

## ԱՆՆԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Ս.ԱՂԱԶԱՆՅԱՆ – ՊՈԼԻՄՈՆՈԳՐԱԿ N 1 ԼԱՐԱՅԻՆ  
ՆՎԱԳԱՆՄԲԻ ՀԱՄԱՐ

Մերգեյ Աղաջանյանը հայկական կոմպոզիտորների միջին սերնդի ներկայացուցիչներից է: Լինելով տաղանդավոր կոմպոզիտոր, նա իրեն նվիրել է ոչ միայն ստեղծագործական, այլև մանկավարժական և հասարակական գործունեությանը: Երկար տարիներ աշխատել է որպես երաժշտական խմբագիր հեռուստատեսության և ռադիոյի ասպարեզում: Դասավանդել է Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում և խաչատուր Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտում: Մեծ հաջողությամբ ղեկավարել է պոլիտեխնիկական ինստիտուտի կամերային նվագախումբը, որը համերգներով հանդես էր գալիս ոչ միայն Հայաստանում, այլև արտասահմանում, մասնավորապես ԱՄՆ- ում:

Աղաջանյանն ստեղծագործել է հիմնականում վոկալ-կամերային ժանրում: Նրա ստեղծագործություններից են կանտատ VIII դարի բանաստեղծուհի Խոսրովիդուխտի խոսքերով, սերենադ լարային նվագախմբի համար, դաշնամուրային սոնատ, մոնոդիա խառը երգչախմբի համար, վոկալ ցիկլ Օմար Խայամի խոսքերով, «Պոլիմոնոգրաներ» լարային նվագախմբի համար, պոեմ երկրի մասին, ժողովրդական երգերի մշակումներ և այլն: Հատկապես նշանակալի են նրա այն ստեղծագործությունները, որտեղ կոմպոզիտորը հայ միջնադարյան մոնոդիկ մեղեդիները մեկնաբանում է նորովի՝ լայնորեն օգտագործելով պոլիֆոնիկ հնարները:

Նրա ստեղծագործություններից իր յուրօրինակությամբ հատկապես աչքի է ընկնում պոլիֆոնիկ գրելաոճում գրված «Պոլիմոնոգրաներ» սյուիտը լարային նվագախմբի համար:

Որպես սկզբնաղբյուր ընտրելով չորս կոնկրետ եկեղեցական մոնոդիկ երգասացություններ, մոնոդիկ գծայնության էությունը չխախտելով, կոմպոզիտորը միջոց է գտել նրանց բազմաձայն կոմպոզիցիաների ձև հաղորդել: I պոլիմոնոգրայի հիմքում ընկած է միջնադարյան «Հավիկ» տաղի մեղեդին (X դ.): II-ի հիմքում « Հավուն –հավուն» տաղն է ( X դ. ): III տաղը գրված է ըստ Ներսես Շնորհալու « Ստեղծող մարդկանց» շարականի (XII դ. ) և IV- ը՝ ըստ Ն. Շնորհալու « Տեր երկնից» շարականի (XII դ. ):

Սյուիտի յուրօրինակությունը պայմանավորված է տրամաբանական պարադոքսով. բազմաձայնության մեջ համադրված են մի քանի ձայներ, որոնցից յուրաքանչյուրը տիրապետում է զարգացած մեղեդիական գծի հատ-

կանիչով: Պարադոքսը կայանում է նրանում, որ ըստ տրամաբանության, մոնո-դիայի երևույթը շարադրման բազմաձայն տիպ չի ենթադրում: Իսկ, չնայած պոլիֆոնիկ ինքնուրույնության, բազմաձայնության մեջ հնչողության ընթաց-քում մոնոդիկ մեղեդին, այսպես թե այնպես, համադրվում է մյուսների, նույն-չափ ինքնաբավ մոնոդիկ զօերի հետ: Մոնոդիաների համահնչյունն ինքնին զրկում է նրանցից յուրաքանչյուրին իր կարևորագույն հատկանիշից՝ գոյության եզակիության բացարձակ ձևից:

Սակայն Ս. Աղաջանյանի գաղափարի պարադոքսայնությունը մի ամբողջ հարցերի շարք ծնեց, որոնց պատասխանները ոչ միշտ են միանշանակ: Բանը նրանում է, որ ստեղծագործությունը ոչ միայն կայացել, այլև մտել է XX դարի հայ կոմպոզիտորների լավագույն ցուցակը, ոչ միայն իր արտասովորու-թյան շնորհիվ, բայց և, առաջին հերթին, բարձր հոգևորակամության հատկանի-շով: Ստեղծագործությունն իր մեջ ներառել է դարերի ընթացքում կուտակված եկեղեցական երաժշտության մտածողության ավանդույթը և ամենաբարձր տե-սակի կոնտրապունկտի կոմպոզիտորական տեխնիկայի նրբաճաշակությունը:

Ինչն է կոմպոզիտորին թույլ տվել իր բռնամասն սյուիտն անվանել «Պոլիմոնոդիաներ»: Չնայած հայտնի է, որ Ս. Աղաջանյանը հնագույն հայկա-կան մոնոդիկ երգասացությունների հրաշալի գիտակ էր և չէր կարող չմտած-ված կերպով իր ստեղծագործությանը անվանում տալ, չէնցվելով հայկական մոնոդիկ ավանդույթների մշակույթի իմացության վրա:

Ինչպես նշվեց, I պոլիմոնոդիան հորինված է X դարի « Չավիկ » տաղի լրիվ տարբերակի վրա: Ամբողջ երգասացությունը բաղկացած է 8 ֆրագմենտից, որոնցից յուրաքանչյուրը տիրապետում է որոշակի սեփական իմաստային արտահայտչականությանը: Իմանալով այս տաղի իմաստը, կարելի է նաև ընկալել խոսքերի իմաստում անփոփոխ երկրորդ մակարդակը:

Սակայն կոմպոզիտորը մեր ուշադրությունը կենտրոնացրել է այս երգասացության հենց երաժշտական տևության վրա, որի մոնոդիկ պլաստիկա-յուն, հնարավոր է, թաքնված է աշխարհի աստվածային հարմոնիայի, նրա հա-մաչափության կատարելության, իրական գեղեցկության մասին տեղեկությունը:

Երգասացության բոլոր 8 անցկացումները պայմանականորեն կան-վանենք էքսպոզիցիա: Տվյալ դեպքում միայն պայմանական տերմին, քանի որ եվրոպական վերլուծական պրակտիկայից փոխառած այս տերմինը թեմատիկ նյութի սկզբնական շարադրում է ենթադրում, որից հետո միայն հետևում է թեմատիկ նյութի զարգացումը: Տվյալ դեպքում սկզբնական նյութ է հանդի-սանում եկեղեցական երգասացությունը, եկեղեցական պատարագի տարր, որում որևէ կերպարի անձնավորում չկա- կա դիմում Ամենազորին, որում կարևոր են ոչ թե իրենք, երաժշտական հնչյուններն, այլ նրանց նշանա-կությունը- նրանցում արտահայտված բարձր հոգևոր զգացումը:

Մոնոդիկ մեղեդու միաձայն շարադրումը ընդգծում է նրա արտակարգ գեղեցկությունը, որում բոլոր ինտոնացիոն դարձվածքները չափազանց նրբին

են և արտահայտիչ: Ուրվագիծն ինքնին հագեցված է տարբեր յուրիւյացիոն զարդարանքներով, ռիթմիկ ներդաշնակութամբ: Այն մելոդիկ կատարելության օրինակ է, որտեղ համաչափ են տարրերի հարաբերությունները, և մոտիվային զեղեցկությունը իդեալականորեն հավասարակշռված է: Այս մեղեդու ինքնաբավությունն ակնհայտ է: Ավելին, դժվար է պատկերացնել, որ այն իր խիստ զեղեցկության մեջ որևէ նոր հատկանիշ մտցնելու կարիք ունի, հատկապես հարմոնիայի կամ լրացումների, այլ ծայների կամ ենթածայների տեսքով:

Կոմպոզիտորը գտել է այս մոնոդիկ մեղեդու բազմածայնության մեջ իրացման միակ հնարավոր եղանակը: Նա բոլորովին նոր կոմպոզիցիոն զաղափար է կիրառել. որևէ նոր բան չներմուծելով և ֆրագների մասնատելով մոնոդիան, նրանց համատեղել է կոնտրապունկտիկ ներդաշնակության մեջ: Այսինքն այնպիսի իրավիճակ է ստեղծել, որի ընթացքում մոնոդիան, կարծես, ինքն իրեն կոնտրապունկտում է: Ավելի ճիշտ, նրա առանձին ֆրագները համադրվում են տարբեր կոնտրապունկտիկ համակցություններում, ստեղծելով բավականին յուրօրինակ բազմածայնություն, որի տւթյունն այն բանում է, որ երաժշտական նյութում ոչ մի օտարասեռ մոտիվ չկա: Մոնոդիկ մեղեդին ճյուղավորվում է երկ և եռածայնության, դրա հետ մեկտեղ մնալով եզակի երևույթ, որը գուրկ է իրեն հակադրվող տարրերից և, անգամ երկրորդական՝ օժանդակներից: Այլ խոսքերով, մոնոդիան պահպանում է «մոնո» հասկացությամբ բնորոշվող իր կարևորագույն հատկանիշը: Այսինքն՝ եզակի և ինքնաբավ. բայց մարմնավորված բազմածայնության մեջ, ընդ որում տարբեր պոլիֆոնիկ հնարներով. և նմանակային, և կոմպլեքսներտար:

Կոմպոզիտորի կողմից ընտրած նվագախումբն իրենից ներկայացնում է լրիվ աղեղնավոր խումբը, սակայն նրա ֆունկցիոնալ բաժանումն ամբողջ պոլիմոնոդիայի ընթացքում չի գերազանցում ավելի քան երեք հարկաշարք: Այն անվանում ենք հարկաշարքեր, այլ ոչ ծայներ, քանի որ կոմպոզիտորը շատ որոշակիորեն օգտվում է հնգածայն աղեղնավոր խմբից, ինչպես երաժշտական երանգների բազմատեսքային հավաքակազմ, ընդ որում ծայների մաքսիմալ քանակը երեք գծից չի գերազանցում: Եվ ավելի հաճախ կոմպոզիտորն ունիսոնային և օկտավային կրկնապատկումներ է օգտագործում որևէ ծայնի դինամիկ ուժեղացման համար: Այսպիսով, կոմպոզիտորն իր զաղափարն իրականացրել է եռածայն մոդելով, որտեղ յուրաքանչյուր հարկաշարքի տակ ֆունկցիոնալ ինքնաբավության պատկանելիություն է ենթադրվում. դա ծայրի հարկաշարքերն են՝ վերևի և ներքևի (ըստ Պ. Յինդեմիտի՝ հիմնական երկծայնություն)՝ այս գծերը որոշում են պոլիմոնոդիայի պոլիֆոնիկ հիմնական ուրվագիծը, իսկ միջին հարկաշարքը՝ առանցքային գիծն է. որոշակի իմաստով ամբողջ կոմպոզիցիայի շարժում և լիովին ինքնուրույն հենքը: Այն թույլ է տալիս և միմյանց միջև կապել ծայրի հարկաշարքերը, և որոշակի հնչյունային ստերեոսկոպիկություն է ներմուծում պիեսի կառուցվածքի մեջ:

Ծայրի հարկաշարքերի նյութը բազմազան է. նրանում տարբեր պոլիֆոնիկ համակցություններում անցնում են մոնոդիայի բոլոր ֆրագմենտը: Միջին հարկաշարքը պարունակում է նրանցից միայն երկուսը:

Ամբողջ կառուցվածքը հավասարակշռության մեջ է պահպանվում ճակատողտոնայնական տեսակետից. բացառությամբ նոր լադի ներմուծման երեք դեպքերի ( կվարտա- կվինտային համադրությամբ), բոլոր ֆրագմենտն անցնում են իրենց հիմնական լադատոնայնական դիրքերում, բայց դրա հետ մեկտեղ նրանց փոխհարաբերությունները միշտ այլ են, և հորիզոնական կոնտրապունկտիկ համակցությունների անկրկնելիությունն ապահովում է լոկալ լադային փոփոխությունների բազմազանությունը, որն իր ետևից է տանում պոլիմոնոդիայի ինտոնացիոն ոլորտի գունեղության կերպարանափոխումը:

Պիեսում բացի նմանակային տեխնիկայից կիրառված են հորիզոնական շարժուն կոնտրապունկտի հնարներ, ընդ որում երկու կոնտրապունկտիկ հնարները համադրված են միևնույն երաժշտա- թեմատիկ նյութի շարադրման մեջ, որը տվյալ կոմպոզիցիայի բարձր տեխնոլոգիական ձեռքբերում է հանդիսանում:

Զնայած կոմպոզիցիոն մեթոդի ընդհանրությամբ, մյուս բոլոր պոլիմոնոդիաներում կարելի է շատ արտասովոր և հետաքրքիր հնարներ գտնել:

Պեսոն է նշել, որ մոնոդիկ երաժշտական ստեղծագործության շարադրման արտասովոր մոտեցում նախաձեռնող պոլիֆոնիկ մտածելակերպի այս տիպը բացարձակապես յուրօրինակ և տիպիկ հայկական երևույթ է: Այն կարող է ծառայել կոնտրապունկտի տեխնիկայի մասին բեկումնային պատկերացումների յուրովի ընկալման հրաշալի օրինակ, ինչպես եվրոպական երևույթ հայկական մոնոդիայի նկատմամբ այն ձևում, որը բացահայտեց Ս. Աղաջանյանը: Այն (տեխնիկան) լիովին ներգրվում է բուն ազգային երաժշտական մշակույթի ֆունդամենտալ ավանդույթների մեջ:

Որոշ արտաքին նմանություն կա հնագույն եվրոպական մոտետների, հատկապես Կլաուդիո Սոնտեվերդիի խմբերգային մադրիգալների հետ, սակայն միայն ձևի կոմպոզիցիոն մակարդակով: Բայց, եթե հաշվի առնել, որ երաժշտական նյութի հիմք է հանդիսանում ոչ թե կոմպոզիտորի կողմից հորինված, այլ կանոնիկ եկեղեցական մոնոդիան, ապա ակնհայտ է դառնում, որ նմանությունը միայն արտաքին է, իսկ սկզբունքային տարբերությունն ակներև: Ինչպես նաև, չնայած այն բանին, որ պոլիմոնոդիաների երաժշտական նյութը միջնադարյան է և ոչ միայն առնչություն չունի ժամանակակից երաժշտական ավանդույթների հետ, այլև ետ է մնում նրանցից ամբողջ հազարամյակով, ապա Ս. Աղաջանյանի հայտնագործած սկզբունքը հարկ է գնահատել, ինչպես ծայրահեղ ռադիկալ: Իսկ գեղարվեստական տեսակետից ձեռք բերված արդյունքը, որը համատեղել է երաժշտական ավանդույթը ժամանակակից երաժշտական գեղագիտության և տեխնոլոգիայի նորագույն նվաճումների հետ, կարելի է համարել երևույթ: