

ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ
ՋՈՒՐԱԲՅԱՆ

Արվեստագիտության բեկնածու,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր

Է դվարդ Միրզոյանի լարային Կվարտե-
տը նրա լավագույն ստեղծագործու-
թյուններից մեկն է, որը 26-ամյա կոմ-
պոզիտորը գրել է իր ստեղծագործական կյանքի
առաջին վերելքի շրջանում, 1947-1948թթ., երբ
ծանր ժամանակաշրջան էր Խորհրդային երկրի
առաջադեմ արվեստագետների, մասնավորապես

ացիան՝ օժանդակ պարտիա: Երրորդ վարիացիան
բնույթով կարելի է ընդունել որպես սկերցո՝ II մաս,
չորրորդ վարիացիան՝ որպես դանդաղ մաս, իսկ
հինգերորդը՝ ֆինալ:

Կվարտետի թեմատիկան օգտագործված են
«Գարուն ա» և «Անրունի» երգերի սկզբնական
դարձվածքները («Անրունի» միայն IV վարիացի-
այում): Այս երգերի կողք-կողքի մեջբերումը բնավ
պարահական չէ: Այն կապված է ստեղծագործու-
թյան գաղափարական մտահղացքի, նրա դրամա-
տիկ-էպիկական, քնարական-հոգեբանական լար-
վածքի հետ:

Կվարտետի հիմնական թեման սկիզբ է առնում
«արուն ա» երգի սկզբնական մոտիվից, որը որպես
թեմատիկ բջիջ շար կայուն է իրեն դրսևորում վա-
րիացիաներում՝ ամենաարարքեր փոխակերպումնե-
րով:

Երգի առաջին մոտիվի միայն մեղրինությունացիան է

ՏԵՄԱԹՅՈՒՆ-ՎԵՐՈՒՆՈՒՄՆԵՐ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ. «Գարուն ա»
երգի վերադրսևորումները
Է. ՄԻՐԶՈՅԱՆԻ և Ա. ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆԻ
ստեղծագործություններում

երաժիշկների համար: Մի շարք փաղանդավոր
կոմպոզիտորների արվեստը շուրջով պիտի «խա-
րագանվեր» և կոմունիստական կուսակցության
կողմից որակավորվեր որպես «ֆորմալիստական»
և իրականությունից կտրված (1):

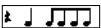
Այս մթնոլորտում, Մոսկվայում վերապարաս-
տրման դասընթացներ անցնող Է. Միրզոյանը գրեց
իր լարային Կվարտետը, մի կողմից ապրելով մոս-
կովյան ուսանողական կյանքի թրթիռն ու կենսա-
կան գրավչությունների վայելքը, մյուս կողմից, մի-
զուցե ենթագիտակցաբար, զգալով ընդհանուր մթ-
նոլորտի ճնշող ծանրությունն ու վրանգավորու-
թյունը:

Հեղինակի այս զգացողություններն է արտահայ-
տում Կվարտետի երաժշտությունը, որում առկա են
ներքին լարվածությունն ու դրամատիկան, հույզերի
խոյանքն ու տեղ-տեղ ահագնացող շարագույժ
փրամադրությունները:

Կվարտետը երկար մնաց լռության մեջ, քանի որ
իր ժամանակի համար նոր էր ու համարձակ, բո-
վանդակությամբ էլ՝ «կասկածելի»...

Կվարտետը գրված է ավանդական կազմի հա-
մար, բայց ոչ ավանդական կառուցվածքով՝ թեմա-
հինգ վարիացիաներով:

Մանրակրկիտ ուսումնասիրության դեպքում
կարելի է գրանել կվարտետի ավանդական չեփ հար-
կանիչներ, խմբավորելով վարիացիաները սոնատ-
սիմֆոնիկ ցիկլի մասերով: Ասենք, առաջին և երկր-
րորդ վարիացիաները՝ որպես ցիկլի I մաս սոնա-
տային չեն, որում թեման՝ նախաբան, առաջին
վարիացիան՝ գլխավոր պարտիա, երկրորդ վարի-

պատկանված (d-f-e-d), իսկ չափն ու ռիթմը սկզբից
ենթ փոխված են՝ 3/4 չափը փոխարինվել է 4/4-ով,
համաչափ ռիթմը՝ երկարաչափած առաջին հնչյունից
դեպի միջտակային սինկոպա: 

Սակայն այս փոխակերպումներում ընդգծված է
ժողովրդական երգի բովանդակային առանցքը,
նրա վշտաբեկ, դրամատիկ բնույթը, որը ավելի է
խորանում ու մռայլ արտահայտություն ստանում
դիսոնանսային հարմոնիաների շնորհիվ: Թեմայի
այդ հարմոնիկ կառույցը հետագայում հիմնավոր-
վում է որպես լայրահարմոնիա: Նրանում կարևոր է
խրոմատիկ հենքը՝ բոլոր աստիճանների փար-
քերակումներով (հարկապես ցայրուն են 6-րդ և
7-րդ իջեցված և բարձրացված աստիճանների
հերթագայումները՝ փակը 2, 3), նաև՝ դորիական ու
փոշյուգիական լադերի գոգորդվածությունը և նը-
րանցում իջեցված աստիճանների մռայլ երանգնե-
րը, հարկապես 1-ին և 3-րդ իջեցված ֆունկցի-
աների փոխհարաբերությունը, որը դառնում է թե-
մայի ամենաբնորոշ երանգախաղը (փակը 1): Ընդ-
հանուր լարվածությունը խորանում է նաև օպերի-
նայր բասերի արտահայտությամբ: (Նկատելի կապ
կա փարիներ հետո ստեղծված Միմֆոնիայի նա-
խաբանի, նրանում դիսոնանս հարմոնիաների ու
փոշյուգիական լադի արտահայտության հետ):

Տանելով թեմայի շարադրանքը պոլիֆոնիկ
հյուսվածքով՝ կոմպոզիտորը լայն տեղ է տալիս ժո-
ղովրդական երգերին բնորոշ ինտոնացիոն դարձ-
վածքներին, մասնավոր՝ փրիոլային նախաերպե-
րին և «հասարակական» ինտոնացիաներին:

Թեմայի ընդհանուր նկարագիրը համեմատա-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Քարաջանյանին



բար ամբողջական է մնում առաջին և երկրորդ վարիացիաներում. առաջինը (թիվ 2)՝ գործնական, նրպարակապաց շարժմամբ և հորդուն հուզականությամբ, իսկ երկրորդը (թիվ 8-9)՝ քնարական-հայեցողական, հուզաթրթիռ: Առաջինում թեմայիկ նյութը ծավալվում է սինկոպացված ռիթմերով ու շեշտակի թռիչքներով (թեև թավջութակը փակում է համաչափ 8-ների ֆոն), պոլիֆոնիկ չայնարկումների դիմամիկայով (սարերային անցկացումներով): Իսկ երկրորդ վարիացիայում կոմպոզիտորը անդորրի ու գնալանքի փրամադրությունները հաղորդում է պահված բասերի վրա մեծ փետրություններով շարժվող ակկորդների ֆոնի վրա ծավալվող ջութակի ու թավջութակի երկխոսությամբ (ինչպես սիմֆոնիայի I մասի օժանդակ պարիպայում, այսպես էլ կոմպոզիտորը քնարական հոգեմիճակը արտահայտում է կանոնիկ-հմիրացիոն պոլիֆոնիայով սրեղծվող դիալոգայնությամբ):

Երրորդ վարիացիան բնույթով սկերցոյայրիպ է՝ փրիոլների պրուրաչև դարչվածքներով, փոկկապային նպարակապաց ընթացքով, որ նմանեցնում է այս մասը Է. Միրզոյանի «Անընդհար շարժմանը»: Թեմայից այսպես ճանաչելի է առաջին մոտիվը՝ մեյրառիթմական նոր նկարագրով (d - f - e, f - d - e, des - es - c, d - b - a) և փրիոլային ռիթմը, որն ամբողջ վարիացիայի ռիթմական անփոփոխ հենքն է կազմում: Բայց իրենց անընդհար շարժման մեջ փրիոլային ռիթմերը ենթարկվում են համաչափ-կանոնավոր մեյրի ոչ միայն իրենց պարբերականությամբ, այլև շնորհիվ այն բանի, որ թավջութակների նվագաբաժնում հնչող հիմնական պրուրաչև թեմային ուղեկցում է ալտի ու թավջութակի նվագաբաժներում համաչափ քառորդներով շարժվող թեման (d - f - e - d) կրկնակի դանդաղ քայլերով, հիշեցնելով «Dies irae»-ի մոտիվը և խարություն հաղորդելով շարժուն ու քնարական հիմնական թեմային (ևս մի ընդհանուր գիծ «Անընդհար շարժում»-ի հետ, որում ևս օգրագործված է Dies-irae-ն):

Ուշագրավ է այս նույն վարիացիայում թեմայի փոխակերպումը գրոյրեսկային դրամատիզմից դեպի պարային հախուռն լիցքավորված բնույթը՝ միջին մասում (3-ից սկսած բոլոր վարիացիաները եռմասանի կառուցվածք ունեն): Այսպես կարարվում է թեմայի մի նոր փարբերակում, որ հենվում է հայկական առնական պարերի դոյրող, հարու ռիթմերի վրա (ֆորշազներով թռիչքներ, սինկոպացված քայլեր, կվինկու-դեցիմային բասեր և այլն թիվ 21), որոնք անմիջական ադերսներ են սրեղծում Կոմիտասի, Ս. Բարիտոդարյանի դաշնամուրային պարերի և Ս. Ասլամազյանի կվարրեպային մշակումների հետ:

Կվարրերում 4-րդ վարիացիան առանձնանում է նրանով, որ հիմնական թեման հնչում է միայն միջին մասում, շարչված գծերով: Իսկ բուն վարիացիայի հիմքում նոր թեմա է՝ սրեղծված «Անընդհար» երգի սկզբնական ֆրազից: Երկրորդ քաղվածային նմուշի մեջբերումը այսպես ոչ թե հիմնական թեմայի ինքնասպարոնան արդյունք է, այլ նրա հուզական-կերպարային լիցքերը լրացնող միություն, քանի որ «Անընդհար» բնույթով սերրորեն կապվում է «Գարուն ա» երգի հետ: «Անընդհար»-ից սկիզբ առնող մեղեդին դանդաղ (Grave), ազար-իմարովիզացիոն շարադրանքով խորը քնարականության հետ մեկտեղ՝ նաև պարմողականություն է մրցնում, ասես վերարթնացնելով ժողովրդի հիշողության ու նվիրական հույզերի հեռավոր շերտերը: Վերցնելով երգի առաջին ֆրազը և պահպանելով նրա ինքնուրույն-մեղեդիական նկարագիրը, կոմպոզիտորը փոխում է մեյրառաչափն ու ռիթմը և փակում թեմայի ծավալումը ինքնուրույն հունով, բայց և հակված երգի ամենաբնորոշ՝ յամբական-կոչական և հասարակական դարչվածքներին:

Սա այն դեպքն է, երբ կոմպոզիտորը ճանաչելի պահելով երգի հիմնական կորիզը, նրան փալխ է նոր ժանրային արտահայտություն (նման բան կա և սիմֆոնիայում՝ «Ես քեզ րեսա» երգի հետ կապված): Այսպես «Անընդհար» երգի էպիկական-ողբերգական բնույթը փոխարինված է մեղմ քնարականությամբ*: Հարկանչական է, որ մեղեդու ներդաշնական մեջ այսպես ևս ընարված է մեղեդի-նվագակցություն ֆակտուրան: Պահպանելով կոմիպրասյան մրածողության բնորոշ գծերը, այն է՝ մեծ փարածքի (դեցիմային) պահված բասեր, մեղեդուն չայնարկող իմիրացիոն-պոլիֆոնիկ անցկացումներ (թիվ 28-30), կոմպոզիտորը միևնույն ժամանակ թեման շարադրում է ոչ թե կոմիպրասյան «խարաբար» ոճով, այլ գուսանա-աշուղական երգերին հարուկ քաղցրաշունչ, վիրրուոգ-իմարովիզացիոն ոճով, մեղեդու ոչ այնքան երգային, որքան գործիքային բնույթի շարադրանքով, ջութակի հնչողությունը նմանեցնելով սազին՝ նրան բնորոշ կրկնվող հնչյուններով (փակիր 7-8, թիվ 31, փակիր 2, 6-11 և այլն), տրիոլային մեխոմատիկ դարչվածքներով և

*Նման փոխակերպման է ենթարկված «Դուն Էն գլխեն» դրամատիկ երգը Ա. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներում»:

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Քարաջանյանին

այլ վիրտուոզ ելևէջներով: Պեքը Է նկատել, որ ջութակի այսպիսի մեկնաբանմամբ այս մասը կապվում է սպենդիարյանական երաժշտության հետ, օրինակ՝ Աշուղի արիայի նախանվագի հետ «Ալմաստ» օպերայից:

Նաև ուշագրավ է, որ այստեղ կոմպոզիտորը բովիչ քնարականության համար դիմում է «երկխոսական» շարադրանքի՝ կանոնիկ-իմիտացիոն գծերով, երկրորդայնական շերտերով (թիվ 29), լայն շրջի սեկվենցիաներով, քրոմատիկ-գունահաղերով (թիվ 37), որոնցով այս մասն ամբողջությամբ կապվում է նաև իսաչարյանական քնարական աղաջոների հետ: (Ի դեպ այդ նմանությունը կա նաև երկրորդ վարիացիայի շար հատվածներում, թիվ 9, 11, 16):

5-րդ վարիացիան վերականգնում է Կվարտետի հիմնական թեմատիկայի ինտոնացիոն ոլորտը: Բնույթով, պարային-պարերգային հենքով ու մոտորային «գապանակվածությամբ» այն կամրջվում է 2-րդ վարիացիայի հետ: Բայց այստեղ գերակշռում են պարային տարրերը, թեև եռուն կենսականության հետ կա նաև ջրային լարվածություն և անհանգստություն:

Պարայնությունը նկատելի է հատկապես միջին մասում, բայց պարային տարրեր կան հենց սկզբում, որտեղ թեմայի հիմնական մոտիվը վերաիմաստավորվում է 6/8 չափի և պարային-հարվածային ռիթմերի շրջանակում: Հետաքրքիր է, որ 6/8 չափում ծավալվող ֆրագի մետրական «չնշանությունը» դուրս է գալիս տակիի շրջանակներից, և հետագա ֆրագներն ընկալվում են ավելի շուր 9/8, քան 6/8 չափի ընդգրկման մեջ: Դա առաջ է բերում մետրական համաչափության խախտում, մոտորային շարժման հետ սրեղծում նաև ազատ, քնսահան ընթացք՝ ռիթմահարմարացիոն ցցուն և խոսուն ելուստներով (տակիր 4): Սա կոմպոզիտորի ինքնատիպ, բայց խորապես ազգային մտածողության մի գիծ է, որ հանդիպում է այս շրջանի գործիքային երաժշտության մեջ՝ որպես բնորոշ հատկանիշ:

5-րդ վարիացիայի թեմատիկայի ժողովրդական ակունքների հետ կապվում է ոչ միայն «Գարուն ա» երգի ինտոնացիոն կորիզով, այլև հայ պարերգերին բնորոշ լադային հենակերի (d) կայունությամբ և նրա շրջագարդումներով փոքր ինտերվալային տարածքում, նաև՝ IV-VI աստիճանների խրոմատիկ փոխակերպումներով, որ թեմայի լադա-հարմոնիկ հատկանիշներից է և այլև:

Դրա կողքին, թեմայի արդի հնչողության հարցում շար կարևոր է կոմպոզիտորի գրելաձևին բնորոշ «հարմոնիկ-պոլիֆոնիկ» հյուսվածքը, որպիսին հերոս կրեսներն նաև Միմֆոնիայում և որի ակունքները կարելի է գտնել շուտակոմիչյան սիմֆոնիկայի էջերում: Դա կնշանակի, որ կրավի ծավալման ընթացքում նվագախմբային հյուսվածքը խրանում է միաժամանակ և՛ հորիզոնական-պոլիֆոնիկ նույնանման թեմատիկ գծերով, և՛ այդ նույն գծերով սրացվող ուղղահայաց նույնատիպ ակորդների շղթայով, րվյալ դեպքում միևնույն եռահնչյունների զուգահեռ շարժմամբ, որն իր ներգործությամբ դառ-

նում է առաջնային, որպես կոնստրուկտիվ մտածողության արտահայտություն:

Ժողովրդական պարերգերի հետ կապը, ինչպես վերը նշեցինք, առավել ակնհայտ է միջին մասում, որտեղ ռիթմա-ինտոնացիոն աղերսներ են սրեղծվում «Հոյ Նազան», «Չուռնի-տրևի» և նմանատիպ այլ պարերի, ինչպես նաև՝ Ռ. Մելիքյանի «Ծիլ-ծիլ ա», «Պասկ-պասկ» պարերգերի հետ՝ 6/8 չափում կերպարված ռիթմով, ֆորշազների «թռչքային» արտահայտությամբ, սեկվենցիոն օղակների հեզանազ շարժմամբ և այլն: Կոմպոզիտորը պահպանում է նաև հայ կոմպոզիտորական արվեստում պարեղանակի ներդաշնակման համար ավանդական «մեղեդի-նվագակցություն» ֆակտորան՝ պոլիֆոնիկ բազմապլան շարժմամբ (II ջութակ, ալր, բավջութակ):

Վերջում՝ ռեպրիզում, թեման հնչում է իր սկզբնական տեսքով, նոր լարվածությամբ, պիրի ու շիկացած: Բարձրակերպային դրամատիկայի ամենամեծ գործոնը այստեղ ևս հարմոնիան է: Պոլիֆոնի շայնարարությունը դառնում է հոմոֆոնի միաշույլ: Թեմայի լայրահարմոնիան խրանում է պոլիտոնալ ու պոլիհարմոնիկ շերտերով (d-f-տես թիվ 65): Ու կրկին հույզերի խոժոռ արտահայտության համար կոմպոզիտորը դիմում է զուգահեռ եռահնչյունների շարժմանը՝ որպես որոշակիորեն ընկրված ներգործուն արտահայտամիջոցի (տես u. թիվ 66-67, d - C - H - B - d):

Այսպիսով ժողովրդական նյութի ժանրային-կերպարային վերաիմաստավորումը տեղի է ունենում ժողովրդական ազգային տարրերի և արդի արտահայտչաչեների օրգանական միաշույլման անսպասելի, հիմքում ունենալով նաև ազգային և համաշխարհային կոմպոզիտորական արվեստի լավագույն ավանդույթները:

Գաղանմուրային Տրիոն Առնո Բարաջանյանի ամենանշանակալի սրեղծագործություններից է, այդ ժանրի առաջին կատարյալ գործերից մեկը հայ կոմպոզիտորական արվեստում, որը վաղուց արդեն համաշխարհային հնչեղություն է ձեռք բերել:

Այս սրեղծագործության մասին գրող երաժշտագետները առաջին հերթին նշում են նրա պարբերիկ մերձնվածությունը, հոգեբանական խորությունն ու հուզական անմիջականությունը:

“В трех частях трио, несущих различную драматургическую нагрузку, основной идейный мотив произведения - мотив драматической борьбы человеческой личности с стоящими на ее пути препятствиями, которые выражены то в облике враждебных ей внешних сил, то в облике душевных сомнений, мучительных поисков, проходящей сложный путь становления, утверждения”, - գրում է Մ. Տեր-Միմոնյանը (2. էջ 65):

Ս. Ամարունին, բնորոշելով Տրիոյի գաղափարական մրահղացումը, նրանում տեսնում է ողբերգականության փարթեր. “По идейному замыслу, острой конфликтности сопоставляемых образов, целеустремленности развития неподдельной искренности и непосредственного высказы-

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Բաբաջանյանին

вания Трио Бабаджаняна является, в определенном роде, продолжением установившейся в русской музыке еще с конца XIX века традиция траурного трио, хотя оно не имеет определенного посвящения» (2. էջ 47).

Ռուսական դասական ավանդույթների հետ կապը նշում է նաև Գ. Շ. Գյոդակյանն իր հոդվածում. «Տրիոյի երաժշտությունը գրված է բառ դասական լավագույն ավանդույթների, նրանում հատկապես զգացվում է Չայկովսկու և Ռախմանինովի ազդեցությունը: Բաբաջանյանն այս կոմպոզիտորներից վերցրել է հակումը դեպի երգայնությունը, հուզական սրտաբաց արտահայտությունը դեպի երաժշտական կերպարների դինամիկ, սուր կոնֆլիկտային զարգացումը» (3. էջ 6):

Դաշնամուրային Տրիոյի դրամատիկ լիցքերը խորացված են Առաջին մասի ներածության մեջ, որի հիմքում ընկած է «Գարուն ա» երգի սկզբնական մոտիվը՝ որպես տրիոյի թեմատիկայի լայնմոտիվ: Անցնելով բոլոր 3 մասերի միջով՝ այն բացահայտվում է հուզական տարբեր երանգներով՝ պաթետիկ ոգեշնչվածությունից մինչև ողբերգականություն: Այդ մոտիվից ընթացք է առնում խարաշունչ, զուսպ ու լարված թեման՝ ժողովրդական էպիկական երգերին բնորոշ ռիթմա-ինստրումենտալ դարձվածքներով:

«Գարուն ա» երգի մոտիվային մեջբերումը զգալիորեն փոխված է, բայց ինստրումենտալ հանգույցով պահպանված:

Կոմպոզիտորը, ինչպես և Է. Միրզոյանի Կվարտետում, երգի 3/4 չափը փոխարինել է 4/4-ով, համաչափ ռիթմը՝ ներդրակային սինկոպացված ռիթմով՝ առաջին հնչյունին տալով լայնաձիգ ու լարված արտահայտություն, ֆրագն ավարտելով ընդգծված «հասարակական» ինստրումենտալ, որն ավելի է խորացնում լարվածությունն ու դրամատիկան, շարունակելով այդ նույն բնույթը նաև հաջորդ ֆրագներում:

Ներածության թեման հնչում է ջութակի և թավջութակի մոտ ունիսոն՝ օկտավային կրկնապատկերմամբ:

Մեղիինստրումենտալ առումով «Գարուն ա» երգի հետ կապվում են միայն առաջին և երկրորդ տակտի վերջին դարձվածքները, այսինքն՝ ընդամենը երկու մոտիվ երգի առաջին ֆրագից, այն էլ մասնատված, նոր ռիթմական նկարագրով և նոր, նմանատիպ մոտիվներով շրջապատված: Բայց, այնքան օրգանապես կապված, որ առաջին հայացքից թվում է, թե կոմպոզիտորը հնչեցնում է երգի առաջին նախադասությունը ամբողջությամբ, ուղղակի մի քիչ փոխված:

Ուշագրավ է և զարմանալի «Գարուն ա» երգի առաջին ֆրագի ընդամենը էռլայական եռալարով կազմավորվող ինստրումենտալ դարձվածքի այդչափ կայուն ու ամուր հիմքը՝ որպես ազգային երաժշտամտածողության բովանդակային սիմվոլիկայի, որ կարելի է համեմատել միայն այնպիսի մոնոդիկ կոթողներից մեկի հետ, ինչպիսին է եվրոպական երաժշտության մեջ միջնադարյան «Dies irae» սեկվենցիան, դորիական լադում ծավալվող առաջին

ֆրագների արտահայտչական ամբողջամբ (մեկի մեջ ազգային, մյուսի մեջ համազգային երաժշտաբովանդակային սիմվոլիկա):

Եվ, անշուշտ, պարտահական չէ, որ «Գարուն ա» երգն իր հիմնական ինստրումենտալ կորիզով ամենից հաճախ մեջբերվող մոտիվն է հայ գործիքային երաժշտության մեջ մինչև մեր օրերը արեղծվող երկերում:

Ա. Հ. Բաբաջանյանի Տրիոյի թեմատիկում երգի մոտիվների գեղարվեստական վերակերպավորման տեսակը վկայում է կոմպոզիտորի բացառիկ տաղանդի մասին, որով նա այդքան խորապես գգում էր իր ազգային երգի ծննդաբանական խորքը, նրա երաժշտալեզվական բնածին միջավայրը և կարողանում էր օրգանապես կապել «բաղվածային» մոտիվը՝ իր երաժշտամտածողության հետ, այդքան բնական ձևով իր ինստրումենտալ «շրջանակի» մեջ առնել ժողովրդական երգի մեղեդին:

Տրիոյի ներածության դաշնամուրի նվագաբաժինը թեև նվագակցող գիծ է տանում, բայց զգալիորեն խորացնում է մոնոդիկ հնչող թեմայի դրամատիկ արտահայտությունը: Գրան նպաստում են կարող յամբական ռիթմերով հնչող ակորդները՝ սեկունդային վեր կամ վար ինստրումենտներով*: Անցնելով հիմնականում մոնոդիկ գծի երկարացված սինկոպաների ներքո, նրանք ինստրումենտալ խորացման հետ ներքին «շնչառություն» են տալիս մեղեդու ֆրագներին: Մեղեդու և նվագակցության միջև նման շարադրանքը հարույն արտահայտչամիջոց է, որ հանդիպում է նաև Ա. Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ»-ում (թեմա, 4-րդ վարիացիա), Է. Բաղդասարյանի Ռապսոդիայում (նախաբան) և այլ հեղինակների գործերում, որպես պաթետիկ բնույթի թեմաներին բնորոշ գիծ՝ դիրվող ժամանակաշրջանի գործիքային երաժշտության մեջ:

Թեմայի արդիական հնչողությունը պայմանավորված է նաև լադա-հարմոնիկ առանձնահատկություններով: Դաշնամուրի նվագաբաժնի ակորդային հյուսվածքում կոմպոզիտորը մրցնում է պոլիլադային դիստանս շերտավորումներ (dis - d), ընդգրծելով մեղեդիական գծի դրամատիկ, խռովահույզ բնույթը: Այն խորանում է նաև սեկունդային փոխհարաբերության և լոկրիական հիմքի տրիտոնային տոնայնական շերտավորումներով, որոնք, ի դեպ, հայկական լադային համակարգից են բխում:

Առաջին նախադասություն.

մեղեդի՝ dis - I - VI6 - IV46 - III իջ. - I - V6 . . . բասում. h-h-ais a-gis f-h-ais և այլն:

Երկրորդ նախադասություն. h - c - D սիսեմայում կրկին ընդգծվում է VI - V ֆունկցիոնալ քայլը: (Տե՛ս ներածության թեման՝ նուրային օրինակում).

Երկրորդ անցկացման մեջ թեման հնչում է տարբերակված, ավելի լիաթոք, դաշնամուրի նվա-

* Ս. Ամատունին այդ ռիթմը անվանում է կրկնակի պունկտի (կետագծված-Գ. Շ.) ռիթմ (2. էջ 106):

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Բաբաջանյանին

գաբաժնի ավելի խիտ ու շարժուն հյուսվածքով:

Տրիոյի 3 մասերի մեջ նախաբանի թեման հան-

մասի քնարական լուսավոր մթնոլորտը՝ այն էլ ավելի առնականացած հնչում է երրորդ մասի վերջում, որպես եզրափակիչ մաս՝ *g - b - c* (ուղղահայաց), պոլիփոնալ շերտավորմամբ, լայրթեմայի խորապես դրամատիկ, հասարարուն ու «պիրկ» հնչողությամբ:

ՏՐԻՈ
(1952)

Ա. ԲԱԲԱԺՋԱՆՅԱՆ



դես է գալիս դրամատիկական ամենանշանակալի պահերին. առաջին մասի ռեպրիզից առաջ՝ մրշակման բաժնի լարվածության բարձրակետին, շար բացահայտ, ոգեշունչ ու հանդիսավոր հնչողությամբ, մուտք տալով գլխավոր պարտիային ռեպրիզում, հետո նաև կողայում:

Այնուհետև, մոտիվային փոխակերպումներով անցնելով երկրորդ մասի միջով և խաթարելով այս

այի մեջքերման ընդհանրություններին:

Երկու կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը «Գարուն ա» երգի նկատմամբ միանշանակ բացարթություն չունի: Իհարկե, հիմքում երգի բովանդակային առանցքն է, այն կերպարային սիմվոլիկան, որի մասին խոսվել է արդեն: Սակայն, պետք է հավանաբար նկատի ունենալ նաև որոշ կենսական հոգեբանական հանգամանքներ: Այսինքն, այնքան էլ անէական պիրի չհամարել այն հանգամանքը, որ այս կոմպոզիտորները գրելով էին մերերիմ, մարդկային ու սրեղծագործական շփման մեջ, միմյանց նկատմամբ տաժում էին ամենացերմ ու վարահեղի զգացումները: Չխոսելով այն մասին, որ նրանք անցել էին միևնույն սրեղծագործական դպրոցը թե՛ Երևանում, և թե՛ Մոսկվայի վերապարասարման դասընթացներում: Բնական է, որ նրանց սրեղծագործական միտումների ընդհանրությունն ու փոխազդեցությունը անխուսափելի էր: Ուրեմն, հնարավոր է, որ միևնույն երգի նկատմամբ հետաքրքրությունն էլ չէր շրջանցում այդ փոխազդեցությունը: Որպես օրինակ՝ «Գարուն ա» երգի մոտիվային մեջքերումը սկզբում է. Միրզոյանի լարային Կվարտետում (1948), հետո՝ Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային Տրիոյում (1952): Ընդ որում, դժվար չէ նկատել, որ մեջքերման և վերակերպավորման բնույթն էլ շար նմանություններ ունի: Երկուսի մեջ էլ խորանում է դրամատիզմը, մռայլվում ինտոնացիոն արտահայտությունը: Նաև շարադրանքում ընդհանուր է հենց սկզբնական մոտիվի ռիթմական փոխակերպումը: Երկու դեպքում էլ սա հարվածային մեջքերման վառ օրինակներից է, ներքին ծրագրայնության այն արտահայտություններից մեկը, երբ երաժշտական մեկ ֆրագն իր մեջ կրում է ժողովրդի պարմական նակարագրի ամբողջ սիմվոլիկան և մտնում է դրամատիկ պաթոսով լի այս



Ա. Հարությունյան, Ա. Բաբաջանյան, Է. Միրզոյան, Ա. Խուդոյան
Մոսկվա, 1948 թ.

սրեղծագործությունների մեջ՝ որպես խորունկ գագուսների արտահայտության մուրիվ:

Եվ ահա, փարբեր հեղինակների ոճական անհատականության դրոշմը կրող այս երկերը մերձեցնում են ոչ միայն իրենց թեմատիկ առանցքը կազմող միևնույն մոտոդիկ նյութի ընկերությունը, այլև նրա գաղափարական մեկնությունը և հնչողական նմանությունը, հատկապես թեմայի սկզբնական դարձրվածքում:

Տեղին է հիշել նաև «Ես քեզ քեզս» երգի մեջբերումը նույն հեղինակների կողմից: Այս դեպքում առաջինը Ա. Քարաջանյանն իր «Հերոսական բալլադում» (1950) վերջին՝ 5-րդ վարիացիայի մեջ շար անսպասելի և մի քիչ հպանցիկ շեղված է կացնում այդ երգի մեղեդին դաշնամուրային վիրտուոզ հյուսվածքի միջով, որպես, կարծես մի վառ «շողարձակում» դեպի աստիճանային ֆինալը գնալու ճանապարհին:

Նույն երգի մեղեդին մի քանի փարի սև (1960-1962) Է. Միրզոյանը օգտագործեց ոչ որպես հպանցիկ, այլ հիմնային թեմատիկ նյութ իր Միմ.ֆունիայի 1-ին մասում, պահպանելով նրա լայրթեմատիկ կարևորությունը ամբողջ Միմ.ֆունիայում:

Արդյո՞ք դա պարահասկանություն է: Եվ այո, և՛ ոչ: Որովհետև այդ նմանությունը կարող է լինել ոչ թե նախապես մրաված, այլ ինքնաբերական, որպես ինչ-որ րեդ արդեն լիար ու փայլուն մյուսի քարմ հիշողության ներքին ազդակ:

Մյուս կողմից, ինչ վերաբերում է հատկապես «Գարուն ա» երգի մեջբերմանը, ապա ինչպես արդեն ասվեց, հայկական գործիքային երաժշտության մեջ ամենից հաճախ մեջբերվող մոտոդիկ նմուշներից մեկը «Գարուն ա» երգն է, իր հատկապես սկզբնական փրիխորային դարձվածքով, դրամատիկ-հոգեբանական մրահղացքի սրեղծագործություններում:

Ինչ խոսք, «Գարուն ա» երգը ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստը շար վաղ՝ վոկալ ու խմբերգային մշակումներում, գործիքային երկերում, որպես ժողովրդի կերպարի հեղ կապված մրչ-փարթուն հույզերի արտահայտություն: Բայց 1950-ականներին և հետո սրեղծված գործերի գեղար-

վեստական նոր դրսևորումների մեջ այն վերջնականապես ամրապնդվեց կոմպոզիտորական մրայնության մեջ՝ իր հուզական-կերպարային «խորհրդանշական» բովանդակությամբ*:

Նման «խորհրդանշական» բնույթ սրացան «Անրունի»ն, «Կռունկ»ը, «Հավիկ»ը, «Չեմ, չեմ», «Քոչարի»ն և այլ մոտոդիակներ, որոնց մեջ վաղուց ի վեր դրոշմվել ու ամենացայտուն արտահայտությունն են սրացել ժողովրդական ոգու, ազգային խառնվածքի, բնավորության, նրա հոգեբանության ամենաբնորոշ գծերը: Էպիկական, դրամատիկ այդ երգերի ու քնարական, առնական-հուժկու պարեղանակների լայն օգտագործումն ու վերամասարավորումը մեծապես կապված էր 1950-ականների հայ կոմպոզիտորական արվեստի ընդհանուր գաղափարական-հուզական ուղղվածության, նրան այնքան բնորոշ հայրենասիրական, պարեպիկ կերպարների, փոնական-հանդիսավոր ու դրամատիկ-քնարական փրամադրությունների լայնահուն դրսևորումների հետ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 1. //Советская музыка., 1948 N 1.
2. Тер-Симонян М., Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении., Ер., 1974.
3. /Գյոդակյան Գ. Շ., Նվիրվում է Առնո Քարաջանյանին, հոդվ. ժողովածու, Երևան, 2008, էջ 6:

* Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «Գարուն ա» երգի մշակումներ են արել. Ս. Ասլամազյանը՝ լարային քառյակի համար, Ռ. Անդրիասյանը, Գ. Մարաջյանը՝ դաշնամուրի համար, Մ. Կոկժանը՝ տուրայի և դաշնամուրի համար, Ա. Քարթալյանը՝ ջազ-անսամբլի համար: Ֆրագմենտար մեջբերումներ են արել՝ Հ. Ստեփանյանը՝ դաշնամուրային «Բալլադում», Տ. Մանսուրյանը՝ թիվ 2 լարային Կվարտետում և ուրիշներ:

Резюме

Аналитическая статья кандидата искусствоведения, профессора Ереванской государственной консерватории Жанны Петровны Зурабян «Преломление песни “Гарун а” Комитаса в двух произведениях» посвящена разбору двух классических произведений армянской музыки: Струнного квартета Эдварда Мирзояна, написанного в 1947-48 гг. и Фортепианного Трио Арно Бабаджаняна, написанного в 1952 г. В своих выводах автор дает обобщения временного среза, интересно анализирует необычную для квартетного жанра вариационную форму сочинения Мирзояна и традиционную трехчастную форму в произведении Бабаджаняна. Представлен тщательный теоретический анализ в узком и широком смыслах слова. Статья отличается глубоким проникновением в исследуемый материал.

Summary

The analytical article of P.h.D candidate, Preofessor Yerevan Komitas named State Conservatory, Janna P. Zurabyna "The transformation of the song "Garun a" by Komitas in two compositions" is dedicated to the analysis of two classical works of Armenian music: string Quartet by Eduard Mirzoyan, written in 1947-48 and Piano Trio by Arno Babajanyan written 1952. In his conclusions the author gives a generalization temporary environment, analyzing the variation form of Mirzoyan's work and the traditional three-part form in Babajanyan's work.

A thorough analysis in narrow and wide meaning of the word is presented. The article differs with deep penetration in the studied material.