

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

ԿԱՆՈՆԸ ԵՎ ԿԱՆՈՆԻԿ ՆՄԱՆԱԿՈՒՄԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

ԱՆԱՀԻՏ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

Կոմիտասագիտությունը, որն արդեն 75 տարվա պատմություն ունի, հայ պատմական և տեսական երաժշտագիտության առավել բնորոշ ու ավանդական բնագավառներից է: Այն, կենսագրական և մեմուարային գրականության հետ մեկտեղ, պարունակում է Կոմիտասի ստեղծագործության տարբեր ասպեկտներին՝ ոճի, լադային հենքի, հարմոնիայի և այլնի ուսումնասիրությանը նվիրված բազմաթիվ արժեքավոր աշխատություններ: Կոմիտասի բոլոր հետազոտողները նշում են պոլիֆոնիայի էական դերը նրա երկերում: Ավելին, կոմպոզիտորը դասվում է մեծագույն պոլիֆոնիստների կոհորտային: Սակայն Կոմիտասի կիրառած պոլիֆոնիկ միջոցները, որոնք նրա ստեղծագործություններում ֆակտուրայի և ձևակազմության նշանակալից բաղադրամասերից են, մինչ այժմ մանրամասնորեն չեն ուսումնասիրված: Այդ միջոցներից առանձնացրել և սույն հոդվածում ներկայացնում ենք կանոնը և կանոնիկ նմանակումը որպես երաժշտական նյութի շարադրման ու զարգացման որոշ սկզբունքներ կոմպոզիտորի հայ ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներում:

Կոմիտասի ստեղծագործությունն ընթացել է գեղարվեստական մտածելակերպի նոր սկզբունքների որոնման և յուրացման, ինչպես նաև երաժշտության անցյալից բաղված որոշ «մոդելների» վերակառուցման ճանապարհով: Նա ժողովրդական երգերի մշակումներում գործադրել է բազմաձայն շարադրման բաղադրյալի սարատեսակներ: Կոմպոզիտորն, ասես, առաջարկում և աշխատում է հիմնավորել եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտության սկզբունքների, երբեմն էլ՝ մի քանի կառուցվածքների համակցությունը հայ ազգային մելոդիկայի հետ: Այս «ապոթեոզիայի» ընթացքում նա ստեղծել է հայ ժողովրդական երգի մշակման հետևյալ «մոդելները». հետերոֆոն, պոլիֆոնիկ (նմանակային և ոչ նմանակային), հոմոֆոն-հարմոնիկ, ակկորդային, խառը բնույթի:

Հետաքրքրական է, որ երբեմն հանդիպում են եվրոպական պրոֆեսիոնալ երգարվեստի մինչպոլիֆոնիկ շրջանին վերաբերող բազմաձայն շարադրման տեսակներ ու երաժշտական ձևեր Կոմիտասի այն մշակումներում, որոնց կառուցվածքն ունի մոդալ-լադային հիմք: Իրարից հեռու երաժշտական ժամանակաշրջանների այս ընդհանրության պատճառը կարելի է բացատրել մեղեդիների կառուցվածքի նմանությամբ և, ամենից առաջ, զրանցում դասական տոնայնական սխեմամբ բնորոշող ֆունկցիոնալ կապերի բացակայությամբ:

Պոլիֆոնիան Կոմիտասի խմբերգային երկերում նշանակալից տեղ է գրավում: Կոմպոզիտորը ձգտում է երգչախմբի ձայների մեղեդիական-ինտոնացիոն առավելագույն լիարժեք հնչողության: Նա պոլիֆոնիայի դիմել է ոչ պատահականորեն: Լինելով կոնտրապունկտի դերմանացի ականավոր հետազոտողների ուսանողը, Բեռլինի կոնսերվատորիայում նա անցավ գերմանական պոլիֆոնիկ դպրոցը¹: Դա հնարավորություն տվեց նրան ոչ միայն ազատորեն կողմնորոշվել պոլիֆոնիայի մեջ, այլև այն դարձնել իր կոմպոզիտորական տեխնիկայի ճկուն և հնազանդ գործիքը: Այս հարցում ոչ պակաս դեր խաղաց նաև Կոմիտասին ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի պոլիֆոնիկ ուղղվա-

¹ Բ. Շեպկուս, Կոմիտասը Բեռլինում («Կոմիտասական», հ. 2, Երևան, 1981, էջ 25—39):

ծուխյունը: Բացի այդ, ինչպես շատ անգամ նշվել է², միաձայն երաժշտության բազմաձայն մշակման հնարավոր, ընդունելի միջոցներից մեկը կարող է լինել պոլիֆոնիան, որը գոյանում է, երբ բազմաձայն հյուսվածքում՝ 1. միաժամանակ կապակցվում են մոնոդիան և նրա տարբերակները՝ ոչ նմանակային պոլիֆոնիան, 2. մոնոդիան (կամ նրա հատվածը) հաջորդաբար հնչում է տարբեր ձայներում՝ նմանակային պոլիֆոնիա: Առաջին դեպքում մոնոդիան հարստանում և ավելի ընդգծվում է իր տարբերակների հետ զուգորդվելով: Երկրորդ դեպքում՝ մոնոդիան «խոշորանում է», որ առաջացնում է, այսպես կոչված, «մեծ խմբերգային մոնոդիա» (հատկապես, կանոնիկ նմանակային կիրառման դեպքում):

Ինչպես նշվեց, Կոմիտասի խմբերգային մշակումներում պոլիֆոնիկ միջոցներից ուսումնասիրել ենք կանոնը և կանոնիկ նմանակումը: Նախ հարկ ենք համարում մասնատել կանոն և կանոնիկ նմանակում հասկացությունները: Կանոնը, ըստ մեզ, պոլիֆոնիկ ձև է: Այն կարող է հանդես գալ որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն, կարող է լինել նաև այս կամ այն ստեղծագործության համեմատաբար ամբողջական և ավարտուն հատվածը: Կանոնիկ նմանակումը պոլիֆոնիկ միջոց է: Ի տարբերություն կանոնի, այն անավարտ է լինում: Այս տեսանկյունից ուսումնասիրել ենք Կոմիտասի բոլոր խմբերգերը, որոնք դեռևս չեն նրա երկերի ժողովածուի 2, 3 և 5 հատորներում³: Ուսումնասիրության ընթացքում համեմատել ենք նույն խմբերգերի վաղ և ուշ տարբերակները: Հետազոտման այս նպատակահարմար ճանապարհը հնարավորություն տվեց որոշ պատկերացում կազմել Կոմիտասի ստեղծագործություններում պոլիֆոնիկ ոճի ձևավորման մասին և ինչ-որ չափով լուսաբանել նրա երկերի ժամանակագրությունը, որն առ այսօր ճշտված չէ: «Բացահայտված» կանոնների և կանոնիկ նմանակումների վերլուծությունը մեզ հանգեցրեց հետևյալ եզրակացությունների: Կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործություններում կան ժողովրդական երգերի երեք մշակում, որոնք շարադրված են կանոնի ձևով: Դրանցից է «Կալերի ճամփին կեցա» խմբերգը⁴ (նոտային օրինակ 1): Սա ոչ լրիվ⁵, երկձայն կանոն է, որը ծավալվում է նմանակման ձևով շարադրված ձայնաուսթյան ֆոնի վրա: Կանոնի ձև ունի նաև «Էսօր ուրբաթ է»⁶ երգի մշակումը: Այստեղ կանոնիկ նմանակումը ժողովրդական երգի բազմաձայն շարադրման ոչ միայն գլխավոր, այլև միակ միջոցն է (նոտային օրինակ 2): Ստեղծագործությունը հորինված է որպես լրիվ⁷ երկձայն կանոն: Առաջին օրինակում հանդիպում ենք «կրկնված կանոնի», նրա ձևը պայմանավորված է ժողովրդական երգի քառյակային կառուցվածքով: Նույն կառուցվածքով է պայմանավորված և երկրորդ օրինակի ձևը: Սա անվերջանալի կանոն է՝ «կանոնիկ երգ»: Եթե վերը նշված կանոնները բնութագրվում են նմանակման ճշգրտությամբ, ապա «Սարերի վրով»⁸ մշակման կանոնում բխարստան (կրկնակող ձայնը) փոփոխակում է սկզբնական ձայնի՝ այսինքն պոպոստայի մեղեդին: Վերջինս, մեր կարծիքով, հայ մոնոդիկ ժողովրդական երգի վարիացիոն բնույթի բազմաձայն մեկնաբանման ձևերից է, որի մարմնավորման համար, տվյալ դեպքում, կիրառվում է ոչ ճշգրիտ նմանակման կանոնը: Նշված ձևը մենք անվանում ենք «հետերոֆոն կանոն»: Այս կապակցությամբ հարկ ենք համարում մի քանի դատողություններ անել: Յուրաքանչյուր երաժշտական ստեղծագործություն

2 Гумреци, Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927, с. 26; Г. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, М., 1959, с. 294.

3 Նշված հատորները կազմված են ա կապիլա (առանց նվագակցության) երգչախմբի համար գրված ժողովրդական երգերի մշակումներից:

4 Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 98:

5 Ոչ լրիվ կանոնի շարադրմանը մասնակցում են բազմաձայն հյուսվածքի ոչ բոլոր ձայները:

6 Կոմիտաս, Նշվ. աշխ., հ. 5, Երևան, 1979, էջ 124:

7 Լրիվ կանոնի շարադրմանը մասնակցում են բազմաձայն հյուսվածքի բոլոր ձայները:

8 Կոմիտաս, Նշվ. աշխ., հ. 2, Երևան, 1965, էջ 25:

բաղկացած է «տեքստից և կոնտեքստից»⁹, այլ կերպ՝ թեմատիկ նյութից և ոչ թեմատիկ՝ նվագակցող նյութից: Կոմիտասն իր ստեղծագործություններում որպես թեմատիկ հիմք գործադրում է ժողովրդական երգերի արդեն գոյություն ունեցող մեղեդիները և փնտրում դրանց համապատասխան կոնտեքստ. այսինքն՝ ժողովրդական երգի նկատմամբ փորձում է այս կամ այն բաղմամբային

I. Soprani
II. Soprani
I. Tenori
II. Tenori
Bassi

p (Solo)
Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռեվ

pp
profondo
p

Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռե
Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռե
Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռե

I. Soprani
II. Soprani
I. Tenori
II. Tenori
Bassi

Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռե
Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռե
Կա - լե - ռի
Այ - ա - ռե

Նոտային օրինակ 1:

«Հանդերձը», որը պետք է ենթարկվի ժողովրդական երգի մեղեդուն, որովհետև, Լիթե կոնտեքստը ընտրում է Կոմիտասն ինքը, ապա «հեղինակային իրավունք» ունեցող ժողովրդական երգը փոփոխել չի կարելի: Կոմիտասը «մոգելում է» հայ ժողովրդական երգի բաղմամբային մշակման կանոնիկ ձևը: Ժողովրդական

երգը միշտ չէ, որ «թույլ է տալիս» կոմպոզիտորին, պահպանելով դասական կանոնի նորմերից մեկը՝ նմանակման ճշգրտությունը, ստեղծել հնչողությամբ ներդաշնակ բազմաձայն կոմպլեքսներ: Նկատի ունենալով այդ, կոմպոզիտորը «զոհաբերում է» նմանակման ճշգրտությունը կանոնում և, հենվելով հայ ժողովրդական երգի վարիացիոն բնույթի վրա, կոնտեքստավորում է այն իր իսկ տարբերակներով, որի հետևանքով և գոյանում է հետերոֆոն կանոնը: Քանի

Նոտային օրինակ 2:

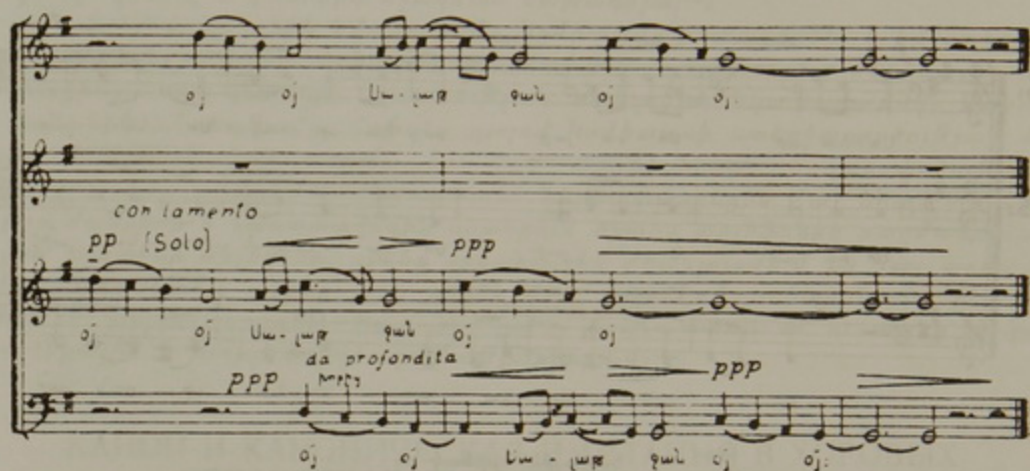
որ վերջինս ներկայանում է որպես ոչ սովորական, ինքնատիպ մի երևույթ և՛ Կոմիտասի ստեղծագործության և՛, ընդհանրապես, հայ երաժշտության համար, ուստի այն առանձին ուսումնասիրության նյութ է, որին կանդրադառնանք հետագայում: Այստեղ սահմանափակվում ենք փաստը հավաստելով միայն և նշում հետերոֆոն կանոնի մի քանի օրինակներ՝ «Եղնիկ»¹⁰, «Սարեն ելավ»¹¹, «Աղջի, անունդ Շուշան»¹² և այլն:

¹⁰ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 70:

¹¹ Նույն տեղում, հ. 2, էջ 54:

¹² Նույն տեղում, հ. 3, էջ 97:

Կանոնիկ նմանակումը Կոմիտասի մշակումներում կիրառվում է որպես թեմատիկ նյութի շարադրմանը նպաստող միջոց՝ «կանտուս ֆիրմուսի (թեմայի) կանոնիկ նմանակում», ինչպես, օրինակ՝ «Սոնա յար»¹³-ի մշակման մեջ (նոտային օրինակ 3)։ Այն հանդիպում է նաև նվագակցության մեջ և դորժադրվում որպես ֆոն, որի վրա ծավալվում է ժողովրդական երգի մեղեդուն՝ այս կամ այն հատվածը՝ «նվագակցության կանոնիկ նմանակում», օրինակ՝



Նոտային օրինակ 3:

«Կայերզ և սալերդեր»¹⁴ մշակման մեջ։ Կանոնիկ նմանակում կարող է հանդես գալ մշակման տարբեր մասերում՝ սկզբում, ինչպես՝ «Անձրև եկավ»¹⁵, մեջտեղում՝ «Ալագյաղ աչերդ»¹⁶, «Սանդի երգ»¹⁷, իսկ «Նլեք, տեսեք դուսը»¹⁸ երգի մշակումը ավարտվում է կանոնիկ վերջաբանով (նոտային օրինակ 4)։ Երբեմն, մշակման մեջ, օգտագործվում են երկու կանոնիկ նմանակում. օրինակ՝ «Մի յար ունեմ»¹⁹ խմբերգում։

Կոմիտասի խմբերգային մշակումներում համարյա բոլոր կանոնիկ նմանակումները (և կանոնները) երկձայն են։ Կոմպոզիտորը վերը նշված բոլոր մշակումներում կիրառում է օկտավային կանոններ և կանոնիկ նմանակումներ, ողոնք նպաստում են մեղեդիական-ինտոնացիոն և լադային միասնության ստեղծմանը՝ բաղմաձայն հյուսվածքում։ Այս տեսանկյունից օկտավային կանոնը և կանոնիկ նմանակումը մոնոդիկ երաժշտության բաղմաձայն մշակման առավել պիտանի միջոցներից են։

Կանոնիկ նմանակումների ճշգրտության զուգորդումը դրանց օկտավայինության հետ Կոմիտասի մշակումներում ամուր օրգանական կապ է ստեղծում մոնոդիայի և նրա բաղմաձայն կոնտեքստի միջև։ Նշենք, որ ճշգրիտ, օկտավային կանոնիկ նմանակումը որոշակի դեր է խաղում Կոմիտասի խմբերգային մշակումների լադային-տոնայնական կառուցվածքի ձևավորման գործում։ Երբ մեղեդու և նրա հարմոնիզացիայի լադերը համընկնում են, այն նպաստում է մեղեդու լադի ամրապնդմանը, հիմնավորմանը, հատկապես,

13 Նույն տեղում, հ. 5, էջ 157:

14 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 111:

15 Նույն տեղում, էջ 24:

16 Նույն տեղում, հ. 3, էջ 108:

17 Նույն տեղում, էջ 169:

18 Նույն տեղում, էջ 116:

19 Նույն տեղում, էջ 114:

Եթե ավարտվում է մեղեդու վերջավորող ձայնով²⁰, օրինակ՝ «Եկեք, տեսեք դուար», «Հանդեն գաս, գեղը մտնես»²¹ խմբերգերը: Իսկ երբ մեղեդու ու նրա հարմոնիզացիայի լադերը չեն համընկնում, կանոնիկ նմանակումը ներկայացնում և ուժեղացնում է կամ մեղեդու, կամ նվագակցության լադը: Մի շարք դեպքերում կանոնիկ նմանակումը միջանկյալ օղակ է մշակումների հարմոնիկ կառուցվածքում: Օրինակ՝ «Սարեն ելավ» մշակման մեջ կանոնիկ

Նոտային օրինակ 4:

Նմանակման պրոպոստան ավարտվում է լոկրիական «cis» տոնիկայով, իսկ քիսպոստան «e» հնչյունով: Վերջինս միաժամանակ հանդես է գալիս որպես օժանդակ հենակետ լոկրիական «cis» լադում և կվինտային աստիճան լյա մաժորում. այսինքն՝ հարմոնիզացիայի լադատոնայնության մեջ: Քիսպոստայի լադի օժանդակ հենակետով ավարտվելու դեպքում տեղի է ունենում մոնոդիայի լադային կառուցվածքի յուրօրինակ մասնատում, որը հանգեցնում է այդ լադի հենքի վառ դրսևորմանը մշակումների բաղմաձայն հյուսվածքում: Այս և նման օրինակներում կանոնիկ նմանակումը նպաստում է լադային կոմպլեմենտար (իրար լրացնող) միացությունների գոյացմանը մոնոդիայի և նրա հարմոնիզացիայի միջև: Տվյալ առումով կանոնիկ նմանակումը ներկայանում է միջնորդի դերում, որը «կապում է» հայ և եվրոպական երաժշտության լադային սիստեմները:

Ժողովրդական երգի խմբերգային մշակման ժանրը կոմիտասի ստեղծարարության առաջատար բնագավառն է, որովհետև հենց այստեղ է, որ նա առավել բազմակողմանի և լայնորեն «մոդելում է» հայ աղագային մեկուսի հիման վրա բազմաձայնություն ստեղծելու իր սկզբունքները: Պրոֆեսիոնալ բաղմաձայն երաժշտության հարուստ շտեմարանից կոմպոզիտորն ընտրում և կիրառում է այնպիսի արտահայտչամիջոցներ, որոնք, իր կարծիքով, օրգանապես ձուլվում են հայ ժողովրդական երգի մեղեդիական առանձնահատկություններին:

Պրոֆեսիոնիկ միջոցներից կանոնը և կանոնիկ նմանակումը, որոնք մշակվել են դեռևս պրոֆեսիոնալի խիստ ոճի շրջանում և «հավերժական են, կարող են կիրառվել յուրաքանչյուր հարմոնիկ սիստեմի շրջանակներում և ընդգրկել ամեն մի մեղեդիական շարժում»²², ընկալվել և գործադրվել են կոմիտասի կողմից որպես հայ ժողովրդական երգի բաղմաձայն խմբերգային մշակման ընդունելի եղանակներ:

²⁰ Վերջավորող ձայն՝ այն հնչյունը, որով, սովորաբար, ավարտվում է մեղեդին: Հայ նոսխասովիտական երաժշտական տեսության մեջ ընդունված տերմին, որն իր նշանակությամբ համապատասխանում է եվրոպական միջնադարյան տոն ֆինալիս հասկացությանը:

²¹ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., հ. 3, էջ 27:

²² С. И. Танеев, Подвижной контрапункт строгого письма, М., 1959, с. 8.

Միաձայն ժողովրդական երգի մեղեդայնության և բազմաձայն միջոցների միջև օրգանական կապ ստեղծելու պրոբլեմի լուծման համար, մեր կարծիքով, վճռական նշանակություն ունեն կոմպոզիտորի շնորհալիությունը և պրոֆեսիոնալ մակարդակը: Ժողովրդական երգը համապարփակ օրգանիզմ է: Այն կոտմ է բազմաձայն մշակման բազմաթիվ և բազմապիսի բաց ու փակ նախադրյալներ: Այս տեսակետից հայ ժողովրդական երգը, այլոց թվում, բովանդակում է և կանոնիկ մշակման նախադրյալ²³:

Կանոնը և կանոնիկ նմանակումը Կոմիտասը օգտագործել է իր ստեղծագործություններում երաժշտական բազմաձայն հյուսվածքի մեղեդային-ինտոնացիոն, նաև լադային միասնություն ստեղծելու նկատառումով: Կանոնը և կանոնիկ նմանակումը, հանդես գալով Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ այն ժամանակահատվածում, երբ հայ պրոֆեսիոնալ երգաստեղծությունը զլխավորապես փոկալ էր, հետագայում ներթափանցեցին հայ երաժշտության մյուս ժանրերը և հաստատվեցին դրանցում որպես պոլիֆոնիկ բազմաձայնության այնպիսի միջոցներ, որոնք օրգանապես միահյուսվում են հայ ազգային մելոդիկայի հետ. դրանք տեղ գտան հայ շատ կոմպոզիտորների, ինչպես, օրինակ՝ Սպենդիարյանի, Խաչատուրյանի, Հովհաննիսյանի ու այլոց վոկալ-գործիքային և ուղիղ ստեղծագործություններում:

КАНОН И КАНОНИЧЕСКАЯ ИМИТАЦИЯ В ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН КОМИТАСА

АНАИТ БАГДАСАРЯН

Резюме

Всеми исследователями Комитаса отмечается существенная роль полифонии в его творчестве. Однако до сих пор не созданы труды, в которых дифференцированно и детально рассматривался и изучался бы комплекс полифонических средств, примененных композитором в качестве значительных компонентов фактуры и формообразования его произведений. Из этого комплекса нами выделены канон и каноническая имитация, как некоторые принципы изложения и развития музыкального материала в хоровых обработках народных песен композитора. Канон и каноническая имитация использованы Комитасом как средства достижения мелодико-интонационного единства в произведении, а также в качестве приемов, содействующих ладовой централизации в многоголосном складе.

Канон и каноническая имитация в произведениях Комитаса появились в период, когда армянское профессиональное многоголосие было преимущественно вокальным. Затем они перешли и в другие жанры армянской музыки, органично слившись с армянской национальной мелодикой, в вокальных, инструментальных и иных произведениях многих армянских композиторов: Спендиаряна, Хачатуряна, Мирзояна, Оганесяна и других.

²³ Այս մասին տե՛ս Տ. Ա. Կրավցովի «О многоголосном потенциале армянских народных песенных мелодий» ակֆերատը, որը պահվում է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ժողատեղագործության կարինետում: