

УНИВЕРСАЛЬНАЯ СУПЕРЛАДОВАЯ СИСТЕМА В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

Э. Р. ПАШИНЯН

В многообразии явлений музыки XX в. имеется большой круг проблем (лада, гармонии, полифонии, формы), который необъясним и неразрешим с позиции традиционной музыкально-теоретической науки, опирающейся на классическое, романтическое искусство. Такие явления, как политональность, полиладовость, расширение круга аккордовых средств мажорного и минорного ладов, выходящих за пределы структурных возможностей как этих, так и объединенных мажоро-минорных, миноро-мажорных систем, с одной стороны, а с другой—их художественная оправданность, жизненность, заставляют подходить к пониманию этих явлений с иных ключевых позиций, расширяющих и обогащающих классическую теорию музыки. И действительно, уже сами по себе понятия полиладовость, политональность, полигармония, мажоро-минор и т. п. говорят о рассматривании явлений современной музыки с позиций традиционных теоретических представлений. Констатация факта одновременного сочетания нескольких ладов, ладотональностей и т. д. по сути дела ничего не объясняет, ибо не дает ключа к пониманию данного явления как единого, органически целостного. Совмещение несовместимых, с точки зрения классической теории, различных ладов, тональностей говорит о существовании объединяющей их более широкой системы организации музыкальной ткани. И здесь нельзя не сослаться на проф. Х. С. Кушнарера, который в своей капитальной работе «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» очень глубоко и тонко отмечает: «...всякое сочетание ладов имеет своим результатом образование новой ладовой системы более высокого порядка. Более того, в ней сам факт объединения ладов оказывается возможным лишь при условии образования такой ладовой системы более высокого порядка; лишь в границах подобной системы определяются и тип связи сочетаемых ладов и форма их соподчинения; лишь в условиях такой системы сочетаемые лады становятся *с о з н а ч и м ы м и*» (стр. 550). И хотя данное высказывание Кушнарера относится к объединению последовательно сочетаемых монотоникальных ладов, оно имеет обширный диапазон диалектического охвата явлений музыки вообще и одновременно сочетаемых ладов, ладотональностей в данном конкретном случае.

Советское теоретическое музыкознание к вопросу понимания явлений как классической, так и современной музыки всегда подходило с единственно правильных основополагающих позиций осознания их

ладовой сущности, связи с ладообразовательными закономерностями народной музыки. Этот принцип взят и нами в основу данной работы, в которой делается попытка на основе закономерностей ладовой организации армянской народной музыки доказать ее преемственную связь со структурно-организационными основами классической и современной музыки.

Вышеупомянутое фундаментальное исследование Х. С. Кушнарера, как это уже понимают многие исследователи, выходит далеко за рамки армянской музыки, излагая основополагающие принципы ладовой организации народной музыки вообще, ибо квартный звукоряд и организуемые на его основе ладовые системы характерны для музыкальных культур многих народов (в частности, еще у древних греков—малая совершенная система, русского—обиходный лад, азербайджанского, болгарского и т. д.).

Как известно, в основе квартного звукоряда лежит ряд сцепленных одинаковых ионийских, дорийских или фригийских тетрахордов. На их основе организуются три различные монотоникальные биладовые системы: гипонийско-миксолидийская, гиподорийско-эолийская и гипофригийско-локийская. Ладые эти развертываются в основном в диапазоне трех тетрахордов, имея тонику, расположенную на стыке первого и второго тетрахордов.

РЯД ИОНИЙСКИХ ТЕТРАХОРДОВ

миксолидийск. лад

гипонийск. лад

гипонийско-миксолидийск. лад

РЯД ДОРИЙСКИХ ТЕТРАХОРДОВ

эолийск. лад

гиподорийск. лад

гиподорийско-эолийск. лад

РЯД ФРИГИЙСКИХ ТЕТРАХОРДОВ

локийск. лад

гипофригийск. лад

гипофригийско-локийск. лад

В то время как лады, распространяющиеся за пределы трех—четырех тетрахордов, наблюдаются лишь в отдельных ветвях народной и церковной музыки, композиторы в своем творчестве далеко раздвигают эти границы, применяя гипероктавные (сверхоктавные—термин наш.—Э. П.) лады с широким, переходящим далеко за пределы октавы звукорядом, опирающиеся на монотоникальный ладовый центр. Максимальное развертывание квартового звукоряда по сцепленным тетрахордам вверх и вниз приводит к образованию энгармонически замыкающегося круга, состоящего из тридцати шести ступеней. Этот замкнутый звукоряд и образует всеобъемлющую универсальную триандаэксифонную¹ суперладовую² (термин наш.—Э. П.) систему, которая становится организационной основой всех ладовых образований от самых элементарных дихордовых, трихордовых, тетрахордовых до самых развернутых широких гипероктавных.

ЗВУКОРЯД ТРИАНДАЭКСИФОННОЙ СУПЕРЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ



Прежде чем приступить к рассмотрению и сопоставлению семиступенных ладов с триандаэксифонной системой, остановимся на некоторых наших наблюдениях над особенностями этой суперладовой организации:

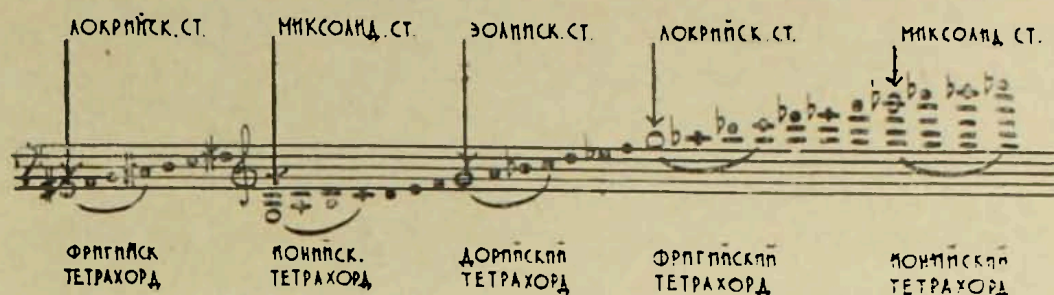
1. Один и тот же звук октавами вверх и вниз в звукоряде данной системы повторяется лишь трижды, но каждый раз в совершенно ином звуковом окружении, а следовательно, и смысловом функциональном значении: в наиниžшем расположении как миксолидийская ступень³ (от которой два сцепленных тетрахорда образуют миксолидийский лад), октавой выше, в среднем расположении, как эолийская ступень (от которой соответственно два сцепленных тетрахорда образуют эолийский лад) и еще на октаву выше эолийской ступени, в наивысшем расположении, как локрийская ступень (от которой два сцепленных тетрахорда образуют локрийский лад). Ниже миксолидийской и выше локрийской ступеней уже на расстоянии уменьшенной октавы появляются хроматические разновидности этих звуков. При этом ниже миксолидийской вновь располагается локрийская ступень, а выше локрийской—соответственно миксолидийская (см. первый пример на сл. стр.).

2. Расположенные на расстоянии уменьшенной октавы хроматические разновидности звуков могут перемещаться на одну—две октавы вверх (локрийские ступени) и вниз (миксолидийские ступени), принося в данный отрезок триандаэксифонной системы новый октавно перемещенный звук из другой ее сферы. В результате перемещений миксоли-

¹ Трианда экси — тридцать шесть (греч.).

² Сверхладовая.

³ По Кушнареву.

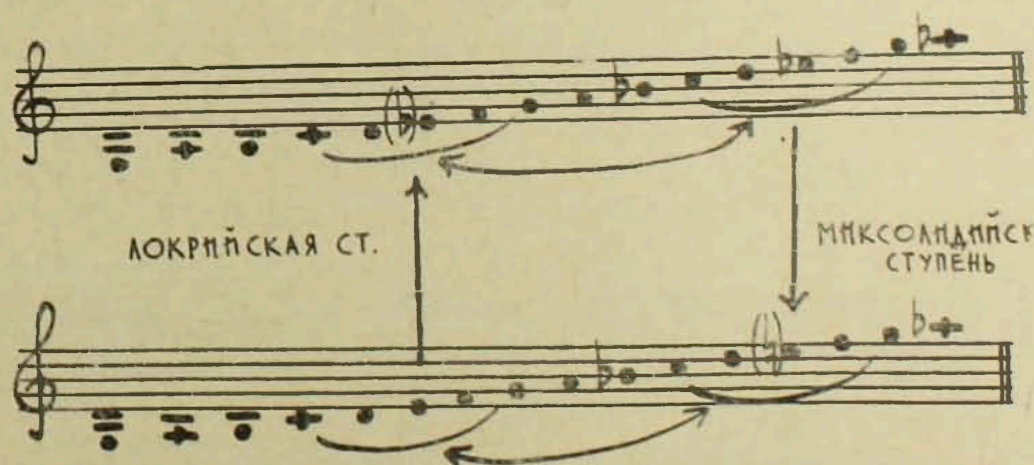


дийской ступени на октаву и две октавы вниз понижаются соответственно нижележащие локрийская и эолийская ступени, придавая в свою очередь их нижележащим соседним ступеням локрийский оттенок. Перемещение локрийской ступени на одну и две октавы вверх повышает соответственно вышележащие ионийскую и эолийскую ступени, придавая их верхним соседним ступеням ионийский оттенок. Такова теоретическая база альтерационности, применяемой в народной музыке.



На основе вышензложенного в триандаэксифонной суперладовой системе локрийские ступени могут понижаться, миксолидийские—повышаться, а эолийские—как повышаться, так и понижаться. И если хроматизм в народной музыке проявляется лишь на расстоянии, расцвечивая данный лад элементами отдаленных сфер триандаэксифонной системы, то композиторская музыка широко применяет хроматизацию диатоники, исходя из вышензложенных альтерационных возможностей системы.

3. Понижение локрийской ступени уподобляет пентахорд звукоряда, в центре которого расположена альтерированная ступень, лежащему



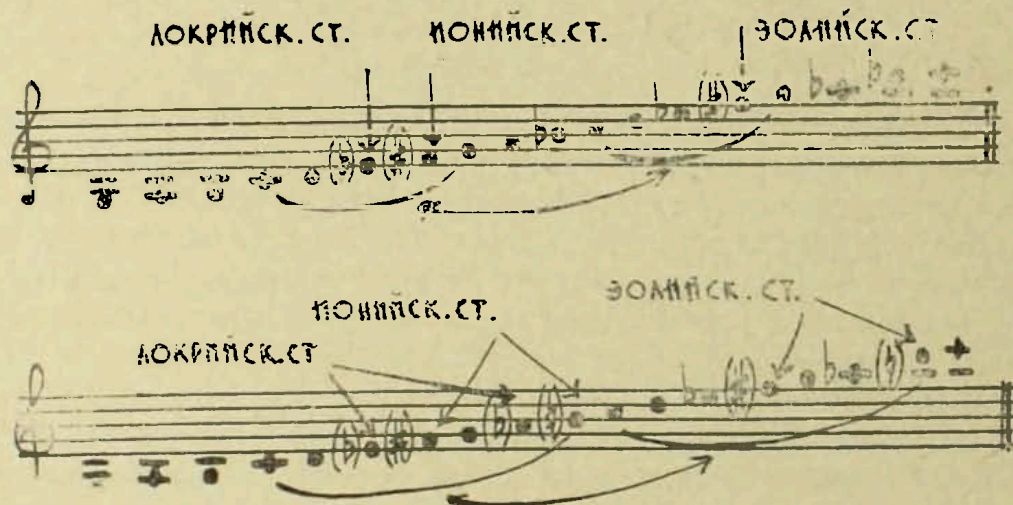
октавой выше пентахорду натурального звукоряда. Соответственно повышение миксолидийской ступени уподобляет данный пентахорд, в

центре которого расположена альтерированная ступень, пентахорду натурального звукоряда, лежащую октавой выше.

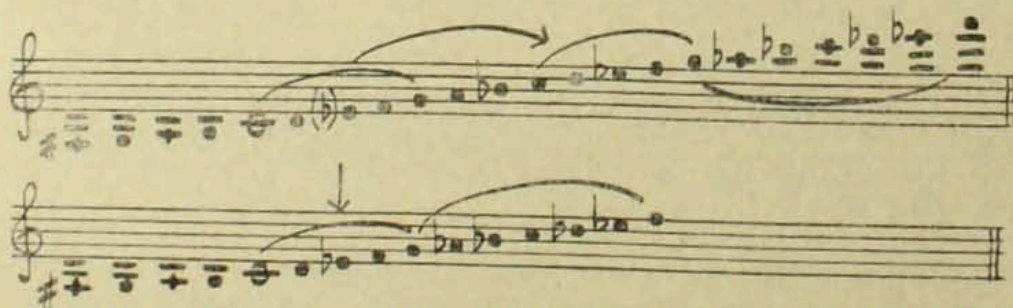
Перемещение последовательно расположенных по квартам двух докрийских или миксолидийских ступеней уподобляет альтерированные октохорды лежащим соответственно октавой выше и ниже октохордам натурального звукоряда.



Одновременное понижение докрийской и повышение соседней миксолидийской ступеней приводит к замене малой секунды диатонического звукоряда увеличенной. К появлению увеличенной секунды ведет и повышение или понижение эолийской ступени. И в этих случаях образуются лежащие октавой выше и ниже альтерированные подобные пентахорды, октохорды.

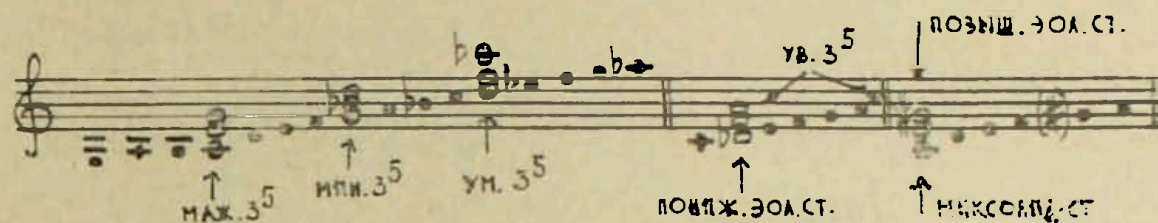


Рассмотренные подобные отрезки суперладовой системы дают возможность путем переосмысливания совпадающих отрезков видоизмененного и натурального звукорядов из верхних в нижние и наоборот, октавно перемещая, соединять одну сферу системы с другой, тем самым способствуя организации новых гипероктавных ладов.

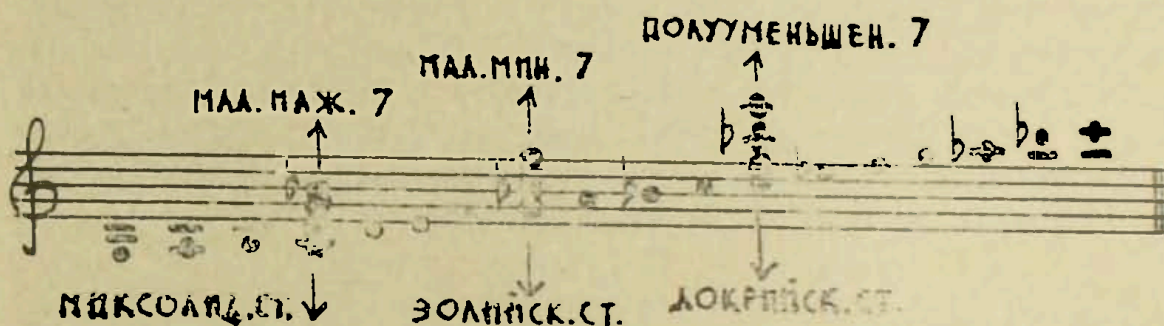


4. Аккордика терцовой структуры в триандаэксифонной суперладовой системе встречается в виде:

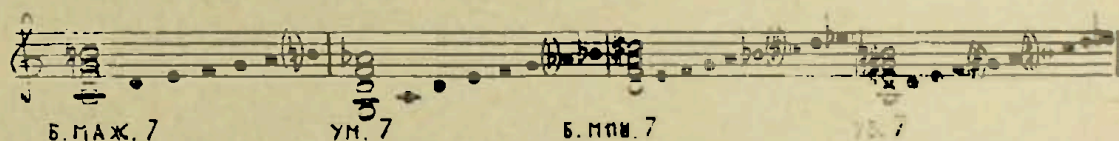
а) Трезвучий: мажорных—на миксолидийских ступенях, минорных—на эолийских ступенях и уменьшенных—на локрийских ступенях. Увеличенные трезвучия в системе появляются в результате рассмотренных выше видоизменений звукоряда от пониженных эолийских ступеней вверх и повышенных эолийских ступеней вниз (т. е. от миксолидийских ступеней вверх, с повышением квинтового тона).



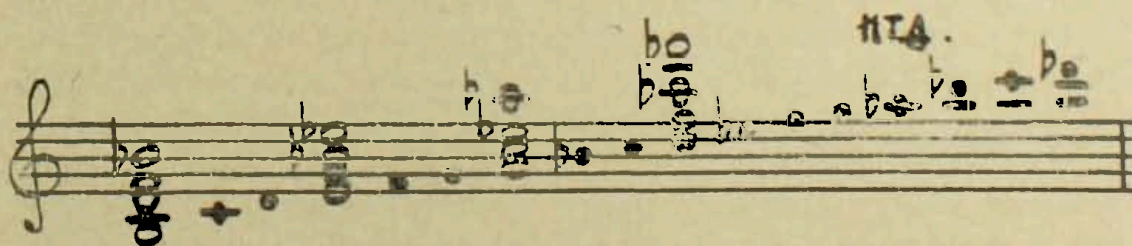
б) Септаккордов: малых мажорных—на миксолидийских ступенях, малых минорных—на эолийских ступенях и полууменьшенных—на локрийских ступенях.



Остальные виды септаккордов возможны лишь на основе альтерационно-видоизмененного звукоряда системы.

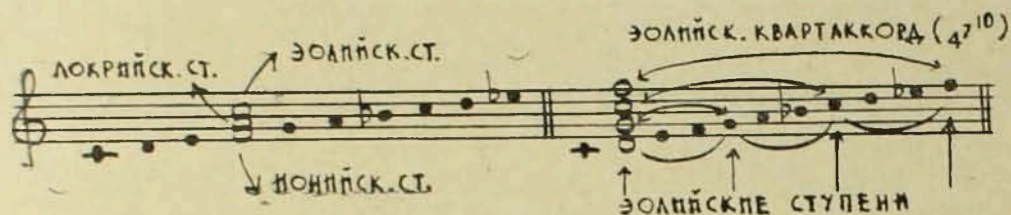


в) Своеобразных уменьшенных октаккордов (термин наш.—Э. П.)—на локрийских ступенях, состоящих из уменьшенного трезвучия и уменьшенной октавы (типичный хачатуряновский аккорд).



5. В силу консеквентности кварт в триандаэксифонной системе на всех ее ступенях строятся также аккорды из чистых кварт—квартаккорды.

6. Сопоставление аккордов терцовой и квартовой структуры выявляет определенную закономерность в функции их составных тонов: в трезвучиях одновременно сочетаются ступени трех разных видов (например, в мажорном трезвучии основной тон — миксолидийская ступень, терцовый тон — локрийская ступень, квинтовый тон — эолийская ступень), в квартаккордах сочетаются ступени лишь одного вида. В этом смысле аккорды терцовой структуры полифункциональны (трезвучия — трифункциональны), а квартаккорды — монофункциональны.



В то время как одно и то же трезвучие в триандаэксифонной суперладовой системе дважды не повторяется, а поэтому аккордика от тоникки вверх и вниз, зачастую имея одинаковую гармоническую функцию, структурно, а значит и фонически, различна, квартаккорды, в силу положения о том, что один и тот же звук октавами вверх и вниз встречается трижды в трех разных значениях, будут повторяться октавами вверх и вниз также трижды в трех различных значениях (как миксолидийские, эолийские и локрийские квартаккорды).



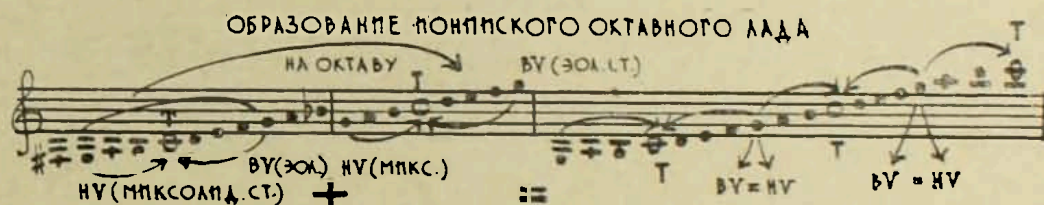
При этом их переосмысливание из одной разновидности в другую становится основой для модулирования: перехода из одной сферы суперладовой системы в другую.

Триандаэксифонная суперладовая система это высшая доминирующая форма ладовой организации музыки XX в., на становление которой был направлен весь ход исторического развития ладового мышления. Тормозом на пути осознания ладовых образований со сверхоктавным звукорядом явилось акустическое совпадение первой и восьмой ступеней, что и привело к утверждению семиступенных ладов. Однако практика народной музыки показывает, что по смысловому ладоинтонационному и функциональному значению восьмая ступень не является тоникой, ибо по соотношению с окружающими ступенями не находится в условиях, тождественных первой ступени, так как повторяющиеся звуки триандаэксифонной суперладовой системы, как известно, являются разными по функциональному значению. **Появление семиступенных октав-**

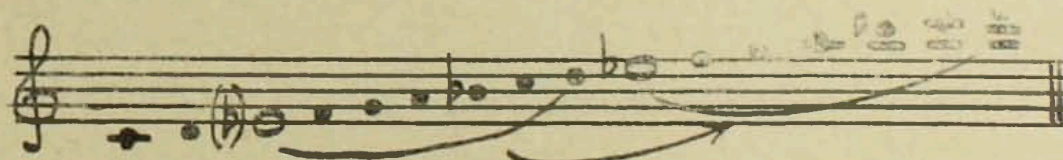
ных ладов связано с октавным перемещением⁴ ограниченного двумя тетрахордами гептахорда рассматриваемой системы. Миксолидийский, эолийский и локрийский лады опираются непосредственно на два сцепленных тетрахорда с тоной на первой ступени первого тетрахорда.



Ионийский, дорийский и фригийский лады являются производными от гипоионийского, гиподорийского и гипофригийского, которые также опираются на два сцепленных тетрахорда, имея тонику на стыке этих тетрахордов. Перемещенные октавой вверх и вниз два гипоионийских, гиподорийских и гипофригийских лада становятся основой для осознания октавных семиступенных ионийского, дорийского и фригийского ладов. Переход от верхней IV ступени нижележащего гиполада к нижней V ступени вышележащего (и наоборот) является своеобразным модуляционным процессом, в котором нижняя от тоники V (или IV) ступень переосмысливается в соответствующую верхнюю (и наоборот).



Некоторые лады строятся на основе звукоряда, содержащего октавно перемещенные видоизмененные ступени. Так, например, лидийский лад образуется на пониженной локрийской ступени.



НА ОКТАВУ

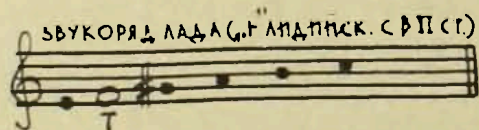
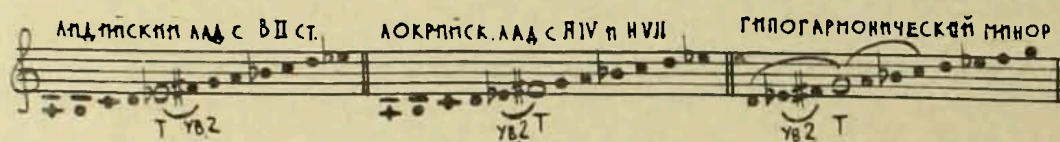
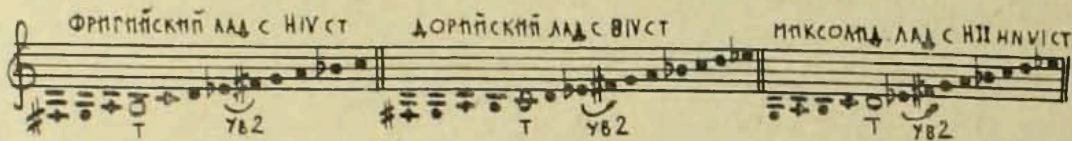
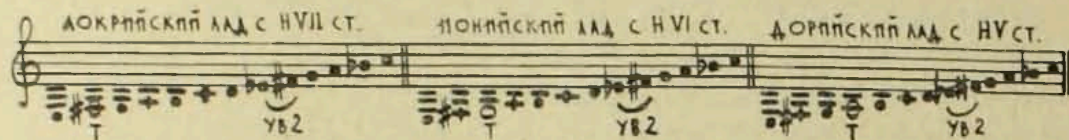
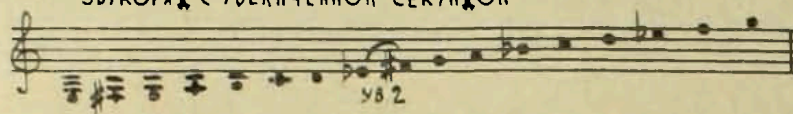
На основе видоизмененного диатонического звукоряда, в котором одна малая секунда заменена увеличенной, образуется ряд новых гипероктавных рядов, содержащих увеличенную секунду. Их тоники располагаются на различных ступенях вышеуказанного звукоряда. Эти лады⁵: локрийский с низкой VII ступенью, ионийский с низкой VI сту-

⁴ Именно таким образом малая совершенная система древнегреческой музыки преобразовалась в большую совершенную систему.

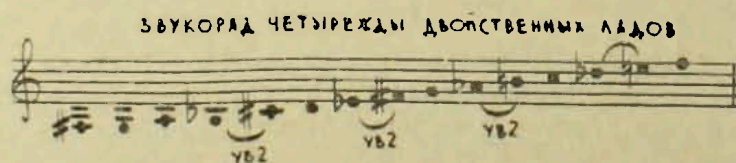
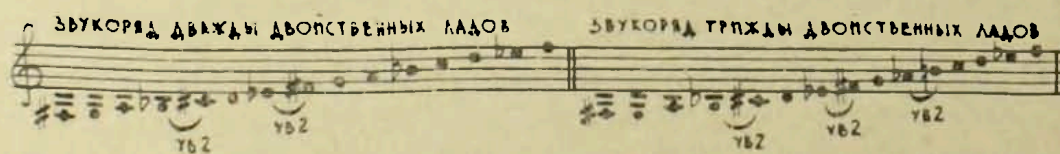
⁵ Названия этим гипероктавным ладам с целью упрощения даны исходя из соотношения первых семи ступеней, хотя вокруг тоники образуются и оригинальные гипо-лады.

пению, дорийский с низкой V ступенью, фригийский с низкой IV ступенью, дорийский с высокой IV ступенью, миксолидийский со II и VI низкими ступенями, лидийский с высокой II ступенью, гипогармонический минор (из октавных перемещений последнего и выкристаллизовался гармонический минорный лад).

ЗВУКОРЯД С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКУНДОЙ

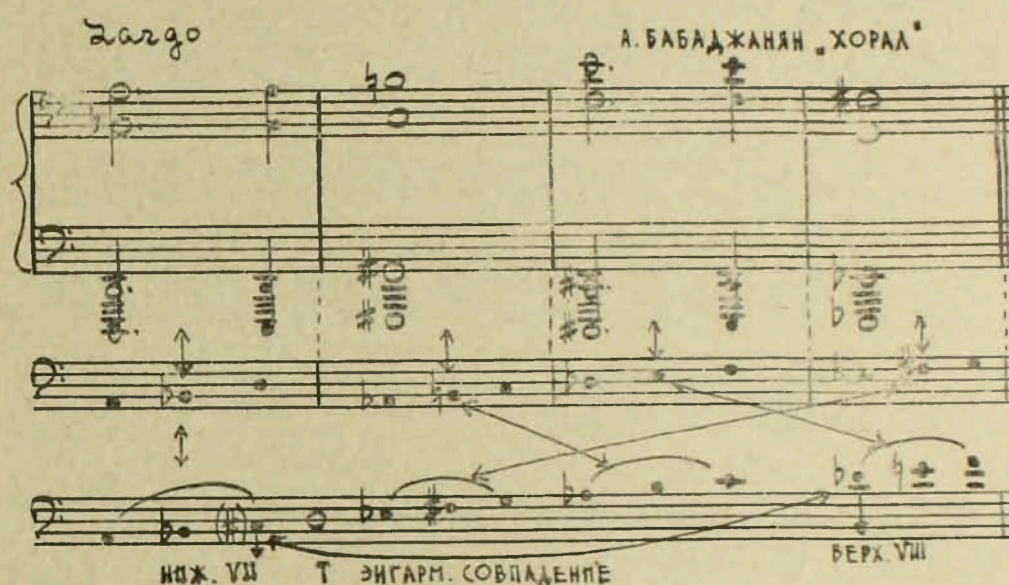


Подобным же образом строятся дважды, трижды и четырежды



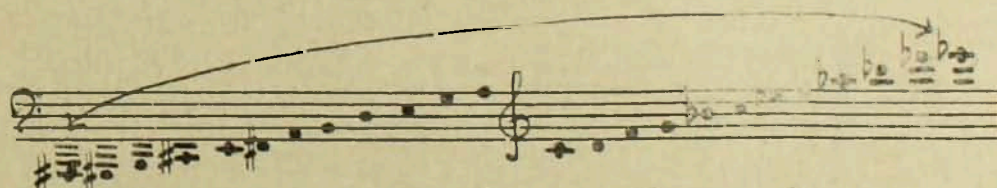
двойственные лады на основе звукорядов с двумя, тремя и четырьмя увеличенными секундами с возможным перемещением тонического центра по ступеням звукоряда, который строго не ограничен.

Следует отметить, что в последнем четырежды двойственном гипероктавном ладу последовательный диатонический ряд ступеней не образует октавно совпадающих звуков (кроме энгармонического совпадения нижней VII ступени с верхней VIII). На основе этой особенности лада А. Бабаджанян в цикле «Шесть картин» для фортепиано («Народная», «Хорал» и др.), оставаясь верным ладоинтонационному строю армянской народной музыки, применяет отдельные приемы серийной техники.



На основе триандаэксифонной суперладовой системы строятся и пентатонические лады, которые также могут быть гипероктавными ангемитонными, но уже не пяти, а двадцатичетырехступенными (т. е. из тридцати шести ступеней пропускается квартовый ряд локрийских или миксолидийских ступеней).

ЗВУКОРЯД ГИПЕРОКТАВНОЙ АНГЕМИТОННОЙ СИСТЕМЫ
(ПРОПУЩЕНЫ ЛОКРИЙС. СТ.)



ЭНГАРМОНИЧЕСКИ ЗАМКНУТЫЙ КРУГ ИЗ 24 СТУПЕНЕЙ

Широкие развернутые гипероктавные ладовые системы находят широкое применение в творчестве Бартока, Стравинского, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна и многих других композиторов. К сожалению, ограниченные возможности журнальной статьи не разрешают широкую иллюстрацию музыкальной литературы: ниже приводятся лишь два примера из произведений Шостаковича, творчество ко-

А ШОСТАКОВИЧ
I КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ. I Ч.

ПО КОНЦЕРТУ

ПО ЗВУКОРЯДУ СИСТЕМЫ

АЛТЕР.

АЛТЕР

ЭНГАРМ. ЗАМЕНА

ЗВУКОРЯД ПРИМЕРА

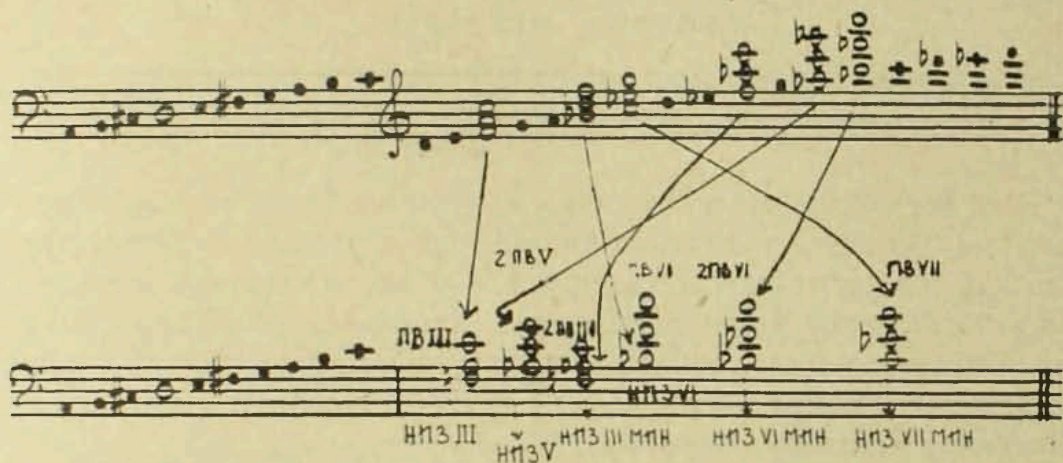
(ТРИАНДАКСФОННАЯ СУПЕРЛАДОВАЯ СИСТЕМА)

торого опирается на ладовые организации универсальной суперладовой системы (нетрудно обнаружить общность между последними и ладо-

системы. Аккорды нижних и верхних сфер, лежащие за пределами нижней и верхней октавы, мы называем **перемещенными**⁸. При этом аккорды, расположенные октавой и двумя октавами выше верхних от тонких аккордов, называем соответственно **перемещенными верхними (ПВ)** и **дважды перемещенными верхними (2ПВ)**, аккорды же, расположенные октавой и двумя октавами ниже нижних от тонких аккордов, называем соответственно **перемещенными нижними (ПН)** и **дважды перемещенными нижними (2ПН)**.

С этих позиций низ. VI мажорная — ПВVI, низ. VI минорная — 2ПВVI, низкая III — ПВIII, низкая III минорная — 2ПВIII, высокая IV минорная — ПНИV, высокая IV мажорная — 2ПНИV и т. д.

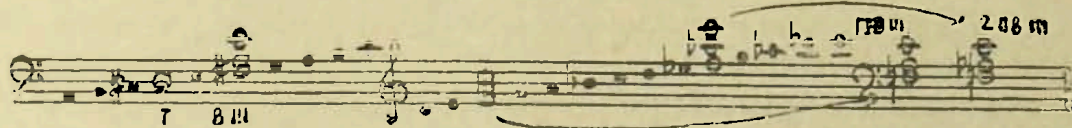
ГИПЕРОКТАВНЫЙ ГИПОНИИНСКО-МИКСОЛИДИЙСКИЙ ЛАД „РЕ“



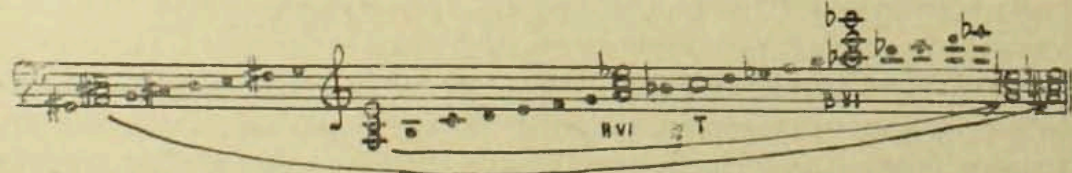
Реже возможны и трижды перемещенные аккорды, которые энгармонически заменяются более близкими ступенями (об этом см. ниже).

Сопоставление верхних аккордов с верхними перемещенными и дважды перемещенными и нижних аккордов с нижними перемещенными и дважды перемещенными показывает, что они соответственно отлича-

ГИПЕРОКТАВНЫЙ ГИПОНИИНСКО-МИКСОЛИДИЙСКИЙ ЛАД „РЕ“



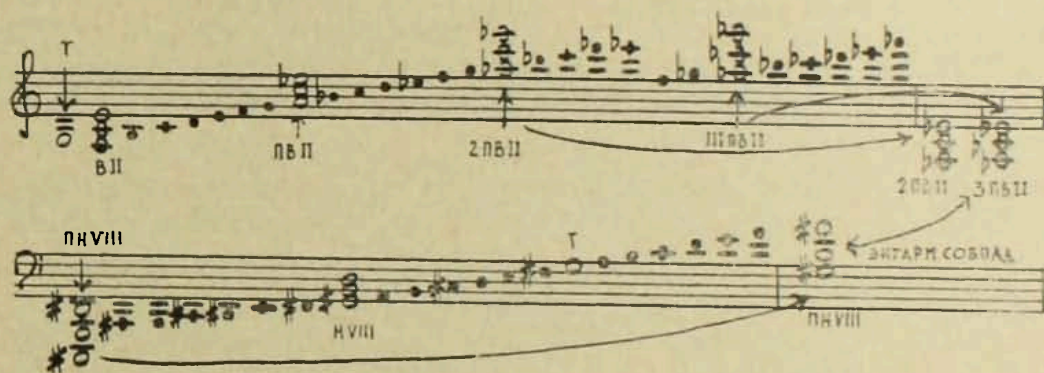
ГИПЕРОКТАВНЫЙ ГИПОДОРИЙСКО-ЭОЛИЙСКИЙ ЛАД „ДО“



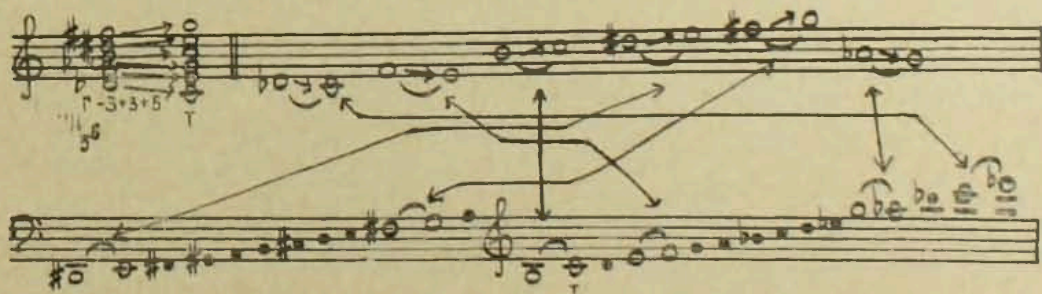
⁸ Для их обозначения нами применяется восьмиступенная цифровка, которая дает возможность в условиях существующей нотной системы легко ориентироваться в аккордике различных сфер суперладовой системы.

ются от верхних и нижних аккордов одним и двумя знаками. При этом закономерно перемещенные отличаются одним, а дважды перемещенные—двумя знаками. Повышающие знаки являются признаком нижних перемещенных аккордов, а понижающие знаки—верхних перемещенных аккордов.

В принятых учебниках гармонии аккордика мажоро-минорной и минорно-мажорной систем и альтерированная аккордика доминантовой и субдоминантовой функций изучаются как совершенно обособленные явления, хотя интуитивно ощущается принадлежность неаполитанской субдоминанты (мажорной и минорной) к ряду низких аккордов (низкая II, фригийская II). В триандаэксифонной суперладовой системе в гипоионийско-миксолидийском гипероктавном ладу мажорная неаполитанская II—это 2ПВII, а минорная неаполитанская II—это 3ПВII (или энгармонически замененная ПНVIII). Если минорная неаполитанская II, с позиций теории ладовой альтерации, и объяснима в минорном ладу (как II с пониженными основным и терцовым тонами), то в мажоре она невозможна, а ее обоснование, как альтерированного аккорда мажоро-минорной системы, натянуто. Так как миксолидийские ступени не могут понижаться, а терцовый тон минорной неаполитанской II в мажоре именно миксолидийская ступень, то правильнее этот аккорд рассматривать как ПНVIII на высокой I ступени.



Вопрос альтерации других аккордов доминантовой и субдоминантовой функций следует рассматривать также на основе октавных перемещений, однако не целых созвучий, а отдельных звуков. В этом случае альтерированный аккорд является созвучием, в котором сочетаются ступени различных сфер триандаэксифонной суперладовой системы. Последующее разрешение этих альтерированных аккордов приводит к об-



разованию микрополитональных ячеек, объединенных устойчивым основным тональным центром. Именно этим и следует объяснить особый яркий фонизм рассматриваемых аккордов.

С позиций универсальной триандаэксифонной суперладовой системы получают свое логическое обоснование и явления политональности и полиладовости как одновременное сочетание ладотональностей ее различных сфер⁹, опирающихся на различные ступени, объединяемые в ладово устойчивое созвучие. Первым из армянских композиторов, кто понял это и практически претворил в своем творчестве, был Комитас. В его хоровых произведениях уже на рубеже XIX—XX вв. намечаются одновременные сочетания двух, трех ладотональностей, объединяемых устойчивым тоническим созвучием (мажорным трезвучием или чистой квинтой). При этом вокруг каждого тона мажорного трезвучия разворачивается определенная ладотональность: вокруг основного тона—гипопонийско-миксолидийская, вокруг терцового тона—гипофригийско-локийская, вокруг квинтового тона — гиподорийско-эолийская. Таков подход Комитаса к организации многоголосия при обработке песен, написанных в гипопонийско-миксолидийском и гипофригийско-локийском ладах. Последний рассматривается как верхнемеднантовая сфера гипопонийско-миксолидийского лада.

КОМИТАС "АХ, МАРАЛ ДЖАН"

СИС ФРИГ. - ЛОКРИЙСКИЙ

Е ЭОЛ - ДОРИЙСКИЙ

А МИКСОЛИД. - ИОНИЙСКИЙ

ЗВУКОРЯД ПРИМЕРА

Т - ПОНИЙСКО-ЛАДДА

Т - ЛОКРИЙСКО-ЛАДДА

Т - ЭОЛ-ДОРИЙСКО-ЛАДДА

Т - ОБЪЕДИНЯЮЩАЯ

Песни, написанные в гиподорийско-эолийском ладе, опираются либо на монотональный центр, либо на тоническую квинту или квинтоаккорд: это есть сочетание гиподорийско-эолийских ладотональностей тонической и нижнедоминантовой сфер. Ниже последней располагается октавно перемещенная тоника, что и создает квинтоаккорд.

⁹ Полиладовость образуется при октавном соотношении.

II - ЭОЛЫЙСКИЙ КОМПАС „ОХНЯ БАРЕРА АСТВАЦ“

ЗВУКОРЯД ПРПМЕРА

Т - ГИПОДОРИЙСКИЙ - ЭОЛЫЙСКИЙ „А“
Т - ЭОЛЫЙСКИЙ „Е“

Следует отметить, что полиладово-политональное мышление у Комитаса носит не эпизодический характер в произведении, а является оригинальной системой организации многоголосия в ладах квартетного звукоряда.

Развивая комитасовские традиции, к политональным-полиладовым сочетаниям широко прибегают А. Хачатурян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян и другие армянские композиторы, объединяя в одновременном звучании как ближайшие, так и отдаленные от организующего тонического центра сферы суперладовой системы. Так, в лезгинке из балета «Гаянэ» Хачатуряна, написанной в гипонийско-миксолидийском ладе, одновременно в сфере его верхнедоминантовой гиподорийско-эолийской ладотональности ми разворачивается широкого дыхания контрапунктирующая мелодия (звукоряд: gis-a-h-cis-e-fis-g-a-h).

В нижеследующем примере из симфонии Э. Мирзояна показан отрывок из партитуры, в сопоставление с которым отдельные партии нами перенесены в соответствующие сферы триандаэксифонной суперладовой системы (мелодические образования в партитуре и соответствующие им сферы звукоряда системы, охваченные лигами, отмечены одинаковыми цифрами).

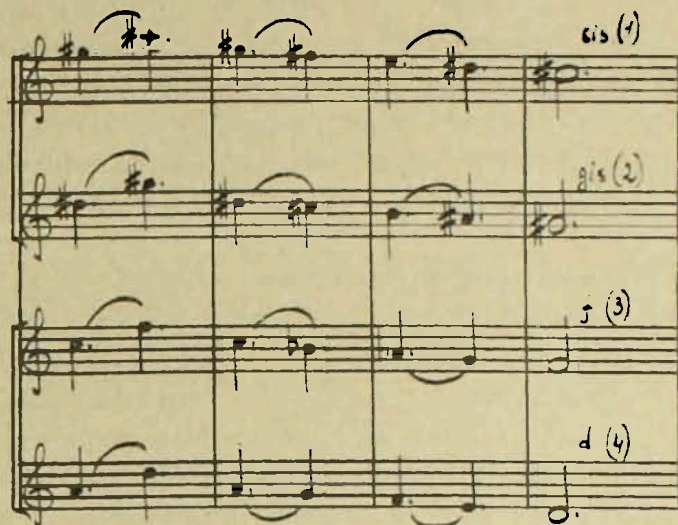
Э. МИРЗОЯН. СИМФОНΙΑ (2. IV)

ЗВУКОРЯД СИСТЕМЫ С УКАЗАНИЕМ ПОДТОНАЛЬНО СОЧЕТАЕМЫХ
ЛАДОТОНАЛЬНЫХ СФЕР

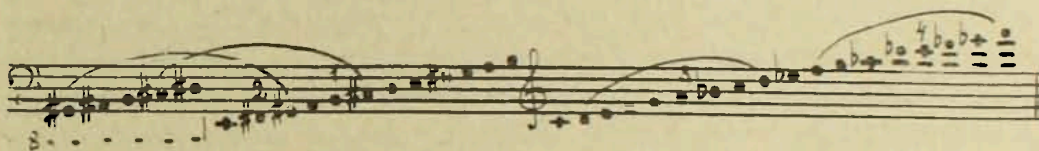
После подобных же октавных перемещений становится понятной диатоническая ладотональная сущность политонально параллельно изложенной одной и той же мелодии (результат гармонизации мелодии параллельнодвигающимися неизменными структурными образованиями: трезвучиями, септаккордами и т. д.). В нижеследующем примере происходит движение энгармонически видоизмененными параллельными октаккордами (см. сл. стр.).

Если в традиционном понимании модуляции есть переход из одной тональности в другую, то с позиции триандаэксифонной суперладовой системы это переход из сферы господства одного тона указанной системы в сферу господства близкого или отдаленного другого тона. И то обстоятельство, что в музыке XX в. тональности стали как бы ближе,

Ջ. ՄԻՐՅՈՅԱՆ ՍԻՄՓՈՆԻԱ (4. II)



ՆՅՈՒՐԱԴ ՏԻՍԵՄԻ Տ ԿԱԶԱՆԻՄ ՍԻՄՓՈՆԻԱԿԱՆ ՏՈՇԵՏԱԵՄԻ ԼԱԴՏՈՆԱԼՆԻ ՏՓԵՐ



объясняется интуитивным ощущением композиторами отдаленных сфер триандаэксифонной суперладовой системы в едином организованном ладовом комплексе в подчинении основному тональному центру. Отсюда и практическое применение всевозможных аккордов на всех ступенях хроматической гаммы, сочетание различных ладотональностей. Однако их организационной основой является не двенадцатиступенная диатоника (диахроматика), которая по сути дела выхолащивает ладовую сущность современной музыки, а триандаэксифонная суперладовая диатоническая система, объективно отражающая сущность эволюции ладового мышления (от ее зарождения в виде небольших построений до широких многоплановых проявлений в современном музыкальном искусстве) и намечающая неограниченные пути ее дальнейшего развития.

ՀԱՄԱՊԱՐՓԱԿ ԳԵՐԼԱԴԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Է. Ռ. ՓԱՇԻՆՅԱՆ

(Ա Մ Փ Ո Փ Ո Ւ Մ)

XX դարի երաժշտական արվեստի լադային կազմակերպման առավելագույն ձևը մեր կողմից առաջադրվող համապարփակ տրիանդաեքսիֆոնային (երեսունվեց աստիճանից կազմված) գերլադային համակարգն է: Հիմք ընդունելով հայկական ժողովրդական երգի կվարտային հնչյունաշարը (որը բնորոշ է նաև մի շարք այլ ժողովուրդների երաժշտության համար) և դրա հիման վրա կառուցվող լադերի առանձնահատկությունները, գալիս ենք այն եզրա-

կացության, որ ժողովրդական և եկեղեցական երգերի ձայնածավալի համեմատ, որո հազվագյուտ է անցնում կվարտային հնչյունաշարի դերօկտավային լադերի 3—4 կից տետրախորդների սահմաններից, կոմպոզիտորական ստեղծագործություններում կիրառվող հնչյունաշարը զգալիորեն ընդլայնվում է և հասնում երեսունվեց աստիճաններից բաղկացած գերլադային համակարգի։ Այդ համակարգը կից տետրախորդներով կազմված էնհարմոնիկորեն շրջափակվող շրջան է։ Նրա աստիճանների վրա ոչ մի ակորդ չի կրկնվում։ Սակայն օկտավային փոխանցումներով համահնչյունները կարող են տեղափոխվել երաժշտական համակարգի տարբեր ոլորտները։

Գերլադային համակարգի դիրքերից իրենց բնական հիմնավորումն են ստանում ինչպես մաժոր-մինոր և մինոր-մաժոր համակարգերի, այնպես էլ մի շարք այլ ակորդներ, որոնք նշված միացյալ լադային համակարգերում բացակայում են (Յ V-ը, Բ IV-ը և այլն)։ Նրանք մեկնաբանվում են որպես գերլադային համակարգի վերին և վարի ոլորտների ակորդներ, որոնք օկտավային փոխանցումներով (փոխանցված և կրկնակի փոխանցված ակորդներ) տեղափոխվում են տոնիկայի մոտակա ոլորտը և օկտավայի սահմաններում ստեղծում են հիմնական աստիճանների պարբերականների երևութականություն։ Նույն տեսանկյունից են դիտվում նաև ալտերացիան, ալտերացված ակորդները, զարտուղությունը, պոլիտոնալությունը, պոլիլադայնության երևույթները։ Վերջին երկուսը մեկնաբանվում են որպես տրիանդաբսիֆոնային համակարգի տարբեր ոլորտների տարբեր աստիճանների վրա հենվող լադատոնայնությունների միաժամանակյա զուգորդում, որոնք օկտավաներով կարող են փոխանցված լինել երաժշտական համակարգի տարբեր ոլորտները։ Այս միտքը հիմնավորվում է առանձին օրինակներով, բերված Կոմիտասի, Ա. Խաչատրյանի, Ի. Միրզոյանի ստեղծագործություններից։ Գերլադային համակարգի դիրքերից զարտուղությունը (մոդուլյացիան) մեկնաբանվում է որպես անցում նշված համակարգի մի ոլորտի որևէ տոնի իշխման ասպարեզից դեպի հեռավոր կամ մոտակա ոլորտի մի այլ տոնի իշխման ասպարեզ։

Տրիանդաբսիֆոնային գերլադային համակարգը, հանդիսանալով լադային մտածելակերպի զարգացման արդյունք, արտացոլում է նրա անցած ամբողջ ուղին՝ պարզ դիսորդային, տրիսորդային, տետրախորդային կառուցվածքներից մինչև ժամանակակից երաժշտության հարուստ և բազմազան շրջանները և միաժամանակ ուղիներ հարթում հետագա զարգացման համար։