

Արամ Քոչարյան

ՄԻԱՓՈՂ ՍՐԻՆԳ

Սրինգը Լրաժշտական գործիքների ընտանիքում ժողովրդական մեկուդիկ այն նվագարաններից է, որն իր նախնական ձևով հնագույն շրջաններից եկել հասել է մեր օրերը և մինչև այսօր էլ պահպանվում է գյուղական կենցաղում։ Նրա նուրբ և հմայիչ ձայնային հատկություններն անտիկ աշխարհում առասպելականացրել են այդ գործիքը։

Փրյուգիական այդպիսի մի առասպելի հանդիպում ենք Հ. Աճառյանի մոտ, որի բովանդակությունը հետևյալն է.

Սրինգը փրյուգիացի մի հավերժահարս էր։ Ապպուլոնը սիրահարվեց սրբն-
գի վրա, սրինգը փախավ։ Ապպուլոնը վաղեց նրա հետևից։ Սրինգը տեսնելով,
որ Ապպուլոնը հասնում է իրեն, կանգնեց և եղեգ դարձավ։ Ապպուլոնը կտրեց
եղեգը, սրինգը պատրաստեց և իր սերը նվագեց։

Կա հետաքրքրական մի առասպել ևս Ալեքսանդր Մակեդոնացու կապակ-
ցությամբ, որի հիման վրա 12-րդ դարու աղբյուրներից Բանաստեղծ Նիզա-
մին գրել է «Իսկյանդարն ու հովիվը» չափածո պատմվածքը։ Ահա այն.

Ալեքսանդր Մակեդոնացին իր գլխի վրա եղջյուրներ ուներ, որը մնում էր
բոլորից գաղտնի և նրա գլուխը խուզող բոլոր սափրիչները գլխատվում էին
անմիջապես։

Սափրիչներից մեկը երգում է տալիս, տեսածի մասին ոչ ոքի չասել ու
այսպիսով փրկվում է մահից։ Սակայն գաղտնիքն այնքան է նեղում սափրի-
չին, որ նրա փորը սկսում է ուռչել։ Չկարողանալով այլևս իրեն զսպել, սափ-
րիչը դուրս է գալիս դաշտ, կուռնում մի ջրհորի վրա ու շշնջում. «Ալեքսանդրը
գլխին եղջյուրներ ունի», որից հետո փորի ուռուցքն իջնում է ու ցավն անց-
նում, իսկ ջրհորի միջից եղեգ է բուսնում։ Մի հովիվ ջրհորի մոտով անցնելիս,
դալիս է այդ եղեգից կտրում, սրինգը պատրաստում և հենց որ նվագում է,
սրինգը կրկնում է սափրիչի խոսքերը՝ «Ալեքսանդրը գլխին եղջյուրներ ունի»։
Ալեքսանդրը մեկ օր որսի ժամանակ անցնելով այդտեղից, լսում է, թե ինչպես
սրինգը ձայնում է իր եղջյուրների մասին։

Վերադառնալով, նա անմիջապես կանչում է երգմնազանց սափրիչին ու
լրացատրություն պահանջում. և երբ վերջինս պատմում է եղելությունը, ար-
քան հրամայում է ջրհորի եղեգից կտրել ու բերել իրեն։ Եղեգը բերում ու սրինգ
են պատրաստում։ Այս սրինգն էլ նույնն է կրկնում՝ «Ալեքսանդրը գլխին եղ-
ջյուրներ ունի»։ Լսում է Ալեքսանդրը ու հառաչելով ինքն իրեն ասում. «Թերու-
թյունն այս աշխարհում երկար ու միշտ չի թաքցվում»։

Պատմությունից արդեն հայտնի է, որ հին աշխարհում աստվածների
ձայները հաճախ նմանեցնում էին Լրաժշտական գործիքների ձայներին։ Սրնգի
ձայնին նմանեցնում էին ասորա-բաբելոնական «երկնային թագուհի» Իշտար

1 Հատված «Լրաժշտական գործիքների Հայաստանում» աշխատությունից։

աստվածուհու ձայնը: Փրյուդիական «մեծ մայր» Քիբել աստվածուհու քուրմ Արխիգալլը քանդակներում պատկերված է հրաժշտական դործիքների, նրանց թվում նաև սրնգի շրջապատմամբ:

Փյունիկեացիների, փրյուդիացիների և միդիացիների մոտ սրնգային երաժշտությունը մեծ տեղ էր զբաղում Ադոնիսի պաշտամունքի հետ կապված տոների ու ծիսակատարությունների ժամանակ:

Եգիպտոսում հին թագավորության շրջանում սրնգային երաժշտությունը տաճարների արվեստն էր համարվում: «Սա մի դործիք էր,— գրում է Կ. Զակ-սը,— որը փարավոնների հետ մեկտեղ զլխավորում էր հոգևոր երգչախմբերը»:

Հավանականությունից դուրս չէ, որ հեթանոսական շրջանում սրինգները դործադրվել են նաև հայ մեհյաններում:

Սրինգների դործադրմանը հանդիպում ենք նաև արքայական խրախճանքներում: Փավստոս Բուղանդի նկարագրած Պապ թագավորի խնջույքում մասնակցած նվագախմբերում մասնակցել են նաև սրինգները՝ «...թմրկահարք և սրինգահարք...»:

Այս բոլորը գալիս են ասելու, որ այդ դործիքը հին աշխարհի առաջավոր ժողովուրդների՝ նրանց թվում և հայերի մոտ իր պատվավոր տեղն է զբաղել անցյալի բարձր արվեստի երաժշտական արտահայտչական միջոցների մեջ:

Սակայն, սրինգը հովվական երաժշտական գործիք է: Դեռևս Հուդայի թագավորության ժամանակաշրջաններին վերաբերող դրություններից մեկում խոսվում է «էն-լիուլիմ» անվամբ մի հովվի և նրա «Տի-դի-ա»-ի մասին: Այդ դրության մեջ ասված է, որ «Գի»-ն պատրաստվել է եղևից և ուսումնասիրողները ենթադրում են, որ այդ «Գի»-ն՝ հենց ինքը սրինգն է հանդիսացել:

Որպես հովվական գործիք, դեռ 3-րդ հազարամյակում մեր թվագրությունից առաջ, սրինգը դործադրվել է Բաբելոնում:

Հայաստանի սրինգների պատկերավոր օրինակները հանդիպում են 14, 15, 17-րդ դարերի հայ մանրանկարչության մեջ: Դրանց մասին ավելի կոնկրետ պատկերացում կարելի է ստանալ մեր գիտնականների կողմից վերջին տարիներում Հայաստանի հնավայրերի պեղումներից գտնված մի շարք էքսպոնատներից: Խոսքը վերաբերում է Դվինի ու Գառնիի ոսկրյա չորս սրինգներին: Պետք է ասել, որ այս սրինգներից մեկն է միայն ամբողջական, եթե նկատի չառնենք նրա մեկ ծայրի փոքր վնասվածքը: Նրանցից երկուսը ղգալի կոտրվածքներ ունեն, իսկ 4-րդից պահպանվել է միայն միջին մասը:

Բոլոր թերություններով հանդերձ, նրանց ընդհանուր պատկերը պարզ է և մենք կարող ենք պատմական վաղ և ուշ անցյալների, եթե ոչ սրնգային երաժշտության, գոնե գործիքների մասին որոշակի գաղափար կազմել:

Հետաքրքրական են Գրիգոր Նարեկացու այն տողերը, որտեղ նա խոսում է մի նոր տեսակի սրնգի մասին. «...Սրինկ նորոգ այլ իմն տեսակաւ առեալ մեզ՝ ընդ հնոյն փոխանորդութր, ոչ հեթանոսօրէն ուրուածայն հնչման, և կա՛հ հրէաբար խակախորհորթէ, զոր մարգարէն տեղամբ ազդեցոյց՝ ի բաց արալինէն, այլ զսա սիրեաց և կրկին պատուեաց մաքրական տաժմամբ՝ ահարկու դիւաց և ամենայն չար պատահարաց»:

Այստեղ արժեքավորը ոչ թե սրնգի կրոնական նոր իմաստավորումն է, այլ այն, որ ստեղծվել է այնպիսի մի գործիք, որը «հեթանոսական» հնչյուններ չունենա... այսինքն՝ ստեղծվել է հնչյունատեմքային նոր որակի գործիք:

Հայաստանի հնավայրերի պեղումներից հայտնաբերած սրինգները չորսն էլ ոսկորից են, և ինչպես ենթադրում է բնագետ Ռ. Գարրիելյանը, նրանք լուրջն էլ պատրաստված են բարձրասրունք ճահճային թուշունի, հավանաբար արագիլի կրկնաթաթից։ Ինչպես գրում է է. Խանդադյանը, գրանցից մեկը հայտնաբերված է «Գառնիում 1952 թվականին Արևելյան պարսպի մոտ, անտիկ շերտից»։ հետևաբար և վերաբերում է անտիկ շրջանին։ Մյուս երեք գործիքներն ավելի ուշ շրջանի արդյունք են։ Այսպիսի մի ոսկրյա սրինգ հայտնաբերվել է Մցխեթում, հովվի մի դամբարանում։ Սա պատրաստված է կարապի ոսկրից և պատկանում է 14-րդ դարին մ. թ. ա.։ Ուշագործյալն արժանի է նաև այն, որ հայ մանրանկարչության մեջ եղած օրինակներն իրենց արտաքին զծագրությամբ ավելի նման են այս ոսկրյա գործիքներին, քան ժամանակակից մեր սրինգներին։

Այս հանդամանքն առիթ է տալիս ենթադրելու, որ նկարիչները պատկերել են ոսկրյա գործիքները։

Այսպիսով, մ. թ. ա. 2-րդ հազարամյակից մինչև ուշ միջնադարը, մենք հանդիպում ենք ոսկրից պատրաստված սրինգներին։

Մինչդեռ ժամանակակից սրինգների մեջ և ոչ մի նմուշ ոսկրյա գործիքի չենք հանդիպում։ Գոնե ինձ մինչև օրս այդպիսին դեռ չի հանդիպել։

Պետք է նկատի ունենալ, որ երկարասրունք ճահճային թուշունները, և հատկապես արագիլը ժողովրդի մոտ գարնան մունետիկն է համարվում և շատ հավանական է, որ հին հայերի մոտ այդ թուշունը պաշտամունքի առարկա հանդիսացած լինի։ Այսուամենայնիվ արագիլի ոսկրից պատրաստված գործիքը պատահականություն արդյունք չէր կարող լինել։ Եվ եթե արագիլը հանդիսացել է հեթանոսական կուռք, ապա նրա ոսկրից պատրաստված գործիքը բնականաբար պիտի մերժվեր քրիստոնեության կողմից։

Ժամանակակից մեր սրինգները մեծ մասամբ պատրաստվում են ծիրանի, տանձի կամ այլ փայտից։ Սրանք արդյունք են փայտամշակման բարձր տեխնիկայի։ Լինում են և մետաղից պատրաստված գործիքներ, սակայն սրանք շատ տարածված չեն։ Ժամանակակից սրինգները պատրաստվում են նաև իդեգից։

Երկրորդ կարևոր հատկանիշն այն է, որ այդ ոսկրյա սրինգներից յուրաքանչյուրն ունի հինգ ձայնանցք հրեսի կողմից։ մինչդեռ ժամանակակից մեր սրինգներն ունեն 7 հիմնական ձայնանցք գործիքի հրեսի կողմից և մեկ ձայնանցք էլ հակառակ կողմից։

Կոմիտասի ձևոք բերած սրինգների մեջ կան նաև երկու եղեգնյա գործիքներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի 6 ձայնանցք։

Ստացվում է այնպիսի պատկեր, որ սկսած 2-րդ հազարամյակի առաջին կեսերից մինչև նարեկացու շրջանը, գուցե և մի երկու դար ավելի ուշ, Հայաստանում գործադրվել է 5 ձայնային անցք ունեցող սրինգներ։ նարեկացին ասում է, որ այդ նոր սրինգը «հեթանոսական հնչյուններ չունեն»։

Այստեղից կարելի է ենթադրել, որ 6 և 7 ձայնանցք ունեցող սրինգները Հայաստանում առաջացել են հենց այս շրջանում, և փոխարինել 5 ձայնանցք ունեցող սրինգներին։

Պետք է նկատի ունենալ, որ հինգ և յոթ թվերը անտիկ աշխարհում արտակարգ նշանակություն ունեին։ Հինգ թիվը—հնագույն շրջաններում կապում

էին հայտնի դարձած հինգ մոլորակների հետ: Այդ մոլորակներն էին Յուպիտերը, Սատուրնը, Մարսը, Մերկուրին և Վեներան: Սրանք կապվում էին մարդու հինգ զգայարանների և այն հիմնական ուժերի հետ, որոնք կազմում են աշխարհի ոգին: Հինգ թիվը ուժի և առողջության սիմվոլն էր: Նրա միջոցով իբր բուժում էին հիվանդությունները:

Յոթ թիվը համարվում է սրբազան թիվ և հանդիսանում էր մարդկության ու կատարելության սիմվոլը: Լստ աստվածաշնչի յոթն օրում ստեղծվեց աշխարհը և առաջացավ յոթնօրյա շաբաթը, որն ավարտվում է հանգստյան օրով (կյուրակի), և որը քրիստոնեությունն ընդունեց ու ամուր ձևով պահպանեց:

Ահա ևս մի փաստ, որ այդ նոր տեսակի սրինգները պետք է որ ունենային յոթ ձայնանցը:

Ըստ երկարության սրինգները լինում են ամենաբազմազան չափերի: Մեր տրամադրության տակ եղած սրինգներից ամենախոշորն ունի 66 սմ երկարություն և ամենակարճը 25,4 սմ:

Ժամանակակից սրինգներից ամենակարճն ունի 35 սմ երկարություն: Երկար սրինգներն ավելի հատուկ են քուրդ կատարողներին: Հայ սրնգահարները մեծ մասամբ օգտվում են կարճ գործիքներից:

Գործիքի երկարության աստիճանով բնորոշվում է նախ և առաջ նրա տեմբրը: Որքան երկար է գործիքը, այնքան և ցածր են նրա հնչյունները, և որքան կարճ, այնքան և բարձր են նրա հնչյունները:

Այդ հարցում խոշոր նշանակություն ունի, թե ինչ նյութից է պատրաստված գործիքը: Այսպես, օրինակ՝ եղևից ու փայտից պատրաստված սրինգներն աչքի են ընկնում իրենց թավջառ ու նուրբ հնչյուններով: մինչդեռ մետաղյա սրինգներն հնչյուններն ավելի սուր են, հստակ ու որոշակի:

Ժամանակակից սրինգների հիմնական ձայնանցքերի մասին արդեն խոսեցինք: Բացի գործիքի երեսի վրայի յոթ հիմնական ձայնանցքերից և հակառակ կողմի մեկ ձայնանցքից, սրինգի ցածի մասի աջ և ձախ կողմերում պատրաստում են ևս մեկական անցքեր: Մրանք հանդիպում են մեծ մասամբ երկար սրինգների վրա: Երբեմն լրացուցիչ անցքը լինում է միայն գործիքի երեսի վրա: Այսպիսի ձայնանցքերը չեն օգտագործում և, ըստ երևույթին, ունեն լոկ ընդունանսային նշանակություն:

Խոսելով սրինգների կատարողական միջոցների մասին, նախ պետք է հիշատակել, որ սրնգային դրվածքն ընդհանուր գծերով նույնն է, ինչ որ ֆլեյտայինը: միայն այն տարբերությամբ, որ ֆլեյտան բռնում են հորիզոնաձև ու փչում գործիքի վերևի կողից, իսկ սրինգը բռնում են ուղղահայաց, քիչ ղեպի ձախ թևած դիրքով և փչում են ծայրակզրից:

Գործիքի վերևի բացվածքի եզրը դնում են բերանի ձախ անկյունի ատամներին, և օդի հոսանքն ուղղում ղեպի փչանցքի եզրը: Գործիքը հակառակ կողով հենում են աջ և ձախ ձեռքերի բութամատների վրա: մնացած մատները ղետեղում են գործիքի երեսի վրա, որոնցով մի կողմից բռնում են գործիքը և մյուս կողմից՝ փակում ու բացում ձայնանցքերը:

Օդի հոսանքը զարնվելով փչանցքի եզրին, առաջացնում է յուրատեսակ մի բզբոց, և անցնելով խողովակի միջով, առաջանում է թավ տեմբրի սուլոց: Բերնի ազատ մասով կատարողը հաճախ ձայնակցում է նվագին և այսպիսով ստացվում է մի ախորժիկի տեմբր, որտեղ կարծես միաձուլվում է բզբոցը, սուլոցը և մարդկային ձայնը:

Հուզական աստիճանը, էլ ավելի ուժեղանում է, երբ մեղեդին ցածր ընդհատորից անցնում է դեպի բարձր ընդհատոր: էմոցիոնալ ներդործության խնդրում նշանակալից են նաև, ինչպես ձայնավերարտագրման պրոցեսում տեղի ունեցող վիրացիաները, որոնք ստացվում են ամբողջ գործիքի տատանումներով, այնպես և առանձին երկար տևողություններ ունեցող հնչյունները (հատկապես կադանսներում ու կիսակադանսներում), որոնք ստացվում են այս կամ այն ձայնանցքը փակող մատների տատանումներով: Որքան պարզ է իրեն՝ գործիքի կառուցվածքը, այնքան և բարդ են նրա ձայնավերարտագրման միջոցները: Գուցե և հենց այս է պատճառը, որ սրինգը հասարակական լայն գործածության գործիքներից չէ:

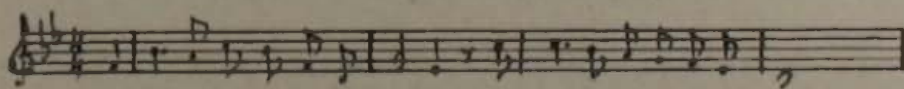
* * *

Ժողովրդական երաժշտական գործիքների, իսկ ներկա դեպքում փողային գործիքների ձայնային սիստեմի և հատկապես ձայնաշարերի յուրահատկությունները երաժիշտ-գիտնականները սովորաբար վերագրում են իրեն գործիքի յուրահատուկ կառուցվածքին և եզրակացություններն անում են չափադրությունների և ցենտային հաշվումների հիման վրա: Սակայն այս խնդրում կան ներություններ, որոնք հաճախ վրիպում են նրանց տեսադաշտից:

Հայտնի է, որ երաժշտական հնչյուններից այն, ինչ որ օրգանական է եվրոպացու ականջի համար, նա օտար է արևելցու ականջին. և այն, ինչ որ օրգանական է արևելցու ականջի համար, այն օտար է եվրոպացու ականջին*: Հայտնի է նույնպես, որ միզնում գուռնաչիները գուռնան հաճախ փոխարինում են կլարնետով և կլարնետը գուռնաչու կատարմամբ իր ձայնային սիստեմով դառնում է խիստ ազգային: Մինչդեռ կլարնետը պյուֆագորյան ակուստիկական օրենքներով պատրաստված, տեմպերացիայի ենթարկված գործիքներից է: Այստեղից հետևում է այն սկզբունքը, որ տվյալ դեպքում փողային գործիքների հնչյունային սիստեմը կապված է ոչ այնքան գործիքի հետ, որքան իրեն կատարողի լսողության ազգային բնության ու նրա սպեցիֆիկ հատկությունների հետ:

Շատ տարիներ առաջ Մոսկվայում չինացի ուսանողներից կազմված մի երգեցիկ խումբ էի ղեկավարում: Սովորեցնում էի Ինտերնացիոնալ երգը: Ինտերնացիոնալի լադային կազմությունը օրգանական չէ չինացու ականջի համար: Ես սովորեցնում էի այնպես, ինչպես նոտայագրված է մելոդիան. իսկ նրանք երգում էին պենտատոն լադում:

Ահա Ինտերնացիոնալի մելոդիան

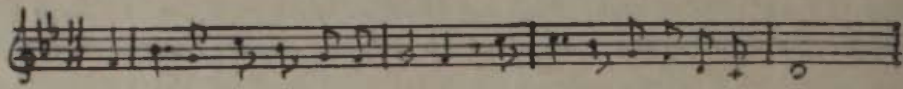


Օր. № 1

և այլն:

* Այստեղ խոսքը չի վերաբերում արևելյան ժողովուրդների այն մասնագետներին, կամ ոչ մասնագետներին, որոնք ստացել են եվրոպական երաժշտական կրթություն:

Այսպես էին ընկալում շինացիները.



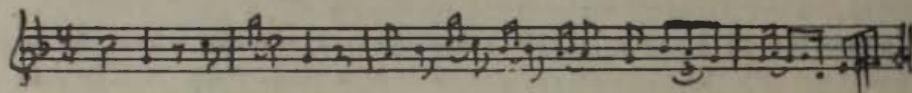
Օր. № 2

և այլն.

Իհարկե վերջ ի վերջո նրանք հաղթահարեցին երգը, սակայն մեծ դժվարությամբ:

Մի ուրիշ օրինակ ևս: Երևանի նախահեղափոխական շրջանի սազանդարները չափազանց սիրում էին նվագել հվրդական թեթև ժանրի եղանակներ:

Ահա մի հատված Կալմանի «Սիլվա» օպերետայից հին սազանդարների կատարմամբ, որը մնացել է իմ հիշողության մեջ.



Օր. № 3

և այլն.

Այստեղ եղած բոլոր զարդանիշերը (մելիզմները), ինչպես և վերջին տակտը դուրս են հեղինակի ընագրից ու կատարողների ճաշակի արդյունք են: Եզրակացությունն այս է, որ այս կամ այն գործիքի հնչյունային սիստեմը մեծ չափով ենթակա է կատարողի երաժշտական մտածողությանը: Եթե հայ և քուրդ սրնգահարները փորձեն նվագել Չինաստանից բերված սրինգի վրա, նրանք կկատարեն նույնը, ինչ որ նվագում են իրենց սրինգների վրա, հետևաբար և կգործադրեն նույն ձայնային սիստեմը, անկախ նրանից, թե այդ նոր գործիքն ունի այդ հնարավորությունները թե ոչ:

Պետք է նկատել, որ կատարող երաժիշտը շատ հնարամիտ է այդ տեսակետից: Ժողովրդական փողային գործիքի միևնույն ձայնանցքը սովորաբար վեր է արտադրում երկու տարբեր ձայններ: Մեկը փակ վիճակում, իսկ մյուսը բաց: Օրինակ՝ եթե ձայնանցքերը լրիվ փակված վիճակում սրինգը տալիս է «ձօ» հնչյունը, իսկ բաց վիճակում «բե», ապա ստացվում է մեկ ամբողջ տոն: Սակայն, կատարողը ի վիճակի է այդ նույն ձայնանցքը բացել $1/8$, $1/4$, $1/2$, $3/4$ չափով և այսպիսով ստանալ այնպիսի մանրատված հնչյուններ, որոնք ենթակա չեն ոչ չափագրության և ոչ հաշվումների: Ահա թե ինչու սոսկ չափագրությունների ու ցենտային հաշվումների միջոցով անհնարին է այս կամ այն գործիքին տալ ձայնային սիստեմի ճշգրիտ պատկերը:

Ձայնային սիստեմի ճշգրիտ որոշման հիմնական աղբյուրը հանդիսանում են այդ գործիքի վրա կատարած մեղեդիները. և որքան շատ լինեն այդ մեղեդիների ձայնագրությունները, այնքան և որոշակի կլինեն հետևությունները: Առավել էֆեկտիվ կլինեն մեղեդիների տարբեր հնչյունների օսցիլոգրաֆիկ չափումները: Սակայն ուսումնասիրական այս պայմանները դեռ չեն ստեղծված:

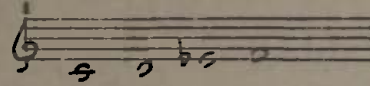
Հայաստանի պատմական սրինգների հնչյունաշարերի, ինչպես և բուն երաժշտության մասին որոշակի ոչինչ չենք կարող ասել. ուստի, օգտվում

ենք ուրիշ ժողովուրդների սրինգների մասին հղած պատրաստի տվյալներով:

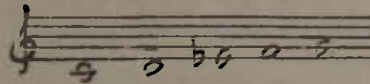
Վ. Բելյայեն իր «Ուզբեկստանի հրաժշտական գործիքները» աշխատության մեջ տալիս է Միջին Ասիայի ժողովուրդների սրինգների վարձագման տարբեր աստիճանների վրա գտնվող հնչյունաշարերը:

Ահա նրանց նոտային օրինակները, ըստ գործիքների վրա հղած ձայնանցքերի քանակի.

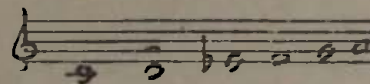
3 ձայնանցք ունեցող սրինգ



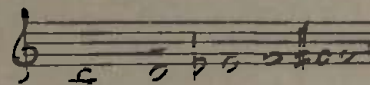
4 ձայնանցք ունեցող սրինգ



5 ձայնանցք ունեցող սրինգ



6 ձայնանցք ունեցող սրինգ



Որ. № 4

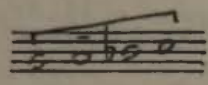
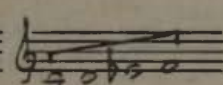
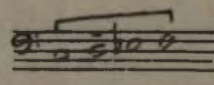
Ի տարբերություն փողային մյուս գործիքների, սրինգներն ունեն նաև օկտավային ու կվինտային օբերտոնային հնչյուններ, որի շնորհիվ ստացվում է երեք բեգիստր:

Ահա Վ. Բելյայևի բերած սրինգների ձայնային հնարավորությունների լրիվ պատկերը:

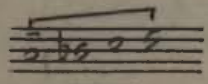
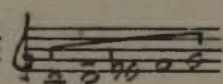
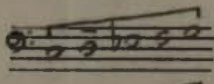
Կածի բեգիստր

Միջին բեգիստր

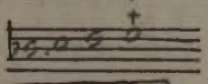
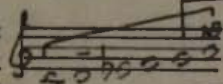
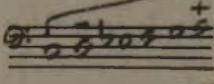
Վերևի բեգիստր



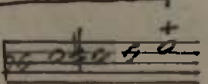
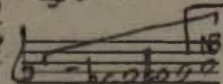
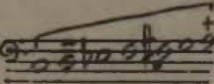
3 ձայնանցք
ունեցող սրինգ



4 ձայնանցք
ունեցող սրինգ



5 ձայնանցք
ունեցող սրինգ



6 ձայնանցք
ունեցող սրինգ

Որ. № 5

Այս հնչյունաշարերն արդյունք են Վ. Բելյայևի կողմից կատարված Միջին-Ասիական ժողովուրդների սրինգների չափագրական ակուստիկական ու ցենտային հաշվումների:

Կանգ չառնելով հեղինակի ցենտային հաշվումների վրա, բերում ենք նրա.

մի քանի բացասությունները: Վերը բերված հնչյունաշարերում «do—re» մեծ սեկունդան կազմված է ոչ թե մեկ ամբողջ տոնից, այլ 3/4 տոնից, որի համար «re»-ի վրա դրված է գիծ. «do—mi» փոքր տերցիան հնչում է 1 1/2 տոնից քիչ ավելի բարձր. և «do—la» մեծ սեկստան, հնչում է տեմպերացիայի ենթարկված մեծ սեկստայից քիչ ավելի բարձր, որի համար «la»-ի վրա դրված է խաչանիշ:

Ընչպես տեսնում ենք, 3, 4 և 5 ձայնանցք ունեցող սրինգների ձայնաշարերը գնալով լայնանում են: Սակայն 6 ձայնանցք ունեցող սրինգները տալիս են արդեն ոչ թե լայնացրած, այլ ավելի բարդ կառուցվածքի ձայնաշար

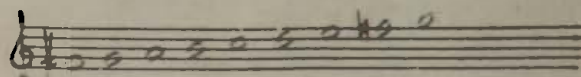
(„fa ♯“, „do ♯“):

Հիմնական գծերով Հայաստանի պատմական սրինգների հնչյունաշարերը ևս այսպիսին պիտի լինեին:

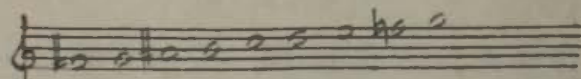
Դառնալով ժամանակակից 7 ձայնանցք ունեցող սրինգներին, պետք է ասել, որ սրանք պատկանում են այդ տիպի սրինգների ամենակատարելագործված տեսակներին, և սրանցով էլ կարծեք կանգ է առնում նրանց հետագա զարգացումը, տեղ տալով արդեն եվրոպական ցիվիլիզացիայի սրնգային գործիքներին, այն է՝ ֆլաժոլետին ու նրանից առաջացած ֆլեյտային:

Յոթ ձայնանցք ունեցող սրինգներն այժմ լայն գործածության մեջ են Հայաստանում, և մենք հնարավորություն ունենք նրանց մասին խոսելու կենդանի հնչող մեղեդիների հիման վրա:

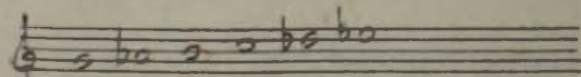
Մեր տրամադրության տակ ունենք ժամանակակից սրնգային երաժշտության յոթ ձայնագրություններ, որոնք բոլորն էլ ձայնադրված են իմ կողմից: Ահա այդ մեղեդիների հնչյունաշարերը.



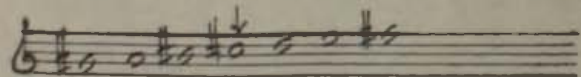
1. Արուսի մեղեդի



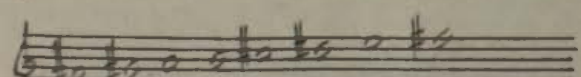
2. Հովիվը կանչում է շանը



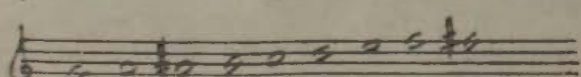
3. Դառների պարը



4. Դուրս եկ ջեյրան



5. Սիրո կանչը



6. Հովիվի վիշտը



7. Քրդական մեղեդի

Հնչյունաշարերը կազմված են այն հնչյուններից, որոնք հանդիպում են այս կամ այն մեղեդու մեջ:

1, 2, 3, 4, 5 և 6-րդ մեղեդիները ձայնադրված են միևնույն սրնգահարիչ և միևնույն գործիքից: Մեղեդիները ձայնադրված են այն տոնայնություններին մեջ, որոնցում նրանք կատարվել են: 7-րդ մեղեդին ձայնադրել էմ ջութիկ սրնգահարիչ:

Այսպիսով՝ 1. Արոտի մեղեդին գրված է դորիական լադոնա՝ «La» տոնիկայով՝ (g-dur-ից):

2. Հովիվը կանչում է շանը՝ փրկուցիական լադում «Տ1» տոնիկայով (g-dur-ից):

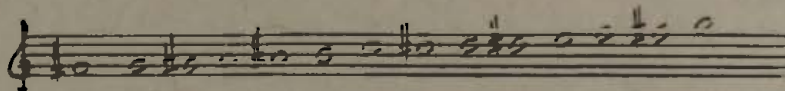
3. Գառնեհի պարր՝ իոնական լադում փրյուգիական վերջավորությամբ (as—dur-ից):

4. Դուրս եկ ջերան՝ փրկուդիական լադու՛՛ «SOI $\sharp$ » տոնիկայով:

5. Սիրո կանչը՝ իռնական լադում փրյուզիական վերջավորությամբ:

Ուշադրության արժանի է նաև այն, որ այս մեղեդիներում փրյուզիական տոնիկաներին միշտ նախորդում է ձգտող կիսատոն (ВВОДНЫЙ ТОН)։ Մինչդեռ, ինչպես հայտնի է բնական փրյուզիական լադի 7-րդ և 8-րդ աստիճանների միջև գոյանում է ոչ թե կիսատոն, այլ մեկ ամբողջ տոն։ Այսպես, օրինակ՝ և՛ թե փրյուզիական տոնիկան «si»-է. ապա նրան նախորդող հնչյունը «la#» է։

Քերված մեղեդիների ինտոնացիոն աստիճանների հանրագումարը տալիս է օկտավային դիապազոնի լրիվ խորումատիկ հնչյունաշար, որը հատուկ է յոթ ձայնանոց ունեցող սրինգներին:

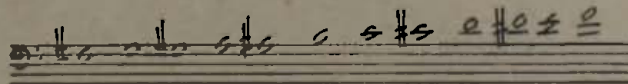


Op. № 7

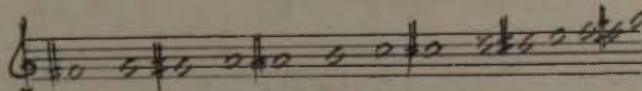
Այս հնչյունաշարը դրված է սրնգի բարձր ընդհատում. սակայն այս նույն հնչյունաշարը կատարվում է նաև մեկ օկտավ ջած և կազմում է այս սրնգի ցածր ընդհատում:

Այս հրկու բեղիստրները միացնելով, կստանանք յոթ ձայնանյութ ունեցող սրինգների լրիվ հնչյունաշարը:

Յաժր ընդհատը



Բարձր թեղիստը



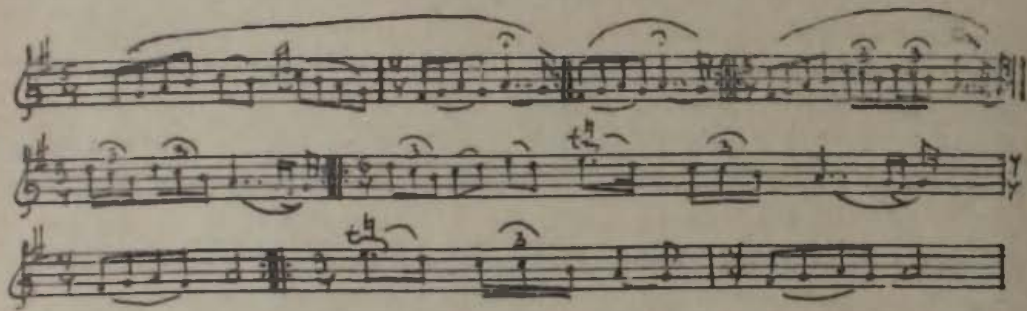
Op. № 8

Սրինգների ղեկերտուարը կազմում են այն երևույթները, որոնք գոյություն ունեն հովվի գիտակցության մեջ: Դրանց թվին են պատկանում աշխատանքային ու սիրո, վշտի և ուրախության մոտիվները, որոնք թափանցված են հովվի սոցիալական ապրումներով: Կատարած գրեթե բոլոր նյութերը, որոնք կապված են աշխատանքի այս կամ այն պրոցեսի, կամ հովվի կենցաղի հետ՝ խիստ ծրագրային են ու պատկերավոր:

Հովիվը ուշադրի հոտն առաջն արած դուրս է գալիս դաշտ:

Ուշադրն արածում է, իսկ հովիվը նվագում է հանգիստ պայծառ տրամադրությամբ մի եղանակ, որը շունի հնչյունային մակընթացություններ ու թռիչքներ:

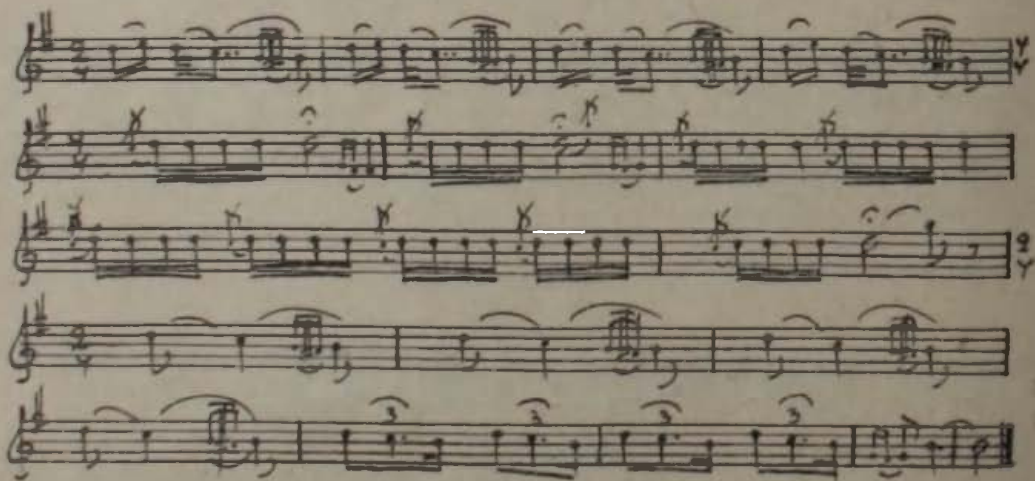
1. Առուտի մեղեկի



Օր. № 9

Գայլերը մտել են ուշադրի հոտի մեջ: Հովիվը նվագում կանչում է շանն օգնության:

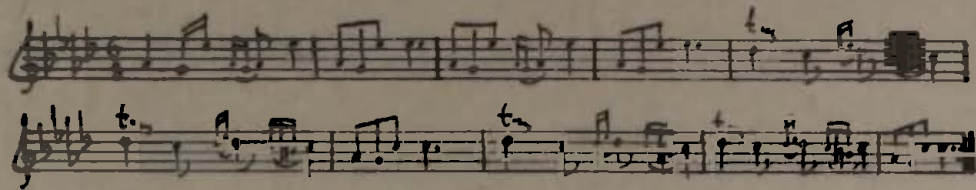
2. Հովիվը կանչում է շանը



Օր. № 10

Ուշադրը կթել են: Պարային ուրախ երաժշտությամբ դառները ցատկոտելով դալիս են դեպի իրենց մայրերը:

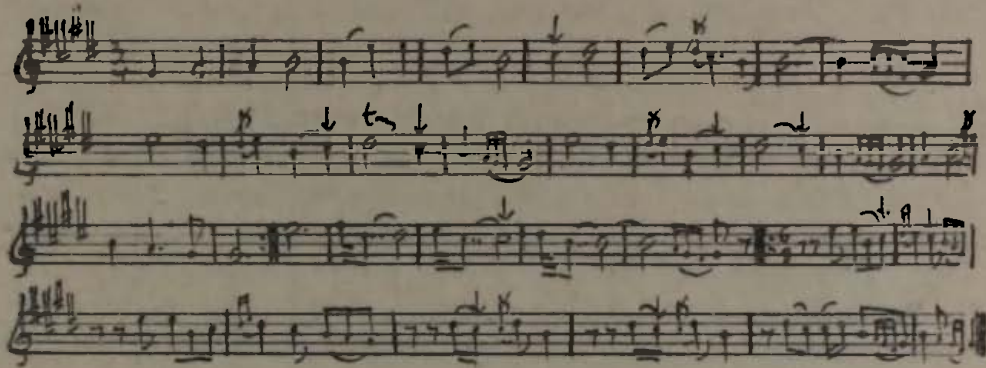
3. Գստների սարո



Օր. № 11

Հովիվը հիշում է իր սիրած աղջկան ու տենչում նրա տեսությանը:

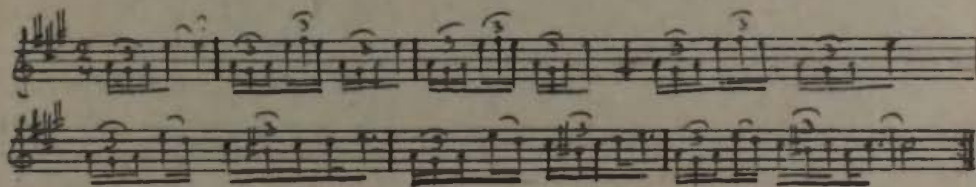
4. Դուրս եկ ջեյրան



Օր. № 12

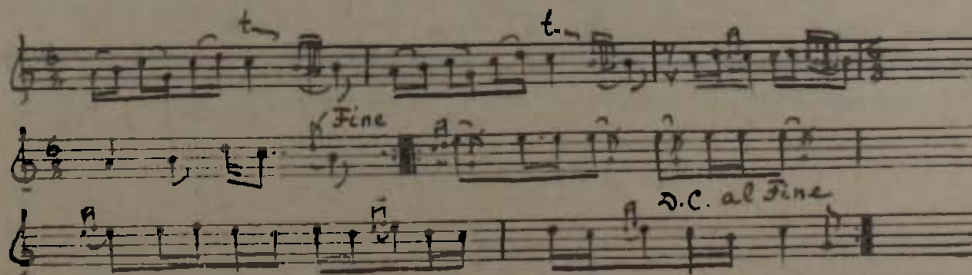
Հատուկ եղանակով հովիվը կանչում է իր սիրած աղջկան:

5. Սիրո կանչս



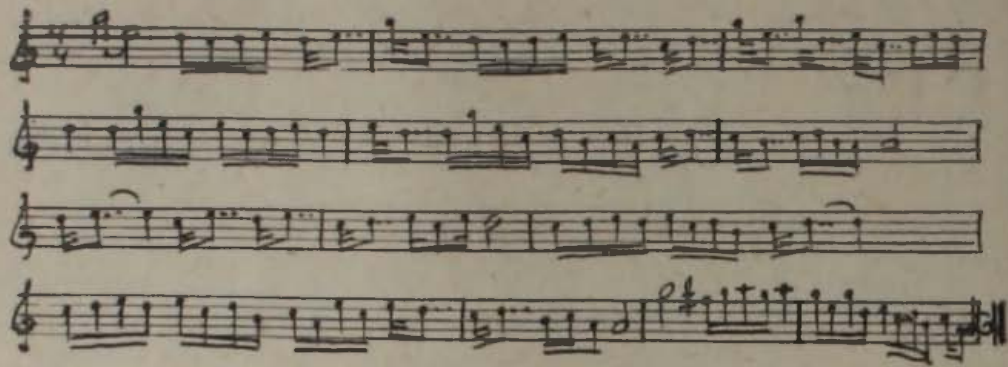
Օր. № 13

6. Հովվի վիշտը



Օր. № 14

7. Քրդական մեղեդի



Օր. № 15

Բոլոր այս գործերի մեջ հովիվը մտովին պատկերացնում է որևէ տեքստային բովանդակություն: Բուն մեղեդիները մեծ մասամբ կազմված են բեղետատիվային մեղեդիական դարձվածքներից: Այդ դարձվածքներն ամբողջությամբ և հատած վերջավորություններով կրկնվում են մի շարք անգամ: Չափազանց բնորոշ են ազդանշանային կանչերը: Նրանք տեղի են ունենում հաճախ կվինտային թռիչքներով (տես 3-րդ և 5-րդ եղանակները):

Նղանակները, թեպետ և ձայնադրված են բարձր ընդհատում, սակայն նրանք կատարվում են ցածր ընդհատում (կրվածից մեկ օկտավ ցած), և ապա անցնում բարձր ընդհատի:

Բուն մեղեդիները, ընդհանուր առմամբ, օկտավային դիապազոնից դեռ չեն անցնում:

Ստակատոներ, լեգատոներ, ճոխ օրնամենտիկա, մանրատված զարդահնչյուններ, սեկվենցիոն դարձվածքներ, հնչյունային սահուն ու թռիչքային ելևէջներ՝ այս բոլորը չափազանց բնորոշ են սրինգային երաժշտության համար:

Ի վերջո հիշենք նաև այն, որ իրեն բնությամբ սրինգը մենակատարային գործիքներից է, սակայն Հայաստանում ելրեմն դրանք հանդես են գալիս դուետային կատարմամբ:

Այս արվեստը չափազանց հարգի է Շամշադինում: Այստեղ սրինգներից մեկը նվագում է բուն մեղեդին, իսկ երկրորդը ձայնառությամբ (օրգաննի պունկտով) կատարում է մեղեդու ֆունկցիոնալ հենակետային հնչյունները:

Դուետային այս արվեստը մեծ տեղ է գրավում Արևելյան ժողովուրդների, իրանց թվում և հայերի գործիքային և հատկապես փողային երաժշտության մեջ: Կատարողական այս արվեստը պետք է ենթադրել, որ սկիզբ է առել դեռ հնագույն շրջաններից: