

2. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ «ՄԱՆՅԱԿ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ ՆՐԳԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ¹

է. Գ. ԿԱՐԱԳՅՈՒՆՅԱՆ

Հայտնի է, որ հայկական ժողովրդական երաժշտությունը զարգացման երկար ու բարձր ուղի է անցել: Ինչպես այլ աղբերի, այնպես էլ հայկական երաժշտության մեջ հարյուրամյակների ընթացքում ստեղծվել են ուրույն աղղային ավանդներ:

Կոմիտասի տաղանգավոր աշակերտ Հ. Հարությունյանի սույն ժողովածուում զետեղված են երաժշտագետ-հետազոտողներին բոլորովին անհայտ մի շարք երգերի նմուշներ, որոնք, որպես հայկական երգային բանահյուսության հետաքրքրական օրինակներ, խորացնում են հայկական ժողովրդական-գյուղական երգերի (տարբեր ժանրերի) ութմ-ինտոնացիոն և լազային օրինաչափությունների մասին ունեցած մեր պատկերացումները:

Հետաքրքիր է, որ ժողովածուում ներկայացված հին փաղափային երգային բանահյուսության նմուշները, որոշ բացառությամբ, բնորոշ են նաև հայկական գեղեցկական երաժշտությանը. ութմ-ինտոնացիոն և լազային առանձնահատկությունների տեսակետից նրանք գրեթե նույնանման են գյուղական երգերի հետ:

Ժողովածուն բաղկացած է չորս բաժնից՝ պարսյին (76), քնարական (32), աշխատանքային (10), ծիսական և կենցաղային (23) երգեր, որոնք բոլորն էլ բազմակողմանի և հաբուստ գրսևորում ունեն: Այսպես, օրինակ, պարսյին ժանրում կան և ուրախ (կատակային) ու աշխույժ տղաների սլարեր, և մեղմ քնարական, աղջիկների պարեր: Քնարական երգերի բաժնում ևս ղետեղված են ամենատարբեր տեսակի երգեր՝ ուրախ, թախծոտ և կատակային. որոշ ծավալուն քնարական երգերի համար բնորոշ է նաև ժանրերի փոխադարձ ներթափանցումը, ժանրերի համագրությունը:

Ժանրային բաղմազանության վառ օրինակ կարող է ծառայել № 26 քնարական երգը՝ «Կանչեմ յար արի», որի ներածական կառուցվածքը (Recitativo) էպիկական բնույթ ունի. հիմնական մասը ծորուն-երգային, քնարական է, իսկ վերջին մասում երևան են գալիս փիլիսոփայական մտորումների տարրեր: Այս երգը բնորոշ է հին հայկական քաղաքային երաժշտական բանահյուսությանը և նրա լավագույն օրինակներից մեկն է: (Այն երգել են Մուշում, Շատախում, Վանում): Քնարական բաժնի նույն տեսակի երգերից նշենք նաև № 28, 29 («Ըրր խոր պապկե գերեզման», «Լե, լե Զինար»), որոնցում նույնպես համադրվում են էպիկական և քնարական տարրեր՝ ռեչիտատիվ նախաբանը — էպի-

¹ Հակոբ Պողոսի Հարությունյան, «Մանյակ» ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, Հայպետհրատ, Երևան, 1956 (խմբադիր Ռ. Աթայան):

կական բնութիւնը և հիմնական բաժնի ծորուն եղանակը՝ ֆրայների ազատ փոխակերպումը (вариантность), մեղեդային զծի պարզացման վերընթաց և վարընթաց սեկվինցիաներում:

Ժողովածուի պայծառ, կենսուրախ քնարական երգերում (№ 1, 2, 5, 8, 14, 18, 19, 20, 21, 22) մեղեդու երգայնությունը սինթեզվում է պարայնության հետ², ինչպես շատ հաճախ պարային երգերում պարայնությունն է սինթեզվում երգայնության հետ: Երգայնության և պարայնության համադրությունը ընդհանուր առմամբ հատուկ է հայկական ժողովրդական երգերին, և, ինչպես Կոմիտասն է ասել, ելնում է հնագույն ժողովրդական ավանդույթներից: Այդ երգերի համար բնորոշ եղանակի տարրերակային կրկնությունը առավելապես նույն ձայնածավալում, ինչպես նաև կարճ եղանակների կրկնությունները և ութմ-ինտոնացիայի «պտուտական» շարժումը մեղեդուն տալիս են պարային երանգ: Այդպիսին է № 1 «Աղջիկ Մարան» երգը: Այստեղ զգացվում է Ալաշկերտի բարբառը, Արարատյանի թեթև ազդեցությամբ³:

Հաճախ կենսուրախ քնարական երգերում երգայնությունը գերազանցում է պարայնությանը: Այդ երգերում կրկնությունների սկզբունքը այլ է (ո՛չ բառակուսի), կրկնվում են ո՛չ թե կարճ եղանակները, այլ լրիվ ֆրազներ: Այստեղ ևս ֆրազների ավելի ազատ տարբերակային կրկնությունները բնորոշ են հատկապես դանդաղ (ծորուն) քնարական և քնարական-պարային երգերի համար: Պրազների տարբերակային զարգացումով կենսուրախ-քնարական ծորուն երգի լավ օրինակ է «Յարն անուշ» (№ 8) երգը: Այն երգում են հիմնականում Արարատյան դաշտավայրում, ինչպես նաև Հայաստանի այլ շրջաններում, մասնավորապես Շիրակում:

Քնարական բնույթ ունեն նաև տխուր-բանաստեղծական, թախծոտ երգերը (№№ 3, 4, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 22, 23, 30, 31), որոնց մի մասը սիրային է (№№ 13, 16, 17, 23, 31), մյուսը պանդուխտի (№№ 3, 4, 6, 7, 30), երրորդը Անտունի (№№ 9, 10, 12, 22):

«Կանգնել եմ դալ լեւմ կարող» (№ 16) երգի մասին Հ. Հարությունյանը ծանոթություններում գրել է, որ այն շատ է սիրել Կոմիտասը: Մյուսներից այդ երգը տարբերվում է իր պարզ և բանաստեղծական արտահայտչականությամբ, ոճով՝ նմանվելով Կոմիտասի երգերին⁴:

Թախծոտ երգերի պոլիս դործոցը «Իմալ էնիմ» (№ 3) երգն է, որը Հ. Հարությունյանը հիշում է վաղ մանկությունից, հայրենի հաստուր (Ալաշկերտ) գյուղից: Ինչպես վկայում է երաժշտագետը, այդ երգի տարբերակները երգում են նաև Մուշի, Բուլանրիսի շրջաններում: Երգի ինտոնացիայում զգացվում է անմխիթար վիշտ, որի պատճառը, հավանաբար, միայն անձնական ողբերգությունն է: Դեռևս 1895—96 թվականներին Հ. Հարությունյանի հայրենի գյուղում՝ հաստուրում, ինչպես նաև ուրիշ վայրերում, թուրքերի կազմակերպած հայ խաղաղ շինականների ջարդերը անջնջելի հետք են թողել հայ ժողովրդի հիշողության մեջ, որ հաճախ երգերով է արտահայտել իր հոգու խոր վիշտն ու

² Այդ երգերի տեքստը հաճախ կատակային է:

³ Այդ երգը գրի է առնվել Ղարաթիլիսա գյուղում: Երգել է այն 76—77 տարեկան մի հովիվ, որը շատ այլ գյուղացի փախստականների հետ Ղարաթիլիսա էր եկել էխընթափա (Ալաշկերտ) գյուղից: Տե՛ս Հ. Հարությունյանի երգերի ծանոթագրությունները:

⁴ Լադր նույնպես հատկանշական է Կոմիտասի երգերի համար՝ և էոլ-փոփոխական գիմոզ ձայնով:

դառնությունը (Հակոբն այն ժամանակ 6—7 տարեկան էր)։ Նման մի երգ ունի նաև Կոմիտասը, որը երգ-լաց է, վերոհիշյալի տարբերակը։ Կոմիտասն այն գրի է առել մի հայկական գյուղում, դազանի լսելով որը աղջկա լացուկոծր։

Ժողովածուի գրեթե բոլոր թախծալի երգերին նույնպես հատուկ է մոտիվների տարբերակային կրկնությունը՝ ֆրազների վառընթաց սեկվենցիայում, ռժանդակ հենակետային տոների փոփոխականությունը՝ էոլիական մինորում։

Կենցաղային, ծիսական երգերը բնորոշվում են ուղիտատիվ և ապառ, տարբերակային շարադրումով՝ մեղեդային դիդղադների իմպրովիզացիոն զարգացմամբ։ Ծիսական և կենցաղային երգերը ամբողջությամբ վերցրած կարելի է խմբավորել ըստ տեսակների՝ հարսանեկան երգեր—հարսի (№ 33, 37) և փեսայի (№ 40, 44), վիճակի երգեր՝ ջան-դյուլումներ (№ 45, 47), հով-վերգական-քնարական (№ 48, 49), մանկական-կենցաղային (№ 50—51), երգիծական երգեր (№ 52—55)։

Այս բաժնի հնագույն և առավել ուշագրավ երգերը ծիսականներն են, որոնցում նկատվում են հին-հայկական միջնադարյան երգերի՝ տաղերի տարրեր։ Այսպես, օրինակ՝ հին հարսանեկան երգերում հատկապես ութմ-ինտոնացիոն ազատ զարգացումը, մեղեդու իմպրովիզացիոն բնույթը ստանում է ձևաստեղծական նշանակություն, այն կապ ունի ոչ միայն գաղաթնակետային կառուցվածքի հետ, ինչպես վիպական-քնարական երգերում, այլ նաև հանդիսանում է ողջ երգի թեմատիկ զարգացման հիմնական ձևը։

Հարսի երգերը տխուր բնույթ ունեն. առավելապես արտահայտված են մոր և հարագատ վայրերի հետ աղջկա հրաժեշտի տխուր ղգացմունքները։ Եվ նրանցում նույնպես բովանդակության էությունն արտահայտող ամենատպալվորիչ ֆրազները հիմնված են իմպրովիզացիոն բնույթի տխուր բացականչությունների վրա։ Այլ բնույթ ունի հին ծիսական հարսի գովքը՝ «Վարդ, ըզքի չըմ սիրի» (№ 33) երգը։ Այս երգում առաջին եղանակային կորիզից ծնվում է հետագա ողջ շարադրանքը, որի մեղեդալին զարգացումը նույնպես իմպրովիզացիոն բնույթ ունի։ Սակայն, ի տառերություն հրաժեշտի թախծոտ երգերի որոնց համար բնորոշ են իմպրովիզացիոն ֆրազների միատեսակ կրկնությունները, այս երգում իմպրովիզացիոն ֆրազների ինտոնացիոն ամսլիտուդը աստիճանաբար բարձրանում է՝ առաջին ֆրազների կվինտայից [տե՛ս 4—5 տակտերը] դեպի սեպտիմա [տե՛ս 7-րդ տակտը], ապա նոնա [տե՛ս 11-րդ տակտը]։ Իմպրովիզացիոն ութմ-ինտոնացիաների գալ-գաղմուն ալո ձևը կապված է ևանդիսավոր-գովաբանական երգի բնույթի հետ։

Այլ են փեսային ուղղված գովերգերը՝ առնական, աշխույժ ութմով, տակտերի ուժեղ մասերի ֆորշլագներով, իսկ երբեմն էլ երկակի ակցենտներով (տակտի ուժեղ և թույլ մասերում), ինչպես այդ տեսնում ենք № 40 երգում։

Փեսայի գովերգերում բնորոշ են վերընթաց տարբերակային սեկվենցիաները (№ 40)⁵։ Դրանց մեջ հանդիպում են նաև ուրախ-պարային (№ 41—44) և կատակային խաղ-երգեր (№ 42, 43)։ Փեսային վերաբերող այս բոլոր հարսանեկան գովերգերի ձայնածավալը ևս լայն է, սակայն իմպրովիզացիոն ֆրազները համեմատաբար քիչ են։ Երգերը խիստ հանդիսավոր կամ կատակային-պարային են։ Կատակային խաղերգերն ու պարային հարսանեկան երգերը, ինչպես և սովորական պարային երգերը իրենց կառուցվածքով նման են խա-

⁵ Ի տարբերություն թախծոտ երգերին հատուկ՝ վառընթաց տարբերակային սեկվենցիաների

դիկներին, սակայն, ի տարբերություն վերջինների, ունեն ութմ-ինտոնացիայի ազատ զարգացում, տարբերակները մոտենում են վարիացիաների (լայն ձայնաժալում զանազան ուղիստրների կիրառմամբ):

Ջան-դյուումները (№ 45, 47) նույնպես ուրախ պարային երգեր են, սակայն այստեղ գերիշխում են եվրոպական մաժորի տերց-կվինտային ինտոնացիաները, մինչդեռ վերը նշված երգերի հիմքը հայ մոնոդիկ երաժշտության բնական լագերն են կազմում:

Կենցաղային երգերից նշենք օրորոցայինը (№ 51): Այն փոքր ինչ արտասովոր՝ վշտալի լաց-երգ է, որտեղ մայրը սղում է որդուն: Դա կուպլետային երգ է, երկու բաժիններում տների աննշան տարբերակմամբ: Հետաքրքրական է, որ ֆրազների անընդմեջ կրկնություններին զուգընթաց երգի պատահայտական ուժը ավելանում, մեծանում է: Այդ ստացվել է՝ հաճախակի կրկնվող ողբի եղանակով, որն ունի ուղիտատիվի և իմպրովիզացիայի տարրեր, *Largo e rubato* տեմպով, կվինտ-սեկստայի՝ օժանդակ հենակետային տոներից դեպի տոնիկա-մեյոդիկայի վառնթաց շարժումով մեծացրած կվարտայում (e, d, c, b) վառնթաց տետրախորդի դինամիկայով: Օրորոցային երգի ինտոնացիաներում նկատվում է նաև ժողովրդական օրորոցային երգերի համար ոչ բնորոշ՝ անընդմեջ կրկնվող խրոմատիզմ, որը երգի ութմ-ինտոնացիաներին հաղորդում է մռայլ դունավորում և ներքին լարվածություն: Օրորոցային մեղեդու արտասովոր արտահայտչականությանը նպաստում է նաև մինորային կոլորիտի խտացումը՝ g երկակի մինորը b e էոլ լադը: Կադենցիոն ֆրազներում (e էոլ) կվարտային օժանդակ հենակետային տոնը իր հիմքի նշանակությունը դիջում է լագի տերցիոն տոնին, որն այստեղ անհրաժեշտ է վայրենթաց մինոր տերցիայի ընդգծմամբ թախծի արտահայտությունը ուժեղացնելու համար:

Օրորոցային երգը որոշ չափով նմանվում է հարսի լաց-երգին (№ 37): Այստեղ ես հուզմունքի ուժգնությունը ցուցադրելու համար երգի հենց սկզբից ֆրազները դաբղանում են իմպրովիզացիոն բնույթի կրկնվող լաց-ֆրազներում՝ լադի հակաթեզային ոլորտում: Ութմ-ինտոնացիաների զարգացման պրոցեսը մեծ չափով կախված է երգերի ժանրային տեսակներից, որոնցում լադերի նենակետային առնների ֆունկցիաները համապատասխանաբար փոխվում են (տե՛ս էջ 81, Աշխատանքային երգերի վերլուծությունը):

Ժողովածուի քնարական և ծիսական երգերում, ութմ-ինտոնացիաների դուրացման ընթացքում, տարբեր կառուցվածքների՝ մոտիվների, ֆրազների, նախադասությունների, պարբերությունների հակադրումը հատուկ նշանակություն է ստանում երգերի ներքին միասնության խնդրում: Այն իրականացվում է պանազան մեթոդներով, հիմնականում՝ տարբեր ութմիկ շեշտերի համադրությամբ. (որոնք սակայն ունեն ընդհանուր ազդային գիծ՝ շեշտերը առավելապես ընկնում են տակտի թույլ մասի վրա) և թեմատիկ զարգացման զանազան տարբերակային-վարիացիոն ձևով:

Հայական պարերում ութմերի շեշտերը նույնպես ընկնում են առավելապես տակտի թույլ մասի վրա: Սակայն, դրա հետ մեկտեղ, այստեղ ևս զարմանալիորեն նուրբ և բազմազան են շեշտերի այլաձև տարբերակներ ունեցող ութմ-ինտոնացիաները:

Ժողովածուի պարային երգերին ավելի հատուկ է ութմ-ինտոնացիաների «պատուական» շարժումը: Դրա պատճառն այն է, որ հայկական ժողովրդական պարային երաժշտության մեջ պարզարուն (орнаментальные)

ֆրագները միահյուսված են կվարտա-տերցիոն հենակետային տոների (օժանդակ լադային կենտրոնների) և տոնիկայի (հիմնական կենտրոնի) շուրջը, առավելապես կվինտա-սեկստայի ձայնածավալում:

Պարային եղանակների դարդացման ընթացքը, ընդհանուր ուղղային առանձնահատկություններով հանդերձ, նույնպես պայմանավորված է ժանրային տարատեսակներով: Այսպես, քնարական պար երգերին բնորոշ է կվինտային, իսկ տղամարդկանց և կուտակային աշխուժ պարերին՝ կվարտային հենակետային տոն ունեցող լադերը: Եթե կանանց պարերում դերիշխում է հրգայնությունը, ապա տղամարդկանց պարերում կենտրոնական տեղ են զբաղում աշխուժ, առավելապես ակտիվ, իմպուլսիվ պարային ռիթմով-կվարտային պատկերը: Ժողովածուի այդ պարային երգերից կարելի է նշել №№ 74, 84, 99, 105, 109, 122-ը:

Պարային երգերի մեծ մասը կատակերգեր են, որոնցում պահպանված է հիմնականում, ոչ մեծ տարբերակներով տների կրկնության սկզբունքը: Կուպլետային կատակ-երգերից են №№ 73, 84, 91, 93, 99, 105, 106, 108, 109, 111, 114, 126, 128 երգերը:

Քնարական-պարային երգերի մեկուղիկայում առկա է ինտոնացիոն և լադային ավելի ուժեղ զարդացումը, քանի որ այստեղ, ինչպես նշեցինք, ավելի ուժգին է պարային և երգային ժանրերի համադրումը: Կոմիտասը գրում է, որ հայկական գյուղական խմբային պարերը կատարվում են ընդհանրապես ոչ թե զործիքային երաժշտության նվագակցությամբ, ինչպես քաղաքային կենցաղում, այլ երգով պարողները առաջնորդ են ընտրում, որը առաջնորդելով խումբը նաև երգում է եղանակը: Ընդհանրապես նա նախ երգում է ներածությունը, որպեսզի պարողներին հիշեցնի պարի եղանակը, բառերը, ռիթմը, նույնը կրկնում է ողջ խումբը, և այդպես, մեջընդմեջ երգում են նրանք մինչև պարի վերջը: Ժողովածուի միամաս երգերում հաճախ հանդիպում են երկմասնության տարրեր, ինչպես, օրինակ, №№ 105, 114 և 126, 128 երգերում նախերգի և կրկներգի առկայությունը ևս պարզ երկմասնության տարրեր է ստեղծում: Պար եղանակների այդ կոմպոզիցիոն հատկությունը, ըստ երևույթին, պայմանավորված է նաև վերը հիշված ժողովրդական կատարողական տրադիցիայով:

Աշխատանքային երգերը նույնպես ուշադրավ են, արտահայտիչ և ժանրային տեսակետից յուրահատուկ: Նրանցում հատկապես նկատելի է Հ. Հարությունյանի ավանդը հայկական երաժշտական բանահյուսության հարստացման զործում: Կոմիտասի հանրածանոթ ժողովրդական դաշտային-աշխատանքային երգերի կույքին Հ. Հարությունյանը բերում է կենցաղային-աշխատանքային երգերի օրինակներ:

Այս երգերում նա խորացնում է մեր պատկերացումները հայկական աշխատանքային երգերի մասին, որոնք ինչպես և հայկական ժողովրդական երգերի մյուս ժանրերը լրացմադան են:

Եթե պարային երգերում դարդարուն ինտոնացիաների «պտուտակային» շարժումը համընկնում է պարի շարժումներին և ստեղծում է եղանակի այսպես կոչված պարայնությունը, ապա կենցաղային աշխատանքային երգերում «պտուտակային» ինտոնացիաները համընկնում են որոշակի աշխատանքային պրոցեսի վերարտադրմանը, որի հետևանքով յուրաքանչյուր երգում պահպանված է զարդացման մի որոշակի սկզբունք: Բայց այստեղ ևս

կան ինտոնացիոն դարգացման ընդհանուր սկզբունքներ, որոնք կապված են աշխատանքային պրոցեսի միօրինակության, միակերպության հետ։ Այսպես, հաճախ ամբողջ երգում պահպանված է տվյալ աշխատանքի յուրօրինակության համար լինող մի որևէ մոտիվ։ Իսկ մյուս ինտոնացիաները տարբերվում են։ Այդպիսիք են №№ 56, 62, 63, 64 երգերը։ Օրինակ «Սանդի երգում» (№ 56), արտահայտված են սանդի ծանր հարվածները։ Այսպես, տակտի երկրորդ, թույլ մասում (մետր 3/4) շեշտված ֆրազների արտահայտչականությունը պահպանված է ողջ երգում, այսինքն՝ ևղանակների տարբերակների ղեկավարում պահպանվում են անընդմեջ կրկնվող կադենցիոն դարձվածքների հիմնական ռիթմիկ դժադրերը (պատկերվում է մեխանիկական աշխատանքային պրոցեսը)։

Շատ ավելի հետաքրքիր է «Սանդի երգի» մյուս տարբերակը՝ № 57-ը։ Այստեղ զգացվում է ո՛չ միայն աշխատանքային պրոցեսի ընդգծված միօրինակությունը, այլև զարգացումը։ Երգի եղանակը սկսվում է ազատ վարիացիոն ձևով, աստիճանաբար արագացնելով տեմպը (Largo ad libitum, հաջորդ երկու տներում՝ vivace և այնուհետև՝ poco a poco accelerando և sempre accelerando — անցնելով նոր մետրի 2—4), հասնում է իր դադաթնակետին, զգացվում է ներքին վերելք, որը կարծես պայմանավորված է ուշադրության հաջող ավարտումով։

Նշանակի ռիթմը իր դարգացմանը զուգընթաց ձևոր է բերում ձևաստեղծական մեծ նշանակություն, տեղի է ունենում տեղորոթյան աստիճանական կրճատում, որը եղրափակիչ պարբերության մեջ հանդեցնում է արագ, միատակտ ֆրազների (սրնթաց, կրկնվող մինոր վայրնթաց, տոնիկ տրիստրոններ ց էռլ, խորեիկ մոտիվներով՝ կոլմինացիոն շեշտված տոնիկ օկտավաներ)։ Հետաքրքիրը այն է, որ ց էռլ լադի մինորային տրիստրոն՝ տերցիայի հենակետային տոնի շեշտամբ— ղեպի տոնիկա վայրնթաց շարժումով, այստեղ կորցնում է իր բնորոշ լադային իմաստը (տե՛ս թախծալի քնարերգիքը՝ վերոհիշյալ օրերոցայինը կամ Կոմիտասի «Գարուն ա»-ն)։ Այլ ժանրում այն պայմանավորված է երգի արագ տեմպով և ողջ երաժշտական կոնցեպցիայով։

Մի այլ աշխատանքային՝ «Բերի երգի» կապակցությամբ 2. Հարությունյանը գեղեցիկ է նկարագրում գեղջկուհիների օրինակելի կազմակերպված աշխատանքը բնության դրվում⁶։

Ինչպես տեսնում ենք, ժողովածուում չկան գոթանի, մաճկալի, հայտնի հին աշխատանքային երգերի օրինակներ։ Սակայն այստեղ, ինչպես արդեն ասացինք, տրված են այլ, նոր երգեր, որոնք պատկերում են հիմնականում կենցաղային աշխատանքը (ամենահետաքրքրականը № 57 «Սանդի երգն է»)։

*

Ժողովածուի երգերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև իրենց լադային բնորոշ գծերով։ Չնայած նրան, որ այստեղ կան Հայաստանի տարածքի շրջանների երգեր, բայց հիմնականում հավաքված են XIX դարի հարավային և հարավ-արևմտյան Հայաստանի՝ Վանի, Սուրմալուի, Ղաբսի Շիրակի, Շատախի շրջանների, ինչպես նաև Ալաշկերտի էխրնթափա գյուղի և Հակոբ Հարությունյանի հայրենի գյուղի՝ Խաստուրի երգերը։ Ուստի և կան

6 Տե՛ս «Բերի երգ»-ի (№ 64), ծանոթագրությունը։

երգեր, որոնց լադը որոշ չափով տարբերվում է Արարատյան դաշտավայրի. ինչպես և Հայաստանի կենտրոնական և արևելյան շրջանների երգերի լադերից: Ո՞րն է այդ երգերի լադային ինքնատիպությունը: Ժողովածուում, բացի մեկ տոնաչափյան կենտրոն ունեցող լադով երգերից, կան բազմաթիվ երգեր, որոնց լադը ունի մի քանի կենտրոն. ինչպես դիտենք, նման լադերը կոչվում են փոփոխական: Ի տարբերություն անցումների (մոդուլյացիաների), որտեղ, ինչպես հայտնի է, տոնաչափյան փոփոխմանը ղուղընթաց լադերի ձայնաշարերը փոխվում են անցումների օղնությամբ, այստեղ առկա է մի քանի փոփոխական կենտրոններ ունեցող միասնական ձայնաշար:

Հետաքրքիր և նոր է այն, որ մաժորի և ղուղահենո միևորի՝ տոնիկաների տերցիոն հարաբերության սովորական փոփոխական լադից բացի կան նաև տոնիկ կենտրոնների սեկունդային կամ կվարտային հարաբերությամբ փոփոխական լադեր: Եվ որ կարևորն է, այս տիպի փոփոխական լադով երգերը, որոնք բացահայտում են մի նոր օրինաչափություն, հավաստելով բնական լադային սիստեմի արտահայտչական հնարավորությունների հսկայական հարստությունը, մեծամասնությունն են կազմում Հ. Հարությունյանի ժողովածուի մեջ:

Այդ երգերից նշենք քնարական № 5 (Բ միքս.— ցէոլ.), № 9 (Գ միքս.— աէոլ.), № 10 (Բ միքս.— ցէոլ.), № 14 (Գ միքս.— յաէոլ.), № 15 (աէոլ.— Գ միքս.— աէոլ.), № 16 (Գ միքս.— աէոլ.), № 20 (Գ միքս.— աէոլ.), № 26 երգում առկա է կվարտային և սեկունդային փոփոխականության հետաքրքրական օրինակը՝ Գ միքս.— աէոլ.— Գ միքս.— Բոն — դէոլ — Բոն — դէոլ — Բ հարմ.— դէոլ — Բ(ի)երկակի — դէոլ — Բ հարմոնիկ — դէոլ. Նշենք նաև № 28 (Գ միքս.— Բոն.— դէոլ.), № 29 (ԵՏ միքս.— իէոլ.). № 30 (Գ միքս.— աէոլ.), № 31 (Բոն.— դէոլ.), № 32 (Բ իոն.— ցէոլ.) երգերը:

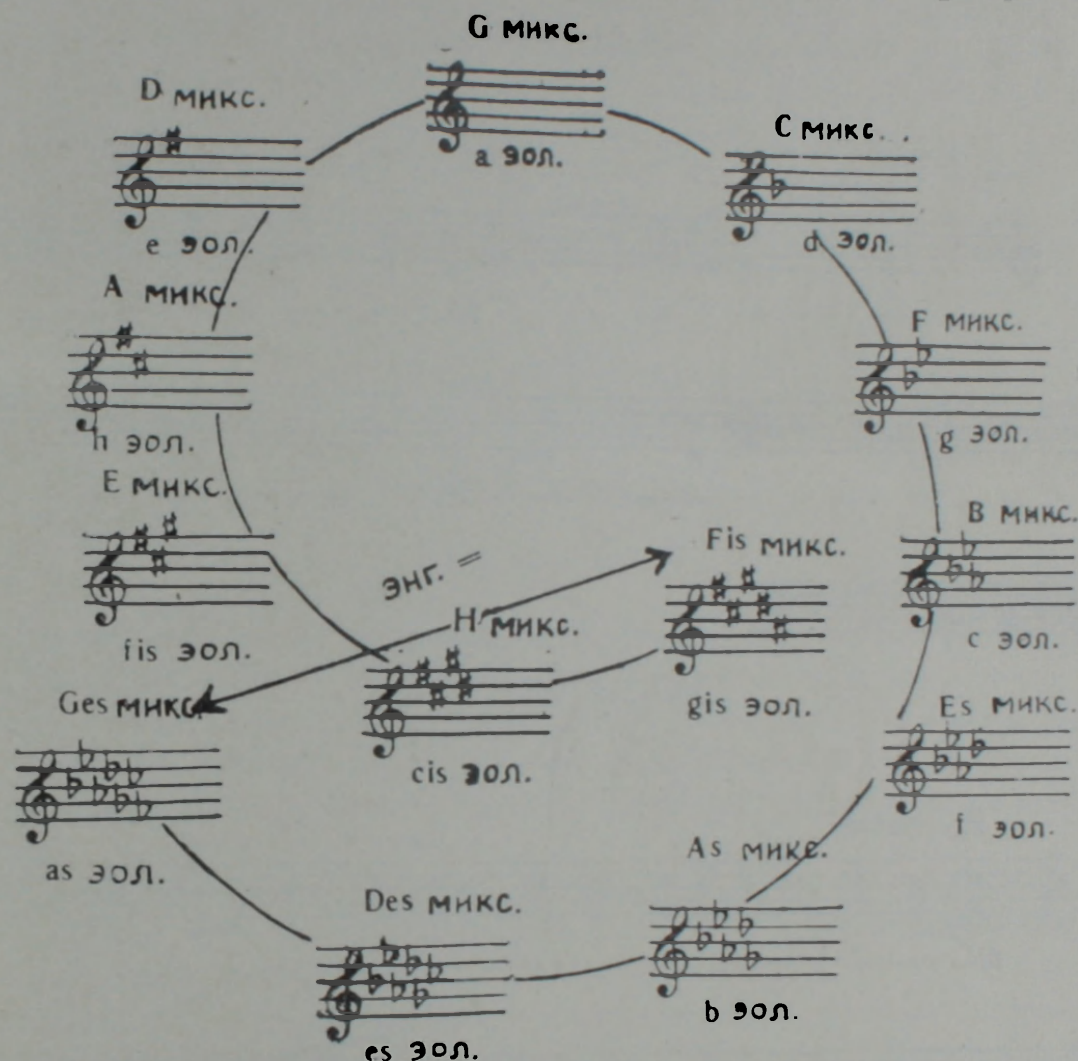
Քնարական երգերում հանդիպում են նաև փոփոխականության երկու տեսակներ՝ տերցիալի և կվարտ-սեկունդայի համադրման օրինակներ: Իրանցից են՝ № 18 և № 25 երգերը: Վերջինում համադրվում են՝ ա էոլ Բ իոն — ժ էոլ լազերը:

Ժողովածուի ծիսական, աշխատանքային և պարային երգերում ևս մաժոր միևորային լադով սեկունդային փոփոխականության շատ օրինակներ կան: Այստեղ ևս առկա է երկու լադային սիստեմների համադրում, ինչպես, օրինակ, № 40 «Թագվոր բարով» փեսայի երգում: Երգի հիմնական փոփոխական լադն է Գ իոն — ա էոլ. բայց երկրորդ նախադասության սկզբից երկվան է դալիս նաև Բ իոն, որի առնիկան վայրենթաց տերցիայում փոխարինվում է ա էոլ-ի տոնիկայով (կադենցիայում): Սակայն կան նաև այլ լադեր. այսպես, № 36 «Կերթամ մայրիկ, կերթամ» հարսանեկան երգը այնպես, ինչպես «Կայնել ևմ, գալ շեմ կարող» և «Իմալ էնիմ» երգերը աչքի են ընկնում կոմիտասյան առանձնահատուկ արտահայտչականությամբ: «Կերթամ մայրիկ» երգը շատ է սիրել կոմիտասը, և ինչպես վկայում է Հ. Հարությունյանը, օգտագործել է «Անուշ» օպերայի էսքիզներում «Բարձր սարեր» մեններգում (տե՛ս ժողովածուի երգերի ծանոթությունները)⁷:

⁷ Մեզ են հասել Կոմիտասի «Անուշ» օպերայից միայն որոշ հատվածներ, մեծ մասը անհայտ կորել է:

Հաականշական է, որ այս երգի ցէոլս լադը ևս վայրընթաց սեկվենցիայի՝ փոփոխական հենակետային տոներով՝ Կոմիտասի սիրած լադն է եղել⁸։

Երբ մենք խոսում ենք հրկու լադային սիստեմների մասին, նկատի ունենք մաժոր-մինորային և ժուլովրդական բնական լադային սիստեմները։ Ինչպես ղիտենք, մաժոր-մինորային սիստեմին հատուկ է լադատոնայնության աղ-գակցություն՝ ըստ կվինտային շրջանի (по квинтовому кругу), լադերի տո-նիկաների տեղիցին հարաբերությամբ փոփոխականություն։ Այս սիստեմի



օրինաչափությունները հաճախ տարածվում են նաև ժողովրդական բնական լադային սիստեմի վրա։ Իսկ Հ. Հարությունյանի հավաքած երգերը մեզ մտա-ծել են տալիս, որ դոյություն ունի մեկ այլ օրինաչափություն ևս, որը հիմնված է միայն բնական լադային սիստեմի վրա (բայց այն հանդիպում ենք նաև մաժոր-մինորային սիստեմում)։

Քանի որ հենց Հ. Հարությունյանի ժողոված երգերն են մեզ հիմք տալիս կարծելու, որ բնական-լադային սիստեմն ունի ևս մեկ առանձին օրինաչա-փություն, մենք նստատեղահարմար ենք դնում այս հոգվածում պարզաբա-նելու այդ օրինաչափության էությունը։ Մեր կարծիքով, լադատոնայնության կվինտային շրջանի աղգակցության կողքին դոյություն ունի նաև բնական

⁸ Այդ լադի մասին տեղեկություններ կարելի է ստանալ պրոֆ. Քուշնարյանի գրքից (տե՛ս X. С. Кушнарева. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, гос. муз. изд-во, Л., 1958, էջ 464—489)։

լաղային սիստեմի օրինաչափությունների վրա հիմնված կվարտային շրջան, որտեղ զուգահեռ միևնուր՝ էռլական լադի տոնիկան գտնվում է հիմնական մածուր՝ միքսոլիդյան լադի տոնիկայից մեծ սեկունդա ինտերվալով դեպի վեր։ Ասածը ցույց տալու համար բերում ենք (սխեման՝ տե՛ս 83 էջում)՝

Ինչպես երևում է սխեմայից, այստեղ առկա է ձայնաշարերի ընդհանրու-
թյուն, որն անհրաժեշտ է տոնիկաների սեկունդային հարաբերությամբ զուգա-
հեռ լադերի համար։

ԱՂՋԻ ՄԱՐԱՆ

Lento (♩=76)
ad libitum

Աղ - ջիկ մահա՛ն, բու՛ր արձա՛ն
որ - ձե՛ղև ա. բու՛ն-նոր առ - ըի. կը - լու դու - ըի

ԳԱՆՁԱՅԻՆ ՏԱՐԱՆ

Recitativo

Առ - ետ - ներ կի՛տ - կի՛տ. դու գը - ետ-դըր Սուր ա Բու - լու - նու ի.
էլ չլու ի - զա հա - զառ սա - ռով,
հառն պուր-կե sp - դա լու բե - ռե, առ-ջի - նեկն էլ զու-քա՛ճ կը-վա-ռե
վա՛յ լե վա՛յ լե վա՛յ լե լե:

⁹ Այս սխեմայում Ges միքսը էնհարմոնիկորեն հավասար է միայն Fis միքսին, իսկ H միքսը պատահմամբ է հայտնվել սլաքի կենտրոնում։

Մենք նկատի ունենք հիմնականում նաև տեմպերացիոն շարքը, քանի որ հայ կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում լադի կվարտա-սեկունդային փոփոխականությունը (ինչպես և մաժոր-մինորային լադերի փոփոխականությունը) մեծ դարձացում է ստանում, դառնալով երաժշտական լեզվի, ոճի ինքնատիպ դիժր:

Ինչպես ցույց են տալիս ժողովածուի օրինակներն ու ստեղծագործական պրակտիկան, բնական լադային սիստեմի հիմնական լադերը մեքսոլիդյան մաժորը և էոլիական մինորը հաճախ փոխարինվում են տարբերակներով, միքսոլիդիկանը իոնականով, լիդիականով, էոլիականը դորիականով, փոյուդիականով, լոկրիականով, որոնք հարստացնում են լադերի կվարտա-սեկունդային փոփոխականությունը տարբերակային հնարավորություններով:

Այսպիսով, մեր նպատակն էր ցույց տալ այն մեծ ավանդը, որ մուծել է կոմիտասի արժանավոր աշակերտ՝ Հակոբ Պողոսի Հարությունյանը ժողովածուում ղեկավարած չափազանց հետաքրքրական երգերով:

КРАТКИЙ АНАЛИЗ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН. СОБРАННЫХ АКОПОМ АРУТЮНЯНОМ

Э. Г. КАРАГЮЛЯН

Р е з ю м е

Талантливый ученик Комитаса, музыковед, фольклорист, философ Акоп Арутюнян (1889—1943), продолжая священное дело своего учителя, записывал армянские народные песни, спасая их от гибели. В этом сборнике воплощены в основном песни жителей Вана, Муша, Алашкертского района. Они несколько отличаются от песен восточной Армении.

Большой интерес представляют ладовые особенности песен сборника, дающие основание предполагать о существовании квартового круга ладо-тональностей.

В отличие от квинтового круга с терцоквинтовым родством тональностей, в песнях много примеров кварто-секундового родства ладов натурально-ладовой системы, с секундовой и квартовой переменностью тонических центров лада. Важно то, что ладоинтонационная закономерность квартового круга характерна и для музыки современных композиторов (в темперированном строе). Она дает ключ для раскрытия некоторых закономерностей современной ладо-гармонии.