



Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ԾՆՈՐՀԱԼՈՒ «ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՆՈՐԱՀՐԱԾԸ» ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԾԱԿՄԱՄԲ

Վարդանանց շարականը, ինչպես հայտնի է, բաղկացած է երկու խոշոր հատվածներից¹։ Եռամաս «Ճախաբանային» ծավալուն «Արիացեալք» հատվածը, մի ստեղծի, որ երաժշտական առումով **ռապսոդիա** կամ թերևս **պոեմ** կարելի է նկատել, և լակոնիկ կառուցվածք ունեցող տներից կազմված «Նորահրաշ»², «հիմնական» հատվածը, որ երաժշտական-ժանրային տեսակետից ավելի շուտ որպես երգ պետք է ընկալել (ինքը հեղինակն այն անվանել է երգ)։ Մեղեդիայապես հագեցված ու ծանր երգվող առաջին հատվածի և պարզ ու համեմատաբար թեթև, «գնայուն» երգվող երկրորդ հատվածի համադրությունը գոյացնում է երաժշտական խոշոր ձևի մի ամբողջություն, որը **մոնոդիկ** 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։

Հենց դրա մասին էլ մեր խոսքն է։

*
* * *

«Յամենայնի հանճարեղ» Ներսեսի «քաղցր եղանակա» և «խոսրովային ոճով»³ 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-հուզական 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** նշանա-

¹ Արտատպվում է «Պատմա-բանասիրական» հանդեսից (1972, № 4) հեղինակի մանր փոփոխություններով։

² Նիկողայոս Թաշճյան, Զայնագրեալ Ծարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 889—894։ Տե՛ս նաև՝ Նդիա Տնտեսյան, Ծարական ձայնագրեալ, Ե մաս, Իսթանբուլ, 1934, էջ 644։

³ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, աշխատասիրությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 147 և 119։

կոլություն ունեն: Չնայած դրան, երգն ունի մեծ մեծ մեղեդիական զարգացում, գեղեցկություն, արտահայտչություն: Այդ մեղեդիի երաժշտական որակը գոյանում է նրանում արտահայտչական միջոցների չափազանց խելամիտ ընտրության ու գործադրության շնորհիվ:

Ջայնը ԴԿ դարձվածք է, բացառիկ հետաքրքրական ձայնեղանակներից մեկը, որ միջնադարի հայ երգահաններին թե՛ խոր հուզական, թե՛ գունագեղ մեղեդիներ ստեղծելու այլ առիթներ էլ է տվել: Այդ ձայնեղանակը պարունակում է մի **փոփոխական** լադ⁴, միևնույն հիմքի վրա մածոր և միմյուր երանգ գոյացնող հնչյունների փոխհաջորդումով, որը գյուղական ժողովրդական եղանակների մեջ ևս միշտ արտահայտչական զգալի արդյունք է ստեղծել:

Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Վարդանանց շարականի առաջին՝ «Արիացեալք» հատվածի մեղեդին, որ այլ ձայնեղանակով է ընթանում, իր առանձին բաժինների վերջավորության մեջ 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 դիֆմա-ինտոնացիոն կառուցվածքին, ապա այստեղ էլ որոշ բացառիկություն կա: Միջոցները խիստ սահմանափակ են. ձայնածավալը մեղ է՝ հիմնաձայնից վեր՝ միայն 4 աստիճան, և վար՝ 2, ընդ որում, ծայրի հնչյունները հանդես են գալիս մեկ-երկու անգամ. ելևէջային կազմը սահուն-աստիճանական է բառի բուն իմաստով, ամբողջ մեղեդիում միայն երկու, փոքր և փոքրագույն (3 և 2 աստիճանով) թռիչք կա, որոնք արդեն երգված ելևէջների թռիչքաձև կրկնությունն են և առանձին լարվածություն չեն ստեղծում. վերջապես, դիֆմը ևս բավական պարզ է՝ գերազանցորեն երկու տեսակի՝ տևողության հանդարտ հաջորդականություն, որը միայն երգի երկու կեսերն սկսող ֆրագներում, կատարման ընթացքում, փոքր-ինչ ազատություն է ստանում: Եվ, չնայած միջոցների այսպիսի ծայրահեղ «ժլատությանը», մեղեդին ամբողջությամբ հեռու է միօրինակությունից:

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

«Նորահրաշը» կառուցված է այնպես, որ անհավասարաչափ տարրերի հաջորդականությունից ստեղծվում է այնուամենայնիվ խիստ հավասարակշռվածություն: Այս երևույթը, որ ընդհանրապես հայ ժողովրդական մեղեդիների կառուցման գրավիչ կողմերից մեկն է և լայնորեն տարածված է գյուղական տարբեր տեսակի երգերում, նպաստում է մեծ տվյալ մեղեդիի հոսունությանը, շարունակականությանը, ամբողջականությանը⁵:

⁴ Հայ մոնոդիկ երաժշտության նկատմամբ այս տերմինը գործածելիս մենք այն հատկացնում ենք ամբողջական պարբերության սահմաններում նրա լադային զարգացման հետևյալ երկու տեսակներին. ա) միևնույն հիմնաձայնի դեպքում տարբեր հնչյունաշարերի հաջորդում, բ) միևնույն հնչյունաշարի սահմաններում տարբեր հիմնաձայների գոյացում: Երկու դեպքում էլ լադային ոլորտներն ու երանգները միանգամայն որոշակի են:

⁵ Այսպիսի մեղեդիների կառույցում անհամաչափությունների համաչափությունը կամ երդաշնակությունը առցիցաօրինակ կապվում է հայկական քարային զարդարվածությամբ և մանրանկարչության մեջ գոյություն ունեցող համանման երևույթների հետ:

*
* *

Եկմալյանի ներդաշնակությունն իր կյանքի ընթացքում չի տպագրվել: 1896 թ., նրա «Պատարագի» լույս տեսնելու տարին, հեղինակն իր ձեռագիրը, որում բացի «Նորահրաշից» նաև «Թաղումն քաջորդվուն» ստեղծագործությունը 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 Գարեգին Լևոնյանի «Գեղարվեստում»⁸: Այսպես, Եկմալյանի «Նորահրաշը» մամուլի էջերում թաքնված է մնացել:

Երգը ներդաշնակելիս Եկմալյանը Թաշնյանի ձայնագրած մեղեդիից դուրս է թողել երկու պարբերությունների սկզբում ազատ ութմով 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: Ներդաշնակությունը շարադրության տեսակետից մոտիկ է, օրինակ, նրա «Պատարագի» «Մարմին Տէրունական» հատվածին¹⁰:

Հայտնի է, որ պոլիֆոն բազմաձայնությունը՝ 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» ֆրագը, որ 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, բազմաձայնման 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 ամբողջությամբ մի տեսակ ողջախոհ մաքրություն են հաղորդում:

Կան եվրոպական ավանդական ներդաշնակությանը բնորոշ դարձվածքներ, ինչպես՝ ավտենտիկ, պլազալ 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 գրավիչ է «արիաբար» և

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

⁸ № 3, էջ 177:

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

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

թացքը դարձնում է շարժուն: Եկմալանի 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:

f

հու: վար - դան, քաղ ծա - ծա - քաղ, որ վա - ճե -

հու: վար - դան, քաղ ծա - ծա - քաղ, որ վա - ճե -

ff

ցեր ըվ քաղ - ծա - ճին, վար - դա - քոյն աք - եամ - քոյ

ցեր ըվ քաղ - ծա - ճին, վար - դա - քոյն աք - եամ - քոյ

p *pp*

ոն պը - սա - կե - ցեր վե - կե - դե - ցի:

ոն պը - սա - կե - ցեր վե - կե - դե - ցի:

Սխեմայից երևում է, որ լադային տեսակետից սկիզբները՝ հակադիր տարբերակված, վերջերը՝ միանման են, իսկ ֆորագների տեսականության տեսակետից ընդհանուր անհամաչափություն կա, բայց երկրորդ ֆորագն առաջինից և չորրորդը՝ երրորդից երկար են (ուրեմն և 2-րդ նախադասությունն 1-ից երկար է)¹³: Այս բոլորը ամբողջությունը համաչափեցնող նշանակություն ունեն:

Եկմալանի «Նորահրաշում» կատարման ուժգնության միջերը հեղինակին են¹⁴: Ընդհանրապես սկզբունքն է՝ ամեն մի պարբերության սահմաններում սկզբից դեպի մեջտեղը՝ հնչման աստիճանաբար ուժեղացում, մեջտեղից դեպի վերջը՝ նույն ձևով մեղմացում, ընդ որում, 2-րդ պարբերության ամբողջապես հնչման ուժի ավելի բարձր մակարդակ ունի: Նկատելի է, սա-

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

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

¹⁴ Մենք թեթևակի խմբագրեցինք, 1-ին պարբերության «շատ ուժգին» փոխարինելով «ուժգինով», 2-րդում նույնը չկրկնվելու, այլ ավելի էֆեկտավոր հնչում ստանալու համար:

«Սուրբ, սուրբի» մեջ, որտեղ վերևի երեք ձայներին դարձյալ արձագանքում են բասերը, հաստատելով ա՛յդ 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 արդյունք ստեղծում: Ժողովրդական երգերի մշակումներից նույնպես կարող ենք հիշել՝ «Ա՛յ մարա՛լ ջան» վաղ տարբերակի սկիզբը, որտեղ ամեն կողմից լսվող նույն կոչական բառերը երգին դրամատիկ հնչում են տալիս. բնորոշ են դրանք նաև «Լոռու հոռովելում», «Գութանի երգում» ու «Կալերգ և ապլերգերում», ուր նպատակն էն աշխատանքային բնապատկեր ստեղծելուն և էպիկական, մասշտաբային հնչում են տալիս խմբերգերին:

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

Երկրորդ պարբերության սկզբում ևս՝ նախ չորս 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՝ «Նորահրա՛շ... Վարդա՛ն...»: Բանաստեղծությունն ու եղանակն արդեն այնպես են կառուցված, որ մի շարք տների երկրորդ կեսի սկզբում շեշտվում է Վարդանանց հերոսներից մեկն ու մեկը՝ Խորեն՝, Հմայա՛կ, Տաճա՛տ և այլն:

Ինչ վերաբերում է շարունակությանը, Կոմիտասի մոտ ևս մայր-մեղեդին իշխող է, շարադրանքը 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 Տերունականին»¹⁶:

Հետաքրքրական է, որ «արիաբար» և «պսակեցեր» խոսքերի հետ Կոմիտասի մոտ էլ, թեև մի փոքր այլ ձևով, հանդես է գալիս նույն հարմոնիան, ինչ որ Եկմայանի մոտ է՝ մաժորամիճոր համակարգի ցած VI աստիճանի ակորդը: Սակայն, ամբողջությամբ վերցրած, Կոմիտասն ավելի գունեղ ներդաճակություն է կիրառել և դրան արտահայտչական ավելի մեծ դեր հատկացրել: Բավական է ասել, որ 2-րդ պարբերության մեջ ներդաճակումը խիստ տարբերակելով, հեղինակն իրականացրել է տոնայական 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 «պատահական» զուգորդումներից կամ

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

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

ոչ-ակորդային հնչյուններից ներդաշնակության մեջ գոյացող հետավոր-տոնայնական հարմոնիաներ (օրինակ՝ սոլ-դիեզ կամ լյա-բեմոլ մածոր ակորդը երգի սկզբում): Ուրեմն, երգի սկզբնական ֆրագում փաստորեն հնչում են՝ ֆա, մի, լյա-բեմոլ, մի, ֆա՝ բոլորը մածոր հարմոնիաներ, և դա հենց սկզբից երգին, նրա հետագա զարգացման համար զորեղ լիցք է տալիս: Ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի երգում Դև դարձվածքի լադային ինքնատիպությունը երևան է բերված ավելի ևս լայնորեն:

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

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

Կոմիտասի «Նորահրաշմ» 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 Ծնորհալու «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 բազմաթիվ այլ գործերում ճանաչված է որպես նրանց ստեղծագործական-ոճական արժանավորություն: Երկու մշակումներն էլ բարձրացնում են նախնական արդեն բարձրարժեք միաձայն երգի գեղարվեստական նշանակությունը և իրենց սուրճին 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 Եկմալյանի մշակումն ունկնդրելիս նրանում, ներքին ողջ հուզականությամբ հանդերձ, զգացվում է ինքնամոփոփվելու մի ձգտում, թերևս ընկալվում է նահատակված հերոսի համար սրտաբուխ աղոթքի մի պահ, ապա Կոմիտասի մշակումն ունկնդրելիս զգացվում է ներքուստ փոթորկվող և պոթթկալու պատրաստ բողոքի մի պահ, Եկմալյանի մշակման մեջ աչքի է զարնում քնարականությունը, Կոմիտասի մշակման մեջ՝ ավելի շուտ վիպական հերոսականությունը: