

ՃԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՎՈԿԱԼ ԱՍԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

ԿԱՐԻՆԵ ՋԱՂԱՑՊԱՆՅԱՆ

Վաթսուականների վերջին և յոթանասուականների սկզբին երաժշտականները բազմիցս այն միտքն են հայտնել, որ մեծացել է արտասանական եռանակի դերը ժամանակակից կոմպոզիտորների վոկալ երկերում: Այս երեւիլի պատճառը ոչ միայն ժամանակակից հեղինակների երաժշտական լեզվի բարդացումն է, այլև բանաստեղծական տեքստի և երաժշտության մի նոր փոխհարաբերության՝ երաժշտության վրա խոսքի ներգործության ուժեղացումը, բանաստեղծական տեքստին արձակայնություն հաղորդելու ձգտումը¹: Սակայն բավական հաճախակի օգտագործելով «արտասանական» տերմինը, որին իբրև նմանակ է վերցվում (նեղ իմաստով) «ասերգային» տերմինը, միշտ էլ, որ հստակ պատկերացնում ենք նրա ստույգ առանձնահատկությունները, էությունն ու հնարավորությունները: Նպատակ չունենալով դիտարկել մեղեդու շարադրման արտասանական եղանակը նրա պատմական զարգացման մեջ (սկսած XVI—XVII դարերի սահմանագծից մինչև օրս), մեր խնդիրն է ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների հիման վրա քննել բանաստեղծական տեքստի վոկալ արտասանությունների ձևերը, բացատրել տեսակներից որևէ մեկի գերիշխող բնույթը, նրա ազդեցությունը կոմպոզիտորի երաժշտական լեզվի յուրահատկությունների վրա և, ըստ հնարավորին, ի հայտ բերել այդ յուրահատկությունների կապերը ազգային երաժշտական ավանդույթների հետ: Մեզ համար հիմք է ծառայել հայ երիտասարդ կոմպոզիտորների վոկալ-կամերային երկերից կազմված ժողովածուն², որտեղ տեղ են գրտել Երվանդ Նրկանյանի, Արզաս Ոսկանյանի, Հրաչյա Մելիքյանի, Հայկ Մանվելյանի, Էդվարդ Սազոյանի, Ռուբեն Սարգսյանի, Լևոն Չաուշյանի, Վահրամ Բաբայանի, Արամ Սաթյանի, Աշոտ Բաբայանի մեկ տասնամյակ (1970—1980 թթ.) ընդգրկող գործերը: Ժողովածուի երկերի վերլուծությունը կատարվել է հետևյալ պարամետրերով. 1) մոտեցում բանաստեղծական տեքստին, 2) տեքստի երաժշտական արտասանությունների տիպեր, 3) չափը և նրա կախումը շարադրանքի կառուցվածքից, 4) ինտոնացիոն (ձայնի բարձրության) և ռիթմական շարժման առանձնահատկություններ, 5) դաշնամուրային նվագակցության դերը:

Հայտնի է, որ ասերգը (կամ արտասանությունը) վոկալ ինտոնացման առանձին տեսակ է՝ հիմնված խոսակցական լեզվի ինտոնացիոն, ռիթմական և կառուցվածքային յուրահատկությունների կիրառման վրա: Երաժշտական ասերգում մեծ տարածում են ստացել հարցի, բացականչության, հառաչի, կոչական և այլ ինտոնացիաներ, որ գալիս են խոսքային ինտոնացիաներից: Արտասանական եղանակը տարրեր կերպ է դրսևորվում կոմպոզիտորական ստեղ-

1 Արձակային է կոչվում երաժշտական այն արտասանությունը, ուր խախտված են բանաստեղծական խոսքի ռիթմական օրինաչափությունները:

2 «Հայ կոմպոզիտորների վոկալ-կամերային ստեղծագործություններ», Երևան, 1982: Տեղյալ ժողովածուի ընտրության պատճառն այն է, որ այստեղ դետեղված հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, որոնք զբաղված են 70-ական թվականներին, հնարավորություն են տալիս բացահայտելու այդ շրջանի ժամանակակից վոկալ երաժշտությանը բնորոշ առանձնահատկությունները և դրանց կապերն ազգային ավանդույթների հետ:

ծագործության մեջ: Այս երևույթը դիտարկելու համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել երաժշտության մեջ խոսքային տեքստի արտացոլման գոյություն ունեցող տարբեր տիպերը՝ վանկային ռիթմի, բանաստեղծական տողի ու տների մասնատումը պահպանելու աստիճանը, ինչպես և բանաստեղծական տեքստին իբրև արձակին մոտենալու ձևը:

Ինչպես գիտենք, բանաստեղծական տեքստը տրոհվում է չափածո տողերի, որոնց վերջում սովորաբար հայտնվում է ինտոնացիոն հատումը: Երկու կամ մի քանի տողերի զուգորդումից կազմվում է բանաստեղծական խոսքի մասնատման առավել խոշոր միավորը՝ տունը: Արձակ խոսքը բանաստեղծականից տարբերվում է ավելի մեծ մասնատվածությամբ, ավելի մեծ կախումով շարահյուսական կառուցվածքից: Երկում որքան ավելի «արձակային» մոտենցում ցուցաբերվի տեքստին, այնքան կմեծանա երաժշտական խոսքի արտասանական բնույթը: Արտասանական բնույթի մակարդակը բացահայտելու գործում մեծ դեր է խաղում տեքստի վոկալ ընթերցման տիպերի որոշարկումը: Դրանք երկու հիմնական ձև ունեն: Մեկը վանկառոնայինն է, ուր յուրաքանչյուր վանկին համապատասխանում է մեկ հնչյուն, մյուսը՝ մեղեդիականացվածը, այսինքն՝ երգային, որպես «հուզականության սաստկացման արդյունք»³: Վանկատոնայնության առանձին տեսակն է վանկաբեկվող ասերգությունը, որին հատուկ է վանկերի և հնչյունների տևողությունների լիակատար կամ գերակշռող հավասարությունը: Վոկալ երկերում կիրառվող վանկատոնային և, առավել չափով, վանկարկման սկզբունքները, անկասկած, նպաստում են այդ երկերի արտասանական բնույթի սաստկացմանը: Ընդ որում, վանկերի մեղեդիականացման աստիճանին համապատասխան, արտասանական բնույթը կամ ուժեղանում է, կամ, ընդհակառակը, թուլանում: Պարզության համար մի անգամ էլ հիշենք երաժշտական շարադրանքի գոյություն ունեցող երեք հիմնական տեսակների տարբերիչ հատկանիշները՝ արտասանական, երգային և պարային⁴:

Արտասանական տեսակում, բացի ասերգների վանկատոնայնության և վանկարկման գերակշռումից, անհրաժեշտ է նաև հավասարաչափ մետրական հիմքի հաղթահարումը կամ լիակատար խախտումը, այսինքն՝ անհրաժեշտ է շարադրանքի արձակայնություն, անպարբերականություն: Երաժշտական արտասանության տարերային-իմպրովիզացիոն բնույթը պայմանավորվում է խոսակցական լեզվի հետ մերձավորությամբ: Երգային տեսակի որոշարկման մեջ առաջնային տեղ է գրավում վանկերի մեղեդականացման գերակշռությունը: Սակայն այստեղ էլ անհրաժեշտ պայման է մետրական համաչափությունը հաղթահարելու ձգտումը⁵: Իսկ պարային տեսակում գլխավոր գործոն է դառնում շարժման խստորոշ ենթարկումը մետրական միասնական հիմքին, նրա պարբերականությունը, համաչափությունը: Այս դեպքում ասերգության տիպերը կարող են խիստ տարբեր լինել: Գլխավորը դրանց պայմանավորվածությունն է երկի մետրոպոլիտական կառուցվածքի հետ: Պատահում են նաև շարադրանքի խառը տեսակներ, որ իրենց մեջ զուգորդում են շարադրանքի երկու կամ բոլոր երեք տեսակները:

³ М. С. Друскин, Речитатив в русской классической опере («Исследования. Воспоминания», Л.—М., 1977, с. 111, 112).

⁴ В. А. Васина-Гроссман, Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика, М., 1972, с. 23.

⁵ Ներկայացվող տերմինները օգտագործվել են՝ Կ. Զաղացական, «Վոկալ և գործիքային մելոդիկայի վրա խոսքի ռիթմի ներգործության օրինաչափությունների մասին» (թեկն. դիս. աշխատ., Մոսկվա, 1981):

⁶ Այս տեսակների տարբաժանումն ըստ շարադրանքի կատարվել են Ք. Ս. Քուլչարյովի օրինակով (տե՛ս «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Л., 1958, с. 151).

⁷ Մ. Ա. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական (գեղջկական) երգի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները (թեկն. դիս. աշխատանք, Երևան, 1955, էջ 19):

Ե. Երկանյանը ժողովածուում ներկայացրել է իր երկու վոկալ շարքերը՝ «Դիվան» (խոսք՝ Ֆրիկի)⁷ և «Երիկվան խորհուրդներ» (խոսք՝ Վ. Թեքեյանի)։ Միջնադարյան փիլիսոփա բանաստեղծ Ֆրիկի պոեզիային դիմելու պարագան պայմանավորել է «Դիվան» շարքի ռոմանսների մեկուկեսի բնույթի մերձավորությունը հայ միջնադարյան մոնոդիաներին։ Այս երկում արդեն բավական հետաքրքիր դրսևորում է ստացել լեզվի արտասանական եղանակը։ Շարքի չորս մասերում (1-ին, 2-րդ, 3-րդ և 5-րդ) արտասանական եղանակը պահվում և ավելի է ընդգծվում բանաստեղծական տեքստի արձակ ընթերցանությամբ։ Կոմպոզիտորն առաջին մասում արձակայնության է հասնում բառերի ազատ առանձնացումով, որ չափածո հատվածների մեջ չնախատեսված, երբեմն բավական երկարատև ուղիղ տեքստի արձակ ընթերցանությամբ։ Կոմպոզիտորն առաջին մասում արձակայնության է հասնում բառերի ազատ առանձնացումով, որ չափածո հատվածների մեջ չնախատեսված, երբեմն բավական երկարատև ուղիղ տեքստի արձակ ընթերցանությամբ։ Կոմպոզիտորն առաջին մասում արձակայնության է հասնում բառերի ազատ առանձնացումով, որ չափածո հատվածների մեջ չնախատեսված, երբեմն բավական երկարատև ուղիղ տեքստի արձակ ընթերցանությամբ։

Ե. Երկանյանի երկրորդ՝ «Երիկվան խորհուրդներ» շարքը կազմված է երեք ռոմանսից։ Առաջին շարքի համեմատ, այն, մեր կարծիքով, առավել կառուցիկ է դրամատուրգիական զարգացման տեսակետից։ Տարբեր կերպ է դրսևորվել արտասանական եղանակը այս շարքի ռոմանսներում։ Առաջին մասում մեղեդու արտասանական, իմպրովիզացիոն բնույթը, արձակայնորեն մատուցված տեքստի հետ, հանդես է գալիս խստորեն պահպանված մետրական հիմքի շրջանակներում։ Արտասանությունը սատարում է, մի կողմից, բառերի ու նախադասությունների էմֆատիկ (տրամաբանական) առանձնացումով, մյուս կողմից՝ վանկարկայնորեն կրկնվող հնչյունների և տեքստի արտասանության վանկատոնային տեսակի գերակշռությամբ։ Շարադրանքի արտասանական բնույթն ի հայտ է գալիս նաև տակտային չափի ազատ հաղթահարման, նրա չհանգավորված մեկնաբանության մեջ։ Ռոմանսում հետաքրքիր է պարբերականության երկու ձևերի՝ քողարկված մետրական համաչափության վրա հիմնված արտասանության և չափածո տողերի սքոլված կրկնության վրա հիմնված տեքստի արձակավորման զուգորդումը։ Մեղեդիական գծի ազատ շարժման մեջ այդ պարագան աննկատ կարգավորվածություն է մտցնում, դրանով իսկ շեշտելով և մի առանձին յուրօրինակություն հաղորդելով վոկալ շարադրանքի ասերգային բնույթին։ Երկրորդ մասում բոլոր գործոններն ընդգծում են շարադրանքի արտասանական հորինվածքը։ Նույնիսկ չափի ձևական դեր է խաղում, այն ի վիճակի չէ կաշկանդելու մեկուկեսի շարժման ազատությունը։ Իսկ շարքի վերջին մասում արտասանությունը կարծես նոր ազատություն է ստանում՝ սոսկ թեթևակիորեն օժանդակություն առնելով դաշնամուրային նվագակցությունից։

Այսպիսով, շարքի տրամաբանական զարգացումը կառուցվում է նրա րազմաբնույթ արտասանականության գծի աստիճանական ուժեղացման վրա։ Ա. Ոսկանյանի «Եղի ինձ քույր» վոկալ շարքում, որ գրված է Վ. Տերյանի սիրային քնարական բանաստեղծությունների հիման վրա, ակնառու

⁷ «Դիվան» բառը մի քանի իմաստ ունի։ Այս շարքի խորագրում նշանակում է քնարական բանաստեղծությունների շարք (Ֆրիկի)։ Իսկ առաջին ռոմանսում բառն ունի «գաղատատան», «ատյան» նշանակությունը։

դրսևորվել է տեքստի արձակայնացումը: Շարքի շորս մասերի արտասանությունը հիմնված է զլխավորապես վանկարկված ասերգության վրա, որ մոտ է կենդանի խոսակցական լեզվին իր բնական ութմական արագացումներով և դանդաղեցումներով (որ ձեռք է բերվում հնչյունների հավասարատե հաջորդականության մեջ կվինտոլների, սեպտոլների, տրիոլների ներդրման միջոցով): Ա. Ոսկանյանի ասերգներին բնորոշ է նաև ֆորշլագների խոսքային հրնչունավորումը, այսինքն՝ այն, որ նույնիսկ ամենակարճատև հնչյունին վանկ է ընկնում: Այս պարագան անհատականացնում է երկի վոկալ պարտիայի արտաբերումը (տե՛ս նոտային օրինակ 1): Շարքի երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններից է նաև մեկոդիկայի սահուն շարժումը՝ միջհատածային հազվադեպ թռիչքներով, որ արտակարգ բարձրացնում, թարմացնում է վոկալ պարտիայի ինտոնացիոն արտահայտչականությունը: Ընդհանուր առմամբ, մեկոդիկայի շարժման բնույթով, ասերգության տիպերով և մի քանի ուրիշ հատկանիշներով Ա. Ոսկանյանի շարքը մոտ է հայ միջնադարյան երգասացություններ, ինչպես և ժողովրդական ասերգային-իմպրովիզացիոն երգերին:

mf calmoso



Նոտային օրինակ 1:

Երկի վոկալ պարտիայի ազատ արտասանական բնույթին բավականաչափ նպաստում է դաշնամուրային նվագակցության իմպրովիզացիոն շարադրումը՝ առավելապես նրա հնչական գործառնություններով: Ֆինալում այդ հատկանիշն ուժեղանում է այնքան, որ վոկալ պարտիայից մեկուսի գոյություն ունեցող ալկորդային շերտի նշանակություն է ձեռք բերում, մի շերտ, որը կոնտրաստով լրացնում է վոկալի մեղեդիական գծի հատածները և դրանով իսկ ընդգծում նրա մենակատարային, մենախոսական դերը:

Իր երաժշտական լեզվով ժողովածուի մյուս երկերին խիստ հակադրվում է Հ. Մելիքյանի «Օրհներգ հմայքիդ» ստեղծագործությունը (խոսք՝ Ա. Վշտունու): Սրա երկու մասերն էլ արված են գրեթե նույն՝ պոետիկ խոսակցական տեխնիկայով: Այդ բանն անմիջապես նկատելի է առանձին հնչյունների, ինտերվալների հատուկ ընդգծումից, տարբեր ձայնասահմաններում դրանց անսպասելի ի հայտ գալուց, այն բանից, թե ինչպես է բացահայտվում դրանց սոնորային և ինտոնացիոն նշանակությունը հնչողության ընդհանուր համատեքստում: Հ. Մելիքյանի երկը ժողովածուի սակավ գործերից է, ուր գերիշխում է վանկերի մեղեդայնացումը: Սակայն մեղեդայնությունը տվյալ դեպքում ավանդական չէ: Վանկերի մեղեդավորումը իրացվում է զլխավորապես ի հաշիվ ֆորշլագների և կարճ տևողությունների: Ընդ որում, մեկոդիկայում (և նույնիսկ ֆորշլագներում) գերակշռում են թռիչքները (տե՛ս նոտային օրինակ 2): Շարժումն անհամաչափ է՝ հիմնված թերևս չափից դուրս անկայուն մետրի վրա: Բավական է նկատել, որ հենց միայն 39 տակտից բաղկացած առաջին մասում չափը փոփոխվում է 28 անգամ: Վանկերի արտասովոր մեղեդայնա-

ցումն ընդգծում է ավելի շատ դրանց հնչողության տեմբրասոնորային, քան ռիթմաինտոնացիոն հատկանիշը: Դա հանգեցնում է բառերի բնական շեշտերի վերացման, չափածո տեքստի իսկական արտաբերման նշանակության կորստի: Այս ամենը, իր հերթին, ստատարվում է արձակայնության մի արտասովոր տեսակով, որ հիմնված է վանկային ռիթմիկայի անհավասարաչափ խախտման և տների մասնատման վրա: Ընդ որում, ամեն ինչ այստեղ փոխկապակցված է. վանկային ռիթմիկան խախտվում է ի հաշիվ գրեթե յուրաքանչյուր վանկի ինքնօրինակ մեղեդայնացման, նման մեղեդու ինքնատիպության մեջ փոքր չէ տարատեսակ թռիչքների մեծ քանակի առկայությունը, իսկ տների մասնատման անհամաչափությունը մղում է ստանում փոփոխական մետրից: Եվ, վերջապես, նկատենք, որ տվյալ երկի մեղեդիկայի վերոհիշյալ առանձնահատկությունները նրան միաժամանակ գործիքային բնույթ են հաղորդում: Նույնիսկ խոսքային տեքստում անտեսված են նրա պոտենցիալ ինտոնացիոն հնարավորությունները: Թվում է՝ ամեն ինչ (և այդ թվում՝ խոսքն էլ) օգտագործված է մի նպատակով՝ ընդգծելու և զմայլվելու տարաբնույթ հնչյունատեմբրերի նյարդային էքսպրեսիայով: Հենց սրանով է հատկանշվում 2. Մեկիքյանի երկը:



Նոտային օրինակ 2:

Այլ օրինաչափություններ են ի հայտ եկել 2. Մանվելյանի երկու ռոմանսներում (խոսք՝ 2. Շիրազի): Վերլուծության համար առավել հետաքրքիր է դրանցից առաջինը: Այսպես, սրա վոկալ պարտիայի ռիթմական առանձնահատկություններն այնպիսին են, որ չափածո տեքստը բաժանում են հավասար երկվանկ մասերի: Այս պարագան, դաշնամուրային նվագակցությամբ բասերի սահունորեն համաչափ շարժման զուգորդմամբ, ռոմանսի ռիթմական կառուցվածքի մեջ խստորոշ կարգավորվածություն է ներմուծում, միաժամանակ ներան պարայնության հատկանիշներ տալով: Սակայն միջին բաժնի մշակման առանձնահատկությունները, փոփոխական մետրի հետ մեկտեղ, խախտում են մեղեդիական հավասարաչափ շարժման սովորական ընթացքը՝ նրան նոր ազդակ, նոր շունչ, ոչ պարբերական բնույթ հաղորդելով: Համաչափ-պարբերական մետրի հաղթահարումը, ինչպես հայտնի է, մեղեդային հորինվածքի անհրաժեշտ պայմաններից է: Այսպիսով, ռոմանսը ժայռի մասերում պարային է, իսկ միջին բաժնում՝ երգային: Սա խառը շարադրանքի տեսակներից մեկն է:

Երկրորդ ռոմանսն ամբողջությամբ արտասանական է: Մանվելյանի ռոմանսների ինտոնացիոն անհատական առանձնահատկությունն այն է, որ դը-

րանց մեջ առկա են տոների ֆունկցիոնալ ուղղվածությունն ուժեղացնող թր-
ոհիչքներ՝ մեծացրած և փոքրացրած ինտերվալների վրա: Ինչ վերաբերում է
փոքրացրած ինտերվալներին, ապա հայտնի է դրանց գերակշռությունը հայ
ժողովրդական երաժշտության լադերում, որ ապահովում է դրանց կենտրոնա-
ձիգ բնույթը⁸:

է. Սագոյանի «Սիրո հայրենները» (խոսք՝ Նահապետ Քուչակի), Ե. Երկան-
յանի «Դիվանի» և Ս. Ոսկանյանի շարքի նման, ներթափանցված են միջնա-
դարյան երգասացության ոգով, որ արտահայտվում է ամենից առաջ մեղոհի-
կայի առանձնահատկություններում: Ստեղծագործության մեջ հավասարապես
առկա են մեղեդայնությունը (1-ին և 3-րդ մասերում) և արտասանական եղա-
նակը (2-րդ և 4-րդ մասերում): Անկախ շարադրանքի տեսակից, լափածո
տեքստը բոլոր մասերում ընթերցված է արձակայնորեն: Իրապես, արձա-
կայնությունը չի խանգարում, որ ի հայտ գա երգայնությունը՝ մի պայմա-
նով, եթե գերիշխում է վանկերի մեղեդայնացումը: Սագոյանի շարքում
հետաքրքիր է կոմպոզիտորի մոտեցումը մետրին: Բոլոր չորս մասերի ըն-
թացքում ասես աստիճանաբար բյուրեղանում է կայուն չափը, որ ի վերջո
դառնում է $\frac{4}{4}$: Մետրական դրամատուրգիայի ժապավումն ընթանում է կար-
ձես երկու չափերի հակամարտության մեջ, որ կազմակերպված մետրական
փոփոխականության յուրահատուկ տեսակ է գոյացնում⁹:

1-ին՝ $\frac{5}{4} \underline{C} \frac{5}{4} \underline{C} \frac{5}{4} \underline{C}$.

2-րդ $\frac{3}{4} \underline{C} \frac{3}{4} \underline{C} \frac{3}{4} \underline{C}$.

3-րդ $\underline{C} \frac{7}{4} \frac{5}{4} \frac{7}{4} \frac{5}{4} \frac{7}{4} \frac{5}{4} \frac{7}{4} \frac{5}{4}$.

4-րդ $\underline{C} \frac{3}{4} \underline{C}$:

Երկու կամ ավելի չափերի անընդհատ կրկնության դեպքերը՝ դրանցից
մեկի քանակային առավելությամբ, նորություն չեն հայ երաժշտության մեջ:
Կարելի է բազմաթիվ օրինակներ բերել հայ ժողովրդական երգերից ու պա-
րերից¹⁰, ինչպես նաև՝ ավագ սերնդի կոմպոզիտորների ստեղծագործությու-
ններից¹¹: Այս ժողովածուում չափերի անկայունության նշված տեսակը մի քա-
նի հեղինակների մոտ մետրական որոշակի դրամատուրգիայի և նույնիսկ
կոնստրուկցիայի հորինվածք է ստանում: Մետրի նման զարգացումն իր հեր-
թին նպաստում է յուրօրինակ բարձր կարգի ութմի (աբաղկացուցիչ ժամա-
նակային տեղությունների) հերթագայության) առաջ գալուն¹²:

Բ. Սարգսյանի «Սիրո մասին» ռոմանսներում (խոսք հին արևելքի բա-
նաստեղծների) նույնպես կարելի է տեսնել ամանակային որոշ գրամատուր-

⁸ Մ. Ա. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, I, Գեղ-
ական երգ, Երևան, 1983, էջ 26:

⁹ Բերված մետրական կառուցվածքներում ընդգծված են տակտերի քանակով գերակշռող
չափերը:

¹⁰ Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր (Ազգագրական ժողովածու), Երևան, 1931, № 47,
61, Սպ. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Երևան, 1949, № 2, 75, 118,
171, հ. 2, Երևան, 1952, № 7, 106, 157 և այլն:

¹¹ Ա. Բաբաջանյան, Սոնատ չուրակի և դաշնամուրի համար, Երևան, 1963, Նույնի՝
Տրիո չուրակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, Մոսկվա, 1976, է. Միրոսյան, Սիմ-
ֆոնիա լարայինների և լիտավների համար (1-ին և 3-րդ մասերը), Մոսկվա, 1975: Զ. Տե-
ր-Պողոսյան, Կվարտետ № 2, երկու չուրակի, ալտի և թավջութակի համար (4-րդ մասը),
Մոսկվա, 1972, Տ. Մանուկյան, 3-րդ հայրենը՝ Նահապետ Քուչակի չորս հայրեններից»,
Մոսկվա, 1978 և այլն, տե՛ս նաև Դ. Հարությունովի հոդվածը «Проблемы музыкального рит-
ма» ժողովածուում (Մոսկվա, 1978) Ա. Խաչատրյանի երաժշտության մեջ մետրաոթմի դերի
մասին:

¹² Բարձր կարգի ութմի մասին տե՛ս Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман,
Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 134, նաև Ի. Ն. Խոլովովի ութմի

գիտ: Այստեղ գերակշռում է երեք քառորդ չափը: Հնդ որում երեք ռոմանս-ներինք միջինը, որ առավել անկայուն ու տարակերպ է մետրական առումով, կարծես մշակման մասի դեր է կատարում.

$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$:

Ամբողջությամբ առած, ռոմանսները եռամասն ամանակային արժեք են ստանում: Ռ. Սարգսյանի երկը շարադրված է արտասանական եղանակով, որ կազմվում է գերակշռող վանկարկված ասերգոթյունից՝ մեղոդիկայի սահուն շարժմամբ: Սարգսյանի երաժշտության մյուս հատկանիշները կամ օժանդակում են արտասանական եղանակի տարերային, ոչ պարբերական բնույթին,

Handwritten musical score for a song in three systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Russian. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system also has a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are: 'Прог-ноз-я ре-ко-ло, ло-то-сов я кер-ва', 'вар-ху-ге-е-ва', 'то-пу-мно-то-га-уе-тх пра-б'.

Նոտային օրինակ 3:

կամ հակադրվում վերջինին՝ երևան բերելով համաչափ պարբերականության տարբեր տեսակներ: Նման հակադրության հետաքրքիր ձևերից է արտասանական բնույթի ժազումը կոմպոզիտորի առաջին ռոմանսում: Վոկալ պարտիայի մուտքի առաջին իսկ տակտից նկատելի է դառնում բառերի խիստ ստորաբաժա-

նահանումը «Метрическая структура периода и песенных форм» հոդվածում («Проблемы музыкального ритма», М., 1978, с. 109).

նումը բանաստեղծական տողի հատվածների վրա (մոտավորապես երեքական տակտ): Պարբերականության այդ ձևին, որ միաժամանակ ընդգծված է մինչև վերջ պահող նույնչափ մեղոդիկայով, հակադրվում է դաշնամուրային նվագակցության շարժման կառուցվածքային կոտորակվածությունը, անհամաչափությունը (տե՛ս նոտային օրինակ 3): Դրանով իսկ կոմպոզիտորին հաջողվում է ստեղծել արտասանական եղանակի յուրահատուկ ձև, որ հիմնված է մետրա-ռիթմական և տողային համաչափ պարբերականության զուգորդման վրա՝ դաշնամուրի պարտիայի ընդգծուն անհավասարակշիռ, ոչ պարբերական ֆակտուրայով, մի երևույթ, որ կարելի է անվանել զտրծի՛րային աբձակայնություն, քանի որ արձակայնությունն այստեղ ձեռք է բերվում գործիքային նվագակցության միջոցներով:

Լ. Զառչյանի հինգ ռոմանսները ևս (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի) ներկայացված են հիմնականում շարադրանքի արտասանական եղանակով: Բացառություն է կազմում շորորոգ ռոմանսը, որ գրված է խառն՝ մեղեդաասեր-դային ձևով: Կոմպոզիտորն Իսահակյանի բանաստեղծություններն ընթերցել է որպես արձակ: Վանկային ռիթմիկան տեղ-տեղ խախտվում է վանկերի ձգվածության կամ, ընդհակառակը, դրանց առավել ինտենսիվ արտասանության հետևանքով: Խախտվում են նաև չափածո տողերի հատվածները՝ կամ հատածային դադարների ոչ միատեսակ տևողության և կամ այն պատճառով, որ չափածո մի տողը ներխուժում է մյուսի սահմաններից ներս: Մեղոդիկայում թռիչքների մեջ գերակշռում են կվարտային ինտոնացիաները: Տեքստի արձակայնությունը պահպանվում է փոփոխական մետրով 1-ին, 3-րդ, 5-րդ ռոմանսներում, ուր ամեն անգամ տատանվում են երկու որևէ հիմնական չափեր: Ընդ որում քանակապես գերակշռում է մի չափը՝ իր մասին հիշեցնելով իբրև յուրօրինակ մետրական կրկներգ: Լ. Զառչյանի ռոմանսներն ունեն որոշակի, մեր կարծիքով, բավական հետաքրքիր մետրական դրամատուրգիա, որ նպաստում է դրանց ամբողջական ընկալմանը: Այսպես, եթե ուշադիր ղննենք բոլոր ռոմանսների չափածո առանձնահատկությունները՝

I-ին ռոմանս	$\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 4 & C & 4 & C & 4 & C & 4 & 4 \end{matrix}$
II-րդ ռոմանս	$\begin{matrix} C \\ 12 & 3 & 12 & 9 & 12 & 9 & 12 & 15 & 12 & 6 & 12 & 6 & 12 \\ 8 & 4 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{matrix}$
III-րդ ռոմանս	$\begin{matrix} C & 3 & C \\ 4 & & \end{matrix}$
IV-րդ ռոմանս	$\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 4 & C & 4 & C & 4 & C & 4 & C \end{matrix}$
V-րդ ռոմանս	$\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 4 & C & 4 & C & 4 & C & 4 & C \end{matrix}$

կարող ենք արտածել դրանց կառուցվածքի հետևյալ բանաձևը՝ ABCB₁A₁, որ իրենից ներկայացնում է ասես եռամաս բարդ ձև՝ հայելային ռեպրիզով:

Ժողովածուում իր չափերով ամենածավալունը Վահրամ Բաբայանի «Պոետի ծնունդը» վոկալ շարքն է (խոսք՝ Ծ. Զարենցի): Շարքի բոլոր չորս մասերում գերիշխում է արտասանությունը՝ սատարված ռիթմական իմպրովիզացիոն եղանակով և, որպես կանոն, բանաստեղծական տեքստի օգտագործման արձակային պարբերական բնույթով: Տարատեսակ թռիչքներով հագեցած մեղոդիկայում հատուկ տեղ են գրավում (ոչ միայն դրամատուրգիական գծի ծավալման ընթացքում, այլև քանակական առումով) կվարտաներն ու կվինտաները: Մետրը հիմնականում փոփոխական է: Բացառություն են կազմում 7-րդ և 8-րդ մասերը, ուր անսպասելիորեն հաստատվող կայուն չափի հետևանքով հակադրություն է ստեղծվում արտասանական եղանակի արձակայնության, ինտոնացիոն համակարգի, դաշնամուրային ֆակտուրայի անհավասարակշիռ էության և վոկալ պարտիայի մետրոռիթմական կազմակերպվածության միջև: Իններորդ՝ եզրափակիչ մասում նույն արտահայտչամիջոցները մատուցվում են փոքր-ինչ անսովոր մետրառիթմական դրսևորումով: Հեղինակի օգտագործած մեղեդային երկու ձայների տեմբրա-

ձայնածավալային հակադրությունը կատարվում է չափերի տառացիորեն անզուգահեռի պնդման մթնոլորտում (բազմամետրականության հնարանք), որ ումանսի դիմական շեշտադրական համակարգին յուրօրինակ երկպալան շնչառություն ու հոսունություն է տալիս: Այստեղ հետաքրքիր է կառուցվածքը. այն որոշակի ձև ունի՝ եռամաս բարդ (պայմանականորեն), հատյալ ունի պրիզմիկ ու կոդիֆիկացիոն:

$\begin{array}{cccc|c} 6 & 9 & 6 & 9 & 12 & 9 & 6 & 9 \\ 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{array} | C \quad \begin{array}{ccccc} 5 & 6 & 3 & 2 & 3 \\ 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \end{array} C \quad \begin{array}{ccccc} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \end{array} C \quad \begin{array}{ccccc} 3 & 6 & 6 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \end{array} C \quad \begin{array}{ccc} 6 & 9 & 6 \\ 8 & 8 & 8 \end{array}$

1-ին մաս 2-րդ մաս 3-րդ մաս

4 Միջտառային շարժում C

C o d a

Ուշագրավ է, որ նրա մասերի միջև ընկած հիմնական սահմանները համ-
ընկնում են ըուն ումանսի ձևի սահմանների հետ, այսինքն՝ մետրական
հերթագայութունները (խոշոր պլանում) ազդում են երկի ձևակազմության
ընթացքի վրա:

Ձևի բաժիններն երևում են մասերի սահմանագծերում մետրի փոփոխականության շրջանն այնպիսի երևույթ է, որ հանդիպում է դեռ XIX դարի եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ: Այդ բանն առանձնապես բնորոշ դարձավ մեր հայրուրամյակի կոմպոզիտորների՝ Ստրավինսկու, Բարտոկի, Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի, Հինդեմիտի, Խաչատրյանի և ուրիշների ստեղծագործության համար¹³: Այս երևույթի յուրահատկությունը Ա. Խաչատրյանի մոտ, ինչպես նկատում է Դ. Հարությունովը, այն է, որ մետրի փոփոխությունը նրա գործերում ազդանշանում է ավարտը կամ մոտալուտ ավարտի նախանշանակի դեր է կատարում, այսինքն՝ ձևի մեջ «բացատրական գործունեություն» ունի¹⁴: Դիտարկվող ժողովածուում ինչ-որ չափով արտացոլվում են Ա. Խաչատրյանի՝ փոփոխական մետրի ձևակազմական սկզբունքները: Սակայն դրահետ մեկտեղ կան երկեր, որոնց հատուկ են նաև մետրի ներմասային անկայունությունը, չափերի առկայծուն ռիթմիկան, որ սաստկացնում է երկի անկայուն ընույթը: Ընդ որում, յուրաքանչյուր բաժին հաճախ ունի մետրի իր կանխավոր, «պարբերական փոփոխականությունը» (Դ. Հարությունովի արտահայտությունն է)¹⁵ նույն չափերի հերթագայության հետ մեկտեղ: Սրանով էլ որոշվում է քննվող ժողովածուում ընդգրկված երկերի մետրական փոփոխականության յուրահատկությունը:

Վ. Բաբայանի փորք-ինչ ձգձգված շարքի կողքին զետեղված է ժողովա-
ծուի ամենահակիրճ երկը՝ Ա. Սաթյանի «Վարդենին» ռոմանսը (խոսք՝ Սար-
մենի), որ մելոդիկայի արտասանական շարադրման ևս մեկ նմուշ է։ Արտա-
սանությունն այստեղ հիմնված է վանկատոնայնության գերակշռության վրա
և դարձյալ սատարվում է տեքստի հանդեպ արձակային մոտեցմամբ։ Չնայած
սկզբից մինչև վերջ խիստ պահպանվող չափին, ռոմանսում նկատուելի է ութթ-
մական շարադրանքին իմպրովիզացիոն բնույթ հաղորդելու, մետրական հա-
մաչափությունը հաղթահարելու ակնբեր ձգտումը։ Մեղեդիական գծի ինտո-
նացիաները հագեցած են կվարտակվինտային թեղիքներով, որ թելադրված
են դաշնամուրային պարտիայի նախաբանային համահնչյուններով և կվար-
տային ֆորշլանգներով։ Ի դեպ, ֆորշլանգները, որ կազմված են վերընթաց
կամ վարընթաց կվարտանոց թեղիքներից, թեև ոչ հաճախակի, սակայն, հան-
դիպում են ժողովուրդական մի շարք երգերում ու պարերում¹⁵։

¹³ Д. А. Арутюнов, О роли метроритма в музыке А. Хачатуряна («Проблемы музыкального ритма», М., 1978, с. 230).

14 Նույն տեղում, էջ 230:

¹⁵ Սպ. Մ ԷԼԻԶԱՆ, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Երևան, 1949, թ 1, 167, 177, հ. 2, Երևան, 1952, № 23, 80, Հ. Հ ա Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Յ Ա Ն, Մանյակ (ժողովածու Հայ ժողովրդական երգերի), Երևան, 1958, թ 18, 26, 108 և այլն:

Ժողովածուն եզրափակում են Աշոտ Բաբայանի ավելի ուշ շրջանում (1980) ստեղծված երեք ռոմանսները (խոսք՝ Ռ. Լալայանի): Այստեղ կատարելապես բացակայում են մետրը և տակտային գծերը: Անմիջապես ասենք, որ այստեղ էլ զգալիորեն գերակշռում են կվարտային թռիչքները: Ոչ բոլոր ռոմանսներում է, որ չափածո տեքստի արձակ ընթերցումը շարադրանքի ասերգայնություն է ստեղծում: Օրինակ, առաջին ռոմանսում, վանկերի մեղեդայնացման գերակշռության և մելոդիկայի իմպրովիզացիոն բնույթի պատճառով, շարադրանքը դառնում է՝ երգային-իմպրովիզացիոն, Նրեք ռոմանսներին էլ բնորոշ է իմպրովիզացիոն եղանակը թե՛ մելոդիկայի, թե՛ ռիթմի, թե՛ նվագակցության ֆակտուրայի շարադրանքում: Ընդ որում, երկրորդ և երրորդ ռոմանսների արտահայտչամիջոցները նպաստում են վոկալ շարադրանքի արտասանական բնույթի ուժեղացմանը: Բացառություն է կազմում առաջին ռոմանսի մելոդիկան, որին հակադրվում են մյուս արտահայտչամիջոցները՝ դրանով իսկ նրա մեղեդայնությունը շրջանակելով տարեերային, արտաժամանակային իմպրովիզացիոն հորինվածքի յուրօրինակ մթնոլորտով:

Այսպիսով, շնայած ժողովածուի հեղինակներն իրենց վոկալ երկերի համար օգտագործել են ամենատարբեր դարաշրջանների պոետների բանաստեղծություններ (թե՛ հին արևելյան, թե՛ հայ միջնադարյան, թե՛ արևմտահայ, թե՛ ազգային դասական, թե՛ ժամանակակից պոեզիա), անկախ տաղաչափության ձևից, սակայն տեքստի հանդեպ մոտեցման մեջ գերակշռում է նույն պարագան՝ շարադրանքի արտասանական եղանակի նախապատվությունը, որ ուղեկցվում է հիմնականում բանաստեղծական տեքստի արձակ ընթերցումով: Այս ամենը, իր հերթին, XX դարի երկրորդ կեսի կոմպոզիտորական մտածողության յուրահատկություններից մեկի վկայությունն է, որ իրեն անոճնապես զգացնել է տալիս 60—70-ական թվականներին ստեղծված գործերում¹⁶:

Հայ հեղինակների երաժշտական լեզվի արտասանական բնույթն ապահովող գլխավոր գործոնը ամենից առաջ վանկատոնայնության և, մանավանդ, վանկարկման գերակշռությունն է: Միաժամանակ արտասանական եղանակն անմիջականորեն կապված է երկի վերոհիշյալ բոլոր պարամետրերի՝ բանաստեղծական տեքստի ընթերցման ձևի (արձակային), չափի (բացակայող կամ փոփոխական), ռիթմաինտոնացիոն շարժման բնույթի (խոսակցական լեզվի ռիթմաինտոնացիաներին մոտ), դաշնամուրային նվագակցության դերին հետ (որ կառուցվածքային, մետրառիթմական, ֆակտուրային և հարմոնիկ անկախությունով օժանդակում է երաժշտության մյուս հատկանիշներին): Սակայն այստեղ անհրաժեշտ է հիշել մի հանգամանք. վոկալ երաժշտության վերոհիշյալ հատկանիշներն ինքնին, առանց տեքստի վանկատոնային և վանկարկային արտասանության գերակշռության, ի վիճակի չեն հաստատելու, երաշխավորելու մելոդիկայի արտասանական բնույթը: Դրանք սոսկ ունակ են բառօրացնելու արտասանական եղանակի աստիճանը, մանավանդ, երբ գործում են համատեղ: Ըստ որում, արտասանությունը ձեռք է բերում տարբեր երանգավորումներ՝ ուղղակի, անմիջական, ակներև (այն դեպքում, երբ ուժի մեջ են բոլոր գործոնները) կամ հակասական՝ համաչափ պարբերականության, հանգավորվածության, համաձայնեցվածության որևէ տեսակի (մետրառիթմական, հարմոնիկ և այլն) հետ պայքարելու պատճառով:

Արտասանական եղանակի սաստկացման օժանդակող էական միջոցներից մեկը մետրն է: Ժողովածուում գերակշռում է նրա փոփոխական տեսակը, որ որոշ հեղինակների գործերում ներկայացված է բավական հետաքրքիր ձևով: Ուշագրավ է այն, որ չափերի փոխհարաբերության բնույթն ու եղանակները համապատասխանում են հայ ժողովրդական երգերի ռիթմական անկախության հատկանիշին: Նորովի են ի հայտ գալիս ժամանակակից ե-

¹⁶ Նման երևույթ կարելի է նկատել ոչ միայն ժամանակակից հայ, այլև ուրիշ ազգերի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ:

րաժշտության ռիթմական փոփոխականության ժագումնաբանական հեռավոր կապերը ժողովրդական երաժշտության մեջ հանդիպող փոփոխականության հետ: Այսպես կարելի է խոսել ժողովածուում առկա մետրական դրամատուրգիայի մասին (Վ. Բաբայանի, է. Սադոյանի, Ռ. Սարգսյանի, Լ. Չաուշյանի երկերում), որ հիմնված է փոփոխական չափերի տարբեր տիպերի զուգորդման վրա և նպաստում են բարձր կարգի յուրօրինակ ռիթմի առաջ գալուն: Բացի այդ, հիշված հեղինակների երկերում մետրի փոփոխությունը որոշակի ձևակազմական դեր է կատարում:

Ժողովածուի բոլոր գործերի դիտարկումն ի հայտ բերեց ինչպես ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը բնորոշ ընդհանուր միտումները, այնպես էլ յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի լեզվի անհատական հատկանիշները: Ուշագրավ է, օրինակ, երգամեղեդայնության նոր տեսակի (ժողովրդական և դասական երաժշտության համեմատ) երևան գալը՝ իմպրովիզացիոն բնույթի մեղեդայնություն, որ արտամետրական, տարբերային իմպրովիզացիոն շարադրանք ունի (Յ. Նրկանյանի և Ա. Բաբայանի երկերում): Ինքնատիպ է մեղեդավորման կերպը Հ. Մելիքյանի մոտ՝ թոփաբաձև: Ի հայտ բերելով մեղեդիական շարժման ոչ ավանդական հնարավորություններ, կոմպոզիտորը միաժամանակ տարբերակում է իր երկի լեզուն:

Ժողովածուի գործերի ինտոնացիոն ընդհանուր յուրահատկությունն այն է, որ թոփաբների մեջ գերակշռում են կվարտային (առավելագույն չափով) և կվինտային անցումները (Հ. Մանվելյանի, է. Սադոյանի, Լ. Չաուշյանի, Վ. Բաբայանի, Ա. Սաթյանի, Ա. Բաբայանի երկերում): Սա կարելի է ինչ-որ չափով կապել թե՛ ազգային լադային մտածողության առանձնահատկությունների¹⁷ և թե՛ երիտասարդ կոմպոզիտորներին բնորոշ ինտոնացիոն մտածողության հետ, միտում, որ, այնուհանդերձ, արմատներով հասնում է հայ երաժշտության դասականների ստեղծագործությանը:

Ընդհանուր հատկանիշների հետ մեկտեղ, ինչպես արդեն ասացինք, այստեղ դրսևորվում են նաև յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի լեզվի առանձնահատկությունները: Այսպես, անհատական գծերով է հատկանշվում ասերգության ձևն Ա. Ոսկանյանի շարքում՝ վանկատոնայնություն ֆորշալաքներում: Հ. Մանվելյանի ուղմանների լեզվի յուրօրինակությունը զգալի չափով պայմանավորված է դրանց մեջ բավական մեծ քանակությամբ առկա մեծացված և փոքրացված ինտերվալներով, որոնք իրենց լուծումներով պարզում են երկի լադային, ֆունկցիոնալ որոշակիությունը: Արտասանական եղանակի արտասովոր տեսակ է ի հայտ եկել Ռ. Սարգսյանի մոտ: Նրա առաջին ուղմանսի մեկտիկայի ասերգային բնույթը հաստատվում է դաշնամուրի պարտիայի արձակային ֆակտուրայի հետ անմիջական կապակցության մեջ, առանց որի տվյալ դեպքում չէր ստեղծվի շարադրանքի արտասանական հորինվածքը:

Վերն ասվածի հիման վրա, կարելի է անել ևս մեկ, ոչ պակաս կարևոր եզրահանգում. բանաստեղծության վոկալ ընթերցման տիպերը, պայմանավորված տեքստի և երաժշտության հարաբերակցության բնորոշ առանձնահատկություններով, կարող են էական հիմք լինել կոմպոզիտորի երաժշտական լեզվի անհատականացման համար:

Այսպիսով, նույնիսկ վոկալ մեկ ժողովածուում տեղ գտած մեկտիկայի և բանաստեղծական տեքստի հարաբերակցության ձևերի դիտարկումը թույլ տվեց պարզաբանել մի շարք հարցեր, որ կապված են ինչպես ժամանակակից կոմպոզիտորական ստեղծագործության ուսումնասիրման հետ՝ ամբողջությամբ առած, այնպես էլ ազգային երաժշտական ավանդույթների բազմակերպ ճյուղավորման ու զարգացման առանձնահատկությունների հետ:

17 Վ. Բելյանը նշում է կվարտային և կվինտային ձայնածավալների գերակշռությունը հայ ժողովրդական երգերի մեղեդիներում (տե՛ս В. Беляев, Очерки по истории музыки народов СССР, М., 1963, с. 122).

СОВРЕМЕННАЯ ВОКАЛЬНАЯ РЕЧИТАЦИЯ
И ЕЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ

ԿԱՐԻՆՔ ԺԱԳԱՇՊԱՆՅԱՆ

Р е з ю м е

Изучение форм вокальной речитации является одной из актуальных проблем современного искусства, особенно с точки зрения установления ее связей с традициями национального музыкального творчества. Рассмотрение вокально-камерных сочинений армянских композиторов показало прежде всего явное преимущество в них декламационного склада изложения. При этом декламационность непосредственно связана с рядом важнейших свойств сочинения—с формой прочтения стихотворного текста (главным образом прозаической), с размером, характером ритмоинтонационного движения, с функцией фортепианного сопровождения. В отмеченных параметрах, действующих комплексно, по-разному проявились и общие тенденции современного композиторского творчества 60—70-х годов, и индивидуальные качества языка каждого композитора. Выявились также многообразные формы генетических связей их творчества с национальными музыкальными традициями.