

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ «ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՆՈՐԱՀՐԱԾ» ԵԿՄԱՂՅԱՆԻ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԾԱԿՄԱՄԲ

Վարդանանց շարականը, ինչպես հայտնի է, բաղկացած է երկու խոշոր հատվածներից². եռամաս «նախարանային» ծավալուն «Արիացեալք» հատվածը, մի ստեղի, որ երաժշտական առումով ռապսոդիա կամ թերևս պոեմ 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 ամրողություն, որը մոնուդիկ կոմպոզիցիայի արվեստում վարպետության մի առաջ դրսւում է: Այդ հատվածներից երկրորդը իր մեղեդիի մատչելիության ու, թերևս, խոսքերը անմիջականորեն Վարդան Մամիկոնյանին ուղղված լինելու շնորհիվ հատկապես լայն ժողովորդականություն է վայելել:

Հենց դրա մասին էլ մեր խոսքն է:

* * *

«Յամենայնի հանճարեն» Ներսեսի «քաղցր եղանակաւ» և «խոսրովային ոճով»³ հորինած շարականների, տաղերի, մեղեդիների ու երգների շարքում «Նորահրաշն» իր արժանավոր տեղն ունի: Այդ երգն իր շատ կողմերով մերտորեն 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-հուզական բովանդակությամբ ընդհանրացված ձևով է հաղորդում երգվող խոսքի իմաստը կամ տրամադրությունը: Այստեղ խոսքի ամեն մի բառն արտասանվում, հնչում, տեղ է հասցվում. գեղարվեստական ամրողությունը ստեղծելու մեջ խոսքն ու եղանակը հապատաքոր հշանա-

¹ Արտապվում է «Պատմա-բանափրական» հանդեսից (1972, № 4) հեղինակի մանր փոփոխություններով:

² Նիկողայոս Թաշճան, Զայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 889—894: Տե՛ս նաև՝ Եղիա Տնտեսյան, Շարական ձայնագրեալ, Ե մաս, Խաթանպու, 1954, էջ 644:

³ Աիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, աշխատասիրությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհան-շանկանի, Երևան, 1961, էջ 147 և 119:

կություն ունեն: Չնայած դրան, երգն ունի նաև զուտ մեղեդիական գարգացում, գեղեցկություն, արտահայտչություն: Այդ մեղեդիի երաժշտական որակը գոյանում է նրանում արտահայտչական միջոցների չափազանց խնձամիտ ընտրության ու գործադրության շնորհիվ:

Զայնը ԴԿ դարձվածք է, բացառիկ հետաքրքրական ձայնեղանակներից մեկը, որ միջնադարի հայ երգահաններին թե՛ խոր հուզական, թե՛ գունագեղ մեղեդիներ ստեղծելու այլ առիթներ էլ է տպել: Այդ ձայնեղանակը պարունակում է մի փոփոխական լադ⁴, միևնույն հիմքի վրա մաժոր և մինոր երանգ գոյացնող հնչյունների փոխհաջորդումով, որը գոյուական ժողովրդական եղանակների մեջ և միշտ արտահայտչական գգալի արդյունք է ստեղծել:

Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Վարդանանց շարականի առաջին «Արիացեալը» հատվածի մեղեդին, որ այլ ձայնեղանակով է ընթանում, իր առանձին բաժինների վերջավորության մեջ մեկ հնչյունով մի թերեւ ակնարկ է պարունակում այն լադի, որում պետք է ընթանա «Նորահրաշ» հատվածը: Դրանով գեղեցիկ կերպով պատրաստվում է այդ երկրորդ՝ լադային տեսակներից առաջեղ գունագեղ հատվածի երևան գալը, ամբողջության մասերը կապվում են միմյանց:

Ինչ վերաբերում է «Նորահրաշի» մեղեդիի ոիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքին, ապա այսուել էլ որոշ բացադիկություն կա: Միջոցները խիստ սահմանափակ են. ձայնածավալը մեղ է՝ հիմնաձայնից վեր՝ միայն 4 աստիճան, և վար՝ 2, ընդ որում, ծայրի հնչյունները համեն են գալիս մեկ-երկու անգամ. ելևէջային կազմը սահուն-աստիճանական է բարիս բուն իմաստով, ամբողջ մեղեդիում միայն երկու, փոքր և փոքրագույն (3 և 2 աստիճանով) թոփչը կա, որոնք արդեն երգված ելևէջների թոփչքան կրկնությունն են և առանձին լարվածություն չեն ստեղծում. վերջապես, ոիթմը ևս բավական պարզ է՝ գերազանցորեն երկու տեսակի՝ տևողության հանդարտ հաջորդականություն, որը միայն երգի երկու կեսերն սկսող ֆրազներում, կատարման ընթացքում, փոքր-ինչ ազատություն է ստանում: Եվ, չնայած միջոցների այսպիսի ծայրանելոյ «Ժատությանը», մեղեդին ամբողջությամբ հեռու է միօրինակությունից:

Գաղտնիքը կամ պարզապես վարպետությունը նախ՝ մաժոր-մինոր երանգահատի մեջ է, որի մասին ասվեց, ապա՝ մեղեդիական գծի ալիքավորվածության մեջ, բայց որ ալիքները թեն ցածր, բայց շարունակական են, իսկ «հանդարտ մակերնությը», որ անշարժություն կարող էր առաջ բերել, շատ ավելի կարճ գիծ ունի: Հնարավոր միօրինակությունը կանխող մյուս գործոնն էլ կառուցի առանձնահատկությունն է:

«Նորահրաշը» կառուցված է այնպես, որ անհավաարաշափ տարրերի հաջորդականությունից ստեղծվում է այնուամենայնիվ խիստ հավասարաշառվածություն: Այս երկույթը, որ ընդհանրապես հայ ժողովրդական մեղեդիների կառուցման գրավիչ կողմերից մեկն է և լայնորեն տարածված է գոյուղական տարրեր տեսակի երգերում, նպաստում է նաև տվյալ մեղեդիի հոսությանը, շարունակականությանը, ամբողջականությանը:

⁴ Հայ մոնուիկ երաժշտության նկատմամբ այս տերմինը գործածելիս մենք այն հատկացնում ենք ամբողջական պարբերույթի սահմաններում երա լարային գարգացման նևույալ երկու տեսակներին. ա) միևնույն հիմնաձայնի դեպքում տարրեր հնչյունաշարերի հաջորդում, բ) միևնույն հնչյունաշարի սահմաններում տարրեր հիմնաձայների գոյացում: Երկու դեպքում էլ լարային դրությունը ու երանգները միահամայն որոշակի են:

⁵ Այսպիսի մեղեդիների կառուցյուն անհամաշխափությունների համաշափությունը կամ ներդաշնակությունը ասցիցացիայով կապվում է հայկական քարային գարդարվեատում և մանրանիկարշտության մեջ գոյություն ունեցող համանման երևույթների մեջ:

ՆՈՐԱԿԻՐԱԾ

ՆԵՐՍԵՍ ԾՆՈՐԻԱԼԻ

Չափավոր. դկ.

նո - րս - իրաց
կո - ւոր և ո - րս - գլուխ ո - րս -
տիւ - հայց. վա - ռե - սար սի - նու հոգ -
ւոյն ա - րի - ա - բար ըսդ - միմ մո - հու -
վար - դան, գազ նա - հու, վար -
որ վա - ռե - սար ըսդ - միմ, վար -
դա - գոյն ար - եամ - քըդ գո պը - սա -
հե - սեն սե - հե - հե - սե:

Այս բոլոր հատկանիշներն եւ հենց «ապահովում են» երգի զուտ մեղենիական արտահայտչականությունը նույնինկ անկախ գրական տեքստից, առաջ քերում հրա պարզ ու գրավիչ անմիջականությունը: Անշուշտ, խոսքային տեքստի հետ երգն ամբողջությամբ ավելի խոր իմաստ է ստանում:

Այն հարցին, թե Վարդանանց շարականի երկու հատվածների եղանակները որքան ճշգրիտ են հասել մեզ հին դարերից, լրիվ պատասխան չալն առայժմ դժվար է: Նշենք միայն, որ խազային և նոր-հայկական ձայնանիշներով գրառումները համեմատելին, ինչպես այլ շատ դեպքերում, այս դեպքում ել մկանություն ունի ֆակտորային որոշակի համապատասխանություններ, որոնք ինչ-որ չափով վկայում են հնագույն մեղենիների պահպանվածության մասին: Այսպես թե այնպես, իր այժմյան՝ այսինքն մեզանից 100 տարի առաջ Ն. Թաշճյանի կողմից վերաձայնագրված վիճակում ել «Նորահրաշ» երգը ներկայանում է որպես միջնադարյան հայ մոնողիկ 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 գեղարվեստական մկանություն ունենալու ուժություն ունեն, մինչդեռ դուրս են մնացել երաժշտագետների և կատարողների տեսադաշտից:

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

Եկմալյանի Աերդաշնակությունն իր կյանքի ընթացքում չի տպագրվել: 1896 թ., նրա «Պատարագի» լույս տեսնելու տարին, հեղինակն իր ձեռագիրը, որում բացի «Նորահրաշից» նաև «Թաղումն քաջորդվույն» ատեղծագործությունը կա, նվիրել է լեզվաբան Ստ. Մալխասյանին, որն, ինչպես հայտնի է, Եկմալյանին նկատելի օգնություն էր ցույց տվել «Պատարագի» հրատարակության գործում:⁷ Վերջին 1909-ին այդ ձեռագիրը լուսանկարչական եղանակով, «Մակար Եկմալյանի անտիկ երգերից» ծանուցումով տպագրել է տվել Գարեգին Լևոնյանի «Գեղարվեստում»:⁸ Այսպես, Եկմալյանի «Նորահրաշը» մամուլի էջերում թաքնված է մնացել:

Երգը Աերդաշնակելիս Եկմալյանը Թաշճյանի ձայնագրած մեղեդիից դուրս է թռողել երկու պարբերությունների սկզբում ազատ ոիթմով երգիլոյ հատվածները⁹, ըստ երևույթին ամբողջ երգին հաղորդելու համար ժանրային այն հատկանիշը, որ նշված է նրա խորագրում «*Marcia religiosa*», և բավկանացել է «Նորահրաշ» և «Վարդան» բառերի վերջին վանկը երկարաձգելով: Ներդաշնակությունը շարադրության տեսակետից մոտիկ է, օրինակ, նրա «Պատարագի» «Մարմին Տէրունական» հատվածին¹⁰:

Հայտնի է, որ պոլիֆոն բազմաձայնությունը՝ որպես երաժշտական զարգացման միջոց, Եկմալյանն իր ատեղծագործություններում համեմատարար սահմանափակ է կիրառել: Դա բացատրվում է հայ իրականության մեջ այն ժամանակ այդ արվեստի փորձի սակագությամբ, նաև կոմպոզիտորի ատեղծագործական «քնավորությամբ», նրա նախասիրություններով: Նրա «Նորահրաշում» պոլիֆոնիա գրեթե չկա, եթե չհաշվենք «Որ վանեցեր» ֆրազը, որ բայց, նմանակելով մեղեդիին, ինչ-որ չափով ինքնուրույնություն է ստանում, և ընդհանրապես ձայնների հակադարձ շարժման դեպքերը, որ նույնպես, թեև միայն մի թերևնակի, ինքնուրույնություն են տալիս նրանց: Ուրեմն, բազմաձայնման ոնց հումորուն է, կարևորագույն նշանակություն ունի հարմոնիան, որ մայր-մեղեդիին լրացնում է և, պետք է ասել, լի' է լրացնում:

Մեղեդիի գրեթե ամեն մի հնչյունը մասուցվում է ակորդով, ընդ որում, ինչպես նրա այլ ատեղծագործություններում, պյատել էլ պարզ նկատելի է հեղինակի հակումը բարեհնչուն (կոնսոնան) ակորդների նկատմամբ, որոնք ամբողջությանը մի տեսակ ողջախոհ մաքրություն են հաղորդում:

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

Եկմալյանն այս եղանակը Աերդաշնակելիս տոնայնությունից դուրս քերելու անհրաժեշտություն չի գգացել, բայց նրբորեն հաշվի է առել մեղեդիի լադային փոփոխականությունը: Այդ տեսակետից գրավիչ է «արիարար» և

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

⁸ № 3, էջ 177:

⁹ Այդ կապակցությամբ «պասակավոր»-ի առաջին երկու հնչյունները փոխել են:

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

«պատկեր» խոսքերի մեւ ոռմանտիկական մաժորամինոր համակարգի այսպես կոչվող ցած VI աստիճանի ակորդի կիրառումը, որ դյուրացնում է մեղեդիի մաժորից մինոր անցումը, այն դարձնում է բնական, լադային հակադրությունը՝ գեղեցիկ, արտահայտիչ¹¹:

	Փ ր ա զ ն ե ր			
	I	II	III	IV
1-ին պարբերույթ ¹⁰	{ լազային երանզը՝ տեղողոթյան միավորները՝		մինոր, մաժոր, մաժոր, մինոր:	6 9 7 10
2-րդ պարբերույթ ¹¹	{ լազային երանզը՝ տեղողոթյան միավորները՝		մաժոր, մաժոր, մաժոր, մինոր ¹² :	10

Ս. Աղասյան. Շարական Արքոց Վարդանական.
(MARCIA RELIGIOSA.)

Դո - րս - իրազ պը - սա - կու - ւոր և զօ - րս -

Դո - րս - իրազ պը - սա - կու - ւոր և զօ - րս -

Գլուխ ա - ռա - ֆին - եաց, վաս - ռե -

Գլուխ ա - ռա - ֆին - եաց, վաս - ռե -

Սար վի - նու հոգ - ւոյն ա - րի - ս - բար ընդ դմ -

Սար վի - նու հոգ - ւոյն ա - րի - ս - բար ընդ դմ -

Ընորհալու մեղեդիի մասին խոսելիս մենք ասացինք, որ նրա անհամաշափ կառուցը նպաստում է միապաղաղությունից խուափելուն, երգի ըն-

¹¹ Պետք է ասել, որ 1-ին տոնը վերջավորող ակորդը բնագրում մինոր է, 2-րդը՝ նոյն մեղեդիկան զուրով՝ մաժոր: Լադային այսպիսի տարրեր վերջավորում Եկմալյանի համար բնորոշ չեն և այստեղ էլ անսովոր է հնչում: Մեզ բվում է, որ դա միտումով չի արված. Մինորը նախնական մուարությունն է, որ բնագրում, 1-ին պարբերույթի վերջում, պատահարար չի ուղղվել, մնացել է այնպէս, ինչպիս եղել է: Այս նկատի ունենալով, 1-ին կեսի մինոր վերջավորությունը ցոյց տվյալ հզամը մենք դրեցինք փակագծերում, ամսանորդնի համարելով այսուղև ևս մաժոր ակորդը:

¹² Մաժոր վերջանակորդով:

թագքը դարձնում է շարժում: Եկմալյանի մշակման մեջ այդ բանին նույնափ նպաստում են նաև ներդաշնակության լադային երանգի փոփոխությունը: Ուրեմն, եթե այս երկու տվյալները միաժամանակ պատկերենք մի սխեմայում, ավելի պարզ կերև վերը հիշված անհամաշափության հավասարակշումածությունը ամբողջ երգում:

Սխեմայից երևում է, որ լադային տեսակետից սկիզբները՝ հակադիր տարրերակված, վերջերը՝ միանման են, իսկ ֆրազների տևականության տեսակետից ընդհանուր անհամաշափություն կա, բայց երկրորդ ֆրազն առաջից և չորրորդը՝ երրորդից երկար են (ուրեմն և 2-րդ հախադասությունն 1-ից երկար է):¹³ Այս բոլորը ամբողջությունը համաշափեցնող նշանակություն ունեն:

Եկմալյանի «Նորահրաշում» կատարման ուժգնության նիշերը նեղինակինն են:¹⁴ Ընդհանրապես սկզբունքն է՝ ամեն մի պարբերությունից սահմաններում ակզրից դեպի մեջտեղը՝ հնչման աստիճանաբար ուժեղացում, մեջտեղից դեպի վերջը՝ նոյն ձևով մեղմացում, ընդ որում, 2-րդ պարբերությունն ամբողջապես հնչման ուժի ավելի բարձր մակարդակ ունի: Նկատելի է, սա-

¹³ Ի դեպ, կառուցվածքների անհամաշափությունը ավելի ակներախ է դառնում, եթե նոյնը դիտում ենք ըստ մոտիվների. ամեն սխեման՝

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

¹⁴ Մենք թերևակի խմբագրեցինք, 1-ին պարբերություն «Չատ ուժգինը» փոխարինելով «ուժգինով», 2-րդում նոյնը չկրկնվելու, այլ ավելի էֆեկտավոր ննջում ստանալու համար:

կայն, և մի այլ սկզբունք՝ ուժային երանգավորման կապը բանատեղծական տեքստի իմաստի, ավելին՝ նրա առանձին արտահայտությունների իմաստի հետ։ Այսպես, 1-ին պարբերություն մեջ ուժային բարձրակետն ընկնում է «վառեցար զինու հոգուն», 2-րդում՝ «վարդագոյն արեամբդ քո» արտահայտությունների վրա, մինչդեռ «ընդդեմ մահու» արտահայտությունը մեղմա-

ԿՈՐՏԱՍ.

ՆՈՐԱԿՈՎԱԾ.

նո - րու - իրաղ
մը - մու - կու - ւոր

և զօ - րու - գուն
ա - րու - ին - եաց

զի - նու հոգ - ւոյն
ա - րի - ս - բար ընդ դմւ - հու:

զի - նու հոգ - ւոյն
ա - րի - ս - բար ընդ դմւ - հու:

գույն է երգվում, «պասկեցեր զեկողեցի»՝ նույնպես։ Այսիսկ հետաքրքրական կապ գոյացել է նաև աստիճանաբար ուժեղացող և մեղմացող տեղերում։

Մեզ հայտնի չէ՝ Եկմալյանի «Նորահրաշը» կատարվել է, թե ոչ։ Ինչպես ասացինք, հրապարակվել է 1909-ին։ Կոմիտասինը, այն տարբերակը, որի մասին խոսվելու է, գրված է Պոլսում, կատարվել է 1914 թ. փետրվարի 9/22-ին, Փրթի-Շամի ձմեռային թատրոնում կայացած նրա «Հայ գուսան» երգչի համերգում։

*

*

Կոմիտասի համար, որ շատ տարբերակներով մշակել է հայկական բազմաթիվ հոգնոր երգեր, «Նորահրաշի» մշակումը, անշուշտ, ինքնուստինքյան ենթադրվող մի «հերթական» աշխատանք պետք է եղած լինի։ Այդ երգի ներդաշնակմանը կոմիտասն անդրադարձել է մի քանի անգամ։ Անկախ դրանց, նա ընդհանրապես սեղուն ուշադրություն է նվիրել ազգային հին պատ-

մոլոքան այս վառ հայրենասիրական դրվագին, քանի որ մշակել է Վարդանանց ներսամարտին նվիրված կամ՝ նրա հետ առնչվող գրեթե բոլոր լավագույն աշխարհիկ երգերը նույնպես «Բա՛մ. փորոտան», «Հիմի» էլ լոենք», «Մեզ նոր արև ծագե», «Խմ հայրենայաց հոգի՝ Վարդան», պատաճեկան տարիներին՝ «Ո՛վ հայկագունք» (նիշենք նաև «Վարդան» օվերայի 1892-ին լեռաբերող մտահղացումը):

The musical score consists of six staves of vocal music. The top two staves are soprano voices, the third is alto, the fourth is tenor, and the bottom two are bass. The lyrics are written in Armenian, with some words underlined. The music includes various dynamics like forte, piano, and divisi, and features a mix of eighth and sixteenth note patterns.

Top staff lyrics: Վար - դան, ֆազ նա - հու - դուի,

Second staff lyrics: Վար - դան, Վար - դան,

Third staff lyrics: Վար - դան, Վար - դան, ֆազ նա - հու - դուի,

Fourth staff lyrics: Վար - դան, Վար - դան,

Fifth staff lyrics: որ վա - նե - ցեր ըշ թըշ - նա - մին, վար - դա - դոյն

Sixth staff lyrics: որ վա - նե - ցեր անի. ըշ թըշ - նա - մին, վար - դա - դոյն

Divisi section lyrics: ար - եմ - բըր ժո պը - սա - կե - ցեր զե - կե - դե - ցի:

Unison section lyrics: ար - եմ - բըր ժո պը - սա - կե - ցեր զե - կե - դե - ցի:

«Նորահրաշի» այս մշակումը մենք հայտնաբերեցինք Կոմիտասի ծոցատեսրերից մենի մեջ սուկ սևագիր վիճակում, բայց դրա երաժշտական բրվանդակությունից էլ պարզ երևում է երգի նկատմամբ կոմպոզիտորի խոր չափագրգուվածությունը:

Կոմիտասի մշակումը այլ սկզբունքով է: Նա պահպանել է պարբերույթների սկզբնական, ազատ ոիթմով ընթացող դարձվածքները (Թաշճանի ձայնագործյան հետ համեմատած միայն մի քանի մեղեդիկական «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: Ծիշու է, տպագրված «Պատարագում», որը հիմնականում Պոլսում է հորինված, ձայնից ձայն անցնող, նմանակող սկզբնական դարձվածքները թիշ են. կան, օրինակ, «Նորհուրդ խորին» հատվածում, որը մեներգող տեսնորին որպես արձագանք նույն խորբերով պատահանում են խոր բասերը, կարծես հաստատում Խորհրդի խորությունը, կամ՝

«Սուրբ, սուրբի» մեջ, որտեղ վերևի երեք ձայներին դարձյալ արձագանքում են բասերը, հաստատելով ա'ր գաղափարը:

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

Անշուշտ, ամեն անգամ, նայած երաժշտության կոնկրետ բնույթին, այդ նմանակումները մի որոշակի նպատակի են ծառայում, արտահայտչական որոշակի արդյունք ստեղծում: Ծողովրդական երգերի մշակումներից նույնապես կարող ենք հիշել՝ «Ա՞ս մարս լ ջան» վաղ տարրերակի սկիզբը, որտեղ ամեն կոլմից լավող նույն կոչական բառերը երգին դրամատիկ հնչում են տալիս. բնորոշ են դրանք նաև «Հոռոո հոռովելում», «Գութանի երգում» ու «Կալերօ և սայլերգերում», որ նպաստում են աշխատանքային բնապատկեր ստեղծելուն և էպիկական, մասշտաբային հնչում են տալիս խմբերգերին:

Բնույթով այս վերջիններին են մոտիկ կոմիտասյան «Նորահրաշի» նմանակող բացականչությունները: Այստեղ վերին երեք ձայների միահամուռ «Նորահրաշ» դարձվածքին, որի երաժշտությունը կոչական բնույթը ունի, ստորին ձայնը պատասխանում է՝ «Նորահրաշ», նորահրաշ» երկրորդն ավելի բարձրից, ավելի «համոզիչ», նախ՝ ստեղծվում է մի ոգեշնչված մթնոլորտ, որից հետո միայն սկավում է պատմելը:

Երկրորդ պարբերությի սկզբում և՝ նախ չորս ձայները միասին բացականչում են՝ «Վարդան...», ապա առանձին ձայներում (ալտ, տենոր և 1-ին բաս, հետո՝ 2-րդ բաս) կրկնվում է նույն բացականչությունը, կարծես ծողովրդի միջից տարբեր մարդիկ, տարբեր կողմերից իրենց նվիրվածությունն են հավաստում հերոսին: Այսպիսով, ամրողությունից մի տեսակ անջատվում, ընդգծվում, հնչյունային մի ավելի շոշափելի հետք են թողնում երկու բառ՝ «Նորահրաշ... Վարդան...»: Բանատեղծությունն ու եղանակն արդեն այնպես են կառուցված, որ մի շարք տեսերի երկրորդ կեսի սկզբում շեշտվում է Վարդանանց հերոսներից մեկն ու մեկը՝ Խորեն, Հմայան, Տաճան և այլն:

Ինչ վերաբերում է շարունակությանը, Կոմիտասի մոտ ևս մայր-մեղեղին իշխող է, շարադրանքը նույնքան ակորդային, բայց «Երկրորդ» ձայներն այստեղ ավելի ինքնուրույնություն ունեն, և ամբողջը գերազանցապես պոլիֆոն տպավորություն է գործում: Ի դեպք շարադրության տեսակով այս էլ մոտիկ է իր Կոմիտասի «Պատարագի» Ամարմին Տէրունականին»¹⁶:

Հետաքրքրական է, որ «արիաբար» և «պասկեցեր» խորքերի հետ Կոմիտասի մոտ էլ, թեև մի փոքր այլ ձևով, հանդես է գալիս նույն հարմոնիան, ինչ որ Եկմայյանի մոտ է՝ մաժորամինոր համակարգի ցած VI աստիճանի ակորդը: Սակայն, ամրողությամբ վերցրած, Կոմիտասն ավելի գունեղ ներդաշնակություն է կիրառել և դրան արտահայտչական ավելի մեծ դեր հատկացրել: Բավական է ասել, որ 2-րդ պարբերությի մեջ ներդաշնակումը խիստ տարբերակելով, հեղինակն իրականացրել է տոնայնական գունեղ անցումներ և երգի, վերջին հաշվով, փոքր ծավալում ներգրավել է հարմոնիաների բավական լայն շրջանակ:

Այստեղ տեսնում ենք ծողովրդական և հոգևոր երգերի երգչախմբային մշակումներում Կոմիտասի նախասիրած մի այլ հնար ևս ձայների ինքնույն ընթացքի հետևանքով նորանց «պատահական» զուգորդումներից կամ

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

¹⁶ Կոմիտաս, Երգեղողութիւնը սրբոյ Պատարագի, Փարիզ, 1933, էջ 22:

ոչ-ակորդային հնչյուններից ներդաշնակության մեջ գոլացող հեռավոր-սունայնական հարմոնիաներ (օրինակ՝ սոլ-դիեզ կամ լա-բեմոլ մաժոր ակորդը երգի սկզբում): Ուրեմն, երգի սկզբնական ֆրազում փաստորեն հնչում են՝ ֆա, մի, լա-բեմոլ, մի, ֆա՝ բոլորը մաժոր հարմոնիաներ, և դա հենց սկզբից երգին, նրա հետագա զարգացման համար զորել լիցք է տալիս: Ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի երգում ԴԿ դարձվածքի լադային ինքնատիպությունը երևան է բերված ավելի և լայնորեն:

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

1-ին պարբերույթ՝	մինոր, մաժոր, մաժոր, մինոր-մաժոր: 7+4 9 7 11
2-րդ պարբերույթ՝	մաժոր, մինոր, մաժոր, մինոր-մաժոր: 7+4 9 7 11

Կոմիտասի «Նորահրաշն» հրապարակելով, մենք չփորձեցինք երգում երանգանիշներ դնել (բանգրում չկան): Այդ երգը կատարողական մեկնարանության բազմազան հնարավորություններ է տալիս, ու թերևս մի շարք կատարումներից հետո միայն հարմար կլինի դրանցից լավագույն ձևն արձանագրող երանգանիշներ և տեսմային ցուցիչներ դնել: Ինչ վերաբերում է տակտագծերին, որ նույնպես բնագրում չկան (բացի երկու տեղից), կարդալը դյուրացնելու համար դրեցինք, հիմնվելով նման ստեղծագործություններում տակտագծերը հշանակելու կոմիտասյան սկզբունքի վրա:

* * *

Ներևս Ծնորհալու «Նորահրաշ» երգի Եկմալյանի և Կոմիտասի մշակումները հայ կոմպոզիտորական երաժշտության զարգացման տարբեր ընթացանների արգասիք են և արդեն այս պատճառով, կոմպոզիտորական արվեստի տեսակետից, միմյանցից բավկան տարբեր են: Երկուսի մեջ էլ, երաժշտական տեխնոլոգիայում, հավասարապես ցայտուն արտահայտված է հեղինակների անհատականությունը, ինչը նույն հեղինակների բազմաթիվ այլ գործերում ճանաչված է որպես հրանց ստեղծագործական-ոճական արժանավորություն: Երկու մշակումներն էլ բարձրացնում են հայնական արդեն բարձրարժեք միաձայն երգի գեղարվեստական հշանակությունը և իրենց սունձին արժանիքներն ունեն. դրանք միևնույն խորքերին ու եղանակին տարբեր արտահայտչություն են տալիս:

Եվ եթե թուլլապրեկի է այնպիսի ոչ-մեծածավալ (նաև պարզ ու համեստ և մեծ հավակնություն չունեցող) գործերին, ինչպիսին այս երկու խմբերգերն են, կերպարային-հովական բնույթագրություններ տալ (այն էլ՝ անձնական ընկալումով), ապա կարծում ենք՝ սխալ չի լինի ասել, որ երկու խմբերգն էլ բավկանաչափ հովական են և գեղեցիկ, բայց եթե Եկմալյանի մշակումն ունկնդրելիս հրանում, ներքին ողջ հովականությամբ հանդերձ, զգացվում է ինքնամփոփկելու մի ձգուում, թերևս ընկալվում է նահատակված հերոսի համար սրտարուխ աղոթքի մի պահ, ապա Կոմիտասի մշակումն ունկնդրելիս զգացվում է ներքուստ փոթորկվող և պողոշկալու պատրաստ բողոքի մի պահ, Եկմալյանի մշակման մեջ աչքի է զարնում բնարականությունը, Կոմիտասի մշակման մեջ՝ ավելի շուտ վիպական հերոսականությունը: