

ՀԱՄԻՂ ԱՍՔԱՐԻ

ՀԱՆԱՅՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ ԱՍԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

20-րդ դարի երկրորդ կեսում, հայ երաժշտության առաջ դրված էր նոր խնդիրներ: Մի կողմից, անհարժեշտ էր շարունակել դասական ծեռքերումները, հարստացնելով ազգային նվաճումները երաժշտության տարբեր ժանրերում: Մյուս կողմից, հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի արջև կանգնած էր խնդիր նորացնել ամբողջ գեղարվեստական համակարգը, ավելի մերձ լինել համաշխարհային երաժշտական փորձին:

Դավիթ Հալաջյանը (ծնվ. 1962 թ. Երևանում) 1991 թ.-ից ապրում է Շվեյցարիայում, որտեղ սկզբնական շրջանում Ջերալդ Բենետի մոտ (Ցուրիխի կոնսերվատորիայում), ապա Թոմաս Կեսլեռի մոտ (Բազելի երաժշտական ակադեմիայում) ուսումնասիրել է համակարգչային և էլեկտրոնային երաժշտությունը: Այնուամենայնիվ, այն ուսումը, որ նա ստացել է Երևանի կոնսերվատորիայում պրոֆեսոր Էդգար Հովհաննիսյանի դասարանում, չջնջվեց նրա հիշողությունից՝ հետագա շվեյցարական ամբողջ ուսումնական տարիներին: Հենց Է.Հովհաննիսյանը երգչախմբի բարձր վարպետը, ձևավորեց Հալաջյանի մոտ հակումը դեպի ազգայինը: Էդգար Հովհաննիսյանի այս հատկության վերաբերյալ հարկ է նշել նրա երաժշտությունը ուսումնասիրող Ս.Սարգսյանի խոսքերը՝ «Էդգար Հովհաննիսյանի կերտած ժամանակաշրջանը նաև նրա երաժշտական գաղափարներն են, ոճի ու լեզվի բնորոշ նորամուծությունները, հին նորովի ընկալումը, արդիականի անհատական ըմբռնումը, որոնք ազդել են տարբեր սերունդների վրա և ձևավորել յուրատեսակ հովհաննիսյանական դրպոց»¹:

Ավելացնենք նաև այն փաստը, որ Հալաջյանը ուսանողական տարիներին եղել է Հայաստանի Ռադիոյի և հեռուստատեսության կամերային երգչախմբի երգիչ (այդ ժամանակ երգչախմբի ղեկավարն էր Հարություն Թովհիկյանը), ինչը նպաստել է նրա լսողական ձևավորմանը և կոմպոզիտորական նախասիրություններին: Հետագայում Հալաջյանը մասնակցում է Գիդո Կոկառսի խմբավարության վարպետության դասընթացներին (1978-1988-ական թթ. Լատվիայում):

Այս ժամանակաշրջանում (1980-ական թթ.) Դավիթ Յալաջյանը իրականացրել է շուրջ տասը ժողովրդական երգերի մշակումներ երգչախմբի համար, որոնցից մի քանիսը կատարվել են Հ.Թոփիկյանի ղեկավարությամբ, ապա տարիներ անց մշակումները տեղ են գտել Յայաստանի պետական կամերային երգչախմբի խաղացանկում (խմբավար Ռոբերտ Մլքեյան):

Դավիթ Յալաջյանի խմբերգային ստեղծագործական ցանկում մեծ և ուրույն տեղ է գտել երաժշտությունը հոգևոր թեմաներով. օրինակ «Missa memorium» (լատիներեն տեքստով, նվիրված Եղեռնի զոհերի հիշատակին), որը նրա առաջին ստեղծագործություններից է եղել (գրված է 1985 թ.) և կատարվել է Յայաստանում ու լայն արձագանք է ստացել: Այս համերգի կապակցությամբ իր ծավալուն հոդվածում արվեստագիտության դոկտոր Սվետլանա Սարգսյանը նշում է հետևյալը. «Տարբեր ձևերի ու ժանրերի 10 հոգևոր ստեղծագործությունների հեղինակ Դավիթ Յալաջյանն այսօր կարող է համարվել եկեղեցական ուղղության ազգային առավել նշանակալի կոմպոզիտորներից մեկը: Մենակատարների, երգչախմբի և նվագախմբի համար 1996 թ. գրված նրա «Missa de Lumine» համերգային մեսսան երևանում բազմիցս կատարվել է տարբեր երաժիշտների կողմից, մշտապես արժանանալով ունկնդիրների բարձր զնահատանքին [...] Կուզենայի նշել խմբերգային կառուցվածքների ճկունությունն ու բազմազանությունը, որոնք ավանդական պոլիֆոնիկ են ու հարմոնիկ, ինչպես նաև արդիական հնչյունային հարստացված ազգային տարրերի «դամ» ձգված հնչյունների օգտագործմամբ»: Եզրափակելով՝ հոդվածի հեղինակը գրում է. «Դավիթ Յալաջյանը միջազգային լայն համբավ է ձեռք բերել նաև որպես նվագախմբային, կամերային և էլեկտրոնային ստեղծագործությունների հեղինակ: Սակայն կոմպոզիտորի ստեղծագործության կարևոր բաղկացուցիչ մասը հանդիսացող խմբերգային երաժշտությունն արդեն նրա ուղու սկզբում ուներ «Missa memorium» գազաթը, որը դարձել է ապագա նվաճումների ու հայտնագործությունների աղբյուր»²:

Կարևոր է նշել, որ Յալաջյանը որպես կոմպոզիտոր, իր ձևավորման տարիների ժամանակ ուսումնասիրում էր ոչ թե միայն ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակման հնարավորությունները, այլ նաև խմբերգային երաժշտական արվեստը ընդհանրապես: Հատկանշական է նրա վաղ ձևավորված հակումը ավանդական կաթոլիկ երգեցողության նկատմամբ, ավելի ճիշտ՝ դեպի լատինական մեսսան, ռեկվիեմը և մյուս կանոնիկ ժանրեր: Հետագայում Շվեյցարայում, սա ձևավորվեց ստույգ հետաքրքրություն այդ ժանրերի նկատմամբ, որը արտահայտվեց բազմաթիվ փոքր և մեծ ծավալի ստեղծագործությունների մեջ, որոնք գրված են լատիներեն և, իհարկե, հայերեն. օրինակ՝

հայտնի «Մեղա» լայնածավալ խմբերգը գրված Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» մի ընտրված հատվածի հիման վրա (այդ գործը բազմիցս կատարվել է Հայաստանի կամերային երգչախումբի կողմից):

Հին ավանդական կաթոլիկ երգչախմբային երաժշտությունը չէր կարող չազդել Հալաբյանի նախասիրությունների և, ընդհանրապես, օգտագործված երգեցողության որոշ կանոնների և միջոցների վրա: Ի տարբերություն մյուս հայ կոմպոզիտորների, Հալաբյանը ավելի ազատ ու հնտորեն է մեկնաբանում երգչախմբի հնարավորությունները, ինչպես նաև ավելի բազմազան օգտագործում խմբերգային պոլիֆոնիկ, հոմոֆոնիկ և ալեատորիկ ֆակտուրան, տոնայնական և դիատոնիկ մոդալ առանձնահատկությունները, ձգվող և փոփոխվող ձայները, ազգային ռիթմական հարստությունը: Պատահական չէ, որ ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները, ինչպես նաև նրա առաջին «Մեսրոպ Մաշտոց» կանտատը, այնուհետև «Missa memorium» և «Stabat mater»-ը, Հալաբյանը գրել է միևնույն ժամանակաշրջանում, երբ ձևավորվում էր նրա կոմպոզիտորական ոճը:

Ժողովրդական երգերի մշակումների վերլուծման համար ընտրել ենք հետևյալ խմբերգեր 1) «Սանդ կըծծեն» և «Եղոտ», 2) «Յար կկոնդաս»: Ըստ Հալաբյանի խոսքերի համաձայն, տվյալ մշակումները արված են 1981 թ.-ին՝ Լոռու շրջանի Օծուն գյուղում գտնված և իր կողմի ծայնագրված ազգագրական եղանակների հիման վրա: Այս պատճառով մենք չկարողացանք գտնել երգերի նմուշները հայ ազգային երգերի հրատարակված ժողովածուների մեջ: «Սանդ կծծեն» և «Եղոտ» բառաձայն խառը երգչախմբի համար գրված խմբերգերը կոմպոզիտորը միացրել է միմյանց՝ ստեղծելով մի փոքր շարք, յուրահատուկ սյուիթային ձև: Այդ փաստը խոսում է կոմպոզիտորի հակման մասին՝ դեպի հայկական ավանդույթը:

«Սանդ կըծծեն» խմբերգի հիմքում ընկած է աշխատանքային ժանրին պատկանող մի երգ, որը, ի դեպ, հայտնի է ուրիշ եղանակներով (օրինակ՝ մենք տեսել ենք նրա բոլորովին ուրիշ տարբերակներ Ե.Երկանյանի և Խ.Մարտիրոսյանի մշակումների դեպքերում): Դ.Հալաբյանի այս մշակման բուն մեղեդին առանձնանում է հատուկ ճկունությամբ, ինչը, անշուշտ, դրսևորված է փոփոխական ռիթմի առկայությամբ՝ 3/4, 6/8, 7/8, 5/8:

«Սանդ կըծծեն» խմբերգը սկսվում է տպավորիչ հարմոնիկ առումով սրացված նախաբանով, որը «Ու, խանե, խիյո» բառերի վրա է կառուցվել միայն սուպրանոների և ալտերի ձայների divisi-ի մոտ: Նախաբանում ներկայացվել է հիմնական մեղեդու առանձին տարրեր. մասնավորապես, կվարտային մոտիվը, որը նախապատրաստում է տենորների մուտքը: Ամբողջ խմբերգը երկմաս է:

Առաջին մասը գրված է պոլիֆոնիկ սկզբունքով, որտեղ բուն մեղեդու երեք տարբերակը գտնվում է տենորների, ալտերի և սոպրանոների ծայների մոտ միաժամանակ: Սկզբից տենորները ներկայացնում են իրենց չորս տակտից բաղկացած թեման, որը *ostinato* ձևով շարունակվում է: Ապա կրկնողության ժամանակ ալտերի մոտ մուտք է գործում նոր թեմա՝ նույնպես *ostinato*-ի ձևով շարունակվող: Այնուհետև, լրացվող այս ալետաորիկ կառուցվածքը նոր թեմատիկ մոտիվներով սոպրանոների մոտ շարունակվում է: Բայց հատկանշական է այստեղ բասի պարտիան, որտեղ կվարտայի սահմանում իր դիրքում է կրկնում (դիրքիկ *ostinato*-ի սկզբունքով):

Այսպիսով առաջին, ինչպես նաև երկրորդ մասի ավարտին կոմպոզիտորը ստեղծում է ազատ կառուցվածքի հնարավորություն: Պարտիտուրի մեջ նաև նշում է. «Հատվածի տևողությունը թողնում են դիրիժորի հայացողությանը, ցանկացած պահին կանգառ՝ ստացված համահնչյունի վրա և անցում դեպի հաջորդ կտորը»³:

Խմբերգի երկրորդ մասը չունի նույն թեմատիկ նյութը: Ի տարբերություն առաջին մասի պոլիֆոնիկ աշխույժ կառուցվածքին, այստեղ ակորդային ֆակտուրայի շնորհիվ երաժշտությունը հանդարտ բնույթ ունի (մետրոռիթմիկ փոփոխությունները ևս ավելի քիչ են): Տենորների մոտ չափը ընդգծող ակորդային գիծ է նկատվում, իսկ բասերի ծայների *divisi*-ի երկու խմբում՝ առաջին գիծը ձգվող տևողությամբ հնչյունային դաշտ է ապահովում, իսկ երկրորդը՝ երկու ընդգծված վանկերի վրա բացականություն է կատարում:

Այս երգի ավարտին մուտք է գործում տենորի մեներգը և նույն մեղեդու վրա արտասանում է «Եղսո» բառը, որը երկրորդ խմբերգի վերնագիրն է: Այնուհետև սոպրանոյի մեներգը նոր թեման է ներկայացնում՝ «Եղսո ջան, Եղսո ջան, Եղսոն է խորոտ», որը ազդարարում է երկրորդ խմբերգի սկիզբը: Այնուհետև ամբողջ երգչախումբը արագ արտասանում է «Եղսո» երգի խոսքերը:

Այս երգը իր տրամադրությամբ և երգչախմբի ծայների օգտագործմամբ շատ է տարբերվում նախորդ երգից: Քնարական տրամադրությունը ստեղծում են կանանց եռաձայն երգչախմբի ծայները (սոպրանոյի մեներգը և երեք *divisi*-ների ալտերի մոտ ծուղավորում): Այս երգի մեջ էլ կրկնողության սկզբունքը հիմնական գործոնն է, ինչը բացահայտորեն նկատելի է բոլոր ծայների մոտ: Չարգացման ժամանակ նորից վերականգնվում է մետրոռիթմիկ փոփոխությունը՝ 3/4, 6/8, 2/4՝ փաստ, որը աշխուժացնում է երգի ընդհանուր երաժշտական ընթացքը:

Ավելացնենք, որ առաջին սոպրանոների մոտ մետրոռիթմիկ փոփոխական մեղեդին ընկերակցվում է ալտերի և երկրորդ սոպրանոների միջոցով,

այնուհետև մուտք են գործում բասերի և տենորների ձայները, որոնք լրացված ֆակտուրայի օգնությամբ աջակցում են ստեղծագործության ձևի ամբողջացմանը: Ընդհանուր մոդալ պլանը՝ «a» (իոնական և միքսոլիդիական) և «h»-եռականը թույլ է տալիս ընդգծել երգի հիմնական հենարար հնչյունները՝ a – h – e – fis, որոնք ստեղծում են բնորոշող կվինտա-կվարտային դարձվածքները (մեղեդային և ակորդային):

Հետաքրքիր գեղարվեստական առումով նորարարական այս խմբերը (կոմպոզիտորը նշում է ստեղծման տարեթիվը՝ 1988) ցույց է տալիս ազատ մոտեցում մշակման երգի նկատմամբ, ինչը հարստացնում է ընտրված ժանրը:

«Յար կկոնդաս»: Քառաձայն խառը երգչախմբի համար գրված «Յար կկոնդաս» խմբերգի մեղեդին, նույնպես գրի է արվել կոմպոզիտորի կողմից: Խմբերը կառուցված է որպես վարիացիոն ձև, և քանի որ թեման մնում է գրեթե անփոփոխ, ձևը մոտենում է սոպրանո *ostinato*-ի վարիացիաներին: Թեման անց է կացվում հինգ անգամ, իսկ չորրորդ անգամ տեղի է ունենում հնչյունաշարի տեղափոխում (հիմնական տոնը՝ «es», փոփոխվում է հիմնական տոնի *fis*):

Խմբերը սկսվում է բավականին ծավալուն՝ 16 տակտից բաղկացած նախաբանից, որտեղ յուրաքանչյուր երգչախմբի պարտիան կառուցված է կարճ մոտիվներից, որոնք վերցված են բուն մեղեդուց: Նախաբանը սկսում են սոպրանոները, կրկնելով «կոնդա» բառը նեղ ինտերվալի սահմանում՝ «as – b – ces»:

Սոպրանոյի գիծը առանձնանում է նաև ռիթմիկ *ostinato*-ով (օգտագործված է յամբային բանաձևը), որի շնորհիվ ընդգծվում է մուտք գործող բասերի բավական աշխույժ մեղեդին: Միջին ձայները՝ տենորները և ալտերը աչքի են ընկնում սինկոպացված ռիթմի օգտագործման շնորհիվ (օգտագործված է երկրորդ կարգի պեոն), և ստեղծում են մեկ ընդհանուր շերտ խմբերգային ֆակտուրայի մեջ:

Առաջին անցկացման ժամանակ մշակվող մեղեդին գտնվում է ալտերի ձայների մոտ: Այստեղ տենորները ծուղավորված են միմիանց՝ արտացոլելով կվարտա ինտերվալը, ինչը ընդգծված է կոնալեմենտար ռիթմի օգտագործման մեջ, այսպիսով զուգորդելով մեղեդու հետ, երաժշտական ներքին դինամիկա են հաղորդում: Բասերը ունեն դամի ֆունկցիա, բայց ձգվող հնչյունը այստեղ բաժանված է երկու քարոզիկների: Սոպրանոն իր ուրույն ռիթմով աջակցում է տենորների պարտիայի մեջ գտնվող կվարտային:

Այստեղ կոմպոզիտորը, քնարական ժողովրդական մեղեդին ամեն անգամ անցկացնելիս, ինչ որ գունային-տեմբրային փոփոխություն է ստեղծում ձայների շարադրման մեջ՝ առանձին խմբերգային պարտիաներին տալով նոր

ֆունկցիա: Օրինակ, առաջին և երրորդ անցկացման ժամանակ սոպրանոները բաժանվում են երկու խմբի՝ երեք սոպրանո և խմբի սոպրանո, իսկ երկրորդ անցկացման ժամանակ նրանք ամբողջովին բացակայում են: Զորորդ անցկացման ժամանակ տենորները միաձուլված են ունիսոն հնչողության շնորհիվ, իսկ բասերը «ճուղավորվում» են տարբեր թեմատիկ գծերի ինքնուրույն ֆունկցիաներով: Հինգերորդ անցկացման ժամանակ հիմնական թեման սոպրանոների և ալտերի մոտ կանոնաձև շարադրանք ունի՝ հանդիսանալով խմբերգի օրգանական գագաթնակետը: Այսպիսի տրամաբանության շնորհիվ գլխավոր թեման ամեն փոփոխման ժամանակ ստանում է յուրովի տեմբրային և կառուցվածքային տեսք: Ավելացնենք, որ պոլիֆոնիկ տարրերը այստեղ զարգացած չեն: Այնուամենայնիվ, հեղինակի պոլիռիթմիկ և պոլիթեմատիկ մտածողությունը դարձնում է այդ խմբերգը գունեղ և պատկերային: «Յար կկոնդաս» խմբերգի ամբողջացման համար Հալաջյանը օկտավործում է da capo ձևի սկզբունքը, լռիվ կրկնելով առաջին վարիացիան: Այնուհետև փոքր կողան երկը հասցնում է ավարտին:

¹ Սարգսյան Ս. «Այսօր կլրանար նրա 70 տարին...» // «Ազգ», 14 հունվարի 2000 թ.:

² Սարգսյան Ս. «Հալաջյանի Missa memorium-ը եկեղեցում» // «Ազգ», 2 մայիսի 2003 թ.:

³ «Սանդ կծեծեն» խմբերգի պարտիտուրի ձեռագիր: