

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆ. «ՎԵՑ ՊԱՏԿԵՐ»

ԱՆԱՀԻՏ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Հոգվածը նվիրված է Ա. Բաբաջանյանի՝ 1964 թվականին ստեղծված «Վեց պատկեր» շարքին, որը կոմպոզիտորի ստեղծագործական երկարատև էվոլյուցիայի արդյունքն է: Հոգվածում դիտարկվել են շարքում օգտագործված հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի և սերիային տեխնիկայի կիրառման որոշ դրսևորումներ, լահաստեղծման պրոցեսներ:

Բանալի բառեր – Առնո Բաբաջանյան, դաշնամուրային շարք, հայ կոմպոզիտոր, հայկական ժողովրդական երաժշտության լադեր, սերիային տեխնիկա, քսաներորդ դարի երկրորդ կեսի երաժշտարվեստ:

«Վեց պատկեր» շարքը Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործական երկարատև էվոլյուցիայի արդյունքն է: 1964-ին, ավարտելով դաշնամուրային այս շարքը, Ա. Բաբաջանյանն արդեն գրել էր «Հերոսական բալլադը», Ջութակի սոնատը, կոնցերտը՝ թավջութակի և նվագախմբի համար: Այդ ստեղծագործություններում արդեն իսկ սրվել, բարդացել էր հեղինակի ինտոնացիոն շարվածքը, իսկ միտքը դարձել ավելի լակոնիկ և կենտրոնացած:

«Վեց պատկերը» տոնայնական հիմք ունեցող, վառ թեմատիզմով, արտահայտիչ երաժշտությամբ շարք է, որին բնորոշ են նաև ազգային գծեր: Ա. Բաբաջանյանը ժողովրդական մեղեդիներն ու դիրքերն այստեղ շատ ինքնատիպ է օգտագործում: Ինտոնացիոն շարվածքն աչքի է ընկնում կառուցվածքների ազատությամբ և յուրօրինակությամբ, իսկ լսողությամբ էլ արագ ընկալվող տոնայնական հիմքը՝ իր պարզությամբ և միևնույն ժամանակ ոչ ավանդական լինելով:

Վեց պատկերից չորսում՝ «Ժողովրդականում», «Ինտերմեցցոյում», «Խորալում» և «Սասունցիների պարում», կիրառվում է տասներկու տոնից բաղկացած տեխնիկա, սակայն հաճախ սերիայում ոչ թե տասներկու հնչյուն է, այլ ավելի քիչ: Ա. Բաբաջանյանի սերիան քիչ ընդհանրություն ունի Ա. Շոնբերգի կամ Ա. Վեբերնի տիպիկ ատոնալ սերիայի հետ: Կոմպոզիտորն իրեն չի սահմանափակում՝ օգտագործելով միայն ընտրված հնչյուններ որոշակի հերթականությամբ: Նա դրանք տեղաշարժում է, երբեմն կտրում է ձայնաշարի ոչ պետքական հատվածները, կամ հակառակը, ընտրված ձայնաշարը հարմատացնում նոր տոներով՝ որևէ ինտոնացիա կամ անհրաժեշտ հարմոնիկ ֆունկցիա ընդգծելու համար: Այս ամբողջը թույլ չի տալիս ստեղծագործությունը

վերլուծելիս խոսել սերիային տեխնիկայի խիստ համակարգի առկայության մասին:

Պետք է նշել, որ վերը նշված չորս պիեսներում սերիան ֆունկցիոնալ առումով համապատասխանում է թեմային: Թեման վառ է և հիշվող, ինչը բնորոշ է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ձեռագրին: Այն երգեցիկ է, մեղեդային տեսանկյունից զարգացած, իսկ ձևի առումով՝ դասականի պես պարզ: Անշուշտ, այն շատ ավելի հարուստ և արտահայտիչ է, քան խիստ ատոնալ-դոդեկոֆոնը: Պատահական չէ, որ անվանի երաժշտագետ Լեո Մազելը գրում է. «Վեց պատկերը» արտահայտիչ ժողովրդական հիմքի վրա կառուցված՝ դոդեկոֆոնիզմի սկզբունքների ազատ մեկնաբանության վառ օրինակ է»¹:

Դրամատուրգիական տեսանկյունից փոխկապակցված ոչ մեծ պիեսները կոնտրաստային կերպարների մի ամբողջ շարք են: Ստեղծագործությունը մեկնարկում է քնարաողբերգական բնույթի «Իմպրովիզացիայով»: Պատկերը կառուցված է տարբեր տրամադրությունների հաջորդման սկզբունքով: Առկա հակադիր համադրությունների միջոցով կոմպոզիտորը գունեղ փոխանցում է ազգային կոլորիտը: Առաջաբանի ռեչիտատիվային պատմողականությունը հերթափոխվում է գործիքային եղանակներով, հանդարտ և երկարածիգ երգեցողությանը (Tempo I) հակադրվում է ակտիվ և էներգիայով լեցուն շարժումը (Presto): «Իմպրովիզացիան» ունկնդրին ծանոթացնում է ողջ շարքի կերպարային ոլորտին, ինտոնացիոն և հարմոնիկ հակադրությունների աշխարհին: Հենց այս՝ նախաբանի կամ պրեյլյուդի դեր կատարող պիեսում շարադրվում են շարքի թեմատիկ կազմավորումների սաղմերը, նախանշվում են գլխավոր կերպարների և հարմոնիկ տարրերի շրջանակները: Ինքնատիպ է ազգային նուրբ կոլորիտը, որն ստեղծվում է կարճ ռեչիտատիվի և դեպի նույն՝ համառորեն կրկնվող ինտոնացիա՝ ուղղված գլխասանդույատիպ շարժման օգնությամբ:

«Իմպրովիզացիային» բնորոշ է մի յուրահատկություն. որքան լայնաշունչ, ներքուստ ազատ է հոսում կոմպոզիտորի միտքը, այնքան լակոնիկ և հավաքված է եռամաս, ոչ մեծ պիեսի կառուցվածքը:

«Իմպրովիզացիային» հակադրվող «Ժողովրդականը» պարային բնույթի, հումորային պատկերի ինքնատիպ ոճավորում է: Այն գրված է եռամաս ձևում: Պատկերը սկսվում է չորս տակտից բաղկացած ոչ մեծ նախաբանով, որի օստինատային դիթմն անմիջապես ներքաշում է պիեսի կերպարային ոլորտ:

¹ Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. Москва, 1965, №8, стр. 16.

КАРТИНЫ I. Импровизация

Andante recitativo

p *cresc.* *con Ped.* *mf*

II. Народная

Moderato

mf *cresc.*

Նախաբանին հաջորդում է թեման, որի մեղեդու հիմքում սերիային տեխնիկան է: Ներքևի ծայնում 12 հնչյուններից բաղկացած սերիան հնչում է չորս տակտ շարունակ: Այն վերևի ծայնաշարում հնչող թեմայի լայնացած խեց-գետնաքայլ անցկացումն է:



Պիեսում ցայտուն է դիժմահինտոնացիոն կապը ժողովրդական երգ ու պարի հետ: Պարի մեղեդային սուր պատկերները, հստակ, առաձգական դիժմը ստեղծում են «մկանուտ» էներգետիկա: Դինամիկայի փոփոխությունը դրսևորվում է հստակ, ակտիվ, առնական սկիզբ ունեցող պոլսացիայի փոփոխությամբ դեպի մեղմ, փափուկ, պլաստիկ, կանացի սկիզբ ունեցող միջին մաս:



Ի տարբերություն առաջին բաժնի՝ այստեղ սերիային տեխնիկայի օրինաչափություններն արտահայտվում են ավելի ազատ, այսինքն՝ ոչ բոլոր տասներկու հնչյուններն են հանդես գալիս հերթականությամբ, առկա են նաև

շրջադարձեր: Ինտոնացիոն առումով «Իմպրովիզացիայի» հիմնական մեղեդուց աճած այս պիեսը առաջին մանրանվագի ճկուն և զարգացած տարբերակն է: Երկձայն ֆակտուրայով, յուրաքանչյուր ձայնի ընդգծված շարժումով կոմպոզիտորը գրաֆիկի պես ուրվագծում է արտաքուստ զուսպ, սակայն ներքուստ էմոցիոնալ պարի կառուցվածքը:

Երբ հնչում են «Տոկատինի» առաջին հնչյունները, անմիջապես կորչում են «Ժողովրդականին» բնորոշ լույսը և ժպիտը: «Տոկատինի» երաժշտությանը բնորոշ են կրքոտ դինամիկան և լարվածությունը: Կարճ, իր դիրքով աչքի ընկնող թեման զարգանում է օստինտային կրկնության սկզբունքով և ցայտուն ներկայացնում ողջ պիեսի բնույթը:



Համառո բնույթի թեման իր սուր հնչողությամբ պարբերաբար պոռթում է երաժշտական հյուսվածքը: Թեման հնչում է մե'րթ սեպտիմաներով, մե'րթ միաձայն, մե'րթ օկտավներով, մե'րթ ակորդային շարադրանքով: Ի վերջո, այդ բոլոր անցկացումները բերում են պիեսի գագաթնակետին, որտեղ թեման հնչում է լայնացած տարբերակով: Հուժկու, նպատակասլաց շարժումն ավելի ու ավելի մեծ թափ է ստանում: Առհասարակ «Տոկատին»-ը կարելի է դիտարկել որպես ողջ շարքի մշակման բաժին:

«Ինտերմեցցո»՝ հանկարծակի կանգառ, խորհելու մեկ րոպե, որը տըրվում է ունկնդրին հաջորդ համարից առաջ: «Ինտերմեցցոն» նշանակալի դեր է կատարում շարքի դրամատուրգիայի զարգացման գործում: Հենց այս պատկերից է սկսվում շարքի երկրորդ «բաժինը», որտեղ պատկերների միջև հակադրությունն ավելի է սրվում, իսկ դրամատիկ լարվածությունն ուժգնանում է:



Թռչելով, ասես ֆանտաստիկ տեսիլք, «Ինտերմեցցոն» տպավորվում է կերպարի երկշերտությամբ, որն, ի դեպ, նույնպես կառուցված է սերիային սխեմայով: Մի կողմից այն մտածկոտ և կենտրոնացած է, մյուս կողմից՝ անհանգիստ, պոռթկուն և ռոմանտիկ:

Այս ինքնատիպ մանրանվագին է հաջորդում «**խորալի**» ծանր և դանդաղ քայլը: Այս պատկերը զգալիորեն առանձնանում է իր նշանակալիությամբ: Ձևով այն հիշեցնում է basso ostinato վարիացիաներ, որոնց հարմոնիկ սկիզբը անփոփոխ է: Զարգացման ընթացքում այդ ostinato - ն շարադրվում է ութ անգամ:

Պատկերն սկսվում է ցածր ռեգիստրում՝ թեմայի խորալային, ակորդային շարադրանքով: Լարված ակորդների «երգչախումբն» իր վրա է կրում ցավագին սառածության, խորության և բազմանշանակության դրոշմ:

Զուսպ, տրամաբանության տեսանկյունից ավարտուն թեման օժտված է հնագույն խորալի մի շարք առանձնահատկություններով՝ քառակուսի կառուցվածք, հարմոնիկ շարժման պարփակված տրամաբանություն, ուղղահայաց-ակորդային կառուցվածք, վարիացիայության ամենահասարակ հնարքների առկայություն են:

«Խորալի» կերպարային ոլորտը կարելի է բնորոշել որպես զորեղ և խիստ: Ինչպես նշում է Յու. Եվրոկիմովան. «Խորալն» իր մեջ է համատեղում ազգային բնույթի տարրեր, որոնք համադրվում են արխաիկայի տարրերի հետ, միևնույն ժամանակ այն խիստ ժամանակակից է»²:

Հավանաբար կոմպոզիտորը դրան է հասնում միշտ վերադարձող, հստակ տոնիկական հենքի և դրա հետ՝ սերիային տարրերի ազատ համադրման շնորհիվ:

Հարմոնիկ ուղեկցությամբ հնչող թեմայի շարադրանքից հետո կարելի է լսել ոչ մեծ մեղեդային կառույցներ, որոնք ցայտուն են դարձնում երաժշտության ժողովրդական սկզբնաղբյուրը: Այդ կառույցները «Խորալ» են ներմուծում երգեցիկ, քնարական ինտոնացիաներ: Դրանք ունեն որոշակի լադային կոլորիտ և բնականոն համադրվում են դողեկաֆոնիայի հնարքների հետ:

Նշենք, որ «Խորալում» առկա են երաժշտական հյուսվածքի երկու հարթակ՝ հարմոնիկ և մելոդիկ: Սա XX դարի երաժշտությանը բնորոշ հնարք է, որի կիրառման դեպքում հարթակներից մեկը սովորաբար զբաղեցնում է գլխավոր, զարգացման առումով առաջնային դերը, մյուսն ասես հեռվից հավելյալ «լուսավորում է» առաջինին:



«Խորալում» տեսնում ենք գրեթե նույնը: Ինքնուրույն մեղեդային գիծը համադրվում է հարմոնիկ ուղղահայացի հետ: Երաժշտական հյուսվածքի այս երկու հիմնական համալիրները, ռեգիստրների և ֆակտուրայի տարբերության

² Евдокимова Ю. “Шесть картин” Арно Бабаджаняна. Москва, «Советская музыка», 1967, №2, стр. 20.

պատճառով դիֆերենցվելով հանդերձ, խոխլացնում են, ստեղծում են հարուստ, միևնույն ժամանակ նուրբ և թափանցիկ հնչողություն:

Եզրահանգելով կարելի է ասել, որ այս պատկերի գեղարվեստական ուժն այն է, որ խորալի ձևին բնորոշ առանձնահատկությունները հմտորեն և բնականոն համադրվում են ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի ձեռքբերումների հետ. դրա հետ մեկտեղ մանրանվագն օժտված է ժողովրդական կոլորիտով:

Շարքի դրամատուրգիական գծի գագաթնակետը «Սասունցիների պարն» է, որն իր էպիկական ուժով, հերոսական, դյուցազնական իմպուլսիվությամբ համեմատելի է մեծ կտավի գործիքային ստեղծագործությունների ավարտների հետ:

«Սասունցիների պարը» կուլմինացիա է, որը համատեղում է «Տոկատինի» դինամիկան, «Ժողովրդականի» պարային իմպուլսը և «Ինտերմեցցոյի» ինտոնացիոն ինքնատիպությունը: Այս պատկերում ևս կիրառվում է սերիային տեխնիկա: Սակայն, ինչպես վերը նշեցինք, Ա. Բաբաջանյանն այստեղ իրեն չի սահմանափակում ընտրված հնչյունների խիստ օգտագործմամբ: Նա տեղաշարժում է դրանք, փոփոխում, կրճատում սերիայի՝ իրեն ոչ անհրաժեշտ հատվածները, երբեմն հակառակը՝ երկարեցնում հնչյունաշարը, ներմուծում նոր տոներ, որոնք չեն մտնում ընտրված շարքի հաջորդականության մեջ:

«Սասունցիների պարը» տոնախմբության պատկեր է, որում վերակենդանանում են սասունցիների խրոխտ և առնական կերպարները: Մանրանվագում կարևորագույն դեր է կատարում սուր, հստակ, պարային ռիթմը:

VI. Сасунский танец



Պատկերի քողարկված, ցածրահունչ, միաձայն սկիզբը, անընդմեջ հարստանալով նոր ինտոնացիաներով, ձայներով, մետրաոփիլ նոր պատ-

կերներով, աստիճանաբար վերաժվում է կրակոտ, էմոցիոնալ, պոլիֆոնիկ հարուստ ֆակտուրայով պարի:

«Սասունցիների պարում» Ա. Բաբաջանյանն իր առջև դնում է կերպարային խնդիրներ և հասնում դրանց լուծմանը հետևյալ միջոցներով՝ կոնտրաստային երաժշտական պատկերներն ուրվագծում է զուսպ, սուր գծերով՝ ֆրագի ներսում գերծ մնալով երանգային հարստությունից, նյութանների խայտաբղետությունից: Այստեղից է բխում երաժշտական լեզվի յուրահատուկ կառուցվածքը՝ գլխավորապես երկձայն ֆակտուրայով, յուրաքանչյուր ձայնի հստակ շարժումով, ակտիվ դիրքի և արտահայտիչ մեղեդու օգտագործմամբ:

Պատկերի դաշնամուրային ֆակտուրայի հիմքում հարվածային տեխնիկայի, անսպասելի թռիչքների, ամենատարբեր տեմբրերի օգտագործումն է, ինչը բերում է շարադրանքի բազմաձայնությանը և գործիքի ողջ ռեգիստրի ընդգրկմանը:

Պիեսի կերպարային ոլորտի ձևավորման գործում մեծ դեր են կատարում մետրառիթմիկան, պոլիֆոնիկ հնարքները, պոլիռիթմիան: Կարևոր է նաև այն, որ բոլոր այս միջոցներն ինքնանպատակ չեն, դրանք խորապես կապակցված են երաժշտության էությանը, պարի բնույթի բնական բաղկացուցիչն են:

Թեմայի բազմաթիվ անցկացումներից հետո հայտնվում են հաջորդականության սկզբունքով կառուցված երկար շղթաներ (*poco a poco cresc*):

Ա. Բաբաջանյանը պատահական չէ «Սասունցիներ պարում» օգտագործում *gis – cis – fis – h – e – a – d* կվարտային քայլերը. արդյունքում դրանք վերաճում են ինքնուրույն նշանակություն ունեցող ինտոնացիոն ոլորտների և դառնում դինամիկ կոլմինացիայում գերակշռող: Հենց այս կվարտաներն են մշակման բաժինը դարձնում էներգիայով լեցուն, առաջանցիկ:

Պիեսի թեմայի ֆոնին՝ կոնտրապունկտային միահյուսումներում, կարելի է լսել նաև ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ մելոդիկ դարձվածքներ, որոնց մեջ առկա են մեծացրած և փոքր սեկունդաներից բաղկացած տրի-խորդներ: Դրանց բազմաթիվ անցկացումներից հետո վերը նշված դարձվածքներին զուգահեռ՝ կոնտրապունկտում, հնչում են երկար և համառորեն հնչող կվարտաների շղթաներ, որոնցով էլ ավարտվում է «Սասունցիների պարը»:

Ինչպես հայտնի է, ցանկացած ստեղծագործության տեսական հետազոտության հիմնասյուներից մեկը լադն է: Քանի որ Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքում առկա են հայկական ժողովրդական երաժշտության լադա-

ստեղծման օրինաչափություններից շատերը, կարծում ենք՝ անհրաժեշտ է վերլուծել հատկապես լադի և ձայնաշարի առանձնահատկությունները:

Գաղտնիք չէ, որ հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնաշարի հիմքում ընկած է շղթայված միատեսակ (իոնական, դորիական, փոյուզիական) տետրաֆորդների շարքը, որտեղ յուրաքանչյուրի վերջին աստիճանը դառնում է նորի առաջին աստիճան³: Այդ քառալարերը կարելի է շարունակել վեր և վար: Վեր շարունակելու դեպքում ձայնաշարում հայտնվում են բեմոլներ, վար շարունակելու դեպքում՝ դիեզներ:

Քուշնարյանի տերմինաբանության համաձայն՝ իոնական տետրաֆորդների առանձին աստիճանները կոչվում են միքսոլիդիական, դորիական տետրաֆորդներինը՝ էոլական, իսկ փոյուզիականներինը՝ լոկրիական այն լադերի անունով, որոնք առաջանում են երկու միանման տետրաֆորդների կցումից: Այսպիսով, ամբողջ ձայնաշարը բաղկացած է միքսոլիդիական, էոլական և լոկրիական աստիճանների հերթափոխումից:

Քանի որ նշված ձայնաշարում բոլոր կվարտաները մաքուր են, այստեղ բացակայում է մեծ սեպտիմա ինտերվալը:

Ա. Բաբաջանյանը շարքի մի քանի պատկերներում օգտագործում է նշված բարդացված ձայնաշարը, որն, ըստ էության, ձայնաշարի որոշ հատվածների՝ մի օկտավից մյուս օկտավ տեղափոխման արդյունքն է: Տեղափոխության ենթարկվելով՝ երաժշտական հատվածները միահյուսվում են բնական ձայնաշարի համապատասխան հատվածներին և դրանց հնչյունային կազմի մեջ ներմուծում բարդացում:

Դիատոնիկ և ալտերացված ձայնաշարերի հիման վրա Ա. Բաբաջանյանը կառուցում է ձայնաշարեր, որոնք համապատասխանում են սերիային տեխնիկայի պահանջներին: Եթե բնական կվարտային ձայնաշարում ժողովրդական երաժշտության ալտերացիայի սկզբունքով բոլոր փոքր սեկունդաները փոխարինվեն մեծացրածներով, դրանց հաջորդականության ժամանակ ակնառու կդառնա հնչյունների չկրկնվելը (բացառությամբ 11-րդ աստիճանի, որը կրկնվում է էնհարմոնիկ ձևափոխված): Եթե բաց ենք թողնում 11-րդ աստիճանը, ստացվում է 12 տոնից բաղկացած ձայնաշար, որտեղ ոչ մի աստիճան չի կրկնվում:

³ **Кушнарёв Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, 1958, стр. 62. **Փաշինյան Էդ.** Հարմոնիա (Տեսական և գործնական դասընթաց): Դասագիրք պետական կոնսերվատորիայի համար: Երևան, 1987, էջ 51:

Այս ծայնաշարն ընդունելով որպես հիմք՝ Ա. Բաբաջանյանը գրում է սերիային տեխնիկայի պահանջներին համապատասխանող երաժշտություն, որը միաժամանակ արմատականորեն փոխկապակցված է հայկական ժողովրդական երաժշտության լադախնտոնացիոն առանձնահատկությունների հետ:

Ա. Բաբաջանյանը հենց այդ ալտերացված ծայնաշարն է օգտագործում «Խորալ»-ում, որը, ք. Քուշնարյանի կրկնակի և երկու անգամ կրկնակի լադերի տերմինաբանության համաձայն (կախված մեծացրած սեկունդաների քանակից), կանվանենք չորս անգամ կրկնակի լադ:

«Խորալի» հիմքում չորս տարբեր եռաձայն ակորդներ են, որոնցից յուրաքանչյուրի տևողությունը մեկ տակտ է: Այդ ակորդների հնչյունները, ալտերացված ծայնաշարի՝ հերթականությամբ դասավորված տոներն են, սակայն եթե հետևենք ծայնաշարի օրինաչափություններին, ապա սուլ դիեզի փոխարեն պետք է գրվեր լյա բեմոլ, իսկ դո դիեզի փոխարեն՝ ռե բեմոլ (a, b, cis, d, es, fis, g, as, h, c, des, e, f):

V. Хорал



Ռոմանոս Մելիքյանի «Ծիլ-ծիլա» ռոմանսում մելիզմների փոխարեն հանդիպում ենք լադի իրար հաջորդող աստիճանների միաժամանակյա օգտագործում: Այս հնարքը Ա. Բաբաջանյանի «Խորալում» գտնում է իր հետագա զարգացումը: Ա. Բաբաջանյանն ալտերացված հնչյունաշարի իրար հաջորդող հնչյունները տեղաբաշխում է լայնացված տարբերակով, այսինքն՝ սեկունդաները փոխարինվում են իրենց շրջվածքներով՝ սեպտիմաներով: Նշված ակորդների ֆոնին լսում ենք մեղեդային կառույցներ, որոնք հաստատում են ստեղծագործության ազգային աղբյուրը:

Նշենք, որ «Խորալ»-ում որպես տոնիկա աներկբայորեն ընկալվում է ռե նոտան: Գտնվելով հնչյունաշարի կենտրոնում՝ այն միավորում և իր շուրջն է հավաքում ներլադային կապերը: Տոնային կենտրոնի նման տեղաբաշխումը բնորոշ է հայկական երաժշտության լադերին:

Եզրահանգելով ասենք, որ «Խորալ»-ում Ա. Բաբաջանյանը բացահայտում է չորս անգամ կրկնակի լադի նոր արտահայտչամիջոցները: Դա վերաբերում է ինչպես եռաձայն ակորդներին, այնպես էլ հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաինտոնացիոն առանձնահատկությունների համադրմանը սերիային տեխնիկայի հետ:

«Ժողովրդականում» առաջաբանին հաջորդող թեման նույնպես գրված է չորս անգամ կրկնակի լադի աստիճանների հաջորդական շարժման հիման վրա: Դժվար չէ նկատել, որ երկու, երեք, չորս անգամ կրկնակի լադերում համադրվում են երկու փոքր և մեկ մեծացված սեկունդաներ:

«Սասունցիների պարում» կոմպոզիտորը դիմում է հնչյունաշարի կազմավորման նոր մեթոդի: Այստեղ առաջնային են դառնում փոքրացված օկտավ քայլերը, որոնք հերթափոխվում են լադային ալտերացիայի արդյունքում առաջացած մեծ սեպտիմաների հետ: Միանմանությունը հաղթահարելու նպատակով վերը նշված փոքր օկտավների շարք են ներմուծվում դարձվածքներ ձայնաշարի այլ հարթություններից՝ անկանոն հերթականությամբ: Դա արվում է նաև 12 հնչյունից բաղկացած ձայնաշարը լրացնելու, հարստացնելու նպատակով:

Ա. Բաբաջանյանը նույն՝ փոքրացված օկտավներից (մեծ սեպտիմաներից) ձայնաշարն օգտագործում է «Տոկատինում»: Նշված սեպտիմաներում ներքևի հնչյունը պետք է դիտարկել որպես էնհարմոնիկորեն փոխարինված հնչյուն, որի արդյունքում էլ ստանում ենք փոքրացված օկտավ ինտերվալը:

Միանմանությունը խախտելու նպատակով հեղինակը բաց է թողնում ձայնաշարի փոքր օկտավներից մեկը՝ սուլ- սուլ դիեզը, և օգտագործում ձայնաշարի հնչյունները՝ խախտելով հերթականությունը:

Այսպիսով, Ա. Բաբաջանյանը «Վեց պատկեր» շարքում հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաստեղծման օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծում է մի շարք նոր լադեր, ինչպես նաև օգտագործում է որոշ հնչյունաշարեր, որոնց հիմքում ժողովրդական երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարն է, որոնցում էլ իրենց հերթին կյանքի են կոչվում սերիային տեխնիկայի սկզբունքները:

Նշենք այդ լադային կազմավորումները.

1. Չորս անգամ կրկնակի լադ, որի հիմքում հայկական ժողովրդական երաժշտության ալտերացված ձայնաշարն է («Խորալ», «Ժողովրդական»): Այդ լադը Բ. Քուշնարյանի կրկնակի և երկու անգամ կրկնակի լադերին վերաբերող եզրաբանության հիման վրա (մեծացված սեկունդների քանակից կախված) անվանեցինք չորս անգամ կրկնակի լադ:

2. Հինգ անգամ կրկնակի լադ, որը տեսնում ենք «Ժողովրդական»-ի նախաբանում: Այդ լադը անվանեցինք Նույն սկզբունքով, ինչ վերը նշված չորս անգամ կրկնակի լադը:

3. Կես տոն և ամբողջ տոն լադ՝ կազմված տրիխորդային անցկացումներից, որոնցում իրար են հերթափոխում փոքր և մեծացված սեկունդաները («Ժողովրդական»-ի միջին մասի առաջին և երկրորդ տակտեր): Այն առաջանում է էոլական երկու աստիճանների (մեկի՝ վեր, մյուսի՝ վար) ալտերացիայի արդյունքում:

Այստեղ օգտագործված են երկու նման շարքեր, որոնց միջև տարածությունը մեկ տոն է, և դրանք կազմում են ամբողջական 12 տոնից բաղկացած հնչյունաշար:

4. Համակցված հնչյունաշար՝ բաղկացած երկակի տետրախորդից և կես տոն – մեկ տոն տրիխորդից («Ժողովրդականի» միջին բաժնի երրորդ, չորրորդ տակտեր):

5. Կվարտային ձայնաշարի փոքրացված օկտավների շարք (հաճախ ենք հանդիպում «Տոկկատին»-ում և «Սասունցիների պարում»):

6. Հերթականությամբ դասավորված մաքուր կվարտաների շարքեր:

7. Ալտերացված ձայնաշար՝ մեղեդային դարձվածքների օկտավային փոխադրումներով («Սասունցիների պար»):

8. Դիատոնիկ ձայնաշար՝ որոշ հատվածների օկտավային փոխադրումներով («Իմպրովիզացիա»):

9. Դիատոնիկ ձայնաշարի կվարտային շրջանով փոքր սեկունդաների հաջորդականություն («Իմպրովիզացիա»):

10. Փոքրացված կվինտաների շարք, որի հիմքում դիատոնիկ ձայնաշարն է («Ինտերմեցցո»):

Այսպիսով, դիտարկված ձայնաշարերում ակնհայտ է հաջորդական հերթափոխություն՝ առանց 10, 11, 12-րդ հնչյունների կրկնության, ինչն էլ դառնում է սերիային տեխնիկայի կիրառման հիմք, որն էլ իր հերթին հրաշալի համատեղվում է հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաինտոնացիոն առանձնահատկությունների հետ:

Տասներկու հնչյունից բաղկացած շարքը կազմվում է մաքուր կվարտանների, փոքրացված կվինտանների և կես տոն-մեկ տոն լադում մեկ տոն տեղափոխումների շնորհիվ:

Չորս անգամ կրկնակի լադում՝ կվարտային շրջանի փոքր սեկունդաների հաջորդականությունում համընկնում է տասնմեկերորդ հնչյունը, իսկ փոքրացված օկտավների շարքում համընկնում է տասներկուերորդը:

Այլև ի՞նչն է ուշագրավ այս շարքում:

Ա. Բաբաջանյանն իր առջև հստակ կերպարային խնդիր լուծելու նպատակ է դնում՝ կոնտրաստային երաժշտական պատկերները ստեղծել զուսպ, սակավաթիվ արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ, առանց ճոխության, առանց նյուանսային նրբագեղության: Այստեղից էլ՝ երաժշտական լեզվի յուրահատուկ արտահայտչականությունը, որ դրսևորվում է հետևյալում.

1. «Խորալ»-ից բացի, մանրանվագները գլխավորապես երկձայն են, որոշ պիեսներում անգամ հանդիպում ենք միաձայն ֆակտուրա, որը սակայն համադրվում է արտահայտիչ քողարկված պոլիֆոնիայով, միևնույն ժամանակ ձայներից յուրաքանչյուրին բնորոշ է շարժման հստակություն:

2. Մեկ տեսակի արտահայտչամիջոցների խտացված օգտագործում. խոսքն ինտոնացիոն առումով արտահայտիչ մեղեդայնության, ակտիվ դիրքի, օստինատային զարգացման մեթոդների մասին է: Միևնույն ժամանակ Ա. Բաբաջանյանը հրաժարվում է գունանկարչական, հարուստ հարմոնիայից և երաժշտական հյուսվածքի բազմաձայն կառուցվածքից:

3. Կոնստրուկտիվ մեթոդների կիրառում, որոնք փոխկապակցված են սերիային տեխնիկայի տարրերի հետ:

Հետաքրքրական են նաև հեղինակի հարմոնիկ և տոնայնական մտածելակերպի հետ կապված հատկությունները:

Յուրաքանչյուր պիեսում տոնայնական հաստատունությունն արտահայտվում է տարբեր կերպ: Օրինակ՝ «Խորալում» այն ընկալվում է գրեթե դասական իմաստով: Այլ պատկերներում ներկայանում է պակաս հստակ ձևով, երրորդ դեպքում այն քողարկված է («Ինտերմեցցո», «Սասունցիների պար»):

Դա փոխկապակցված է հենակետային տոնայնական կոմպլեքսի առանձնահատուկ դիրքի և ֆունկցիայի հետ:

Սերիային տեխնիկայի ներմուծումը տոնայնական սահմանների մեջ ընդարձակում է տոնայնական ձայնածավալը, ստեղծում է տոնայնության սահեցման տպավորություն, և յուրաքանչյուր վերադարձ դեպի տոնայնություն վերածվում է անսպասելի ու վառ տպավորության:

Տոնայնական տարածության ընդլայնմանը նպաստում են նաև դիատոնիկ և ալտերացված ձայնաշարերի օգտագործումը և դրանց հիման վրա ձևավորված մի շարք լադային ձևավորումների կիրառումը:

Ժողովրդական ինտոնացիաները և դրանց հետ փոխկապակցված լադաստեղծ ձևավորումները, համադրվելով տասներկու տոնից բաղկացած ձայնաշարի հետ, ոչ միայն չեն կորցնում իրենց բնույթը, այլև ստանում են իրենց էությունը շատ մոտ արտահայտչաձև:

Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքը գալիս է ևս մեկ անգամ փաստելու, որ Ա. Բաբաջանյանը ժամանակի ամենավառ, ամենանորարար, ամենաառաջադեմ և ամենատաղանդավոր կոմպոզիտորներից է: Շարքում ոչ միայն հրաշալի համադրվում են հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններն ու քսաներորդ դարի երաժշտության մի շարք հնարքներ, այլև հստակ ընդգծվում են վերջինիս զարգացման ուղիները:

АРНО БАБАДЖАНЫАН – “ШЕСТЬ КАРТИН”

АНАИТ МАРГАРЯН

Статья посвящена фортепианному циклу «Шесть картин» А. Бабаджаняна. Цикл написан в 1964 году и является результатом длительной творческой эволюции композитора. В статье рассматриваются некоторые особенности использования ладов армянской народной музыки, серийной техники и ладоформирования.

Ключевые слова – Арно Бабаджанян, фортепианный цикл, армянский композитор, лады армянской народной музыки, серийная техника, музыка второй половины двадцатого века.

ARNO BABAJANYAN - "SIX SCENES"

ANAHIT MARGARYAN

This article is a study of Arno Babajanyan's "Six Scenes" cycle, created in 1964, which is the result of Babajanyan's long-term creative evolution. Anahit Margaryan considers the Armenian folk music modes and serial techniques used in the cycles and the mode formation processes as well.

Key words – Arno Babajanyan, a piano cycle, an Armenian composer, Armenian folk music modes, serial technique, the music of the second half of the twentieth century.