

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԽՐԱՐԵՐԴԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՄԻՔԱՅԵԼ ՏԵՐ-ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ-ՏԵՐՅԱՆ

Կոմիտասի բարձրարժեք ստեղծագործությունները խորապես կապվում են նրա ազգագրական ուսումնասիրությունների հետ: Կոմպոզիտորի վոկալ, խմբերգային և գործիքային գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները հիմնված են այն բուն ժողովրդական մեղեդիների վրա, որոնք նա հալածվել և գրի է առել: Կոմիտասի հավաքած և ձայնագրած ժողովրդական պարերի ու երգերի մեղեդիների հսկայական քանակը (4000 երգ, որից պահպանվել են մոտ 1200-ը) վկայում է հայկական երաժշտական բանահյուսության անվիճելի հարստությունը, բազմազանությունն ու ինքնատիպությունը: Կոմիտասի ստեղծագործությունները, հատկապես խմբերգերը, հայկական երաժշտության գոհարներ են, որոնք ցույց են տալիս, թե ժողովրդական երաժշտությունը ինչպիսի շնորհակալ հիմք է կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման համար: Լինելով ոչ միայն հայկական երաժշտության, նրա բազմադարյան ժողովրդական ավանդույթների, այլև համաշխարհային երաժշտական մշակույթի մեծ գիտակ, Կոմիտասը բացեց հայկական երաժշտության զարգացման նոր ուղիներ, որոնք հնարավորություն ստեղծեցին կիրառել պոլիֆոնիկ սկզբունքը ժողովրդական երաժշտության բնագավառում՝ ելնելով հենց վերջինիս առանձնահատկություններից: Նա բացառիկ խորաթափանցությամբ խորամուկ եղավ հայկական լադերի մեջ, առանձնակի նրբազգացությամբ ընկալեց ժողովրդական երգերի ինտոնացիաներն ու մետրոդիկները և իր մշակումներում մտցրեց կոնտրապոնկտային ձայներ, որոնք բխում էին հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեջ կայունացած օրինաչափություններից ու ժողովրդական երաժշտության ոճական առանձնահատկություններից: Կիրառելով հիմնականում կոնտրապոնկտային (պոլիմեղեդային) և ենթաձայնային պոլիֆոնիա, նա կոնտրապոնկտների համար, որպես թեմատիկ նյութ, ընտրում էր հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ կենցաղավարող դիմափոխանացիաներ: Այդ պատճառով էլ նրա մշակած երգերի պոլիֆոնիան թողնում է կենդանի երաժշտական խոսքի տպավորություն և մոտ ու հարազատ է ժողովրդական ոգուն:

Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության զգալի մասն են կազմում առանց նվագակցության խմբերգային ստեղծագործությունները: Նրա խմբերգային ժառանգությունը մեծաքանակ է ու բազմազան և ունի գեղարվեստական խոշոր արժեք: Ժողովրդական երգերի ավելի քան 150 խմբերգային մշակումներում հանդիպում ենք տարբեր ժանրի խմբերգեր՝ գրված ամենատարբեր թեմաներով: Այսպես, օրինակ՝ աշխատանքային երգեր («Գուլթանի երգը», «Կալի երգը», «Երկրագործի երգը», «Քաղհան»), սոցիալական բողոքի («Դիրանի ծառ», «Սիփանա քաջեր», «Գարուն», վերջինս գրված է Հով. Հովհաննիսյանի խոսքերով), ծիսական՝ Վարդավառի («Սոնա յար») ու հարսանեկան («Թագվորի մեր դուռ արի», «Թագվոր բարով», «Փետին գովքը»), վիճակի («Երկնի աստղերը», «Էյ գյուլում»), պարերգեր («Ամպիլ ա կամար, կամար», «Օյ իմ նազանի յարը»), ինչպես նաև քնարական երգերի մի ամբողջ շարք՝ մարդկային ամենատարբեր զգացմունքների լայն ընդգրկմամբ («Գարուն ա», «Սարերի վրով գնաց» և «Երի, երի, երի ջան», «Քեւիւր ցուր», «Անձրեն եկավ», «Լուսնակն անուշ», «Գիս, գիս» և «Գիս, գիս») և այլն:

Կոմիտասի ստեղծագործական պրակտիկայում ամենագլխավորը խմբերգային ժանրն էր: Ժողովրդական մեղեդիները մշակելիս նա համառոտ

փնտրում էր առավել համապատասխան միջոցներ՝ հասնելով ամենաբարձր գեղարվեստական արդյունքի: Նա չէր բավարարվում երգի մշակման մեկ ձևով և ստեղծում էր մի քանի (երբեմն նույնիսկ 8) տարբերակ: Օգտվելով զանազան կոմպոզիցիոն մեթոդներից, գրելաձևից, նա ընտրում էր երգչախմբի տարբեր կազմեր, ձևեր ու տեսակներ՝ հիմնականում առանց նվագակցության (ակապելլային), իսկ երբեմն նաև մենակատարների մասնակցությամբ և դաշնամուրի նվագակցությամբ. հաճախ տարբերակվել են մետրը, կառուցվածքը, իսկ երբեմն նաև՝ մեղեդու, հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի այլ կողմերը: Այսպես, օրինակ՝ հանրահայտ «Գարուն առն ունի 7 տարբերակ», Շատ հայտնի է նաև այդ երգի մշակումը մենակատար սոպրանոյի և դաշնամուրի համար¹: «Կուժն առա» երգը, բացի հիմնականից ունի ևս 5 տարբերակ² և այլն: Այդ տարբերակների բազմաքանակությունը վկայում է մտահղացումների լավագույն կոմպոզիցիոն լուծման համար Կոմիտասի համառ ու տքնաջան որոնումների մասին: Ակներև է այն մեծ հետաքրքրությունը, որ ունեն նշված տարբերակները խմբավարների պրակտիկ գործունեության ժամանակ: Դրանք հնարավորություն են ընձեռում օգտագործել տարբեր կադմի ու կատարողական հնարավորություններ ունեցող կոլեկտիվներ:

Կոմիտասյան խմբերգերի գլուխգործոցներն են աշխատանքային երգերը: Դրանք թվով շատ չեն, սակայն նշանակալից են իրենց գեղարվեստական արժեքով: Այդ երգերն են. «Գուլթանի երգը», «Կալի երգը», «Երկրագործի երգը», «Քաղհան», ինչպես նաև՝ «Սանդի երգը», «Ել, ել» և այլն: Սրանցից յուրաքանչյուրում վառ և պատկերավոր ձևով բացահայտվում են աշխատավոր գոյուղացու կենսական խնդիրներն ու հոգեկան աշխարհը: Այս խմբերգերում հանդիպող նմանակվող փոխկանչերը, առանձին բացականչությունները, որոնք անցնում են ձայնից ձայն, պատկերում են գեղջուկի աշխատանքի ընթացքը: Պատահական չէ, որ Կոմիտասն իր հողավածներից մեկում³ մանրամասն կանգ է առել այն ամենի վրա, ինչ կապված է հողի հերկման հետ և ցույց տվել, թե ինչպես է դա արտացոլվում երգի մեջ:

«ԳՈՒԹԱՆԻ ԵՐԳԸ»⁴.—Ժավաղով ոչ մեծ, բայց բովանդակությամբ շատ նշանակալի այս խմբերգը կազմված է 8 տասներկուամասնի տակտերից, որոնք կրկնվում են երկու անգամ և փոփոխվում նախավերջին տակտում: Երգը հորովելի (երկրագործի աշխատանքային երգի) հայտնի ձևերից մեկն է, որ հողը հերկողը սիրալիք դիմում է իր անլեզու, հավատարիմ օգնականներին՝ եզներին. «Զիգ տու քաշի, ալ եզը, արա հո, լուծըդ մաշի...»: Սրա սկզբնաղբյուրը Կոմիտասի ձայնագրած մեղեդին է⁵, որն անցնում է մինոր լադում: Այս լադը հայկական երաժշտության տեսության մեջ դիտվում է որպես փոյուզիական, միայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ լադի օժանդակ հենակետն է III աստիճանը, իսկ VII-ը բարձրացված է: Կոմիտասն այն ներդաշնակում է որպես ֆա-մաժորի տեղիքային ուղրոտ, դրանով իսկ լուսավորելով մեղեդու մուսյլ երանգը՝ երգի տրամադրությունը դարձնելով կենսուրախ: Հատկանշական է, որ երգի երկրորդ անցկացման ժամանակ երկրորդ վոլտան (պտուխտ) Կոմիտասի մոտ ավարտվում է ոչ թե ֆա-մաժորում (ինչպես առաջին վոլտայում), այլ լյա-մաժորում: Խմբերգը մշակված է քառաձայն, խառը a cappella երգչախմբի համար: Սրա շարադրանքն ակորդային է՝ պոլիֆոնիկ տարրերով: Դրա հետ մեկտեղ ալտերի ու տենորների փոխկանչերը (III տակտում), սոպրանոների հնչել աւերգերը (IV և V տակտերում), ալ-

1 Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1965, էջ 149—157:

2 Նույն տեղում, հ. I, Երևան, 1960, էջ 34—35:

3 Նույն տեղում, հ. II, էջ 167—174:

4 Կոմիտաս, Հողավածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 68—101:

5 Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 20:

6 Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931, էջ 10, № 30:

տերի նմանակված կանչերը (VII տակտում) և այլ պոլիֆոնիկ դրվագներ ունեն կերպարային կարևոր նշանակություն, գեղջուկի աշխատանքային առօրյան ռեալիստորեն պատկերելու համար:

«Կլկլի ԵՐԳԸ»⁷.—Ծավալով ավելի մեծ և երաժշտական-թեմատիկ նյութի, ֆակտուրայի ու խմբերգային շարադրանքի առումով բազմազան այս խմբերգում Կոմիտասը վարպետորեն օգտագործել է ժողովրդական 4 աշխատանքային երգ⁸: Այդ երգերի տեքստերում արտահայտված է գեղջուկի վերաբերմունքն իր կերակրողի՝ եզի նկատմամբ, որին նա դիմում է սիրալիր և փառաբանական խոսքերով, անվանելով «սիրուն», «բե մատաղ», «ախպեր ջան» և այլն: Քննենք այդ երգերն ըստ իրենց հայտնվելու հերթականության և որոշենք դրանց դերը ողջ ստեղծագործության ձևակառուցման մեջ:

«Արի, արի, բե ղուրբան» ժողովրդական երգը (№ 31) «Կալի երգը» խմբերգում Կոմիտասն օգտագործել է միայն մեկ անգամ՝ նախաբանի սկզբում: Այստեղ այն ունի կանչի բնույթ, որը խմբերգային շարադրանքում անմիջապես ստանում է պոլիֆոնիկ փոխկանչերի ձև՝ սկզբում տենորների ու սոպրանոների, իսկ հետո՝ քառաձայն խառը a cappella երգչախմբի մնացած ձայներում: Զարգացնելով այս մոտիվը մուտքի գրվագում, կոմպոզիտորն այդ փոխկանչերին (1—10 տակտերի) մասնակից է դարձնում խմբերգի բոլոր ձայները: 11-րդ տակտից ի հայտ է գալիս նոր կնրպար՝ մարմնավորված ժողովրդական «Կալի երգի» (№ 20) մեղեդու միջոցով (մեղեդին սկսվում է «Հաշանը դարման արա» խոսքերից): Խմբերգային շարադրանքն այստեղ ստանում է սոպրանոների, ալտերի, բասերի էկվիպոկիկ շարժման նոր ձև: Տրիոլային դարձվածքը, որպես կերպարային կանչ, որ երկու անգամ հայտնվում է տենորների մոտ, մտցրել է կոմպոզիտորը (սկզբնաղբյուրում այն չկա): Սա եռաձայնում մեղեդու հանգիստ ընթացքին հաղորդում է լարվածություն: Կադանսից հետո, որ երկարացված է ֆերմատայով, մուտք է գործում մենակատար տենորը նոր թեմայով: Դա «Հուլ արա, եզո» ժողովրդական երգի մեղեդին է, որն իր նշանակալիության և հանդիսավորության շնորհիվ ձեռք է բերում գաղափարական կենտրոնական դրվագի դեր: Հաջորդ բաժնում Կոմիտասն օգտագործել է «Սայլի կալի խուրձ կրելու հորովել» և «Օ հուլել, հուլել, հուլել» (№ 74) երգի զանազան տարբերակների մեղեդային տարրերը, շաղկապելով դրանք ներդաշնակ հարաբերակցությունների և տրամաբանական հաջորդականության մեջ, հիմնելով դրանց վրա խմբերգի պո-

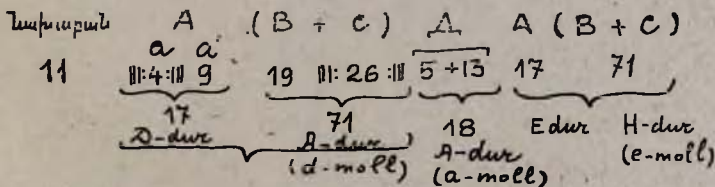
II

լիֆոնիկ շարադրանքը. $\overbrace{5+13}^{\text{II}}$:

Վերոհիշյալ բաժինների հաջորդ թեմատիկ ռեպրիզայում՝ A B C
17 19 ||: 26: ||

դրանք անցկացվում են նախորդի համեմատությամբ մեծ սեկունդա բարձր տոնայնության մեջ՝ ստեղծելով առավել լարվածություն:

Այսպիսով, խմբերգի ընդհանուր կառուցվածքը ստանում է սոնատային ձևին մոտ գծեր:



7 Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 103:

8 Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, էջ 6, № 20, էջ 9, № 28, էջ 10, № 31, էջ 22, № 74:

ինչպես նկատում ենք, այստեղ տոնայնական հարաբերությունները սոնատային ձևի դասական կանոնների առումով անսովոր են:

«ՄԻՐԱՆԻ ՄԱՐ»⁹.—այս երգը Կոմիտասի սոցիալական թեմայով խմբերգերից է, որն արտահայտում է աղքատության մատնված գյուղացու վիշտն ու տխուր մտքերը: Ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորը միացրել է ժողովրդական երեք տարբեր երգեր. «Միրանի ծառ բար մի տա», «Հա տվեք, հետ տվեք» և «Հով, հով, հովն ընկավ»¹⁰: Խմբերգի պարտիտուրան շատ բաղմազան է: Նրա առաջին բաժինը («Միրանի ծառ» երգը), որն անցնում է չորսմասանի մետրով, նախատեսված է մենակատար տենորի համար՝ տղամարդկանց եռաձայն երգչախմբի ընկերակցությամբ (I, II T և B): Երկրորդ բաժնում («Հա տվեք, հետ տվեք» երգը), որն ընթանում է եռմասանի մետրում, սոպրանոներն ու ալտերը, տենորի հետ միասին, կազմում են եռաձայն երգչախումբ և, վերջապես, եղրափակիչ բաժնում («Հով, հով, հովն ընկավ») երգում է քառաձայն խառը a cappella երգչախումբը (S, A, T, B): Խմբերգի ամբողջ շարադրանքը հիմնականում հոմոֆոնիկ է, սակայն կոմպոզիտորը ձայներին տվել է զգալի ինքնուրույնություն՝ որոշ տեղերում անցնելով հոմոֆոն-պոլիֆոնիկ շարադրանքի: Հետաքրքրական է մոդուլացիոն պլանը, որն ընթանում է դեպի երկրորդ կարգի ազգակցության տոնայնություններ.

I II III
C ♯ || d · g || g - B - *es* - G ||

Այս զարգացումն ավարտվում է սոլ-մաժորում, որը մի կողմից գլխավոր բաժնի (երկրորդ) համանուն տոնայնությունն է, մյուս կողմից՝ սկզբնական տոնայնության դոմինանտան: Այդ պատճառով էլ երկրորդ անցկացման ժամանակ ռեպրիզան (դո-մաժորում) հնչում է բնական:

«ՍՈՆԱ ՅԱՐ»¹¹.—սա ժողովրդական ծիսական երգ է, որի բովանդակությունն աղջկա և տղայի աշխույժ ու ուրախ երկխոսությունն է Վարդավառի տոնին: Երգի տրամադրությունն ուրախ է, տոնական, բնույթով՝ առույգ, քայլերգային (հեղինակի նշումները բոլոր ձայներում, con brio, մատնանշում է կատարման փայլուն ոճը): Երգը գրված է խառը ութձայնանի a cappella երգչախմբի համար՝ երկու մենակատարներով: Երգի մեղեդին կազմված է ընդամենը երկու տակտից, որին կոմպոզիտորը տվել է մեծ ծավալ՝ դարգացնելով 48 տակտ (ռեպրիզաներով քառյակային-վարիացիոն ձևում): Այստեղ Կոմիտասը ստեղծել է բազմազանություն ոչ միայն խմբերգային շարադրանքի (հիմնականում պոլիֆոնիկ) և նվագակցության մեջ, այլև մեղեդու կառուցվածքի տարբերակման միջոցով՝ խմբերգում հիմնական թեման հանդես է գալիս երեք տարբերակով (փոփոխվում է թեմայի I տակտը, II-ը մնում է անփոփոխ): Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ Կոմիտասը ստեղծել է նշված ժողովրդական երգի մեղեդու հետ զուգորդված ? մեղեդի, որոնք անցնում են օկտավայի բարդ կոնտրապոնկտի ձևով ձայնից ձայն, ապա ակնհայտ կդառնա այս փայլուն խմբերգային ստեղծագործության բացառիկ հարստությունը: Խմբերգում գլխավոր թեմայի կրկնման ընթացքում կոնտրապոնկտները փոխադարձաբար փոխում են տեղերը: Դրանցից յուրաքանչյուրն առանձին իմաստավորված մեղեդի է (եթեմն հիմնական թեմայից մասնատված տարբեր ներառած): Այս կոնտրապոնկտներից մի քանիսը երգային ու հոսուն են, մյուսները՝ կազմված են իրար հաջորդող «կտրտված» և «հոսուն» տակտերից: Երկու կոնտրապոնկտ (I և II տենոր-

⁹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 91:

¹⁰ Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, աղագրական ժողովածու, էջ 3, № 8, 9, 10:

¹¹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 62:

ներ) սինկոպացված, ընդհատվող մեղեդիներ են, որոնք համակցվելով մյուսների հետ, ստեղծում են տպավորիչ ավգեցություն, կարծես, ընդօրինակելով ժողովրդական դործիքային անսամբլի հարվածային գործիքներին:

«ԳԱՐՈՒՆ Ա»¹².—Ժողովրդական այս քնարական երգն արտահայտում է սիրեցյալի կողմից լքված աղքատ խոր թախիծն ու բողբոջը: Ստեղծագործության բանաստեղծական հնարանքը բնության և մարդու հոգեկան ապրումների համադրությունն է: «Դարուն ա, ձուն ա արեւ, իմ յարն ինձանից ա սառեւ» է այլն: Այստեղ բնորոշը թախծոտ «վայ լե, լե, վայ լե, լե» կրկներգն է: Ինչպես վերը նշվեց, Կոմիտասն այս երգին անդրադարձել է մի քանի անգամ, որը վկայում է, թե ինչպիսի համառությամբ է նա իր մշակումներում հասել մարի և զգացմունքների արտահայտման բարձրագույն կատարելության: Անվիճելի է, որ այս երգի խմբերգային տարբերակը, որի վրա կոմպոզիտորը կանգ է առել (դո-մինոր), ամենագեղարվեստականն ու ոգեշնչվածն է: Այն դրված է եռաձայն և վեցձայնանի խառը a cappella երգչախմբի համար, քառյակային ձևում հետևյալ սխեմայով. A B B Ծրգի 4 + 4 + 4

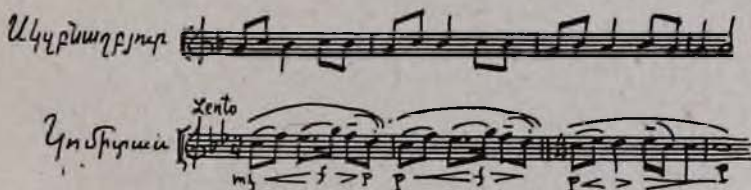
առաջին կեսը՝ նախերգը (A) երգվում է խմբերով՝ երկուական սոպրանոների, ալտերի և տենորների կատարմամբ: Երկրորդ կեսը՝ կրկներգը (B կրկնության), սոպրանոների, ալտերի, I, II տենորների, I, II բասերի tutti

հնչողությամբ: Ստեղծագործության տեմպը՝ Lento ($\text{♩} = 40$) շատ դան-

դաղ է, որի հետևանքով մեղեդին ձեռք է բերում հոգեբանական մեծ լարվածություն և արտահայտում խոր թախիծ ու վիշտ: Ժողովրդական երգի մեղեդու առաջին կեսը Կոմիտասը վերարտադրում է առանց սկզբնաղբյուրի փոփոխման: Վերջինս լի է վշտի, հոգեկան տառապանքի, անհույս թախծի զգացումով, բայց, միևնույն ժամանակ, ունի ներքին զսպվածություն ու կենսորոնացվածություն: Դա պայմանավորված է հենց մեղեդու կառուցվածքով, որն անցնում է դորիական լադում, վերևի տերցիային օժանդակ հենակետով: Մեղեդու սկզբնական դիմադրությունն առաջին տոնիկական տերցիայի բազմաթիվ շեշտմամբ, կարծես, ազատ «ճախրում» է, շոշափելով մինոր տերցիան մեկ տակտի առաջին մասում, մեկ՝ երրորդ, ինչպես վերընթաց, այնպես էլ վարընթաց շարժումով՝ դեպի տակտի երկրորդ մասը:

Ժողովրդական մեղեդու երկրորդ կեսում Կոմիտասը փոփոխություն է մտցրել, որը, կարծես, աննշան է, բայց չափազանց հարատևցնում է կանախիկնան և ուժեղացնում երգում արտահայտված տառապանքի զգացումը (օրինակ № 1): Կապված երգչախմբի հնչողության կատարելության

Օրինակ №1



հետ, պայմանավորված ձայների առավել նպաստավոր դեպիստրներով, Կոմիտասը երգը սկզբնական սուլ-մինոր տոնայնությունից տեղափոխում է դորիական դո-մինոր, իսկ երկրորդ նախադասության մեղեդում իշխող մինոր

¹² Նույն տեղում, էջ 18: Սկզբնաղբյուրը տե՛ս Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, էջ 5, № 17:

լազում շեղում է դեպի գուգահեռ մաժորը: Սակայն այդ մաժորը միայն շեղ-տում է երաժշտության թախծոտ տրամադրությունը՝ դրան մինոր հարմո-նիաներ հակադրելու միջոցով: Ստեղծագործության խմբերգային շարադրանքը կոնտրաստային պոլիֆոնիան է: Կոմպոզիտորի ստեղծած բազմամեղեդային ենթաձայները չափազանց հարստացնում են կերպարը, վերհանելով ժո-ղովրդական կանտիլենայում թաքնված արտահայտչականության ողջ ուժը: Հավատարիմ մնալով իր սկզբունքներին, Կոմիտասը ստեղծում է կոնտրա-պունկտեր, որոնք հարադատ են հայկական ժողովրդական մեղեդայնությանը: Տվյալ դեպքում յուրաքանչյուր ձայն (ալտեր, տենորներ և բասեր) ինքնու-րույն մեղեդի է, որը կարող էր ունենալ իր նախատիպը հայկական ժողովրդա-կան երաժշտության մեջ: Կոմիտասյան յուրաքանչյուր կոնտրապունկտային գիծ, իր հուզական հագեցվածությամբ, ելնում է երգի բովանդակությունից: Այդ գծերն իրենց բազմազան ու ձայնածավալով լայն ութմամեղեդային պատկերներով ստեղծում են հիանալի համաձուլվածք:

Ուշագրավ են առանձին ձայներին վերաբերող հեղինակի նշած նրբերանգ-ները, շեղտերը (—) և այլ շտրիխներ: Դրանց չհամընկնելու հանգամանքը, մեծ բազմազանությունը և հստակությունը ցույց են տալիս, թե որքան մտած-ված, նուրբ ու պահանջկոտ է վերաբերվել կոմպոզիտորը երգչախմբի հնչո-ղության ուժի և արտահայտած բանաստեղծական տրամադրության ներդաշ-նակման հարցին:

«ՍԱՐԲՐԻ ՎՐՈՎ ԳՆԱՅ» և «ԵՐԻ, ԵՐԻ, ԵՐԻ ԶԱՆ»¹³. — այս երկու երգերն իր խմբերգային մշակման ընթացքում միացնելով մի միաձուլ, երկմասանի ցիկլի մեջ, Կոմիտասը նկատի ունի դրանց բովանդակության, լադի ընդհան-րությունը և բնույթները հակադրությունը: Առաջին երգն արտահայտում է աղքատ հոգեկան վիշտը, որի սիրած էակը զորակոչիկ է, երկրորդը՝ աղքատ և տենեղ տեսնելու ուրախությունը, որը գնում է ուխտի «հրաքանն ուսին»: Ժո-ղովրդական տեքստի բովանդակության համաձայն առաջին երգը հնչում է վշտալի (լրիվ պահանջված են ժողովրդական սկզբնաղբյուրի մեղեդիները):

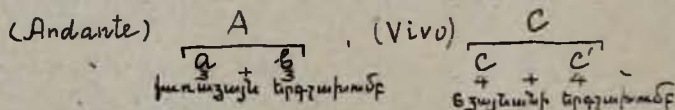
Այն ծավալվում է Andante dolente տեմպում՝ ($\text{♩} = 44$) հանդարտ,

պանդաղ և տխուր, երգային լայն մետրում 12, գլխավորապես մինոր լադի

հնչողությամբ: Առաջին երգը կատարում է քառաձայն խառը a cappella երգչախումբը: Երկրորդ երգը պարային բնույթի է, ընթանում է աշխույժ տեմ-

պով ($\text{Vivo } \text{♩} = 112$) աշխույժ, բայց ոչ շատ արագ, հատու քայլերգի

ոլիմով 4 չափում, և նախատեսված է վեց ձայնանի խառը երգչախմբի հա-մար (S, A, I, II T և I, II B): Դանդաղ, թախծոտ մեղեդու այսպիսի հա-մադրությունն արագ, աշխույժի հետ, գեղարվեստական հնար է, որը լայն կիրառություն ունի ժողովրդական նրաժիշտների, ստեղծագործողների և կա-տարողների մոտ: Հետևելով այդ սկզբունքին, Կոմիտասը մեկ ամբողջական ստեղծագործության մեջ միացրել է երկու տարաբնույթ ժողովրդական երգ: Այսպիսով, խմբերգն ունի երկու քառյակից բաղկացած ձև:



¹³ Կոմիտաս, Երգերի ժողովածու, հ. II, էջ 25, 27: Սկզբնաղբյուրը տե՛ս Կոմի-տաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, էջ 40, №№ 134, 135:

Այս երգերի ընդհանուր լադը հայկական ժողովրդական երաժշտությունում հաճախ հանդիպող երկակի լադն է՝ լյա և ռե հենակետերով:

.($\boxed{a}$, e, f, g, $\textcircled{a}$, b, cis, $\boxed{d}$)

երկու երգի մեղեդիներն էլ սկսվում են վերևի տոնիկայի ուտրտում (հարմոնիկ ռե-մինոր) և ավարտվում՝ լյա տոնիկայով: Կոմպոզիտորը երկուսն էլ ներդաշնակել է այնպես, որ իբրև տոնիկա զդացվում է ռե-ն, որը չի հակասում ժողովրդական սկզբնաղբյուրին: Կոմիտասի մշակմամբ այդ երգերը սկսվում են ռե-մինորում, բայց ավարտվում են համանուն ռե-մաժորում՝ վերջում ստեղծելով լադի պայծառ գունավորում և կերպարի լուսավորում:

«Սարերի վրով գնաց» երգի կոմիտասյան մշակման մեջ հատկապես ղեկավարելի է իմիտացիոն պոլիֆոնիայի միջոցների կիրառումը: Դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը չի սահմանափակվել ձայների խիստ իմիտացիայի չոր կանոններով ու երբեմն երգին տվել է ոչ ճիշտ իմիտացիա՝ չփոխելով ձայնատարության սկզբունքը, բայց զգալիորեն հարստացնելով մեղեդիական դիրքը: Այսպես, օրինակ, մուտք գործելով 1 տակտի երկրորդ կեսից, տենորներն իմիտացնում են սոպրանոների մեղեդին օկտավացած: Ընդ որում, իմիտացիան ազատ է. մեղեդու երրորդ ութերորդական ռե նոտան Կոմիտասը փոխարինում է իմիտացվող ձայնում երկու տասնվեցերորդներով (մի-դո-դիեզ), որը մեծացնում է մեղեդու արտահայտչականությունը: Դրա հետ մեկտեղ պահպանելով իմիտացիայի իմաստը, նա խուսափում է ուղղահայաց շարժման ժամանակ ռե և դո-դիեզ հնչյունների անցանկալի բախումից (տենորների ու սոպրանոների մոտ): Բասերն իմիտացնում են միայն մեղեդու վերջին ֆրազը (արձագանքի ձևով): Տենորների ազատ իմիտացիային հանձնված է ֆրադա, որտեղ պահված «մի» հնչյունը «յար» բառի վրա ստեղծում է վշտալի բացականչության տպավորություն:

Հուզական հագեցվածության առումով նշանակալի է IV տակտը: Այստեղ, կարծես, տեղի է ունենում հարմոնիայի թախծոտ արտահայտչականություն խտացում, որը լիցքաթափվում է միայն նախավերջին տակտի երկրորդ կեսում: Սակայն այս լիցքաթափման մեջ էլ զգացվում է աղջկա արցունքների դառնությունը: Ինչպես մյուս ստեղծագործություններում, այնպես էլ այստեղ կարևոր արտահայտչական դեր ունեն կատարողական շտրիխները և երգչախմբային ձայներում առանձին հնչյունների «կամակոր» շեշտերը, որոնք հատուկ ուշադրություն են պահանջում: Այդպիսիք են, օրինակ, թույլ մասերի վրա դրված հորիզոնական գծիկների ձևով շեշտերը, որոնցով կոմպոզիտորը ցույց է տալիս հնչյունների մեղմ, սահուն ընդգծումն ու ռիթմիկ պահվածությունը:

«Յրի, երի, երի ջան»—երգի կոմիտասյան մշակումն ուրախ, պարային չէ: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ք. Քուչնարյանը, «ղատելով այդ երգի կոմիտասյան մշակումից, նրա կատարման ժամանակ պետք է ընդգծել քայլերգային, հատուկ կողմը, բայց ոչ երբեք կատարմանը տալ թեթև սկերցոզային բնույթ»¹⁴: Այդ են վկայում մշակման ինչպես «նեքիս» (ռիթմ, հարմոնիա, ֆակտուրա), այնպես էլ «արտաքին» կողմերը (նրբերանդները, շտրիխները և շեշտերը): Ի տարբերություն նախորդի, այս խմբերգն անցնում է հոմոֆոն շարադրանքով (մեղեդին կատարում են սոպրանոները), խիստ պարբերականացված, կարճ աղորդների ընդհանուր ֆոնի վրա, վեցձայնանի երգչախմբում: Հուզական մեծ ներգործություն ունի վարընթաց սեկունդան I բասերի մոտ: Սա նույնպես ավարտվում է լուսավորված ռե-մաժորում:

¹⁴ X. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки, Л., 1958, с. 525.

«ՔՆԼԵՐ ՑՈԼԵՐ»¹⁵.—Ժողովրդական քնարական այս երգը կոմիտասը մշակել է և՛ մենակատարի ու դաշնամուրի համար, և՛ եռաձայն ոչ լրիվ խառը երգչախմբի համար (S, A, T): Երգի բովանդակությունը գյուղացի աղջկա դուլքն է՝ ուղղված դաշտում աշխատող իր սիրեցյալին: Բանաստեղծական այս կերպարին համապատասխանում են մեղեդային և լադահարմոնիկ միջոցները: Մեղեդին լի է հոգոցի ինտոնացիաներով, որոնք ստացվում են վարընթաց փոքր սեկունդա ինտերվալով և հատկապես նկատելի են երգի առաջին կեսում ու IV տակտում՝ տենորների մոտ:

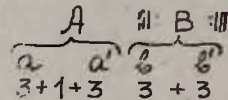
Խմբերգը սկսվում է լուսավոր մաժորում, տոնիկական ձայնառության վրա, շոշափելով նաև հարմոնիկ մաժորի (սուլ-մաժորի ցածր VI—es և փոյուզիական II—as) նուրբ հնչողությունները, որոնք ստեղծում են եղերական տրամադրություն: Երգի երկրորդ կեսում անցնում է զուգահեռ մինորը: Այն ավարտվում է, կարծես, երկշտ անորոշությամբ (մի-մինորի կիսակադանսի վրա): Ուշագրավ են երաժշտության մետրոռիթմիկ առանձնահատկությունները, որոնք, ինչպես և մեղեդային ու լադահարմոնիկը, օժանդակում են գեղարվեստական կերպարի ստեղծմանը: Դա առաջին հերթին հաստատված և վեցմասանիությունում իշխող 8 տակտի «ներխուժումն է», որի հայտնվե-

8

լը, բացի մտքի ընթացքը երկարաձգելուց, խախտում է և կառուցվածքի համաչափությունը (3+3)՝ խմբերգի քնարական արտահայտչականությունը դարձնելով ազատ ու անկախ: Երկրորդ՝ երգի առաջին կեսում հոգոցի ինտոնացիայի ներգործման ուժեղացմանը նպաստող արտահայտիչ, դիֆմիկ շեշտերն են տակտի թույլ մասերում: Շատ արտահայտիչ են նաև VIII տակտի «խոսուն» դադարը և հաջորդ տակտերի թույլ մասերի դիֆմիկ շեշտերը:

Խմբերգային ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է (ոչ իմիտացիոն): Կոմիտասյան պոլիֆոնիային բնորոշ են ալտի ու մասամբ տենորի կոնտրապոնկտերը (խմբերգի երկրորդ կեսում), որոնցից յուրաքանչյուրն ինքնուրույն, արտահայտիչ ու ներշնչված մեղեդի է (հատկապես երգի առաջին կեսում՝ ալտերի ու երկրորդ կեսում՝ տենորների պարտիաները) և ընդհանրություն ունի հայկական գեղջկական երգի հետ:

Խմբերգի ձևը երկմասանի քառյակային է՝



Հայ վարպետների կատարողական պրակտիկայում հաստատված ավանդույթի համաձայն խմբերգի ավարտից հետո, որպես ռեպրիզա, կրկնվում է առաջին եռատակտը (e—moll կիսակադանսից հետո): Այս դեպքում խմբերգն ամբողջությամբ վերցրած ձևը է բերում ռեպրիզային եռմասանի ձև: Այս խմբերգի բոլոր երեք ձայներում էլ ևս շատ են կոմիտասյան մշակմանը բնորոշ շեշտերը տակտի թույլ մասերում (երբեմն և ուժեղ), որոնք պահանջում են կատարողների հատուկ ուշադրությունը՝ քնարական հնչողություն ստեղծելու համար:

«ԱՆՁԻՆՎՆ ԵՎԱՎ»¹⁶.—Երգի ժողովրդական տեքստի պարզությանը (աղջիկը երգում է իր սիրեցյալի մասին և նրան խոստանում երկրային տարբեր բարիքներ) համապատասխանում է երաժշտության ուրախ բնույթը: Չնայած երգի ոչ մեծ ծավալին, կոմիտասն այն հանձնարարում է երգչախմբի երկու տարբեր կազմերի և ստեղծում խմբերգային ֆակտուրայի երկու տարբեր կերտվածքներ: Առաջին նախադասությունը (A) գրված է մենակատար սոպ-

¹⁵ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 41—44 և հ. II, էջ 89—90:

¹⁶ Նույն տեղում, հ. II, էջ 23: Սկզբնաղբյուրը տե՛ս Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, էջ 36, № 119:

րանոյի և տղամարդկանց քառաձայն երգչախմբի ընկերակցության համար (I, II T և I, II B), որը մեղեդու համար, կարծես, չնվագախմբային» ակորդային նվագակցություն լինի և ինչ-որ չափով ունի նկարագրական բնույթ (անձրևի թեթև կաթկթոցը): Երկրորդը՝ (B) կատարում է վեցձայնանի խառը երգչախումբը (S, A, I, II T և I, II B): Ֆակտուրան այստեղ պոլիֆոնիկ է. վերևի ձայնի հիմնական մեղեդուն (S) հակադրվում է մնացած ձայների կոնտրապունկտային գիծը: Սկսվելով ալտերի պարտիայից, աստիճանական վարընթաց գծի ձևով, այն, կարծես, տարրալուծվում է I, II տենորների հետևողական խմբացիայում և շարժափակվում է՝ II բասերի գծով: Արագ ու առույգ (ութերորդներով) սլանալով սկզբում վեր և իր կուլմինացիայից սահուն (քառերդներով) իջնելով դեպի տոնիկա, բասերն ավարտում են այդ գիծը և դրանով իսկ ողջ երգը:

Խմբերգի հարմոնիան պարզ է, բայց զուրկ չէ ինքնատիպությունից. ողջ ստեղծագործության մեջ դուգորդվում են միայն տոնիկայի, կրկնակի դոմինանտայի և դոմինանտայի ակորդները: Հատկանշական է, որ առաջին և երկրորդ նախադասություններն ավարտվում են հատուկ տեսակի պարզ անկատար կադանսով, բայց տարբեր ձևերով. V₄ — I և V₃ — I:

«ՈՒՍՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ»¹⁷. — այս կարճ ստեղծագործությունը Կոմիտասի «բնանկարային» արվեստի գլուխգործոցներից մեկն է, որը ժողովրդական «Լուսնակն անուշ» երգի մշակումն է a cappella երգչախմբի համար: Բովանդակության ու ժանրի առումով այս մշակումը մի յուրատեսակ նկատյուրն է, որտեղ ջերմ գույներով գովերգվում է հողագործի հանգիստ քունը: Երգն առաջացնում է նուրբ զգացմունքներ ու կերպարներ՝ լուսնի լույսի, մեղմ հովիկի, զովության, խոխոռուն առվակի և սոխակի դալլալի, անտառի ու վարդերի անուշ բույրի մասին: Կոմիտասը, վարպետորեն օգտագործված երաժշտատա-հայտնական միջոցներով, հիանալիորեն մարմնավորում է փաղաքշանքով ու հանդարտությամբ լի այդ հովվերգական պատկերը: Խմբերգը գրված է B-dur լուսավոր տոնայնության մեջ հանդարտ տեմպով՝ խմբերգային թափանցիկ գործիքավորմամբ: Նրա կազմն է՝ սոպրանոներ, ալտեր, I, II բասեր ու մենակատար տենոր, որին և հանձնված է ժողովրդական մեղեդին: Կանտիլենայի առավել հոսունություն, երգայնություն և լայն շունչ ստեղծելու համար Կոմիտասն այս ստեղծագործության մետրիկ շափն ընտրել է 5, 2

որում խմբերգը գետեղված է բավական ծավալուն երեք տակտի մեջ:

Խմբերգի ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է: Յուրաքանչյուր ձայն կոնտրապունկտով ու հիմնական մեղեդու հետ ունի իր վառ արտահայտված ինքնուրույն ութմիկ և մեղեդային պատկերը (սուլո տենոր): Ձայներից յուրաքանչյուրը բերում է արտահայտչականության ու նկարագրողականության իր բաժինը: Բնորոշ է սոպրանոների գիծը, որտեղ, կարծես, նախապես տրվում և հետո կրկնօրինակվում են (արձագանքի ձևով) տենորի նուրբ ու սահուն ինտոնացիաները: Ալտերի հոսուն մեղեդում, թվում է, հնչում է մեղմ օրոր: Իրենց մեղեդային ինքնուրույնությամբ շատ գեղեցիկ են նաև բասերի երկու պարտիաները: Այս բոլոր ձայները, ելնելով ժողովրդական թեմայից, բայց և հակադրվելով նրան, ստեղծում են ներշնչված երաժշտական կերպար: Նկատենք, որ առաջին և երկրորդ տարբերակներում՝ եռաձայն (S, T, B) և քառաձայն (S, T-solo, T, B)¹⁸, Կոմիտասը դեռ չի հանձնում վերևի ձայնին այն մեղեդին, որն այնպես հարստացնում է խմբերգը վերջնական տարբերակում:

¹⁷ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 29: Սկզբնաղբյուրը տե՛ս Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, էջ 69, № 256:

¹⁸ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 230:

«ԿՈՒԺՆ ԱՌԱ» եվ «ԳՆԱ, ԳՆԱ»¹⁹. — դանդաղ, լիբրիկական «կուժն առա» և արագ, կատակային՝ «Գնա, գնա» երգերը միակցված են մեկ ընդհանուր ցիկլում՝ երաժշտության հակադիր բնույթների և տոնայնությունների ընդհանրության հիման վրա (լա-մաժոր):

Առաջին երգը նախատեսված է քառաձայն, խառը a cappella երգչախմբի համար: Մեղեդին հանձնարարված է սոպրանոներին, մնացած ձայները կատարում են հարմոնիկ ֆունկցիա. բասերն ու ալտերը ստեղծում են ռիթմիկ, ֆիգուրացված, կրկնակի ձայնառություն՝ լադի տոնիկայի և դոմինանտայի վրա: Դրա հետ մեկտեղ, բասի օստինատ դարձվածքի մուտքն ալտի նկատմամբ տեղաշարժված է մեկ քառորդով: Երկրորդ նախադասությունում ալտերը փոխում են իրենց պահած տոնը. բասերը շարունակում են պահել տոնիկա պեդալը: Այս տոնիկական ձայնառությունը, ողջ երգի ընթացքում, կոչված է ստեղծելու կայունության ու հանգստի տպավորություն: Իսկ ձայների օստինատ զօրի տարբեր ժամանակային մուտքերը երաժշտությանը հաղորդում են «շնչառություն», կյանքի ռիթմի բաբախում: Չնայած տենորի պարտիան կատարում է հարմոնիկ ֆունկցիա, բայց ունի նաև ինքնուրույն մեղեդիական նշանակություն: Ինչպես ալտերի մոտ, այստեղ էս կոմպոզիտորը մատնանշել է կատարման *In distanza come eco* բնույթը: Խմբերգի կատարման ընդհանուր բնույթը բնական է, անկաշկանդ: Տեմպը դանդաղ է

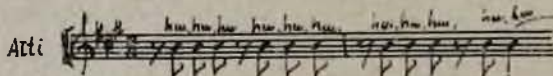
(♩ = 72) : Երգի կառուցվածքն է. $a \ a \ b:$
4+4+8

Սրան հաջորդող «Գնա, գնա» կատակերգը գրված է վեցձայնանի խառը երգչախմբի համար (S, A, I, II T, I, II B): Կանանց և տղամարդկանց խմբերգերի ֆունկցիաներն այստեղ հստակ բաժանված են. սոպրանոներն ու ալտերը կատարում են մեղեդին ու նրա ենթաձայները, իսկ տենորներն ու բասերը ստեղծում են հարմոնիկ ֆոն: Երգի պարային բնույթի մեղեդին ընթանում է «թեթև» մետրիկ լափում 8: Սկզբի երկտակտը, որն իրենից ներկա-

8

յացնում է արագ ու հստակ բարախումով ընթացող կարճ, անջատ-անջատ ութերորդականներ (յուրաքանչյուրը մեկ վանկով), թողնում է որոտալից, ուրախ ծիծաղի տպավորություն: Այդ երկու տակտեքում սոպրանոներն ու ալտերը մեղեդին տանում են տեղեկանքով: Այնուհետև, սոպրանոները շարունակում են մեղեդին, իսկ ալտերը ստանում են կոնտրապոնկտի նշանակություն: Եզրափակիչ տակտերում վերջիններիս տրված է սուր ռիթմիկ դարձվածք՝ տոնիկական հնչյունի վրա (սի), որը նույնպես թողնում է սրտամոտ, բարի ծիծաղի տպավորություն (օրինակ № 2): Տենորներն ու բասերը

Օրինակ №2



հարմոնիկ ֆոնը իրականացնում են ակորդային հնչյունների հաջորդական շարադրանքով (լայն դասավորությամբ): Ընդ որում, ակորդի 4 հնչյունները մուտք են գործում երգչախմբի տարբեր ձայներում, տարբեր ժամանակահատվածում, ստեղծելով ձայնառության տպավորություն: Պարզ, ռիթմիկ ութերորդների հստակ մեղեդու հետ մեկտեղ այս քառորդներով զարկերը ստեղծում են ուրախ, կատակային կերպար:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 51, 52, 56, 57, տարբերակները տե՛ս նույն տեղում, էջ 167—174, 177.

Երգի առաջին կեսը (4 տակտ) անցնում է տոնիկական ձայնառություն (A-dur), իսկ քանի որ I բասերն ու I տենորները վերցնում են «մի» հնչյունը, ստացվում է կրկնակի ձայնառություն՝ տոնիկայի ու կվինտայի վրա (ստեղծվում է ընդհանրություն նախորդ «Կուժն առա» երգի հետ)։ Երկրորդ նախադասությունն անցնում է II աստիճանի ձայնառության վրա, որի հետևանքով հնչում է բնական սի-մինորի հարմոնիան, և ավարտվում է պիսսը։

Այսպիսով, հայ երգարվեստում Կոմիտասի անգնահատելի ավանդն այն էր, որ նա խորապես բացահայտեց հայկական մեղոսում թաքնված հարավորությունները։ Երաժշտական կերպարի կոնկրետությունը, նրա կապը իրականության հետ՝ մարդկային ապրումներով ու զգացմունքներով, իսկ կոմպոզիցիոն առումով՝ հստակորեն ընդգծվող թեմատիզմը, հարուստ լազարնառնացիոն ու մետրոռիթմիկ ռիթմները, նա հանձարեղորեն կենսագործեց աղգային երաժշտության լավագույն ավանդները և նոր էջ բացեց հայկական երաժշտական արվեստում։ Այդ պատճառով էլ Կոմիտասի ստեղծագործությունները նշանակալից ավանդ են XX դարասկզբի համաշխարհային երաժշտության մեջ։

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМИТАСА

МИХАИЛ ТЕР-МАРТИРОСЯН-ТЭРЬЯН

Резюме

Неоценимая заслуга Комитаса-композитора перед армянским искусством заключается в том, что он глубоко вскрыл возможности, заложенные в армянском мелосе: конкретность музыкального образа, его связи с действительностью, человеческими переживаниями и эмоциями, а с композиционной стороны — ясно очерченный тематизм, богатую ладо-интонационную и метро-ритмическую сферу. Будучи большим знатоком армянского фольклора, он нашел новые пути для введения живого полифонического начала в армянскую музыку. Сочиняя контрапункты в согласии с законами, установленными в армянской монодической музыке, композитор выдерживал их в народном же стиле. Комитас гениально претворил в своих произведениях лучшие качества национальной музыки и открыл новую страницу в армянском музыкальном искусстве. Вместе с тем его творения являются значительным вкладом в мировую музыку начала XX века.