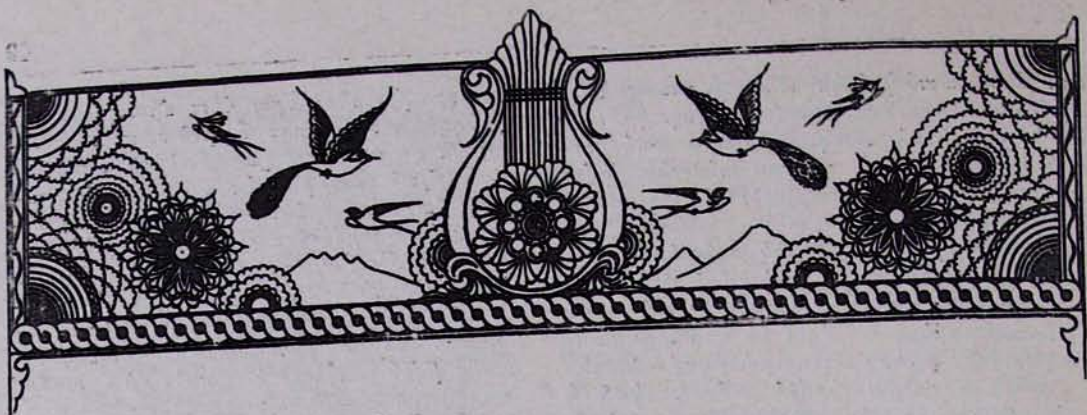




Ն. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

Մ Ա Կ Ա Ր Ե Կ Մ Ա Լ Յ Ա Ն*

ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մակար Եկմալյանը ապրել է ստեղծագործական երեք շրջան:

Առաջինը ուսման տարիների շրջանն է, երբ նա տիրապետում է նախ հայկական և ապա եվրոպական երաժշտական տեսության հիմունքներին ու կոմպոզիտորական ժամանակակից տեխնիկային: Այս շրջանը ավարտվում է 1888 թվականին, նշանավորվելով «Վարդը» օպերա-կանատառյի հորինմամբ:

Եկմալյանի ստեղծագործական երկրորդ շրջանը ընդգրկում է 1888-ից 1896 թվականները: Այս տարիներին կոմպոզիտորի ողջ գործունեությունը, երաժշտական գիտելիքների իր մեծ պաշարը հայկական ազգային երաժշտության զարգացման գործին ի սպաս դնելու հայրենասիրական ձգտումով է դեկավրվում: Եվ նա հասնում է պատմական հաջողությունների, 1896 թվականին հրատարակելով տարիների աշխատանքի արդյունքը՝ «Երգեցողությունք Ս. Պատարագի» մեծածավալ և արժեքավոր երկը:

Ներդաշնակության եվրոպական սկզբունքները հայկական ազգային երաժշտության առանձնահատկություններին պատշաճեցնելու Եկմալյանի ձգտումը ավելի ևս խորանում է նրա ստեղծագործական երրորդ՝ բայց դեռ բախտաբար կիսավարտ շրջանում: Այս շրջանը ընդգրկում է 1896-ից 1902 թվական-

ները և ընդհատվում ճակատագրական հիվանդությամբ, կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուժերի ծաղկման տարիներին: Սակայն մինչ այդ ինչ արել է Եկմալյանը ժողովրդական երգերի մշակման բնագավառում՝ պատմական նշանակություն ունի հայկական ազգային երաժշտության զարգացման տեսակետից:

Մենք սույն հոդվածով, պարբերական մամուլի սուղ էջերի ընձեռած հնարավորությամբ սահմաններում, կանգ կառնենք Պատարագի, ինչպես նաև Եկմալյանի մի շարք այնպիսի ձեռագրերի վրա, որոնք կարող են գաղափար տալ հայկական ժողովրդական երգի մշակման բնագավառում նրա կատարած աշխատանքի մասին:

Եկմալյանի ստեղծագործական ժառանգության պսակն է կալվում նրա «Երգեցողությունք Ս. Պատարագի»-ն, որի վրա նա աշխատել է երկար տարիներ:

Իր ընդհանուր կառուցվածքի մեջ հարադատորեն արտացոլելով հայոց պատարագի արարողության աստիճանական զարգացման ամբողջական ընթացքը, Եկմալյանի Պատարագը իրենից ներկայացնում է հետըզհետե ծավալվող, լայնացող ու խորացող հոգևոր մի դրամա, որի «գործող անձինքն»-ն են պատարագիչ քահանան, սարկավազն ու դպիրները, իրենց թիվ երգերով, ասերգներով, մեներգներով և խմբերգներով: Առաջին իսկ հայացքից երևում է Եկմալյանի մշակման ու ներդաշնակության յուրահա-

* Ետունակված «Էջմիածին» ամսագրի 1958 թվականի Մ Մ Բ-ից և Դ-ից:

տույն աստիճանական դարգացման առկայությունը: Այդ բնորոշ գիծը սկիզբ է առնում «եռրհուրդ խորին»-ի պարզ, անպաճույճ մշակումից, հասնելու համար մինչև «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»-ի, «Սուրբ Սուրբ»-ի և «Քրիստոս պատարագեալ»-ի վսեմ, ավարտված ներդաշնակություն:

Եկմալյանի Պատարագը, հոգևոր դրամայի (տեքստի) բնական դարգացման ենթակված իր ընդհանուր ձևով հանդերձ, ունի իր զուտ երաժշտական յուրահատուկ կառուցվածքը: Այն բաղկացած է երեք մասից՝ ձայնային, լադա-տոնայնական և թեմատիկ ընդհանրությամբ շաղկապված ասերգների, մեղեդիների և խմբերգների երեք մեծ խմբավորումներից, որոնցից ամեն մեկը հանդես է գալիս իրեն հատուկ երաժշտական դերով:

Պատարագի առաջին մասը միավորում է երեք խմբերգ և մեկ մեներգ (տե՛ս էջ 1—20): զբված է եռամասային ձևով (խմբերգ-մեներգ-խմբերգ): Ակնբախ են Պատարագի առաջին մասի երեք հատվածների թեմատիկ և լադա-տոնայնական մոտիկությունն ու ընդհանրությունը: Առաջին մասը մի մեծ սկիզբ կամ «մուտք» է:

Երկրորդ մասը կարելի է դիտել որպես ազատ զբված մեծ մասշտաբի յուրատեսակ ոտնոթ, որը միավորում է բազմաթիվ ասերգներ, մեներգներ ու խմբերգներ (էջ 20—55): Որպես ոտնոթի «հիմնական թեմա և ամեն մի նոր «էպիզոդ»-ից հետո պիմիկ և ինտոնացիոն տեսակետից այս կամ այն չափով փոփոխված «կրկներգ»-ներ («Շեֆրեն»-ներ) են ընկալվում մի շարք ըստ էության տարբեր, բայց մեծ առնչություն ունեցող խմբերգներ: դրանք են՝ «Սուրբ Աստուած» (էջ 21), «Յիշեալ Տէր» (էջ 22), «Կեցո Տէր» (էջ 25), «Մարմին տէրունական» (էջ 27), համար 10, 11, 12, 15 սրբասացությունների խմբերգային մասերը, որոնք հատուկ են օրվան և վերջապես՝ «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»-ը (էջ 52): Վերջինս, սերտ առնչության մեջ գտնվելով «Սուրբ Աստուած» երգի հետ, «շրջանակում» է ամբողջ երկրորդ մասը և երաժշտության ծավալման ընթացքում կրկներգների պարած իսկական դարգացման դադաթնակետն է հանդիսանում: Դրանից հետո հնչող երաժշտությունը (էջ 54—55) մի տեսակ եզրափակիչ հավելված է: Երկրորդ կամ միջին մասի հիմնական տոնայնությունը F dur հարմոնիկն է (իջեցրած 6-րդ աստիճանով): Այստեղ զոդող դեր են կատարում նաև կադանսային պլակալ միանման բանաձևերը, որոնք տիրապետում են ամբողջ մասում:

Ավելի մեծ ու ավելի ազատորեն մտահղացված կառուցվածք ունի Պատարագի մեղեդիների և խմբերգների երրորդ և վերջին խմբավորումը՝ «Սուրբ Սուրբ»-ից մինչև վերջ

(էջ 56—96): Այս մասի երաժշտական հիմնական կերպարը («Սուրբ Սուրբ») մի քանի անգամ կրկնվելով (տե՛ս «Ամէն, Հայր երկնատէր» էջ 58, «Առաջի թո, Տէր» էջ 62 և այլն) ավարտվում է «Քրիստոս պատարագեալ»-ով: Սա նույնպես դադաթնակետային մոմենտ է, գրված ֆինալային հիանալի զգացություններով: Կադանսային բանաձևերը հիմնականում միանման և մեծ մասամբ վավերական, այստեղ էլ «զոդող» նշանակություն ունեն: Շաղկապող, միահյուսող դեր են կատարում նաև մեղեդիական աչքի ընկնող մի քանի դարձվածքներ: «Սուրբ Սուրբ»-ին անմիջապես հաջորդող և փաստորեն նրան կցված մեղեդիական դարձվածք օրինակ, այլևայլ փոփոխություններով և տարբերակներով (սեղմ, ընդլայնված և այլն), հանդես է գալիս Պատարագի երրորդ մասի հետևյալ տեղերում: «Սուրբ Սուրբ»-ից հետո, էջ 58, տող 1, «Հայր մեր»-ի սկզբում՝ էջ 74, «Քրիստոս պատարագեալ»-ի սկզբում՝ էջ 87, «Կցաք»-ի սկզբում՝ էջ 91, «Գոհանամք»-ի սկզբում՝ էջ 93 և «Ամէն, Եղիցի անուն Տեառն օրհնեալ»-ի սկզբում՝ էջ 94: մի խոսքով, այն տեղերում, երբ պետք է զգացվել ավելի ցայտուն և զգալի դարձնել երաժշտական հիմնական կերպարի հանդես գալը:

«Պատարագ»-ի երաժշտության ծավալման ընթացքում մեղեդիական փոքր դարձվածքների որպես «զոդող» ազդակներ հանդես գալը շատ է հիշեցնում մեծ կտավի ստեղծագործություններին հատուկ լեյտամոտիվային դարգացման սկզբունքը:

Նույն այս սկզբունքով են իրար հետ շաղկապվում և զոդվում նաև Պատարագի առաջին և վերջին մասերը ամբողջությամբ վերցրած: Կանգ առնենք երկու օրինակի վրա: «Փառք քեզ Տէր», «Ամէն», «Օրհնեալ է Աստուած» և նման կարճ արտահայտությունների համար եկմալյանը մի շարք տեղերում կիրառել է I—V—I հարմոնիկ բանաձևը, հիմնական տոնի մեկտդիկ դրությամբ: Այն առաջին անգամ հանդես գալով Պատարագի երկրորդ մասի սկզբում (տե՛ս էջ 24, տող 2, հատած 1—2), անցնում է նաև երկրորդին (էջ 69, տող 3, էջ 93, տող 1, էջ 94, տող 2), որով ինտոնացիոն կամար է գցվում Բ և Գ մասերի միջև: Այնուհետև, Պատարագի երկրորդ մասը սկսվում է սարկավագի «Օրհնեալ Տէր»-ով (էջ 20): մեղեդիական նույն դարձվածքը (միայն ձ-ով, փոխանակ des-ի) հնչում է «Բարեխօսութեամբ»-ի վերջում (էջ 17, տող 3, հատած 4—5), այսինքն առաջին մասում: սրանով բնականորեն կապվում են Ա և Բ մասերը:

Այսպիսով, եկմալյանի Պատարագը, հոգևոր տեքստի ընթացքին «հետևելով» հանդերձ, որպես երաժշտական ամբողջություն

ալքի է-ընկնում իր յուրահատուկ կառուցվածքով: Մի բան, որն ինքնըստինքյան ենթադրում է երգերի որոշակի կապակցություն լիարդում է երգերի որոշակի կապակցություն: Այս է անշուշտ նկատի ունեցել Կոմիտաս վարդապետը, երբ, խոսեցելով Կոմիտասի Պատարագի մասին, գրել է. «Մասավորությունը շատ ճիշտ և հարմար է»⁴:

Երգերի կապակցության խնդիրը ըստ էության շատ բանալի է Պատարագում կիրառված մոդուլացիաների հարցը: Մինչև այժմ էլ մեր շատ եկեղեցիներում կրգեհոնը չի օգտագործվում: Երգիչները պատարագի արարողությունը կատարում են (միաձայն թե բազմաձայն) առանց գործիքային նվագակցության: Եկեղեցիները հայկական հոգևոր երգերը ներդաշնակելիս և դասավորելիս աշխատել է հարմարվել այդ պայմաններին: Այնուամենայնիվ Պատարագի երաժշտության մոդուլացիոն շեղումներն ու անցումները բավականին հետաքրքիր մի պատկեր են ներկայացնում:

Մոդուլացիաներով (մանավանդ ձայնային) առանձնապես հարուստ են միայնակ (սոլո) երգեցողության համար ձայնառությամբ գրված մեղեդիները: Իսկ ներդաշնակված երգերը (առանձին վերցրած) ծավալվում են գլխավորապես իրենց հիմնական տոնայնություն և լադի սահմաններում, բայց ոչ միշտ:

Պատարագը ներդաշնակված է երեք տեսակ. եռաձայն արական խմբի համար, քառաձայն արական խմբի համար և քառաձայն խառն խմբի համար: Վերջին երկուսը կազմված են առաջինի ռեմի, այնպես որ հիմքը եռաձայն արական խմբի համար գրվածն է: Եկեղեցիները այս կրկնակի, եռակի աշխատանքը հանձն է առել պատարագի երգեցողությունը զանազան տեղերում հեշտ դարձնելու և տեղական պայմաններին հարմարեցնելու ազնիվ մտահոգությամբ:

Եկեղեցիները օրինավոր զգուշություն է հանդես բերել Պատարագը ներդաշնակելիս: Նա գիտակցաբար խուսափել է իր տիրապետած երաժշտական արտահայտչական բոլոր միջոցները հայ երաժշտության մեջ մեքենաբար ներմուծելուց, բավականանալով նրանցով միայն, որոնց կիրառումը անխաթար կպահեր մայր եղանակների ռեն ու ոգին: Ենթերկում սրանից, կոմպոզիտորը առաջին հերթին առանձնացրել է միայն երգեցողության համար նախատեսված, ազգային և

երաժշտության լադային-ինտոնացիոն և մետրո-ռիթմիկ առանձնահատկությունները: Լադային վառ արտացոլող այն մեղեդիները, որոնք գեղարվեստական կերպարի հետագա խորացման ու ամբողջացման տեսակետից կարող էին բավարարվել ներդաշնակության ամենապարզ միջոցով՝ ձայնառությամբ: Սրանց մայր եղանակը կատարում է մենագիջ տենորը. ձայնառություն են պահում երկու կամ երեք ձայն, հնգյակ, կամ հնգյակ և ությակ ձայնամիջոցով: Վերջիններիս դերն է նրան հանել և ընդգծել մայր եղանակի լադային-տոնայնական գլխավոր և օժանդակ կարևորագույն ոլորտները: Ձայնառությունը եկեղեցիներում առհասարակ օգտագործում է մեծ վարպետությամբ, հաճախ դրանք ձուլաբերելով բացի անցիլ ձայներից, նաև մեղեդիական և կադանսային դարձվածքներով, որով ստեղծվում են բուն ներդաշնակության մոտեցող մոմենտներ: Կոմիտաս վարդապետը խոսելով եկեղեցիների Պատարագում կիրառված ձայնառության մասին, քննադատում է միայն մեկ մեղեդու՝ «Ի կոյս վիմեն»-ի (էջ 244—249) սխալ պահված *fis-cis* հնգյակը: Իսկ նրա այն դիտողությունը մասին, թե ձայնառությամբ գրված մի շարք մեղեդիներում կան հնգյակի և ությակի զուգընթաց հաջորդություններ (տե՛ս էջ 28, 245 և այլն), պետք է ասել, որ եկեղեցիների մոտ դրանք բոլոր դեպքերում ստացվել են երաժշտական նախորդ և հաջորդ նախադասությունների միջև. մի բան, որ թույլատրվում է հարմոնիայի նույնիսկ դպրոցական խնդիրներում: Ըստ էության այդ զգուշությունն է, որ նրան գալիս է նաև եռաձայն և քառաձայն գրված երգերի մեջ՝ նրանց ներդաշնակության ամենաբնորոշ կողմի՝ պարզության մեջ:

«Մարդ միանգամայն զարմանում է,— գրում է իր հոդվածներից մեկում Ռ. Ղորջանյանը, արտահայտվելով այս մասին,— թե ինչպե՞ս հեղինակը շատ ու շատ տեղեր կարողացել է խուսափել նվիրական ներառվածությանը վերին աստիճանի հրապուրիչ գեղեցկություններից»:

Հիշելով, զարմանալի է ոչ թե ներդաշնակության պարզությունը ինքնին, այլ այն, թե ինչպե՞ս է Պատարագի հեղինակը շատ ու շատ տեղեր, արտահայտչական նվագագույն միջոցներով, հասել գեղարվեստական ներգործության առավելագույն չափին: Եթե վերցնենք, օրինակ, «Սուրբ Սուրբ»-ի առաջին նախադասությունը (էջ 56), քննելու համար, թե ինչպիսի միջոցներով է խորացված նրա լայնարձակ մայր եղանակի գեղարվեստական կերպարը, ապա կտեսնենք, որ այդ ներկայի մեղեդու տակից սողոսկող

⁴ Այս և բոլոր գնահատումները կատարված են Կոմիտաս վարդապետի «Երգեցողությունը Ս. Պատարագի» քննադատական հայտնի հոդվածից (տե՛ս Կոմիտաս, «Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ», Երևան, 1941 թ., էջ 137—152, կամ «Արարատ», էջ միաժին, 1938 թ., էջ 111—117):

բասային սարսուղացի շարժումը, դրամատիզմով լի իր ահեղ հնչողությամբ ուրիշ բան չէ, եթե ոչ մեզ ծանոթ, շատ անգամներ հանդիպած և նույնիսկ կիրառած I VI II V 16 VI6 V I բանաձևը: Եթե դիմենք «Փառք թեզ Տէր»-ին (էջ 24), հասկանալու համար, թե ներդաշնակության ինչպիսի՝ «հնարագիտությամբ» է ձևեր բերված նրա փայլուն, շքեղ ու լիաշունչ հրնչողությունը, մենք կստանանք ակկորդների վերը բերվածից էլ ավելի պարզ ու հասարակ մի հաջորդականություն: Այս երևույթը դասական արվեստի մեծ ու խորհրդավոր գաղտնիքներից մեկն է անկասկած, որն իր բնական արտահայտությունն է գտել նաև նկմալյանի Պատարագում:

Նկմալյանը պատարագում կիրառել է ներդաշնակության մի հիմնական սկզբունք՝ ակկորդների ուղղահայաց հաջորդականություն սկզբունքը, միևնույն ժամանակ հատուկ ուշադրություն դարձնելով նաև առանձին ձայների (տենտո, բաս) մեղեդիական ինքնուրույն զարգացման վրա: Նա ստիպված է եղել հայկական եկեղեցական երգերը դիտել որպես եվրոպական dur և moll ձևերին այս կամ այն չափով մոտեցող, այդ ձևերը այս կամ այն չափով հիշեցնող, բայց բոլորովին լայն շրջանի ազդեցության տակ: Այնպես որ այնտեղ կարելի է հանդիպել անլրտպական ներդաշնակության սովորական նորմաներից շեղվող և հայկական երգերի ձայնային առանձնահատկությունների հետ կապված մի շարք բնորոշ մոմենտների: Դրանցից են VII բնական աստիճանի (ակորդի), մինչև դոմինանտայի, որպես dur ներդաշնակված երգերում մինչև սուբդոմինանտայի և ընդհանրապես՝ որպես moll ներդաշնակվածներում՝ մաժոր սուբդոմինանտայի օգտագործումը և այլն:

Վերջին հարցը, որին հարկ է անդրադառնալ նկմալյանի Պատարագի կապակցությամբ, մեղեդիների ընտրության և փոփոխության (եվրոպական խազերի և չափերի) կարևոր խնդիրն է, որովհետև, ինչպես նշում է Կոմիտաս վարդապետը, «մեր եկեղեցական երգեցողության մեջ խիստ փոփոխման է ենթարկվել մանավանդ պատարագի արարողությունը»:

Ինչ վերաբերում է մեղեդիների ընտրության, նկմալյանը հիմնվել է սուրբ պատարագի արարողության էջմիածնի առաջին (1874 թ.) և երկրորդ (1878 թ.) տպագրությունների վրա: Մի հանգամանք, որին իր հավանությունն է տվել նաև Կոմիտաս վարդապետը:

Իսկ երգերի փոխադրության, անհրաժեշտ բարեփոխությունների և խմբավորման հար-

ցում նկմալյանը նկատի է ունեցել նախ հայկական երաժշտության օրինաչափությունները, ապա և երաժշտական մի շարք ընդհանուր օրինքները: Նշանակները հատածների բաժանելիս նա ղեկավարվել է հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երգերի հատուկ մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների, տարածության վրա մտքիկ տեղաշարժերով կրկնվելու յուրահատկությունից (նման երևույթի կարելի է հանդիպել Պատարագի շատ տեղերում. տե՛ս «Գովեա նրուսաղէմ», էջ 254—256): Փոխադրության ժամանակ երգերի ամանակը բարեփոխելիս, նկմալյանը աշխատել է հարմար տեղում դրանց ուղիքը քիչ աշխուժացնել («Նորհուրդ խորին», էջ 1—7), և կամ՝ կատարումը պարզեցնել, հեշտացնել («Յայս յարկ», էջ 8—14) և այլն:

Նշանակների փոխադրության հարցում նկմալյանը թույլ է տվել նաև թերություններ, որոնցից գլխավորներն են՝ մի շարք դեպքերում հայկական երաժշտության հատուկ քառյակային սիստեմից շեղվելն ու երգերը հատածների բաժանելիս՝ հայոց լեզվի շեշտադրության և տաղաչափության հիմունքները հաշվի չառնելը: Կոմիտաս վարդապետը այս մասին արել է բազմաթիվ ուսանելի դիտողություններ: Սակայն նման մասնակի թերություններ ոչ մի կերպ չեն կարող նսեմացնել Պատարագի՝ որպես մեծ ու ամբողջական ստեղծագործության գեղարվեստական բարձր արժանիքները, ինչպես նաև ազգային երաժշտության տեսակետից նրա հարգատրությունը:

Նկմալյանը իր այս մեծածավալ երկով հայ իրականության մեջ հանդես եկավ որպես լայն կտավի ստեղծագործությունների ստրուկտուր-կոմպոզիցիոն յուրահատկություններին դիտակ, եվրոպական ներդաշնակության և հատկապես հոմոֆոն բաղմաձայնության սկզբունքները հայ երաժշտության մեջ փայլուն կերպով կիրառելու ընդունակ, ինչպես նաև մարդկային ձայնի կատարողական հնարավորությունների և առհասարակ երգչախմբային դրության ձևի վարպետ:

Նույնիսկ հայկական ժողովրդական երգերի մշակման բնագավառում նկմալյանի կատարած աշխատանքների մասին, պետք է ասել, որ նա դեռևս Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորելու ժամանակ, մշակել ու ներդաշնակել է Ղազար քահանա Հովսեփյանի կազմած «Քնարիկ մանկական»-ը, որի մեջ տեղ էին գտել նաև հայկական ժողովրդական երգեր: «Ներդաշնակողի կողմից» գրված փոքրիկ առաջաբանում կարդում ենք. «Ներողություն ենք խնդրում հմուտ մասնագետներից և արժանապատիվ հեղինակից

թի՝ այն թերութիւնների համար, որոնք կարող են գտնվել մեր ներդաշնակութիւնի և երգերի ձևին մեջ, թի՝ այն փոփոխութիւններին համար, որ արել ենք բուն եղանակների վրա: Այդ եղանակները մասամբ համաքված մեջ: Այդ ժողովրդի բերանից՝ շատ անգամ լինելով ժողովրդի բերանից՝ շատ անգամ լինել էին երաժշտութիւնի տարրական օրինաբանների պահանջած պայմաններից, որով և անհնար էր նոցա համար կազմել կանոնավոր ներդաշնակութիւնը:

Հանգուցյալ երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը, «Հայ երաժշտութիւնի պատմութիւնի ակնարկներ» աշխատութիւնի մեջ, Եկմալյանի մասին խոսելիս, վկայակոչելով երիտասարդ կոմպոզիտորի սուլն տողերը, հարցնում է. «Հետագայում Եկմալյանը վերանայել է արդյոք իր այս համոզումը, ձերբազատվելով նման նախապաշարումներից»:

Բայց Եկմալյանը իսկապես ունեցել է արդյոք նախապաշարումներ ժողովրդական երգերի նկատմամբ: Քնարիկ մանկականում պարունակված ամենաազգի ընկնող ժողովրդական երգը «Այծեմնիկ և որսկան» հանրահայտ երգն է: Վերջինիս մշակումը ցույց է տալիս, որ Եկմալյանը ոչ մի այնպիսի փոփոխություն չի կատարել, որը, սակայն, փոփոխելու նշանակի ժողովրդական բնույթը: Ընդհակառակը, երգի եղանակը, Եկմալյանի մշակմամբ, ավելի հարազատ, ավելի հայկական է, քան այն, ինչ այժմ կատարվում է: Երգի ներդաշնակութիւնն էլ պատշաճեցված է նրա ազգային տոնաձևահատկութիւններին. պահանջված է եղանակի լադային տոնիկան, երգի սկզբում հանդես էկող es-ը Եկմալյանը դիտում է որպես G dur-ի իջեցված 6-րդ աստիճանը. այնուհետև կղանակի հետ միասին ներդաշնակութիւնն էլ անցնում է e ձայնաստիճանին և այլն:

Եկմալյանից մեզ հասած ձեռագրերը խոսում են այն մասին, որ կոմպոզիտորը հիանալի կերպով հասկանում էր հայկական ժողովրդական երգերի կառուցվածքը և դրանք մշակելիս ու ներդաշնակելիս նա ելնում էր այդ երգերի բնորոշ տոնաձևահատկութիւններից: Մի վառ օրինակ է այս տեսակետից «Օրորոցային» խորագրի կողմ երգի մշակման սկզբութիւնը:

Հայկական ժողովրդական երգերի մշակման ընագավառում Եկմալյանը ձևի մի կողմից շարունակում է կիրառել ակկորդների

5 Տե՛ս «Քնարիկ մանկական», երգեր, պարերգեր և աղբյուրներ փոքրահասակ մանուկների համար, ձայնագրից Ղազար քահանա Հովսեփյան, Ս. Պետերբուրգ, 1887 թ.:

6 Ձեռագիր, պատրաստվում է տպագրության:

խոլդահայաց հաջորդականութիւնի սկզբունքը, ապա մյուս կողմից նա աշխատում է որոնել և գտնել ներդաշնակութիւնի այնպիսի ձևեր, որոնք մայր եղանակին ընկերակցող խմբի մյուս ձայներին համեմատաբար ավելի անկաշկանդ ծավալվելու և կամ պարզապես զեղարվեստական ամբողջական կերպարի ստեղծման մեջ ինքնուրույն դեր խաղալու հնարավորութիւն կտային: «Քեզի մեռնեմ էջմիածին» կամ «Նանու դարգեր» երգը, օրինակ, կոմպոզիտորը աշխատել է մշակել քիչ ազատ ներդաշնակութիւնի միջոցով: Այն դրված է երեք տարբերակներով, որոնցից ամենահաջողը սուլարանո միանակատարի և քառաձայն խմբի համար դաշնամուրի նվագակցութեամբ մշակվածն է: Զգացվում է, որ Եկմալյանը ձգտել է համերգային յուրահատուկ փայլ տալ գեղեցկական այս անպաճույճ երգին: Դաշնամուրային կարճ «մուտք»-ից հետո, որը կարծես ուղղադրում է երաժշտական հիմնական կերպարի գլխավոր գծերը և հաստատում տոնայնութիւնը, սկսում է մենակատարը. հանկերգին նրան միանում է նաև խումբը, որով ստեղծվում են «սուր»-ի և «տուտի»-ի գունեղ համադրութիւններ: Ներդաշնակութիւնի տեսակետից վերը նշված համեմատական «ազատութիւն»-ը կայանում է նրանում, որ այստեղ, ֆոնկցիոնալ հարմոնիայի կիրառման սահմաններում, մայր եղանակին ընկերակցող ձայները ուղիղ զգալի ինքնուրույնութիւն ունեն: Ըստ ներույթին, ակորդների ուղղահայաց հաջորդականութիւնի սկզբունքի կիրառումից «ձերբազատվելու» համար, զգուշավոր Եկմալյանը, ֆունկցիոնալ հարմոնիայի սահմաններում խմբի առանձին ձայներին ուղիղ ինքնուրույնութիւն տալու համապարհեւէ էր որոնում: Այս տեսանկյունից որոշակի արժեք են ստանում նաև «Բոյրդ բարձր» և «Անձրեն Եկմալ շաղալին» երգերի մշակման սկզբութիւնները: Նրկուան էլ ներդաշնակված են ձեռնադր: Նրկուանի մեջ էլ բարձր, մնալով տեղում՝ ձայնառութիւն է պահում: Իսկ միջին ձայների ուղիղ ինքնուրույնութիւնը սինկոպներն են, ներդաշնակութիւնի թեթևորեն խաղուն այս ընդհանուր ֆոնի վրա մայր եղանակները կարծես որպես յուրահատուկ «բառերի»-ներ են հնչում:

Հայկական ժողովրդական երգի մշակման ընագավառում կատարված Եկմալյանի ստեղծագործական որոնումների մեջ ներդաշնակութիւնի կոմպոզիցիան այս կամ այն սկզբունքի թեկուզ փոքրիկ, դժվար նկատելի, սակայն այնուամենայնիվ ըստ էության ոչ պատահականորեն տեղ գտած առկայծումները հաստատող ավելի շոշափելի մի

օրինակ ևս կա: Մակար Եկմալյանը իր ձայնագրած ժողովրդական երգերից և պարերից նախնիներից մի քանիսը մշակել է դաշնամուրի համար: Այս երևույթը ինքնին արդեն մի հետաքրքիր փաստ է, քանի որ դա հայկական գործիքային-կամերային երաժշտության մեջ ժողովրդական երգի օգտագործման առաջին փորձն է ներկայացնում իրենից: Մեզ թվում է, թե կոմպոզիտորը աշխատել է վերադարձի ժողովրդական գործիքային անսամբլներին մեկի հնչողությամբ. ասենք երկու դուդուկ երկու նայ (որոնցից մեկը եղանակն է տանում, մյուսը՝ ձայնառություն է պահում) և դաֆ: Նույնպիսի ձգտումով չի՞ դեկավրավել նաև Կոմիտաս վարդապետը ժողովրդական եղանակները դաշնամուրի համար մշակելիս: Կոմիտաս վարդապետը մի շարք պարերի վերնագրերի տակ ուղղակի գրում է. «փողի և թմբուկի ոճով», «թառի և դափի ոճով» և այլն:

Եկմալյանը ոչ միայն նախապաշարված չի Նեղել ժողովրդական երգի հանրայն, այլ ընդհակառակը, աթ մշակելիս և ներդաշնակելիս աշխատել է ելնել նույն այդ ժողովրդական երգի ազգային առանձնահատկություններից: Մեր երաժշտության նախակոմիտասյան շրջանը ապրել է գեղջուկ երգի մշակման սկզբունքների նախնական բյուրեղացման մի շրջան, անցնելով երկու էտապից՝ Կարա-Մուրզա և Եկմալյան:

Եկմալյանի ձեռագրերում կարելի է հանդիպել նաև հայկական աշուղային, կամ աշուղական տիպի՝ քաղաքային երգերի մշակման (մեներգի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ): Դրանցից «Պաղ աղբյուրի մոտին»⁷ երգը, որն իր ջերմ, անմիջական հուզականությամբ և կատարելության հասած մշակմամբ մինչև այժմ էլ պահում է իր ամբողջ թարմությունն ու գեղարվեստական արժեքը, պետք է դիտել որպես հայկական ազգային ուսմանսի ստեղծման փորձերից մեկը:

Ավարտելով հայկական երաժշտության պրոֆեսիոնալ առաջին մշակներից մեկի կյանքի և ստեղծագործական ուղու ուսումնասիրության նվիրված մեր այս փորձը, պետք է ասենք, որ Եկմալյանի ստեղծագործական գործունեությունը ունեցել է նաև որոշ հակասություններ: Բայց դրանք ոչ մի դեպքում չեն կարող նսնմացնել ականավոր կոմպոզիտորի հայ ժողովրդին մատուցած խոշոր ծառայությանը նշանակությունը: Ինչպես գրում է երաժշտագետ Ալ. Թադևոսյանը՝

«Թեպետև Եկմալյանի երաժշտական ստեղծագործական գործունեությունը զերծ չի Նեղել հակասություններից, այնուամենայնիվ հայկական երաժշտական արվեստի զարգացման գործին մատուցած նրա նշանակալից ծառայությունները մեզ իրավունք են տալիս սիրով և երաստագիտությամբ խոսել անվանի կոմպոզիտորի մասին»⁸: Արդարև, Հայաստանի երաժշտագետներն ու երաժշտական գործիչները ավելի ու ավելի մեծ սիրով և երաստագիտության զգացմունքով են իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում Եկմալյանի երաժշտական գործունեության և ստեղծագործական ժառանգության զննահատման խնդրի վրա: Հայկական ՄՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտում լուրջ աշխատանքներ են տարվում Եկմալյանի ձեռագրերի կարգավորման ուղղությամբ: Վերջերս Հայաստանի Պետական երգչախումբը կատարեց Եկմալյանի Պատարագից մասեր, Երևանի ռադիոն հաղորդում է նաև նրա դաշնամուրային «Նուկտյուրն»-ը, «Չեմ կբրնա խաղա» և «Պատի աղա» պիեսները, «Լեց: Ամպերը եկան...» (խոսք՝ Ռ. Պատկանյանի), «Ոչ փող դարկինք» (խոսք՝ Մ. Պաշիկյանի) երգերը և այլն: Հույս ունենք, որ մի գեղեցիկ օր էլ կհրատարակվեն Եկմալյանի կարգավորված ձեռագրերը, ուսումնասիրությամբ հանդերձ:

Մեր այս ուսումնասիրության վերջում նպատակահարմար ենք համարում Եկմալյանի ձայնագրած, մշակած և ներդաշնակած երգերի, ինչպես նաև առհասարակ նրա երկերի ալբոմական ցանկը տալ, օգտվելով հայկական նախասովետական պարբերական մամուլից (այս դեպքում մի քանի երգերի միջև անուններն են հայտնի) և կոմպոզիտորի արխիվից (այստեղից վերցրել ենք նաև միայն ձայնագրված երգեր կամ մշակված սեպարատիվները):

- 1) «Աղնիվ ընկեր»
- 2) «Ահա ծաղեց կարմիր արև»
- 3) «Այսօր վերստին նորոգեալ»
- 4) «Անձրևն եկավ շաղախն»
- 5) «Անուշ ձայն ունես քնար»
- 6) «Աշխարհ ամենայն» (Շնորհալի), (տե՛ս «Գեղարվեստ», 1911 թ., № 4, էջ 235)
- 7) «Ապրե դու ներսես»
- 8) «Առավոտյան քաղցր և անուշ հովեր»
- 9) «Բաղեր տվեք կանաչեցեք»
- 10) «Բերդից դուրս ելա»

7 Մ. Եկմալյանի մշակած «Պաղ աղբյուրի մոտին» երգի եղանակը սխալմամբ է, որ մասն է աշուղ Ջիվանու երգերի ժողովածուի մեջ:

8 Ալ. Թադևոսյան, «Մակար Եկմալյան», տե՛ս «Սոցիալական Հայաստան», 1956 թ. փետրվար, № 29, էջ 3:

- 11) «Բլբուլն Ավարայրի» (խոսք՝ Հ. Ղ. Ալիշանի), (տե՛ս «Թատրոն», Թիֆլիս, 1899 թ., № 2, էջ 28)
- 12) «Երոյդ բարձր»
- 13) «Գացի արտեր բռնի լոր»
- 14) «Երբ որ բացվին»
- 15) «Երգ առանց խոսքի» (դաշնամուր)
- 16) «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի», Լայպցիգ, 1896 թ.
- 17) «Զոմա Զոմա» («Զինչ ու զինչ տամ»)
- 18) «Լորիկ»
- 19) «Լուսնյակ գիշեր հովն անուշ»
- 20) «Լուսն: Ամպերը եկան...» (խոսք՝ Ռ. Պատկանյանի)
- 21) «Կապույտ Կերկրում»
- 22) «Կեցցե Զեյթուն»
- 23) «Կոլոտ էր խորոտ էր»
- 24) «Համեստ աղջիկ»
- 25) «Հերիք որդյակք»
- 26) «Հոգիդ Աստուած, աղբիւր շնորհաց»
- 27) «Հով արեք սարեր ջան»
- 28) «Հրաշափառ Աստուած»
- 29) «Զայնը հնչեց էրզրումեն»
- 30) «Մայիսյան վարդ»
- 31) «Մեր ազգ հայածված»
- 32) «Նոկալուրն» (տպ. 1892, Թիֆլիս)
- 33) «Նատեր հս»
- 34) «Շարական Վարդանանց» (տե՛ս Գեղարվեստ, 1909 թ., № 3, էջ 176)
- 35) «Շորորա սալաթ»
- 36) «Ոլոր մոլոր Կորն էր գալիս»

- 37) «Ողջույն տվեք»
- 38) «Ոչ փող զարկինք» (խոսք՝ Մ. Պիշիկ-թաշլյանի)
- 39) «Ով դու բարեկամ» (խոսք՝ Հ. Ղ. Ալիշանի)
- 40) «Ով Կրանելիդ ամենեցուն»
- 41) «Ով հայոց Աստված»
- 42) «Զեմ կրնա խաղա» (դաշնամուր)
- 43) «Պաղ աղբյուրի մոտին»
- 44) «Պատի տղա» (դաշնամուր)
- 45) «Զան գլուխում»
- 46) «Ռոմանա» (Հայնի խոսքերի վրա)
- 47) «Սիոնի որդիք»
- 48) «Սիրուհիս քեզ համար» (խոսք՝ Ժողովրդական)
- 49) «Վարդը» (օպերա-կանտատա)
- 50) «Վարդ կոշիկս»
- 51) «Տէր, կեցո՛ր Դու զհայս»
- 52) «Քաջեր, դուք կանչեցեք»
- 53) «Քեզի մեռնեմ էջմիածին»
- 54) «Քելե քելե խորոտ աղջիկ»
- 55) «Օրորոցային երգ»⁸

⁸ Այս ցանկը, որը պարունակում է Մ. Նկմալյանի հորինած կամ ձայնագրած և մշակած հայկական հոգևոր, ազգային-հայրենասիրական, ժողովրդական, բաղաձային և աշուղական մեղ հայտնի երգերը, բնականաբար կարող է լինել թերի և պակասավոր Այնումանյանի, դա մի որոշ գաղափար կտա ընթերցողներին՝ Նկմալյանի ստեղծագործական ժառանգության մասին:

