

Հասմիկ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

«ԿԱԼՈՍԻ ՊՐԿԵՆ» ՍԵՂԵՂՈՒ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄ-ՆԵՐԸ Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ «ԳԱՅԱՆԵ» ԲԱԼԵՏՈՒՄ

Ազգային գործոնը մասնագիտացված երաժշտության մեջ շարունակ ներկայանում է իրրև բազմաճյուղ բնորոշչիներին մի շղթա, որը յուրովի է բացահայտում ամեն մի առանձին ստեղծագործության մեջ: Առավել ակնհերև ազգայինի դրսևորումը հանգում է կոմպոզիտոր-ֆուկլտր ստեղծագործական կասին: Վերջինս իր հերթին պայմանավորում է երկու աարրեր անհասական ստեղծագործական փորձերի փոխներթափանցում՝ պարմանավորված առավելապես կոմպոզիտորի մեծ վարպետությամբ և ազգային «ինքնագիտացությամբ»: Անտրանալի է ժողովրդական երգի ու նվագի վճռորոշ դերը եայ կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման և զարգացման գործընթացում:

Կոմպոզիտոր Տիգրան Սանտրյանի պատկերավոր բնորոշմամբ. «Հայ ժողովրդական պարզ մեղեդու ներքին ուժերի բացահայտման պրոցեսը ... ներկայանում է իրրև հայ կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման արգասավոր և բեղուն ընթացք, երբ միաձայն երգը հանգում է բազմաճյուղ սինֆոնիայի, սրաղային անխարդախ մեղեդին հսկայածավալ բալետ է ծնում»¹:

Կոմիտասի, Ա. Սպենդիարյանի, Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում լավագույնս բացահայտվել են ժողովրդական ստեղծագործությունը որպես ինքնուրույն կոմպոզիտորական ստեղծագործության ազգային եիմք ընտրելու ամենատարրեր մակարդակները, ինչպիսիք են՝ ժողովրդական երգի կամ նվագի բազմաձայնումը (իմա՝ ժողովրդական երգի ներդաշնակումը անփոփոխ մեղեդու առկայությամբ), ժողովրդական երգի կամ նվագի ներդաշնակված մեջրերումը ինքնուրույն կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ՝ իր կերպարին եամարժեք և կամ՝ վերսիմասավորված:

Սույն հրապարակման մեջ դիտարկել ենք ժողովրդական ստեղծագործության առավել «դոբոն» ազդեցության դրսևորումներից մեկը Ա. Խաչատրյանի արվեստում, որտեղ քանահյուսական տարրը ներկայացել է իրրև կոմպոզիտորի ստեղծագործական մեթոդի էսկուս թաղապրումաս:

Իդ եսմբահայտ «Գայանե» բալետում Ա. Խաչատրյանը երիցս օգաագործել է «Կալոսի պոկեն» ժողովրդական մեղեդին:

Ինքնին մի յուրահատուկ ստեղծագործական գործընթաց է ներկայացնում տվյալ ժողովրդական սկզբնաղբարի ընարությունը:

«Կալոսի պոկեն»-ը կամ «Ճամփու դոյդեն» այժմ էլ Շիրակում մեծ ժողովրդականություն վայելող ավանդական եղանակ է (ենչում է առավելապես հարսանիքներում՝ նորասակներին ողեկցելիս), և, անտարակույս, ժառանգված է Ալեքսանդրապոլի եարաստ երաժշտական կենցաղից՝ առայսօը ուրույն տեղ գրադեցնելով քաղաքային երաժիշտ-կասարողների երգացանկում:

Եթե վարձենք դիտարկել այս մեղեդին Շիրակի երաժշտական մշակույթի պատմական ֆոնի վրա. ապա անդրադառնալով միջնադարյան Շիրակի եաղուսս երաժշտական կյանքի զարգացման գործընթացին, պեաք է եիշատակենք դեռևս միջնադարյան Անիի եանդեսներում ենչող ճոխ մեղեդիները, որոնցից շասերը եետագայում կամ «տարագրել» են, կամ չեն դիմացել ժամանակի փորձությանը:

19-րդ դաղում աեղի ունեցած պատմական եայանի աեղաշարժերի շնորհիվ Շիրակ ներեսած արևմտահայ մշակութային կյանքը ավանդական երաժշտության մի նոր դիմագիծ աեղծեց եասկապես Ալեքսանդրապոլում: Այստեղ ավանդական մեղեդիների ընարանին կազմեցին ինչպես տեղի ու Արևմտյան Հայաստանից ներեսած, այնպես էլ Արևելքում ու Կովկասում մեծ ճանաչում սատցած շաս կենտունակ մեղեդիներ:

Խնդրո առարկա «Կալոսի պոկեն» ավանդուկան մեղեդին մասնավորապես կովկասյան աարածաշրջանում եայտնի մեղեդիներից մեկն է:

Քաջ հայանի է Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործական որոնումների մեջ պարային երաժշտություն վճռորոշ դերը: «Գայանե» բալետի խմբագրություններից մեկում² «Կալոսի

1. Տ. Սանտրյան, Ապրած մեղեդիների արոփը, Սովնասկան արվեստ, 1983, 11, էջ 12:

2. Տես Ա. Խաչատրյան, Балет "Гаяне", переложение для двух ф-но, Москва-Ленинград, 1945г.

The image shows a musical score for the piece 'Kallisti Pokeni' by Komitas. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part includes dynamic markings such as 'pp dolce' and 'espress. cantabile'. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Նոտային օրինակ 1

պոկեն» ախանդական եղանակի օգտագործումը կոմպոզիտորի կողմից ժառվարական մեղիքու ներքին էմերգիայի լիարժեք բացահայտման և հանդիսավոր ու ծանր եղանակը նորաճոր արասահայտչամիջոցներով (հաակապես քնարական աարքի կարևորման միջոցով) հարսացնելու և վերաիմաստավորելու ցցուն արտահարություն է:

ժողովրդական եղանակը մեջբերված է «Արերով պարի» միջին մասում /օգտագործված է եղանակի վերջին բաժինը/:

Մեղեդիական գիծը գրեթե լիովին պահպանված է: Կոմպոզիտորը աներաժեշտ է համարել օգտագործել նաև բնօրինակում ենչող դամը, որը այսանդ ուտնիկադամինամային ձայնառություն է, հարստացած կոմպոզիտորի գործերում հաճախ կիրառված սեկունդային լատացրած մեկիզմով, որը մեղեդիում ենչող, դարձյալ բնօրինակից եկու, արիելների ինքնասուիպ աարբերակն է: Այս ձայնասությունը պահպանվում է ողջ պարի բնթացքում (անս նուտային օրինակ 1):



Նոտային օրինակ 2

Նշենք, որ ժողովրդական մեղեդին մեջբերված է իբրև յարահատակ ենթաձայնային կոմնարապունկա տարի միջին մասի հիմնական թեմայի եամար: Այսինքն, այն դրված է կոմտրապունկտային բարդ հարարերության մեջ, միավորելով նաև պոլիտիթմիան և պոլիմեարիան:

Հիմնական թեման, որ մեկն է Խաչատրյանի երգային լավագույն էջերից, ենչում է արտասքստֆունի, ջութակների, թավջութակների ջերմ ենչողությամբ: Անագասնի հանդես գալով թեմայի 2-րդ անցկացման մեջ, ժողովրդական մեղեդին ֆելյասայի շաա թեթև եամարմամբ, բարձր ենչամասում, իր գեղեցիկ գարդելեէջներով առեղծում է քնարական սրսրգ, ամմիջական կերպար, որը այլևս ընդհանուր ոչինչ չունի ժողովրդական ամարբերակի հանդիսավոր ու ծանթակշիռ ենչողության եեա: Այստեղ ակնեայտ է ժողովրդական կերպարի վերաիմասաավորումը:

Հաջորդ աեսարանը, որաեղ կոմպոզիտորը դարձյալ դիմել է ժողովրդական նույն եղանակին՝ Աթմենի ու Այշիի գուգասպարն է: Այստեղ օգտագործված են եղանակի 1-ին և 3-րդ բաժինները գրեթե անիտիսիս՝ գուրգացնելով պարային ամարբը: Տոնիկական ձայնաոությունը, որը մուտք է գործում 4-րդ ասկաից, րորձյալ պահայանվում է անընդմեջ, սահեղծելով միաժամանակ դեռի միապաղաղ ենչողության տավորություն:

Մեղեդու անցկացումը փայայա վաղալիների կասարմամբ, ավելի քան «Սրերով սրսրում», բուցահայտում է քնարական կերսրսր, որը վասատրեն արտահայտիչ տարրերի ներմուծման շնորիխլ քնարականացում է ժողովրդական մեղեդին (աե՛ս նուտալին օրինակ 2):

Հանրահայտ եուրլամներից մեկում, անդոտոքսոնայով կոմպոզիտորական արվատում ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի մեջբերման սկզբումքին, Ա. Խաչատրյանը նշում է, որ իր սահեղձագործական ոճին առավել հարագատ է ժողովրդական բնօրինակի հանդես պգատ, ստեղձագործական վերարերմուների ցուցարերումը: Այն է՝ ժողովրդական մեղեդին դիաել իբրև կենսատու հասիկ, յուրօրինուկ ինտոնացիան բջիջ, որը ենթակա է անկաշկանղ գարգացման:

Այդպիսի մոտեցում է ցուցարերված «Կալուի պոկեն» ժողովրդական մեղեդու հանդես պաղեսի 3-րդ գործալոթյուն մեջ՝ գորգագործ աղջիկների սրսրում: Այստեղ ժողովրդական բնօրինակի առանձին մոտիվների, գարդարանքների ու խաղերի սենկվենցյան անկաշկանղ

Նոտային օրինակ 3

Ծավալաւոր ներմածում է իմսլորովիզացիոն տարր, սանդձելով անմիջական կապ նոր մեղեդու և ժողովրդական եղանակի միջե: Կրկնակի ձայնառոթյանը, որը խթանում է եթաժշտական մաքի զարգացումը, տնի երկակի ֆունկցիա: Նախ՝ վերարտադրում է դիոլի համաչափ ռիթմական պատկերը, ապա՝ սանդձում սլոլիռիթմիկ ֆիզուրացիա, որը եեաազա զարգացման մեջ վերածվում է ժողովրդական ինստնացիաներով եագեցած կոնտրաստունկալի:

Բուն ժողովրդական մեղեդին բուտն զարգացում է ապրոտմ 2-րդ անցման ժամանակ, երբ նոր, շարսասս վիճակի է եասնում պարն ամբողջատես: Նվագախմբի ալտիվացումը նվագարանների մեծ խմբի ընդգրկմամբ, ձայնածավալի ընդլայնմամբ, թեմայի ըագմատոնալ անցկացմամբ, պարը դարձնում են առավել կրքոտ և մոտեցնում ժողովրդական եղանակի եանդիսավոր ընոթթին (անս նոտային օրինակ 3):

Սակայն գերիշխող պարսլոթյանը, նրոթթյունը, որոնք ընորոշ են կանացի կեղտար- ներին, գալիս են եակադրվելա ժալովրդական եղանակի ծանրակշիռ տըամադրոթյանը, ընդգձելով ժալովրդական մեղեդա կերպարային վերաիմատատավորամը:

Երսւժտագետ Հ. Տիգրանովան նկատել է, որ առեղձագործական մեծագույն հմտոթյամբ

Նոտային օրինակ 2

Նշենք, որ ժողովրդական մեղեդին մեջբերված է իրրև յուրահատուկ ենթաձայնային կոնտրապանկա պարի միջին մասի հիմնական թեմայի եամար: Այսինքն, այս դրված է կոնտրապանկաային բարդ հարաբերության մեջ, միավորելով մաև պոլիտիքմիան և պոլիմետրիան:

Հիմնական թեման, որ մեկն է Խաչատրյանի երգային լավագույն էջերից, ենչում է ալտ սաքսոֆոնի, ջութակների, թավջութակների ջերմ ենչողությամբ: Ամազասիի եամղիա գալով թեմայի 2-րդ անցկացման մեջ, ժողովրդական մեղեդին ֆլեյտայի շաա թեթև կատարմամբ, բարձր ենչամասում, իր գեղեցիկ գարդելեջներով ստեղծում է քնարական պարզ, անմիջական կերպար, որը այլևս ընդհանուր ոչինչ չունի ժողովրդական տարբերակի եամղիսավոր ա ծանրակշիռ ենչողության եետ: Այստեղ ակնեայտ է ժողովրդական կերպարի վերսիմաստավորումը:

Հաջորդ աեսարանը, որտեղ կոմպոզիտորը դարձյալ դիմել է ժողովրդական մույն եղանակին՝ Արմենի ա Այշիի գոգաղարն է: Այստեղ օգաագործված են եղանակի 1-ին և 3-րդ բաժինները գրեթե անվավովս՝ գարգացներով պարային աարբը: Տոնիկական ձայնառությունը, որը մուտք է գործում 4-րդ տակտից, դարձյալ պահպանվում է անընդմեջ, սաեղծելով միաժամանակ դեռի միապաղաղ ենչողության տպավորություն:

Մեղեդու անցկացումը վաայտյա փուլայինների կատարմամբ, ավելի քան «Սերով պարում», բացաեսայում է՝ քնարական կերպար, որը վասաորեն արաեսայայիչ աարբերի ներմուծման շնորհիվ քնարականացմամ է ժողովրդական մեղեդին (տե՛ս նոտային օրինակ 2):

Հանրաեսայա եարիաժներից մեկում, անդուարսոնալով կոմպոզիտորական արվեստում ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի մեջբերման սկզբանքին, Ա. Խաչատրյանը նշում է, որ իր ստեղծագործական ոճին առավել եաըագաս է ժողովրդական բնօրինակի եամղեպ ագաս, սաեղծագործական վթարերմանքի ցուցարերումը: Այն է՝ ժողովրդական մեղեդին դիաել իրրև կենսաաու եատիկ, յուրօրինակ ինաոնացիան բջիջ, որը ենթակա է անկաշկանղ գարգացման:

Այրպիսի մոաեցում է ցուցարերված «Կայոսի պոկեն» ժողովրդական մեղեդու եամղեպ բայեսի 3-րդ գործողության մեջ՝ գորգագործ աղջիկների պարում: Այստեղ ժողովրդական բնօրինակի աոանձին մոայվների, գարդարանքների ու իաղերի սենկվենցյոն անկաշկանղ



Նոտային օրինակ 3

ծավալումը ներմուծում է իմպրովիզացիոն աարը, առեղծելով անմիջական կապ նոր մեղեդու և ժողովրդական եղանակի միջև: Կրկնակի ձայնառությունը, որը խրանում է երաժշտական մտքի զարգացումը, ունի երկակի ֆունկցիա: Նախ՝ վերարտադրում է դեռի եամաչափ ռիթմական պատկերը, ապա՝ սանդղծում պոլիռիթմիկ ֆիգուրացիա, որը եեաազա զարգացման մեջ վերածվում է ժալովրդական ինստրումենտներից հագեցած կոմպոզիտիվության:

Բան ժողովրդական մեղեդին բուռն զարգացում է ապրում 2-րդ անցման ժամանակ, երբ նոր, շարժման վիճակի է եասնում պարն ամբողջապես: Նվագախմբի ակախվացումը նվագարանների մեծ խմբի ընդգրկմամբ, ձայնածավալի ընդլայնմամբ, ըեմսյի բազմատոնոսդ անցկացմամբ, պարը դարձնում են առավել կրքոտ և մտեցնում ժողովրդական եղանակի եանդիսավոր բնույթին (տե՛ս նոտային օրինակ 3):

Սակայն գերիշխող պաշայնությունը, նրբությունը, որոնք բնորոշ են կանացի կերպարների, գալիս են եակադրվելու ժողովրդական եղանակի ծանրակշիռ արամադրությամբ, ընդգծելով ժողովրդական մեղեդու կերպարային վերախմաստավորումը:

Երաժշտագետ Հ. Տիգրանովսն նկատել է, որ առեղծագործական մեծագույն հմտությամբ

Նոտային օրինակ 2

Նշենք, որ ժողովրդական մեղեդին մեջերսված է իրրև յուրահատուկ ենթաձայնային կոնրարպունկա սրսրի միջին մասի հիմնական թեմայի համար: Այսինքն, այն դրված է կոնտրապունկաային ըարդ հարաթերության մեջ, միավորելով մաև պոլիոթիմիան և պոլիմեարիան:

Հիմնական թեման, որ մեկն է հաչատրյանի երգային յսիսգույն էջերից, ենչում է ալտ սաքսոֆոնի, ջութակների, թավջութակների ջերմ ենչողությամբ: Անսպասելի հանդես գալով թեմայի 2-րդ անցկացման մեջ, ժողովրդական մեղեդին Ֆլեյտայի շաա թեթև կատարմամբ, ըարժթ ենչամատամ, իր գեղեցիկ գարդելէջներով ստեղծում է քնարական պարզ, ամմիջական կերպար, որը այլես ընդհանուր ոչինչ չունի ժողովրդական աարրերակի հանդիսավյոր ու ծանրակշիռ ենչողության ենես: Այստեղ ակնհայտ է ժողովրդական կերպարի վերսիմաստավորումը:

Հաջորդ անսարանը, որտեղ կոմպոզիտորը դարձյալ յիմնել է ժողովրդական նույն եղանակին՝ Արմենի ու Այշիի գուգապարն է: Այստեղ օգտագործված են եղանակի 1-ին և 3-րդ ըարժիները գրեթե անիոնիոս՝ գարգացնելով սլարային աարրը: Տոնիկական ձայնասաությունը, որը մոտոք է գործում 4-րդ տակսից, դարձյալ պահերսնվում է անընդմեջ, ստեղծելով միաժամանակ դեռլի միասրադաղ ենչողության ապավղաություն:

Մեղեդու անցկացումը յիայայա վաղալիմների կուտարմամբ, ալեի քան «Սլերով սրալտան», ըացանայատում է քնարական կեթալար, որը վասատրեն արսուեսայսիչ տարրերի ներմաւծման շնորիւլ քնարուկանացնում է ժողովրդական մեղեդին (ան՝ս նաոային օրինակ 2):

Հանրահայտ եովլածներից մեկում, անդրարսոնալով կոմպոզիսարական արվեսատում ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի մեջերման սկզբունքին, Ա. հաչատրյանը նշում է, որ իր ստեղծագործական ոճին աոավել հարազուտ է ժողովրդական ընօրինակի եանդեպ ագաա, ստեղծագործական վերաթերմունքի ցուցաթեթումը: Այն է՝ ժողովրդական մեղեդին դիտել իրրև կենսատու հասիկ, յուրօրինակ ինսամացիան քջիջ, որը ենթակա է անկաշկանդ գարգացման:

Ալթայսի մոտեցում է ցուցարերված «Կաղաի տոկեն» ժողովրդական մեղեդու հանդես ըարիաի 3-րդ գործողության մեջ՝ գորգագործ աղջիկների պարում: Այստեղ ժողովրդական ընօրինակի աոանձին մոաիվների, գարդարանքների ու յաղերի սենկվենցիոն անկաշկանդ



Նոտային օրինակ 3

ծավալումը ներմուծում է իմպրովիզացիան տարր, առեղծերով անմիջական կապ նոր մեղեդու և ժողովրդական եղանակի միջև: Կրկնակի ձայնառությունը, որը խրանում է երաժշտական մտքի զարգացումը, ունի երկակի ֆունկցիա: Նախ՝ վերարտադրում է դեռի համաչափ օրինական պատկերը, ապա՝ ռեդուցում պոլիֆոնիկ ֆիգուրացիա, որը եետագա զարգացման մեջ վերածվում է ժողովրդական ինստրուկցիաներով եագեցած կոնտրաստունկախ:

Բուն ժողովրդական մեղեդին բուռն զարգացում է ապրում 2-րդ անցման ժամանակ, երբ նոր, շարժման վիճակի է եասնում պարն ամբողջապես: Նվագախմբի ակտիվացումը նվագարանների մեծ խմբի բնորոշմամբ, ձայնածավալի ընդլայնմամբ, թեմայի բազմատոնալ անցկացմամբ, պարը դարձնում են առավել կրքոտ և մոտեցնում ժողովրդական երեսակի եանդիսավոր բնույթին (ան ս նոտային օրինակ 3):

Մակայն գերիշխող պարայնությունը, նրբությունը, որոնք բնորոշ են կանացի կերպարներին, գալիս են եակադրվելու ժողովրդական երեսակի ծանրակշիռ արամադրությամբ, ընդգծելով ժողովրդական մեղեդու կերպարային վերաիմաստավորումը:

Երաժշտագետ Հ. Տիգրանովան նկատել է, որ ստեղծագործական մեծագույն եմոությամբ

Ա. Խաչատրյանը ժողովրդական մեղեդիները դարձրել է քնտրական, եզրագրել երգայնությամբ, եասնելով կոմպոզիցիան եարսաացման: Հիրավի, այս պարերից յուրաքանչյուրը անզնեանանի արժանտ է, որը նորովի է փայլում վերաբանի ճեռքի ասակ:

«Կալոսի պոկին»-ի նկատմամբ սանդագործական մտեցման օրինակով կարող ենք պատկերացում կազմել կոմպոզիտորի կողմից երաժշտական բանանյուսական նյութի օգաագործման մեքոսի մասին: Այն է՝ ժողովրդական բնօրինակը դիտել

ա. որպես կերպարային սկզբնաղբյուր, նախնական ինտոնացիոն բջիջ, որը ենթակա է ենաագա զարգացման,

բ. որպես դրվագում, երբ մեղեդին, հիմնականում պահպանվելով, ենթարկվում է սոսկ եարդարման,

գ. որպես դրվագում, երբ մեղեդին անփոխիմ, բայց հաավածարար ի եայա է գալիս կտավի ասարեր փոպերում:

МЕТАМОРФОЗЫ НАПЕВА "КАЛОСИ ПРКЭН" В БАЛЕТЕ А. ХАЧАТУРЯНА "ГАЯНЭ"

Резюме

А. Степанян

В одном из своих известнейших произведений, в балете "Гаянэ" классик армянского профессионального музыкального искусства А. Хачатурян трижды использовал народный напев "калоси пркэн" ("Ободок колеса"). На этом примере можно обобщить некоторые принципы творческого подхода композитора к музыкальному фольклору. Это цитирование на родной мелодии и использование отдельных мелодических оборотов, попевок и отдельных приемов народного напева. Здесь налицо переосмысление образного содержания народной мелодии, введением танцевального элемента в традиционный напев. Кроме того, этот пример подтверждает интерес А. Хачатуряна не только к деревенскому, но и к городскому музыкальному фольклору, к звучанию народных инструментов и их особенному ритму.

Это художественные принципы, которые нашли широкое применение в композиторском творчестве XX века, в по-новому выявленных взаимоотношениях профессиональной музыки и музыкального фольклора.