշտն եր, վորն ուսումնասիրեց հայ յերգը, մելոսը, և գտավ ավելց, մաքրեց բերովի, ոտարոտի և անհարազատ ազդեցություն-

ներից ու տարրերից (կուլտուրական գիտական գործ եր սա և վոչ ազգասիրական մի ակտ) և բազմաձայնության՝ հայկական պոլիֆոնիզմի հիմքերը պատրաստեց հայ յերաժշտական և հատկապես վոկալ (յերգեցիկ) կուլտուրայի մեջ։

Ուրեմն ազդեցությունների պրոբլեմը լուրջ ուշադրության արժանի մի խնդիր ե, վորով պետք ե զբաղվեն Հայաստանի Գիտության և Գեղարվեստի Ինստիտուտն ու Կոնսերվատորիան։ Պետք ե սկզբունքով վորոշվի ես խնդիրը թե հարկավո՞ր ե արդյոք միայն յեվրոպական գեղարվեստն ու հատկապես յերաժշտությունը պատվաստել մեր կոնսերվատորիայում, թե՞ ուշադրություն պիտի դարձնել հայ յերաժշտական և վոկալ կուլտուրայի զարգացմանը և ընդունել եդ կուլտուրան իբրև հիմք հետագա ստեղծագործական աշխատանքների համար։ Ուրեմն ազդեցությա՞մբ թե առանց ազդեցությունների։ Առաջին դեպքում վո՞րն ե գերադասելին՝ պարսկական-արևելյա՞նը, ռուսականը, թե՞ յեվրոպականը (իտալական, ֆրանսական, իսպանական, գերմանական են)։

Վո՛ր դեպքում ավելի արդյունավետ և հարուստ հեռանկներ կտա յերաժշտական ստեղծագործությունը։

Ահա խնդիրներ լուրջ և հետաքրքրական, վորոնցով արժեր զբաղվել։

ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՅԵՎ ՄԵՐ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Յերբ մի թուրքիկ հայացք ենք ձգում արևելյան յերկրների յերաժշտության վրա, մի հանգամանք աչքի յե ընկնում։ Դա են է վոր, քանի հեռանում ենք Պարսկաստանի ու Հնդկաստանի սահմաններից են կողմը՝ հյուսիս և արևելք՝ Ասիայից դեպի Յապոնիա, Հնդկաստանից դեպի Չինաստան, նկատվում է մելոդիայի պրիմիտիվ, նեղ, անշարժ, միապաղաղ ընթացքը, սև կլավիշային, չինական գամմայի վեր ու վար դարձվելը, յապոնական մելոդիայի բարձր ռեգիստրով կատարելը և այլն և այլն։ Քանի իջնում ենք հարավ, դեպի Հնդկաստան և ավելի մոտ Պարսկաստանին, ետեղ արդեն լսում ես վորոշ ձայնաշար, սահուն յերգ, վառ մելոդիաներ, հատակ ռիթմ, յերևեջի հարստություն և այլն։ Հնդկաստանը հին աշխարհի յերաժշտական կուլտուրայի ոբրանն է յեղել։ Ենտեղից են յեկել ու անցել դեպի Հունաստան՝ լադերի, տետրախորդների սիստեմը, գործիքները և այլն։ Պարսկաստանն ել անմասն չի մնացել եդ ուսմունքից, վոր դարերի անցյալ ունի։

Մինչև այժմ, յերբ ասում ենք արևելյան յերաժշտություն, չենք կարող նրա վորոշումը տալ։ Ի՞նչ է արևելյան յերաժշտությունը, ինչո՞վ է տարբերվում նա արևմտյան յեվրոպական յերաժշտությունից։ Փորձեցեք ես հարցին պատասխանել մի անգամից և դուք կընկնեք մի շարք հակասությունների մեջ։ Յեթե ասենք՝ արևելյան յերաժշտությու-

նը վառ է, պայծառ է, հարուստ է, վոչինչ ասած չենք լինիլ և տարբերությունը պարզել չենք կարողանալ։ Յեթե ասենք, վոր արևելյան յերաժշտության մեջ ռիթմը առանձնապես բնորոշ է, գուցե դրանով ոգնած լինենք, բայց ելի պարզ չի լինիլ խնդիրը։ Սակայն ինչո՞ւմն է գաղտնիքը։ Մեր կարծիքով արևելյան և արևմտյան յերաժշտությունը մեկ է, բոլոր հնչյունները, ամբողջ մուզիկան մարդկությունը վերցրել է միակ աղբյուրից՝ բնությունից և բեկբեկել է իր մարդկային զգացողության ու հոգեբանության միջով ու տվել մեզ հասցրել մինչև մեր որերը։

Վոչ վոք չի բացասիլ, վոր հունական յերաժշտությունն ու գեղարվեստը իր ուրույն ուղիներով է զարգացել, հնդկականը, պարսկականն ու հայկականն իրենց ուղիներով. և ենտեղ, վորտեղ փոխադարձ ազդեցության քաղաքական, տնտեսական ու կուլտուրական պայմանները գոյություն են ունեցել, եդ ազգերի յերաժշտության բնագավառումն ել փոխադարձ ազդեցությունը տեղի յե ունեցել։

Դարերի ընթացքում անհայտ պնանուն յերգիչներ, վարպետներ, գուսաններ տվել են, առաջ են բերել ժողովրդական կենցաղական յերաժշտությունը և ստեղծել են մի ամբողջ եպոխա։ Եդ յերգիչները, ստեղծողները իրենց գործն արել վերջացրել են, և անհայտ հեռացել կյանքից, թողնելով իրենց գործերը վոչ վորպես հուշարձան, զուրկ իրենց անհատական ստեղծագործող բնույթից. ժողովուրդն ինքն է հղկում ու մշակում, պահպանելով նրանց միջի համազգային գծերը, ասպես ասած՝ յերաժշտության ցեղային տիպարը։ Արևելյան յերաժշտությունն եդպիսով ձեռք է բերել իր դեմքը, իր շկոլան, իր տրադիցիաները ու իր կանոնները, վորոնց վրա հիմնվել են և վորով ղեկավարվել ու մինչև մեր որերը ղեկավարում են վարպետները յերգիչները, նվագողները, պարողները։

Ցերը լսում ենք արևելյան յեղանակները, բայթիները, շքյաստիները, մուղամներն և այլ մոտիվները, տեսնում ենք, վոր եստեղ խառնի խուռն չեն դասավորված յեղանակները, վոր կա մի ինչ վոր սիստեմ, հաջորդություն, խիստ դասավորություն։ Ինչ յեղանակ ուզում եք վերցրեք, կտեսնեք վոր նա մի քանի մասերից է բաղկացած, սկսվածքը վորոշե և վերջավորություններն ըստ մեծի մասին նույն ձայնին են հանգում, ինչ տոնով վոր սկսվել է յեղանակը, վոր ծանր տեմպին հաջորդում է հորդորը՝ պարային տեմպը և ընդհակառակը։ Դրա հետ միասին պատահում ենք ենպիսի յերաժշտական կերտվածքի, թեպետ առանց ձայնանիշերի (ինչպես բոլոր արևելյան յեղանակներն են) ինչպիսին «Հեյրաթին» է, վորտեղ հորդոր $^{4}/_{4}$-ական տակտի ֆոնի վրա կատարվում է սոլոյի մելոդիան, վոր վոչ մի տակտի տակ չի դրված, սակայն վորոշ կետերում սոլիստի տեմպը և տակտերը միանում են նվագակցության տակտերի մեջ։ Եդպիսի յուրահատուկ յերաժշտական ձև չի տվել արևմտյան դասական յերաժշտությունը նույն իսկ ժամանակակից ջազ-բանդը։

Արևելյան յելևեջներն իրենց հարուստ դարձվածքներով բարձր են կանգնած բոլոր գլասներից ու լադերից։ Նա, արևելյան ելևեջը զերազանցում է յեվրոպական մաժորին և մինորին, իսկ իր ռիթմիք ձևերով՝ ու չափերի հարստությամբ ($^{6}/_{8}$ $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$ $^{7}/_{8}$, $^{5}/_{8}$, $^{5}/_{4}$ են) առավել ևս։ Մինչդեռ յեվրոպական արդի յերաժշտությունը կաշկանդված է մաժորի և մինորի կապանքներում, և ուրիշ յելք չի կարողացել գտնել, բացի նշանագուրկ բանալիից (և ջազբանդիզմից), արևելյան յերաժշտությունը հարստացնում է յեվրոպական յերաժշտական կուլտուրան նորանոր յելևեջներով, յեղանակներով ու յերկերով։ Ալ. Սպենդիարյանը, Ռ. Մելիքյան, Արմ. Տիգրանյան մեզանում, Հաջիբեգովն Ադրբեջանում, Պալիաշվիլին, Արազիշվիլին, Փոցխվերաշվիլին, Բալանչիվաձեն ու Զաբադարին Վրաստանում՝ դարկ են տալիս ու առաջ մղում եդ ազգային

յերաժշտական կուլտուրայի զարգացման աշխատանքները։

Արմենակ Տիգրանյանի «Անուշը» միով բանիվ մի գանձ է, որով հարստացավ մեր յերաժշտությունը։ Նրա «Անուշի» մոտիվները ժողովրդականացել են ենքան, որ նույն իսկ Հայաստանում տեղական թերթի («Խորհրդ. Հայաստանի») ընթերցողներից մինը «Անուշը» համարել եր ժողովրդական մոտիվներից կազմած ոպերա։ Ուրեմն եստեղ մենք տեսնում ենք, որ ազդեցությունը փոխադարձ է։ Նույնը կարելի յե ասել և Ս. Բարխուդարյանի «Նազ պարի» և մյուս մի քանի պարերի մասին, որոնք իր պարզ ու կատարյալ ձևով հավասարազոր է մեր մյուս ժողովրդական պարերգներին և ժողովրդականացել է։

Կոմիտասին և Նիկ. Տիգրանյանին յես գիտակցաբար չհիշեցի վերև առաջ բերած յերաժշտագետների շարքում, որովհետև՝ առաջինը, որ մեր խմբական և վոկալ (յերգչական) կուլտուրայի հիմնադիրներից է և հայ ժողովրդական յերգի—մելոդիայի ճշտողը, զտողն ու ազնվացնողն է և իբրև պոլիֆոնիստ յերաժշտագետ իր հատուկ տեղն է գրավում հայ վոկալ արվեստի կուլտուրայի պատմության մեջ, դրա հետ հանդերձ նա մինչև այժմ հայանի չե իբրև ինքնուրույն գործերի հեղինակ (նրա «Անուշը» որի մասին լսել եմ Հով. Թումանյանից և մի հատված «Բարձր սարեր» լսել եմ Վահան Տեր-Առաքելյանին յերգելիս, դեռ չի հրատարակված և հայանի չե, ամբողջացրած է և ավարտված է թե չե և ում մոտ է գտնվում եդ պարտուրան)։

Նիկ. Տիգրանյանը նույնպես ինքնուրույն գործեր չունենալով հանդերձ մեզ ավել է համարյա բոլոր պարտկական, քրդական և մասամբ հայ ժողովրդական և Անդրկովկասյան—վրացական մայր յեղանակները որիգինել հարմոնիզացիայի յենթարկված՝ դաշնամուրի համար։

Առաջ են յեկել մի շարք յեվրոպական և հայկական շկոլան անցած յերաժիշտներ՝ Սպիրիդոն Մելիքյան (Կոտիասի առաջին աշակերտը), Միքայել Միրզայան, Կարո Զաքարյան, Գեորգ Մուրադյան, Անտոն Մայիլյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Գուրգեն Միրզոյան, Արմենակ Տիգրանյան, Հարո Ստեփանյան, որոնք իրենց անհատական ստեղծագործության մեջ բեկբեկել են հայ ժողովրդական և արևելյան յերաժշտությունը ու անդրադարձրել նոր կերտվածքների ձևով։

Բայց հենց խնդիրն ել նրանումն է, որ ես բոլոր յերաժշտագետները մի մեծ փաստ ու հանգամանք աչքաթող են արել, կամ չեն հաղթահարել։ Դա հայ յերաժշտական կուլտուրայի ընույթի ճիշտ վորոշելու, ըմբռնելու յեվ վերարտադրելու հարցն է։

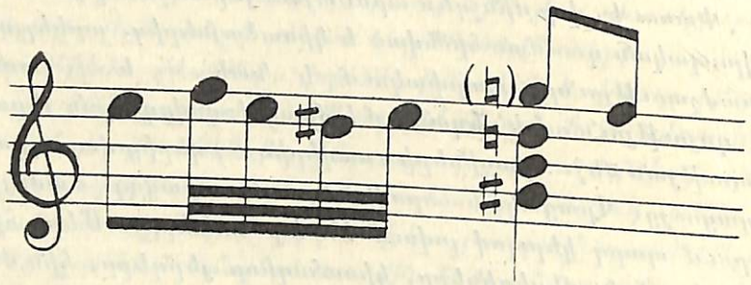
Փաստ է, որ մինչև արևմտյան յերաժշտության մեջ յեվրոպական գամման հիմնված է կիսաձայներից, արևելյան յերաժշտությունը պարփակում է նաև $^1/_3$ և $^1/_4$ տոն։ Եդ գոյություն ունի մեզանում և վրաց ժողովրդական յերաժշտության մեջ։ Վրացիների «սավիրին»*) վերից վար՝ դրան ապացույց։ Վրացական հորովելներում, մրավալ ժամիյրներում պարզ կերպով լսվում են եդ տոները։ Մեր հին յեկեղեցական մեղեդիները, կիսահոգևոր յերգերը, հին ժողովրդական յերգերը, Շիրակի յեղանակները առանց եդ $^1/_3$-ական տոնի կորցնում են իրենց յուրահատուկ ընույթը։

Ահա եդ հանգամանքը զանց առնելով, մեր ժամանակակից կոմպոզիտորները գրում են արևելյան մելոդիանները կամ նմանողություններ յեվրոպական հինգգծային նոտային սիստեմի մեջ և յերաժիշտները, յերգիչները ու նվագողները կատարում են նույնը իրենց գործիքներով ու ձայնով։ Թե որքան ճիշտ ճանապարհի վրա յեն կանգնած եդ գրողները ու կատարողները ներկայումս, վերևն առաջ բերած փաստերը հաշվի չառնելով, դրա մասին իր խոսքը կասի իր ժամանակին յերաժշտության պատմու-

*) Փողավոր գործիք միացրած կաշվե պարկով՝ 2 խողովակով։

թյունը և ավելի հեղինակավոր տեսաբաններն ու յերաժշտագետները։

Մինչև հիմա մեզ հայտնի չէ, թե ինչ ձայնաշար են ունեցել մեր հին հայկական յերաժշտական գործիքները, բայց ներկա մեր արևելյան զուռնան, դուդուկը թառն ու ճիանուրը իրենց ձայնաշարում ունեն և հնչեցնում են մի ամբողջ տոնից մի քիչ լայն ինտերվալ և միաժամանակ $^1/_2$-աձայնից ավելի փոքր ինտերվալ. մինչդեռ յեվրոպական գամման տեմպերացիայի յենթարկված լինելով (տես Բախ) եղ հնչյունները ներկա նոտային սիստեմի վրա վերարտադրելու միջոցներ չունենք։ Ի հարկե լարային գործիքները



«Մի ակկորդ, վորի ոգնությամբ Դեբյուսի, Թավել, Սարավինակին և ուրիշ շատերը ստեղծել են յերաժշտական շեդյովրներ» (Կազելլա)։

կարող են նվագել եղ ձայները, նույնպես և որոյը և սաքսաֆոնը (վերջինս նույնիսկ գլխասանդոյի եֆֆեկտն ե առաջացնում «Ջազ-Բանդում»), սակայն կոմպոզիցիայի ոժանդակ հիմնական գործիքը չունի եղ մանր բաժանումները և եղ հնչյունները կամ տոները փորձում են վերարտադրել յուրահատուկ ակկորդների միջոցով (տես վերի որինակից)։

Արևելյան ութնյակը տեմպերիացիայի չի յենթարկված, նա դիատոնիկ եղ չի, ավելի շուտ՝ լադային նատուրալ յելևեջի կառուցվածքին ե մոտենում, սակայն ունի ավելի մանր բաժանումներ, քան ներկա խրոմատիք գամման։

Ահա թե ինչով ե տարբերվում արևելյան յերաժշտությունը արևմտյանից։

Եղ ասպարեզում՝ պարզելու ուսումնասիրելու դեռ շատ բան կա։ Եղ խնդիրները զբաղեցրել են շատ մարդկանց մտքերը սրանից ասնյակ դարեր առաջ՝ Հունաստանում, Հնդկաստանում և Պարսկաստանում։ Մահմուդ տանում, Հնդկաստանում և Պարսկաստանում։ Մահմուդ Շիրազին, վոր պարսիկ գիտական ենցիկլոպեդիստ եր (վախճանվել 1313 թվին) իր «Դյուրաթ եթ թաջ» (թագի մարգարիտ) գրքի մեջ մանրամասնորեն մեկնաբանել ե մեսելենների հին արաբական թեորիան (ինտերվալների ուսմունքը)։ Նման գործեր պատահում ենք նայի մեր հին գրականության մեջ, վորոնց մասին մանրամասն հիշատակում ե Սպիրիդոն Մելիքյանը իր ուսումնասիրության մեջ («Հունական ազդեցությունը հայ յերաժշտության տեսանկանի վրա»)։ Եստեղ չենք կարող չհիշել Դեն-ին, վորից Գլինկան սովորում եր հին լադերի ուսմունքը, Ռոկար Ֆլայշերին և Նաումանին, վորը գրել ե «Յերաժշտության Պատմություն»-ը և հատկապես կանգ ե առել արևելյան յերաժշտության վրա, աշխատել ե պարզաբանել նրա բնույթն ու ստեղծագործությունը, բայց եղ ասպարեզում նա չի կարողացել լուծել գլխավոր խնդիրը, եականը և տարբերությունը ցուցադրել։

Ուրեմն արևելյան յերաժշտությունը դեռ կատարելապես չի ուսումնասիրված, ավելին՝ նա դեռ հասկացված չե, նա դեռ սաղմային վիճակի մեջ ե մնացել իր կուլտուրականացման ասպարեզում։ Հեռու չգնանք, վերցնենք հենց մեր ժողովրդական պոյեմներն ու լեգենդները «Սասունցի Դավիթ», «Մհեր», մեր աշուղները (թվով 40) մեր միջնադարյան յերաժշտությունը, եղ բոլորը իրենց վերծանողներին են սպասում։

Խոր քնով քնած են մեր աշուղները և նրանց ուսումնասիրության գործը, և պատահական մի ատիթից նրանք լույս աշխարհ են գալիս, բանավեճերի առարկա յեն դառ-

նում և նորից վերադառնում իրենց քնի աշխարհը։ Հարկավոր էր դիցուք, որ Լեոն մի բան գրեր Սայաթ-Նովայի մասին, որպեսզի Գեորգ Ասատուրը վերջապես տեղից մի կերպ շարժվեր և գրիչը ձեռքն առներ, են էլ վոչ ենքան Սայաթ-Նովան ունենալով իր գրելու նպատակը, որքան Լեոյին պատասխանելը։ Եղպես են մեր Հայաստանի մի քանի... սպեցերը, մինչև նրանց դամասին չկպչես, նրանք կենդանության վոչ մի նշան չեն ցույց տալ։ Միակին-Բուրջի աշուղի դավթարը Գանձակում մի ծերունու մոտ է և նրա յերգերը կորչում են։

Մինչդեռ եդ միևնույն ժամանակ կենտրոնում Լուսժողկոմատի Պետհրատը իրար հետևից տպագրում է նորագույն կոմպոզիտորների ամենավերջին գործերը, միջոցներ չխնայելով դրանց վրա։

Իսկ մեզանում։ Տարորինակ կթվա շատերին, սակայն փաստ է, որ Կարա Մուրզայի «Շուշան» ոպերայի նույնիսկ նոտաները չկան, գրի չեն առնվել իր ժամանակին նրա խմբերգները, Եկմալյանի «Մայիսյան վարդ»-ը (ոպերան) հայտնի չէ, տպագրվելու յե թե չէ, նույնը և նրա մյուս աշխատությունների մասին կարելի յե ասել։ Կոմիտասի բոլոր գործերը սպառում են իրենց հրատարակողին են, են։

Հարց է ծագում թե վո՞ր յերաժշտությունն է եսոր անմիջապես անհրաժեշտ Հայաստանին՝ դեպի վո՞ր կողմը թեքել ծանրության կենտրոնը։

Ներկայումս արդեն բացորոշ կերպով եդ հարցը պետք է դրվի և գործնական վորոշումները պետք է հանվեն։

Հայաստանի խորհրդային կուլտուրան ու գեղարվեստը նոր է զարգանում։ Յերաժշտության գործն էլ ընդամենը 5 տարվա պատմություն ունի։

Հայաստանի խորհրդայնացման առաջին իսկ շրջանում Լուսժողկոմն իր ուշադրությունը նվիրեց արևելյան և հայ ժողովրդական յերաժշտությանը։ Յերկրի ամենածանր

պայմաններում սկսվեց մի գործ, վորի մասին դաշնակներն իրենց «ազատ ու անկախ» Հայաստանում յերազել անգամ չեյին կարող։ Կազմակերպվեց արվեստների գլխավոր բաժինը իր համապատասխան (յերաժշտ. թատրոնական, կերպագրական արվեստից) յենթաբաժիններով. կազմակերպվեց կանոնավոր յերգեցիկ ակադեմիկ քառաձայն խումբ, արևելյան նվագախումբ, դրամատիքական խումբ։ Տրվեցին մի ամբողջ շարան ձրի ժողովրդական մասսայական համերգներ, վորտեղ յերգում եյին ու նվագում ժողովրդական յերգերը, Կոմիտասի խմբական յերգերը, Սայաթ-Նովայի խաղերը են։

Դա մի շրջան եր, վոր դարձ տվեց ազգային յերաժշտական կուլտուրայի գիտակցության զարթեցման. մասսաների մեջ հետաքրքրություն զարթեց դեպի յերաժշտությունը և Աստուդիան լցվեց յերաժշտության ուսման ծարավ յերիտասարդությամբ։ Մուզիկայի կուլտուրան տարածվեց բանվորա-գյուղացիական լայն խավերում։ Պահանջ զգացվեց լուրջ յերաժշտության ձևերի, ոպերայի, և տեսնում ենք վոր Լենինականում վերջին տարիներում (1923 թ.) ստեղծվում է հայկական ոպերային խումբը, մի բան վոր Հայաստանը չեր ունեցել։ Հրատարակվեցին զարգացական յերգերի ժողովածուներ, լույս տեսավ Սայաթ-Նովայի ընտիր յերգերի ժողովածուն և սպասվեց Սայաթ-Նովայի հիշատակին տրված նույն մի յերեկույթում. բացի դրանից տպվեց ու հրատարակվեց նրա խաղերից մեկը («Զիս տասում») հին նվագակցության պահպանված ձևով, և հետագայում լույս են տեսնելու նրա բոլոր հայտնի յերգերը։ Հիմնվեց յերաժշտական կուլտուրայի փարոսը՝ Յերաժշտական Աստուդիան, վոր այժմ կոնսերվատորիայի յե փոխարկված։ Ենտեղ, ի շարս բազմազան աշխատանքների՝ դուս մանկավարժական, մեթոդական և գեղարվեստական, այժմ հայկական յերաժշտական և վոկալ կուլտուրայի հիմքերն են դրվում։

Արդեն ունենք Հայաստանում Սիմֆոնիք նվագախումբ Մի տարի ևս և կունենանք նաև մեր հայկական մշտական օպերան և օպերային խումբը։ Մի 2 տարուց կունենանք հարմար թատրոնական շենք՝ հատուկ օպերային ներկայացումների համար։

Այժմվանից արդեն պետք է մտածել թե ինչ օպերաներ պետք է տալ, կամ վոր սիմֆոնիք գրականությունն ավելի անհրաժեշտ է, հարմար և մատչելի մեր մասսային՝ թե դասախարակության և թե յերաժշտական կրթության տեսակետից։ Ուրեմն ճշտել ու պարզել թե մեզ ինչ է հարկավոր և վո՞րն է անհրաժեշտ ունենալ։ Եվ մասին որ առաջ պետք է մտածել և կազմել վորոշ ծրագիր, գրականության ցանկ, ընտրված օպերաների և գրվածքների անուններով, ապա եվ օպերաները պետք է կանոնավոր լեզվով թարգմանել, կամ յեղած տեկստերը շտկել։ Մեզ ուրեմն հարկավոր են լավ մասնագետ յերաժիշտ թարգմանիչներ, յերգիչներ, յերգչուհիներ, խումբ-յերկսեռ, որ-կեսար հատուկ օպերայի համար, լրացրած պահանջվող ժողովրդական գործիքներով։

Ահա թե ինչ ասպարեզ է բացվում մեր յերաժշտական հիմնարկության՝ կոնսերվատորիայի և նրա ղեկավարող որգանների առաջ։

Արևելյան և հայ յերաժշտության ուսումնասիրության գործը, նյութերի հավաքումն և յեղածների մշակումն ու հրատարակությունը, յերաժշտական եթնոգրաֆիկ մուզեյի ստեղծելը, պարզելը թե վո՞րն է հայ-յերաժշտական և հատկապես վոկալ, յերգեցիկ կուլտուրան իր բաղադրիչ մասերով՝ վոճ, մելիզմ, առոգանություն, դրվածք (постановка) ֆրազիրովկա են, մի յով բանիվ վորոշել ու ճշտել հայկական շկոլայի ստեղծելու գործը, և այնուհետև կրթել ու դասախարակել եվ շկոլայով, ահա սրանք են մեր յերաժշտության կուլտուրայի ներկա խնդիրները։

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Ես գիրքը մեր առաջին աշխատությունն է, և պարզ է, վոր շատ բացեր և պակասություններ ունի։ Յես բաց է, վոր շատ բացեր և պակասություններ ունի։ Յես բաց թողի ենպիսի մասեր, ինչպես «Յերաժշտական մանանթողի ենպիսի մասեր, ինչպես «Յերաժշտական մանանթողի գիտական կրթության գործը ներկայումս», վորի համար հարկավոր եր գնալ Լենինգրադ և շրջել մի քանի հանրապետություններ և տեղերում ծանոթանալ եվ վերին աստիճանի հետաքրքրական և լուրջ աշխատանքին։ Չեմ կարող ասել չհիշատակել վոր Մոսկվայի Կոնսերվատորիայում շատ ուսանելի և խրատական յերևույթներ եմ դիտել, վորոնք հետաքրքրական են բավական, որինակ՝ ներկա պրոֆեսորները և նրանց ազդեցությունը իրենց ուսանողների վրա, մի շարք բացատական յերևույթներ. հնի՝ ցարական բուրժուականի մնացորդները են են։ Բաց եմ թողել, ծավալը չավելացնելու պատճառով «Դպրոցական (մանկապարտիզային I և II աստիճանի) յերաժշտությունը», վոր մի ամբողջ գրքի նյութ է կազմում և մի քանի այլ մասեր («Յերաժշտությունը կինոներում»), վորոնք լրացման և դիտողությունների կարիք են զգում*)։

Կենսագրական բաժնում պակասում են հենց նորագույն յերաժիշտների կենսագրությունները, վոր այժմ դժվար է կազմել, նյութերի բացակայության պատճառով են են։

Սակայն համոզված եմ, վոր ես գրքում շոշափած

---

*) Մասնավորապես «Ժամանակակից Յերաժշտության Ասոցիացիայի» գործունեության մասին կազմածս գլուխը հետագայում կազմելու ես նոր աշխատության մասերից մեկը։

խնդիրները պետք է վոր մի շարժում առաջացնեն. կսկռվի մի դիսկուսիա, վորի աված ոգուտը ավելի շատ կլինի (զգում եմ) քան թե իմ ես ինչին աշխատությունը։

Մի բան միայն պարզ է ինչպես լույս ցերեկը, վոր ներկայումս համաշխարհային յերաժշտությունը ապրում է տագնապի շրջան, վարանումների, վորոնումների, պրպտումների ու դիտողությունների մի եպոխա յե մեր դարը։ Խոշոր անուններ հորիզոնում չկան (նման դիցուք Վագների Լիստի կամ Ռիմսկու)։ Նորերը ներկայացնում են իրենցից մի բազմություն, խառնիճաղանճ, թողնված իրենց սեփական կամքին ու կյանքին։ Յեվրոպայում չկա ղեկավարող։ Մեզանում իդեոլոգիական ղեկավարությունը կա, բայց դա դեռ բավական չե։ Պատրաստված և վերջացրած կարմիր սպեցներ չունինք, սպեցներ, վորոնք ընդգրկեին Համամիութենական և Արևելյան յերաժշտությունը՝ որյեկտիվ յերաժշտագետներ և վոչ թե վարակված յերաժշտական քվազի «ձախությամբ» ու սուտ ու կեղծ հեղափոխական ֆրազաներով պարուրված անճնավորություններ։

Ազգերն ու ժողովուրդները մեր Միության մեջ՝ բաղխում են յերաժշտության յերբեմնի «սրբազան» սահմանների դռները, մուտք են պահանջում, նոր ասելիքներ ունեն, իրենց պահանջներն ունեն և իրենց ստեղծագործական կրակն ունեն պահած իրենց սրտերում։

Ահա թե վո՞րտեղից է գալու նորը, թարմը, չերգվածը, չլսվածն ու չասվածը։

Նրանք են, վոր տալու յեն յերաժշտությանը՝ նորը, նոր բովանդակությունն ու ձևը։ Նրանք են լինելու նորի ստեղծագործողները, և վոչ թե մեր արդի շաբլոնացած, հին ձևերի ու տրադիցիաների մեջ քարացած կամ փթած (եդպիսիներն ել կան) մայեստրոներն ու պրոֆեսորները, վորոնք իրենց քթից են կողմը չեն տեսնում և իրենց ականջները չեն հարմարացրել նորի (իսկական) համար

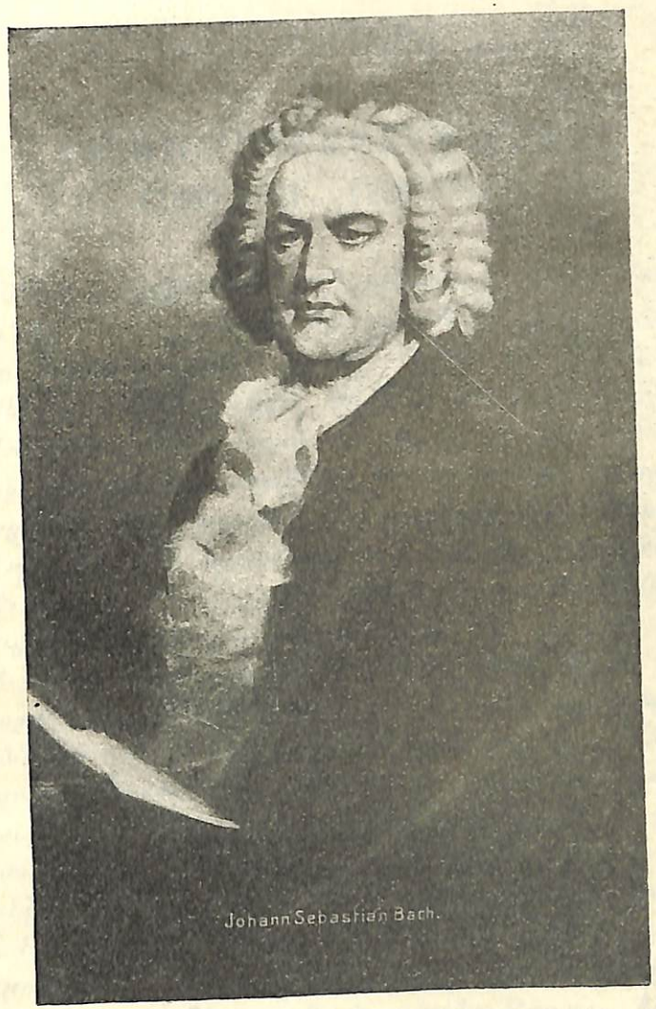
կամ իրենցն են գտնում, իրենց զրվածքներն են համարում ճիշտն ու կանոնավորը։

Նոր ասելով յես բնավ չեմ հասկանում Ստրավինսկի, Պրոկոֆյեվ, Մետներ ևն. դրանք նորերը չեն, դրանք հնի կրկնություններն են, նեյնիմներն են միայն շրջված պոլիտոնայլ և ատոնայլ ձևերով։

Նորը գալիս է համառ և ծանրաքայլ, ինչպես ինքը պատմությունը, դասակարգերի հեղափոխական բաղխումներով, վորոնք պիտի պսակվեն Համաշխարհային Հեղափոխությամբ։ Նա յե միայն վոր կտա ազատագրված աշխարհին նորը։ Եվ շրջանն է կոմունիզմի հաղթանակի շրջանը, յերբ հանդես կգա նոր գեղարվեստը, նոր յերաժշտությունը և նոր կոմունիստական կյանքը։

Վերջացնելով իմ ես առաջին գործը, պարտք եմ համարում հիշել, վոր ես աշխատության նախաձեռնությունը պատկանում է ընկ. Դրաստամատ Տեր-Սիմոնյանին, վորն առաջ քաշեց ես գրքի հեղինակին յերաժշտական քննադատության բազմավեճ և ծանր ու պատասխանատու ասպարեզը, զարկ տալով մեր յերաժշտական կուլտուրայի ինքնորոշմանն ու նրա հետագա զարգացման գործին։

ՅԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԴԵՄՔԵՐ



ԲԱԽ

ԻՈՀԱՆՆ ՍԵԲԱՍՏԻԱՆ ԲԱԽ

(1685 III/21 — 1750 VII/28)

Ծնվել է Եյզենախում (Գերմանիա)։ Բախի ամբողջ սերունդը յերաժիշտների մի շարան է, վոր ձգվում է յերեք հարյուրամյակ։ Նրանք անվել ու մեծացել են կրթվել ու դաստիարակվել են Մարտին Լութերի բեֆորմացիոն բողոքական վոգով, յուրացրել են եդ աշխարհայացքը, վոր են ժամանակները հեղափոխական մի աշխարհայացք եր, վոր բաղխվեց կաթոլիցիզմի հետ և յերեսնամյա պատերազմի պատճառն ու ազդակը հանդիսացավ. կռիվը անողոք եր, չեյին խնայում բողոքականներին, նրանց կյանքը, կայքը հափշտակվում եր. յերկիրն ավերվում եր ու աղքատանում եր։ Բողոքականության հակառակորդները չեյին խնայում նրանց. թալանը, սպանությունն ու զեղխ ցավ բարքերն եյին տիրում։ Ահա եդ հանգամանքներումն եր կոփվում ու ամրանում բողոքականությունը, վոր շնորհիվ իր նվիրածության և ֆանատիկոսության՝ հաղթանակով դուրս յեկավ։ Բախի տոհմը ապրելով եդ շրջանը, ավելի պրոտեստանտ դարձավ, քան եր յերբևե։ Պարզ է, վոր ես բոլորը պետք է անդրադառնար Իոհանն Բախի վրա, վոր ժառանգել եր իր պապերի յերաժշտական ընդունակությունը։ Պատանի հասակում զրկվելով ծնողներից, փոքրիկ Բախը հանձնվում է իր յեղբոր խնամքին, վորն Որդրոֆ քաղաքի յերգեհոնահարն եր։ Բախը մտնում է տեղական քաղաքային դպրոցը և միևնույն ժամանակ շարունակում է յերաժշտու-

թյան դասեր առնել յեղբոր մոտ։ Մինչև եդ, նա հոր մոտ եր սովորում։ Իսկ յեղբայրը նրան սովորեցնում է ջուլթակ, կլավեսին (դաշնամուրի նախնական ձևը) և յերգեհոն ու ստիպում եր յերգել յեկեղեցական խմբում, քանի վոր լավ ձայն ուներ։ Նրա յեղբայրը, ինչպես և բոլոր Բախյանները, խիստ պահպանողական եր, ինչպես ինքն եր սովորել, ենպես եվ սովորեցնում եր ուրիշին։ Նա ուներ մի յերաժշտական ժողովածու են շրջանի յերաժիշտների գործերից կազմված։ Նա թագցնում եր եդ ժողովածուն կողպած պահարանում։ Բախը գտնում է հանելու միջոցը, հանում է և ամբողջ վեց ամիս, լուսնի լույսով (մոմ դժվար եր ճարել են ժամանակները) արտագրում է իր համար եդ ժողովածուն։ Ես հանգամանքը ազդում է նրա տեսողության վրա, վորը թուլանում է և Բախը իր կյանքի վերջին որերին կուրանում է։

Հինգ տարի մնալով Որդրուֆի դպրոցում, 1700 թվին, 15 տարեկան հասակում, տեղափոխվում է Լյունեբուրգ քաղաքը, և տեղական վանական դպրոցում պաշտոնավարելով և յերեք տարի մնալով՝ ինքն արդեն իրեն պահում է, կատարելագործում է յերգեհոնի նվագը, չթողնելով նաև ջուլթակը, կլավեսինն ու յերգեցողությունը։ Ես 3 տարվա ինքնուրույն շրջանում նա, ազատվում է իրեն կաշկանդող յեղբոր ազդեցությունից և բավականին հանգամանորեն ծանոթանում է իր ժամանակի յերևելի վարպետների, մաեստրոների գործերին։

Ընտանիքի կրոնական տրադիցիաներից ազդված, նա ձգտում է դեպի յեկեղեցական հոգևոր յերաժշտության բնագավառը, նամանավանդ վոր են ժամանակները Գերմանիայում գերիշխող եր յեկեղեցական յերաժշտությունը։ Դրան ավելացնենք և յերգեհոնը, ըստ ամենայնի նրա ժամանակի կատարելագործված գործիքը, վոր նա շատ եր սիրում և պատկերը պարզ կլինի, են, թե ինչո՛ւ Բախի յերաժշտական ստեղծագործությունը իր վրա հո-

գևոր-յեկեղեցական դրոշմ է կրում։ Եդ շրջանից նա սկսում է ճանապարհորդել և ծանոթանալ իր ժամանակի խոշոր յերաժշտագետներին, վորոնց յերկերը նա նվագում եր։ Ծանոթանում է Ադամ Բեյնկենին և Կայզերին, ֆրանսիական յերաժշտության՝ Կուպերենի գործերին և Բուկստեհուդին։ Հետագա տարիները նա ապահով պաշտոնի յետեվից ընկած՝ փոփոխում է մի շարք քաղաքներ՝ Վայմար, Արնշտադտ, վորտեղ նրա մանկավարժական գործունեությունը վողբալի հետևանքներ է ունենում, վորովհետև փոխանակ դպրոցում պարապելու, նա իբրև գեղարվեստագետ ու ստեղծագործող, խորասուզվում եր իր արվեստի մեջ. յեկեղեցում նվագելուս նա խորալների մեջ զանազան փոփոխություններ եր մտցնում, իրանից ավելացնելով կտորներ, սեփական վարիացիաներ, վորով «գայթակղեցնում» եր հավատացյալներին։ Արնշտադտից անցնում է Մյուլհաուզեն։ Եդ շրջանում նա ինչպես հիշեցի վերը, հանդիպում է Բուկստեհուդին, վորը նրա նվագը լսելով գուշակում է նրա փայլուն ապագան։ Բախը առանձնապես սիրում եր նրա գրելու յեղանակը և արվեստը, և բավականին ազդվում է նրանից։

Եստեղից նա անցնում է Վայմար, վորտեղ գրում է իր առաջին հայտնի խորալը «Այն Ֆեստե Բուրգ» բեֆորմացիայի տոնախմբության առթիվ և ինքը գալով Մյուլհաուզեն, անձամբ նվագում է մի շարք կանտատաներ (հոգևոր հանդիսավոր յերգեր) և խորալներ։ Բախի ստեղծագործության առանձնահատկություններից մեկն են է, վոր նա հին ձևերը առնելով, նոր բովանդակություն եր դնում նրանց մեջ, կատարելագործում եր ամենամեծ չափով, ենքան, վոր նրանից հետո յերաժիշտները հրաժարվում եյին գրելու նրա վոճով։ Բախը լավ եր ուսումնասիրել իր՝ գերմանական մուզիկայի հետ զուգընթացաբար նաև ֆրանսիական և իտալական յերաժշտությունը։

Բախի գլխավոր արժանիքն ու պատմական դերը նրա

մեջն է, որ ճշտեց դաշնամուրի հնչյունական կառուցվածքը, մտցնելով կիսաձայնական ճիշտ խրոմատիկ սիստեմ, այսինքն ինչպես ասում են՝ տեմպերացիայի յենթարկեց լարվածքը և ձեռքերի բոլոր մատները գործածության մեջ դրավ։ Իր «Das Wohltemperirtes Clavier» («Կանոնավորված լարվածքի դաշնամուր») աշխատությունով պատկեց եղ ընֆորմը։ Եղ աշխատության մեջ մտնող ֆուգաները և պրելյուդները, որ նվագվում են միայն եղ տեմպերացիայի յենթարկված գործիքներով, մինչև մեր որերը պահպանել են իրենց գեղարվեստական ու մանավանդ մանկավարժական արժեքները, քանի որ բոլոր յերաժիշտ ուսանողները եղ աշխատությունից են քաղում իրենց թեորիայի ուսմունքի հիմնական կանոնները։ Նույնիսկ նշանավոր յերաժիշտները, ինչպես Բեյթհովը ը, ոգավում եյին եղ աղբյուրից և ուսումնասիրում եյին եղ աշխատությունը իրենց հետագա ստեղծագործությունների համար։

Բախը բացի եղ գործից, գրել է դաշնամուրի համար մի շարք կոնցերտներ, բազմաթիվ ֆուգաներ ու ինվենցիաներ, «Պասսիոնամյուզիկ» որտեղ տեկստը վերցրած է ավետարանիչներից՝ Մաթևոս, Մարկոս, են։ Ամենահաջողը յերաժշտական տեսակետից առաջինն է, որ գրված է որկեստրի (առանց փողերի և հարվածայիններին) խմբի և սոլոների համար։

Նա ունեցավ բազմաթիվ աշակերտներ, որոնք կրթվեցին նրա՝ Բախի ստեղծած շկոլայով։

Նրա վերջին գործն եր «Ֆուգայի արվեստը», որտեղ մտնում են մի շարք ֆուգաներ վարպետորեն գրված, դժվարամատչելի իր բազմաձայն ընթացքների պատճառով։ Բախը եղ բազմաձայն ընթացքի, պոլիֆոնիզմի ամենախոշոր ներկայացուցիչն է։

Ընկ. Լունաչարսկին եսպես է բնորոշում Բախին.

«Բախը դուրս է յեկել բեֆորմացիայի հսկայական

փոթորիկների միջից, լինելով հարազատ յեղբայրը նոր աշխարհայացքի կոլոսսայլ են կառուցողների որպիսիք եյին՝ Դեկարտը, Սպինոզան, Լեյբնիցը։ XVII-րդ դարը նշանակալից դարձավ բուրժուազիայի հսկայական հաղթանակով, որով նա սահմանեց ու հիմնեց իր սեփական կրոնը, որովհետև բողոքականությունը մանը և մանավանդ բուրժուազիայի հստակ աշխարհզգացման (мироощущение) խորագույն կրոնական արտացոլումն է։ (Լունաչարսկի, «Մուզիկայի աշխարհում»)։

ՄՈՑԱՐՏ

ՄՈՑԱՐՏ ՎՈՅԼՖԳԱՆԳ ԱՄԱԴԵՈՒՍ

(1756 I/27—1791 XII/5)

Ծնվել է Զայլցբուրգում։ Հայրը կազմարար եր և յերաժիշտ, ուներ համալսարանական կրթություն։ Նյութական սղությունը ստիպում է նրան մտնել պալատական սպասարկվի (կամերդիներ) պաշտոնով կոմս Տուրի մոտ, վորը նրան Զութակահարի պաշտոն է տալիս արքեպիսկոպոսի կապելլայում (խմբում)։ Մայրը քաղքենի յեր և չհղկված, վորից Մոցարտը ժառանգել եր գռեհիկ հումորի հատկությունը։

Զորս տարեկան հասակում Մոցարտը գրում է դաշնամուրի կոնցերտ, նոտաները դեռ լավ չիմանալով։ Հինգ ու կես տարեկան մասնակցում է խմբում ինչպես յերգիչ։ Քրոջ հետ միասին պարապում են յերաժշտությամբ, նվագում են և կատարելագործվում։

Հայրը վերցնում է նրանց իր հետ և նրանք շրջում են՝ անցնելով Մյունխեն, Վենա, Փարիզ, ամեն տեղ մեծ հաջողություն է ունենում և տեղական արիստոկրատների ու իշխանների կուռքն է դառնում։ Մանուկ շրջանում նա 12 տարեկան հասակում Ավստրիայի թագավորի պատվերով գրում է իր առաջին ոպերան, վորն ինտրիգների շնորհիվ չի հաջողվում բեմադրել։ Նրա յերկրորդ ոպերան բեմադրվում է մասնավոր շրջանում։ Եղ ժամանակներին Մ-տը հանդես է գալիս իբրև նվագախմբի ղեկավար և ստանում է արքեպիսկոպոսից իր նվագախմբի Համերգապետի (կոնցերտմեյստեր) պաշտոնը։

Են շրջանում յերաժիշտները և գեղարվեստագետները համարվում եյին յեկեղեցու և պետության (ավելի ճիշտը՝ պալատի) սպասավորներ, վորոնց վրա բոլորը բարձրից եյին նայում, թեպետ և ծափահարություններ եյին շռայլում, կամ ընծաներ ու բարձումներ (повышение) եյին տալիս ըստ պաշտոնի։ Նրանց բաղդը և վիճակը իշխանների և հոգևորականության բարձր պաշտոնյաների ձեռքին լինելով, միշտ կախված եր իրենց տերերի քմահաճույքից։ Նրանք իրենց ամեն մի քայլն ու գործը պետք է անեյին իրենց հովանավորողների թույլտվությամբ։

Մոցարտն անցնում է Իտալիա և հսկայական հաջողություն է ունենում։ Բոլոր քաղաքներում նրան փորձության յեն յենթարկում, Սամմարտինի, պադրե Մարտինի և Վալլոտի քննում են նրան՝ Բոլոնիա, Միլան և այլ քաղաքներում նրա հանդես յեկած ժամանակ, վորպիսին Մոցարտը «բռնելով» ընտրվում է Բոլոնիայում Ֆիլարմոնիայի ակադեմիայի պատվավոր անդամ։ Միլանում նա գրում է և բեմադրում «Միհրդատ Պոնտացի» (պատվերով գրած) ոպերան, վոր 20 անգամ իրար հետևից մեծ հաջողությամբ բեմադրվում է։ Զայլցբուրգի արքեպիսկոպոսի մեռնելուց հետո սրան հաջորդում է մի նորը, վոր առանձին սեր չուներ յերաժշտության, սակայն նրա «պատվին» Մոցարտը գրում է մի ոպերա և այնուհետև մի շարք գործեր, վորոնք սակայն չեն ապահովում նրա նյութական վիճակը։ Մոցարտը խնդրում է իրեն թույլ տալ համերգային շրջագայություն կատարել։ Արքեպիսկոպոսը չի համաձայնվում, վորի հետևանքով Մ-ը հրաժարական է տալիս և հեռանում է, նոր պաշտոն փընտրելու։ Շրջագայությունն անհաջող է անցնում և Մ-ը նորից վերադառնում է Զայլցբուրգ ու ստանձնում է իր նախկին տեղը։ Սակայն ես շրջանում, անցյալից ստեղծված հարաբերությունները լարված են մնում, վորի հետևանքով Մոցարտը թողնում է ընդմիշտ Զայլցբուրգը և անցնում է Վենա, արքունական կոմպոզիտորի պաշտոնով։ Եստեղ Մ-ը հնարավորություն ստացավ իր մեծ գործերը բեմադրելու։ Գրում է «Իդոմենեյ» և «Բելմոնտ և Կոնստանցիա» կամ «Արևանգումը Սերայլից» ոպերան։ Նույն տարին Մ-ը ամուսնանում է Կոնստանցիա Վեբերի հետ, վորն անպետք «տանտիկին» լինելով, ընտանիքը շարունակ կարիքի մեջ եր ձգում։

1785 թվին բեմադրվում է նրա «Ֆիգարոյի հարսանիքը» ոպերան, վորի հաջողությունը վտանգվում է շնորհիվ են բանի, վոր իտալացի խաղացողները եդ վոչ իտալական ոպերան աշխատում եյին դիտամբ փչացնել։ Պրագայում սակայն նա հաջողություն է ունենում։ Դրան ի տրիտուր Մոցարտը Պրագային է նվիրում իր «Դոն-Ժուան» գլուխ գործոց ոպերան։ Դրանից հետո նա գրում է մի շարք այլ ոպերաներ, կոնցերտներ և վերջապես վերջին գործը՝ «Բեքվիյեմ»-ը։

Մանուկ հասակում ենքան փայփայված և սիրված Մոցարտը, իր հասունացած շրջանում ստիպված է շարունակ պայքար մղել իր զանազան ցեղի, դասակարգի և ծագում ունեցող հակառակորդների դեմ և կռվել նյութական կարիքի դեմ։

Նա վախճանվում է 35 տարեկան և թաղվում ընդհանուր գերեզման փոսի մեջ, ուստի նրա իսկական թաղված տեղը անհայտ է մնացել։

Հետագայումն է միայն նրան գնահատում յերաժշտական աշխարհը և ահա ինչ է գրում եդ առթիվ Բիմանը.

«Հիացմունքով կանգնած ենք այժմ են հարուստ ժառանգության առաջ, վոր թողեց աշխարհին եդպես վաղաժամ մեռած գեղարվեստագետը։ Նա տիրապետելիս է յեղել յերաժշտական արտահայտության բոլոր միջոցներին և աննման վարպետորեն ծանոթ եր բոլոր յերաժշտական ձևերին։

Մոցարտի անհատական գծերն են՝ նուրբ գեղեցկություն և հստակություն ու անկեղծություն։ Նրա հումորն ավելի նվազ սրություն ունի քան Հայդնինը։ Իսկ Բեթհովենի խիստ լուրջ բնույթը նրան իսպառ ոտար եր։ Մոցարտի ստիլը մի հյուսվածք է իտալական մելոդիկ գեղգեղանքի և գերմանական հիմնավոր ու խորը հստակության։

Մոցարտն ունիվերսալ նշանակություն ունի իբրև յերաժշտագետ։ Ոպերային, նվագախմբային ու կամերային յերաժշտության բնագավառում (ինչպես և յեկեղեցական կոմպոզիցիայի) նա առաջ մղեց արվեստն ու ստեղծեց անշեջ ու անթառամ գեղեցկության որինակելի տիպարներ... Նա ստեղծեց յերաժշտական տիպեր և նրա ոպերաները մինչև հիմա յել չեն կորցրել իրենց յերաժշտական թարմությունը»։

Նրա գործերից առաջ ենք բերում, բացի վերը հիշած ոպերաներից և մի «Ռեքվիյեմից» ու հոգ. յեկեղեցական յերգերից, ոպերաներ՝ «Տիտոս» «Կախարդական սրինգ» (ֆլեյտ), «Անկանիո ին Այլբա» են, թվով 32. յերգի և սոլոյի համար զանազան գործեր, նվագախմբի՝ 41 սիմֆոնիա, 31 դիվերտիմենտ, սերեր և այլն, սոլո ջութակի և ջութակների կոնցերտներ, ֆլեյտայի, ֆագոտի և այլն, դաշնամուրի 25 կոնցերտ, 2 և յերեք դաշնամուրի կոնցերտներ, կամերային՝ 7 լարային կվինտետ, 26 կվարտետ, 42 ջութակի սոնատ։ Յերգեհոնի համար գրվածքներ, բոմանսներ և այլն։ Մոցարտի մասին բավականին խոշոր գրականություն կա, քննադատություններ, կենսագրական ակնարկներ և ժողովածուներ, բանավեճեր (Սերովի ու Ուլիբիշևի մեջ)։ Հիշենք նրանց միջից Ուլիբիշևի՝ «Մոցարտի կյանքը և գործը», Ոտտո Յանի 4 հատորանոց խոշոր աշխատությունը, և Վասիլ Կորգանովի գրած կենսագրությունը։

ԲԵԹՀՈՎԵՆ

ԼՅՈՒԴՎԻԳ ԲԵԹՀՈՎԸՆ
(1770—1827)

Լյուդվիգ Վան Բեյթհովենը կամ ինչպես գրում են (սխալ) Բեթհովենը ծնվել է Ավստրիայի Բոնն քաղաքում (Հռենոսի գետափին)։ Մանկութ Բ-ը իր յերաժշտական կրթությունը ստանում է հորից, այնուհետև նրա ուսուցիչներն են՝ որոյիստ Պֆեյֆեր և պալատական յերգեհոնահար Ֆոն-դեր Եդեն և սրա փոխանորդը՝ Նեֆե։ Նա իր վաղաժամ հասակում մեծ յերաժշտական ընդունակություն և հայտնաբերում և արդեն ստանում է ցիմբալիստի (յեկեղեցական գործիք, մետալոֆոնի նման) պաշտոն, իսկ 9-ը տարեկան հասակում նա արդեն նվագում է յերգեհոն ս. Բեմիգիայի յեկեղեցում։ Նա ծանոթանում է և մերձենում գրաֆ Ֆոն Վայլդշտեյնին, վորը նրան սկզբից հովանավորում եր և ինքը սիրում եր յերաժշտությունը։ Դրա դիմաց Բ-ը հետագայում նրան է նվիրում իր C—dur op. 53 սոնատը։ Ուսմունքը շարունակում է Հայդնի մոտ, բայց կարճատև ու անհետևանք, միաժամանակ նա պարապում է Շենկի մոտ, վորն ուղղում եր նրա աշխատանքները և եդ ձևով նա ներկայացնում եր Հայդնին։ Բ-ը Շենկի մոտ անցնում է «խիստ վոճը» (строгий стиль), իսկ Հայդնի մոտ ընդլայնում է իր յերաժշտական աշխարհայացքը։ Դրանից հետո նա ուսանում է Այլբրեխտսբեխրի և Սալիյերու մոտ։ Իր ստեղծագործության առաջին շրջանից իսկ հայտնաբերում է ըմբոստացումն գոյություն ունեցող սխոլաստիկ, քարացած ձե-

վերի դեմ և ինքնորոշվում ու կատարելագործվում է Ֆրանսական Մեծ Հեղափոխության շրջանում—ապագա Բեյթհովենը։

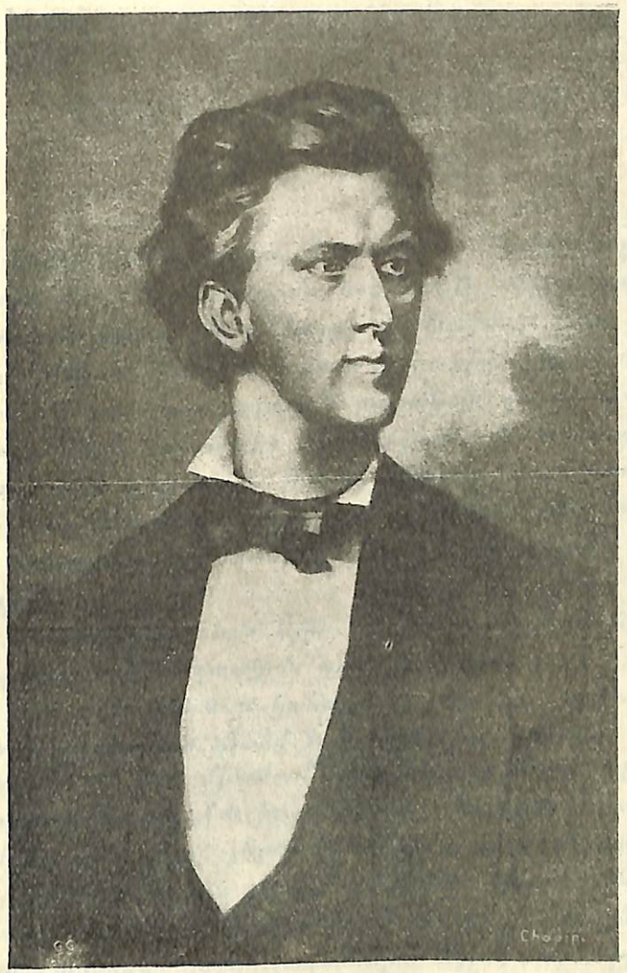
Նա առաջանում էր ականջի ցավով, վորի հետևանքն է լինում նրա վերջնականապես խլանալը։ Եդ բանի հետևանքով նա կտրվում է դրսի աշխարհից և խորասուզվում է իր ներսի աշխարհը, ամփոփվում է իր մեջ և իր հոգեկան հուզումները արտահայտում է ըմբոստ, ցասկոտ, մելամաղձոտ, սրտառուչ հնչյուններով։

Բ-նը լարային յերաժշտական արվեստի հանճարեղ կերտողն է։ Նա առաջինն է պատմության մեջ իր գրվածքներով արտահայտում համամարդկային զգացմունքներ, ապրումներ ու հուզումներ։ Նա ստեղծեց մի շկոլա, վորով դաստիարակվեցին ու կրթվեցին և մինչև որս էլ շարունակում են կրթվել տասնյակ հազարավոր յերաժիշտներ։

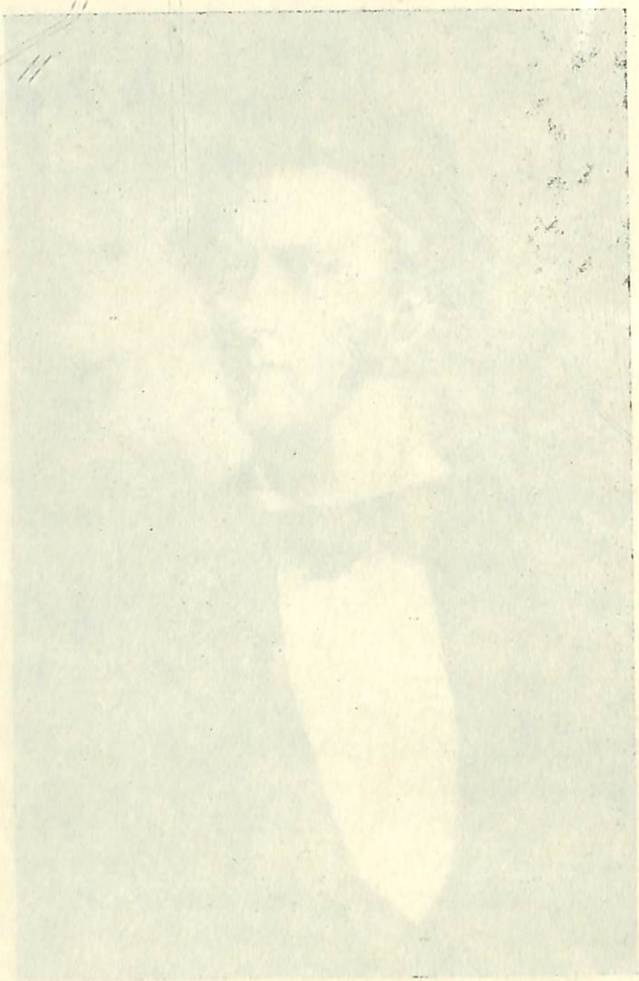
Բեյթհովենը գրել է 9-ը սիմֆոնիա, վորից աչքի յեն ընկնում յերրորդը («Հերոսական»-ը), հինգերորդը վորի խորագիրն է (եպիգրաֆ) «Նապես է բախում դուռը թակում», և վեցերորդը, վոր ծրագրային բնույթ ունի («Հովվերգական»), իսկ վերջինը IX-ը համաշխարհային սիմֆոնիական գրականության պսակն է համարվում։ Գրել է նաև «Ֆիդելիո» 2 գործող. ոպերան, դաշնամուրի համար սոնատներ, շոթլանդական 28 ժողովրդական յերգեր, 300-ից ավելի անուն գործեր զանազան գործիքների և յերգեցողության համար։ Նրա լարային կվարտետները և նրանցից մանավանդ վերջին շրջանի գրվածները հավասարազոր են նրա սիմֆոնիաներին։ Նրա յերաժշտությունը ծրագրային յերաժշտություն է (программная музыка) վորով նա արտահայտում է բնության մեջ կատարվող և մարդու հոգեկան աշխարհի այլ և այլ յերևույթները։ Նրա յերաժշտությունը բովանդակալից է ըստ ամենայնի. ձևն ու բովանդակությունը ներդաշնակ կերպով միացել են նրա ստեղծագործությունների մեջ։

Բեյթհովենի մասին ամենախոշոր աշխատություններից մինը պատկանում է Վասիլ Դավիթի Ղորղանյանին։ Եդ աշխատության վերնագիրն է (ռուսերեն գրված)՝ Բեյթհովենը, կենսագրական եսյուդ Վ. Կորգանովի. առաջին անգամ տպագրվել է Թիֆլիսում 1888 թ. և այնուհետև Վոյլֆի հրատարակությամբ Լենինգրադում։

1927 թվին լրանում է Բեյթհովենի մահվան հարյուրամյակը։



ՇՈՊԵՆ



ՇՈՊԵՆ ՖՐԵԴԵՐԻԿ ՖՐԱՆՍԻՍ

(1809 III/3—1849 X/17

Ծնվել է Ժելյազովա Վոլյա-յում, Վարշավայի մոտ (Լեհաստան)։ Նրա ծննդյան նորագույն տվյալները հակասում են իրար։ Նրա հայրը ֆրանսիացի յեր, եմիգրանտ՝ Նիկոլայ Շոպեն, Նանսի քաղաքից, սկզբում հաշվապահ, հետո դաստիարակ և սեփական դպրոց պանսիոն պահող, վերջը ուսուցիչ Վարշավայի ինժեներական և հեռատանային դպրոցում։ Մայրը լեհուհի յեր՝ Կրժիժանովակայա ազգանունով։ Շոպենը 9 տարեկան հասակում արդեն հասարակության առաջ նվագում եր և հրաշք եր համարվում։

Նրա ուսուցիչներն եյին՝ Ժիվնի և Իոսիֆ Եյլներ, Վարշավայի յերաժշտական դպրոցի տեսուչը։ 21 տարեկան Շ-ենը թողնում է իր հայրենի քաղաքը և իբրև ավարտած դաշնակահար գնում է Փարիզ՝ համերգներ տալու։ Իր նվագելու հետ միաժամանակ նա գրում եր արդեն և Փարիզում նվագում է իր գործերը։ Փարիզում ծանոթանում է մի շարք յերաժիշտների և գրականագետների հետ, բարեկամներ է շահում հանձինս Լիստի, Բերլիոզի, Երնատի, Հայնեյի, Բայլզակի, Մեյերբեերի, վորոնք Շոպենի անկեղծ յերկրպագուներն եյին, նրանից խորհուրդ եյին հարցնում և դաշնամուրի նվագի և ստեղծագործության բնագավառից շատ բան եյին սովորում։ Հիվանդանում է թոքախտով։ Եղ շրջանում նրան մերձենում է Ժորժ Զանդ վիպասանուհին, վոր Շոպենի

կյանքի մեջ մեծ դեր է խաղում և վերջին տարիները նրան լքում է։ Մի քիչ բժշկվելուց և կազդուրվելուց հետո Շոպենը գնում է Լոնդոն՝ կոնցերտներ տալու և վերադառնալով Փարիզ, շուտով վախճանվում է։ Շոպենը յուրահատուկ և ինքնուրույն յերաժիշտ է, բանաստեղծական բնությամբ և իր պահպանված կայուն բնավորությամբ։

Շոպենը ստեղծեց դաշնամուրի մի նոր կուլտուրա, վոճ, նոր մոտեցում և շկոլա՝ առանձնահատուկ և ինքնուրույն, անորինակ և անմոռանալի։ Նրան աշխատում էին ուրիշները նմանվել կամ նման բաներ ստեղծագործել, սակայն անհաջող։ Շոպենը մեծ դաշնակահար էր և իր հանճարեղ և որիգինալ ստեղծագործություններով դաշնամուրի գրականության և նվագարվեստի ասպարեզում մի նոր դարաշրջան ստեղծեց։

Շոպենը գրել է հատկապես դաշնամուրի և շատ քիչ ձայնի համար։

Նրա գործերն են, որկեստրի հետ՝ 2 դաշնամուրի կոնցերտ և Կրակովյակ, Դոն-Ժուան ֆանտազիա (Մոցարտի թեմաներով), պոլոնեզ (որկեստրի հետ) ֆանտազիա լեհական յերգերից, վիոլոնչելի սոնատա, տրիո և այլն։ Հատուկ դաշնամուրի համար 3 սոնատ (ցե-մոյլ, բե-մոյլ, և հա-մոյլ) 4 բալլադ, 1 ֆանտազիա, 12 պոլոնեզ, 1 պոլոնեզ ֆանտազ. 54 մազուրկա, 25 պրելյուդ, 19 նոկտյուրն, 14 վալս, 4 եքսպրոմտ, 3 եկոսեզ, բոլերո, տարանտելլա, բերսյոզ, 3 բոնդո, 4 սքերցո, 3 վարյացիոն գործեր, 1 տրաուր մարշ, 1 կոնցերտային ալլեգրո, 27 կոնցերտային եսյուդներ։ Յերգի համար 17 լեհական յերգ։

Կ. ՇՈՒՄԱՆ

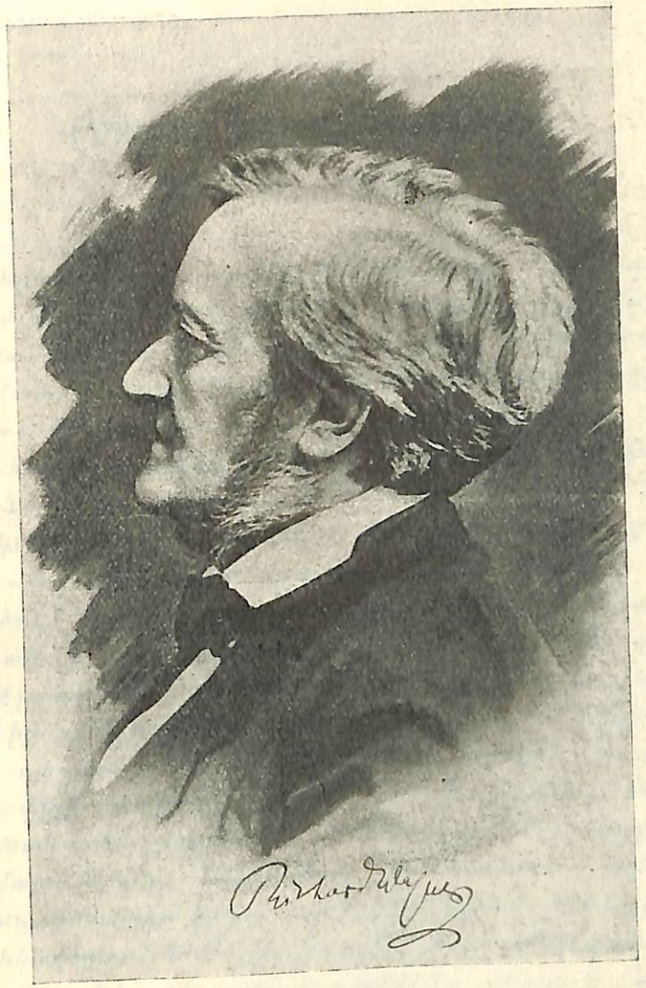
(1810—1856)

Ծնվել է Սաքսոնիայի Ցվիկաու քաղաքում։ Գերմանացի յերաժիշտ և բանաստեղծ։ Նոր ռոմանտիզմի հետևող։ Նա 22 տարեկան հասակում սկսում է սովորել յերաժշտության թեորիան Դորն-ի մոտ։ Դրանից առաջ նա նպատակ էր դրել վիրտուոզ-դաշնակահար դառնալու, փորձեր էր անում զարգացնել իր մեջ դաշնակահարի ճարտարությունն, վորի հետևանքով աջ ձեռքը փչացնում է լարված խաղից և միջամտը ոպերացիայի յե յենթարկում։ Միաժամանակ նա մտնում է համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը և առանձնապես հաճախում էր Տիբոյի դասախոսությունները։ Նրա խորհրդով ել նվիրվում է ամբողջապես գեղարվեստին և յերաժշտությանը, վորով նա պարապում է 20 տարի։ Իր կյանքի վերջին չորս տարիներից 2-ը նա անց է կացրել Ենդենիխի հոգեկան հիվանդանոցում, իսկ 2 տարին վոչինչ չի գրել։ Շումանը բացի յերաժշտությունից զբաղվել է գրականությամբ և տասը տարի անընդհատ խմբագրել է «Նոր յերաժշտական տարեգիր» պարբերական հանդեսը։

Գրել է սիմֆոնիաներ (4), կոնցերտային նախերգանքներ (ուվերտյուրա) «Մեսսինայի հարսնացուն», «Հուլիոս Կեսար», «Հերման և Դորոթեա», «Գենովեֆա», «Մանֆրեդ», «Ֆաուստ», վալտորների համար փողային համերգ, ջութակի և որկեստրի ֆանտազիա, դաշնամուրի և վիոլոնչելի կոնցերտներ, «Կարնավալ», բոմանաներ

«Լոտոս», «Զեմ բարկանում», «Ցերազի մեջ յերկար լալիս եյի», ևն, մի ոպերա «Գենովեֆա», խմբերգներ à capella, լարային կվարտետներ, դաշնամուրի և յերգեհոնի համար յերկեր։

Ազատամիտ և ինդիվիդուալիստ լինելով հանդերձ նա կյանքի վերջին շրջանում ընկնում է կրոնական ազդեցության (ավելի ճիշտ մղձավանջի) տակ և գրում է հոգեվոր-յեկեղեցական բովանդակությամբ ու ընույթով («Ռեկվիյեմ»)։



ՎԱԳՆԵՐ

ՎԱԳՆԵՐ ՎԻԼՀԵԼՄ ՐԻԽԱՐԴ

(1813 V/22—1883 II/13)

Յերաժշտական դրամայի ստեղծողը։ Եդ բնագավառում XIX-րդ դարի վիթխարի կոմպոզիտորը, յերաժշտագետ մտածող և բանաստեղծ Վագները ծնվել է Լայպցիգում։ Նրա հայրը վոստիկանական չինովնիկ եր, վախճանվում է Վագների 9 ամսական ժամանակ։ Վ-ի յերկրորդ հայրը Լյուդվիգ Հեյեր դերասան եր և վոդևիլների գրող, նույնպես վախճանվում է Վագների մանուկ ժամանակ։ Վագները մեծանում է Դրեզդենում և լավ ուբարեհաջող շրջանում է դասաիարակվում։ Սկզբում սեր է տածում սոսկ դեպի գրականությունը, ըստ վորում նպատակ եր դրել Շեքսպիրի նման տրագեդիաներ գրել։ Յերաժշտության ընդունակությունը ավելի ուշ է զարթնում՝ իր քրոջ ազդեցությամբ։ Վ-ը ավարտում է գիմնազիան, դաշնամուրի դասեր է առնում Դոտլիբ Մյուլլերից և փիլիսոփայության ֆակուլտետի ուսանող յեղած ժամանակ կոնտրապունկտն ուսումնասիրում է Վեյլինգի ղեկավարությամբ։ Սկզբնական յերաժշտական գործերի մեջ առանձնապես խոշոր արժեքներ չկան։ 1834 թվին նա ղեկավարում է Մագդեբուրգի թատրոնի նվագախումբը և մի քանի ոպերաներ է գրում։ Եդ շրջանում (1836) նա ամուսնանում է մի դերասանուհու հետ և Կյոնիգսբերգի քաղաքային թատրոնի կապելմայստերի պաշտոնն է ստանձնում. թատրոնի անանկանալու հետևանքով, եդտեղից նա անցնում է Ռիգայի թատրոնը։ 1839 թվին կնոջ

հետ անցնում է Լոնդոն և Փարիզ բաղդ վորոնելու։ Եդ-տեղ սուղ պայմանները ստիպում են Վագներին յերաժ-շտական «փեշակով» պարապել, զանազան փոխադրու-թյուններ անել, (արանժիրովկաներ), պատվերով գրել և այլն և այլն։ Եդ միջոցին նա Փարիզում առիթ է ունե-նում ծանոթանալու յերաժշտական աշխարհին, գրում է «Ֆաուստ-ուվերտյուրը» ավարտում է Ռիգայում սկսած «Ռիյենցի» ոպերան, գրում է «Թափառող նավորդ» («Ֆլի-գենդե Հոլենդեր») ոպերայի տեքստը։ Եդ ոպերայի տեքստը Վագների մեջ հղանում է իր Ռիգայից Լոնդոն փոթորկված ծովով ճանապարհորդելիս։ Եդ ոպերաները Գերմանիա-յում մեծ հաջողություն են ունենում։ Միաժամանակ առաջ են գալիս Վագների կողմնակիցների և հակառա-կորդների բանակներ։ Ես ոպերաներում Վագները խզում է հին ձևի ոպերաների («հագուստով կոնցերտների») ստեղծված տրադիցիաները, միավորելով ամբողջը լեյտմո-տիվի միջոցով։ Բացի եդ, հարմոնիայի մեջ ազատ ու ան-սահմանափակ ձևեր է մտցնում և խրոմատիք գամմանե-րի նոր հաջորդություն ու զուգորդություններ (ход со-четания) է ստեղծում և եդ միջոցով նոր յերաժշտու-թյան շկոլայի առաջ հիմքերն է դնում և տեղիք է տա-լիս անվերջ հարձակումների՝ շաբլոնի և սխոլաստիկայի պաշտպանների կողմից։

Միաժամանակ նա իբրև արվեստագետ, իր վրա ու-շադրություն է դարձնել տալիս և ճարտարորեն ղեկավա-րում է Դրեզդենի նվագախումբը և ցուցադրում մեծ հմտություն կլասիքների գործերը նվագախմբով վերար-տադրելու մեջ։ 1845 թվին Բերլինում բեմադրվում է նրա «Տանհոյզերը» վորի նախերգանքն ու մարշը ծանոթ է բո-լոր շատ թե քիչ յերաժշտությամբ հետաքրքրվողներին։ Միաժամանակ փայլում է Բեյթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայի ղեկավարությամբ ու հետագա իր նոր խոշոր ոպերաներ-ի ծրագիրն ու լիբրետոներն է կազմում։

1848 թվականի ֆրանսիական հեղափոխության լա-փունը դիպչում է նաև Վագներին և նա գրում է իր մա-նիֆեստը՝ «Հեղափոխությունը և գեղարվեստը», վորի մեջ նա բողոքում է և ըմբոստանում են ժամանակվա թատ-րոնի և ոպերայի դեմ։ Ընկ. Լունաչարսկին իր «Յերաժ-շտական Դրամայի մասին» արտասանած ճառում ասում է. «Եդ բողոքի առաջին հանճարեղ արտահայտությունը Ռի-խարդ Վագների նշանավոր մանիֆեստն եր, վոր տպվեց 1849 թվին և արտատպված է հիմա խորհրդային իշխա-նության կողմից։ Դա համաշխարհային գրականության միակ հուշարձանն է, վոր ենպիսի վառ ու հեղափոխա-կան թափով խոսում եր իսկական թատրոնի նշանակու-թյան մասին և խարազանվում եր թատրոնի են վիճակը, վորին Վագներն ականատես յեղավ 1848 թվի հեղափո-խության նախորեյին...»

Եդ շրջանում Վագները կազմում է «Սաքսոնիայի ազգային թատրոնի» ծրագիրն ու ներկայացնում է... մի-նիստրությանը, վոր ուշադրություն չի դարձնում նրան։ Եդ բանից հիասթափված, Վագներն անցնում է հեղափո-խության ու հեղափոխականների կողմը և մասնակցում է 1849 թ. ապստամբությանը։ Ապստամբությունը ճնշվե-լուց հետո Վ-ը փախչում է Վայմար՝ Լիստի մոտ, հետո Փարիզ, և ապա Ցյուրիխ՝ վորտեղ ապրում է մի քանի տարի։ Եդտեղ նա գրում է «Հեղափոխություն և գեղար-վեստ» հռչակավոր իր ծրագիրը, «Գեղարվեստական գործն ապագայում», «Արվեստ և կլիման», «Ոպերան և դրաման» և ինքնակենսագրական ակնարկներ։ Միաժա-մանակ բեմադրվում են նրա ոպերաները՝ Լիստի ջանքե-րով դրվում է «Լոհենգրինը»։ Փարիզում յեղած տարին (1860-61) Վ-ը գրում է «Ապագա յերաժշտություն» գիր-քը։ Եդ շրջանում նա ներումն է ստանում ու վերադառ-նում է Գերմանիա՝ Կարլսրուհե և Վենա, վորտեղ բեմա-դրվում է նրա «Տրիստան և Իզոյլդա» ոպերան, վորով

սկսվում է նրա ստեղծագործության յերկրորդ շրջանը։

1862 թվին աշխատում է «Մայստերզինգերներ»-ի վրա, որի շրջանում նա այցելում է Պրագա, Պետերբուրգ (Լենինգրադ) և Վենա։

Նա հրավիրվում է (ես անգամ թագավորի կողմից) Մյունխեն և ընծա յե ստանում 1864 թվին մի դղյակ (վիլլա) Շտարնբերգ լճի ափին, որով նրա համար հնարավորություն ու պայմաններ են ստեղծվում իր ստեղծագործությունը ընդլայնելու և զարգացնելու։

Վագները 1865 թվին իր հերթին հրավիրում է որպես իրեն աշակից իր աշակերտ Հանս Բյուլովին իբրև դաշնակահար և 1864 թվին արքունական յերաժշտական դպրոցի տեսուչ և թատրոնի նվագախմբի ղեկավար (Բյուլովի կինը, Լիստի աղջիկը՝ Կոզիման 1869 թվին իր ամուսնուն թողնելով, Վագների հետ է ամուսնանում)։ Եդ շրջանում բեմադրվում է նրա «Տրիստան և Իզոլդան»։ Շուտով Վագները գնում է Մյունխենից անաղմուկ մի վայր՝ Տրիբշեն Լյուցերնի մոտ, որտեղ և ավարտում է «Մայստերզինգերներ» ոպերան և շարունակում է աշխատել «Նիբելունգներ» ոպերայի վրա։ Դրանից հետո նա իրականացնում է իր վաղուցվա փափագը, ավարտում է մի մեծ քառամասանի ոպերա (տետրալոգիա) «Նիբելունգների մատանին» (բաղկացած է 1 տրիլոգիայից «Վալկիրիա», «Զիգֆրիդ», «Աստվածների կործանումը» և «Հռենոսի Վոսկին» պրոլոգից)։ Եդ գրվածքում նա վերատեղծում է ժողովրդական հինավուրց ավանդությունները ու դիցաբանական հյուսիսի առասպելները։ Եդ ոպերաների հսկայական հաջողության հետևանքով Վագները միտք է հղանում ստեղծել ազգային յերաժշտական դրամատիք տոնահանդեսներ, ամեն տարի պարբերաբար կրկնվող, որոնք պետք է ծառայեին գերմանական ազգային արվեստի ասպարեզում յեղած ամենալավ յերաժշտական գործերը հանդես բերելուն։ 1871 թ. Վագները փոխադրվում է

Բայրոյթ։ Եդ տեղն է նա ընտրում ազգային թատրոնի շենքի համար վայր։

1872 թվին հիմք է դրվում եդ թատրոնի և նիշվում է ու հավերժացվում հիմնադրությունը Բեյթհովենի IX-րդ սիմֆոնիայի նվագով ու յերգով։ 1876 թվին արդեն թատրոնի «ժամանակավոր» շենքում տեղի եյին ունենում «Նիբելունգների Մատանին» տետրալոգիայի լրիվ առաջին 3 ներկայացումները «ընտիր» հասարակության (ի հարկե նաև գերման. թագավորների) և բոլոր ազգերի արվեստագետների ներկայությամբ։ Վագների վերջին գործը դրամատիք միստերիան՝ «Պարսիֆալ»-ն եր։

Վագների մահից հետո, նույն 1883 թվի ամառը կազմակերպվեց Վագներյան միացյալ ընկերությունը, որը նպատակ դրավ հաստատել Բայրոյթի թատրոնավայրի վրա եդ թատրոնի դերն ու կոչումը՝ պահպանել Վագների ոպերաների կուլտուրան և նրա պրոպագանդային ծառայեցնել։ Եդպիսով Վագների «բարեկամները» խախտեցին դրանով Վագների նախագծված բուն նպատակը։

Վագների և Վագներիզմի մասին բավական խոշոր գրականություն կա։ Վագներն առաջին հեղափոխական յերաժիշտն եր՝ որը փորձեց դիմել գեղարվեստը միանգամից հեղաշրջելու անմիջական միջոցին՝ ապստամբության, սակայն պարավելուց հետո նա իր հույսը չի կորցնում աքսորավայրում և իբրև յերաժիշտ գեղարվեստում գետ չի հիասթափվում, այլ շարունակում է գրել ու իր հեղափոխական ձևերն ու դաղափարներն ամբողջապես գործադրում է իր գրական և յերաժշտական ստեղծագործությունների մեջ։

Սկզբնական շրջանում Վագները գտնվում եր Մեյերբերի և իտալական յերաժիշտների ազդեցության տակ, (մինչև «Ռիյենցի» ոպերան) այնուհետև նա ազատագրվում է անդրադարձումներից (ռեֆլեկսիայից) և անցնում յերկրորդ շրջանը («Ֆլիգենդե Հոլլենդեր», «Լյոենգրին»)

և վերջապես յերրորդ շրջանում նա հետևողական կերպով անց է կացնում և իրականացնում է եղ ռեֆորմիստական մտքերը («Տրիստան», «Մայստերզինգերներ», «Նիբելունգներ», «Պարսիֆալ»)։ Վերջին շրջանի մուզիկան մի որդանական ամբողջություն է ներկայացնում։ Առանձին յերգեցողության համար արիաներ և յերգեր չեք գտնիլ ենտեղ, թեպետ յեղածները բացառություն կարելի յե համարել։

Եպիսով Վագներն իր նպատակն իրականացնելով ստեղծում է յերեք տարրերի ներդաշնակ միացումն, խոսքի, շարժման և ձայնի (մելոդիայի)։ Ուրեմն յերաժշտությունը (նեղ մտքով) նրա գրվածքներում ինքնամփոփ չէ, նա տպավորվում է՝ միացած բանաստեղծական և տեսարանների պլաստիկայի տարրերի հետ։ Եղպիսով Վագները ուժեղ հարված հասցրեց իտալական և ֆրանսական կեղծ պաֆոսային մուզիկային և հիմք դրեց ամբողջացրած ու կատարյալ յերաժշտական դրամային։ Վագները տիրապետելով որկեստրային արվեստին, գունավորում եր նրան ենպես ինչպես մի հանճարեղ նկարիչ կստեղծագործեր իր ներկերով։ Նրա ոպերաների բնորոշ կողմն են է, վոր առանձին անհատ տիպերին ու հերոսներին հատկացնում է սեփական մի մոտիվ և որկեստրի նվագով լսում ես պարզորոշ կերպով թե առանձին լեյտմոտիվները և թե նրանց միաժամանակ յերևալը, ըստ դրամայի ընթացքի զարգացման։

Վ-ը խորապես ազդել է ռուս յերաժշտագետների վրա՝ Մուսորգսկու, Ռիմսկի-Կորսակովի, Գլազունովի, Սկրյաբինի և շատերի վրա թողել իր ազդեցության դրոշմը։

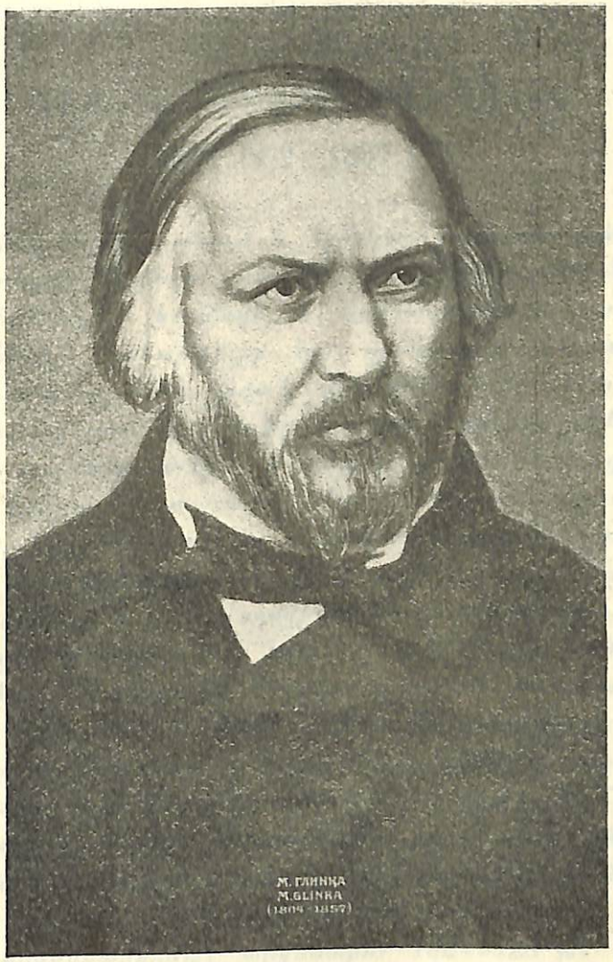
Վագները, կարելի յե համարձակ ասել, վոր սպառել է որկեստրի բոլոր եֆֆեկտները, գույները, բոլոր հնարավորությունները առանձնապես «Բայրոյթի» թատրոնի պայմաններում։ «Տրիստանի» կամ «Թափառական Հոլանդացու» ոպերաներում նա տալիս է նվագախմբի մեջ ովկյանոսի ալիքների խաղի և փոթորկման ենպիսի յերաժշտական մոմենտներ, վորպիսին չի հաջողվել տալ վոչ մի յերաժիշտ վարպետի։

ԲՐԱՄՍ ՀՈԱՆՆԵՍ

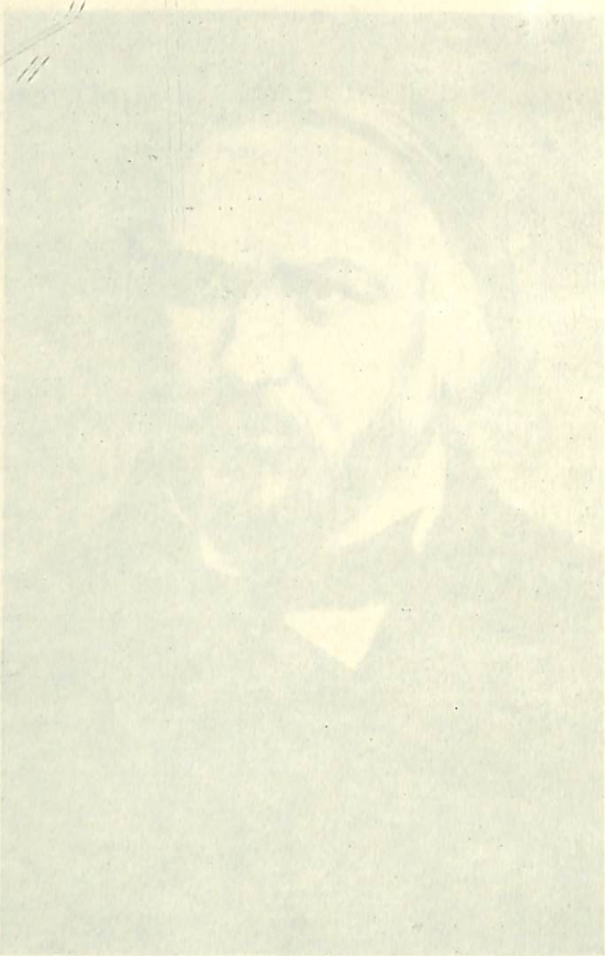
(1833—1897)

1927 թ. ապրիլի 3-ին լրանում է Բրամսի մահվան յերեսուն տարին։ Ծնվել է նա Համբուրգում, յերաժշտական կրթությունը ստացել է հորից վոր նվագախմբի կոնտրաբասիստ եր, հետո Մարկսենի մոտ է սովորել։ Նոր յերաժշտական, հարմոնիկ նոր ձևերի խոշոր ստեղծագործողներից մեկն է։

Գրել է՝ որկեստրի համար 4 սիմֆոնիա, ուվերտյուրաներ և կոնցերտներ, ռապսոդիաներ, խմբի սոլոյի, և որկեստրի համար, լարային կվարտետ և կվինտետներ, վիոլոնչելի սոնատներ, ռոմանսներ, հունգարական յերգեր՝ դաշնամուրի համար 4 պրակ, յերգեհոնի համար ֆուգաներ, սոլո յերգի համար՝ բալլադներ և բազմաթիվ այլ հեղինակներից փոխագրություններ զանազան գործիքների և դաշնամուրի համար։



ԳԼԻՆԿԱ



ԳԼԻՆԿԱ ՄԻԽԱՅԻԼ ԻՎԱՆՈՎԻՉ

(1804 IV/2—1857 II/3)

1927 թվին լրանում է Գլինկայի մահվան յոթանասուն տարին։ Գլինկան անկախ ռուս յերաժշտական շկոլայի հիմնադիրն է։ Ծնվել է Նովոսպասկոյե գյուղում (Սմոլենսկի նահանգ) իր հոր պապական կալվածում։ Հայրը հրաժարական տված զինվորական եր։ Դ-ն մանկությունից լսում և ուշք եր դարձնում գյուղի յեկեղեցու զանգի զողանջյուններին և վերարտադրում եր եդ ձայները։ Լսելով 10 տարեկան հասակում իր հորեղբոր որկեստրը, վոր նվագում եր ռուս ժողովրդական յեղանակները, նրա մեջ խորը տպավորվում են դրանք և նա ընդմիշտ սիրում է ռուս ժողովրդական յեղանակները։ Տանը սովորում է դաշնամուր նվագել։ 1817 թվին մտնում է պանսիոն՝ Պետերբուրգի Մանկավարժական Ինստիտուտին կից և ավարտում է 1822 թվին։ Եդ տարիներում նա դաշնամուր սովորում է Ֆիլդի մոտ, Ոմանի և ապա Ցեյների մոտ։ Նրա յերաժշտության ուսուցիչն եր Կ. Մեյերը։ Ջութակինը՝ Բյոմը։ Տկարության պատճառով գնում է Կովկաս բուժվելու և ենտեղից վերադառնում է իր ծննդավայրը, վորտեղ գործնականորեն յուրացնում է ու հմտանում գործիքավորման արվեստին։ 1824—28 թ. ծառայում եր պետական հիմնարկում և միևնույն ժամանակ հեղինակում է։ Ցերգեցողության դասեր է առնում Բելլոլի իտալացուց։ 1825 թվին նա գրում է, «Не искушай» դուետը և մի պյես՝ դաշնամուրի։ 1828 թվին կոմ-

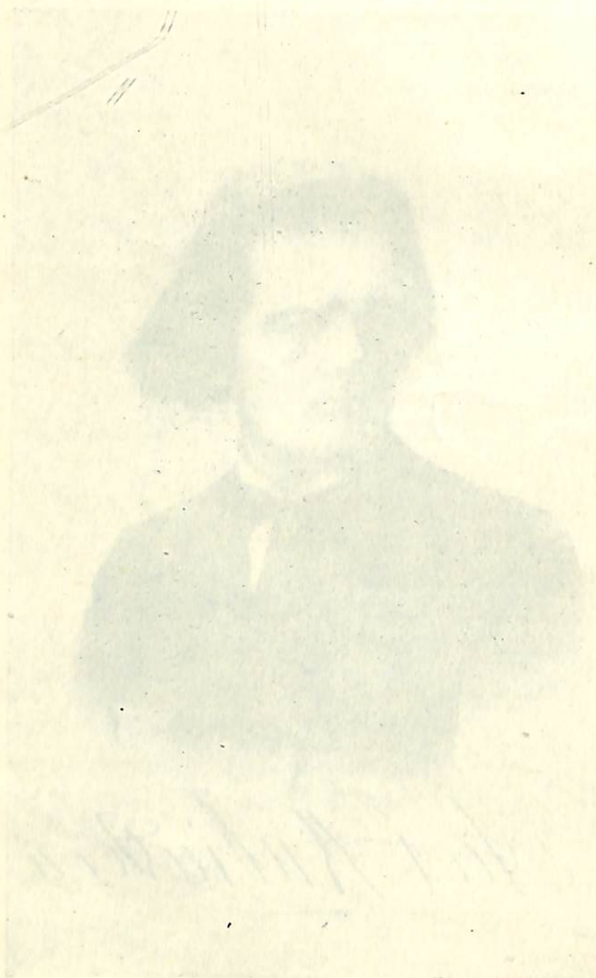
պոզիցիայի դասեր է առնում Զամբոնիից, Միլլերից և Ֆուքսից։ Նա ծանոթանում և մոտենում է Պուշկինին, Գրիբոյեդովին և Ժուկովսկուն։ Անցնում է Իտալիա, հիանում է իտալական ոպերայով և նրա յերգիչներով։ Սովորում է վարժ վոկայլ արվեստը՝ թե իբրև յերգիչ և թե իբրև յերգի համար հեղինակող։ Անցնում է Բեռլին և պարապում է Դեն-ի մոտ։ 1834 թվին վերադառնում է Ռուսաստան և Ժուկովսկու խորհրդով ձեռնարկում է «Իվան Սուսանին» ոպերայի հեղինակության։ Նրա առաջին ներկայացումը տեղի յե ունենում 1836 թվին փոխած վերնագրով («Կյանքը ցարի համար»)։ Ոպերայի առաջին հաջողությունից հետո նրան նշանակում են պալատական կապելայի ղեկավար (1837)։ 1838 թվին գրում է իր յերկրորդ ոպերան «Ռուսլան և Լյուդմիլա» ըստ Պուշկինի։ Նորից է անցնում արտասահման և գնահատվում է Բերլիոզի ու Լիստի կողմից, արժանանում է նրանց գովասանքին։ Իսպանիայում յեղած ժամանակ հավաքում է իսպանական ժողովրդական յեղանակները և գրում է հետագայում «Արրագոնի հոդան» և «Մադրիդի գիշերը»։ Վերադառնալով Ռուսաստան գրում է «Կամարինսկայա»ն։ Նա մերձենում է Դարգոմիժսկուն, Բալակիրևին և Սերովին։ Նա վորոշում է հիմնավորապես ծանոթանալ յեկեղեցական ձայներին (լադերին)։ Եվ նպատակով նա գնում է Բերլին նորից Դենի մոտ։ Նատեղ ել, աշխատանքը չավարտած՝ վախճանվում է։

Գլինկան առնելով իր ստեղծագործության տարրերը իտալական և ֆրանսական յերաժշտությունից, իսկ հարմոնիայի և կոնտրապունկտի վարժ արվեստը գերմանականից, զուգորդում է, հյուսում է եվ բոլորը, միացնելով նրանց ստեղծագործական վոգին, ռուսական շունչը և հիմքը։ Մինչև Գլինկան ռուս յերաժիշտներից վոչ վոք չի կարողացել ըմբռնել ռուսական մելոսը և հարմոնիան այնպես, ինչպես Գլինկան։

Գլինկան հիմք դրեց ռուս մելոդիկ ոպերայի բեչիատիվին, վորը հետագայում զարգացրին նրա հետնորդները։ Գլինկան ցայտուն մելոդիստ է, թարմ ու ինքնուրույն։ Նրա հարմոնիան հիմնված է գլխավորապես ռուսական լադերի վրա։ Գլինկայի ստեղծագործություններից պետք է սովորել և նրանց մեջ պետք է փնտրել ու հասկանալ յուրաքանչյուր ազգային միավորի յերաժշտական կուլտուրայի ստեղծելու և զարգացնելու գաղտնիքն ու արվեստը։ Գլինկան եվ ասպարեզում համազոր է Պուշկինին։ Ինչպես Պուշկինը ստեղծեց ռուսական գրականությունն, ենպես ել Գլինկան ստեղծեց ռուսական ոպերան և յերաժշտությունը։

Նա գրել է, բացի վերոհիշյալ գործերից՝ լարային կվարտետ (ֆա մաժոր), մենուետ, «պատետիք տրիո», սեկստետ, դաշնամուրի համար 40 կտոր։ Յերգի համար 85-ի չափ բոմանսներ, զանազան փոխադրություններ և յեկեղ. խմբի համար գրվածքներ։

ՌՈՒԲԻՆՇՏԵՅՆ



ՌՈՒԲԻՆՇՏԵՅՆ ԱՆՏՈՆ ԳՐԻԳՈՐՅԵՎԻՉ

(1829—1894)

Ծնվել է Վիխվատինցի գյուղում, Դուբոսսար քաղաքի մոտ (Պադոլիայի Ն.) Նրա հայրը ծագումով հրեա, ընդունում է քրիստոնեություն։ Կապալով հող է վերցնում եղ գյուղում և 1835 թվին փոխադրվում է Մոսկվա, որտեղ ձեռք է բերում մատիտի և գնդասեղի գործարան։

Մայրը (Լեվենշտեյն ազգանունով) Սիլեզիացի յեր, կրթված կին եր, լավ նվագող ու Անտոնի առաջին վարժուհին։ 8 տարեկան Ռ-նը հաճախում է Վիլուանի մոտ և դաշնամուրի դասեր է առնում մինչև 13 տարեկան դառնալը։ Վիլուանը նրան տանում է Փարիզ, որտեղ նրան տեսնում ու լսում է Լիստը և նրան անվանում է իր փոխանորդը, հանդիպում է Շոպենին, Վյետանին, շրջում է ամբողջ Յեվրոպան և մեծ հաջողությամբ դաշնամուրի համերգներ է տալիս։ Մոր ջանքերով՝ Անտոնն իր յեղբայր Նիկոլայի հետ գնում է Բերլին և մտնում է Դենի մոտ պարապելու։ Նստեղ նրանք հաճախում են Մենդելսոնին և Մեյերբերին։ Բեռլինից Ռ. փոխադրվում է Վենա, նրա հայրը վախճանվում է եղ միջոցին և նա ընկնում է նյութական տագնապի մեջ։ Կարիքից ստիպված յերգում է յեկեղեցիներում և գրոշանոց դասեր է տալիս։ Նրան ոգնում է Լիստը։ Հունգարիայի կոնցերտային շրջագայությունը մի ֆլեյտիստի հետ մեծ հաջողություն է ունենում։ Վերադառնալով Պետեր, նա բեմադրում է իր առաջին ոպերան «Դմիտրիյ Դոնսկոյ», որ հաջողություն

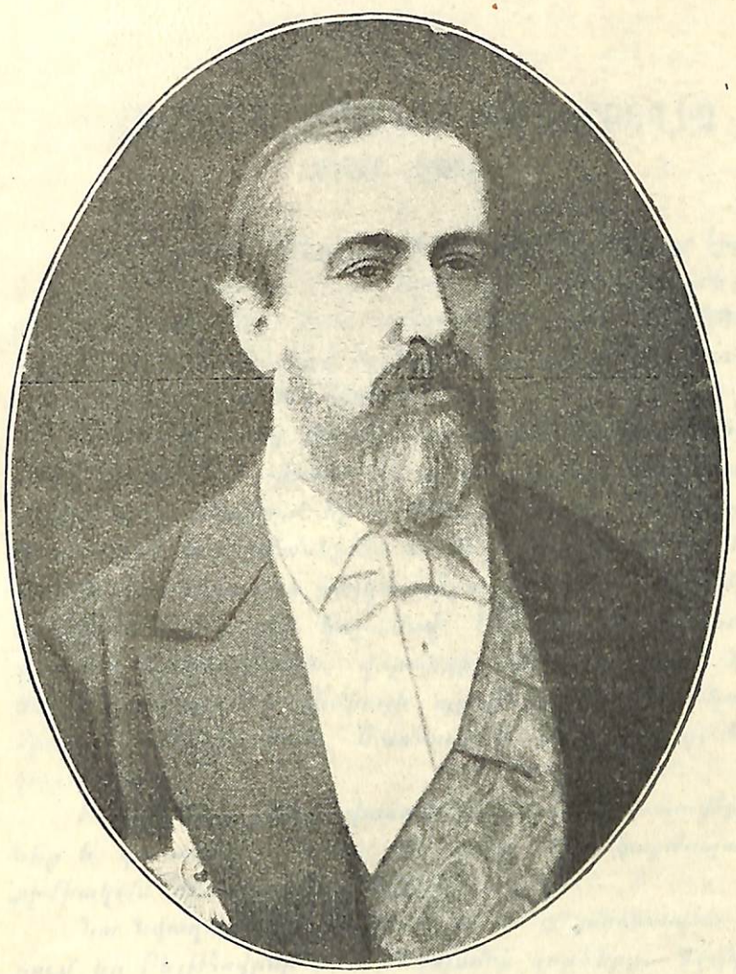
չի ունենում։ Նրան աջակցում է մեծ իշխանուհի Յելենա Պավլովնան, վորի ապարանքում նա մուտք է ունենում։ Նրա պատվերով Ռ-նը գրում է մի քանի՝ մի գործողություններից ոպերաներ։ Նորից անցնում է արտասահման և վերադառնալուց, Կոլոգրիվովի հետ ձեռնարկում է Ռուս Յերաժշտական Ընկերության հիմնադրության գործին։

Ընկերության հիմնադրումից հետո հիմնվում է նրան կից՝ Կոնսերվատորիան 1862 թվին, վորտեղ ինքը քննության է յենթարկում իրեն և ստանալով «ազատ արվեստագետի» կոչումը, ստանձնում է յերաժշտական առարկաների դասավանդումը։ 1867 թվին հեռանում է կոնսերվատորիայից են պատճառով, վոր ընդունելություններին խիստ ընտրություն չեյին կատարում ընդունվողների միջև։ Անցնում է արտասահման և Ամերիկա՝ Վենյավսկու հետ, տալիս է մոտ 215 կոնցերտ։ 1882—3 թվին նա նորից հրավիրվում է՝ ղեկավարելու «Ռուս. Յերաժշտ. Ընկերութ.» կոնցերտները և արժանանում է հասարակության գնահատականին, նրան ճանաչում են վորպես Ռուսաստանի յերաժշտական գործի գլուխ կանգնած մարդ (գլխավոր ղեկավար)։ 1885—86 թվին նորից ձեռնարկում է «պատմական կոնցերտների» կազմակերպման, անցնելով Պիտեր և արտասահմանի այլ և այլ քաղաքներ և ամեն քաղաքում նույն համերգները ամբողջապես կրկնում եր՝ ձրի՝ չունևորների և ուսանողության համար։ 1887 թվին նորից հրավիրվում է Պետերբուրգի Կոնս. տեսուչ։ 1891-թվին կրկին անգամ, դարձյալ նույն պատճառներով հեռանում է կոնսերվատորիայից։ 1888—89 թվին կոնսերվատորիայի դաշնակահար ուսանողների համար կարդում է դաշնամուրի գրականության նվիրված դասախոսությունները և կատարում է 800 պյես։ Ռ-նը Պետերբուրգի առաջին հանրամատչելի կոնցերտների կազմակերպողն ու ղեկավարն եր։ 1887 թվից բոլոր իր համերգները տալիս է բարեգործական նպատակներով և վերջին անգամ նա

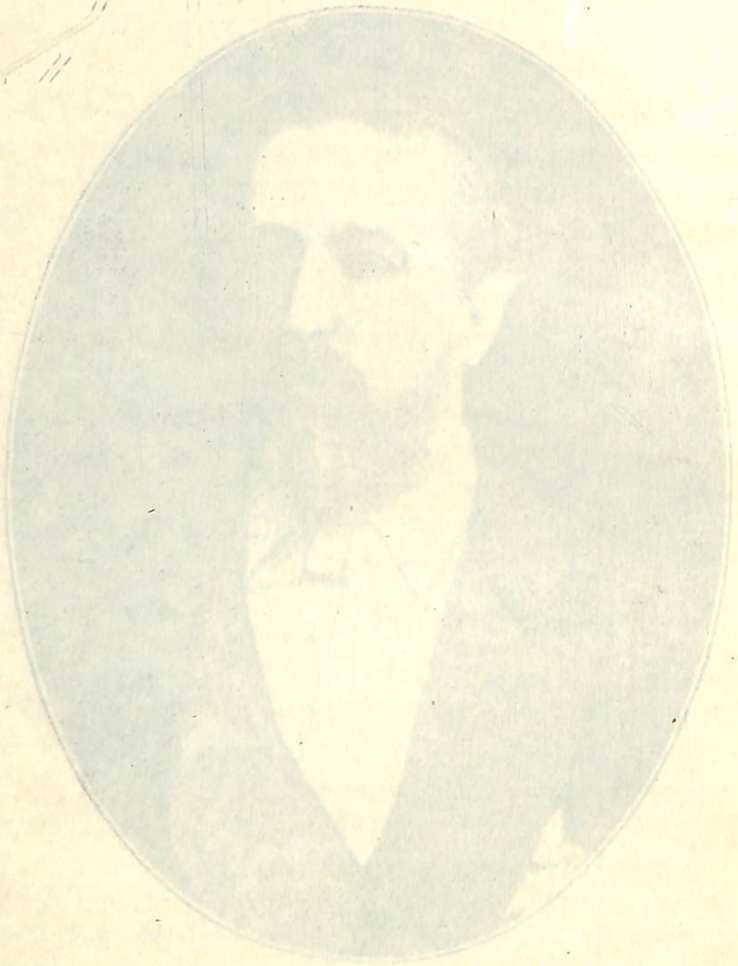
նվագեց 1893 թ. կույրերի ոգտին։ Լենինգրադի կոնսերվատորիային կից գտնվում են Գլինկայի և Ռուբինշտեյնի թանգարանները ուր պահվում են նրանց ձեռագրերը, հրատարակությունները, կահ կարասին, նկարները, բյուստերը, նամակներն են։

Ռ-ն իբրև դաշնակահար հավասար եր Լիստին։ Նրա ոպերաներից ռուսականները («Կալաշնիկով», «Գորյուշա», «Իվան Գրոզնիյ») թույլ են, ռուս տարերքը ուժեղ չե արտահայտված, մինչդեռ «Դեմոնը», «Սուլամիֆը», «Պարսկական յերգերը», «Մակաբայեցիք», «Ֆերամորս», «Բաբելոնի աշտարակաշինությունը» ամբողջապես կրում են արևելքի և հատկապես հրեական վոճի ըմբռնման կնիքը։ Ռ-ն ազդվել է Շումանից և Մենդելսոնից։ Նա ունի բազմաթիվ ռոմանսներ, խմբեր, դաշնամուրի համար խոշոր և մանր գործեր, որատորիաներ (հոգևոր ոպերաներ), որկեստրի համար 6 սիմֆոնիա, լարային կվարտետներ և զանազան հեղինակներից փոխադրություններ։

Ռուբինշտեյնի արժանիքը յերաժշտական կրթության ասպարեզում կայանում է նրանում, վոր շնորհիվ նրա նախաձեռնության, մի քանի տասնյակ տարվա ընթացքում ամբողջ Ռուսաստանը ծածկվեց Յերաժշտական Ընկերությունների ցանցով (թեպետ գործի գլուխ անձինք բուրժուական և կալվածատիրական դասակարգերից եյին, սակայն նրանք նախապատրաստեցին հետագայի պայմանները) և բազմաթիվ քաղաքներում բացվեցին յերաժշտական դասընթացքներ և դպրոցներ, վորպիսով զարկ տրվեց յերաժշտական կույլտուրայի հետագա զարգացման գործին թե Ռուսաստանում և թե մասնավորապես՝ Անդրկովկասում։



ԲՈՐՈԴԻՆ



ԲՈՐՈԴԻՆ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՊՈՐՖԻՐՅԵՎԻՉ

(1837—1887)

Հայրը վրացի Իմերեթյայի իշխանների ցեղից, Լուկա Սեմյոնիչ Գեդևանով, ավետարանական ընկերության անդամ եր։ Բորոդինը նրա «ապորինի» (հին տերմինով) վորդին եր, դրա համար էլ հոր ազգանունը չի «ժառանգել»։ Մայրը ռուս եր՝ Անտոնովա։

Մանկությունից յերաժշտական ընդունակություն եր ցույց տալիս։ Նա սիրում եր պարապել յերաժշտությամբ և քիմիայով, նկարում եր և ծեփում կավից, լավ գիտեր ֆրանսերեն և գերմաներեն։ Տասնվեց տարեկան նա մրցում է Պետերբուրգի բժշկա-խիրուրգիական Ակադեմիան վերջացնում է բժշկի կոչումով։ Ավարտելով ճեմարանը, գնում է արտասահման, վորտեղից վերադառնալով 1864 թվին ընդունվում է քիմիայի պրոֆեսոր նույն ակադեմիայում մինչև մահ։ Մեռնում է անեվրիզմից, հանկարծակի։

Բ-ը քիմիայի բնագավառում խոշոր հետազոտություններ է կատարել և գտել մի շարք նոր ֆորմուլաներ քիմիական միավորությունների։

Նա նվագում եր դաշնամուր և առանձնապես սիրում եր Բեյթհովենի և Մենդելսոնի գործերը, նվագում եր ֆլեյտ, վիոլոնչել (թավջութակ) և պարապում եր յերաժշտությամբ վոչ մասնագիտորեն այլ վորպես սիրող (դիլետանտ)։ Նրա կինը լավ դաշնակահարուհի լինելով, մեծ ուշադրություն է դարձնում Բորոդինի յերաժշտական

տաղանդին և մեծապես ազդում է նրա հետագա յերաժշտական ձևավորման գործին, իսկ յերբ Բորոդինը ծանոթանում է Բալակիրևին և նրա «Կուչկային», նա անցնում է լուրջ յերաժշտական արվեստին։

Բորոդինը 1867 թվին գրում է իր առաջին սիմֆոնյան, ռոմանսներ և իր գլուխ գործոցը «Իշխան Իգոր» ոպերան, վորն սկսելով 1869 թվին, չի կարողանում ավարտել իր գիտական աշխատանքների պատճառով։ Գլազունովը և Ռիմսկի-Կորսակովը հետագայում ավարտում են եդ ոպերան (որկեստրովկա և լրացումներ), ըստ վորում առաջինը հիշողությամբ (մի քանի անգամ լսել եր Բորոդինին՝ նվագելիս) ամբողջապես վերականգնում է ոպերայի նախերգանքը (ուվերտյուրը)։

Բորոդինն ունի նաև «Միջին Ասիայում» սիմֆ. պատկերը։ Թե մեկը և թե մյուսը կրում են արևելյան ցայտուն գրոշմը, յերկրորդի մեջ իրար է հյուսել ռուս և թուրքական մելոդիաները։ Լավ մելոդիստ եր և կոնտրապունկտի արվեստին քաջ ծանոթ։

Նրան հաջողվում է ավելի լիրիքական և եպիք մոմենտները։ Ապագայում յերաժշտական արևելյան շկոլան ձևավորվելու գործում Բորոդինի ես գործերը իր կատարելիք դերն ունեն։

1927 թվին II/28-ին լրանում է Բորոդինի մահվան 40 տարին։

Նրա կենսագրությունը գրել է Վ. Վ. Ստասովը 1889 թ.։

Բորոդինը թողել է բազմաթիվ նամակներ՝ կնոջը, իր բարեկամ յերաժշտագետներին։ Եդ նամակները իրենց բովանդակությամբ նրա յերաժշտական գործերից նվազ արժեք չեն ներկայացնում։

ՄՈՒՍՈՐԳՍԿԻ

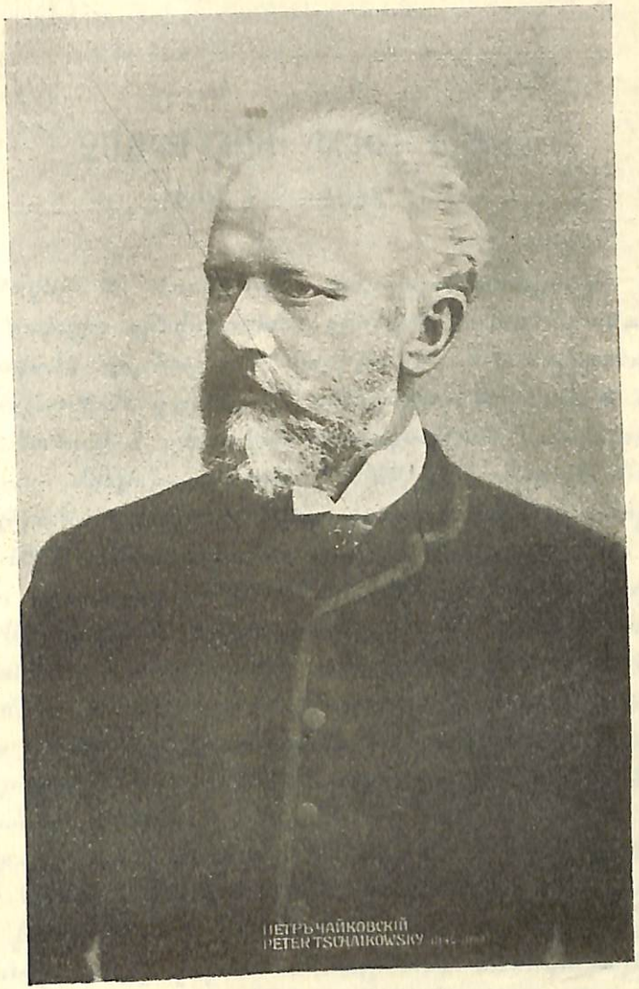
(1835—1881)

Մուսորգսկին ծնվել է Կարևո գյուղում (Պսկովի նահանգ, Տորոպեցկի գավառ)։ Գյուղական մթնոլորտում մեծացած ու սնված նա բուն ժողովրդի զավակ եր և եդպիսին մնում է մինչև մահը։ Պրեոբրաժենսկի գնդում ծառայելով նա ծանոթանում է զինվորական զեղխ ու կոպիտ բարքերին և դրա հետևանքը լինում է են, վոր նա դառնում է ալկոհոլիկ։ Յերեք տարի զինվորական ծառայությունից հետո նա հրաժարվում է և դառնում պետական պաշտոնյա-չինովնիկ։ Եստեղ նա շփվում է և ծանոթանում բյուրոկրատների հետ և ուսումնասիրում է նրանց տիպերը և միևնույն ժամանակ հայտնաբերում է յերաժշտական տաղանդ և գրելու ձիրք։ 1869 թվից մինչև 1872 թվը գրում է «Բորիս—Գոդունով» ոպերան վոր չի կարողանում ավարտել, նույնպես և «Խովանշչինան»։ Նա մոտենում է և կապվում Բալակիրևի, Կյույիի, Բորոդինի և Ռիմսկի Կորսակովի հետ։ Սա մի խմբակ եր վոր նպատակ եր դրել վերածնել ռուս յերաժշտությունը։ Ես խմբակը նրանք անվանեցին «Հզոր կուչկա» («Могучая кучка»)։ Հետագայում Մուսորգսկին հեռանում է եդ կուչկայից և ընտրում է իր ինքնուրույն ուղին՝ արհամարհելով անցյալի յերաժշտական ավանդներն ու ժառանգությունը և հին սովորույթները։ Նա չեր հավատում են բանին, վոր յերաժշտությունը ինքնամփոփ ու ինքնանպատակ արվեստ է։ Նա յերաժշտությունը համարում եր

միայն միջոց և վոչ նպատակ։ Նա չեր ցանկանում վոչ վոքին նմանվել և իր սեփական ստեղծագործությամբ սահմանափակվելով, չյուրացրեց վերջնականապես են արվեստն ու ճարտարությունը, վոր անհրաժեշտ է ամեն մի կոմպոզիտորին՝ գրելու տեխնիկան ձեռք բերելու և տիրապետելու համար։ Հիշած ոպերաներից զատ նա գրել է մի շարք բոմանսներ՝ ինչպես՝ «Մանկական» «Առանց արևի» և «Պարի ու մահվան յերգեր» (ժողովածուներ), «Սեմինարիստ», «Լբվի յերգը» (Մեֆիստոֆելի)։ Վերջերս գտնված է մի տեսարան (սցենա) դարձյալ սոլո յերգեցողության համար վոր շուտով կտպագրվի։

Մուսորգսկին թողել է բազմաթիվ նամակներ, վորտեղ բնորոշում է նրա ստեղծագործության իմաստը։ Նա թողել է նաև իր ինքնակենսագրությունը։ Մուսորգսկին իր յերաժշտական գործերի մեջ նմանը չունի։ Նրան հաջողվեց մոտենալ և արտահայտել հնչյունների մեջ ռուս ժողովրդի ապրումները։ Նա վերին աստիճանի նուրբ կերպով ըմբռնեց են տանջանքի ու խղճի խայթումների «կերպը», վոր ապրում եր Բորիսը՝ Դմիտրիյ թագավորաղնի սպանողը։ Մուսորգսկին յերգի մեջ արտացոլեց ռուսերեն խոսակցության (բառի) ինտոնացիան կատարյալ հարազատությամբ գեղարվեստորեն բարձրացնելով և աղնվացնելով եդ խոսքը։ Նա տվեց եդ ռուս կյանքն ենպես, ինչպես նա լսվում է և հնչվում։ Ուրեմն հնչյունների միջոցով նա ստեղծեց հոգեկան մի ամբողջ աշխարհ։

Նրա հետևողներից են՝ Սարավինսկին, մասամբ Պրոկոֆյևը, և մի շարք յերիտասարդ ռուս յերաժիշտներ։



ՉԱՅԿՈՎՍԿԻՑ

ՉԱՅԿՈՎՍԿԻ ՊՅՈՏՐ ԻԼՅԻՉ

(1840 V/8—1893 XI/7)

Ծնվել է Վոտկինսկի գործարանավայրում։ Նրա հայրը նախկին զինվորական (գեներալ-մայոր) հրաժարական ոված, գործարանի վարիչն էր։ Չ-ն սովորում էր իրավագիտական դպրոցում՝ գիշերոթիկ։ Ավարտել է 1869 թվին, մտնում է պետական ծառայության (արդարադատության մինիստրության) 1859 թ.։ Յերաժշտական կրթությունը ստացել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում (1862)։ Նրա դասատուներն եյին թեորիայից՝ Զարեմբա, գործիքավորումից՝ Անտոն Ռուբինշտեյն, դաշնամուր՝ Ա. Դերկե և յերգեհոն՝ Շտիլ։ Չ-ն 1865 թվին ավարտում է (25 տարեկան) կոնսերվատորիան։ 1866 թ. մտնում է «Մոսկվայի յերաժշտական դասարանները», վորոնք նույն թվին վերափոխվում են կոնսերվատորիայի, յերաժշտության պրոֆեսորի պաշտոնով։ Ամուսնացած էր, յերեխաներ չուներ։

Նրա յերկերի ցուցակը բռնում է 19 եջ և բաժանված է հետևյալ մասերի 1. Հոգևոր-յեկեղեց. յերաժշտություն խմբի համար («Պատարագ» և այլ յերգեր), 2. Ոպերաներ՝ «Վոյեվոդա», «Ունդինա», «Սնեգուրոչկա», «Ոպրիչնիկ», «Դարբին Վակուլա», «Յեվգենիյ Ոնեգին», «Որլյանի կույս», «Մազեպա», «Չարոդեյկա», «Պիկովայա Դամա», «Յոլանտա», 3. Բալետ «Կարապների լիճը», «Ընած Գեղեցկուհին», «Շչելկունչիկ», 4. Սիմֆոնիկ I—VI սինֆոնյաներ, «Ռոմեո և Յուլիա» (սիմֆ. պոեմ), «Փո-

թորիկ», ֆանտազիա, «Մանֆրեդ», «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի», «Իտալական կապրիչիո», 5. Սոլո գործիքների համար՝ որեկտրի նվագակցությամբ, I-ին կոնցերտ (դաշնամուր Բե-մոլ), «Սերենադա Մելանքոլիկ», (ջութակ) կոնցերտ (ջութակի) և այլն. 6. Կամերային՝ կվարտետներ (3) արիո՝ «Մեծ արտիատի (Նիկոլ. Ռուբինշտեյն) հիշատակին» (ջութակ, թավջութակ և դաշնամուր) և այլն. 7. Դաշնամուրի համար՝ սքերցոներ, վայլսեր, նոկտյուրն, «Տարվա յեղանակներ» (12 պիես), «Մանկական այլբոմ» (24 պիես), «Տխուր յերգ» և այլն. 8. Ռոմանսներ և յերգեր, «Որորոցի յերգ», «Գիշեր», «Ինչու» «Դաշտի խոտ չեյի յես բուսած», (ժողովրդական կոլորիտով), «16 մանկական յերգ» («Հանդարտվիր վոթորիկ», «Լիզոչկա», «Կրկուն և կաչաղակը», «Գարուն», «Աշուն» և այլն). ընդհանուր թվով 100-ից ավելի։ 9. Դուետներ (յերկձայն), կվարտետներ, խմբերգեր («Աղջունքներ», «Լեգենդա» և այլն) 18 կտոր։ Բացի դրանցից զանազան վոխադրություններ դաշնամուրի համար։

Չայկովսկին ուներ բազմաթիվ յերաժիշտ ծանոթներ և ընկերներ։ Առանձնապես մոտիկ եր «Նոր յերաժշտական դպրոցի» ներկայացուցիչներին՝ Բալակիրևին, Ստասովին և Ռիմսկի—Կորսակովին, վորոնց ազդեցության տակ եր գտնվում իր ստեղծագործական նյութերի ընտրության և դասավորման բնագավառում։

Նա իր մանկավարժական գործունեության ընթացքում միաժամանակ սկսում է գրել նաև յերաժշտական քննադատական հոդվածներ են ժամանակվա «Ռուսկիյե Վեդոմոստի» թերթում։

Վերն առաջ բերած ցուցակից յերևում է, թե Չ.-ն վորքան բեղմնավոր գործունեություն է հանդես բերել։ Դրա հետ հանդերձ նա իր անձնական կյանքում յերջանկություն չգտավ և նրա անաջող ամուսնությունն ու կնոջից բաժանվելը իր հետևանքները թողին նրա հետագա ամբողջ ստեղծագործության մեջ։ Նա առնական ընդունակությունից զրկված եր, վորից հոգեպես տանջվելով, թափում է եղ իր ներքին հոգեկան տանջանքները հնչյունների մեջ։ Նա 1876 թվին ծանոթանում է նամակագրությամբ մի հարուստ կնոջ հետ (Ֆոն-Մեկկ), վորը նրան նյութապես և բարոյապես հովանավորում եր։ Իրար յերես չեյին տեսել և եղպես էլ մնացին մինչև վերջը, նամակներով հաղորդակից լինելով իրար։ Նա հանդես է յեկել իբրև դիրիժյոր և ղեկավարել է «Ռուս Յերաժշտական Ընկերության» տրված համերգները (1887 թ.), անցնում է արտասահման իր գրվածքներով։ Նա յեղել է նայև Թիֆլիսում. եղ շրջանը իր ազդեցությունն է ունենում են ժամանակվա Թիֆլիսի յերաժշտասեր հասարակության վրա։

Չայկովսկու յերաժշտական բնույթը մինոր է, նա թախծի ու վշտի յերգիչ է։ Մաժորը նրա մոտ դեր է կատարում ժողովրդական բնույթ կրող ստեղծագործությունների մեջ։ Մաժորին դիմում է նա իր սքերցոներում (IV և VI սիմֆ.), մարշերում, պոլոնեզներում, վայլսերում, հանդիսավոր տեսարաններում։

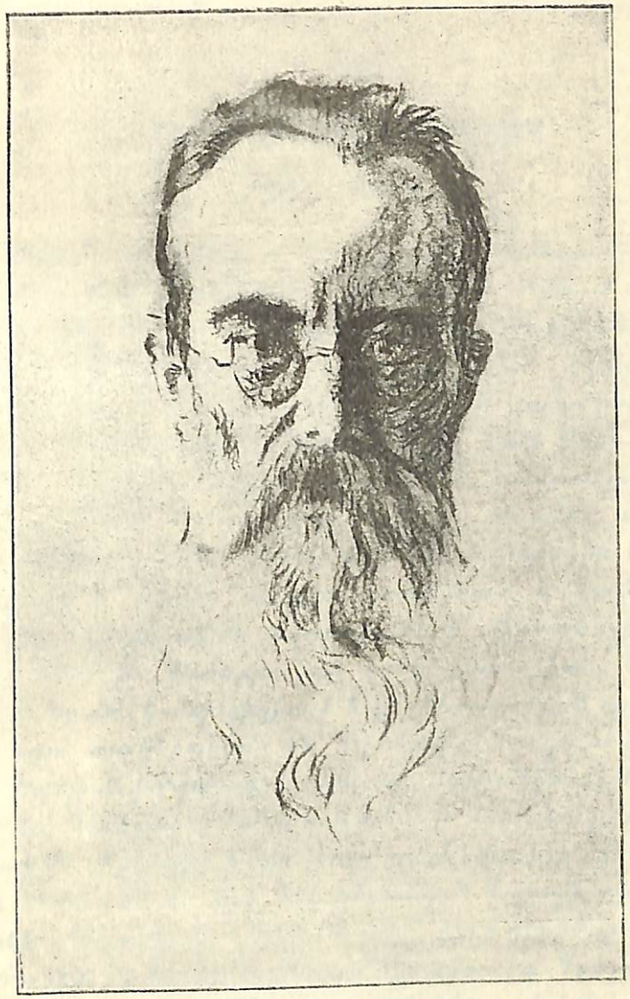
Նա իր քաղաքական հայացքներով հեղափոխական չեր, ավելի ճիշտ՝ մոնարխիստ եր և մեծ իշխանների ու հարուստների յերկրպագու։ Նրա ոպերաների սյուժեների մեծ մասը եղ բանին ապացույց են։ Նա գրել է կանտատա, հանդիսավոր «Թագադրության մարշը», «Սլավոնական մարշ», վորոնք բնորոշում են նրա մոնարխիստական—սլավոնական պատրիոտիզմը։ Նա իր հիշատակարանում (Թիֆլիսի շրջան 1873 թ.) հայերի և հրեաների հասցեին արհամարանքով է արտահայտվում. սակայն միաժամանակ նա մի քանի անգամ մտնում է հայ ու վրացի յեկեղեցիները յերգեցողությունը լսելու։ Նն ժամանակվա հայոց յեկեղեցու յերգեցողությունը (Մեյդանի ս. Գեորգ) նրան ապշեցնում է իր ազնիվ անճոռնի յերգեցողությամբ և միևնույն ժամանակ յեղանակների օրիգինալ բնույթով։

ՏԱՆԵՅԵՎ ՍԵՐԳԵՅ ԻՎԱՆՈՎԻՉ

(1856—1915)

Զինովիևի վորդի, Վլադիմիրի նահանգից։ Նա 10 տարեկան մտնում է կոնսերվատորիան, Նիկ. Ռուբինշտեյնից դաշնամուրի դասեր է ստանում, Գումբերտից ֆորմա և ֆուգա, Զայկովսկուց՝ հարմոնիա, գործիքային արվեստը (ինստրումենտովկա) և ազատ հեղինակություն։ 1875 թվին ավարտելով կոնսերվատորիան անցնում է արտասահման։ 1878 թվին հրավիրվում է կոնսերվատորիա՝ թեորիայի դասատու, Զայկովսկու տեղը։ 1880 թվին ստանձնում է դաշնամուրի դասարանը՝ Կլինդվորտի հեռանալուց և Ռուբինշտեյնի մահվանից հետո։ 1885-89 թվականներին կոնսերվատորիայի վերատեսուչ և ղեկավարող խմբական և որկեստրի դասարաններում։ 1888 թվին կազմակերպում է առաջին աշակերտական սիմֆոնիկ նվագախումբը։ Հանդես է յեկել իբրև դաշնակահար։ Կոնտրապունկտի ամենալավ գիտակն ու մասնագետն եր։ Ունի խմբի և որկեստրի համար յերկեր, սիմֆոնիաներ, խմբերգներ, կանտատա «Հովհաննես Դամասկոսցի», ունի աշխատություն թեորիայից «Подвижной контрапункт строгого стиля» և թարգմանել է Բուսլերի Учебник форм և «Строгий стиль»-ը։ Ռուսական շկոլայի պոլիֆոնիզմի հիմնավորողն ու մշակողը լինելով նա վերոհիշյալ իր աշխատության մեջ իսպառորեն ոգտագործեց ու նախատեսեց կոնտրապունկտի բոլոր ձևերն ու ընթացքները։ Ժողովրդական ստեղծագործության և յերաժշտական կույլ-

տուրայի ջերմ պաշտպանը ահա թե ինչ է գրում Զայկովսկուն իր նամակների մեջ (1/VIII և 18/VIII 1870 թվին)։ «Կոպիտ ու կեղտի մեջ ընկած ու տանջվող ժողովուրդը (ազգը) անգիտակցաբար նյութ է ամբարում լույս աշխար հանելու գործեր, վորոնք բավարարելու յեն մարդկային հոգու բարձրագույն պահանջները»։ Այնուհետև յեզրակացնում է՝ «Ռուս մելոդիաները հիմք պետք է դրվեն յերաժշտական կրթության։ Կարծում եմ, վոր կգա ժամանակ, յերբ կոնսերվատորիաներում կուրորեն չեն սովորեցնելու են, ինչ ուսուցանում են Լայպցիգում կամ Բեռլինում, այլ կըմբռնեն, կհասկանան, վոր մեզ հարկ չկա կոնտրապունկտներ գրելու Գրիգորյան կանտուս Ֆիրմուսներով, վոր մենք այլ խնդիրներ ունենք, քան գերմանացիներն ու ֆրանսացիք, վոր հանդուրժելի չե մոռանալ ռուսաց յերգերը, վոր պետք է հարմարվել են հանգամանքներին ու պայմաններին վորոնց մեջ գտնվում ենք»։



ՐԻՄՍԿԻՅ ԿՈՐՍԱԿՈՎ

Ն. Ա. ՐԻՄՍԿԻՅ-ԿՈՐՍԱԿՈՎ

(1844—1908)

Ծնվել է Տիխվինում, Նովգորոդի նահանգում, կալվածատիրական ընտանիքում։ 1856 թվին մտնում է Պետերբուրգի (այժմ Լենինգրադի) կոնսերվատորիան։ Ծանոթանում է Բալակիրևի և նրա խմբակին՝ («Могучая кучка») Կյուի, Մուսորգսկի և Բորոդին յերաժշտագետներին։ Ծովային զինվորական լինելով, 1864 թվին ստանում է ծովային սպայի աստիճան և նավատորմի լոգալու միջոցին նա ավարտում է իր առաջին սիմֆոնյան։ Ռիմսկին 1873 թվին թողնում է ծովային ծառայությունը և նույն տարին ստանձնում է նավատորմի բոլոր զինվորական նվագախմբերի վերատեսչի պաշտոնը։ 1871 թ. Պետերբուրգի կոնսերվատորիան հրավիրում է նրան՝ կոմպոզիցիայի և գործիքավորման պրոֆեսոր։ Նրա աշակերտներն են՝ Արենսկիյ, Գլազունով, Լյադով, Իպոլիտով-Իվանով, Սակետի, Գրեչանինով, Վիտոլ, Լիսենկո, Զերեպնին, Գնեսին։ Միևնույն ժամանակ Ռիմսկին պետական յերգեցիկ խմբի (կապելլայի) վարիչի ոգնականն եր և 1874—81 թ. Զրի Յերաժշտական Դպրոցի տեսուչը։ Ռիմսկի—Կորսակովը հանդես է յեկել իբրև դիրիժոր՝ Մոսկվա, Փարիզ, Բրյուսել, Ոդեսսա և Պետերբուրգ։ Գրել է օպերաներ՝ «Սադկո» (առաջինուս սիմֆոնիկ պոյեման), «Պսկովիտյանկա», «Մայիսյան գիշեր», «Կիտեժի հեքյաթը», «Մնեդուրոչկա» («Զնաղջիկ»), «Սալտան», «Անմահ Կաշչեյ», «Թագավորի հարսնացուն», բոմանսներ, խմբական յերգեր,

մշակել է և հրատարակել «100» և «40» ռուս ժողովրդական յերգերի ժողովածուներ։

Նրա ստեղծագործությունը Վագների ազդեցությունն է կրում զուգակցված ռուսական շկոլայի հետ։

Ռիմսկի-Կորսակովի խոշոր արժանիքներից մեկն էլ են է, վոր նա մի շարք ռուս կոմպոզիտորների չավարտված ոպերաներն ավարտում է Գլազունովի հետ, լրացնում է ու մշակում Դարգոմիժսկու «Каменный гость»-ը, Բորոդինի «Իշխան Իգորը», Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով» և «Խովանշչինա» ոպերաները։ Իր յերաժշտական գործունեության ընթացքում նա շփվելով ենպիսի յերաժշտագետների հետ, վորոնք հասկանում և ծանոթ եյին արևելյան յերաժշտությանը (Ռուբինշտեյն, Իպպոլիտով-Իվանով, Եկմալյան, Սպենդիարյան, Գնեսին Միխ., Գրիգոր Միրզայան,—Սյունի, Ռոմանոս Մելիքյան, Հովհաննես Նալբանդյան), իր գրվածքների մեջ մտցրեց արևելյան գունավորումն և արևելյան մելոդիաներին հատուկ խաղեր ու զարդարանքներ։

Նրան սիրում ու հարգում եր կոնսերվատորիայի ամբողջ ուսանողությունը, վորին ջերմ պաշտպան կանգնեց նա 1905 թվի գործադուլների շրջանում։ Ռիմսկի Կորսակովն առաջին ռուս յերաժշտագետն եր վորը հրապարակորեն մամուլի միջոցով բողոքեց կոնսերվատորիայի ուսանողների ձերբակալությունների դեմ և հեռացվեց կոնսերվատորիայից։ 1905 թվի աշնանը, հեղափոխության որերին Ռիմսկին նորից հրավիրվեց կոնսերվատորիա, իսկ տեսչի պաշտոնն ստանձնեց Ա. Կ. Գլազունովը։ Ռիմսկու որով առաջին անգամ կոնսերվատորիայի պատմության մեջ՝ ուսանողության ներկայացուցիչները մուտք ստացան կոնսերվատորիայի Գեղարվեստական Խորհրդի նիստերին։

Ա. Կ. ԳԼԱԶՈՒՆՈՎ

(ԾՆՎ. 1865 Թ.)

Ալեքսանդր Կոնստանտինովիչ Գլազունովը ծնվել է Պետերբուրգում (այժմ Լենինգրադ)։ Հարուստ վաճառականի վորդի։ Նրա պապը առաջին գրավաճառն էլ ու հրատարակիչը։ Հայրը յերբեմն նվագում եր ջութակ, յերաժշտասեր եր։ Մայրը ընդունակ դաշնակահարուհի յեր՝ Լեշետիցկու աշակերտուհին։ Մոր ազդեցության տակ զարգանում է Գ-ի յերաժշտական ընդունակությունը։ Ա. Կ-ին աշակերտել է Կնինային, Ցիլենկովսկուն (դաշնամուր)։ 14 տարեկան հասակում սկսում է թեորիայի դասեր առնել Ռիմսկի-Կորսակովից և հետևյալ տարին գրում է դաշնամուրի համար «թեմա վարիացիաներով»։ Հետագայում Ռիմսկու ղեկավարությամբ ավելի կատարելագործվում է գրելու արվեստում և գրում է սիմֆոնիաներ, լարային կվարտետներ, դաշնամուրի համար յերկեր և մի շարք ռոմանսներ։

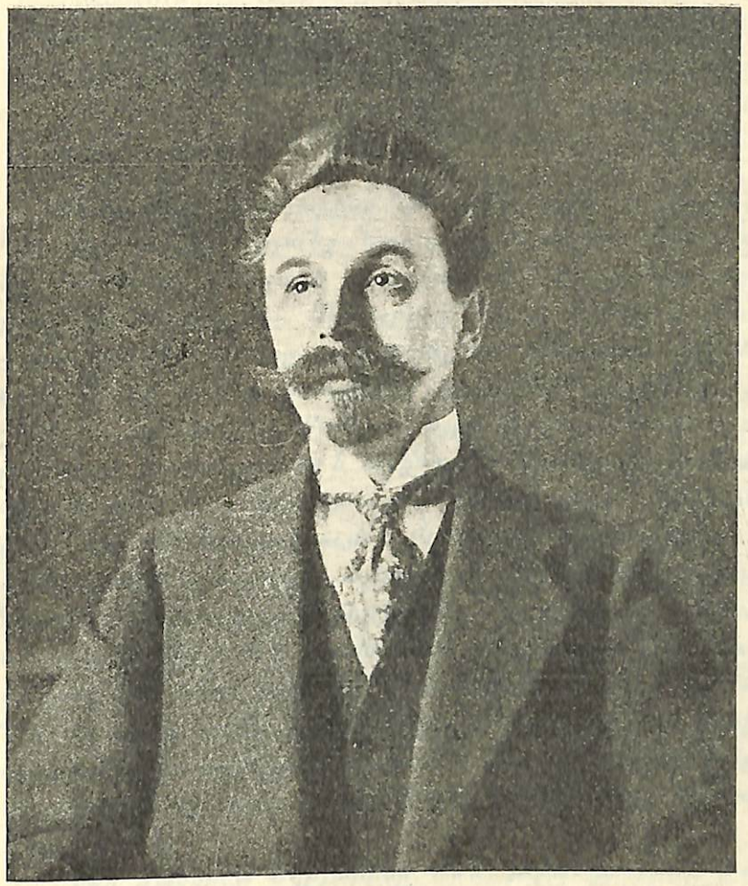
Իբրև դիրիժոր նա առաջին անգամ հանդես է գալիս Փարիզի ցուցահանդեսում 1889 թվին՝ իր սեփական գրվածքներով։ Բացի դրանից, նա ղեկավարել է «ռուս սիմֆոնիկ կոնցերտները» Պետերբուրգում, վորտեղ առաջին անգամ կատարվել են նրա հեղինակությունները։ 1900 թվականից նա պրոֆեսոր եր կոնսերվատորիայում՝ գործիքավորման և պարտիտուրաների ընթերցման դասարաններում։

Եդ պաշտոնում Գլազունովը մնաց մինչև 1905 թիվը,

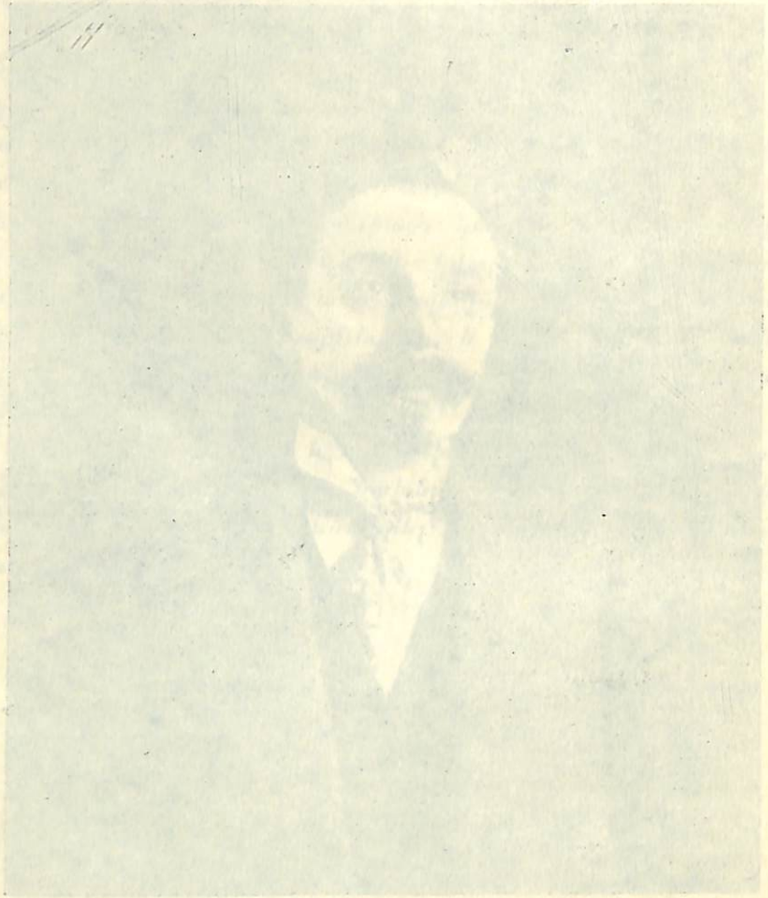
յերբ նրան ընտրեցին կոնսերվատորիայի տեսուչ, վորպիսի պաշտոնում նա մնաց մինչև վերջին տարիները։ Մինչեվ այժմ ել նա կապված է կոնսերվատորիայի հետ, թեպետ պաշտոնական աշխատանք չի վարում։

Նա գրել է նվագախմբի համար 7 սիմֆոնիա, 4 սյուիտա, «Շոպենիանա» (Շոպենի 4 պիյեսները սիմֆ. գործիքների համար փոխադրված), 4 նախերգանք (ուվերտյուրա՝ 2-ը հունական թեմայով, «Կարնավալ» և «Հանդիսավոր»), սիմֆոնիք պոեմ «Ստենկա Ռազին», 2 սերենադա, «Արևելյան Ռապսոդիա», կամերային համանվագի (անսամբլ) համար 5 լարային կվարտետ, 5 «Նովելլետներ», լարային կվինտետ և փողավոր գործիքների համար կվարտետ, Բալետ՝ «Ռայմոնդա», և այլն, ջութակի կոնցերտ և զանազան գործիքների, նաև դաշնամուրի գլխավորապես պիյեսներ։

Նա յե գրի առել և նվագախմբել՝ հիշողությամբ Բորոդինի «Ինյազ Իգոր»-ի նախերգանքը Բորոդինի մահից հետո և ավարտել ու բեմադրել եղ ոպերան Ռիմսկի Կորսակովի ոգնությամբ։



ՍԿՐՅԱԲԻՆ



ՍԿՐՅԱԲԻՆ

(1871—1915)

Ալեքսանդր Սկրյաբինը հին ազնվական ծագումով, հայանի ռուս յերաժիշտ եր։ Նրա պապը հրեատանու գնդապետ եր։ Սա ուներ 7 տղա և 1 աղջիկ։ Ալ. Սկրյաբինը նրա յերկրորդ վորդուց է։ Սկրյաբինի հայրը համալսարանավարտ եր, իսկ մայրը ավարտել եր կոնսերվատորիան, դաշնամուրի մասնագիտության դիպլոմով՝ պրոֆեսոր Լեշետիցկու աշակերտուհին եր։ Հայրը թողնում է իրավաբանական ֆակուլտետը և անցնում է Պետերբուրգի Արևելյան լեզուների ինստիտուտը։ Ինստիտուտն ավարտելուց հետո նա նշանակվում է Կ. Պոլսի ռուսական դեսպանատանը՝ դրագոման, այնուհետև Բիթոլիայի դեսպանատան քարտուղար և վերջապես Երզրումում՝ ավագ կուսակալի պաշտոն է ստանձնում։ Վախճանվում է Շվեյցարիայում, 1914 թվին իր վորդու Ալեքսանդրի մահվանից մի քանի ամիս առաջ։ Սկրյաբին-յերաժիշտը մորից զրկվում է մի տարեկան հասակում և նրա ամբողջ խնամքը վերցնում է իր վրա նրա միակ մորաքույրը Լյուբով Սկրյաբինան։

Դեռ մանկութ Սկրյաբինը մեծ յերաժշտական տաղանդի նշաններ է ցուցադրում։ Հինգ տարեկան հասակում դաշնամուրի առաջ նստելով, հորինելու փորձեր եր անում։ Նոտաները շուտ չկարողացավ յուրացնել, բայց լսողությունը և յերաժշտական հիշողությունը սուր եր։

Պարզ է, վոր ունևոր և ապահով ընտանիքում ապ-

բելով նա շրջապատված եր ամեն հարմարություններով։ Պատանի հասակից նա ծանոթանում է ոպերային, դաշնամուրին, թատրոնին, ըստ վորում ինքը տանը փոքր չափերով թատրոն և բեմ եր կառուցել իր դեկորացիաներով և սեփական պիյեսաներն եր հնարում, տիկնիկների մեջ բաժանելով գործող անձանց դերերը։ Գրում եր վոտանավորներ և տրագեդիաներ, արձակ և չափածո։

Տաս տարեկան հասակում մտնում է «Կադետսկիյ կորպուս», զինվորական փակ դպրոցը, իբրև յերթևեկ, և ապրում եր իր հորեղբոր Վլադիմիր Սկրյաբինի մոտ վոր ծառայում եր նույն հաստատության մեջ իբրև դաստիարակ։ Ալեքսանդրը բոլորի սերն է գրավում և շուտով դառնում է կորպուսի սիրելին։ Ռազմագիտությանը վոչ մի հակում չունենալով, նա դաշնամուրին և գեղարվեստին եր նվիրվում։ Հավաքում եր շուրջը իր ընկերներին և սկսում եր նվագել, գրավելով իր վրա շրջապատողների ուշադրությունը։ Նրա ուսուցիչներն եյին մուզիկայից՝ Կոնյուսը (այժմ Մոսկվ. կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր), պրոֆեսոր Զվերյով և թեորիայից՝ Տանեյև (վախճանված)։ Կորպուսի վերջին դասարաններում յեղած շրջանում նա մտնում է Մոսկվայի Կոնսենվատորիան դաշնամուրի դասարանը՝ Վ. Սաֆոնովի մոտ, իսկ կոնտրապունկտի արվեստը անցնում եր Տանեյևի մոտ։ Տանեյևից անցնում է Ա. Ս. Արենսկու մոտ։ Սա Սկրյաբինին թերագնահատում է և նրա մեջ չի գտնում կոմպոզիտորի կոչում։ Սկրյաբինը չի ցանկանում մնալ Արենսկու մոտ և դուրս է գալիս նրա մոտից, ավարտելով դաշնամուրը 1891 թվին։ Դրանից առաջ նա արդեն վերջացրել եր զինվորական դպրոցը։ 1891 թվին ծանոթանում է Բելյայևի հետ և դրանից հետո սկսվում է նրա յերաժշտական և գեղարվեստական գործունեությունը։ Սկրյաբինն անցնում է Ցեվրոպա, ճանապարհորդելով և կոնցերտներ տալով նա միաժամանակ գրում է իր սոնատները, վորոնք մեծ հաջողություն են ունենում։

1897 թվին նա հրավիրվում է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր՝ դաշնամուրի դասարանը։ 1903 թվին թողնում է պրոֆեսուրան և ամբողջապես նվիրվում է յերաժշտական ստեղծագործությանը։ Եդ տարին նրա ստեղծագործության ամենաբեղմնավոր տարին եր։ Մի ամառվա ընթացքում նա գրում է չորրորդ սոնատը և մոտավորապես քառասուն կտոր դաշնամուրի այլ գրվածքներ, ի միջի այլոց «տրագիկ» և «սատանիք» պոյեմաներ և ավարտում է յերրորդ սիմֆոնիան «աստվածային պոյեման»։ Վերջին գրվածքը 1905 թվին կատարվեց Փարիզում Արտուր Նիկիշ հռչակավոր դիրիժորի ղեկավարությամբ։ Մինչև 1906 թիվը Փարիզից անցնելով Իտալիա ապրում է Ջենովայում, մնալով այստեղ մինչև 1906 թվի փետրվար ամիսը։ Ենտեղից անցնում է Ժընև և դեկտեմբերին անցնում է Ամերիկա՝ կոնցերտային շրջագայության՝ Նյու-Յորկ, Չիկագո, Վաշինգտոն, Դետրոյտ, Ցինցինատի և այլ քաղաքներում մեծ հաջողություն ունենալով։ Չորս ամսից հետո վերադառնում է Փարիզ, վորտեղ եդ ժամանակ Դյագիլևի սիմֆոնիկ կոնցերտներն եյին տրվում։ Եդ համերգների թվում տրվում է նաև Սկրյաբինի յերկրորդ սիմֆոնիան և դաշնամուրի կոնցերտը, վորտեղ հանդես է գալիս վորպես նվագող դաշնակահարների պսակը՝ Յոսիֆ Հոֆմանը։

Փարիզից Սկրյաբինը անցնում է Բեատենբերգ, ենտեղից՝ Լոզանն, վորտես 1908 թվին ավարտում է «Եքստազի պոյեման», վորից հետո անմիջապես ձեռնարկում է հինգերորդ սոնատի հեղինակման, 3—4 որում վերջացնելով եդ սոնատը։ Նույն ամռան ոգոստոսին նա գնում է Բիարրից, իսկ աշնանը փոխադրվում է Բրյուսսել, վորտեղ և մնում է մինչև 1910 թիվը։

1909 թվին նա գալիս է Ռուսաստան (Առաջին մուտքը), վորտեղ մասնակցում է Յերաժշտական Ընկերության (հին) սիմֆոնիկ համերգներից մեկում, վորտեղ դրված

եր նրա յերրորդ սիմֆոնիան և հինգերորդ սոնատը և «Եքստազի պոեման»։ Այնուհետև նա նորից վերադառնում է Բրյուսսել, իսկ 1910 թվի ապրիլի սկզբին վերջնականապես հաստատվում է Ռուսաստան և բնակվում Մոսկվայում։ Նույն տարվա ամառը նա ավարտում է «Պրոմեթեյ»-ը իր վերջին սիմֆոնիկ գործը, որն առաջին անգամ կատարում են Ս. Կուսեվիցկու սիմֆոնիկ համերգներից մեկում, ըստ որում դաշնամուրի մասը նվագում է ինքը հեղինակը։ Ռուսաստանում Սկրյաբինը շրջում է Վոլգայով Ս. Կուսեվիցկու նվագախմբի հետ հանդես գալով իր դաշնամուրի կոնցերտով և մեծ հաջողություն է ունենում ամեն տեղ։ Վոլգայից հետո Սկրյաբինը փոխադրվում է Մոսկվա։ 1911 թվի ամառը Կաշիրա քաղաքի կալվածներից մեկումն է անցկացնում։ Ձմեռը նորից շրջագայում է Ռուսաստանը։ 1912 թվին ամառը անցնում է Բեատենբերգ, Շվեյցարիա, Բելգիա, Հոլլանդիա, անորինակ հաջողություն ունենալով։ Ֆրանկֆուրտում նույնպես մեծ հաջողությամբ հանդես գալուց հետո վերադառնում է Մոսկվա։ 1911—1913 թվականները նորից սկսում է ստեղծագործել։ 1914 թվի սկզբին գնում է Անգլիա, Լոնդոնում և այլ քաղաքներում համերգներ է տալիս, որով և վերջացնում է իր շրջագայությունները։ 1914 թիվն անց է կացնում գյուղում։ 1914—15 թվին նա պետք է նորից անցներ Անգլիա, սակայն եղ բանին խանգարեց իմպերիալիստական պատերազմը։ Եղ սեզոնին նա հանդես է գալիս Մոսկվայում, որտեղ պետք է դրվեր նաև «Պրոմեթեյը» որ հանվում է ծրագրից իր հակառակորդների սատանքներով։ Վերջին հանգամանքը շատ վատ է ազդում Սկրյաբինի վրա, սակայն նրա հաջողությունը և հմայքը ավելի ու ավելի մեծանում է։ Յեթե սկզբում նա մեծ յեռանդ ու թափ եր կորցնում, կռվելով իր նորամուծությունների համար, թշնամական վերաբերմունքին հանդիպելով ժողովրդի մեջ, ապա վերջին

շրջանում նա փայլուն հաղթանակներ է տանում։ Վերջին անգամ նա հանդես է գալիս Պետրոգրադում (Լենինգրադ) 1915 թվի ապրիլի 2-ին։ Իր վերջին դաշնամուրի յերկերը նա ավարտում է 1924-ի գարնանը։ Եդ պյեսաներն ավարտելուց հետո նա անձնատուր է լինում իր փափագի իրականացման «Միստերիայի» ստեղծագործման։ «Նախնական գործողության» (կամ արարի) բանաստեղծությունը, որ «Միստերիայի» նախաբանը պիտի լիներ, նա գրել եր ամառը գյուղում և ձմեռնամտին վերջնականապես ավարտված եր։ Վերջապես Սկրյաբինը ձեռնամուխ է լինում նրա մուզիկային, հույս ունենալով, որ կավարտի 15 թվի աշնանը, սակայն ճակատագիրը այլ բան եր որոշել։ Դեռ 14 թվին նրա վերին շուրթի վրա ֆուրունկուլ (վերք) եր գոյացել և շուտով բժշկվել եր, իսկ 15 թվին Պետրոգրադից Մոսկվա վերադառնալով, Սկրյաբինը նկատում է որ ելի նույն տեղը մի փոքրիկ պզուկ է գոյացել։ Եդ հանգամանքը սկսում է նրան հուզել, ի նկատի ունենալով, որ մի շարաթից հետո նա նորից պետք է մեկներ համերգների համար Ռուսաստանի զանազան քաղաքները։ Նա վախենում եր որ այդ պզուկը խոց (ֆուրունկուլ) կդառնա և նրան կստիպի հետաձգել իր ճանապարհորդությունը։ Ապրիլի 7-ին ընկնում է անկողին և ամբողջ որը նա շարունակում է ստեղծագործել։ Այնուհետև տաքությունը սկսում է բարձրանալ մինչև 40,4, ֆուրունկուլը փոխվում է կարբունկուլի և վոչ մի բժշկական ոգնություն չի հետ կասեցնում նրա արյան վարակումը, որից և նա վախճանվում է ապրիլի 14-ին 1915 թվին աշխարհասասան պատերազմի նախաշրջանում, առանց տեսնելու հեղափոխության հաղթանակը և լսելու նրա շեփորները։

Սկրյաբինի ստեղծագործությունները յերեք գլխավոր շրջան ունեն, առաջինը՝ Շոպենի ազդեցության շրջանն է (Առաջին, Յերկրորդ և Յերրորդ սոնատները, ըստ որում

Յերկրորդ սոնատում լավում է նաև Զայկովսկին)։ Յերկրորդ շրջանը Շոպենից ազատագրվելու և ինքնորոշման շրջանն է, յերրորդը, վերջին՝ կատարելության շրջանն է («Պրոմեթեյ» «Եքստազ պոյեման»)։ Յեվգենի Դունսոը իր «Սկրյաբինը և իր ստեղծագործությունը» գրքույկի մեջ*) գրում է Սկրյաբինի մասին հետևյալը.

Իր ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում Սկրյաբինը գեղարվեստական յերկի գոյության համար յերբեք արտաքին գեղեցկություն չեր համարում հիմքը, լինի նա մելոդիան կամ հարմոնիան, այլ նա եդ գեղեցկությանը ներքնապես արդարացումն եր վորոնում գաղափարի-տրամադրությունների մեջ։ Նրա ամբողջ ստեղծագործական գործունեության ընթացքում կարմիր թելով անցնում է հստակ արտահայտված ձգտումը՝ մարմնավորել կատարելապես վորոշակի գաղափարը-տրամադրությունները, վորը սակայն բեկբեկվում է բազմազան ապրումների պրիզմաների մեջ։

Յերաժշտական արտադրության հրապարակ գալը պետք է պայմանավորված լինի ես կամ են ապրումը հնչյուններով մարմնավորելու բնական պահանջով, ապրում վոր ծնունդ է առնում մի ընդհանուր գաղափարից։

Դրա հետ միասին, սակայն շատ կարևոր է նիշել, վոր Սկրյաբինի յերաժշտությունը լինելով մարմնացումն վորոշ ապրումի և վոչ թե արտաքին յերևույթի մի վոր և է նկարագիր (իլլյուստրացիա), իր մեջ ծրագրային լինելու վոչ մի ակնարկ չունի ես բառի ընդհանուր ընդունված մտքով, վոր հարկավոր է մի անգամ ընդ միշտ միտները պահել, խուսափելու համար են կեղծ ու Սկրյաբինի ստեղծագործության վոգուն բնավ ոտար հասկացողությունից, վոր կարելի յե կազմել նրա յերաժշտական յերկերը լսելով։ Ա. Վ. Լունաչարսկին Սկրյաբինին նվիրված դասախոսության մեջ (1921 թ. մայիսի 8) ասում է՝

*) Վորտեղից քաղել ենք Սկրյաբինի կենսագիրը։

«Յերաժշտության մեջ կարելի յե վորոշել են անջրպետը վորի մի կողմում կգտնվի եսպես կոչված զուտ յերաժշտությունը, վորում հեղինակն իր առաջ դնում է բացառապես հնչյունական, ձայնական (սոնայլ) խնդիր, և վոր և է զգացմունք կենդանացնելու մասին շատ քիչ է մտածում, իսկ մյուս կողմում կմնա են յերաժշտությունը, վոր լիքն է տրամադրություններով, զգացմունքով, կրքերով և յերբեմն գաղափար (իդեա) կոչվածով, յեթե եդ բառի տակ հասկանանք վոչ թե պարզ արտահայտած միտքը, այլ ինտուիցիայով զգացվող մի բան, մի ինչ վոր մոտեցում, ըմբռնումն կամ ապրումն, վոր չի ընդառաջում վոչ մի մարդկային զգացման, այլ ներկայացնում է եդ զգայնության մեջ աշխարհի կամ վոր և է համաշխարհային հսկայական ֆենոմենի արտացոլումն։

Բոլոր ծրագրային յերաժշտությունը կլրառող յերաժիշտներին կարելի յե դասել բանաստեղծների, և յերաժշտության մեջ փիլիսոփաների շարքին (Բեթհովենը, Վագները, Բերլիոզ)։ Սկրյաբինն ել եր պոետ, փիլիսոփա և յերաժիշտ, ըստ վորում Սկրյաբինի և Վագների մեջ չափազանց կարևոր կապ կա։ Ես չեմ խոսելու Սկրյաբինի մասին, վորպես յերաժշտի, բառիս յուրահատուկ մտքով, նրա մասին, թե ինչ դեր է խաղացել նա յերաժշտորեն թույլատրելի համարվող սահմանները ընդլայնելու գործում (ընդգծումը մերն է Մ. Ա.) Վագների նորամուծության հետ ունեցած ես կապը ինձ հիմա քիչ է հետաքրքրում։ Ինձ հետաքրքրում է են, վոր Վագները զուտ վոգով կանգնած եր Շոպենհաուերյան աշխարհայացքի վրա, են հոռետես պանթեիզմի, վոր թե Շոպենհաուերի մեջ և թե Վագների՝ համապատասխանում եր են ժամանակվա հասարակական ապրումներին։ Սկրյաբինն ել պեսսիմիստ է ու պանթեիստ։ Սակայն են միջոցին, յերբ Սկրյաբինի պանթեիստական վերապրումները դրեթե զուգադիպվում են Շոպենհաուերի վերապրումների հետ, նրա պեսսիմիզմը

հետզհետե փոխակերպվում է ցնծացող լավատեսության»*)։

Սկրյաբինի կենսագրության մեջ գլխավոր ակնարկ յերևույթը նրա անընդհատ շրջագայություններն են, գլխավորապես արտասահման, վորտեղ և անց է կացրել իր կյանքի մեծ մասը։ Եստեղից պարզ է վոր նրա յերաժշտությունն ել արմատներ չի ունեցել ռուսական մթնոլորտում և խառն, ավելի շուտ յևրոպական կնիք է կրում, իսկ ռուսականի վոչ մի ակնարկ չկա։

Նրա և նրա հետնորդների արժանիքներից մինն է յերաժշտության մաշված, հին, սխոլաստիք տրադիցիաների խախտումը, շաբլոնիզմի ճեղքումը, վորի մասին խոսել ենք նախորդ գլուխներից մեկում։

---

*) Ա. Լունաչարսկի. «Մուզիկայի աշխարհում»

ԿԱՍՏԱՅԼՍԿԻ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԴՄԻՏՐԻՅԵՎԻՉ

(1856—1926)

Ծնվել է 1856 թ. Նոյեմբ. 16-ին. ուսանել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայում 1876թ.։ 1882 թվին՝ ուսուցիչ դաշնամուրի Մոսկ. Սինոդի վարժարանում, 1899 թ. խմբավարիչի ոգնական, 1901 թ. խմբի վարիչ (ռեգենտ)։ Դասավանդում է սոլֆեջիո, յերգեցողություն և կոնտրապունկտ, անդամ վարժարանի խորհրդի։ Ռուս հոգևոր յեկեղեցական կոմպոզիցիայի նոր ներկայացուցիչներից մեկն է, ունի շատ աշխատություններ էդ բովանդակությամբ, 8 պյես՝ վրացական թեմայով՝ դաշնամուրի համար։ Սա առաջին շրջանն է։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո ի շարս մյուս «հոգևորականների» Կաստայլսկին անցնում է աշխարհիկ գրականության ասպարեզը և հեղափոխական տեքստերով խմբական յերգեր է գրում։ Ունի «Գյուղական սիմֆոնիա» սիմֆոնիկ նվագախմբի և խմբի համար գրած, «Կարմիր Ռուսաստան» և այլ խմբական յերգեր։

Վերջին տարիները դասավանդում եր Մոսկվայի պետական Կոնսերվատորիայում՝ Խմբական յերգեցողության արվեստը, խմբական յերգ, գրականություն, խմբերգային ձևերի վերլուծում (անալիզ) և ժողովրդական ստեղծագործություն։

Կաստայլսկու արժանիքը կայանում է նրանում, վոր նա ուսումնասիրեց ռուս ժողովրդական յերգը և նրա յուրահատուկ պոլիֆոնիան, վորի արդյունքը յեղավ նրա գրական աշխատությունը՝ «Особенности народно-русской музыкальной системы» խորագրով։

49.

ՐԱԽՄԱՆԻՆՈՎ ՍԵՐԳԵՅ ՎԱՍԻԼՅԵՎԻՉ

(1873)

Ծնվել է 1873 թ. մարտի 20-ին, Նովգորոդի նահանգում։ 1882 մտնում է Պետերբուրգի Կոնսերվատորիայի դաշնամուրի դասարանը (Դեմյանսկի), 1885 թ. անցնում է Մոսկվայի Կոնսերվատորիան, իր հորեղբորորդի ու պրոֆ. Զիլոտիի մոտ, իսկ թեորիան՝ ուսանում է Տանեյևի մոտ։ Դաշնամուրն ավարտում է 1891 թ. իսկ թեորիան հաջորդ տարին։ Հանդես է յեկել բոլոր՝ թե՝ Ռուսաստանի և թե Յեվրոպայի քաղաքներում իբրև դաշնակահար, դիրիժյոր և կոմպոզիտոր։ Այժմ ապրում է պարբերաբար Ամերիկայում և Փարիզում։ Ունի որկեստրի համար «Ապառաժ» («Утес») ֆանտազիան, «ցիգանական կապրիչչիո» սիմֆոնիա, դաշնամուրի համար հանրածանոթ պրելյուդներ, սոնատներ, լարային անսամբլի համար յերկեր, մի ոպերա («Աչեքո»), մի կանտատա «Գարուն», խմբի, սոլո բարիտոնի և որկեստրի համար։ Գրել է բավականաչափ ռոմանսներ, որոնցից մի քանիսը մեծ ժողովրդականություն են ստացել ինչպես՝ «Անցնում է ամեն ինչ», «Վրացական յերգը», «Շեփորուկ», «Ինչ լավ է եսաեղ» և այլն։

ԳԻՆԸ 1 Ռ. 30 Կ.

Издание Дома Культуры ССР Армении
Москва—1927