

**ՆՄԱՆԱԿԱՅԻՆ ՊՈԼԻՖՈՆԻԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԽՄԲՆԳԵՐՈՒՄ
(աճախարհային և ռազմաքաղաքական նմանակումներ)**

ԱՆԱՀԻՏ ՐԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

Նմանակային պոլիֆոնիան Կոմիտասի երկերում բազմաձայնության կազմակերպման առաջին գործուն միջոցներից է: Կոմպոզիտորն այն կիրառում է, գլխավորապես, ազգային ինքնատիպությամբ օժտված բազմաձայն կոմպոզիցիաների ստեղծման նպատակով: Կոմիտասը դիմել է նմանակային պոլիֆոնիայի բազմաթիվ տարատեսակների՝ պարզ և կանոնիկ նմանակումների, ֆուգատայի տիպի հորինվածքների, ինչպես նաև նմանակային-պոլիֆոնիկ ձևի՝ կանոնի, որոնք կոմպոզիտորի երկերում հանդես են գալիս տարբեր բնույթով և նշանակությամբ: Պոլիֆոնիկ միջոցների այս շարքն ամբողջությամբ ներկայանում է Կոմիտասի խմբերգային երաժշտության մեջ, կոմիտասյան ստեղծագործության յուրօրինակ լարդատորիայում, որտեղ, ինչպես հայտնի է, առավելագույնս դրսևորվեց կոմպոզիտորի պոլիֆոնիկ վարպետությունը: Կոմիտասի խմբերգերում¹ նմանակային պոլիֆոնիայի «գործունեության» կարևոր ոլորտներից է հայ ժողովրդական, ժողովրդապարֆեսիոնալ (գուսանաաշուղական) և պրոֆեսիոնալ մոնոդիտի որոշ ժանրերին հատուկ փոխհիմք՝ անտիֆոնային և ռեսպոնսորային երգեցողության նմանակային ձևերի ստեղծագործական մարմնավորումը: Այս ձևերի գիտական առաջին նկարագրերը մեզանում տվել է Կոմիտասը: Իր «Գյուղական երգեցողության տեսակներ» հոդվածում նա գրել է. «Երկու հոգով միայնակ ասում են նույն երգի զանազան տները, հերթով, փոխհիմք, նույն եղանակով (ընդգծումը մերն է — Ա. Բ.) կամ ուրիշ եղանակով: Այս ձևը դործ են ածում, սովորաբար, ծաղրական, սիրահարական և այնպիսի երգերի համար, որոնք փոխ երգասությունով պատկերացնում են խոսող, վիճող, ծաղրող, կովող, սիրահարված և այլ մարդոց հարցն ու պատասխանը»²: Այս Կոմիտասն անցնում է փոխհիմք երգեցողության բարդ ձևին: Այն թառաշ է գալիս, երբ երկու հոգի, երկու խումբ, մի հոգի և մի խումբ երգում են նույն եղանակով, բայց օղակ-օղակ կամ հանգույց-հանգույց՝ իրարու միանալով: Մեկն սկսում է երգը և լրացնում առաջին երաժշտական նախադասությունը՝ նույնը կրկնում է մյուսը: Կրկնության վերջին հանգավոր ոտքից միանում է առաջին սկսողն էլ և երգելով երկրորդի կամ կրկնողի հետ մինչև առաջին կրկնվող երաժշտական նախադասություն վերջը, շարունակում է երկրորդ նախադասությունը, որի վերջին հանգավոր ոտքից միանում է առաջին երգողը և կրկնում երկրորդ նախադասությունն ամբողջ: Վերջին հանգավոր ոտքից միանում է նորից առաջին երգիչը և այսպես, օղակ-օղակ շղթայավելով, հանգույց են կապում ամբողջ երգի սկզբից մինչև վերջը... Բարդ ձևերն ավելի հատուկ են պարերգերի համար: Փոխհիմք երգեցողության նմանակային ձևերը Կոմիտասի

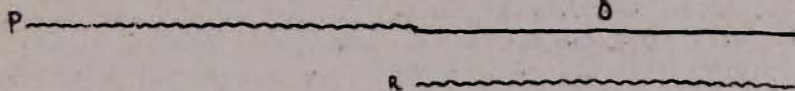
¹ Այս մասին նշել է Ռ. Ա. Աթայանը (տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1965, էջ 6), տե՛ս նաև Ի. Ռ. Սուլյան, Կոմիտաս, Երևան, 1969, էջ 235:

² Նմանակային պոլիֆոնիայի տեսանկյունից թնկության ենք առել Կոմիտասի «Երկերի ժողովածու» II, III (Երևան, 1969), IV (1976), V (1979) հատորներում զետեղված խմբերգերը:

³ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 31:

⁴ Նույն տեղում, էջ 32: Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ փոխհիմք երգեցողության ձևերն ուսումնասիրել է նաև Ռ. Աթայանը: Նա նշում է ինքնաբերաբար ծագող անտիֆոնային երգեցողությունը, որն ի հայտ է գալիս հողագործական երգերի (հորովելների||հողովելների) կատարման ընթացքում, ինչպես նաև պարերգերի, ծիսական՝ հարսանեական, բարեկենդանի, վիճակի երգերին հատուկ կանխամտածված անտիֆոնային երգեցողությունը [(տե՛ս Ռ. Ա. Աթայան, Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ (Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, 1981, էջ 149, 150)]: Հայ ժողովրդապարֆեսիոնալ (աշուղական) երգարվեստում երկխոսության ձևի և փոխհիմք երգեցողության բնորոշության մասին գրել է Գ. Լևոնյանը (տե՛ս Գ. Լևոնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 11, 30, ն ու լ յ ի՝ Երկերի ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 107): Փոխհիմք երգեցողության նմանակային

խմբերգերում վերածվել էն անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումների, Տվյալ նմանակումների միջոցով Կոմիտասը շարադրում է իր ստեղծագործությունների թեմատիկ նյութը՝ ժողովրդական այն երգերը, որոնք Կոմպոզիտորի բազմաձայն մշակումների մեղեդիական հիմքն են կազմում: Ծրածշտագիտական գրականության մեջ անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումների տերմինների չենք հանդիպել: Դրանք ներմուծվում են պարզ, երկձայն, գլխավորապես առանց հակադրության նմանակումների նշանակման համար: Ստորև, ներկայացնում ենք անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումների նշված տեսակը (այն անվանում ենք առաջին տեսակ), Լիբրետոյով հետևյալ կրճատ նշանները՝ P-պրոպոստա, R-րիսպոստա⁵, ձ-ձայնահատ⁶, Կաուպա (դժ. 1):



Անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումների «մշտամնա» տեղն է խմբերգային երաժշտությունը: Անաիֆոնային նմանակումները ծավալվում են երկու խմբերի միջև, ուսպոնսորային նմանակումները՝ մենակատարի (կամ մենակատարների անսամբլի) և երգչախմբի⁶: Անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումների առկայությունը Կոմիտասի խմբերգերում պայմանավորված է այն ստեղծագործությունների հիմքում ընկած ժողովրդական երգերի ժանրային պատկանելության հետ: Տվյալ նմանակումները հատկապես բնորոշ են պարերգերի, ծիսական և աշխատանքային երգերի մշակումներին, այն երգերի, որոնք ժողովրդի մեջ կատարվում են փոխփոխ երգեցողությամբ: Կոմիտասը կիրառում է խառը նմանակումներ⁷: Այսինքն՝ անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումները Կոմիտասի խմբերգերում ներմուծվում են բազմաձայն հյուսվածքի մեջ: Կոմպոզիտորն «առաջարկում է» անաիֆոնային և ուսպոնսորային նմանակումների բազմաձայն ենթատեքստի կազմակերպման տարբեր ձևեր: Վերջինս ակնառու դրսևորվում է, մասնավորապես, «Սոնա յարա պարերգի մշակման շորս տարբերակները համեմատելիս: Երգի տոնը, խաղիկ (նախերգ) — կրկնակ կառուցվածքով բոլոր տարբերակներում շարադրված է առաջին տեսակի ուսպոնսորային նմանակման միջոցով: Տարբերակներից մեկում (V, 65)⁸, ուսպոնսորային նմանակման պրոպոստան (երգի նախերգը) ծավալվում է միաձայն, լրացուցիչ ձայները⁹ ավելացվում են միայն ուսպոստային՝ երգի կրկնակին (նոտային օրինակ 1)¹⁰:

Մշակման մյուս տարբերակներում (II, 63, V, 116, 137) բազմաձայնությամբ շրջապատված են թև՝ պրոպոստաները, թև՝ ռիսպոստաները: Լրացուցիչ ձայների ֆունկցիոնալ գլխավոր դերերից մեկը կապված է մոնոդիայի լադախնտոնացիոն բովանդակության առավել վառ և բազմակողմանի դրսևորման հետ: Լրացուցիչ ձայները շարադրվում են մե՛րթ ենթաձայների ձևով, որոնք հանդես են գալիս որպես մշակման հիմնական եղանակի մեղեդիական տարբերակներ, մե՛րթ ձայնառու-բյալմը: Նշենք վերջիններիս մեկնությունը՝ երկարաձիգ, կրկնվող, ընդհատվող

ձևերի օրինակներից, հալ ժողովրդապրոֆեսիոնալ և պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ, տե՛ս Շ եր ա մ, Ընդդիմախոսություն (Երգերի ժողովածու, Երևան, 1948, էջ 97), «Ձայնագրեալ երգեցողությունը սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ 21, 23, 33, 40 և այլն:

⁵ Պրոպոստան նմանակման սկսող ձայնն է, ռիսպոստան՝ կրկնօրինակող ձայնը:

⁶ Հանդիպում է նաև մենակատարման անաիֆոնային նմանակում, որը ծավալվում է երկու մենակատարների միջև:

⁷ Խառն ենք անվանում այն նմանակումները, որոնք խառը կանոնների համանմանությամբ բնորոշվում են նմանակային և ոչ նմանակային շարադրանքի զուգորդմամբ: Ձայների մեկ մասը շարադրվում է նմանակային սկզբունքով, մյուսը՝ ոչ նմանակային: Խառը կանոնի մասին տե՛ս «Музыкальная энциклопедия», т. 2, М., 1974, с. 690.

⁸ Հոմեմական թվանշանով նշանակվում է Կոմիտասի «Երկերի ժողովածուի» համապատասխան հատորը, արաբականով՝ երաժշտական օրինակի էջը:

⁹ Խառը նմանակման մեջ լրացուցիչ ենք անվանում այն ձայները, որոնք չեն մասնակցում նմանակմանը և կազմում են ոչ նմանակային շարադրանք:

¹⁰ Լրացուցիչ ձայները նոտային օրինակներում նշանակում ենք լր. ձ.: նմանակումների

սկզբնական և նմանակող շարադրանքները նշում ենք — նշանով: դժ. (2)

հնչյունի ձևով, հարմոնիկ և մեղեդիական ֆիգուրացիայով և այլն: Մի շարք դեպքերում լրացուցիչ ձայները պրոպոստայի և ռիսպոստայի հետ կազմում են նմանակային միացումներ: Բերենք Կոմիտասի խմբերգերում անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումների հիմա՝ վրա կազմակերպված բաղմաձայն երաժշտական հյուսվածքի տարբեր օրինակներ: Վերջիններս բնորոշվում են անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումների միաժամանակյա զուգորդմամբ՝ ձայնառության, հնթաձայնության և նմանակման հետ: Վերի, արի, քե մատաղա երգի մշակման մեջ (V, 81) առկա է հայ մոնոդիկ երաժշտության բնորոշ ձևերից, փոխհիփոս երգեցողությունից և ձայնառությունից կազմված բաղմաձայն շարադրանքի մի օրինակ: Աշխատանքային երգի մեղեդին նմանակվում է առաջին տեսակի անտիֆոնային նմանակման միջոցով (նմանակումը ծավալվում է սուպրանոների և տենորների միջև)¹¹: Նմանակման պրոպոստան ուղեկցվում է երկու խմբերգային մեղեդիական ձայնառություններով¹²: Առաջին ձայնառությունը (տենորներում) հիմնված է երգի սկզբնական հիմնի վրա, երկրորդ ձայնառությունը (բասներում) զգուշացնում է՝ «Ես հնչյունի՝ մոնոդիայի լադի աստորին տոնիկայի շուրջը (մոնոդիայի լադն է երկակի E- ձ-ն): Այնուհետև առաջին և երկրորդ ձայնառությունները նմանակվում են մոնոդիայի հետ միատեղ (առաջին ձայնառությունը տենորներից անցնում է բասերին, երկրորդ ձայնառությունը՝ բասերից ալտերին): Վերջինիս հետևանքով անտիֆոնային նմանակումը իր տեղեկիցներով՝ լրացուցիչ երկու ձայնով (երկու ձայնառություններով) վեր է ածվում յուրատեսակ եռակի նմանակման, որի ձայներից երկուսը (մոնոդիա և երկրորդ ձայնառություն շարադրող) տեղափոխվում են ըստ օկտավայի կրկնակի կոնտրապոնկախ: Անտիֆոնային նմանակման այսպիսի մեկնությունը ծառայում է դեղարվեստական նպատակի: Նպաստում է կալատեղում հոգադրածների փոխկանխելով, կենդանիներին ուղղված բնահատուկ բացականչություններով հարուստ կոլեկտիվ աշխատանքի գունեղ, պատկերավոր վերարտադրությանը: Նշենք Վեն դիզանա երգի մշակման տարբերակներից մեկը (III, 19): Սա ժամայն գլուզական ավանդական հարսանքի կառավարողներից մեկն է, որի միջոցով հարսանքի բոլոր մասնակիցները... հանելուկի ձևով, այս կամ այն չափով բարեսիրտ կատակով, ծաղրում էին գլուզի ցեցերին, ծիծաղում ձուլ ու անբան... համադրուղացիների վրա: Սրամիտ կատակ... դիմաց որպես ընդհանուր հավասարակշռող հանգամանք ծառայում էին՝ հարսանքի օրը բոլորի համար... ճանխոցելի հարսի ու թագավորի (փեսայի— Ա. Բ.)... մասին ասվող զովարանական հանելուկները¹³: Ավանդաբար երգը կատարվում է փոխհիփոս, երկու խմբով, որոնցից մեկը հարց է տալիս, մյուսը՝ պատասխանում¹⁴: Մշակումը շարադրված է առաջին տեսակի անտիֆոնային նմանակման (սուպրանոների և ալտերի միջև) և երկու ձայնառությունների (բասեր և տենորներ) միջոցով: Ձայնառությունները հիմնված են «es» և «as» հնչյունների՝ Es երկակի լադի (մոնոդիայի լադի) տոնիկաների վրա¹⁵: Երգի հարցուպատասխան ձևը արտացոլվել է նմանակման լադաֆոնիկայով կազմության մեջ: Նմանակման պրոպոստան (երգի հարցը) ավարտվում է միջնակադանսով «es» հնչյունի՝ մոնոդիայի լադի վերին մեղեդիանայի վրա: Բխսպասան (երգի

¹¹ Տվյալ դեպքում քննության ենթադրվում է Վերի, արի, քե մատաղա երգի մշակման առաջին մասը:

¹² Վերաբերվում է մեղեդիական ձայնառությունը... հանգես է գալիս որպես խմբերգային ֆոն (երկրորդ պլան), որի վրա ցայտունորեն առանձնանում է մյուս ձայների ավելի վառ հնչյունությունը (А. Дмитриев, Полифония как фактор формообразования, Л., 1962, с. 240): Խմբերգային մեղեդիական ձայնառության, ինչպես նաև Կոմիտասի ստեղծագործության բոլոր բնագավառներում լայնորեն կիրառվող ձայնառությունների մյուս ձևերի նախատիպը սղամն է՝ հայ մոնոդիկ երաժշտության վոկալ, վոկալ-գործիքային և գործիքային ճյուղերում առարձակած յուրատեսակ ձայնառությունը: Դասի՝ «ձայնի պահպանի» (Բուշարյան Ժ. Ս.) ֆոնի վրա «ավելի ցայտունորեն են ուղղագծվում մոնոդիայի ելևէջներն ու առանձին հնչյունների լադային ֆունկցիաները» (Г. Чеботарян, Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, 1969, с. 10):

¹³ Երգը ծանոթագրվել է Ռ. Աթայանը (տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. III, էջ 256):

¹⁴ Երգի կատարման հարցուպատասխան ձևի մասին վկայում է Կոմիտասը (տե՛ս նույն տեղում, էջ 268):

¹⁵ Վեկաները եկավ՝ պարերգի մշակման (V, 151) երաժշտական հյուսվածքը նույնպես գոյացել է անտիֆոնային նմանակման և ձայնառության միաժամանակյա միացումից: Նմանակման թեմայի հետ միասին նմանակվում է և ձայնառությունը, որ հանգեցնում է յուրատեսակ կրկնակի անտիֆոնային նմանակման առաջացմանը:

Առաջին խոր

Երգչի
Երգչի
Sopr.
Solo

Առաջին խոր
Առաջին խոր

Նուագային օրինակ 1

Արեվիկա կապույտ կեսո

Արեվիկա կապույտ կեսո
Արեվիկա կապույտ կեսո

Քե - լե յար զան Քե - լե յար զան
 Դե յա - րի զա - լաճ հաւ - րեն զե' Քե - լե զե' Քե - լե յա - րո զան
 Քե - լե յար զան Քե - լե յար զան
 զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' յա - րո զան
 Յա - րո զան
 Քե - լե յար զան Քե - լե յար զան
 Լե - յա - Նեն կար - միր մա - ար զե' Քե - լե զե' Քե - լե յա - րո զան
 Քե - լե յար զան Քե - լե յար զան
 զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' Քե - լե զե' յա - րո զան

Նոտային օրինակ 2

պատասխանը) ավարտվում է եզրափակիչ կադանսով, մոնոդիայի լադի ստորին տոնիկայի վրա: «Արևը կայնե կեսօր» պարերգի մշակման մեջ (III, 80) Կոմիտասը կիրառում է անտիֆոնալին նմանական բարդ ձևը: Վերջինս բնորոշվում է նմանական սկսող և նմանակող ձայների շղթայմամբ. բիսպոստան կապակցվում է պրոպոստայի եզրափակիչ դարձվածքին և դրանից հետո միայն շարադրում իր երաժշտական նյութը (գծ. 3, նոտային օրինակ 2) 16:

կադանս
 կադանս
 P

Գծ. 3

«...ով լինի» պարերգի մշակման մեջ (II, 48) առաջին տեսակի ռեսպոնսորային նմանական հիմա՝ վրա Կոմիտասը ստեղծել է հնգաձայն բազմաշերտ երաժշտական կառույց: Այն կազմված է ռեսպոնսորային նմանակումից, որի միջոցով շարադրված են երգի նախերգ-կրկնակ կառուցվածքով տները, ինչպես նաև՝ նմանական լրացուցիչ ձայներից՝ ենթաձայնից և երեք ձայնառու-

1՝ Անտիֆոնային նմանական բարդ ձևը սերվել է հայ երգային ֆոլկլորին հատուկ փոխնություն երգեցողության բարդ ձևից:

Քյունենբերգը՝ հնթաձայնը (սոպրանոսներ) երգի եղանակի մեղեդիական տարրերակն է՝ մեծացումով՝
 և սղջած վերջավորությունները հիմնված են եռա և քցա հնչյունների վրա, որոնք
 էությունական ձևերի (մոնոդիայի լադի) վերին անհմիտոն օղակի (մաժորային տետրատոնիկա
 C-d-e-g) ֆունկցիոնալ անկանկատներ են։ Առաջին ձայնաառությունը (ալտեր) շարադրված է հար-
 տունիկ ֆիգուրացիայով, մյուս երկու ձայնաառությունները (առաջին և երկրորդ րասներ) հանդես
 են գալիս ընդհատվող հնչյունի և ձևով։

Այլ կերպ են ժամագրծակցում» առաջին տեսակի ռեսպոնսորային նմանակումը ե նրա լրացուցիչ՝ ձայներից մեկը «Մոնա յար» պարերգի մշակման մեջ (V, 137): Լրացուցիչ ձայնն պատճռով ռեսպոնսորային շարադրանքի հետ նմանակային կապերի մեջ է մտնում՝ պրոպոստայի հետ կաշմկյով՝ ռեդրպչակիչ նմանակումով¹⁷, ռիսպոստայի հետ՝ կանոնիկով: Առաջանում է ինքնօրինակ երգչախմբակային հյուսվածք յուրաքանչյուր սոնանակման նմանակումով¹⁸, որն, սակայն, վերապատկերում է ռեսպոնսորային երգեցողության հնչյունային ռեզոնանսը, նրա արձագանքը:

P ~~~~~ 8.9.

R ~~~~~

98. 4

ԷՂՆԻԿ

Allegretto amabile $\text{♩} = 100$

[illegible]

ՆՈՄԱԴԻՆ ՕՐԻՆԱԿ 3

17. Եզրափակելի նմանակումներում նմանակվում է մեղեդու վերջավորությունը, եզրափակելի նմանակումները հանդես են գալիս որպես հիմնական մեղեդիական առանցքի յուրատեսակ ուղեկիցներ. ե. ծառայում են հնչյան ընդհանուր ծավալի մեծացմանը (А. ДМИТРИЕВ, նշվ. աղբ., էջ 264)։

Կոմիտասի խմբերգային անդժադրություններում պատահում է նաև անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումների մեկ այլ տեսակ (երկրորդ տեսակ)։ Վերջինս բնորոշվում է յուրօրինակ ձայնառական հակադրությունների առկայությամբ։ Այդ հակադրությունները գոյանում են, երբ ռիսպոստայի մուտք գործելու պահին պրոպոստան անցնում է ձայնառության։ Վերջինիս հետևանքով երկրորդ տեսակի անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումների պրոպոստանները ներկայանում են շարադրանքի երկու եղանակով՝ որպես մեղեդի և որպես ձայնառություն¹⁸ (տե՛ս դժ. 4, ձայնառական հակադրությունը կրճատ նշվում է ձ. 4.)։

Երկրորդ տեսակի ռեսպոնսորային նմանակման միջոցով շարադրված է մասնավորապես, «Եղնիկ» հարսանեկան երգի եղանակը (III, 70), որը ծավալվում է հարցուպատասխանի ձևով¹⁹ (տե՛ս նոտային օրինակ 3)։

Այս մշակման մեջ ձայնառական հակադրությունը հիմնված է «Ը» հնչյունի՝ մոնոդիայի լադի տոնիկայի վրա (մոնոդիայի լադն է C հիպոնոնականը վերին անհեմիտոն օղակով)։ Միաժամանակ ձայնառությամբ շարադրված լրացուցիչ երկու ձայների հետ մեկտեղ ձայնառական հակադրությունը կազմում է յուրատեսակ կվինտակորդային սյատվանդան, որի վրա ծավալվում է նմանակման ռիսպոստան²⁰։

«Կալի երգի» մշակման աարբերակներից մեկում (II, 103) կիրառված է անտիֆոնային նմանակում՝ հակադրությամբ (սուպրանոների և տենորների միջև)։ Հակադրությունն այստեղ հիմնված է թեմայի մոտիվներից մեկի վրա։ Այն մոտիվի տարբերակն է՝ մեծացման տարբերով և թեմայի հետ կազմում է նմանակային-ենթաձայնային շարադրանք։ Հակադրությամբ անտիֆոնային նմանակման հանդիպում ենք նաև Կոմիտասի վաղ երկերից մեկում, XIX դ. վերջին, XX դ. սկզբին լայնորեն տարածված «Փյա սև, սևավոր աղջիկ» երգի (մեր և աղջկա երկխոսություն)²¹ մշակման մեջ (V, 57, մենակատարման անտիֆոնային նմանակումն ալտի և սուպրանոյի միջև)²²։

Պարբերների մշակումներում հաճախ հանդիպում ենք անվերջ նմանակումներին²³ (նոտային օրինակ 4)²⁴։

Տվյալ ռեսպոնսորային նմանակման «անվերջությունը» պայմանավորված է հայ ժողովրդական պարերգերում խաղիկների և կրկնակների հարաբերակցության բնորոշ ձևով։ Այս ձևն առանձնանում է երգի խաղիկի և կրկնակի խաչաձև միացումով։ Վերջինիս դեպքում խաղիկն ու կրկնակը մեկընդմիջվում են հետևյալ հաջորդականությամբ։

18 Երկրորդ տեսակի անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումները գոյացել են փոխփոխ երգեցողության և ձայնառության միացումից (նույն միացման մեկ այլ տարբերակ նշել ենք «Արի, արի, քե մատաղ» հորովելի մշակման մեջ, V, 81)։ Այս նմանակումների պրոպոստաններում մեղեդիական և ձայնառական ֆունկցիաների համատեղությունը փոխառված է հայ վոկալ-գործիքային երաժշտության բնագավառից, երբ նվագակցող ձայնը (գործիքային ձայնը) երգչին նախորդում է, երգի մեղեդու կատարմամբ, իսկ նրա ձայնը գործելու պահին անցնում է ձայնառության։ Մեղեդիական և ձայնառական ֆունկցիաների համատեղության այս սկզբունքը հատուկ է նաև հարսանեկան մի շարք երգերի մշակումներին, որոնք շարադրված են յուրօրինակ ֆուգատոների ձևով։

19 Ռ. Աթայանը «Եղնիկ» երգը բնորոշում է որպես հարսի գովք (տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. III, էջ 273)։

20 «Եկեք տեսեք ի՞նչն է կերի գինյա բարեկենդանի երգի մշակման մեջ (III, 38), Կոմիտասը կիրառել է երկրորդ տեսակի անտիֆոնային նմանակում (տենորների և բասերի միջև)։

21 Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. V, էջ 181։

22 Հակադրությամբ անտիֆոնային կամ ռեսպոնսորային նմանակման օրինակների Կոմիտասի խմբերգերում այլևս չենք հանդիպել։ Թվում է, թե նմանակումների շարադրման այս տեսակը սկզբունքային նշանակություն չունի փոխփոխ երգեցողության նմանակային ձևերի կոմիտասյան մեկնության համար։

23 Անվերջ ենք անվանում այն նմանակումները, որոնց զրոպոստաններն ու ռիսպոստանները անվերջ կանոնի համանմանությամբ վերադառնում են իրենց ելակետին, կատարելով յուրատեսակ շրջապտույտ։ Անվերջ կանոնի մասին տե՛ս Ю. Тюнян, Т. Бершадская. И. Пустыльникин др., Музыкальная форма, М., 1965. с. 311.

24 Անվերջ նմանակման կրկնվող շարադրանքները «Հո՛ր նազան իմ» երգի մշակման նոտային օրինակում նշված են P₁, R₁, P₂, R₂ և այլն։

խաղիկ — առաջին տող (Ձ 4 նոտային օրինակում — P)

կրկնակ — առաջին տող (R)

խաղիկ — երկրորդ տող (P₁)

կրկնակ — երկրորդ տող (R₁) և այլն²⁵։

Ներկայացված անվերջ նմանական մեջ արտացոլվել է ժողովրդական երգի առավել էական առանձնահատկություններից մեկը։ Այն է՝ մեղեդու ինտոնացիոն տարբերակումը կրկնողության ընթացքում։ Այսպես օրինակ, անվերջ նմանական կրկնվող շարադրանքում տարբերակվում է մեղեդու՝ Էրկրորդ ինտոնացիան։ Այս տարբերակումն առաջին հայացքից, ասես, աննշան լինի։ Սակայն առանց դրա անվերջ նմանակումը կվերածվեր ժողովրդական երգերին խորթ մեղեդու։

The musical score is written for three parts: T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). It consists of three systems of staves. The first system has a 'Solo' marking above the T I staff. The second system has 'Canto' markings above the T I and T II staves, and a 'Solo' marking above the B staff. The lyrics are in Armenian and are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (P, P₁, R, R₁).

Նոտային օրինակ 4

²⁵ Հայ ժողովրդական պարերգերում խաղիկների և կրկնակների հարաբերակցության վերը նշված ձևի դիտական նկարագրությունը տվել է Ա. Սահակյանը (տե՛ս «Թալին», հայ ժողովրդական երգերի և եղանակների ժողովածուն, Երևան, 1984, էջ 58)։ Նշենք, որ խաղիկների և կրկնակների մեկընդմիջվող տողերի քանակը այս կամ այն պարերգում տարբեր է լինում։ Կոմիտասի խմբերգերում խաղիկի և կրկնակի խալածն միացման հիման վրա կաղմակերպվել են նաև անվերջ ռեսպոնսորային նմանակումներ՝ «Հով լինի» (II, 48), «Սոնա յար» (II, 63—64), «Հեյ, դուլ հմ» (III, 92) պարերգերի մշակումներում։

միօրինակ կրկնության: Միաժամանակ տարբերակումն այս դեպքում՝ նպաստում է անվերջ նմանական ձևով շարադրված պարերգի հատվածի լադի (e անհնմիտոն)՝ առավել լիակատար բացահայտմանը: Առաջին նմանակային շարադրանքի լադային հնչյունաշարն է՝ c²—d²—e²—g², կրկնվող նմանակային շարադրանքի լադային հնչյունաշարը՝ c²—d²—c²—g²—a²:

Վեռնյան անուշ պարերգի մշակման տարբերակներից մեկում (III, 224) առկա առաջին տեսակի անվերջ ռեսպոնսորային նմանակումը հիմնված է մենակատարի (սոպրանո) և երգչախմբի երկխոսության վրա: «Եղնիկ» հարսանեկան երգի մշակման մեջ (III, 70) ևս կիրառված է անվերջ ռեսպոնսորային նմանակում (տե՛ս նոտային օրինակ 3): Տվյալ դեպքում այն՝ առաջանում է երգի, հարցուպատասխան կառուցվածքով եղանակի բազմակի կրկնողության հետևանքով:

Երգչախումբը (սոպրանոներ, անվերջ նմանական մեջ —P) հարց է տալիս. «Եղնիկ, դու ո՞ր սարն ես արծել:»

Մենակատարը (սոպրանո, անվերջ նմանական մեջ —R) պատասխանում է. «Ասիս-Մասիս սարն եմ արծել»²⁶:

Երգչախումբ (P₁). «Եղնիկ, դու ո՞ր ջուրն ես խմել:»

Մենակատար (R₁). «Սառն աղբյուրի ջուրն եմ խմել» և այլն²⁷:

Անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումները կոմիտասի խմբերգերում, ժողովրդականի համանմանությամբ ծավալվում են նույն տոնայնության մեջ, պրոպոստայի և ռիպոստայի պրիմային կամ օկտավային հարաբերությամբ:

Անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումները կարևոր դեր են խաղում կոմիտասի խմբերգերի երաժշտական հյուսվածքի ստեղծման գործում: Որոշ դեպքերում նմանակումները մշակման շարադրանքի հիմքն են: Վերջինիս հանդիպում ենք ժողովրդի մեջ երկխոսության կամ հարցուպատասխանի ձևով կատարվող երգերի մշակումներում: Օրինակներ՝ «Քյա սև, սևավոր աղջիկ» (V, 57—երկխոսություն)²⁸, «Էն դիզան» (III, 19—հարցուպատասխան): Անտիֆոնային և ռեսպոնսորային նմանակումները հատկապես բնորոշ են այն երգերի մշակումներին, որոնցում առկա է խաղիկի և կրկնակի խաչածե միացման սկզբունքը: Այս սկզբունքի հիման վրա մարդկային հիմնված է «Հեյ, գյուլ եմ» վերակի երգը: Ռեսպոնսորային նմանակումը երգի մշակման (III, 92) երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման առաջատար միջոցն է: Այս առումով նշանակալից են «Սոնա յարա մշակման բոլոր տարբերակներում (II, 63, V, 65, 116, 137), ինչպես նաև՝ «Հոյ նազան իմ» (II, 78), «Հոյ լինի» (II, 48) երգերի մշակումներում: կիրառված ռեսպոնսորային նմանակումները:

ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМИТАСА (АНТИФОННЫЕ И РЕСПОНСОРНЫЕ ИМИТАЦИИ)

АНАИТ БАГДАСАРЯН

Резюме

Имитационная полифония играет важную роль в многоголосном изложении хоровых произведений Комитаса. Среди имитационных средств, применяемых композитором, выделяются антифонные и респонсорные имитации. Посредством данных имитаций в хоровой музыке Комитаса воссоздаются имитационные формы попеременного пения, характерные для ряда жанров армянской народной, народно-профессиональной (гусано-ашугской) и профессиональной монодии.

²⁶ Բիսպոստայում թեման տարբերակվում է:

²⁷ «Կալի երգի» մշակման մեջ (V, 81) կիրառված է անվերջ անտիֆոնային նմանակում:

²⁸ Տե՛ս երգի տարբերակները՝ զետեղված ազգագրական ժողովածուներում (Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, Երևան, 1931, № 215, Մպ. Մեղիքյան, Գ. Քարդաշյան, Վանի ժողովրդական երգեր, երկրորդ մաս, Երևան, 1928, № 84 և այլն):