

ԱՆՆԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆ. «ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ՍՈՆԱՏ»

Համեմատելով Ա.Բաբաջանյանի պոլիֆոնիկ սոնատը Ալ.Հարությունյանի գրչին պատկանող պոլիֆոնիկ սոնատի հետ, հարկ է նշել ոճական կոնտրաստը, որը բնական է, քանի որ նրանցից յուրաքանչյուրը վառ ստեղծագործական անհատականություն է: Նրանք երկուսն էլ աչքի էին ընկնում դաշնամուրը փայլուն տիրապետելու արվեստով:¹ Երկուսն էլ տիրապետում էին բարդ կոմպոզիտորական տեխնիկայի, այդ թվում նաև պոլիֆոնիկ, ինչպես նաև ժամանակակից տեխնոլոգիաների ամենամոր տենդենցների, իիարկե. ազգային երաժշտական մշակույթի առանձնահատկությունների ներդրմամբ:

Այդ իմաստով Ալ.Հարությունյանին, ավելի շուտ, կարելի է դասել ազգային ռոմանտիզմի և, որոշ դեպքերում, նույնիսկ էքսպրեսիոնիզմի նեկայացուցիչների թվին: Իսկ Առ.Բաբաջանյանի ստեղծագործությունը կապված է հայ երաժշտական արվեստում իրենց արտացոլումը ստացած այդ ուղղությունների հետ և ավելի արմատական է, ինչպիսիք են սերիալ երաժշտությունը, որն իր զարգացման գագաթնակետի ժամանակ հասարակության կողմից բարյացակամ չէր ընկալվում: Այսպես, նրա դաշնամուրային մանրանվագներից մեկը «Ժողովրդական»-ը՝ լիովին կառուցված է դողեկաֆոն շարքի վրա, որը կոնտրապունկտի ազգային դպրոցի ամենաարտասովոր օրինակներից մեկն է: Ինչպես Ալ.Հարությունյանի պոլիֆոնիկ սոնատը, այնպես էլ Առ. Բաբաջանյանի ստեղծագործությունը, եռամաս է՝ պրելյուդ, ֆուգա, տոկատ: Սակայն վերջինիս կառուցվածքը որոշ չափով այլ է: Եթե Ալ.Հարությունյանի մոտ պահպանվում է սոնատային ցիկլի դինամիկ սխեման. արագ մաս, դանդաղ և նորից արագ, ապա Առ.Բաբաջանյանի մոտ հիմնականում դինամիկ, ավելի ծիշտ, էներգետիկ ծանրաբեռնվածությունն իր վրա է կրում միջին մասը՝ ֆուգան, ոչ այնքան արագ, բայց բավականին լարված: Այլ կերպ, եթե Ալ.Հարությունյանի մոտ օգտագործված է դեպի ֆինալ նպատակաուղղված բեթհովենյան սոնատ-սինֆոնիկ ցիկլի սկզբունքը, ապա Ա.Բաբաջանյանի մոտ ծայրի շարժումն մասերը եզրավորում են կենտրոնականը՝ ամենամշանակալիկ իր բովանդակությամբ:

Սոնատային ցիկլի տեսանկյունից այս մոդելը մոտ է մինչդասական՝ սյուիտ-պարտիտայինին: Այսինքն կոմպոզիտորը կողմնորոշվել է ցիկլայնու-

¹ Երկու կոմպոզիտորներն էլ հրաշալի դաշնակահարներ էին, որն արտացոլվել է և ստեղծագործության, և՛ նույնիսկ նրանց համագործակցության մեջ: 2 ռոյալների համար մի քանի բավականին մշանակալի դաշնամուրային ստեղծագործությունների ստեղծման մեջ, որոնք առաջին անգամ կատարվել են իրենց կողմից:

թյան տիպի վրա, որտեղ ստեղծագործության համաչափությունները կապված են ուշ բարոկկոյի պոլիֆոնիայի սկզբունքային հիմքի ոսկե հատման օրենքի հետ: Բայց դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը կիրառել է միանգամայն ժամանակակից քրոմատիկ կոմպոզիտորական համակարգ, որտեղ քրոմատիզացիայի մակարդակը սահմանագծում է ատոնալիզմի հետ: Դիսոնանսների ծայրահեղ էմանսիպացիան, ինչպես մեղեդային, այնպես էլ ուղղահայաց համակցություններում, նպաստում է այն ռժաբանության ստեղծմանը, որում բացարձակ առաջնային է դառնում մելոդիկայի ինտոնացիոն կառուցվածքը, լինի այն թեմատիզմ, թե երկրորդական ծայր: Եվ նույնիսկ այդ ռժաբանական կողմնորոշմամբ կոմպոզիտորին հաջողվել է ստեղծել իր մելոսը՝ տիպիկ հայկական ելևէջանությամբ, որը կոմպոզիցիայի տեխնիկական կատարելության բարձր դրսևորում է:

Երաժշտական մտքի ֆիքսման տեսանկյունից և Ալ.Հարությունյանի, և Առ.Բաբաջանյանի պոլիֆոնիկ սոնատներում հետաքրքիր ֆենոմեն է նկատվում. Ալ.Հարությունյանի մոդալ-լադային համակարգում երաժշտությունը գրի է առնված «մաքուր բանալիում», այսինքն՝ առանց բանալու նշանների (ալտերացիայի նշանները միայն նոտաների մոտ են), իսկ Առ.Բաբաջանյանի գրեթե ատոնալ գրելաձևում, հակառակը՝ կան կոնկրետ տոնայնություն ցուցանող բանալու նշաններ: Կարծում ենք, որ և այս, և մյուս դեպքում էլ դա բացատրվում է երաժշտության տեխնոլոգիական առանձնահատկությունների որոնումների փորձարկումով. չէ՞ որ դարերի վեր կոմպոզիտորները ավանդաբար թաքցնում էին իրենց տեխնիկական գաղտնիքները և, մեր դեպքում, դա հնագույն կոմպոզիտորական ավանդույթների շարունակումն է:

Ի մասը՝ Պրեյլով, իրենից ներկայացնում է շատ արագ թեմայով երկծայն պիես: Այն գրված է հազիվ նկատվող Des-dur տոնայնության մեջ: Թեման շատ ինքնատիպ է, ծայրահեղ քրոմատիզացված, բայց ունի լիովին պոլիֆոնիկ կառուցվածք: Des-dur տոնայնության վերջնական զգացողությունը ձգված է մինչև պրեյլովի ամենավերջը, որը ինքնին երաժշտական հյուսվածքի և շատ շարժուն հոսքի էներգետիկայի համադրության մեջ, հարկ է դասել պիեսի էքսպրեսիոնիստական ուղղության արտահայտմանը:

Սոնատի II՝ կենտրոնական մասը էպիկական բնույթ և մետրականորեն ասիմետրիկ կառուցվածքով մեկ թեմայով ֆուգա է: Էպիկական նախանշանն արտահայտվել է թեմայի ռժաբանական կողմնորոշման մեջ, այն դիատոնիկ է, և դրանով իսկ շատ կոնտրաստային է պրեյլովի համեմատ: Բացարձակ ստույգ և միանշանակ ընկալվում է նաև տոնայնությունը. b-moll՝ պրեյլովի հազիվ տարբերվող Des-dur տոնայնության զուգահեռը:

Թեմայի վերջին անցկացումը es-moll-ում է, այսինքն՝ սուբլոնմիանտային հնչյունաբարձրային դիրքի վրա, տուրք ավանդույթին (դասական ֆուգաներում բոլոր կուլմինացիաները անցկացվում էին սուբլոնմիանտային տոնայնության

մեջ): Բայց տվյալ դեպքում դա երևույթ է, քանի որ ընդգրկված տոնայնությունների շրջանը ավանդականից նշանակալի լայն է:

Հարկ է նշել, որ ֆուզայի ռեպրիզան փոխադրված է հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանք, ավելի է կապված պիեսի եզրափակման նախապատրաստման հետ: Այստեղ կարևոր երևույթ է սովորական քառաձայնության փոխադրումը շերտերի պոլիֆոնիա՝ եռ-քառահարկաշարքային, որը մասամբ կապված է նաև տվյալ ստեղծագործության գործիքային յուրահատկության հետ: Մյուս կողմից՝ հայ երաժշտության մեջ սա միակ երևույթը չէ, չնայած և հազվադեպ. հիշեցնենք, որ Ղ.Ս.Սարյանի սիմֆոնիկ նվագախմբի համար պասսակալիան նույնպես բարդ պոլիֆոնիկ շերտ է, ֆունկցիոնալորեն կապված ստեղծագործության գաղափարի հետ:

Դեպի պիեսի ավարտը կոմպոզիտորը ֆիքսման եղանակը տեղափոխել է «մաքուր» բանալի, որը բացատրելի է տոնայնական պլանի բացարձակապես «տատանումով» մինչև երաժշտական հյուսվածքի մաքսիմալ քրոմատիզացիա: Թեմատիկ նախասկզբի տարրալուծումը ուղեկցվել է լադատոնայնական համակարգի կազմալուծմամբ: Այլ կերպ, տվյալ ֆուզայի զարգացման ընթացքում ֆենոմեն է իրականացված՝ տոնայնական երաժշտության առաջնությունից անցում քրոմատիկայի այն ձևին, որը հավասարակշռում է ատոնալիզմի սահմանագծին:

Զգտումը անկայունության արտահայտվել է նաև եզրափակիչ պիեսի՝ տոկատի ընտրության մեջ, որի տոնայնությունը ֆուզայի տոնայնությունից փոքր տերցիա հեռավորությամբ է. cis-moll– b-moll-ի համակցությամբ:

Ա.Բաբաջանյանի պոլիֆոնիկ սոնատից տոկատը տվյալ ձևի բարոկկոյի նմուշօրինակների թվին չի վերաբերում: Դրանք ավելի հաճախ ֆուզան նախորդող, հաճախ բարդ, 2 կամ 3 թեմաներով դինամիկ պիես էին (որպես օրենք, երգեհոնային):

Ըստ կառուցվածքի սա իսկական դաշնամուրային տոկատ է, որում առկա են այդ գործիքին հատուկ բոլոր յուրահատուկ գծերը: Սակայն տվյալ երաժշտական ձևի ժամանակակից մեկնաբանման արտաքին հատկանիշները, ցայտուն արտահայտված շեշտավորումը ֆակտուրային հնարներում որոշ չափով ծածկում է պիեսի կոմպոզիտորական պատկանելությունը բավականին բարդ կազմակերպված նմանակային պոլիֆոնիկ ձևին, հենց երկու թեմայով համատեղ էքսպոզիցիայով բարդ ֆուզայի: Դրա հետ մեկտեղ այն կազմակերպված է տոնայնական գրելաձևի ոլորտում ցայտուն որոշվող լադային կողմնորոշումով, բայց տոնայնությունների ազգակցությունների լայն մեկնաբանված համակարգով:

Սկզբից մինչև վերջ պիեսը կատարվում է մեկ տեմպով, Allegro vivace, չարժման էներգիան ենթադրում է միասնական տոնուս, պահպանվում է նույ-

միսկ նոսր հյուսվածքներում, շարժման իներցիայի նշանակալի կուտակման շնորհիվ: Եվ ըստ տեխնիկական առանձնահատկությունների, հնարավոր է միայն շատ պրոֆեսիոնալ դաշնակահարի կատարման համար:

Տոկատում կոլաժ վերձանելու կոմպոզիտորական փորձ է նկատվում: Համեմատելով տոկատի թեման Յ.Ս.Բախի L.S.4.-ի I հատորից cis-moll ֆուգայի թեմայի հետ նկատվում է I risposta-ի բացարձակ նմանություն, II և IV հնչյունների էնհարմոնիկ փոփոխման դեպքում: Այս կոլաժով կոմպոզիտորը ստեղծում է միկրոսկոպիկ խաղ, որը միջնադարյան պոլիֆոնիկ գրելածևի ծաղկման ժամանակաշրջանում յուրահատուկ երաժշտական նրբաճաշակություն էր համարվում: Կասկած չկա, որ դա կոլաժի հնար է, խոնարհում Յ.Ս.Բախի երաժշտության մեծության առջև, առավել ևս, որ 2 ֆուգաների տոնայնությունն է նույնիսկ միևնույնը:

Հետագա զարգացումը կապված է պոլիֆոնիկ հնարների զերօգտագործման հետ, այդ թվում նաև տեղային-շերտային: Սակայն շերտային խտացումներում և զարգացումներում եռաձայնության մեջ նկատվում է տիպիկ գործիքային ազդեցություն. պիեսը նշանակալի աստիճանով կողմնորոշված է դաշնամուրային յուրահատկության վրա, որի հետ, հավանաբար և կապված է կոմպոզիտորի ցանկությունը համատեղել դաշնամուրային տոկատի ժանրը կրկնակի ֆուգայի հետ: Ընդգրկված է և պոլիֆոնիկ սոնատի գաղափարը, և տուրք է մատուցված գործիքային նախասկզբին:

Այսպիսով, մաքուր դաշնամուրային տոկատը, դաշնամուրային ողջ ատրիբուտիկայով ճկունորեն համակցվում է բարոկադույն (առավել բարդ, քան նախորդ մասը) կրկնակի ֆուգայի հետ, որն ավելի քան համոզիչ է պոլիֆոնիկ ցիկլում ֆինալի իրացման տեսանկյունից: Ինչ վերաբերում է ցիկլի դրամատուրգիական առանձնահատկությանը. II մասը՝ ֆուգան, համեմայն դեպս, կենտրոնականն է, քանի որ նրանում է իրականանում էպիկական պատմողականության գաղափարը: Ֆինալը՝ ցիկլում պոզիտիվ կերպարայնության հրաշալի օրինակ է, որն արժանավայել եզրափակում է ցիկլը էմոցիոնալորեն և դրամատուրգորեն:

«Պոլիֆոնիկ սոնատ» անվան զնահատման մեջ առավել հակվածություն կա ուշադրությունը շեշտավորել «պոլիֆոնիկ» բառի վրա: Թեմատիզմի ծավալուն կառուցվածքների զարգացման ներկայությունն, անկասկած, կարելի է համարել սոնատայնության ատրիբուտ: Բայց տվյալ դեպքում սոնատայնությունը ենթարկված է կոնտրապունկտի օրենքներին, որոնք և տվյալ ցիկլի կարևորագույն տարրերն են: Այսինքն՝ պոլիֆոնիկ սոնատի դրամատուրգիական և գեղարվեստական նշանակությունը բարդ կոնտրապունկտիկ օրինաչափությունների շրջանակներում եզրափակված բարձր գեղարվեստական գաղափարն է, որը և որոշում է այս ստեղծագործության արժանիքը: