

ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ՍԻՄԵՏՐԻԱՆ ԵՎ ԴՐԱ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՐԳԵՐՈՒՄ

Ա. Լ. ԱՔՐԱՀԱՄՅԱՆ

Հայտնի է, որ երաժշտական ստեղծագործության մեջ սիմետրիան կարևոր դեր է խաղում: Այդ է պատճառը, որ երաժշտագիտական գրականության մեջ տվյալ հասկացությունը բավականին մեծ տեղ է գրավում: Սիմետրիայի, ալ-սինքն օրինաչափ կրկնության, համապատասխանության, համաչափության տեսանկյունից դիտարկվում են երաժշտական խոսքի բոլոր տարրերը՝ մետրո-ոնիթմը, տեմբրը, տեմպը, շարս հյուսական կառուցվածքները և այլն:

Ցանկացած երաժշտական ստեղծագործության մեջ սիմետրիայի առկա-լությունը պարտադիր է բազմաթիվ պարամետրերում և տարբեր մակարդակ-ներում: Կրկնվող տարրերից զուրկ ստեղծագործությունը ընկալվում է որպես աղմուկ: Ինֆորմացիայի տեսության տեսակետից այստեղ գործում է մի օրի-նաչափություն, որի համաձայն տեքստի ընկալումը հեշտացնելու համար ան-հրաժեշտ է ինֆորմացիայի որոշ հավելույթ: Որևէ հաղորդման մեջ հավելույթի առկայությունը դրսևորվում է նրանում, որ այն կարելի է գրանցել ավելի հա-կիրձ, օգտագործելով նույն նշանները: Այն դեպքում, երբ հավելույթը հավա-սար է գրոյի, հաղորդման ընկալումը դժվարանում է:

Դա կիրառելի է նաև երաժշտական ստեղծագործության համար, որի ծա-վալումը հնարավոր չէ առանց տարբեր տարրերի կրկնության: «Երաժշտական ձևի զարգացման յուրացում չի կարող տեղի ունենալ առանց կրկնվող ազդե-ցությունների, որոնք առաջացնում են կրկնվող պատասխաններ և նույնանման գոյացումների բնական հիշեցում»,— գրում էր Բ. Վ. Ասաֆյանը: Ակնհայտ է, որ սիմետրիայի տարբեր դրսևորումները կազմակերպում են երաժշտական յուրօր-ոգնելով ունկնդրին կապեր, «կամարներ» ստեղծել երաժշտական զարգացման տարբեր ժամանակահատվածների միջև: Առանց սիմետրիայի (նկատի ունենք ոչ միայն կառուցվածքային սիմետրիան) մեր գիտակցության մեջ կառաչանալ տեմբրերի, ռիթմերի, հնչյունաբարձրությունների քառս: Դա թույլ է տալիս հայտնել այն կարծիքը, որ սիմետրիան հանդիսանում է բարձր մակարդակի վրա «նյութի հաղթահարման» միջոցներից մեկը: Ինչպես գրում է Ա. Ի. Կլիմովի-կին, «յուրաքանչյուր ստեղծագործական պրոցես դիմադրող նյութի հաղ-թահարում է»³: Պարզ է, որ այդ պրոցեսը տեղի է ունենում մի քանի մակար-դակներում և սկսվում է ստեղծագործության «հնչյունային սուբստրատի» ձև-վավորումից՝ տվյալ ոճի գեղարվեստական օրենքների համաձայն: Ինչ-որ փուլում⁴ գեղարվեստորեն կազմակերպված նյութը ձևավորվում է ըստ տվյալ կոմպոզիցիայի տրամաբանության: Դրա մեջ որոշակի դեր է խաղում սիմետ-րիան:

¹ Երաժշտության ընկալման և ինֆորմացիայի հավելույթի կապի մասին տե՛ս Ա. Ս. Մի-կա. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982; В. В. Медушев-ский. О динамическом контрасте в музыке.—В сб.: Эстетические очерки. Избран-ное. М., 1980.

² Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. с. 89

³ А. И. Климовички. О творческом процессе Бетховена. М., 1979. с. 31.

⁴ Բաժանումը փուլերի բավականին պայմանական է, այդ պրոցեսի ժամանակագրությունը գժվար է որոշել:

Սակայն սիմետրիայի բնութագիրը ոչ լրիվ և ժխակողմանի կլիներ, եթե հաշվի չառնվեր մեր ընկալման վրա ճիշտ հակառակ ձևով ազդող երևույթը: Ինչպես հայտնի է, ամեն ազդեցության համապատասխանում է հակաազդեցություն, յուրաքանչյուր «պլյուս» ունի իր «մինուսը» և, հետևաբար, սիմետրիան նույնպես հնարավոր չէ դիտել առանց ասիմետրիայի: Եթե սիմետրիան երաժշտական նյութի կաղձակերպման միջոց է, ապա միանգամայն տրամաբանական կլիներ ենթադրել, որ ասիմետրիայի մեջ դրսևորվում է այդ նյութի դիմադրությունը: Ասիմետրիան այն գործոններից է, որոնց շնորհիվ ստեղծվում է երաժշտական նյութի զարգացման հոսունության տպավորություն: Ինչպես նշում է Ն. Վ. Դերոյանը, «բացարձակ սիմետրիան զուրկ է զարգացման ներքին հնարավորություններից և այդ պատճառով ունի շարժումն արգելակող դեր»⁵:

Այսպիսով, ունկնդրի վրա ներգործում են սիմետրիան և ասիմետրիան իրենց միասնության մեջ վերցրած: Այդ հակասական միասնությունը ստեղծում է լարվածություն⁶ և գեղագիտական հաճույքի հնարավորություն: Ակնհերե է, որ այդպիսի լարվածության ստեղծման միջոցները բազմազան են, քանի որ հակասությունը կարող է առաջանալ երաժշտական խոսքի տարբեր պարամետրերի սիմետրիայի և ասիմետրիայի զուգորդման հետևանքով: Տվյալ հոգվածում այս փոխներգործությունը կդիտենք շարահյուսական կառուցվածքների տեսակետից: Ընդ որում ենթադրվում է, որ տարբեր մակարդակների կառուցվածքային սիմետրիայի հարաբերակցությունը նույնպես ընդունակ է լարվածություն ստեղծել: Դա տեղի է ունենում մասնավորապես այն պատճառով, որ կառուցվածքային սիմետրիան դրսևորվում է երկու ձևով: Այդ երկակիությունը կարելի է բացահայտել, դիտելով «սիմետրիա» և «հավասարություն», «սիմետրիա» և «կրկնություն» հասկացությունների հարաբերությունը:

Սիմետրիան, անշուշտ, երևույթների ավելի լայն շրջանակ է ընդգրկում, քան հավասարությունը: Օրինակ, տոնայնական պլանի կամ տեմպի սիմետրիան չի կարելի բնութագրել որպես հավասարություն: Բայց բուն կառուցվածքային սիմետրիան ու հավասար տևողությունը նույնական հասկացություններ չեն: Նախ և առաջ սիմետրիան առաջանում է երաժշտական ստեղծագործության ոչ բոլոր հավասար հատվածների միջև: Տակտերի հավասար քանակություն ունեցող հատվածները կարող են սիմետրիկ չլինել: Սիմետրիան, համապատասխանությունը ստեղծվում է միայն ձևավորված, ավարտուն կառուցվածքների՝ մոտիվների, ֆրազների, նախադասությունների միջև: Եթե նման կառուցվածքային գոյացումներն ունեն հավասար տևողություն, ապա դրանք սիմետրիկ են: Սիմետրիայի այս ձևը կարելի է անվանել հավասարության սիմետրիա:

Ինչ վերաբերում է կրկնությանը, ապա դրա դերը երաժշտական ձևավորման մեջ նույնպես շատ մեծ է: Սիմետրիան և կրկնությունը ինչ-որ չափով հոմանիշ հասկացություններ են: Ինչպես արդեն նշվել է, սիմետրիան երաժշտության մեջ ունի մասնավորապես երաժշտական խոսքի տարրերի օրինաչափ կրկնության նշանակությունը: Սակայն, դիտելով կառուցվածքային հարաբերությունները, անհրաժեշտ է տարբերել, մի կողմից, սիմետրիան որպես կառուցվածքների հավասարություն առանց երաժշտական նյութի կրկնության և, մյուս կողմից, սիմետրիան, որում հավասար տևողություն ունեցող կառուցվածքները նույնական են կամ նման իրենց ինտոնացիոն և թեմատիկ բովանդակությամբ: Այդպիսի սիմետրիան կարելի է անվանել նմանության սիմետրիա:

Հավասարության սիմետրիան սովորաբար հանդես է գալիս կառուցվածքային ավելի բարձր մակարդակում, նախադասություններում և պարբերու-

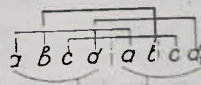
5 Ն. Վ. Դերոյան, երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, 1985, էջ 293:

6 Լարվածություն ասելով ի նկատի ունենք հոգեբանական երևույթ, որը վերաբերում է գեղարվեստական ընկալման ոլորտին:

թյուններում, նմանության սիմետրիան, որպես կանոն, առաջանում է ավելի ցածր մակարդակում՝ մոտիվների և ֆրազների միջև: Հավասարության սիմետրիան կանխորոշում է ամբողջի արխիտեկտոնիկան, օգնում է ունկնդրին կողմնորոշվել: Դրա հետևանքով նշանակություն են ձեռք բերում նման մոտիվների տեղն ու դիրքը: Ինչպես գրում է Ն. Կ. Թահմիզյանը, «ֆրազների նույնատիպ... սկզբնական ինտոնացիաները որոշակի երաժշտական հանգավորում են հաղորդում նախադասության «տողերին»⁷: Այդ համընդհանուր օրինաչափությունը տարածվում է նաև եզրափակիչ ինտոնացիայի վրա: Դա բացատրվում է նրանով, որ կառուցվածքների ընկալման ժամանակ մեր ուշադրությունը հիմնականում կենտրոնացված է լինում սկզբնական և վերջին մասերի վրա:

Հակասությունը ստեղծվում է այն դեպքում, երբ տարբեր մակարդակների սիմետրիկ կառուցվածքների ռիթմը տարբեր է, երբ նման մոտիվների միջև ժամանակաչիտն տարածությունը տարբերվում է հավասար կառուցվածքների երկարությունից: Այդպիսի հարաբերությունների վառ օրինակն է քառակուսի պարբերությունը՝ կրկնվող նախադասություններով.

ՉՄԱՍԱՐՈՐՈՅԱՆ ՍԻՄԵՏՐԻԱ



ՀԱՎԱՍԱՐՈՐՈՅԱՆ ՍԻՄԵՏՐԻԱ

Եթե a, b, c, d մոտիվները այսպես են դասավորված, ապա ոչ մի հակասություն չի առաջանում: Նման մոտիվները երկու նախադասությունում էլ նույն դիրքում են. a-ն առաջին տեղում, b-ն երկրորդ և այլն: Հետևաբար ժամանակաչիտն տարածությունը դրանց միջև հավասար է չորս տակտի, այսինքն՝ հավասարության սիմետրիա ունեցող կառուցվածքների (տվյալ դեպքում նախադասությունների) երկարությանը: Սակայն երբ որևէ նախադասության մեջ երկու մոտիվ փոխում են իրենց տեղերը (ասենք՝ abed և baed), այդ դեպքում նմանության սիմետրիան չի ենթարկվում հավասարության սիմետրիային և դրանց միջև հակասություն է առաջանում: Այստեղ ավելի ցածր մակարդակի սիմետրիան հանդես է գալիս որպես ասիմետրիա, որպես էջութի դիմադրություն:

Այդ հակասության որոշիչ տարրը հավասարության սիմետրիան է: Ինչպես մետրիկ ցանցը հնարավոր է դարձնում ռիթմիկ բաղմագանությունը, նյութի հավասար տևողությամբ սիմետրիկ բաժանումը ստեղծում է «նշանաձողեր» մոտիվների աղատ շարժման և փոխներգործության համար: Զաղալին իմսյրովիզացիայի ռիթմիկ հնարամտությունն ու ասիմետրիան մեզ հաճույք են պատճառում այն դեպքում, երբ մենք պատկերացնում ենք իրական կամ երեվակայական հավասարաչափ մետրիկ պոլսացիա: Ինչպես գրում էր Ի. Ֆ. Ստրավինսկին, «հենց մետրիկ պոլսացիան է, որ մեզ տալիս է ռիթմիկ հնարամտության հնարավորություն»⁸: Նման ձևով տարբերակալին դարգացման բարդությունն ու բաղմագանությունը ավելի ցայտուն են դառնում, երբ զուգորդվում են պարբերությունների և նախադասությունների համաչափ բաժանման հետ:

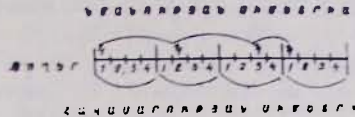
Արվեստի այլ ձևերից երկու օրինակի հակիրճ քննարկումն ընթերցողին կօգնի ըմբռնել առաջ քաշված դրույթի էությունը:

Սիմետրիան պոեզիայում վերլուծելիս պետք է հաշվի առնել, որ հավասար (օրինակ՝ տողերի քանակությամբ) կառուցվածքները ստեղծում են հավասարության սիմետրիա, իսկ նույն տողերի, բառերի, վանկերի կրկնությու-

⁷ Н. К. Тагмизян. Теория музыки в Древней Армении. Ереван, 1977, с. 220.

⁸ И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1980, с. 86.

նր՝ նմանության սիմետրիա: Մ. Յվետանայի «Ուրտեղի՞ց է այդ քնքշանքը» բանաստեղծությունը կազմված է չորս քառյակից: Ստեղծագործության հիմնական միտքը՝ կրկնատողը (նշված է «Կ» տառով) հայտնվում է առաջին քառյակի առաջին տողում, երկրորդի երկրորդ, երրորդի երրորդ, չորրորդի առաջին տողերում:



Կրկնատողի ի հայտ գալը տարբեր դիրքերում, քառյակի տարբեր տեղերում հակասում է քառյակների պարբերական հաջորդականությանը: Կրկնատողերի միջև ժամանակային տարածությունը (դրանց սիմետրիայի քայլը) հավասար չէ յուրաքանչյուր քառյակի երկարությանը:

Տարածական արվեստներում նույնպես կարելի է նման օրինաչափություն գտնել: Որինակ՝ խաչքարերում խաչի ուղղահայաց գիծը կանխորոշում է զարդաքանդակի ընդհանուր ձևի սիմետրիայի որոշակի տեսակը: Սակայն ուշադիր նայելիս պարզվում է, որ սիմետրիայի առանցքից հավասար հեռավորության վրա գտնվող զարդարանդակի տարրերի միջև չկա ճշգրիտ համապատասխանություն: Դրա շնորհիվ ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ զարդերը քարի վրա չեն քանդակված, այլ հյուսված են նուրբ ժապավենից: Եթե երաժշտության մեջ մենք նշում ենք երաժշտական ձևի արխիտեկտոնիկ և պրոցեսուալ կողմերի փոխներգործությունը, ապա այստեղ կարելի է խոսել միանդամից բնորոշող տարածական և «ժամանակային» կառուցվածքների ղուգորդման մասին, քանի որ զարդերի տարբերությունը որոշելու համար անհրաժեշտ է ժամանակ:

Երաժշտության մեջ սիմետրիայի սուսանցքները ստեղծվում են հավասարության սիմետրիայի շնորհիվ: Հենց այդ առանցքներն էլ հնարավորություն են տալիս որոշելու նմանության սիմետրիա ունեցող մոտիվների տեղն ու դիրքը:

Մոտիվների նմանության սիմետրիայի և ավելի խոշոր հավասար կառուցվածքների սիմետրիայի հարաբերությունը առավել պարզորոշ և վառ կերպով դրսևորվում է դասական ոճի երաժշտության մեջ: Այստեղ հաճախ նմանության սիմետրիան դրսևորվում է հավասար տևողության սահմաններում (հատկապես Լքսպոզիցիոն շարադրանքում): Պատահական չէ, որ երաժշտության մեջ սիմետրիայի մասին պատկերացումը սովորաբար կապվում է քառակուսի պարբերության և նման կառուցվածքների հետ: Դրանց մեջ տարբեր մակարդակների սիմետրիան և հավասար տևողությունը սերտորեն կապված են միմյանց:

Բարոկկոյի դարաշրջանի երաժշտության մեջ հավասար կառուցվածքների սիմետրիայի դերն այդքան կարևոր չէ: Կոմպոզիտորների պոլիֆոնիկ մտածողությունը կանխորոշում էր տարբերակային զարգացումը նույնիսկ հոմոֆոն շարադրանքի դեպքում: Մեկոդիկ նյութը բացառում էր հավասարաչափ երկտակտ բաժանման հնարավորությունը: Այդ դարաշրջանում սիմետրիան երաժշտության մեջ նախ և առաջ ձայների սիմետրիա է և ոչ թե կառուցվածքների: Հավասար տևողությունը թեև խաղում էր որոշ դեր ամբողջի պլանավորման մեջ, այնուամենայնիվ, չէր կարող առաջացնել հստակորեն ընկալվող ուրիշ: Պոլիֆոնիկ զարգացումն այլ կերպ էր կազմակերպվում:

Կլասիցիզմից հետո հավասար, սիմետրիկ կառուցվածքների կիրառումը դադանում է ավելի պրոբլեմատիկ: Դասական ֆունկցիոնալ համակարգի թուլացումը կասկած է առաջացնում. արդարացված է արդյոք հավասար տևողության օգտագործումն այն ձևով, ինչպես որ գոյություն ունեն դասականների մոտ: Տարրական շարահյուսական կառուցվածքների սիմետրիան դուրս եկավ

Հավասար տևողության սահմաններից, այդ պատճառով պահանջվեցին երաժշտական նյութի «զսպման», կազմակերպման նոր ձևեր: Ինտոնացիոն համապատասխանությունները գործում էին ոչ քառակուսի կառուցվածքներում, ինչպես նաև մեծ հեռավորության վրա:

XIX—XX դդ. սահմանագծում ձեռք բերվեց նոր սինթեզ պարբերության (այսինքն համեմատաբար փոքրածավալ կառուցվածքի) հավասար տևողությանը հակասում էին նման մոտիվների համապատասխանությունները, ինչպես նաև լազային և ռիթմիկ օրինաչափությունները: «Պոլիֆոնիզմը» ինտենսիվ վարիանտային զարգացումը տեղավորվեց հավասար նախադասություններ ունեցող պարբերության սահմաններում: XX դարում նման օրինաչափություն հանդիպում ենք Բ. Բարտոկի⁹, Ի. Ստրավինսկու, Ֆրանսիական «վեցյակի» և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում: Մեր կարծիքով հավասար տևողության այդպիսի մեկնաբանությունը մասնավորապես կապված է XX դարի կոմպոզիտորների կողմից ժողովրդական երգ ու պարի նոր իմաստավորման հետ: Այդ կոմպոզիտորների թվում էր նաև Կոմիտասը:

Երգերում ու պարերում (հատկապես ժողովրդական) դրանց կապը բանաստեղծական խոսքի կամ մարմնի պարբերական շարժումների հետ հաճախ կանխորոշում է կառուցվածքների հավասար տևողությունը: Բայց երբ հավասար կառուցվածքները բաժանող «սիմետրիայի առանցքի» երկու կողմից կա մոտիվների միանշանակ համապատասխանություն, դա կարող է հանգեցնել ինֆորմացիայի խիստ մեծ հավելույթի, պարզունակության: Ժողովրդական երաժշտության բարձրարժեք նմուշներում վարիանտային նուրբ տեխնիկան հաղթահարում է նման խիստ պարբերականությունը:

Ասվածը լիովին վերաբերում է Կոմիտասի երգերին: Ինտոնացիոն, լազային և այլ փոխներգործությունների բազմազանությունն արդեն «ծրագրավորված է» կոմպոզիտորի համար ելակետ հանդիսացող ժողովրդական երգերում¹⁰. Ավելացնենք, որ, լինելով XX դարի կոմպոզիտոր, Կոմիտասը յուրացրել էր նախորդ դարաշրջանների և իր ժամանակակից կոմպոզիտորական տեխնիկայի լավագույն նվաճումները: Մասնավորապես դրա պատճառով տվյալ հոգվածում քննարկվող օրինաչափության տեսակետից կոմպոզիտորի լավագույն հրգերը ավելի հարուստ են ու բազմազան, քան նրանց ազգագրական «նախատիպերը»: Հետևաբար այստեղ կարող ենք խոսել Կոմիտասի կոմպոզիտորական մտածողության առանձնահատկություններից մեկի մասին:

Հետագա վերլուծության հիմնական նպատակը հետևյալ դրույթների հաստատումն է. 1) Երաժշտության մեջ գոյություն ունեն երկու ինչ-որ իմաստով հակադիր կառուցվածքային սիմետրիայի տեսակներ՝ մի կողմից հավասար պարբերությունների, նախադասությունների, ֆրազների, մյուս կողմից նման մոտիվների սիմետրիա. 2) ֆրազների, նախադասությունների, պարբերությունների սիմետրիային ենթարկվող մոտիվային հարաբերությունների հետ մեկտեղ գոյություն ունեն նաև այլ մոտիվային և դրանց հետ կապված լազային և ռիթմիկ համապատասխանություններ, որոնք հակասում են տվյալ սիմետրիային. 3) նշված հակասությունը ստեղծում է լարվածություն, որը կարևոր նշանակություն ունի երաժշտական ստեղծագործության ազդեցության համար:

Բերված դրույթների կապակցությամբ բնականորեն հարց է ծագում երաժշտության մեջ սիմետրիայի ազգային դրսևորման յուրահատկության մասին: Հստ երևույթին այդ հարցի անմիջական քննարկմանը պետք է նախորդեն մի շարք նախապատրաստական ուսումնասիրություններ: Երաժշտության մեջ սիմետրիայի ընդհանուր պրոբլեմի բազմակողմանի ուսումնասիրության հետ միայն օրինական կլինի որևէ դարաշրջանում, գեղարվեստական ոճում կամ ազգային գպրոցում սիմետրիայի յուրահատուկ դրսևորումների վերաբերյալ

⁹ Բարտոկ-Կոմիտաս զուգահեռի մասին տե՛ս Գ. Գյոզալյան, Կոմիտասի ոճը և քաներորդ դարի երաժշտությունը.— Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, 1969:

¹⁰ Տե՛ս Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1931, հ. 2, Երևան, 1950:

Հարցադրումը Այնուհանդերձ Հնարավոր է, որ Կոմիտասի երգերի վերլուծության ընթացքում հայտնաբերված օրինաչափությունները դառնան երաժշտական մտածողության որոշակի տիպի հետ կապված ավելի ընդհանուր օրինաչափությունների մի մասը:

Տվյալ հոդվածում մանրամասն վերլուծության է ենթարկվելու միայն մեկ՝ «Հով արեք» երգը: Այս երգը բավականին բնորոշ է Կոմիտասի ստեղծագործության համար՝ հենց կառուցվածքային օրինաչափությունների տեսակետից: Երգի սխեման ողնգոյի տեսք ունի՝ ABA_1CA_2 : Հինգ պարբերությունն էլ հավասար սիմետրիկ են. դա նյութի համար ստեղծում է կառուցվածքային խիստ սափ-անհնրեկ A , A_1 , A_2 պարբերությունների նմանության սիմետրիան ակներև է: Այն ստեղծվում է նախ և առաջ սկզբնական և վերջին մոտիվների նմանության շնորհիվ, իսկ A_2 -ում այն մոտիվների մասին է, որոնք հեշտությամբ են նկատվում ընկալման ժամանակ: Հարկ է նշել նաև, որ A և A_1 պարբերությունների կադանսը միևնույն է, իսկ A_2 -ում այն փոքր-ինչ ձևափոխված է: Այս երեք պարբերությունների միջև ստեղծվում է ոչ միայն հավասարություն, այլև նմանություն՝ սիմետրիա:

[illegible]

Հիմնական տարբերակը, մեկ անգամ ի հայտ գալով, այնուհետև ոչ մի անգամ չի կրկնվում: Գերիշխող դիրք է սկսում զբաղել սինկոպիկ պատկերը, որը հանդիպում է երրորդ տակտում (տարբերակ 2): Բոլոր հաջորդող տարբերակները A_1 , A_1 և A_2 պարբերություններում պարունակում են սինկոպիկ ռիթմիկ պատկեր այս կամ այն ձևով: Այսպես, a_3 մոտիվը (տ. 17), որը թվում է թեև պետք է կրկնվի a մոտիվը, ավելի շատ ձգտում է a_1 -ին հենց սինկոպիկ ռիթմի առկայության պատճառով: Ունկնդիրն, անշուշտ, մտապահում է սինկոպիկ պատկերը և ճանաչում այն յուրաքանչյուր կրկնության ժամանակ: Արդեն ասվել է, որ հատկապես սկզբնական ու վերջին դիրքերը միշտ գտնվում են ընկալողի «տեսադաշտում»: Ուրեմն, այն հանգամանքը, որ A_1 և A_2 պարբերությունների սկիզբը անմիջականորեն կապված է ոչ թե երգի սկզբնական մոտիվի, այլ նրա առաջին վերափոխության հետ (տ. 3), կարող է որոշակի լարվածություն առաջացնել:

Այսպիսով, A , A_1 և A_2 պարբերությունների հավասարության սիմետրիայի քայլը, այսինքն՝ ութ տակտի հավասար ժամանակային տարածությունը, չի համընկնում այդ պարբերությունների սկզբնական մոտիվների նմանության սիմետրիայի քայլի հետ: Վերլուծելով տարբերակների նմանության աստիճանը՝ կարելի է համոզվել նաև, որ նույնանման մոտիվների միջև հեռավորությունը միշտ նույնը չէ և միշտ չէ, որ հավասար է ֆրազների, նախադասությունների, պարբերությունների երկարությանը (2, 4 և 8 տակտ):

Այս հակասությունը բացահայտելու համար տեսենք, թե ինչպես է զուգորդվում ֆրազների ու նախադասությունների սիմետրիան մոտիվային համապատասխանությունների հետ: Օրինակ՝ առաջին պարբերության առաջին և երկրորդ ֆրազները (տտ. 1—2 և 3—4) սիմետրիկ են: Սակայն առաջին ֆրազում «հով արեք» բառերը գրավում են մեկ տակտ, իսկ երկրորդում՝ երկու: Այդ պատճառով երկու միևնույն «լյա» և «սուլ» հնչյունները երկրորդ և չորրորդ տակտերում ռիթմիկ տեսակետից տարբեր կերպ են ձևավորված: Երկրորդ տակտում համեմատաբար կարճ տևողությունների շնորհիվ «լյա-սուլ-դո» հնչյունները միաձուլված են ընկալվում և այսպիսով ֆրազների միջև ցեղության հաղթահարվում է:

Նույն պարբերության երկու նախադասությունները նույնպես հավասար և սիմետրիկ են, սակայն նույնանման մոտիվները բաշխվում են հետևյալ ձևով. $a a_1/a_2$: a_1 մոտիվի կրկնությունը ասես «ակնարկում է» հայելանման սիմետրիան, սակայն այդ սիմետրիայի սկզբունքը մինչև վերջ չի իրագործվում, քանի որ պարբերությունն ավարտվում է a_2 նոր տարբերակով: Այդպիսի կառուցվածքը Լ. Ա. Մազելը անվանում է «կիսասիմետրիա»: Հայելանման սիմետրիայի տարբեր, պարբերությունների, նախադասությունների և ֆրազների ճշգրիտ տրանսլյացիոն սիմետրիայի հետ զուգորդված, ստեղծում է հակասություն: Նման օրինաչափությունների կարելի է հանդիպել երգի մնացած պարբերություններում:

Ուշագրություն է գրավում հատկապես A_2 պարբերությունը: Ի տարբերություն A և A_1 պարբերությունների, այստեղ հիմնական մոտիվը կրկնվում է երեք անգամ յուրաքանչյուր նախադասությունում: Այդ երևույթը կարելի է բնութագրել որպես «մասնատում տարածության վրա»: Այն նախ և առաջ պայմանավորված է երաժշտական զարգացման տրամաբանությամբ: C պարբերությունն ավելի մեծ կոնտրաստ է ստեղծում, քան B -ն: Այդպիսի հակադրությունից հետո սիմետրիայի քայլի փոքրացման միջոցով հաստատվում է հիմնական մոտիվը:

A_2 պարբերության յուրօրինակությունը որոշ չափով պայմանավորված է ստեղծագործության բանաստեղծական մտահղացմամբ: Եթե առաջին չորս կառուցվածքներում վիշտը կապված է բնության պատկերների հետ, ապա վերջին պարբերության մեջ բացահայտվում է երգի թախծալի տրամադրության իսկական պատճառը: Երգի երկու տունն էլ ավարտվում են վճռական բացականչություններով, որոնք շեշտվում են հիմնական մոտիվի կրկնության միջոցով:

Հարց է առաջանում. վերոհիշյալ երգում ուսումնասիրված օրինաչափություններն արդյոք հատուկ են Կոմիտասի այլ երգերին: Այսպես, «Երկինքն ամպել է» երգում գերիշխող ձև տարբերակը հայտնվում է երրորդ տակտում: «Քելե, քելե» երգում երկրորդ կառուցվածքի սկիզբը համապատասխանում է ոչ թե առաջին պարբերության սկզբին, այլ դրա շարունակությանը (տտ. 2—4): «Հոս առուկն» երգում, շնայած վերջինիս բավականին պարզ արխիտեկտոնիկ կառուցվածքին, առաջանում են մի շարք հակասություններ, մասնավորապես, տրանսլյացիոն և հայելանման սիմետրիայի միջև: Այս երգերում նույնպես լադատոնայնական, ութմիկ, շեշտային զարգացումը չի ենթարկվում սիմետրիայի, որի քայլը հավասար է երկու, չորս և ութ տակտի: «Զեմ կրնա խաղա» երգի կառուցվածքը սիմետրիկ է և կազմված է հավասար տեղություններից: Նախադասություններից: Այստեղ համապատասխանում են յուրաքանչյուր նախադասության առաջին տակտերը (տտ. 1 և 5): Սակայն սիմետրիկ մոտիվները գտնվում են տակտի տարբեր մասերում: Առաջին տակտում հիմնական մոտիվը հայտնվում է սկզբում, հինգերորդ տակտում՝ վերջում (շափեր $\frac{6}{8}$): Զորս

տասնվեցերորդականից կազմված այս խումբը (տ. 5) չկա «Ազգագրական ժողովածուում»: «Շողեր քան» երգում տասներորդ տակտի (երրորդ կառուցվածքի սկիզբը) առաջին կեսը համապատասխանում է առաջին, երկրորդ կեսը՝ երկրորդ տակտին¹¹: «Հուսնակը սարի տակին» երգը բաղկացած է չորս նախադասությունից: Երկրորդ ու չորրորդ կառուցվածքների սկիզբը համապատասխանում է ոչ թե երգի սկզբին, այլ երկրորդ տակտում հայտնվող մոտիվին:

Կոմիտասի երգերում այդպիսի օրինակները հաճախ են հանդիպում¹²: Այս ամենը հանգեցնում է հետևյալ եզրակացությունների:

Ըստ երևույթին Կոմիտասի երգերին բնորոշ է պարբերությունների, նախադասությունների, ֆրազների հավասարության սիմետրիան: Դրանով ստեղծվում է ամբողջի արխիտեկտոնիկան, կանխորոշվում երաժշտական ձևի որոշակի ութմիկ: Այս երգերում սիմետրիան դրսևորվում է նաև ավելի ցածր, տարրական մակարդակում, մոտիվների համապատասխանության ձևով: Այդ համապատասխանությունները կարող են հաստատել ավելի բարձր մակարդակի սիմետրիա, բայց և կարող են հակադրվել դրան: Դա տեղի է ունենում հետևյալ ձևով:

1) Պարբերությունների և նախադասությունների սիմետրիայի դեպքում վերջնական մոտիվները կարող են միանշանակ կերպով համապատասխանել միմյանց, իսկ սկզբնական մոտիվներում համապատասխանությունն այնքան հստակ չի դրսևորվում: Վերն արդեն խոսվել է ընկալման համար այս կամ այն տարրի տեղի, դիրքի նշանակության մասին: Երբ սիմետրիկ կառուցվածքներում սկզբնական մոտիվները չեն համընկնում (կամ մասամբ են համընկնում), դա ընկալվում է որպես սիմետրիային հակասող երևույթ: Քննարկված երգերում տարբերակային զարգացման ձևը կանխորոշվում է հիմնական մոտիվի առաջին տարբերակով («Հով արեք» և «Երկինքն ամպել է» երգերում երրորդ տակտ): Այդ տարբերակը սովորաբար լինում է ավելի վառ ու բնորոշ, քան սկզբնական մոտիվը և հեշտ է հիշվում ունկնդրի կողմից: Հետագա տարբերակները, այդ թվում երկրորդ պարբերության կամ նախադասության սկզբում հնչող տարբերակը, նույնացվում են ոչ թե երգի սկզբի, այլ հիմնական միջուկի առաջին ձևափոխման հետ: Նման օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծվում են մի շարք հակասություններ, մասնավորապես տրանսլյացիոն և հայելանման սիմետրիայի միջև: Նույն երգերի ազգագրական տարբերակներում

¹¹ Այս երգում տարբերակայնության մասին տե՛ս Մ. Ա. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1983, էջ 89:

¹² Տվյալ հոդվածի սահմանները թույլ չեն տալիս կատարել վերոհիշյալ երգերի ավելի ծավալուն վերլուծություն:

այս առանձնահատկության դրսևորումներն այդքան բազմազան չեն: Կոմիտասը վարպետորեն զարգացրել է ժողովրդական երգերին հատուկ առանձնահատկությունները, և այս հանգամանքը թույլ է տալիս մեզ խոսել նրա կոմպոզիտորական մոտեցման մասին:

Համեմատության համար նշենք, որ կրկնող կառուցվածքի դասական սիմետրիկ պարբերության մեջ «կրկնողականությունը» նախ և առաջ ենթադրում է յուրաքանչյուր նախադասության մեջ առաջին տարրերի նմանությունը: Այլ գործոնների հետ մեկտեղ այդ կրկնությունը որոշում է պարբերության երկու մասերի սահմանը:

2) Ձրագների (երկտակտերի) սիմետրիայի դեպքում վարիանտային զարգացումը նույնպես կարող է ստեղծել ոչ պարբերականություն: Դա տեղի է ունենում այն պատճառով, որ այդպիսի զարգացումը երբեք «միատողված» ընդլայն չի կրում: Հեռավորության վրա դառնալով տարբերակները կարող են ավելի մոտ լինել միմյանց, քան հարևան տարբերակները, ընդ որում այդ հեռավորությունը միշտ չէ հավասար երկու տակտի:

3) Մոտիվային փոխներգործությունների հետ սերտորեն կապված են լատոնայնական օրինաչափությունները: «Նյութի դիմադրությանը» նպաստող միջոցների թվում կարելի է նշել լադային ոլորտների. լատոնային հենակետերի ազատ փոփոխությունը, ինչպես նաև օժանդակ հենակետից դեպի տոնիկա շարժումը, որը հաճախ չի համընկնում ձևի սահմանների հետ (տե՛ս ինտոնացիոն ցիկլ հասկացությունը Ք. Ս. Քուչնարյովի մոտ)¹³: Լադային տեսակետից կարևոր է նաև կայունության և անկայունության փոխհարաբերությունը, որը չի կրկնում շարահյուսական կառուցվածքի ուղիղ:

4) Ինտոնացիոն փոխներգործությունները պայմանավորում են նաև երգերի մետրոնոմիկ առանձնահատկությունները: Մետրիկ կանգառների դիրքերը տարբեր են, չեն ենթարկվում նյութի հավասարաչափ բաժանման, նույնանման մոտիվներն ու ուղիղ պատկերները ձայնավորում են տակտի տարբեր մասերում, շեշտերը պարբերական չեն:

Այսպիսով, հավասարության սիմետրիայի օգնությամբ Կոմիտասը ստեղծում է կայուն կառուցվածք: Սակայն շնորհիվ վերը նշված առանձնահատկությունների, այդ կայունությունն ընկալվում է որպես «լարված կայունություն» (այս արտահայտությունը հանդիպում է Բ. Վ. Ասաֆևի աշխատություններում):

Հավասարության սիմետրիան Կոմիտասի երգերում հեշտությամբ է ընկալվում: Նման երևույթի մենք հանդիպում ենք խաչքարերում և այն բանաստեղծություններում, որոնց տները բաղկացած են հավասար քանակությամբ տողերից: Այսպիսի դեպքերում ընկալողը սպասում է, որ մնացած մակարդակների վրա նույնպես կհանդիպեն ակնհայտ սիմետրիալով պայմանավորված համապատասխանություններ: Դա ճիշտ է ոչ միայն այն դեպքում, երբ մասի հատկությունները տարածում ենք ամբողջի վրա, ավելի ցածր մակարդակի օրինաչափությունները վերագրում ենք ավելի բարձրին: Երկրան տարածված է նաև հակառակ երևույթը՝ ավելի բարձր մակարդակի սիմետրիայի էքստրապոլացիան ավելի ցածրի վրա: Երկու դեպքում էլ ունկնդրի ենթադրությունը պայմանավորված է մարդկային ընկալման ընդհանուր հատկություններով: Հոգեբանության մեջ այս երևույթները տեսականորեն և փորձնականորեն հիմնավորված են ալսպես կոչված «գեշտալտի օրենքներով»: Համաձայն այս օրենքների, մեր ընկալման մեջ մասերը ձգտում են կազմել սիմետրիկ ամբողջականություն, բացի այդ դրանք խմբավորվում են, ձգտելով դեպի առավելագույն

¹³ X. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. М., 1958, с. 418. Հայ ժողովրդական երգերում պարբերականությանը հակառակ գործոնների մասին տե՛ս Р. А. Атаян. Армянская народная песня. М., 1965, с. 15.

Ն. Վ. Դեբոյան. Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, էջ 270—300:

պարզությունը, մոտիկությունն ու հավասարակշռությունը¹⁴։ Այստեղից մասնավորապես հետևում է, որ տվյալ ստեղծագործության մեջ սիմետրիկ կառուցվածք հանդիպելիս ունենդիրը այդ հատկությունը (սիմետրիան) տարածում է սյուս մակարդակների մոտ։ Որքան վառ և ակնառու է դրսևորվում սիմետրիան, այնքան շատ հիմքեր ունենք սպասելու նրա կրկնությանը։ Սակայն իրական երաժշտական ձևավորումը հաճախ հակասում է ունենդրի կանխագուշակմանը՝ սպասվող մակարդակում սիմետրիան կամ այլ ձևով է դրսևորվում, կամ էլ ընդհանրապես բացակայում է։ Տվյալ հոգվածում քննարկվեց ընկալման ինքնորից խախտող բազմաթիվ միջոցներից մեկը։

Արվեստում այդպիսի խախտումը կարող է գեղագիտական հաճույք պատճառել։ Վերլուծված երգերում հաճույքը ստեղծվում է այն բանի հետևանքով, որ պարբերությունների, նախադասությունների, ֆրազների սիմետրիայի ազդեցությունը զուգորդվում է որոշ մոտիվային համապատասխանությունների հանազդեցության հետ։ Երգերի «նյութը» մոտիվներն են իրենց տարբերակներով։ Դրանք կազմակերպված են հավասար և սիմետրիկ կառուցվածքները միջոցով։ Սակայն հավասարության սիմետրիայի ազդեցությունն այդ մոտիվների վրա անսահման չէ։ Դրանք բաշխված են անհամաչափ և ընկալման տեսակետից ստեղծում են «նյութի դիսադրություն»։ Տվյալ նյութը հարուստ է և բազմազան։ Այդ ըսկ պատճառով այն իր մեջ պարունակում է սիմետրիա ստեղծելու և այն խախտելու, ենթարկվելու և չենթարկվելու հնարավորություն։ Խախտման և դիսադրության դեպքում մոտիվների նմանության սիմետրիան հանդես է գալիս որպես ասիմետրիա։ Դրանում է արտահայտվում սիմետրիայի և ասիմետրիայի դիալեկտիկայի կարևորագույն դրսևորումներից մեկը, երբ նույն երևույթը, եթե այն դիտվում է այլ հարաբերության մեջ, վերածվում է իր հակադրության։

СТРУКТУРНАЯ СИММЕТРИЯ И ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ПЕСНЯХ КОМИТАСА

А. Л. АБРАМЯН

Резюме

К числу существенных характеристик песни Комитаса относятся симметрия и равнодлительность. Они создают четкую периодичность в организации музыкального материала. Эта периодичность проявляется чаще всего на уровне фраз, предложений и периодов. Однако элементарные синтаксические структуры (мотивы) часто не подчиняются регулярному ритму этих построений. Особо важное значение имеют начальные и заключительные мотивы предложений и периодов. Мотивными взаимодействиями определяются многие метроритмические и ладотональные особенности песен. С точки зрения рассматриваемой закономерности песни Комитаса значительно отличаются от своих этнографических «прототипов».

¹⁴ Մերժելով գեղատալի իդեալիստական բացատրությունը, սր շարք սովետական գիտնականներ ընդունում են այդ կարգի օրինաչափությունների գոյությունը։ Տե՛ս, օրինակ՝ М. Г. Ярошевский. Психология в XX столетии. М., 1971, с. 176.