

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆ
Ս տ ե ղ ծ ա գ ո ծ ու թ յ ու ն ը*
(Ծննդյան 125-ամյակի առթիվ)

Պրոֆ. Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

Մակար Եկմալյանի ստեղծագործությունը իր ժանրային ընդգրկումով և բովանդակությամբ արգասիք է հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման այն շրջանի, երբ նրանում եռանդուն կերպով մշակվում էին ազգային ոճի հիմքերը:

XIX դարի վերջի բարձրագույն երաժշտական ուսումնական հաստատություններում կոմպոզիցիայի տեսություն սովորողների առջև, որպես կանոն, հատկապես ազգային ոճով ստեղծագործելու, նույնիսկ ստեղծագործական անհատականություն երևան բերելու խնդիրներ դեռևս չէին դրվում: Այդ խնդիրները չէին դրվել նաև Եկմալյանի առջև: Նրա պահպանված ուսումնառական աշխատանքներից, որոնք են՝ «Из слез моих» ռոմանսը, «Благослови, душа моя», «При реках Вавилона», «Тени высоких гор» խմբերգերը, սիմֆոնիկ նվագախմբի Ուվերտյուրը, «Роза» կանտատը (ըստ Մորից Հորնի պատմըվածքի, դիպլոմային աշխատանքը, որից պահպանվել է միայն սկզբնական հատվածը) և այլն, երևում է ուսման տարիներին նրա կողմից «կոմպոզիցիայի տեսությանը» տիրապետելու հաջող ընթացքը: Բայց դրանք, չնայած իրենց երաժշտական ակնառու բարեմասնություններին, ազգային ոճի և ընդհանրապես ստեղծագործական անհատականության տարրեր իսկապես երևան չեն բերում¹:

Մեծ մասամբ ուսումնական ավարտելուց հետո միայն, երբ երիտասարդ կոմպոզիտորը կյանք էր մտնում, շփվում ազգային իրականության հետ, նրա համար ծագում էր իր ստեղծագործությամբ հարազատ ժողովրդական միջավայրին մերվելու հարցը, այն միջավայրին, որը այդ ստեղծագործության ընկալողը և գնահատողը պետք է լիներ:

Դժվար չէ պատկերացնել, թե Մակար Եկմալյանի համար որքան զրավիչ պետք է եղած լիներ եվրոպական դասական երաժշտությունը (Որպես ուսումնառական հանձնարարություն նա լարային կվարտետի և սիմֆոնիկ նըվագախմբի համար գործիքավորել էր Բեթհովենի, Մենդելսոնի, Շումանի դաշնամուրային պիեսները): Բայց կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո նրա համար ևս ծագեց սեփական լեզվով ազգային երաժշտական կերպարներ կերտելու անհրաժեշտությունը:

* Սկիզբը տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանգես», 1981, № 1:

¹ Ուսումնառական հանձնարարություններից դուրս 1886 թ. Եկմալյանը նաև խմբագրել ու ներդաշնակել է իր էջմիածնական ոչ երաժիշտ ընկերոջ՝ Ղազարոս քահանա Հովսեփյանի հավաքած, փոխադրած, մասամբ էլ հորինած մանկական երգերը («Քնարիկ մանկական», Պետերբուրգ, 1887):

Եկմալյանի և ժամանակի մյուս հայ երաժիշտների համար նրանց գործունեության կերպը որոշող առանձնահատկությունն այն էր, որ Հայաստանում, եվրոպական առումով պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի անբավարար զարգացածության պայմաններում, կոմպոզիտորը (այս անվանումն էլ չկար և երկար ժամանակ դեռ չէր լինելու ժողովրդի բառապաշարում) պարտադիր կերպով պետք է հանդես գար նաև որպես կատարող, երգեցողության ուսուցիչ, ևրգախումբ կազմակերպող, երաժիշտ-քննադատ, ժողովրդական երաժշտության մասնագետ և այլն:

Այս բոլոր հանգամանքները կանխորոշեցին նաև Եկմալյանի գործունեության թե՛ ընդհանուր բնույթը և թե՛ նրա ստեղծագործության բնագավառն ու ժանրերը: Դեռևս մանկուց նրան առանձնապես հարազատ էին հայ հնավանդ հոգևոր երգերը, նրա երաժշտական գիտակցության մեջ ամբարված էին նաև այսպես կոչվող «ազգային» երգերը: Հենց սրանք էլ դարձան նրա ետևորդական ստեղծագործության նյութը, նրա ստեղծագործական (մասնավորապես՝ ոճական) որոնումների սկզբնական հիմնական առարկան: Դա բընական էր. ամենից ավելի անմիջական, ավելի արտահայտիչ կերպով հենց վոկալ երաժշտությամբ ու բանաստեղծական հարազատ կերպարների օժանդակությամբ դյուրին էր ազգային լեզվով արտահայտվելը, իսկ ժողովրդական երգը միշտ էլ այդ լեզվի հիմնական կրողը և ազգային ոճի գլխավոր ուղեցույցն է եղել:

Հոգևոր երգերին Եկմալյանը հիմնովին ծանոթացել ու դրանք իր համար «համակարգել» էր 1870-ական թթ., երբ կազմվում էին երեք հայտնի ժողովածուները: Նա հետագայում դրանցից որպես իր ստեղծագործության նյութ ընտրեց գլխավորապես Պատարագի մեղեդիները, նախապես ձայնագրվածին որոշ բաներ էլ իր կողմից ավելացնելով: «Ազգային» և քաղաքային ժողովրդական քնարական երգերի նրան մատչելի դարձած պաշարը զրահաված էր վերը նկարագրված «երգարանում», որտեղ երգային այդ ստեղծագործությունները ընդգրկված էր և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ ծագում ունեցող հատվածներով:

Երգարանի բովանդակությունը ընդհանրապես խայտաբղետ է: Անդրադարձնելով ժամանակի հայ քաղաքների երաժշտական կենցաղը, այնպիսի երգերի կողքին, ինչպիսիք են, օրինակ, «Առավոտյան քաղցր և անուշ» նշանավոր տաղը, «Հայկական երգերի թագուհի» (ըստ Բաֆֆու) «Մայր Արաքսի ափերով»-ը², «Գիշեր-ցերեկ կհառաչեմ» երգ-ոտմանսը (որ հետագայում գրավել է նաև Ա. Սպենդիարյանի ուշագրությունը), անհավակնոտ, բայց ջերմ-մեղեդիական «Ազնիվ ընկեր»-ը, «Ոլոր-մոլոր»-ը և այլն, կան նաև ժամանակի ընթացքում ազգային «երգացանկից» դուրս մնացած նմուշներ: Մի քանիսը, ինչպես, օրինակ, Ղ. Ալիշանի «Ո՛վ դու բարեկամ», Պեշիկթաշլյանի «Ո՛հ ի՛նչ անուշ» և Պաղտասար Դպրի «Ի ննջմանեդ արքայական»-ը այլ, պակաս արժեքավոր եղանակներ ունեն, քան դրանց այժմ հանրածանոթ եղանակները:

2 Ներկայումս հայտնի, տարածված եղանակն է, Կոմիտասի մշակած տարբերակից թեև հորը-ինչ պարզունակ, բայց ինչ-որ չափով ավելի «զտարյուն»: Այդ եղանակի 1870-ական թվականներին իրականացված այս գրառումը արդեն լիովին հերքում է այն սխալ տեսակետը, թե «Մայր Արաքսի ափերով» երգը իբր հորինված է 90-ական թվականներին (տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1965, № 1, էջ 56 և Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 176):

Լի դեպ, երգարանում կա նաև Ք. Պատկանյանի թարգմանած, «պլառոնական»-հայրենասիրական «Ինձ համար չէ՝ զարնան գալը» երգը, որ հայ քաղաքային «դաժան» ումանսի առաջին կատարյալ նմուշներից է (և որպես այդպիսին պատմական հետաքրքրություն ունի), մի նմուշ երգային սենտիմենտալիզմի, որին մի շարք հայ հեղինակներ տուրք են տվել:

Կարևորն այն է, որ, ինչպես երևում է Եկմալյանի երգարանի և նրա՝ հետադադում մշակած երգերի համեմատությունից, նա ժամանակի հայ քաղաքային երգերի հեղեղի մեջ կարողացել է կողմնորոշվել, գաղափարական-գեղարվեստական առումով առաջնակարգն ու լավագույնը ջոկել երկրորդականից, վճռականորեն հեռու մնալ գայթակղիչ սենտիմենտալիզմից:

Ոչ միայն Եկմալյանի, այլև նրանից առաջ Կարա-Մուրզայի և ապա՝ Կոմիտասի ստեղծագործությունները մեզ են հասել բնավ ոչ լրիվ վիճակում³:

Եկմալյանի ետկոնսերվատորիական պահպանված ստեղծագործություններն են՝ Պատարագը, որ մշակված է երեք տարբերակով՝ արական եռաձայն և քառաձայն, և խառն քառաձայն երգչախմբի համար, քաղաքային ժողովրդական քնարական և ժողովրդականացած հայրենասիրական երգերի, ինչպես և դյուդակական ժողովրդական երգերի մշակումները, մեղեդիական որևէ սկզբընադրուրից անկախ մի քանի երգային գործեր և դաշնամուրային «Յայգերգը»:

Մակար Եկմալյանի ստեղծագործական ժառանգությունը և հայ երաժշտության զարգացման պատմության մեջ նրա դերը երկար ժամանակ թերազնահատվել է, թե՛ անցյալում և թե՛ համեմատաբար նոր ժամանակներում: Պատճառը մասամբ եղել է այն, որ նրա ստեղծագործությունների զգալի մասը, և մասնավորապես աշխարհիկ մասը, հրապարակված չէր և Եկմալյանը դիտվում էր որպես սոսկ «եկեղեցական» գործերի հեղինակ: Բայց նրա հագեղորեն ու ստեղծագործությունն էլ ըստ արժանվույն չի գնահատվել:

Դեռևս դարի սկզբներին երաժշտագետ Վ. Կորդանովը, թեև ականատես է եղել Պատարագի ունեցած հսկայական հաջողությանը, այնուամենայնիվ՝ դա համարել է միայն մի «քրտնաջան, դժվարին ու բարեխիղճ» աշխատություն, որի «յուրաքանչյուր էջում զգացվում է նոր ձևի մեջ դրված հին եղանակի այս կամ այն կողմի անպուտացիա» (անդամահատում)⁴:

Ասվածը գուցե և տպավորիչ է, բայց ճիշտ չէ:

Կորդանովը մերժել է Եկմալյանի երաժշտականությունն անգամ՝ զանց առնելով Պատարագին տված՝ հենց երաժշտականության առումով այնպիսի հսկաների գնահատականը, ինչպիսիք են Ջ. Վերդին և Կ. Սեն-Սանսը: Ցավալի է, որ նա, անհրաժեշտ չափով ծանոթ չլինելով հայ երաժշտությանը, այնուամենայնիվ, իր հեղինակությամբ ու գրելու անառարկելի տոնով Պատարագում կասկածի տակ է դրել նաև «եղանակի, ութմի և պրոսոդիայի ճշգրտությունը»:

³ Այն ժամանակ նոր ստեղծվող երկերը տպագրելու հնարավորություն, անգամ հեռանկար չի եղել: Հայտնի չէ, օրինակ, թե Եկմալյանի Պատարագից այժմ ինչ մնացած կլինի, եթե ժամանակին Թիֆլիսի հայ հասարակության առաջադեմ ներկայացուցիչները համատեղ ջանքերով չգրադրեին դրա տպագրության հարցն առաջ քաշելով և անհրաժեշտ միջոցներ փնտրելով:

⁴ В. Д. Корганов, Кавказская музыка, Тифлис, 1908, стр. 74.

⁵ Նույն տեղում, էջ 75: Ավելացնենք, որ հետագայում, Թիֆլիսի «Кавказ» լրագրում (1915, № 107) մի համերգի մասին գրած իր թղթակցության մեջ Կորդանովը առիթ է գտել

Մեր ժամանակներում, հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության կազմավորման և զարգացման ընթացքը մանրամասնորեն լուսաբանած, առավել խորատես երաժիշտ-պատմաբաններից Ա. Շահվերդյանը, Կորգանովին հակառակ, դրական շատ բան է նկատել Պատարագում: Պատարագը գնահատելով որպես «հայ եկեղեցական երաժշտության ավանդույթները լավ գիտեցող, էրուդիցիայի տեր երաժշտի լուրջ, կապիտալ աշխատություն», նա գտել է, որ «եկմալյանի ընտրած մեղեդիները և դրանց առատորեն ներկայացված տարբերակները հնարավորություն են տալիս բավականաչափ լիակատար պատկերացում կազմելու հինավուրց երգասացությունների հարստության, արտահայտչական ուժի, գեղեցկության և ինքնատիպության մասին, ակնառու կերպով վկայում են պահպանված ձևերի բազմազանությունը», որ եկմալյանի այդ «մոնումենտալ ստեղծագործության հարմոնիկ պլանը պարզ ու հստակ է», որ մի շարք տեղերում «խստաշունչ և առնական եղանակները կոմպոզիտորը հարստացրել է անկեղծորեն պարզ, նույնքան խստաշունչ և աղնիվ հարմոնիայով», որ խմբերգային շարադրանքը «բնական» է, ի հայտ է բերված «երգչական ձայների արտահայտչականության լավ տիրապետում», արդյունքում «ստացվում է գեղեցիկ հնչողություն, որը օժտված է գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով», իսկ երբեմն երաժշտությունը «հասնում է իսկական հզորության ու զրամատիզմի արտահայտության»: Շահվերդյանը նշել է և այն, որ իր աշխատությամբ «եկմալյանը եկեղեցու երաժշտա-կատարողական համեմատաբար ընդարձակ միջոցները հաջողությամբ օգտագործեց երաժշտական լայն լուսավորության նպատակներով, հանդես եկավ որպես «եկեղեցում տրվող համերգի» կազմակերպիչ՝ դրանով իսկ նպաստելով հայ խմբերգային կուլտուրայի նշանակալից զարգացմանը և հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնության արմատավորմանը», և որ «Պատարագը հանդիսացավ հարմոնիայի յուրատեսակ դասագիրք երիտասարդ հայ երաժիշտների համար և ունկնդիր զանգվածների գեղարվեստական ճաշակը զարգացնող դպրոց», որ դրանով եկմալյանը «մեծ դեր կատարեց հայ կատարողական կուլտուրայի պրոֆեսիոնալ աճման և խմբերգային ավանդույթների զարգացման գործում»⁶ և այլն:

Այս բոլորը միանգամայն արդարացի է և դիպուկ է նկատված: Բայց դրա հետ մեկտեղ Ա. Շահվերդյանը իրավացի չէ, երբ գտնում է, որ Պատարագի գաղափարական հիմքը կղերա-կոնսերվատիվ էր և որպես այդպիսին եկմալյանի Պատարագը «առաջադիմական արվեստի դիրքերից այն կողմ էր կանգնած», ընդ որում, նրա խոսքը տվյալ դեպքում հոգևոր բովանդակություն ունեցող խոսքային ստեղծագործությունը:

ավելի ևս ունշացնող գնահատական տալ եկմալյանի Պատարագին (տե՛ս В. Корганов, Статьи, воспоминания..., Ереван, 1968, стр. 329). Ա. Շահվերդյանը իրավացիորեն գրել է եկմալյանի նկատմամբ Կորգանովի ընդհանրապես աշատու վերաբերմունքի մասին, որը առանձնապես ցայտուն արտահայտվել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում նրա աշխատելու ընթացքում (տե՛ս նրա՝ Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 313): Անկախ դրանից, սակայն, եվրոպական դասական երաժիշտների մասին ընդհանուր երաժշտագիտության մեջ որոշակի կշիռ ունեցող գրքերի և կովկասյան երաժշտության առանձին երևույթների մասին արժեքավոր հոգվածների այս հեղինակը հայ երաժշտության ուսումնասիրության բնագավառում, ցավոք, նկատելի արժեքներ չի թողել, ճիշտ չի գնահատել նաև Արմիտասի ստեղծագործությունը:

Ճ Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, էջ 321—324:

մասին չէ, այլ մեղեդիական նյութի «մշակման մեթոդի միօրինակության», հարմոնիայում հաճախ «դպրոցական թեորիայի կանխասահմանված նորմերով առաջնորդվելու» ու դրանով «լադային տեսակետից ինքնատիպ հնագույն մեղեդիները դիմադրելու» մասին⁷:

Ինչ վերաբերում է Եկմալյանի Պատարագի նկատմամբ Կոմիտասի քննադատական վերաբերմունքի հարցին, ապա շնայած բազմակողմանի դիտողություններին, Կոմիտասի քննադատության գլխավոր առարկան ոչ թե Եկմալյանի երկն է ամբողջապես, որին նա բարձր գնահատական է տվել, այլ Պատարագում օգտագործված եղանակներն են: Կոմիտասը առարկում է, մասնավորապես, Տերունական աղոթք «Հայր մեր»-ի տարբերակներից մեկի և Պատարագի՝ դրա հետ կապված մյուս հատվածների մեղեդիական ոճի դեմ:

Կոմիտասը գրում է. «Հայր մեր. էջ 74 և 210. Հառաջաբանում հիշվում է, որ սա հայրապետական մաղթանքիցն է փոխ առած. երկուսն էլ ունինք մեր աչքի առաջ, բայց նմանությունն նշմարել չկարողացանք... «Հայրապետականը» կազմված է քառյակների դրուծյամբ, որ արևելյան է, իսկ այս՝ եվրոպական F dur կամ majeur ելևէջի դրուծյամբ»⁸: Նման դիտողություն ունի նաև «Քրիստոս պատարագեալ» հատվածի մասին, որը (Պատարագ, էջ 87—96)⁹ «այլ տեղից է առնված... եվրոպական dur ելևէջն ունի»: Իսկ «Հին Գոհանամքի» (էջ 168—174) մասին խոսելիս, իր միտքն ընդհանրացնում է, ասելով՝ «Ահա այս ոճն ու ոգին ունենալու էին «Հայր մեր», «Քրիստոս պատարագեալ» իր սարքովը և «Սուրբ, սուրբ»-ի բարձրացված մասերը»⁹:

Ուրեմն, Կոմիտասի գլխավոր առարկությունը վերաբերում է Եկմալյանի Պատարագի 1-ին և 3-րդ տարբերակի «Հայր մեր»-ների մեղեդիական նյութին, դրանց հետ մեղեդիապես սերտ կապված՝ «Քրիստոս պատարագեալ», «Գոհանամք» (էջ 93), «Լցաք ի բարություն» ու «Եղիցի անուն Տէառն» հատվածներին իրենց մանրամասնորով և «Սուրբ, սուրբ»-ի «բարձրացված մասերին» (իսկապես ասած՝ «որ գալոցդ» ֆրագի մասին է խոսքը), որոնք բոլորը իրոք հորինված են եվրոպական մաժոր ձայնակարգի հիման վրա: Իսկ Պատարագին Կոմիտասի տված ընդհանուր գնահատականը հետևյալն է. «Հարգելի երաժիշտ պ. Մակար Եկմալյանը մեր երգեցողության ամայի անդաստանի մեջ ներդաշնակության անդրանիկ բուրաստանը տնկեց: Սրտանց ուրախ ենք, որ հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թե մենք էլ ետ չենք մնացել վսեմ գեղարվեստի ու կատարելագույն երաժշտության զարգացումից...»։ ապա Կոմիտասը նշում է ավելի կատարելության ձգտելու համար հետագա ծրագրային անելիքները¹⁰:

⁷ Նույն տեղում, էջ 323: Ա. Շահվերդյանի մտքերը Եկմալյանի Պատարագի մասին մանրամասնորեն քննարկված և պատճառաբանված են Կ. Խոզարաշյանի «Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию» աշխատության մեջ (Ե., 1977, էջ 158—159), որտեղ հանդամանակից կերպով հետադոտված են նաև Եկմալյանի ստեղծագործության, մասնավորապես՝ ներդաշնակության առանձնահատկությունները:

⁸ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 143: Ասենք, որ էջմիածնի այն ժամանակների «Հայրապետական մաղթանքը» Կոմիտասը մշակել է, և դա հրատարակված է (Կոմիտաս, Տաղք և ալիւրք, Փարիզ, 1946):

⁹ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 144:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 152:

Անդրադառնանք Պատարագի մասին արտահայտված մի վերջին կարծիքի ևս. քանի՞ Պատարագ է գրել Եկմալյանը:

Խոսքը երեք՝ արական եռաձայն, արական քառաձայն և խառը խմբի համար գրված տարբերակների մասին չէ: Դեռևս Սպիրիդոն Մելիքյանը 1933-ին դրած իր հոգվածում (անտիպ) նշած է եղել, թե Եկմալյանը Պատարագի այդ երեք տարբերակներից «2-րդի հիմքում գրել է Կ. Պոլսի հայկական եկեղեցիներում երգված եղանակները, իսկ 1-ին և 3-րդ տարբերակների մոնոդիաները երգվելիս են եղել էջմիածնում»¹¹: «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբին» գրքում, Ս. Մելիքյանի այս վարկածի հիման վրա, որոշակիորեն գրված է, թե Եկմալյանը երկու պատարագ է մշակել, որոնց միջև աչքի է ընկնում սճական տարբերություն: Նշվում է, որ 2-րդ տարբերակի մեղեդիական նյութը Թաշճյանի ձայնագրած պոլսական մեղեդիներն են, իսկ 1-ինի և 3-րդի նյութը ռուսահայերի մեջ պահպանված էջմիածնական մեղեդիները, որոնք «դեռ ուսանողական տարիներին, ամառային արձակուրդները անցկացնելով հայրենի օջախում, տարեց հոգևորականներից ձայնագրել է» ինքը Եկմալյանը և «հետագայում օգտագործել Պատարագի մշակման ընթացքում» ու, դեռ ավելին՝ Եկմալյանը «առավելությունը տվել է էջմիածնի տարբերակին», որովհետև «այն մշակել է թե՛ արական և թե՛ քառաձայն խառը խմբի համար, մինչդեռ Պոլսո տարբերակը նա մշակել է միայն արական խմբի համար»¹²:

Բանավոր ավանդույթով պահպանված և XIX դարում ոչ միայն Թաշճյանի, այլև շատ ուրիշների կողմից գրառված հայկական հոգևոր երգերի ոճական բովանդակությունը և մասնավորապես դրանց մեծաքանակ աղբյուրները քննելը (էջմիածին, Կ. Պոլիս, Վենետիկ, Երուսաղեմ, իրանահայեր, եգիպտահայեր և այլն) հայ հոգևոր երաժշտության ուսումնասիրության արմատական հարցերից են, որ այն ժամանակներից սկսած զբաղեցրել են մասնագետ և ոչ մասնագետ շատ երաժիշտների: Այդ հարցերը, սակայն, այդքան սլարդոնակ չեն, որքան թվում է:

Ս. Մելիքյանի կարծիքը, ամենայն հավանականությամբ, հիմնվում է Եկմալյանի տպագրած Պատարագի «Հառաջաբանում»։ «Հայր մեր»-ի մասին նույն ծանոթագրության վրա, և այդ «Հայր մեր»-ի էջմիածնական լինելը, ինչպես տեսանք, դեռևս 1898-ին վիճարկել է Կոմիտասը ու ինքն էլ, որ ձրգտում էր հնարավորին չափ օգտագործել միայն հին էջմիածնական եղանակները, ոչ մի տեղ չի օգտագործել: Իսկ, ըստ էության, Եկմալյանի Պատարագի 41 համարներից 1-ին և 3-րդ տարբերակները 2-րդից («պոլսականից») տարբերողը փաստորեն միայն 7-ն են՝ «Մարմին տէրունական» (№ 9, 1-ին տարբերակում՝ էջ 27, 2-րդում՝ էջ 107), «Ամեն և ընդ հոգևոյդ քում» (№ 26, էջ 70 և 140), «Եւ ընդ հօգևոյդ քում» (№ 28, էջ 76 և 145), «Ամեն. Հայր սուրբ» (№ 30, էջ 81 և 146), «Տէր, ողորմեա» (№ 31, էջ 79 և 149), միայն մասամբ՝ «Խորհուրդ խորին», որ բոլոր երեք տարբերակներում տարբեր սկիզբ ունի (№ 1, էջ 1, 97 և 177), ապա և՛ նույն «Հայր մեր»-ը (№ 27, էջ 74 և 143) և դրա

¹¹ Տե՛ս Կ. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977, стр. 162.

¹² Մ. Մուրադյան, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբին, Երևան, 1970, էջ 267—268:

հետ կապված, նույն ելևէջներն ունեցող շորս հատվածները (N° 32, 34, 35, 36)։ Ձենք ասում ալլևս լայն, որ մեղեդիներն ու սրբասացությունները Եկմալյանը հատկացրել է իր մշակած հավասարապես երեք տարբերակներին։ Այս իրողությունը հիմք տալիս է այդ տարբերակներից մեկը համարել Կ. Պոլսի, մյուսը՝ էջմիածնի և միմյանց հակադրել ու դեռ հեղինակին էլ վերագրել, թե նա իբր զրանցից մեկին առավելություն է տվել։ Թվում է՝ ոչ։

Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե Եկմալյանը մի դեպքում օգտագործել է Թաշճյանի գրառած, մյուս դեպքում՝ իր գրառած եղանակները, ապա թեթեւակի համեմատությունը իսկույն հերքում է և այդ վարկածը. Եկմալյանի Պատարագում օգտագործված 57 գլխավոր եղանակներից (երեմյն երկու-երեք եղանակ ըստ տեքստի դրված են միևնույն համարի տակ) «էջմիածնական» կոչված սլատարագում Թաշճյանի ձայնագրություններից չկան միայն 8-ը, նույն «Հայր մեր»-ը ու դրա հետ կապված հատվածները, № 31ա ԳՁ հավելյալ «Տէր, ողորմեա»-ն և № 32 «Քրիստոս պատարագեալ»-ը, որտեղ միայն սկիզբն է Թաշճյանից, «Հին Գոհանամբը» և «Յոր ժամ»-ը։ Մնացած 49 եղանակը Եկմալյանը վերցրել է Թաշճյանի գրառած, տպագրված միաձայն Պատարագից, և այդ բոլոր երգերը կան Թաշճյանի Պատարագի թե՛ 1-ին և թե՛ 2-րդ տպագրության մեջ։

Վերջապես, կարելի է համարել, որ Եկմալյանը պոլսական Պատարագը էջմիածնականից առանձնացրել է, երբ «Գոհանամբ»-ի հաստատապես էջմիածնական նշանավոր եղանակը նա ղեկավարել է այսպես կոչվող «պոլսական» տարբերակում (էջ 168), կամ ի՞նչ խոսք կարող է լինել «էջմիածնական» պատարագին տրված առավելության մասին, երբ, օրինակ, մեղեդիական նյութի բովանդակությամբ, ոճի ազնվությամբ ու մաքրությամբ և ստեղծագործական մշակվածությամբ ամբողջ Պատարագի ամենանշանավոր հատվածներից մեկը՝ 146 էջի «Ամեն. Հայր սուրբ»-ը նա ղեկավարել է ոչ թե «էջմիածնական», այլ «պոլսական» տարբերակում։

Եկմալյանի Պատարագի երեք տարբերակների մեղեդիական նյութի դանդաղությունը գոյացել է հետևյալ կերպ. ինչպես հայտնի է, Թաշճյանի ձայնագրություններում Պատարագը ներկայացված է շորս տարբերակով և զրանցից յուրաքանչյուրի սահմաններում որևէ եղանակ երեմյն մեկից ավելի տարբերակներ ունի։ Ներդաշնակելու նպատակով նյութերն ընտրելիս Եկմալյանը ձգտել է Թաշճյանի գրառումներից հնարավորին չափ դուրս լծողնել նըշանակալից ոչ մի հատված (ինչպես արել է ինքը Թաշճյանը՝ ավելի ևս լայն մոտեցումով) և միևնույն խոսքերով երգվող տարբեր եղանակները մեծ մասամբ ղեկավարել է ոչ թե կողք-կողքի, որպես «տարբերակ», այլ ամեն մեկը ըստ սլառաձևի օգտագործել է իր Պատարագի երեք տարբերակներից մեկում։ Ընդ այդմ, նա նաև նշել է Պատարագի որոշ հատվածները մեկ տարբերակից մյուսը նույնությամբ տեղափոխելու հնարավորությունը (տե՛ս հեղինակի համասլատասխան նշումները 100, 145, 179, 193, 209, 211 էջերում)։

Եկմալյանի թողած ստեղծագործական ժառանգությունը թեև քանակով շատ չէ, բայց կշռով այնքան նշանակալից է, որ կարիք չկա նրան չարած գործեր ևս վերագրել։ Եվ այն հանգամանքը, որ Եկմալյանի Պատարագի եղանակները մեծադույն մասով վերցված են Թաշճյանի միաձայն Պատարագից (որի դրառման գործում Եկմալյանն ինքը զգալի վաստակ ունի) և որ Եկմալյանը չի լուծել (մտադիր էլ չի եղել լուծելու) Պոլսի և էջմիածնի տարբերակների ա-

ռանձնացման հարցը, դա ոչ մի չափով չի նսեմացնում նրա Պատարագի հավասարապես խեղճ տարբերակների արժեքը:

Պատարագի մշակման համար մեղեդիական նյութը պատրաստելիս Եկմալյանի մեծ արժանիքը հանդես է եկել Թաշճյանի գրառած մեղեդիներից ընտրություն կատարելու և ընտրած մեղեդիների խմբագրման գործում (այդ նշել են Պատարագի այլ ուսումնասիրողներ ևս): Մի բան, որ արված է նուրբ ճաշակով և հմտորեն: Օրինակ, Թաշճյանի 19 ինքնուրույն «Տէր, ողորմեա»-ներից վերցրել է միայն մեկը: Թաշճյանի Պատարագից Եկմալյանի օգտագործած նյութերից ոչ մեկը առարկություն չի կարող հարուցել: Թերևս կարելի էր ափսոսալ, որ որոշ հատվածներ նա չի օգտագործել (ինչպես, օրինակ, 2-րդ տպագրության 24 էջի «Սուրբ, սուրբ»-ը, որ հետագայում կաղմել է Կոմիտասի Պատարագի փառահեղ էջերից մեկը, դրան կից՝ «Ամեն. Հայր երկնավոր» և «Յամենայնի»-ն. կարող էին օգտագործված լինել նաև 14 էջի «Սուրբ Աստուած», 16 էջի «Փառք»-ը և մի քանի այլ հատվածներ):

Իր ընտրած եղանակները Եկմալյանը խմբագրել է նրբորեն: Անշուշտ, ինչ-որ հատվածներ մնացել են առանց փոփոխության. օրինակ, Եկմալյանի էջ 97-ի «Խորհուրդ խորին»-ը, էջ 18-ի «Բարեխոսության»-ը, 103-ի «Սուրբ Աստուած»-ը, 27-ի «Մարմին տէրունական»-ը և այլն: Բայց այս դեպքում էլ նույնիսկ նվազագույն փոփոխությունը երբեմն ակնառու արդյունքի է բերել (բնորոշ է, որ էջ 143-ի «Հայր մեր»-ի համար Եկմալյանը վերցրել է Թաշճյանի ոչ թե 2-րդ, այլ 1-ին տպագրության տարբերակը, որը, ընդամենը մեկ հընչյունի տարբերությամբ, ավելի լարված, ազդեցիկ է հնչում): Եկմալյանի խմբագրման արդյունքով հաղթահարվել է նախապես ձայնագրված այս կամ այն երգի ձևի հեղհեղունությունը, երգն ամփոփվել, ամբողջականացել է (էջ 100՝ «Այսօր ժողովեալք», էջ 24՝ «Փառք քեզ», ցայտուն օրինակ է էջ 25 և 90-ում՝ «Շնորհեա Տէր»-ը և այլն): Ավելորդ գեղգեղանքը մաքրված է՝ էջ 54 «Բարեխոսության»-ում, էջ 23՝ «Հոգի Աստուծոյ» և այլն, պարզապես մեղեդիական (եղևէջային) խմբագրության են ենթարկվել, օրինակ, էջ 53՝ «Քրիստոս ի մեջ»-ը (այդ նշել է նաև Մ. Մուրադյանը), երբեմն եղանակը մաքրված է. լադային ավելորդ շեղումից: Հաճախ խմբագրությունը ավելի բաղմակողմանի է, օրինակ, էջ 142—143-ի «Տէր, ողորմեա»-ն, որտեղ Թաշճյանի տարբերակի համեմատությամբ փոխված է մեղեդիի լադը և տեմպը, մասամբ՝ ռիթմն ու մեղեդիական զարդարանքը և այդ բոլորի հետևանքով նրան նոր բնույթ է տրված: Առավել հետաքրքրական են այն դեպքերը, երբ միաձայն պատարագի եղանակը խմբագրելով հանդերձ, Եկմալյանն այն ստեղծագործորեն զարգացրել է. նրա կմախքը պահելով և տարրերն օգտագործելով, ստեղծել նոր, ավելի լիարժեք տարբերակ: Բացառիկ հաջող է նույն «Ամեն. Հայր սուրբ»-ը (էջ 146), որտեղ միաձայն եղանակի տարրերը վերաիմաստավորելով, Եկմալյանը ստեղծել է «միջին բաժին», ուր երաժշտությունը հասնում է դրամատիկական շիկացվածության (Եկմալյանի Պատարագում և ընդհանրապես նրա ստեղծագործություններում դրամատիկական բնույթի բացառիկ էջերից մեկը): Նույնքան հաջող է էջ 77-ի փոքրածավալ, բայց խոր տպավորվող «Միայն սուրբ» հատվածը, որ Եկմալյանից առնելով, Կոմիտասը ևս օգտագործել է իր Պատարագում: Կան և պակաս հաջող փոփոխություններ, բայց շատ քիչ: Դրանցից մեկը «Աչքն ծով» մեղեդիի սկզբնական ֆորադի լադային փոփոխությունն է

(այլ դեպքերում Եկմալյանը եղանակի լադային կազմը «մաքրել» է, այստեղ իսայութեամբ դարձրել. այդ փոփոխությունը անընդունելի է համարել դեռևս Կոմիտասը): Թաշճյանի գրառումների համեմատությամբ, Պատարագում Եկմալյանի հավելած հատվածներից առաջին հերթին պետք է նշել իրավացիորեն այնքան բարձր գնահատվող «Յոր ժամ»-ը (էջ 232), երկու «Տէր ողորմեա»-ները (էջ 79, 149), «Գոհանամբ»-ի արդեն հիշատակված հին եղանակը:

Զափաղանց էական է, որ Պատարագը մշակելիս, նրա մեղեդիական նյութը թե՛ խմբագրելիս և թե՛ ներդաշնակելիս Եկմալյանը չի հեռացել հնավանդ եղանակներից, չի խաթարել բուն ժողովրդական երաժշտության հետ դրանց ունեցած հարազատությունը: Ավելին, իր ներդաշնակման միջոցով նա ստեղծել է հայ հոգևոր երգերի այդ առանձնահատկությունը ավելի ցայտուն երևան բերող հնարավորություն:

Պատարագի բոլոր երեք տարբերակները սկզբից մինչև վերջ ներդաշնակված են ոչ թե միօրինակ, այլ մեկ միասնական ոճով (Պատարագի այդ հատկանիշը ևս ժամանակին ընդգծել է դեռևս Կոմիտասը): Ներդաշնակման այդ ոճը գոնե այնքան միասնական է, որ դրա շնորհիվ Պատարագի՝ մեղեդիական առումով երբեմն ոճականորեն միմյանցից բավականին հեռու գտնվող հատվածները միավորվում են, դառնում մի ամբողջական ստեղծագործության օրգանական մասեր: Դասական ավանդական ներդաշնակությունից, դուրձյալ նուրբ ընտրությամբ, վերցնելով մի շարք բնութագրական միջոցներ, Եկմալյանը դրանք օգտագործել է յուրովի: Պատարագում նրա ներդաշնակությունը, որ բավականաչափ հաշվի է առնում նաև հայ ժողովրդական երաժշտության ձայնակարգային հատկանիշներ, մեղեդիների ինքնատիպ գեղեցկությունը ընդգծելով՝ միաժամանակ էական դեր է կատարում ստեղծագործության ընդհանուր քնարական երանգը կազմակերպելու մեջ: Ավելորդ է հիշեցնել, որ Եկմալյանի Պատարագում երաժշտությունը ասկետականության ոչ մի նշույլ չի պարունակում:

Պատարագի մշակման ոճը բխում է հեղինակի ստեղծագործական անհատականությունից: Եկմալյանի մշակման մեթոդը, կերպը, նրա մոտեցումը Պատարագի եղանակներին ու դրանցով ամբողջություն ստեղծելուն՝ չեն բացառում հին հոգևոր եղանակների մշակման այլ մեթոդներ ու ոճեր, ստեղծագործական խնդրի այլ լուծումներ: Բայց Եկմալյանի մեթոդն ինքը «օրինական» է և հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման այն շրջանում այդպիսի մոտեցման երևան գալը միանգամայն բնական էր, չասելու համար՝ միակ բրնական էր: Եկմալյանի Պատարագից առաջ և հետո երևան են եկել հայ հոգևոր երաժշտության այլ մշակումներ, որոնք նրա Պատարագի կա՛մ անհաջող նախորդներն են, կա՛մ ավելի անհաջող կրկնությունները: Երևան են եկել նաև այլ սկզբունքներով իրականացված հաջող գործեր: Տարբեր սկզբունքներով իրականացված գործերից մեկը մյուսին չի բացասում և չի կարող նսեմացնել, եթե դրանք իրականացված են ճշմարիտ ստեղծագործական մոտեցումով, անկեղծ ներշնչանքով և, վերջապես, որոշակի վարպետությամբ: Այդպիսին է Եկմալյանի Պատարագը: Կոմպոզիտորի մյուս աշխատանքներին անցնելուց

առաջ ասենք, որ 1896-ին Պատարագի տպագրությունը ավարտելուց հետո էլ նա շարունակել է հոգևոր երգերի մշակում-ղաշնակումը¹³։

Վերը հիշատակված է, որ կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո ստեղծագործական առումով Եկմալյանին զբաղեցրած առաջին գործը հայրենասիրական երգերի Շարն էր, որը նա կազմեց, ներդաշնակեց ու 1889 թ. վերջին կատարեց Պետերբուրգի Մարիինյան թատրոնում կայացած հալկական երեկույթին։ Այդ գործն իր բնույթով ու բովանդակությամբ հարուստ ու բազմադան է։ Երգերը՝ մեղեդիական առումով բացառիկ արժեքավոր նմուշներ՝ միմյանց հաջորդում են խելամիտ ընտրությամբ, առաջ բերելով թե՛ բանաստեղծական բովանդակության և թե՛ երաժշտական կերպարների ցայտուն կոնտրաստներ, տրամադրությունը սկզբից վերջ զարգանում, խորանում է։

Շարն սկսվում է «Ողջո՛ւյն տվեք իմ հայրենյաց կիսակործան տաճարներուն» մեղմ-քնարական, վշտի քողով պարուրված, աշուղական տիպի երգով։ Հաջորդում են խոր վիպական հնություն բուրող «Յոթն օր, յոթ գիշեր» պանդխտական ասերդը և ժողովրդական կատարման մեջ դրա կրկներգը կազմող՝ «Մտեր ես էգին, խաղող կբաղես»-ը։

Կանչեմ՝ յա՛ր, արի՛...
Յարիկ ձեն չի՛ տա,
Լնկեր քաղցր քուն՝
Անո՛ւնս ի չի տա...

Ծանր տրամադրությունը ցրում է հաջորդ՝ «Առավոտյան քաղցր և անուշ հովերն» տաղը, որով հեղինակը հայրենիքի նկատմամբ իր ջերմ սերն է արտահայտել (այդպես է մեկնաբանել Եկմալյանը մոտ երկու տասնամյակ առաջ իր ձայնագրած՝ Պետրոս Ղափանցու սիրային երկարաշունչ ստեղծագործությունը)։ Ապա հեղինակը «մեջ է բերում» Կարինում 1880-ական թթ. սկզբին տեղի ունեցած աղատագրական շարժումների արձագանքներից մեկը՝ «Ձայնը հնչեց էրզրումեն» ազատասիրական երգը։ Հետո նորից վիպա-քնարական զեղումներ են՝ այն օրերին հայ քաղաքային հասարակության մեջ շատ սիրված ու տարածված երգերից մեկը՝ Արտաշես արքայի ու Սաթենիկի սիրային-հերոսական դրվագն անդրադարձնող, թատերական ծագումով, «Ուրումուր Կուրն էր գալիս» հանդարտ «երգասացությունը», որ կարծես մի հեռավոր ու թանկագին հուշ լինի, որից հետո Շարն ավարտվում է «Կեցցե՛ Զեյթուն» եռանգուն ու հանդիսավոր քայլերգով։ Այս երգերի մեղեդիները արական երգչախմբի համար հարգարված են նրանց հետ լավ մերվող ներդաշնակությամբ, ձայներանգային զգալի էֆեկտներով, կատարմանը (հատկապես վերջին երգին) արդյունավետ կերպով մասնակցում է նաև հարվածային գործիքների մի խումբ։

Շարում դրսևորված են ստեղծագործական հնարներ, որոնք շուտով պետք է դառնային Եկմալյանի նախասիրությունները՝ մեղեդիական-լադային կոնտրաստների սկզբունքը, հարմոնիային, որպես արտահայտչամիջոցի, տրվող յուրահատուկ դերը՝ դրա միջոցով ազգային բնութագրական մեղեդիներ ոչ միայն լիահնչուն դարձնելով, այլև առատորեն երազավորելով (ցայտուն կեր-

¹³ Տե՛ս «Եկմալյանի մի քանի նորահայտ բնագրերի մասին» մեր հոգվածը, «էջմիածին», 1981, № 2։

պով օգտվելով նաև ժողովրդական ձայնառության տարբեր կիրառումներից), նաև երգչական ձայների երանգային նյութն առնու համադրություններ օգտագործելու վարպետությունը և այլն: Այս բոլոր հնարները. որ հաջողությամբ պետք է դործադրվեին արդեն իսկ Պատարագում, այսօր ևս արտահայտչական զգալի բեռնվածք են կրում, խտացնելով Եկմալյանի հայրենասիրական Շարի երաժշտական բովանդակությունը:

Թերևս սխալված չլինենք, եթե ասենք, որ անցյալ դարի երկրորդ կեսին հայ ժողովրդի ազատագրական ձգտումներից ու պայքարից ծնված հայրենասիրական պոեզիան որքան էլ որ բազմաթիվ ու տարբեր հեղինակների ջանքերի արդյունք էր, բայց դրա ամբողջության վրա, որպես մի ոգեշնչող, սատարող զորություն մշտապես տարածվել է բանաստեղծ Ռաֆայել Պատկանյանի հայրենասիրության առնացի շունչը: Եկմալյանի երաժշտական ստեղծագործությունը ևս անմասն չի մնացել Պատկանյանի բանաստեղծության հայրենասիրական ոգուց:

Վերը քննարկված Շարից հետո երևան են եկել՝ «Մոր խոր պապիկն գերեզման» և «Երթանք Ստամբուլ» (բովանդակությամբ հարում է «Յոթն օր, յոթ գիշեր» և «Մտեր ես էգին» երգերին), «Ահա ծագեց կարմիր արև», «Երգ մեռնող հայրենասերի», «Պլպուլն Ավարայրի», «Տեր, կեցո դու զհայա» և այլն, — սրանք ևս հայրենասիրական խմբերգեր են (երբեմն դպրոցական կատարման հատկացված), որոնց հիմքում ընկած են ժամանակին լայնորեն ժողովրդականացած մեղեդիներ: Բայց Եկմալյանը ոչ միայն դրանցով, այլև ամբողջապես իր հորինած, ճիշտ է՝ ոչ մեծաքանակ, բայց նշանակալից ստեղծագործություններով ևս զգալի հարստացրել է հայ վոկալ երաժշտության հայրենասիրական բաժինը: «Պահպանված գործերի մեջ դրանք են՝ «Ո՛վ հայոց աստված» աղագային մաղթանքը, որ մեր օրերում ստացավ իր վերջնական տեսքը և Սողոմոն Տարոնցու վերամշակած «Ո՛վ հայոց աշխարհ» խոսքերով հնչում է որպես վերածնված հայ ժողովրդին ու նրա երկրին ուղղված քնարական ձոն, Մ. Պեշիկիշյանի խոսքերով «Թաղումն քաջորդուն» և Ռ. Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» վիպասանության վերջաբանի խոսքերով՝ «Լոեց...»-ը:

Այս գործերում, ինչպես և վերը հիշատակված խմբերգերում, Եկմալյանը ավելի շատ տխուր երգիչ է, բայց նրա ամեն մի ապրում, հիրավի, բխում է սրտի խորքից: Վերջին երկուսը հեղինակն անվանել է «Ազո քալերգ»: Երկուսն էլ խիստ յուրօրինակ են: «Թաղումն քաջորդուն» արական խմբերգի ընդամենը երկու տարբերակված նախադասությունից կազմված վոկալ մասը խոսքերի բովանդակությունը պատմելու դեր ունի և այդ դերը իրականացնում է խորապես տպավորիչ կերպով: Երաժշտական միջոցներով երգի բովանդակությունը լայնացնողը նկարագրական բնույթի խստաշունչ նախանվագն ու վերջնանվագն են (հեղինակը պատկերացրել է նվագախմբային հնչողություն), որ փողզարկող և արձագանքող բնույթ ունեն (այս երգը ձոնված է հեղինակի «բարեկամ երաժշտասեր Ս. Մալխասյանին, 1896 թ. փետրվարի 14»):

Երկրորդը՝ «Լոեց...» (կոչվել է նաև «Երգ Վարդանանց»), գրված մեներգող բարիտոնի (դաշնամուրի նվագակցությամբ) և խառն երգչախմբի համար՝ համեմատաբար բարդ է, բաղկացած միմյանց հետ սերտ կապված մի քանի հատվածներից: Գաղափարը՝ հայրենիքի նկատմամբ անսահման սերն է և հանուն հայրենիքի՝ հերոսականությունը: Երգի ընթացքում ստեղծվող մե-

ղեղիական արտահայտչականությունը ա՛յն աստիճանի համազոր է խոսքային արտահայտչականությանը և դրա հետ միաձուլվում է այնպե՛ս, որ թվում է, թե այդ խոսքերը միայն այդ եղանակով կարող էին երգվել: Ընդհանուր առմամբ ոչ երկար տևականության սահմաններում միմյանց հաջորդում են պարզ միջոցներով իրականացված, բայց խորապես արտահայտիչ ելևէջներ, մեղեղիական ցայտուն վերելքներ ու վայրէջքներ, հնչման ուժի գործուն կոնտրաստներ, երանգների զեղեցիկ փոխանցումներ, երգչախմբի շարժուն ձայնընթացքներով շարադրված լիահնչուն հարմոնիաներ: Այս բոլորը տեխնիկական վարպետության տարրեր չեն միայն, դրանց շնորհիվ երգի (թեկուզ և ոչ սովորական, այլ «Ազո երգի») սահմաններում նշանակալից բովանդակություն է դրվում, ընդլայնվում է ասյուրումների երանգաշարը: Ասենք, որ երգն էլ դուրս է գալիս իր ժանրային սահմաններից ու վերածվում հերոսական պատումի կամ մենախոսության: «Լուեց...»-ը, թո՛ղ որ իր չափանիշներով համեստ, բայց մի անգուգական երաժշտական հուշարձան է բանաստեղծ Ռափայել Պատկանյանին, որի հետ Եկմալյանը այնքան հոգեհարազատ էր իր ստեղծագործությամբ և ընդհանուր գաղափարներով: Այդ գործը ունկնդիրների համար մինչև այսօր էլ մնում է որպես հայ խմբերգային ամենասիրված գործերից մեկը, ի դեպ՝ վաղուց ի վեր նաև կատարողական վարպետություն ցուցադրելու մի չափամուշ է դարձել հայ խմբավարների համար:

Եկմալյանի ստեղծագործության մի նշանակալից բաժինը՝ բուն «ժողովրդական» հատվածը, երկար ժամանակ մնում էր «թաքնված» վիճակում: Պատճառն այն էր, որ դա մեզ է հասել անավարտության տպավորություն թողնող սևագրություններում: Հայ մամուլում շատերը գրեցին այդ երգերը երևան հանելու, հրատարակելու անհրաժեշտության մասին, դա համարվեց հայ երաժշտագետների պարտքը, պատվի գործը... այդ սևագրությունների մի մասը նաև հիշատակվում, վերլուծվում էր Եկմալյանի մասին գրվող ուսումնասիրություններում, բայց հարցը տեղից չէր շարժվում:

Եկմալյանի երգերը կատարելու և հրատարակելու գործում հիանալի նախաձեռնություն ցուցաբերեց ժողովրդական արտիստ, հայ երգի անխնշ պրոպագանդող Շարա Տալյանը: Նա ԳԱ արվեստի ինստիտուտին ներկայացրեց Ս. Մուրադյանի հետ համատեղ կազմած ժողովածու (1965 թ.): Սակայն պարզվեց, որ նրանում ևս տեղ չի գտել կոմպոզիտորի ժողովրդական երգերի պահպանված մշակումների հիմնական մասը: Անհրաժեշտ դարձավ ձեռագրերը մասնագիտորեն (բանասիրական մոտեցումով) հետազոտել, որի հետևանքով երևան եկավ, որ դրանք պարունակում են թեև սևագիր, բայց ավարտուն արժեքավոր երգեր¹⁴: Այս երգերը ձեռագրերից վերծանվեցին, խմբագրվեցին և 1967 թ. Երևանի կոնսերվատորիայի դահլիճում երգչախմբով ցուցադրվելով՝ արժանացան ունկնդիրների ջերմ հավանությանը: Այսպիսով, նա-

¹⁴ Այս «ավարտուն»-ը պետք չէ հասկանալ բառացիորեն. տվյալ ղեպում դա վերաբերում է երգի երաժշտական (նոտաներով արձանագրվող) հիմնական բովանդակությանը: Այլապես, դրանք խմբագրված, այսինքն՝ վերջնականորեն ավարտուն դրվածքներ չեն: Ձեռագրերում հաճախ նշված չէ, թե ստեղծագործությունը ինչ կատարման է հատկացված (քառաձայնը շարադրված է երկու տողի վրա՝ կլավիրի ձևով և սխալ տպավորություն էր ստեղծվել, թե դաշնամուրային նվագի համար է), խոսքերը գրված չեն, ամեն մի երգ գոյություն ունի մի շարք տարբերակներով, հաճախ երգերը շարադրված են «պայմանական» կամ պատահական տոնայնություններով, երանգանիշներ բնավ չկան և այլն:

խապես կազմված ժողովածուի պարունակությունը ավելի քան երկու անգամ ավելացավ, հիմնականում ի հաշիվ գեղջկական երգերի խմբերգային մշակումների: Որևէ տեղեկություն այն մասին, թե եղել են այդ երգերի մաքուր արտագրված օրինակներ կամ դրանցից մեկն ու մեկը երբևէ հասարակայնության կատարված է եղել՝ չի հայտնաբերվել: Եթե սրան ավելացնենք և այն, որ հրատարակված ժողովածուում¹⁵ զետեղված 48 խմբերգերից ու մեներգերից 45-ը տպագրվեցին առաջին անգամ (մնացած երեքը նախապես հրատարակվել էին պարբերական մամուլում), ապա պարզ կլինի, թե մինչ այդ Եկմալյանի աշխարհիկ ստեղծագործությունը ինչ չափով է հայտնի եղել ունկնդրին: Այսպիսով, 1970-ին տպագրված հատորը Եկմալյանի աշխարհիկ ստեղծագործությունների անդրանիկ հրատարակությունն էր և, բացի վերը հիշատակված հայրենասիրական երգերից, ընդգրկում է նաև գյուղական ժողովրդական, քաղաքային քնարական և աշուղական երգերի մշակումներ:

Աշուղական երգերը, դարերով արմատացած ավանդույթով, կենցաղում մշտապես կատարվել են «սազանդարական» տիպի նվագակցությամբ: Եկմալյանը առաջիններից էր, որ նկատեց այդ գեղեցիկ մեղեդիները գեղարվեստական նոր ձևով ներկայացնելու հնարավորությունը: Նրա ժողովածուում զետեղված աշուղական չորս երգից՝ «Բոյզ բարձր» (աշուղ Միսկինի), «Ծամբերգ. ծամբերգ» (աշուղ Թալալի), «Քո փափագով» և «Պաղ աղբյուրի մոտ» (Զիվանու), առաջին երեքը գրված են խառն երգչախմբի համար, վերջինը, գրված մեներգչի և դաշնամուրի համար՝ ռումանսի ձև է ստացել: Ընդհանրապես, դաշնամուրի նվագակցությամբ Եկմալյանի «Համեստ աղջիկ», «Գիշեր-ցերեկ կհառաչեմ», «Աղջիկ նազերով» (մշակված է նաև արական երգչախմբի համար), «Սիրուհիս, քեզ համար», Զիվանու արդեն հիշատակված «Պաղ աղբյուրի մոտ» և ժողովածուից դուրս մնացած «Հանգիստ իմ անուշ» քաղաքային-ժողովրդական ծագում ունեցող մեներգերը ջերմաշունչ ու հուզառատ ստեղծագործություններ են և հայկական ուսմանսի դարգացման պատմության մեջ, նրա մեղեդիական ոճը ազգային առումով առավել բնութագրական ու դաշնամուրային նվագակցությունը անհատականացված դարձնելու ճանապարհին նշանակալից տեղ են գրավում:

Գեղջկական երգերը, որոնց մշակման առիթը, ինչպես ասել ենք, Եկմալյանի և Կոմիտասի 1895 թ. հանդիպումն է եղել և որոնք կազմում են հրատարակված ժողովածուի մեծ մասը, իրենց թեմայով ու բնույթով նույնպես բազմազան են՝ սիրո տխուր և ուրախ երգեր, սոցիալական թեմա ունեցող, ծիսական, պատմական, բնության և այլ երգեր: Մեղեդիները ընտրովի գեղեցիկ են և ոճով հայ գյուղականին խիստ հատուկ՝ «Արաղը հեշտացել ա», «Արաղի խոր աղբը», «Բաղեր, դուք կանաչեցեք», «Կոլոտ էր» և «Ղաշանգ է», «Մեռնի սաբբի որդին», «Հով արեք, սարեր ջան», «Եղսո ջան», «Բերդիցը դուրս ելա», «Ելա երգիկ», «Ղարիբ եմ՝ տեղս քար ա» և այլն: Պարզ նկատելի է հեղինակի ձգտումը՝ երգչախմբի կազմն ընտրելիս հնարավորին չափ հարազատ

15 Մ ա կ ա Ր Ե կ մ ա լ յ ա ն, Խմբերգեր և մեներգեր, կազմեցին Շ. Տալյան, Մ. Մուրադյան, Ռ. Աթաբեկյան, խմբագրություն Ռ. Աթաբեկյանի, Երևան, 1970: Տե՛ս նաև «Մ. Եկմալյանի մշակած նորահայտ գեղջուկ երգերը» խորագրով մեր հոդվածը, «Սովետական արվեստ», 1968, № 12, էջ 40:

մնալ երգի բնական, կենցաղային կատարման կերպին¹⁶, այստեղ կան միասեռ արական, իգական և խառը երգչախմբի համար նախատեսված երգեր: Երևում է, որ գեղջկական երգին դիմելը, գեղարվեստաոճական նոր պահանջներ առաջադրելով, առաջ է բերել կոմպոզիտորի ներդաշնակման ոճի հետագա բյուրեղացում:

Ընդհանուր հասկանիշները, որ բխում են Եկմալյանի անհատականությունից, պահպանվել են. այս երգերից ևս բուրում է մի յուրատեսակ ջերմ անկեղծություն, կուսական մաքրություն: Զդալի շափով դա արտահայտվում է նրանով, որ Եկմալյանի գործադրած միջոցները միշտ ծայրահեղորեն համեստ են, մի տեսակ խստորեն ինքնասահմանափակված, ընդ որում, այդ «սակավապետությունը» չի հանգեցնում բովանդակության աղքատացման, ոչ էլ միօրինակության. խոսքը իմաստալից պարզության մասին է (չէ՞ որ միշտ էլ կարելի է քիչ խոսքերով շատ, և շատ խոսքերով քիչ բան ասել): Նույնիսկ այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք խիստ դիատոնիզմը և կոնսոնանսի յուրատեսակ պաշտամունքն են, միօրինակություն առաջ չեն բերում, որովհետև ստեղծագործական թափանցիկ շարադրանքի յուրաքանչյուր տարրը գործուն է ըստ տեղի և նշանակության:

Հայ երաժշտագիտության մեջ շատ է ասվել եվրոպական դասական երաժշտության մշակած արտահայտչամիջոցները ժողովրդական մեղեդիական մտածողությանը ենթարկելու, դրանց «սինթեզի» պրոբլեմի մասին: Վաղ շրջանի հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրը այս խնդրին մոտեցավ յուրովի: Եկմալյանը սկզբունքային ընտրությամբ դասական արտահայտչամիջոցներից վերցնելով նվազագույնը՝ դրանք խնամքով հարմարեցրեց, ավելի ստույգ՝ համաձայնեցրեց մեղեդիների ազգային ոճին, իր ազգային մտածողությանը, անշուշտ, նոր շատ բան էլ բխեցրեց անմիջականորեն այդ մտածողությունից: Այսպիսի դեպքում, բնորոշ օրինակներում, համընդհանուր դասականից եկողը Եկմալյանի մոտ մնում է որպես արտաքին ձև, որպես միջոց և չի որոշում բուն բովանդակությունը:

Այդ երևույթները լայնորեն անդրադարձված են հենց գյուղական երգերի մշակումներում: Այսպես, օրինակ, գյուղական խմբերգերում ևս ամենից հաճախ տեսնում ենք երաժշտական նյութի կազմակերպման հոմոֆոն եղանակ (գլխավոր՝ մեղեդիական և երկրորդական՝ ենթարկված ձայներ) և խնամքով միմյանց «կապված» համահնչյուններ: Արտաքուստ կարծես ամեն ինչ ավանդական է, բայց բովանդակությամբ այլ են այդ համահնչյունները (և հոմոֆոն շարադրանքն ընդհանրապես), այլ են դրանց բնույթը, հաջորդականությունները և սրանց ֆունկցիոնալ բնույթը՝ ենթարկված ժողովրդական ձայնակարգերի բնական դիատոնիզմը դրսևորելու պահանջներին: Միաժամանակ, այստեղ ավելի, քան առաջ, Եկմալյանի համար ներդաշնակության յուրատեսակությունը ստեղծելու գորեղ միջոց է դարձել նաև «երկրորդական» ձայների մեղեդայնացումը: Մասնավորապես ավելացել է կանոնական նմանակման ու հակադրման պոլիֆոնիայի տարրերի միջոցով այդ ձայների հետագա ինքնուրույնացումը, լայնորեն, տեղին ու բազմատեսակ օգտագործված է ժողովրդա-

¹⁶ 1901 թ. Եկմալյանը իր նախկին աշակերտ Պողոս Տեր-Կարապետյանին դրած նամակում խնդրել է իրեն մանրամասն տեղեկացնել, թե Ախալցխայում ինչպես են կատարում «Հովարեք» և «Բերդիցը դուրս ելա» ժողովրդական երգերը:

կան նվազից կամ հին հոգևոր երգեցողությունից ծագող ձայնառությունը (դամր) և այլն:

Քանի որ խոսքը գեղջկական երգերի խմբերգային մշակման մասին է՝ մի ժանրի, որով հիմնովին ղեաղվել է նաև Կոմիտասը, ալամա համեմատություն է ծագում: Եկմալյանի մոտ չենք գտնում արտահայտչամիջոցների օրիգինալության և նրանց գործադրման համարձակության այն աստիճանը, որ նրանից հետո շուտով պետք է բնորոշ դառնար Կոմիտասի ավելի ևս նորարարական երկերի համար: Բուն ֆուլկլորային նյութերի հարստության և բազմազանության առումով ևս Կոմիտասը, անշուշտ, շատ ավելի է խորացել: Բայց հենց դրանով էլ այդ երկու երաժիշտները ներկայացնում են հալազային արվեստի դարգացման, ճիշտ է, միմյանց կից, սակայն տարբեր փուլեր: Անկախ իրանից, տարբերության մի զգալի մասը բխում է նաև նրանց ստեղծագործական դեմքերի ղանաղանությունից, միևնույն ժանրին նրանց տարբեր մոտեցումից: Այսպես, օրինակ, եթե Եկմալյանի մոտ ժողովրդական երգի ներդաշնակման ընդհանուր նպատակը հաճախ սահմանափակվում է մեղեդիի և ամբողջականության նուրբ երանգավորումով միայն (յուրատեսակ մեղմ քնարականություն դրսևորելու մի միջոց), ապա Կոմիտասի համար երանգավորման հետ նույնքան և ավելի կարևոր է ներդաշնակության միջոցներով հնչող նյութին դինամիկ լարվածություն հաղորդելը: Հական է հենց այն, որ նրանք տարբեր են և, դրանով հանդերձ, երկու երգահաններն էլ ունենդրին համոզում են իրենց «ասածում», իսկ այդ «ասվածը» երբեք աննշանակալից բան չէ:

Եթե Եկմալյանի գյուղական խմբերգերը դիտենք նրա այլ մշակումների շրջապատում, կնկատենք, որ այդ խմբերգերում ընդհանուր առմամբ տեղի է ունեցել ամբողջական հյուսվածքի ժողովրդա-լազային բնույթի ցայտունացում, կերպարային բովանդակության հետագա խորացում և անհատականացում: Պատարագի մշակումից հետո Եկմալյանի ստեղծագործական նոր նվաճումները առավելապես ցայտուն արտահայտվել են հենց գյուղական երգերի մշակումներում և այս բանում անվիճելի է բուն նյութի՝ որպես ազգային ինքնատիպ ոճի առավել ցայտուն կրողի նշանակությունը: Եկմալյանի մշակած այդ գործերից շատերը ներկայանում են որպես հոմոֆոն ոճի դասական՝ գեղարվեստորեն պարզ ու գրավիչ և խորապես բովանդակալի նմուշներ: Ափսոսալ կարելի է, որ ոգեշնչման այդ աղբյուրին Եկմալյանը ուշ դիմեց և կարճ ժամանակ ղեաղվեց այդ երգերով, չհասցնելով անդամ կատարել դրանք:

Մակար Եկմալյանի ստեղծագործական ժառանգությունը անցյալի հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մի ամբողջական ու նշանակալից բաժինն է կազմում: Այդ ժառանգությունը ունի ոչ միայն խոշոր պատմական, այլև մնայուն գեղարվեստական արժեք: Այն հարուստ է իր թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությամբ: Նրանում դրվել և նորարարական լուծում են ստացել հայկական կոմպոզիտորական ոճի ու վարպետության կարևոր խնդիրներ: Կարա-Մուրզայից հետո Եկմալյանի ստեղծագործությունը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը բարձրացրեց մի նոր մակարդակի, կարևոր դեր խաղաց ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման գործում և յուրովսան նախապատրաստեց Կոմիտասի երևան գալը: Եկմալյանի գործունեությունը հավասարապես էական նշանակություն ունեցավ նաև հայ երաժշտա-

կան մանկավարժության և կատարողական արվեստի զարգացման բնագավառում:

Մակար Եկմալյանն իր ռազմարդյուն կյանքն ապրեց բացառապես ժողովրդի շահերով: Նրա նվաճումներն առավել ևս բարձր գնահատելի են գառնում, երբ մտաբերում ենք, որ դրանք ձեռք են բերվել ստեղծագործական կենտրոնացված գործունեության համար մեծ մասամբ անբարենպաստ պայմաններում, բազմաթիվ ու բազմապիսի դժվարություններ համառ կերպով հարթահարելու գնով, ընդամենը 10—12 տարվա աշխատանքի ընթացքում:

Մակար Եկմալյանի ողբերգական մահվան տասնամյակի օրը՝ 1915 թ. մարտի 6-ին, «Թաւորոն և երաժշտութիւն» հանդեսում Ռեմանոս Մելիքյանը գրել է. «Նա ապրեց իր մեծ առաքելության նտխօրերին և գերեզման իջաւ. երբ գեռ չէր իրագործել այդ առաքելութիւնը»: Այս տողերը Մելիքյանը գրել է այն ժամանակ, երբ Եկմալյանի աշխարհիկ ստեղծագործություններից շատ բան դեռ հայտնի չէր: Եվ, այնուամենայնիվ, Մելիքյանը իր գրածին անվերապահորեն ափեացրել է՝ «Անմահ է Մակար Եկմալյանը, ինչպես անմահ հավիտենական է գեղեցիկը միայն»:

Խոնարհաբար համաձայնենք մեծ երաժշտի մասին ասված՝ մեծ երաժշտի այս ջերմ խոսքերին:

МАКАР ЕКМАЛЯН

Творчество

(К 125-летию со дня рождения)

Проф. Р. А. АТАЯН

(Резюме)

Произведения М. Екмаляна, написанные им в период учебы в Петербургской консерватории, несмотря на их заметные музыкальные достоинства, каких-либо элементов национального стиля или авторской индивидуальности не содержат. Лишь после окончания учебы им была осознана необходимость поисков свежих музыкальных образов, претворяемых национально и индивидуально характерным музыкальным языком. Наиболее эффективно это можно было осуществить в вокальной музыке, она и стала основным видом творчества Екмаляна.

Творческое наследие композитора до нас дошло далеко не в полном виде. Сохранилось в трех вариантах крупное духовное сочинение «Патараг» (Литургия), изданное в 1896 г., а также обработки городских лирических и патристических, крестьянских и ашугских песен и ряд главным образом вокальных сочинений, не связанных с каким-либо первоисточником. Обработки крестьянских песен были обнаружены сравнительно недавно, а светские произведения композитора целиком были напечатаны лишь в 1970 г. (М. Екмалян, Хоры и сольные песни; см. также нашу статью: «Вновь обнаруженные обработки крестьянских песен Екмаляна» в журнале «Советакан арвест», 1968, № 12).

В данной статье, являющейся продолжением статьи «Макар Екмалян. Жизнь» («Историко-филологический журнал», 1981, № 1), просле-

живаются основные композиционно-стилевые особенности упомянутых произведений, отмечается то новое, что внес в композиционные средства армянской музыки Екмалян. Старинные мелодии, отобранные Екмаляном для «Патарага», тонко и тщательно отредактированы либо творчески переработаны. При их гармонизации автор сохранил и подчеркнул их исконное родство с собственно народной армянской музыкой; гармоническому языку присуще стилевое единство, что способствует восприятию «Патарага» как цельного произведения крупной формы; отбор гармонических и фактурных средств подчинен задаче организации общего лирического колорита произведения, лишь изредка нарушающегося **драматическими ситуациями**.

Сюита из патриотических песен, впервые исполненная на армянском вечере, состоявшемся в 1889 г. в петербургском Мариинском театре, отмечена яркими ладо-мелодическими и образными контрастами, обильной гармонической красочностью, богатством и разнообразием хорового изложения. Это одна из первых вокальных сюит в армянской музыке. Патриотическим является содержание и тех произведений композитора, которые не зависят от каких-либо мелодических первоисточников. В них, кроме прочих музыкально-композиционных достоинств, сказался особый дар композитора создавать мелодическую выразительность, граничащую по конкретности с речевой выразительностью.

В хоровых и сольных (с фортепиано) обработках ашугских песен Екмалян одним из первых творчески нарушил вековую традицию их исполнения лишь в сазандарском стиле. Вообще сольные песни композитора — важный этап в истории развития армянского романса по пути к национально более характерному мелосу и индивидуализированности фортепианного сопровождения. Наконец, обработки крестьянских песен особенно ценны с точки зрения простоты средств (принципиальная диатоника, подчеркивание народно-ладовых особенностей, своеобразный культ консонанса, прозрачность хорового изложения и пр.) и вместе с тем — глубины содержательности и ясности народно-национального колорита; эти произведения дышат чистотой, целомудрием.

В целом в творчестве Екмаляна армянская профессиональная музыка конца прошлого века достигает нового, более высокого уровня композиторского мастерства. Его творчество, проникнутое подлинной народностью и гражданским духом, как и вся его многосторонняя музыкальная деятельность, сыграли значительную роль в процессе формирования армянской национальной композиторской школы.