

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱ ԽՈՍՔԻ ՆԵՐԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՈՐՊԵՍ ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄ

ԿԱՐԻՆԵ ՋԱՂԱՑՊԱՆՅԱՆ

Ազգայինի պրոբլեմն ամենասուղիական հարցերից է երաժշտագիտության մեջ և այդպիսին կմնա այնքան ժամանակ, քանի գեռ գոյություն կունենան ազգերն ու ազգային երաժշտական մշակույթը: Երաժշտության զարգացման տարբեր փուլերում ազգային յուրօրինակությունն ի հայտ է գալիս տարբեր ձևերով, րացահայտվում են նրա բովանդակության տարբեր կողմերը: Մի շարք հետազոտություններում բավական ընդարձակ ու հիմնավոր լուսաբանվել են երաժշտության մեջ ազգային բազմակերպ բեկման պատճառները, որոնք կապված են ամենից առաջ պատմական զարգացման դինամիկայի, գեղարվեստագեղագիտական որոշակի հայացքների ու միտումների, սոցիալ-հոգեբանական գործոնների, վերջապես, ճաշակի պահանջների հետ¹: Եվ քանի որ ազգայինը միշտ էլ պատմական պայմանավորում ունի, անկարելի է այն ուսումնասիրել ոչ պատմական մոտեցմամբ, այնպես, ինչպես սխալ կլինի արտահայտչական որևէ տարրին մեկընդմիշտ հաստատված ազգային նշանակություն վերագրել: Միաժամանակ չի կարելի ժխտել երաժշտության մեջ այնպիսի տարրերի գոյությունը (մեղեդա-ինտոնացիոն համակարգ, լադ, մետրոդիթմ, տեմբր), որոնցում առավել ցայտուն է արտահայտվում երկի ազգային նկարագիրը²: Սրան պետք է ավելացնել նաև խոսքի ներգործությունը, որը երաժշտության իբրև ինքնուրույն արվեստի, ձևավորման գլխավոր աղբյուրներից է³:

Սակայն ազգայինի մեր թվարկած այս հատկանիշները երաժշտության զարգացման ընթացքում փոխում են իրենց էությունը, իրենց արտահայտությունը: Եթե, օրինակ, անցյալի կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ երաժշտական երկը, սովորաբար, հիմնվում էր կայուն լադատոնայնության վրա, դիստոնանսները ներդաշնակ համահնչունությունների մեջ լուծվելու միտում ունեին, ուրիշ մեծ կախման մեջ էր մետրից՝ գործելով հավասար-պարբերական տակտային շափի շրջանակներում, ապա XX դ. շատ բաներում կտրուկ հեղաշրջումների դար եղավ: Մեղեդիում ինքնուրույն հնչյունների ազատ զարգացումը, որ ներառավ հնչյունաշարի տեմպերացված (հետագայում նաև ոչ տեմպերացված) համակարգի բոլոր հնարավոր աստիճանները և հանգեցրեց լադատոնայնության ընդլայնմանը, նրա ծայրագույն քրոմատիկացմանը (և նույնիսկ տոնայնության կատարյալ բացակայությանը), այդ զարգացումը ևս նպաստեց, որ ակորդայնությունը առավել բարդ բնույթ ստանա և դիստոնանսները, «ազատագրվելով», գերիշխող դառնան: Մեծ նշանակություն ու

¹ Ի. Ս. Օրժոնիկիձե, О диалектике национального и интернационального («Советская музыка», 1975, № 12, էջ 8):

² Н. Г. Шахназарова, О национальном в музыке, М., 1963, էջ 10:

³ Գ. Ս. Օրժոնիկիձե, նշվ. աշխ.:

արժևր ստացան ուրիշներ, տեմբրային և սոնորային զույնները, պատահական, ալեատորիկ շարժման էֆեկտները և այլն: Մեղեդիական դժի անկայունության ժամանակակից դիստանսների անսովոր հնչողության և անշաշտիելի լադա-տոնայնության պատճառով սթոկվեցին ու պակաս նկատելի դարձան նաև աղագային բնորոշ տարրերը: Այս կապակցությամբ նույնիսկ կարծիք տարածվեց, թև աղագայինը ժամանակի հետ համահարթվում է, կորցնում իր դեմքն ու նշանակությունը: Մինչդեռ, իրականում աղագային յուրօրինակությունն իր զուր-սեռությունների մեջ բավական դյուրափոփոխ է, բանի ուր, ինչպես ասվեց, պատ-մական պայմանավորում ունի, և տարրեր դարաշրջանների կրած շտապան եր-կրի վերլուծությանը մոտենալու չափանիշները պետք է տարբեր լինեն⁴:

Խոսքի և կրած շտապան աննշտություններին գիտությունն անդրադարձել է շատ վաղուց: Դեռ անտիկ կրած շտապան տեսության ու գեղագիտության ժա-մանակներից այդ պարբերման տմեն անգամ ղեկավար է նորոգի և արդիական նշանակություն ստանում: Այդ հարցի ուսումնասիրության մեջ արժեքավոր ու հետաքրքիր ներդրում ունեն սովետական մի շարք հետազոտողներ (Լ. Սյուսո-բին, Յու. Տյուրին, Լ. Մազիլ, Վ. Վասինա-Գրոսման, Կ. Նաղայկինսկի, Ա. Օդո-լևսկի, Ե. Ռուչևսկայա և ուրիշներ), որոնք իրենց գիտարկումներում գլխավորապես հենվում են կրած շտապան Բ. Ասաֆևի առաջ քաշած դրույթների վրա, կրած շտապան, որը զարգացրել ու ընդհանրացրել է ռուս և արտասահմանյան առաջադեմ երաժիշտների զաղափարները: Խոսքի և կրած շտապան փոխադրու-նության պարբերման նվիրված հետազոտություններում նկատելի է երկու ուղ-ղություն, ինտոնացիոն՝ երաժշտական և խոսքային ինտոնացիաների միջև անցկացվող բաղձաթիվ զուգահեռներով, և, այսպես կոչված, «ռիթմաշարա-հյուսական»⁵ ուղղություն, որ առաջին հերթին կապված է կրած շտապան մեջ յիթմի դերի հետ և ամենից ավելի է հետաքրքրում մեզ:

Հայ երաժշտագիտության մեջ չկան խոսքի և կրած շտապան աննշտության հարցին նվիրված հատուկ աշխատություններ, թեև Կոմիտասի, Ա. Աղամյանի, Ն. Թահմիզյանի հոգվածներում (միջնադարյան երաժշտության կապակցու-թյամբ) արտահայտվել են այդ պարբերման վերաբերող առանձին մտքեր: Կո-միտասը, օրինակ, գրում է. «Յուրաքանչյուր աղգի երաժշտությունն իր աղգի հնչական ելեքներին կծնի ու ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորու-թյունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»⁶:

Հայտնի է, որ հնչունաարտաբերման այս կամ այն պրոցեսի հետ կապ-ված մարդկային սմեն մի բանական գործունեություն, Բ. Յավորսկու արտա-հայտությամբ, «հնչունային խոսքի» մի մասն է: Այս առումով խոսակցական և երաժշտական խոսքը երկու դեպքում էլ ընդհանուր երևույթի արգասիք են: Դրանց արտաբերական միավորը, այսպես ասած, չափման միավորը հնչունն է (խոսակցական լեզվում սրան համապատասխանում է հնչույթը): Երկուսի ընդհանուր առանձնահատկությունը համարելով նաև հոգարաշխությունը⁷, գիտնականները միաժամանակ ընդգծում են խոսակցական լեզվում գլխաւորա-

⁴ Н. Г. Шахназарова, *Եզվ. աշխ.*, էջ 8:

⁵ Տերմինը վերցված է Ե. Վ. Նաղայկինսկու «Речевой опыт и музыкальное восприятие» հոդվածից («Эстетические очерки», вып. 2, М., 1967):

⁶ Կոմիտաս, *Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, 1941, էջ 49:

⁷ Е. В. Назайкинский, О психологии музыкального восприятия, М., 1972, էջ 259; Н. К. Тагмезян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, էջ 107:

վորման առկայության փաստը՝ իրրև երաժշտական լեզվից տարբերող հիմնական հատկանիշ։ Եվ քանի որ մարդու առօրյա կյանքում գերիշխողը պրոզաիկ, արձակ խոսքն է, ապա դրանով էլ սկսվում է խոսքի ու երաժշտության փոխադրման բարդ շղթան։ Երաժշտագետների (Բ. Ասաֆև, Վ. Վսեվոլոդսկի-Դեռնգրոսս, Ծ. Նաղայկինսկի և ուրիշներ) նշած այն կապը, որը տանում է խոսակցական լեզվից երգին, ինչպես հայտնի է, իբրև անցումային փուլ նախատեսում է բանաստեղծական խոսքը։ Ընդունելով նման կապի տրամաբանական գործառնությունը, մենք ընդունելի ենք համարում նաև խոսքի ներգործությունը երաժշտության վրա անմիջականորեն, առանց բանաստեղծական ռիթմերի և ինտոնացիաների միջամտության։ Սա, կարծում ենք, հնարավոր է ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ երաժշտության այնպիսի նմուշներում, որոնց մեջ առկա է պրոզաիկ վերաբերմունքը տեքստի նկատմամբ, ինչպես նաև անտեքստ երաժշտության մեջ։ Այն միտքը, թե խոսքի հնչողությունը կոմպոզիտորի լսողական փորձի կարևոր գործոնն է, հայտնել են մի շարք հետազոտողներ⁹։ Նրանք, խորապես թափանցելով հետազոտվող պրոբլեմի էության մեջ, վերջինս ներկայացրել են այնպես բազմակողմանիորեն ու համողիչ, որ հարկ չկա լրացուցիչ պարզաբանումների։ Բերենք մի այլ մասնագետի խոսքերը։ Մարքսիստական հոգեբանությունը, այնուհետև նաև իմացաբանությունը, նախանշել են այն պարագան, որ մարդու մտածողությունը միջնորդավորված է հասարակայնորեն մշակված նշանային սիստեմներով. այդ թվում և լեզվով¹⁰։ Լեզուն կրողի համար, ինչպես ցույց է տալիս Ա. Լեոնտևը, իբրև «հոգեկենդանական միավորներ», հանդես են գալիս նախադասություններն ու բառերը¹¹։ Սրան կարելի է ավելացնել հետևյալը. այս «միավորների» ինտոնացիոն և ռիթմական պատկերները, որ կազմվում են բառախոսքում և դրոշմվում մարդու հիշողության մեջ, ներգործում են (գիտակցաբար, թե ներմբռնողաբար) երաժշտական երկերի մեղեդիի կառուցվածքի վրա։

Խոսելով որոշ դեպքերում բանաստեղծական ռիթմի յուրակերպ «անտեսման» մասին, մենք չափածո տողի հատուկ «արձակավորումը» բնավ էլ չենք համարում երաժշտական զարգացումը ֆրազմենտարության հանգեցնող բացասական երևույթ (հակառակ Ծ. Ռուչևսկայայի կարծիքի)¹²։ Չէ՞ որ մեղեդիական կապերը կարող են իրականացվել թե՛ տեքստի ցեղութային, ֆրազային ու մոտիվային ինքնուրույն կառուցվածքների միջոցով, և թե՛ անկախ դրանցից։ Անկասկած, տեքստին մոտենալու տարբեր տիպերի սինթեզի շնորհիվ հարուստանում է երաժշտությունը։ Ընդ որում, Ծ. Ռուչևսկայայի դիպուկ ձևակերպմամբ, գրեթե միշտ ծնվում է գործուն «հանդիպական ռիթմ»։ Բայց չէ՞ որ ոչ

⁹ Պրոզաիկ է համարվում երաժշտական ղեկամացիան, որի մեջ բանաստեղծական խոսքի առանձնահատկությունը ցայտուն չի արտահայտված В. А. Васина-Гроссман, Мусыка и поэтическое слово, М., 1972, էջ 65)։

¹⁰ Е. В. Назайкинский, նշվ. աշխ. ; Е. А. Ручьевская, О соотношениях слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века, А. Стратчевский, Некоторые особенности речитатива оперы Прокофьева «Игрок» («Русская музыка на рубеже XX века», М.—Л., 1966)։

¹¹ А. А. Леонтьев, Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания, М., 1969, էջ 155։

¹² Նույն տեղում, էջ 229։

¹³ Е. А. Ручьевская, նշվ. աշխ., էջ 88։

միայն պոեզիայում, այլև արձակույթ կարևոր է նկատել այն կրթման աննկատ զաշնավորումն ու ուժը, որ պոետնեցիալ տոտմով առկա լինելով տևքստում. բառային ղուգորդումների թվացյալ անհամաչափության մեջ շափակցության տարր են ներմուծում: Եվ այս դեպքում կրկին կարող է աննշմարելիորեն առկա «հանդիպական ուժի» տույալորություն առաջ դալ: Այս կապակցությամբ հետաքրքրական են Ն. Զերեմիսինայի կրկու հոգվածները¹³: Առաջին հոգվածում, որ նվիրված է բառարվեստի կրկերի ներդաշնակության բնութագրմանը, հեղինակը գալիս է այն կորահանգման, թե ոչ միայն չափածո, այլև ազատ բանաստեղծությունը, արձակը, ինչպես և արվեստի ամեն տեսակի ստեղծագործություն, կազմակերպված է ներդաշնակորեն¹⁴: «Գեղարվեստական խոսքի ուժի» և ինտոնացիայի հետադոտությունը,— գրում է Ն. Զերեմիսինան,— թույլ է տալիս խոսելու նրանում կաժ, լայն իմաստով, հարմոնիա-սիմետրիայի այնպիսի դրսեորումների մասին, ինչպիսիք են՝ ուժի և իմաստի, ուժի և շարահյուսության, ուժի և ինտոնացիայի հարմոնիան, ինտոնացիոն կառուցվածքի սահմաններում ինտոնացիայի տարրերի հարմոնիան¹⁵: Վերջում նա այն հետևությունը է հանդում, թե նախադասության հարմոնիկ կազմակերպվածությունը տալմանավորված է, ըստ կրկության, խոսքի յուրօրինակ ծնունդով¹⁶, այսինքն՝ խոսողը տարդ տատկերացում ունենալով, թե ինչ է տատրաստվում ասել, նախատես ներդաշնակորեն ձևավորում է իր միտքը:

Երկրորդ հոգվածն իմաստով լրացնում է առաջինին: Հատուկ քննության ենթարկելով տարբեր հեղինակների կրկերի ինքնախմբագրումները, Ն. Զերեմիսինան նկատել է, որ խոսքի վարպետները տեստի հնչյունաբանական, ուժի-մախնտոնացիոն, հարմոնիկ շտկումները կատարում են հնչյունային ունաբանության (բարևհնչյունության օրենքների) և նախադասության, հատվածի, գեղարվեստական ամբողջի իմաստի տահանջներին համատատասխան¹⁷: Այստեղ արդեն գիտակցորեն սրբագրություն է կատարվում, որը միաժամանակ տալմանավորված է հեղինակի ներմբռնողական հարմոնիկ զգացողությամբ: Ըստ երկույթին, հարմոնիկ և ուժի նման վառ զգացողությամբ է օժտված եղել նաև Ս. Պրոկոֆևը: Այսպես, Ա. Ստրատիեսկին, կլնելով նրա օպերաների տահայտնված սեագրություններից, գրում է, թե կոմպոզիտորը երաժշտությունն հորինելուց առաջ աշխատել է տաղաչափորեն ըմբռնել-իմաստավորել լիբրետոյի տեքստը՝ ամփոփելով ուժիական բանաձևումների մեջ, Այդպես է նա վարվել նույնիսկ արձակ տեքստի հետ, կրկմն նրա մեջ լուրջ փոփոխություններ կատարելով՝ կրճատումներ անելով, փոխելով շարադասությունն ու առանձին բառերը: Մեր կարծիքով, բանն այստեղ ամենևին էլ այն չէ, որ Ս. Պրո-

13 Н. В. Черемисина, К проблеме взаимосвязи гармонии и интонации в русской художественной речи, в кн. Из наблюдений над ритмоинтонационной стороной в процессе авторедактирования («Синтаксис и интонация», вып. 2, Уфа, 1973).

14 Ն. Զերեմիսինայի մոտ «հարմոնիա» նշանակությունը համապատասխանում է «սիմետրիա» բառի երկրաչափական նշանակությանը:

15 Н. В. Черемисина, նշվ. աշխ., էջ 133: «Ուժի» հասկացության տակ հեղինակը ենթադրում է խոսքի մեջ արագացման և դանդաղեցման, լարման և թուլացման, երկարատևության և կարճատևության համաչափ հերթագայությունը:

16 Նույն տեղում, էջ 168:

17 Н. В. Черемисина, Из наблюдений над ритмоинтонационной стороной в процессе авторедактирования, էջ 184:

Հոֆենն ունեւր իր նախապես մշակած, «նախասիրած ռիթմական բանաձևը»¹⁸, ալլ, ավելի շուտ, ինչպես այնուհետև գրում է Ա. Ստրատինսկին, կոմպոզիտորը ձգտում է տեքստը տաղաչափորեն կազմակերպել այնպես (հնարավոր է՝ ցայտուն հանդիպական ռիթմ» գտնելու նպատակով—Կ. Ջ.), որ գրական նյութի «ներքին ռիթմը» չհակասի նրա որոշակի տաղաչափական կազմակերպմանը¹⁹։ Նման կշռադատված ռիթմական կազմակերպումը, մեր համոզմամբ, ավելի է ընդգծում արձակ տեքստի, լավագույն իմաստով, ազատ «անսխստեմությունը», բնականությունը, միաժամանակ չհասցնելով այն քառասյին անկանոնության։

Քանի որ թե՛ արձակում և թե՛ պոեզիայում ազգային ռիթմական, ինտոնացիոն և տեմբրային առանձնահատկություններ հաղորդելու գործում մեծ դեր ունի խոսքի հնչյունաբանական կառուցվածքը, ուստի հատուկ ուշադրություն կենվիրենք նրա արտահայտչական հիմնական «հոգեկենդանական միավորին»՝ բառին։

Երկի ազգային յուրօրինակության առանձնահատկությունը քննելու համար մենք կանգ առնք հատկապես ռիթմի դիտարկման վրա նախ այն պատճառով, որ ռիթմի նշանակությունը գնալով ավելի ու ավելի է մեծանում, և ապա՝ ռիթմը, որ միշտ կապված է խոսքի շեշտադրության և շարահյուսական հոդավորման հետ, ավելի է ենթակա որոշակի, ճշգրիտ վերլուծության, քան ինտոնացիան, որն անկախ ու փոփոխական է իր հնչյունաբարձրությամբ գծի դրսևորման մեջ։ Այս երևույթն առանձնապես ակներև է հաստատուն բառաշեշտ ունեցող տեքստի վրա հիմնված երկերում, իսկ, ինչպես հայտնի է, այդպիսին է շեշտը հայոց լեզվում։

Վերլուծության համար հիմք ենք ընդունում բառի և մոտիվի համեմատությունը։ Ընդ որում, բառի մեջ նկատի ենք առնում միայն նրա ռիթմական կողմը (անկախ իմաստային նշանակությունից)։ Այս դիտանկյունից բառի կառուցվածքը կարելի է բնութագրել իբրև մեկ գլխավոր շեշտով միավորված հնչույթների միագումար։ Մոտիվ է կոչվում նաև «հնչյունների ռիթմական այն խումբը, որ միավորված է մեկ գլխավոր շեշտով»²⁰։ Մոտիվը (որոշ դեպքերում նաև ֆրազը, եթե միաձուլ է) բառի ռիթմական կառուցվածքին նմանեցնում ենք միանգամայն վերացականորեն, անկախ այն բանից, թե մոտիվը համընկնո՞ւմ է արդյոք բանաստեղծական կոնկրետ տեքստի բառի հետ։

Երաժշտագիտության մեջ ընդունված է մոտիվի համեմատությունը բանաստեղծական ոտքի հետ (թե՛ առաջինը և թե՛ երկրորդն ունեն մեկ շեշտալվանկ-հնչյուն)։ Ինչպես ոտքերը, այնպես էլ մոտիվները լինում են քորեական, յամբական և ամֆիբրաքոսային։ Սակայն չի կարելի հաշվի չառնել մի կարևոր գործոն, որը թույլ չի տալիս ոտքը համեմատել մոտիվի հետ։ Հայկական ոտանավորի սիլաբիկ բնույթին (հիմնված՝ սողում վանկերի որոշակի քանակության վրա) հատուկ չէ ոտքի հասկացությունը, որի միասեռությունը կապված է տաղաչափության սիլաբա-տոնիկական սխստեմի հետ (հիմնված՝ սողում շեշտված և անշեշտ վանկերի որոշակի քանակության օրինաչափ հերթագայության վրա)։ Մասնագետների կարծիքով, սա զգալիորեն կախված

¹⁸ А. Стратневски й. նշվ. աշխ.։

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 237 (ժանոթագրությունը)։

²⁰ И. В. Спос о б и и, Музыкальная форма, М., 1962, էջ 66։

է հայոց լեզվում շեշտի տեղից ու բնույթից, որ գլխավորապես ընկնում է բա-
սի վերջին վանկի վրա (որոշ դեպքերում նաև նախավերջին վանկի վրա)²¹։
Սիլաբա-տոնիկայի նմուշներ, իհարկե, հանդիպում են XIX դ. հայ սովետի-
յում և միջնադարյան քնարերգության մեջ, սակայն դրանք պատահական, ոչ
օրինաչափ բնույթ ունեն²²։

Քանի որ, ինչպես արդեն ասվեց, հայերենում շեշտը գլխավորապես
ընկնում է բասի վերջին վանկի վրա, ապա հայ երաժշտության մեջ (հատկա-
պես ուղիտատիվային) առավել տարածվածները պետք է լինեն յամբական
մոտիվներն ու ֆրազները։ Բայց նախ տեսնենք, թե այդ բանն ինչպիսի է
զրահորվում կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում։

Վերլուծության համար նյութ են ծառայել տարբեր սերունդների կոմպո-
զիտորների երկերը։ Դրանք են. հայ դասական վոկալ քնարերգության վար-
պետներից մեկի՝ Ռ. Մելիքյանի ուսման տարիների «Զմրուխտի» (1917—1918 թթ.)
և «Զառ-վառ» (1920-ական թվականների սկիզբ) ժողովածուները, սովետա-
հայ կոմպոզիտոր Ա. Հարությունյանի վաղ և ավելի ուշ շրջանի «Հայրե-
նիք» կանտատը (խոսք՝ Սարմենի և Ա. Գրաշու, 1948 թ.) և «Հուշարձան
մայրիկիս» վոկալ շարքը (խոսք՝ Հ. Շիրադի, 1970 թ.) և, վերջապես, ժամա-
նակակից հայ վոկալ զրահայնության առավել վառ ստեղծագործություններից
մեկը՝ Տ. Մանսուրյանի «Հայրենիքը» (նահապետ Քուշակի բանաստեղծու-
թյունների թեմայով, 1967 թ.)։ Մեր ընտրությունը կանգ առավ այս երկերի
վրա, քանի որ դրանց մեջ ի հայտ են պահի տարբեր շրջանների հայ երաժշ-
տությանը բնորոշ առավել տիպական կողմերը։

Ռոմանսները բաժանելով համապատասխան խմբերի (երգային, ուղի-
տատիվային, պարային և խառն), նրանց մեջ հայտնաբերել ենք յամբական,
քորիկական և ամֆիթրաքոսային մոտիվների ու ֆրազների զրահորման բը-
նույթն ու քանակը²³։ Պոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ շեշտված հնչյունը
հայտնաբերելիս հաշվի ենք առել տակտի ուժեղ մասերի, հնչյունի երկարու-
թյան, բարձրության, բառի շեշտված վանկի հետ նրա համընկնելու նշանա-
կությունը, ինչպես նաև գործիքային նվագակցության դերը։ Մասնավորապես
նկատի ենք ունենել ենթադրվող շեշտված ձայնին ուղեկցող դիսոնանս ակոր-
դի հնչողության թանձրությունն ու աստիճանը՝ նրան շրջապատող ակորդների
համեմատ, ինչպես նաև հարմոնիաների կտրուկ փոփոխությունը, դրանց
ֆունկցիոնալ ուղղվածությունը, ձայնածավալների փոփոխությունը մեղի-
մատիկայի բոլոր հնարավոր տեսակները, կոմպոզիտորի ձեռքով հատուկ
զրված շեշտանշանները, դինամիկ երանգավորումները և այլն։

Հայ պոֆեսիոնալ երաժշտության հինգ վոկալ շարքերի վերլուծությունը
ակնառու կերպով ցույց տվեց, թե երաժշտության զարգացման տարրեր փո-
լերում ինչպես է զրահորվում բառի ռիթմի, այսինքն՝ հայոց լեզվի համար
բնորոշ յամբական կառուցվածքի ներգործությունը պոֆեսիոնալ երաժշ-
տության մեղեդու վրա։

²¹ Հայոց լեզվում շեշտների առանձնահատկությունների մասին տե՛ս մեր «Բառը և երա-
ժշտությունը» հոդվածը, (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրագր», 1975, № 5, էջ 56)։

²² Յ. Մ. Դ շ Ր Ե Պ Ր Ո Յ Ա Ն, Природа армянского стиха и проблемы перевода («Ху-
дожественный перевод»), Ереван, 1973, էջ 305։

²³ Մոտիվներում անապատն ու դակտիլը պայմանականորեն ընդունել ենք իբրև յամբի
և քորիկի տարատեսակներ։

Ռ. Մելիքյանի վաղ շրջանի երկերում (մասնավորապես ռոմանսների ժողովածուներում) նկատելի է, որ հեղինակը բավական խիստ է հետևել տակտային բաժանման օրինաչափություններին, և սա նպաստել է մեծ քանակությամբ բորեական կառուցվածքների առաջացմանը։ Տակտի ուժեղ մասերին ենթակա լինելու այս պարագան, որ հատուկ է ամբողջ դասական պրոֆեսիոնալ երաժշտությանը²⁴ և, բնականաբար, ի հայտ եկավ նաև հայ կոմպոզիտորների (ռուս ու եվրոպական դպրոցների սաների) ստեղծագործության մեջ, միաժամանակ, մեր կարծիքով, ռեներ իր բացասական կողմերը։ Այսպես, օրինակ, նման դեպքում դժվար էր ստույգ հետևել բուն բանաստեղծական տեքստի ռիթմին, իրականացնել հայոց լեզվի բնական շեշտադրումները։ Ուստի, ամենուր հանդիպում են բառաշեքների կոպիտ խախտման դեպքեր, որ առանձնապես նկատելի են տակտային խստորոշ սիմետրիկության և ռիթմական կարգավորվածության պատճառով։ Բայց Ռ. Մելիքյանի ռոմանսներում անգամ ավանդական սիմետրիկության շրջանակներից ելնելու միտում է նկատվում։ Այդ է վկայում տեղաշարժված բազմաթիվ ամֆիբրաքսային և յամբական մոտիվների առկայությունը, մոտիվներ, որոնք կազմվել են տակտի ուժեղ մասի հետ շեշտված հնչյունի շհամընկնելուց և, հիմնականում, յամբական բառերի շեշտերի անմիջական ներգործությունից (բոլոր տեղաշարժված մոտիվներից «Ջրուխտիում» 52,3 %-ը և «Ջառ-վառում» 75,4 %-ը կազմում են այն մոտիվները, որ ստեղծվել են յամբական բառերի ներդրությամբ)։ Հայոց լեզվի բառերի կառուցվածքի ազդեցությունն այստեղ առայժմ ի հայտ է գալիս անուղղակիորեն, հիմնականում ամֆիբրաքսների միջոցով (նախավերջին հնչյունի շեշտումով), քանի որ վերջիններս լինելով յամբի ու քորեյի միացություն, ասես, մոտիվի մի տեսակից մյուսին տանող միջանկյալ, անցումային կառուցվածքներ են։ Միաժամանակ նախավերջին հնչյունի վրա շեշտ կրող ամֆիբրաքսները (նախավերջին վանկի վրա շեշտ կրող հայերեն բառերի նման), յամբերից հետո, առավել կիրառելի են հայ երաժշտության մեջ։

Ուշագրավ է, որ Ռ. Մելիքյանի ռոմանսներում, ինչպես և այն բոլոր գործերում, որոնցում պահպանված է տակտի ուժեղ մասերի ներգործությունը նշանակությունը (սա վերաբերում է նաև Ա. Հարությունյանի վերոհիշյալ երկերին), տեղաշարժված մոտիվներն ինչ-որ չափով երկշեշտ են դառնում։ Մեր հիշողության մեջ դրոշմված ուժեղ տակտային ժամանակը, այսպես թե այնպես, իրեն զգացնել է տալիս (առանձնապես պարզ չափերում)։

Ռիթմական պատկերների հարստությամբ են աչքի ընկնում Ռ. Մելիքյանի պարերգերը, որոնք հիշեցնում են նույն ժանրի ժողովրդական երգերը (նույնպիսի օրինակ 1, 2)²⁵։ Պարային հետաքրքիր հանգերը, որ կազմվել են կանոնավոր և տեղաշարժված մոտիվների միաձուլման շնորհիվ, անկրկնելիորեն անհատականացված, կենդանի տրոփյուն են հաղորդում պարերգերի

²⁴ Բացի, թերևս, Ի. Բախի ստեղծագործությունից (А. Швейцер, Иоганн Себастьян Бах, М., 1965, էջ 276)։

²⁵ Օրինակներում ռիթմական կառուցվածքները առանձնացված ու նշված են բանաստեղծական ոտքերի շեշտված (—) և անշեշտ (-) վանկերի նմանությամբ։

«Իթմիկային» Պրոֆեսիոնալ վոկալ երաժշտական երկերում նմանօրինակ ռիթմական կառուցվածքների առկայությունը 11. Մելիքյանի ստեղծագործության արժանիքներից է:

Ա. Հարությունյանի «Հայրենիք» կանտատում (միջին շրջանի երկ) առաջին անգամ մոտիվների ընդհանուր քանակի մեջ յամբերի տեսակարար նշանակությունը փոքր-ինչ մեծացավ: Այստեղ մոտիվների բոլոր տեսակները, քանակական առումով, մոտավորապես հավասար են (յամբերը՝ 37,5 %, ամֆիբրաքոսները 31,9 %, քորևյանները՝ 30,6 %): Յամբերի ոչ մեծ դերակը՝

ԿՈՄԻՏԱՍ
"Ազգագրական ժողովածու" , №6

Ռիթմական
կառուցվածքը

1

լի- վուս չի խո- սուծ, լալ եծ,
հո, յա- րո, ես փո- չի- ուի
հի- լալ եծ, հո, յա- րո:

առկայությունը ցույց է տալիս, որ նույնիսկ նման հավասարակշռության պայմաններում յամբական մոտիվներն ինչ-որ չափով առանձնացվում են: Դա հատկապես նկատելի է տեղաշարժված կառուցվածքներում, ուր յամբերի գերակշռությունն իրոք մեծ է (86,2 %):

Ավելի քան երկու տասնամյակ է ընկած Ա. Հարությունյանի «Հուշարձան մայրիկին» շարքի և «Հայրենիք» կանտատի միջև: Ինչպես և սպասելի էր, նոր երկում յամբերը բացահայտորեն գերակշռում են թե՛ նորմատիվ (54,6 %) և թե՛ հատկապես տեղաշարժված (91,9 %) կառուցվածքներում: Սա ամենից առաջ պայմանավորված է ժամանակակից կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվի մեջ գեկլամացիոն տարրի ուժեղացմամբ, երաժշտական ռիթմերն ու ինտոնացիաները խոսքային ռիթմա-ինտոնացիաներին ծալբաստիճան մոտեցնելու ձգտմամբ: Սրանով է, մասնավորապես, բացատրվում այն, թե Ա. Հարությունյանի շարքում որքան հաճախ են միաձուլվում խոսքային ու մոտիվային գոյացությունները, ուր գրեթե յուրաքանչյուր վանկը հնչյունավորված է (նոտային օրինակ 3):

Ա. Հարությունյանի ռոմանսներում բանաստեղծական տողաբաժանումները և ցեղութային մերթ պահպանված են, մերթ խախտված: Դա հետևանքն է կամ տողերի միաձուլման, կամ դրանց լրացուցիչ կոտորակման, մասնատման և առանձին բառերի կրկնության, որը տեղաշարժում, խախտում է ոտանավորի ռիթմական կառուցվածքը՝ նրա մեջ մտցնելով անպարբերականության տարր: Այստեղ նկատելի է նաև օպերային secco («չոր») ռեչի-

առատիվի ազդեցությունը, որ լայն տարածում է գտել պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ²⁶:

Հայ վոկալ արվեստում նոր ուղղության սկիզբ դրեց Տ. Մանսուրյանի «Հայրեններ» շարքը, որը զարգացման ժամանակակից փուլում վերականգնեց երաժշտական մտածողության կոմիտոսյան սկզբունքները²⁷: Այդ սկզբունքների բազմակողմանի բացահայտումը մեր խնդիրը չէ: Ասենք միայն, որ ինչ-

— L X X —

2 Allegretto

Երաժշտ. Ռ. Մելիքյանի Ռիթմական
Խոսք՝ Ա. Աղաբաբի կառուցվածքը

պիս կոմիտասի երգերում²⁸, այնպես էլ Տ. Մանսուրյանի «Հայրեններում» անկանոն հայտնվող տակտային նշանները դրվում են կայուն և անկայուն պահերն ընդգծելու, երաժշտական կառուցվածքի սկիզբը նախապատրաստող և, ընդհակառակն, այդ կառուցվածքների ավարտն ընդգծող համահնչունությունների կամ որևէ առանձին ձայնի կշիռը մեծացնելու համար:

²⁶ М. С. Друскин, Речитатив в русской классической опере («Исследования, воспоминания», Л.—М., 1977, էջ 98),

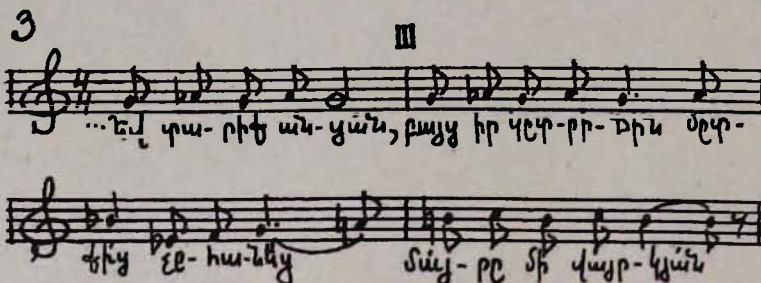
²⁷ Տ. Մանսուրյանի օրինակով երևան եկավ վոկալ շարքերի մի ամբողջ խումբ, հենց իր «Վարդի նվերը» (խոսք՝ Մ. Զարիֆյանի), Ա. Աճեմյանի «Խոհերը» (խոսք՝ Հովհաննես Թլկուրացու), Է. Արիստակեսյանի «Սահակ Պարթևի հինգ շարականները», Է. Սազոյանի «Սիրո-հայրենները» (խոսք՝ Նահապետ Քուլակի) և այլն:

²⁸ Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931:

Հայտնի է, որ հայրեններն իրենց ծաղումով զուսանական հնագույն երգերի տարածված տեսակներից են: Մանսուրյանը բավական հետևողականորեն պահպանում է այդ երգերի վանկահաշվարկային կառուցվածքը, որոնց մեջ, ինչպես ընդունված էր, պետք է հերթագային յոթ և ութ վանկանի տողեր²⁹։ Չնայած վանկային ութմիկայի և բանաստեղծական ցեղութաների պահպանմանը, Ս. Մանսուրյանի «Հայրենների» տեքստը երբեմն կոտորակվում է լրացուցիչ առանձին ֆրազների ու բառակապակցությունների, որի պատճառով այն մո-

Երաժշ. Ա. Հարությունյանի
խոսք՝ Հ. Շիրազի

Ռեժիսոր Լևոն Մայրիկյան



տնում է արձակին։ Միաժամանակ, այստեղ զգացվում է նաև հայ միջնադարյան եկեղեցական ռեչիտատիվայի տարատեսակներից մեկի՝ սաղմոսերգության ազդեցությունը։ Հետաքրքիր է, որ այս ռեչիտատիվների (ոչ միայն սաղմոսերգությունների) տիպական դարձվածքները եկեղեցին անմիջականորեն փոխ 1 առել ժողովրդագուսանական էպիկական երգերից³⁰։ «Հայրենների» կապը սաղմոսերգությունների հետ արտահայտվում է տեքստի կետադրության անմիջականորեն հետևելու, ներվանկային երկարատև երգայինության բացակայության, նույնիսկ տեղությունների յուրօրինակ հարաբերակցության մեջ (ութերորդականները՝ բառորդների, բառորդները՝ կեսերի հետ և այլն), որի վրա ժամանակին հատուկ ուշադրություն է դարձրել Կոմիտասը, ինչպես նաև՝ մեղեդիական գծի վտր-ինչ օտարված, ասերգ-աղոթքային բնույթի մեջ։ Միանգամայն հնարավոր է նաև սաղմոսերգության ութմականության ներգործությունը «Հայրենների» վրա։ Այսպես, Ն. Թահմիզյանի տվյալներով, սաղմոսների մեղեդիական գոյակցությունները, զուգորդված առանձին բառերի ու նախադասությունների հետ, գրեթե միշտ սկսում են, ասես, նախատակտից և ավարտվում ուժեղ մասի վրա³¹, այսինքն՝ կազմում են յամբական կառուցվածքների տարբեր տեսակներ։ Այս կառուցվածքները բնորոշ են նաև հայ ժողովրդական բնարական և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն երգերին։ Ի դեպ, ռեչիտատիվայի տիպով «Հայրենները» մոտ են նաև ժողովրդական ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն երգերին։ Այս բանում կարելի է համոզվել թեկուզև համեմատելով 4-րդ նոտային օրինակի երկու հատվածները։

²⁹ А. И. Шавердян, Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956.

³⁰ Н. К. Тагмизян, *ibid.*, աշխ., էջ 208.

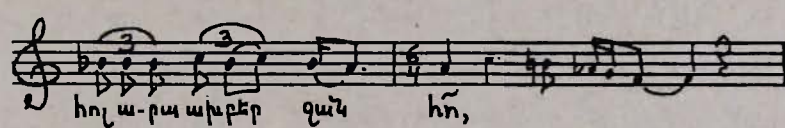
³¹ Նույն աղում, էջ 212.

Ինչպես ռեժիսորի վերաբերման հաճախ նաև սաղմոսերգությանը (հանձնարում), այնպես էլ «Հայրեններում» երգայնացվում են գլխավորապես կառուցվածքների վերջամասերը, ուստի և յամբական մոտիվների ու ֆրազների քանակն այստեղ զիջում է «Հուշարձան մայրիկիս» շարքի գրանց իսկ քանակին, բայց գերակշռում է երաժշտական կառուցվածքների մյուս տեսակների համեմատությամբ (յամբեր՝ 54,6 %, ամֆիբրաքսներ՝ 39,4 %, քորեններ՝ 6,0 %)։ Ընդ որում, դիտարկվող շարքերի մեջ առաջին անգամ քորեններն այդպիսի փոքր տոկոս են կազմում։ Դրանով իսկ հաստատվում է այն միտքը, որ Ռ. Մելիքյանի ռոմանսներում գլխավորապես քորեններ գոյացնող տակտային բաժանումն այս երկում լիովին փոխել է իր դերը՝ գործուն ուժից վերածվելով օժանդակի։

ԿՈՄՊՈԶԻՄԵՆՏ

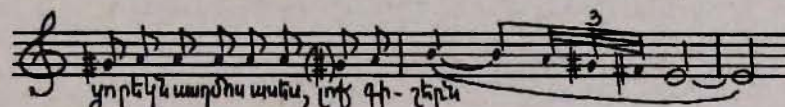
"Ազգագրական ժողովածու", №74

4

ա) 

Երաժշ. Տ. Մանուկյանի խոսք՝ Ե. Բուլալյանի

"Հայրեններ" (հատված 1-ին ռոմանսից)

բ) 

Կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվում դեկլամացիոն տարրի ուժեղացումը հանգեցրեց այն բանին, որ ռոմանսներում սկսեցին հետզհետե նվազել պարային ու երգային տեսակները և լիովին գերիշխել ռեժիսորի վայրենները։ Ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ թերևս հազվադեպ կարելի է հանդիպել ռոմանսների որևէ այլ բնորոշ տարատեսակի։

Դիտարկված բոլոր շարքերի համար առավել ընդհանուրն ու ուշագրավը դա բառերի անմիջական ներգործության անփոփոխ սկզբունքն է, որոնց յամբական ազդեցությունը շարունակ մեծանում է։ Իսկ միջնորդավորված շեշտադրություններում (որոնց մեջ շեշտված հնչյունը չի համընկնում շեշտված վանկի հետ) առավելապես գործում են տակտի ուժեղ մասերի օրինաչափությունները, որոնց ազդեցությունը, ընդհակառակը, շարքից շարք նվազում է՝ գրեթե վերանալով «Հայրեններում»։

Այսպիսով, ի տարբերություն մինչ այս մեր դիտարկած ժողովրդական երգերի, որոնց մեջ յամբական բառավերջությունները ազդում են մոտիվների ձևավորման վրա ինչպես միջնորդավորված, այնպես էլ անմիջականորեն (բացառությամբ պարերգերի), պրոֆեսիոնալ վոկալ երաժշտության մեջ նրկատվում է միակողմանի ընթացք՝ յամբական բառերի շեշտերի անմիջական ներգործության անընդհատ մեծացում ի հաշիվ տեղաշարժված կառուցվածքների քանակի ավելացման։ Տակտային բաժանման օրինաչափությունների

անընդմեջ հաղթահարման հետ կապված այդ սրտցնում դրանց նշանակությունը հեազհետև համահարթվում է: Այդպիսով հնարավորություն է ստեղծվում վերականգնել հրաժշտական ընական խոսքային հոսանքը, որ կաշկանդված չէ տակուային սահմանափակումներով և դրանով էլ նմանվում է ժողովրդական հրգերին:

Վտկալ շարքերի վերլուծությունը թույլ է աալիս հանդելու մի ընդհանուր եզրակացության, որ երաժշտության վրա բաաի յամրական կառուցվածքի, իրրև աղղային տարրերից մեկի, առավել ակներև ներդործությունն արտահայտվել է հայ կոմպոզիտորների 1960—70-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Մեր եզրահանգումով ընավ շենք ձգտում ժամանակակից կոմպոզիտորների երաժշտությանը արտոնյալ վիճակ վերադրել, քանի որ, ինչպես հայտնի է, երաժշտության աղղային յուրորինակության ասաիճանը, ամրոդդությանը առած, շի կարող սահմանափակվել նրա հատկանիշներից միայն մեկի զնահաաությանը, իսկ կոմպոզիտորների յուրաքանչյուր սերունդ իր ավանդն է մուծում աղղայինի դարդացման և բյուրեղացման բարդ սրտցեսի մեջ: Նվ այս առումով անդնահատելի է դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործության նշանակությունը, որոնք մեծ ներդրում ունեն աղղային երաժշտության լեզվի ընույթի իմաստավորման ու հարստացման գործում: Այս ավանդույթները յուրովի հետաքրքիր և ինքնատիպ ձևով շառունակում են ժամանակակից կոմպոզիտորները:

ВЛИЯНИЕ СЛОВА НА МУЗЫКУ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО

КАРИНЭ ДЖАГЦІАНЯՆ

Р е з ю м е

Вопрос национального, рассматриваемый через влияние ритмической структуры слова на музыку, является одним из мало изученных отраслей музыкальной науки. Анализ пяти вокальных циклов армянских композиторов (Р. Меликяна, А. Арутюняна, Т. Мансуряна) показывает, как проявляется влияние словесного ритма в различных стадиях развития музыки. Наиболее общим и примечательным для всех рассмотренных произведений является неизменный принцип непосредственного воздействия слов армянского языка, влияние характерной ямбической (т. е. с ударением на последнем слоге слова) структуры которого с каждым циклом усиливается. В этом процессе, связанном с постоянным преодолением закономерностей тактового членения, значение последних постепенно нивелируется. Тем самым открывается возможность восстановления натурального речевого музыкального потока, не скованного тактовыми ограничениями и этим схожего с народными песнями.

Наиболее отчетливо воздействие ямбической структуры слова на музыку как одного из элементов национально-характерного проявилось в творчестве армянских композиторов последнего десятилетия.