

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ «ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՆՈՐԱՀՐԱՇԸ» ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄՇԱԿՄԱՄԲ

Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

Վարդանանց շարականը, ինչպես հայտնի է, բաղկացած է երկու խոշոր հատվածներից¹։ Եռամաս «նախաբանային» ծավալուն «Արիացեալք» հատվածը, մի ստեղի, որ երաժշտական առումով ռապսոդիա կամ թերևս անոճ կարելի է նկատել, և լակոնիկ կառուցվածք ունեցող տներից կազմված «Նորահրաշ», «հիմնական» հատվածը, որ երաժշտական-ժանրային տեսակետից ավելի շուտ որպես երգ պետք է ընկալել (ինքը հեղինակն այն անվանել է երգ)։ Մեղեդիապես հագեցված ու ծանր երգվող առաջին հատվածի և պարզ ու համեմատաբար թեթև, «գնայուն» երգվող երկրորդ հատվածի համադրությունը գոյացնում է երաժշտական խոշոր ձևի մի ամբողջություն, որը մոստիկայ կոմպոզիցիայի արվեստում վարպետության մի առատ դրսևորում է։ Այդ հատվածներից երկրորդը իր մեղեդիի մատչելիության ու, թերևս, խոսքերը անմիջականորեն Վարդան Մամիկոնյանին ուղղված լինելու շնորհիվ հատկապես լայն ժողովրդականություն է վայելել։

«Յամենայնի հանճարեղ» ներսեսի «քաղցր եղանակաւ» ու «խոսրովային ուժով»² հորինած շարականների, տաղերի, մեղեդիների ու երգերի շարքում «Նորահրաշն» իր արժանավոր տեղն ունի։ Այդ երգն իր շատ կողմերով սերտորեն կապված է նաև հայկական բուն ժողովրդական երաժշտությանը, մասնավորապես անդրադարձնում է ժողովրդական մեղեդիների կոմպոզիցիայի կարևոր հատկանիշներ։

«Նորահրաշը» հայ միջնադարյան այն երգերից չէ, որոնցում եղանակն իր երաժշտական-հուղական բովանդակությամբ ընդհանրացված ձևով է հաղորդում երգվող խոսքի իմաստը կամ տրամադրությունը։ Այստեղ խոսքի ամեն մի բառն արտասանվում, հնչում, տեղ է հասցվում. գեղարվեստական ամբողջությունը ստեղծելու մեջ խոսքն ու եղանակը հավասարազոր նշանակություն ունեն։ Չնայած դրան, երգն ունի նաև զուտ մեղեդիական զարգացում, գեղեցկություն, արտահայտչություն։ Այդ մեղեդիի երաժշտական որակը դոյանում է նրանում արտահայտչական միջոցների չափազանց խելամիտ ընտրության ու գործադրության շնորհիվ։

Զույնո ԴԿ դարձվածք է, բացառիկ հետաքրքրական ձայնեղանակներից մեկը, որ միջնադարի հայ երգահաններին թե՛ խոր հուղական, թե՛ գունագեղ մեղեդիներ ստեղծելու այլ առիթներ էլ է տվել։ Այդ ձայնեղանակը պարունա-

¹ Ն ի կ ո ղ ա յ ո ս Թ ա ճ յ ա ն, Զայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 889—894։ Տե՛ս նաև՝ Ե ղ ի ա Տ ն տ և ս յ ա ն, Շարական ձայնագրեալ, Ե մ ա ս, Իոթանպոլ, 1934, էջ 644։

² Կ ի Ր ա կ ո ս Գ ա ն ձ ա կ ե ց ի, Պատմություն հայոց, աշխատասիրությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 147 և 119։

կում է մի փոփոխական լադ³, միևնույն հիմքի վրա մաժոր և մինոր երանգ գոյացնող հնչյունների փոխհաջորդումով, որը գյուղական ժողովրդական եղանակների մեջ ևս միշտ արտահայտչական զգալի արդյունք է ստեղծել, ինչպես ստորև բերված թեկուզ և պարզագույն օրինակում է⁴.



Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Վարդանանց շարականի առաջին՝ «Արիացեալք» հատվածի մեղեդին, որ այլ ձայնեղանակով է ընթանում, իր առանձին բաժինների վերջավորության մեջ (տե՛ս ստորև) մեկ հնչյունով մի թեթև ակնարկ է պարունակում այն լադի, որում պետք է ընթանա «Նորահրաշ» հատվածը: Դրանով գեղեցիկ կերպով պատրաստվում է այդ երկրորդ՝ լադային տեսակետից առավել գունագեղ հատվածի երևան գալը. ամբողջության մասերը կապվում են միմյանց:



Ինչ վերաբերում է «Նորահրաշի» մեղեդիի ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքին, ապա այստեղ էլ որոշ բացառիկություն կա: Միջոցները խիստ սահմանափակ են. ձայնածավալը նեղ է՝ հիմնաձայնից վեր՝ միայն 4 աստիճան, և վար՝ 2, ընդ որում, ծայրի հնչյունները հանդես են գալիս մեկական անգամ. ելևէջային կաղմը սահուն-աստիճանական է բառիս բուն իմաստով, ամբողջ մեղեդիում միայն երկու, փոքր և փոքրագույն (3 և 2 աստիճանով) թռիչք կա, որոնք արդեն երգված ելևէջների թռիչքածև կրկնությունն են և առանձին լարվածություն չեն ստեղծում. վերջապես, ռիթմը ևս բավական պարզ է՝ գերադանցորեն երկու տեսակի՝ քառորդ և ութերորդական տևողության հանդարտ հաջորդականություն, որը միայն երգի երկու կեսերն սկսող ֆրազներում, կատարման ընթացքում, փոքր-ինչ ազատություն է ստանում: Եվ, շնայած միջոց-

³ Հայ մոնոդիկ երաժշտության նկատմամբ այս տերմինը գործածելիս մենք այն հատկացնում ենք ամբողջական պարբերության սահմաններում նրա լադային զարգացման հետևյալ երկու տեսակներին. ա) միևնույն հիմնաձայնի ղեկավարում տարբեր հնչյունաշարերի հաջորդում, բ) միևնույն հնչյունաշարի սահմաններում տարբեր հիմնաձայների գոյացում: Նրկու դեպքում էլ լադային ոլորտներն ու երանգները միանգամայն որոշակի են:

⁴ Կ ո մ ի տ ա ս, Աղագորական ժողովածու, Երևան, 1931, էջ 1 («Բորիկ մի քելե, փուշ է»):

ների այսպիսի ծայրահեղ «ժլատությունը», մեղեդին ամբողջությամբ հեռու է միօրինակությունից:

Գաղտնիքը կամ պարզապես վարպետությունը նախ՝ մաժոր-մինոր երանգախաղի մեջ է, որի մասին ասվեց, ապա՝ մեղեդիական զծի ալիքավորվածության մեջ, քանի որ ալիքները թեև ցածր, բայց շարունակական են, իսկ «հանդարտ մակերևույթը», որ անշարժություն կարող էր առաջ բերել, շատ ավելի կարճ զիծ ունի: Հնարավոր միօրինակությունը կանխող մյուս գործոնն էլ կառույցի առանձնահատկությունն է:

Ն Ո Ր Ա Կ Ր Ա Շ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ
ՀափաՎոր. Դ. Կ.

Նո - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ
Կը - րա - հրաշ Կը - րա - հրաշ

«Նորահրաշը» կառուցված է այնպես, որ անհավասարաչափ տարրերի հաջորդականությունից ստեղծվում է այնուամենայնիվ խիստ հավասար-

րակշռվածություն: Այս երևույթը, որ ընդհանրապես հայ•ժողովրդական մեղեդիների կառուցման գրավիչ կողմերից մեկն է և լայնորեն տարածված է գյուղական տարբեր տեսակի երգերում, նպաստում է նաև տվյալ մեղեդիի հոսունությանը, շարունակականությանը, ամբողջականությանը⁵:

Այս բոլոր հատկանիշներն էլ հենց «ապահովում են» երգի դուռ մեղեդիական արտահայտչականությունը նույնիսկ անկախ գրական տեքստից, առաջ բերում նրա պարզ ու գրավիչ անմիջականությունը: Անշուշտ, խոսքային տեքստի հետ երգն ամբողջությամբ ավելի խոր իմաստ է ստանում:

Այն հարցին, թե վարդանանց շարականի երկու հատվածների եղանակները որքան ձգգրիտ են հասել մեզ հին դարերից, լրիվ պատասխան տալն առայժմ դժվար է: Նշենք միայն, որ խաղային և նոր-հայկական ձայնանիշերով գրառումները համեմատելիս, ինչպես այլ շատ դեպքերում, այս դեպքում էլ նկատվում են ֆակտուրային որոշակի համապատասխանություններ, որոնք ինչ-որ չափով վկայում են հնագույն մեղեդիների պահպանվածության մասին: Այսպես թե այնպես, իր այժմյան՝ այսինքն մեզանից 100 տարի առաջ Ն. Թաշձյանի կողմից վերածայնագրված վիճակում էլ «Նորահրաշ» երգը ներկայանում է որպես միջնադարյան հայ մոնոդիկ երաժշտության բարձրարժեք կտորներից մեկը:

«Նորահրաշը» գրավել է Կոմիտասի, Մակար Եկմալյանի և մի շարք այլ հայ կոմպոզիտորների մասնավոր ուշադրությունը, որոնք ներդաշնակել, մշակել են այն⁶: Այդ մշակումներն ևս զեղարվեստական նկատելի հետաքրքրականություն ունեն, մինչդեռ դուրս են մնացել երաժշտագետների և կատարողների տեսադաշտից:

Եկմալյանի ներդաշնակությունն իր կյանքի ընթացքում չի տպագրվել: 1896 թ., նրա «Պատարագի» լույս տեսնելու տարին, հեղինակն իր ձեռագիրը, որում բացի «Նորահրաշից» նաև «Թաղումն քաջորդվույն» ստեղծագործություններ կա, նվիրել է լեզվաբան Ստ. Մալխասյանին, որն, ինչպես հայտնի է, Եկմալյանին նկատելի օգնություն էր ցույց տվել «Պատարագի» հրատարակության գործում⁷: Վերջինս 1909-ին այդ ձեռագիրը լուսանկարչական եղանակով, «Մակար Եկմալյանի անտիպ երգերից» ծանուցումով տպագրել է տվել Դարեգին Լևոնյանի «Գեղարվեստում»⁸: Այսպես, Եկմալյանի «Նորահրաշը» մամուլի էջերում թաքնված է մնացել:

Երգը ներդաշնակելիս Եկմալյանը Թաշձյանի ձայնագրած մեղեդիից դուրս է թողել երկու պարբերությունների սկզբում ազատ ռիթմով երգվող հատվածները⁹, ըստ երևույթին ամբողջ երգին հաղորդելու համար ժանրային այն հատկանիշը, որ նշված է նրա խորագրում՝ «Marcia religiosa», և բավականացել է «Նորահրաշ» և «Վարդան» բառերի վերջին վանկը երկարաձգելով: Ներ-

⁵ Այսպիսի մեղեդիների կառուցում անհամաչափությունների համաչափությունը կամ ներդաշնակությունը ասոցիացիայով կապվում է հայկական քարային զարդարվեստում և մանրանկարչության մեջ գոյություն ունեցող համանման երևույթների հետ:

⁶ Արմեն Տիգրանյանն այդ երգն օգտագործել է իր «Դավիթ-Քեկ» օպերայի մեջ:

⁷ Մակագրությունն է՝ «Նվեր իմ բարեկամ երաժշտուհի Ս. Մալխասյանին, 14 փետրվարի, 1896»:

⁸ № 3, էջ 177:

⁹ Այդ կապակցությամբ «պսակավոր»-ի առաջին երկու հնչյունները փոխել է:

դաշնակությունը շարադրության տեսակետից մոտ է, օրինակ, նրա «Պատարագի», «Մարմին Տէրունական» հատվածին¹⁰:

Հայտնի է, որ պոլիֆոն բաղմաձայնությունը՝ որպես երաժշտական զարգացման միջոց, Եկմալյանն իր ստեղծագործություններում համեմատաբար սահմանափակ է կիրառել: Դա բացատրվում է հայ իրականության մեջ այն ժամանակ այդ արվեստի փորձի սակավությամբ, նաև կոմպոզիտորի ստեղծագործական «բնավորությամբ», նրա նախասիրություններով: Նրա «Նորահրաշում» պոլիֆոնիա գրեթե չկա, եթե չհաշվենք «Որ վանեցեր» ֆրազը, ուր բասը, նմանակելով մեղեդիին, ինչ-որ չափով ինքնուրույնություն է ստանում, և ընդհանրապես ձայների հակադարձ շարժման դեպքերը, որ նույնպես, թեև միայն մի թեթևակի, ինքնուրույնություն են տալիս նրանց: Ուրեմն, բաղմաձայնման ոճը հոմոֆոն է, կարևորագույն նշանակություն ունի հարմոնիան, որ մայր-մեղեդիին լրացնում է և, պետք է ասել, լի՝ է լրացնում:

Մեղեդիի գրեթե ամեն մի հնչյունը մատուցվում է ակորդով, ընդ որում, ինչպես նրա այլ ստեղծագործություններում, այստեղ էլ պարզ նկատելի է հեղինակի հակումը բարեհնչուն (կոնսոնանս) ակորդների նկատմամբ, որոնք ամբողջությանը մի տեսակ ողջախոհ մաքրություն են հաղորդում:

Կան եվրոպական ավանդական ներդաշնակությանը բնորոշ դարձվածքներ, ինչպես՝ ավտենտիկ, պլագալ և բարդ կոշվող հանգածները, բայց կան նաև այդ ավանդականը մերժող դեպքեր թե՛ համահնչյունների կառուցման, թե՛ հաջորդականության մեջ, օրինակ՝ երկու պարբերությունների սկզբում և այլուր: Ընդհանուր առմամբ հարմոնիան լավ մերվում է մեղեդիին, արդեն հիշված հակադարձ շարժումը և ակորդների «հարմոնիկ» կապերը յուրահատուկ սահունություն են տալիս հյուսվածքին, ստեղծում խիստ միաձուլություն:

Եկմալյանն այս եղանակը ներդաշնակելիս տոնայնությունից դուրս բերելու անհրաժեշտություն չի զգացել, բայց նրբորեն հաշվի է առել մեղեդիի լադային փոփոխականությունը: Այդ տեսակետից զրավիչ է «արիաբար» և «պսակեցեր» խոսքերի հետ ռոմանտիկական մաժորամինոր համակարգի այսպես կոշվող ցած 6-րդ աստիճանի ակորդի կիրառումը, որ դյուրացնում է մեղեդիի մաժորից մինոր անցումը, այն դարձնում է բնական, լադային հակադրությունը՝ գեղեցիկ, արտահայտիչ¹¹:

Շնորհալու մեղեդիի մասին խոսելիս մենք ասացինք, որ նրա անհամաչափ կառույցը նպաստում է միապաղաղությունից խուսափելուն, երգի ընթացքը դարձնում է շարժուն: Եկմալյանի մշակման մեջ այդ բանին նույնչափ նպաստում են նաև ներդաշնակության լադային երանգի փոփոխումները: Ուրեմն, եթե այս երկու տվյալները միաժամանակ պատկերենք մի սխեմայում, ավելի պարզ կերևա վերը հիշված անհամաչափության հավասարակշռվածությունն ամբողջ երգում:

10 Մ. Եկմալյան, Իրգեցողությունը սրբոյ Պատարագի, Լայպցիգ, 1896, էջ 192:

11 Պետք է ասել, որ 1-ին տունը վերջավորող ակորդը բնագրում մինոր է, 2-րդը՝ նույն մեղեդիական նյութով՝ մաժոր: Լադային այսպիսի տարբեր վերջավորում Եկմալյանի համար բնորոշ չէ և այստեղ էլ անսովոր է հնչում: Մեզ թվում է, որ դա միտումով չի արված. մինորը նախնական մտադրությունն է, որ բնագրում, 1-ին պարբերության վերջում, պատահաբար չի ուղղվել, մնացել է այնպես, ինչպես եղել է: Այս նկատի ունենալով, 1-ին կեսի մինոր վերջավորությունը ցույց տվող նշանը մենք դրեցինք փակագծերում, նախընտրելի համարելով այստեղ ևս մաժոր ակորդը:

		Ֆրազներ			
		I	II	III	IV
1-ին պարբ.	{ լադային երանգը՝ տևողության միավորները՝	մինոր, 6	մաժոր, 9	մաժոր, 7	մինոր, 10
2-րդ պարբ.	{ լադային երանգը՝ տևողության միավորները՝	մաժոր, 6	մաժոր, 9	մաժոր, 7	մինոր, 10

Մեկնալույսն.

Ծառայան Արքայ Վարդանանց.
(MARCIA RELIGIOSA.)

mf — *p*

Սո-րա-հրազ պը-սա-կա-ւոր և զօ-րա-

Սո-րա-հրազ պը-սա-կա-ւոր և զօ-րա-

f

գլուխ ւ-ռա-փն-նայ, վա-ռն-

գլուխ ւ-ռա-փն-նայ, վա-ռն-

p — *pp*

յար զի-նու հոգ-ւոյն ւ-րի-ւ-բար ընդ դեմ մա-

յար զի-նու հոգ-ւոյն ւ-րի-ւ-բար ընդ դեմ մա-

Handwritten musical score for a song. The score is written on ten staves, with lyrics in Armenian below each staff. The lyrics are:

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

հոռ: վար - դան, քաղ նա - հա - քաղ, որ վա - նե -

Սխեմայից երևում է, որ լադային տեսակետից սկիզբները՝ հակադիր տարբերակված, վերջերը՝ միանման են, իսկ ֆրազների տեղանքային տեսակետից ընդհանուր անհամաչափություն կա, բայց երկրորդ ֆրազն առաջինից և չորրորդը՝ երրորդից երկար են, ուրեմն և 2-րդ պարբերությունն ամբողջապես 1-ից երկար է¹³։ Այս բոլորը ամբողջությունը համաչափեցնող նշանակություն ունեն։

¹³ Ի դեպ, կառուցվածքների անհամաչափությունն ավելի ակնբախ է դառնում, երբ նույնը դիտում ենք ըստ մոտիվների. ահա սխեման՝

$$2+4, 4+5, 3+4, 4+6:$$

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of ten staves of music, arranged in five systems of two staves each. The notation is in a traditional Armenian style, using a system of letters and symbols to represent pitch and rhythm. The lyrics are written in Armenian script below the staves. The score includes various musical markings such as 'div.' (divisi) and 'unis.' (unison). The lyrics are:

Վար - դան, վազ նա - հա - րաւ,

Վար - դան, Վար - դան,

Վար - դան, Վար - դան, վազ նա - հա - րաւ,

Վար - դան,

Վար - դան,

որ վա - նե - ցեր ըչ թըղ - նա - միւ, վար - դա - րաւ,

որ վա - նե - ցեր ըչ թըղ - նա - միւ, վար - դա - րաւ,

ունի.

ար - եւմ - բըղ լո պը - սա - կե - ցեր վե - կե - ղե - ցի:

ունի.

ար - եւմ - բըղ լո պը - սա - կե - ցեր վե - կե - ղե - ցի:

ծական տեքստի իմաստի, ավելին՝ նրա առանձին արտահայտությունների իմաստի հետ: Այսպես, 1-ին պարբերության մեջ ուժային բարձրակետն ընկնում է «վառեցար զինու հոգւոյն», 2-րդում՝ «վարդագոյն արեամբդ քո» արտահայտությունների վրա, մինչդեռ «ընդդեմ մահու» արտահայտությունը մեղմագույն է երգվում, «պսակեցեր զեկեղեցի»՝ նույնպես: Այսպիսի հետաքրքրական կապ գոյացել է նաև աստիճանաբար ուժեղացող և մեղմացող տեղերում:

Մեղ հայտնի չէ՝ Եկմալյանի «Նորահրաշը» կատարվել է թե ոչ: Ինչպես ասացինք, հրապարակվել է 1909-ին: Կոմիտասին, այն տարբերակը, որի մասին խոսվելու է, գրված է 1911-ին, Պոլսում:

Կոմիտասի համար, որ շատ տարբերակներով մշակել է հայկական բաղմաթիվ հոգևոր երգեր, «Նորահրաշի» մշակումը, անշուշտ, ինքնուրույն է:

ենթադրվող մի «հերթական» աշխատանք պետք է եղած լինի: Անկախ դրանից, նա սկսեց ուշադրություն է նվիրել ազգային հին պատմության այս վառ հայրենասիրական դրվագին, քանի որ մշակել է Վարդանանց հերոսամարտին նվիրված գրեթե բոլոր լավագույն աշխարհիկ երգերը նույնպես՝ «Հիմի՞ էլ լռենք», «Մեզ նոր արև ծագե», «Իմ հայրենյաց արև՝ Վարդան»: «Նորահրաշի» մշակումը մենք հայտնաբերեցինք Կոմիտասի ծոցատետրերից մեկի մեջ սոսկ սևագիր վիճակում (ստորև՝ բնագրի լուսանկարը), բայց դրա երաժշտական բովանդակությունից էլ պարզ երևում է երգի նկատմամբ կոմպոզիտորի խոր շահագրգռվածությունը:



Կոմիտասի մշակումը այլ սկզբունքով է: Նա պահպանել է պարբերությունների սկզբնական, ազատ ութմով ընթացող դարձվածքները (Թաշճյանի ձայնագրության հետ համեմատած միայն մի քանի մեղեդիական «զարդարանքների» պարզեցում է արել) և դրանք ներդաշնակել է պոլիֆոն ոճով, ավելի ստույգ՝ նմանակման պոլիֆոնիայի ոճով:

Այս տեսակի պոլիֆոն դարձվածքներ Կոմիտասն ունի և՛ հոգևոր, և՛ ժողովրդական երգերի մշակումներում: Ճիշտ է, տպագրված «Պատարագում», որը հիմնականում Պոլսում է հորինված, ձայնից ձայն անցնող, նմանակող սկզբնական դարձվածքները քիչ են. կան, օրինակ, «Խորհուրդ խորին» հատվածում, ուր մեներդող տենորին որպես արձագանք նույն խոսքերով պատասխանում են խոր բասերը, կարծես հաստատում Խորհրդի խորությունը, կամ՝ «Սուրբ, սուրբի» մեջ, որտեղ վերևի երեք ձայներին դարձյալ արձագանքում են բասերը, հաստատելով այդ գաղափարը:

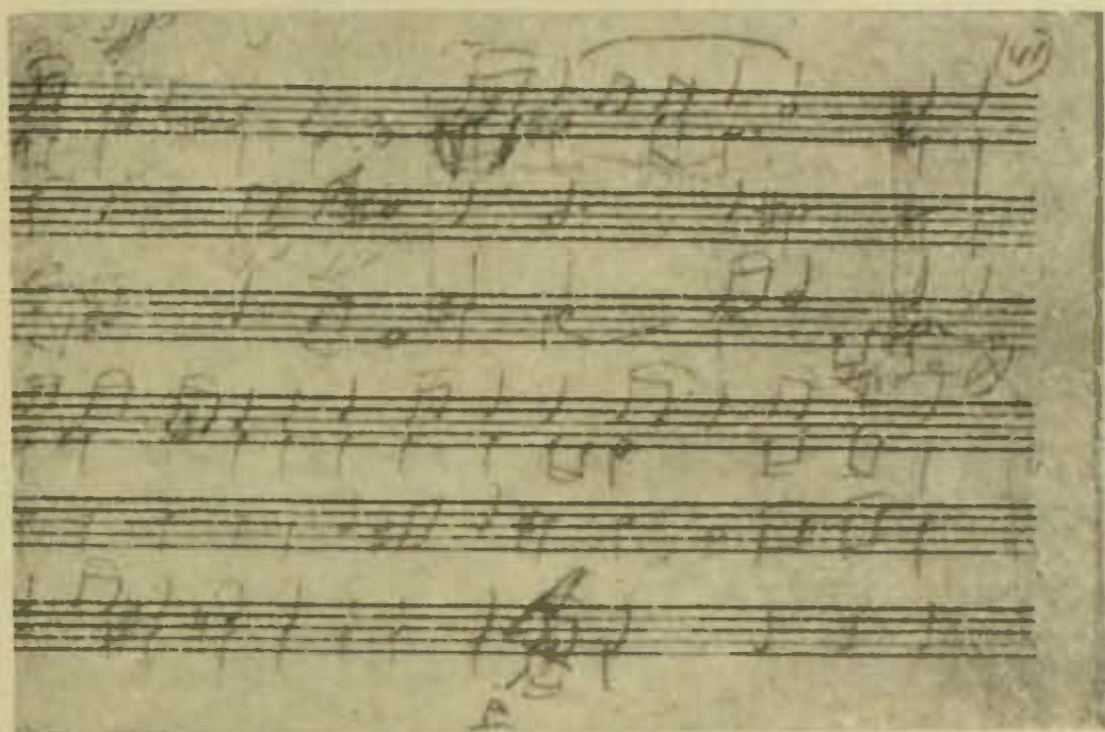
Էջմիածնում մշակված հոգևոր երգերում նման դարձվածքներ ավելի շատ են տեսնվում, և հետագայում դրանց պակասելը կապված է Կոմիտասի բազմաձայնման արվեստում տեղի ունեցած որոշակի էվոլյուցիայի հետ¹⁵:

Անշուշտ, ամեն անգամ, նայած երաժշտության կոնկրետ բնույթին, այդ նմանակումները մի որոշակի նպատակի են ծառայում, արտահայտչական որոշակի արգյունք ստեղծում: Ժողովրդական երգերի մշակումներից նույնպես կարող ենք հիշել «Ա՛խ, մարա՛լ ջան» վաղ տարբերակի սկիզբը, որտեղ ամեն կողմից լսվող նույն կոշական բառերը երգին դրամատիկ հնչում են տալիս.

¹⁵ Այդ մասին մենք խոսել ենք մեր «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» հոդվածում (տե՛ս «Կոմիտասական», Երևան, 1969):

բնորոշ են դրանք նաև «Լոռու հոռովելում», «Գութանի երգում» ու «Կալերգ և սալերգերում», ուր նպաստում են աշխատանքային բնապատկեր ստեղծելուն և էպիկական, մասշտաբային հնչում են տալիս խմբերգերին:

Բնույթով այս վերջիններին են մոտիկ կոմիտասյան «Նորահրաշք» նմանակող բացականչությունները: Այստեղ վերին երեք ձայների միահամուռ «Նորահրաշք» դարձվածքին, որի երաժշտությունը կոշական բնույթ ունի, ստորին ձայնը պատասխանում է՝ «Նորահրաշք, նորահրաշք», երկրորդն ավելի բարձրից, ավելի «համողիչ», նախ՝ ստեղծվում է մի ոգեշնչված մթնոլորտ, որից հետո միայն սկսվում է պատմելը:



Երկրորդ պարբերության սկզբում ևս՝ նախ շորս ձայները միասին բացականչում են՝ «Վարդա՛ն...», ապա առանձին ձայներում (ալտ, տենոր և 1-ին բաս, հետո՝ 2-րդ բաս) կրկնվում է նույն բացականչությունը, կարծես ժողովրդի միջից տարբեր մարդիկ, տարբեր կողմերից իրենց նվիրվածությունն են հավաստում հերոսին: Այսպիսով, ամբողջությունից մի տեսակ անջատվում, ընդգծվում, հնչյունային մի ավելի շոշափելի հետք են թողնում երկու բառ՝ «Նորահրաշք... Վարդա՛ն...»: Բանաստեղծությունն ու եղանակն արդեն այնպես են կառուցված, որ մի շարք տների երկրորդ կեսի սկզբում շեշտվում են Վարդանանց հերոսներից մեկն ու մեկը՝ Խորե՛ն, Հմայա՛կ, Տաճա՛տ և այլն:

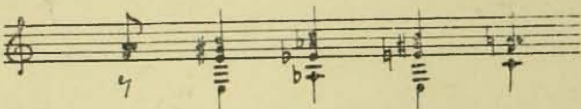
Ինչ վերաբերում է շարունակությանը, Կոմիտասի մոտ ևս մայր-մեղեդին իշխող է, ֆակտուրան նույնքան ակորդային, բայց «երկրորդ» ձայներն այստեղ ավելի ինքնուրույնություն ունեն, և ամբողջը գերազանցապես պոլիֆոն տպավորություն է գործում: Ի դեպ՝ շարադրության տեսակով այս էլ մոտիկ է իր՝ Կոմիտասի «Պատարագի» «Մարմին Տէրունականին»¹⁶:

Հետաքրքրական է, որ «արիաբար» և «պսակեցեր» խոսքերի հետ Կոմիտասի մոտ էլ, թեև մի փոքր այլ ձևով, հանդես է գալիս նույն հարմոնիան, ինչ որ Եկմալյանի մոտ է՝ մաժորամինոր համակարգի ցած 6-րդ աստիճանի ակորդը: Սակայն, ամբողջությամբ վերցրած, Կոմիտասն ավելի գունեղ ներդաշնակություն է կիրառել և դրան արտահայտչական ավելի մեծ դեր հատկացրել: Բավական է ասել, որ 2-րդ պարբերության մեջ ներդաշնակումը խիստ

¹⁶ Կոմիտաս, Երգեցողությունք սրրոյ Պատարագի, Փարիզ, 1933, էջ 22:

տարբերակելով, հեղինակն իրականացրել է տոնայնական գունեղ անցումներ և երգի, վերջին հաշվով, փոքր ծավալում ներգրավել է հարմոնիաների բավական լայն շրջանակ:

Այստեղ տեսնում ենք ժողովրդական և հոգևոր երգերի երգչախմբային մշակումներում Կոմիտասի նախասիրած մի այլ հնար ևս՝ ձայների ինքնուրույն ընթացքի հետևանքով նրանց «սպտահական» լուրջորդումներից կամ ոչ-ակորդային հնչյուններից ներդաշնակության մեջ գոյացող հեռավոր-տոնայնական հարմոնիաներ (օրինակ՝ սոլ-դիեզ կամ լյա-բեմոլ մաժոր ակորդը երգի սկզբում): Ուրեմն, երգի սկզբնական ֆրազում փաստորեն հնչում են՝ ֆա. մի, լյա-բեմոլ, մի. ֆա՝ բոլորը մաժոր հարմոնիաներ (ստորև՝ սխեման), և դա հենց սկզբից երգին, նրա հետագա զարգացման համար զորեղ լիցք է տալիս: Ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի երգում ԴԿ դարձվածքի լադային ինքնատիպությունը երևան է բերված ավելի ևս լայնորեն:



Ավելորդ չի լինի բերել նաև Կոմիտասի մշակման սխեման ըստ լադային երանգների և ֆրազների տեականության, որտեղ նույնպես երևում է երգի կառույցի ընդհանուր ներդաշնակ բնույթը, որ մի այլ տեսակի է, քան Եկմալյանի մշակման մեջ:

1-ին պարբերություն՝	$\left\{ \begin{array}{cccc} \text{մինոր, մաժոր, մաժոր, մինոր-մաժոր} \\ 7+4 & 9 & 7 & 11 \end{array} \right.$
2-րդ պարբերություն՝	$\left\{ \begin{array}{cccc} \text{մաժոր, մինոր, մաժոր, մինոր-մաժոր} \\ 7+4 & 9 & 7 & 11 \end{array} \right.$

Կոմիտասի «Նորահրաշ» այստեղ առաջին անգամ հրապարակելով, մենք չփորձեցինք երգում երանգանիշեր դնել (բնագրում չկան): Այդ երգը կատարողական մեկնաբանության բազմազան հնարավորություններ է տալիս, ու թերևս մի շարք կատարումներից հետո միայն հարմար կլինի դրանցից լավագույն ձևն արձանագրող երանգանիշեր և տեմպային ցուցիչներ դնել: Ինչ վերաբերում է տակտագծերին, որ նույնպես բնագրում չկան (բացի երկու տեղից), կարդալը դյուրացնելու համար դրեցինք, հիմնվելով նման ստեղծագործություններում տակտագծերը նշանակելու Կոմիտասյան սկզբունքի վրա:

Ներսես Շնորհալու «Նորահրաշ» երգի Եկմալյանի և Կոմիտասի մշակումները հայ կոմպոզիտորական երաժշտության զարգացման տարբեր շրջանների արգասիք են և արդեն այս պատճառով, կոմպոզիտորական արվեստի տեսակետից, միմյանցից բավական տարբեր են: Երկուսի մեջ էլ, երաժշտական տեխնոլոգիայում, հավասարապես ցայտուն արտահայտված է հեղինակների անհատականությունը, ինչը նույն հեղինակների բաղմամբիվ այլ գործերում ճանաչված է որպես նրանց ստեղծագործական-ոճական արժանավորություն: Երկու մշակումներն էլ անհամեմատ բարձրացնում են նախնական միաձայն երգի զեղարվեստական նշանակությունը և իրենց առանձին արժանիքներն ունեն. դրանք միևնույն խոսքերին ու եղանակին տարբեր արտահայտչություն են տալիս:

Եվ եթե թույլատրելի է այնպիսի ոչ-մեծածավալ (նաև պարզ ու համեստ և մեծ հավակնություն չունեցող) գործերին, ինչպիսին այս երկու խմբերգերն են, կերպարային-հուզական բնութագրություններ տալ (այն էլ՝ անձնական ընկալումով), ապա կարծում ենք՝ սխալ չի լինի ասել, որ երկու խմբերգն էլ բավականաչափ հուզական են և գեղեցիկ, բայց եթե նկմալյանի մշակումն ունկնդրելիս նրանում, ներքին ողջ հուզականությամբ հանդերձ, զգացվում է ինքնամոռիություն մի ձգտում, թերևս ընկալվում է նահատակված հերոսի համար սրտաբուխ աղոթքի մի պահ, ապա Կոմիտասի մշակումն ունկնդրելիս զգացվում է ներքուստ փոթորկվող և պոռթկալու պատրաստ բողոքի մի պահ: Նկմալյանի մշակման մեջ աչքի է դարձնում քնարականությունը, Կոմիտասի մշակման մեջ՝ ավելի շուտ վիպական հերոսականությունը:

«НОРАХРАШ» НЕРСЕСА ШНОРАЛИ В ОБРАБОТКЕ
ЕКМАЛЯНА И КОМИТАСА

Р. А. АТАЯН

(Резюме)

Наряду с богатым литературным наследием Нерсеса Шнорали (1102—1172), выдающуюся ценность представляют и его музыкальные (моноподические) сочинения — «сладкозвучные» шараканы, таги, мегедий и пр. В статье публикуется песня Шнорали «Норахраш»*, посвященная армянскому полководцу V в. Вардану Мамиконяну.

Примечательно мелодическое искусство средневекового мастера; мудро отобранные, хотя и скромные, и умело примененные выразительные средства (одноименно-переменный лад, неизменно волнообразное движение, уравновешенно-асимметричное строение) придают его мелодии особую напевность.

Мелодия эта и патриотическое содержание песни привлекали внимание многих армяноких композиторов. Здесь приводятся хоровые обработки М. Екмаляна и Комитаса (первая публикация), прослеживаются композиционные особенности обработок. Оба автора тонко подметили ладогармонические возможности напева, но использовали их по-разному. Гармония у Екмаляна строга, а у Комитаса более красочна и несет большую выразительную функцию, у него же важное значение приобретает контрастно-полифонический прием развития. Если обработка Екмаляна в целом лирического плана, то в комитасовской подчеркнута эпичность образа.

Две разнохарактерные обработки одной и той же средневековой песни — плоды различных периодов развития национальной композиторской музыки и разных авторских почерков, обе имеют несомненные художественные достоинства.

* Запись Н. Ташчяна («Шаракноц», Вагаршапат, 1875, стр. 890). приводится в переводе с армянских нотных знаков на европейские.