

ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԱԹԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄԱՐՄՆԱՎՈՐՈՒՄԸ*

ՏԱԹԵՎԻԿ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ

Բանալի բառեր՝ «Սասնա ծռեր», էպոսի երգեր, Դավթի երգեր, օպերային դրամատուրգիա, մեղեդիական գծագիր:

Նախաբան

«Սասնա ծռերը» երաժշտական բաղադրիչով պահպանված քիչ թվով էպոսներից է՝ համաշխարհային ընդգրկումով: Երգվող էպոսներից միջազգային գիտական ասպարեզում հիմնականում շրջանառվում են տեղեկությունները ֆիննականի, սերբական-խորվաթականի, պլանականի վերաբերյալ¹, սակայն, հայկական էպոսի երգերը միջազգային շրջանակներում գրեթե չեն քննարկվում², այնինչ կարող ենք համարձակորեն փաստել, որ թե՛ գեղարվեստական, թե՛ կառուցվածքային ցուցիչներով մեր էպոսի երաժշտությունը դրսևորվում է որպես ամենաինքնատիպը:

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգերը

«Սասնա ծռեր» էպոսի երգերի առաջին պահպանված գրառումներն առնչվում են 1900-ականների սկզբին և պատկանում են Կոմիտաս Վարդապետին³: Նրա առաջին գրառումները, Ռ. Աթայանի եզրակացությամբ, վերաբերում են 1892-ին, սակայն դրանք չեն պահպանվել⁴: Կոմիտասը երգերը գրառել է բանաստեղծներ Նախո Աբրահամյանից, Ջատիկ Խապոյանցից և Տիգրան Չիթունուց⁵: Կոմիտասից հետո էպոսի երգեր են գրառել նրա աշակերտներ Սպիրիդոն Մելիքյանը⁶ և Միհրան Թումաճանը⁷, այնուհետև՝ Արամ Բոջարյանը⁸,

* Ներկայացվել է 05. VII. 2023 թ., գրախոսվել է 13. VII. 2023 թ., ընդունվել է տպագրության 29. XI. 2023 թ.:

¹ Տե՛ս Herzog. 1951, 62–64; Foley. 1988, 1–56; Foley. 1990, 121–359; Harvilahti. 1996, 37–49; Lord. 2000, 141–222; Nettle. 2003, 324.

² Բավական է հիշատակել երաժշտագիտության ասպարեզում ամենից հեղինակավոր անգլիալեզու և գերմանալեզու հանրագիտարանները. Pegg & Porter. 2001, 265; Suppan. 2003, 127; Nettle. 2003, 324.

³ Հայաստանի Հանրապետության գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, ծրար 313, 323, 328: Տպագրված նոտային նյութերը տե՛ս Ս ա հ ա - կ ե ա ն, Փ ա հ լ ե ա ն ե ա ն. 1996, 93–105, Կ ո մ ի տ ա ս. 2000, 86–91:

⁴ Տե՛ս Կ ո մ ի տ ա ս. 2000, 19:

⁵ Կ ո մ ի տ ա ս. 2000, 86–91:

⁶ Մ ե լ ի ք յ ա ն. 1935, № 1 և № 3, Մ ե լ ի ք յ ա ն. 1949, № 209:

⁷ Թ ու մ ա ճ ա ն. 2005, № 112:

⁸ Բ ո չ ա ռ յ ա ն. 2012, № 7–26:

Վարդան Սամվելյանը⁹, ավելի ուշ՝ Արուսյակ Սահակյանը, Ալինա Փահլևանյանը, Հերմինե Մխիթարյանը¹⁰: Արդյունքում՝ հայտնի է 41 գրառված երգ: Ընդունված է էպոսի երգերն անվանել «երգվող հատվածներ»¹¹, սակայն նկատի ունենալով, որ դրանք բոլորն էլ ավարտուն միավորներ են՝ չենք խուսափել «երգ» բնորոշումից:

Էպոսի 41 երգերից 8-ը «Զոդորմի»-ներ են, 15-ը երգվում են Դավթի անունից, 9-ը՝ Հովանի, 1-ը՝ Իսմիլ Խաթունի, 4-ը՝ Մսրա Մելիքի, 1-ը՝ սարկավազի անունից, մեկական երգեր էլ երգում են Գոհարը, գուսանները, պատմիչը: Բնական է կարծել, որ էպոսից, հավանաբար, ավելի շատ հատվածներ են երգվել, որոնք չեն գրառվել: Ավելին՝ տեղին է հիշել, որ որոշ հետազոտողներ հիմնավորումներ են առաջարկում այն մասին, որ էպոսը կարող էր երգված լինել ամբողջությամբ¹²: Ցանկացած պարագայում գոյություն ունեցող նյութն ինքնին հնարավորություն է տալիս վերարտադրելու էպոսի սցենարի որոշակի դրվագ:

Դավթի երգերի երեք խումբ

Իհարկե, զարմանալի չէ, որ Դավթը երգվող հատվածներով ավելի շատ է արտահայտվել, քան մյուս հերոսները: Նրան առնչվող 15 երգերը խմբավորվում են երեք վիճակների մեջ: Պայմանականորեն դրանք կբնորոշենք որպես Ա, Բ, Գ խմբեր:

Ա) Մի խմբում Դավթը դրսևորվում է որպես ինքնավստահ անձ, որը գիտի իր անելիքները: Նա դիմում է հորեղբորը՝ խնդրանքով, որ ստանձնի հոր դերը: Դավթը Հովանից խնդրում է իրեն հանձնել նախնիներին պատկանող իրերը, ինչպես նաև ցույց տալ վերջիններիս հետ առնչվող վայրերը: Երգերից մեկում Դավթը խնդրում է իրեն տանել և ցույց տալ Ծովասարն ու հոր որսատեղին: Մեկ այլ երգում նա խնդրում է օգնել վերակառուցել հոր հիմնած վանքը, որն ավերել էին թշնամիները: Վանքը պետք էր կառուցել «մինչև ուրբաթ»՝ շաբաթ օրը Պատարագ մատուցելու համար: Այնուհետև Դավթը խնդրում է իրեն հանձնել Քուռկիկ Զալալին, Թամբը, Թուր Կեծակին, այսինքն՝ այն իրերը, որոնք խորհրդանշում են նախնիների ժառանգությունը:

Բ) Երկրորդ հուզական վիճակին պատկանող երգերում Դավթը հանդես է գալիս որպես մարդկային նուրբ էակ՝ հոգեբանական խորությամբ: Նրա երգերի այս խմբում դրսևորվում են մարդկային հատկանիշները՝ սեր, խնամք, անհանգստություն և, անգամ՝ վախ:

Դավթը մի երգով դիմում է տանտիկիներին և խնդրում նրանց հաց թխելու ժամանակ հիշել իր անունը: Այստեղ հավատալիքի դրսևորումն է հատկանշական. հացը հաջողություն է բերելու նրան: Դավթի կերպարում քնարական այսպիսի փոխակերպումը ցույց է տալիս, թե ինչքան նուրբ էակ կարող է նա լինել կյանքում: Պարտություն է մատնում թշնամուն, սակայն հավատում է՝ իր գործողությունների արդյունքը կախված է ժողովրդի օրհնանքից: Եթե կա-

⁹ Տե՛ս Քոչարյան. 2012, № 23:

¹⁰ Վերջինները տե՛ս Սահակյան, Փահլևանյան. 1996, 93–105:

¹¹ Пахлеваниян. 2018, 131.

¹² Աբեղյան. 1966, 484: Ենթադրությունը քննարկում է նաև Տ. Դալալյանը. (տե՛ս Դալալյան. 2017, 39):

նայք հաց թխելիս իր անունը հիշեն, ապա նա հաջողություն կունենա իր գործողություններում:

Դավիթը դիմում է ձեռքերին ու աչքերին՝ խնդրելով օգնել իրեն: Ապա դիմում է սարերին ու ձորերին և քամի խնդրում, որն ունակ է սյուներ տապալել:

Ի վերջո, հոգեբանական կերպարի բացահայտման ինքնատիպ մի մարմնավորում է Դավիթի աղոթքը: Նա դիմում է Աստծուն՝ խնդրելով թշնամուն վերածել բամբակի, իսկ իրեն՝ կրակի: Այսպիսով, լինելով ուժեղ ու անհաղթ հերոս՝ Դավիթը մի պահ վախ է ցուցաբերում:

Հետաքրքիր է, որ Դավիթի հոգեվիճակը բացահայտող այս խմբի բոլոր երգերը գրառել է Կոմիտասը: Այլ երաժշտագետ-ազգագրագետների գրառումները թե՛ բովանդակային, թե՛ գեղարվեստական առումով խիստ արժեքավոր լինելով հանդերձ՝ հերոսի հոգեվիճակ չեն բացահայտում: Դժվար է որոշել, թե ինչո՞ւ մյուս գրառողները նման երգերի չեն հանդիպել: Գուցե դա պայմանավորված է կրողներով. որոշ բանասացներ կերպարն ընկալել են խորը հուզական հատկանիշներով, իսկ որոշները՝ միայն գործողություններով:

Գ) Երգերի այս խմբում Դավիթն ի հայտ է գալիս որպես ուժեղ մարդ՝ վստահ իր գործողություններում: Հովանը չի ցանկանում նրան հանձնել նախնիներին պատկանող իրերը, որովհետև վախենում է: Ավելին, դրանց կորուստը վատ խորհրդանիշ է ենթադրում ողջ ազգի համար: Այն պահից, երբ Դավիթը հասկանում է, որ հորեղբայրը խուսափում է իրեն հանձնել ձին և իրերը, նա սկսում է պահանջել խնդրելու փոխարեն: Անգամ սկսում է վախեցնել ուժով. «... չըտաս խաթրով, կենիմ գոռով»: Նույնպիսի ուժ և հաստատակամություն է Դավիթը դրսևորում մարտի պատրաստվելիս: Արտահայտում է իր համոզմունքը. «... հավլունի թուրը ձեռքիս պիտի շողա». պապերի անունով նա ձայն պիտի տա այնպես, որ ժայռերը թնդան:

Նշելի ենք համարում երգերի այն խումբը, որոնք բացահայտում են հերոսի հոգեբանական կերպարը (Բ խումբ): Սա նշանակում է՝ հայկական երաժշտական ֆոլկլորում դրսևորվում է այնպիսի երևույթ, որը զուգահեռելի է դասական կոմպոզիտորների աշխատանքին, մինչդեռ ֆոլկլորը պրոֆեսիոնալ արվեստ չէ՝ դասական բնորոշումների դիրքերից: Պարզաբանենք. դասական, ուսումնասիրական և, հատկապես, ժամանակակից օպերային արվեստում խիստ կարևորվում է գործող անձանց կամ գլխավոր հերոսի կերպարային առանձնահատկությունների բացահայտումը հոգեբանական դիտանկյունից: Թեև այս մոտեցումը վերաբերում է բոլոր ժամանակների օպերային ներկայացումներին, սակայն դրա կարևորությունն ամեն է հատկապես Ռիխարդ Վագների և նրան հաջորդող դարաշրջաններում¹³:

Դավիթի երգերի գծագրային նկարագիր

«Սասնա ծռեր» էպոսի գրեթե բոլոր երգերում և, մասնավորապես՝ Դավիթին առնչվող հատվածներում դրսևորվում է մեղեդային ուրույն գծագիր, ըստ որի՝ մեղեդին ծավալվում է երգչական բարձր ռեգիստրում, այնուհետև թռիչք է տեղի ունենում դեպի երգչական ցածր ռեգիստր, որտեղ շարադրվում է

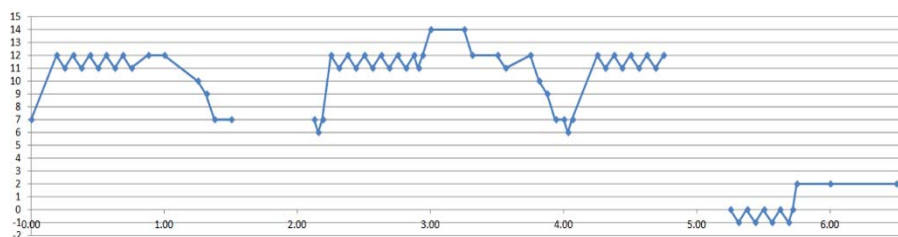
¹³ Հմատ., օրինակ, Halliwell. 2005, 26.

մեղեդին հանգուցալուծող երաժշտական դարձվածքը: Մեծամասամբ ներքևի ռեգիստրում հնչող դարձվածքը կազմում է ամբողջ մեղեդու մեկ երրորդ մասը: Եթե վերևի ռեգիստրում մեղեդու ծավալումը տեղի է ունենում մեղեդային, նվաճողիկ կամ մեղիզմատիկ ոճով՝ զարդարանքներով, ապա ցածր ռեգիստրում հնչող հատվածը, քիչ բացառություներով, ռեչիտատիվ է: Ընդհանուր առմամբ, ձևավորվում է երաժշտության ծավալման եռաչերտ «միջակայք», որոնցից ներքևինն առնչվում է ներքևի ռեգիստրի երաժշտական դարձվածքին, իսկ միջինն ու վերինն՝ վերևի:

Ասվածը կարևոր է, որովհետև մեղեդային այսպիսի բնութագիր չի հանդիպում ո՛չ հայկական, ո՛չ էլ այլ ազգերի ֆոլկլորում կամ այլ ժանրերի երաժշտության մեջ: Ընդունված դասակարգումների համաձայն՝ մեղեդիները կարող են լինել վերընթաց, վարընթաց, ուղիղ շարժումով, ալիքաձև և այլն: Վարընթաց մեղեդիները համարվում են դժվար վերարտադրելի: Դրանք հանդիպում են որոշ ֆոլկլորային մշակույթներում ու նաև դասական երաժշտարվեստում՝ որոշ կոմպոզիտորների գործերում: Հայկական մշակույթում՝ ինչպես ֆոլկլորում, այնպես էլ հոգևոր երաժշտության մեջ, մասնավորապես՝ տաղային արվեստում, վարընթաց գլորումներ պարունակող մեղեդիները բազմաթիվ են («Մոկաց Միրզա», «Ալ այլուղա», «Տիրամայր» և այլն): Սակայն դրանք բոլորը ներկայացնում են աստիճանական վարընթաց գլորում, իսկ թռիչքաձև վարընթաց տեղաշարժ էպոսի երգերից բացի որևէ այլ տեղ չենք հանդիպում¹⁴:

Ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ վերջին ժամանակներում լայն տարածում է գտել երաժշտության համակարգչային վերլուծության մեթոդը: Մասնավորապես, արևմտյան ժողովրդական երաժշտության մեղեդիները վերլուծելու և համեմատելու նպատակով ամերիկացի երաժշտագետ Դեյվիդ Հյուրոնը շրջանառու է դարձրել մեղեդիական գծագրերի գրաֆիկական պատկերման սկզբունքը¹⁵: «Սասնա ծռեր» էպոսի և, հատկապես, Դավթի երգերի գրաֆիկական արտացոլումը տեսանելիորեն ցույց է տալիս դրանց կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Ստորև ներկայացնում ենք մի քանի երգի գրաֆիկական պատկեր:

Գծապատկեր 1. «Զողորմին»: Գրառումը՝ Կոմիտասի (Կոմիտաս. 2000, № 103):

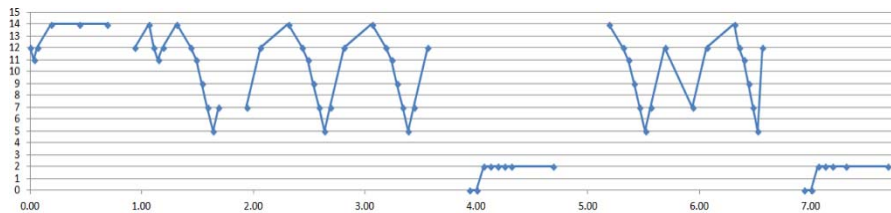


¹⁴ Իրողությանն անդրադառնում է նաև Ա. Փահլևանյանը (տե՛ս Пак-леваниян. 2018, 131–132):

¹⁵ Huron. 1996, 3–23.

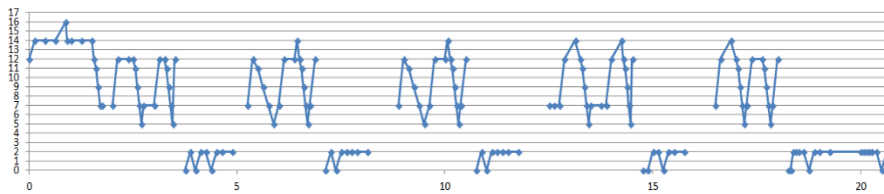
Գծապատկերում տեսանելի են երեք դարձվածքներ, որոնցից առաջին երկուսը ծավալվում են վերևի ռեգիստրում և ընդգրկում են եռաշերտ տարածքի միջին ու վերին շերտերը, իսկ վերջինը հնչում է ներքևի ռեգիստրում՝ թուխքային անկումից հետո:

Գծապատկեր 2. «Դեպի Ծովասար»: Գրառումը՝ Ա. Քոչարյանի (Քոչարյան. 2012, № 12):



Երկրորդ գծապատկերում ներկայացված երգը երկու անհավասար տներից է բաղկացած: Առաջինի վերևի ռեգիստրում ծավալվող միջին ու վերևի շերտերն ընդգրկող հատվածը բաղկացած է երեք դարձվածքից՝ դասավորված ծավալային աճման սկզբունքով: Երկու տներն էլ եզրափակվում են մեղեդիական անկումով տեղակայված ասերգով:

Գծապատկեր 3. «Մարութավանքը»: Գրառումը՝ Ա. Քոչարյանի (Քոչարյան. 2012, № 16):



Գծապատկերում պատկերված է հինգ տնից բաղկացած երգ, որոնց ավարտին ակնհայտ է նույն սկզբունքը՝ մեղեդու հանգուցալուծումը մեղեդու հիմնական հատվածի համեմատությամբ կտրուկ ցածր ռեգիստրում՝ մեկ-երկու հնչյունից բաղկացած ասերգի սահմաններում:

Փորձենք մեղեդիների այսպիսի գծագրի գոյացման պատճառաբանությունը որոնել խոսքերի տրամաբանության մեջ՝ հաշվի առնելով գերմանացի երաժշտագետ Կուրտ Ջաքսի տեսությունը, ըստ որի՝ հնագույն երաժշտությունը լոգոգենիկ կամ բառածին է¹⁶: Այս ճանապարհով հնարավոր է գտնել ընդհանուր օրենք: Մեր դիտարկումների համաձայն՝ 41 երգերը պայմանականորեն ենթարկվում են երեք տեսակի՝ ըստ կառուցվածքային բովանդակության: Մի խմբում (12 երգ, 5 երգ այս սկզբունքին են ենթարկվում առանձին տներով) վերևի ռեգիստրի ծավալումը ներկայացնում է գործողություն

¹⁶ Sachs. 1943, 41.

կամ խնդրանք, իսկ հաջորդող անկումային բանաձևը ներկայացնում է ուղիղ կամ հանգման խնդիր և պատասխանում «ի՞նչ», «ո՞վ» կամ «ո՞ւմ» հարցերին:

Աղյուսակ 1. Գործողություն կամ խնդրանք վերևի ռեգիստրի բանաձևում, ուղիղ կամ հանգման խնդիր՝ ներքևի ռեգիստրի բանաձևում

Ա (բարձր ռեգիստր)	Բ (ցածր ռեգիստր)
Դառնամ զոդորմին տըտամ	Սանասարին
Սասո խրոխպեր, խերախոտ խրոխպեր, քենե կխրնդրիմ	Ինձ տանես Ծովասար չհանց տաս
Խրոխպեր, քենե կխրնդրիմ	խազարը խարիրը պատ շարող
Ինձ պետք են, պետք են խազար հինգ խազար մանուկ	նորալուկ մանուկ
Ափսոս, հազա՛ր ափսոս	Քուռկիկ Ջալալին

Երկրորդ խմբում վերևի ռեգիստրի զարգացումը ներկայացնում է դիմում-կոչական կամ ափսոսանք, որին հաջորդում է կարևոր իմաստային միտք, ինչը դրսևորվում է ներքևի ռեգիստրի մեղեդու բովանդակության մեջ: Պայմանականորեն բաժանելով Ա և Բ հատվածների, «գլխավոր ասելիքը» վերաբերում է Բ հատվածին (14 երգ, ևս 3 երգ նշված կառուցվածքը դրսևորում են միայն որոշ տներում):

Աղյուսակ 2. Դիմում կամ ափսոսանք վերևի ռեգիստրի բանաձևում, «գլխավոր ասելիք» ներքևի ռեգիստրի բանաձևում

Ա (բարձր ռեգիստր)	Բ (ցածր ռեգիստր)
Հեյ, խրոխպեր, մեռնիմ քի խրոխպեր, ես խեր չունիմ,	տու ձի արա խերութեն
Հեյ, խրոխպեր, խերախոտ խրոխպեր,	քենե կուզիմ Քուռկիկ Ջալալին
Տըտանտըկինք, ինչ խաց թըխեք,	Դավիթ մեջ հիշացեք
Ափսոս, հազար ափսոս,	զընաց էն տըղեն

Երրորդ խմբում էլ Ա կառույցի խոսքերի վերջին նախադասությունը կրկնվում է Բ կառույցում: Այսինքն՝ Ա կառույցը ներկայացնում է որոշակի նախադասություն, իսկ Բ կառույցը կրկնում է նրա վերջավորությունը (7 երգ, ևս 5 ասվածք դրսևորում են միայն որոշ տներում): Այս խմբի երգերը կարելի է նկա-

ըագրել որպես հարց ու պատասխանի ձև, որովհետև ինչպես երաժշտական, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստերը համապատասխանում են դրան:

Աղյուսակ 3. Ցածր ռեգիստրի բանաձևում կրկնվում են բարձր ռեգիստրի բանաձևի խոսքերը

Ա (բարձր ռեգիստր)	Բ (ցածր ռեգիստր)
Տառնամ գողորմին, տըտամ գողորմին Զենով Հովանին	Զենով Հովանին
Հեյ, Հեյ, կըկանչեմ թող գան, կըկանչեմ թող գան, Ով իր Աստված կըսիրե, թող գան, Հեյ, Հեյ, կըկանչեմ թող գան, Մարութա սուրբ Աստվածածին տի շինենք, թող գան,	Մարութա սուրբ Աստվածածին տի շինենք, թող գան
Տա, որ քընուկ եք, արթուն կացեք,	Հոգիս, արթուն կացեք

Այնուամենայնիվ, երաժշտական կառուցվածքի տրամաբանության մեկնաբանությունն ըստ բանաստեղծական տեքստի մասամբ է միայն համոզիչ: Այս առնչությամբ հետաքրքիր է դիտարկել Ա. Փահլեանյանի մեկնաբանությունը, ըստ որի՝ էպոսի մեղեդիների դրսևորած երեք շերտերը վերարտադրում են երկրային / մարդկային (միջին), վերերկրային / աստվածային (վերևի) և անդերկրային ոլորտները¹⁷: Նման տարբերակ է առաջարկում նաև Կ. Խոսրոբյանը¹⁸:

Բնական է, որ երեք շերտերը միասին բավականին մեծ ձայնածավալ են ի հայտ բերում: Այս առնչությամբ հետաքրքիր է հայկական էպոսի երգերը համեմատել այլ էպոսների հետ: Երաժշտապես Մարտին Ուեսթը, քննարկելով հունական էպոսի երգերը, նկատում է, որ դրանք, հավանաբար, ծավալվել են մի քանի հնչյունի շրջանակներում¹⁹: Ըստ հեղինակի՝ այսպիսին են եղել նաև այլ ազգերի երգվող էպոսները²⁰: Կարևոր է նկատել, որ եթե անգամ Ուեսթի կարծիքը ճիշտ է այլ էպոսների երգերի առնչությամբ, հայկական էպոսի համար այն որևէ կերպ բնութագրական չէ:

Հակառակորդ կերպարներ

Անդրադառնալով Դավթին հակադիր ուժերին վերաբերող երգերին՝ ի հայտ ենք բերում միանգամայն զարմանալի իրողություն: Նկարագրված անկումային ավարտով մեղեդային գծագրերը բացակայում են ընդամենը 2 երգում: 41 պահպանված երգի պայմաններում միայն 2-ն են վերարտադրում այլ գծապատկեր: 2 բացառություններն էլ թշնամու ճամբարին են առնչվում: Այսպես, Իսմիլ խաթունի երգը պատմում է իր երազի մասին, ըստ որի՝ Մսրի աստղը

¹⁷ Ս ա հ ա կ ե ա ն, Փ ա հ լ ե ա ն ե ա ն. 1996, 98:

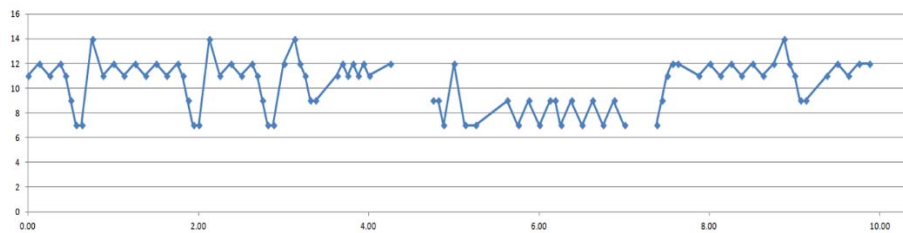
¹⁸ Խ ո ս ռ ո ի յ ա ն. 2004, 144:

¹⁹ West. 1992, 328.

²⁰ West. 1992, 208–209.

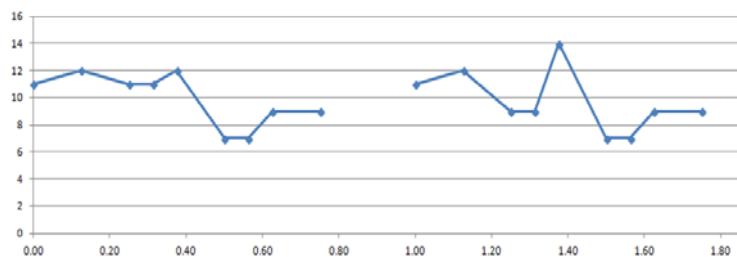
խավարել էր, իսկ Սասնա աստղը փայլում էր, ուստի նա փորձում է Մելիքին հորդորել չգնալ պատերազմի: Իսմիլի երգում վարընթաց թռիչքային մեղեդային գծագրի տրամաբանությունը բացակայում է: Զարգացած մեղեդիական գծագրի պայմաններում բացակայում է կտրուկ թռիչքը դեպի ցածր ռեգիստր:

Գծապատկեր 5. Իսմիլ Խաթունի երազը: Գրառումը՝ Ա. Քոչարյանի (Քոչարյան. 2012, № 20):



Մյուս բացառությունն էլ վերաբերում է Մսրա Մելիքին:

Գծապատկեր 6. Մսրա Մելիքի թուղթը: Գրառումը՝ Ա. Քոչարյանի (Քոչարյան. 2012, № 18):



Հատկապես ուշագրավ է այն, որ Մելիքի մի երգը բանասացը երգել է պենտատոնիկ հնչյունաշարով: Պենտատոնիկան, առհասարակ, բնորոշ է արևելյան ազգերին՝ չինացիներին, մոնղոլներին և այլն: Եթե Մսրը նույնանում է Եգիպտոսի հետ, ապա հարց է առաջանում, թե ինչո՞ւ է ժողովուրդը երգել Հեռավոր Արևելքի երաժշտության հնչողությամբ: Պատասխանը հասկանալի է. Մելիքի կերպարը երգել են այլ՝ հայկականից տարբերվող, օտար ոճով: Իհարկե, Մելիքի մյուս երգերում պենտատոնիկա չի դրսևորվում, սակայն կրողների տարբերությունով է պայմանավորված նաև երաժշտական ոճաբանությունը:

Եզրակացություն

Այսպիսով, ինչո՞ւ են Դավթի երգերն առանձնահատուկ, և ինչպե՞ս են դրանք հարաբերվում էպոսի այլ երգերի հետ:

Բարձր ռեգիստրում ծավալվող և թռիչքային անկումից հետո ցածր ռեգիստրում ամփոփվող մեղեդիներ չենք հանդիպել որևէ այլ մշակույթում: Անգամ հայ մշակույթի շրջանակներում մեղեդային այսպիսի գծագիր չի հանդիպում: Աստիճանական անկումը բնորոշ է հայկական երաժշտությանը և հան-

դիպում է տարբեր ժանրերի պատկանող երգերում: Աստիճանական անկումը մեղեդիներում ավելի հազվադեպ հանդիպում է նաև այլ մշակույթներում: Հունգարացի կոմպոզիտոր և երաժշտագետ Բելա Բարտոկը դրանք նկատել է հունգարական որոշ երգերում²¹ և Թուրքիայի տարածքում գրառված երգերում²²: Այնուամենայնիվ, թուիչքային անկումը մնում է «Սասնա ծռեր» էպոսի «մենաշնորհը»: Դրանք ի հայտ են գալիս ոչ միայն Դավթի երգերում, այլև «Զողորմի»-ներում, Հովանի և այլ երգերում: Երկու բացառությունները, որոնք վերաբերում են հակառակորդ ճամբարի ներկայացուցիչներին՝ Իսմիլին և Մելիքին, ընդհանուր պատկերը քիչ են փոխում:

Խիստ մատնանշելի է, որ ասացողներն երգել են երգչական բարդագույն տեխնիկայով. չէ՞ որ այսպիսի մեղեդիների փոկալ վերարտադրումն ամենևին հեշտ չէ: Ինչպե՞ս է պատահել, որ երգել են այդքան բարդ մեղեդիներ: Եթե դրանք հանդիպելին սահմանափակ թվով բանասացների տարբերակներում, կարող էինք եզրակացնել՝ փոկալ վարպետություն ցուցադրելու նպատակ են ունեցել, սակայն այսպիսի միտքը հերքվում է, երբ նկատի ենք ունենում, որ բոլոր կրողներն են երգել նույն բարդ մեղեդիական բանաձևով, այսինքն՝ մեղեդիները կայուն ամրագրված նկարագիր են ունեցել, և պարտադիր է եղել դրանց պահպանումը:

Երաժշտական կառուցվածքով Դավթի երգերը ենթարկվում են էպոսի ընդհանուր բանաձևային մտածողությանը, սակայն դրանք առանձնանում են բովանդակային կարևոր հատկանիշով՝ հերոսի հոգեբանական կերպարի բացահայտման տրամաբանությամբ: Մատնանշելին միայն այն հանգամանքը չէ, որ այստեղ աղերսներ են դրսևորվում օպերային դրամատուրգիայի հետ, այլև հատկապես այն՝ դա տեղի է ունենում ժողովրդական երաժշտական ժանրի պարագայում, երբ գործ չունենք մասնագիտացված կոմպոզիտորական աշխատանքի հետ:

Տաթևիկ Շախկուլյան – արվ. թ., Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության տեսության ամբիոնի դասախոս: Գիտական հետաքրքրություններ՝ կոմիտասագիտություն, հայ երաժշտական ֆոլկլոր, երաժշտության տեսություն: Հեղինակ է 2 մենագրության, 2 դասագրքի և շուրջ 40 հոդվածի: shakhkulyan@yahoo.com

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ. 1966, Երկեր, հ. Ա, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ. 372 էջ:

Դալայան Տ. 2017, Վիպասանական արուեստը. երաժիշտ-կատարողները եւ նուագարանները վաղմիջնադարեան Հայաստանում. – Հնչյուն և լռություն. երաժիշ-

²¹ Bartok. 1993, 144–147.

²² Ի դեպ, Թուրքիայի տարածքում գրառված այդ երգերի ազգային պատկանելության հարցը քննարկելի է. մանրամասն տե՛ս Շ ա խ կ ու լ յ ա ն. 2016, 581–587:

տը և նվագարանը դարերի հոլովություն, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ, էջ 38–53:

Թումաճան Մ. 2005, Հայրենի երգ ու բան, հ. 4, կազմող և խմբագիր՝ Զ. Թագակյան, Հ. Պիկիչյան, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 129 էջ:

Խուդաբաշյան Կ. 2004, «Սասնա ծռեր» վեպի երաժշտական դրվագները, որպես ծայնակարգի կառուցման ընթացքի հայտնաբերման սկզբնաղբյուր. – Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի հայկական հանձնախումբ, էջ 144–145:

Կոմիտաս. 2000, Երկերի ժողովածու, հ. 10, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 218 էջ:

Հայաստանի Հանրապետության գրականության և արվեստի թանգարան. Կոմիտասի արխիվ, ծրար 313, 323, 328:

Մելիքյան Ս. 1935, Ուրվագիծ հայ յերաժշտության պատմության, սկսած ամենահին շրջաններից մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, Երևան, Մելքոնյան ֆոնդ, 91 էջ:

Մելիքյան Ս. 1949, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, Հայպետհրատ, 326 էջ:

Շախկույան Տ. 2016, «Թուրքական» երաժշտության մի առեղծված. – Հայոց Ցեղասպանություն–100. Ճանաչումից՝ հատուցում, Երևան, «Գիտություն», էջ 581–587:

Սահակեան Ար., Փահլեւանեան Ա. 1996, «Սասնայ ծռեր» դյուցազնավէպ, Փասադենա, «Դրագարկ», 122 էջ:

Քոչարյան Ա. 2012, Հայ վիպական երգեր. – Հայ ավանդական երաժշտություն, պր. VII, Երևան, «Ամրոց գրուպ», էջ 54–86:

Пахлеванян А. 2018, Эпика и эпическое пение в традиционной культуре армянского народа. – Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. Գ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., էջ 120–142:

Bartok B. Folk song collecting in Turkey. – Essays. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993, p. 147.

Foley J. M.. 1988, The Theory of Oral Epic Composition, Indiana University Press, 170 p.

Foley J. M. 1990, Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian return song, University of California Press, 420 p.

Halliwell M. 2005, Opera and the Novel: the Case of Henry James, Amsterdam-New York, Rodopi, 493 p.

Harvilahti L. 1996, Epos and National Identity: Transformations and Incarnations. – “Oral Tradition”, Harvard University, vol. 11/1, pp. 37–49.

Herzog G. 1951, The Music of Yugoslav Heroic Epic Folk Poetry. – “Journal of the International Folk Music Council”, vol. 3, pp. 62–64.

Huron D. 1996, The melodic arch in Western folksongs. – “Computing in Musicology”, vol. 10, pp. 3–23.

Lord Albert B. 2000, The Singer of Tales, second edition. Harvard University Press, 265 p.

Nettl B. 2003, Folk Music. – The Harvard Dictionary of Music, fourth edition, edited by Don Michael Randel, Harvard University Press.

Pegg C. & Porter J. 2001, Epics. – The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. 8, pp. 265–269.

Sachs C. 1943, The Rise of Music in the Ancient World, East and West, Norton, 336 p.

Suppan W. 2003, Epos. – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 3, zweite Ausgabe, herausgegeben von L. Finscher, Kassel: Bärenreiter / Metzler, S. 127–138.

West Martin L. 1992, Ancient Greek Music, Oxford University Press, 440 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА ДАВИДА САСУНСКОГО

ТАТЕВИК ШАХКУЛЯН

Р е з ю м е

Ключевые слова: «Сасна Црер», песни эпоса, песни Давида, оперная драматургия, мелодический контур.

Из 41 сохранившейся народной песни армянского эпоса «Сасна Црер» (арм. «Сасунские удалыцы») 15 принадлежат самому любимому герою – Давиду. Песни Давида по содержанию группируются на три типа: (1) песни, в которых герой собирает сведения о предках и планирует свои действия, (2) песни, раскрывающие его психологическое состояние, (3) песни, представляющие его как сильную личность, уверенную в своих планах и действиях.

Все песни Давида представляют нестандартный контур мелодии, в котором она начинается и развивается на высоком регистре, а затем к концу внезапно скачком переходит на более низкий регистр, где происходит ее развязка. Графические модели песен, выполненные соответственно теории Дейвида Хюрона, наглядно представляют тип нестандартных песен Давида. При этом вражеские характеры эпоса не проявляют такие мелодические формулы. Поэтические тексты песен также позволяют рассмотреть оригинальность мелодий.

Татевик Шахкулян – к. иск., заведующая научным отделом Музея-института Комитаса, старший научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, преподаватель кафедры теории музыки Государственной консерватории имени Комитаса. Научные интересы: комитасоведение, армянский музыкальный фольклор, теория музыки. Автор 2 монографий, 2 учебников и около 40 статей. shakhkulyan@yahoo.com

MUSICAL EMBODIMENT OF THE CHARACTER
OF DAVID OF SASSOUN

TATEVIK SHAKHKULYAN

Summary

Keywords: “Sasna Tsrer”, epic songs, David’s songs, operatic dramaturgy, melodic contour.

Out of forty-one available folk songs of the Armenian epic *Sasna Tsrer* (Arm. Daredevils of Sassoun), 15 samples belong to the most beloved hero, David. David’s songs are grouped into three types according to their content: (a) songs in which the hero collects information about his ancestors and plans his actions, (b) songs that uncover his psychological state, and (c) songs that present him as a strong personality confident in his plans and actions.

All the songs of David present non-standard contour of the melody in which it starts and evolves in a high pitch, and then by the end suddenly drops to a lower pitch where its denouement occurs. The graphic models of the songs performed according to David Huron’s theory, evidently present the non-standard model of David’s songs. At the same time, the enemy characters of the epic do not show such melodic formulas. The lyrics of the songs also allows to consider the originality of the melodies.

Tatevik Shakhkulyan – PhD in Art, Head of the Scientific Department of the Komitas Museum-Institute, Senior Researcher at the Music Department of the Institute of Art of NAS RA, Lecturer at the Chair of Music Theory of the Komitas State Conservatory. Scientific interests: Komitas studies, Armenian musical folklore, theory of music. Author of 2 monographs, 2 study books, and about 40 articles. shakhkulyan@yahoo.com