

ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԸ ՀՈՒՆԳԱՐԱԿԱՆ
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՄՈՏ

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները եվրոպական երկրների կոմպոզիտորների արվեստում վաղուց դրսևորվել են որպես հին ավանդույթ ունեցող երաժշտական ժանր: Մինչև XX դ. սկիզբը Գերմանիայում, Իտալիայում, Ռուսաստանում և մյուս եվրոպական երկրների դպրոցներում կոմպոզիտորները մշակումների ժանրում ստեղծել են վառ մոուլներ (օրինակ՝ Բրամսը): Տվյալ երկրների երաժշտական մշակույթի ներկայացուցիչները գեղջկական երգերի հավաքագրման և մշակման ռուղիությամբ շարունակեցին աշխատել ամբողջ XX դարում:

Այս լայնածավալ գիտական խնդիրը սույն ուսումնասիրության շրջանակներում չի տեղավորվում, քանի որ մեզ ավելի հետաքրքրում է միայն այն կոմպոզիտորների գործունեությունը, որոնք առավելապես սեփական ուժերով ուսումնասիրեցին և մշակեցին ժողովրդական մոուլները: Հենց այդ պատճառով ընտրեցինք Արևելյան Եվրոպայի հատվածը, որտեղ այս միտումն առավել ցայտուն դրսևորվեց:

XX դ. եվրոպական կոմպոզիտորներից ոմանք իրենց մշակույթի երաժշտական դպրոցի ստեղծման կամ զարգացման նպատակով դիմեցին ժողովրդական մեղեդիների մաքուր աղբյուրներին. հատկապես առանձնացան Հունգարիայի, Լեհաստանի, Ռուսաստանի և Մերձբալթյան երկրների ներկայացուցիչները:

Այնուամենայնիվ, XX դ. երաժշտական դպրոցների ստեղծագործական և անընդհատ գոյատևող շարժիչ ուժերից մեկը մնում է ժողովրդական ակունքների և ազգային ավանդույթների ժառանգությունը: Իհարկե, նորարարական միտումների առավել հանրահայտ ներկայացուցիչներն ունեցան իրենց սեփական տեսակետը և գեղարվեստական հայացքները, ըստ որի հնարավոր է ավելի ստույգ դատել երաժշտության տարբեր դրսևորումների մասին, այդ թվում և ժողովրդական մեղեդիների մշակման ասպարեզում:

Ներկա հոդվածում մենք անդրադարձել ենք Բելա Բարտոկի և Ջոլտան Կոդայի խմբերգային մշակումներ փորձին:

Մինչ Բելա Բարտոկի խմբերգերի վերլուծությանն անցնելը կուզենայինք մի ընդհանուր դիտողություն անել: Խմբերգային մշակումները, որպես առանձին ժանր, ունեն մի միտում. նրանք ավելի շատ կապված են ընդհանուր տոնայնական և հնչյունակարգային (մոդալ) զարգացման, քան երաժշտական

լեզվի մյուս առանձնահատկությունների հետ: Խոսքը, օրինակ, ռիթմի բարդ երևույթների մասին է, ինչը չի կարող տեղ գտնել նոր տեխնիկաների կիրառման ժամանակ (դողեկաֆոնիայից մինչև էլեկտրոնային-ակուստիկ հնարքները): Ամենամոտ երաժշտալեզվական միջոցներից էր պոլիֆոնիան, բայց այստեղ էլ, եթե համեմատենք ուրիշ ժանրերում տեղ գտած երևույթները (միկրոպոլիֆոնիա, միկրոտոնալ շարադրում), ապա նույնպես նվաճումներն անհամեմատելի են:

Իհարկե, այն բխում է ոչ թե կոմպոզիտորի ունակությունից, այլ ժանրի առանձնահատկություններից. որպես կանոն, կոմպոզիտորները և սիմֆոնիկ, և կամերային գործերում պոլիֆոնիան մատուցում են ավելի հարուստ և բազմազան: Օրինակ կարող է ծառայել հենց ինքը՝ Բարտոկը, որն իր «Երաժշտություն լարայինների, հարվածայինների և չելեստայի համար», ինչպես նաև լարային կվարտետներում ցուցաբերում է հմուտ պոլիֆոնիստի մեծ շնորհք: Տեղին է նորից հիշել Ս. Պավլիչինի դիտարկումը նշված գործի վերաբերյալ. «XX դարում լայն տարածում գտավ հարմոնիկ սկզբունքը պոլիֆոնիկով փոխարինելու միտումը: Սա նոր պայմաններում տոնայնության գոյությունը շարունակելու գլխավոր ճանապարհներից մեկն է: Բայց, մյուս կողմից, հենց այստեղ էր իրականանում մաժորամինորային համակարգի սահմաններից դուրս գալը, ինչպես դա տեղի է ունենում լինեար բազմաձայնության սկզբունքի մեջ՝ հիմնական նեոկլասիկ ոճում (ատոմալության) կամ էլ «ֆոլկլորային» ուղղվածության պոլիլադայնության մեջ»¹:

Ավելացնենք նաև Բարտոկի՝ որպես կոմպոզիտոր-բանահավաքի հանրահայտ խոսքերը, որոնք վկայում են ժողովրդական երգերի ուսումնասիրության և մշակման նկատմամբ նրա հստակ պատկերացման մասին. «Ժողովրդական երգերի ուսումնասիրությունն ինձ համար այդ պատճառով որոշիչ կարևորություն ունեցավ, որը ինձ թույլ էր տալիս ազատվել մաժորամինորային համակարգի բացառիկ իշխանությունից: Քանի որ այդ հարուստ մեղեդիական զանձարանի զգալի մասը գտնվում էր հին եկեղեցական կամ հունական լադերի մեջ, նույնիսկ ավելի պարզունակ՝ պենտատոնիկ լադերի մեջ, որը ռիթմական կառուցվածքի առումով շատ գունեղ և ազատ էր, ու նրանց չափը՝ փոփոխական: [...] Այս լադերի օգտագործումը հնարավոր դարձրեց նոր հարմոնիկ դրսևորումները»²:

Բելա Բարտոկի բազմաթիվ խմբերգային մշակումներից վերլուծելու համար ընտրել ենք «Չորս հին հունգարական երգ» արական ծայների համար (1912 թ.) և մի խմբերգ՝ «Հարսնացու աղջիկ», «Հունգարական ժողովրդական երգեր» շարքից (1930 թ.):

Արական երգչախմբի համար գրված «Զորս հին հունգարական երգ»³ խմբերգերը բաղկացած են չորս տարբեր ժողովրդական երգերից, որոնք միացված են *attacca*-ով: Այս խմբերգային շարքի առաջին երգի բովանդակությունն աղավմյակի մասին է, որն իր բույնը պետք է հյուսիս մարդկանցից հեռու: Մենք օգտագործել ենք այս շարքի անգլերեն թարգմանության տարբերակը, որը կատարել են Մ.Սեյբերը և Լ.Բլակը:

Առաջին խմբերգի հիմնական մեղեդու բնույթը, որը բխում է երգի խոսքերից, թելադրում է ինչ-որ պարզ կառուցվածք՝ հիմնված քառյակային ձևի վրա, ինչը և սպասելի էր: Փոփոխական չափը (2/4, 3/4) օգնում է մեղեդու ճկունությանը: Ժողովրդական երգի մեղեդին հիմնականում անցնում է առաջին տենորների մոտ, իսկ մնացած երեք ծայները՝ տենորները և բասերի երկու խումբը, պարզ հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքով ձուլեցնում են նրանց:

Ֆերմատաների (պահումների) հաճախակի օգտագործման շնորհիվ Բարտոկն ընդգծում է նախադասությունների կառուցվածքը, ինչը երաժշտությունն ավելի է հստակեցնում: Հիմնական մեղեդու կրկնողության ժամանակ ուղեկցող ծայների մոտ բավականին նոր եղանակ է անցնում՝ ստեղծելով հնչողության հագեցվածություն: Նույնիսկ չորս տակտերից բաղկացած վերջաբանի ժամանակ առկա է նյութի ընտրության սկզբունքը: Տվյալ խմբերգն աչքի է ընկնում բասերի դիֆանական աշխուժությամբ, որի ժամանակ երգի բառերը մեկ վանկի վրա են երգվում: Այս հատկանիշը, զուգորդվելով իմիտացիայի օգտագործման հետ, հատուկ ներքին լարվածություն է հաղորդում երգի անկեղծ մեղեդուն:

Երկրորդ խմբերգը պատմում է առօրյայից հոգնած գեղջուկի մասին, որը խնդրում է իրեն քաղաք տանել: Այս խմբերգն իր ձևի կառուցվածքով, ինչպես նաև հանդարտ տեմպի առումով, մոտենում է առաջինին: Նա նույնպես կրկնված պարբերություն է, բայց, ի տարբերություն առաջին խմբերգի, կրկնողությունը չի ընդգրկում բացահայտ փոփոխությունը, բացառությամբ երկրորդ նախադասության բասերի ծայնաբաժնի:

Կոմպոզիտորը, առաջին և երկրորդ խմբերգերին ընդհանուր տեսք տալու նպատակով, տարբեր միջոցների է դիմել. պահպանել է «g» կենտրոնական հիմնահնչյունը, օգտագործել է հոմոֆոն-հարմոնիկ ֆակտուրան: Բայց նա ստեղծել է մոդալ տարբերություն. առաջինում ի հայտ է գալիս տարբեր աստիճանների վրա տեղ գտած մոդալ «խաղը» («b» - «h», «c» - «cis», «fis» - «f»), իսկ երկրորդում՝ ավելի շուտ մոդալ շեղումը՝ «g» եռական - «g» փռուզիական:

Շարքի մյուս երկու համարներն ունեն աշխույժ բնույթ, չնայած և շարունակում են կենցաղային թեման:

Երրորդ խմբերգն աչքի է ընկնում տեմպերի փոփոխությամբ, ծայների պոլիֆոնիկ շարադրանքով, որոնք աստիճանաբար, *divisi*-ի շնորհիվ, շարադրանքը փոխում են չորս ծայներից յոթի՝ որպես բարձրակետ ամբողջ ստեղծագործության համար: Բարտոկի համար ոճական նշանակություն ունեցող պոլիմոդալությունն այս երգի մշակման մեջ ցայտուն է դրսևորված: Տարբեր հնչյունաբարձրությունները և հնչյունաշարերի կառուցվածքները, միաժամանակյա օգտագործման եղանակով, ստեղծում են բարդ և արդիական միացում: Վերջում ֆա մաժորի եռահնչյունը լսվում է պայմանականորեն, քանզի ամբողջ խմբերգը ծավալվում է ուրիշ պոլիմոդալ ոլորտներում: Չևի առումով Բարտոկն այս խմբերգը կառուցում է որպես քառյակային ձև, որտեղ կրկներգից հետո օգտագործվում է տարբերակ շարադրում՝ ծայների ֆակտուրայի և բառերի ընդլայնման (! կրկներգ) շնորհիվ: Այս խմբերգը դառնում է ամբողջ շարքի բարձրակետը:

Չորրորդ երգի ձևն ու կառուցվածքը նման են երրորդ խմբերգին, քանի որ պահպանվել են երկմաս (քառյակային) ձևի ներքին կառուցվածքն ու իմիտացիոն պոլիֆոնիկ միջոցների կիրառման ձևը: Որպես շարքի վերջաբան՝ կոմպոզիտորը որոշ մոտիվներ է վերցնում առաջին նախադասությունից ու, հիմնվելով «ց» հիմնահնչյունի վրա, ավարտում է ստեղծագործությունը:

Բելա Բարտոկը «Չորս հին հունգարական երգերի» մշակման ժամանակ ստեղծում է յուրահատուկ կառուցվածքային *crescendo*, որն ուղղված է չորս շերտերին. առաջին՝ երգչախմբի ծայների քանակի մեծացմանը, երկրորդ՝ ֆակտուրայի *crescendo*-յի ստեղծմանը, երրորդ՝ հիմնական տեմպի զգալի արագությանը, չորրորդ՝ երգեցողության «*parlando*»-ի միջոցը (ըստ հեղինակի) կրում է վերջին համարում բացահայտ երգ-պարային բնույթ:

Բարտոկի լայնածավալ երաժշտական գործունեությունը նրան դարձրել է XX դ. լավագույն ստեղծագործողներից մեկը: Իր գործընկեր Ջոլտան Կոդայի (1882-1967) հետ նա հիմնադրեց հունգարական երաժշտական նոր ուղղություն՝ առաջ քաշելով ազգային ժողովրդական երաժշտության «ոգի» հասկացությունը:

Կոդայը նույնպես իր ամբողջ կյանքի ընթացքում նվիրվածություն է դրսևորել ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման և վերլուծության նկատմամբ:

Կոդայի մշակումների վերլուծության համար մենք ընտրել ենք «Կատալինա» խմբերգը, որտեղ մշակված է պատմական ժանրին պատկանող երգ:

համբերձը գրված է եռաձայն մանկական երգչախմբի համար: Այստեղ խոսվում է թուրքերի՝ Յունգարիա ներխուժելու մասին, Կատալինկային՝ երգի հերոսուհուն, խորհուրդ է տրվում փախչել զազան թշնամուց⁴: Բուն պատմողական նպատակից ելնելով՝ վանկերն այստեղ երաժշտական չեն երգվում, այլ, ավելի ճիշտ, ասերգային բնույթ ունեն:

Այս խմբերձը գրված է պարզ եռամասային ձևով, որտեղ ռեպրիզայում աչքի է զարնում կանոնիկ կառուցվածքը ծայրահեղ ծայների միջև: Առաջին մասում ժողովրդական մեղեդին կանոնիկ իմիտացիայի շարադրանք ունի՝ երկրորդ և երրորդ ծայների միջև, ինչի շնորհիվ ստեղծվում է պոլիֆոնիկ շերտ երրորդ ծային (բարձր սոպրանոների) հակադրելու համար:

Խմբերձի միջին մասում Կողայը, լրացնելով պոլիֆոնիկ սկզբունքը երեք ծայների միջև, նոր թեման կանոնիկ ձևով անցկացնում է երգչախմբի բոլոր ծայների մոտ: Նոր թեման, իր սինկոպացված ռիթմական գծանկարի շնորհիվ, ինչպես նաև խոսքերի բովանդակությամբ, ավելի ակտիվ ու ռազմական բնույթի է: Ռեպրիզայի ժամանակ պահվում է առաջին մասի թեմաների տարրերի հետ (բարձր սոպրանոների մոտ):

Լադախնտոնացիոն առումով առաջին մասը գտնվում է «as»-իոնականում, երկրորդ մասը՝ «as»-միջսոլիդիականում, և երրորդ մասը՝ նորից «as»-իոնականում, որոնց հիման վրա հիմնականում կառուցվել են եռահնչյուններ:

Զ.Կողայի մշակումներում, ուղեկցող ծայների աջակցության շնորհիվ, հարմոնիկ-ակորդային հյուսվածքի հետ մեկտեղ, այնպիսի հնչյուններ են ստեղծվում, որ տվյալ ժողովրդական եղանակին տալիս են դասական բնույթ: Մանկավարժ Կողայի, ինչպես նաև նրան ժամանակակից մյուս հեղինակների համար մշակումներն ունեցել են նաև երաժշտական դաստիարակչական նշանակություն, գրվել են հատուկ մանկական կազմի համար, ինչն այդ երգչախմբային երգերին կրկնակի կարևորություն է տալիս:

Եզրափակելով Բարտոկին և Կողային նվիրված բաժինը՝ կուլենայինք անդրադառնալ հայ երաժշտագետ Գ.Գյոդակյանի՝ Կոմիտասին նվիրված հոդվածին, որտեղ հիշատակվել է հունգարացի այս կոմպոզիտորների գործունեության արդյունքների մասին. «XX դ. սկզբից Յունգարիայում գեղջկական ժողովրդական երաժշտության ամենահին ու խորը շերտերն սկսեցին հավաքել և ուսումնասիրել: Բելա Բարտոկն ու Զոլտան Կողայը: Այս գործունեության արդյունքները ոչ միայն ազդեցություն ունեցան հունգարական ազգային երաժշտության զարգացման հետագա ամբողջ ընթացքի վրա, այլև միջազգային լայն արձագանք գտան»⁵:

¹ Պավլիշին Ա., Արևմտյան ժամանակակից երաժշտության զարգացման ուղիների մասին (թարգմ. ուսերենից Ա.Արևշատյանի), Երևան, 1981, էջ 56:

² Բարտոկ Բ., Հոգվածներ ժողովրդական երաժշտության մասին (պարս. թարգմ. Ս.Բեյգալի): Rudaki publ., 1988, էջ 12-13:

³ Bartok B., Four Old Hungarian Folk Songs for Male Voices. N.-Y., 1955. Copyright and renewal assigned to Boosey and Hawkes.

⁴ Хоры венгерских композиторов. Составитель В.Живов. Музыка, Москва, 1974.

⁵ Գլոբալյան Գ., Կոմիտասի ոճը և XX դ. երաժշտությունը // Կոմիտասական 1, Հայաստանի ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, 15. 95:

The Arrangement of Folk Songs for Choir in the Works of Hungarian Composers

By : Hamid Askari

The arrangement of folk songs for choir, as a musical form, revitalizes national songs and presents them in a different and fascinating way. The purpose of this article is to study individual styles of two great Hungarian composers, Bela Bartok and Zoltan Kodaly, due to their arrangements of folk songs for choir. In this regard, "For old Hungarian folk songs" for male voices by Bartok and "Katalina" for mixed choir by Kodaly have been selected to be analyzed. Certainly, these two great Hungarian composers' works in this genre have been a creative model for other composers in 20th Century