

ԵՐԵՏԱՍԱՐԴ
ԵՐԱԺԵՏԱՎԵՏԻ
ԱՄԲՈՅ

ТРИБУНА
МОЛОДОГО
МУЗЫКОВЕДА

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. КОМИТАСА
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ПО ДЕЛАМ МОЛОДЕЖИ РА

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԵՐԱԺԾԱԳԵՏՆԵՐԻ
ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

СТАТЬИ
МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ АРМЕНИИ

ՀՏԴ 78 (479.25)

ԳՄԴ 85.23 (2)

Հ - 247

ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ Է

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
գիտական խորհրդում
ՀՀ մշակույթի և երիտասարդության
հարցերի նախարարությունում

Կազմեց և խմբագրեց՝ արվեստագիտության դոկտոր Ս.Կ.Սարգսյան
Գրախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր՝ Ա.Ա.Արևշատյան,
արվեստագիտության թեկնածուներ՝ Ա.Ա.Սարյան, Ի.Գ.Շիգրանովա

Составитель и редактор - доктор искусствоведения С.К.Саркисян

Рецензенты: доктор искусствоведения А.С.Аревшатян,
кандидат искусствоведения А.А.Сарьян, кандидат искусствоведения
И.Г.Тигранова

Սույն հրատարակությունում ներկայացված են հայ երիտասարդ երաժշտագետների ուսումնասիրություններին առնչվող հոդվածներ: Արձարձվող թեմաների շրջանակը ընդգրկում է և վկայում է նրանց ուսումնասիրությունների նախասիրությունների մասին միաժամանակ աղերսվում ազգային երաժշտագիտության ավանդույթների շարունակման ցանկությամբ: Դրատարակությունը նախատեսված է մասնագետների և բոլոր նրանց համար, ովքեր հետաքրքրվում են երաժշտական արվեստով:

В данном издании представлены исследовательские очерки армянских музыковедов молодого поколения. Круг избранных тем свидетельствует о широте и новизне интересов и, одновременно с тем, - о желании продолжить традиции национальной музыкальной науки и арменоведения в целом. Издание рассчитано на специалистов и всех, кто интересуется музыкой.

Հ- 247 ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԻՑԱՍԱՐԴ ԵՐԱԾՏԱԳԵՏՆԵՐԻ ՀՈՂԱԾՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ (կազմեց և խմբագրեց Ս.Կ.Սարգսյան). Եր., «ԵՊԿ
հրատարակություն», 2007, - 164 էջ:
Сборник статей молодых музыковедов Армении. (Редактор-
составитель С.К.Саркисян), Еր.: Издательство ЕГК., 2006,-164 стр.

ԳՄԴ 85.23 (2)

ISBN 99941-998-1-1

© «ԵՊԿ հրատարակչություն», 2007թ.
© “Издательство ЕГК”, 2007

ԽՄԲԱԳՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սույն ժողովածում ընդգրկում է երիտասարդ սերնդի հայ երաժշտագետների հոդվածներ: Թեմաների բազմազանությունը, որոնցից մի քանիսն առաջին անգամ են արձարձվում հայկական երաժշտագիտության մեջ, վկայում է նրանց ուսումնասիրությունների լայն նախասիրությունների մասին: Ազգային երաժշտագիտության հիմնախնդիրների ուսումնասիրություն համարակալում են ժամանակակից երաժշտության առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների հետ, որոնք հաճախ պատճականորեն հիմնավորված են: Միաժամանակ, գիտատեխնիկական գիտելիքների ընդհանուր մակարդակը կողմնորոշեց վերլուծության նոր մեթոդաբանություններ, ինչպես նաև մոտեցումները վերանայելու անհրաժեշտությունը:

Ժողովածում հոդվածները դասավորված են երեք թեմատիկ բաժիններում: Առաջին բաժին՝ «Հայկական ավանդական երաժշտություն» որտեղ ներկայացված են Լիլիթ Թայանցյանի (ղեկ.՝ ԵՊԿ պրոֆեսոր Ա.Ա.Փահլևանյան), Դիանա Դանիելյանի (ղեկ.՝ ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ առաջատար գիտ.աշխատող Կ.Է.Խուլարաշյան), Յասմիկ Ստեփանյանի հոդվածները (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ա.Ա.Արևշատյան): Երկրորդ բաժինը, որը կրում է «Հայկական ժամանակակից երաժշտություն»՝ ներկայացված են հիմնականում մենագրության տեսակի հոդվածներ. Վերա Զալյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ա.Ա.Սարյան), Մարինե Էրիզյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ժ.Պ.Չուրաբյան), Անահիտ Սեսրոյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ի.Գ.Շիգրանովա), Գայանե Սելրոնյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ա.Ա.Բարսամյան), Ռամիլա Ալավերդյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ս.Ա.Կոկժակ) և Յասմիկ Վարդանյանի հոդվածները (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ս.Կ.Սարգսյան), Երրորդ «Երաժշտական տեսություն և մեթոդիկա» բաժինը՝ բաղկացած է Աննա Խաչատրյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Զ.Զ.Տեր-Ղազարյան), Եվլա Խաչատրյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ս.Կ.Սարգսյան), Ինեսա Այվազովի (խորհրդատու՝ պրոֆեսոր Ս.Կ.Սարգսյան), Մարինա Սարգսյանի (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Ս.Կ.Սարգսյան) և Սերգեյ Դայանի (ղեկ.՝ դոցենտ Լ.Ա.Մաթևոսյան) հոդվածները:

Ժողովածուն ավարտված էր 2002 թ. կեսերին, որի հետևանքով նրանուն հաշվի առնված չեն ավելի ուշ տարիների գիտական հրատարակումները: Այս փաստը չի ադրադառնում հրապարակումների մակարդակի վրա: Դույսով ենք, որ ժողովածուն կգրավի երաժշտների ուշադրությունը և, հմարավոր է նշանակություն ունենալ նոր նախաձեռնությունների համար:

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

В данный сборник включены статьи армянских музыковедов молодого поколения. Разнообразие тем, некоторые из которых впервые разрабатываются в отечественном музыкознании, свидетельствует о широте интересов. Склонность к изучению проблем национальной музыки сочетается с познанием современной музыки – ее свойств и закономерностей, которые нередко исторически обусловлены. Вместе с тем, общий уровень научно-технических знаний определил появление новой методологии анализа, как и потребность переосмыслиния прежнего опыта.

Статьи сборника распределены в три тематических раздела. В первом разделе “Традиционная армянская музыка” представлены статьи Лилит Таланчян (рук. проф. ЕГК А.А.Пахлеванян), Дианы Даниелян (рук. ведущий научн. сотрудник ИИ НАН РА К.Э.Худабашян), Асмик Степанян (рук. проф. ЕГК А.С.Аревшатян). Во втором разделе “Современная армянская музыка” представлены, главным образом, монографического типа статьи Веры Залян (рук. проф. ЕГК А.А.Сарьян), Марины Экизян (рук. проф. ЕГК Ж.П.Зурбянян), Анаит Месропян (рук. проф. И.Г.Тигранова), Гаяне Мелконян (рук. проф. ЕГК А.А.Барсамян), Расмилы Алавердян (рук. проф. ЕГК М.А.Кокжаев) и Асмик Варданян (рук. проф. ЕГК С.К.Саркисян). Третий раздел – “Музыкальная теория и методика” составлен из статей Анны Хачатрян (рук. проф. ЕГК З.Г.Тер-Казарян), Евы Хачатрян (рук. проф. ЕГК С.К.Саркисян), Инессы Айвазовой (консультант проф. ЕГК С.К.Саркисян), Марины Саркисян (рук. проф. ЕГК С.К.Саркисян) и Сергея Даяна (рук. доц. ЕГК Л.А.Матевосян).

Составление сборника было завершено в первой половине 2002 г., вследствие чего в нем не учтены научные публикации более позднего времени. Данный факт никак не отражается на уровне публикаций. Мы надеемся, что сборник привлечет к себе внимание музыкантов и, возможно, сыграет роль для новых начинаний.

Светлана Саркисян

Դաշնական ավանդական երաժշտություն

Армянская традиционная музыка

ԴԻԱՎԱ ԴԱՏԻԵԼՅԱՆ

«ԱՇՈՒՂ ՂԱՐԻԲ» ՍԻՐԱՎԵՊԻ ԶԱՎԱԽԵՑԱՆ ՏԱՐՐԵՐԱԿԻ ՏԱՂԱԶԱՓԱԿԱՆ ԱՌԱՋԱՎԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԾՈՒՐՃ

Աշուղական արվեստը մշտապես եղել է բանասերների և երաժշտագետների ուսումնավիրության առարկա: Երաժիշտ տեսաբաններից Ա.Քոչարյանն է անդրադարձել դրանց ներքին տաղաչափական հարցերի կառուցիկ օրինաչփությունների լուսաբաննանը (2.էջ 41-65): «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի ամբողջական եթոներաժշտական քննությանն է նվիրված Լ.Վ.Երնջակյանի դրկտորական ատենախոսության V գլուխը, Լ.Վ.Երնջակյան «Աշուղական սիրավեպը հայ-արևելյան երաժշտագիտական փոխաննչությունների համատեքսում» սեղմագիր (դրկտ. ատենախոսություն) Ե., - 2004թ.: Գիտարշավային Ծյութը (գրանցված են շատ տիպական, հստակ օրինաչփություններով օժտված ննուշներ) տեսական ընդհանրացումների և համեմատական վերլուծության իրական հնարավորություն է տալիս: Հետագայում նենք առավել ծավալուն համեմատական հետազոտություն կատարելու միտում ունենք, սակայն առայժմ սահմանափակվենք միայն «Աշուղ Ղարիբի» Զավախքում գրանցված տարբերակի տաղաչափական առանձնահատկությունների վերհանումով:

«Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի 50 երաժշտական հատվածների կատարողներն արմատներով առավելապես կարինցի են, սակայն, ինչպես նշում է Ե.Լալայանը (3.էջ 35), տեղի բնակչության լեզուն կարոն և Արդահանի բարբառների փոխազդեցությունների արդյունքում առաջացած նոր՝ ընդհանրացված, բարբարի շունչ է ստացել և

* Աշխատանքը հիմնված է աշուղական երգերի ու սիրավեպերի երգվող հատվածների վրա: Բոյլոր օրինակները ծայնագրվել են Զավախքում (Վրաստաճի Հանրապետության Ախալքալաքի, Բոգդանվկայի, Ախալցխայի, Ծալկայի շրջաններ) ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի, Երևանի Պետական Կոնսերվատորիայի և Հայաստանի Կոնֆուսիոնների Միության կողմից կազմակերպված միացյալ գիտարշավի ժամանակ (1967թ.), և համալրվել Զ.Թագակյանի (1970թ.) ու Շ.Պիկիչյանի (1985թ.) անձնական գիտարշավային գրանցումների շնորհիվ: Նշենք, որ նյութը մինչև օրս հրատարակված չի եղել և առաջին անգամ մեր կողմից է վերծանվել ու երաժշտագիտական քննության առնվել:

Այս մասին տես՝ Դ.Դամիելյան, Եղեգնաձորի շրջանում կատարված աշուղական սիրավեպի երաժշտական հատվածների տաղաչափական որոշ առանձնահատկությունների մասին (1. էջ 41-65):

ոչ միայն կենցաղում է կիրառվում, այլև՝ ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Այսպիսով, 19-րդ դարի 30-ական թվականներին Արևմտյան Հայաստանի կարոն և այլ շրջաններից գաղթած հայությունն այնպես է սերտածել Զավախքի տեղաբնակ հայության հետ, որ այսուհետև կարելի է նշել այս շրջանում կենցաղի, ավանդույթների, մտածողության, խոսքի և երաժշտական լեզվի ընդհանուր օրինաչափությունների մասին (3.էջ 37):

Հավանաբար, հենց այստեղ պետք է փանուրել «Աշուղ Ղարիբի» քննարկվող նմուշներում գործող տաղաչափական օրինաչփությունների ընդհանրության պատճառը: Ի տարբերություն Զավախքի, Վայոց Զորում կատարվող սիրավեպերի նմանատիպ ուսումնասիրությունից եզրակացնում ենք, որ տեղի բնիկ կատարողները հակված են ասերգային-վանկական երգեցողությանը, մինչեւ պարսկահայերը, որոնք շրջանի բնակչության մեջ մասն են, նախնական են երգային կերպը: Երգային սկզբունքը մեծամասամբ հիմնված է տաղաչափության չափական համակարգի վրա. այսինքն՝ քվանտիտատիվ* (քանակական) հարացույցն (նոդել) է կազմում երգի առանցքը: Պատկերն այլ է Զավախքում, ուր քննարկվող 50 օրինակից 42-ում գործում է երգային սկզբունքը, և միայն 8 օրինակներն են հարում ասերգային ծիկն: Մտածողության հիշյալ երկու կերպերի միջև այստեղ գործում է երրորդ՝ անցումային ծևը, որը դեռևս չափական է, սակայն աստիճանաբար մոտենում է ասերգային վանկական համակարգին (այսպիսի անցումային ծևերի միայն Զավախքում ենք հանդիպում)**:

«Աշուղ Ղարիբի» քննարկվող տարբերակներում հիմնականում գործում են աշուղական մտածողությանը հատուկ «տեքստային-մե-

* Քվանտիտատիվ - (քանակական) տաղաչափական համակարգը կոչվում է նաև երաժշտախոսային կամ չափական: Այդ համակարգի հիմքն է երգեցողությունը բառի և երաժշտության միասնականությունը: Ինչպես հայտնի է, բառը բաղկացած է վանկերից, իսկ երգվող վանկը կարող է լինել տարբեր տևողության: Այսպիսով, քվանտիտատիվ համակարգը հիմնված է երկար և կարճ (սուլ) վանկերի կամնավլոր հաջորդականության վրա, որոնցից են երգվող բանաստեղծության ոտքերը: Կանկերի տևողությունը հաշվարկում են ամանակներով (ամանակ – ժամանակ, որա, protos–chronos, սլոգօրեմա, ո.թ. սլոգոնոմա): Այսպիսով, ամանակ բառը նշանակում է երգվող վանկի տևողությունը: Ամենակարծ (սուլ) երգվող վանկն անվանվում է միամանակ, երկար վանկերը կարող են լինել երկամնանակ, եռամանակ և այլն: Քվանտիտատիվ (չափական) համակարգի կշռության օրենքները համընկնում են վկալ (երգվող) երաժշտական օրենքների հետ (6.9):

Կամկաչափության հարցերի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրել է արվեստագիտության թեկնածու Կ.Խուլաբաշյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

** Օրինակները տես՝ ստորև:

ղեղիական տիպական կշռույթները» (4. էջ 109), որոնք փաստորեն, տեքստի և մեղեդու կշռութային փոխհարաբերությունների վերացարկված դրսւորումներու են և դիմորոշ նշանակություն ունեն երգերի որոշակի խմբի համար (օր. 11վ. 6+5 բաժանումով): Այսպիսի սինկրետիկ կշռույթները տաղաչափության քվանտիտատիվ համակարգի երաժշտական մարմնավորումն են. հարացույցներ, որոնք տարբեր բնութագիր են ստանում կախված տողի վաճակների քանակից, նրանց դրսւորման կերպից և ամանակից:

Սիրավեպերի առավել տարածված մեղեդիները, ծնշող մեծամասնությանը, չափական (մետրիկական) համակարգի վրա են հիմնվում, որոնք սիրավեպը կազմող բաժիններից ամենահիշվողը, բնութագրականն ու երկարակյացն են: «Պատահում է, որ մոռացվում է խոսքը, և նախկին մեղեդու վրա նոր խոսքեր են հյուսվում: Սակավ չեն նաև հակառակ օրինակները, երբ մնայուն խոսքերին մի նոր մեղեդի է միանում, և միայն տաղաչափական հարացույցն է, որ տվյալ պարագայում կազմակերպում է այս միացությունները՝ դառնալով խոսք - մեղեդի կապի համար ընդհանուր հայտարար:

Սակայն, ինչպես է շեշտական (քվանտիտատիվ) լեզվի համակարգում գոյատևում չափականությունը, որը բնորոշ է քվանտիտատիվ լեզուներին: Չմոռանանք, որ չափական շարադրանքի հնարավորությունը շեշտական լեզուներում միայն երգվելով է արտահայտվում (5. էջ 23-24): Այսինքն, ոչ քվանտիտատիվ լեզվի առկայությամբ, «ամանակադրության օրենքները» երաժշտական արտահայտամիջոցներով են գործում, քանզի չափական (մետրական) տաղաչափության հիմքը կազմող երկար և կարծ (սուլո) վաճակներն իրենց ամանակային բացահայտումը մեղեդու մեջ են գտնում: Այդ պատճառով էլ, չափական համակարգի վրա հիմնված երգվող հատվածներում բանաստեղծական տողը (սինտագմա) կորցնում է իր առաջնայնությունը՝ հօգուտ երաժշտական բաժանման*: Դեռևս 19-րդ դարավերջում, հիմնվելով հայոց վիպերգերի օրինակների վրա, այս մասին գրել են Ա.Բագրատումին և Ա.Բահարյանը. «...հին հայոց քերթողներն իրենց բնական առողջապահությունը և տո-

* Նկատենք, որ երգեկիս բանասացները հաճախ փոփոխություններ են թույլ տալիս բանաստեղծական տեքստում, ավելացնում կամ ընդհակառակը՝ կրծատում են վաճակները, սակայն տողի ամանակային տևողությունը դրանից չի խախտվում, քանի որ երգողները վաճակ ավելացնելիս ավելի փոքր տևողություններ են օգտագործում, և ընդհակառակը: Դա, այսպես կոչված, հավասարատևթան (ազօրինություն) օրենքն է, որը չափական համակարգի գլխավոր օրենքներից է (6. էջ 285-286):

Տես՝ Տիմոֆեև Լ., Основы теории лингвистики, М. 1959.

ղերի անցումները և տողերը բաժանված էին վաճաչափով», «բացե ի բաց հերթելով հայոց տաղաչափության ամեն օտարախորք և անհարազատ կազմակերպությունները և ընդունելով վաճաչափը միայն՝ որն և պարզ աչքով նկատում ենք տիրապետած մեր ամեն քերթվածքների մեջ» (7. էջ 116):

Ինչպես գիտենք, Կոմիտասը նույնպես պնդում էր, որ «Յայ երաժշտության մեջ ոտքերը բաժանվում են ոչ թե շեշտադրության, այլ ամանակադրության օրենքով»*: Բագրատունու և Բահարյանի խոսքերը բանաստեղծական տեքստին են ուղղված: Կոմիտասը դիմում է երաժշտական օրինաչափություններին, սակայն այս երկու մոտեցումների մեջ մի ընդհանուր կետ կա՝ խոսքի և երաժշտության մեջ գործող ամանակային հարաբերությունների առաջնայնության խնդիրը: Այս պարագայում է, որ խոսքը դառնում է «երաժշտական խոսք», և շեշտը, որը կշռույթի կազմակերպիչն է, տեղի է տալիս կարծ և երկար վաճակների (երաժշտության մեջ՝ տևողությունների) հարաբերակցությանը: Ժողովրդական երաժշտության տիպաբանության ուսումնասիրության ասպարեզում, 19-րդ դարի վերջին տասնամյակից սկսած, «Ամանակադրության օրենքը» (Կոմիտաս) դարձել է հիմնական մեթոդներից մեկը և նշանակում է երաժշտության և տեքստի կշռույթի և չափի համատեղ ուսումնասիրություն, ընդ որում վերլուծության ընթացքում «դուրս է բերվում» վաճակի ընդհանրացված տևողությունը (օճօճառությունը և օճօճառությունը) և սատ ստացած տվյալների, ձևավորվում են ոտքերը, տողաչափը (տողը կազմող ոտքերը) և տունը (սուրօփա) կազմող տաղաչափական ձևերը:

Աշուղական երգերն ու սիրավեպերը հիմնականում (Զավախքում) չափական համակարգի օրենքներին են ենթարկվում՝ տողից տող կրկնելով ընտրված ուսումնաչփը, հաճախ հաստատելով այն նաև ձայնավորների և մեղեդու հենակետերի կայուն դիրքով:

Այս տեսանկյունից փորձենք քննել «Աշուղ Ղարիբի» Զավախքում գրանցված 50 օրինակները, որոնք ըստ տողերում վաճակների քանակի և տողի տրոհման ձևի բաժանվում են երեք խմբի՝ ա. օրինակներ, որոնք ունեն 6Վ+5Վ բաժանումով 11 վաճակներ, բ. օրինակներ՝ 4Վ+4Վ+3Վ բաժանումով 11 վաճակներ, և գ. ասերգային կերպի օրինակներ:

* Կոմիտաս. Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վրա (ձեռագիր գտնվում է Կոմիտասի դիվանում Ե. Զարենցի ամվ. գրականության և արվեստի պետ. թանգարանում):

«Աշուղ Ղարիբի» առաջնի խմբի երգերութ (11վաճականի 6Վ+5Վ բաժանումնով) **տաղաչափական ծևերը** հետևյալն են.

Ա կերպ*

Բ կերպ

Գ կերպ

Դ կերպ

Φορδեნք կոնկրետ օրինակների վրա ի հայտ բերել վերոհիշյալ տաղաչափական ձևերի կապը և տեսնել, թե ինչ եղուր ունեն դրանք միջյանց հետ: Քննենք «Աշուղ Ղարիբի» «Գլխով պտուտ գամ ծնող թանկագին» հատվածը, որի փաստորեն Ա կերպի վանկաչափի անանակային գրանցման մեջացված տարրերակն է:

Նշված օրինակի ընդհանրացված վանկաչափը հետևյալն է՝

Զնայած հստակ պահպանվող պարբերական չափին, մեղեդու մետրական ուժեղ նասերը նշանակալի դեր չեն խաղում, ուստի ոսքերը դուրս են գալիս եռամաս չափի սահմաններից՝ ներկայացնելով վաճակերի զուտ ամանակային կապերը։ Նետաքրքիր բնութագիր ունի առաջին վեցավանկ կիսատողը։ Նախնական տպավորությամբ թվում է, թե սա 4-րդ պետին և մեծավերջի միացությունն է, սակայն իրականում չորրորդ պետն է վերջնամասի կրկնությամբ (այստեղ խիստ զգացվում է 11 վանկի 4Վ+4Վ+3Վ տրոհման իներ-ցիան):

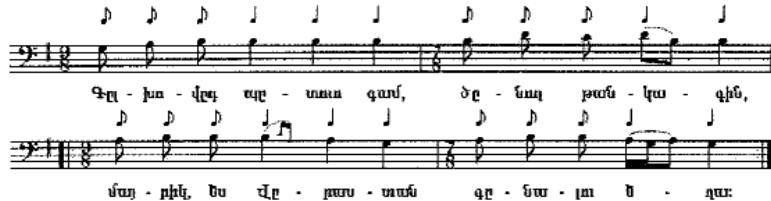
Առաջին քառավանկի վերջին երկար պահը հաստատման կարիք ունի, և որպես դիմագրավող ուժ (**Ճ** - **Ճ** (թեզ) - **Ճ** (անտիթեզ)), նրան հաջորդում է իր հսկ «կարճ» տարրերակը:

Երկրորդ կիսատողն ամփոփում է այս երկու պահերը (սինթեզ), սուլը և երկար միավորելով մեկ երկար տևողության մեջ (••••••••):

* Այստեղ և հետագայում թերվող ուղբերի կշռութային տևողությունները չեն համապատասխանում իրական վանկաչափական կշռույթներին (օր. 6-րդ և 8-րդ ամանակները իրականում այսպիսի տևողություն ունեն. գամ ծը — նող - ժ. ժ. ժ.), բայց համաձայն հարացույցի (մուլտիպլիքատուրա) օրենքների նրանց չափերն ընդհանրացված են սուրբ և երկար սահմաններում:

Փաստորեն, Ա կերպի մեջ հիմնականում գործում է 4-րդ պետք, չնայած 6վ+5վ բաժանմանը:

Այժմ վերլուծենք Գ կերպի մի օրինակ, որը Ա կերպի շատ ինքնուրույնացված տարբերակն է:



Դամադրենք երկու օրինակների ոտքերը*

Ա կերպ (**♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪**), Գ կերպ (**♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪**)

Ինչպես տեսնում ենք, ոտքերը տարբերվում են առաջին վեցավանկ կառույցում. 4-րդ պետքին հաջորդում է համբույրը (սպոնդեյ), որը առավելագույնս հաստատում է 4-րդ պետքի վերջին երկար վանկը:



Այժմ հետևենք, թե 6վ+5վ կառույցները ինչ յուրահատկություն ունեն Բ կերպում —

Եթե հետևենք 11 վանկի բանաստեղծական տողին, ապա այն տրոհվում է 4վ+4վ+3վ ոտքի.

Երանի ձեզ - որ գնում եք – հայրենիք,

Կազմել եք ինչ – սիրուն երամ – կռունկներ*:

(Սիրավեպի այս հատվածը՝ Յ. Պիլկիչյանի վկայությամբ, հաճախ կատարվում է հարսանիքների և խնջույքների ժամանակ, հատկապես օտարության մեջ գտնվող հարազատների կենացը «ծաղկացնելիս»):

* Այստեղ Ա-ի ամանակը հավասարեցված է ♪ :

Երաժշտական միտքը կիսատողերի հետևյալ չափակարգն ունի.



Կիսատողի ամենաերկար պահը 6-րդ վանկի հետ է համընկնում և բանաստեղծական տողը մեղեդու թելադրանքի համաձայն է բաժանում.

Երանի ձեզ, որ գը - նում եք հայրենիք,

Կազմել եք ինչ սիրուն - երամ, կը-ռունկներ:

Բ կերպն իր հարացույցում հետևյալ տեսքը կընդունի (մեկ ամանակը = ♪)



Վերջին՝ Դ կերպը, չափական համակարգի համաձայն երգվող 6վ+5վ բաժանումով 11 վանկանի օրինակներում առանձնահատուկ տեղ է գրավում (տես հոդվածի վերջը N 3): Այն բավականին ամորֆ և անկայուն կառուցվածք ունի. 6վ+5վ-ի է բաժանվում ելնելով բանաստեղծական տողի տրոհումից: Առաջին 6 վանկերը հավասար ♪ - ներ են, իսկ առանց երկար պահի տրոհումը պայմանական է դարնում: 6 վանկանի անդամի վանկաչափն ընդիուպ մնութենում է գուտ վանկական ձևի՝ սակայն որակական սահմանը չի խախտում.



Դո — րի - զո — նրդ ամ — պոտ, սա - րե - րոդ մր - շուշ

Փաստորեն, բանաստեղծական տեքստի շնորհիվ է, որ երգը մնում է չափական մտածողության սահմաններում: Նշենք, որ Ծալկա - (յի) վերջին 12-րդ վանկն ավելացվել է բանասացի կողմից և պետք է գումարվի կա - յի - վանկերի ամանակներին):

Այժմ հետևենք, թե ինչպիսի պատկեր է առաջանում, եթե 6+5 վանկանի կառույցները գուգորդվում են մեղեդու երաժշտական ոտքի հետ (ամանակը հավասար է ♪ - ի).

Ա կերպ 21 ամ.(12+9) 11Վ. (6+5)

Գ կերպ 16 ամ. (9+7)
11վ. (6+5)

Բ կերպ 24 ամ. (12+12)
11Վ. (6+5)

Դ կերպ 20 ամ. (6+14)
11վ. (6+5)

(Վանկերի և աճանակների միջև կանոնավորված փոխհարաբերությունները չենք տեսնում):

Վերը բերված օրինակներից կարող ենք առանձնացնել 6վ+5վ բաժանումով 11 վանկանի տողի հիմնական վանկաչափական հարցույցները (նորել) *. անանակը = ♪ ,

Ա կերպ ♩♩♩♩♩♩|| ♩♩♩♩

Գ կերպ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

Բ կերպ ժ ժ ժ ժ ժ ժ | Դ կերպ ժ ժ ժ ժ ժ ժ |

Դ կերպ

Ա և Գ Կերպերի ջնդիանուր կառուցրողական հատկանիշների մասին վերն արդեն խոսվեց: Ընդգծենք մեկ անգամ ևս, որ այս երկու կերպերի համար էլ իմաստային առանցքը 4-րդ պետն է, որը գլխավոր գաղափարի կրողն է՝ անկախ տողի վաճական տրոհումից: 4-րդ պետն ամփոփ ամբողջություն ներկայացնող ամենափոք միավորն է, որը հիմք է դառնում և  և  և 

Առավել հետաքրքիր է հետևել Բ և Դ կերպերի ընդհանրությանը: Եթե դիտարկենք Բ կերպի ողջ տողը, ապա դա 6-առու մեծավերջին տարրերակ է (Վերջին 6-որ ոտքը գումարվել է $\text{J} = \text{J}$, ըստ էության սա հերսամետր է $\text{J} = \text{J} = \text{J} = \text{J} = \text{J} = \text{J}$):

Այսպիսով, 6Վ+5Վ բաժանումով 11 վաճկանի տողերի համար տիպական են հետևյալ որդեռոք:

„♪♪♪♪ - 4-րդ պեոն (Փասիլա մեծ)**, ♪♪♪♪ - Երկնեծավերջ (ոհ-լամբ):

* Ռուսերեն այս եղրը մոդելի բազմաթիվ հետազոտողների մոտ արտահայտվում է հետևյալ բառերով՝ “слогоритмическая модель”, սակայն Կոմիտասը տալիս է ավել-լի ստուգ եղր «վանկաչափական», այլ ոչ թե վանկաչորթային», քանի որ իրոք վանկի չափի (ամանակ) - այսինքն տևողության հետ գործ ունենք, այլ ոչ թե կշռոյ-թի (բառով):

** Փասիլա մեծք՝ տաղաչափական ուրբերից է, որը հայ աշուղները մեծ սիրով են օգտագործում իրենց ստեղծագործություններում:

Այս 4 վաճակնի կառույցներն առավել հստակ են դիտվում մեկ այլ խմբի երգերում, որտեղ տաղաչափության թելադրանքով 11 վաճակնի տողը $4\psi+4\psi+3\psi$ վաճակների է բաժանվում: Այս դեպքում ոտքերը հետևյալն են.

Ե Կերպ

Ե հա ն կա սա նը, ես բա զա ալ մայ թիւ,
Ես ւա - քիցն եմ, Ես ւա - քիցն եմ, Ես ւա - ես քիցն եմ,

Զ Կերպ

Ի՞ն ա - սա - սին, ե - կար աս - սա - սին մը - տար,
Ա - զի - մնի, որ ույս - մնի լուրջ ո լու - նոն լու,
մի - քի՞ն ոյս բու - զու - լու զոս ոմ - ոմի զը - տար,
խնձ չէ - իր ի - մո - զնի, ով ոմ - զնի որ - զու

Է Կերպ

Ես կա բա արդ ինձ ըս պա նեն, որ պա կրս,
որ - պա - կըս

Ը Կերպ

Գու յա վրա ար տառ զամ, օր նազ բան կա մին,
որ - իս ծառ ուս - ուսու օրու ժամ բան կա մին

Թ կերպ

Մոնթ կա - բա - սազ օ - սա - բա - բյան գի
մն ցը կի
կա - լամ կը - մը - կը - տիմ, թէ ոչ ոք շա - նիմ,
ափ - սոս, խն - չի բնը - նն - թն - բան զը
ցն ցը կի
կա - լամ կը - մը - կը - տիմ, թէ ոչ ոք շա - նիմ:

Փորձենք պարզել, թե ինչ ընդհանուր ուղղվածություն ունեն այս ոտքերը և Զավախքում որոնք են դրանցից ավելի տիպականները:

Տաղաչական ե կերպի տիպիկ օրինակ է Ախալքալաքում ձայնագրված «Տեր իմ, չունի ուրախալի հիշատակ» հատվածը:

11 վանկանի 4վ+4վ+3վ բաժանումով տողը, փաստորեն, ոչ մի խախտման չի ենթարկվում՝

տողաչափը մշտապես անփոփոխ պահպանելով: Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, վանկաչական այս հարացուցք մեծ տարածում ունի նաև Վայոց ձորում և Շիրակում:

Զ կերպի հիմքն իոնիկն է. (տես, վերը բերված օրինակը).

Ուշագրավ է, թե ինչպես բանաստեղծական տաճ 4 տողերում աստիճանաբար փոփոխվում են ոչ միայն ոտքերը, այլև՝ ամանակային լիցքավորումը: Այս օրինակում 1-ին իոնիկը մնալով իիմնական ոտք (11 հատածից 6-ը՝ 1-ին իոնիկն է) մյուս հատածներում փոփոխվում է ուրիշ ոտքերով, որոնք ամանակների քանակով պակաս կամ ավելի են իոնիկների 6 ամանակից: Այսպիսի ամանակային փոփոխությունները խախտում են տողերի հավասարատևությունը:

Դիտենք՝ 1 տողը 18 ամանակ է (ամ=♪), 2-րդ տողը 24 ամանակ է, 3-րդ տողը 14 ամանակ է, 4-րդ տողը՝ 20 ամանակ է: Այս հանգամանքը ժխտում է հավասարատևության օրենքը, որի համաձայն տողը տարբերվում է մյուսից ոտքերով, բայց ոչ ամանակների թվով:

Դաջորդ՝ Ե կերպը, ընդհանուր գիտարշավային նյութի մեջ սակավ պատահող ոտք է, որի հիմքը 1-ին էակտորիտն է (առաջին քառավանկ ոտքի այս տեսակը հանդիպում է նաև 8-ավանկ 4վ+4վ բաժանումով տողերում): «Աշուղ Ղարիբ»

Օ - տա - բա - բյան մնց ցը - կի - վան - դա - նա - յի

11 վանկանի 4վ+4վ+3վ տրոհումով 18 օրինակից այս ոտքը միայն երկուսում ենք տեսնում.

Եթե հետևենք Ե, Զ, Ե կերպերում կարճ և երկար վանկերի փոխհարաբերության ձևին, կնկատենք, որ աստիճանաբար երկար վանկերը սկսում են դոմինանտային դիրք գրավել, սակայն կարճը մշտապես նախորդում է երկարին.

Ե կերպ
Զ կերպ
Ե կերպ

Նյութի քննությունը ցույց է տալիս, որ կարճ - երկար փոխհարաբերության գաղափարը համարյա բոլոր կերպերում մնայուն է: Այլ հարց է, թե այդ երկուսից որ պահն է ավելի ծանրակշիռ: Զանաձայն դրա, շարժումն աստիճանականից վերածվում է «քողչքայինի» / ակտիվացնելով կշռութային (օթբնական) պատկերը:

Ավածը հաստատում է միակ բացառությունը, որը ներկայացնում ենք որպես Ը կերպի տողի վանկաչական հարացուց՝ 6/8

Սա մի եզակի օրինակ է, (և աշուղական երգերի և սիրավեպերի մեջ), եթե ողջ երգի ընթացքում տողի յուրաքանչյուր անդամ (ոտք) սկսվում է երկար ամանակով և ամեն անգամ անդամի առաջին երկար վանկի հաստատում դիրքը պահպանում է: Այսպիսով, ոտքը բնակ հաշվի չի նստում բանաստեղծական տողի տրոհման հետ

(որը բաժանվում է 6Վ+5Վ կառուցմերի), իսկ վերջին եռավանկ անդամի սկիզբն անընդհատ ընդգծվում է ոչ միայն երկար ամանակով, այլև՝ վանկի վարընթաց մեղեդային եղանակավորումով*:

Առավել մեծ տարածում ունի Թ կերպը, որը 4Վ+4Վ+3Վ բաժանումով 11 վանկամի տողի չափականից վանկականի (սուլաբսկա) անցման սահմանային կերպն է՝



Դետևելով տողերի կառուցվածքին, տեսնում ենք, որ այն դեպքում, երբ առաջին և երկրորդ անդամների վանկերը հավասար ամանակ ունեն, (Ջ.Ջ.Ջ.Ջ.Ջ.Ջ.), տրոհումը կատարվում է ըստ բանաստեղծական տեքստի, իսկ երկրորդ և չորրորդ տողերում, որտեղ առաջին անդամի կշռութային պատկերն է՝ Ջ.Ջ.Ջ.Ջ., տրոհումը կատարվում է չափական համակարգի օրենքներով, այսինքն կետագծային ռիթմն ստեղծում է երկմեծավերջի զգացումը՝ օգնելով 4Վ+4Վ+3Վ կառուցվածքի կայունությանը։ Այս Թ կերպում առաջին 8 վանկերի անընդհատությունը (8 կարծ վանկի հերթագայությունը) վանկական տիպն է հիշեցնում, սակայն վերը նշված միջոցները պահպանում են չափական համակարգի գաղափարը, հաստատելով այն վերջին եռավանկ անդամի վրա։

11 վանկամի տողի 4Վ+4Վ+3Վ կառուցմերը և ոտքերի ամանակների հետևյալ հարաբերությունն ունեն՝ (անձակը. ♫ - ն է)

Ե կերպ 15 ամ (5+5+5)
11 Վ (4+4+3)

Ը կերպ 18 ամ (6+6+6)
11 Վ (4+4+3)

Զ կերպ 17 ամ (6+6+5)
11 Վ (4+4+3)

Թ կերպ 18 ամ (4+4+10)
11 Վ (4+4+3)

Է կերպ 19 ամ (7+7+5)
11 Վ (4+4+3)

* Նշենք, որ բերված վանկաչափական ձևը, կազմելով մեծասար + մեծավերջ + քողարոր ոտքերի հերթականությունը, բնութագրական է հայկական պարերգերի համար (9. էջ 8-9):

Ինչպես ակնհայտ է, վանկ - ամանակային հարաբերությունների մեջ կամոնավորություն չկա:

Ներկայացնենք 4Վ+4Վ+3Վ բաժանումով 11 վանկամի տողի հիմնական վանկաչափական հարացույցները՝

Ե կերպ ♫♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪, **Է կերպ ♪.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.**

Զ կերպ ♫♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪, **Թ կերպ ♫♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪**

Ը կերպ ♪.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.

Մեր կարծիքով, Ը կերպն օրինաչափությունների շարքում պետք չէ քննարկել, քանի որ այն իր տեսակի մեջ միակն է և հետագայում, աշուղական այլ սիրավեպեր ներկայացնելիս նույնպես չի հանդիպի: Իհարկե, 4Վ+4Վ+3Վ բաժանումով 11 վանկամի տողի համար ամենատարածված վանկաչափական հարացույցն է՝

♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪, որտեղ պահպանված է և առաջին քառավանկ անդամի (որպես ամբողջ տողի համար խտացված ինաստային բժիջ) նշանակությունը, և սուր ամանակից դեպի երկարը անցման գաղափարը: Զ և Է կերպերում քառավանկը նույնպես տեղեկատվական միավոր է, սակայն ավելի և ավելի կարճանում է սուրից երկարին տանող ճանապարհը, պահպանելով «Աշուղ Ղարիբին» հատուկ վանկաչափական հարացույցների հիմնական հատկությունը՝ ձգտում սուրից երկարին, և անդամի, և տողի վերջի ավարտը երկար ամանակով:

Ինչպես տեսնում ենք, նշված երեք կերպերում այս սկզբունքը գործում է անխափան: Փոքր-ինչ առանձնանում է Թ կերպը, որտեղ առաջին անդամի քառավանկությունն այդքան հստակ չի արտահայտվում, սակայն, եթե հետևենք ողջ տողին, կտեսնենք, որ այստեղ ևս առկա է սուրից երկարին ձգտումը պարզապես, ոչ թե անդամի, այլ տողի սահմաններում. այս կերպը, անկասկած, եզրեր ունի ասերգային կատարման ձևի հետ:

«Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպում նշանակալի մաս են կազմում 4Վ+4Վ բաժանումով 8 վանկամի տողով հատվածները, որոնցից բերում ենք հետևյալ ամենավառ օրինակները՝

Ժ կերպ

Մն զա - տա - վար, ինչ - պիս ա - նսմ,
նս դաս - նամ, սիր - տըս շի դաս - նամ,

Ի կերպ

Գու - լու տիգ դորս հ - կուլ մի կուլ,
զոր - քիր որ - սոր, որ - սոր (թ) հ - կուլ,
որ ոչ - խոր - ին ոոո - ոոո - ձն յորս,
զոր - քիր որ - սոր որ - սոր - որ հ - կուլ,

Լ կերպ

հ - կու ոոո - ֆի - լո թի - զոր - ֆիզ,
լա - բորս, ինչ մի օռ - նու - սորս ոոո,

Խ կերպ

Աւ - ևա ն - լա, եց - կըմ ինք - քամ,
հոռ - ոռո - ոռ մի - նոռ հոռ - ոռո,

Յետևենք 4Վ+4Վ բաժանումով 8-ավանկ տողում ամանակների տրամաբանական ուղղվածությամբ: Տարածված վանկաչափական հարացույցներից է Ժ կերպ՝ **Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ**: Այստեղ գործում է փոփոխական մետրը 4/4-3/4-4/4, կայուն մնալով ամբողջ երգի ընթացքում:

Ի կերպը, ըստ Էնթյան, ամենասիրված վանկաչափական բանաձնն է (8Վ. տողի համար): Յետևենք տողից տող զարգացմանը՝

6/8 **Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ**

Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ

Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ

Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ

Այսպիսի տողերը պահպանվում են բոլոր տներում, իսկ 2-րդ տողն առանձնանում է 1-ին ոտքի կազմությամբ /Ճ ճ ճ ճ/, միայն 1-ին տան մեջ: Մնացյալ տները հաստատում պահպանում են նշված ոտքերի հերթականությունը:

Այժմ, ուշադրություն դարձնենք ոտքերի և մեղեդու ուղղվածություններին: Ոտքերի կառուցք դրսենորվում է կարճից երկարին **Ճ ճ ճ ճ**, իսկ մեղեդին սկսվում է իր ամենաբարձր կետից և ամենաերկար պահին հասնում իր ամենացածր կետին (մի) և շարադրված է մի-ի ոլորտում: Առաջանում է մեղեդու և ոտքի հանդիպակաց շարժման մի տեսակ:

Լ կերպն ընդհանուր առնամբ հիշեցնում է Ժ կերպը, պարզապես վերջինս կրկնում է Լ կերպը 2-րդ ոտքի մեծացումով.

Լ կերպ **Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ**

Ժ կերպ **Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ**

Այս պատճառով նպատակային ենք համարում երկու կերպերը ներկայացնել Լ կերպի տեսքով՝ Ժ-ն դիտարկելով որպես տարրերակ:

Եվ, վերջապես, ամենասակավ պատահող վանկական համակարգն է՝

Խ կերպ **Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ**

Ճ ճ ճ ճ Ճ ճ ճ ճ (Այս բանաձնը պատահում է երկու դեպքում):

Թեև բանաձևը արտաքին տեսքով մոտենում է տաղաչափական վանկական համակարգին և վերջինիս հետ ընդհանուր կետեր ունի, բայց և 2/4 չափը, և բանաստեղծական տեքստի հստակ անդամների բաժանումը, և վանկերի եղանակավորումն ազատում են հավասար ամանակով երգվող ասերգային ձևի խարկանքից: Նշենք, որ ոտքերը պահպանվում են ի հաշիվ 2/4 չափի վանկերի եղանակավորման, որը դանդաղեցնում է կատարման տեմպը, «լսելի» դարձնելով 4Վ+4Վ միությունը:

4Վ+4Վ բաժանումով 8 վանկանի տողի համար առավել տիպական ենք համարում հետևյալ վանկաչափական հարացույցները՝

«Աշուղ Ղարիբի» երգվող օրինակների մեջ վերջին խումբն են կազմում վաճեկական - ասերգային բնույթի երգերը, որոնց ընդհանուրացված վաճեկ - անանակային պատկերն է՝



Ներկայացնենք մի քանի երգվող հատվածներ, որոնք առավել բնութագրական են վանկական - ասերգային ձևի համար.

Օրինակ 1.

The musical score consists of two staves of music. The top staff uses a treble clef and has lyrics: "U - sun - li - phe - qu - en - tine, am - aplan - tine," with a bracket under "tine" and a circled fermata over the final note. The bottom staff also has lyrics: "sun - phe - que, m - e - zon, tine, am - aplan - tine," with a bracket under "que" and another under "tine". Both staves are in common time (indicated by a 'C') and have a key signature of one sharp (F#).

Օրինակ 2. (Տես ամբողջական օրինակ N 8):

Այս ձևը պատկանում է վաճակական համակարգին, քանի որ յուրաքանչյուր վաճիկն համապատասխանում է մի ամանակ՝ բացառությամբ վերջին երեք վաճակերի, որոնք կարող են լինել 2, 3, 4 ամանակ և ավելի: Սակայն, ասերգային երգեցողության ժամանակ պահպանվում է վաճակահական վերը նշված հարացույցների մի անհրաժեշտ հատկություն՝ անդամի ներսում կարծից երկար ամա-

Նակին ճգտումը: Միայն այս դեպքում կարծ - երկար հարաբերությունը գործում է ոչ թե անդամի (քանի որ չկա) ներսում, այլ ողջ տողի սահմաններում, ժամանակի մեջ ընդլայնելով կարծ վանկերի գործառնության սահմանը: Եվ ինչ քանակի կարծ վանկեր էլ լինեն, վերցին հաշվով նրանք ավարտվում են երկար ամանակով:

* * *

Այսպիսով, ներկայացրեցինք «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի Զավախիքյան տարրերակները, որոնց վերլուծությունը այս սիրավեպին հատուկ տաղաչափական օրինաչափությունների և վանկաչափական հարացույցների տեղական բնութագիրը ներկայացնելու առաջին փորձն է:

ՄԵԿ ԱՆԳԱՄ և դիտարկենք առավել տիպական հարացույցները՝ ներկայացված կերպերից ընդհանուր տիպեր ստանալու նպատակով. (ամ = ♪)

6Վ+5Վ բաժանումով Ա և Բ կերպերում վերն առանձնացրեցինք 4 վանկանի  (4 պես) և  (Երկմեծավերջ) ոտքերը, որոնք 4Վ+4Վ+3Վ և 4Վ+4Վ տրոհվող տողերում արդեն դառնում են բաց և ակնհայտ: Վերջիններիս միանում է Ժ կերպի 1-ին իոնիկը , որը 8 վանկանի տողերում հաճախ հանդիպող կառուցողական միավոր է:

Այս երեք ոտքերը ներկայացված նյութի ծանրության կենտրոնն են և ունեն սիրավեալի տաղաչափությանը հատուկ երկու կարևորագույն հատկություն՝

1. քառավանկը, որպես ոչ թե բանաստեղծական տողի, այլ չափական համակարգի կառուցողական հարացույց է,
 2. քառավանկի մեջ (ինչպես նաև ամբողջ տողում) կարծից երկար ամանակին ձգտելը: Վանկաչափական հարացույցներում առ-

կա այս երկու հատկությունները կարող ենք տեսնել 4 պետնի մեջ, որը գրեթե առանց բացառության գործում է աշուղական ստեղծագործության բոլոր վկալ ժամբերում:

Հիշեցնենք, որ հայերենը քվալիտատիվ լեզու է, և շեշտը միշտ վերջին վաճկի վրա է դրվում (բարբառներն առանձին մոտեցման կարիք ունեն): Նշենք նաև, որ երգվող խոսքն այս հատկությունը միշտ չէ, որ պահպանում է (շատ հաճախ երաժշտական արտահայտամիջոցները գեղարվեստորեն ընդգծում են շեշտված վաճկը, բայց ոչ կշռութային, այլ ինտոնացիոն հնարավորություններով): Իսկ աշուղական ստեղծագործություններում և ժողովրդական երգերում քվալիտատիվ լեզուն երաժշտական իմաստավորման շնորհիվ սկսում է գործել քվանտիտատիվ լեզվի օրենքներով: Աշուղներն ընտրում են այն ոտքերը, որոնք սկսվում են կարծ վաճկով (կամ վաճկերով) և ավարտվում են երկար վաճկով: Իսկ անդամը (սինտագմա) և տողավերջը միշտ ավարտվում են երկար վաճկով: Այսինքն չափական տաղաչափության համակարգը ինչ-որ ձևով համապատասխանեցնում են հայերեն լեզվի շեշտի օրենքներին, որտեղ շեշտը միշտ վերջին կամ նախավերջին վաճկի վրա է ընկնում, հետևաբար պահանջում է իր հաստատումը երկար վաճկով (10.):

Վերաբառնալով 4-րդ պետնին (Փասիլա մեծ), ասենք, որ, լինելով արուգի տաղաչափական բազմաթիվ ոտքերից մեկը, այն որպես տարորինակ երևույթ, հաճախ չի գործածվում արուցի տաղաչափական համակարգում (11. էջ. 24-42) և կարող է դիտվել որպես զուտ հայկական աշուղական մտածողությանը հատուկ ձև: Այսպէս, մեր դիտարկած նյութի քննությունից անվիճելի է կարելի է եղարկացնել, որ Զավախսիք աշուղական արվեստի համար այն հիմնաքարային նշանակություն ունի:

Ներկայացված աշխատանքը հետազոյւմ կլրացվի Յայաստանի այլ շրջանների հետ կապված ուսումնասիրությունների արդյունքներով, որն առավել լայն ընդհանրացումների հիմք կհանդիսանա:

Ծանոթագրություններ

- Արվեստագիտություն, Յոդվածների ժողովածու 1, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան 1999:
- Քոչարյան Ա.**, Յայ գուսանական երգեր, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1976 թ.:

- Լալայան Ե.**, Երկեր, հ.1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան 1983:
- Տավլան Ղ.** Բելօրուսկու կողալե, Մինսկ, 1986.
- Խոլդարաշյան Կ.**, Յայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգի հարցերի շուրջ. Յայ ժողովրդի մշակույթի հանրապետական գիտական նստաշրջան, 9: Ձեկուցումների հիմնադրույթները, Երևան, 1997:
- Տսմօֆես Լ., Օչորս տեօրս լսութանուր, Մ., 1959.
- Բահաթրյան Ա.**, Յին հայոց տաղաչափական արվեստը, 1984:
- Γοավուսկան Վ., Ս ստոկով նարծոնայ մուզեւս սլավյան, Մ., 1971.
- Կվուկա Կ., Իզбранные труды, т. 1, М., 1971
- Բաղդասարյան Ա.** «Շիրակի ավանդական պարերգերի տաղաչափության որոշ առանձնահատկություններ», «Յայ ժողովրդական մշակույթ» հանրապետական գիտական 9-րդ նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1997:
10. **Խոլդարաշյան Կ.** «Զիվանու տաղաչափական արվեստը»: «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը»: Յանրապետական չորրորդ գիտաժողով: Ձեկուցումների հիմնադրույթները, Գյումրի, 2000:
11. **Խամբաք Մ.**, Օչորս տեօրս տյորքսկոց ստուխա, Ալմա-Ատա, 1969.

Diana Danielyan

About the metrics peculiarities of Javakhk version of "Ashough Gharib".

Summary

Using the method of syllabic-metric analysis the musical fragments of ashough tales about ashough Gharib, the author infers in her article the regularities of correlations between the poetical and musical structures.

ԼԻԼԻԹ ԹԱԼԱՆՉՅԱՆ

ՏԻՊԱԿԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ ազգային երգաստեղության մեջ աշուղական արվեստը մշտապես համարվել է ամենասիրված ու կենսունակ բնագավառներից մեկը: Զևավորվելով հայ իրականության մեջ դեռևս 16-րդ դարում՝ այն փոխանցվել է սերնդե - սերունդ և իր կայուն տեղը գտնել ժողովրդի կենցաղում: Ծիշու է, այսօր աշուղական արվեստը բավական փոխել է իր դեմքը, նոր տեսք ու նոր բնույթ ստացել, սակայն իր մեջ պահել է այդ արվեստի ամենակայուն ավանդույթները:

Իր ծևավորման շրջանից սկսած՝ մինչև այժմ չի դադարել նորանոր աշուղների ստեղծագործական գործունեությունը, որոնք, իհմնվելով դասական աշուղների նվաճումների վրա, ստեղծել են իրենց երգերը՝ աշխատելով ենթարկվել աշուղական արվեստի օրինաչափություններին ու կանոններին: Իր բազմադարյան գարգացման ընթացքում աշուղական արվեստն իր մեջ հաստատել է կայուն մի համակարգ՝ իհմնված տաղաչափական կանոնների և դրանցից բխող տիպական եղանակների փոխկապակցված պրակտիկ կիրառման վրա:

Հայտնի է, որ աշուղական արվեստի ակունքները սերում են պարսկա - արաբական պոեզիայից (1. էջ 33): Սկզբնապես՝ աշուղների նպատակը պարսկական և արաբական պոեզիան քաղաքների մարդաշատ վայրերում ասմունքելով տարածելու էր: Նետագայում, աստիճանաբար ընդունված է դառնում պոեզիան երգելով մատուցելու եղանակը: Շուտով, աշուղները սկսում են հորինել սեփական բանաստեղծություններ՝ իհմնված պարսկա - արաբական պոեզիայի տաղաչափական օրինաչափությունների վրա և երգում ավանդական կամ ինքնաստեղծ մեղեդիներով: Աստիճանաբար, զարգացման ընթացքում աշուղական արվեստը շարունակել է մնալ նախ և առաջ իրև բանաստեղծական մշակույթի երևույթ: Թերևս դա է պատճառը, որ աշուղական արվեստում խոսքը գերիշխող է դառնում երաժշտության նկատմամբ: Աշուղի համար չափազանց կարևոր էր ունկնդիրին լսելի դարձնել նախ և առաջ խոսքը, ասելիքը, քանի որ իր խաղերը հորինում էր առաջին հերթին լայն լսարանի համար: Բացի այն, որ աշուղները հասարակությանը հայտնի էին որպես երգիչ նվազածու, նրանք, այնուամենայնիվ, նախ՝ բանա-

տեղը էին, փիլիսոփա, իրապարակախոս, հեքիաթասաց, և, վերջապես՝ քնարերգու: Դրանով է, թերևս, բացատրվում, որ աշուղական եղանակների մեջ զգալի է ասերգայնության առկայությունը, որովհետև, ինչպես Գ.Լևոնյանն է գրում «աշուղի համար իր խոսքերն ավելի կարևոր են լսելի դարձնելու, քան եղանակը. նրանք կարծեն ասում են, թե՝ տեսեք, մենք ինչ ենք ասում, ոչ թե՝ ինչպես ենք ասում» (2. էջ 267):

Աշուղական պոեզիայում գործածվող տաղաչափական ձևերի մասին աշխատություններ է գրել Գ.Լևոնյանը, որի համար տեղեկատվական աղբյուր է եղել հայր՝ աշուղ Զիկանին: Իրենց աշխատություններում աշուղական տաղաչափությանն այս կամ այն չափով անդրադարձել են նաև Ա.Քոչարյանը և Ն.Թահիմզյանը:

Ինչպես արդեն նշվեց, աշուղական տաղաչափության սկզբնական ձևերը արաբական կամ պարսկական ծագում ունեն: Աշուղները դրանք փոխունակ են առել արաբական «արուղի» համակարգից: Արաբական տաղաչափությունը իհմնված է բնությամբ կարճ և դրա կրկնապատկումը ներկայացնող երկար ձայնավորների (համապատասխանաբար՝ վանկերի) կշռութաստեղծ գործորդության սկզբունքի վրա: Այնպես որ բանաստեղծական տողի՝ որպես կշռութաստեղծ իհմնարար միավորի, գեղարվեստական արտասանությունն արտահայտում է կարճ և երկար վանկերի քանակային հակադրությունը, և չափելի է լինում ըստ կարճ վանկի տևողության: Այսինքն՝ որպես փոքրագույն միավոր ընդունվում է ամենակարճ հնչյունը (կամ վաճակը):

Հայերենը և թուրքերենը արաբերենի համեմատ հնչյունակազմության տարրեր իհմքեր ունեն, հետևաբար՝ տաղաչափական այլ համակարգեր են: Հայ, թուրք, պարսկի, վրացի, ազերի և այլ ազգերի աշուղները ուսումնասիրելով և օգտվելով «արուղի» համակարգից, հարմարեցրել են այն սեփական լեզվական օրինաչափություններին: Այժմ զարմանալի է թվում, թե մասնագիտական կրթություն չստացած, նույնիսկ դպրոցում չստորած մարդիկ ինչպիսի հիմնալի պատկերացում են ունեցել տաղաչափական գործոնների՝ հանգի, ոտքի, վանկի, տողի և տների կազմության մասին: Ժամանակի ընթացքում աշուղները մեկից մյուսին են փոփոխացել արևելքի աշուղներից ստացած ձևերը, որոնք, դարերի ընթացքում տարածվելով Մերձավոր Արևելքի և Անդրկովկասի աշուղների շրջանում, ենթարկվել են որոշակի փոփոխությունների, նոր ձևեր ձեռք բերել: Միջին դարերից եկած իհմնական տաղաչափական ձևերը ավելի շատ զարգացել ու մշակվել են Թուրքիայում՝ թուրք և թուրքերեն լեզվով երգող հայ աշուղների կողմից:

Տաղաչափական ձևերից յուրաքանչյուրն ունի տների, տողերի և վաճակների որոշակի քանակ, ոտքերի, հանգերի ու շեշտադրության պարտադիր օրենքներ (3.): Հիմնական տաղաչափական ձևերուն տները մեծ մասամբ քառատող են: Ամենատարածված ու գործածական ձևերից են «դյուքտեթը» և «դոշման», որոնք պարզ կառուցվածք ունեն: Երկու ձևում էլ 3 - 5 քանակի տները քառատող են, տող՝ «դյուքտեթում»՝ 8 վանկ (4-4), «դոշմայում»՝ 11 (6- 5 կամ 4-4-3): «Դոշման» ամենահարմար ու տարածված ձևն է, այդ իսկ պատճուղ չափազանց գործածական է արևելյան բոլոր ազգերի աշուղների կողմից: Զիվանու երգերի մեջ թվարկվում են շուրջ երեք հարյուր «դոշմա»: Այս ձևում գրված երգերը տարրեր են շեշտականությամբ, նաև՝ բնույթով ու բովանդակությամբ և երգվում են մի քանի եղանակով: Հիմնական տաղաչափական ձևերի մեջ կան և այնախիք, որոնք բավական բարդ և դժվար կազմություն ունեն: Դրանցից է «նուհամմազը», որում տարրեր են և տների, տողերի, և, նույնիսկ, տողերուն վաճակների քանակը: Հիմնական ձևերից բացի կան բազմաթիվ բարդ, կրկնակի և եռակի ձևեր, որոնք գոյացել են հիմնական ձևերի միացությունից:

Տաղաչափական հիմնական և բարդ ձևերից բացի աշուղների պարակտիկայում մեծ կիրառում ունեն նաև «տեխնիկական» կոչվող ձևերը (երբ առաջադրված որևէ կատարողական պահանջով արհեստականորեն բարդացվում է տաղաչափական որևէ հիմնական ձև): Տեխնիկական ձևերն ավելի շատ կիրառվում էին աշուղնական ամենատարրեր մրցությունների ժամանակ և նպատակ ունեին զարմացնել ու զվարճացնել ունկնդիրն՝ ցուցադրելով աշուղի վարպետությունը: Ամենահետաքրքիր ձևերից են «շրթունք չփաչչողը» («սոստախ դեկմագ»), առանց այն տառերի, որոնց արտասանության ժամանակ շրթունքներն իրար են դիմում (թ, պ, փ, մ), «լեզու չշարժողը» («դիլ թափրամագ»), որն այնպես է հորինված, որ արտասանության ժամանակ լեզուն բոլորովին չի շարժվում: Տաղաչափական և տեխնիկական այս ձևերում հորինելը բավական մեծ վարպետություն է պահանջում: Չափազանց դժվար է նման սահմանափակումների դեպքում ապահովել բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական ծզգին կազմությունն ու, որ առավել կարևոր է, իմաստալից բովանդակությունը միաժամանակ: Այս խնդիրը հաղթահարել հաջողվել է լավագույն աշուղներին միայն՝ Սայաթ-Նովային, Զիվանուն և այլոց: Սակայն թե՝ նրանք և թե՝ այլ աշուղներ հաճախ են շեղվել այդ կանոններից երեսն պայմանականորեն միայն հարմարվելով դրանց: Տաղաչափական ձևերը ներկայացնելիս Գ. Լևոնյանը բերում է դրանց համապատասխան օրինակներ՝ տարբեր աշուղների

երգերից: Դրանցից շատերում թե՛ շեշտադրումը և թե՛ վաճակների ու ոտքերի բաժանումները խիստ պայմանական են: Հնարավոր է, որ դրա պատճառը հայերենի տաղաչափական այլ օրինաչափություններն են արաբականի համեմատությամբ, սակայն հնարավոր է նաև, որ պարսկա - արաբական պոեզիայում կամ աշուղների ստեղծագործության մեջ ևս տաղաչափական կանոնները խստորեն պահպանված չեն: Թեև տաղաչափական ձևերը սովորաբար կոչվում են երգեր, սակայն դրանցից ոչ բոլորն են երգեր ուղիղ իմաստով: Այդ ձևերից շատերը, ըստ էության, միայն տաղաչափության են վերաբերում և որևէ երաժշտական նիտում չունեն: Բայց կան և այնպիսիները, որոնք սերտորեն կապված են իրենց եղանակների հետ և հայտնի են եղել բոլոր աշուղներին՝ առանց ազգային խտրականության, օրինակ՝ «սելիս» անվանումը պայմանավորում է միայն որոշակի տաղաչափական ձև, և որոշակի եղանակ (մեղեդի):

Աշուղական արվեստն ունի շատ կուր տեսություն՝ հիմնված բանաստեղծական և երաժշտական գործոնների անքակտելի միասնության վրա: Ժամանակի ընթացքում պոեզիայի արվեստից հետոգետներուն վերածվելով երաժշտա - բանաստեղծականի՝ աշուղական արվեստում բացի տաղաչափական ձևերից հաստատվում են նաև դրանց համապատասխան եղանակների տեսակները: Վերջիններս այնքան են հարմարված համապատասխան տաղաչափական ձևի կառուցվածքին, որ շատ հաճախ անքակտելի են: Ընդունված է այս եղանակներն անվանել արևելյան, պարսկական կամ աշուղական դասական տիպական մեղեդիներ:

Ժամանակին աշուղասեր հասարակությանը քաջածանոթ էին այդ մեղեդիները, որոնք պայմանավորում էին ոչ միայն որոշակի տաղաչափական կառույց, այլև՝ որոշակի բովանդակություն: Երբեք ոչ մի աշուղ «գյոզալլամա» (սիրածի, յարի գովը) եղանակով չէր երգի խրատական երգ և հակառակը, «դաստանի» եղանակով սիրածին չէր գովարանի:

Ներկայում չափազանց դժվար է հստակ ճամաչել և բնորոշել աշուղական տիպական մեղեդիները: Ինչպես հայտնի է, աշուղական արվեստը բանավոր արվեստ է և բանավոր ավանդույթի կանոններով է կենցաղավարում: Եթե բանաստեղծական տեքստերը աշուղները գրի են առել իրենց դավթարներուն, և բանավոր փոխանցման դեպքում տեքստերը շատ քիչ են փոփոխվել կամ շատ փոփոխման և աղավաղման դեպքում հնարավորություն է լինում ծշտելու դրանք հեղինակի դավթարի միջոցով, ապա բոլորովին այլ և մեղեդիների հանգամանքը: Ծշտիտ տեղեկություններ աշուղական դասական եղանակների մասին կարող եր տալ հմուտ աշուղը

կամ այդ արվեստին կատարելապես գիտակ մեկը: Այսօր երկու դեպքն էլ, ցավոք, բացառվում է: Նախկինում էլ բոլորը, ովքեր տեսականորեն հետաքրքրվել են աշուղական արվեստով, հատկապես տաղաչափությամբ, երաժշտներ չեն եղել և հնարավորություն չեն ունեցել նոտագրել աշուղական մեղեդիները (Գ.Ախվերդյան, Գ.Լևոնյան, Շ.Գրիգորյան և ուրիշներ):

Այս գործում մեծ վաստակ ունեն հայ երաժշտության նշանավոր գործիչներ Կարա -Մուրզան, Կոմիտասը, Ն.Տիգրանյանը, Ռ.Մելիքյանը, Սպ. Մելիքյանը, որոնք, լինելով աշուղ Զիվանու ժամանակակիցները, ներկայացրել են միանգամայն հավաստի երաժշտական նյութ: Սակայն, ինչպես նշում է երաժշտագետ Ա.Փահլևանյանը Զիվանուն նվիրված իր հիմքածում «... առանձնահատուկ կերպով պետք է նշել ժամանակի լուսավոր դեմքերից մեկին՝ բազում շնորհներով օժտված Արշակ Բրուտյանին, որը Զիվանու առաջարկով հայկական նոտագրությամբ գրառել է 37 երգ և 5 երգվող հատված «Աշուղ Ղարիբ» և «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպերից»: Դրանցից բացի Ա.Բրուտյանը աշուղական երգերի հարուստ ժառանգություն է թողել «Ռամկական մրցունջներ» ժողովածուի երկրորդ հատորում: Վերջինս իր մեջ ընդլուրում է քսան հայտնի ու համարյա մոռացված աշուղների 74 երգ, որոնցից 8-ը՝ երկու մեղեդային տարրերակով (ընդամենը՝ 82 նմուշ): Դրանցից Զիվանու, Խայաթի, Պայծառեի, Շերամի երգերը Ա.Բրուտյանը նոտագրել է իրենց իսկ ձայնից*: Նման հարուստ նյութի շնորհիվ հնարավոր է պարզել աշուղական երաժշտությանը վերաբերող կարևոր հարցեր, քանի որ դրանք, փաստուեն, վավերագրական արժեք ունեն: Ու եթե վերոհիշյալ անվանի երաժշտներից ոչ ոք աշուղական դասական մեղեդիներին չի անդրադեմ, այնուամենամիվ, նրանց թողած ժառանգությունը կօգնի ուսումնասիրողներին ճշգրտել աշուղական երաժշտության մեջ գործածվող դասական մեղեդիները և դրանց անվանումները:

Այս բնագավառում ուսումնասիրություններ է կատարել նաև երաժշտագետ Ա.Քոչարյանը: Իր «Դասական երգեր» ժողովածուի ծավալուն առաջարանում նա ներկայացնում է աշուղական արվեստի ծևակորումը, ընդհանրացված ծևով խոսում աշուղական երաժշտության կարևորագույն առանձնահատկությունների մասին: Ներկայացնելով տաղաչափական և տեխնիկական հիմնական ծևերն ու դրանց կառուցվածքը՝ Ա.Քոչարյանը տիպական եղանակների մասին ոչ մի տեղեկություն չի տալիս:

* Բոլոր տեղեկությունները տաղաչափական ծևերի մասին վերցված են Գ.Լևոնյանի «Աշուղները, նրանց արվեստը» գրքից:

Աշուղական արվեստով բավական լուրջ օբաղվել է երաժշտագետ Մ.Մանուկյանը՝ ներկայացնելով մասնավորապես խորհրդային շրջանի հայ աշուղների ստեղծագործական գործունեությունը, սակայն տիպական եղանակներին նա ևս չի անդրադարձել (3.):

Արժեքավոր տեղեկություններ է տալիս աշուղական արվեստի մասին Քր.Քուշնարյանը: Իր աշխատության մեջ (4.) գիտնականը մանրամասն խոսում է աշուղական արվեստի ծագման, նրա երաժշտական ակունքների մասին, ներկայացնում աշուղական արվեստի զարգացման ընթացքը պատմական տարբեր փուլերում, ընդհանուր տեղեկություններ տալիս ամենանշանավոր աշուղների գործունեության մասին: Անդրադառնալով աշուղական արվեստի երաժշտությանը՝ նա նշում է միայն հիմնական մեղեդային և ոճական առանձնահատկությունները:

Աշուղական արվեստի բնագավառում մեծ ներդրում ունեն հայ երգի նվիրյալներ Մ.Աղյանը և Շարա Տայանը, որոնց ջանքերով ի մի բերվեցին և հրատարակվեցին ժողովրդի մեջ բանավոր կենցաղավարած Սայաթ-Նովայի մեղեդիները: Այդ ժողովածուի առաջարանից հայտնի է դառնում, որ նրանց նույնական հուգել է աշուղական արվեստում ընդունված դասական մեղեդիների խնդիրը, որովհետև որոշ երգերի հեղինակները հայտնի չեն:

Որոշ չափով աշուղական տիպական եղանակների հարցին անդրադարձել է երաժշտագետ Ն.Թահմիզյանը, սակայն այնքանով, որ քանով որ դա առնչվում է Սայաթ-Նովայի մի քանի երգերի երաժշտագիտության կողմից կասկածի տակ առնվող հեղինակային պատկանելիության խնդիրին:

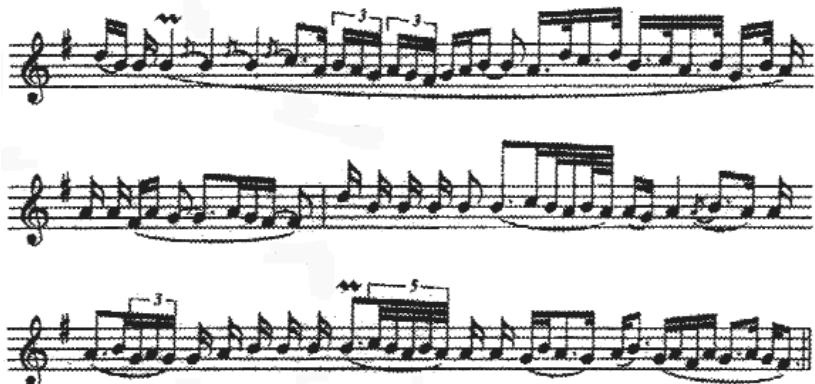
Եղանակների անունների և նրանց կազմության մասին կարելի է հետևողություն անել Սայաթ-Նովայի դավթարում նշված մեղեդիների անուններից ելեմելով, քանի որ, ինչպես Գր.Ախվերդյանն է գրում՝ «Սայաթ-Նովան առաջինն էր, որ արևելյան մայր և երկրորդական եղանակներուն ծանրացավ ու նրա հանգով գրեց հայավար երգեր» (5): Սայաթ-Նովան տալիս է մի քանի եղանակների անուններ (գյուլսանդան, յարանի, միրանի, մասյանի և այլն): Թե ինչ եղանակներ են դրանք, կարելի է փոքրիշատե պատկերացում կազմել՝ դատելով տրված երգերի մեջ հասած մեղեդիներից, թեև շատ հավանական է, որ դա ստույգ չլինի:

Աշուղական դասական եղանակներից ոչ մեկը հայերեն անվանում չունի, սակայն դա չի նշանակում, թե դրանք որոշակի թուրքական կամ պարսկական ծագում ունեցող եղանակներ են: Դնարավոր է, նույնիսկ, որ դրանց մի մասը հայկական ծագում ունենա, քանի որ հայտնի է, որ թուրքերն և պարսկերեն ստեղծագործող բազմաթիվ

հայ աշուղներ են եղել: Չմոռանանք նաև, որ աշուղական արվեստի գարգացման ողջ շրջանում այդ տարածքում իշխող լեզուն եղել է թուրքերենը: Բնական է, որ հայ աշուղները բոլորին հասկանալի լինելու նպատակով երբեմն նաև խուսափելով հետապնդումից մինչև, 20-րդ դարի սկիզբները ստեղծագործել ու երգել են թուրքերեն: Գր.Ախվերդյանը հավաստում է, որ «պարսից և թուրքաց մեջ աշուղներու մեջ մասը եղել են ազգով հայ, շատերն էլ հենց թուրքերեն են խաղ ասել, և անկարելի է, որ սրանք չըլլեն մուտել իրենցմեն հնարած եղանակներն ու ձևերը» (7.): Այս խոսքերի վառ ապացույցն է «քեշիշ - օղլի» եղանակը: Սա «ղոշմայի» ամենագեղեցիկ ու սիրված մեղեղիմերից մեկն է: Ինչպես հայտնի է, այս մեղեղին հորինել է իր ժամանակի հոչակավոր հայ աշուղ Դավիթ Քեշիշ - օղլին և այն կոչել իր անունով*:

Քեշիշ օղլի

Թ.Պոլոսյանի երգածից
Վերծանությունը՝ Լ.Թալանյանի



Աշուղական եղանակների «ազգային պատկանելիության» հարցը չափազանց վիճելի խնդիր է: Կոմիտասը գրում է, որ «...աշուղները կը գործածեն օտար եղանակներ՝ հարմարեցված հայերեն խոսքերու, զոր կը շարադրեն օտար՝ սովորաբար՝ արար, պարսիկ կամ թուրք տաղաչափական կանոններու համեմատ...» (9.): Այսինքն՝ նա

* Ի դեպ, «քեշիշ - օղլի» եղանակը տարածված է ոչ միայն հայ, այլև այլ ազգերի աշուղների շրջանում:

հատակ պնդում է, որ դրանք ըստ էության հայկական եղանակներ չեն: Սակայն Հայաստանի Գիտությունների Ազգային Ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի և Երևանի Պետական կոնսեկվատորիայի ֆոլկլորագիտության ամբիոնի գիտարշավների արդյունքները այլ բան են վկայում. ժողովրդի մեջ տարածված աշուղական մեղեղիմերում օտարածին ոչինչ չի զգացվում, ինտոնացիոն առումով աշուղական մեղեղիմերը երաժշտա լեզվական իմաստով մոտ են գեղջկական երգերին: Ցայտուն օրինակ է «գյողալլամա» մեղեղին, որը շատ մեծ տարածում ունի ժողովրդի մեջ ոչ միայն իրու աշուղական. այն հաճախ երգվում է նաև ժողովրդական տեքստերով:

Գյողալլամա

Ա. Փահլևանյանի ձեռագիր ֆոնդից
Ապարան 69, թիվ 63



Շնարավոր է, որ դա կախված է նաև նրանից, թե ինչ ժամանակների, տեղամքի և ազգաբնակչության հետ զորժ ունենք:

Ցուրաքանչյուր երևոյթ տարբեր վայրերում և տարբեր ազգերի մեջ ուրույն արձագանք է գտնում. ժողովրդի մեջ պահպանվում է այն, ինչն ավելի հարազատ է իր ակունքներին և ավելի մնայուն է իր կենցաղում: Հավանաբար Կոմիտասը նկատի է ունեցել աշուղական այն երգերը, որոնք տարածված են եղել Թուրքիայի տարածքում և

որոնք, բնականաբար, տարբեր կլիմեին այժմյան Հայաստանում տարածված աշուղական երաժշտության ինտոնացիաներից: Այս հարցին վերջնական և սպառիչ պատասխան կարելի էր տալ միայն այն դեպքում, եթե մեր ձեռքի տակ լինեին Թուրքիայի տարածքում կենցաղավարող՝ թուրք աշուղների երգերը, որոնք հնարավորություն կընձեռեին համեմատական ուսումնասիրություն կատարել հայկական և թուրքական աշուղական արվեստի երաժշտական լեզուների միջև: Հավանաբար, 20-րդ դարի հայ աշուղական երաժշտական լեզվի «հայացման» մեջ էական դեր է խաղացել նաև Զիվանու նախաձեռնած աշուղական արվեստի բանաստեղծական տեքստերի հայերեն թարգմանությունը:

Ժամանակակից հայ աշուղական արվեստում գոյություն ունեցող դասական մեղեդիների բացահայտումը, դասդասումն ըստ տեսակների մեծ դժվարություն է ներկայացնում: Չափազանց մեծ է ինֆորմացիայի պակասն այդ բնագավառում: Տիպական բազմաթիվ եղանակներից մեզ հասել են միայն անուններ, լավագույն դեպքում նրանց որոշ առանձնահատկությունների նաև մասին վկայող տեղեկություններ: Աշուղական դասական մեղեդիների նաև որոշ տեղեկություններ տալիս է Գ.Լևոնյանը: Նա նշում է, որ տաղաչափական ձևերի հետ կապված մայր եղանակների թիվը հասնում է 50-ի, նաև՝ կան այնպիսիք, որոնք երգվում են առանց բառերի: Տաղաչափական ձևերից միայն մի քանիսն ունեն առանձին եղանակներ: Դրանցից երեքը՝ «սեմային», «մյուստեղետը» և «շարքին» ունեն մեկական մեղեդի, իսկ վեց այլ ձևեր, բացի հիմնական եղանակներից ունեն նաև ուրիշ եղանակներ կամ տարբերակներ (6. էջ 60): Ամենից շատ եղանակներ ունեն «ոյուրեթիթն» ու «ղոշման», քանի որ դրանք աշուղների ամենասիրած ձևերն են: Գ.Լևոնյանի տված տեղեկությունները շատ արժեքավոր են, սակայն նշում են միայն մեղեդիների անունները, կոնկրետ տաղաչափական ձևին պատկանելը, ընդհանուր բնույթը, բովանդակությունը: Կոնկրետ մեղեդային օրինակներ, որոնցով հնարավոր լիներ առաջնորդվել, նա չի բերում:

Բարեբախտաբար, մեր օրերի մի քանի աշուղների հիշողության մեջ պահպանվել են ավագ սերնդի աշուղներից՝ Հավասուց, Շահենից, Աշխույժից և ուրիշներից սովորած մի քանի դասական մեղեդի: Աշուղական արվեստի գիտակ և վարպետ կատարող Թովմաս Պողոսյանը մեզ տրամադրեց իր ուսումնասիրությունների ժամանակ ձեռք բերած որոշակի մեղեդային օրինակներ, որոնք օգնում են

կողմնորոշվել հետազոտական աշխատանքի ընթացքում՝ համեմատելով դրանք ձեռքի տակ եղած տիպական եղանակների տեսակների հետ:

Հատ արժեքավոր ու յուրօրինակ ինֆորմացիոն աղբյուր են նաև երաժշտագետ Ալինա Փահլանյանի անձնական ձեռագիր ֆոնդի նյութերը, որոնք վերցված են Ապարամի շրջանում ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի 1948 և 1969 թվականներին կատարված ֆոլկլորային գիտարշավների նյութերից: Սրանց մեջ շատ են աշուղական երգերի այնպիսի օրինակներ, երբ ինֆորմանտն իր երգին տվել է աշուղական որևէ դասական մեղեդու անուն: Ընտրելով դրանցից շուրջ 70 նմուշ, ուսումնասիրություններ կատարելիս մենք ենթարկեցինք դրանք մանրանան վերլուծության, տիպարանական քննության և ստորաբաժանման:

Ուսումնասիրական աշխատանքը բարդանում է նաև այն պատճառով, որ իին ժամանակներից ի վեր ձևավորված աշուղական մոդել - եղանակները ժամանակի ընթացքում միշտ չեն, որ պահպանվել են իրենց նախնական տեսքով:

Դրանցից կարող էին մնալ լոկ որոշակի տիպական դարձվածքներ, որոնք Հայաստանի տարբեր շրջաններում տարածվել են, գոյատևել, զարգացման ենթարկվել և նոր տեսք տվել աշուղական դասական մեղեդուն: Այս վերկածը ստուգելն այժմ բավական դժվար խնդիր է և երկարատև «ակերպմներ» է պահանջում, որովհետև նախ պետք է վերականգնել աշուղական տիպական մեղեդիների դասական տեսքը, որպեսզի կարելի լինի հետևել այդ մեղեդիների զարգացման ընթացքին և միտումներին: Եվ որովհետև մեր ձեռքի տակ գտնվող երգային օրինակներն այնքան են անհատականացված, որ դրանց մեջ տիպական մեղեդին կարող է չճանաչվել, ուստի փորձել ենք դրանց բերել յուրաքանչյուր երգի մեղեդային պարզեցված մոդելը, որից հետո, ելնելով դրանց մեջ եղած լադայինտոնացիոն և կառուցվածքային առանձնահատկություններից, նմանություններից և տարբերություններից, խմբավորել ենք երգային օրինակներն ըստ տեսակի:

Չնայած եղանակները տարբեր են լադային, կառուցվածքային և մեղեդային զարգացման առումով, այնուամենայնիվ կան ոճական և զարգացման որոշ առանձնահատկություններ, որ հատուկ են բոլորին: Բոլոր մեղեդիներում պահպանված է հայկական երգաստեղծությանը բնորոշ ձայնակարգային խիստ կենտրոնաձիգ բնույթը:

Հիմնականում մեղեդու զարգացումը սկսվում է ձայնակարգի օժանդակ հենակետից, կարծես ցուցադրելով երաժշտական «գործողության» բարձրակետը, յուրօրինակ հանգույցը, որից հետո մեղեդին ալիքաձև շարժմամբ աստիճանաբար իջնում է դեպի հիմնահնչյուն: Հանդիպում է նի հետաքրքիր օրինաչափություն ևս. Երբեմն մեղեդին ավարտվում է առանց հիմնահնչյունը հաստատելու: Դա կարելի է բացատրել հետևյալ հանգամանքով. տիպական եղանակներով երգվում են աշուղական սիրավեպերը, որոնցում երգին հաջորդող պատմությունը սկսելու համար մեղեդին մնում է կարծես անավարտ՝ հետագա շարունակության ակնկալությամբ: Շատերը հեքիաթից դուրս այդ եղանակով երգելիս վերջում ավելացնում են նի փոքր վերջավորող հատված, որում մեղեդային շարժումը տարվում է դեպի գլխավոր հենակետ՝ այդպիսով դարձնելով այն ավարտուն:

Աշուղական դասական մեղեդիների հայտնաբերման և դասակարգման խնդիրը առաջնային հարց է հայ երաժշտական աշուղագիտության մեջ, քանի որ դրա շնորհիվ հնարավոր կլինի հստակեցնել հայերի երաժշտական կենցաղում կիրառվող տիպական մեղեդիների ողջ համակարգը, ուսումնասիրել հայ աշուղների երգաստեղծության արվեստը, հայտնաբերել բազմաթիվ հայ աշուղների ստեղծագործությունների առայժմ անհայտ երաժշտական պատկերը՝ հիմնվելով նրանց դավարներում հանդիպող նշումների վրա:

Աշուղական տիպական եղանակների համակարգի հստակեցումը՝ լույս սփռելով այս արվեստի կարենոր կողմի՝ երաժշտական մարմնավորման վրա, թույլ կտա նաև առաջ քաշել և լուծել այլայլ չափազանց էական խնդիրներ:

Ծանոթագրություններ

1. Թահմիզյան Ն., «Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը», «Դրագարկ», Փասադենա, 1995:

2. Լևոնյան Գ. «Աշուղները և նրանց արվեստը», Հայպետհրատ, Երևան, 1944:

3. Փակելամյան Ա., «Զիվանին՝ երաժիշտ - երգաստեղծ», Զիվանու ծննդյան 150 -անյակին նվիրված գիտաժողովի նյութերի ժողովածու, Հայ-

կական Հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, Երևան 1996:

4. Քուշնարյան Բր., «Հայ մոնողիկ երաժշտության տեսության և պատմության հարցեր», Լենինգրադ, 1958 (ռուս):

5. Ախվերդյան Գր., «Գուսանը Ա», Սոսկվա 1852, Առաջարան:

6. Կոմիտաս - «Հայ գեղջուկ երաժշտությունը», հրատ. Կոմիտասյան համձնաժողովի, Փարիզ, 1938:

Lilit Talanchyan

The Classical Tunes in Ashough Musical Art

Summary

The article deals with the most important features of ashugh art based on the taghmetrical forms of ashughic poems and the rules of their application. The primary task is the problem of restoration of ashughic classical tunes, which enables to reveal rather essential features of ashugh music.

ՂԱՍՄԻԿ ԱՏԵՓԱՆՅԱՆ

ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՉԻՆ ՉԱՅԻՑ ԲԱՆԱԿՈՒՄ

Համաշխարհային երաժշտության պատմության հնագույն շերտերի մեջ են ձևավորվել ռազմական իրադարձություններին առնչվող երաժշտական ավանդույթները: Զերբազատվելով ծիսա-հավատալիքային պատիճից (օրինակ՝ որսի ծիսապարեր), ռազմի երգն ու նվագն ամենատարբեր դրսերումներով են ներկայացել թե՝ ռազմական պարերում և թե՝ բուն պատերազմական գործողությունների ընթացքում:

Իբրև կարևոր բաղադրիչ տարր, հայոց միապետների բանակներում ևս հնչել են նվագարանային կոչ-մեղեդիներ, որոնց գործառույթը պայմանավորվել է մարտական գործողության որոշակի իրադրությամբ: Այս ոլորտին ենք անդրադարձել ներկա հրապարակնան մեջ, քննության առնելով V-XVդդ. հայ պատմագրության տվյալները՝ իբրև հավասար և արժեքավոր աղբյուր: Թեև հիշատակված նյութը վերաբերում է հիմնականում միջնադարին, այդուհանդերձ ակնհայտ է, որ ավանդույթը որպես հելլենիստական մշակութային արժեքների համակարգի արգասիք, ժառանգված է և, թվում է, անդրադարձնում է համընդհանուր բնույթի երևույթներ: Այն է ռազմի դաշտում հնչող նվագարանային ազդանշան-մեղեդիների միկնույն համակարգի գործառույթը տարբեր ժողովուրդների բանակներում: Միկնույն ժամանակ, պատմագրական աղբյուրներից անհնար է դուրս բերել բուն հնչող նյութի երաժշտարտահայտչական բնորոշչները: Չետևաբար, հնարավոր ենք համարում ենթարել, որ համընդհանուր կոչ-մեղեդիներից զատ հիշյալ ժամանակաշրջանում կարող էին հնչել նաև տվյալ ժողովորդի երաժշտամտածողությանը բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներ:

Պատմագրական տվյալները հավաստի աղբյուր են հիշյալ ոլորտում կիրառված **նվագարանների** տեսականի* և առանձին դեպքերում՝ դրանց **կառուցվածքի** և **հնչերանգի** առանձնահատկությունների ուսումնասիրնան համար:

Այդ վկայությունները բնորոշվում են ինֆորմացիայի բազմազանությամբ, որի շնորհիվ կարելի է վստահությամբ ասել, որ ռազմա-

կան տարբեր իրավիճակներում հայոց բանակում հնչել է համապատասխան փողային նվագարաններով կատարվող երաժշտություն: Այսպես, Զենոր Գլակը գրում է ճակատամարտի սկիզբն ազդարարող **պատերազմական** փողերի մասին, Կվառս գյուղաքաղաքի քուրմ Արձանի դեմ Գրիգոր Լուսավորչի մղած զինված պայքարի նկարագրության դրվագներում. «Եսկ սրբոյն Գրիգորի առեալ գիշխանն Արծրունեաց, և գիշխանն Անձնացեաց, և գիշխանն Անգեղ տան, և սակաւ ինչ զօրու իբրև արս երեքհարիւր, ելեալ յերրորդ ժամու ընդ բլուրն՝ ուր Արձանն էր: ... Եւ իբրև մերձ եղեն ընդ եւս զար ՚ի վերին, յառաջ մատուցեալ Արձանն ու Շեմետր, և հնչեցուցին զինուս պատերազմին, և յանդգնաբար յարձակեցան ՚ի վերայ» (1. էջ 45): Ապա՝ «Արդ իբրև հարստացան երկորին կողմանքն, և էին 6940 և վեց արք քրմացն, իսկ 5000 և 80 զօրք իշխանացն Յայոց, ապա հնչեցուցին **զինուս** պատերազմացն» (2. էջ 51): IV դարում հայոց Տրդատ թագավորի և հումաց բանակների ճակատամարտի նկարագրության մեջ նշված է. «Զի զստին կողմ գեղջըն պաշարեցին հետևակըն, և զներքինն հեծեալքն: Եւ սկսան հնչեցուցանել **զինուս** պատերազմաց, և բնդիւն սաստիկ շուրջանակի» (1. էջ 64, 180, 186):

Նույն փողերի մասին են հիշատակել նաև Յովիհան Մամիկոնյանը և Սեբեոսը: Այսպես. VII դարում հայ-պարսկական ռազմական ընդհարումներից մեկի նկարագրության մեջ Յովիհան Մամիկոնյանը գրում է. «Եւ իբրև զնացին յեզր գետոյն Մեղտեայ, յայս կոյս իջոյց զնոսա ի քում առեալ և ինքն պատրաստի արարեալ զդարանակալսն հրամայեաց ծառայիցն կտրել զերիվարսն արաւտի պատճառանաւք և զնոսա յանհոգս արարեալ յանկարծակի հնչեցուցին զինուսն յետոյ և յառաջոյ, և ՚ի մէջ առին զնոսա» (2. էջ 222): Նույն ժամանակաշրջանին վերաբերող հայ-պարսկական ռազմական ընդհարումներից մեկի նկարագրության մեջ նշված է. «Եւ իբրև խթեցին զօրիսն սրով և արկին ի բանակն, և ինքնեանք զիետ մտել **զինուս պատերազմին** հնչեցուցին, և առ ձեռն սկսան կոտորել» (3. էջ 101): Պարսիկների դեմ Վահան Մամիկոնյանի դեկավարած ապստամբության նկարագրության մեջ կարդում ենք. «Ընդդեմ սորա աճապարեալ Վահան սպարապետ և Յազարաւ ընտիր վանելոց, կարգին գունդ առ գունդ և ճակատ առ ճակատ, և յարձակին ի միմեան ՚ի ծայյ փողոց տագնապաւ ի դաշտին Գերանա» (2. էջ 186): Գագիկ Բագրատունու որդիների՝ Աշոտի և Յովիհաննեսի երկապառակտության արիթով պատմագիրը նշում է. «Եւ իբրև լուաւ Յովիհաննես զգալ Աշոտոյ եղբօր իւրոյ, հրամայեաց **փող պատերազմի** հարկանել» (2. էջ 190):

* Զենոր Գլակ, Պատմութիւն Տարօնոյ, Վենետիկ, 1889:

Որոշ վկայություններում հիշատակվում է **ճակատամարտի** ավարտն ազդարարող փողերի մասին: Զենոր Գլակի աշխատության վերը նշված դրվագներից մեկում նշվում է. «Արդ իբրև նեռավ Ղեմետը՝ ի նոյն պատերազմին, հնչեցոյ իշխանն Սիւնեաց զիոռ պատերազմին՝ ի խաղաղութիւն և լուցին երկոքին կողմանքն ՚ի կոտորելոյ զմիմեանս» (1. էջ 90):

Պատերազմական փողի մասնակցությունը նաև ճակատամարտի ընթացքում հիշատակել են Հովհան Մամիկոնյանը և Թովմա Արծրունին: Այսպես. VII դարում տեղի ունեցած հայ-պարսկական ռազմական ընդհարումներից մեկի նկարագրության մեջ Հովհան Մամիկոնյանը գրում է. «Եւ յամենայն կողմանց ի վերայ հարձակեցան, և ի մէջ առին զօրոն պարսից: Եւ խմբեցաւ պատերազմն այնչափ, որ ոչ գոյն հնար ճանաչել զմիմեանս, բայց միայն **ի ծայն փողըն** և ի տեսս դրոշացն» (2. էջ 200): Մեկ այլ դրվագում՝ «Եւ իբրև խթեցին զջորիսն սրով և արկին ի բանակն, և ինքեանք զիետ **մտել զիոռ պատերազմին** հնչեցուցին և առ ձեռն սկսան կոտորել» (2. էջ 210): 851թ. հայ-արաբական մարտերից մեկի նկարագրության մեջ Թովմա Արծրունին հիշատակում է. «Մինչ Նորա... ընդդեմ միմեանց ճակատեալ կազմին զրազմն, և **փողըն գոչէին և դրօշըն** տարածին» (4. էջ 118):

Դատելով առանձին վկայություններից, ռազմական փողերի քանակը հայոց բանակում բավական մեծ է եղել: Ըստ Եղիշեի, հայկական յուրաքանչյուր զրագունդ մի **քանի փողիար** է ունեցել: Ավարայրի ճակատամարտի նախօրյակին պարսից զրավար Սիհրմերսերը Կասակին հարցրել է. «Քէ քանի գունդ զօրոսն բաժանիցեն, և որ՝ ի նոցան սաղարդ լինիցին, և որ՝ զօրագուլիս յորմէ կողմանէ յրազմ մտանիցէ, և ...քանի **փողիարը՝ ի** մէջ գնդին ծայնիցեն» (5. էջ 74):

Ներկայացված նյութից ակներև է դառնում պատերազմական փողի գործառույթի բազմազանությունը, ինչից ենթադրելի է նաև համարժեք հնչող նյութի առկայությունը: Այստեղից էլ օրինաչփորեն ծագում է այն հարցը, թե ռազմական այս կամ այն իրադարձության ժամանակ բանակում արդյո՞ք միևնույն փող նվազարանն է գործածվել: Քննելով հարցը, անհրաժեշտ ենք համարել անդրադարձանալ գրավիր այն հիշատակություններին, որոնցում տեղ են գտել նաև հակառակորդ բանակների նկարագրությունները: Այստեղ կարևորել ենք երկու իրողություն. նախ՝ հիշատակվող նվազարանների բացառապես հայերեն անվանումները, և ապա՝ այդ նույն նվազարանների հիշատակումները հայ իրականությանը առնչվող այլ նկարագրություններում: Այստեղից էլ այն մեծ հավանականու-

թյունը, որ հիշատակված ռազմի նվազարանները կիրառվել են նաև հայոց բանակում: Նշենք նաև հակառակ պարագայի մասին: Այսպես. նույն «պատերազմական փողերի» մասին նշված է նաև հունաց բանակում: Հայոց Տրդատ թագավորի երիտասարդ տարիներին անդրադառնալով, Ագաթանգեղոսը գրում է հունական բանակում նրա բացագրծությունների մասին. «Եւ նորա առեալ զգունդն զօրաց բազմութեան՝ **ի ծայն փողոյ** տագնապաւ յառաջ մատուցանէր մինչև հանդիման թշնամեացն» (6. էջ 29): Բյուզանդական բանակի IX դարին վերաբերող նկարագրության մեջ Ստեփանոս Տարոնեցին գրում է. «Եւ ինքն թագաւորն ցամաքան եկեալ մերձենայ ի բանակն... և ինչեցուցանել հրամայէր **պատերազմական փողսն**» (7. էջ 249): Մատթեոս Ուռհայեցին, պատմելով 1055թ. Տուղթիլ Սուլթանի արշավանքի մասին, գրում է. «... և յարուցեալ բազմութեամբ զօրօք իւլովք հասանէր ՚ի քաղաքն Մամակերու: ... Իսկ յորժան բաժանէր առաւօտն, հրամայէր հարկանել **պատերազմական փողսն**» (8. էջ 264):

Այժմ անդրադառնամբ փողերի տեսակներին վերաբերող հիշատակություններին: Եղիշեն նշում է **մեծ փող** և **մեծ զալարափող** նվազարանները. «Նշան բաշխէր, դուշ արձակէր, և ՚ի ծայն **մեծի փողոյն** պատրաստ հրամայէր լինել» (4. էջ 90): Ապա՝ «Զայն իբրև ետես Մուշկան Նիւսալաւուրտն, մնայր գազանացն Արտաշրի, որ ՚ի վերայ գազանացն նստէր ՚ի բարձր դիտանոցին և ... ՚ի ծայն **մեծ զալարափողոցն** գիւր գունդսն ստիպէր, և յարաջանարտիկ զօրօն զնա ի մէջ փակէր» (4. էջ 92):

Կայսերալուրք փողեր է հիշատակել Թովմա Արծրունին, IV դարում Մերուժան Արծրունու դեմ Սմբատ Բագրատունու տարած հաղթական ճակատամարտի նկարագրության մեջ. «Ընդդեմ զօրաժողով եղեալ Սմբատ Սպարապետ Հայոց որդի Բագրատատայ Բագրատունու, ունելով ընդ իւր զգօրսն Յունաց բազմամրդին վահանաւորաց և դուշաց սաւառնացելոց, և **փողը** կայսերալուրք» և գունդք վարելոցն վաշտիցն շուրջ փակեալ զՄերուժաննեան զնդիւն, զի մի ծողութելին աճապարհցի» (4. էջ 24): Մատթեոս Ուռհայեցու Պատմության ձեռագրերից մի քանիսում պատերազմական **փողի** փոխարեն համոփառ է **պատերազմական շեփոր** անվանումը:

Քննվող գրավոր աղբյուրներում տեղ են գտել նաև բացառիկ արժեք ներկայացնող հիշատակություններ, որոնք վերաբերում են ռազմի փողերի նկարագրին, մասնավորապես՝ հնչերանգին և կառուցվածքին: Արտաշես Ա-ի օրոք հայոց բանակում, ըստ Մովսես Խորենացու հնչել են աղնձե **փողեր**. «Եւ Սմբատ հրամայէր **զփողսն պղնձիս** հնչեցուցանել և յարաջեալ զճակատն իւր, իբրև

արծիւ յերամս կաքաւուց խոյանայր» (9. էջ 138): Նույնը՝ նաև Արտաշես Ա-ի հուլդարկավորության նկարագրության մեջ. «...և առաջի պղնձիս **հարկանելով փողս**, և զենիս՝ ձայնարկու կուսանք, սևագգեստ և **աշխարող** կանայք, և զիետ՝ բազմութիւն ռամկին» (9. էջ 250):

Իրենց հնչերանգով այլ գործառույթ են կրել եղջերափողերը: Այսպես. Շապուհ Բագրատունին, նկարագրելով VIII դարում արարական գորաբանակներից մեկը, նշում է. «**Հնչեցուցին զփողն եղջիրէ** ի բանակն անօրինաց» (10. էջ 23): 1098թ. Անտիոքի գրավման պատմության մանրանասների մեջ Սատրեսու Ուրիայեցին հատուկ նշել է. «... և բացեալ ի պարիսպն և զկլայեած դուռն, և ամենայն բանակն Ֆռանկաց մտին ի քաղաքն Անտիոք. և ընդ առաւոտն միարան հնչեցուցին **զփող** եղջերացն ամենայն օրոքն» (8. էջ 264):

Պղնձեն և եղջյուրե փողերի հնչերանգային տարրերությունները դարձյալ հնարավոր է դիտարկել փող նվագարանի գործառույթի բազմազանության շրջանակներում: Նույնը կարելի է նշել նաև այդ նվագարանների կառուցվածքային առամձնահատկությունների մասին: Մովսես Կաղանկատվացին հիշատակում է **բազմաձայն փողեր**: Աղվանքի թագավոր Վաչեին ուղղված նամակում ասվում է. «Եկն եհաս ի վերայ քո միանգամայն բազմութիւն ազգաց հեթանոսաց, ահաւոր գազանօք, խառնադրոշն նշանօք, բազմաձայն **փողովք, գալարափող** գոչմամբ, անտառախիտ նիզակօք» (11. էջ 17):

Բազմաձայն բնորոշումը կարելի է մեկնաբանել և իրքև նվագարանների քանակի ընդգծում, և իրքև հնչողության բազմաձայն կերտվածքի նշում: Յամանան եզրակացությունների ենք հանգում նաև Սերեսոսի հիշատակություններից մեկի բննության մեջ: Այսպես. 607թ. Սմբատ Բագրատունու և պարսից Խոսրով արքայի համագրծակցությանն անդրադառնալով, պատմագիրը նշում է. «Յայնժամ տայ նմա արքա գտանուտերութիւն՝ որ անուանեալ կոչէր Խոսրով Շում...: Տայ նմա **զփող չորեքձայնեանս** և պահապան դրանն նորայ ի հետեւակաց արքունի» (3. էջ 101): Այս դեպքում ևս չորեքձայնեա փողերը կարող են ստուգաբանական տարրեր մեկնությունների ենթարկել: Կարելի է ենթադրել, որ փողերից յուրաքանչյուրը արձակել է չորս հնչյուն, կամ ունեցել է չորս ձայնանցք: Յնարավոր է դրանք դիտել նաև որպես մեկ հնչյուն արձակող չորս փողերի խումբ և այլն: Տվյալ դեպքում փողերի չորեքձայնեա լինելը դրանց որոշակի տեսակի մասին է վկայում: Նույնը կարելի է ասել նաև **պղնձե փողերի, եղջերափողերի, գալարափողերի**, ինչպես նաև **շեփորի** մասին: Յնարավոր է, որ փող անվանումը պատմագիրների մոտ հաճախ ընդհանրացված անվանումի ինաստ է ունեցել և օգ-

տագործվել որպես յուրահատուկ տերմին:

Յամալրելով նվագարանների տեսականին վերաբերող պատմագրական բնութագրումները, նշենք, որ դրանցից մի քանիսուն հիշատակվում են նաև տարրեր նվագարաններից (**փող, բմբուկ, քնար, ջնար**) բաղկացած նվագախմբերի մասին: IX դարում հայ-արարական ռազմական ընդհարումներից մեկի նախօրյակին, ըստ Թովմա Արծրունու, արաք բագավոր Զափրը «խնդրէ և տեղեկութիւն թե քանի՞ դրոշը են, և կամ քանի՞ նշանը, և կամ քանի առաջս գորքն բաժանիցին, և կամ քանի՞ **փողը** գոչիցին, և կամ **քանի՞ բմբուկ** դափիցեն» (4. էջ 211): Արաք զորապետ Բուղայի արշավանքներից մեկի նկարագրության մեջ ասվում է. «... նշանս կանգնեալ և **քնարը** հնչէին, և թմբուկըն դափիէն» (4. էջ 211): Նույն ճակատամարտի նկարագրության մեջ նշվում է. «Յայնժամ հրաման ետուն ամենայն օրացն ելանել ի պատերազմ. և ահա աղաղակ և **փողը և քնարը և ջնարը**, և վառեալ զինու և սրոյ և ամենայն պատրաստութեամբ անհուն օրացն» (4. էջ 296):

Ընդհանուր առնամք բննվող ոլորտը դիտարկելով երևույթի անբողջական համայնապատկերի մեջ, նշենք, որ բացի նվագարանային երաժշտությունից, ռազմական իրադարձությունների ժամանակ և առհասարակ հին հայոց բանակում հնչել են նաև այլ ժամրի և տիպի ստեղծագործություններ (իմա՝ ժողովողական երգեր, հոգևոր երգեր, պարեր և այլն): Քննությունը սոսկ նվագարանային երաժշտության ոլորտում մասնավորեցումը ակնկալում է այլ աղբյուրների՝ հնագիտության, կերպարվեստի (հատկապես՝ մանրանկարչության), ինչպես նաև հարևան ժողովուրդների համապատասխան և համարժեք աղբյուրների տվյալների համադրական ուսումնասիրում: Պատմագրական նյութը լուրջ հիմք է տալիս հայոց բանակում կիրառված գործիքային երաժշտությունը արժևորել իրքև ժամանակի երաժշտարվեստի մի ինքնատիպ ոլորտ, որտեղ բազմապիսի գործառույթի մեջ են դրվել ինչպես մասնահատուկ, այնպես էլ ավանդական նվագարաններ:

Պետականության կորուստը միակ պատճառն էր, որ հայոց հինավուրց ռազմակոչերը մնացին լոկ մատենագրական հիշատակություններում՝ իրքև ազգային բանակը խորհրդանշող յուլորինակ տարր:

Ծանոթագրություններ

1. Այսուհետև բոլոր ընդգծումները մերն են (Հ.Ս.)
2. **Հովհան Սամիկոնյան**, Պատմութիւն Տարօնոյ, Երևան, 1941:
3. **Սեբես**, Պատմութիւն ի Յերակն, Թիֆլիս, 1912:
4. **Թովմա Արծրունի**, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917:
5. **Եղիշե**, նշվ. աշխ.:
6. **Ազարանգեղոս**, Պատմութիւն Յայոց, Տիֆլիս, 1909:
7. **Ստեփանոս Տարոնեցի Ասողիկ**, Պատմութիւն Տիեզերական, Պետերբուրգ, 1885:
8. **Սատրես Ռևհայեցի**, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898:
9. **Մովսես Խորենացի**, Յայոց Պատմութիւն, Տիֆլիս, 1913:
10. Պատմութիւն **Ծապիոյ Բագրատունոյ**, Եջմիածին, 1921:
11. **Մովսես Կաղանկատվացի**, Պատմութիւն Աղուանից Աշխարհի, Մոսկվա, 1860:

Hasmik Stepanyan

The Musical Instruments in the Ancient Armenian Army

Summary

Original manifestations in the Armenian medieval music represent the calls and exclamations to making on military action time. According to the Armenian Middle-Ages history, during the strategic events special melodies could be heard by the original musical instruments.

Different kinds of drums, horns and trumpets are mentioned. The context tells us that besides the musical instruments of the different circles, of strategic order instruments have also been used.

Դայկական ժամանակակից երաժշտություն

Современная армянская музыка

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА РУБЕНА АЛТУНЯНА

Ощущение народного, национального заложено в любом человеке независимо от того, осознает и принимает он этот факт или же отрицает его. Приходит время, когда сознательно или интуитивно национальный фактор – образы, звуки, краски, ментальность, темперамент несомненно дают о себе знать. Люди искусства ощущают национальный фактор остree, ярче и глубже, и без преувеличения нуждаются в народном творчестве, ибо принимают его как первоисточник. Каждый мастер ищет и находит в национальных источниках, в прошлом и настоящем своей страны что-то свое: художник – мир краски, архитектор – стиль и форму, писатель – колорит образов и типажей, музыкант – специфику языка, выраженную в народных песнях и танцах, обрядах и традициях. Пытаясь это преломить и объединить с современными тенденциями развития музыкального искусства, которые стали достоянием всего мира, композиторы выходят на качественно новый уровень и занимают достойное место как в своей стране, так и далеко за ее пределами.

Связь композитора с фольклором (1.) – специфическая и даже личная категория, где национальное мышление может проявляться по-разному, в зависимости от того, непосредственно цитируется или имитируется народный материал. Если окунуть единным взглядом путь, проийденный профессиональной армянской музыкой с самой ранней стадии ее развития вплоть до наших дней, мы не найдем ни одного композитора, который прямо или опосредованно не обращался бы к народному творчеству (2).

В 60-ые годы (3.) – время нововведений и экспериментов, когда национальная музыка находилась на перекрестке нового, современного направления и устоявшегося традиционно классического, существовало три основных источника, питающих творчество армянских композиторов: это европейская класси-

ческая музыкальная культура, национальная культура с прочной опорой на народное творчество и богатый арсенал композиционных и технологических средств, являющихся приоритетом музыкального искусства XX века. Однако, как отмечает исследователь современной музыки С.Саркисян, “новое поколение принесло с собой и новые взгляды на творчество, искусство в целом, обновленное понимание фактуры, звука, цвета, линии, динамики, инструмента, самоу художественной формы” (3.С.10) Три отмеченных выше источника питаю и творчество Рубена Алтуняна, глубокого знатока армянского фольклора, для которого народное искусство является основным фактором сочинения *.

Р.Алтунян (род.1939) - глубоко национальный композитор, влюбленный в историческое прошлое своего народа, его обряды и традиции, духовное наследие. Безусловно - художник-патриот, сознающий острую диалектичность актуальной ситуации, пытающийся объективно отразить ее посредством своего творчества. Алтунян принадлежит к числу тех композиторов, для которых национальные традиции не столько отдельно взятые элементы, сколько основная почва, на которой базируется его искусство в целом. Помимо привнесения народного материала в собственные сочинения, композитор уделяет большое место обработкам традиционных народных мелодий, что не столь популярно в современной композиторской среде. Следовательно, произведения Алтуняна, во многом вбрав в себя национальную природу фольклора, в свою очередь, обогастили жанр обработок армянской традиционной музыки.

Творчество Алтуняна условно можно разделить на две основные группы:

- 1) собственные сочинения;
- 2) обработки народных и народно-профессиональных мелодий для разных вокально-инструментальных ансамблей.

Затрагивая проблему народного начала в творчестве, мы хотели бы провести определенный водораздел между категориями “народного” и “национального”. Ведь художник, не прибегая к народным образцам, может иметь ярко выраженное нацио-

* Творчество Р. Алтуняна не становилось темой специального исследования, однако существует ряд статей, посвященных отдельным произведениям автора (4.С.138,5,6.).

нальное мышление, и наоборот, цитируя народный первоисточник, - сохранять европейский менталитет. Творчество Алтуняна – органичный сплав народного и национального, где каждая их грань реализуется по-своему. Народный принцип выявляется непосредственно в обращении к материалу фольклора, характерным народным инструментам, в обращении к жанру обработки фольклорной музыки, т.е. вырисовывает внешний пласт народного творчества.

Национальное же затрагивает более глубинные проблемы, связанные с художественно-историческим мировоззрением, ладо-интонационной и ритмической системами, а также принципами изложения и развития музыкального материала. Интересно по этому поводу замечено Н. Шахназаровой: “Каждая национальная музыкальная культура открывается перед нами в двух измерениях, имеет две точки отсчета исторического процесса. Одно измерение более глубокое и хронологически более отдаленное, - музыка, предшествующая композиторскому творчеству, том слой, в котором генетически заложено все дальнейшее развитие музыкального сознания нации. В любой своей разновидности, будь то фольклор или различные формы профессионализма, искусство светское или духовное, плод коллективного творчества или импровизации отдельных выдающихся представителей - в исторической перспективе этот пласт откладывается в нашем сознании как музыкальный “дух” нации. Он предстает как самовыражение национального, своеобразный его критерий, составляет важнейший компонент классической традиции, фундамент, на котором впоследствии выстраивается многоэтажное здание композиторского искусства” (7.).

Известны три принципа использования фольклора в профессиональном творчестве:

1. Цитирование, когда берется мелодия целиком, и средствами гармонии, инструментовки, полифонии обогащается, достигая нового художественного качества.

2. Коренная разработка целостной мелодии или же ее характерного тематического зерна.

3. Воссоздание мелодии исходя из строя музыкального языка, ладо-гармонической и интонационной сферы оригинала.

Эти три принципа в равной степени представлены в творчестве Алтуняна, и каждый, вытекая один из другого, создает

сложное переплетение и взаимодополнение. Метод цитирования употребляется композитором достаточно часто. В Первом струнном квартете (1962) Алтунян использует мотив армянской песни «Արի Մանա» (“Ари Манана”), во втором квартете (1995) - армянскую городскую песню «Սիրեցի յար տարշի» (“Сиреци, ярс таран”), в картине-поэме «Թափուր անդաման» (“Пустующая нива”) для дудука, зурны и камерного оркестра (2000) - зажигательные танцы «Շալախ» (“Шалах”) и «Քոչարի» (“Кочари”).

Однако ни один подлинный музыкальный образец не есть слепое перенесение песни или танца в контекст произведения. Народный материал интегрируется, ассимилируется в произведении автора и получается тот тематический и ритмо-интонационный сплав, в котором нуждается композитор. При этом никогда не изменяется образный характер первоисточника, сохраняется чистота интонирования и его национальная характерность. Цитата перерастает в музыкально-тематический материал, на основе которого и строится произведение. В большинстве случаев цитата является носителем основной идеи, порой выступая как лейттема произведения. Ярким примером к сказанному является Второй струнный квартет композитора, где армянская городская песня «Սիրեցի յար տարշի» (“Сиреци, ярс таран”) и есть основная тема, точнее сказать, лейттема, пронизывающая музыкальную ткань всей композиции. Проходя четырежды в наиболее важных драматургических этапах квартета, она преломляется в разных эмоционально-образных плоскостях: от кантиленно-нежного до экспрессивно-дramатического.

В связи с проблемой нового тематизма, взаимоотношений композиторского и фольклорного творчества Г. Головинский отмечает: “Думается, что у композиторов, чье обращение к фольклору вполне очевидно (пусть степень осознанности различна), результаты этого обращения запечатлеваются в первую очередь именно в тематизме. Введем для обозначения таких результатов понятие фольклорный тематизм. Под фольклорным мы будем иметь в виду тематизм (темы и различной степени протяженности тематически значимые элементы), образованный: цитированием народной мелодии или ее фрагментов (при любом видоизменении), либо воспроизведением какого-либо определенного фольклорного жанра в его

конкретных приметах (скажем, тип мелодии и фигура сопровождения, ритмическая формула и характерный тембр и т.д.)” (1.С.103-104).

Как и другие характерные особенности, составляющие творческий стиль Алтуняна, метро-ритмический аспект также вытекает из особенностей армянского народного и народно-профессионального творчества. Ритм – важнейший эмбрион, доминирующая конструктивная ячейка, которая заставляет произведение пульсировать, дышать. В творчестве Алтуняна получают большое распространение сложные ритмы, метро-ритмическая игра, смена симметричных и асимметричных построений. Почти во всех произведениях автора доминируют принципы асимметричного акцентирования разных долей такта, периодичность, чередуемая с апериодичностью, двудольность с трехдольностью, при этом одновременно сочетаясь с несовпадением метрических и ритмических акцентов. Широко используются полиритмические средства, такие, как и метрическая переменность в рамках небольших построений. Даже сохраняющую метрическую периодичность, которая так свойственна танцевальным жанрам, композитор старается нарушить одновременным сочетанием разноакцентируемых ритмов. Например, в поэме “Пустующая нива” для солирующих инструментов и камерного оркестра композитор контрапунктически соединил два четырехдольных народных танца: «Ծալշիլ» (“Шалахо”) и «Քոչարի» (“Кочари”), асимметрично акцентировав сильные и слабые доли использованных мелодий. В контексте данной композиции сочетание ритмических несоответствий двух танцев, динамическая пульсация ритма, становятся основными носителями идеи. Свобода высказывания, импровизационность диктуется источником гусаноашугской ветви народно-профессионального творчества. Наряду с этим, исходя из специфики произведения, в творчестве композитора нашли место характерные черты, присущие средневековой армянской монодии, а именно: степенность изложения музыкальной мысли, неквадратное строение периода, опевание одного и того же звука, орнаментальность мелодической линии. Характерной особенностью стиля Алтуняна становится принцип дифференциации музыкальной ткани, когда скрипки ведут мелодическую линию, альты же с виолончелями и контрабасами создают

ритмическое оstinato, беря на себя функцию ударных инструментов (наиболее ярко это проявляется в частности, в обработках народных танцев для струнного квартета: «Քոչարի» (“Кочари”, 1964), «Բերդ պար» (“Берд пар”, 1968).

Указанные метро-ритмические особенности непосредственно связаны с принципом формообразования. Свободное изложение музыкальной мысли, влияющее на апериодичность развития, диктует свои условия конструирования формы. В большинстве случаев композитор прибегает к свободно трактованным, развитым одночастным и трехчастным построениям, которые не поддаются точной классификации. Данный принцип формообразования примечателен для гусано-ашугского творчества. Для каждого произведения Алтунян конструирует индивидуальную форму, соответствующую содержательной сути композиции. Одновременно с этим присутствуют достаточно устойчивые признаки формообразования, и несмотря на отмеченную свободу высказывания, композиции Алтуняна всегда структурно и драматургически целостны, что достигается благодаря:

- 1) интонационно-тематическим, тональным связям (Симфониетта для струнного оркестра, 1996, “Пустующая нива”);
- 2) сквозному симфоническому развитию (Симфония, 1979);
- 3) наличию лейттемы, которая служит важным формообразующим фактором (Второй струнный квартет).

Роль полифонии в творчестве Алтуняна достаточно велика. Принципы подголосочной и имитационной полифонии широко представлены в произведениях композитора. Имитационные переклички у разных инструментов с меняющейся фактурой, динамическими сдвигами, темброво-колористическими эффектами, - в числе часто используемых композитором приемов. Полифонизированная фактура придает произведению многослойность музыкальной ткани. Значительную роль в композициях Алтуняна играет движение по горизонтали. Линеарное мышление особенно ярко выражено в медленных частях, а также в обработках духовных песнопений для разных вокально-инструментальных ансамблей. Однако ярко выраженное полифоническое развитие всегда соседствует с принципами гомофонно-гармонического письма. В области гармонического мышления автор склонен к неожиданным диссонантным созвучиям, альтерациям и высотной вариантности ступеней,

элиптическим цепочкам. Преобладают аккорды, примыкающие к квартово-квинтовой, секундово-септимовой гармонической сфере, вытекающей из особенностей ладов армянской музыки. Европейскую ладовую систему композитор обогащает национальными оборотами, используя двойственный лад с гармонической, фригийской секундой. Характерное национальное мышление заметно также в присутствии битоникальных звучаний, где предпочтение отдается замене единого тонального центра на несколько, обычно два. Происходит как бы раскачивание между двумя равнозначными по функции ступенями лада (центральной и побочными опорными ступенями).

Мы уже отмечали том факт, что Алтунян - прекрасный знаток народного творчества, и жанр обработки народных образцов занимает значительное место в творческом багаже композитора. Это та лаборатория, где оттачивался и шлифовался стиль композитора, сформировав профессиональный подход к народному первоисточнику и высокий вкус заимствования и интегрирования фольклорных образцов в собственные сочинения. В связи с этим, нам кажется целесообразным остановиться на некоторых характерных тенденциях в жанре обработок народных мелодий.

Рубен Алтунян – автор более 120 обработок, написанных в период с 1969 по 1976 годы. Большая часть из них принадлежит народным и гусано-ашугским мелодиям, более скромно представлены обработки духовных и патриотических песен. Изучая данную ветвь творчества композитора, мы руководствовались фольклорными обработками, созданными для Ансамбля песни и пляски и Ансамбля гусанской песни Армении*.

Среди обработок Алтуняна встречаются песни разных жанров: лирические, драматические, песни-монологи, обрядовые, оровелы. В каждой из них композитор стремился создать яркий неповторимый образ, многогранно раскрывая его. Создавая свадебный обряд - «Дшафпришапц» ("Тагавораговк") он хотел максимально подчеркнуть и выявить сторону свадебного обряда, сохранившегося испокон веков. В танце «Արծանիք» ("Арцванар") для ансамбля народных инструментов (без сан-

* В ансамбль народных инструментов входят: шви, три дудука, канон, сантур, каманча, уд, бас-бамбир, контрабас и доол.

тура) композитор воспал образ орла – символ эллинистической Армении**.

Или же, например, в песне «Աշուղ Շողլաւ աշուղ Քերովբեյի Վեճը» ("Ашуг Шоглау ев ашуг Керовбец веч") поднят вечный вопрос поколений, раскрываемый в диалогическом споре молодого и взрослого ашугов. Как следует из сказанного, для композитора весьма важно создание образов, которые коренятся в истории Армении и в какой-то мере раскрывают ее характерные особенности.

Три существующих принципа использования фольклора в профессиональном творчестве, о которых мы говорили ранее, здесь одинаково важны. Первый принцип – цитирование, используется композитором достаточно широко и касается, в основном, песенно-мелодического начала. Вокальный материал народной песни цитируется без изменений. Примером этого типа являются обработки песен «Քանի Վուր ջանմ» ("Кани вур джаним"), «Թիգուզ քու քաշին մարդրիտ տան» ("Тикуз ку кащин маркрут тан") Саят-Новы, сюита «Թագվորացով» ("Тагавораговк") на материале народных песен. Естественно, композитором обычно вносятся незначительные корректировки, которые ни в коем случае не препятствуют развитию мелодии, и не изменяют основной мелодический мотив. Следующие два принципа – свободное развитие и стилизация – также нашли место в обработках Алтуняна. Отмечая этот факт, следует обратить внимание на то, что они почти всегда сосуществуют и неразрывно между собой связаны. Разработка мелодико-тематического зерна приводит к сочинению совершенно нового музыкального материала, который, утрачивая непосредственную связь с первоисточником, в то же самое время все еще является ее неотъемлемой частью. Такой принцип доминирует в инструментальных произведениях, в частности, в обработках для ансамбля народных инструментов: «Արծանիք» ("Арцванар"), «Շալախ» ("Шалахо"), так же в инструментальных вступлениях и заключениях к песням «Զեփյուր քարեւ տար» ("Зепюр, барев тар") Аваси, «Թիգուզ քու քաշին մարդրիտ տան» ("Тикуз ку кащин маркрут тан") Саят-Новы и т.д. Часто встречаются случаи, когда композитор сам сочиняет инстру-

** Каменная статуэтка орла, сохранившаяся со времен эллинистической Армении, была увидена композитором в Эрмитаже Санкт-Петербурга.

ментальное обрамление к народному первоисточнику. Показательным примером сочетания двух принципов является свадебный обряд «Թագօվրագով» ("Тагаворагов"), построенный по принципу сюитного - чередовании контрастных номеров, которые настолько органично вытекают друг из друга, что создается впечатление естественно развивающегося музыкально-сценического действия.

Второй принцип - коренная разработка, наиболее выражен, как уже отмечалось, в обработках для инструментального состава. Большой интерес с этой точки зрения представляют Вариации на тему народного танца «Շալախ» ("Шалах"), обработанного для ансамбля народных инструментов, где музыкальный материал танца настолько искусно преломлен через композиторское восприятие, его индивидуальный почерк, что мелодия танца растворяется в общем полифоническом развитии.

В вокальных обработках Алтуняна, как правило, имеются три основных действующих лица: солист, вокал (ансамбль или хор) и инструментарий, которые неразрывно между собой связаны. Развивая главную музыкальную мысль, они взаимодействуют друг с другом, и возникает несколько параллельных диалогов: между солистами и хором, солистом и инструментальным ансамблем, наконец, между общим вокальным составом и инструментальным. Солист выражает основную идею, хор же, подхватывая, ее обобщает. Исходя из этого, в обработках Алтуняна ярко выделяются два основных вида пения: респонсорное – в виде диалога («Ինչ կոնմ էկմն» ("Инч коним экимн") Саят-Нова, народная - «Աղանդի ողբը» /«Аданау вохп/»), и антифонное - поочередное исполнение солистом и вокальным ансамблем («Սասունաշը» /«Сасунасар/» Дживани). Существует еще один принцип, который примыкает ко второму. Это наличие запева, звучащего с уст солиста, впоследствии постепенно подхватываемого разными группами хора («Շաղը ծաղկեցա՛» ("Цар цахкецев"), «Թագօվրի մեր» ("Тагавор мер") и т.д.). Принцип выбора одного из указанных видов музыкального исполнения и драматургии диктует содержание самой песни, и что важно, композитор всячески избегает музыкальных штампов и находит для каждой песни индивидуальное исполнительское решение.

Инструменты в ансамбле берут на себя функцию сопровож-

дения. В основном, они не персонифицированы, исключение составляют отдельные случаи. Например, свирель в песне «Սասունաշը» ("Сасунасар") имитирует пение птиц, дудук в большинстве случаев привносит трагическое начало – «Բլրուկի հիդ» ("Блбули хум") Саят-Нова. Здесь также уместно отметить два образца обработок, где композитор, используя весь инструментальный состав, уподобляет его звучанию отдельного инструмента. Эта обработка песни, сохранившейся с XVIII века «Աշուգ Շոգլաւ և աշուգ Կերօվես վեշ» ("Ашуг Шоглау ев ашуг Керовбен вече"), где звучание ансамбля народных инструментов превращается в большой саз (в инструментальном ансамбле отсутствуют шви и каманча), а в танце Нерсеса Шнорали «Նոր ծաղկի» ("Нор цахик", - шви, дудук, бас-бамбир, контрабас) максимально ощущается звучание органа. Отметим и то, что этот принцип композитором употребляется и в обработке танца «Բերդ պար» ("Берд-пар") для струнного квартета*.

Интересно и то, как решает Алтунян проблему ритма, ведь не секрет, что ритм наравне с мелодией играет основополагающую роль в народной музыке. Одним из важнейших принципов для Алтуняна является выработанный им метод, который распространяется почти на все обработанные композитором народные мелодии. Три инструмента в ансамбле – уд, канон и контрабас берут на себя функцию ритма, точнее говоря, они воспроизводят ритмическую пульсацию песни или танца. Таким образом достигается гармоническое сочетание мелодического и ритмического начал, тем самым образуя сложную, но одновременно стройную драматургическую линию развития. Своеобразно также решена функция дама у дудука, что является обязательным атрибутом армянского ансамблевого исполнения. В инструментальном ансамбле у Алтуняна задействованы три дудука: средний берет на себя функцию дама, но это - подвижный, полифонизированный дам, ибо только в очень редких случаях он остается неподвижной звуковой опорой.

В основе алтуняновских обработок лежит мажоро-минорная система, естественно, в органичном сочетании с особенностями армянской ладо-интонационной организации. Компози-

* Струнный квартет имитирует звучание волынки.

тор широко использует здесь полифонический принцип развития, в частности, виды подголосочной полифонии - «Ձեփյուր բարեւ տար» ("Зепюр, барев тар") гусана Аваси, «Նոր ծաղիկ» ("Нор цахик") Шнорали, имитационной полифонии - «Շալախոն» ("Шалахо"), а в свадебном обряде «Թագորագովք» ("Тагвораговк") органично сочетаются эти два фактурных типа. Вместе с тем, Алтунян нередко прибегает к гомофонно-гармоническому принципу письма - «Առ նազելի» ("Ар Назели") Дживани, «Թիզուզ քու քաշին մարքուս տան» ("Тикуз ку кашин марким тан") Саят-Новы.

Резюмируя заметим, что жанр обработки народных мелодий является одним из важнейших в творчестве композитора. Прониквшись гениальностью народной песни, Алтунян сохранил важнейшие ее особенности: мелодико-ритмическое богатство, ладо-гармоническую и интонационную сферу, ее музыкально-художественный образ, а также присущий народному творчеству синcretизм средств выразительности. Таким именно образом народные песни и танцы были достойно представлены слушательской аудитории в современных концертных залах разных стран. Основываясь на многолетнем творческом опыте своих предшественников, и, конечно Татула Алтуяна, (1901-1973) - патриарха народной песни, основателя Ансамбля песни и пляски (1938), Государственной хоровой капеллы* (1937) и Хорового общества Армении (1966), практически он не повторил путь отца, избрав свою творческую дорогу.

В заключение вновь подчеркнем, что Рубен Алтунян принадлежит к числу тех современных композиторов, которые имеют ярко выраженное национальное мышление и категория фольклора есть основа его творческого *credo*. Воплощение национального начала через фольклорный материал и инструментарий не мешают композитору создавать произведения, отвечающие духу времени.

Примечания:

1. Головинский Г., Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX вв., Москва, 1981.

* Ныне - Государственная академическая хоровая капелла Армении.

2. Особенности взаимосвязи фольклора и профессионального творчества на примере национальной музыки находятся в центре внимания и армянских музыколов, в частности Зурабян Ж.: Յայ գործիքային երաժշտության որոշ գծեր. Սովետական արվեստ, Երեւան, 1981 թ.11. Ֆուլկորի ներթափանցման հատկանիշները 1950-քր. հայ գործիքային երաժշտության մեջ. Երեվան 1987; Фольклорные пласти в тематизме Первой симфонии Джигана Тер-Татевояна. Сборник музыковедческих трудов, Ереван, 2000, N1. и др.

3. Подробнее о закономерностях новых явлений данного периода см. в кн: Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), Ереван, 1983.

4. Тер-Симонян М., Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, Ереван 1974.

5. Берко М., // Коммунист, 18 июня 1963.

6. Тер-Оганезова И., // Коммунист, 5 декабря 1967.

7. Шахназарова Н., Национальная традиция и композиторское творчество, / Музыкальная культура Армянской ССР (сост.М. Берко) Москва, 1985.

Vera Zalyan

Folk Sources of the Music by Ruben Altunyan

Summary

The article is dedicated to the study of folk music in the creative work of Armenian composer R. Altunyan (b. 1939). The author of the article considers features of the themes, metric, rhythmic and modal regularities as well as constructive aspects of the composer's music.

ՄԱՐԻՆԵ ԷՔԻԶՅԱՆ

«ԴԱՎԻԿ» ՏԱՐՁ ՀԱՅ ԿՈՄՊԱԶԻՏՈՒՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾՎԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Այսօր, երբ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստը հայ մշակութային կյանքի անբաժանելի մասն է դարձել, դժվար է պատկերացնել, որ ազգային այդ ժառանգությունը, խորհրդային իշխանության քաղաքական գաղափարախոսության պայմաններում, շուրջ կես դար մոռացության էր մատնվել: Այդ շերտերին դիմելը հայ կոմպոզիտորական արվեստում չէր խրախուսվում, և առաջններից մեկը, ով համարձակվեց քանդել «գորոյան հանգույցը», Յարո Ստեփանյանն էր: Ներևան 30-40-ականներին կոմպոզիտորն իր երգերում և ռոմանսներում, իսկ 1944-ին նաև առաջին սիմֆոնիայում անդրադավ հայ հոգևոր երգարվեստին՝ իր ստեղծագործությունների երաժշտական նյութը քաղելով շարականներից: 50-ականներին այս գիծը շարունակեցին Է. Հովհաննիսյանը (առաջին սիմֆոնիայում) և Ա.Փիրունովը (Երկորրդ կվարտետում)` օգտագործելով «Հավիկ» տաղը: Եթե նման փորձերը այդ տարիներին մասնակի բնույթ էին կրում՝ կապված ավելի շուտ կոմպոզիտորի անհատական նախասիրությունների հետ, ապա որպես գեղագիտական ամբողջական գործընթաց, միջնադարի նկատմամբ ակտիվ վերաբերմունք դրսևը 60-ականների բարոյա-հոգեբանական մշակութային մթնոլորտում որպես ազգայինի արտահայտման նոր մակարդակ: Դրա առաջին վառ արտահայտությունը եղան S.Մանսուրյանի «Հայուններ» վրկալ շարքը (խոսք՝ Նահապետ Քուչակի) և «Տետր ողբագին տաղերգության» վոկալ-գործիքային շարքը (խոսք՝ Նահապետ Քուչակի և Խաչատուր Կեչառեցու), Ա.Աճեմյանի «Լսոներ» վոկալ-գործիքային շարքը (խոսք՝ Հովհաննես Թլկուրանցու), Լ.Աստվածատրյանի «Հավիկ» Պրոյեկտ, Ս.Աղաջանյանի «Պոյի ինոնոդիաներոց»: Հետագա

* Հայ կոմպոզիտորների 60-70-ական թվականների վլուալ-կամերային ստեղծագործություններում միջնադարյան արվեստի հանդեպ աստիճանաբար աճող հետաքրքրության նկատմանը առաջիններից մեկը նշել է Ս.Ասրույնը (1.):

տարիներին միջնադարյան երաժշտության ժանրերին դիմեցին հայ կոնպոզիտորներից շատերը՝ Գ.Արմենյանը, Ռ.Աթայանը, Է.Արիստակեսյանը, Մ.Իսրայելյանը, Մ.Դովիաննիսյանը, Ե.Երկանյանը, Է.Սադոյանը, Վ.Մանուկյանը և այլոք:

Միջնադարյան արվեստն իր համանարդկային արժեքներով, բարոյագիտական բարձր գաղափարախոսությամբ, հստակ ու կայուն ձևերով, գուսապ ու վեհ հնչողությամբ իր հետ բերեց նոր հնարավորություններ: Այս հիմքի վրա գրված ստեղծագործությունները հարստացնում են կոմպոզիտորների ինքնարտահայտման եղանակները, ընդարձակում ստեղծագործությունների ոճական ու ժամրային շրջանակները, ձայնակարգային ներդաշնակ հիմքը, խորացնում գծային (լինեար) նտածելակերպը: Պատահական չէ, որ ստեղծագործական ոլորտում ազգային ժառանգության այդ ինքնատիպ շերտերի հանրեալ հետաքրքրությունը առ այսօր ոչ միայն չի նվազել, այլև ավելի է խորացել՝ ունենալով նորանոր ձեռքբերումներ:

Հայ երաժշտագետները, անշուշտ, անդրադարձել են միջնադարյան արվեստի զարթոնքին, բայց հիմնականում միջնորդավորված ձևով կապված հեղինակների հետազոտական նյութի հետ (Ն.Թահ-միզյան, Ս.Սարգսյան, Ա.Բարսամյան, Ա.Գրիգորյան, Ժ.Չուրաբյան և ուրիշներ): Այս երևույթն ավելի հանգանանալի ուսումնասիրել են Ռ.Աթայանը և Ա. Արևշատյանը (2.):

Ներկա աշխատանքը ևս միջնադարյան մոնողիայի* ներթափանցման հարցերի ուսումնասիրության մի փորձ է հայ կոմպոզիտորական արվեստի մեջ։ Սյուրի ծավալայնությունից ելնելով՝ սահմանափակվում ենք «Հավիկ» տաղի օրինակով, որը առավել հաճախ է եղել հայ կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում և բացի այդ հայ կոմպոզիտորական արվեստում հիգնոր մոնողիայի օգտագործման առաջին նմուշներից է։

* Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Москва, 1958.

Համաձայն Բուշնարյանի և Գալիցկայայի՝ մոնողիան իր կոնպոգիցին ամբողջ-կանությամբ ի սկզբանե միաձայն և բազմաձայնություն չպահանջող ստեղծագործություն է:

* * *

Տաղային արվեստը ծևավորվել է 10-11-րդ դարերում*: Ի սկզբա-
նե գուսանական երաժշտա-քանաստեղծական այս տեսակի կրո-
նական միջավայր՝ այսինքն գրավոր արվեստ ներթափանցման
հարցում անգնահատելի է Գրիգոր Նարեկացու դերը: Գրականա-
գետ Վաչե Նալբանդյանի բնորոշմամբ, «Գրիգոր Նարեկացին նորո-
վի մեկնարանեց ու իմաստավորեց կրոնական հայտնի թենաները և
համարձակորեն փշունով հոգևոր պոեզիայի քարացած ծևերն ու
ավանդական շաբլոնը՝ քերթողական արվեստը դուրս բերեց իսկա-
կան քանաստեղծական ներշնչանքի զարմանահրաշ աշխարհը...»
(6. էջ 58):

Գրիգոր Նարեկացուց մեզ հասած մի քանի տաղերի թվում հա-
ճախ նշվում է նաև «Հավիկ» տաղը: Այնուամենայնիվ, գրականա-
գետները միասնական չեն այս տաղի հեղինակային պատկանելիու-
թյան հարցում: Այսպես, ակադեմիկոս Ասատրու Մնացականյանը
«Հավիկ» տաղի ծնունդը կապում է Նարեկացուն նախորդող ժամա-
նակաշրջանի հետ՝ մատնանշելով դրա ժողովրդական ծագումը (7.
էջ 525): Որոշակի տարակարծություն կա նաև հենց «Հավիկի» բա-
նաստեղծական կերպարի ընկալման վերաբերյալ: Ուստի, բերում
ենք տաղի ամբողջական տեքստը՝ ըստ Ա.Մնացականյանի (7. էջ
529):

* Տաղը քնարական երգ է Վիպականության, հայեցողականության, երթեմն դրա-
մատիզմի տարրերով՝ նախատեսված մեներգելու համար: Տաղերին բնորոշ է ծևի և
ձայնածավալի ընդարձակությունը, ութ-ձայնի համեմատությամբ մեղեղիական
ազատ ոճը, զարդանախշերի և գործիքային տիպի պասամների առկայությունը,
բազմալարայնությունը, դիմական հարստությունը, իմպրովիզացիոն շարադրանքի
հետ մեկտեղ կառուցվածքի հստակ կազմակերպվածությունը (5. էջ 36):

ՏԱՐ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ

Հավիկ մի պայծառ տեսի, աննըման,
Յայն քառարթիկին վերայ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Չայկիւ ահագին գոչէր, աննըման,
Գարբիւեան փողոյն նըման, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Փետուր գոյնզգոյն ուներ, աննըման,
Արեգական շողոյն նըման, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Զաշերն արտասուօք լընոյր, աննըման,
Առավոտոյ ցօլոյն նըման, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Բանս ողորմագին ասեր, աննըման,
Կյն գերեցկագոյն հայկն, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

- Ես խաչ բարձրանալ կամիմ, աննըման,
- Ի ի նա բարձրանալ կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Խաչէն իջանել կամիմ, աննըման,
Ի գերեզմանս թաղիլ կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Զդժիռս աւերել կամիմ, աննըման,
Զիգիսն ազատել կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Ցերորդ աւուր յառնել կամիմ, աննը-
ման,
Աշակերտաց յայտնել կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Ցերկինս յամբառալ կամիմ, աննըման,
Յաջմն հօր բազմի կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Սյուս անգամ ես զալ կամիմ, աննըման,
Դատաստան առնել կամիմ, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

Զարդարս պսակել կամիմ, աննըման,
Զփառս ամենեցունց առնում, աննըման.
Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման:

«Հավիկի» տեքստից կարելի է եզրակացնել, որ տաղի մեջ ամ-
փոփկած են Քրիստոսի խաչելության, Հարության, Հայտնության,
մարդկանց հանդեպ նրա սիրո, Երկրորդ օալստյան, Աիել Դատա-
տանի և մարդկանց հոգիների փրկության գաղափարները, և փաս-
տորեն երկնքից իջած այդ լուսեղեն հավքը ինքը Քրիստոսն է: Ահա
թե ինչու է այս տաղը կոչվում նաև «Հարության» տաղ:

«Հավիկ» տաղի մեղեդին մեզ է հասել բանավոր ավանդության
միջոցով: Կոմիտասյան ձեռագրերում պահպանվում են այս տաղի
երեք տարրեր գրառումներ (8. էջ 83): Դրանցից ամենատարածվա-
ծը Կոմիտասի երգածից Ս.Աղայանի վերծանած տարրերակն է,

որով էլ մենք այսուհետ կառաջնորդվենք: «Հավիկ» տաղի կոմպոզիցիոն, դրամատուրգիական, լադային առանձնահատկությունների վերլուծությունը կարող ենք գտնել Ն. Թահմիզյանի «Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը 5-15-րդ դարերում» աշխատության մեջ (9. էջ 214): Ըստ այդմ, «Հավիկ» տաղը ընդլայնված պարբերություն է երկու բարդ նախադասություններով և հիմնանյութի միջանցիկ զարգացմամբ: Այն ծավալվում է «c¹» տոնիկայով և կվինտավային և օկտավավային օժանդակ հենակետով, երեք քառալար ընդգրկող ստեղատիպ լադում: Նման լադերին, ըստ Քուչնարյանի, բնորոշ է վերին օկտավավային օժանդակ հենակետի երաժշտական ֆունկցիոնալ փոփոխականությունը (ինչը ակներև է «Հավիկ» տաղում), այն կամ ենթարկվում է կվինտավային հենակետին, որպես նրա սուրդոմինանտ, կամ էլ ժամանակավորապես իր վրա է վերցնում տոնիկայի դերը՝ այնուամենայնիվ մնալով անկայուն և ձգտելով տոնիկա (3. էջ 398):

«Հավիկ» տաղի մեղեդիական նկարագիրը, որն այսօր էլ չի կորցրել իր թարմությունը, լադային շքեղ հենքը, կոնստրուկտիվ կատարելությունը, ռիթմա-ինտոնացիոն սենանտիկ արտահայտչությունը և մի շարք այլ հատկանիշներ կոմպոզիտորական ստեղծագործական երևակայության հզոր ազդակ և խթան են դարձել: Նրան դիմել են Ալեքսանդր Փիրումովը՝ Երկրորդ կվարտետում, Եղիգար Հովհաննիսյանը՝ առաջին սիմֆոնիայում, Լևոն Աստվածատրյանը՝ «Հավիկ» Պրոլոգում, Սերգեյ Աղաջանյանը՝ համանուն Պոլիմոնիայում: Որոքեր Աթայանը և Վարդ Մանուկյանը ներդաշնակել են այն ձայնի և դաշնամուրի համար*:

* * *

Ա.Փիրումովը «Հավիկ» տաղը մեջբերել է լարային երկրորդ կվարտետի (1954) երրորդ մասում՝ Andante-ում: Բացի այդ, նրա ռիթմա-ինտոնացիաները կարելի են գտնել նախորդ մասերում: Կոմ-

* Ելելով հոդվածի սահմանափակ ծավալից՝ հիմնականում ներկայացնում ենք այս ստեղծագործությունների մանրամասն վերլուծությունից սոսացած արդյունքները: Նյութը ամբողջությամբ ներկայացված է մեր դիպլոմային աշխատանքի մեջ՝ «Հավիկ» միջնադարյան մոնողիան հայ կոմպոզիտորական արվեստում, 2000, դեկ. ժամանակարյան:

պողիտորին հոգևոր մոնողիան գրավել է, կարծում ենք, զուտ իր երաժշտական արժեքով, որպես ազգային վար նկարագիր ունեցող մեղեդի՝ զարգացման հեռանկարային հնարավորություններով և այդ տարիների համար թարմ ու անսովոր հնչողությամբ: Տաղը երրորդ մասում կերպարային նկատելի փոխակերպման է ենթարկվել՝ մոնողիայի նպատակային կրծատումներով*, տեղ-տեղ սեփական լրացումներով, լարված ռիթմերով, ֆակտուրային և դիմանմիկ միջոցներով, որոնց ներքո խստաշունչ, վեհաշուր մոնողիան վեր է ածվել երկրային, գերզգայական թեմայի: Կարծում ենք, եթե մոնողիկ նյութի ակտիվ փոխակերպումը չի արդարացվում գեղարվեստական նոր մակարդակի ձեռքբերումով, ինչպես այս դեպքում, ապա նյութի մեջբերումը դառնում է շահեկան միայն մեկ կողմից՝ հեղինակի համար: Այդուհանդերձ, 1954-ին՝ Ստալինի մահից ընդամենը մեկ տարի անց, հայրենիքից հեռու ապրող կոմպոզիտորի «Հավիկի» օգտագործման փաստը ինքնին նշանակալի երևույթ է հայ կոմպոզիտորական արվեստում:

Ե.Հովհաննիսյանի առաջին սիմֆոնիայում (1957) «Հավիկ» տաղի ընտրության մեջ տեքստային բովանդակային կոնկրետ միտում, կարծում ենք նույնպես չկա: Ավելին, լայնահուն, երգային տաղի բնագրի մեջ ավելացնելով նոր շեշտադրումներ, կոմպոզիտորը նրան հաղորդել է էպիկական, դրամատիկ արտահայտություն: Այնուամենայնիվ, ներքին ազդակներով զգալով տաղի հոգևոր խորհրդավորությունը և մաքրագործող գորեղ ուժը, կոմպոզիտորը իր սիմֆոնիայում այն մեկնաբանել է որպես ազգային հոգևոր մնայուն արժեքի խորհրդանիշ, որպես հայրենիքի և ժողովրդի հարատևության գաղափարի երաժշտական մարմնավորում:

Ինչպես Փիրումովի կվարտետում, Հովհաննիսյանի սիմֆոնիայում էլ «Հավիկ» տաղը քաղվածքային նյութ լինելուց բացի, այս կամ այն չափով դառնում է ամբողջ ստեղծագործության ռիթմա-ինտոնացիոն առանցքը, և եթե Փիրումովի կվարտետում դա մասնակի

* Փիրումովը նախընտրությունը տաղով կետագծված ռիթմով դարձվածքներին, որոնք հիմնալի ենթարկվում են սեկվենցիոն զարգացման և կրում են իրենց մեջ առաջնաբացի խթանող ուժ, հիմնականում կրծատում է տաղի այն ֆրագմերը, որտեղ նշված ռիթմով դարձվածքները բացակայում են:

բնույթ է կրում, ապա Հովհաննիսյանի սիմֆոնիայում տաղը դաշնում է այն հգոր «քարաբեկորը», որից կերտվում է ամբողջ ստեղծագործությունը: Նրա ամենաբռնորոշ դարձվածքները կարևոր դեր են խաղում ինչպես ինքնուրյուն թեմաների ստեղծման, այնպես էլ քաղվածքային նմուշներով ստեղծված թեմաների ընտրության գործում: Սիմֆոնիայի երրորդ և չորրորդ մասերում թեմայի հինգ անցկացումներից յուրաքանչյուրի ժամանակ, համաձայն նյութի դրամատորգիական զարգացման, տաղը հնչում է ամեն անգամ նորովի: Տարբեր դիմանիկայով, նվազախմբային տեմբրերի տարբեր երանգավորմամբ, տարբեր ֆակտուրայով և տեմպով: Փաստորեն տաղի կերպարային փոխակերպումները տեղի են ունենում ավելի շուտ նրան ուղեկցող արտահայտչամիջոցների նորացման շնորհիվ, քանի որ ինքը թեմատիկ գիծը հիմնականում պահպանում է իր առաջին անցկացման ուրվագիծը: Կարծում ենք, Հովհաննիսյանի սիմֆոնիայում, չնայած քազմակողմանի փոփոխությունների, «Հավիկ» մոնողիայի մեջբերումն արդարացվել է նրա գեղարվեստական և գաղափարական նոր հնչողությամբ:

60-70-ականներին ստեղծվեցին L.Աստվածատրյանի «Հավիկ» Պրոլոգը և U.Աղաջանյանի Պոլիմոնողիաները (այդ թվում՝ «Հավիկ» Պոլիմոնողիան): Երկու ստեղծագործությունն էլ միևնույն տաղի պոլիֆոնիկ մշակում է վարպետորեն և գեղարվեստական բարձր ճաշակով արված: Հեղինակներն ընտրել են տաղը քազմաձայնելու թերևս ամենահամոզիչ սկզբունքը՝ իմիտացիոն-կանոնիկ, ինչի շնորհիվ միջնադարյան մոնողիան պահպանելով իր գեղեցկությունը, ներկայանում է նոր ժամանակների հնչողական պարուրվածությամբ:

Աստվածատրյանի «Հավիկ» Պրոլոգը (1959), շուրջ տասը տարվա ընթացքում մի քանի անգամ խմբագրվելուց հետո, իր վերջնական տարբերակով ներկայանում է հետևյալ գործիքային կազմով: Լարային նվազախումբ, գոսեր, երգեհոն և շեփոր*: Հեղինակը մշակվող նյութի բնագրի մետրական շեշտերի տեղաշարժերի, սյունային

* Մեզ հետաքրքրող այն հարցին, թե ինչու է Աստվածատրյանը ստեղծագործությունը անվանել Պրոլոգ (կարծում ենք երաժշտությունը ինքը չի հուշում նման բնորոշում), հեղինակը ստույգ բացատրություն չի տվել:

հնչյունների երկարաձգման, իռացիոնալ դիմամիկ երանգների շնորհիվ, տաղի հանդարտավետ նկարագրին նոր, սուր անկյուններ է հաղորդել, որոնք միջնադար-20-րդ դար գուգահեռների մեջ կերպարվեստի լեզվով ասած, կարելի է բնորոշել որպես, դեֆորմացիոն անհամաշափության երևույթներ: Հեղինակին առավել գրավել է տաղի մեղեդու կոնստրուկտիվ ծկունությունը և նա քազմաձայնության բոլոր միջոցներով ընդգծել է դրա տարբերակային հնարավորությունները: Աստվածատրյանի մշակման մեջ տաղի ակտիվ փոխակերպման դրական արժեքը կարևորվում է, կարծում ենք, մոնողիայի պահպանման և փոխակերպման երկակի հարաբերությունների ըմբռնումով, քանի որ այստեղ հեղինակը ոչ թե հակադրում կամ համադրում է ժամանակները, այլ զգուռն է միջնադարի և արդի արվեստի խաչաձևումների մեջ տեսնել ազգային հոգևոր արժեքների հարատևությունը:

Ս.Աղաջանյանի համար «Հավիկ» տաղը հիմք դարձավ ժամանակին նոր գոյացության՝ Պոլիմոնողիայի ստեղծման համար (1972): Սա ազգային մոնողիկ երաժշտության և եվրոպական մասնագիտական երաժշտության միաձուլման յուրօրինակ, և իր ձևի մեջ առաջին փորձերից է, որի շնորհիվ անխաթար է մոնում մոնողիայի նախնական մաքուր կերտվածքը: Ի տարբերություն մյուս կոմպոզիտորների, Աղաջանյանը, դիմելով «Հավիկ» տաղին, սկզբնաղբյուրի նկատմամբ առավել պահպանողական գտնվելով, վերցրել է ոչ թե Ս.Աղայանի գրառումը, այլ հենվելով դրա վրա, ինքն է վերծանություն արել Կոմիտասի ծայնագրությունից: Կոմպոզիտորը, տաղը մշակելիս շեշտը դրել է նրա մեղեդու երգային բնաժին արտահայշականության և ծկունության վրա: Արդյունքում Պոլիմոնողիայուն գործիքների հնչողությունը, նրանց ձայնատարությունն այնքան է մոտեցված վոկալ մտածողությանը, որ ակամա հուշում է «գործիքային երգեցողություն» արտահայտությունը:

Օրինակ, Պոլիմոնողիան սկսվում է տաղի անբողջական անցկացումով ալտերի և թավշութակների մոտ ունիսոն, որոնց միաձույլ տեմբրը շատ նման է արական ձայներին:

«Հավիկ» Պոլիմոնողիան գրված է լարային նվազախմբի, այսինքն, միատարր կազմի համար: Տաղը մշակման ընթացքում հն-

չում է երկու բարձրությունից (c և g)՝ մոտենալով ավանդական ֆուգայի բնորոշ թեմա-պատասխան, տոնիկա-դոմինանտային հարաբերությանը: Չնայած Պոլիմոնոդիայի գործիքային կազմի մեջ մտնում է լարայինների հինգ խումբ, կարելի է հետևել միաժամանակ հնչող երեքից ոչ ավելի թեմատիկ գծերի, քանի որ tutti-ներում ծայրի ծայները սովորաբար շարժվում են ունիսոն: Գոյություն ունի նաև Ե. Երկանյանի «Հավիկ» տաղի մշակումը կամերային նվագախմբի համար, («Տաղարան» անսամբլի կազմը): Պոլիմոնոդիայի ընդհանուր դրամատուրգիայի մեջ առաջին բաժնում հնչողությունն հետզհետեւ բանձրանում է՝ ծայների աստիճանաբար կուտակման, ցեզուրաների կրծատման շնորհիվ: Իսկ երկրորդ բաժնում ընդհակառակը՝ գագաթնակեցից սկսելով, հնչողությունը հանգում է հանդարտեցման: Ուշագրավ է, որ տաղի ամբողջական երեք անցկացումներից յուրաքանչյուրը նախորդի համեմատ օկտավա վեր է դասավորված՝ փոքր օկտավից աստիճանաբար բարձրանալով երրորդ օկտավա: Պոլիմոնոդիայում կոնպոզիտորը ներքին զգացողությամբ, կտավի դրամատուրգիական մտահղացման և նյութի գարգացման փուլերը տալիս է այնպիսի տրամաբանությամբ, որի մեջ նշմարվում է տաղի բովանդակային հիմքը կազմող Հարության, Լույսի, Հավերժության գաղափարները:

Եթե խոչոր կտավ երկերի մեջ մոնոդիան թեմատիզմի կառուցողական բաղադրամաս է նոր տիպի դրամատուրգիայի ներսում, ապա ներդաշնակման դեպքում այն հանդես է գալիս իր նախատեղծ տեսքով, որը նվագակցություն չի ենթադրում: Դրանով իսկ նվագակցության ընտրությունը տաղի գաղափարական, բովանդակային արժեքները պահպանելու հարցում մեծ զգուշություն է պահանջում:

«Հավիկ» տաղի գեղարվեստական ներդաշնակման երկու օրինակ կա: Յեղինակները հայ կոնպոզիտորական դպրոցի տարբեր սերնդի ներկայացուցիչներ են՝ մեր երաժշտական մշակույթի անվանի գործիչ Ռոբերտ Աթայանը (1915-1994) և ճանաչված կոնպոզիտոր Վարդ Մանուկյանը (ծնվ. 1955):

Ներդաշնակման խնդիրներին այս երկու կոնպոզիտորները տարբեր ծնով են մոտեցել: Աթայանն իր մեկնաբանության մեջ

ընդգծում է տաղի քնարական երանգները: Մանուկյանը, ելմելով տաղի բանաստեղծական բովանդակությունից, ընդգծել է Հարության գաղափարի ընդհանուր բերկրալի հանդիսավորությունը: Աթայանը նվագակցության համար ընտրելով հոմոֆոն-ակորդային հյուսվածքը, հիմնականում մնացել է դասական հարմոնիայի սահմաններում: Մանուկյանը, հետևելով կոմիտասյան սկզբունքներին, մեղեդիում հանդիպող միևնույն լադային հաջորդականություններից ստեղծել է խիտ, դիսոնանային ծայնառության ֆոն: Այն վերարտադրում է արդի հնչողական մինոլորտը, որում այսօր լսվում է տաղը: Այս մոտեցումների մեջ զգալի է Աթայանի և Մանուկյանի միջնադարյան մոնոդիայի ոճական զգացողության յուրացման տարբերությունը: Մեկի մոտ այն միջնադարի նոր յուրացվող և ավելի շուտ տեսական ու գործնական ընթրունումներից ծնված զգացողություն է, իսկ մյուսի մոտ ոչ միայն մանկուց հոգևոր երաժշտության հետ շփումից առաջացած ազդակ, այլև 90-ականներին արդեն հայ կոնպոզիտորական արվեստում միջնադարի գեղարվեստական բազմանույթ վերարտադրությունների յուրացվածության արդյունք:

Տեղյակ ենք նաև «Հավիկ» տաղի Տիգրան Մանսուրյանի (ծնվ. 1939) ինքնատիպ մշակման նասին, «Հարության երգ»՝ ալտի և հարվածայինների համար (քրոթալի, վիբրաֆոն, թաի գոնգ)՝ գրված 1998-ին: Ըստ հեղինակի, տաղի մշակման հիմքում նրա բովանդակությունը կազմող Քրիստոսի Հարության գաղափարն է, որը քրիստոնեական հավատքի ամենալուսավոր և բերկրալի պահն է: Ուսումնասիրնելով տաղի տարբեր գրառումները և խմբագրությունները՝ Մանսուրյանն ի վերջո ինքն է փորձել նոտագրել այն Կոմիտասի կատարումից՝ ամենայն մանրամասներով գրառելով մելիզմները, հատկաբես մեծ ուշադրություն դարձնելով քառորդ տոնային նրբություններին: Մշակման ընթացքում տաղը հնչում է ամբողջությամբ, իսկ նրա ազատ շնչի պահերին թափանցիկ գույներով հնչում են հարվածայինները, որոնք օդի, երկինք համբառալու տպավորության զգացողություն են հաղորդում:

Ամփոփելով, կարևորում ենք միջնադարի վերածնության նշանակությունը հայ կոնպոզիտորական արվեստի առաջընթացի հարցում և առանձնացնում «Հավիկ» տաղը, որպես տվյալ ժամանա-

կաշրջանի գեղարվեստական մտածողության բարձրարվեստ դրսևորում, որն իր մեջ ամփոփում է ժամանակակից կոնպոզիտորական միտքն ու երևակայությունը խթանող հարուստ հնարավորություններ՝ հիմք դառնալով տարբեր ժամանի ստեղծագործությունների համար՝ կվարտետ, սիմֆոնիա, պոլիֆոնիկ մշակումներ, ներդաշնակումներ, այս թվարկումը դեռևս շարունակելի է և ժամանային սահմանափակում, ոստ էլության, չի ենթադրում:

Այն, որ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը սրված էր առաջին հերթին տաղի երաժշտական արժեքի վրա, ապա աստիճանաբար բովանդակության հանդեպ, մենք բացատրում ենք մի քանի հանգամանքով: Նոտային ժողովածուներում չի տրված մոնողիայի ամբողջական տեքստը, ինչը խաթարում է նրա ճիշտ ընկալումը: Բացի այդ, տաղի մեղեդու հնչունային հոսքի մեջ կորչում է տեքստի իմաստային ընկալման զգայի մասը:

Համեմատական վերլուծությունների արդյունքում տեսանք միևնույն մոնողիկ նյութի հանդեպ ստեղծագործական մոտեցումների այնպիսի բազմազանություն, որ ինքնին հարց է առաջանում, գեղարվեստական մեկնությունների ճանապարհին կարո՞ղ է արդյոք լինել որևէ սահմանափակում: Կարծում ենք ստեղծագործական որոնումների մեջ սահմանափակումներ լինել չեն կարող: Իսկ թե ինչքանով են հնարները արդարացված, որոշում է գեղարվեստական արդյունքը, որն իր հերթին կոնպոզիտորի օժտվածության ուղիղ արտահայտությունն է, իսկ դա իր հերթին ենթադրում է ազգայինի խոր զգացողություն և ստեղծագործական հուզական ակտիվ մոտեցում մոնողիկ ժառանգության հանդեպ:

Ծանոթագրություններ

1. Յայ Վոկալ Երաժշտության նոր հատկանիշները, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1975, #3:
 2. Աքայան Ռ. Յայկական տաղերը պատմական անցյալում և մեր օրերում. //Գիտական աշխատությունների թեմատիկ միջրուկական ժողովածու. Երևան, 1985; Արևատայն Ա. Մոնодия и поэзия средневековых в творчестве современных армянских композиторов. “Вестник обще-

ственных наук". АН Армении, Ереван, 1978 #12.

3. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянского моноди-
ческой музыки .Москва,1958.
 4. Галицкая С. Теоретические вопросы монодии.Ташкент, 1981.
 5. Թահմիզյան Ն. Քննական տեսություն հայոց իին և միջնադարյան
երաժշտության պատմության.«Լրաբեր հայկական գիտությունների».
առանձնատիպ,1970 #10, 1971 #1, #5, #9:
 6. Նալբանդյան Վ. Գրիգոր Նարեկացի. Երևան, 1998:
 7. Մանցականյան Ա. Հայկական միջնադարյան ժողովութական երգեր.
Երևան, 1956:
 8. Թահմիզյան Ն. «Կոմիտասի 1893թ.-ի հոգևոր երգերի ժողովածում»
//«Կոմիտասական» հ.2, խմբ. Ռ.Աքայան. Երևան, 1981:
 9. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը 5-15-րդ
դարերում. Հայաստանի ԳԱ, Երևան, 1985:

Marina Ekizyan

Use of Tagh “Havik” in the Armenian Composer’s Works

Summary

The article deals with the use of medieval Armenian song (tagh) "Havik" by contemporary composers. The samples to be studied are string quartet *N 2* by A. Pirumov, Symphony *N 1* by E. Hovhannesyan, "Havik-Prologue" by L. Astvatsatryan, "Polimonodie" for string orchestra by S. Aghajanyan and others. By analysing these works one can see different exposures depending on the context.

СТАНОВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Творчество Авета Тертеряна (1929-1994) является яркой страницей в истории современной музыкальной культуры. Его музыка открывает перед слушателем новое видение мира. Она направлена на осознание общих проблем мироздания, таинств жизни и смерти, земного и космического. В произведениях композитора скрещиваются полярные временные пространства, философски осмысливаются насущные проблемы бытия, наконец, по-новому трактуются традиции культур Востока и Запада - древних и современных.

Суть звукотворчества композитора заключается в том, что он сумел мастерски сплавить, искусно соединить основы национальных традиций с достижениями мировой музыкальной культуры вплоть до новейших приемов техники XX века. Этот сплав настолько органичен, что воспринимается как своего рода данность, как нечто естественное и само собой разумеющееся.

На протяжении всего творческого пути Тертерян обращался почти ко всем основным музыкальным жанрам: камерно-вокальным, камерно-инструментальным, вокально-симфоническим, сочинял также музыку для театра, кино, эстрады. Однако основными и главными жанрами, где глубоко и всеохватно раскрылся талант мастера, его творческие установки, стали музыкально-сценические произведения – оперы «Огненное кольцо» и «Землетрясение», балет «Монологи Ричарда III» и, конечно же, восемь симфоний. Будучи симфонистом по складу творческого дарования, он стал реформатором в области музыкальной драматургии, трактовки жанра и форм, взаимоотношения всех компонентов музыкального языка.

Примечательно, что творческая эволюция композитора происходила достаточно последовательно и целенаправленно. Начиная с камерных миниатюр, где были освоены их жанровые и композиционные модели, Тертерян постепенно приблизился к

тем сферам музыкального искусства, где с наибольшей полнотой и многогранностью проявились его философско-эстетические и стилистические принципы. Таким образом, можно сказать, что выход композитора за пределы камерного и обращение к крупным формам, в частности, к симфоническому жанру с его особыми возможностями логических обобщений и масштабностью высказывания, стал естественным и вполне закономерным процессом.

Опера «Огненное кольцо» и Первая симфония – произведения, где впервые со всей полнотой выявились основные черты стиля композитора. Различные по жанровым признакам и драматургическим решениям, эти опусы объединили в себе те индивидуальные проявления художественного мышления, которые нашли своеобразное преломление в последующих сочинениях автора. Являясь вершинами первого этапа творчества, на протяжении которого происходило формирование индивидуального стиля композитора, эти произведения стали одновременно фундаментом для возникновения целого ряда сочинений, в которых с особой силой раскрылась вся философия творчества художника.

Авет Тертерян прошел сложный путь творческого самутверждения. Каждое созданное им сочинение становилось объектом бурных споров и обсуждений. Однако композитор твердо и безоглядно шел вперед, наперекор судьбе, вопреки ожиданиям, ибо жил во имя служения Искусству.

Как и большинство композиторов, он начал свой творческий путь с вокальных миниатюр. Однако, если для одних композиторов склонность к вокальной лирике являлась результатом их природного дарования, то для молодого Тертеряна обращение к данному жанру камерной музыки было скорее обусловлено той атмосферой, в которой рос будущий композитор. Напомним, что в родительском доме Тертерянов часто устраивались музыкальные вечера, во время которых исполнялись романсы, арии из опер, а порой ставились и целые музыкальные спектакли, где каждый из присутствующих гостей имел свою индивидуальную партию. В числе «действующих лиц» тогда часто выступал и маленький Авет.

Большинство романсов Тертеряна были созданы в студенческие годы, в период, когда наряду с освоением техники композиторского письма начинаются интенсивные поиски

своего стиля. В основе вокальных сочинений автора лежат стихотворения великих поэтов – А.Пушкина, Ав.Исаакяна, Ов.Шираза, Т.Шевченко. К числу лучших образцов вокальных миниатюр композитора можно отнести романсы «Соловей и роза» (сл.А.Пушкина, 1948) и «Ившушка» (сл.Ав.Исаакяна, 1953).

Как естественный результат начального музыкального воспитания, романсы Тертеряна были написаны в стиле лучших традиций русской вокальной школы (в частности, сказывается влияние рабочиновских традиций). Однако здесь наметились некоторые особенности музыкального языка, определяющие художественные наклонности молодого музыканта. Так, в романах достаточно отчетливо выявляется мышление композитора-инструменталиста, что сказывается в главенствующей роли фортепианного сопровождения, зачастую берущего на себя функции носителя основного музыкального образа. Важным с точки зрения дальнейшего творчества является и декламационный принцип изложения вокальной партии, который дает о себе знать в «Родине» и «Огненном кольце», а также стремление к сквозной форме музыкального развития, что создавало возможность при передаче поэтического замысла не останавливаться на его отдельных деталях и нюансах, достигая тем самым цельности и художественного единства.

Важное значение при рассмотрении особенностей не только музыкального языка, но и общей эволюции стиля композитора, приобретает вопрос о формировании ладо-гармонического языка произведений. Данный вопрос вызывает особый интерес в силу того, что приобщение музыканта к армянской культуре, различным пластам национальной музыки произошло относительно поздно. Это стало возможным после того, как в 1951 году композитор переехал в Ереван (до 22-х лет он жил в Баку). Тесное соприкосновение молодого музыканта с различными сферами национального искусства непосредственно сказалось в его творчестве. Любопытно, что ориентальность ранних вокальных произведений постепенно начинает сменяться использованием типичных оборотов армянского фольклора.

Особый интерес в формировании национального монодического мышления композитора представляет решенный в духе комитасовских обработок хор а cappella «Մենակու մի ծաղի» (1953). Диатонизм мелодических линий, опевание опорных звуков, широкое применение секундовых интонаций, использо-

вание натуральных народных ладов – все говорят о достаточно свободном претворении композитором характерных особенностей родного фольклора. При этом каждый новый опус, подобно барометру, определял глубину постижения художником национальной музыки, ее древнейших слоев.

В годы учебы в Ереванской консерватории (класс Э.Мирзояна) наряду с вокальными миниатюрами Тертерян сочиняет два инструментальных произведения – Пьесу для виолончели и фортепиано и Сонату для виолончели и фортепиано. Работа над виолончельной пьесой (1954) явилась для композитора опытом освоения техники инструментального ансамбля. Здесь еще продолжается процесс овладевания нормами классического письма. Вновь сказывается влияние комитасовских традиций, что определяет стремление к рафинированности музыкальной ткани, использованию чистых тембров (виолончели и фортепиано), часто сопоставляемых в крайних регистрах, создающих подчеркнутое ощущение пространственности, а также достижение предельной выразительности при лаконичности музыкального высказывания в целом. Примечательна также ладо-гармоническая сфера произведения, отличающаяся частым применением полигональных звучаний, характерных для современной музыки, а также связанных с классическими национальными традициями первой половины XX века.

Все отмеченные тенденции находят более яркое выражение в следующем инструментальном сочинении Тертеряна – Сонате для виолончели и фортепиано (1955) *.

В плане же проявлений новых стилевых качеств почерка композитора особый интерес представляет вторая часть Сонаты – Adagio. Медленный темп, несколько медитативный характер мелодии, обусловленный достаточно продолжительным опеванием одного и того же звука, стремление к долгому пребыванию в одном состоянии, постепенному нагнетанию внутреннего напряжения – черты, которые лишь наметившиеся в данном сочинении, впоследствии обретут новые формы проявлений.

В 1957 году появляется новое сочинение Тертеряна – во-

* Данное произведение занимает особое место в творческой биографии композитора. После премьеры в Ереване, а затем и в Москве на Всесоюзном смотре произведений молодых композиторов, Соната была удостоена премии, а сам автор был принят в Союз композиторов СССР.

кально-симфонический цикл «Родина» для сопрано, баритона и симфонического оркестра. Литературной основой цикла служат стихи великих армянских поэтов Ов.Туманяна и Ов.Шираза.

Пять частей цикла – пять психологических портретов. Полностью отказываясь от эпических обобщений, композитор концентрирует все свое внимание на передаче внутреннего состояния героев – чувство одиночества и ностальгии.

Создание вокального цикла «Родина» знаменовало новую ступень в творческой эволюции молодого композитора. Значимость данного произведения определяется рядом причин, прежде всего тем, что вокально-симфонический цикл является дипломной работой Тертеряна и фактически им завершается, условно говоря, ученический период творчества.

В результате анализа цикла становится очевидным, что здесь словно сконцентрировались те особенности композиционного письма, которые последовательно формировались в предшествующих сочинениях: широкое использование ладо-интонационных особенностей национальной музыки, тенденция к полигональным и полиритмическим образованиям, применение кластерных звучаний, имеющих как важное драматургическое, так и тембро-колористическое значение, а также способствующих максимальной психологизации художественного образа. Наряду с отмеченными, многие композиционные находки Тертеряна найдут свое логическое обобщение в последующих сочинениях, становясь характерными особенностями композиторского стиля: принцип линейного развития фактуры, расставление кульминационных зон в крайних разделах частей, достижение высокого объема при минимальном использовании инструментов, ритмическая остинатность, как одно из формообразующих компонентов музыки.

Наконец, цикл представляет особый интерес как первое оркестровое сочинение Тертеряна. Безусловно, говорить о симфонизме в подлинном смысле этого понятия здесь еще рано. Рано также говорить о самобытном оркестровом почерке. Тем не менее, в партитуре цикла уже наглядно проступают некоторые характерные приемы оркестрового письма, которые в сформировавшемся виде проявятся в последующих симфонических произведениях. Так, наблюдается стремление к дифференцированности каждой из инструментальных групп оркестра,

выделении роли отдельных солирующих тембров.

60-ые годы явились для Тертеряна периодом новых творческих достижений. Появляются произведения, отличающиеся большой художественной зрелостью, индивидуальностью драматургических решений, самобытностью музыкального языка, словом, произведения, знаменующие новую веху в развитии художественного мышления автора. Ими стали Первый струнный квартет, опера «Огненное кольцо» и Первая симфония.

Характерные черты данных произведений – аскетичность высказывания, некоторая “скучность” используемых средств, конструктивность письма, достаточно определенно выступают уже в Первом струнном квартете (1963). Это произведение занимает существенное место на пути формирования творческой индивидуальности Тертеряна. Здесь проявились те главные принципы музыкального стиля, которые стали определяющими для всего последующего творчества художника. Однако, необходимо отметить, что тенденции, которые нашли свое отражение в данном произведении, находились пока что в стадии интуитивно-подсознательного. Многое представлено здесь еще в виде “намеков”, перерастающих в дальнейшем в ранг основных особенностей композиторского стиля.

Лаконизм, эмоциональнаядержанность высказывания определили в квартете новый тип тематизма, основанный на стремлении к концентрированному, предельно сжатому изложению тематического материала. Характерно произрастание темы из единого «зерна», вбирающего в себя особый заряд выразительности. Принцип выведения звукового материала из единого интонационного источника непосредственно повлиял на музыкальную конструкцию цикла. Для обеих частей квартета становится характерным постепенность становления, накопления музыкальной энергии. Напряжение находит выход либо благодаря появлению основной тональности “С”, либо через сопоставление с новым музыкальным построением, начало которого знаменует наступление новой фазы развития. Эффект в создании динамического усиления напряжения заключается в том, что композитор начинает издалека: с одноголосного изложения темы (так начинаются обе части цикла). Далее он постепенно расширяет диапазон звукового пространства путем поочередного включения голосов, создавая, таким образом, ощущение неумолимого возрастания энергии

движения (это особенно ощутимо во второй части).

Итак, если в предшествующих камерно-инструментальных произведениях происходил процесс приобщения к традициям композиционной техники, то в варгете впервые наблюдается стремление к отходу от норм классического письма, к модификации формы и структуры композиции в целом. Для формирования индивидуального мышления Тертеряна важно появление в произведениях языковых элементов, в дальнейшем ставших для композитора символическими. В варгете ими являются интервал восходящей квинты и тональность C-dur, которую сам композитор характеризовал как «символ абсолютного устоя» (1.С.41).

После создания варгета Тертерян приступает к сочинению оперы «Огненное кольцо» (1967). Значение этого произведения в творчестве композитора особенное. Во – первых, опера явилась первой крупной формой, к которой обратился Тертерян: именно этот музыкально-сценический жанр принес композитору успех и широкое признание. Во – вторых, можно с уверенностью сказать, что опера создавалась рукой зрелого художника, отличающегося самобытностью и оригинальностью мышления.

Тертерян выступил здесь как “подлинный музыкальный драматург” (М. Сабинина), владеющий техникой сценического искусства. Характерные особенности композиторского мышления проявились на всех уровнях рассматриваемого сочинения и, в первую очередь, в музыкально-сценической драматургии. Здесь можно отметить такие черты авторского почерка, как избранный композитором метод драматургии, основанный на принципе чередования общего и крупного планов, регулярной смены музыкальных “ситуаций”. Подвижный темп сценического действия придает опере особую активность, динамичность, что полностью компенсирует относительную статичность сюжетного развития.

Использованный композитором принцип драматургии определил и особенности “сегментной” музыкальной структуры произведения (2.С. 83-100).

Вся конструкция оперы основана на сопоставлении контрастных музыкальных пластов, блоков. Блоки – структурно замкнутые музыкальные построения, наполненные внутренней энергией. Каждый из них развивается по-разному, что и опре-

деляет их контрастность. Вместе с тем, для всех этих «сегментов» является характерным активное, интенсивное развитие внутри себя. «Интенсивность достигается разными факторами – ритмическими, полифоническими, динамическими, остинатностью и т.д., но важно подчеркнуть, что она проистекает от осознания внутренней процессуальности каждого эпизода - отрезка», – пишет С.Саркисян (2.С.84).

Стилистические особенности тертеряновского мышления проявились и в отдельных чертах музыкального языка, в частности в трактовке вокального начала. Наряду с традиционным использованием вокала, композитор демонстрирует свое индивидуальное отношение к тембру человеческого голоса. Многие хоровые и сольные эпизоды трактованы исключительно сонористически, т.е. лишенные конкретного поэтического текста, они выступают в качестве отдельной краски в инструментальном составе оркестра. Органично вплетаясь в общую динамику фактурного развития, они становятся одним из основных компонентов оркестровой ткани. Как отмечает Г.Тигранов, - «Огненное кольцо» - опера активно симфонизированная, и не только в том смысле, что в ней большую роль играет оркестр, способствующий развитию лейттем, созданию сильнейших эмоциональных нагнетаний, раскрытию мыслей и чувств действующих лиц..., в связи с оперой Тертеряна надо говорить и о симфонизме в его асафьевском понимании, как процесса «непрерывного интонационного становления содержания» (3. С. 38).

Особое значение для определения драматургических особенностей произведения, имеет жанровая специфика оперы, где представлен широкий спектр музыкальных и театральных традиций. Так, К.Худабашян находит параллели с принципами античной трагедии, в частности указывая на такую особенность, как «концентрация действия вокруг одной ситуации, одного события, которое должно потрясти зрителей» (4.), Н.Шахназарова усматривает связь с театром Б.Брехта, в частности отмечая ее публицистичность (5.), С.Саркисян помимо брехтовских принципов, подчеркивает связь с театральной поэтикой Мейерхольда (2.).

Бессспорно, все эти черты придают опере особую универсальность, делают ее ярко театральной. Однако отметим, что наряду с этим в опере царит театр самого Тертеряна –

его музыкальный театр, со своими условными образами и символами.

Появление "Огненного кольца" стало событием значительным не только для творчества самого композитора, но и для армянского музыкального театра в целом*.

Конец 60-х годов ознаменовался появлением еще одной вершины творчества композитора этого периода – Первой симфонии для органа, медных, ударных, фортепиано и бас-гитары (1969). Это произведение вобрало в себя все те характерные особенности музыкального языка, которые проявились на данном этапе творческого пути автора. Концентрация стилистических черт явилась результатом последовательного развития и углубления тенденций, наметившихся в рассматриваемом периоде. Здесь окончательно определилась философия творчества композитора, направленная на осознание проблем мироздания, коренных вопросов бытия, осмысление прошлого и предвидения будущего. Многогранность различных образных сфер нашла интересное претворение в музыке произведения. Архаичное звучание псалма «Песнь благословения», протяжное остинато "ритуальных" ударных, органично сочетаются с современными принципами письма, создавая необычайный звукообразный колорит (композитор применяет дodeкафонную технику, использует элементы пуантилизма и сонористики).

При определении стилистических особенностей произведений Тертеряна данного периода (60-е годы), обращает на себя внимание один достаточно интересный фактор. Все творчество композитора этого периода проходило в русле эстетики брехтовского театра, что естественным образом сказалось как на опере (в большей степени), так и Симфонии. В этих сочинениях находят своеобразное преломление темы предупреждения, обличения, осуждения, призыва, гротеска. Отражение этих тем можно наблюдать в виде кратких мотивных образований, пронизывающих всю музыкальную ткань сочинения, создавая определенный смысловой подтекст. Характер-

ным для обоих произведений становится также публицистический тон высказывания – принцип, являющийся одним из основополагающих в театральной драматургии Брехта. Публицистичность, как метод общения со слушателем, станет характерным для творческого мышления композитора и в будущем. Не случайно, что М.Рухян, исследователь симфонического творчества А.Тертеряна, выдвигает мысль, что, возможно, именно это качество музыки Тертеряна «во многом объясняет гипнотическую силу ее воздействия, убеждения, внушения большой общественной мысли» (6.С 105).

В Первой симфонии определилась не только основная тематика творчества композитора и некоторые идеино-художественные установки творца. Здесь нашли окончательное выражение также некоторые особенности композиционного строения. Так, несмотря на классическую четырехчастность, здесь нет традиционного сопоставления частей (быстро, медленно и т. д.), отсутствует и свойственная для начальных частей цикла сонатная форма. Философская концепция жизни, характер композиторского мировоззрения диктовали иные формы музыкального воплощения. Самобытность мышления, стремление к передаче диалектических явлений бытия определили свою систему формообразования, ставшую характерной для всего последующего творчества композитора. Вся конструкция произведения строится по принципу контрастного чередования, часто резкого сопоставления различных музыкальных материей, объемов звучаний. Таким образом, композитор словно вовлекает слушателя в сам процесс познания, погружая его то в одно состояние, то в другое.

Необходимо отметить, что нашедший место в Первой симфонии метод композиционного строения, т. н. блочной структуры, не нов для композитора. Ростки его впервые проявились уже в Квартете. Принцип является основополагающим и в опере, о чем уже было сказано. Однако в Симфонии, особенность формообразования определяется исключительно философской концепцией содержания. Это во многом объясняет присущую сочинению импровизационную свободу музыкального движения, а также отбор средств выразительности и методов их проявления.

Итак, мы подошли еще к одному вопросу, имеющему ключевое значение в рассмотрении характерных особенностей

* Заметим, что опера была создана в период относительного "застоя" данного жанра в армянской музыке. И очевидно, что музыкальный театр особенно нуждался в интересных находках, смелых экспериментах, новых драматургических решениях. Именно к числу таких произведений можно отнести оперу "Огненное кольцо" А.Тертеряна.

музыкального языка произведения: о роли и значении тембра. Отсутствие последовательного тематического развития, а также сам процесс становления музыкального целого, проводимого либо по принципу постепенного освоения звукового пространства, либо на контрастных противопоставлениях объемов звучаний, с выделением тумтийных и малых зон развития, определило важность драматургической роли тембра. Специфика тембрового мышления композитора отразилась в самобытности его оркестрового письма *.

Дифференцированный подход к отдельным группам инструментов, каждая из которых приобретает важное функциональное значение в раскрытии общего содержания произведения, - отсюда и характерная ассоциативность музыки композитора, а также использование нетрадиционного состава симфонического оркестра, - образуют главные стилистические качества оркестрового мышления художника.

Первая симфония завершила сложный эволюционный процесс, который претерпел, начиная с первых опусов, авторский стиль Тертеряна. Здесь обобщились и получили свое выражение все те индивидуальные особенности музыкального языка, которые нашли свое продолжение в последующих сочинениях художника, где с новой силой раскрылись горизонты его самобытного духовного мира, богатство которого до сих пор является источником исследовательских теорий.

Примечания

1. Тертерян Р., Авем Тертерян /Беседы, исследования, высказывания/, Ереван, 1989.
2. Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), Ереван, 1983.
3. Тигранов Г., Армянский музыкальный театр., том 3, Ереван, 1975
4. Худабашян К., Романтическая эпопея., // Советская музыка, 1967, №9.
5. Шахназарова Н., Интересные встречи., // Советская музыка., 1968, №3.
6. Рухян М., Армянская симфония., Ереван, 1980.
7. Аревшатян А., О специфике тембрового мышления в симфониях

* Вопросу о роли и значении тембра в симфонических произведениях А. Тертеряна посвящены статьи А.Аревшатян (7.) и Р. Тертеряна (8.).

А. Тертеряна./ Традиции и современность. Вып. I (Ред. Г. Геодакян), Ереван, 1986.

8. Тертерян Р., Некоторые особенности использования нетрадиционных составов симфонического оркестра., / Традиции и современность. Вып. I (Ред. Г. Геодакян), Ереван, 1986.

Anahit Mesropyan

Formation of the Composer Style of Avet Terteryan

Summary

The article is dedicated to the peculiarities of the musical language, which appeared throughout the first stage of the creative work of Avet Terteryan (1929-1994), a distinguished composer of the 20th century. The following compositions are analysed in the article: chamber-vocal and instrumental works, vocal-symphonic cycle "Homeland", String Quartet No.1, opera "The Fiery Ring" and Symphony No. 1. The study of the specific features of these opuses allows to reveal the formation of Terterian's individual creative-evolutional methods, as well as enables to define the direction of the composer's art strivings.

ГАЯНЭ МЕЛКОНИЯН

РИТМ В СИМФОНИЯХ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

В начале статьи хочется вспомнить слова самого композитора: «Ритм есть во всем, в самой нашей жизни (...). Земля вертится, звезды мерцают, врачаются планеты, все - в ритме, хотя и создается общее ощущение статики (...). Ритм есть и в смятении нашего духа, в нюансах наших настроений, казалось бы человек находится в покое, но это относительный покой. Нет и не может быть застоя, все живое находится в страшном земном круговороте и имеет свой пульс...» (1.С.200). Действительно, ритм в творчестве Авета Тертеряна (1929-1994) - композитора-философа, интересующегося также теоретическими аспектами музыки, имеет колossalное выразительное и композиционное значение. Именно ритм помогает выявлению содержательной и формообразующей сторон каждого отдельного звука-символа, занимающего доминирующее место в общей концепции творчества композитора. Ритм можно образно назвать пульсом звука. Не случайно высказывание композитора: «Даже в одном звуке есть своя пульсация, свой ритм, свой темп» (1.С.199).

Известно, что ритм как средство музыкальной выразительности воздействует на различные слои психики и интеллект человека, его сознание и психологию восприятия. Зная это, Тертерян воздействует через ритм на эмоциональный и биологический строй человека. Посредством тенебрального и ритмического расщепления звука композитор вскрывает новые смысловые пластины, «закодированные» в звуковой монаде. Для создания необычного образного мира композитор прибегает именно к помощи ритма. Ритм помогает постижению формы симфоний «изнутри» в ее постепенном развертывании. Ритм конкретизирует, то есть «направляет на слушателя» форму симфоний (Асафьев), является тем импульсом, который толкает вперед развитие формы. Так, в самом начале Второй

симфонии с помощью ритма в партии *legno* композитор будто заставляет прислушаться к себе и подготовиться к музыкальному действию. В Третьей симфонии с помощью различных ритмических сплетений создает ощущение ритуальной подготовки слушателя к восприятию музыки (2.С.5-12). В Четвертой симфонии через игру ритмических пластов слушатель вовлекается в динамику развития музыкальных событий (3.С.64). В Пятой симфонии уже можно говорить о полифонии ритмов, где один ритмический рисунок дублируется у различных инструментов по принципу всевозможных имитаций и стrettных наложений (4.С.32). На кульминации Шестой симфонии посредством постепенного наложения ритмических пластов композитор создает ощущение неминуемо надвигающегося катаклизма (5.С.102).

В данной статье будут рассмотрены лишь первые шесть симфоний композитора, написанных в период с 1969 по 1981 годы. В своих симфониях Тертерян оперирует несколькими очень значительными ритмическими пластами, которые, в свою очередь, помогают раскрытию композиционного замысла: первый пласт словно восходит к исконным ритуальным ритмам, которые по сей день сохранились в некоторых восточных религиозных культурах. Этот пласт словно призван разбудить в цивилизованном человеке его пра-природу. Характерной особенностью данного ритмического пласта является путь постепенного ускорения темпа, наряду с нарастанием силы звука, приводящего к экстатическому подъему, подлинному буйству чувств, например, в Пятой симфонии звучание пяти *legno*, бурвара (кадила) и бубнов (5.С.32-33). Второй ритмический пласт в симфониях содержит в себе опыт европейской музыкальной традиции. Здесь господствует акцентно-тактовая ритмика, основанная прежде всего на соотношении сильных и слабых долей в отличие от времязмеряющей ритмики (В.Холопова)

ряда восточных, в том числе народных музыкальных культур. Важнейшее место в музыке симфоний занимает остинато, являющееся своеобразным фундаментом, на котором зиждется весь композиционный «каркас». Остинато является очень важным формообразующим фактором. Приведем замечание С.Саркисян по поводу использования ударных в Первой симфонии Тертеряна: «Ударные элементы, проникая в группу медных, фортепиано и органа, охватывают всю партитуру симфонии пафосом единого ударного ритма (особенно показательна II часть). На протяжении же всего произведения за ударными закрепляется корректирующее значение» (6.С.33).

По ходу анализа ритмического начала в симфониях отметим три основных типа ритмического рисунка, характерных для симфонического стиля Тертеряна: первый тип – это пунктирный (), и синкопированный () ритм. Второй тип – это повторяющаяся ритмика со следующей группировкой (). Третий тип – ритмический рисунок, постепенно дробящий звук на более краткие ритмические единицы ().

Использование ритмического рисунка первого типа создает э () неустойчивости, динамического движения, тревожности, например, в партии бас-гитары в Первой симфонии, в г () ированные ритмы часто создают эффект неожиданности (II часть Второй симфонии). При использовании ритмического рисунка второго типа создается ощущение постепенного затягивания ожидаемой связки; эффект внушения одной и той же музыкальной мысли создает у слушателя состояние погружения в образ, например, в III части Второй симфонии. Используя ритмический рисунок третьего типа композитор создает эффект поступательного движения, при этом как бы ускоряется развитие музыки, обязательно приводящее к большой кульмина-

ции (Четвертая и Пятая симфонии) (3.С.36, 4.С.30).

Образный мир симфоний Тертеряна чрезвычайно богат и многогранен. Из этого многообразия мы позволили себе выделить два основных типа, символизирующих две полярные стороны жизни, две философских категорий бытия: образы позитивного и образы негативного порядка. Изломанные и подвижные ритмы характерны для второй образной сферы симфоний, символизирующих «демоническое» или негативное начало, а ритмы более близкие речевой ритмоинтонации характеризуют первую сферу образов, символизирующую позитивное начало.

Образы трагического, образы зла, насмешки, иронии, сарказма в музыке выражаются краткими репликами, носят характер законченных мелодико-ритмических реплик-формул. Приведем несколько примеров:

Первая симфония, I часть (7.С.7):

Вторая симфония, I часть (8.С.10):



Третья симфония, III часть (2.С.56):



Четвертая симфония (3.С.28):



Пятая симфония (4.С.15):



Шестая симфония (5.С.83):



Образам, символизирующими позитивное начало, нередко близок ритм естественной речевой интонации. Надо отметить, что в процессе создания «позитивной» сферы образов ритм не является ключевым фактором: он уступает свое место феномену звука. Посредством медитативной концентрации на звуке сольного или унисонного «выпевания» и микротонового опевания зоны звука рождаются образы позитивного порядка. Кстати говоря, позитивное в музыке Тертеряна чаще выражено через национальную конкретику: например, соло тенора во II части Второй симфонии, соло дудука в I и в III частях Третьей симфонии, соло каманчи в Пятой симфонии и т.д. Здесь, в процессе постепенного формирования самого образа, например, посредством экспрессивного интоационного нагнетания звука происходит рождение импровизационного по своей сути ритма. «Для музыкальной архитектоники симфоний (...) характерен мощный ритмический остов, - отмечает в своей статье М.Рухян, - этот остов, как ствол, обрастает звучащей оркестровой массой, то обрушающейся своей громадой, то растворяющейся как бы в бесконечности» (9.С.108).

Возвращаясь к приему остинато отметим, что в музыке Тертеряна он служит олицетворением образов Времени - то застывшего, статичного, словно еле колеблющегося, то безос-

тановочно бегущего, динамичного, увлекающего за собой все развитие музыки. Анализируя партитуры симфоний, нами выделены два вида остинато: первый вид - назовем их «выдержанными» остинато - это смысловой подтекст симфоний. Чаще всего «выдержанные» остинато исполняются группой струнных инструментов (например, во Второй и Четвертой симфониях), становясь основой для построения многослойного сонорного пласта. «Выдержанные» педальные остинато как символ вечного, незыблемого - статичны, но в них заложена динамика развития музыкальной мысли композитора. «Выдержанные» остинато могут также представлять короткие повторяющиеся мотивы, основанные на восходящих и нисходящих на большую или малую секунду интервалах.

Второй вид остинато - это ритмически оформленные остинато, то есть непрерывно повторяющиеся на протяжении симфонии ритмический рисунок, олицетворяющий собой образ беспрерывно бегущего Времени, активизирующий музыкальное развитие и приводящий к кульминации. Приведем примеры использования двух видов остинато в музыке симфоний: в I части Первой симфонии использован второй вид остинато, который исполняет соло бас-гитары:



Во Второй симфонии использованы оба вида остинато: первый вид - повторяющаяся ритмически попевка струнных -



Второй вид - удар legno на протяжении всей симфонии (начало I части - особенно).

В Третьей симфонии использован преимущественно второй вид остинато, исполняемый группой ударных инструментов (legno, трещотки, бубны, tam-tam), особенно III часть:



Четвертая симфония зиждется на остинато первого вида, которое служит воплощению замысла композитора - отразить динамичность в условиях статики - как особое качество музыки. В Пятой симфонии использованы оба вида:

первый вид – когда струнные непрерывно тянут кластер, внутри которого происходят причудливые переливы тембровых красок, приводящие к мажорному просветлению;

второй вид - мерное позвякивание бурвара:



В момент кульминации в Шестой симфонии включается фонограмма N7, где присутствует остинатный ритм второго вида (пример с литаврами). Заметим, что прием остинато в Шестой симфонии не является ключевым формообразующим фактором в тои мере, как это было скажем, в Первой и Второй симфониях. В качестве остинато композитор использует целые пласти в механической записи - фонограммы - NN 1, 2, 5, 8, 9 - струнные, хоры, то есть принцип остинато выражается непрерывным звучанием хоров, клавесинов, струнных, являясь средством композиционного построения драматургии симфонии. Об особой роли ритма пишет А.Аревшатян в статье «О специфике тембрового мышления в симфониях А.Тертеряна», в частности, «о тематической функции ритма» (10. С.208).

В кульминационных эпизодах всех симфоний ритму отведена большая роль. Он является тои целенаправленной и организующей силой, которая доводит музыкальное развитие до конца. Становясь в начале симфонии одним из формообразующих звеньев, ритм управляет уплотнениями и разряжениями музыкальной ткани, эмоциональными подъемами и спадами.

Нарастание напряжения, достижение наивысшей плотности музыкальной ткани является следствием ускорения музыкального времени, а наложение различных ритмических комплексов создает концентрацию музыкального движения. После обширной кульминации обычно следует постепенный спад, а не резкий обрыв. Этот спад достигается путем выключения из ритмической партитуры сначала пласта духовых инструментов, затем реверберирующих тембров ударных, колоколов, органа, клавесина, а после - основного фонического фундамента - струнных и лишь в конце, обнажая ритмическое ядро всей композиции, один за другим выключаются ритмически-акцентные инструменты (например, кульминация Шестой симфонии).

Интуитивно ощущая воздействие ритма на человека, Авем Тертерян мастерски овладевает вниманием слушателя на всем протяжении развития симфоний - вплоть до окончательного затухания звука.

Примечания:

1. Тертерян Р., Авем Тертерян. Беседы, исследования, высказывания. Ереван., 1989.
2. Тертерян. А., Третья симфония., партитура, Москва.,1980.
3. Тертерян. А., Четвертая симфония., партитура., М.: Советский композитор, 1980.
4. Тертерян. А., Пятая симфония., партитура., М.: Советский композитор.,1987.
5. Тертерян. А., Шестая симфония., партитура., М.: Советский композитор.,1987.
6. Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ереван,1983.
7. Тертерян. А., Первая симфония., партитура., М.: Советский композитор.,1972.

8. Тертерян А., Вторая симфония., партитура., М.: Советский композитор., 1972.

9. Рухян М., Армянская симфония., Ереван, 1980.

10. Аревшатян А., О специфике тембрового мышления в симфониях А.Тертеряна., / Традиции и современность. Вопросы армянской музыки, вып. I. (ред. Г.Гедакян), Ереван, 1986.

Gayane Melkonyan

The Rhythm in the A. Terteryan's symphonies

Summary

The article is dedicated to the problem of the rhythms of the symphonies of famous Armenian composer A. Terteryan. The author emphasizes the general philosophical and semantical meaning of the rhythm, both as a temporary organization in Terteryan's music and structural or form-building specifications of different rhythms.

РАСМИЛА АЛАВЕРДЯН

О КОМПОЗИЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ МУЗЫКИ АШОТА ЗОГРАБЯНА

Имя Ашота Зограбяна неразрывно связано с развитием камерно-инструментального жанра в армянской музыке*.

Его композиторское творчество охватывает чрезвычайно широкий диапазон технологических возможностей музыки XX века.

Привлекательность музыки автора обусловлена необычностью композиционных подходов, в которых в одновременности синтезируются поэтическое восприятие мира и конструктивное мышление. Иными словами, в его творчестве мы замечаем признак адекватности художественного замысла и композиторской техники. Такое отношение к сочинениям проявляется на всех уровнях: от трепетного поиска интонации (как правило, очень краткой) до строгого, предельно рационального подхода к форме.

Годы творческих исканий, связанных с дodeкафонией, привели А.Зограбяна к периоду, который можно охарактеризовать как пунтилистический, где откристаллизовался его индивидуальный музыкальный язык. Черты пунтизма отчетливо проявились в произведении для ансамбля «Бумеранг игр или Игры бумерангов», в двух тетрадях (1973, 1974)**.

Наиболее интересной технологической находкой в этих сочинениях является вариантная имитационность микроформул, рассеянная во всех инструментальных «ярусах» музыкальной ткани. Отличительным свойством этой техники можно

* Ашот Зограбян родился в г. Ереване в 1945 году. В результате сталинских репрессий семья была сослана в 1949 году в Сибирь. Вернувшись в Армению, молодой музыкант окончил консерваторию в 1972 году (класс проф. Григория Егиазаряна).

** «Бумеранг игр или Игры бумерангов» занимают у Ашота Зограбяна одно из важных мест, являясь некой своеобразной отправной точкой в его творчестве. Состав ансамбля: флейта, гобой, кларнет, струнный квартет, фортепиано и ударные (1-я тетрадь); те же инструменты без ударных (2-я тетрадь).

считать метаморфозис кратких, а точнее микроэлементов, сохраняющих, с одной стороны, смысловое значение в игре соседствующих интонационных перекличек, с другой же – подверженных постоянным преобразованиям в масштабах процессуальности формообразования.

Этот период творчества композитора стал отправным в становлении его творческой эстетики. Отказавшись от всего «лишнего», Ашот Зограбян сформировал индивидуальный композиторский метод, в котором сосредоточилась абсолютно рациональная система композиционных приемов, основанная на сочетании конструктивно-модальной и сонористической (использование «чистого тембра») взаимосвязи элементов*.

К образцам применения «классической» модальной и конструктивной техники следует отнести «Серенаду» для 13-ти инструментов (1984) и Притчу («Parable») для 13-ти солистов (1990)**.

В «Серенаде» заметно проявление кантиленного начала, а фактурная ткань содержит элементы гетерофонного развития. Единое настроение присуще Притче, в которой вся музыкальная ткань словно представляет собой нервный ствол, чье напряжение, досядя до кульминационной точки, тут же распадается на мелкие звуковые элементы.

В музыке Зограбяна частное всегда проецируется на форму в целом, где микроэлементы воздействуют на макроконструкцию. Попытаемся конкретизировать эту мысль. Композитор не использует тематизм в его привычном понимании. В роли основного стержня композиции часто выступает не тема со всеми присущими ей признаками завершенности, а ладоинтонация. На протяжении всего развития автор оперирует двух- или трехзвуковыми мотивами-модулями, придавая им значение микротемы. В процессе развертывания музыкального материала такие микротемы выполняют своеобразную функцию лейт-интонации. Так, в замечательном произведении Зограбяна

* А.Зограбян почти всегда пользуется такими тембровыми сочетаниями, которые направлены не на смешение акустических красок, а напротив, на их дифференциацию, что порой рождает необычный звуковой ряд.

** В 1993 г. «Притча» была удостоена премии им. Арама Хачатуряна.

«Приношение Мецаренцу» (1981)* всего лишь двувзвучный секундовый мотив сыграл чрезвычайно важную лейт-роль в развитии масштабного в драматургическом плане полотна. Аналогичная модель, связанная уже с трехзвуковыми лейтинтонациями (cis-d-e¹-es¹) реализуется в струнных квартетах «Нарцисс» и «Кронос».

Обращение Зограбяна к камерным жанрам, склонность к компактным инструментальным ансамблям не обусловлены его нежеланием создания симфонических форм. В небольших инструментальных составах он создает произведения большого образного диапазона, сопоставимого с симфоническим мышлением. В частности, дифференциация голосов камерного оркестра, самостоятельность линии каждого инструмента создает ощущение оркестровой масштабности. Каждый инструмент в отдельности несет большую смысловую нагрузку, сопоставимую с оркестровой линией, а порой, может функционально заменять целую оркестровую группу. Плотность фактуры, становящейся полифонической игрой инструментальных голосов, не уступает принципам многогранного симфонизма. Тембровое многообразие, осуществленное за счет широкого использования ресурсов каждого инструмента, создает впечатление многоцветия – палитры, с помощью которой музыкальная ткань словно раскрашивается всеми цветами радуги.

Творчество Зограбяна неординарно во всем. Оригинальность авторского мышления проявляется на разных уровнях воплощения идеи: от целостности композиционного ряда до минималистических микроформул, находящихся в тождественном согласии как с фразеологическими фазами контекста, так и с формой в целом. Можно допустить, что формообразование у него построено на двух тенденциях. С одной стороны – классический подход к организации формы в целом. С другой же – нестандартная разработка мельчайших деталей и локальных фраз. Структура его сочинений, как правило, одноголосна, монолитна, с элементами трехчастности. Однако в некото-

* Произведение написано в 1981 году для необычного состава – солирующего квартета и камерного оркестра. Авторский замысел связан с замечательным армянским поэтом-символистом Мисаком Мецаренцом. Сочинение посвящено Завену Вартаняну. Премьера состоялась в Ереване в 1981 г., исп. Ереванский камерный оркестр, дир. З.Варданян.

рых произведениях мы усматриваем концептуальную двухчастность, в которой развитие в начальных разделах устремлено к финальному разделу – наиболее сильному в драматургическом отношении.

К такому структурному типу можно отнести «Элегию» для струнного оркестра (1979)*.

«Элегия» состоит из череды нескольких, логически завершенных построений, не содержащих традиционной контрапунктической фактуры. Скорее всего, это звуковой комплекс, состоящий из двух элементов. С одной стороны – волнообразные оркестровые фразы, несущие главную смысловую идею, с другой же – протянутые, выдержаные бурдонные звуки – дам (пшиб), на фоне которых и строятся оркестровые волны. Первый из этих фактурных приемов развивает музыкальную идею как цепь динамических «приливов» и «отливов». Бурдона же, пронизывающие всю композицию, создают некую устойчивость, на которую опирается затейливая фактурная игра. Внутри кажущейся на первый взгляд статичности происходят глубокие, иногда «истонченные» до уровня едва ощутимого нюанса динамические изменения, которые можно классифицировать как особый способ фактурно-энергетического развития, осуществляемого в недрах музыкальной ткани.

Сочетание симметричного строения в целом с асимметрией отдельных композиционных отрезков рождает неординарность формы. Два полярных начала как бы уравновешивают энергетику формы необычным способом – пропорциональным соотношением. Формообразование, как выяснилось, у Ашота Зограбяна нередко подчинено скрытой драматургической фабуле, причем все тонкости композиционной организации напрямую связаны с динамикой развития образного ряда.

При этом автор мастерски использует характерные для конкретного сочинения микромотивы. В их становлении важная роль принадлежит приемам вариабельного развития (2. С.160-162), где интонационное единство и постоянное его обновление, сочетаясь, приводят к органичности и естественности развития музыкального материала.

Зограбяну свойственно линейное мышление, где все

* Концерт-Элегия был создан Ашотом Зограбяном в 1979 году. Премьера состоялась в 1979 г. в Ереване, исп. Ереванский камерный оркестр, дир. З.Варданян.

горизонтали подчинены верхней, ведущей линии. «Я записываю музыку не вертикально, как это обычно принято, а горизонтально, в одну строку, как правило, верхнюю. Все остальные голоса в моих партитурах я лишь прилагаю к основному, создавая его различные варианты»*.

Изучая партитуры Зограбяна, легко заметить постоянную тенденцию тяготения вверх. «Я начинаю сочинять в средних регистрах и, сам того не замечая, через некоторое время оказываюсь наверху», – говорит композитор. Любопытно, что сам механизм «повышения» имеет ступенчато-цепную структуру. Иными словами, преодоление октавы в более высоком регистре (например, c^1 - cis^2) в дальнейшем зачастую опирается на новый звук и влечет за собой новое преодоление в последующей октаве (cis^2 – d^3 т.д.).

На уровне соседних звуков, эта тенденция к тяготению вверх осуществляется следующим образом. В трехзвучных (или двузвучных) опеваниях, несколько раз повторенных, нижний звук постепенно теряет свои позиции, а следующий, полутоном выше, берет на себя функцию нижнего тона в опевании.

Касаясь гармонических особенностей музыкального языка, заметим, что добиваясь экспрессии, Зограбян использует кластерные наслоения как в диатоническом звукоряде, так и в хроматическом. Нередко кластеры «сокращены» всего лишь из трех звуков, как это встречается в квартете «Нарцисс».

В одном из произведений А.Зограбяна мы столкнулись с принципом полистилистики, проявившимся на уровне соотношения музыки и слова. Внедрив достижения армянской и современной западноевропейской культур, автор в своих произведениях стремится к логическому слиянию их в своем творчестве. Наиболее характерные черты такого синтеза сконцентрировались в замечательном произведении для soprano и ансамбля «An der knaben Elis» (1984)**, сочетающем две разнохарактерные стилистики. Задачей автора было создание произведения

* Из беседы автора этих строк с А.Зограбяном (2001 г.).

** «Мальчику Элису». Произведение посвящено Е.Васильевой. Премьера состоялась в 1994 г. в Париже, исп. Е.Васильева, трио «THAT» (Франция). Пьеса была создана Ашотом Зограбяном в 1994 году по заказу известной французской певицы Елены Васильевой. Композитор сосредоточил свое внимание на одноголосном стихотворении австрийского поэта-символиста Георга Тракля, где в символической форме рассказывается о гибели юноши Элиса.

элегического плана, в основе которого была бы заложена природа поэтического образа.

«An der knaben Elis» – высокохудожественное произведение, где вокальное начало искусно сочетается с изысканно трактованным инструментальным ансамблем, достигая эффекта красочного многоцветия тембровых взаимодействий. В инструментальный ансамбль входят кларнет in B, виолончель и фортепиано.

Помимо условного разделения на смысловую трехчастность, следует отметить интермедиевые инструментальные фрагменты, дополняющие, доказывающие вокальную музыкальную мысль. Задумываясь о жанровой природе произведения, мы усматриваем в формообразовании некую смысловую рондальность, восходящую к старинным канцонам, в которых варьирование ключевого материала в схожих, но несколько отличных друг от друга куплетах, способствовало кристаллизации образа.

Музыкальный язык сочинения пропитан разнообразием попевок из сферы армянской монодической музыки, основанных на фригийско-локрийском звукоряде с терцовой основой и гармоническом ладе. Причем эти ладовые попевки нередко имеют в сопоставлении натуральные и альтерированные ступени. Опора на национальную ладовость ощущается в каждой из инструментальных партий, предваряя тем самым интонационную основу собственно вокала. Вокальная же партия, даже на уровне внутритактового развития отмечается богатой мелодико-ритмической изощренностью. Смена метрического акцента происходит почти в каждом такте, что в целом усложняет и разнообразит динамику вокальной линии. Способ изложения материала со свободной метрической организацией прямо указывает на речитативно-импровизационный принцип*.

Искусное сочетание немецкого текста с тонкостями и ладовыми особенностями армянской монодии влечет за собой, с одной стороны, распевные юбиляции,ственные шараканам, с другой же – использование закрытых слогов, характерных

* Инструментальную мелодику, не имеющую периодичности ритмических рисунков, регулярной акцентности и постоянства величины мотива, В.Холопова называет «безакцентной». Возможно, данный термин приемлем и для современной вокальной мелодики (1.С.109).

немецкой культуре пения. Следовательно, мы имеем дело с полистилистическим слиянием двух вокальных культур, что с точки зрения композиционного процесса и эстетического своеобразия музыки является несомненным достижением автора.

Инструментовка Зографяна – весьма примечательное явление в армянской музыке. Композитор постоянно стремится к расширению исполнительских возможностей всех инструментов в партитуре. Используя чаще всего малые инструментально-ансамблевые составы, он уделяет каждому инструменту исключительное внимание, создавая при этом органичное слияние всех элементов музыкальной композиции. Зографян нередко подчеркивает значение виолончели как инструмента, ведущего сольные партии. Часто ей поручается не только роль главного мелодического голоса, но, напротив, виолончель остается в «одиночестве» в качестве сольного инструмента, что значительно увеличивает ее значимость в композиции. Противопоставляя виолончель всем остальным инструментам в партитуре, Зографян искусно делает ее носителем повествовательного начала. Таким образом, виолончель в произведениях автора нередко является инструментальным стержнем музыкальной драматургии.

Тембровое разнообразие сочинений Зографяна необычайно привлекательно. Дифференцируя каждую из линий партитуры, композитор достигает определенного тембрового единства, придающего произведениям выразительность. Мастерские находки в области инструментовки, в частности, фрагменты с обильным использованием флаголетов, придают сочинениям Зографяна акустическую новизну, неповторимость композиторского стиля.

В этом смысле вновь показательна, на наш взгляд, «Элегия», где общий звуковой палитре произведения свойственна сонорность. Система тембровых и динамических наслойений, постепенная замена «реальных» звуков на флаголетные призвуки, «скользящие» кластеры – все это проявление сонористических принципов. И в этом смысле кода произведения играет важную резюмирующую роль. На фоне флаголетов развивается медитативное solo первой скрипки, вливающееся затем в общий звуковой колорит. Заметим, что композитор сознательно не отметил окончание «Элегии» двумя традиционными такто-

выми чертами, желая таким образом акцентировать внимание на бесконечности, после которой музыка как бы переходит в другое измерение, находящееся за пределами реального звучания.

С 1982 года появился неподдельный интерес к сочинениям Зограбяна среди армянских исследователей. Интересные теоретические наблюдения имеются в работе С.Саркисян. Так, в статье «О творчестве молодых композиторов Армении» (2. С. 147-167) акцентируется внимание на параллелях между природными и художественными закономерностями. Основными факторами их единства являются форма, движение и средства обновления материала. По мнению автора, «музыка Зограбяна статична», а развитие, вытянутое словно по горизонтали, становится как бы беспредельным. Среди характерных принципов развития Зограбяна выделяются моноцентровый (так называемое «спиралевидное развертывание» музыкального материала) и полицеントровый («принцип с рассредоточенной множественностью центров, между которыми существует соподчиненность, иерархичность уровней, организующая целостность»). В конечном итоге полицеントровость приводит к «замедлению и ускорению музыкального движения в зависимости от внутреннего потенциала материала». С точки зрения автора, основным средством, обеспечивающим обновление, саморазвитие формы, являются вариантные модели, используемые Зограбяном практически во всех композициях*.

Говоря в целом о музыкальном языке Зограбяна, следует отметить, что эстетически его творчество связано с лирико-драматической образной сферой. Композитор часто использует кантиленные, лирические краски, связывая это с реализацией конкретного замысла. В его сочинениях в обобщенной символической форме присутствует программность, являясь лишь упоминанием, намеком или мимолетным прикосновением к сущности образа. В поисках «своего героя» автор направляет взор на различные литературные жанры, а также в графическую символику: легенды и мифы, стихотворения символистов, иероглифическое письмо и т.д.

* Об А.Зограбяне см. также: Аревшатян А.Музыка для камерных оркестровых составов 70–80-х гг., / Армянское искусство на современном этапе (ред. Г.Геодакян), Ереван, 1987.

Выявив некоторые композиционно-технологические принципы стилистики Ашота Зограбяна, мы ставили целью рассмотреть его глубоко своеобразный композиторский почерк, неповторимый и чрезвычайно богатый музыкальный язык.

Компактность форм, изящество композиций и свежесть стилистики позволяют отнести его сочинения к числу лучших и прогрессивных в камерно-инструментальном жанре армянской музыки.

Примечания:

1. Вопросы ритма в творчестве композиторов ХХ века., Москва, 1971.
2. Саркисян С., О творчестве молодых композиторов Армении, / «Музыкальная культура братских республик СССР» (ред. Г.Конькова), Киев, 1982.

Rasmila Alaverdyan

The Technological Principles of Ashot Zohrabyan's Works

Summary

The article is dedicated to constructive and form-building features of the music by Ashot Zohrabyan (b. 1945), a distinguished Armenian composer. This aspect appears from the phraseological microlevel to the macrolevel, i.e. the structure of sections and parts. The particular qualities of Zohrabyan's style are revealed in "Elegy", "An der Knaben Elis" and other works.

ԴԱՍՄԻԿ ՎԱՐՈԱՆՅԱՆ

ԴԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԴԵԼԱՏԵԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ «ՏՈՊՈՖՈՆԸ» ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԿՈՆՏԵՐԸ

Դայ երաժշտության մեջ վերջին տասնամյակներում ակնհայտութեն տեսանելի է ժամբերի նորացման ընթացքը, որը կապված է գեղարվեստական և հասարակական, ինչպես նաև անհատի հոգեբանական ոլորտների հետ և կազմում է բարդ համակարգ: Որոշողը բոլոր ժամբերի համար, ընդհանուր առմանք, կարելի է ասել նոր բովանդակությունն է, որը պահանջում է յուրօրինակ արտահայտչամիջոցներ:

Բազմից նշվել է Բ. Գ. Ասաֆևի հայտնի միտքը 20-րդ դարի կոմպոզիտորների ստեղծագործական մեթոդներից մեկի մասին: «Ստանալ հնչյունային բնութագրման առավելագույն ներգործություն՝ նվազագույն արտահայտչամիջոցների միջոցով» (1. էջ 106): Այս նոտեցումը կարելի է դիտել 20-րդ դարի երաժշտության համար որպես նոտածողության անհատականացման ընդհանուր սկզբունքներից մեկը:

Ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների համար մտածողության անհատականացումը նույնպես վար ընդգրկվածություն ունի: Դա արտահայտվում է հատկապես սիմֆոնիկ, կամերային, գործիքային և վոկալ ժամբերում: Դայ ժամանակակից երաժշտության մեջ այսպիսի ինքնատիպ մտածողության և վար անհատականության անենացաւում ներկայացնելու մեջը հարություն Դելլայամն է:

Դ. Դելլայանը (1937-1990)*, որի ստեղծագործական կյանքը

* Ծնվել է 1937 թ. Աթենքում: 10 տարեկան հայրենադարձվել է: Ընտանելիան ծանր պայմանները թույլ չտվեցին ժամանակին երաժշտական կրորւթյուն ստանալ: 1972-ին թ. Դ. Դելլայանն ընդունվել է Երևանի ժողովրդական կոնսերվատորիա՝ Միրզոյանի դասարան: Այսուհետև՝ Ռ. Սելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի տեսական և ստեղծագործական բաժիններ՝ Ե. Միրզոյանի դասարան, ապա Երևանի պետական կոնսերվատորիա՝ Ե. Բաղդասարյանի դասարան: Կոնսերվատորիան ավարտելիս (1979 թ.) որպես դիվլիմային աշխատանք ներկայացրել է Սիմֆոնիա: 1979 թ. Դելլայանը կոմպոզիտորների միության ամուսն է դարձել: Ստեղծագործական հասուն շրջանը 80-90-ական թվականներն է: Դելլայանի աշխատանքի թեմային (Երևան, Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիա, 1991-1992 թթ.): Մահացել է 1990 թ., Երևանում չհասցնելով ավարտել «Լիլիթ» բալետը:

անողոքաբար կարծ էր, այն կոմպոզիտորներից էր, որն իր ստեղծագործական փորձի մեջ կարողացավ ամփոփել դարի հիմնական պահանջները՝ անհատականը և համընդհանությանը, արդիականը և ազգայինը, Արևելքը և Արևմուտքը:

Դ. Դելլայանի զարմանահրաշ բեղմնավոր գործունեությունը, որը ճակատագրի բերումով մնաց անավարտ, խորապես ուսումնասիրության կարիք ունի (2.), քանի 52-ամյա կոմպոզիտորն իր ուժեղը փորձել էր մեծածավալ գրեթե բոլոր ժանրերում և չեղ լսել սեփական այնպիսի ստեղծագործությունների կատարումներ, ինչպիսիք են I, II, III սիմֆոնիաները, «Մահը» սիմֆոնիկ պոեմը, «Ճուշարձան նահատակներին» վոկալ-սիմֆոնիկ ռեքվիեմ-կանտատը, և ինչպես ինը՝ կոմպոզիտորն է ասել թերթում տվյալ մի հարցազրույցի ժամանակ՝ «գոնե սխալներու ուղղելու համար»:

Դելլայանի կոմպոզիտորական ոժի ձևավորումը չունի ավանդական ստեղծագործական ճանապարհ: Ավելիք վերելք էր, փիլիսոփայական խտացված մտածողություն և ոգեղենության արգասիք, կյանքի և անհատի, մարդու խորհրդածությունները: Նա դարձավ այն արվեստագետներից մեկը, որի մասին սփյուռքի և արտասահմանյան երաժշտական հասարակությունը խանդավառությանը և ոգևորությամբ էր խոսում, որն անվերապահորեն նվաճեց ամենատարբեր երկրների, ազգությունների և խավերի լայն լարանները, սակայն հայրենիքում մնաց որպես ինքնագովկեստից հեռու մի երաժշտ:

Դ. Դելլայանի ստեղծագործական ինքնահաստատման կիզակետը 80-ական թվականներն է: Այդ տարիներին գրված ստեղծագործությունները վկայում են կոմպոզիտորի տաղանդի վառ դրսևորումը, իիստ ինքնատիպությունը, գրելածի հասունությունը, նրա՝ որպես անհատի, փիլիսոփայական-խորհական գեղագիտական որակը:

Այդ թվականներին է նա գրել «Մահը» սիմֆոնիկ պոեմը (1978), կլանենտի և դաշնամուրի «Մեղիստացիաներ»-ը (1981), «Ճուշարձան նահատակներին» կամտատ-ռեքվիեմը (1981), Երկու կամերային սիմֆոնիաները (1982, 1984), «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային ստատը (1982), Փագոտի «Մեղիսում» ստմատը (1984), «Երբ իշուում է մթնշաղը» վոկալ շարքը (1984), ըստ Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Գ. Էմինի բանաստեղծությունների:

Պերճ ժամկոչյանի պատվերով Երգեհոնի համար գրվել է «Ճաղթական ռեքվիեմը» (1984), որը պահանջում է կատարողական առանձնահատուկ շնորհը, «Լոռության րոպե» (1986) կանանց երգչախմբի համար ա սարտելա, «Զրասույզ արև» (1988) դրամատիկ

կանտառը սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի, սովորանոյի և ասմունքողի համար Արևշատ Ավագյանի և Պոլ Ուիթմենի խոսքերով, որը գրվել է կոմպոզիտորի նահից երկու տարի առաջ և նրա վերջին ավարտուն ստեղծագործությունն է: Ընդգծենք առավել նշանակալից ստեղծագործություններից մի քանիսը, մասնավորապես, «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային սոնատը, «Հաղթական ռեքվիեմը» և «Զրասույզ արև» դրամատիկ կանտառը, որոնք մեծ հաղթարշավով հնչեցին լավագույն համերգասրահներում՝ ի լուր աշխարհի ներկայացնելով հայ միտրն ու հոգին, վեհությունն ու տաղանդը: Բավական է նշել այն բենահարթակները, որտեղ կատարվել են այս ստեղծագործությունները (ԱՍՍ, Գերմանիա, Կանադա, Իտալիա, Անգլիա, Պորտուգալիա, ճապոնիա) և արժանացել միջազգային պարգևների:

Արդեն իսկ «Նվիրում Կոմիտասին» (1982) սոնատում ակնառու է կոմպոզիտորական մտքի հասունությունն ու տաղանդը: Սոնատը, որը նվիրված է Հայոց Մեծ Եղեռնի զոհերի հիշատակին, ինքնատիփ մի ստեղծագործություն է ոչ նիայն իր ոճով, երաժշտական պատկերավորությամբ, հուզական և իմաստալից լիցքով, այլև տեխնիկական նոր, հնարամիտ միջոցներով, որոնք բովանդակությունն արտակարգ ազդեցիկ են դարձնում: Մեջքերենք Դելայանի նասին Թամար Յովհաննիսային գրքից մի հատված. «Կերտելով Կոմիտասին որպես 1915 թ. Եղեռնի նահատակների ընդհանրացված կերպար, կոմպոզիտորը յուրովի է մատուցում ստեղծագործության գաղափարը. ասելիքը շարադրում է ասես Մեծն Վարդապետի Եղերական վերապրումների հայեցակետից...»: ...Ունկնդրի առջև փոխնիփոխ հաւճում են մեկ Եկեղեցու զանգերը ղողանջներով օծված Հայոց լեռնաշխարհի խաղաղ արշալույսը, մեկ՝ օսմանյան արշավանքի, մեկ՝ հայկական ժողովրդական քոչարի պարի պատկերները, լսողության մեջ արթնանում տվայտված պանդուխտ, բայց առ Աստված իր հույսը չկորցրած ժողովրդի երգն ու աղոթքը»: ...Կոմպոզիտորի մեկնարանմամբ՝ սոնատի սկզբնահատվածի հնչողությունը հիշեցնում է «այգաբացին պյունացած ժայռերից բարձրացող գոլորշու շղարշ և մեղմ փշող գեփյուր որ, սակայն, շուտով վեր է ածվելու փոթորկի: Դա, ասես, Կոմիտասի խոռվահույզ հոգին է» (2. էջ 29-30):

Սոնատում կիրառված է 20-րդ դարի կոմպոզիտորական տեխնիկային բնորոշ գրելածն, մասնավորապես՝ սոնորիստական գունեղ պատկերներ, պոլիրիթմիա, երաժշտական նյութի պուանտիլիստական շարադրանք: Այսպիսի նոր գրելածնը թերևս չի բացառում սոնատում ժողովրդական ակունքների անդրադարձը, մասնավորա-

պես՝ ժողովրդական երգերի մեջեղիներ, Կոմիտասի «Նարոյը», «Անսկավոր աղջիկ» երգի մոտիվները:

Ժողովրդի անցյալի կերպարը, որը ինչ-որ տեղ անձնական և սրված բնույթ ուներ, որոշեց կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների հիմնական գաղափարը: Թեմատիկ շարադրնան և երաժշտական ձևի ազատ ընկալման մեջ էլ հաստատվեց և արմատացավ կոմպոզիտորի ոճական մտածողությունը: Ընդհանրապես կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները հագեցած են դրամատիզմի, ներքին լարվածությունների խորությամբ: Դա պատկերվում է երաժշտական գրելածնի հակադրությունների կերպարային դրսնորումներով հնչյունային ոլորտի ընդլայնվածությամբ, ազատ ինպրովիզացիոն բնույթով, մետրո-ռիթմիկ ազատ մեկնարանությամբ, գործիքային ներկապնակի թարմությամբ, մեղեդու՝ արավել մոտիվային ուղղվածությամբ: Ժամանակակից գրաֆիկական գրելածնը, թերևս, չի բացառում կերպարների կոմպոզիտունները: Դրանք նույնպես հակադրությունների դրսնորման ձևեր են, որտեղ արտահայտվում են կոմպոզիտորի խոհական մտորումները:

Կյանքի խորհրդածությունների, բնության և մարդու հակագրեցությունների մի դրամա է «Զրասույզ արև» դրամատիկ կանտառը, որը հեղինակը բնութագրել է «Եմանացիա» (ճառագայթում): Կոմպոզիտորի մտահորիզոնը լայն ընդգրկումներ ունի՝ դա և գրականգեղարվեստական ժանրն է, և կերպարվեստի ու արվեստի այլ ոլորտների ներքին միաձուլումն է երաժշտության հետ: Օրինակ՝ գրականության հետ կապը մենք տեսնում ենք «Երբ իշնում է մընշաղը» Վկկալ շարքում և վերը նշված «Զրասույզ արև» դրամատիկ կանտառում: Ժողովրդի անցյալի կերպարը մասնավորապես պատկերվում է «Զրասույզ արև», «Հուշարձան նահատակներին» կանտառ-ռեքվիեմում, ուր օգտագործված են արևմտահայ գրողներ Կոստան Զարյանի և Գևորգ Կառվարենցի խոսքերը, «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային սոնատում, երգեհոնի համար գրված «Հաղթական ռեքվիեմում»:

Առավելապես հետաքրքրական է կոմպոզիտորի ինքնատիպ մոտեցումը տարբեր գործիքների առանձնահատկություններին, նրանց հնարավորությունների նոր, թարմ մեկնարանություններին ու կիրառմանը: Սա, թերևս, մանրակրկիտ դիտարկման կարիք ունի, քանի որ այսպիսի առանձնահատուկ մոտեցումը նկատելի է նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում:

Հարկ է մասնավորապես նշել նոր տեսակի ձայնի արտաքրունք, այսինքն՝ արտիկուլյացիան, տեխնիկական այլ հնարները, օրինակ՝ «Դաշնամուրային սոնատում» լարերի կիրառումը, ձայնի օգ-

տագործումը, կլառնետի և դաշնամուրի «Մեղիսացիաներում» կլառնետի հնարավորությունների յուրովի օգտագործումը: Այս ստեղծագործության մասին կոմպոզիտորն ասել է. «Մեղիսացիաներ». այսպես է կոչվում կլառնետի և դաշնամուրի իմ նոր գործը: Այս ստեղծագործությամբ ցանկանում են բարձրացնել կլառնետի հեղինակությունը և ցույց տալ գործիքի տեմբրոյին-հնչերանգային անսպառ հարստությունը» (3.):

Դ. Նելլայանը փիլիսոփայական-մտածողական ուրույն ուղղվածություն ունի: Նրա՝ մարդկային անհատականության ինտելեկտուալ նկարագիրը չէր կարող չանդրադառնալ ստեղծագործությունների վրա: Ներավորարևելյան փիլիսոփայության և կրոնի, երաժշտության ուսումնասիրությունները (մասնավորապես վեհաների) իրենց ազդեցությունը բողեցին կոմպոզիտորի երաժշտական լեզվի ձևավորման վրա (օրինակ՝ կլառնետի և դաշնամուրի «Մեղիսացիաներ»ը, ֆագոտի «Մեղիում» սոնատը): Այսպիսի ոչ միայն զուտ երաժշտական հետաքրքրությունների արդյունքը «Տոպոֆոնո» ստեղծագործությունն է, որը Դելլայանի լավագույն երկն է և ամփոփեց նրա ստեղծագործական նվաճումները:

Դարություն Դելլայանի «Տոպոֆոնո» կամերային կոնցերտը գրվել է 1985 թ, Բոստոնի «Սիմֆոնովա» նվագախմբի դիրիժոր Արամ Ղարաբեկյանի պատվերով*: Կոնցերտը գրված է լարային նվագախմբի, մենակատար դաշնամուրի և գալարափողի համար:

«Դելլայանի «Տոպոֆոնո» բացարիկ յուրահատուկ և ինքնատիպ ստեղծագործություն է: Այն երաժշտականորեն, դրամատուրգիայով կայացած ստեղծագործություն է, որը լի է սիմվոլիկայով: Ստեղծագործության թատերայնացման գաղափարը, որ կոմպոզիտորի մտահացումն էր, արտակարգ ազդեցիկ և պատկերավոր է դարձնում դրամատուրգիան: Բեմականացումը՝ նվագախմբի ոչ ավանդական դասավորությունը, կատարողների շարժումը, ստեղծում են յուրահատուկ երաժշտական մթնոլորտ»: «Տոպոֆոնոն» առանձին կատարվող ստեղծագործություն է: Այն լուրջ հոգեբանական պահանջ ունի կատարողից, ուստի և համերգի առանցքն է: «Տոպոֆոնոն» շատ գաղտնիքներ է բացում Դելլայան կոմպոզիտո-

* Կոնցերտի արեմիերան կայացավ ամերիկան երաժշտական փառատոնում, 1986 թ. փետրվարի 28-ին Բոստոնի Նյու Ինգլանդ կոնսերվատորիայի «Վորդան հոլլ» դահլիճում Արամ Ղարաբեկյանի դեկավարությամբ բողնելով ցնցող տպավորություն և մեծ արձագանք: Այնուհետև այն հնչեց Միացյալ Նահանգների այլ քաղաքներում, Մոսկվայում՝ 1988 թ. երաժշտության միջազգային փառատոնին նվիրված համերգաշրջանի բացմանը՝ իգոր ժուկովի կամերային նվագախմբի կատարմանը, Կիևում, Երևանում՝ Զավեն Վարդանյանի դեկավարությամբ:

րի մասին. դրա մեջ կա բյուրեղը, խոհեմը, մանուկը՝ մաքրության տեսակետից, իրապես հայելիացված կապ՝ կոնպոզիտորի ներաշխարի և ստեղծագործության միջև»*:

Ստեղծագործությունն արժանացավ բարձրագույն պարզեցների՝ Կալիֆորնիայի կինոյի և հեռուստատեսության խորհրդի «Ոսկե փառապակին» և «Գերաստղ» դիալիմին: «Տոպոֆոնոն» ճանաչվեց ամերիկան երաժշտական փառատոնում կատարված տարվա լավագույն ստեղծագործությունը: Ամերիկան թերերը այդ երկի մասին գրեցին. «Գեղարվեստական հայտնություն էր Դարություն Դելլայանի «Տոպոֆոնո» կոնցերտը՝ հայտագրի բարձրակետը: Դարություն Դելլայան և Արամ Ղարաբեկյան անունները պիտի մնան մեր հիշողության մեջ: Բացարիկ ինքնատիպ, արտասովոր ստեղծագործություն և հոյակապ կատարում» (4.):

Կոնցերտը բնութագրվեց որպես պոեմ, ապք, հիշողություն, ժողովրդի պատմություն, 20-րդ դարի երիտասարդ ստեղծագործողի խոսք, զգացմունքների պոռթկում, մտքի խորություն, կրթերի ուժգության արտահայտություն:

Դարություն Դելլայանի «Տոպոֆոնոն» նվիրված է հայ ժողովրդի անցյալին. դրամատիզմի հիմքում ժողովրդի պայքարն է և հակառադիր ուժերի բախումներից ազատվելու գագումը: Ժողովրդի նկարագիրն այնքան պատկերավոր է, որ «թվում է, թե նայում ես Մինաս Ավետիսյանի լայնակտավ նկարներին. հայկական լեռներում ծվարած նի ժողովուրդ ու մի հովիվ, որ Լոռվա հորովելով կալամեց է հավաքելու գյուղի մարդկանց հայկական քոչարիով շուրջապար բռնելու, այն կողմից էլ Կոմիտասն է կանչում «Արի, արի, թե մատաղ, եղո ջան»: Տեսանելիության աստիճանի գունավոր պատկերներ է գծել Դելլայանը այս ստեղծագործության մեջ, ու քիչ անց ժողովրդի քոչարին հասնելու է բարձրակետի, կարծես լեռներն էլ պար են բռնել, սակայն, ով Աստված, խարարվելու է այս ամենը օտար, բիրտ ուժերի անտեղի միջանտությամբ» (5.):

Ինչպես է կառուցված երաժշտական դրամայում այս գաղափարը: Ի՞նչ սկզբունքներ և ի՞նչ երաժշտական միջոցներ են կիրառվել կոնցերտում: Ինչո՞ւ է այն կոչվում «Տոպոֆոնոն»: Ի՞նչ ակնկալիքներով է ընտրված նվագախմբի կազմը, և ի՞նչ դեր ունեն մենամվագ դաշնամուրը և գալարափողը:

Կոնցերտը կոչվում է «Տոպոֆոնոն»: «Տոպո» (Topo) նշանակում է տեղ, «ֆոնո» (Phono)՝ հնչյուն: Հնչյունի տարրեր տեղերում գտնվելու փոփոխություն: Կոնցերտն ամբողջովին հիմնված է ձայնի տա-

* Արամ Ղարաբեկյանի հետ հեղինակի հարցագրույցից, 2002 թ., փետրվար:

րածական հնչողության հարատև փոփոխության վրա:

Կոնցերտի կատարումը իրագործում է կամերային նվազախումբը, որի դիրքն ընդգծել է կոմպոզիտորը՝ խիստ նշանակություն տալով ակուստիկային:

«Տոպոֆոնո» երկնաամի շարքում, մասերը հաջորդում են միմյանց (attacca): «Տոպոֆոնոյում» կիրառված է կոմպոզիտորական գրելառի տեխնիկային բնորոշ մեթոդներից մեկը՝ ստորիկան: Ստորիկայի առանձնահատկություններն այստեղ բացահայտ են, քանի որ կոնցերտում կոմպոզիտորական մտածողության գլխավոր դերից մեկը նաև տեմբրագունային ոլորտի գերակշռությունն է: Մեծ նշանակություն է ստանում հնչյունային գույների ընդհանուր ազդեցությունը, որի շնորհիվ էլ կոմպոզիտորը հասել է ստեղծագործության մեջ պատկերավորության:

Մենակատարմերը, որոնցով սկսվում է կոնցերտը՝ գալարափողը և դաշնամուրը, ունեն հակառի ֆունկցիաներ և երկու թեմատիկ բևեռներ: Եթե գալարափողն ունի հոգևոր միջնադարյան երաժշտական նյութի անփոփած ինտոնացիաներ, ապա դաշնամուրի նվազաքանում կիրառվում են ավելի շուտ արստրակտ, ստորիստական նշանակություն ունեցող էլեմենտներ:

«Տոպոֆոնոյում» գալարափողի (in F) ընտրությունը պատահական չէ, այն ունի ազդարարող բնույթ: Գալարափողի երաժշտական նյութը մեծ չէ, այն կարծես չի մասնակցում դրամատիզմի ներքին բախումներին, նրան տրված է ազդարարող, ներկայացնող դեր: Այսպես, կոնցերտն սկսվում և ավարտվում է գալարափողի նվազաքանով, որը կազմված է հոգևոր բնույթի ինտոնացիաներից, մասնավորապես նկատելի է Գրիգոր Նարեկացու «Դավիկ» տաղի ինտոնացիոն և ռիթմիկ կապը:

օր 1
«Տոպոֆոնո»



Կոնցերտում դաշնամուրի նվազաքանումը որոշ իմաստով արտացոլում է ամբողջ նվազախմբի ստորիստական նյութի զարգացումը: Ուզում ենք ընդգծել, որ կոնցերտում ստորիստականի նյութը կազմում է թեմատիզմի յուրօրինակ որակ, քանի որ կոմպոզիտորը չի օգտագործում ավանդական նյութի կիրառումը, ինչպես նաև զարգացման մեթոդները (սեկվենցիաներ, մոտիվի կրկնություններ, նշտական տիպի զարգացում):

Դաշնամուրի նվազաքանումը, ինչպես նշվեց, ի տարբերություն գալարափողի, պահպանում է իր դերը ողջ ստեղծագործության ընթացքում, մանավանդ, մեծ նշանակություն ունի առաջին մասում: Այստեղ կոմպոզիտորն օգտագործել է նույն հնարները, որոնք կիրառվել են նրա դաշնամուրային ստանում: Օրինակ՝ ինպրովիզացիոն բնույթի կառուցվածքներ, որոնք պուանտիլիստական ձևով ցրված, տարածված են դաշնամուրի ամբողջ դիապազոնով, կլաստերներ, որոնք հաճախ ընդգծում են երեք օկտավայի տարածքը, լարի սեղմնան միջոցի օգտագործումը, որի շնորհիվ հնչողությունը ստանում է փայտին բնորոշ ձայն: Նույնպիսի միջոցներից է նաև ինպրովիզացիոն խաղը դաշնամուրի լարերի վրա՝ գոսերի (timpani) փափուկ փայտիկներով: Այս ամբողջը դաշնամուրին տալիս են յուրահատուկ գունեղ երանգ և վկայում են, որ Յ.Դելալյանի երաժշտական մտածողությունը շարժվում է ոչ ավանդական ուղիղով:

Ընդհանուր հայացքով նայելով պարտիտուրին՝ կարելի է նկատել մի կողմից՝ գործիքների տարածական առանձնացումը ազատ ռիթմիկ պատկերներով, մյուս կողմից՝ տեմբրերի հագեցվածությունը, կլաստերային համահնչյունները (առանձնապես մենավագդաշնում):

Ինչպես աղեն նշեցինք, կոմպոզիտորը չի օգտագործում այնպիսի ավանդական միջոցներ, ինչպիսիք են թեմատիկ կառուցվածքների տեղաշարժումը, սեկվենցիաները և մոտիվային զարգացումը: Ընդհակառակը, նա դիմում է այնպիսի միջոցների, որոնք իրենց ծագումով ունեն ստատիկ բնույթ: Դրանք են՝ կառուցվածքների տարբերակող կրկնությունները, օստինատոնները և տոն-կլաստերները (ton-cluster), որոնց շնորհիվ երաժշտությունը ձեռք է բերում ներքին շարժում: Այսպիսով, չմայած արտաքին ստատիկ վիճակին, ամբողջ երաժշտությունն ուղղված է դեպի ներքին հոգեբանական շարժում: Յուրաքանչյուր փոփոխվող տարր՝ հնչյուն, ռիթմ կամ տեմբր, այստեղ ստանում է առավել մեծ նշանակություն, սկզբունքայնորեն ազդելով ընդհանուր ամբողջականության վրա:

Նման երևույթը 20-րդ դարի երկրորդ կեսում հայտնի է որպես այսպես կոչված դինամիկ ստատիկայի հասկացություն (տերմինը հանդիպում է Վ.Խոլոպովայի և մյուս ռուս երաժշտագետների մոտ): Դայ երաժշտության մեջ դինամիկ ստատիկայի հնարավորությանը դիմել են Ավետ Տերտերյանը, Աշոտ Զոհրաբյանը և նրանց հետմորդները:

Սոնորական հնչողության առավել ներգործող տպավորությունն այն է, երբ կոմպոզիտորը միաձուլում է նորարարական տեմբրային կառուցվածքը ավանդական որևէ թեմատիկ նյութի հետ և հետաքրքիր է դիտել այս ամբողջ հնչյունային համակարգի անսպասելի լուծումը: Նման հնչյունային համակարգի մեկ այլ օրինակ է ներկայացնում այն հատվածը, որտեղ լարայինների մոտ կլաստերային տիպի պեղալի վրա համընկնում են չկրկնվող ծայների շարքը դաշնամուրի մոտ: Այսպիսի զուգորդման համատեքստում այս հնչյունային շարքը ընկալվում է առավել որոշակի, քան եթե օգտագործվեր որևէ սովորական ատոնալ համակարգում:

Վերը նշվածը վկայում է հնչյունային ընդհանուր համատեքստի մեջ նշանակությունը նոր մտածողության մեջ, երբ յուրաքանչյուր հնչյունային մասնիկ ունի երաժշտական զարգացման ընթացքում ավելի հաճախ փոփոխվող հատկություն: Իհարկե, այդ փոփոխությունն առավելապես զգացվում է երաժշտության որոշակի տարածքի վրա, բայց նման ընթացքի հաջորդականության կարելի է հետևել ավելի փոքր կառուցվածքների մեջ :

Լարային խումբը լայն հնարավորություններ է տալիս սոնորիստական հնարքներին: Այստեղ առկա է երկու միտում. 1. տեքստի ճշգրտությունը, որտեղ հնչյունները կոմպոզիտորի կողմից ճշգրիտ նշված են, օրինակ՝ նույն ծայնի կրկնողությունը, ակորդները, պուանտիլիստական ցրվածությունը, 2. ալեատորիկայի օգտագործումը, ոիթմի որոշ ազատությունը և լայն ծավալով օգտագործված գլիսանդոնները: Առաջին միտումին կարող են վերաբերել ճշգրիտ, մեղեդային դարձվածքները, որոնք իրենց ծագումով կապված են գեղջկական, մասնավորապես, հորովելների ժամրի հետ (օրինակ՝

«Կալի երգի» սկզբնական ինտոնացիան մենակատար ջութակի մոտ) և հայկական միջնադարյան մոնողիաների հետ (գալարափողի առաջին մենանվագը, որի օրինակը մենք արդեն բերեցինք), ինչպես նաև Շոպենի b-moll սոնատի երկրորդ մասի՝ հայտնի Սգր քայլերգի սկզբի մեջբերումը, որը կոնցերտի հնաստային գագաթնակետերից է: Այն անցնում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, ստեղծագործության վերջում, որի երաժշտության տակ արտասանվում են Վ. Տերյանի «Աշնան մեղեդու» տողերը:

Երկրորդ միտումն այստեղ լայն շրջանակներ ունի: Նախ՝ լարային խնդիր հնարավորությունները կոմպոզիտորի կողմից օգտագործված են ժամանակակից մոտ, այսպես կոչված լեհական դպրոցի ավանդույթներին: Օրինակ՝ ջութակների բաժանումը երկու խմբի՝ վեց առաջին ջութակ, հինգ երկրորդ ջութակ, որոնք կրկնում են մի ծայնի վրա միկրույն ոիթմիկ պատկերը, բայց ժամանակի տարբեր հատվածներում: Այս պատկերի մեջ կա ընտրված ծայնի արագացումը և դաշնամուրը: Եվ շնորհիվ ոչ միաժամանակության, ընդհանուր հնչյունային պատկերը ծկուն է և ալիքաձև: Այս ոիթմիկ պատկերի մյուս տարբերակը պոլիֆոնիկ կամոնաձև գործիքների մուտքն է: Այստեղ նույնաես նյութը հիմնված է մի ծայնի՝ c-ի վրա, բայց ընդհանուր արդյունքն այլ է, քանի որ փոփոխված է գործիքի կառուցվածքը (առաջին և երկրորդ ջութակները՝ divisio): Երկու տարբերակում էլ զարգացումը պայմանավորված է ոիթմուրի մեկնաբանմաբ, ինչն առկա է բոլոր ալեատորիկ ստեղծագործություններում: (օրինակ 2)

ՏՈՂԱՇՈԽ

Դ.ԴԵԼԼԱՄԵՆԻ

d'argo e rubato

Corno in F
Pno
V-ni
V-le
V.celli
C-Bassi

a² (2,3) V_a (2,3)

tenuto dal segno

Corno
Pno

mozzendo

mozzendo

Ped. 35 8 - 35 8 - 35 8 -

Piu mosso

Pno
1
23
V-ni 4
5
6
1
2
V-ni 13
4
5
12
V-le
34
1
2
V.celli
3
C-Bassi

ff

gloss

VC

ff

gloss

Ալեատորիկայի մյուս ոլորտը այստեղ կապված է պահվող և սահող ձայներից: Սահող ձայները՝ գլխանդոն, օգտագործված է մասնավորապես լարայինների ցածր նվազաբաժիններում թափութակների և կոնտրաբասների մոտ: Նրանց նվազաբաժինը հիմնված է կրկնվող տիպի կառուցվածքի վրա: Սակայն յուրաքանչյուր կառուցվածքի մուտքը ժամանակի տեսակետից պայմանակամ է, որը նույնպես բնորոշ է ալեատորիկայի սկզբունքներին: Քանի որ գիսանդոն, ինչպես հայտնի է, ոչ տեմպերացված համակարգի նմուշներից է և բնորոշ է ժողովորական արվեստին, այստեղ կարելի է դիտել նաև մենակատար գալարափողի նվազաբաժնում քառորդ տոնային ձայնի տատանումը (ինչպես կոմպոզիտորն ինքն է ընդգծել՝ նշաններով քառորդ տոն շրթներով իջեցնել և բարձրացնել):

Ինչպես Ռ. Դելլայանի կամերային մյուս ստեղծագործությունները, կոնցերտում նույնպես կարելի է խոսել արևելյան մի առանձնահատկության՝ մեղիտացիայի մասին: Հայտնի է, որ կոմպոզիտորը հասուկ ուսումնասիրել է հնդկական փիլիսոփայությունը և ցանկացել է տեսնել դրա կապը և առանձնահատկությունները հայկական մտածողության հետ:

Պատահական չէ նրա կլառնետի և դաշնամուրի ստեղծագործության անվանումը՝ «Մեղիտացիա», որը չի կարելի մեխանիկորեն հասկանալ որպես մտորում, քանի որ նրա մեջ անփոփված է հոգեբանական և ստեղծագործական մի վիճակ: Մեղիտացիան հասկացվում է մի որոշակի վերջնակետային (ծայրագույն) կենտրոնացում, դա շարժում է դեպի ներս, դեպի խորք, չնայած այդ շարժումը չի պարունակում մեծ ծևափոխություն: Ինչպես վկայում է մեր վերլուծվող ստեղծագործության անվանումը՝ «Տոպոֆոն», հեղինակը պատկերում է շարժումը որպես հնչյունի գտնվելու տեղի փոփոխություն: Փաստորեն հնչյունի տեղափոխությունը այստեղ սահմանափակված է և դա արված է կոմպոզիտորի կողմից գիտակցաբար՝ մեղիտացիոն սկզբունքի ուժեղացման համար: Թերևս դա է պատճառը, որ ստեղծագործությունը ունկնդրի վրա թողնում է մեծ ազդեցություն:

Հարություն Դելլայանի լարային նվազախմբի, մենակատար դաշնամուրի և գալարափողի «Տոպոֆոն» կամերային կոնցերտը համարվում է կոմպոզիտորի հասուն ստեղծագործություններից մեկը, որտեղ նրա մտածողության առանձնահատկությունն արտահայտվել է ցայտուն կերպով:

Ժամանակակից հայկական երաժշտության մեջ այս ստեղծագործությունը գտնել է իր ուրույն տեղը ոչ միայն իր գեղարվեստական արժանիքներով, այլև որպես երաժշտական նոր մտածողության նմուշ:

Ծանոթագրություններ

1. Асафьев Б., Книга о Стравинском, Л., 1977.
2. Յովհաննիսյան Թ. Յարություն Ղելայան. կյանքի և ստեղծագործության ուրվագիծ, Երևան, 1992:
3. «Նոր կյանք», Լու Անցելես, դեկտեմբեր 11, 1986 թ.:
4. «Փարոս», Լու Անցելես, դեկտեմբերի 1, 1986 թ.:
5. «Նոր կյանք», Լու Անցելես, նոյեմբերի 20, 1986 թ.:

Hasmik Vardanyan

About Harutyun Dellalyan and his 'Topophono' Concerto

Summary

The article presents the most important stages of creative biography of Harutiun Dellalyan (1937-90) and analyses the 'Topophono' Concerto for Piano, Corno and Chamber orchestra. The author applies to various methods distinctive to the composer's style which enriched the sonoric and aleatoric music technique.

Երաժշտական տեսություն և մեթոդիկա

Музыкальная теория и методика

АННА ХАЧАТРЯН

ЖАНРОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АРМЯНСКОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА 1980-90-Х ГОДОВ

Жанр скрипичного концерта начал свой путь с “вершины источника” – Концерта для скрипки и симфонического оркестра Арама Хачатурияна, который с самого же начала обеспечил высокий художественно-эстетический уровень в соответствии с контекстом мирового музыкального искусства XX века. После Хачатурияна вплоть до настоящего времени сохранился постоянный и неугасающий интерес к жанру скрипичного концерта и одновременно – постоянная потребность сохранить высоту достигнутого уровня.

В становлении и развитии армянской композиторской школы важную роль сыграли сольные и ансамблевые произведения для смычковых инструментов. Особое предпочтение было отдано скрипке как ведущему инструменту в смычковой группе.

Армянская скрипичная школа на протяжении XX столетия создала богатую творческую традицию с охватом почти всех жанровых разновидностей в этой области - от миниатюр до монументальных концертных форм. Сольный инструментальный концерт становится едва ли не самым популярным жанром для армянской музыки: к нему обратились почти все значительные композиторы Армении. За 60 лет, после хачатуриановского скрипичного концерта, армянскими композиторами было создано около 40 произведений в данном жанре.

Жанр сольного концерта в рассматриваемый период становится ведущим в армянской инструментальной музыке. Он претерпевает при этом значительную трансформацию, строго обусловленную новым идеино-художественным содержанием. Особый интерес к данному жанру проявился в творчестве армянских композиторов в последней четверти XX века, что связано с деятельностью музыкантов-исполнителей, оказывающих стимулирующее воздействие на композиторское творчество.

Музыковедческая литература по данному вопросу представляет собой, в основном, работы армянских исследова-

телей, посвященны общему анализу и развитию симфонического жанра, где инструментальный концерт для солирующего инструмента с оркестром является важной составной частью. Вспомним работы Сергея Концева, Михаила Тэрьяна (1.). Кроме того, анализ концертов отдельных композиторов встречается в монографиях Георгия Тигранова (2.), Георгия Хубова (3.), Сусанны Аматуни (4.) и др. Существует также кандидатская диссертация на тему "Скрипичные концерты армянских композиторов и вопросы их исполнительской интерпретации" Луизы Матевосян (5.), где рассматриваются концерты с 40-х по 70-ые гг. К сожалению, в последующие десятилетия данный жанр не становился объектом специального изучения, в связи с чем нам показалось интересным рассмотреть особенности жанра армянского скрипичного концерта этого периода, в частности в 1980-90гг. За этот промежуток времени армянскими композиторами было написано немало произведений, в которых по-разному трактуется жанр скрипичного концерта. Нами было отобрано для анализа лишь девять произведений. Это - "Партита" для скрипки и симфонического оркестра Бориса Сакилари, Концерт №2 для скрипки и камерного оркестра Рубена Саркисяна, Концерт №1 для скрипки и струнного оркестра Ерванда Ерканяна, Концерт для скрипки и камерного оркестра Мартуна Исраеляна, Концерт-поэма для скрипки и симфонического оркестра Мелика Мависакяна, Концерт для скрипки и симфонического оркестра Эмина Аристакесяна, Концерт для скрипки и камерного оркестра Грачья Меликяна, Концерт №6 для скрипки и камерного оркестра Эдварда Айрапетяна, "Диалог с Йоганнесом" (Концерт №3) для скрипки и симфонического оркестра Михаила Кокжаева. Наша цель - выявление особенностей формообразования в свете эстетического содержания произведений и их жанрово-драматургической специфики.

Интересно, что концерт в традиционно-классическом понимании этого жанра встречается крайне редко. Чаще всего циклическая форма сжимается в одночастную композицию с разнообразным внутренним драматургическим решением. Это может быть, к примеру, концерт-поэма как развернутое полотно импровизационного характера, проникнутое сквозным музыкально-тематическим развитием. Одночастность порой трактуется в духе одночастных композиций романтической эпохи, вбирая в себя драматургические особенности много-

частного цикла. Чаще всего это происходит вследствие модификации формы сонатного allegro, которая видоизменяясь, обогащается новыми чертами. Кроме того, черты барочного типа Concerto grosso, в частности, трактовка солирующего инструмента и оркестра в едином пространстве, также становятся типичной моделью для построения одночастной композиции.

Вследствие этого, драматургическая роль солирующего инструмента, его функциональная трактовка также претерпевает значительные видоизменения. Так, сохраняя присущий традиционным образцам виртуозный подвижный характер, трактовка скрипичної партии отклоняется в сторону углубленного, мелодико-тематического развития, близкого к камерно-инструментальному жанру. Здесь, несомненно, наблюдается проникновение в систему концертного мышления жанровых особенностей камерной музыки. Такой синтез создает новый тип концертности, лишенный самых характерных внешних черт, присущих жанру (6.).

Наряду с тяготением к одночастным структурам (сочинения Р.Саркисяна, Э.Аристакесяна, М.Мависакяна, Г.Меликяна, М.Кокжаева, Э.Айрапетяна) встречается также традиционная трехчастная цикличность (М.Исраелян), более редко - двухчастность (Е.Ерканян), и отражающая тенденции слияния жанра концерта с сюитой - пятничастная композиция (Б. Сакилари): она удачно названа автором "Партитой".

Обобщив сказанное, можно утверждать, что характерные жанровые принципы становления концерта конца XX в. выявляют определенную склонность к трансформации основных жанровых признаков с явным тяготением к лаконичности и сжатию цикла в одночастность.

Модификация структуры и жанра во многом продиктована художественно-образным содержанием. Почти во всех девяти сочинениях, превалирует сфера лирики. При этом она трактуется в широком образном спектре. Это и психологическая лирика (Р.Саркисян), и созерцательная (М.Исраелян), и драматическая (Э.Аристакесян, М.Мависакяян) лирика, порою доходящая до трагизма (Р.Саркисян), иногда медитативная лирика (Э.Айрапетян), а также полярно противоположная по образу – изящно-юмористического характера (Б.Сакилари).

Художественно-образное содержание становится основой и

соответственно обуславливает логику смыслового драматургического акцентирования, в свою очередь преображающей всю жанровую структуру. Это отражается также и в качественном переосмыслинении и изменении функций отдельных разделов формы в пределах одной части.

В праздничную концертную сущность жанра проникают характерные для камерного мышления эпизоды субъективного начала, с внутренней сосредоточенностью мысли, что часто приводит к нетрадиционным соотношениям частей и их темпов. Преобладание медленных частей отражает новые качественные тенденции в области формообразования. С другой же стороны, их можно трактовать как возрождение структурных особенностей некоторых старинных форм.

В заметно видоизмененной системе формообразования, которая, в свою очередь, связана с художественно-образной концепцией произведения, значительную роль играет раздел коды. Чаще всего вследствие логического развития, как итог целого кода играет роль развернутого раздела, умиротворяющего или вопрошающего, нередко незавершенного характера, как бы оставляющего всю концепцию открытой.

В ладо-интонационном пространстве наблюдается явная тенденция к возврату тональной определенной сферы, опять же в самых широких и различных ее трактовках. Это проникновение национальных особенностей ладового мышления в область европейской ментальности (Е.Еркян, Р.Саркисян, М.Исраелян, Э.Аристакесян, М.Мависакалиян), обогащение конструктивистскими моментами (М.Кокжаев) или широко трактуемая тональность с ощущением единого центра (Э. Айрапетян, М. Мависакалиян и др.).

Тематизм как ведущее музыкально-смысловое начало концерта устремлен в глубокие пласти национальной мелодической выразительности. Чаще всего главная тема структурно незавершена; наоборот, она представлена свободно развивающейся мелодической линией импровизационного характера. Порою же, она строится по типу обрывочных фрагментов, мозаично разбросанных краткими мотивами по всей партитуре.

Национально определенная ритмо-интонационная природа тематизма отличается гибкостью, разнообразием, изобретательностью. Принципом ее организации чаще всего является

монотематизм, а также склонность к моноритмике* где одна единственная ритмо-интонационная идея становится принципиально ведущей для всего фрагмента, либо целого произведения.

Программность замысла в жанре инструментального концерта – достаточно редкое явление. Однако в ряде произведений армянских композиторов она проявляется весьма самоубийственно, в своеобразно трактованном виде. Это скрытое содержание, отображенное в конкретно цитируемых мелодико-тематических образованих (М.Кокжаев), или же четко ассоциирующихся с традиционной выразительностью интонаций (Е.Еркян, Э. Аристакесян и др.), тем самым создавая конкретную художественно-образную атмосферу.

Проблема солирующего инструмента по своей художественной значимости выходит далеко за рамки своего тембрально-технического значения. Инструмент приобретает особенности личностного характера, функционально-самостоятельно-го значения, вступая в различные взаимоотношения со всем комплексом оркестрового звучания. Такая сущность солирующего инструмента стала традицией. На протяжении нескольких столетий находясь в общей системе жанра, солирующий инструмент (или инструменты) строго выполнял отведенную роль. В разнообразных тенденциях трансформации жанра концерта в XX в. видоизменяется и партия, и функция солиста. Иногда она растворяется в общем оркестровом звучании, приобретая жанровые черты Concerto grosso, бера на себя абсолютно самостоятельную, а порою противопоставляющую функцию (8. С. 7).

Внешние концертные признаки инструмента - эстрадность, блеск, виртуозность, концертатность выступают чаще всего как ностальгический прием, ибо ведущая тенденция выразительности тяготеет к субъективно-интимному камерному изложению. Новая трактовка солирующего инструмента, его влияние на форму образует "врастание" масштабных и чрезвычайно значимых разделов сольного характера, которые композиторы чаще всего обозначают традиционным термином cadenza, тем самым подчеркивая ее сольно-самостоятельный характер **.

*Термин В. Холоповой (7.).

**Данная тенденция отмечена С. Саркисян (6.С.117).

Сольные построения в силу своей завершенности и масштабности иногда приобретают самостоятельность и могут быть трактованы как эпизод формы. Если же сочинение замыкается в рамках традиции Concerto grosso, сольная функция сводится к минимуму, а каденционные построения вообще отсутствуют (Р. Саркисян, Б. Саккилари).

Наряду с солирующим инструментом в трактовке жанра значительная функциональная роль принадлежит оркестровому звучанию. Оркестр-аккомпаниатор, оркестр-ансамбллист, оркестр-солист как единое целое - вот основные конструктивные позиции, выполняемые оркестром по отношению к солирующему инструменту.

В последней четверти XX в. первая указанная позиция "оркестр-аккомпаниатор" почти исчерпала себя и уступила место "оркестру-ансамблисту", который активно участвует в общем процессе формообразования, тем самым вступая в различные взаимоотношения, сопоставляясь, противопоставляясь – интонационно, тематически, тембрально, – ведущему солирующему голосу (Б. Саккилари, М. Мависакалян и др.). В случае же использования жанровой концепции Concerto grosso солирующий голос растворяется в общей оркестровой массе, теряя в некотором смысле свою самостоятельную значимость (Р. Саркисян).

Звучание симфонического оркестра с 60-х г. вплоть до последней четверти XX в., безотносительно от формы, тяготеет к камерности, а иногда даже к оригинальным ансамблевым составам. Думается, что такой подход к оркестровому звучанию продиктован общей камернизацией музыкального мышления (9,10.).

Иногда в систему оркестрового фонизма, близкого западноевропейской традиции, проникают тембры народных инструментов или же стилизация под них, например, в группах ударных и деревянно-духовых (Э. Аристакесян).

Итак, наиважнейшим художественно-эстетическим результатом всего развития армянского скрипичного концерта данного периода становится трансформация самой *идеи* жанра. В корне меняются взаимоотношения между солирующим инструментом и оркестром. Традиционное "соперничество", подчеркнутая концертная виртуозность модифицируется в равноправный диалог партий солиста и оркестра. Вследствие

этого, общая виртуозная природа концерта меняется: солирующий инструмент углубляется в сферу камерности, оркестр же – с позиции "соперника" перемещается на позиции "соратника", скорее тяготея к ансамблевости. Динамика переосмысливания и трансформации внутренних взаимоотношений между солирующим инструментом и оркестром приводит к существенному раздвижению рамок специфики жанра. Эти качества придали рассмотренному жанру новую художественно-эстетическую ценность и форму.

Произведения армянских композиторов, различные по характеру, многообразные по своему художественному содержанию и выразительным возможностям, представляют красочную панораму жанра скрипичного концерта, вобравшего в себя достижения и разнообразные тенденции современной музыкальной культуры. Такой широкий спектр базисных, классических и новаторских современных устремлений армянских композиторов, явился ценнейшим вкладом в сокровищницу армянской профессиональной скрипичной литературы.

Примечания:

1. Концев С., Терьян М., Симфоническая музыка и инструментальный концерт., / Музыка Советской Армении, Москва, 1960.
2. Тигранов Г., А.И. Хачатуян, Очерк жизни и творчества., Ереван, 1983:
3. Хубов Г., Арам Хачатуян., Москва, 1962.
4. Аматуни С., Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество., Ереван, 1985.
5. Матевосян Л., Скрипичные концерты армянских композиторов и вопросы их исполнительской интерпретации. Авт. канд. дис., Ленинград, 1989.
6. Саркисян С., Ностальгический романтизм Эдуарда Айрапетяна., / Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. Ереван, 1999., а также // Музыкальная академия 2000, N2.
7. Холопова В., Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века Москва, 1971.
8. Раабен Л. Советский инструментальный концерт 1968-1975гг, Ленинград ,1976.
9. Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), Ереван, 1983.
10. Аревшатян А., Музыка для камерно-оркестровых составов 70-

80гг. / Армянское советское искусство на современном этапе Ереван, 1987., а также История музыки народов СССР. т.7, вып 3, Москва, 1997.

Anna Khachatryan

Genre Characteristics of the Armenian Violin Concerto of 1980-90s

Summary

Genre features of the Armenian violin concerto of 1980-90s illustrated with concertos by B. Sakkilari, R.Sarkissyan, Y.Yerkanyan, M.Israelyan, M.Mavisekalyan, E.Aristakesyan, H.Melikyan, E.Hayrapetyan, and M.Kokzhayev are illuminated in the article. The dynamics of reappraisal and new relations between the solo instrument and the accompanying orchestra results in a significant change of the genre, which alters structural solutions and aesthetic aspect of the compositions.

ЕВА ХАЧАТРЯН

ФАКТУРНЫЕ СВОЙСТВА ГЕТЕРОФОНИИ

Истоки гетерофонии восходят к периоду возникновения многоголосия, которое представляло собой, в основном, унисонные варианты мелодической линии, расслаивающейся благодаря незначительным ритмическим несовпадениям отдельных мотивов. Именно к этому периоду относят возникновение гетерофонии – этой старинной предшественницы многоголосия. Несмотря на свое “несовершенство”, она представляет собой определенный вид фактуры с присущими ему признаками вариативности музыкальной ткани, которые можно наблюдать не только в музыкальных образцах Средневековья, но и в профессиональном творчестве музыки XX века.

Термин гетерофония (“разнозвучие”) был введен в музыковедческую практику в 1901 году немецким музыковедом К.Штумпфом. В 1908 году появляется статья Г.Адлера “О гетерофонии”, где как стилистическая категория она ставится в один ряд с гомофонией и полифонией. Адлер называет гетерофонию “особым способом сочетания голосов” и дает следующее ее описание: голоса начинают в унисон или в октаву, в дальнейшем же отклоняются друг от друга. (...) За редчайшими исключениями, голоса движутся как в начале, так и в конце в унисон или же в строго выдержанном параллельном движении” (1.С.6).

Впоследствии, отождествление гетерофонии с подголосочной полифонией можно объяснить тем, что термин “гетерофония” более употребляем скорее в зарубежной научной литературе, в русскоязычном музыказнании он заменялся “подголосочной” полифонией. Однако, заметим, что подголосочная полифония подразумевает наличие основного голоса и ответвляющихся подголосков, что не столь типично для гетерофонии.

Из исследователей, специально обратившихся к рассмотрению гетерофонии назовем В.Холопову, М.Скребкову-Филатову, А.Конотопа, Ж.Краснову. Так, В.Холопова отмечает развитие гетерофонии в профессиональной музыке XX века, где “важен не факт равноправия гетерофонных вариантов, а эффект

гармонического “трения” между голосами гетерофонии”, вследствие чего могут возникнуть “иерархические соотношения (соединение темы с органным пунктом, наложение фигурации на мелодическую тему, объединение разных функций, от темы до фона), но может быть и соотношение более или менее равноправных партий” (2.С.32).

В фундаментальной монографии М. Скребковой-Филатовой “Фактура в музыке” данной проблеме удалено существенное внимание. По мнению автора, “гетерофония сочетает в себе первичную импровизацию, коллективное музицирование и потенции к развитию пространственных аспектов музыки, определивших будущие завоевания в сфере музыкальной фактуры.” Далее она пишет: “Древняя гетерофония - это, по-видимому та изначальная фактурная магма, из которой постепенно кристаллизовывались все позднейшие формы фактуры - от одноголосия (содержащего в скрытом виде многоголосную структуру) вплоть до сложнейшего реального многоголосия” (3.).

Исследователь русского строчного многоголосия, А.Конотоп в разделе, посвященном гетерофонии, отмечает, что “строчное пение не осознавалось как многоголосное. Горизонталь (линейность) бесконечно властвует над вертикалью (многоголосным созвучием) ...” (4.С.50). Автор указывает на то, что при унисонном коллективном исполнении происходит расслоение мелодических линий, в результате чего образуется реальное многоголосие, обычно не осознаваемое исполнителями.

Гетерофонии посвящена специальная работа Ж.Красновой, где явление раскрывается с точки зрения фольклорной традиции. Краснова относит гетерофонию к монодическому складу вследствие преобладания в ней горизонтального мышления и отсутствия координации голосов по вертикали (в отличие от полифонии). Согласно Красновой, “гетерофония - вид многоголосной фактуры, случайно (и необходимо) возникающий при коллективном исполнении музыки монодийного склада в условиях бесписьменной традиции, вследствие синкремической фактурной установки исполнителей” (1.С.14).

Теоретический экскурс, касающийся явления гетерофонии в музыке, позволяет сделать вывод о том, что любой гетерофонной фактуре, образовавшейся вследствие расслоения

одной мелодической линии, свойственна тождественность голосов. Исследователи явления тождества в музыке, в их числе и С.Касьян, указывают, что “закономерности тождественного типа использовались в период раннего Средневековья, где постепенно созревали принципы вариантного развития материала, повлиявшие на фактуру и приведшие к полимелодической концепции”. Принцип варианты, заключается в том, что “вариант и оригинал очень близко отстоят друг от друга и по функции равноправны”(5.С.29).

Итак, можно выделить три разновидности гетерофонной фактуры:

- 1) унисон с расхождениями;
- 2) подголосочный вид;
- 3) равнозначные, равнофункциональные варианты одной мелодии.

Истоки гетерофонной фактуры, вытекающие, как известно, из строения многоголосных народных песен и танцев, в композиторском творчестве совпали с периодом возникновения профессиональной музыки. Переходный этап от одноголосия к многоголосию отразился именно в гетерофонии. Практически все средневековые жанры с IX по XIII век продемонстрировали ее проявления. Среди них органум, кондукт, гимель, гокет, момет. Особенно ярко признаки гетерофонии выражены в органуме, кондукте и гимеле. В каждом из этих жанров гетерофония проявлялась по-разному. Органум, в основном, представлял собой гармонически выраженный вариант гетерофонии, где большую роль играл гармонический фактор в системе организации музыкальной ткани: голоса объединены в один пласт вследствие одновременного движения и идентичности линий. В кондукте, во многом родственном органуму, на первый план выступает горизонтальное строение: здесь гетерофония реализуется в мелодически-линеарном проявлении. В этом случае также наблюдается равнозначность голосов (при общей принадлежности к одному фактурному пласту). Гимель же, базирующийся на традициях импровизационного, народно-бытового пения, явился наиболее ярким образцом гетерофонической фактуры, представляющей собой унисон с расхождениями. В основе гимеля лежит как бы одна мелодия, разветвляющаяся на две линии.

Гетерофонное многоголосие получило широкое распространение

нение в композиторском творчестве XX века: гетерофония могла сочетаться с другими складами и техническими средствами линеарного многоголосия, а также быть единственным принципом организации музыкальной ткани. Нередко, гетерофонная фактура связана с монодическим типом композиторского мышления. В таких случаях, она свойственна всему произведению. Одним из таких произведений является пьеса Тиграна Мансуряна "Lacrymae" для soprano-саксофона и альта (1999). Композитор, скорее всего, сознательно прибег к двухголосному изложению, желая ярче продемонстрировать гетерофонную фактуру. Это небольшое произведение насыщено национальными мелодико-ритмическими оборотами, типичными для Мансуряна. Пьеса начинается с партии саксофона, которой присуще остинатное повторение одного и того же звука. Альт появляется несколько раз в виде выдержаных звуков. Затем (с 10 такта) активизируется и партия альта, исходящая из первоначальной мелодии саксофона. Образуется второй вариант, в котором помимо поступенного движения присутствуют большие скачки на септиму, нону, октаву. Голоса находятся, в основном, в диссонантных соотношениях и им почти не присуще одновременное движение, и тем не менее, это – свойственная гетерофонии фактура. Тотальная диссонантность и сложность интонационного насыщения линий создают впечатление почти абсолютного их подобия. Унисон в данном случае – это сближение голосов, а интервальные расхождения – пространственное удаление голосов. При расхождении линий образуются большие скачки в партии альта, приводящие к остинатному повторению басовых звуков (мт. 12,13,14,17,19 и т.д.), вследствие чего образуется скрытый басовый фундамент. Таким образом, большие скачки в партии альта способствуют образованию скрытой гетерофонии.

Для тематического развития "Lacrymae" характерна повторность материала, приближающая пьесу к рондообразной форме. Голоса отмечены самостоятельностью и разнообразием изложения, что подчеркивается также тембровым различием инструментов. В течение всей пьесы обе инструментальные партии так переплетаются друг с другом, что представляют собой единый пласт, нераздельное целое двух голосов, исходящих из одного и того же источника, что и является основным принципом гетерофонного изложения.

Иначе проявляются свойства этой фактуры в произведениях Ашота Зограбяна и Артема Казаряна. "Элегия" Зограбяна (1979) – концерт для струнного оркестра. Особенности армянской монодии (интонационная сфера, скрытое многоголосие) выявлены здесь в контексте мелодического мышления XX века. Благодаря выдержаным звучаниям создается ощущение, будто "Элегия" построена на одном выдержанном звуке, расслаивающемся в пределах бурдонной основы, и мелодии в виде полифонизированных диссонантных созвучий и арпеджиированных фигураций. Расслаивание этого выдержанного звука сопровождается целым рядом мелодических наложений, в которых нет главенствующей линии: образуется несколько равнозначных пластов – то разветвляющихся на несколько, подобных друг другу, то стекающихся в бурдон. Это произведение является одним из ярких примеров пространственного, масштабного проявления гетерофонного строения.

Фактуру этого по форме двухраздельного (6) произведения можно подразделить, в целом, на два пласта: выдержанные голоса (находящиеся в диссонантных соотношениях друг с другом) и подвижные голоса (также диссонирующие). Первый пласт характеризуется бурдонным звучанием, из которого происходит остинатное (ц.3,т.1) повторение одного и того же звука. Выдержанным голосам присуще глиссандирование, в основном, на расстоянии полутона. Второй пласт характеризуется полифоничным движением в голосах и подхватывающим, переходным движением от одного голоса к другому (ц.9, т.5). На протяжении всего произведения эти пласти взаимодействуют друг с другом. Например, в начале произведения проявляются оба пласта и общая фактура довольно прозрачна. Затем происходит постепенная активизация подвижных голосов (переходных движений от одного голоса к другому), что способствует расширению фактуры по вертикали (характерное для гетерофонии расслоение). Согласно справедливому замечанию С.Саркисян, Зограбян, "мастерски владея материалом, ... искусно создает пластически развивающуюся композицию, пользуясь средствами инструментальной динамики, уплотнения и разрежения музыкальной ткани" (6.С.167). Подхватывающие движения вырастают в большую вертикальную "волну", которая распространяется на всю фактуру - от скрипок к виолончелям. Это кульминация, после которой вступает солирующая

виолончель. Гетерофонный принцип письма просматривается во всем произведении. Вся многоголосная фактура представляет собой "линию" (благодаря выдержаным голосам), которая размыкается, затем вновь смыкается: своеобразный унисон с расхождениями.

Аналогичный тип изложения музыкального материала (унисон с расхождениями) встречаем в "Carmina" Артема Казаряна (1981, вторая ред. 1988), которое состоит из пяти частей. Произведение написано для голоса (сопрано), гобоя, валторны, группы ударных, скрипки и альта, а также двух народных инструментов - канона и уда. Гетерофонное многоголосие проявляется лишь в одной из частей произведения (третья часть - Гимн), которая отмечена импровизационным характером. Унисон с расхождениями, проявляющийся в партиях скрипки и альта, представляет собой октавно-унисонное двухголосие с выдержанными (порой глиссандирующими) и остинатными голосами, которые показаны как в одновременном, так и в последовательном движении. Встречаются секундовые и терцовые интервальные ходы, постоянно возвращающиеся к основному тону (в обоих голосах происходит как бы опевание основного тона).

Расхождения, прерывающие унисон, выражаются не только в его нарушении, но и в преодолении октавности, которая заменяется увеличенной октавой или большой септимой (ц.11-12). Иногда появляются терцовые и секстовые соотношения, но однолинейность сохраняется по причине постоянного возвращения к основному тону.

Таким образом, в произведениях Зографяна и Казаряна наблюдается сходный принцип изложения гетерофонной фактуры; в обоих произведениях она подразделяется на два пласта - выдержаных (бурдонных) и подвижных голосов, а также характеризуется глиссандированием и остинатным движением.

Представляет также интерес произведение "Atlanta Licks" известного американского композитора Джонатана Крамера, предназначенное для инструментального ансамбля - флейты, кларнета, скрипки, альта, виолончели и фортепиано ("lick" означает быстрая джазовая фигура). Эта композиция, написанная в контрастно-составной форме, выдержана несколько в джазовом стиле, как отмечает сам автор в предисловии партитуры, но при наличии строгого, точного ритма от

начала до конца. Здесь гетерофония появляется фрагментарно и, в основном, в виде приближенных средневековому многоголосию типов. Особо интересен гетерофонный эпизод, где фактура состоит из двух пластов и оба, в свою очередь, гетерофонны. Вначале показан нижний пласт, словно представляющий собой реконструкцию стиля Средневековья (в исполнении струнного трио). Здесь голоса перемещаются одновременно, в этом случае все линии подобны, т. е. гетерофонны. Затем к струнным присоединяется бас-кларнет и альтовая флейта. В отличие от аккордового изложения первого пласта, второй - мелодичен. Мелодия дублируется в двух голосах на терцовом расстоянии. Нижний пласт служит её основой. Так, здесь наблюдается два вида фактуры - гетерофонный и гомофонно-гармонический. Последний проявляется в соотношениях двух пластов: первый (струнный состав) - фон, а второй пласт - рельеф. В отдельности же, каждый из них представляет собой гетерофонную фактуру.

В этом произведении имеются и иные проявления гетерофонного письма. Одним из наглядных примеров является сонорный эпизод в начале композиции. Здесь фактура представляет собой единый пласт, состоящий из равнозначных, равнофункциональных линий: все они являются вариантами одной мелодии. Причем, невозможно определить какая из линий является основной, и какие - производными, что подтверждает присущность этого многоголосия к гетерофонному.

В связи с сонорным видом гетерофонии следует отметить Четвертую симфонию Авена Тертеряна (1976), театрализованную кантату "Последний языческий обряд" для детского хора, солирующего сопрано, органа, магнитофонной ленты и рога Бронислава Кутавичюса (1978) и "Монумент. Автопортрет. Движение" для двух фортепиано Дьердя Лигети (1976).

Четвертая симфония Тертеряна, которая более, чем другие его симфонии носит медитативный характер, сохраняет общую сонорную концепцию. Композитор осуществляет здесь идею расщепления звука* посредством наложения мелодических линий и звуковых вертикалей (кластеров), вследствие чего

* Известно его мнение по поводу расщепления звука: "Он (звук. - Е.Х.) очень полифоничен для меня, насыщен внутренним развитием составных элементов, живущих как бы своей жизнью."(7.C.198):

образуется объединенное сонорное пространство.

Гетерофонная фактура в ее сонорном проявлении использована автором фрагментарно (ц. 54, 64). На первый взгляд, фактура кажется полифоничной, поскольку голоса (в группе деревянных духовых) вступают по логике традиционной струнности. Однако Тертерян не стремился к созданию чисто полифонической ткани. Поочередно вступающие ритмически равные голоса представляют собой линии, образующие сонорный пласт.

Аналогичная организация пространства с сонорным звучанием наблюдается в "Последнем языческом обряде" Кутавичюса. Это четырехчастная театрализованная оратория написана для детского хора, солирующего сопрано, органа, магнитофонной ленты и рога. Гетерофонная фактура проявляется в первой части, где использован "плоскостной" (выражение Скребковой-Филатовой) тип изложения. Если у Тертеряна сонорный вид гетерофонии образовался в результате наложения линий, то здесь поочередно вступают три хоровых пласта (в каждом по 10 голосов) при органной поддержке. Каждый из пластов представляет собой гетерофонное изложение. Таким образом, здесь образуется гетерофония не только в самих пластиах, но и усложнено реализовано в форме объединения всех пластов в единую фоническую структуру.

Наконец, в трех пьесах Лигети для фортепианного дуэта средством воплощения гетерофонной фактуры явился метод минималистского письма. В первой пьесе - "Монументом" - в гетерофонической фактуре подчеркивается гармоническая вертикаль. Чередующиеся созвучия в партиях роялей настолько между собой взаимосвязаны и вместе с тем комплементарны, что воспринимаются как одна партия, распределенная между двумя идентичными инструментами. Во второй пьесе - "Автопортрет" - имитируется стиль письма известных американских минималистов Стива Раиха, Терри Раули, а также используются реминисценции из Шопена (характерные виртуозные пассажи, фигурации). Если в предыдущей пьесе гетерофония была представлена в гармоническом виде, то здесь она выражена мелодически. Вновь встречается принцип нераздельности фортепианных партий. В "Автопортрете" мелодические фразы показаны в метрическом смещении. Каждая партия представляет собой выдержаные аккорды в

левой руке и мелодические фигурации в правой. Сонорный образ динамизируется благодаря развитию, наложению мелодических линий, становящихся единым акустическим пластом.

Близкая фактура (без выдержаных созвучий) - в третьей пьесе "Движение". Здесь сонорный вид гетерофонии проявляется наиболее ярко: фактура постепенно уплотняется, образуя сложный звуковой комплекс, в котором невозможно уловить структурные частицы целого. Большое значение имеет ритмическая вариантность каждой фортепианной партии, использован принцип максимального ритмического дробления мотива, в результате чего точная ритмическая формула зачастую становится неопределенной. Именно здесь целесообразно применить предложенный в конце 50-х Д.Лигети термин "микрополифония", который по сути родственен явлению гетерофонии. В советском музыказнании полифоническая фактура, где налицо большое количество равнофункциональных голосов и невозможна их дифференциация при восприятии, названа сверхмногоголосием.

Обзор некоторых произведений XX века показал типологически разнообразные проявления свойств гетерофонной фактуры. Говоря о предпосылках, способствовавших образованию этого типа фактуры, хотелось бы отметить значение этого изложения музыкальной ткани в творчестве армянских композиторов. С точки зрения генезиса, показательно, что гетерофония проявляется здесь как бессознательно, так и осознанно. Безусловно, необходимо учесть и фактор монодилического типа мышления, благодаря которому гетерофонное многоголосие для армянских композиторов стало одним из самых действенных, видов организации музыкального пространства.

Примечания

1. Краснова Ж., Гетерофония: попытка определения сущностных свойств явления. Бюллетень службы научной информации Ленинградской государственной консерватории. Вып. 3, Ленинград, 1991.
2. Холопова В., Фактура, Москва, 1979.
3. Скребкова-Филатова М., Фактура в музыке, Москва, 1985.
4. Кономон А., Русское строчное многоголосие. Авт. докт. дисс., Москва, 1996.
5. Касьян С., Вопрос тождества в творчестве композиторов

франко-фламандской школы. Авт. канд. дис., Тбилиси, 1998.

6. Саркисян С., О творчестве молодых композиторов Армении., / Музыкальная культура братских республик СССР., вып. 1, Киев, 1982.

7. Тертерян Р., Авем Тертерян. Беседы, исследования, высказывания., Ереван, 1989.

Eva Khachatryan

The Textural Features of Heterophony

Summary

The article reveals textural peculiarities of heterophony which has been a characteristic structure of the musical language throughout several centuries. The author aimed at introducing various treatments of heterophony in the works by several composers of the 20th century, both Armenian and foreign.

ИНЕССА АЙВАЗОВА

К ВОПРОСУ ОБ ОБЕРТОНОВОЙ ГАРМОНИИ

Проблема обертоновой гармонии всегда привлекала внимание музыкантов и теоретиков. В.Холопова в статье “Обертоновая” гармония в начале XX века говорит, что “... обертоновый ряд постоянно присутствует в музыке как источник тембровой краски. В европейской гармонии начала XX века последующее освоение шкалы обертонового ряда проявилось в образовании аккордов, включающих седьмой и одиннадцатый обертоны, хотя с неизбежными натяжками и поправками” (1.). Интенсивному обращению к этой проблеме в XX веке способствовало также развитие техники: оно предоставило возможность исследовать обертоновую природу музыкального звука не только обычным способом, но и с помощью технических приспособлений. Композиторы подходят, как отмечает Ц.Когоутек, к “праоснове” музыки - к структуре звука. Материалом их работы служат тоны различной окраски” - это синусоидальные тоны, тоны со всеми обертонами, с четными или нечетными обертонами (2.С.215). Композиторы исследуют спектры звучания регистров некоторых инструментов, что также способствовало обогащению звуко-тембровой и технически новой оркестровой палитры. В цитированном издании Когоутека упоминаются, в числе прочих, работа Х.Аумерта “Глокеншпиль”, в которой исследуется спектр отдельных тонов колоколов, в результате чего выделенные наиболее характерные для звучания интервалы применялись в общей композиционно-структурной концепции, а также исследования Б.Хамбрэуса, который разбирал внутреннюю структуру определенного органного регистра, расположение обертонов которого он затем принял за основу всей композиции (2.С.216). В этом прослеживались его попытки “соотнесения сериальной и структурной организации с внутренней структурой (спектром) традиционных инструментов” (2.С.217).

Начиная с первого десятилетия XX века, вопрос об обертоновой гармонии поднимается и в русском музыковедении.

Толчком к этому послужило творчество А.Н.Скрябина, его т.н. "прометеев аккорд", используемый композитором как ладовый центр и который может быть выведен из последовательности обертонов с восьмого по четырнадцатый. Разработке проблемы обертоновой гармонии были посвящены не только музыковедческие, но и ряд физико-акустических работ, среди которых ведущее место занимали исследования Николая Гарбузова и сотрудников его лаборатории (3.). В 1964г. в экспериментальной студии электронной музыки в музее А.Н.Скрябина Е.Мурзиным был разработан и сконструирован синтезатор, получивший название по начальным буквам имени композитора "АНС". Описание одной из его процедур нашло место в докладе П.Мещанинова, сделанном в Политехническом музее в 1972 году: в синтезаторе октава делится на 72 интервала, что позволяет точнее приблизиться к натуральному звукоряду. "Материалом является в сущности один звук – с контр-октавы с его обертонами до 64 включительно. Весь обертоновый ряд этого звука излагается здесь в виде канонов, так что в процессе развертывания появляются все новые микрополифонические комбинации. По мере приближения к кульминации они "сползают" вниз, причём роль шкалы играет обертоновый ряд, расширяющий книзу "ступень гаммы" до октавы (1:2), происходит как бы "растяжение" основного звена канона. В кульминации обертоновый спектр сливается в единый инфразвук. Момент видения всего обертонового потока как единого "сверхзвука – момент наибольшей простоты – и является кульминацией сочинения, далее наступает срыв. Картина прихода и ухода символизирует сопоставление единого "созданного" звука и насыщенного раствора его обертонов" (4.С.45).

Творчество композиторов, представленных в данной статье, противопоставляется техническому подходу к акустической природе звука и является ярким подтверждением возможности и иного использования обертонового звукоряда: без каких-либо технических приспособлений.

Настоящая статья посвящена теоретическим концепциям гармонии двух композиторов – П.Хиндемита и Г.Овунца, которые основаны на натуральном обертоновом звукоряде. Концепции нашли обоснование в их теоретических трудах: "Руководство по композиции" и "Мысли о Гармонии". Эти работы могут служить руководством к анализу сочинений обоих

композиторов. Чтобы не впасть в опасность перефразирования, постараемся, максимально используя авторские выражения, передать основные идеи концепций.

Обращение к работам двух совершенно разных друг от друга композиторов не случайно. Их объединяет отношение к натуральному обертоновому звукоряду как основе для создания индивидуальной гармонической системы, опирающейся на объективные естественные предпосылки. В этом отношении композиторов наблюдается исконно существующая тенденция к закономерному, естественному порядку и логической стройности: музыка всех времен, по мнению Хиндемита "унитарно организованное и по строгим правилам развивающееся целое. Поэтому нельзя пройти мимо данных природными законами тонов, которые лучше всего представлены натуральным звукорядом или рядом обертонов" (2.С.50).

Вначале мы обратимся к труду П.Хиндемита, "Руководство по композиции" в адаптации статьи Ю.Холопова (5.С.303, 6.С.216).

Пауль Хиндемит – немецкий композитор, теоретик, педагог, альтист, дирижер – является одним из ведущих композиторов первой половины XX века. Он известен также как автор многих теоретических трудов, в которых нашли отражение его взгляды на современную музыку и современное композиторское творчество.

Его книга "Руководство по композиции" является исчерпывающим теоретическим исследованием, всесторонне и подробно освещющим вопросы организации музыкального материала, а также практическим пособием для изучающих основы музыкальной композиции. Книга Хиндемита постоянно остается в поле зрения многих ученых разных стран. Рассмотрим ее основные положения, пользуясь авторскими формулами.

Теория П.Хиндемита базируется на двух рядах: I-обертоновом, II-интервальном. Из ряда обертонов выводятся важнейшие интервалы в определенном, данном самой природой порядке: октава, квинта, большие и малые терции, сексты, септимы, секунды. Первые 6 звуков обертонового ряда образуют мажорное трезвучие – "самое чистое и самое естественное из всехозвучий... оно постоянно служит ориентиром, мерой и целью, даже в тех частях сочинения, в которых оно избегается" (6.). Эти 6 звуков, образуемые от звука С при помощи двух нату-

ральных интервалов - чистой квинты и большой терции, а также их октавных перестановок – самые чистые и самые сильные в звуковом отношении. Они становятся основой хроматической гаммы: G, F, A, E, Es, As (“сыновья”). Далее аналогичным образом из ряда их обертонов выводятся еще 4 звука: D, B, Des, H (“внуки”). Последний тон – Ges или Fis (“правнуки”). Совокупность всех полученных тонов дает первый результат – I ряд:



Подобный ряд может быть получен от любого другого звука.

Этот ряд (мелодический, одноголосный) указывает на степень родства производных тонов с основным тоном. Самое близкое отношение к основному тону после октавы имеет квинта, самое далекое – тритон. Таким образом, отношение звуков по горизонтали связано с порядком выведения звуков хроматической гаммы (I ряде). Иерархия звукового родства сохраняется при всех обстоятельствах. Закономерности I ряда есть “мера и правило для связывания созвучий, порядка гармонического последования и благодаря этому звукового развития композиции” (6.С.219).

Хиндемитовский II ряд – интервальный, который дает единое представление об интервалах как основе гармонии. Хиндемит считает, что гармоническая единственность интервала тем выше, чем значительнее какой-либо из тонов интервала. Особенно действенен интервал, который усилен разностными комбинационными тонами: при одновременном звучании двух звуков возникает третий, высота которого определяется разностью в частоте колебаний образующих его звуков – это и есть разностный комбинационный тон. Явление комбинационного тона впервые было открыто в середине XVIII века итальянским скрипачом и композитором Дж. Тартини и немецким органистом и теоретиком Г.А. Зорге независимо друг от друга. Среди работ, посвященных проблеме, можно отметить статью Л.Немировского “Акустическая природа интонации смычковых инструментов” (Проблема натуральной интонации,

7.). Хиндемит различает комбинационные тоны первого и второго порядка. Основным тоном всегда является тот из звуков интервала, который больше всего усилен комбинационными тонами, наиболее сильным здесь является комбинационный тон первого порядка (по сравнению с ним звучание новых комбинационных тонов значительно слабее).

Особенно велика его сила в совершенных консонансах, считающихся гармонически сильными интервалами; она достаточно велика в большой терции и малой сексте, остальные интервалы – гармонически более слабые. Результат исследования гармонических свойств интервалов изложен в таблице II ряда *.



Исходя из сказанного, можно сделать следующие выводы: последование звуков I ряда – отношение родства между звуками, последование интервалов II ряда – соотношение частей созвучия. I ряд говорит о тональных тяготениях, II ряд – о степенях слияния звуков в одновременности, что проявляется в аккордовых структурах Хиндемита.

“Одна из характерных особенностей современной музыки – огромное разнообразие созвучий. Если созвучия классической музыки (пусть и не без некоторых натяжек) так или иначе могут быть поняты с точки зрения терцового принципа, если на этом основании мы можем установить (хотя и не всегда бесспорно) основной тон каждого аккорда, а следовательно, и его функцию в тональности, то по отношению ко многим созвучиям современной музыки это оказывается решительно невозможным. И это касается композиторов, принадлежащих к самым различным направлениям, в том числе и тех художников,

*Нотные примеры даются по статье Ю. Холопова “О трех зарубежных системах” (6.).

произведения которых становятся для нас “современной классикой” (5.С.311). Наряду с традиционными трезвучиями и септаккордами, Хиндемит рассматривает множество других созвучий разнообразной структуры. Терцовый принцип как единственный закон аккордовой структуры и видоизменения аккордов (альтерация, энгармонизм, обращения) Хиндемитом отвергаются. Аккорд для него есть самостоятельное внутренне целостное сочетание. Теория хиндемитовской аккордики базируется на гармонических свойствах интервалов, составляющих созвучие. Различия между аккордами устанавливаются в зависимости от их интервального состава: основной тон сильнейшего интервала подчиняет себе основные тоны гармонически более слабых интервалов и становится основным тоном аккорда.

В соответствии с гармоническим свойством аккорда и положением основного тона, Хиндемит распределяет все созвучия на два класса (A и B) – без тритона и с тритоном (неопределенность и целеустремленность тритона распространяется на весь аккорд). Аккорды имеют различную степень гармонического напряжения, зависящую от их интервального состава и расположения основного тона. При соединении этих аккордов ведущая роль принадлежит основным тонам: в зависимости от образуемого ими интервала, аккорды находятся между собой в различных отношениях. Качество того или иного интервала становится качеством соотношения двух аккордов, на последование их основных тонов распространяются закономерности слияния звуков в одновременности.

Мы вскользь коснулись основонолагающих аспектов теории Хиндемита. Нашей целью было только в целом представить общий подход Хиндемита к проблеме использования натурального обертонового звукоряда.

N3

ТАБЛИЦА К ОПРЕДЕЛЕНИЮ АККОРДОВ

A Созвучия без тритона	B Созвучия с тритоном
I БЕЗ СЕКУНД И СЕПТИМ	II БЕЗ МАЛЫХ СЕКУНД И БОЛЬШИХ СЕПТИМ. ТРИТОН ПОДЧИНЕН
1. Основной тон и бас совпадают	a) Только с малой септимой (без большой секунды) Основной тон и бас совпадают
2. Основной тон лежит выше в аккорде	b) С большой секундой и малой септимой 1. Основной тон и бас совпадают
3. Основной тон лежит выше в аккорде	2. Основной тон лежит выше в аккорде и подобные
III С СЕКУНДАМИ И СЕПТИМАМИ	IV С МАЛЫМИ СЕКУНДАМИ И БОЛЬШИМИ СЕПТИМАМИ
1. Основной тон и бас совпадают	один или несколько тритонов подчинены
	1. Основной тон и бас совпадают
2. Основной тон лежит выше в аккорде.	2. Основной тон лежит выше в аккорде и подобные
V НЕОПРЕДЕЛЕННЫЕ*	VI НЕОПРЕДЕЛЕННЫЕ. ТРИТОН ГОСПОДСТВУЕТ

Среди армянских композиторов основывающим все свое творчество на обертоновом звукоряде и теоретически осмысливающим его стал Гагик Овунц.

Гагик Овунц (род. в 1930 г.) - воспитанник К. Домбаева (класс скрипки) и Г. Егиазаряна (класс композиции), автор многих инструментальных произведений, педагог.

Его творчеству было посвящено немало музыковедческих работ, в числе которых статья Т. Овсянниковой "Стремление к переосмыслению жанра" (8.), К.Худабашян "Рукою опытного инструменталиста" (9.); обширный раздел, в котором подробнейшим образом были рассмотрены некоторые стилистические особенности его произведений, мы находим в статье С. Саркисян "Бела Барток и новая армянская музыка" (10).

Творческий путь Овунца подобен творческому пути многих армянских композиторов. На начальном этапе он отличался приверженностью к традициям, стремлением к крупномасштабным программным концепциям. Однако осознание нежизнеспособности многих современных музыкальных подходов призвало композитора к созданию собственной теории "для проявления гармонии, новую профессиональную почву" (11.С.7).

В своих творческих исканиях Овунц последовательно шел к осмыслению и применению гармонической системы, базирующейся на обертоновой шкале звуковысотных отношений. Десятилетиями творческой практики им была создана своеобразная и теоретически обоснованная гармоническая система. Обертоны Овунца рассматривает в качестве гармонии звука: "Музыкальный звук изнутри гармонизирован" (11.С.4). Взгляды композитора на творчество, основные положения его теоретической системы нашли отражение в работе "Мысли о Гармонии", которая представляет несомненный интерес для исследующих проблему обертоновой гармонии. Рассмотрим их.

Фундаментом теории Овунца становится стройная ладо-гармоническая система с единой исходной основой - обертоновым звукорядом. Каждая из систем строится на определенных обертонах, соответствующих требованиям композитора.

I ладо-гармоническая система базируется на 4-м и 5-м натуральных звуках: С-Е. Следующая за этой большая терция Е-Гис замыкает круг в пределах октавы: Гис-Хис = Ас-С. Из обертонов основных звуков С-Е-Гис выводятся их трети обертоны: Г-Н-Дис (Ес). Полученные

таким образом шесть звуков образуют шеститоновый симметричный лад (11):



Каждый из трех основных тонов симметричного лада может трактоваться в качестве тоники. Для расширения возможностей этой системы Овунц обращается к транспозиции. В данном конкретном случае система может транспонироваться от четырех звуков: С, Дес, Д, Ес, причем здесь также сохраняются прежние взаимоотношения тонов - три основных и три побочных тона.

II ладо-гармоническая система базируется на 5-м, 6-м и 7-м натуральных звуках: Е-Г-В. Малая терция Г-В передвигается опять же на малую терцию В-Дес, замыкая тем самым круг в пределах октавы: Дес-Фес = Гис-Е. Третьи обертоны основных звуков - Н-Д-Ф-Ас (Гис).

Вместе они образуют восьмитоновый симметричный лад, структура которого сходна со структурой гаммы А.Н.Римского-Корсакова (тон-полутон).

Отметим, что Овунц пришел к этой искусственной, теоретической системе исходя из натурального обертонового звукоряда. Приведем ее:



Овунц полагает, что каждый из основных тонов здесь также может выступать в качестве тоники, концентрируя вокруг себя музыкальное развитие, и также как предыдущая система транспонируется от трех звуков: Е, Ф, Гис. При этом опять же сохраняются первоначальные взаимоотношения тонов.

III система строится на 7-м, 8-м, 9-м, 10-м и 11-м натуральных звуках: В-С-Д-Е-Фис. Большая секунда Е-Фис передвигается на большую секунду Фис-Гис, замыкая круг в пределах октавы: Гис-Аис = Ас-В. Основные звуки вместе со своими третьими

обертонами F-G-A-H-Cis-Dis образуют двенадцатитоновый симметричный лад, схожий с хроматической гаммой, но базирующийся на целотоновом отрезке обертонового ряда.

Система выглядит следующим образом:



Каждый из шести основных тонов лада здесь рассматривается композитором в качестве тоники. Как и в предыдущих случаях, в III системе используется транспонирование от двух звуков: В и Н.

Симметрия в ладах Овунца вытекает из факта повторяемости в их строении одного и того же интервала: "Именно эта внутренняя повторность, следствием которой является ограничение транспозиции, и есть сущность ладовой структуры" (12.C.252).

Аккордовые структуры в музыке Овунца являются производными его ладовой, оно тесно взаимосвязаны с каждой из систем.

Сочетания основных и побочных тонов I ладо-гармонической системы образуют в теории Овунца два увеличенных трезвучия. Помимо этого, на каждом основном тоне из звуков лада образуются три вида трезвучий: мажорное, минорное, увеличенное, три вида септаккордов: большой мажорный, большой минорный, увеличенный:

N 7

Основные тоны II системы образуют малый минорный септаккорд. На каждом из основных тонов из звуков лада можно образовать опять же три вида трезвучий: мажорное, минорное, уменьшенное; четыре вида септаккордов: малый мажор-

ный, малый минорный, полууменьшенный, уменьшенный. Сочетание побочных тонов образуют уменьшенный септаккорд.

N 8

В отличие от Хиндемита, Г.Овунц рассматривает теоретические закономерности созданных систем на примере собственных сочинений. Он пишет, что "в произведении системы могут быть использованы в отдельности; могут и составлять единую гармоническую систему из трех этапов... Можно пользоваться и комбинированными вариантами трех ладо-гармонических систем, с возвращением в "чистый" лад, инверсионными сочетаниями разных транспозиций внутри одной ладо-гармонической системы и т.д... Все это зависит от творческой изобретательности композитора..." (11.C.12).

Таким образом, на примере теоретических систем Пауля Хиндемита и Гагика Овунца перед нами в определенной мере раскрываются возможности, предоставляемые натуральным обертоновым звукорядом. Теоретические концепции композиторов входят в контекст современного музыкального языка, оставаясь при этом системами тональной гармонии. Это не случайно, оба композитора являются принципиальными противниками атональной организации музыки. Ладо-тональность Хиндемита, ладо-гармоническая система Овунца – это не механическое расширение классической тональности, а трансформация ее в другую форму.

Рассмотренные системы отличны друг от друга, что естественно: композиторы являются носителями своих музыкальных культур и традиций. Обе системы обладают многими цennыми качествами, прежде всего, благодаря своей ясности, доступности и возможности универсального использования.

Авторы этих систем подходят к реализации теоретических идей как музыканты-практики. Точное знание возможностей музыкального материала – вот что является отправной точкой их творчества.

Примечания

1. Холопова В., "Обертональная гармония начала XX века", // Советская музыка, 1971, N 10.
2. Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века., М., 1976.
3. Холопова В., Вновь об обертоновой гармонии., // Советская музыка, 1974, N4.
4. Холопова В., Чигарева Е., Альфред Шнитке., М., 1990.
5. Холопов Ю., Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита., / Музыка и современность., вып. I, (ред. Т. Лебедева), М., 1962.
6. Холопов Ю., О трех зарубежных системах., / Музыка и современность., вып. IV, (ред. Т. Лебедева), М., 1966.
7. Немировский Л., Акустическая природа интонации струнных инструментов. (Проблема натуральной интонации). "De Musica", Ленинград, 1927.
8. Овсянникова Т., Стремление к переосмыслению жанра., // Советская археология, Ереван, 1984 N11 (на арм. яз.).
9. Худабашян К., "Рукою опытного инструменталиста", // Советская музыка, 1968, N 9.
10. Саркисян С., Бела Барток и новая армянская музыка., / Исторические взаимосвязи музыкальных культур., (ред. Т. Брославская), Санкт-Петербург, 1992. Первое издание статьи: "Magyar Zene", Budapest, 1985, N3.
11. Овунц Г., Мысли о Гармонии., Ер., 1995.
12. Холопов Ю., Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана., / Музыка и современность., вып. 7., (ред. Т. Лебедева), Москва, 1971.

Inessa Aivazova

To the Issue of Overtone Harmony

Summary

The article deals with the problem of overtone harmony illustrated by theoretical concepts of Paul Hindemith and Armenian composer Gagik Hovuntz (b. 1930). In spite of the closeness of approaches, the concepts differ. Hindemith's theory is based on the two lines derived from the overtone series, while Hovuntz proceeds from separate overtones which serve as the base of three symmetric modes.

МАРИНА САРКИСЯН

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ С ПОМОЩЬЮ КОМПЬЮТЕРА

Рассматриваемая проблема заключается в попытке оценить роль и влияние компьютерной техники в развитии музыкального слуха. Воспитание музыкального мышления, культуры учащихся, сознательное и творческое отношение к музыкальному искусству - главные задачи педагогов Детских музыкальных школ (ДМШ). Методы решения этих задач безграничны. В этом аспекте, на наш взгляд, актуальным становится поиск ответа на вопрос о целесообразности применения современной компьютерной техники на уроках теоретических дисциплин, в частности сольфеджио.

Как известно, философы и практики давно пришли к однозначным выводам: создание художественных ценностей - неотъемлемая прерогатива человека, а любая даже самая совершенная машина - лишь инструмент определенного вспомогательного значения. Актуальна мысль, высказанная еще в 1986 году А.Ментюковым и А.Устиновым (1.С.68). Использование технических средств, внедряемых в музыкальную практику и "прошедших путь от набора простых схем генераторов и фильтров, вырабатывающих звук до сложных электронных устройств со встроенными микропроцессорами", по словам авторов статьи, показало, что "строгая периодичность колебаний, стабильность параметров колебаний синтезируемого звука не приближают его к живому интонированию". Постепенно инженерная мысль пришла к необходимости расширить средства оперативного управления синтезом звука в процессе исполнения и программировать определенные "погрешности" в синтезируемый звук. Например, при работе с программой Cakewalk Pro Audio 7.0 встречается вид квантизации Groove Quantize (шаблонная квантизация), придуманный как альтернатива обычной ("квантизация - это процесс выравнивания с помощью компьютера исполнения на музыкальном инструменте относительно указанных долей такта" (2.). Используя Groove Quantize, можно добиться большей живости и выразительности, сохраняя максимальную ритмичность.

Компьютерные программы дают возможность сочинять музыку и человеку, не владеющему каким-либо инструментом. Так, программы типа Studio 4, Cakewalk Pro Logic Audio 7.0 предусматривают большие возможности не только для профессионалов и для любителей музыки. Иллюстрацией сканному могут служить слова В.Бычкова и Л.Бычковой о том, что “электронные искусства (видео, компьютерные, сетевые) направлены на организацию виртуальных реальностей, в которых реципиент приобретает активные функции, когда стирается грань между художником (коллективом организаторов данного киберпространства) и потребителем-участником-реципиентом” (3.).

В большинстве языков программирования высокого уровня не предусматривались какие-либо возможности регулирования звуком. Первыми оказались разработчики компьютерных игр. В свое время была популярна программа для компьютера Б -100, способная воспроизводить трехголосную фактуру. Как отмечает В. Белунцов (4.С.40) для того же Б -100 музыкант и программист Д.Жалнин разработал специальный шестиголосный синтезатор “Синти-6”, собранный на основе двух тактовых генераторов. Это устройство присоединялось к внешнему разъему компьютера и к акустической системе и позволяло воспроизводить шестиголосную музыкальную фактуру тембром, напоминавшим кларнет. С появлением звуковых карт компьютер стал использоваться в большей степени. Мы согласны с мнением Белунцова о том, что компьютер играет и будет играть важную роль в таких сферах как нотно-издательская деятельность, подготовка цифровых фонограмм и видеоклипов, реставрация старых записей, звукорежиссерская работа, создание аранжировок и оригинальных композиций с использование программ-секвенсеров, синтез звуков и электронная музыка, интерактивные исполнительские системы, системы алгоритмической музыки, системы управления партитурой в реальном времени, создание и использование музыковедческих баз данных и др.

В 70-е годы в Армении был создан Универсальный каталог (УНСА АТ), в котором были классифицированы песни разных народов. Принцип работы этой системы состоял в следующем. В память машины все команды были введены с помощью специальных аналитических карт (А). Они содержали сведения

о напеве, тексте, строении песни, “паспортные” данные. Тип карты был разработан еще в 1964 году И. Мкртумяном . В 1986 году, по словам Д. Дараган (5.С.71), использовался пятый вариант - А 5М, состоящий из 185 граф, расположенных на четырех уровнях и вмещающих до 80 параметров описания песни. Такая карта составлялась вручную и для нее В.Гошовским был разработан специальный формализованный язык - СКОМАК (система кодирования для музыкального анализа с помощью компьютера). Каждой песне отводился комплект из 18, 23 или 25 карт, и в целом описание содержало до 200 параметров. По требованию музыковеда ЭВМ могла подготовить выборку любых текстов с разными качествами, таких, как характерная интонация, определенные ладовые структуры, ритмические рисунки, композиционные признаки. По положению на 1986г. машина хранила 1750 одноголосных песен с полным музыкальным текстом (армянских - 1300, остальные - славянские, азербайджанские, курдские, арабские, венгерские, литовские, латышские, шведские, немецкие, французские).

С возможностью использования вычислительной техники в творческом процессе или при анализе музыки автору этих строк пришлось столкнуться в 1990 году, еще в годы учебы в консерватории. В вычислительном центре Академии наук получила возможность апробировать имеющуюся там программу для сочинения музыки. Заинтересовавший нас процесс работы над музыкальным материалом,енным при помощи алгоритмизации, стал темой изучения. Результаты поиска информации о синтезе кибернетики и музыки были изложены в докладе на научной конференции. Сложная обстановка, сложившаяся в Армении в последующие годы в условиях экономического кризиса (в частности, отсутствие электроэнергии), помешала работе по данной теме. Позже, в 1998 году, работая в телекомпании “Ноян Тапан” и овладев музыкальными компьютерными программами STUDIO 4, Cool Edit Pro, писала музыкальные заставки для новостных блоков и других передач.

Процесс сочинения сопровождался наблюдениями и накапливанием фактов, свидетельствующих об облегчении передачи появившейся музыкальной мысли в виде длительностей на нотном стане и возникла идея о применении новых методов фиксации музыкальной фразы с помощью компьютера при написании диктанта в ДМШ .

Рассматриваемая нами проблема заключается в выяснении следующей задачи: можно ли с помощью вышеназванных программ научить ученика ДМШ со средними способностями быстро и грамотно писать диктанты, которые являются непременным залогом успешного развития слуха? Представим, что педагог играет мелодию диктанта на фортепиано. Ученик должен с помощью "мышки" компьютера начать писать. Традиционно считается, что для правильного написания диктанта ученик должен владеть определенными навыками - сольфеджировать, учить наизусть, уметь точно считать длительности и, воспроизведя мелодию устно, и четко диригируя, так же четко дифференцировать каждое движение руки, представляя длительность звука. Необходимо развить музыкальную память до такой степени, чтобы с 2-3-х проигрываний диктанта педагогом суметь запомнить его наизусть. Ученик должен научиться сосредотачиваться, систематически повторять, шлифовать выработанные навыки до автоматизма. Кроме того, необходимо хорошо представлять ладовые тяготения, разрешение неустойчивых ступеней в устойчивые, тонико-доминантовые соотношения, слышать интервалы, анализировать движение мелодии, уметь находить общие признаки. Таким образом, должна быть проделана многолетняя самостоятельная работа в области усовершенствования музыкального восприятия.

Мы предполагаем, что если ученик работает "мышкой", а не сам рисует ноты, тактовые черты и прочие знаки, то у него высвобождается энергия, которую он был бы вынужден тратить для этих действий. Он визуально как бы ощущает эту ноту и двигает ее стрелкой-курсором на экране монитора. Появляется возможность мыслить не конкретно, а более обобщенно. В случае ошибки учащегося, фиксирующего ноты неправильной длительности, например, превышающей определяемую размером в данном такте, компьютер не будет помнить ее согласно заложенной в нем программе и не зафиксирует ее на нотной линейке. Необходимость самому ученику воспроизвести зафиксированную на экране монитора мелодию отпадает, так как это сделает компьютер.

Вывод первый: внутренний слух и память будут развиваться в меньшей степени, чем при традиционном обучении.

Вывод второй: отпадает необходимость знания нотной

грамоты, то есть базисных теоретических дисциплин - теорию музыки, сольфеджио.

Выясняется также, что не обязательно точно знать диапазон инструментов оркестра и правила партитурного нотирования. Аранжировку или инструментовку пьес можно сделать за счет создания синтезированных звуков неограниченной высоты. Если записать сыгранную мелодию сразу в память компьютера, затем, постоянно нажимая на кнопку "Play" прослушивать, (чтобы не напрягать память), то можно переключить внимание на другие аспекты процесса сочинения, например, на выбор тембра инструмента.

Музыкальные компьютерные программы можно использовать как наглядное пособие для учеников ДМШ в области ритма. В силу этого подтверждается вычислительная функция компьютера, в основу которого положены бесконечные варианты соотношений 1 и 0.

Задача педагога по сольфеджио - научить ученика осмысливать каждый звук, его высоту, длительность, ладовое положение, место в построении формы, правила альтерации, повторяемость мотивов, разновидность лада (натуальный или гармонический виды мажора или минора).

Каким образом компьютерные программы могут научить перечисленным навыкам? Есть ли в этих программах некая функция, позволяющая приобрести способность осмысливания и использования музыкальных навыков? Ответы на эти вопросы будут получены по окончании эксперимента, который в настоящее время провожу и наблюдаю за динамикой изменений в развитии музыкального слуха учащихся 5-го и 7-го класса. В эксперименте участвуют ученики со средними и слабыми способностями. Эксперимент состоит в использовании нотно-текстового редактора "Финал 2001" при написании диктантов.

По словам учеников, с первых же занятий процесс осмысливания и фиксации становится для них более ясным. Имея перед собой визуальный ряд длительностей и возможность выбора, ученики четче воспринимают и оперируют такими теоретическими понятиями, как аккорд (например, использование звуков доминантсептаккорда) или звукоряд (хроматическая гамма). Слабый ученик, часто даже записав в тетради запомнившуюся мелодию, затрудняется ее спеть вслух или мысленно.

Если же с помощью компьютера проиграть записанную музыкальную фразу, то ученик на слух определит место, где высота или длительность звука не соответствуют тому, что сыграл педагог.

К проблеме компьютерных технологий в формировании начальных пространственно-временных представлений обращались и другие исследователи. Один из них – С.Полозов (6.). В результате использования автоматизированной обучающей системы "Лира" (С.Полозов, Л.Робустова, В.Цеханский) и комплекта программ "Making Music" (Мортон Суботник), С.Полозов приходит к выводу, что "происходит своеобразная материализация мысленных зрительных образов, возникающих при восприятии музыки, а компьютер активно способствует формированию этих образов. В результате развитие обеих перцептивных систем становится более сбалансированным".

Мы поставили перед собой конкретную цель - выяснить "коэффициент полезного действия" компьютерных технологий для написания диктанта с целью применения в музыкальных школах Армении. Все основные категории, служившие нам для описания процесса осмыслиения звуков, их внутренних звуко-высотных, метроритмических связей, познания, представления и передачи музыкальной информации, были связаны с необходимостью вручную графически отображать данные о музыкальных событиях на нотном листке. Человеческая мысль создала, казалось бы, компьютерный аналог ручки. Однако нам кажется, что устоявшиеся традиции не уступят полностью место новым технологиям и будут востребованы и в будущем.

Примечания

1. Ментюков А., Устинов А., Музыка и НТР: некоторые проблемы., // Советская музыка, 1986, N 3.
2. Дубровский Д., Компьютер для музыкантов любителей и профессионалов., М., 1999.
3. Бычков В., Бычкова Л., Глобальные метаморфозы искусства в век техногенной цивилизации.- В кн.: "Прометей"-2000 (о судьбе светомузыки: на рубеже веков)., материалы международной научно-практической конференции., Казань, 2000.
- 4.Белунцов В., Компьютер для музыканта, Санкт-Петербург, 2001.
5. Дараган Д., Продолжение темы, // Советская музыка., 1986, N3.

6. Полозов С., Обучающие компьютерные технологии в музыкальном образовании - Авт. канд. дис. - Новосибирск, НГК.2000.

MARINA SARGSYAN

THE PEDAGOGICAL ASPECTS OF COMPUTER MODELING OF MUSICAL MENTALITY

SUMMARY

The article deals with one of the most important problems of studying the role of computer technology in the development of artistic hearing, in particular, infant hearing. The author concludes that the use of computer equipment in studying solfeggio, especially in dictation writing, will be more effective in developing the sense of rhythm.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ЦЕЛЕСООБРАЗНОЙ ПОСТАНОВКИ ИГРЫ НА СКРИПКЕ*

На современном этапе, когда требования к исполнительскому мастерству скрипачей неуклонно возрастают, важнейшей задачей профессиональной подготовки скрипача является формирование его исполнительского аппарата, предназначенного для воплощения художественного замысла музыкального произведения.

Успешное решение этой задачи связано с определенными трудностями, связанными с воспитанием игровых навыков и умений и, естественно, что формирование индивидуальных приемов обучения должно быть основано на понимании общих закономерностей совершенствования музыкальных способностей ученика, развития его исполнительской техники, воспитания художественного мышления.

Постоянный поиск наиболее результативных путей воспитания и обучения учащихся—скрипачей, способствующих более целенаправленному и полному освоению мастерства, становится главной задачей педагогического процесса.

Процесс подготовки скрипача зависит прежде всего от методической эффективности учебного процесса, последовательного осуществления на практике основных положений музыкальной педагогики, главным принципом которой является единство художественного и технического воспитания музыканта. Свидетельством действенности этого принципа служит творческая практика многих выдающихся представителей русской скрипичной школы: Л.Ауэра, Л.Цейтлина, К.Мостраса, А.Ямпольского, И.Лесмана, Ю.Эйдлина, Д.Ойстраха, Ю.Янкелевича и многих других. В их трудах, а также ряда других известных теоретиков исполнительского искусства XX века подробно освещены важнейшие вопросы исполнительства и методики преподавания игры на скрипке, отражен ценнейший опыт и научные выводы современной теории смычкового искус-

ства. Впрочем, в истории смычкового исполнительства известны и гораздо более ранние попытки использования научных данных, например, в педагогике Ф.Джеминиани, Д.Тармини, Л.Моцарта, Б.Кампаньоли, Л.Шпора, Ш.Берио, Й.Иоахима и других, уделявшим большое внимание вопросам технического развития, в частности, вопросу постановки, как одной из центральных проблем в процессе обучения игре на скрипке. Тем не менее, их попытки найти теорию общезначимой рациональной техники содержат противоречия методологического плана, связанные с различными тенденциями в решении вопроса в соотношении художественного и технического в процессе обучения музыканта. Естественно, пути решения этой проблемы претерпели изменения. В своей статье “О первоначальной постановке скрипача” Ю.Янкелевич отмечает, что несмотря на то, что общепринятая у нас постановка существует в течение столетий, в истории скрипичной игры были тенденции к ее пересмотру и изменению. Он пишет: “Исторические изменения постановки определялись сменой художественных представлений и стилей. Требования эпохи определяют смену художественных представлений и стилей, стиль – технические приемы, возможные лишь на основе соответствующей постановки и, в конечном счете, постановка, приспособляясь к новым требованиям, тоже изменяется. Тем не менее, общие нормы и правила постановки рук скрипача существуют, они основаны на объективных положениях физиологии, анатомии и механики” (1.С.35).

В творческом процессе всегда обнаруживается диалектика общего и единичного, закономерного и индивидуального. Цепь преемственности превращает новизну в традицию, она проявляется в непрерывном творческом процессе либо в открыто репродуцированной форме, либо же, обновляясь в той или иной степени, она порождает новые виды и варианты, исчерпывая в них себя, либо, наконец, возрождается под давлением новых жизненных импульсов.

И сегодня, в Армении, вопросы, связанные с формированием индивидуальной и органичной для исполнителя постановки на основе объективных положений физиологии, анатомии и механики остаются ключевыми; без них не могут быть решены задачи развития исполнительского мастерства, являющегося главной целью педагогического процесса. Поиск практических

* Статья основана на положениях из методических трудов ведущих специалистов скрипичного искусства.

методов интенсивного и эффективного формирования скрипичной техники связаны с процессом взаимодействия навыков, существенно влияющих на плодотворность деятельности музыканта. Таким образом, в ряду бесконечных адаптирующих игровых действий музыканта, обеспечивающих практическую реализацию художественных замыслов, важнейшее место принадлежит техническим навыкам, из синтеза которых слагается общее здание исполнительского мастерства.

Известно, что воспитание игровых навыков начинается с первых уроков в музыкальной школе. Его успешность зависит от самых различных условий: размера инструмента, соответствующего физическим данным ученика, правильного его держания, естественного положения обеих рук, свободы управления движениями, координации всех элементов исполнительского аппарата. Процесс формирования двигательно-игровых навыков весьма значителен. Это очень ответственный процесс, влияющий на весь дальнейший ход обучения. "В педагогической практике, - пишет Ю.Янкелевич, - не всегда бывает легко правильно определить целесообразную для данного ученика постановку. Педагог иногда не может сразу разобраться в индивидуальных особенностях ученика, поэтому он должен внимательно наблюдать процесс приспособления ученика и, не связываясь с догмами, помочь в установлении органичных для него приемов" (1.С.38).

Постановка, таким образом, есть не просто способ держания инструмента, то есть не некое состояние статики, а процесс приспособления исполнителя к инструменту, к условиям естественной игры на нем. Форма и способ держания скрипки, положение корпуса, ног, рук – результаты этого приспособления. Отказ от статичности в постановке, подчинение ее принципам движения – главное условие развития свободы владения инструментом. Умение определить в процессе игры точку опоры, обеспечивающую максимальную свободу и естественность движений – одна из наиболее острых проблем, привлекающая внимание многих специалистов.

Обобщая опыт лучших представителей скрипичного искусства, опираясь на их теоретико-методологические концепции обучения, в которых процесс первоначальной постановки скрипача построен по принципу раздельного освоения элементов скрипичной игры, можно констатировать, что успех

функционирования техники возможен лишь при органичном взаимодействии навыков на всех этапах обучения. Принцип системности позволяет связывать воедино различные компоненты игрового процесса, и даже достаточно достоверно прогнозировать дальнейшее развитие скрипача.

Рассматриваемые в этой статье вопросы, неоднократно обсуждались в специальной литературе, и, как показывает практика, первоначальная работа над постановкой скрипача связана с нахождением двух точек опоры. Одна из них, – между ключицей (но не плечом) и подбородком, является основной, вторая – между большим и указательным пальцами, – переменная. Эта вспомогательная точка перемещается в зависимости от игровых условий. Следует обратить внимание на все: на устойчивое положение ног, прямое положение корпуса, свободу мышц шеи и плечевого пояса, свободу дыхания и т.п. Применение подушечки или мостика дает возможность удобнее укрепить инструмент между подбородком и ключицей, освободить плечо, сделать движения левой руки, выполняющей две функции (держащую и игровую), более свободными. Локоть левой руки, его "рулевое" движение при игре на разных струнах и при переходах в высокие позиции, в пассажах у скрипачей приобретает особое значение. Необходимо обращать внимание на естественность и свободу движений, ненапряженное держание инструмента. Эти положения являются базовыми и до сих пор они сохраняют ведущее значение при начальном обучении.

Работа по воспитанию техники левой руки начинается с развития навыков пальцевых движений. В этом процессе большое значение имеют естественное положение пальцев над струнами и подготовка каждого пальца к выполнению игрового движения. Как показывает практика, одной из причин, ограничивающих развитие техники левой руки, является связанность пальцевых движений и вследствие этого плохое ощущение грифа. "Независимость пальцев, предполагая сознательное управление движениями каждого пальца, дает скрипачу возможность объединять эти движения в единый двигательный комплекс, что обеспечивает техническое выполнение музыкальной последовательности, фразы, пассажа" (2.С.62).

Что касается кисти левой руки, то она должна быть свободной. Нередки случаи, когда ученик, стремясь приспособиться к грифу, подгибает ладонь или, силясь “достать” ноту 4-м пальцем, выгибает кисть. Необходимо избегать крайних положений. Одной из причин, тормозящих развитие беглости, является вытянутое, а также “скрюченное” напряженное состояние мизинца, который по своей природе слабее других пальцев. При нажатии его на струну в первой позиции в вытянутом положении, как правило, возникают дополнительные мышечные усилия, что приводит к напряжению всей левой руки, а скрюченное его положение ограничивает техническое развитие. Таким образом, положение 4-го пальца на грифе в значительной мере влияет на процесс организации постановки левой руки в целом. Для преодоления этих существенных недостатков при постановке левой руки надо обращать серьезное внимание на положение 1-го пальца. При коротком мизинце 1-ый палец отводится к порожку больше, чем определяет окружную форму 4-го пальца, а также естественное положение кисти. Положение локтя, кисти, ладони, большого пальца должно помогать удобному расположению мизинца, быть подчинено ему. При постановке пальцев следует соблюдать некоторый их наклон по отношению к струне. Это дает возможность ставить их подушечками для извлечения более глубокого звука, мягких переходов, вибрации.

От строения руки зависит и положение большого пальца. У одного ученика он будет расположен ближе к порожку скрипки, примерно напротив первого пальца, у другого же – несколько дальше, между первым и вторым. В первом случае большой палец прилегает к шейке скрипки боковой стороной ногтевой фаланги, а во втором – почти серединой. Учитывая постоянно возникающее излишнее напряжение в большом пальце, связанное с проявлением врожденного хватательного рефлекса, следует избегать его. Важно, чтобы большой палец, сохраняя свободу и подвижность, особенно при смене позиций. Для успешного развития техники левой руки необходимо следить за тем, чтобы большой палец не сжимал шейку скрипки.

Причиной, мешающей развитию беглости начинающего

скрипача является разгибание ногтевых и средних фаланг пальцев при подъеме их со струны. В этот момент кончики пальцев как бы отбрасываются вверх, а при опускании на струну падают плашмя или делают сгибательные движения, затрачивая на это излишнюю энергию и время *.

Работу над развитием пальцевой техники целесообразно начинать с организации четких двигательных движений каждого пальца в отдельности.

Одним из распространенных недостатков является замахивание пальцев перед падением их на струну, которое должно как будто обеспечить определенную силу удара. Такой прием является ошибочным, пальцы следует опускать на струну быстро, не поднимая высоко над струной. Не следует также задевать пальцами соседние струны. Не надо забывать о снятии пальцев со струны, которое должно происходить не в сторону, а вверх, активным движением.

Исходным моментом формирования пальцевых навыков левой руки, как известно, является ориентировка на грифе в интонационном отношении. Однако ощущение интервальных расстояний заметно ограничивается в момент, когда работа долгое время ведется в первой позиции.

Длительное закрепление левой руки в пределах первой позиции не способствует созданию условий для эффективного развития двигательно-интонационной ориентации руки и пальцев скрипача на грифе. Поскольку последнее невозможно без овладения навыками игры в позициях, необходимо усваивать учащимся эти навыки уже на начальном этапе обучения. Работая над сменой позиций, важно следить за правильным, без излишнего напряжения, взаимодействием всех частей руки. При переходах в пределах первых четырех позиций ведущая часть руки – предплечье, взаимодействующее с плечом, а ведомая – кисть и пальцы.

Во время переходов из позиции в позицию важно учитывать

* Вышеназванный автор весь процесс развития пальцевой техники описывает чрезвычайно подробно (2.С. 69 - 76).

и другие моменты, на которые обращают внимание специалисты. Это:

1. От величины кисти и длины пальцев учащегося зависит большее или меньшее движение всей руки при переходах в верхние позиции.

2. Для обеспечения игры в высоких позициях скрипачу с маленькой рукой иногда приходится выносить большой палец на обечайку. Этот прием требует особой ловкости при возвращении руки в низкие позиции.

3. Групповое расположение пальцев над струной обязательно должно сохраняться и при смене позиций.

Начинающие скрипачи обычно заостряют внимание на действиях левой руки и поэтому важно с самого начала привыкнуть их к осознанию роли правой руки. Постановка правой, как и левой руки, осуществляется с учетом индивидуальных особенностей учащегося (строение кисти, длина пальцев и т.д.) - округлые кисть и пальцы, которые свободно лежат на трости смычки при согнутом большом пальце, как бы поддерживающем трость снизу. Для обеспечения свободы движения необходимо следить, чтобы большой палец не прогибался.

С первых же шагов необходимо целенаправленно развивать навык распределения смычки. Начинающему скрипачу следует развивать движения смычки от центра, постепенно захватывая всю длину смычки. Ведение смычки должно быть прямолинейным и перпендикулярным самой струне. При движении смычки важно ощутить "раскрывание" и "закрывание" локтя, положение кисти на смычке. Следует развивать свободу пальцев, лежащих на трости, поочередно поднимая их. Это дает возможность лучше ощутить роль каждого пальца на смычке.

Пластичность правой руки – это, прежде всего, естественное распределение мышечной нагрузки на все ее части, обусловленное во многом легким, непринужденным держанием смычки и ощущением "повисшего" свободного плеча. Нужно помнить, что главное в ощущении свободы во всех звеньях – это соотнесение любого частного движения с общим движением всей руки. Не случайно, что Д.Ф.О'стракх уделял особое внимание эластичности движений правой руки, считая, что именно

она определяет качество скрипичной техники: "Правая рука, обладающая свободой движений, может гладить почти всякий дефект техники левой руки, в то время как самая идеальная левая рука не может быть реализована при плохой правой" (З.С.14).

Работа над звукоизвлечением требует ежедневных занятий на открытых струнах долгими длительностями звуков в их различных нюансах, с различными динамическими оттенками. Качество звука во многом зависит от правильного соотнесения скорости ведения смычки и его нажима на струну. Искусство распределения смычки включает также умение правильно использовать различные части смычки в соответствии с их особенностями. Имеются в виду такие особенности, как легкость и устойчивость смычки в конце, удобство выполнения переходов со струны на струну и отскакивающих штрихов в середине, тяжесть и плотность смычки у колодки. Выдающийся исполнитель и педагог Карл Флеш, понимая, что полное насыщенное звучание инструмента – одно из важнейших музыкально-выразительных средств, сопоставил различные виды хватки смычки, изучил положение и поведение пальцев в процессе игры, и в результате пришел к выводу, что наиболее благородным для хорошего звукоизвлечения является естественное положение, обусловленное анатомо-физиологическим строением руки исполнителя. К.Флеш убедительно доказал прогрессивность приема держания смычки, названного им "русской хваткой" – способа, который еще на рубеже XIX-XX столетий получил распространение в России благодаря Л.Ауэру и К.Давыдову.

Одновременно с этим следует помнить о независимости движений обеих рук. Ведь улучшение движений одной руки неизменно оказывает положительное влияние и на технику другой. Культура игровых движений предполагает развитое чувство мышечной свободы, ощущение упругости, гибкости, эластичности мышц. Исполнитель должен уметь управлять мышечными напряжениями и расслаблениями, постоянно координировать их со слуховыми и физическими ощущениями, подчиняя любое игровое движение главной задаче – художественной

выразительности. Лесман подчеркивает, что “свобода во владении игровыми движениями значительно разгружает сознание исполнителя, позволяет ему направить внимание на решение преемущественных музыкальных задач...”(4.С.31). Мострас же дополняет следующее: “В процессе поисков наиболее естественных, свободных, эластичных, легких игровых движений, необходимых для осуществления музыкально-исполнительских, художественных задач, формируется наиболее рациональное приспособление к инструменту, создается база для развития исполнительских способностей и мастерства” (5. С. 22-23).

Итак, работа над техникой левой руки и над звуком должна вестись одновременно, ибо различные виды техники нельзя разграничивать и отрывать от художественных задач. Например, при работе над беглостью пальцев левой руки нужно следить за “озвучиванием” мелких нот и штрихов, а при работе над кантиленой – следить за *vibrato* и музыкально-выразительными переходами в позиции.

Безусловно, отдельной темой, является воспитание общей культуры звука, то есть формирование слуховых навыков, т.к. “целенаправленное слуховое восприятие – необходимый раздел работы с начинающими, который ведется в тесной связи с приспособлением к инструменту и изучением первых двигательных навыков (6.С.8).

Затрагивая важные проблемы обучения игре на скрипке, которые непосредственно связаны с постановкой, мы хотели подчеркнуть значение начальных уроков, их влияние на результаты последующего обучения скрипача. Приведем знаменательные слова Леопольда Ауэра из его книги “Моя школа игры на скрипке”: “Сколько бы ни подчеркивать значение первых простейших шагов в сложном процессе овладения игрой на скрипке, нет опасности преувеличить их. К лучшему или к худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося” (7.С.41).

Примечания:

1. Янкелевич Ю., О первоначальной постановке скрипача, / Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики, Москва, 1968.
2. Либерман М., Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача, / Вопросы музыкальной педагогики, Новосибирск, 1973.
3. Григорьев В., Некоторые черты педагогической системы Д.Ф.Ойстраха, / Музыкальное исполнительство и педагогика, Москва, 1991.
4. Лесман И., Очерки по методике обучения игре на скрипке, Москва, 1964.
5. Мострас К., Виды постановки, / Очерки по методике обучения игре на скрипке, Москва, 1960.
6. Шамшян А., К вопросу о музыкальном слухе, Ереван, 1962(на арм. яз.).
7. Ауэр Л., Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, Москва, 1965.

Sergey Dayan

SUMMARY

Several principles of effective methods for violin training fostering formation and development of their professional skills are mentioned in this article. The forms and methods of training young musicians vary and depend on the way of teaching, the character and individuality of the student.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. Традиционная армянская музыка

ՂԱՄԻԵԼՅԱՆ Դ.	
«Աշուլ ղարիբ» սիրավեաի Զավախյան տարրերակի	
տաղաչափական առանձնահատկությունների շուրջ.....	6
ԹԱԼԱՆՅԱՅՅԱՆ Լ.	
Տիպական եղանակները հայ աշուղական արվեստում.....	26
ՍԵՖՈՎԱՅՅԱՆ Յ.	
Երաժշտական գործիքները իին Հայոց բանակում.....	38

Раздел II. Современная армянская музыка

ՅԱԼՅԱՆ Վ.	
Народные истоки творчества Рубена Алтуняна.....	46
ԵՔԻՉՅԱՆ Ս.	
«Դավիկ» տաղը հայ կոմպոզիտորների	
ստեղծագործություններում.....	58
ՄԵԾՐՈՊՅԱՆ Ա.	
Становление композиторского стиля Авема Тертеряна	
ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Գ.	
Ритм в симфониях Авема Тертеряна.....	70
ԱԼԱՎԵՐԴՅԱՆ Բ.	
О композиционно-технологических принципах	
музыки Ашота Зограбяна.....	91
ՎԱՐԴԱՎԱՅՐԱՆ Յ.	
Հարություն Ղելլայանը և նրա «Տոպոֆոն»	
կամերային կոնցերտը.....	100

Раздел III. Музыкальная теория и методика

ԽԱЧԱՏՐՅԱՆ Ա.	
Жанровая характеристика армянского скрипичного	
концерта 1980-90-х годов.....	115
ԽԱЧԱՏՐՅԱՆ Ե.	
Фактурные свойства гетерофонии.....	123
ԱԻՎԱԶՈՎԱ Ի.	
К вопросу об обертоновой гармонии.....	133
ԾԱՐԿԻՍՅԱՆ Մ.	
Педагогические аспекты моделирования музыкального	
мышления с помощью компьютера.....	145
ՃԱՅԻ Ը.	
Некоторые принципы целесообразной постановки	
игры на скрипке.....	152

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԵՐԱԺԾՏԱԳԵՏՆԵՐԻ
ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

**СТАТЬИ
МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ АРМЕНИИ**

Խմբագիրներ՝ Գ.Կ.Շագոյան, Ս.Մ.Ազնառյան,
Ե.Ա.Կոչիկյան, Յ.Ն.Մուրադյան, Վ.Խ.Թովմասյան
Գեղարվեստական խմբագիր, համակարգչային
շարվածք և սրբագրում՝ Ս.Ս.Ղուկասյան
Նոտային շարվածք՝ Ա.Վ.Գևորգյան

Չափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:

10,25 տպ. մամուլ:

Տպաքանակը՝ 101:

«ԵՊԿ իրատարակչություն» - Երևան 2007, Սայաթ-Նովա 1ա
“Издательство ЕГК” - Ереван 2007, ул. Саят-Нова 1а

Հեռ. Տել. 523 993+118
E-mail: ysc@edu.am
Fax: (+374 1) 563 540