

ԴՌՂԵԿԱՖՈՆԻԱՅԻ ԴՐՈՒՄՆԵՐԸ ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՏԱԹԵՎԻԿ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ*

Դրոփեկաֆոնիան կամ տասներկուտոնային համակարգը, որը XX դարի արևմտյան երաժշտության կոմպոզիտորական տեխնիկական ուղղություններից էր, կիրառվեց նաև հայ երաժշտության մեջ, մասնավորապես Առնո Բաբաջանյանի ստեղծագործություններում: Դրոփեկաֆոնիայի դրսևորման տեսական սկզբունքների ուսումնասիրությունը կոմպոզիտորի երկերում՝ ըստ եվրոպական և ամերիկյան հետազոտություններում ընդունված դասակարգումների, ցույց տվեց, որ վերլուծության արևմտյան մոդելի կիրառման պարագայում է՛լ ավելի ակնհայտ է դառնում Բաբաջանյանի գրելաոճի ինքնատիպությունը:

Բանայի բառեր՝ դրոփեկաֆոնիա, տասներկուտոնային համակարգ, Առնո Բաբաջանյան, «Վեց պատկեր», տրանսպոզիցիա, պերմուտացիա, ռոտացիա:

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է, XX դարի 60-ական թվականներին հայ երաժշտության մեջ տեղ գտան նոր միտումներ ու սկզբունքային փոփոխություններ՝ կապված արևմտյան երաժշտությունը յուրացնելու արգելքը հաղթահարելու հետ: Արևմտաեվրոպական երաժշտության նոր դրսևորումները ներմուծվեցին հայ երաժշտության մեջ, որի շնորհիվ կոմպոզիտորական արվեստն սկսեց զարգանալ նոր ուղղություններով: Այդպիսի դրսևորումներից էր Առնոլդ Շյոնբերգի կողմից հիմնավորված և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ տարածում ստացած դրոփեկաֆոնիայի տեխնիկան, որն այժմ սկսեց կիրառվել հայ երաժշտության, մասնավորապես Առնո Բաբաջանյանի ստեղծագործության մեջ:

Սույն հոդվածի հրապարակման համար առիթ դարձավ նաև կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը, որը ևս մեկ առիթ է նոր հայացքով և նոր արժևորմամբ դիտարկելու նրա ստեղծագործությունները:

Բաբաջանյանի՝ դրոփեկաֆոն կամ տասներկուտոնային համակարգով գրված ստեղծագործությունները

Առնո Բաբաջանյանը հեղինակ է դրոփեկաֆոնիայի տեխնիկայով գրված ստեղծագործությունների, որոնց թվում են դաշնամուրային «Վեց պատկեր» շարը (1964 թ.) և «Պոեմը» (1966 թ.): Ս. Ամատունին նշում է, որ թեև դրոփե-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար, արվեստագիտության թեկնածու, shakhkulyan@yahoo.com, institute@komitasmuseum.am, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 15.10.2020, գրախոսելու օրը՝ 22.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

կաֆոնային չեն, սակայն դոդեկաֆոնիայի տարրեր են պարունակում Տրիոն¹, Երրորդ լարային կվարտետը², «Հերոսական բալլադի» երրորդ վարիացիան³: Ս. Սարգսյանը դոդեկաֆոնային է համարում նաև Երրորդ լարային կվարտետը⁴, ջութակի սոնատը⁵, թավջութակի կոնցերտը⁶:

Թեև նշված բոլոր ստեղծագործությունները ԽՍՀՄ ժամանակաշրջանում գեղարվեստական և կատարողական առումով բարձր են գնահատվել, սակայն հետազոտողները խուսափել են դրանց ստեղծագործական տեխնիկական հիմքի՝ դոդեկաֆոնիայի մասին բարձրաձայնել, քանի որ ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միությունը դոդեկաֆոն և, առհասարակ, ատոնալ գրելաճը համարել է «անհոգևոր», իսկ դրանց նկատմամբ հետաքրքրությունը որակել «անառողջ»⁷: Անգամ Ս. Ամատունու 1985 թ. լույս տեսած, Ա. Բաբաջանյանին նվիրված արժեքավոր մենագրության մեջ⁸, որտեղ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների շուրջ դիպուկ դիտարկումներ են ներկայացված, դոդեկաֆոնիայի առիթով ոչ մի անգամ չի նշվում այդ տեխնիկայի հիմնադրի անունը: Իսկ Մ. Տեր-Օհանյանը «Վեց պատկեր» շարի առնչությամբ գրում է. «использовал (Առնո Բաբաջանյանը – Տ.Շ.) приемы додекафонно – серийной техники письма, но сделал это весьма хитроумно»⁹: Այս կարծիքի տողատակում կարծես հեղինակն արդարացնում է կոմպոզիտորին: Ի դեպ, գիրքը գրվել է 1993-ին, այսինքն՝ արդեն հետխորհրդային ժամանակներում¹⁰:

Այդուհանդերձ, հետազոտողները նշում են այն վարպետությունը, որը հանգեցրել է կարծես իրարամերժ երկու երևույթների՝ դոդեկաֆոնային տեխնիկայի և ազգային – բնորոշ դիժմահինտոնացիաների միավորմանը¹¹, դոդեկաֆոն տեխնիկան անհատական մեղեդային – թեմատիկ կոնցեպցիային հարմարեցնելը¹², ստեղծագործական այն խթանները, որոնք բխում են ժողովրդական և քաղաքային երաժշտությունից¹³:

¹ **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, Ереван, 1985, с. 162.

² Նույն տեղում, էջ 187-194:

³ Նույն տեղում, էջ 158-159:

⁴ Տե՛ս **Саркисян С.** Арно Бабаджанян: истоки нового стиля, в сб. Арно Бабаджаняну посвящается, Ереван, 2008, с. 38. **Саркисян С.** Современные черты музыки А. Бабаджаняна, в сб. Арно Бабаджаняну посвящается, Ереван, 2008, с. 74.

⁵ Նույն տեղում, էջ 33:

⁶ **Саркисян С.** Современные черты музыки А. Бабаджаняна, с. 74.

⁷ **Джагацпанян К.** Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, в сб. Арно Бабаджаняну посвящается, с. 81.

⁸ **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество.

⁹ **Тероганян М.** Арно Бабаджанян, Москва, 1993, с. 132.

¹⁰ Այս առնչությամբ չի կարող կարևորվել նաև գրքի նախաբանում հեղինակի նշումը, ըստ որի 2001 թվականին հրատարակելու առիթով չի խմբագրել գիրքը:

¹¹ **Գյողաշկյան Գ.**, Հզոր տաղանդ, անկրկնելի անհատականություն, Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին (ժող.), էջ 15: **Джагацпанян К.** Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, с. 81.

¹² **Саркисян С.** Современные черты музыки А. Бабаджаняна, с. 74.

¹³ **Саркисян С.** Арно Бабаджанян: истоки нового стиля, с. 35.

Տեսական հիմքեր

Սույն ուսումնասիրությունը նպատակ ունի հետազոտել Ա. Բաբաջանյանի կողմից դողեկաֆոնիայի կիրառման տեսական հիմքը, որը բնորոշվել է որպես «ոչ այնքան պարզ», և կարծիք կա, ըստ որի «Բաբաջանյան և դողեկաֆոնային – սերիալ երաժշտության» խնդիրը միանշանակ լուծում չունի¹⁴:

Տեսաբաններից ոմանք կարծիք են հայտնել, որ Ա. Բաբաջանյանի կողմից դողեկաֆոնիայի կիրառման խիստ համակարգ չկա¹⁵, և որ կարելի է Ա. Բաբաջանյանի դողեկաֆոնիան անվանել «կոմպրոմիսային» կամ «կարծեցյալ»¹⁶:

Ա. Բաբաջանյանի որոշ ստեղծագործություններում հստակ և ամբողջականորեն դրսևորվում է տասներկուտոնային համակարգը: Այլ հարց է, որ այն ձեռք է բերում տեխնիկական լուծումների և նաև գեղագիտական մոտեցումների յուրովի մեկնաբանություն:

Կոմպոզիտորի ստեղծած թեմաների հիմքում ընկած և նրա ինտոնացիոն հենքն ապահովող տասներկուտոնային շարքերում գերակշռում են սեպտիմա, նոնա, սեկունդա ինտերվալները¹⁷ կամ, օրինակ, փոքր տերցիա՝ գումարած սեկունդա ինտոնացիոն բանաձևը, որը լայտիստոնացիայի դեր է կատարում¹⁸:

Այս առիթով կարևորում ենք նկատել, որ արևմտյան երաժշտագիտության մեջ՝ հատկապես դողեկաֆոնիայի առնչությամբ, ձևավորվել է ինտերվալային – ինտոնացիոն վերլուծության այլ մեթոդ: Այսպես, ի տարբերություն դասական մոտեցման, վերլուծության հիմքում տասներկու իրավահավասար կիսատոնների հարաբերակցության համակարգն է, ուստի, ինտոնացիան ինտերվալային հարաբերակցության դասական մեկնաբանությամբ չի բնորոշվում: Այսինքն՝ գործ ունենք ոչ թե ինտերվալների, այլ այսպես կոչված ինտերվալ – դասերի հետ: Դո հնչյունը համարվում է 0 (=12), դո դիեզը՝ 1 (=13), ռե-ն՝ 2 (=14), ռե դիեզը կամ մի բեմոլը, որոնք նույնն են համարվում և գործառույթային տարբերությամբ չեն օժտված, 3 (=15), և այսպես շարունակ՝ մինչև 11, որը հավասար է սի հնչյունին: Միջնադարյան երաժշտությունից փոխառված թեմային տարբերակումները՝ բնական, հայելային, խեցգետնաքայլ և հայելային խեցգետնաքայլ, առանձնակի կարևորվում և լայնորեն կիրառվում են: Դրանք կոչվում են «Original» (O), «Inversion» (I), «Retrograde» (R) և «Retrograde Inversion» (RI) և կիրառվում են ոչ միայն դողեկաֆոն ստեղծագործությունների հետազոտության համար, այլև այդպիսի ստեղծագործությունների պարտիտուրներում: Այսինքն՝ կոմպոզիտորներն իրենք համապատասխան ցուցումներ են կատարում: Ըստ ընդունված միջազգային նշում-

¹⁴ **Тероганян М.** Арно Бабаджанян, с. 134.

¹⁵ **Евдокимова Ю.** Советская музыка, 1967/2, с. 24.

¹⁶ **Апоян Ш., Золотова И.** Фортепианная музыка, в. сб. Музыкальная культура Армянской ССР, Москва, 1985, с. 345.

¹⁷ Այդ երևույթին հատուկ ուշադրություն է դարձնում Կ. Ջաղացպանյանը: **Տե՛ս Ժաгацпанян К.** Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, с. 80:

¹⁸ Նշված բանաձևը նկատել է դեռևս Ա. Ամատունին: **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, с. 81:

ների՝ մենք թեմային տարբերակումները հայերեն կանվանենք Բ (բնական), Հ (հայելային), Խ (խեցգետնաքայլ) և ԽՀ (խեցգետնաքայլ հայելային): Դոդեկաֆոնիայում առանձնակի կարևոր են նաև տրանսպոզիցիաները, այսինքն՝ սերիայի շարադրանքն այլ բարձրությամբ: Գործնականորեն կիրառելի են ինչպես սերիայի բոլոր տասնմեկ տրանսպոզիցիաները, այնպես էլ՝ նրա Հ, Խ, ԽՀ տարբերակների տրանսպոզիցիաները: Ա. Շյոնբերգն այս երևույթը համարում է «մոդուլյացիա»¹⁹: Տրանսպոզիցիաներից յուրաքանչյուրը նշվում է համապատասխան թվային համարով: Օրինակ, «es» հնչյունից սկսվող շարքը բնական տարբերակով կանվանվի Բ3 (Օ3), կամ «a»-ից սկսվող հայելայինը՝ Հ9 (Ի9):

Դոդեկաֆոնիայում առանձին, ինքնուրույն և ինքնաբավարար նշանակություն է ձեռք բերում հնչյունի բարձրությունը (pitch), որը մեկնաբանվում է որպես ինքնուրույն կարգ կամ դաս (pitch-class):

Այսպես, Ջոզեֆ Մատիաս Հաուերը նշում է, որ յուրաքանչյուր երաժշտական ինտերվալ մի իրադարձություն է և երաժշտության մեջ «ժեստի» մի տեսակ է կազմում: Նա յուրաքանչյուր ինտերվալի բնույթը մեկնաբանում է որպես «գույն»²⁰: Ոչ միայն դոդեկաֆոնիայի, այլև առհասարակ աստնալ երաժշտության առնչությամբ նա նշում է կոնսոնանսների ու դիսոնանսների, լուծումների, ֆունկցիոնալ տոների փոխարինումը «հավասար տեմպերամենտով տասներկու ինտերվալներով»: Ավելին, ինտերվալի զուտ երաժշտական ֆենոմենը նրա «սպիրիտուալիզացիան» է²¹:

Այս տեսանկյունից, դասական «բարենհնչյուն» ինտերվալներին իրավահավասար ինտերվալներ են՝ 1, 2, 10, 11, 13, 14, այսինքն՝ Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործություններում այդ ինտերվալների գերակշռությունը, առանց խոչընդոտի կիրառությունը, որին իրավացիորեն ուշադրություն են դարձրել տարբեր երաժշտագետներ, բնական է և պայմանավորված է բոլոր ինտերվալների հավասար իրավունքով²²: Ի դեպ, նույն ինտերվալային հարաբերակցության վրա են հիմնվում Ա. Շյոնբերգի մի շարք ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ Երեք դաշնամուրային պիեսից (օր. 11) № 1-ը:

Այնուամենայնիվ, Ա. Բաբաջանյանի տասներկուտոնային շարքերը միշտ չէ, որ ներկայանում են լիարժեքորեն: Եթե օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիան ենթադրում է տասներկուտոնային շարք, որի հիման վրա կառուցվում է ամբողջ ստեղծագործությունը՝ ընդգրկելով նաև ռոտացիայի, պերմուտացիայի, սելեկցիայի, զանազան տրանսպոզիցիաների սկզբունքը, ապա Ա. Բաբաջանյանի պիեսներում այդպիսի մոտեցումը գրեթե բացակայում է:

Ստորև օրինակ ենք բերում հատված «Վեց պատկերի» երրորդ պատկերից՝ «Տոկատինայից» (տակտ 9-12):

¹⁹ Antokoletz E. Twentieth – Century Music, USA, Prentice Hall, p. 45.

²⁰ John Covach, Twelve-tone theory, The Cambridge History of Western Music Theory (edited by Thomas Christensen), 2002, p. 604.

²¹ Նույն տեղում, էջ 606:

²² Հետաքրքիր է նկատել, որ, օրինակ, «Սասունցիների պար» պիեսի առաջին սերիայում ընդգրկվում են բոլոր ինտերվալները:

Օրինակ 1



Վերևի գծում պարբերաբար հայտնվում է պիեսի գլխավոր միտքը ներկայացնող ռիթմաինտոնացիան (առաջին և երրորդ տակտ): Փոխընդմիջվող տակտերում պարունակվող հնչյունային բարձրությունները (երկրորդ և չորրորդ տակտ) կազմում են տասը հնչյուն (վերջին «e-a»-ն կրկնություն է): Տասներկուտոնային շարքը լրանում է գլխավոր ռիթմաինտոնացիայում պարունակվող «b-des» հնչյուններով: Այսինքն՝ խախտվում են կրկնողության բացառման օրենքները, թեև, իհարկե, դա տեղի է ունենում ի շահ գեղարվեստական բովանդակության:

Անգամ «Վեց պատկեր» շարից «Ժողովրդական» պիեսը, որն ավելի հաճախ է դիտարկվում երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում, չի ենթարկվում դասական դոդեկաֆոնիայի կանոններին, քանի որ թեման կրկնողությունների է ենթարկվում՝ դրանով իսկ առաջադրելով որոշակի ձևակառույց: Օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիայում կրկնվում է սերիան՝ տարբերակներով և այլն, սակայն այդ նույն սերիայի վրա են հիմնվում մնացած թեմատիկ նյութերը նույնպես: Ավելի ստույգ՝ միևնույն սերիան դառնում է տարբեր թեմաների կառուցման հիմք: Առաջանում է **մոնոսերիալ պոլիթեմատիզմ**²³: Ինչ վերաբերում է Ա. Բաբաջանյանին, ապա նրա ստեղծագործությունների մեջ մոտեցումն այլ է: Այս իմաստով՝ համամիտ ենք Ա. Բաբաջանյանի դոդեկաֆոնիայի վերաբերյալ Ի. Զոլտովայի սահմանմանը («мнимая додекафония»):

Ռիթմ

Սերիալ երաժշտությունը ռիթմը համարում է ամբողջապես նյութական երևույթ, ի տարբերություն մեղեդու, որը հոգևոր էություն ունի²⁴: Քանի որ տոնայնությունը ենթադրում է ենթակա հնչյունների համախմբում մեկ գլխավոր հնչյունի շուրջ, ուստի տոնայնական երաժշտությունն ավելի մոտ է ռիթմիկին: Իսկ տասներկու տոնների համակարգը մոտենում է հոգևորին²⁵:

Շախտերը նույնպես կարծում է, որ տոնալ համակարգը ռիթմական հատկություններ ունի²⁶: Մյուս կողմից էլ գոյություն ունի այլ տեսակետ:

²³ Այսպիսի ձևակերպում մենք առաջարկել ենք Ա. Շյոնբերգի ստեղծագործություններում պոլիֆոնիայի դրսևորումներն ուսումնասիրելիս: Տե՛ս մեր դիպլոմային աշխատանքը: **Шахкулян Т.** Полифония в музыке 20-го века, дипл. раб., библиотека Ереванской государственной консерватории им. Комитаса.

²⁴ **John Covach**, Twelve-tone theory, p. 606.

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ **Justin London**, Rhythm in twentieth-century theory, The Cambridge History of Western Music Theory, p. 717.

Այսպես, Շտոկհաուզենը չի առանձնացնում ռիթմը և հնչյունի բարձրությունը՝ որպես օնթոլոգիապես առանձին միավորներ²⁷:

Ռիթմը, կարելի է ասել, ձևակազմավորման գլխավոր տարրերից է Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործությունների մեջ, ընդ որում, այն ավելի էական դեր ունի, քան ենթադրում է դողեկաֆոնիայի տեսությունը: Ասվածը մենք անպայմանորեն չենք կապում ռիթմի նյութական լինելու տեսակետի հետ, թեև այդպիսի բացատրությունը կարող է հիմքեր ունենալ: Պարզապես կարևորում ենք այն հանգամանքը, որ սերիալ երաժշտության առնչությամբ է ինտոնացիային առավելություն տրվել՝ ռիթմի նկատմամբ: Ժամանակը ցույց է տվել, որ դողեկաֆոնիայի առաջին շրջանի տեսաբանների այս մոտեցումը միանշանակ չէ: Դրա ապացույցն են Օ. Մեսիանի, Պ. Բուլեզի՝ տևողությունների վրա հիմնվող սերիային համակարգերը:

Ֆակտուրա

Ա. Բաբաջանյանի դողեկաֆոնիան օրթոդոքսալ համակարգին չի ենթարկվում նաև ֆակտուրային շարադրանքի առումով: Խոսքը վերաբերում է, մասնավորապես, ֆակտուրայի «տոտալիզացիային»: Այսպես, թե՛ Ա. Շյոնբերգի, թե՛ նրա հետևորդների ստեղծագործություններում դրսևորվում է Hauptstimme և Nebenstimme թեմաների հարաբերակցության սկզբունքը: Hauptstimme-ն գլխավոր, իսկ Nebenstimme-ն օժանդակ թեման է: Դրանք շարադրվում են գլխավորապես կոնտրապունկտի սկզբունքով, սակայն չեն պատկանում առանձին գործիքների կամ ձայների, այլ փոխանցվում են մի ձայնից կամ գործիքից մյուսին²⁸: Որպես ասվածի վկայություն՝ ներկայացնում ենք Ա. Շյոնբերգի «Նվագախմբային վարիացիաներից» մի հատված՝ համապատասխան սխեմատիկ ցուցումներով:

Գլխավոր պարտիան հորիզոնական կանոնիկ շարադրանքի սկզբունքով անցնում է հորոյի և ջութակի նվագամասերում: Սերիայի Բ (օրիգինալ) շարադրանքի առանձին հատվածներ փոխընդմիջվելով անցկացնում են ֆագոտը և ֆլեյտան: Սերիայի Խ< տարբերակը, նույնպես փոխընդմիջվելով, հնչում է թավջութակի, բաս-կլարնետի նվագամասերում:

Ավելին, նույն սկզբունքով է շարադրվում անգամ վեբերնյան պուանտիլիզմը, որի դեպքում «տոտալ ձայնատարության» պայմաններում «կետային» շարադրանքով ներկայանում է սերիալ շարքը: Ուստի **երաժշտության մեջ պուանտիլիզմը, որպես վերացական երևույթ, գոյություն չունի, այն սերիալ տեխնիկայի ճյուղավորում է՝ ֆակտուրային այլ բնութագրով: Կարող ենք վստահաբար փաստել, որ պուանտիլիզմը լինեարիզմից ածանցվող երևույթ է:**

Ինչ վերաբերում է Ա. Բաբաջանյանի պիեսներին, ապա այստեղ «տոտալ ձայնատարություն» չի կիրառվել: Կոնտրապունկտային անցկացումների դեպքում թեմաներից ամեն մեկը անգամ հնչում է որպես ինքնուրույն գիծ: Օրինակ, «Ժողովրդական» պիեսում կոնտրապունկտով միանում են թեմայի

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ **Креник Э.** Исследование о 12-тоновом контрапункте, пер. с немецкого, Киев, 1993, с. 24.

բնական շարադրանքը՝ ԲՕ-ն, աջ ձեռքում, և խեցգետնաբայլը՝ ԽՕ-ն ձախում: Պիեսի ընթացքում տրանսպոզիցիաների առհասարակ չենք հանդիպում:

Օրինակ 2

The image shows a musical score for six instruments: Flute, Oboe, Bass Clarinet, Fagot, Solo Violin, and Solo Cello. The score is in 3/8 time. The Flute part starts with a *pp* dynamic. The Oboe part has a *pp* dynamic and is marked as *Hauptstimme*. The Bass Clarinet part has a *pp* dynamic. The Fagot part has a *pp* dynamic. The Solo Violin part has a *pp* dynamic and is marked as *Hauptstimme*. The Solo Cello part has a *pp* dynamic and includes a *RI* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Տրանսպոզիցիայի տեսքով է դրսևորվում մի որևէ մոտիվի սեկվենցիոն անցկացումը, սակայն այստեղ արդեն տեղ են գտնում դասական սեկվենցիայի սկզբունքները, ոչ թե տասներկուտոնային թեմայի առանձնահատկությունները, քանի որ սեկվենցիան ինքնին արդեն իսկ կրկնողություն է: Այլ տրամաբանությամբ կարելի էր մոտենալ, եթե գոնե սեկվենցիայի օղակների մեջ պարունակվող հնչյունների հանրագումարը կազմեր սերիա:

Հարմոնիա

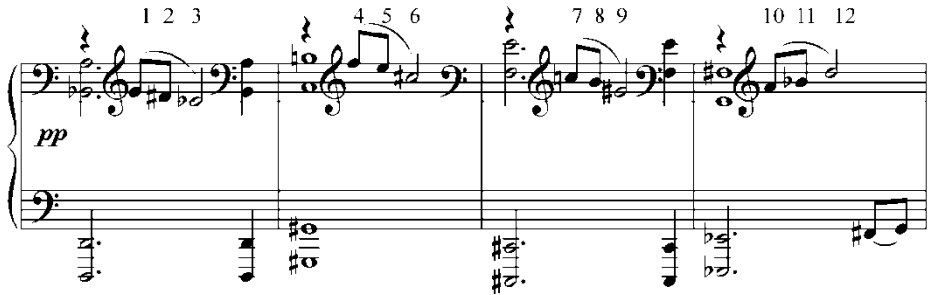
Հարմոնիկ սկզբունքը տասներկուտոնային համակարգում Հ. Այմերտն անվանում է «կոմպլեքս»: Այն մեկնաբանում է որպես «հարմոնիկ ագրեգատ», որտեղ ֆակտուրայի բոլոր ձայները միասին հնչելով ամբողջական են դարձնում տասներկու տոների ագրեգատը²⁹: Ա. Բաբաջանյանի շարում այդպիսի կայացած տարբերակ դրսևորվում է հինգերորդ պատկերում («Խորալ»), որի առաջին քառատակտում հնչող չորս ակորդները ներկայացնում են տասներկու տոն: Այնուհետև այդ ակորդային սերիալ ագրեգատը հինգ անցկացումներում կրկնվում է՝ ընդլայնվելով այլ թեմատիկ նյութով: Պիեսի երկրորդ կեսում նույն չորս ակորդները շարադրվում են ռոտացիայի սկզբունքով՝ վերջին ագրեգատը, այնուհետև՝ առաջինը, երկրորդը, երրորդը: Երկրորդ անցկացումից հետո երրորդը թերի է մնում՝ բաղկացած լինելով երկու ագրեգատից: Այս դեպքում Ա. Բաբաջանյանը բացարձակ մեկնաբանությամբ է վերաբերվել ուղղահայացին: **Եթե հնչյունի բարձրությունը դողեկաֆոնիայում ինքնաբավ նշանակություն ունի և բնորոշվում է որպես հնչյուն – կարգ (այդտեղից էլ՝ ինտերվալ – դասեր), ապա կարելի է ասել, որ Ա. Բա-**

²⁹ John Covach, Twelve-tone theory, p. 608.

բաջանյանը ուղղահայաց ագրեգատն է անվերջ կրկնողություններով փոխակերպել համահնչյուն – դասի:

Թեմատիկ նոր նյութը, որն ի հայտ է գալիս տասներկուտոնային հարմոնիկ ագրեգատի երրորդ շարադրման ժամանակ, ինքնուրույնաբար ներկայացնում է տասներկուտոնային սերիա: Դրա հետևանքով համակցվում են հորիզոնական և ուղղահայաց սերիալ շարքերը: Հաջորդ անցկացումներում այդ նույն սերիայի հնչյունները շարադրվում են ռեգիստրային այլ դասավորությամբ՝ համապատասխան դողեկաֆոնիայի օրենքների:

Օրինակ 3. Առաջին տասներկուտոնային շարքի կոմպլեքս անցկացումը՝ հորիզոնական շարքի համակցությամբ:



Չորրորդ անցկացման մեջ, այս նույն ֆակտուրային շարադրանքի պայմաններում, ձախ ձեռքում յուրաքանչյուր վերջին մետրական բախման ժամանակ հորիզոնական շարադրանքով հնչում են աջ ձեռքով նվագվող ակորդների երկհնչյունները: Այդպիսով, որպես լինեար շարադրվող սերիայի շարունակություն դրսևորվող այդ երկհնչյուններն իրականում քաղված են սերիայի հարմոնիկ ագրեգատից: Այս հնարամիտ դետալը նաև կապող օղակ է դառնում ուղղահայաց և հորիզոնական շարադրանքների համար:

Սա, իհարկե, հարմոնիկ ագրեգատի կիրառման միակ դեպքը չէ: Այսպես, դաշնամուրային «Պոեմի» էքսպոզիցիոն բաժնում տասներկուտոնային երկու շարքերից առաջինը հորիզոնական շարադրանք ունի, երկրորդը՝ ագրեգատային:

Կրկնողության բաղադրիչը

Ուշադրություն ենք դարձնում մեկ կարևոր հանգամանքի՝ Ա. Բաբաջանյանի պիեսներում կրկնողությունների կիրառման տրամաբանությանը: Օրթոդոքսալ դողեկաֆոնիայում թույլատրվում է որևէ հնչյունի հաջորդական կրկնողությունը, ինչպես նաև որևէ հնչյունին օժանդակ գործառույթով մեկ այլ հնչյունից հետո վերադառնալը, և դա դողեկաֆոնիայի կարևոր օրենքներից մեկն է³⁰: Այս օրենքից Ա. Բաբաջանյանը դուրս է բերել մի հնարամիտ լուծում վեցերորդ պատկերում՝ «Սասունցիների պարում»: Այսպես, փոփոխական մետրի պայմաններում սերիայի յուրաքանչյուր նոր շարադրման ժամանակ նա փոխում է կրկնվող հնչյունները: Տպավորություն է ստեղծվում,

³⁰ Креник Э. Исследование о 12-тоновом контрапункте, с. 36-37.

թե շարադրանքը կրկնվում է, սակայն իրականում յուրաքանչյուր անգամ փոփոխվում են կրկնությունների ենթարկվող հնչյունները, դրանց հետ կապված՝ շեշտադրումները: Այսինքն՝ Ա. Բաբաջանյանը լիարժեք հետևում է դոդեկաֆոնիայի տվյալ օրենքին, սակայն այն վերարտադրում է ռիթմական այնպիսի պայմաններում, որը բոլորովին ինքնատիպ արդյունքի է հանգեցնում:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ դոդեկաֆոնիան կամ տասներկուտոնային համակարգը, որը XX դարի արևմտյան երաժշտության կոմպոզիտորական տեխնիկական ուղղություններից էր, կիրառվեց նաև հայ երաժշտության մեջ, մասնավորապես Առնո Բաբաջանյանի գործերում: Դոդեկաֆոնիայի դրսևորման տեսական սկզբունքների ուսումնասիրությունը կոմպոզիտորի երկերում, ըստ եվրոպական և ամերիկյան հետազոտություններում ընդունված դասակարգումների, ցույց տվեց, որ վերլուծության արևմտյան մոդելի կիրառման պարագայում է՛լ ավելի ակնհայտ է դառնում Բաբաջանյանի գրեթե լուծի ինքնատիպությունը:

ОТРАЖЕНИЕ ДОДЕКАФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРНО БАБАДЖАНИЯНА

TATEVIK SHAKHULYAN

Додекафония, или двенадцатитоновая система, являющаяся одним из технических композиторских направлений западной музыки XX в., нашла отражение и в армянской музыке, в частности, в творчестве Арно Бабаджаняна. Изучение теоретических принципов отражения додекафонии в сочинениях композитора, согласно принятой в европейских и американских исследованиях классификации, явствует о том, что использование западной модели анализа делает более очевидным самобытность музыкального «почерка» Бабаджаняна.

Ключевые слова – додекафония, двенадцатитоновая система, Арно Бабаджанян, «Шесть картин», транспозиция, пермутация, ротация.

DODECAPHONY IN ARNO BABAJANYAN'S OEUVRE

TATEVIK SHAKHKULYAN

Dodecaphony, or twelve-tone system, which was one of the composers' technical directions in the 20th century western music, was employed in Armenian music, too, particularly, in Arno Babajanyan's work. The study of theoretical principles of dodecaphony in the composer's works in accordance with the categorization, accepted in European and American researches, showed that when we apply the western model of analysis, the uniqueness of Babajanyan's style becomes even more apparent.

Key words – dodecaphony, twelve-tone system, Arno Babajanyan, “Six Pictures”, transcription, permutation, rotation.