

ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ «ԹԵՄԱ ԵՎ ՎԱՐԻԱՑԻԱՆԵՐ»-Ը

Որևէ հետազոտության սկիզբը ենթադրում է անդրադարձ հետազոտվող երևույթի առավել բնորոշ նմուշներին: Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է վարիացիոն ձևին: Հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ էականորեն ավելի շատ են վարիացիոն կամ դրան մոտ սկզբունքները՝ ոչ վարիացիոն ձևի ստեղծագործական հիմքով: Ավելին, շատ ստեղծագործություններ, որոնք կոմպոզիտորի կողմից ներկայացվել են որպես վարիացիաներ, դասական մոդելից տարբերվող մի շարք բնորոշ հատկանիշներ ունեն, թեև դրանցում լիովին պահպանվում է այդ ձևի գլխավոր օրենքը՝ սկզբնական կառուցվածքի տարբերակումներով շարադրվելու գործոնը:

Մեր կարծիքով՝ վարիացիաների ամենահետաքրքիր նմուշներից մեկը, որն ըստ արժանվույն ներկայացնում է այդ ձևը հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ, Ղազարոս Սարյանի «Թեմա և վարիացիաներ»-ն է՝ գրված 1947 թ-ին: Սա արտահայտիչ ստեղծագործություն է, թեև հեղինակը նրա վրա աշխատել է ուսանողական տարիներին՝ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի երկրորդ կուրսում պրոֆեսոր Դմիտրի Կաբալևսկու դասարանում սովորելու ժամանակ¹:

Թեմա: Քննարկվող ստեղծագործության գլխավոր տարբերությունը դասական նմուշներից ի հայտ է բերում թեմայի կառուցվածքը, որը ռճավորում է հայ ժողովրդական պարը՝ ֆուլկլորային ժանրին բնորոշ ֆրագմենտի ասիմետրիկ համաչափություններով: Թեման դարձվածքաբանական կառուցվածքներից կազմված ինքնատիպ բարդ պարբերություն է: Դարձվածքներից յուրաքանչյուրն ունի կրկնողությունների հատկանիշներ: Սակայն խոսքը վերաբերում է ինքնատիպ կրկնողություններին, քանի որ կրկնողության մեջ առկա են մոտիվային կամ ֆակտուրային-հարմոնիկ տարբերակումների հատկանիշներ, իսկ կադանսային դարձվածքները՝ ռեպրիզայից առաջ և թեմայի ավարտին, ընդհակառակը, կառուցվածքով համասեռ են, թեև շատ տարբեր են իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությամբ:

Կողան հակիրճ է և իր ֆակտուրային հատկանիշներով կտրուկ տարբերվում է նախորդող, ամբողջ նյութից: Նրան թեմայի հետ միավորում է միայն միջնակադանսի հնարի հետ վառ մամուլությունը: Կոմպոզիտորը կարծես դիտավոր-

¹ Ինչպես հայտնի է, հետազայում մինչև կոնսերվատորիան ավարտելը Ղազարոս Սարյանը սովորել է Դմիտրի Շոստակովիչի դասարանում:

յալ հեռացրել է եզրափակիչ կադանսը, որպեսզի ցույց տա նրա ֆունկցիոնալ վերափոխման ավարտը՝ երկրորդ ֆրագի ավարտին գտնվող նրա նմանակի նկատմամբ: Թեմատիկ նյութում առկա են ազգային երաժշտական ավանդույթների հատկանիշներ: Ակնհայտ է, որ կոմպոզիտորը դեռևս այն ժամանակ տիրապետել է պոլիլադայնության և լադային հարմոնիայի հնարներին:

Վարիացիաներ: Նախ բնորոշենք ստեղծագործության մեջ վարիացիաների տիպաբանությունը երաժշտագիտության մեջ ընդունված դասակարգմամբ: Անկասկած, քննարկվող ստեղծագործությունը անհրաժեշտ է վերագրել ազատ վարիացիաների տեսակին: Դա նշանակում է, որ վարիացիայի ընթացքն ինքնին, հիմնվելով թեմայի երաժշտական արտահայտչականության առավել վառ տարրերի վրա, զարգանում է ազատ, առանց թեմատիկ ձևականուցման բնութագրի նկատմամբ կողմնորոշման: Սակայն գոյություն ունեն վարիացիոն սկզբունքների բազմաթիվ տարբերակներ: Դրանում է այդ երաժշտական երևույթի իմաստը: Վարիացիոն մոտեցումը, որն առաջանում է որպես կրկնողության հաղթահարում, ենթադրում է թեմատիկ նյութի ցուցադրություն՝ կոմպոզիտորի նախընտրած տարբերակների բոլոր բազմազանություններով: Այլ կերպ ասած՝ որքան շատ փոխակերպումների է ենթարկվում թեման, այնքան ավելի վառ է դրսևորվում գեղարվեստական արդյունքը: Թեման, որը յուրաքանչյուր նոր վարիացիայում ներկայանում է այլ երաժշտական գրաֆիկայով, ունկնդրին է ներկայանում վերամարմնավորումներով, և որքան անսպասելի են այն վերամարմնավորումները, բնականաբար, սկզբնական թեմատիկ նյութի ճանաչելության պայմանով, այնքան ավելի վառ և բազմազան է ունկնդրի տպավորությունը:

Ներկայացնում ենք Վ. Պրոտոնովի ձևակերպումը. «Վարիացիոն ձևերը երաժշտության մեջ անսահմանափակ են, եթե դրանք լայն հասկանանք, ճիշտ այնպես, ինչպես այն համապատասխանում է երևույթի էությանը, երաժշտական արվեստում դրա կիրառությանը՝ ֆուկլորի պարզագույն նմուշներից մինչև բարդագույն օպերային և սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ»²: Մեջբերման բովանդակությունից երևում է, որ վարիացիաները խիստ որոշակի սահմանազատման չպետք է ենթարկվեն և պետք է մեկնաբանվեն ազատ կերպով:

Ազատ վարիացիաները (Սարյանի վարիացիաները մենք հենց այդպես էինք բնորոշել) ընդգրկում են ածման կարգի վարիացիոն սկզբունք: Մենք խնդիր ունենք սահմանելու, թե ինչպես է այն ազդեցություն ունեցել ձևականուցման վրա՝ թեմայի համեմատությամբ, ինչպես նաև ինչպիսի գեղարվեստա-

² Протопопов В., с. 5.

կան արդյունքի է դա հանգեցրել: Չէ՞որ վարիացիաներից յուրաքանչյուրը թեմայի վերամարմնավորումն է: Նկատենք, որ առհասարակ արվեստում կերպարային վերամարմնավորումը ներկայանում է որպես գրեթե ամենավառ գեղարվեստական միջոց:

Առաջին վարիացիան ընդամենը երկու տակտով է գերազանցում թեմային: Գլխավորապես պահպանված են մոտիվային կորիզները, որոնք խտացված են շարժուն ֆակտուրայով, իսկ լադահարմոնիկ հիմքը պահպանված է, թեև մի շարք դեպքերում լրացված է նոր հարմոնիաներով: Գարմոնիկ փոփոխությունները չեն խախտել թեման, միայն փոխվել է ձևը, որը փոքր-ինչ երկարացվել է: Էական փոփոխությունների թվին պետք է դասել երկրորդ ֆրագը, որը հարստացել է նրբագեղ և բնույթով հայկական ֆորշազով (ֆորշազի առաջին նոտան համընկնում է ուժեղ մասին, չի նախորդում նրան) և, ամենից կարևորը, նրա տևողությունը երկու տակտով ավելացել է ազատ իմիտացիաների շնորհիվ, որոնց կորիզը փոխառված է թեմայի երրորդ ֆրագից: Այս իմիտացվող մոտիվը վերջին կադանսում դարձել է տոնիկական կվինտայի կվինտային տոնի եզրափակիչ «ցուցադրում»: Եթե չլինեք երկրորդ ֆրագի երկարաձգումը, ապա այս վարիացիան կարելի էր համարել խիստ կամ ճշգրիտ, ըստ Վ. Պրոտոպոպովի դասակարգման՝ վարիացիա նույնական կարգի վարիացիոն սկզբունքի կիրառմամբ: Դրա հետ միասին, երկարաձգման հնարը՝ թեմայի երրորդ ֆրագի մոտիվի սեկվենցիան, ներկայանում է որպես աճման ձև, եթե աճ ասելով նկատի ունենանք ոչ միայն երկրորդ ֆրագի նյութի մեջ երրորդի մոտիվի ներմուծումը, այլև նրա սեկվենցիան, որը և նպաստում է ֆրագի տևողության ընդլայնմանը: Ընդհանուր առմամբ, վարիացիոն հնարների մասին կարելի է հաստատել, որ առաջին վարիացիան իրենում ընդգրկում է և՛ նույնական կարգի վարիացիաներ, և՛ աճող տեսակի վարիացիաներ:

Առաջին հանգամանքը, որը նկատելի է երկրորդ վարիացիայում, թեմայի համեմատությամբ տակտերի քանակի նվազումն է՝ 15 տակտ: Կարելի էր ենթադրել, որ դա կապված է եզրափակիչ կադանսի կրճատման հետ: Մասամբ դա այդպես է, քանի որ նախավերջին տակտը հագեցած է շարժման էներգիայով: Սակայն այս վարիացիայի ձևավորման համար այլ գործոն է կարևոր դեր ունեցել: Սկզբնական թեմատիզմի մոտիվային հաջորդականությունն այլ կերպ է կառուցվել, իսկ նրանում զարդարուն ֆակտուրային շարադրանքի ընդգրկումը, որտեղ շարադրանքը մանրացվել է մինչև տասնվեցերորդական նոտաներ, երաժշտական ընթացքին հաղորդել է յուրօրինակություն: Մոտիվային վերակառուցման մեթոդն ինքնին շատ հետաքրքիր է: Այստեղ ավելացել է նաև լոմբարդական ռիթմիկ պատկեր: Երկրորդ վարիացիայում առկա են ինչպես նույնական

կարգի վարիացիոն սկզբունքներ, այնպես էլ ածման տեսակի վարիացիոն սկզբունքները: Սակայն աճն այս անգամ տաճում է դեպի ռեպրիզային ֆրազ, ընդ որում էականորեն ձևափոխվում է նաև երկրորդ թեմայի մոտիվը: Կիրառվում է միայն մեկ դարձվածք, որը վարիացիայում ներկայացվում է որպես ինտոնացիան սրող լոմբադդական դիքմական բանաձև, իսկ այնուհետև արդեն ձևափոխված տարբերակով այն «աճում» է դեպի վարիացիայի եզրափակիչ եռատակտ միավորը՝ կատարելով ձևի եզրափակման դեր: Նշենք նաև, որ չնայած թեմայի համեմատությամբ երկրորդ վարիացիայի ծավալը կրճատվել է, այն շատ ավելի զարգացած է ֆակտուրային առումով և ավելի հագեցած՝ դինամիկայով: Թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ վարիացիաներն իրենց կառուցվածքով սահմանային դիրքում են գտնվում, քանի որ նրանցում հավասար չափով առկա են և՛ խիստ, և՛ ազատ վարիացիաների հատկանիշներ: Այս առնչությամբ կարելի է նրանց միավորել խառը տիպաբանության վարիացիա խմբում:

Երրորդ վարիացիան իր մեջ կրում է թեմայի մի շարք արմատական փոփոխություններ, այսինքն՝ վերաբերում է ազատ վարիացիաներին, իսկ ամենակարևորն այն է, որ վարիացիայում լայնորեն կիրառվել է իմիտացիոն շարադրանքը: Կոնտրապունկտային այդ գրելառճի մեջ ևս դրսևորվել է նույնականության տրամաբանություն: Օրինակ, առաջին հիմք տակտերում ֆուգատո է կիրառվել, սակայն դա այնպիսի ֆուգատո է, որտեղ թեմայի պատասխանը ոչ մեծ, բայց շատ հետաքրքիր փոփոխություն է կրել: Կոմպոզիտորը ստեղծել է հետերոֆոնիա՝ առաջ բերելով ժողովրդական երաժշտության ավանդույթների հետ ասոցիատիվ նմանություն, այսինքն՝ վարիացիոն սկզբունքը թույլ է տվել ոչ միայն զարգացնել սկզբնական երաժշտական նյութը, այլև ստեղծագործության դրամատուրգիայի մեջ ներմուծել որոշակի ժանրի՝ տվյալ դեպքում ժողովրդական երգի նմանակում: Թեմայի համեմատությամբ այս վարիացիայի ձևափոխությունը բավականին վառ է արտահայտված: Թեման եռամաս է, իսկ վարիացիան՝ երկմաս: Սակայն նրանում կիրառվել է իմիտացիոն պոլիֆոնիա, որը բնականաբար ենթադրում է նաև ցեզուրաների հաղթահարում: Միայն որոշակի հատվածի կրկնողությունն է ստեղծում ձևի երկմաս բաժանման զգացողություն: Նշենք, որ այս անգամ ևս հեղինակը թեման ոչ միայն վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկում, այլև ներկայացնում է այլ ժանրային հարթության վրա՝ ինվենցիա հիշեցնող ձևով:

Չորրորդ վարիացիան նոր ժանր է ներկայացնում: Սա արագ պիես է՝ «perpetum mobile» (անընդհատ շարժում) բնությով: Նրանում տարբերակվում են թեմայի լադահարմոնիկ առանձնահատկությունները: Պահպանելով 2/4 մետրը և կարծես շարունակելով նախորդող շարժման բնույթի իներցիան՝ Ղ.

Սարյանը երաժշտական հյուսվածքը կազմակերպել է այնպես, որ այն ցուցադրում է հարմոնիկ ուղղահայացների վառ հնարներ և ինքնատիպ լադային ձգողականություններ: Թեմայի ինտոնացիոն նյութից ընկալելի է հատկապես կվարտա-կվինտային քայլերով ինտերվալային շարժումը, որը հստակորեն նույնանում է թեմայի ինտոնացիաների հետ, ինչպես նաև սինկոպային դարձվածքը, որում նկատելի է կապը թեմայի առաջին ֆրագմ եզրափակող ռիթմական պատկերի հետ: Հետաքրքիր են կրկնակի ֆորշլագները, որոնք ընկալվում են որպես արևելյան գործիքով նվագ: Ինչպես և ճախորդ վարիացիայի պարագայում, կուլմինացիան տեղի է ունենում ավարտին: Այս վարիացիան ռեպրիզային եռամաս ձև ունի: Վարիացիան կողա չունի, և չնայած «attacca» հեղինակային նշումին՝ ֆակտուրային շարժումը ցույց է տալիս չորրորդ և հինգերորդ վարիացիաների՝ առանց ցեզուրայի կատարումը: Այդպիսով, չորրորդ վարիացիայում թեմայի համաչափությունը գրեթե նույնությամբ պահպանված է: Երրորդ ֆրագի և վարիացիայի երրորդ բաժնի հարաբերություններում որոշ անճշտությունը կարելի է բացատրել հետևյալ կերպ: Նախ՝ դեպի կուլմինացիա դինամիկան չպետք է իջնի այնպիսի կոմպոզիցիոն լուծման մեջ, որտեղ չորրորդ վարիացիայի ավարտը հինգերորդի սկիզբն է: Երկրորդ՝ շարային դրամատուրգիայի տեսանկյունից վերջին երկու վարիացիաները՝ չորրորդը և հինգերորդը, ինչպես և առաջին ու երկրորդ վարիացիաները, դրամատուրգիական ընդհանուր միավոր են կազմում:

Դրանում համոզվելու համար կղիտարկենք հինգերորդ վարիացիան՝ որպես ճախորդի շարունակություն: Չնայած բանալու նշանների կտրուկ փոփոխությանը՝ հինգ դիեզ, պահպանվում է տոնայնական միասնականությունը, միայն միմորի է վերածվում լադը: «Gis-moll»-ը էմհարմոնիկորեն հավասար է «As-dur»-ին: Հինգերորդ վարիացիայում վերադառնում է եռաչափ մետրը, որի արդյունքում նաև ժանրային բնույթ է ձեռք բերվում և շարադրանքը նմանվում է վալսի: Շատ տպավորիչ երաժշտական դրամատուրգիա է կայանում, երբ թեմայի ամբողջ վարիացիոն զարգացումը նախապատրաստում է թեմայի շարադրման պարային տարբերակին: Ողջ շարի տեսանկյունից սա կերպարային կուլմինացիա է: Հինգերորդ վարիացիան չի եզրափակում շարը, այլ հանդիսանում է նրա նախավերջին փուլը, որն ավարտվում է հեղինակի կողմից նշված ֆինալով: Եթե շարի մեջ ֆինալ չլիներ, ապա վարիացիաները կարելի էր համարել գրեթե խիստ: Մենք տեսանք, որ հինգ վարիացիաներից չորսը համաչափություններով նման էին թեմային: Ավելին, միջին վարիացիան, որը պոլիֆոնիկ

էր, համընկնում է շարի ոսկե հատման կետի հետ³, իսկ առաջին, երկրորդ և չորրորդ, հինգերորդ վարիացիաները մի շարք հատկանիշներով միավորված են խմբերում:

Իսկ ի նշն է դրդել կոմպոզիտորին վարիացիաներն ավարտել ծավալուն ֆինալով, ինչը նման շարային ձևերում շատ հազվադեպ է լինում: Մեր կարծիքով՝ առաջին հերթին պատճառն այն է, որ նվագախմբային մտածողություն ունեցող կոմպոզիտոր Ղ. Սարյանը չէր կարող շարը եզրափակել ժանրային պիեսով, ինչպիսին հանդիսանում է հինգերորդ վարիացիան: Բավարար չէր շարն ավարտել թեմայի վառ կերպարանափոխությամբ: Ֆինալը ոչ միայն ընդհանրացնում է թեմայի ցիկլիկ զարգացումը, այլև շարունակում է զարգացնել վարիացիոն զարգացման ընթացքը: Եվ եթե վարիացիաներում բավականին ամուր կապ գոյություն ուներ թեմայի և նրա վարիացիաների միջև, անկախ վարիացիայի նույնական կամ ածման տարբերակներից, ապա ֆինալում կարելի է հաստատել, որ կիրառվել է վարիատիվ զարգացման սկզբունքը: Դա դրսևորվել է նրանում, որ թեմատիզմից դուրս բերված ինտոնացիաները մուտք են գործել երաժշտական ձևի մեջ՝ պահպանելով ճանաչելիությունը թե՛ ուղղակի վարիացիաների ենթարկվելու ժամանակ, երբ ֆակտուրային խաղի մեջ հստակ լսվում է մոտիվը, թե՛ այն դեպքերում, երբ թեմատիկ մոտիվի տարրերից ընդհանուր ընթացային դարձվածքներ են ի հայտ գալիս, որոնք կարծես գոյություն ունեն շարժման ընդհանուր հոսանքում:

Ֆինալը բաժանվում է հինգ ծավալուն բաժինների, որոնցից յուրաքանչ-յուրում հանդիպում են թեմայի մոտիվային կորիզները: Էպիզոդների քանակը ցույց է տալիս նաև այդ հնգմասայնության իմաստը, որը համապատասխանում է նաև վարիացիաների քանակի հետ:

Ընդհանրացնելով ասենք, որ Ղ. Սարյանի վարիացիաները ձևի ինքնատիպ մեկնաբանություն են ներկայացնում: Հիմնից չորս վարիացիաներում, պահպանելով թեմայի համաչափությունները, կոմպոզիտորը ներկայացնում է խիստ վարիացիաների տարբերակ, եթե հաշվի չառնենք դասական օրենքներից ոչ էական շեղումները: Դրանք բոլորովին չեն ազդում գեղարվեստական արդյունքի վրա: Անգամ միջին վարիացիան, որը նման է ինվենցիայի, որոշ իմաստով խախտում է խիստ վարիացիաների սկզբունքային հիմքերը, սակայն կոմպոզիցիոն լուծումն արդարացվում է նրանով, որ այդ վարիացիան գտնվում է ստեղծագործության ոսկե հատման կետում: Թեմայում մասնակիորեն կիրառ-

³ Խոսքը վերաբերում է Լեոնարդո դա Վինչիի հայտնի դրույթին, ըստ որի ամբողջը հարաբարվում է ավելի մեծ մասին այնպես, ինչպես փոքրը ամբողջին: Բարոկո երաժշտության մեջ այս օրենքը հաճախ էր պահպանվում:

վում է վարիացիոն մտածողությունը, ինչը նույնպես յուրատիպ է, իսկ սկզբունքի տրամաբանության տեսանկյունից թեման ներկայացնում է այն ամենը, ինչը տեղի է ունենալու վարիացիաներում: Եթե հիմզ վարիացիաները պատկերացնենք միկրոկոմպոզիցիոն կառուցվածքի տեսանկյունից, ապա կարելի է եռամաս թեմայի ռեպրիզայում տեսնել վարիացիաների հաջորդականությունը: Առաջին և երկրորդ վարիացիաները A խումբն են, երրորդ վարիացիան՝ B, որն ինվենցիան է, չորրորդ և հինգերորդ վարիացիաները՝ A խումբ (ռեպրիզ): Այդպիսով, փոքրը՝ թեմայի կազմակերպումը, արտացոլվել է ամբողջի՝ շարի մեջ: Հնարավոր կլինեի այս դրույթը համարել վիճարկելի, եթե ֆինալում մենք չհանդիպեինք նման ձևակառուցման: Ֆինալի հիմզ բաժինները խմբավորվում են նույն կերպով: Առաջին երկու բաժինները թեև տարբեր են ֆակտուրայով, սակայն միավորվում են ֆրագմենտի կառուցման եղանակով: Երրորդ բաժինը թեև սկզբում նման է առաջինին, սակայն հստակորեն դեպի կուլմինացիա վերելքի ալիք է ներկայացնում:

Վերջապես, հանդիսավոր կուլմինացիան, որը շարունակվում է մինչև ֆինալի ավարտը, ներկայացվում է թեմայի երկու հանդիսավոր անցկացումներով, որոնք դրամատուրգիական կամար են ստեղծում շարում սկզբնական հանդիսացող թեմայի հետ: Եվ վերջինը՝ կուլմինացիան, թեմայի նմանությամբ տեղավորված է ֆինալի ավարտին. ինչն ըստ էության վերաբերում է թե՛ թեմային, թե՛ առանց բացառության բոլոր վարիացիաներին: Այստեղ նույնպես կարող ենք հաստատել, որ փոքրն արտացոլվել է ամբողջի մեջ:

Այդպիսով, Դ. Սարյանի վարիացիաների ստեղծման սկզբունքը պետք է դասակարգել որպես խիստ և ազատ վարիացիաների կանոնների համակցում: Կիրառվել են վարիացիոն զարգացման տարբեր հնարներ՝ և՛ նույնանման կարգի, և՛ աճման, իսկ ֆինալում հանդիպում է վառ արտահայտված տարբերակայնություն (վարիատիվություն), որի մեջ սկզբնական թեմատիկ նյութի տարրերը տարածվում են մասի ամբողջ ընթացքի մեջ:

Ghazaros Saryan's "Theme and variations"

Variational or similar principles on the creation basis of the non-variational form make a significant number in the Armenian piano music. Moreover, many pieces, presented by the composer as variations, have typical characteristics differing from the classical model, though the main rule of that form – the factor of being written with variations of the initial structure – is fully maintained therein. The given article is a research on Ghazaros Saryan's "Theme and Variations" piece for piano, which we think is one of the most interesting examples of variations and duly presents that form in the Armenian piano music.