

Մ. Աղաջյան

ՄԻ ԱԿՆԱՐԿ ԺՈՒՈՎՐԴԱԿԱՆ ՕՐՈՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ («ՆԱՆԱ»-ՆԵՐ)¹

Հայ երաժշտադիտությունը պետական առումով սկիզբ է առել Հասարակական գիտությունների ինստիտուտի հաստատվածից հետո: Նախասովետական շրջանում, մեզ մոտ երաժշտադիտությամբ զբաղվել օտառանձին անհատներ, որոնցից՝ խոշոր երաժշտագետ Կոմիտասը, որին պիտի է համարել հայ երաժշտագիտության հիմնադիրը:

Այնուհետև այդ ասպարեզում երկար տարիներ աշխատել է Կոմիտասի աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանը: Սակայն թե Կոմիտասը և թե Սպիրիդոն Մելիքյանը իրենց տեսական աշխատությունների մեջ ոչ մի տեղ չեն խոսել վրացական երաժշտական կուլտուրայի մասին: Նի շոշափվել նրկու դարավոր հարևան ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրայի փոխազդեցության հարցը:

Նույնիսկ ոչ երաժիշտ մասնագետի համար պարզ պետք է լիներ, որ երկու դարավոր հարևան ժողովուրդները, որոնք ապրել են իրար կողքի և տնտեսական, քաղաքական և նույնիսկ ազգակցական կապերով կապված են եղել միմյանց հետ, չէին կարող, ինչպես զրականության, ճարտարապետության, նույնպես և արվեստների բնագավառում փոխադարձ շփման մեջ չգտնվել:

Տեսականորեն և պատմականորեն անվիճելի այդ գրությունը իր պորձնական հաստատությունն է գտնում այն և վրաց ժողովրդական երաժշտության՝ երգերի ու պարերգանակների ազգակցության մեջ:

Այդ, որ երգերն ու եղանակներն են, որոնք իրենց մեղիկ և ուրիշ կառուցվածքով, իրենց կատարման բնույթով հարակցում են հայկականին և հարահնչուն են:

Պատմական մատերիալիզմի տեսության հգոր զենքը օգնում է մեզ հասկանալու, ըմբռնելու պատմական երևույթները, ժողովուրդների և նրանց կուլտուրաների ձապման, զարգացման, փոխազդեցությունների պրոցեսները:

Աշխատանքը, աշխատանքային պրոցեսը սերտորեն կապված են եղել առաջին հերթին ուրիշ, շարժման, ձայնի, նետադայում նաև երգերի հետ: Ահա այդ աշխատանքային երգերն են, որ իրենցից ներկայացնում են ամենահին ձայնական երաժշտական արվեստը:

Համեմատելով հայ և վրաց ժողովուրդների աշխատանքային պորժիքների անուններն ու երկրագործական տերմիններն իրար հետ, նկատում ենք վերին աստիճանի հետաքրքրական մի երևույթ: Պարզվում է, որ ոչ

¹ Մի համաված հեղինակի ղնութեր հայ-վրացական ժողովրդական երգերի համեմատական ուսումնասիրություն: աշխատությունի:

միայն գործիքների անուններն են համընկնում, այլ հարաձայնություն է նաև ինքր-գութանությունից երգի անունը։ Այսպես, օրինակ՝ հորովելը վրացերենում կոչվում է օրովելա, գութասը՝ դութանի, մանգաղը՝ նամգալի, կալը՝ կալո, գութաներգը՝ գութնուրի, կալելիզը՝ կալուրի և այլն։

Նույն ազգակցությունը նկատվում է նաև հղանականների բնույթի, նրանց ինստանացիոն կառուցվածքի և երգելու արվեստի մեջ։

Ինտոնացիոն մի երևույթ է նաև այն, որ մեր «Զինչ ու զինչ» երգի եղանակը վրացիների մոտ դարձել է «Մանգաղի» («Նամագալո») երգի եղանակը, մեր «Առավոտ լուսո»-ի հղանակը դարձել է վրացիների մոտ խրն-ճույրի-սեղանի երգի եղանակ, իսկ «Ընացեք տեսեք, ով է կերել զայգին» երգի տեքստը ամբողջովին նույնն է թե՛ մեզ մոտ և թե՛ վրացիների մոտ, և այլն։

Նույնպիսի ազգակցություն գոյություն ունի վրացական պարեկանականների և հայկական պարեկանականների մեջ։

Սակայն մեր թեմայից չհեռանալու համար քննության առնենք երաժշտագիտական և բնագիտական պատմագիտական տեսակետից ոչ նվագ նշանակություն և արժեք ունեցող օրորերգերը՝ «նանա»-ները։

Մեր երաժշտագետ պատմաբանները իրենց աշխատությունների մեջ ոչ մի բան չեն հիշատակում օրորոցի երգերի մասին։ Այսպես, օր. Տ. Լիվանովան իր «История западно-европейской музыки» աշխատության մեջ (երկրորդ գլուխ) — «Ներածություն» միջնադարի ժողովրդական երաժշտությունը բաժնում մեջ բերելով Էնգելսից մի մեծ պարբերություն, խոսում է, կամ ավելի ճիշտ, հիշատակում Ռոլանդի, Նիբելունգների, Տրիստանի լեգենդայի, յատինական աշխարհիկ լիրիկայի, մենեստրելների, շպիլ-մանների, ժոնգլյորների մասին, կելտական բարդերի տրվեստի, միջնադարի երգերի, վեպերի, պոեմների մասին, ու մի խոսք չի ասում այդ շրջանի ժողովրդական կենցաղային երգերի մասին։

Բացի այդ՝ Լիվանովայի, Պեկելիսի և Պոպովի «История русской музыки» գրքի մեջ — Былины, былины-новеллы, исторические песни, обрядовые песни և վերջապես «Бытовые песни» խորագրերի տակ առաջ են բերված նրանց բնութագրությունը։ Իսկ Бытовые песни գլուխը սկսվում է այդ կենցաղային երգերի տեսակների թվարկությամբ, այն է՝ լիրիկական կամ «протяжные» կոչված երգեր, խաղեր, խմբերգեր, ոչոնց շարքում բացակայում է օրորոցի երգը։

Երաժշտության պատմության մի այլ — Կարլ Նեմի 19-րդ դարի Արևմտա-ևվրոպական երաժշտության պատմությունը վերնագրված գրքի մեջ, որ թարգմանվել է ռուսերեն, ժողովրդական երգին հատկացված է ընդամենը ... 3 էջ և դարձյալ ոչ մի խոսք չի ասված կենցաղային երգերի մասին։

Մեր հայ երաժշտագետներից — Սպիրիդոն Մելիքյանը իր «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատության չորրորդ գլխում, որ կրում է «Ժողովրդական երգ» խորագիրը, խոսելով խաղերի, երգերի, պարերգերի մասին, չի հիշատակում հայ ժողովրդական կենցաղային երգերի և մասնավորապես օրորոցի մասին։

Այս փաստերը ցույց են տալիս, որ եվրոպական և մասնավորապես՝ մեր երաժշտագետները, կենտրոնացնելով իրենց ուշադրությունը երաժշ-

տության զարգացման ընթացքի և այդ ընթացքը բնորոշող ընդհանուր պատմական-սոցիալական-քաղաքական և տնտեսական երևույթների վրա, թերագնահատել են ժողովրդական ստեղծագործությունը և խոսել են ավելի բարձր մատերիաների մասին, այս և նման խնդիրների պարզաբանումը թողնելով երաժիշտ-էտնոգրաֆներին:

Սորամուխ լինելով կենցաղային երգերի ուսումնասիրման, այդ օրոր երգերի կազմության, անվանման, մելոդիական ստրուկտուրայի, նրանց փոխադրեցության և հարակից խնդիրների մեջ, մեր առաջ բացվում է հետաքրքրական մի բնագավառ, որը հնարավորություն է տալիս հետախուզողին լուսաբանելու մինչ օրս չմեկնաբանված մի շարք պրոբլեմներ և պատմական երևույթներ:

Անշուշտ, բոլոր ժողովուրդներն էլ ունեն իրենց օրորոցի երգերն ու նրանց հատուկ եղանակները: Յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ օրորոցի երգն ունի իր հատուկ անունը: Օրինակ՝ հայերը օրորոցի երգին ասում են Նանիկ, Նանի կամ Նանա, ադրբեջանցիք՝ Նեննի (Նեննի-բալա), վրացիները՝ Նանա կամ Նանինա: Թբիլիսեցի վրացիներն ու հայերը ասում են Նանի, Նանա: Առհասարակ կովկասյան ժողովուրդների մեծ մասը «Նանա» է կոչում օրորոցի երգը:

Այս հարցը կարող էր սրանով ավարտվել և մեղ կմնար միայն սահմանափակվել հայ և վրաց ժողովուրդների երգերի ուսումնասիրության վերաբերող մեր սկզբնական թեմայով, եթե մեր պրագմատիկների ընթացքում չհայտնաբերեինք մի շատ հետաքրքրական փաստ, որ այդ օրորոցի երգերը, Նանա անվան տակ, տարածված են Կովկասից և մեր Միությունից դուրս գտնվող երկրներում՝ Խաղիստանում, Սիցիլիայում, Իսպանիայում և այլն:

Խաղացիք օրորելուն ասում են „fare nanni-nana“, որը բառացի նշանակում է նանի—նանա անել, այսինքն օրորել:

Իսպանացիք ասում են „nana“ և նրանց մոտ օրորերգի անունն էլ Նանա է: Իսկ ժող. „Nana“ երգի մեջ պատահում ենք նանիտա—նանա դարձվածքին, որ համընկնում է մեր նանի—նանային կամ նվագական «նանիկ»-ին:

Այժմ անցնենք այդ օրորերգ-նանայի մելոդիաներին:

Այստեղ առաջ ենք բերում օրորերգ-նանանեոի հետևյալ եղանակները.

1. Հայկական—ա) Թբիլիսիի հայերի և ընդհանրապես վրացահայերի մոտ երգվող նանաները:

բ) Դյուվրի-Լենինականի նանաներ (Շիրակ):

դ) Ակնա-օրորը (Կոմիտաս):

2. Վրացական նանաները և

3. Իսպանական „Nana“-ն:

Զպետք է շփոթել օրոր-նանա և օրորոցի երգ՝ հասկացողություններ, ինչ իմաստով որ ընդունված են մեզ մոտ և ընդհանրապես:

Պարզենք այդ տարբերությունը: Խուսական օրորոցի երգը կոչվում է „Колыбельная песня“, մինչդեռ նանայի դիմաց ունենում գործ են ածում „баю-баю“ կամ „баю баю“ կամ „баюшки баю“ դարձվածքները, որոնք հիմնականում նույն իմաստն ունենալով հանդերձ, տարբեր են ըստ բառա-

կազմության (баю баѣ = «կասեմ նանիկ», «կասեմ օրոր», баѣ-баѣ = նանիկ կամ նանա):

Պրանսերեն՝ օրորոցի երգը կոչվում է berceuse, օրորոց = berceau, իսկ «նանային» ասում են dodo!¹ Օրորել = bercer, նանա ասել = dodeliner (և ոչ թե «nana», հնչյուն հարևան երկրում են ասում):

Ասացինք, որ օրոր և օրորոցի երգ միևնույն նշանակությունը չունեն։ Մեր բանաստեղծները և կոմպոզիտորները գրել-հորինել են բազմաթիվ օրորոցի երգեր, որոնց բառերը և մելոդիաները սարբերվում են բուն ժողովրդական կենցաղային օրորներից, ձևով միայն նմանվելով նրանց։ Այսպես օր. «Նընջյա, Վարդան», «Արի, իմ սոխակ», «Հանգիր, մանուկս աչոք վրճիտ» և այլն։

Մեր ուսումնասիրության նյութը բուն ժողովրդական կենցաղային հին «օրորն» է՝ նանան։

Առաջ բերված նախաների օրինակները՝ վերցված են.

1. Քրիիսիի 2 վարիանտները — առաջին և երկրորդը իմ գրանցածը, որ լսել եմ սրանից 50 տարի առաջ — 1890 թվերին, իմ տատիցս և մորիցըս, նաև Քրիիսիի շրջանի Բուլնիս գյուղում, իսկ երկրորդը՝ կոմպոզիտոր Ս. Բարխուդարյանի՝ զաչնամուրի համար գրված օրորոցի երգն է, որը հիմնականում նման է իմ գրանցածներից մեկին (մինոր)։ Համեմատությունը ավելի պարզորոշ դարձնելու նպատակով № 3 օրորոցային երգը գրի եմ առել նույն տոնայնությամբ, ինչ որ Ս. Բարխուդարյանինն է։

2. Կոխեթի նանան. պրոֆեսոր Դժ. Արաղիշվիլու ձայնագրածը (1-ին վարիանտը)։

3. Իսպանական ժողովրդական «Nana»-ն, որ մշակված է նշանավոր կոմպոզիտոր Manuel de Falla-ի կողմից։²

4. Սիրակի «Նոնիկը» Սպ. Մելիքյանի և Ան. Տեր-Ղևոնդյանի ժողովածուից (Շիրակի երգերը)։

5. Սկնա օրորը — ձայնագր. Կոմիտասի, «Շար Ակնա» ժողովածուից։

6. Նոնա ժողովրդական երգ. մշակումը՝ Գր. Զխիկվաձեի։

Ինչո՞ւ են այդ «նանա» անունով կոչվում հայկական, վրացական, իտալական, իսպանական ցորենները, ի՞նչ կապ կա այդ ազգերի մեջ, եթե վրացական և հայկական նանա-ների մեջ նմանություն և հարակցություն կա, այդ թերևս բացատրվում է երկու ժողովուրդների երկու հաղարամյա կուլտուրական, տնտեսական և քաղաքական կապերով, բայց ի՞նչ կապ կարող էր լինել մեր և Իսպանիայի մեջ, որ մեզանից հազարավոր կիլոմետր հեռավորության վրա է դնվում։ Այդ հարցի պատասխանը կարող ենք ստանալ, երբ ուշի ուշով, բազմակողմանի և խորազնին կերպով ուսումնասիրենք առաջ բերված նյութերը և ոչ միայն այդ նյութերը, այլև դրանք պարզաբանող պատմական, լեզվագիտական և աշխարհագրական աղբյուրները։

Նախ անենք առաջ բերված օրինակները։

¹ Հմմտ. Գյումրիի «զար-զար»-ի հետ։

² Տես վերջում նոտայական օրինակները։

³ См. Manuel de Falla. Семь испанских народных песен. Государственное издательство, 1933 г., Москва.

1. ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ „NANA“-Ն.

Առաջին օրինակը իսպանական ժողովրդական «նանան» է (տես № 1). որ գրի է առել Մանուել դը-Ֆալյա¹ իսպանացի կոմպոզիտորը և մշակել է այն ձայնի և դաշնամուրի համար:

Երգի տեքստի թարգմանությունն այս է—

Երնիր, բալաս, քընիր,
Դընիր, իմ հոգյակ,
Քընիր, իմ լուսիկ, մինչև առավոտ:
Նանիտա, նանա, նանիտա, նանա,
Երնիր, իմ լուսիկ, մինչև լուսանա:

Այս երգի մեջ ամենից առաջ մեր ուշադրությունը գրավեցին «նանիտա, նանա» բառերը, որոնք ծանոթ են Անդրկովկասի ժողովուրդներին, մասնավորապես հայերին և վրացիներին, իսկ փոփոխված ձևով՝ նաև ադրբեյջանցիներին («նեննի, նիննի»):

Այժմ անցնենք վրացական ժողովրդական «նանա»-ին (տես № 1): Այս Նանան և կենցաղային օրորները չպետք է շփոթել առհասարակ օրորոցի երգերի հետ: Վրացական օրորոցի երգեր շատ կան. ինչպիսի և հայկական կամ ռուսական, իսկ եթե դրանց ավելացնենք նաև կոմպոզիտորների ինքնուրույն ստեղծագործությունները, կստանանք մոտ հարյուրի չափ նման երգեր, որոնցից են, օրինակ՝ վրացական «Իավ նանան», որը երգվում է ծաղիկով, կարմրուկով հիվանդ երեխայի անկողնու մոտ, կամ «Սգի շինարա, մգե գտրեթան», որ շատ հին է և հեթանոսական շրջանից է գալիս:

Համեմատելով առաջին հերթին վրացական և իսպանական նանաները, հանդիպում ենք երկու նանանների համար ընդհանուր բնորոշ մոմենտների (տես № 8):

1. Լադային հնչվածքը և կառուցվածքը նույնն է: Երկուսն էլ a-moll, Համընկնող ինտոնացիոն մոմենտները նշված են «X» նշանով, իսկ «|» նշանով նշված են այն մոմենտները, երբ մասերի ընթացքը բարձրությունը չի համընկնում, սակայն հարմոնիկ միասնություն են ներկայացնում: Այս վերջին հանգամանքը ավելի նշանակալից է և հետաքրքրական և նորանոր խորհրդածությունների տեղիք է տալիս:

2. Մետրական (չափային) կառուցվածքը նույնն է: Պահպանելով պրոֆ. Դ. Արաղիշվիլու այդ թանգարժեք նյութի՝ Կախեթի Նանայի գրությանցման մետրը, չի կարելի պնդել, որ այս Նանան և առհասարակ նանանների եղանակները եռամասանի չափ ունեն: Այդ տեսակետից դը Ֆալյան ընտրել է մեղոդիայի մետրիզացիայի միջին՝ կոմպոսիսային ձևը. նշելով մեարը 4-ով, իսկ տակտերի ներսում՝ գործադրելով տրիոլներ խմբավորման ձևը: Այսպիսով նանայի գարկը—պուլսուցիան 2 կամ 4 է, համընկնելով օրորոցի զարկերին:

¹ Մանուել դը Ֆալյա. իսպանացի կոմպոզիտոր. ծնվ. 1897 թ. Կադիսում: Իր մի շարք բալետների, օպերաների և օրկեստրային ստեղծագործությունների մեջ արտահայտված է իսպանական լիրիկան: Ազատագրվելով իտալական և ֆրանսիական ազդեցությունից, դը Ֆալյան վառ կերպով հնչեցնում է իր զրվածքներում իսկական ժողովրդական երաժշտությունը: Դը Ֆալյան մեռել է 1947 թվին:

3. Կախեթի Նախնային հավանարար լրիվ գրանցված չէ. որոշ տեղերում սիմետրիան խախտված է, վերջավորությունը ընդլայնված, Նա հատուկ տեքստ չունի։ Սկզբից մինչև վերջ առաջին տունը նախաբառի վրա է հիմնված։

4. Իսպանական նանան 16 տակտ է, 17-րդ տակտը նույն վերջին նոտայի շարունակությունը կամ հավելումն է։

5. Վրացականը 12 տակտ է և թերի է։ Նրա կադանսը 10-րդ տակտումն է, որից հետո մեկոդիան պետք է սկսվեր սկզբից, եթե ոչ նույնությամբ, գոնե տոնիկայի նոտայով, սակայն մենք զուգահեռ օրինակի (Լե 8-ի) 13-րդ տակտում տեսնում ենք վրացական նանայի գծում «re» նոտան, որ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ գլխավոր եղանակի նախորդ 2 տակտի (որպիսի օղակները դուրս են ընկել վրացականում) շարունակությունը (Տես վրաց 3-րդ տակտը և համեմատել սկսվածքները)։

6. Իսպանական նախնային սկսվում է դոմինանտային տոնիկայով։

7. Վրացականն սկսվում է տոնիկայով։

8. Իսպանական Նախնային վերջանում է տոնիկական դոմինանտով (զը Պալյան կադանսի մեջ տալիս է «si—mi» կվինտային ակկորդը, որտեղ «si»-ն սոպրանոյի բանալիի վրա է (աջ ձեռքում), իսկ «mi»-ն կոնտրալտով ֆորշլագով միանում է մեծ ոկտավի «mi»-ին։

9. Վրացական նախնային վերջանում է տոնիկական դոմինանտի օրերտոնով («si»)։

10. Իսպանական նախնային հիմնական մեկոդիան արաբական, մավրիտանական ծագում չունի, նա միայն կրում է արաբական ութդարյան տիրակալության շրջանի երաժշտության ազդեցությունը, որ կայանում է եղանակի մեկիզմատիկայի, նրա օրնամենտացիաների, ձայնադարձերի մեջ։

11. Այսպիսով — իսպանական Նախնային ավելի հին է, քան արաբների տիրակալության շրջանում ստեղծված և առաջ եկած երգերը։

Այդ փաստը հաստատվում է վրացական, հայկական (Նիրակի) և հայ-վրացական (Թրիլիսի) նախնային համեմատությունից։

Արաբների աղանդներից դեռ շատ առաջ թե՛ Վրաստանում և թե՛ Հայաստանում գոյություն է ունեցել ժողովրդական երգը, երաժշտությունը, ծիսական պարերը, մարեղանակները, վերջապես հոգևոր եկեղեցական երաժշտությունը իր ութ ձայն շարականներով և մեղեդիներով։

Վրաստանը այդ շրջանում չի կրել արաբական տիրակալության բաղմադարյան լուծը, և օրորոցի վերահիշյալ երգերի, նանաների վրաց բուն ժողովրդական (և ոչ արաբական) երգերին պատկանելու փաստը ամեն կասկածից վեր է։

ԹՐԻԼԻՍԻ ՆԱՆԱՆ

Ուշադրությամբ քննելով Թրիլիսի Նանան, հետևապես նրա սկզբվածքը և երկրորդ տակտը (տես Լե 3), տեսնում ենք, որ այս Նախնային սկսվածքն ունի և նույն ինտոնացիոն մեկոդիկ գիծը սկզբում, ինչ որ իսպանական Նախնային, սակայն հետագա տակտերում մեկոդիան փոխվում է, պահպանելով միայն հարաբերական զուգահեռը։ Այս երևույթն ավելի պարզ կլինի, եթե Թրիլիսի Նախնային ևս նվագենք կամ երգենք նույն տոնայնությամբ, ինչ որ իսպանական Նախնային կամ վրացականը (տես Լե 8)։

ՇԻՐԱԿԻ ԵՆԱՆԻԿԸ

Այժմ անցնենք Շիրակի Նանիկին, որ ձայնագրված է 1914 թվին, Մայիսի 1-ին։ Մեկիքյանի և Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի համատեղ կատարած ազգագրական-երաժշտական էքսպեդիցիայի շրջանում ե հրատարակվել է 1917 թ.։ Այս եղանակը, ինչպես գրում է Սպ. Մեկիքյանը վերոհիշյալ երգերի ժողովածուի առաջաբանում, գրի է առնված Ղափլիում, գեղջկուհի Արաֆու Ներսիսյանից և նշված է ժողովածուի մեջ 120-րդ համարով (էջ 58, գլան 7)։

Ինչպիսի ասում է նույն առաջաբանում Սպ. Մեկիքյանը, «այս երգերի մի խոշոր մասը ժողովրդի հետ տեղափոխված տաճկահայ երգեր են, այսինքն Մուշի, Էրզրումի, Ալաշկերտի, Ղարսի և այլ վայրերի երգերը»։ Սակայն տվյալ երգն իր բնույթով և տեքստի բարրառային կազմությամբ շատ մոտ է բուն Շիրակի — Ալեքսանդրոպոլի, այսօրվա Լենինականի շրջանի երգերին։

Էականն այն է, որ Շիրակի այս Նանիկը հայ բուն ժողովրդական հարազատ երգերից է, որ պահպանվել է Ղափլի գյուղի կենցաղային երգերում և իր մեկոդիկ կազմով մեր հնագույն երգերից մեկն է։

Երգի սկզբի 3 տակալ համեմատելով իսպանական Նանայի 2 տակալի հետ, իսկ վերջին 6-րդ — 3-րդ տակալները՝ նույն իսպանական վերջին 3 տակալի հետ, տեսնում ենք նույն մեկոդիկ կազմը, նույն սկզբածքը և նույն վերջավորությունը։ Տարբերությունն այն է, որ Շիրակի Նանիկ-ն ավելի նվազ զարդարուն է ֆիորիտունների (ծաղկացման) կողմից, քան իսպանական Նանան¹։ Չափը ըստ Ս. Մեկիքյանի՝ 6/8 է։

Շիրակի Նանիկի այս օրինակը վերին աստիճանի ուսանելի և արժեքավոր նյութ է ներկայացնում Նանայի ուսումնասիրության, նրանց նախնական աղբյուրի հայտնաբերման գործում։

ԱԿՆԱ ՕՐՈՐԸ

Ակնա օրորը իր լադային կառուցվածքով հիմնականում համընկնում է նախնների մեջ նշված լադային երկու հիմնական մոմենտի՝ տոնիկայի և դոմինանտի հաջորդականության (1-ին տակալի վերջին նոտան 2-րդ տակալի վերջին նոտան sol — ը)։

Երկու անգամ կրկնվելուց հետո Ակ. վերջավորությամբ, վերջանում է fa — ուով, այսինքն նատուրալ մինորի տոնիկայով, ըստ եվրոպական տերմինի, VI աստիճանով։ Այս մոմենտը բացատրվում է քրդական ժողովրդական երգերին հատուկ (դորիակ) լադի ազդեցությամբ։ Եթե այդ վերջավորությունը դեն ձգենք, որ իմիջի այլոց արտատեքստային բնույթ ունի, լուկ բացազանչություն (եհ՝), որ հատուկ և բնորոշ չէ երգի ընդհանուր լադային կառուցվածքի համար, ապա կստանանք օրորերգի լրիվ ամբողջական պատկերը և տիպիկ ձևը։

Այս օրորերգը ես համարում եմ մեր Շիրակի Նանիկի հետ նաև վրացական Կախեթի Նանայի հետ — իսպանական Նանայի նախնական աղբյուրը, նրա կմախքը և հիմնական եղանակը, որոնցից բխել են հետագայում մյուս նանայներն ու օրոր-երգերը։

¹ Մեկոդիտների համեմատության դրժը գյուրացնելու նպատակով նրանց տոնայնությունները նույնացվել են, այսինքն փոխադրվել են տվյալ դեպքում — a-moll-ի։

ՆԱՆԱՒԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱԳԱԿԻԱԾ ԺԱՊՈՎՐԴԱԿԻԱԾ ԵՐԳ, մշակույթի միջոցով:

Այս երգի տեմպը ծանր է:

Առաջին մասը իր ինտոնացիոն կառուցվածքով համընկնում է Ակնա օրորի առաջին մասին: Ակնա օրորի այդ առաջին մասը կրկնվում է, մինչդեռ Չիլիվաձեի վարիանտում այդ մասը չի կրկնվում: Վրացական առաջին մասը վերջանում է այն նոտայով, որ նոտայով ավարտվում է Ակնա-օրորը (Ֆա դիեզ): Սակայն վրացականում (Չիլիվաձեի) ունենք նոր մոմենտ — մաժոր տոնիկայի վերջավորություն, որ թեպետ մեր հետազոտման հնթակա նախնաների մեջ չկա, սակայն այդ մոմենտը պատահում ենք Թրիլիսի հայերի նախնաներից մեկում (ՃՅՅՅ), որ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ՖՅՅ և ՅՅՅ նախնաների մաժոր լադային մելոդիկ ձևը:

Այս օրինակը (Չիլիվաձեի կողմից մշակված) մեղ հայտնի չէր, նրան ծանոթացանք վերջին օրերս, երբ աշխատությունը արդեն պատրաստ էր: Սակայն անհրաժեշտ համարեցինք առաջ բերել, որպես մի ավելորդ ցայտուն ապացույց երկու հարևան ժողովուրդների երաժշտական դարավոր կապերի և փոխազդեցության¹:

Այս մոտավոր ծանոթությունները տալով վրացական, հայկական Թրիլիսի և Շիրակի նախնաների և Ակնա-օրորի մասին, մենք առաջին հերթին նպատակ ունենք մեր երաժշտագետների առաջ դնել մի շարք խնդիրներ, որոնց պատասխանը կարելի է տալ երկարատև և մանրադիտական ուսումնասիրություն կատարելուց հետո:

Առաջ են գալիս մի շարք հարցեր, որոնք դուրս գալով երաժշտության և երաժշտագիտության նեղ շրջանակներից, մտնում են պատմության և լեզվագիտության սահմանները:

Ինչպես հայտնի է, այդ ուղղությամբ աշխատել են մի շարք ուսուցիչ, վրացի և արևմտա-եվրոպական գիտնականներ, որոնց թվին է պատկանում համաշխարհային գիտական մաքի խոշորագույն ներկայացուցիչ ակադեմիկոս Ն. Մառը: Նա իր աշխատություններից մի քանիսը նվիրել է Իսպանիայի և Սլոնեթի, բասկերի և կովկասյան ժողովուրդների պատմական անցյալին, կուլտուրային, լեզվին, սովորույթներին, համեմատելով և որոշ կապեր պահելով դրանց միջև:

Երաժշտության բնագավառում կատարվող նման հետազոտությունները ևս հանգեցնում են նույն տեսությանը, մի ավելորդ անգամ ևս հաստատելով այն, որ կովկասի և մասնավորապես Անդրկովկասի ժողովուրդների՝ և հատկապես հայ և վրաց ժողովուրդների երաժշտության գենետիկ գծերից մեկը, եթե ոչ ամբողջովին, գոնե մասամբ գնում է Միջերկրածովյան երկրների միջով մինչև Պիրինեյան թերակղզին: Այս կապը Մառի հարեթական տեսության հետ ակնբախ է դառնում, երբ ավելի խորազնին կերպով ենք առաջ տանում երաժշտական հետազոտական միտքը այն երկրների միջով, որոնք գտնվում են Միջերկրական ծովի շրջապատի մեջ (տես Ն. Մառի Լեոնիդ աշխատությունները, ուսեսերեն հրատարակություն, Լենինգրադ, 1933, 1-ին հատոր, էջ 111):

Ահա թե ինչու մեր հայտնի ժողովրդական կալիգրաֆիկ հղանակը արձա-

¹ Ամբողջ մելոդիան (Չիլիվաձեի) տես հավելվածում:

գանձում է Սուեզի ջրանցքի նավավարների երգին (տես Վ. Բյուխերի օրինակը — Песня суэцких лодочников) կամ Տորկվադո Տասսոյի «օկտավաները» հնչում են մեր մի քանի երգերում, կամ սիցիլիական ժողովրդական մելոդիաները արձագանք են գտնում վրացական, երաժշտության մեջ իրենց ընդունված ժորուն ձգված մելոդիայով կամ $\frac{3}{4}$ տրիոլովոր պարեղանակներով:

Հետագայում, շարունակելով այս ուղղութիւնը հետադոտությունները, կտեսնենք թե ինչպիսի հարակցութիւն կա վրացական, սիցիլիական և իսպանական ժողովրդական երգերի մեջ:

2. Փալիաշվիլու, Դմ. Արագիշվիլու խոշոր երաժշտական էստեթիկ աշխատութիւններից հետո վրացի շնորհալի սովետական կոմպոզիտոր Շ. Մշվիլիձեն գրի է առել մի շարք վրացական ժողովրդական երգեր — փշավների, թուշերի, խնսուրների և այլն, որոնք պահպանվելով անփոփոխ, կամ շատ չնչին փոփոխութեամբ, տասնյակ ցարերի խորքից հասել են մեզ մինչև մեր օրերը: Այդ երգերի մեջ պահպանվել են այն մելոդիաները, որոնք իրենց լադային կազմութեամբ հար և նման են իսպանական-սիցիլիական, հայկական, ադրբեջանական ժողովրդական երգերին:

Այս ուղղութեամբ տարվող ավելի մանրակրկիտ ուսումնասիրութիւնից հետո մեր առաջ կբացվի այն վարագույրը, որը մինչև օրս հնարավորութիւն չէր տալիս միանգամից տեսնելու և ըմբռնելու մեր առաջ բերած մի շարք երևութիւնների պատճառները:

Իսկ այդ խորագին ուսումնասիրութիւնները պետք է կատարվեն հայ, վրացի, ադրբեջանական երաժշտագետների համատեղ ջանքերով, կազմակերպած էքսպեդիցիաներով դեպի Կովկասի զանազան վայրերը, որտեղից հավաքած հարուստ և բաղմատեսակ երաժշտական-ազգագրական նյութերը շատ ավելի նյութ կտան քան թե կաթինետային, ժողովրդից կտրված երկարամյա աշխատանքները:

Ե Ջ Ր Ա Կ Ա Յ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Օրորոցի երգերը հանդիսանում են Կովկասի ժողովուրդների հնագույն երաժշտական կուլտուրայի նմուշները:

2. Օրորերգերի անունը նաև, անկախ բառի մեթոդիական ծագումից (նանե դիյուհին) հատուկ է Կովկասյան գրեթե բոլոր ժողովուրդների օրորերգերին:

3. Նաև օրորերգի առկայութեանը Պիրինեյան թերակղզու ժողովուրդների, ընդհանուր առմամբ՝ իսպանացիների մոտ թե ըստ իր անվանման (տերմին Նանե) և թե իր մելոդիկ կառուցվածքի, ապացույց է Կովկասից դեպի Միջերկրական ծովեզրյա երկրները շարժված ժողովրդի կամ ժողովուրդների (ըստ ակադեմիկոս Ն. Մառի — բասկերի) փաստի:

4. Վրացական Նանայի մեր առաջ բերած վարիանտը, հայկական Ակնա Օրորը, Շիրակի Նանիկը հանդիսանում են իսպանական ժողովրդական Nana-ի եղանակի կմախքը, նրա հիմնական կառուցվածքը, որը հետագայում ճոխացել է մելիզմներով արաբների-մավրերի երաժշտական կուլտուրայի ազդեցութեան տակ:

№ 1 ՆԱՆԱ - ՆԱՆԱ

1 ԿՐԱԿԱԿԱՆ ԺՈՂ. ՇՐՂ 1

ՄԵԼԱԿՈՒՄ
ԳՐ. ՋԻՌԿԱՆՆԻ

Նա - Նո-Նո Նո - Նո Նո - Նո - Նո,

Նո-Նո-Նո Նո-Նո Նո - Նո-Նո. Նո - Նո

Նո - Նո Նո - Նո Նո - Նո - Նո

Նո - Նո-Նո-Նո Նո - Նո-Նո - Նո.

№ 2 NANA - ՆԱՆԱ

1 ԿՐԱԿԱԿԱՆ ԺՈՂ. ՇՐՂ 1

ԿՐԱԿԱԿԱՆ
Calm e sostenutoՆԱՆԱԿՈՒՄ
ԿՐԱԿԱԿԱՆ

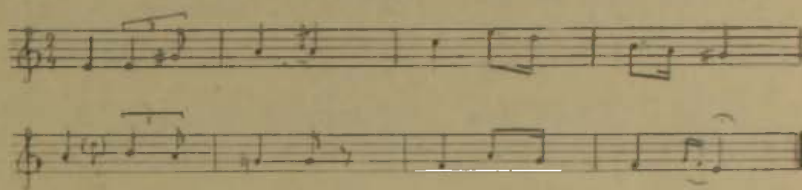
Duer-me-ten-i-no duer-me Duer-me-me al

Duer-me-te lu-ce-ri-ta De la ma-na-na

na-ni-ta na-na Na-ni-ta, na-na duer-me-te lu-ce

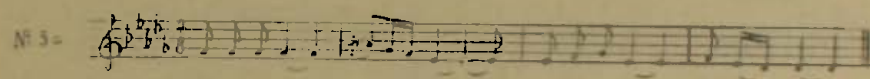
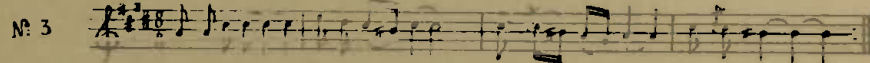
ri-ta De la ma-na-na..

№ 2 a | ԻՍՊԱՆԱՍԱՆ | ԵՐԳԻ ՄԵՆՈՐԻԿ ՍԽԵՄԱՆ | ԿՄԱՌԵՐ |



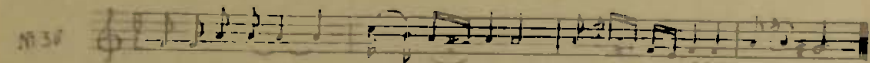
ԹԲԻԼԻՍԻ ՆԱՆԱ

Andante.



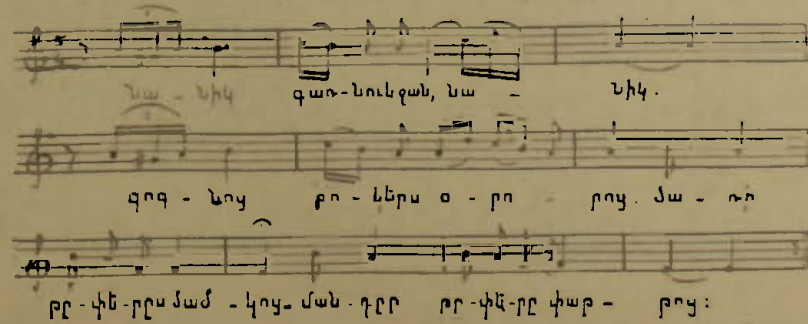
ԹԲԻԼԻՍԻ ՆԱՆԻ-ՆԱՆԱ

! a - moll !



№ 4 ՆԱՆԻԿ ԶԻՐԱԿԻ

♩. 144



№ 8 ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ և ՎՐԱԿԱԿԱՆ ՆԱՆԱՆԵՐԻ ԿՈՒՅԱԿՈՐ
Colmo e sostenuto.

ԻՍՊԱՆԱԿ
a - moll
ԴՐ ՎԱԿԱԿԱՆ
a - moll
ԱՐԱՎԵՐԿԱՆ

Իսպ.

Վրա.

Իսպ.

Վրա.

Իսպ.

Վրա.